

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

JEDNOZÁBĚROVÝ NARATIVNÍ FILM

Petr Pylypčuk

Vedoucí práce: doc. Mgr. Bohdan Sláma

Oponent práce: Mgr. Jan Hecht

Datum obhajoby: 8.9.2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV FACULTY

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Directing

BACHELOR'S THESIS

SINGLE-SHOT NARRATIVE CINEMA

Petr Pylypčuk

Thesis advisor: doc. Mgr. Bohdan Sláma

Examiner: Mgr. Jan Hecht

Date of thesis defense: 8.9.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

JEDNOZÁBĚROVÝ NARATIVNÍ FILM

vypracoval(a) 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

Cílem této bakalářské práce je rozebrat použití jednoho dlouhého, nepřerušného záběru pro vyprávění narativních celovečerních filmů a zmapovat jejich formální, obsahové a stylistické složky, režijní postupy a výpovědní hodnotu pro diváka. Za pomoci neoformalistické analýzy autor rozebere vybrané filmy a na jejich základě popíše principy filmové řeči specifické pro jednozáběrovou narativní kinematografii jako takovou, její pozitiva a úskalí a její vztah ke stříhové skladbě.

Abstract

The aim of this bachelor thesis is to analyse the use of a single long, uninterrupted shot for narrative feature films and to map their formal and stylistic components, content, directing processes and value for the viewer. By using neo-formalist analysis, the author will analyze selected films and use them to describe the principles of film language specific to single-shot narrative cinema as such, its positives and pitfalls, and its relationship to film editing.

Obsah

1. Úvod	7
2. Jednozáběrová kinematografie	9
3. Neoformalistická analýza	12
3.1 Základní nástroje	12
3.2 Předpoklady neoformalistické analýzy v jednozáběrové kinematografii ..	12
4. Provaz.....	14
4.1 Pokus o změnu paradigmatu	14
4.2 Zločin v jednotném časoprostoru	17
4.3 Provaz jako experiment.....	20
5. Ruská archa	22
5.1 První film svého druhu	22
5.2 Historie z pohledu první osoby.....	25
5.3 Dopad Ruské archy na jednozáběrovou kinematografii	29
6. Bod varu.....	31
6.1 Hlavní postava "ve varu"	31
6.2 Restaurace jako organismus	33
6.3 Bod varu a prostor	36
7. Závěr	39
8. Seznam použité literatury a elektronických zdrojů.....	41

1. Úvod

Tématem této bakalářské práce je rozbor celovečerních filmů, které se dají označit jako jednozáběrové. Hlavním kritériem pro toto formální zařazení je použití jednoho nepřerušného záběru pro vyprávění celého celovečerního filmu, tj. absence jakékoli stříhové skladby, ať už skutečná, či pouze domnělá. Jednozáběrový film vnímám jako analyticky poměrně neprobádané médium a chci se proto zaměřit na analýzu složek, které jsou výlučné pro tuto formu kinematografie a jejich vzájemný vztah, jejich vztah k diváckému prožívání filmu a vztah jednozáběrového filmu jako takového ke stříhové skladbě v narativním filmu a jeho místo v širším rámci světové kinematografie.

K rozboru a zkoumání těchto náležitostí jsem si vybral tři dlouhometrážní filmy, které dle mého názoru sehrály důležitou roli v historii, vývoji či rozvinutí filmové řeči v jednozáběrové kinematografii a na kterých chci postupně popsat a doložit jednotlivé jevy a postupy, které jsou pro jednozáběrový film zásadní. *Provaz* (1948, r. Alfred Hitchcock), *Ruská archa* (2002, r. Alexandr Sokurov) a *Bod varu* (2021, r. Philip Barantini). Jsem si vědom toho, že film *Provaz* narozdíl od *Ruské archy* a *Bodu varu* nespĺňuje přesně dané kritérium použití jednoho nepřerušného záběru zachycujícího celý film, a jeho uvedení v této práci tak může být diskutabilní, nicméně jsem po dlouhém uvážení došel k závěru, že je nemožné ho opomenout, jelikož na jeho základě do značné míry stojí všechny ostatní jednozáběrové filmy a koncept jednozáběrové kinematografie jako takové.

Filmy rozeberu za použití postupů neoformalistické analýzy, tak jak byly tyto postupy popsány v knize *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis* od autorky Kristin Thompsonové¹, avšak s důrazem na jejich formální a obsahové provedení v přímém vztahu k principu zobrazení celého děje filmu v jednom nepřerušném časoprostoru, jež je jejich určujícím společným jmenovatelem.

Můj zájem o popis a pochopení jednozáběrových filmů jako tvůrčí metody, která v mnoha ohledech stojí samostatně a odděleně od drtivé většiny světové narativní kinematografie, vychází z fascinace jejich výlučnou možností zachycení času a prostoru a ojedinělým způsobem, jakým tato schopnost působí na filmového

¹ THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, 1988.

diváka. Stejně jako náš každodenní pohled na svět kolem a časoprostorově kontinuální prožívání jednotlivých situací v něm, ani jednozáběrový film v sobě inherentně nemá možnost stříhu, který vykoření tuto realitu či situaci do jiné, tak jak je to běžné v rámci filmové montáže, je totiž nutně vázán prostorem a časem, který je kontinuální a jehož dramatická struktura musí svůj oblouk splnit v jasných mantinelech ohraničených tímto jednotným časoprostorem.

Tato skutečnost je pro mě v této bakalářské práci zásadním předmětem bádání, a závěry, kterých docílím (jakkoli můžou být nepopíratelně subjektivní) považuji za důležité nejen pro hlubší pochopení formy, obsahu a stylu v jednozáběrových filmech a kinematografii jako takové, ale i pro prohloubení svého vlastního chápání filmové řeči a mnoha podob přístupu k filmovému narativu a jeho režii.

2. Jednozáběrová kinematografie

Pojem "jednozáběrová kinematografie" je v češtině prakticky naprostým novotvarem, při jehož použití v této práci vycházím z anglického pojmu "*single shot cinema*" (někdy zkratkou *SSC*), o jehož vznik se zasloužil nizozemský kameraman a režisér Leonard Retel Helmrich.² Helmrich píše o principu jednozáběrové kinematografie následovně:

*"Jde o percepci reality. Realita je vždy jedním celkem a není pravda, že celek je souborem jednotlivých částí.... Z holistického hlediska je celek víc než jen soubor svých jednotlivých částí."*³

Myšlenku holismu, (z řeckého *holos*, celek) definuje poprvé Aristoteles následovně:

*"Celým (holon) se nazývá to, čemu neschází žádná z částí, podle kterých se nazývá přirozeným (jýsei) celkem."*⁴

Aristoteles později dokládá důležitost celku, který přesahuje své části a je jim tak nadřazený:

"A jestliže dále části jsou dříve než celek, ostrý úhel je však částí pravého a prst částí živé bytosti, byl by ostrý úhel dříve než pravý a prst dříve než člověk. Ale, jak se zdá, spíše pravý úhel a člověk jsou dříve. Neboť podle nich se udává pojem částí a také jsou dříve proto, že mohou být bez nich."

⁵

Celkem, který je udavatelem svých vlastních částí se samozřejmě dá označit i narativní film, který využívá střihu mezi záběry a obrazy, dá se ale argumentovat, že celkem se film stává až ve střížně, kdy jsou jednotlivé záběry seřazeny za sebe

² HELMRICH, Leonard Retel: *Single Shot Cinema: a different approach to film language*, New York University Abu Dhabi, 2013, s. 1. Dostupné z:

<https://singleshotcinema.com/wp-content/uploads/Avanca-50.pdf>

³ Tamtéž, s. 7

⁴ ARISTOTELES: *Metafyzika*, 2. vydání. Praha: Rezek, 2003, s. 130

⁵ Tamtéž, s. 150

a jejich finální posloupnost dává podobu celku, kterého jsou součástí. I jednozáběrový film je složen z jednotlivých částí, které dávají dohromady celek, je však nutné poznamenat, že tyto části existují v jednozáběrovém filmu a priori, nelze je nijak měnit, přeskládat a vystříhnout po natočení filmu ve střížně, a z tohoto pohledu můžeme jejich spojení v jednotném času a prostoru od začátku vnímat jako celistvější "holos".

Jednozáběrový film je ze své podstaty plynulejším celkem, a ne amalgamací většího počtu záběrů a obrazů, které jsou v časoprostoru odděleny, a které tedy lze snáze vnímat a zkoumat také jako jednotlivé části většího celku, jímž je výsledný film, který se z těchto částí mozaikovitě skládá. Je možné se proto domnívat, že z tohoto "holistického hlediska" má jednozáběrový film vsutku větší možnost zachycení percepce reality jako holistického celku, o které píšou Aristoteles i Helmrich, jelikož jeho jednotlivé části jako samostatní činitelé neexistují, jsou přítomny pouze v nepřerušném proudu časoprostoru, který tak není pouze souborem svých částí, a lze ho snáze vnímat jako "skutečné" zachycení reality.

Touto "skutečnou" realitou mám na mysli svět, který je skutečný pouze v rámci konstruktů fikční reality uvnitř narativních filmů, na které se tato práce zaměřuje. Přesto, že Helmrich píše o "holistickém hledisku", jeho definice "single shot cinema" je nakonec širší a aplikuje ji jak na skutečný jednozáběrový film, tak na filmy, jež se skládají z více jednozáběrových sekvencí.⁶ V tomto ohledu se tato práce s jeho definicí do značné míry rozchází, jelikož pracuji s pojmem jednozáběrové kinematografie jako jasněji definovaným přístupem, kdy je celý film natočen na jeden záběr, anebo tak alespoň působí na diváka⁷ a zaměřuji se na narativní celovečerní film.

Právě zobrazení celého příběhu filmu na "jeden dech", je tím, co mě jako předmět zkoumání zajímá. Mizanscénu, práci s kamerou a zvukem, hereckou akci, režijní a dramaturgické postupy a práci s časem a prostorem, které jsou v jednozáběrové kinematografii výlučné od ostatních filmů, popíšu za pomoci postupů

⁶ HELMRICH, Leonard Retel: *Single Shot Cinema: a different approach to film language*, New York University Abu Dhabi, 2013, s. 4. Dostupné z: <https://singleshotcinema.com/wp-content/uploads/Avanca-50.pdf>

⁷ O zařazení filmu *Provaz* v kapitole 4.1. Pokus o změnu paradigmatu.

neoformalistické analýzy na jednotlivých příkladech jednozáběrových filmů, s přihlédnutím i na širší okolnosti a období, za jakých tyto filmy vznikly.

V konečném výsledku by se měly vyjevit principy, na kterých stojí jednozáběrová kinematografie jako celek, který je víc než jen souhrnem svých částí.

3. Neoformalistická analýza

3.1 Základní nástroje

Dle Kristin Thompsonové jsou hlavními prostředky neoformalistické analýzy předpoklady o tom, jak jsou filmy konstruovány: "*filmy jsou umělé a vyžadují specificky estetický typ percepce, která není praktická. Tyto předpoklady pomáhají určit, jak provádět specifický a soustředěný druh analýzy.*"⁸

Podle prvního předpokladu jsou filmy dle Thompsonové arbitrárními konstrukty bez přirozených vlastností a jsou produktem autorových estetických voleb, rozhodnutí, ale i tlaků, které mají původ ve faktorech, které jsou individuálnímu dílu vnější a stejně tak jakýkoli pokus autora o zachycení reality ve filmu nemůže nikdy být pouze "*přirozeným aktem*", neboť i pojem realismus se od filmové éry k éře a film od filmu liší.⁹

Druhým předpokladem jsou pojmy *ozvláštnění* a *komplikovaná forma*, dle kterých se podle Thompsonové estetický film snaží diváckou zkušenost prodloužit a komplikovat: dává tak divákovi šanci, aby stimuloval svou vlastní představivost a stával se aktivní součástí filmu: divák prožívá vjem z filmu, který ho emočně a intelektuálně stimuluje, jedná se o *estetickou percepci*.¹⁰

3.2 Předpoklady neoformalistické analýzy v jednozáběrové kinematografii

V jednozáběrových filmech se tyto základní předpoklady neoformalistické analýzy nepochybně vyskytují, z analytického hlediska mě však zajímá, jak odlišné, či naopak podobné, jsou si tyto předpoklady s filmy, které jednozáběrové nejsou. Například pojem *komplikovaná forma* Thompsonová ve svém textu popisuje na příkladech stříhové montáže čtyř různých epoch ve filmu *Intolerance* (1916, r. D.

⁸ THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, 1988, s. 35

⁹ Tamtéž, s. 35

¹⁰ Tamtéž, s. 36

W. Griffith) a na sekvenci odehrávající se ve vězení ve filmu THX-1138 (1971, r. George Lucas), kdy je dočasně "minimalizována prostorová orientace"¹¹ díky čemuž tato sekvence komplikuje formu filmu tím, že zdánlivě svým provedením vystupuje ze zbytku filmu.

V případě filmů, které rozebírám, je práce se střihem extrémně sevřená (*Provaz*) anebo neexistuje vůbec (*Ruská archa, Bod varu*), a není obvyklé, aby byl nějaký obraz vystupoval z celku jako izolovaná část, která působí komplikaci formy. Také vytváření *odkladů*, jež jsou podle Thompsonové důležitým typem komplikované formy¹² je složitější v jednotném času a prostoru, ve kterém se jednozáběrové filmy odehrávají. V tomto ohledu mě zajímá odhalení specifických míst, kde se tyto předpoklady v analyzovaných filmech vyskytují.

¹¹ THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, 1988, s. 37

¹² Tamtéž, s. 37

4. Provaz

4.1 Pokus o změnu paradigmatu

Na základě divadelní hry *Provaz* (1929, autor Patrick Hamilton) v roce 1948 natočil legendární britský režisér Alfred Hitchcock stejnojmenný film, který pojednává o úkladné vraždě mladíka Davida Kentleyho jeho dvěma spolužáky ze střední školy.

Geneze Hitchcockovy myšlenky natočení filmu za pomoci dlouhých, nepřerušovaných záběrů (pokud možno spojených neviditelným stříhem a působícím jako jeden časoprostorový celek) není úplně jasná. Jistotou však je, že první adaptací britské hry, která se sama inspirovala reálným případem vraždy 14letého studenta Bobbyho Frankse v americkém Chicagu¹³, byl experimentální televizní film stejného jména, který odvysílala 8. března 1939 živě BBC.¹⁴

Tento živý přenos divadelní hry použil pro snímání akce neobvykle dlouhé záběry a je tedy možné se domnívat, že Hitchcock tenhle nápad v jistém ohledu pouze převzal a použil pro svou filmovou verzi, která vznikla až o 9 let později.¹⁵ Jakkoli byla idea pro neortodoxní technické zpracování *Provazu* originální či nikoliv, Hitchcock přišel na svou dobu s naprosto neotřelým nápadem: natočit celovečerní film v jednotném časoprostoru, pokud možno v co nejdelších záběrech, které budou působit jako jedna kontinuita vázající sevřenou dramatickou situaci.

Byla to radikální idea a Hitchcock sám si sám zprvu nebyl jistý, do jaké míry je tento nápad proveditelný. Po technických schůzkách s klíčovými členy štábu, ale došel k závěru, že film natočitelný je a v lednu 1948 se začalo točit.¹⁶

Z hlediska jednozáběrové kinematografie šlo o první obdobný pokus natočit narativní film na "jeden dech", avšak je nutno podotknout, že *Provaz* udržení celého narativu v jednom záběru nesplňuje. Film je složený z 11 záběrů, z nichž

¹³ LANE, Brian: *Chronicle of 20th Century Murder*. New York, Berkeley Books, 1995, s. 106–107.

¹⁴ BFI: *Rope* (1939). Dostupné z:

<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b804705e3>

¹⁵ MCGILLIGAN, Patrick: *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, It Books, 2004, s. 420

¹⁶ Tamtéž, s. 411

každý trvá maximálně 10 minut, což byla kapacita filmové role kamery. Aby tyto záběry spojil tak, aby vypadaly jako jeden kontinuální celek, použil Hitchcock do té doby bezprecedentní množství neviditelných stříhů. Z deseti stříhů, které ve filmu jsou, je jich pět neviditelných a ve všech je využito překrytí kamery zády jedné z postav, či objektem vyskytujícím se v dekoraci¹⁷ do černé a následně švenk z černé zpět do prostoru dekorace.

Diskutabilita zařazení *Provazu* mezi filmy jednozáběrové kinematografie z hlediska využití stříhové skladby přichází s pěti stříhy, které jsou ve filmu nezakryté, a které tak do velké míry narušují nepřerušenu kontinuitu snímání filmu. Velmi snadno si lze představit, že tyto stříhy se daly nahradit švenky a překrytím kamery v jednom kontinuálním záběru, tak jak jsou tyto principy využity ve zbytku filmu. Je tedy pro mě záhadou, proč se o to Hitchcock nepokusil, zároveň ale z vlastní zkušenosti chápu, že při natáčení se velmi často musí improvizovat a předem vymyšlené záběrování někdy letí z okna. Je to dle mého škoda, je však taky důležité poznamenat, jak tyto stříhy fungují, jaká je jejich motivace a jak pracují se zvukem.

Na konci úvodní titulkové sekvence, kdy z balkónu sledujeme dění na ulici dole pod ním, kamera švenkuje na okno se zataženými záclonami a slyšíme dušené výkřiky a zvuky souboje. V tomto momentu přichází přiznaný stříh dovnitř bytu, kde vidíme dva vrahy, jak provazem škrtí svou oběť.¹⁸ Zachovává se zde tak jednotný časoprostor: nejdřív slyšíme co se děje uvnitř, a pak vidíme to, co se děje v ten samý moment. Tento stříh motivovaný zvukem, který je zpočátku mimo obraz, je využitý ve všech dalších přiznaných střízích ve filmu, tak, aby co nejvíce zachovaly kontinuitu; aby na předchozí záběr navazovaly okamžitě. Například když oba vrazi vyjdou ze záběru, mimo obraz slyšíme, jak na pozdrav jeden z nich říká: "Janet!", a v dalším záběru vidíme, že do bytu přišla mladá žena a vrazi se s ní jdou pozdravit.¹⁹

Tento pokus o zachování co nejcelistvějšího časoprostoru je nakonec důvodem, proč *Provaz* do své analýzy jednozáběrového filmu zařazují i přesto, že formálně požadavek jednoho nepřerušného záběru nesplňuje. Stejně důležité je přihlídnutí

¹⁷ Čtyři neviditelné stříhy jsou skrz záda, jeden přes zvednutí víka truhly.

¹⁸ *Provaz*, čas: 00:02:30

¹⁹ *Provaz*, čas: 00:19:56

k epoše kinematografie, v jaké vznikl; v době svého uvedení, a i na několik desítek let poté byl *Provaz* naprosto ojedinělým experimentem, který nabourával dosavadní paradigma práce se stříhem a časoprostorem v narativním filmu a než vznikl první film skutečně natočený na jeden záběr, uplynulo od premiéry *Provazu* dlouhých padesát čtyři let.²⁰

Změnu paradigmatu poprvé definoval ve svém díle *Struktura vědeckých revolucí* americký filozof a vědec Thomas Samuel Kuhn jako: "zásadní změnu v základním konceptu vědní disciplíny."²¹ Přichází dle něj v momentu, kdy se dosavadní přístup k oné disciplíně (paradigma) vyčerpá a hledají se odpovědi na otázky, které toto paradigma nemůže zodpovědět.

Dozajista je možné se zamyslet nad stavem kinematografie ve 40. letech jako obdobím, kdy se stávající paradigma mohlo zdát vyčerpané a bylo za potřebí hledat nové odpovědi. Hitchcockův experiment s jednotným časoprostorem ve filmovém vyprávění vycházel z potřeby nějaké nové paradigma objevit, z mého pohledu šlo ale pouze o pokus, který nové paradigma nenastolil, jakkoli byl tento pokus odvážný a ojedinělý. Technologické možnosti, které přinesl advent digitální kinematografie, a které posunuly možnou délku a způsob snímání jednoho nepřerušovaného záběru mnohem dál, než byly v roce 1948, byly několik desítek daleko.

Přesto však měl dle mého názoru *Provaz*, který sám Hitchcock v rozhovoru s Françoisem Truffautem označil za "experiment, který nevyšel"²² dlouhosáhlý efekt na kinematografii a zejména principy jednozáběrové kinematografie. Je to předobraz, základ, na kterém podle mého jednozáběrové filmy v jistých ohledech stojí dodnes, přestože sám jednozáběrovým filmem na slovo vzatým není, neboť využívá viditelného stříhu.

Kvůli využití stříhové skladby bych tak *Provaz* z technologického hlediska spíše, než jednozáběrovým filmem nazval filmem, který je "jedno-časoprostorový". Jeho práci se stříhem však nepovažuji za záměr, ale pouze za důsledek technologických limitací, které Hitchcockovi neumožnily, aby film skutečně jednozáběrový byl.

²⁰ *Ruská archa* (2002, r. Alexandr Sokurov)

²¹ PRŮCHA, Jan; VETEŠKA, Jaroslav: *Andragogický slovník*, 2. vydání, Grada, 2014, s. 320

²² TRUFFAUT, François: *Hitchcock/Truffaut*, Simon & Schuster, 1984, s. 156

Autor zjevně jednotnost času a prostoru narušit nechtěl; byl k tomu "donucen" svými okolnostmi. Základní motivace udržení jednotného časoprostoru, která je druhým hlavním principem jednozáběrové kinematografie, se tu ale velmi zjevně vyskytuje a film je proto pro mě "čestným" představitelem jednozáběrové kinematografie a pro jeho invenčnost v době svého vzniku přimhuřuji oči nad jeho nedotaženou formou.

4.2 Zločin v jednotném časoprostoru

Hlavním motivem, který prostupuje celý film, je vražda. Dva mladí muži zavraždí svého bývalého spolužáka a následně ve stejném bytě, kde se vražda odehrála, uspořádají oslavu, kam pozvou jeho rodinu i snoubenku. Motivem u nich není jakákoli emoce či čímsi zapříčiněný násilný sklon, se kterými by se dalo sympatizovat, vražda je zde pouze intelektuálním cvičením. Brandon a Phillip se zabývají estetikou a svého přítele Davida zabijí, aby dokázali svou nadřazenost nad ním i nad ostatními spácháním "dokonalého zločinu".

Způsob, jakým vraždu páchají, od začátku posouvá příběh do metaforické roviny: je těžké hledat alespoň špetičku realismu v absurditě jejich chování. Davida zabijí ve svém vlastním bytě, následně ho schovají do truhly, která stojí uprostřed obývacího pokoje, kde se vzápětí odehrává večeře s rodinou a blízkými přáteli oběti. Jedná se o zjevný konstrukt bazální dramatické situace (*co když někdo otevře truhlu...*) jímž "mistr napětí" Hitchcock celkem primitivně buduje očekávání diváka, při nahlédnutí pod povrch v něm ale je k nalezení nemálo hlubších vrstev.

Chci se vrátit k postavám vrahů, Brandonovi a Phillipovi. Jejich jednotlivé psyché jsou ve filmu nastaveny velmi rychle a alespoň na první pohled jsou divákovi jasné: Brandon je lídrem operace, Phillip je jeho spolupachatelem, je však oproti němu nervózní: má ohledně vraždy zjevně jisté pochybnosti, které se mu nedaří příliš dobře skrýt. Tyto dvě polohy jejich chování zjevně zachycují opačné póly reakce na vykonání zločinu a jeho dopad na jejich duše. Brandon si závažnost situace buď neuvědomuje, či je jen chladným psychopatem, Phillip zde představuje emoční polohu rozrušení násilným činem. Svou spoluúčast na naprosto nesmyslném a zbytečném aktu vraždy si zjevně uvědomuje. Začne pít a postupem času je stále

opilejší a rozrušenější. Přesto ani k němu nenalézám empatii: jeho rozrušení nepramení z pocitu viny za smrt, ale spíše z obavy toho, že bude při činu přistižen.

Tyto černobílé rozdíly mezi oběma postavami slouží jako nutné konstrukty jednotného časoprostoru: jejich nastavení nelze příliš komplikovat, jelikož film se odehrává v "reálném čase". Z hlediska dramaturgie a vystavování děje zde není prostor pro šedou zónu; princip kontinuity jednozáběrového (či v případě *Provazu* spíše jedno-časoprostorového) filmu neumožňuje vývoj jejich postav během delšího času a proměňujícího se prostoru, kdy by mohli dostat možnost se nad sebou zamyslet a projít tak složitější morální proměnou jak na rovině svých vlastních duší, tak z hlediska divákova vnímání těchto postav.

Místo tohoto vývoje, jenž lze aplikovat v narativních filmech, které využívají stříhu z jednoho času do jiného a z jednoho prostoru do úplně odlišného, se *Provaz* opírá právě o tento princip dvou postav, které ve stejném časoprostoru prožívají dvě odlišné reakce na stejný podnět. Suplují tak pro divácký zážitek onu rovinu rozervanosti, která by se v ne-jednozáběrovém filmu dala snadno zachytit na pouze jedné postavě, která by se ale vyvíjela déle než jen v reálném čase. Vidíme obě možnosti vnímání vraždy najednou a vzhledem k tomu, že postavy Brandona a Phillipa jsou ve filmu nerozlučné a opravdu působí jako rozštěpení jedné duše, umožňuje nám tento konstrukt vnímat etickou rovinu vraždy i přesto, jak krátký čas postavy i dramatický oblouk filmu mají na svůj vývoj.

Phillip není potěšen faktem, že Brandon na večeři pozval i jejich společného bývalého učitele Ruperta: považuje ho za hrozbu a bojí se jeho intelektuální kapacity jejich čin odhalit. Postava Ruperta s sebou vnáší další metaforickou rovinu, jelikož pocit obou vrahů o své nadřazenosti oběti a ostatním lidem pozvaným na večeři pramení z filozofických myšlenek o nadřazenosti, které jim během studia sám Rupert vštěpoval, jmenovitě Nietzscheho myšlenku "nadčlověka."²³ Brandon nezakrytě doufá v to, že Rupert na vraždu nakonec přijde, že však oba vrahy pouze pochválí a smekne klobouk nad jejich intelektuální převahou nad "obyčejnými" lidmi, tak jak jim tuto převahu vštěpoval ve škole.

²³ NIETZSCHE, Friedrich: Tak pravil Zarathustra. Praha: Vyšehrad, 2021, s. 25

Brandonovi zjevně nedochází, že kdyby je Rupert odhalil, demonstroval by tak zase on svou převahu nad dvěma vrahy a popřel by tak základní princip Nietzscheho nadčlověka, který ze své podstaty musí překonat svého předchůdce; Rupert, který je o mnoho starší než Brandon a Phillip, je jejich přímým předchůdcem. Když Rupert na konci filmu na vraždu opravdu přijde, posouvá chování a konání vrahů ještě hlouběji do nesmyslnosti.

Brandon a Phillip paradoxně nedokázali nic než svou vlastní podřazenost ostatním. Nejen, že byli překonáni jejich učitelem a předchůdcem Rupertem, jsou eticky a emočně podřazení i divákovi, který je schopný vnímat jejich počínání jako zbytečně brutální, a nakonec směšně neopodstatněné, a naopak Ruperta vnímá jako ve všech ohledech jim nadřazeného. Disponuje intelektem, kterého si tak váží oba vrazi, zároveň ale má morální kompas a emoční intelekt, který se s divákem shoduje a je mu zástupný, a které Brandon a Phillip zjevně postrádají.

Vražda a její následky se v osmdesáti minutách filmu odehrávají velmi rychle. Hned na začátku vstupujeme přímo do akce; poprvé, když vidíme vrahy, škrtí zrovna svou oběť. Jejich konání zprvu není jasné, motivace pro vraždu se vysvětluje v dialogu mezi vrahy, který vraždu následuje. I s přihlédnutím na dobu, v které film vzniknul, je to poměrně těžkopádný způsob vyjevování informací.²⁴ Jistá strojenost a doslovnost filmu, kde postavy velmi často deklarují své motivace, se dá přistav na vrub jednotnému časoprostoru, často působí skoro jako záznam divadelní hry.

Dalo by se říct také říct, že doslovné a strojené dialogy a herecká akce, která je pro mě nepřesvědčivá a teatrálně přehrávaná, byly produktem své doby a působí nerealisticky pouze z dnešního, sedmdesát čtyři let, vzdáleného pohledu. Ovšem to není úplně pravda, jelikož scénář a prkennost hereckého projevu byly kritizovány i při uvedení filmu.²⁵

Statičnost mizanscény a zejména postav v prostoru dekorace se snaží rozpohybovat pohyb kamery, avšak je to úspěšné pouze z části. Když sleduje kamera tváře vrahů, ve kterých se před nic netušícími ostatními hosty, kteří jsou v pozadí, odehrává vnitřní život, je to působivé. Jakmile se však kamera

²⁴ Například film *Občan Kane* (1941, r. Orson Welles) pracuje se zadržováním informací mnohem vynálezavěji.

²⁵ CROWTHER, Bosley: 'Rope': An Exercise in Suspense Directed by Alfred Hitchcock. Dostupné z: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/081748hitch-rope-review.html>

nemotivovaným pohybem dostává do širších záběrů, ztrácí situace napětí a sklouzává zpět do divadelnosti. Zajímavé je použití "POV"²⁶, kdy se v závěru filmu Rupert rozhlíží po pokoji a nahlas přemýšlí, jak vrahové mohli spáchat vraždu. Je to ojedinělá sekvence a přináší do filmu zvýšené napětí. Přesto konec filmu dospěje do předvídatelného konce; Rupert na vraždu přijde, otevře truhlu a najde tam mrtvolu. Vrahy odsoudí a pak společně čekají na příjezd policie.

Phillip ani Brandon nekladou žádný odpor, i tento jejich pasivní konec je pro můj divácký zážitek nepřesvědčivý a nerealistický. Moje očekávání říká, že něco provedou, svedou souboj s Rupertem, pokusí se ho taky zabít, že nějak zkrátka zabojují o svůj osud. Místo toho ke své vlastní porážce přistupují s podobným nezájmem, se kterým spáchali vraždu. Tento konec uzavírá oblouk filmu v jasné metaforické rovině: spíš, než reálný příběh je to obrazenství o vraždě bez ambic o hlubší emocionální napojení na samotnou situaci, o které film pojednává.

4.3 Provaz jako experiment

Mám pocit, že nakonec souhlasím s autorem, *Provaz* je ve většině ohledů nepovedeným experimentem. Přesto jen tím, že tento experiment proběhl a film byl natočen, byly dány do pohybu události, které mají přímý vliv na vznik jak ostatních filmů, které používají dlouhé záběry, tak nakonec i filmů, které celý svůj příběh vyprávějí v jednom jediném záběru.

Mnoho filmů, které ve stopách *Provazu* následovaly, v této práci nerozebírám, avšak zmínku o některých nelze neuvést. Béla Tarr v roce 1982 posunul Hitchcockův původní experiment ještě dál (jeho televizní film *Macbeth* je složen pouze ze dvou záběrů, z nichž druhý má 57 minut²⁷).

Mike Figgis zase v roce 2000 natočil svůj experimentální film *Timecode* za pomoci čtyř nepřerušovaných, 93 minut dlouhých záběrů, které se na plátně odehrávají ve stejnou chvíli a zachycují různé postavy v reálném čase za pomoci "split-

²⁶ "point of view"- kamera supluje pohled jedné z postav

²⁷ B.U.F.V.C.: "Macbeth": *British Universities Film and Video Council*. Dostupné z: <http://bufvc.ac.uk/shakespeare/index.php/title/av37762>

*screenu*²⁸. Dle mého názoru první opravdu průlomový moment jednozáběrové kinematografie však přišel až o dva roky později, s premiérou historického filmu Alexandra Sokurova *Ruská archa* v roce 2002.

²⁸ Obraz je na plátně rozdělen na čtyři části.

5. Ruská archa

5.1 První film svého druhu

Jestliže v případě *Provazu* se dá hovořit o pokusu o změnu paradigmatu ve filmu, historický film režiséra Alexandra Sokurova *Ruská archa* z roku 2002 znamená milník v historii kinematografie, kdy se stávající paradigma opravdu změnilo. Snímek, který je natočený za použití jednoho záběru, v němž nejsou žádné stříhy, je snovým výletem do historického Ruska, kde jsme během hodiny a půl, kterou má stopáž filmu, svědky 300 let ruské historie. Provází nás přitom rovnou dva průvodci: postarší francouzský šlechtic, kterého ve filmu vidíme a neznámý vypravěč, u něhož pouze slyšíme jeho hlas.²⁹

Režisér Sokurov údajně film připravoval čtyři roky a během tohoto času námět nabobtnal z krátkometrážního dokumentu do celovečerního hraného filmu. Nakonec je *Ruská archa* opravdovým eposem: film se odehrává v prostorách Zimního paláce, jenž je součástí Petrohradského muzea umění Ermitáž, je zde využito 33 jeho místností, 186 herců, 1300 komparzistů, 22 asistentů režie a tři separátní symfonické orchestry.

Co je však z mého pohledu opravdu stěží uvěřitelné a zasluhující obdivu, jsou okolnosti samotného natáčení. Film byl natočen na digitální Sony kameru, která byla v té době ve vývoji pod názvem "*Director's Friend*". Výsledný obraz této kamery se podobal 35 mm filmu a pro její využití museli tvůrci filmu vytvořit speciální harddisk. Na tento disk, který měl kapacitu 1 terabyte, kamera snímala obraz v nekomprimovaném HD rozlišení a disk byl připojen ke kameře na speciálním Steadicamovém systému, který byl vytvořen pro *Ruskou archu*, a který vážil 35 kilogramů. Tento systém měl na sobě kameraman filmu Tilman Buttner, který sloužil i jako jediný operátor kamery, po celou dobu natáčení.³⁰

Dle kameramana Tilmana Buttnera také neproběhla ani jedna společná zkouška s herci a kamerou a na natočení filmu měli tvůrci pouze jeden jediný den.

²⁹ Hlas vypravěče patří režisérovi Sokurovovi.

³⁰ROSS, Matthew: INTERVIEW: Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's Like To Make History. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2002/11/interview-achieving-the-cinematic-impossible-russian-ark-dp-tilman-buttner-discusses-what-its-l-80105/>

A tak, když byla Ermitáž 23. prosince 2001 zavřena pro účely natáčení, přišla chvíle, kdy se stávající paradigma kinematografie mělo změnit. Jelikož jde o nejkratší den v roce, měli tvůrci velmi limitované časové okno na natáčení. Začalo se ve 12:30, těsně po poledni. První pokus ztroskotal po pěti minutách, další dva pokusy také hned na začátku. Po těchto třech pokusech zbyla v bateriích energie pouze na jeden další. Také přirozené světlo, které chtěl režisér Sokurov využít, už bylo na hraně. V tuto chvíli už bylo 14:00 a západ slunce měl přijít o dvě hodiny později. Čtvrtý pokus ale vyšel a film byl dotočen těsně po 15:30.³¹

Režisér Sokurov a kameraman Buttner zprvu nebyli s výsledkem spokojeni, oba věděli o malých chybách a nedokonalostech, které se během natáčení udály. Nakonec ale bylo rozhodnuto, že tyto drobnosti mohou být zpraveny v postprodukcí a natáčení bylo ukončeno.

V postprodukcí byl 87 minut dlouhý záběr, ve kterém se film odehrává, detailně přepracován. Byly digitálně odebrány kabely a filmové příslušenství, jež se dostalo do obrazu, v jistých částech byl obraz stabilizován, barevně upraven či zpomalen. Jelikož při natáčení dávali jak kameraman, tak režisér, detailní pokyny hercům a členům štábu, byl kontaktní zvuk z natáčení nepoužitelný. Proto byl v postprodukcí také kompletně vytvořen zvuk za pomoci postsynchronů.

Nakonec tato postprodukcí zabrala pouze několik týdnů a už 22. května 2002, méně než pět měsíců po natočení filmu, měla *Ruská archa* premiéru na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes.

Film pochopitelně vzbudil rozruch a sklidil mnoho chvály, zejména pro své technické provedení. Byla by však škoda zredukovat důležitost a radikální invenčnost *Ruské archy* pouze na princip použití jednoho záběru na její vyprávění. Síla filmu tkví v tom, že toto zpracování je pouze nástrojem narativu a ne naopak. Dalo by se říct, že spousta filmů jednozáběrové kinematografie jsou jednozáběrové jen pro efekt, který tento princip přináší. Kromě již zmíněného *Provazu* (1948, r. Alfred Hitchcock) na mě například film *1917* (2019, r. Sam Mendes) působí, jako

³¹ ROSS, Matthew: INTERVIEW: Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's Like To Make History. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2002/11/interview-achieving-the-cinematic-impossible-russian-ark-dp-tilman-buttner-discusses-what-its-l-80105/>

kdyby si jeho tvůrci řekli "pojďme natočit jednozáběrový film o tom, jaké je to být válece" a poté se snažili napasovat na toto zpracování nějaký narativ. Výsledek, jakkoli jsou jeho akční sekvence působivé, tak působí velice plytce a naprosto bezúčelně. Naopak v případě *Ruské archy* si nelze žádné jiné zpracování představit. Synergie narativu a formy, kterou film disponuje je zde úplná, pro můj divácký zážitek takřikajíc dokonalá.

Jestliže stříh vykořeňuje z jednoho časoprostoru do druhého, zde je jeho absence naprosto nezbytná. Příběh, ve kterém vypravěč a francouzský šlechtic bloumají ruskou historií, se odehrává v jednotném časoprostoru paláce, ve kterém se 300 let ruské historie odvíjí zdánlivě najednou, je to velmi zřetelně *snový* časoprostor. Právě tato snovost je pro film naprosto zásadní; obě hlavní postavy se ocitly v jakémsi posmrtném životě, kdy vidí čas jinak, než jak ho vnímáme v naší realitě. Zde čas není rovná čára, je to kruh, ve kterém se události prolínají stovky let po sobě a zároveň ve stejnou vteřinu. Kdyby byl jednotný časoprostor jednoho záběru rozbit, ztratil by film tuto nadnesenost a silnou metaforickou rovinu. Ve svém provedení tak *Ruská archa* podporuje svůj narativ, ne naopak.

Velkou částí důvodu, proč si myslím, že *Ruská archa* změnila stávající paradigma jsou také ony okolnosti, za kterých vznikla a jejich dopad na divácké prožívání filmu. Film byl od začátku propagován jako první film, který byl uskutečněn za pomoci jednoho nepřerušovaného záběru a s tímto předpokladem jsem k filmu při prvním zhlédnutí přistupoval i já. Dopad, který to na můj zážitek ze sledování filmu mělo, byl obrovský. Protože jsem věděl, že zde nejde o žádný trik, a že to, co sleduji, je "doopravdy", byl jsem u sledování filmu naprosto bez dechu.

Z tohoto hlediska bych divácký zážitek přirovnal ke sledování akrobatického kousku, který se odehrává vysoko nad zemí; akrobat nemá jištění a může v každé chvíli spadnout. Ve filmu je tímto pomyslným jištěním stříh, ať přiznaný nebo neviditelný, díky kterému se tvůrce může vyhnout pádu. V případě *Ruské archy* jsem ale od začátku věděl, že zde Sokurov, stejně jako akrobat na visutém laně, žádné jištění nemá.

V tomto ohledu *Ruská archa* nepatrně bourá čtvrtou stěnu; divácký vjem toho, že se jedná o opravdový jednozáběrový film, je zde stejně důležitý, jako to, co se děje na plátně. Nicméně tento fakt dle mého názoru vjem ze sledování filmu nijak

nenarušuje, pouze přidává na celkové imerzi do příběhu díky přidanému napětí, které vyvolává.

5.2 Historie z pohledu první osoby

Film začíná v černé, do které promlouvá hlas vypravěče:

“Jediné, co si pamatuji je, že se stala nějaká nehoda.... nemohu si vzpomenout, co se mi stalo.”³²

Hned tímto prvním vjemem nám autor naznačuje, že vypravěč již před začátkem filmu zemřel. Když vzápětí vidíme kočár, z něhož na zasněženém nádvoří vystupuje skupina lidí, vypravěč okamžitě situaci komentuje:

“Jak zvláštní, kde to jsem? Soudě podle oblečení, je to 18. století.”³³

V tomto momentě je zase hned jasné, že to, co vidí divák, je tím, co vidí sám vypravěč. Je tedy jasné, že situaci sledujeme jeho očima, z pohledu první osoby. Jelikož lidé kolem něj si ho nevšímají, i když na ně mluví a snaží se na sebe upozornit, vypravěči rychle dojde, že ho nikdo z nich nevidí a napadne ho myšlenka, která hlodá v divákovi od začátku: vypravěč je duch.

Princip pohledu první osoby je ve filmu užít unikátně a velmi chytře. To, že divák vidí všechno dění z první osoby, tedy přesně tak, jako by ho viděl vlastníma očima, umocňuje napojení na postavy a ponoření do děje filmu. Práce s mizanscénou a pohybem kamery je tu také fantastická a ve svém rozsahu a propojení naprosto ojedinělá. Všude jsou lidé, pohybují se, žijí vlastními životy, zatímco kamera prostupuje měnícím se prostorem stále dál. Zpoza rohu se v jakékoli chvíli může vynořit orchestr, obrovská síň plná soch, či nějaká historická postava. Všechno plyne v snovém bdění a plynutí jednotného časoprostoru spojuje nepřerušovaný pohyb kamery, jež všechno spojuje do holistického celku.

³² *Ruská archa*, čas: 00:01:50- 00:02:05.

³³ *Ruská archa*, čas: 00:02:10- 00:02:20.

Spolu s procesím lidí se dostane do prostor paláce, kde potkává prvního člověka, který si vypravěče všimne: neznámý muž je stejně zmatený, jako sám vypravěč, který mu musí říct, že se oba zjevně nachází v Rusku. Obě tyto entity jsou velmi zřejmě outsidersy v tomto časoprostoru: jsou viděni pouze sami sebou navzájem. Oba jsou duchové, kteří se nezúčastněně a nerušeně mohou procházet ruskou historií. Od chvíle, kdy se vypravěč potkává s francouzským šlechticem (Evropanem), ho téměř do konce filmu bez přestání sleduje. Evropan vede a vypravěč jde za ním, někdy se baví spolu, jindy to zase vypadá, že šlechtic vypravěče neslyší a ten tak mluví pouze k sobě a implicitně také k divákovi.

Duchové naráží na významné postavy a události ruské historie, které oba komentují. Francouzský šlechtic je co do postoje k Rusku velmi cynický a výsměšný, většinu času ho shazuje a naříká nad tím, jak jsou sama země a lidé v ní žijící zaostalí. Vypravěč, jenž je zjevně Rusem, je ke své zemi shovívavější, avšak čas od času se nad uštěpačnými poznámkami svého souputníka jen tiše pousměje; zjevně nemůže než souhlasit.

Přístupem, jakým jsou postavy jako Kateřina Veliká ve filmu zobrazeny, cyničností vůči Rusku, kterou disponuje francouzský Evropan a naopak shovívavostí, kterou vůči němu má vypravěč, dává Sokurov nahlédnout do vlastního pohledu na svou rodnou zemi. Zdá se mi, že ji vidí velmi ambivalentně, avšak zároveň velmi střízlivě. Film je posmrtnou pitvou Ruska jako živočicha, který má dobré i špatné vlastnosti zakořeněné hluboko ve své podstatě.

Právě tento motiv je dnes aktuálnější, než kdy jindy a je zajímavé se nad ním zamyslet ve vztahu k situaci okolo vpádu ruských vojsk na území Ukrajiny. Evropan by ji zjevně odsoudil, jako naprosto nesmyslnou a potvrdila by jeho domněnku, že Rusko jen barbarská země, která se skrývá za tenkým závojem "evropskosti".

Vypravěč, jako Rus, by zjevně měl mnohem těžší rozhodování. V postavě, jako je Kateřina, která je zdánlivě přesvědčena o své vlastní důležitosti a velikosti, se zase velmi snadno hledá paralela s moderními autokraty a zejména nynějším prezidentem Ruské federace, který svou zemi vede do propadliště dějin, i když o politické diktatuře, která v Rusku vládla už v době vzniku filmu a je ještě mnohem tužší dnes, ve filmu není explicitně ani slovo.

O dlouhé komunistické nadvládě nad zemí jsou ve filmu také jen zmínky a střípky, soustřeďuje se hlavně na historii toho, co se stalo před říjnovou revolucí roku 1917. Zobrazení carského Ruska by místy zavánělo adorací či nostalgii, avšak Sokurov se tomu vyvarovává dle mého velmi úspěšně. Jednak za pomoci postav cynického Evropana a melancholického vypravěče, tak způsobem, jakým většinu obrazů z dějin vyjevuje. I když divák po dobu celého filmu sleduje nepřetržitý nával těžko pochopitelného přepychu a nádhery, z které doslova přecházejí oči, filmem vede tenká červená linie smutku, který se skrývá za vším tím, co je ve filmu krásné. Prostory a postavy jsou tímto smutkem protkané skrz naskrz.

Když stará a mohutná Kateřina Veliká utíká zasněženým nádvořím do mlhy, v které se ztrácí, tragičnost toho, že její doba už dávno zmizela a její jméno je už jen zmínkou v historických učebnicích, je skoro hmatatelná. Když o něco později princezna Anastázie běží po chodbách paláce se svými kamarádkami, všechny oblečené po vzoru starořeckých nymf, jde z její krásy a dětinské bezstarostnosti doslova mráz po zádech. Není potřeba znázorňovat násilnou smrt jí i celé její rodiny, která přišla jen o několik let později, z tohoto protichůdného obrazu totiž hrůza jejího osudu vystupuje mnohem silněji.

Stejně tak ze zaměření filmu na carské Rusko cítíme obrovskou paralelu s následnou komunistickou nadvládou. Jako v případě Anastázie se nesoustřeďuje na zobrazení hrůz komunistického režimu, místo toho ukazuje nádheru toho, co bylo předtím. Pocit hrůzy z toho, co teprve přijde, nechává velmi chytře na divákovi, jenž si uvědomuje historické souvislosti.

Toto nevědomí postav i celkového prostoru o vlastní mortalitě a prchavosti života je nakonec tím, co pro mě *Ruskou archu* posouvá na úroveň geniality. V samotném závěru francouzský šlechtic opouští vypravěče. Nechce odejít z majestátního plesu, chce zůstat v nádheře starých dob:

"VYPRAVĚČ

Půjdeme?

ŠLECHTIC

Kam?

VYPRAVĚČ

Kam? Kupředu.

ŠLECHTIC

Co tam? Já zůstanu.

VYPRAVĚČ

Sbohem, Evropo.³⁴

Je velmi snadné pochopit, proč už dál nechce jít. Jeho doba je 19. století, na světě po něm nemá žádný důvod být. I rozloučení vypravěče se šlechticem jako "Evropou" je příznačné: Rusko se po roce 1917 od evropského osvícenství zřejmě nadobro odstříhlo.

Když vypravěč schází po schodech se zdánlivě nekonečným proudem hostů, kteří odcházejí z plesu, jímá mě jako diváka hrůza. Skoro mám pocit, že chci vykřiknout, nějak je varovat. Můžu však, stejně jako vypravěč, pouze sledovat, jak se zástup lidí, jako stádo jdoucích nevědomky na porážku, dere ven a pryč z paláce.

Když se na konci vypravěč dívá skrz dveře ven, na nekonečné ledové moře, který obestupuje palác, říká:

"Moře je všude kolem nás. Jsme odsouzeni plout navždy. Žít navždy."³⁵

To si lze lehce vyložit jako zamyšlení nad vlastním posmrtným životem, ve kterém se vypravěč ocitl. Je to ale i Rusko samo, izolované tímto metaforickým mořem, které je odsouzené plout navždy v ideologické arše, kterou si samo sestrojilo.

³⁴Ruská archa, čas: 01:25:56- 01:26:26

³⁵Ruská archa, čas: 01:33:01- 01:33:20

5.3 Dopad Ruské archy na jednozáběrovou kinematografii

Je těžké přecenit důležitost, jakou *Ruská archa* do dnešního dne má v rámci jednozáběrové kinematografie. Jestliže Hitchcockův *Provaz* byl předobrazem toho, že někdy bude možné skutečný jednozáběrový film natočit, *Ruská archa* je bodem, ze kterého každý jednozáběrový film nutně musí vycházet, a který se může snažit překonat. Jestli ho nějaký jednozáběrový film překonal, či někdy překoná, může být předmětem debaty. Osobně jsem zatím celistvější a lépe fungující jednozáběrový film neviděl, avšak přiznávám, že můj pohled může být zaujatý.

Z velké části je můj názor na tento film určuje socio-historický pohled na něj. Byl prvním opravdu jednozáběrovým celovečerním filmem v historii a to, že vznikl, vůbec není samozřejmostí. Je mnohem lehčí něco vytvořit, když tvůrce ví, že je možné to dokázat. Sokurov toto vědomí neměl.

Lze se samozřejmě domnívat, že kdyby *Ruské archy* a Sokurova nebylo, našel by se někdo jiný, kdo by jako první natočil skutečný jednozáběrový film. Avšak není vůbec jisté, jestli by tento pomyslný film dosahoval kvalit *Ruské archy*, kdybychom opominuli pouze technické provedení.

Kromě socio-historického hlediska, ze kterého je ojedinělá, je totiž *Ruská archa* také mistrovským uměleckým dílem, ve kterém se jeho revoluční technické provedení snoubí s mnohem hlubšími a zajímavějšími motivy, které nakonec převyšují fakt, že je film natočen na jeden záběr.

V posledních letech se s jednozáběrovými filmy takřikajíc "roztrhl pytel",³⁶ avšak kromě svého technického provedení jsou tyto filmy zajímavé jen zřídka. K úrovni kvality a souznění všech složek *Ruské archy* se jich přiblížilo ještě méně a zde je nutné se zamyslet nad tím, do jaké míry byl dopad Sokurovova filmu na kinematografii pozitivní.

Lze argumentovat, že změna paradigmatu vždy vede k lepším výsledkům, to by však byla z hlediska kinematografie velká generalizace. Z mého pohledu princip

³⁶ Jen od roku 2014 do roku 2022 vzniklo více než 20 celovečerních filmů natočených na jeden záběr.

jednozáběrové kinematografie sice přinesl změnu a ozvláštnění, avšak prohlásit ho za v něčem nadřazený kinematografii, která využívá stříhu, by byl holý nesmysl.

Bohužel je jednozáběrová kinematografie od uvedení *Ruské archy* z velké části dominována snímky, jež volí formu nad obsahem a nejde než poznamenat, že její většinu tvoří technologicky zajímavé, ale prázdné filmy. Výsledný vjem, který z posledních dvaceti let jednozáběrové kinematografie mám, je tak pocit, že velké množství režisérů chtělo napodobit Sokurova a téměř všichni (s několika světlými výjimkami) se utopili v bažině své vlastní technologické vynalézavosti.

Jako samostatná část světové kinematografie je ale jednozáběrový film dle mého názoru pořád ještě v plenkách a je potřeba, aby se jeho principy během dalších let zkonsolidovaly a dále vyvíjely, než bude možné nad ním vynést jakýkoli soud.

6. Bod varu

6.1 Hlavní postava "ve varu"

Posledním filmem, kterému se v této práci věnuji, je drama britského režiséra Philipa Barantiniho *Bod varu* z roku 2021. Autor jím navázal na svůj stejnojmenný krátkometrážní film z roku 2019 a rozvinul stejnou látku na větším prostoru. Příběh pojednává o šéfkuchaři špičkové londýnské restaurace, kterému se během jedné směny v kuchyni pomalu začne hroutit život jako domeček z karet.

Barantini při vývoji námětu vycházel z vlastních zkušeností, které nabyt při dlouholeté práci v restauračních kuchyních a hlavní postava kuchaře Andyho vychází z jeho blízkého přítele, který je reálně vlastníkem restaurace. Barantini také zmiňuje, že největší motivací pro vytvoření *Bodu varu* u něj byla ambice natočit film, který přesně popisuje shon a náročnost práce v kuchyni.³⁷

Dle mého názoru se mu tento cíl podařilo splnit poměrně přesvědčivě a celkový sled událostí ve filmu, kde se mísí Andyho chaotický osobní život a pracovní napětí, kterému čelí v restauraci, je ve své realističnosti poměrně napínavý, přestože ve své práci s jednotným časoprostorem podle mě není úplně úspěšný.

Princip natočení filmu na jeden záběr, o který se jeho napětí opírá, je i přesto ve filmu funkční složkou, která velmi dobře spolupracuje s mizanscénou a scénářem, *Bod varu* je tak z mého pohledu jednou ze světlých výjimek v jednozáběrové kinematografii posledních let, o kterých jsem se zmiňoval v poslední kapitole. "Jednozáběrovost" filmu je předpokladem jeho výprávění a stejně jako v případě *Ruské archy* si moc nejde představit, jak by mohl být celkový chaos, který se na kuchaře Andyho během filmu nabaluje, zobrazen za použití stříhové skladby. Situace by přerušením plynulého záběru ztratila svou podstatu: je to jedna směna v restauraci, jeden poslední Andyho pokus o nadechnutí, než se ve tomto chaosu pomyslně utopí.

³⁷CONNOR, Chris: Exclusive Interview – Director Philip Barantini on Boiling Point and working with Stephen Graham. Dostupné z: <https://www.flickeringmyth.com/2022/01/exclusive-interview-director-philip-barantini-on-boiling-point-and-working-with-stephen-graham/>

Kamera zde je samostatným činitelem, nesupluje subjektivní pohled jedné z postav, jako v *Ruské arše*, naopak se po drtivou většinu času ve filmu soustřeďuje pouze na prožívání jeho hlavní postavy, šéfkuchaře Andyho. Právě v tomto ohledu je *Bod varu* něčím jiným, než *Provaz* i *Ruská archa*; svým pevným zakořeněním v realismu a soustředěním se na mapování Andyho prožívání celé situace dává prostor pro rozvinutí jiné velmi důležité filmové složce, a to herecké akci.

Barantini si do hlavní role ve svém debutu vybral uznávaného anglického charakterního herce Stephena Grahama. Je to taky Grahamova zásluha, že film funguje tak dobře, jeho výkon je totiž na tolik strhující, že jakékoli nedostatky stylu a formy ve filmu jsou v porovnání s jeho hereckým výkonem neviditelné. Graham, jež byl ve své kariéře dokonale přesvědčivý jako skinhead³⁸, Al Capone³⁹, nebo amatérský wrestler⁴⁰, ani zde nezklamal. Uvěřitelnost jeho vžití do postavy Andyho je tak silná, že mě osobně došlo, že postavu Andyho hraje Graham, až když jsem jeho jméno viděl v závěrečných titulcích.

Divácké vžití do jeho postavy celkem dobře doplňuje právě kamera. Pohybuje se skoro výhradně s pohybem Andyho, občas jsou vidět jeho jen jeho shrbená záda a v prostoru přeplněné situace vnímám jeho celkové vyčerpání pracovním nasazením. Jindy zase kamera zůstává na Andyho obličeji v detailu, když si ho ostatní postavy nešímají a divák tak má šanci sledovat jeho vnitřní život, neboť každý mikropohyb Grahamovy tváře jako by jasně vypovídal o tom, co si právě myslí.

Zajímavé jsou také vedlejší dějové linky, které se odehrávají v těch několika momentech, kdy kamera opustí subjektivní svět Andyho. Tyto příběhy ostatních zaměstnanců restaurace se odehrávají vždy bez Andyho vědomí. Když vidím servírku, která se potýká s rasistickým přístupem několika hostů, či umývače nádobí, který si jde během pracovní doby zapálit joint na ulici před restaurací, pomáhají mi tyto črty hlouběji pochopit prostředí, v kterém se nacházím jako divák.

³⁸ *This is England* (2006. r. Shane Meadows)

³⁹ *Boardwalk Empire* (2010-2014: televizní seriál, HBO)

⁴⁰ *Walk like a Panther* (2018, r. Dan Cadan)

Tyto vedlejší dějové linky ale nijak neodvádí pozornost od postavy Andyho, právě naopak. Doplnují jeho izolovanost a pomalu se rozpadající pracovní i osobní život, protože vždy, když se kamera od Andyho do těchto vedlejších linek odpojí, vím, že Andy se po chvíli znovu objeví, oproti němu však jako divák vím víc o tom, co se v jeho vlastní restauraci děje. Jak čas postupuje a Andy je stále víc zmatený, začíná divák mít stejný pocit, jako ostatní zaměstnanci restaurace: Andy situaci absolutně nezvládá a všechno zdánlivě spěje do nevyhnutelného špatného konce.

K lepšímu pochopení práce s hlavní postavou Andyho a jeho okolím za použití principu jednoho záběru v *Bodu varu* je však nutné rozebrat děj filmu podrobněji.

6.2 Restaurace jako organismus

Film začíná záběrem na Andyho obličej, když přichází do práce. Než dojde do restaurace, mluví po telefonu a z jeho rozhovoru je jasné, že má osobní problémy. Se svou (pravděpodobně bývalou) manželkou se baví o společné výchově syna. Manželka mu vyčítá, že nemá na syna nikdy čas, Andy však situaci zahrává "do outu" a vchází do restaurace.

Okamžitě po příchodu naráží na hygienickou inspekci, která kvůli nedodržení předpisů musí snížit restauraci hodnocení. Andy se rozčiluje na všechny kolem, jeho autorita však od začátku působí předstíraně, jako by si sám podvědomě byl vědom, že za nedokonalý chod restaurace může hlavně on sám.

Andy se dozvídá, že tento večer má do restaurace přijít jeho starý přítel, avšak také konkurent, známý kuchař Alastair Skye, který s sebou přivede věhlasnou jídelní kritičku. Andy je z jejich příchodu rozrušen a cítí, že Alastair má něco za lubem. Na principu nečekaných komplikací, které se náhle zjevují v jednotném časoprostoru jednoho večera, do velké míry celý děj filmu stojí a je jich v něm hned několik. Tyto komplikace se znásobují a prolínají, zatímco Andy, který víc a víc nezvládá nápor ze všech stran, se je neúspěšně snaží řešit.

Zajímavá je práce filmu s rekvizitami. Andy s sebou od začátku filmu nosí plastovou lahev s pitím, která působí naprosto nevinně. Kvůli náročnosti své práce

je jasné, že Andy musí dodržovat pitný režim. Informaci o tom, že je láhev ve skutečnosti plná alkoholu, nám film zadržuje až téměř do konce. Tímto dávkováním informací o katastrofálním stavu Andyho života si film úspěšně buduje další linii napětí. Když pak přichází informace, že jeden z hostů je smrtelně alergický na arašídy a ty se za žádnou cenu nesmí dostat do jeho jídla, je jasné, co se nevyhnutelně musí stát.

Andy, který je v této části filmu už velmi nesoustředěný a rozrušený, se nezamyslí a nechá francouzskou kuchařku, která neumí moc anglicky, aby tomuto hostovi omáčku do jídla dala. Po málem smrtící alergické reakci, která přijde, se Andy snaží shodit vinu na svou (o mnoho schopnější) pravou ruku, kuchařku Carly.

Je za tím další dějová linka, která se ve filmu a v Andyho životě odvíjí. Jeho starý přítel Alastair Skye přišel do restaurace s nabídkou, že převezme část restaurace od Andyho. Ví totiž, že je Andy kvůli své závislosti na hazardních hrách, alkoholu a drogách úplně na mizině. Je to právě on, kdo Andyho přesvědčí, aby vinu hodil na Carly, aby incident příliš nepoškodil pověst věhlasné restaurace, jíž se Alastair chce stát spolumasajitelem.

Když se nakonec při poradě v kuchyni přijde na to, že za celou situaci může Andy, oboří se na něj jeden z kuchařů, že je naprosto neschopný dál vykonávat svou práci šéfkuchaře. Andy odchází do své pracovny, kdy znovu volá se svou ženou a synem. Říká synovi, že ho má rád a manželce, že se vším přestane a půjde do odvykací léčebny. Kokain, který leží na jeho stole vyhodí a alkohol, který má ve své flašce vylije. Když však vyjde na chodbu, zkolabuje a v bezvědomí spadne na zem. Na úplném konci filmu vidíme nehybného Andyho a mimo obraz slyšíme hlasy jeho zaměstnanců, kteří ho hledají.

Bod varu pracuje ve svém vyprávění velmi často s principem Čechovovy zbraně. Tento svůj princip popsal Anton Pavlovič Čechov následovně:

"Odstraňte všechno, co není podstatné pro příběh. Pokud v první kapitole zmíníte pušku zavěšenou na stěně, v druhé nebo třetí kapitole musí být z této pušky vystřeleno. A nebude-li střílet, nesmí tam ani viset."⁴¹

⁴¹ ŠČUKIN, S. M.: Ze vzpomínek na A. P. Čechova, kap. 5 (rusky). Dostupné z: <http://my-chekhov.ru/memuars/shukin.shtml>

Téměř vše, co se ve filmu v první třetině objeví, později sehraje nějakou roli, nejenom rekvizity. Telefonát na začátku se spojí s tragickým posledním telefonátem, flaška sehraje svou roli v charakterizaci Andyho, Alastair vyjeví na konci své motivace, omáčka způsobí otravu. Dalo by se takto pokračovat ještě dlouho, důležitější je zde ale podle mého použití principu Čechovovy zbraně z hlediska natočení filmu na jeden záběr.

Jednotný časoprostor *Bodu varu* je ze své podstaty velmi specificky uzavřenou dramatickou situací, která musí svůj dramatický oblouk ujit oproti filmu, který používá střihu, velmi rychle. Když je nastaveno něco, na co autor dává význam, divák se toho chytne a očekává nějaké vyústění. S tímto principem samozřejmě pracují všechny narativní filmy, je to ale právě *Bod varu*, kde je tato práce s nastavením a vyústěním diváckých očekávání velmi specifická, protože vyprávění filmu nemá šanci před těmito očekáváními prchnout střihem do jiného časoprostoru, který by je mohl změnit, vyřešit, či úplně odstranit takříkajíc během mrknutí oka.

Jednozáběrový film, který je tak uzavřeně dramatický jako *Bod varu* je do jisté míry svému divákovi zavázán, že v reálném čase budou všechny předpoklady dramatické situace nastoleny, hlavní hrdina projde proměnou a následně budou všechny dějové linky vyřešeny a ukončeny.

Z mého pohledu se *Bod varu* ale těmito nejzákladnějším diváckým očekáváním sklání až příliš. Barantini má zjevně opravdu pocit, že musí všechno naprosto doslovně vyřešit a všechny dějové linky ukončit. Nakonec to ale má opačný efekt, například jako v případě Andy kolapsu na konci.

Během celého filmu se buduje, za pomoci neuvěřitelně civilního, skvělého hereckého výkonu Stephena Grahama, že Andy je muž stojící na okraji propasti. Když ho ale vidím, jak se na úplném konci filmu svalí na zem a zjevně umírá, tento pocit to u mě neprohlubuje, právě naopak ztrácí celá situace, a tak i film na napětí. Jako divák nepotřebuji, aby mě tímto způsobem tvůrce vedl za ručičku, naopak by bylo mnohem silnější, kdyby mě nechal si konec domyslet.

Je to škoda, protože kromě velmi doslovného konce je *Bod varu* podle mě vynikající film. Principy jednozáběrové kinematografie se zde snoubí s příběhem velmi dobře, hlavně když se přihlédne na fakt, jak realistický má být celkový divácký zážitek z filmu.

Narozdíl od *Ruské archy*, která si ve své metaforické nadnesenosti může z hlediska práce s jednotným časoprostorem dělat v podstatě co chce, je *Bod varu* velmi pevně ukotven v realitě a je tak o jakoukoli snovost ochuzen. Opírá se o tvrdou každodennost a o realisticky vykreslené postavy "normálních" lidí, kteří prožívají svá vlastní malá dramata. Z mého pohledu by ale nebylo na škodu, kdyby se tato dramata ještě více zamotala a nebyla tak jednoduše na konci filmu vyřešena. Podpořilo by to pocit, že vidíme jen střípek ze života těchto lidí, což by podle mě v konkrétním případě *Bodu varu* na oplátku podpořilo princip příběhu odvyprávěného v jednom záběru, a to tím, že by film skončil stejně náhle, jako začal.

Zde se znovu vracím k přirovnání s akrobatem na visutém laně. Andy je ve filmu tímto pomyslným akrobatem, celou dobu ale na svém visutém laně vrávorá a divák skoro jistě ví, že dřív nebo později spadne. Když ale akrobat na laně opravdu spadne a divák vidí, jak si dole na zemi rozláme kosti a zemře, není to zrovna moc uspokojivé. Diváckou představivost by mnohem více naplnilo, kdyby najednou nad akrobatem zhaslo světlo a divák nevěděl, co se s akrobatem vlastně stalo, neboť by to nastartovalo jeho představivost. Stejně je to pro mě i v případě Andyho konce v *Bodu varu*.

Dalo by se namítnout, že je konec filmu pořád otevřený, protože úplný důkaz o tom, že Andy zemře divák nemá. Ze svého velmi subjektivního pohledu ale jako divák odcházím trochu neuspokojený. Všechny linky ve filmu byly vyřešeny, avšak moje představivost nemá moc prostor, kam se během závěrečných titulků ubírat.

6.3 Bod varu a prostor

Bod varu je dle mého názoru v některých ohledech kvalitní jednozáběrový film, který ale trpí na ne úplně povedený konec, a hlavně na stejný problém, kterým trpěl i Hitchcockův provaz, a to neuspokojivou práci s prostorem.

Jak jsem již nastínil v předchozích kapitolách, jednotný časoprostor je základním předpokladem jednozáběrové kinematografie. Čas a prostor plynou v jednom nepřerušném proudu a je tedy důležité, aby tento čas a prostor zůstaly po celou dobu pro diváka zajímavé, aby přinášely nové a nové podněty a neustrnuly. Zde *Bod varu* naráží; čas je ve filmu uspokojivý, mám opravdu pocit, jako bych hodinu a půl v kuchyni prožil s Andym, z hlediska prostoru už je to horší.

V *Provazu* se po čase divácky omrzí nehybný, až divadelní prostor bytu, v kterém se film odehrává a stejně tak v *Bodu varu* je z hlediska prostoru limitující jedna lokace maličké restaurace. Ze začátku to není problémem, protože divák ještě prostor nezná a poznává ho skrz Andyho. Kamera ale celkem rychle zmapuje a když po nějakém čase už potřetí stejným způsobem sledujeme průchod jedné z postav chodbičkou z kuchyně do restaurace, působí to velmi samoúčelně. Nelze než nabýt pocitu, že se kamera (a tudíž i akce) začíná točit v kruhu, nepřichází dost zajímavé změny prostředí na to, aby divák tímto prostorem nezačal být do značné míry znuděný.

V tomto ohledu zde vidím velký rozdíl mezi *Bodem varu* a v této práci již analyzovanou Sokurovovou *Ruskou archou*, která s prostorem pracuje velmi impozantně. Prostor Ermitáže se svými stovkami chodeb a desítkami různých místností, které jsou střídavě temné a stísněné, nebo naopak obrovské jako vnitřek katedrály, je oproti maličké a vlastně nezajímavé restauraci divácky mnohem uspokojivější. Samozřejmě by se dalo namítnout, že *Bod varu* je mnohem realističtější filmem, který má zobrazovat "obyčejný" prostor, avšak i s přihlédnutím k tomuto faktu je jeho práce s prostorem zoufale neinspirativní a nerozmanitá.

Stačí *Bod varu* porovnat s jiným jednozáběrovým filmem, jenž je mnohem více realisticky koncipovaný a natočený než *Ruská archa*, a to s *Victorií* od německého režiséra Sebastiana Schipperera. Tento jednozáběrový snímek z roku 2015, který byl natočen za jednu noc v Berlíně, se odehrává na více než 22 různých lokacích⁴², mezi kterými se hlavní hrdinka pohybuje naprosto plynule v rámci dechberoucího

⁴² SOMERSETHOUSE.ORG.UK: ONE TAKE, OVER 22 LOCATIONS. LAIA COSTA ON PLAYING VICTORIA. Dostupné z: <https://www.somersetthouse.org.uk/blog/one-take-over-22-locations-laia-costa-playing-victoria>

děje, kdy se jednotlivé situace nabalují jedna na druhou ve zběsilém tempu. *Bod varu* oproti tomuto filmu vychází pouze z jedné situace, která je vázána na restauraci, a proto tolik zaostává; po čase zkrátka tato situace není tak zajímavá, aby udržela stoprocentně divákovu pozornost a film tak dle mého ztrácí na kvalitě jak z hlediska diváckého prožitku, tak z hlediska práce s jednotným časoprostorem, jenž je hlavním principem jednozáběrového filmu.

7. Závěr

V této bakalářské práci jsem analýze podrobil tři celovečerní snímky, které se řadí mezi filmy jednozáběrové kinematografie. Všechny tři jsou záměrně velmi odlišné, tak abych jejich analýzou rozebral principy jednozáběrové kinematografie na co nejširším poli.

Provaz je pro mě praotcem jednozáběrové kinematografie, *Ruská archa* ve své přetrvávající jedinečnosti jejím pomyslným zlatým hřebem a *Bod varu* představitelem moderního jednozáběrového filmu, který se z těchto svých předchůdců snaží čerpat a hledat nové principy. Ze socio-historického hlediska lze pozorovat jasný vývoj jednozáběrové kinematografie směrem k její normalizaci, obzvláště v posledních dvou dekadách.

V roce 1948 byl *Provaz* naprostým výstřelkem a v roce 2002 byla *Ruská archa* stále brána jako experimentální film, dnes jsou však jednozáběrové filmy mnohem běžnější. Je to hlavně následkem technologického vývoje; faktem je, že je zkrátka mnohem lehčí natočit jednozáběrový film za pomoci dnešní moderní kamery. Zároveň je ale zajímavé, že princip jednozáběrového filmu se stále z naprosté většiny objevuje v artovém filmu, který cílí na diváka-cinefila, spíše než na široké publikum.⁴³

To, že tato forma vyprávění filmu nebyla přijata hollywoodskými studiemi a tvůrci mainstreamových filmů dokazuje, že jednozáběrový film stále ještě má onu experimentální hodnotu, stále je to akrobatický kousek na visutém laně. Je ale dle mého jen otázkou času, než se i toto paradigma změní a film na jeden záběr se stane naprosto běžným i v rámci mainstreamu, dokonce bych řekl, že už několik takových filmů vzniklo.⁴⁴ Ve chvíli, kdy se jednozáběrový film normalizuje, nazraje možná čas na další změnu paradigmatu, to je ale v tuto chvíli pouze moje domněnka.

Z hlediska obsahového je jasné, že hlavním vazajícím principem jednozáběrové kinematografie je práce s jednotným časoprostorem, avšak zároveň docházím k

⁴³ Např. *Victoria* (2015, r. Sebastian Schipper), nebo *Blind Spot* (2018, r. Tuva Novotny).

⁴⁴ Např. *1917* (2019, r. Sam Mendes), nebo *One Shot* (2021, r. James Nunn).

závěru, že tento princip je celistvě využitý jen zřídka. Trendem v jednozáběrové kinematografii zůstává zaměření na technické provedení, kdy tvůrci značně opomínají obsahovou hodnotu a jednozáběrové filmy tvoří pro efekt.

Je to dle mého škoda, jelikož princip filmu na jeden záběr v sobě má obrovský potenciál pro silný divácký vjem, který nepramení pouze z "akčnosti" technického provedení, ale naopak je založený na práci s časem a prostorem, jenž se odvíjí "reálném čase" na plátně a je tak ve svém zobrazení jednotného časoprostoru mnohem blíže lidskému vnímání reality než film, který využívá stříhovou skladbu.

Celkově jednozáběrový film vnímám jako sféru světové kinematografie, která má velké plusy a často ještě větší mínusy. Aby film byl více než jen technicky zajímavý, musí tvůrce přistupovat k látce komplexně a specifické zpracování filmu v jednom záběru dle mého musí mít jasné opodstatnění, v opačném případě mě totiž jako diváka film sice může "bavit", po jeho zhlédnutí mě ale nechává intelektuálně a emočně chladným.

K vybraným filmům jsem přistupoval nejen jako k předmětům neoformalistické analýzy, ale právě i z již zmíněného "holistického hlediska": hledal jsem onu přidanou hodnotu, jež může technické zpracování filmu posunout na druhou kolej a dát jednozáběrovému filmu hlubší podstatu, tak aby byl opravdu holistickým celkem, jež je více než jen souborem svých částí. Přihlížel jsem také k socio-historickým okolnostem vzniku analyzovaných filmů a dopadem, jaký na jednozáběrovou kinematografii měly, či doposud mají.

K filmům jsem přistupoval také z pragmatictějšího pohledu posluchače katedry režie a hledal jsem v nich nové poznatky, které bych mohl uplatnit při své vlastní filmové tvorbě. Nově nabyté podněty, které jsem během tvorby bakalářské práce získal díky analýze a zamyšlením se nad principy jednozáběrového filmu, velmi obohatily jak moje chápání klíčového vztahu mezi formální a obsahovou stránkou v narativním filmu jako takovém, tak moje pochopení důležitosti režijní práce s časem a prostorem, které jsou dle mého názoru z hlediska filmového vyprávění těmi nejzásadnějšími prvky.

8. Seznam použité literatury a elektronických zdrojů

Literatura

ARISTOTELES: *Metafyzika*, 2. vydání. Praha: Rezek, 2003. ISBN: 80-86027-19-8.

LANE, Brian: *Chronicle of 20th Century Murder*. New York: Berkeley Books, 1995. ISBN 10: 0425148327.

MCGILLIGAN, Patrick: *Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, It Books, 2003. ISBN 10: 0060988274.

NIETZSCHE, Friedrich: *Tak pravil Zarathustra*. Praha: Vyšehrad, 2021. ISBN: 978-80-7601-481-7.

PRŮCHA, Jan; VETEŠKA, Jaroslav: *Andragogický slovník*, 2. vydání. Praha: Grada, 2014. ISBN: 978-80-247-4748-4.

THOMPSON, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, 1988. ISBN: 9780691014531.

TRUFFAUT, François: *Hitchcock/Truffaut*, Simon & Schuster, 1984. ISBN 13: 9780671604295.

Elektronické zdroje

BFI: *Rope* (1939). Dostupné z:
<https://www2.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b804705e3>

B.U.F.V.C.: *"Macbeth": British Universities Film and Video Council*. Dostupné z:
<http://bufvc.ac.uk/shakespeare/index.php/title/av37762>

CONNOR, Chris: Exclusive Interview – Director Philip Barantini on Boiling Point and working with Stephen Graham. Dostupné z:

<https://www.flickeringmyth.com/2022/01/exclusive-interview-director-philip-barantini-on-boiling-point-and-working-with-stephen-graham/>

CROWTHER, Bosley: 'Rope': An Exercise in Suspense Directed by Alfred Hitchcock. Dostupné z:

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/081748hitch-rope-review.html>

HELMRICH, Leonard Retel: Single Shot Cinema: a different approach to film language, New York University Abu Dhabi, 2013, s. 1. Dostupné z:

<https://singleshotcinema.com/wp-content/uploads/Avanca-50.pdf>

ROSS, Matthew: INTERVIEW: Achieving the Cinematic Impossible; "Russian Ark" DP Tilman Buttner Discusses What It's Like To Make History. Dostupné z:

<https://www.indiewire.com/2002/11/interview-achieving-the-cinematic-impossible-russian-ark-dp-tilman-buttner-discusses-what-its-l-80105/>

SOMERSETHOUSE.ORG.UK: ONE TAKE, OVER 22 LOCATIONS. LAIA COSTA ON PLAYING VICTORIA. Dostupné z:

<https://www.somersetthouse.org.uk/blog/one-take-over-22-locations-laia-costa-playing-victoria>

ŠČUKIN, S. M.: Ze vzpomínek na A. P. Čechova, kap. 5 (rusky). Dostupné z:

<http://my-chekhov.ru/memuars/shukin.shtml>