

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

POETIKA TRAPNOSTI V TVORBĚ TAIKY WAITITIHO

David Payne

Vedoucí práce: Tomáš Pavlíček

Oponent práce: Radim Valak

Datum obhajoby: 23. září 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television a Photography Art and New Media

Department of Directing

BACHELOR THESIS

**THE POETICS OF AWKWARDNESS IN TAIKA WAITITI'S
FILMOGRAPHY**

David Payne

Thesis Supervisor: MgA. Tomáš Pavlíček

Thesis Opponent: Radim Valak

Date of thesis defense: 23rd September 2020

Academic degree awarded: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Poetika trapnosti v tvorbě Taiky Waititiho

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce je věnována tvorbě novozélandského režiséra Taiky Waititiho, zejména jeho nejnovějšímu filmu *Králíček Jojo* (2019). Je případovou studií zvláště zaměřenou na vizuální styl, žánr a poetiku, které jsou srovnávány s filmovým jazykem režisérova staršího současníka Wese Andersona. Cílem práce je definovat filmovou trapnost – trapný gag, observační trapno, a tzv. *camp* – a identifikovat tyto její různé podoby v díle Andersona a Waititiho. V práci jsou odhalovány paralely ve vizuálním stylu a poetice obou režisérů a definovány specifika Waititiho poetiky a vizuálního stylu tam, kde se od Andersona odlišuje.

ABSTRACT

The thesis is dedicated to the work of the New Zealandic director Taika Waititi, mainly his most recent film *Jojo Rabbit* (2019). The main focus of this case study is the visual style, genre and poetics, which are compared to the film language of the director's older contemporary, Wes Anderson. The objective is defining awkward humour in film – awkward gag, observational awkwardness, the so-called *camp* – and identifying these different types in in Anderson and Waititi's work. In the thesis, parallels in the work of the two directors are observed, allowing for defining the specifics of Waititi's poetics and visual style where he diverts from Wes Anderson's.

Poděkování

Děkuji svým rodičům za podporu při psaní této práce i po celou dobu mých bakalářských studií na katedře režie FAMU.

Také děkuji vedoucímu práce Tomášovi Pavlíčkovi za cennou zpětnou vazbu a za vedení, které mě podnítilo zahrnout do této práce i některé aspekty zvolené problematiky, které bych jinak jistě opomněl.

Obsah

1. Úvod	1
2. Estetika trapna a <i>campu</i>	4
2.1 Protahovaný gag	5
2.2 Repetitivní gag.....	6
2.3 Autentická trapnost v satíře kolektivní absurdity	8
2.4 Camp	9
3. Wes Anderson: forma, styl a žánr	10
3.1 Charakteristika Andersonova vizuálního stylu	10
3.2 Zvuk a hudba	13
3.3 Žánrové a tematické vymezení Andersonovy tvorby	14
3.4 Andersonův hrdina	16
4 Taika Waititi a <i>Králíček Jojo</i>	18
4.1 Formální výrazové prostředky z rejstříku Wese Andersona	19
4.2 Hudba	24
4.3 Žánr, humor a zpracovávaná témata: Waititi vs. Anderson	25
4.4 Waititiho hrdina	26
4.5 Situační trapno a camp	30
5 Vývoj obou autorů v čase.....	32
6 Závěr.....	34
7 Přílohy	35
8 Filmografie	42
9 Zdroje.....	43

1. Úvod

Taika Waititi je aktuálně nejvýraznějším a nejaktivnějším novozélandským režisérem. Po svém krátkém filmu *Dvě auta, jedna noc* (2004), za nějž byl nominován na Oscara, pokračoval celovečerním debutem *Orel kontra Žralok* (2007) a druhým nezávislým filmem *Kluk* (2010), který se po svém uvedení stal nejnavštěvovanějším novozélandským snímkem v historii – a to až do uvedení Waititiho dalšího filmu *Hon na pačlověky* (2016), který toto prvenství překonal. Waititi si během své kariéry nezávislého novozélandského režiséra třibil svůj specifický styl, který narušuje jen mockumentární film o upírech ve společné domácnosti jménem *Co děláme v temnotách* (2014). Taika Waititi svou kariéru dále rozvíjel v Hollywoodu, a to svým nevšedním, ironickým pohledem na superhrdinské universum MCU (*Marvel Cinematic Universe*) ve filmu *Thor: Ragnarok* (2017). Svou schopnost natočit hollywoodský blockbuster Waititi opětovně prokázal režírováním posledního dílu první řady seriálu *Mandalorian* (2019) a nyní je v jeho rukách filmové pokračování ságy *Star Wars* (*Couch 2020*). Autorův nejnovější film *Králíček Jojo* (2019) jde však poněkud stranou vysokorozpočtových žánrových hollywoodských filmů a seriálů: Waititi s malým rozpočtem v České republice natočil hvězdně obsazenou válečnou satiru, která vzbudila ohlas kritiků i veřejnosti – a nejen proto, že tu režisér hraje postavu imaginárního Adolfa Hitlera – a posléze byla oceněna Cenou Akademie za nejlepší adaptovaný scénář.

Taika Waititi v tomto filmu zachází s poměrně vytríbenou vizuální stylizací, která se s oblibou přirovnává k americkému režisérovi Wesovi Andersonovi¹. Srovnávání Waititiho s Andersonem se v médiích objevuje pravidelně: jako by se tato asociace neoddělitelně pojila s uvedením každého nového Waititiho díla². Tato mediální konvence, či až klišé, dokonce přiměla novozélandského režiséra k reakci (řečené se sarkasmem jemu vlastním): „no jasně, vždyť symetrii přece vynalezl Wes Anderson“ (Howell 2019). Jako zdroje inspirace stran filmového jazyka režisér

¹ Nedávno např. recenze Noaha Cohena přímo nadepsaná „*Jojo Rabbit: Wes Anderson Meets Borat in Nazi Germany*“ (Cohen 2019), tedy doslova „*Králíček Jojo: Wes Anderson se střetává s Boratem v nacistickém Německu*“.

² Např. *Fragoso 2016*: „Aby Waititi oživil jednání ve filmu, bere si pár stránek z příručky Wese Andersona“.

namísto toho uvádí Stanleyho Kubricka, Josudžiró Ozua, ba dokonce Andreje Tarkovského. Všichni jmenovaní režiséři se však oproti Waititimu řadí do zcela odlišných žánrů – společným jmenovatelem všech Waititihových filmů je situační komedie, poetika trapnosti a náběh k sentimentalitě („hořkosladkosti“), což jsou jednoznačně styčné body s Andersonem, a rovněž opakující se srovnávání Waititihova stylu s Andersonem v médiích je nepřehlédnutelné. Zda – a pokud ano, nakolik – je toto spojení oprávněné, budiž prozkoumáno v této práci.

Konkrétním cílem této práce je odkrýt, na jakých principech stojí Waititihův typický „trapný“ humor. V následující kapitole se proto věnujeme různým definicím *komedie trapnosti*, které můžeme aplikovat i na Waititihův styl humoru v satirickém filmu *Králíček Jojo*. Druhým cílem je pak srovnat stylotvorné prvky ve Waititihově posledním filmu s formálními prostředky, které jsou typické pro Andersonovu vrcholnou tvorbu: filmy *Fantastický pan Lišák* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009), *Až vyjde měsíc* (*Moonrise Kingdom*, 2012), *Grandhotel Budapešť* (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) a *Psí ostrov* (*Isle of Dogs*, 2018)³. Dřívější filmy tohoto režiséra budou dále souhrnně označovány jako jeho *raná tvorba*. Od režiséra Taiky Waititihovy byl pro účely srovnávání zvolen poslední film *Králíček Jojo* (*Jojo Rabbit*, 2019) jako stylisticky nejsuverénnější zástupce režiséřovy filmografie. Příhodná pro srovnávání je také skutečnost, že jde o film dobový, což je – v rozličné míře – charakteristické i pro Andersonovu tvorbu.

V kapitole 3 budou v několika bodech definovány formální aspekty, témata, motivy a žánrová specifika, jejichž soubor je charakteristický pro poetiku Andersonových filmů. V kapitole 4 pak budou popsány jejich paralely ve Waititihově *Králíčkově Jojo*. Závěrem tak můžeme konstatovat, co je skutečným důvodem častého porovnávání těchto autorů, a tak odhalit, v čem tkví Waititihova *poetika trapnosti*, a to jak po stránce narativní a dramaturgické, tak po stránce vizuální: čili zda je jen jedním z mnoha epigonů a imitátorů Andersonova vizuálního stylu a poetiky, či zda

³ Není omylem, že součástí tohoto výběru jsou dva animované filmy, namísto Andersonových dřívějších hraných. Právě autorova zkušenost s animací loutek (a souvisejícími technickými omezeními) stojí za stylistickou suverenitou těchto filmů a vytříbením Andersonovy filmové řeči. Toto téma do hloubky zpracoval *Azevedo* (2019) ve své video-eseji.

jde spíše o podobnost zdánlivou a nezaslouženou a jádro Waititiho tvorby spočívá jinde – jak se hájí sám novozélandský autor.

2. Estetika trapna a *campu*

Základním principem komedie trapnosti je *nepatříčnost*. Vztáhneme-li to na jednání postav, tak je člověk směšný „spíše pro svou nespolečenskost, než pro svou nemravnost“ (Bergson 2012, 189). Kontrast divákova očekávání a pointy je nicméně základním stavebním kamenem jakéhokoli komického *gagu*: v předpokládané kauzalitě děje nastane nečekaný zvrat a důsledek jednání postav se zcela míjí s naším očekáváním, což zpětně vyjevuje nesmyslnost jejich počínání.⁴ To, co z obyčejného komického zvratu – *gagu* – dělá *gag* trapný, vysvětluje Marek Petřík ve své diplomové práci (2013): zpravidla se tu jde za hranici prostého převrácení očekávání, namísto sdělení pointy a opuštění *gagu* setrváváme v situaci a rozvíjíme ji ještě nad rámec převráceného očekávání. Humor vzniká posunutím *gagu* za tuto hranici, vzniká „*gag* na druhou“ – v zásadě je tedy komedie trapnosti meta-humorem; smějeme se nejen samotnému zvratu, ale i nečekanému zvratu tohoto zvratu. Petřík nabízí tři varianty vyvolání filmového trapna: *protahovaný gag*, *repetitivní gag* a *autentická trapnost v satíře kolektivní absurdity*. Tyto kategorie ilustruje na příkladech komedií české nové vlny. K tomu dodává ještě rozdělení na trapnost vnitřní a vnější (Petřík 2013, 28), v závislosti na tom, zda si daná postava svou vlastní trapnost uvědomuje (a tím vyvolává divákův soucit), či nikoli (a vyvolává tak naopak posměch). Abychom popsali kategorii „vizuálního trapna“, musíme si k těmto kategoriím přidat ještě kategorii čtvrtou – tzv. *camp* (viz podkapitolu 2.4).

⁴ Viz definici *gagu* dle Václava Havla: „*Gag* je složen nejméně ze dvou základních fází, které samy o sobě nemusí být ani komické ani absurdní, které však začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.“ (...) „*Gag* probouzí zážitek absurdity tím, že ozvláštňuje (jako absurdní vyjevuje) takovou skutečnost, v níž je člověk nějakým způsobem („objektivně“) odcizen sobě samému, aniž by si to přitom plně uvědomoval“ (Havel 1966).

2.1 Protahovaný gag

„Gag, který trvá nepřiměřeně dlouho, až za přípustnou hranici, kdy se samotná délka tohoto gagu stává gagem“ (Petřík 2013, 18).

Zatímco u klasické komedie se po odehrání gagu (pointě) posouváme dál, v případě protahovaného gagu v trapné situaci setrváváme – tak dlouho, až původní gag vyčpí, a vtipná začne být právě skutečnost, že jeho důsledek sledujeme tak dlouho. Petřík uvádí několik příkladu z *Intimního osvětlení* (1965) Ivana Passera, typicky závěrečná scéna pití koňaku:

Do této kategorie spadají i trapné chvíle ticha v dialogu, je-li jim věnován náležitý filmový čas, takže je divák má čas reflektovat, a rovněž nerozhodné setrvávání v trapné situaci v případě, že si postavy samy uvědomují, že jsou aktéry bezvýchoďně protahované, trapné situaci, ale neodhodlají se ji sami změnit. Petřík uvádí příklad scény z *Lásek jedné plavovlásky* (1965): muži se chystají oslovit dívky na plese, ale odhodlávají se k tomu tak dlouho, že jejich nečinnost začne být směšná, a přestože svou nerozhodnost reflektují, v trapné situaci setrvávají, neboť se nedokáží odhodlat ji ukončit.

2.2 Repetitivní gag

„Gag, který se pořád opakuje ad nauseam až do chvíle, kdy je počet opakování tak absurdní, že se sám stává gagem“ (Petřík 2013, 22).

Repetitivní gag je v podstatě variantou protahovaného gagu: efektu protahování trapné situace se dosahuje jejím opakováním. Opět se jde za hranici původního gagu, už se nesmějeme pointě, ale tomu, jak se pointa neustále opakuje: opakovaný vtíp přestává být vtípem, ale nesmyslné opakování tohoto vtípu už vtipné být může. Opakování vyústí ve vzorec – a divák si po původním gagu (a pointě, která zvrátila jeho původní očekávání) vytváří nové očekávání, a sice v dodržení toho (absurdního) vzorce. Vzniká stereotyp, který je sám o sobě směšný. *„Neustálým opakováním začne být význam slov podružný a autor tak může ukázat, co se za slovy skrývá – povahu, náladu, přetvářku, nerozhodnost, rozpaky. Umožňuje tedy kromě obsahu sdělovat mnohem více informací...“ (Petřík 2013, 22)*

Petřík (2013, 21) to ilustruje na příkladu filmu *Černý Petr* (1963) a scény, kde Petrův kamarád Čenda lpí na správné technice zdravení:

„Hele ty. Pocem. Je ti to jasný? Hele. Ahój. Hoj. Slyšíš to? Slyšíš ten rozdíl? Ahój. Hoj...“

Pointa komediálního gagu vzniká už v okamžiku, kdy Čenda vysloví tuto repliku – Petr je poučen způsobem, který je směšný. Čenda se však nezastavuje a své sdělení Petrovi zopakuje podruhé, potřetí... a s každým dalším opakováním je směšnější, nyní již však nikoli díky tomu, co Petrovi říká, nýbrž díky tomu, s jakou nepochopitelnou neoblomností to zatvrzele opakuje – jako zaseklá deska, až své původní sdělení sám přestává vnímat (stejně jako divák) a namísto toho si všímá opodál sedící dívky. Čenda se však nenechá setřást docela, se svou absurdní replikou se nečekaně vrátí a opět ji Petrovi zopakuje, čímž gag ještě dále graduje.

Repetitivní gag nemusí spočívat pouze v opakování jedné repliky nebo činnosti, klíčové je vytvoření stereotypu – stejným způsobem trapný jako Čeněk je tak i Petrův otec, když na konci filmu kritizuje syna za lajdáctví a nerozhodnost. Otec postupně vystřídá všechny možné fráze a formulace, přestože opakuje pořád totéž

sdělení, a začíná tím být trapný Petrovi i divákovi – Petrovi nepříjemně, divákovi směšně. Otcovo repetitivní přecházení po místnosti to jen podporuje.

2.3 Autentická trapnost v satíře kolektivní absurdity

Tato kategorie není případem jednotlivého, celistvého gagu, nýbrž přístupem k filmu jako celku, kde je observačním způsobem neustále stavěna do popředí přirozená trapnost lidských charakterů a jednání. Jedná se přitom o trapno banální, autentické a bytostně lidské, nikoli uměle vyvolané v zájmu vytvoření gagu; divák tak cítí vůči postavám empatii, ale uvědomuje si, jak jsou trapné, a potažmo si uvědomuje i trapnost svou vlastní – jako jedince i jako součásti společnosti.

Petřík (2013, 30–34) toto perfektně ilustruje na příkladu filmu *Hoří, má panenko* (1967). Hasičský bál i jeho účastníci jsou tu zobrazeni realistickým, ba až veristickým způsobem. Trapnost však prostupuje celým filmem; úporná snaha vypadat a vystupovat důstojně neustále naráží na sobeckost, lhostejnost a přetvářku obyčejných lidí, ale i prostou společenskou nejnápnost. Důsledkem je tak plejáda trapných situací (soutěž krásy, rozkrádání a vyhlašování tomboly, bezmoc hasičů při požáru), které se váží a vrství na sebe, gradují a nelze jim uniknout, a odkrývají tak lidskou podstatu postav – a potažmo diváků, kteří se „hrdinům“ sice smějí, ale zároveň k nim mají empatický vztah a uvědomují si společné rysy. Snímek je komedií trapnosti charakterizován od začátku do konce, nikoli však množstvím trapných gagů, nýbrž důrazem na odkrytí trapna a banality, které se skrývá za fasádou důstojnosti a vážnosti – vždy ale s naprostou autenticitou. Forman mimořádně přesně reflektoval poměry v tehdejší společnosti a v důsledku tak poukázal na její kolektivní absurditu – což nevyhnutelně vedlo k pozdějšímu zákazu distribuce filmu.

2.4 Camp

„Camp souvisí s konkrétním druhem vystupování, při němž je viditelný význam převrácen tím, že je upozorněno na skutečnost, že se jedná o vystoupení a tedy svým způsobem o lež; perfektním příkladem je drag“ (Thomas 1996, 103).

Původ termínu *camp* [*kemp*] je v americké gay komunitě 60. let; jeho principy jsou přijetí výstřednosti, barvitosti a celkové přehnanosti, až kýčovitosti, jako estetických rysů. Estetická kategorie kýče se s kategorií *campu* na první pohled překrývá, klíčový rozdíl je ovšem v tom, že *camp* svou přehnanost reflektuje (zároveň však v plné míře přijímá). *Camp* se vyznačuje láskou ke všemu přehnanému, divnému a absurdnímu – reflexe tu neznamena výsměch ani sebedarodii, přinejmenším ne vědomou. Tento estetický styl definovala Susan Sonntag v roce 1964 v eseji *Notes on "camp"*; už v této práci přitom pracuje s termínem *camp* v kontextu filmu – uvádí příklady snímků *Útěk z ráje* (1932) Ernsta Lubitsche a *Maltézský sokol* (1941) Johna Hustona jako filmů, které pracují s estetikou *campu*, přestože tento směr nebyl v době jejich vzniku ještě definován.

*„Estetika campu narušuje nebo převrací mnoho modernistických estetických atributů, jako je krása, hodnota a vkus tím, že nabízí jiný přístup k nahlížení a konzumaci [umění]. V diskusích o estetice campu se objevují slova jako „kýč“, „špatný vkus“, „výsměch“ a „nostalgie“ (Mallan – McGillis 2005, 3). Přijmeme-li trapno i jako vizuální kategorii, pak *camp* můžeme definovat jako estetiku trapnosti – čili naprosté přijetí toho, co by nám jinak připadalo neestetické ve své přehnanosti a nejapnosti. V tomto významu se termín etabloval mj. v kontextu filmu⁵ a filmové vědy: to, co sledujeme je „tak špatné, až je to skvělé“ (Wang 2018). *Camp* je „dobrý vkus ve vnímání nevkusného“ – cynicky řečeno, dává divákovi „propustku“, aby si užil něco, so by si jinak užívat nedovolil, neboť by měl potřebu tím opovrhnut. „Vnímání campu je svým vlastním druhem lásky, lásky k lidské přirozenosti. Vyžívá se v drobných triumfech a výrazech „charakteru“, spíš než aby je soudil. (...) Takto vnímaví lidé se nevysmívají tomu, co označují jako *camp*, ale těší se z toho. *Camp* je něžným citem (Sonntag 1964, 13)“.*

⁵ Např. heslo *camp* v Mirriam-Webster Dictionary: „ve stylu campu“ = *absurdně přehnané, umělé nebo afektované, obvykle humorným způsobem*. Příklady užití: *campy horror movies, campy humor*.

3. Wes Anderson: forma, styl a žánr

Filmy v režii Wese Andersona jsou na první pohled rozpoznatelné jak pro své vizuálně stylové charakteristiky, tak pro specifickou práci se žánrem, dialogem a charakterizací postav – režisér bezpochyby patří mezi nejznámější *auteurs* dnešní doby a jeho výstřední styl je notoricky známý i mezi laickou veřejností. V následujících několika podkapitolách budou aspekty jeho filmového jazyka pojmenovány a vysvětleny.

3.1 Charakteristika Andersonova vizuálního stylu

V první řadě si definujme formální stylové prvky v Andersonově práci. Stručné shrnutí podává např. Warren Buckland v monografii *Wes Anderson's Symbolic Storyworld* (Buckland 2018, 186–190) v sedmi bodech:

1. „Pohlednicové záběry“ (*tableau shots*): statické, ploché, „planimetrické“ celky a polocelky, které zobrazují pečlivě naaranžované postavy, jež často hledí přímo dopředu (směrem ke kameře). Strnulost kompozice má komický účinek. „Uhlazenost“ záběrů vykazuje jistý stupeň rozpačitého sebeuvědomění. Příklad viz na obr. 4.
2. Frontální detaily na obličejích postav (viz obr. 5). Tyto záběry jsou někdy stříhově propojeny ve vztahu pohled – protipohled, je-li snímána interakce mezi nimi: v takových případech je kamera postavena bezprostředně mezi postavami, přímo na osu.
3. Absolutní nadhled: kamera směřuje kolmo k zemi, přičemž snímá předmět (obvykle na stole) nebo ležící postavu (viz obr. 6). Tyto záběry jsou maximálně informativní a objektivní; opouštíme v nich perspektivu postav a díváme se na předmět či postavu z ptačí perspektivy.
4. Pohyb kamery: u pohlednicových záběrů je kamera typicky přísně statická, ale je-li uvedena do pohybu, jedná se o výrazný prvek: typicky švenk strhem o 90° nebo rozsáhlé jízdy, a to zvláště v Andersonových pozdějších filmech.
5. V Andersonově časně tvorbě se objevuje vždy alespoň jedna montážní sekvence, v níž zvolené záběry spojuje abstraktní téma a sekvence je podkreslena hudbou.

6. Jeden zpomalený záběr (přítomen ve všech filmech s výjimkou *Fantastického pana Lišáka a Grandhotelu Budapešť*). Typicky se tento záběr objevuje v závěrečné scéně.
7. Středové rámování a všeobecná inklinace k symetrickým kompozicím (Kogonada 2014).

Buckland opomíjí jeden zásadní aspekt Andersonova stylu, ba dokonce jeden z nejtypičtější: práci s barvou. Všechny filmy z Andersonovy vrcholné tvorby využívají barvu tematizujícím způsobem – rozličné barvy charakterizují různé postavy či instituce ve filmu, ať už hovoříme o červených čepičkách posádky lodi *Belafonte* v *Životě pod vodou* nebo růžovočervenými stěnami *Grandhotelu Budapešť*.

Porovnejme Bucklandovo bodové shrnutí Andersonova stylu s kategorizací formálních složek filmu, jak ji představuje Jerzy Plaźewski ve své příručce *Filmová řeč* (Plaźewski 1967):

- **Proměnlivá vzdálenost:** různí se od detailů až po velké celky. Velké celky jsou spíše netypické. Obecně dává Anderson přednost spíše širokým záběrům, aby měl divák možnost zorientovat se v prostoru sám, než aby se pokoušel divákův pohled vést okem kamery; detaily slouží primárně k zachycení emoce herců, příp. na popisné nadhledy kolmo k zemi (viz Bucklandův bod 2).
- **Rakurs:** typicky přímý, tzn. ani nadhled, ani podhled. V případě absolutních nadhledů jde zas o přímý pohled kolmo k zemi.
- **Optická kresba:** Wes Anderson má zřejmou preferenci ve prospěch širokých skel, které zdůrazňuje plochost a „pohlednicovost“ zejména celků a polocelků.
- **Hloubka ostrosti:** Anderson s hloubkou ostrosti nepracuje tvůrčím způsobem; ostrost uvnitř záběrů zůstává zpravidla neměnná a zůstává na postavě či předmětu v popředí. Je zřejmá preference vysoké hloubky ostrosti.
- **Kompozice:** vždy přísně symetrická či alespoň harmonicky vyvážená, jedna z hlavních charakteristik Andersonova vizuálního stylu. Anderson ve své vrcholné tvorbě pracuje tvůrčím způsobem s kompozičními plány.

- **Pohyb předmětu:** Anderson s pohybem snímaných objektů nemanipuluje; výjimkou je zpomalený záběr v závěrečné scéně filmu (bod 6).
- **Pohyb kamery:** kamera je obvykle statická; pokud je uvedena do pohybu, pak se jedná o pohyb velmi kontrolovaný – buď švenk strhem o 90°, nebo plynulou jízdu dopředu či do strany. Ruční kamera se vyskytuje jen v Andersonově rané tvorbě; není součástí vytříbeného stylu jeho vrcholných filmů.
- **Deformace obrazu:** lze zmínit Andersonovu inklinaci k používání filmového materiálu namísto digitální snímací technologie.
- **Zmnožená expozice:** nevyskytuje se.
- **Filmové triky:** ve vrcholné Andersonově tvorbě je typická práce s miniaturami, což má základ v Andersonově zkušenosti s loutkovým animovaným filmem (*Azevado 2019*). Tyto miniatury působí úhledně, symetricky, v souladu s celkovým vizuálním stylem, přesto je jejich vzhled relativně realistický.
- **Barva:** pro Andersona je charakteristické zacházení s barvou tematickým způsobem. Dosud všechny jeho filmy byly barevné; jedinou výjimkou je flashback na konci *Grandhotelu Budapešť* a dále některé scény v připravovaném snímku *The French Dispatch* (2020).
- **Zvuk:** není výrazně stylizována. Typické využití hudby 60. a 70. let, viz následující kapitola.

Soubor těchto charakteristik dal vzniknout osobitému stylu, jehož význam pro vývoj filmu jako umělecké formy je nepřehlédnutelný – o tom vypovídá už jen to, jak hojně je Andersonův styl v uplynulých dvou dekáдах citován a kopírován, a to nejen v umělecké, ale i komerční sféře, což je dané jeho okamžitou rozpoznatelností, hravostí, opulentní mizanscénou a všeobecnou přístupností („líbivostí“) – charakteristikami, které perfektně zastřešuje pojem *camp* (viz předchozí kapitola). Z těchto důvodů je Wes Anderson právem vnímán jako nejvýraznější (či přinejmenším nejexponovanější) americký *auteur*.

3.2 Zvuk a hudba

Se zvukovou složkou Anderson nenakládá výrazným ani stylotvorným způsobem. Podstatnou výjimku tvoří hudba, v níž vyniká Andersonova záliba v rockové hudbě 60. a 70. let, která hojně podkresluje scény ze svých filmů. Jednoznačným efektem je vyvolání sentimentality – vzpomínky na kulturní kontext, který už neexistuje – což přispívá k celkově nostalgické náladě Andersonových filmů, která je charakterizována touhou po návratu do dětství (to bude dále rozvedeno v následujících podkapitolách 3.4 a 3.5). Skutečnost, že hudebně podkresleny bývají zpravidla zpomalené záběry (viz Bucklandův šestý bod o vizuálním stylu v předcházející kapitole) není z hlediska stylu výrazným prvkem: jde o konvenční postup (navíc se hudba vyskytuje i na mnoha jiných místech); podstatné ovšem je, že tento postup ještě více podtrhuje sentimentální, na níž poetika Andersonových filmů stojí. Právě pro tuto nepokrytou sentimentální můžeme konstatovat, že využití hudby má náběh ke *campu*.

3.3 Žánrové a tematické vymezení Andersonovy tvorby

Méně uchopitelná, avšak neméně charakteristická je „obsahová“ stránka filmů Wese Andersona: tato díla nelze jednoduše kategorizovat v rámci tradičních žánrů; zpravidla se v nich pojí žánry dramatu, komedie, fantasy, romance a dobrodružného filmu (Roberts 2018). Není překvapením, že tvorba epigonů a imitátorů tohoto tvůrce zpravidla postrádá poetiku původních autorových snímků⁶. Tématům, která Anderson ve svých filmech prozkoumává, se věnuje opět Buckland (2018), a to ve značné šíři. Jmenujme tedy alespoň výčet základních charakteristik.

Hlavní východiska Andersonových příběhů jsou vztahová – Buckland používá termín „spřízněnost“ (*kinship*):

1. Smrt/absence někoho z rodičů nebo druha/družky

Andersonovy protagonisty zpravidla provází rodinná tragédie, která je často jejich určující charakteristikou a někdy dokonce funguje jako *inciting incident* pro děj celého filmu. Typickou hlavní postavou je dysfunkční osamocený muž, který se snaží překonat izolaci vybudováním komunity stejně smýšlejících jednotlivců (Buckland 2018, 174).

2. Mezigenerační vztahy

Reakcí a možným řešením traumatu pocházejícího ze ztráty blízké osoby (bod 1) jsou pro Andersonovy postavy mezigenerační vztahy. Nejvýrazněji se s tímto motivem pracuje ve filmu *Jak jsem balil učitelku* (Rushmore, 1998). Výsledkem mezigeneračního vztahu (či pokusu o něj) je přirozeně konflikt, ať už mezi zúčastněnými stranami, nebo vůči společnosti, která takovému svazku nepřeje.

3. Mezinárodní (mezietnické) vztahy

⁶ Jako výjimku můžeme uvést britského tvůrce Richarda Ayoadeho, jehož filmy *Jmenují se Oliver Tate* (*Submarine*, 2010) a v menší míře i *Dvojník* (*The Double*, 2014) vynikají poetikou trapnosti, která není nepodobná té Andersonově, byť je jeho vizuální styl docela odlišný.

Ve světě Andersonových filmů platí blízký vztah mezi příslušníky dvou odlišných etnických skupin za alternativní řešení ztráty blízké osoby. Stejně jako u mezigeneračních vztahů (bod 2) je takové řešení samozřejmě jen polovičaté či přechodné (*Buckland 2018, 174*).

Mezi další motivy, se kterými Anderson pracuje, patří: smrt/život (pohřby a těhotenství), výměna a dary, mediace a mediátoři (zprostředkovávající jednání a smír mezi těmi postavami, které jsou v konfliktu), „relativní světy“ (tj. fikční světy uvnitř filmů, které tvoří samy postavy), voda a tonutí, vertikálnost a vertikální pohyb.

Andersonův styl humoru lze charakterizovat *campem*: jeho světy jsou záměrně zveličené, postavy v něm vypadají a jednají komicky přehnaně, vizuální stránka je barvitá a líbivá až do té míry, že se z ní vytrácí podoba s reálným světem. Toto se projevuje i v interakcích mezi postavami – zvláště ve vrcholné Andersonově tvorbě připomínají jeho postavy loutky, které plní svou specifickou roli v příběhu a představují nějaký konkrétní znak, archetyp či zbytnělou charakterovou vlastnost, pochopitelně na úkor jejich přirozenosti a „lidství“ – či možnosti diváka se do těchto postav vcítit (podrobněji viz v kap. 5). Situační a konverzační humor tak vychází ze srážky protikladných charakterů – či spíše znaků, které tyto postavy zosobňují. I u Andersona bychom našli příklady trapných gagů (např. pěstní souboje v *Grandhotelu Budapešť* jsou krátkou, ale účinnou ukázkou repetitivního trapného gagu), ale obecně vzato Andersonova komika pochází odjinud. Poetika trapnosti v případě tohoto tvůrce stojí a padá na formálním pojetí jeho filmů – a tedy *campu* (kap. 2.4).

3.4 Andersonův hrdina

Jon Roberts (2018) zdůrazňuje narušené rodinné zázemí hlavních postav: nepřítomnost mateřské či otcovské figury v hlavních postavách vyvolává nutnost najít figuru náhradní (*Rushmore, Grandhotel Budapešť*), příp. najít alternativu rodinné opory v přátelských vztazích, které mohou přejít do vztahů romantických (*Rushmore, The Royal Tennenbaums / Taková zvláštní rodinka, Až vyjde měsíc, Grandhotel Budapešť*). Rodičovství, resp. nepřipravenost a neschopnost hlavní postavy stát se rodičem, je rovněž rozvíjeným tématem některých Andersonových snímků (*Taková zvláštní rodinka, Život pod vodou, Darjeeling s ručením omezeným, Fantastický pan Lišák*).

Postavíme-li to do kontextu Bucklandova studia témat, kterými se Anderson ve svých filmech zabývá (viz předchozí podkapitulu), můžeme sestavit profil typického Andersonovského hrdiny: je jím zpravidla muž, který prožil ztrátu blízké osoby, s níž se dosud vyrovnává, což může samo spustit děj filmu. Je duševně nedospělý, tudíž není připraven se této skutečnosti postavit čelem a přijmout zodpovědnost – namísto toho hledá jednoduché řešení. Protagonista se ho pokouší dosáhnout skrze navázání „spřízněnosti“ – romantického vztahu s někým, kdo má roli ztracené osoby nahradit: jedná se však o „záplatu“, snahu předem odsouzenou k neúspěchu, neboť jde o vztah přechodný a z podstaty nestálý, ať už pro mezigenerační nebo kulturní propast, a hrdina se setkává s nepochopením až otevřenou hostilitou přátel i zbytku společnosti. Hrdina musí přijmout realitu své situace, usmířit se, v čemž mu může pomoci mediátor, a potenciálně tak dospět – přesto však jeho stav na konci příběhu sentimentální a nostalgický; přijímá sice svou pozici v životě, přesto je však s ní bytostně nespokojen a nejraději by se vrátil v čase: např. Max Fisher v *Jak jsem balil učitelku* dokonce říká doslova „*mým snem je studovat na Rushmore*“ (střední škole, kterou Max navštěvuje).

Řečeno ve dvou větách: Andersonův hrdina je přestárlý chlapec, jenž touží vrátit se do svých chlapeckých let⁷, a je ochoten tomu obětovat vše ostatní. Jeho počínání je pochopitelně předem odsouzeno k neúspěchu a vytváří jen další problémy.

⁷ Jedná se však o idealizované, bezčasé chlapectví – tedy spíše vzpomínku na chlapectví, která se nachází *in illo tempore*, než realitu dětství a adolescence.

Je zajímavé, že toto schéma lze uplatnit na Andersonovy mužské postavy téměř všeobecně, nejen na postavu hlavní: např. v *Jak jsem balil učitelku* jej sleduje Max Fisher i Heman Blume, u *Darjeeling s ručením omezeným* platí na všechny tři bratry, v *Životě pod vodou* se vztahuje na Steva Zissoua i na jeho syna Neda, v *Grandhotelu Budapešť* se týká obou členů hlavní dvojice Gustava H. i Zera Mustafy.

4 Taika Waititi a *Králíček Jojo*

Waititiho nejnovější snímek *Králíček Jojo* je válečnou satirou, jejímž ústředním tématem je nesmyslnost a absurdita nacistické ideologie. Hovoříme-li v tomto kontextu o vizuální stylizaci nacismu, nelze opominout Leni Riefenstahlovou. Způsob snímání projevů moci nacistického režimu, který vynalezla a poprvé použila v propagandistickém filmu *Triumf vůle* (1936), je dnes už neodlučitelně spojeno s naším kolektivním pohledem na totalitní a autokratické režimy (Thompson–Bordwell 2007, 281); s těmito konvencemi se při práci s estetikou autoritativních režimů zachází i v nejširší popkultuře⁸. Vliv Riefenstahlové v *Králíčkově Jojo* ovšem nenajdeme, výjimkou je jen montáž z dobových záběrů na samém začátku, jejichž pompéznost je zesměšněna anachronickou veselou písní od Beatles *Komm gib mir deine Hand*, která tuto montáž podkresluje a podtrhuje její rytmus – estetika Riefenstahlové je tedy využita ironicky, její velkolepost a pompa působí směšně, a sám režisér z ní nikdy nečerpá. Je zřejmé, že pro Waititiho není cílem, aby nacisté působili děsivě a velkolepě, či vůbec alespoň jakkoli kompetentně – tedy tak, jak by se rádi viděli oni sami.

⁸ Typicky např. některé scény v Lucasových *Hvězdných válkách* (*Percival* 2015).

4.1 Formální výrazové prostředky z rejstříku Wese Andersona

Srovnajme nyní výčet formálních aspektů Andersonova stylu (viz kapitolu 3.1) s *Kralíčkem Jojo*.

1. „Pohlednicové záběry“ (*tableau shots*): vyskytují se, ale nejsou všudypřítomné tak, jako u Andersona. Waititi si tento druh záběrů nechává na momenty, kde může pečlivě komponovaný záběr podtrhnout absurditu celé situace: samotný střih je tak výrazný, a v závislosti na kontextu má buď komický, anebo šokující, v každém případě ovšem groteskní, efekt. Zajímavé je, že i při své relativní vzácnosti jsou tyto záběry užity ve vazbě pohled-protipohled – v *Kralíčkovi Jojo* hned několikrát.

a. Komické využití pohlednicového záběru, které je v souladu s Andersonovou estetikou, lze ilustrovat na příkladu scény v zotavovně (obr. 7). Široký, perfektně symetrický záběr na vykachlíkovanou stěnu bazénu dává vyniknout gagu, při němž se Frau Rahm (Rebel Wilson) „nenápadně“ přesouvá k Jojovi a Kapitánu Klenzendorfovi (Sam Rockwell), aby se zúčastnila jejich debaty o židovské magii. Když Kapitán Klenzendorf zmíní své zaměstnání („*trénuji kluky z Hitlerjugend, aby uměli bojovat ve vodě. Pro případ, že by někdy museli jít do bitvy v plaveckém bazénu*“), následný střih na perfektně symetrický protipohled s řadou vojáků v uniformách, kteří na povel všichni naráz skočí do bazénu (aniž by tento jejich akt měl jakýkoli zřejmý smysl), funguje jako vizuální gag sám o sobě (obr. 8). Tento druh vizuálního humoru používá Taika Waititi ve filmu vícekrát.

b. Šokující využití této techniky se objevuje hned v začátku filmu: Jojo a jeho matka Rosie pozorují řadu těl popravených odbojářů na náměstí (srov. obr. 9 a 10). Waititi tím dosahuje jednak toho, že hned v úvodu nastíní dvojznačný tón celého filmu (po absurdně komické úvodní montáži na letním táboře Hitlerjugend jde o nečekané převrácení nálady a žánru), a jednak toho, že tím tematizuje absurditu doby: řada úhledně rozvěšených lidských těl je zobrazena neadekvátně estetizujícím způsobem; záběr se co do kompozice neliší

od protipohledu Jojo a Rosie, kteří stojí uprostřed poklidného náměstí plného pestrobarevných historických domů. Rozverná, až pohádková estetika města, viděná očima desetiletého chlapce, je v naprostém rozporu s hrůznou realitou Třetí říše na konci druhé světové války.

- c. Kombinaci děsivého a směšného, charakteristickou pro tón filmu jako celku, značí záběr na pěťici důstojníků SS, kteří přicházejí do domu Jojo a Rosie na domovní prohlídku (obr. 11). Skrze groteskní snímání (i chování) působí na diváka jako skupina klaunů, tím však není zastíněna hrůza, jakou zažívá hlavní hrdina ve spojitosti s vědomím, že může být odhalena Židovka Elsa, ukrývající se na půdě domu.
2. Frontální detaily na obličeje postav. Tyto záběry využívá i Waititi, opět však s o poznání menší četností než Anderson; zvláště dialogy ve vazbě pohled-protipohled snímá Taika Waititi spíše konvenčně, než aby stavěl kameru přímo na osu (přitom se však rovněž vyhýbá snímání dialogů přes rameno). Tento způsob snímání ve filmu *Králíček Jojo* přesto opakovaně vidíme, typicky v emočně vypjatých interakcích, zejména mezi Jojem a Elsou: nejvýrazněji se toto projevuje ve scéně hádky o největších osobnostech německého a židovského národa (obr. 12 a 13). Podobně jako Wes Anderson těží Taika Waititi z komické strnulosti a umělosti těchto záběrů, což nejvíce vyniká ve scéně na začátku filmu, kde je představen Kapitán Klenzendorf (viz obr. 14): pohled na apatického nacistu ve slunečních brýlích, jenž znuděně chroupá jablko, působí zvláště absurdně v juxtapozici s perfektně symetricky komponovanou slavobránou s hákovým křížem.
 3. Absolutní nadhled: tuto techniku Waititi nevyužívá vůbec – resp. nikdy způsobem, který je pro Andersona typický, kdy je kamera odosobněna a v detailu zdůrazní některý objekt či subjekt „s Božího pohledu“.
 4. Pohyb kamery: Waititi na rozdíl od Andersona ze zásady *nepoužívá* vnitrozáběrovou montáž strhem kamery o 90° či 180°. Naopak mnohem četněji využívá pozvolného, nemotivovaného pohybu kamery vlevo či vpravo, a obecně je jeho práce s pohybem kamery spíše konvenční a intuitivní, než že by se řídila přísnými pravidly jako u Andersona. Waititi rovněž zásadně nepoužívá ruční kameru, zato však nechává diváka sledovat

pohyb hlavních postav v plynulých pohybech kamery na steadicamu. Zvláštní, pro Waititiho unikátní kamerovou technikou je „*dlouhý kompozitní švenk*“ – viz dále.

5. Montážní sekvence: zatímco Anderson od montáží v pozdějších filmech upouští, Waititi jich ve svém posledním filmu využívá s nebývalou četností; úvodní montáž pomáhá nastínit absurdní atmosféru filmu (a doby), další montáže pak slouží k efektivnímu sdělení děje, který se odehrává v dlouhém časovém úseku. Podstatné je, že všechny tyto montáže jsou podkresleny hudbou (viz následující podkapitulu).
6. Zpomalené záběry: oproti Andersonovi, který si zpomalený záběr šetří spíše na závěr svých filmů a zachází s nimi střídavě, Waititiho film touto technikou překypuje. Často se zpomalené záběry objevují jako součást montážních sekvencí. Podstatný rozdíl je ve vnímání zpomaleného filmu v kontextu jeho konvenčního použití: zatímco Anderson s ním pracuje spíše „navážno“, tak, aby závěru svých filmů dodal žádoucí patos, Waititi jde opačným směrem: zpomalené záběry přehání a vnáší patos do situací, které si takové zveličení nezaslouží, což působí směšně. Typický je Jojův a Adolfův hrdinný běh poté, co se Jojo rozhodne prokázat svou odvahu tím, že ukradne, odjízí a zahodí granát: chlapec nadšeně utíká, opojen bojovnou horlivostí, a zpomalený film jeho moment slávy podtrhuje – přitom však vedle něj běží imaginární Adolf, dělá legrační grimasy a rozpustile křepčí (a je přitom snímán stejně „hrdinsky“ jako chlapec Jojo).
7. Středové rámování: právě tato všeobecná inklinace obou autorů je patrně primárním důvodem, proč je Waititi s Andersonem tak často spojován. Obecně vzato však užití této techniky postrádá očividnou spojitost s kontextem, ve kterém se objevuje: volba způsobu snímání dialogových scén je spíše nahodilá a mnohdy se mění i uvnitř scény (srov. obr. 15 a 16).

Co se týče práce s barvou, jde Waititi s *Králíčkem Jojo* snad proti všem konvencím válečného filmu: namísto toho, aby se snažil vyjádřit pochmurnost doby pomocí černobílého obrazu či alespoň vybledlých barev v sépiových odstínech, hraje jeho

válečné Německo všemi barvami duhy, a to v nebývalé sytosti⁹. Režisér tomuto rozhodnutí přisuzuje příklon k větší historické autenticitě: „*dle mých rešerší bylo Německo té doby mimořádně barvitě místo, (...) navenek šlo o barvitou oslavu toho, o čem si oni mysleli, že je jejich cestou vstříc zářné budoucnosti, ale za touto fasádou se ve skutečnosti všechno rozpadá*“ (Vanity Fair 2020, 3:58). To doplňuje kameraman filmu Mihai Mălaimare: k rozhodnutí pracovat výrazným způsobem s barvou dospěla rešerše vzácných barevných filmů z druhé světové války a fotografie Henriho Cartiera-Bressona, zachycující hravost dětí v časech druhé světové války. Dalším důvodem pak bylo zdůraznění filmového času: „*uvědomili jsme si, že používáním takového množství barvy na začátku můžeme proměnit tón [filmu Králíček Jojo] později, když věci začnou být pochmurné*“ (James 2019). *Králíček Jojo* je tak paradoxně (v kontextu toho, že se jedná o válečný film) nejbarvitějším filmem autora. Jednotlivé barvy přitom nejsou výrazně tematizovány – snad jen to, že Jojův domov je červenozelený¹⁰, a dále tendence k menší a menší saturaci barev ke konci filmu, kdy válka dopadne i na Jojův rodný Falkenheim. Barevnost mizanscény, někdy až komická, je paralelou k vizuálnímu stylu Wese Andersona – ovšem jak bylo řečeno, minimálně v případě snímku *Králíček Jojo* je postavena na svébytných, odůvodnitelných základech, nejde o „samoučelnou“ hravost, jak je někdy vytýkáno Andersonovi.

Zvláštní, pro Waititiho příznačnou technikou je trikový záběr, který můžeme pojmenovat jako „*dlouhý kompozitní švenk*“. Jedná se o pomalý švenk o 360° zleva doprava, který postupně ukáže celou šíři mizanscény, přičemž hlavní postavy se tu objeví několikrát a na různých místech, naznačující tak opakovanou (až rutinní) činnost v rámci dlouhého časového úseku – smyslem záběru je výrazná filmová interpunkce, jakýsi „*středník*“ před závěrečným dějstvím. V *Králíčkově Jojo* je tímto záběrem švenk po místnosti, kde Jojo a Elsa žijí a tráví společně čas poté, co byla popravena Rosie. Tím je zprostředkován dojem plynutí času: vskutku,

⁹ Slovy producenta filmu Carthew Neala: „*[Žatec, kde jsme Králíčka Jojo točili,] měl nádherné rozlehlé náměstí, které nám pomohlo dotvořit barevné, živoucí německé městečko, a i když byly jeho ulice úžasné, už když jsme přijeli, na pár místech jsme je ještě vylepšili: dvě nebo tři fasády jsme přetřeli nevšedními barvami a najednou máte dětskou vzpomínku na německé městečko. Není potřeba to přehánět, ale tenhle příběh potřeboval rozvernost, aby opravdu fungoval*“ (Salisbury 2020).

¹⁰ Přesněji řečeno kaštanově červený. Výrazně odlišný – tyrkysový – je jen pokoj Jojovy zesnulé sestry, který ve filmu okupuje Elsa.

následující scéna útoku spojeneckých vojsk na Falkenheim se odehrává s odstupem několika měsíců. Téhož efektu dosahuje Waititi stejným trikem už v *Honu na pačlověky*, kde hlavní postavy putují vnitrozemskou buší a úspěšně unikají pronásledovatelům (těsně před začátkem 9. kapitoly, která se odehrává už v zimě, tj. s výraznou elipsou). Technicky je tohoto trikového záběru dosaženo v obou případech několikanásobným opakováním záběru, přičemž kamera je postavena na stativ a její otáčení po ose je řízeno strojem (tak, aby každé jetí provázel totožný švenk kamery), ovšem s různým rozmístěním herců a rozličnou hereckou akcí. V postprodukci jsou pak všechna jetí spojena do jediného záběru pomocí jednoduchého VFX compositingu.¹¹

¹¹ Technické řešení je spekulací autora této práce, jiné možnosti jsou však vyloučeny. Kdyby se jednalo o ruční švenk, bylo by prakticky nemožné záběry spojit do zdánlivě jednolitého záběru, a nutnost trikové postprodukce je v tomto případě zjevná.

4.2 Hudba

Waititi pracuje s nediegetickou hudbou; pro *Králíčka Jojo* ji složil Michael Giacchino. Jeho soundtrack není příliš průbojný a nevyniká výraznými motivy; o to výraznější jsou pak nepůvodní skladby, které se v *Králíčkově Jojo* objevují. Jejich využití je plně v souladu s estetikou Andersonovy tvorby; a to do takové míry, až můžeme hovořit o parodii: typické jsou klasické rockové písně 60. a 70. let ve zpomalených sekvencích. V kontextu *Králíčka Jojo* jde o do očí bijící (a samozřejmě úmyslný) postmoderní anachronismus: rockové skladby jsou přeloženy do němčiny a interpretovány v tomto jazyce, a to dokonce původními autory: v případě Beatles v úvodu filmu píseň „Komm gib mir deine Hand“ (*I'd Like to Hold Your Hand*), v případě Davida Bowieho je to titulní píseň „Helden“ (*Heroes*).

Waititi takto hned na začátku filmu dosahuje dvojího efektu: jednak připomíná divákovi, že nesleduje skutečnou historii či její rekonstrukci, nýbrž historickou satiru, a jednak mu pomáhá přiblížit a „zlidštit“ davovou hysterii nacismu tím, že ji (implicitně) přirovnává k pop-rockovým hitům. Zkrátka řečeno – pro malého Joja je (imaginární) Adolf Hitler stejně *cool*, jako pro nás byli Beatles.

Německá varianta písně Davida Bowieho *Heroes* dosahuje odcizujícího efektu jako píseň Beatles, ale zároveň vyjadřuje ve zkratce sdělení filmu a dramatický oblouk, který v rámci syžetu obsáhne hlavní hrdina: „*Já, já budu tvým králem / a ty, ty budeš mou královnou / i když je nic nezapudí / můžeme je přemoci, alespoň na den / můžeme být hrdiny, alespoň na den*“. Z hlediska významu jsou *Helden* perfektně zvolenou titulní písní. Z tohoto hlediska je ovšem smysl písně právě opačný, než tomu bylo na začátku filmu u *Komm gib mir deine Hand*: Waititi s ní nepracuje ironizujícím způsobem, nýbrž jako s prostředkem upřímného sdělení. Píseň je přitom samozřejmě anachronická, její využití působí určitým způsobem „přehnaně“ – můžeme tedy v této písni spatřovat *camp*, jaký je typický pro skladby hrající v Andersonových filmech.

4.3 Žánr, humor a zpracovávaná témata: Waititi vs. Anderson

Stran žánrového zařazení a principů, na nichž stojí poetika a humor konkrétních filmů, se Waititi od Andersona liší nejzřetelněji. Je to pochopitelné vzhledem k dramaticky odlišnému zázemí, z něhož tvůrci pocházejí. Slovy Anonína Tesaře (2020, 17): „Na rozdíl od těchto tvůrců [Michela Gondryho a Wese Andersona], kteří divákům prezentují vyhraněný vizuální styl, do nějž zapadají i postavy a jejich chování, Waititiho filmy zdaleka tak výtvarně vyhraněné nejsou. Novozélandský tvůrce je naopak nejpevněji spjatý s komediálním herectvím a ve svých filmech také často přímo vystupuje ve výrazných rolích. Proto v jeho snímcích vše vychází spíše z postav, jejichž pohledu na svět je pak podřízená i celková stylizace filmů.“ Vskutku, Waititiho kariérní začátky mají základ v herectví, a to především herectví komediálním, a je tedy přirozené, že se na něm zakládá i poetika a stylizace filmů. Co do autorského přístupu tedy má blíže např. k Terryemu Gilliamovi a Terryemu Jonesovi ze skupiny Monty Python; novozélandský autor jejich styl humoru dokonce cituje jako inspiraci pro gag v *Králičkovi Jojo* s do absurda opakovaným „heilhitlerováním“ ve scéně domovní prohlídky v bydlíšti hlavního hrdiny¹². Přesto jmenujme nejprve společné rysy.

Jak bylo osvětleno v kapitole 3.4, poetika Andersonových filmů vždy vychází z osobního traumatu hlavní postavy – ztráty blízké osoby – a její potřeby vyrovnat se s touto skutečností, typicky skrze nově budované dočasné vztahy, nakonec jsou však Andersonovi hrdinové nuceni postavit se jí čelem a přijmout své místo v životě. Jedná se o paradigma příběhu, které je z principu tragické; Andersonův hravý (a často směšný) vizuální styl tak funguje jako neustálý kontrast. Hledáme-li nicméně společný jmenovatel jeho snímků mimo vizuální styl, můžeme konstatovat, že Andersonovy filmy jsou o vyrovnávání se se ztrátou blízké osoby, resp. neschopností či nechotou přijmout svou životní situaci.

¹² „Mám pocit, že to je něco, co by pravděpodobně udělali Monty Python, kdyby natočili skeč plný důstojníků gestapa“ (Vanity Fair 2019, 3:20).

4.4 Waititiho hrdina

Pátráme-li po společných tématech a motivech napříč Waititiho tvorbou, seznáme, že jeho protagonisté mají některé společné rysy s těmi od Wese Andersona: především absenci rodinného zázemí, přesněji řečeno otcovské figury. To je společným jmenovatelem filmů *Kluk*, *Hon na pačlověky* i *Králíček Jojo*. Tato otázka je v případě Waititiho dokonce ještě podstatně palčivější než u Andersona: zatímco typickým Andersonovým protagonistou je mladý muž, který není plně zakotvený ve světě (snad právě důsledkem prožitého traumatu), všechny jmenované Andersonovy filmy vyprávějí o velmi mladých chlapcích, jejichž identita je na jejich rodičích a rodinném zázemí zcela závislá. Zatímco Andersonův protagonista se musí se ztrátou vyrovnat, přijmout ji a posunout se dál (tedy najít či vynalézt novou identitu, která bude nezávislá na rodině), Waititiho chlapečtí hrdinové potřebují nejen se vyrovnat s prožitým traumatem, ale k tomu ještě najít náhradního rodiče, ovšem přijmout ho nikoli nekriticky, nýbrž s vědomím jeho přirozených nedostatků, případně posléze i úplně zavrhnout: *Kluk* si nachází cestu k navrátišimu se otci, který je ovšem nezodpovědný mamlas; Ricky Baker v *Honu na pačlověky* si udělá z původně hostilního Hectora svého „strýčka“ a přijme ho za svůj maskulinní vzor; Jojoův imaginární kamarád Adolf Hitler je pak očividnou náhražkou za chybějícího otce, který utekl od rodiny, aby se přidal k odboji, jakkoli je náhražkou pitoreskní a směšnou: skutečnými Jojovy vzory se tak v průběhu filmu stane matka Rosie a Židovka Elsa, se kterou má podivně mateřsko-sourozenecko-partnerský, ke konci filmu však v zásadě pozitivní vztah.

Antonín Tesař poukazuje na další téma, které prostupuje napříč Waititiho filmografií: selhávající stylizace postav. „*Waititiho snímky neustále porovnávají bezchybnou image mediálních mýtů s trapně nedokonalou realitou, která zoufale nedostává nárokům virtuálních fantazií*“ (Tesař 2020, 17). Propastný rozdíl mezi tím, kým by hrdinové chtěli být či jak sami sebe vnímají, a tím, kým jsou ve skutečnosti a jak je vnímají ostatní, je základním stavebním kamenem Waititiho filmové poetiky. Z tohoto protikladu vychází humor filmů *Kluk* (Klukův otec se namísto domnělého superhrdiny ukazuje být naprostým hlupákem a nešikou)¹³,

¹³ „*Juxtapozice fantazií obou bratrů vůči kruté realitě zdůrazňuje vyváženost hořkosladkosti*“ (Handley 2017, 5:20). Fantaziemi autorka míní absurdní představy Kluka

Hon na pačlověky (kde se o nejapně hrdinnou stylizaci pokouší všechny postavy od hlavních hrdinů až po antagonisty, kteří po nich pátrají), *Co děláme v temnotách* (kontrastující děsivou představu upíra s trapnou realitou všedního dne ve Wellingtonu), *Thor: Ragnarok* (superhrdinové sice mají nadpřirozené schopnosti, ale jsou tak nešikovní, že si s nimi stejně neví rady a superhrdinové jsou tak spíš jen naoko) a v neposlední řadě i *Králíček Jojo*. Waititi tu podrývá nacistickou ideologii tímtéž způsobem, jako stereotypní východiska jeho předchozích filmů: z jeho úhlu pohledu je nacismus jen další stylizací, přetvářkou, pod jejímž nablýskaným povrchem je špinavá a trapná realita, a odhalení této přetvářky nejenže podrývá identitu postav, které se s ní ztotožňují, ale zároveň celou jejich ideologii demaskuje a zesměšňuje – ale pouze tím, že ji ukazuje v pravém světle. „Desetiletý Jojo se úporně snaží být plakátovým nacistou, a jelikož kolem sebe žádné opravdové nacisty nemá, alespoň si vytvoří imaginárního kumpána Adolfa Hitlera. Také jeho debaty s židovskou dívkou, která se ukrývá v jeho domě, se točí především kolem toho, co jsou Židé podle představ nacistů, co jsou Židé doopravdy jako národ a jak do toho zapadá konkrétní židovská dívka, s níž Jojo právě mluví“ (Tesař 2020, 18.) Vskutku, nacistická představa o démonických Židech se v kontrastu s realitou obyčejné dívky Elsy, jež se ukrývá na půdě domu, nevyhnutelně ukazuje jako směšně absurdní – dokonce tak, že se jí smějí i samotní důstojníci Gestapa, když se jim Jojo jako „plakátový nacist“ snaží představit svou příručku na odhalování Židů.

Tento princip sebestylizace je vlastně i explicitně vysloven v dialogu mezi Jojem a Elsou:

Elsa: „Vždyť nejsi nacist.“

Jojo: „Jsem hodně velký fanoušek svastik, takže – to by ti mělo napovědět.“

Elsa: „Nejsi nacist, Jojo. Jsi desetiletý kluk, který má rád svastiky, rád se obléká do legračních uniforem a chce patřit do party. Ale nejsi jedním z nich.“

Jojo: „Dobře. Prostě si přiznejme, že se neshodneme.“

Právě odhalení přetvářky, popř. neschopnost a neochota postavy se přetvářky zřít, je základním kamenem Waititiho „poetiky trapnosti“. Zatímco u Andersona

a jeho bratra o skvělosti jejich otce, krutou realitou je jeho zbabělost, nekompetence a bezcitná nezodpovědnost.

vzniká trapno jako důsledek selhávající interakce mezi postavami, které komunikují na diametrálně odlišné bázi¹⁴ a nemohou si tedy základně porozumět (což je akcentované typickými mezigeneračními a mezietnickými vztahy), Waititiho hrdinové jsou trapní sami o sobě. „Poetika trapnosti“ v tomto případě neznamena vznik trapna jako důsledek vzájemné interakce, nýbrž prosté odhalení vnitřní přirozenosti postav a jejího kontrastu vůči tomu, za koho se vydávají. Ve filmu *Králíček Jojo* je tak trapný bez výjimky každý nacističtí: hlavní hrdina Jojo (stejně jako mladý Jorki) je ve skutečnosti jen osamělým chlapcem, který si chce najít kamarády; Kapitán Klentzendorf je nihilistickým homosexuálem; Kapitán Deertz je (stejně jako celé Gestapo) jen bezvýznamným úředníkem; Frau Rahm je tlustou sekretářkou bez jakýchkoli pořádných dovedností. Tito všichni se přitom stylizují do představitelů a ochránců velkolepého a mocného německého národa. Stejně trapná je přirozeně i ideologická stylizace Židů jako bestií, které pasou po bohatství a německé krvi, zvláště pokud ji vidíme v kontrastu s realitou znuděné židovské dívky, která je nucena skrývat se na půdě. Právě z kontaktu a konfliktu přetvářky s realitou pochází jak Waititiho humor, tak vývoj postav: každý, kdo se na začátku příběhu zaslepil ideologií a vnímá se jako něco, čím ve skutečnosti není, musí časem svou masku odhodit a přiznat si pravdu – zkrátka proto, že jeho utkvělá představa je tak směšná, že se jí nelze dále držet.

V zásadě tedy charakterový oblouk hlavní postavy přesně kopíruje vývoj vizuální koncepce: zároveň s tím, jak město Falkenheim přichází o svou pohádkovou dokonalost, ztrácí se zářivé barvy a uhlazené, symetrické kompozice a naopak, odhaluje se zkaženost a šed', která byla celou dobu pod povrchem, tak i Jojo odvrhává svou ideologickou masku (která ho činila nadlidsky dobrým – byť jen zdánlivě) a stává se zmateným desetiletým klukem, kterým v hloubi duše celou dobu vlastně byl.

Zřejmě největší kontrast Andersona a Waititiho je v konečném vyznění a sdělení jejich filmů. Andersonovy snímky spojuje pocit nostalgie, touha vrátit se do dětských let a do doby, kdy byl svět ještě v pořádku, a na této notě zpravidla i končí: protagonisté by se rádi vrátili do svých šťastných let, ale jsou nuceni přijmout skutečnost, jaká je – a tak spolu s nimi prožíváme sladkohořkou

¹⁴ Často u Andersona vidíme např. dospělé chovající se jako děti, a naopak děti chovající se jako malí dospělí.

melancholii po krásném světě, který už neexistuje. Waititiho perspektiva je přesně opačná, novozélandský režisér prostřednictvím svých filmů hledí kupředu: postavy završují svůj příběhový oblouk tím, že odvrhnou masku a příjemnou sebestylizaci, stávají se sami sebou a vydávají se vstříc budoucnosti, která je nejistá, ale na cestě k ní nás společně s protagonisty provází nově nabytá sebedůvěra a optimismus. Řečeno jinými slovy: zatímco Andersonovy postavy jsou bytostně „chcípácké“, snící a tápají, jen aby nakonec konstatovali že „líp už bylo“, Waititiho protagonisté jsou sice směšní a trapní pro své naivní představy o sobě i světu okolo, ale nacházejí sami sebe a vstupují s nadějí do nového života.¹⁵

¹⁵ „Nostalgicky a s humorem se tak Anderson pokouší o ‚hledání ztraceného času‘ svého dětství“ (Hruška 2010, 26).

4.5 Situační trapno a camp

V Králíčkově *Jojo bychom* našli příklady klasické komedie trapnosti, jaké známe mj. z československé nové vlny. Typickým, byť v zásadě ojedinělým příkladem protahovaného gagu (viz 2.1) může být scéna u bazénu, kde si Frau Rahm neadekvátně dlouho „nenápadně“ přisedá k hlavním postavám, neboť sedí příliš daleko (obr. 7). Dalším příkladem je scéna hádky Rosie a Joja u večeře, zatímco přisedící imaginární Adolf svými grimasami podporuje Joja, dokud to i na něj není moc (takže se omluví a odejde – viz obr. 17).

O něco častěji vidáme gag opakovaný (viz 2.2), což pramení z Waititiho inklinaci k práci s motivy, jejich opakováním a variacemi (např. boty, které nosí Rosie), a to nejen v zájmu komedie. Nejtypičtějším a nejvýraznějším příkladem protahovaného gagu je dříve zmiňovaná scéna „heilhitlerování“ po příchodu Gestama k Jojovi na domovní prohlídku (obr. 11): aby mohli nacisté konečně začít věcně hovořit, musí vztyčit pravici a poctit pozdravem každého přítomného zvlášť, což při průběžně rostoucím počtu aktérů ve scéně vede k absurdní nutnosti opakování nacistického pozdravu, až tento rituál pozbude jakéhokoli dojmu vážnosti (v očích diváka – nikoli však v očích postav).

Skutečným jádrem poetiky trapnosti v Králíčkově *Jojo* však nejsou jednotlivé gagy, nýbrž celkový pohled na atmosféru a ideologii doby – podobně jako Formanova sarkastická, ale upřímná observace české společnosti v *Hoří, má panenka* (viz kap. 2.3). To je v plném souladu s tezí Antonína Tesaře o sebestylizaci jako ústřední charakteristice Waititiho postav (*Tesař 2020*, 18; viz předcházející podkapitulu): postavy sice od začátku filmu působí lidsky, avšak záhy začneme zjišťovat, že nejsou těmi, za koho se vydávají – resp. kým by si přáli být. Tento princip odkrývání nablýskané fasády (a odhalování trapna, které se skrývá pod povrchem) platí o filmu jako celku – Waititi odhaluje absurditu nacistické ideologie spolu s odkrýváním přetvářky těch, kteří tuto ideologii zastupují.

Observační přístup odkrývání banality, všednosti a trapnosti lidské zkušenosti, která se snaží být větší než je, jak ji sledujeme v *Hoří, má panenka*, je nicméně ve zřejmém rozporu s vizuální stylizací Waititiho *Králíčka Jojo* – narážíme na přirozený protiklad *observace vs. stylizace*. Je vlastně paradoxní, že této výpovědi Waititi dosahuje i přes „umělost“ formálních prostředků, které volí pro vyprávění

příběhu. *Králíček Jojo* tak vykazuje unikátní kombinaci klasické, situační komedii trapnosti a andersonovského *campu*: Waititiho zobrazení třetí říše se můžeme smát jak v její povrchní, postmoderní pitoresknosti (*campu*), tak v rovině ideové: nacismus se ukazuje být nesmyslným, a to i očima desetiletého chlapce, který byl touto ideologií indoktrinován, a všechny postavy, které jej zosobňují, se odhalují jako důležitě vypadající, leč zcela nekompetentní mamlasové.

5 Vývoj obou autorů v čase

Tendence vývoje Andersonova stylu jsou dobře rozpoznatelné: zatímco jeho první filmy disponují konvenčními technikami a méně striktní prací s pohybem kamery i kompozicí, jeho vrcholná tvorba se čím dál více podobá vysoce stylizovanému, až „loutkovému“ filmu, a to i tehdy, je-li řeč o filmech hraných (viz *Azevado 2019*). Rostoucí preciznost režisérovy práce s mizanscénou má přirozeně za následek klesající dojem autenticity příběhu: spíše než jako živoucí bytosti lze postavy v novějších Andersonových filmech vnímat stále více jako loutky, které mají každá svou vlastní specifickou úlohu uvnitř fikčního světa; tato úloha je přitom do stejné míry dramatická, jako je estetická. Tuto skutečnost můžeme demonstrovat nejlépe na akčních scénách: zatímco např. v *Jak jsem balil učitelku (Rushmore)* jsou vyhrocené situace snímány ruční kamerou, vyjadřující neklid a duševní vypjatost postav (tedy v souladu s emočním zabarvením dané scény a podle postupů konvenční filmové řeči), v *Grandhotelu Budapešť* jsou už i ty nejvypjatější akční scény (rvačka, honička) snímány přísně středově, symetricky a staticky, což vytváří komickou disproporci mezi zobrazovaným dějem a způsobem jeho zachycení – zároveň to ovšem i nevyhnutelně směřuje k většímu odstupu diváka a menší možnosti empatie s postavami, které se tohoto děje účastní.

Vývoj Waititiho stylu je poněkud méně zřetelný. Od filmu *Orel kontra Žralok* můžeme i u něj pozorovat směřování k suverénnějšímu filmovému jazyku, nikoli však v tak extrémní míře jako u Wese Andersona. Jak bylo demonstrováno v kapitole 4, Waititiho práce s výraznými stylizačními postupy (pohlednicové záběry, frontální detaily z osy, přísně středové kompozice) je nedůsledná; uchyluje se k nim zejména tehdy, jsou-li nějakým způsobem významotvorné. Waititiho primárním záměrem není naprostá stylová preciznost, nýbrž vyprávění příběhu adekvátním způsobem: při autorově inklinaci k humoru, nadsázce a komedii trapnosti to pochopitelně znamená používání technik, které toho dosahují (a některé se v tomto případě shodují s rejstříkem formálních postupů Wese Andersona), zpravidla se jich však zříká, je-li zapotřebí poskytnout divákovi možnost napojit se emocionálně na postavy a na akci, kterou v daný moment prožívají: dlužno podotknout, že tak je tomu v převážné většině stopáže Waititiho filmů. *Králíček Jojo* v tomto směru představoval neobyčejnou výzvu: režisér musel svou tendenci k vytváření gagů a vizuální komiky vyvážit s mimořádnou vážností tématu druhé světové války a vším, co s tím souvisí – indoktrinací dětí nacistickou

ideologií, násilnou likvidací odpůrců, pronásledováním Židů a utrpením civilního obyvatelstva. Proto je paradoxní, že právě tento film vykazuje ještě vyšší míru stylizace (resp. vyšší četnost používání stylizačních postupů), a to včetně té andersonovské, než režisérovy předchozí filmy. Stylizace filmového jazyka a mizanscény je tu však v souladu s mimořádnou sebestylizací nacistické ideologie, estetiky a mytologie, byť k tomu užívá anachronické a ironizující formální prostředky (viz kap. 4.1), což vytváří efekt přehnané estetizace – *campu* (kap. 2.4). Postupným upouštěním od vizuální stylizace tak Waititi v průběhu filmu odkrývá jádro nacismu – ve vší jeho hrůze a špinavosti, ale zároveň i nesmyslnosti, nejapnosti a trapnosti, když se vytratí jeho uhlazená barevná „fasáda“.

6 Závěr

Filmy Taiky Waititiho se vyznačují charakteristickou poetikou: nabízejí čistý, radostný pohled dětí na témata a události, které bychom jinak mohli považovat za tragické. Bujná fantazie chlapeckých hrdinů je vždy větší a krásnější než jejich skutečné životy, ale jsou nuceni své představy odvrhnout, přestat se za ně schovávat, nalézt vlastní identitu a postavit se světu čelem. Barvitý, fantastický svět viděný očima dětských protagonistů má zřejmé paralely ve vizuálním stylu tvůrce staršího současníka Wese Andersona, a nelze vyloučit přímou inspiraci: práce s barvou, symetrické kompozice, strnulost (statičnost) a „umělá“ dokonalost, retro estetika, všeobecný cit pro práci s filmovým trapnem, *campem* a poetikou trapnosti; to vše jsou aspekty, které práci obou režisérů na první pohled spojují. Jejich pravidelné srovnávání v literatuře a v tisku proto není překvapivé. Jde však o podobnost v zásadě povrchní: zatímco Andersonovu tvorbu prostupuje nostalgická touha po návratu do jakýchsi krásných minulých časů, které možná ani neexistovaly (a přesto po nich toužíme), Waititiho opakujiím se sdělením je odvržení těchto romantických představ (o sobě i o světě) a „návrat to budoucnosti“: čili nalezení vlastní identity v tvrdém, zato ale plnohodnotném a opravdovém světě. V obou případech je vyznění hořkosladké a zdánlivě podobné, avšak zatímco v prvním případě vítězí příjemná nostalgie, v tom druhém je to nejistá naděje. Zatímco Andersona definuje až obsesivní perfekcionismus a touha po krásnu, Waititi je – slovy Antonína Tesaře – „mistrem nedokonalosti“ (Tesař 2020, 18).

Chceme-li odpovědět na otázku: je Waititi svébytným autorem, nebo jen úspěšným epigonem? – musíme konstatovat, že jeho příběhy jsou spolu se způsobem jejich vyprávění příliš originální, než aby byly pouhou nápodobou. A ač Taika Waititi stojí na ramenech velkých režisérů, mezi něž se Anderson bezesporu řadí, bylo by nespravedlivé k němu přistupovat jinak, než jako k samostatnému tvůrci s vlastním sdělením, poetikou a filmovým jazykem.

7 Přílohy



Obr. 1. Snímek ze závěrečného záběru filmu *Intimní osvětlení* (1965). Příklad tzv. protahovaného gagu.



Obr. 2. Snímek z filmu *Černý Petr* (1963). Čenda neodbytně opakuje svou představu o správném pozdravu – příklad tzv. opakovaného gagu.



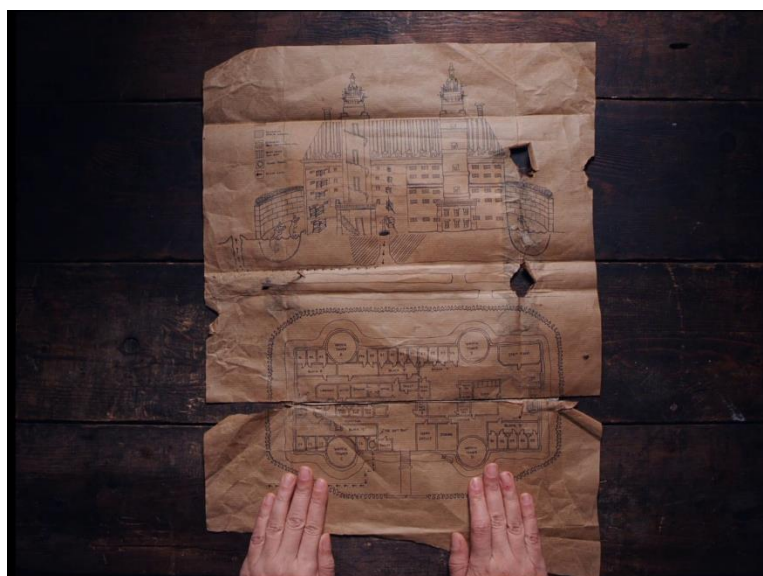
Obr. 3. Snímek z filmu *Hoří, má panenko* (1967). Trapno pramení z observačně realistického zobrazení skutečnosti, která se úporně snaží tvářit důstojně, ale v jádru je banální a absurdní.



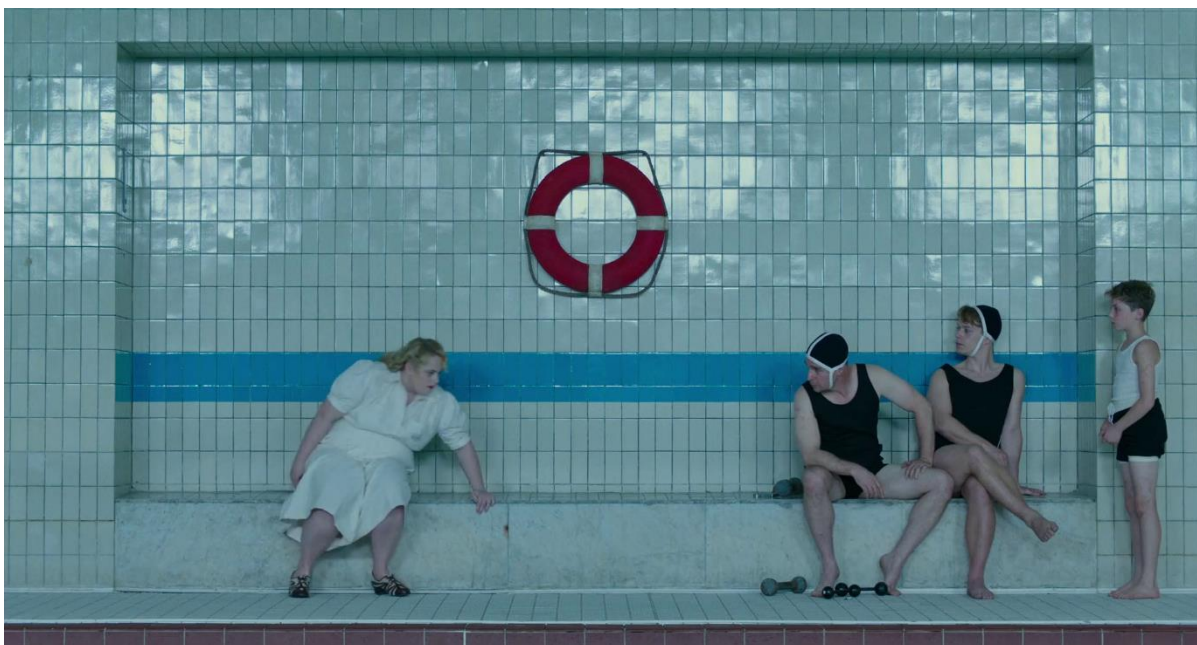
Obr. 4. Andersonův „pohlednicový záběr“ (tableau shot). Snímek z filmu *Grandhotel Budapešť* (2014).



Obr. 5. Frontální detail na obličej hlavní postavy ve filmu *Rushmore* (1998). Typická je přísná souměrnost a strnulost, až umělost kompozice.



Obr. 6. Příklad absolutního nadhledu (pohledu „s Boží perspektivy“) z filmu *Grandhotel Budapešť* (2014). Záběr není přímým pohledem žádné z přítomných postav.



Obr. 7. Příklad „pohlednicového záběru“ z filmu *Králíček Jojo* (2019). Frau Rahm (Rebel Wilson) si v záběru „nenápadně“ přisedá k ostatním. Andersonovský „pohlednicová“ kompozice podtrhuje natahovaný gag.



Obr. 8. Záběr následující po tom z *obr. 4*, tvořící spolu vazbu pohled-protipohled: chlapce z Hitlerjugend, kteří sborem skákejí do vody, tímto způsobem přímo pozorují Jojo a Klendendorf.



Obr. 9. Jojo (Roman Griffin Davies) a Rosie (Scarlett Johansson) upřeně hledí před sebe v perfektně komponovaném „pohlednicovém záběru“. Snímek z filmu *Králíček Jojo* (2019).



Obr. 10. Šokující protipohled na záběr z *obr. 6* ukazuje popravené členy odboje. Záběr je přesto komponován perfektně souměrným, naoko líbivým způsobem.



Obr. 11. Dvojí podoba grotesknosti ve filmu *Králíček Jojo* (2019): Členové Gestapa v čele s Kapitánem Deertzem (Stephen Merchant) jsou směšnou kompozicí i hereckou akcí, přesto je jejich nečekaný příchod děsivý.



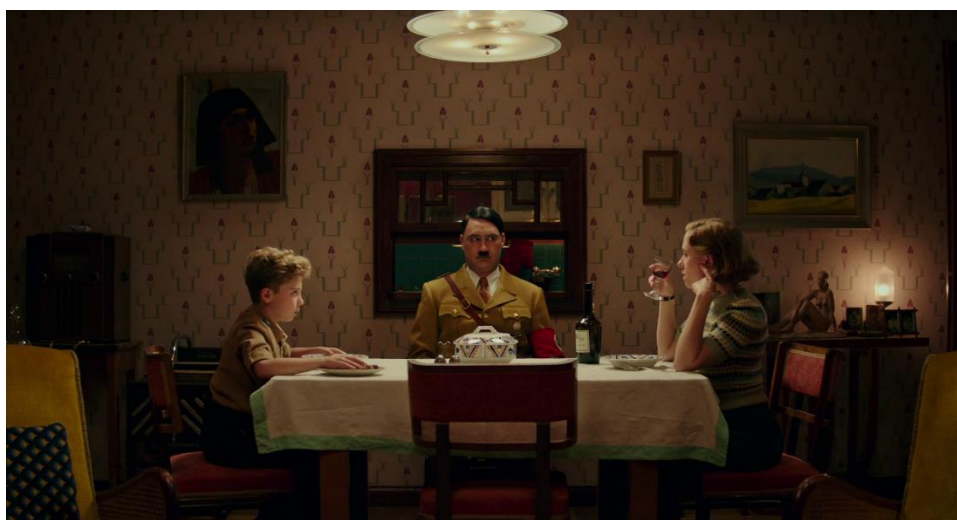
Obr. 12 – 13. Frontální detaily na obličejích hlavních postav z filmu *Králíček Jojo* (2019) ve vazbě pohled-protipohled. Formální postup shodný s vizuálním stylem Wese Andersona.



Obr. 14. První záběr filmu *Králíček Jojo* (2019), kde se divák seznamuje s postavou Kapitána Klensendorfa (Sam Rockwell), tuto postavu ihned zesměšňuje nejen hereckou akcí (znuděným chroupáním jablka), ale i juxtapozicí s perfektně – až uměle – komponovanou nacistickou symbolikou.



Obr. 15 – 16. Jedná se o dva záběry z téže scény z filmu *Králíček Jojo* (2019). Chlapec Jojo tu hovoří s Židovkou Elsou (Thomasin McKenzie). Waititi přechází z asymetrické kompozice s výrazným negativním prostorem na kompozici relativně symetrickou, aniž by toto rozhodnutí mělo zřejmý narativní smysl.



Obr. 17. Příklad protahovaného gagu ve filmu *Králíček Jojo*. Hádku Joja a Rosie provázejí četné chvíle trapného, napjatého ticha. Trapnost celé situace jen podtrhuje přítomnost mlčícího imaginárního Adolfa (Taika Waititi), který je očividně na straně chlapce, ale pro svou imaginárnost to nemůže dát najevo.

8 Filmografie

- *Intimní osvětlení*, 1965, r. Ivan Passer

- *Černý Petr*, 1964, r. Miloš Forman
- *Lásky jedné plavovlásky*, 1965, r. Miloš Forman
- *Hoří, má panenko*, 1967, r. Miloš Forman

- *Jak jsem balil učitelku / Rushmore*, 1998, r. Wes Anderson
- *Taková zvláštní rodinka / The Royal Tenenbaums*, 2001, r. Wes Anderson
- *Život pod vodou / Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004, r. Wes Anderson
- *Darjeeling s ručením omezením / Darjeeling Limited*, 2007, r. Wes Anderson
- *Fantastický pan Lišák / Fantastic Mr. Fox*, 2009, r. Wes Anderson
- *Až vyjde měsíc / Moonrise Kingdom*, 2012, r. Wes Anderson
- *Grandhotel Budapešť / The Grand Budapest Hotel*, 2014, r. Wes Anderson
- *Psí ostrov / Isle of Dogs*, 2018, r. Wes Anderson
- *The French Dispatch*, 2020 - neuvedeno, r. Wes Anderson

- *Dvě auta, jedna noc / Two Cars, One Night*, 2004, r. Taika Waititi
- *Orel kontra Žralok / Eagle vs. Shark*, 2007, r. Taika Waititi
- *Kluk / Boy*, 2010, r. Taika Waititi
- *Co děláme v temnotách / What We Do in the Shadows*, 2014, r. Taika Waititi
- *Hon na pačlověky / Hunt for the Wilderpeople*, 2016, r. Taika Waititi
- *Thor: Ragnarok*, 2017, r. Taika Waititi
- *Králíček Jojo / Jojo Rabbit*, 2019, r. Taika Waititi

9 Zdroje

- *Andley, Africa 2017*: Taika Waititi: Mastering Happy Sad Cinema. *In*: Youtube [online]. 19. 5. 2017 [cit. 21. 8. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/f0h3WPcPtNo>. Kanál uživatele We Need to Talk About Film.
- *Azevado, Luís 2019*: How Wes Anderson's style changed after animation. *In*: Youtube [online]. 3. 6. 2019 [cit. 26. 6. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/KevO1kVeHGc>. Kanál uživatele The Discarded Image.
- *Bergson, Henri 2012*: Smích. Praha.
- *Buckland, Warren 2018*: Wes Anderson's Symbolic Storyworld: A Semiotic Analysis. Londýn.
- *Cohen, Noah 2019*: Jojo Rabbit: Wes Anderson Meets Borat in Nazi Germany. *In*: Scene + Heard [online]. 15. 11. 2019 [cit. 2. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.sceneandheardnu.com/content/2019/11/15/jojo-rabbit-wes-anderson-meets-borat-in-nazi-germany>.
- *Couch, Aaron 2020*: Taika Waititi to Direct New 'Star Wars' Film. *In*: The Hollywood Reporter [online]. 4. 5. 2020 [cit. 11. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/taika-waititi-direct-new-star-wars-film-1293092>.
- *Fragoso, Sam 2016*: Taika Waititi's 'Hunt For The Wilderpeople' Starring Sam Neill Is A Charming Wes Anderson-Style Comedy (Review). *In*: The Playlist [online]. 24. 6. 2016 [cit. 4. 7. 2020]. Dostupné z: <https://theplaylist.net/taika-waititis-hunt-wilderpeople-starring-sam-neill-charming-wes-anderson-style-comedy-review-20160624/>.
- *Howell, Peter 2019*: Directing a movie while dressed as Hitler 'an embarrassing thing,' says Taika Waititi of 'Jojo Rabbit'. *In*: The Star [online]. 17. 2. 2019 [cit. 4. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.thestar.com/entertainment/movies/opinion/2019/10/17/taika-waititi-on-playing-hitler-and-satirizing-the-nazis-in-jojo-rabbit-if-everybody-got-it-id-be-worried.html>.
- *Havel, Václav 1966*. Anatomie gagu. *In*: Havel, Václav: Protokoly. Praha.
- *Hruška, Tomáš 2010*: Wes Anderson jako součást dnešní popkultury. Bakalářská závěrečná práce FAMU. Praha.

- *James, Daron 2019*: How 'Jojo Rabbit' DP Mihai Mălaimare Uses Color to Create Perspective. In: No Film School [online]. 19. 12. 2019 [cit. 11. 8. 2020]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/jojo-rabbit-cinematography>.
- *Kogonada 2014*: Wes Anderson // Centered. In: Vimeo [online]. 17. 3. 2014 [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <https://vimeo.com/89302848>. Kanál uživatele kogonada.
- *Mallan, Kerry – McGillis, Roderick 2005*: Between a Frock and a Hard Place: Camp Aesthetics and Children's Culture [online]. Canadian Review of American Studies, January 2005 [cit. 29. 7. 2020]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/27477842_Between_a_Frock_and_a_Hard_Place_Camp_Aesthetics_and_Children's_Culture.
- *Percival, Jesse 2015*: The Influences of Star Wars: Triumph of the Will [online]. 6. 12. 2015 [cit. 17. 8. 2020]. Dostupné z: <https://medium.com/@Jetfire852/the-influences-of-star-wars-triumph-of-the-will-9924f94d9f7>.
- *Petřík, Marek 2013*: Estetika trapnosti v současné české filmové komedii. Magisterská závěrečná práce JAMU. Brno.
- *Plaźewski, Jerzy 1967*: Filmová řeč. Praha.
- *Roberts, Jon 2018*: Auteur: Wes Anderson. In: So The Story Goes [online]. 10. 3. 2018 [cit. 16. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.sothetheorygoes.com/wes-anderson/>.
- *Salisbury, Mark 2020*: How Taika Waititi made 'Jojo Rabbit': "He didn't wait for anyone to give him permission". In: Screen Daily [online]. 4. 5. 2020 [cit. 28. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.screendaily.com/features/how-taika-waititi-made-jojo-rabbit-he-didnt-wait-for-anyone-to-give-him-permission/5145919.article>.
- *Sonntag, Suzan 1964*: Notes on 'Camp' [online]. [cit. 29. 8. 2020]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf.
- *Tesař, Antonín 2020*: Mistr nedokonalosti Taika Waititi. Cinepur 129 (červen 2020), 16–19.
- *Thomas, Allan James 1996*: Camping Outback: Landscape, Masculinity, and Performance in The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert. Continuum 10. 2. 1996, 97–110.
- *Thompson, Kristin – Borwell, David 2007*: Dějiny filmu. Praha.

- *Vanity Fair 2019*: Taika Waititi and Stephen Merchant Break Down a Scene from 'Jojo Rabbit'. In: Youtube [online]. 30. 10. 2019 [cit. 11. 8. 2020]. Dostupné z: <https://youtu.be/3y3FRGCG7o8>. Kanál uživatele Vanity Fair.
- *Wang, Benjamin 2018*: Understanding Camp Films & Their Strangely Tasteful Descendants. In: Film Inquiry [online]. 10. 4. 2018 [cit. 13. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.filminquiry.com/understanding-camp-films/>.