

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Magisterský program

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

"Prolog" v rámci dramaturgické struktury díla

Jiří Procházka

Vedoucí práce: MgA. Jan Daňhel

Oponent práce: MgA. Adam Brothánek

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master degree program

Editing department

DIPLOMA THESIS

"Prologue" within the dramaturgical structure

Jiří Procházka

Leader of thesis: MgA. Jan Daňhel

Opponent of thesis: MgA. Adam Brothánek

Date of degree examination:

University degree: MgA.

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

"Prolog" v rámci dramaturgické struktury díla

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.



Obr. 1. Paul Gustave Doré, ilustrace ke knize Gargantua a Pantagruel François Rabelaise

Abstrakt

Jako "prolog" se dnes ve filmu označuje téměř cokoli před úvodními titulky. Jde o termín bez ustáleného významu. Tato diplomová práce nedefinuje fenomén zvaný "prolog", nechce ho popisovat ve sférách umění v rámci dějin. Práce se věnuje úvodním záběrům na začátku filmu, před samotnou stavbou hlavního příběhu a zabývá se funkcemi těchto záběrů v celkové dramaturgické struktuře díla. Pro uchopení a popis funkce "prologů" se pokouší pojem zobecnit a dělí jej do několika skupin, dle stanovených kritérií. Cílem práce není vytvoření definice, ale rozbor dramaturgické struktury konvenčně chápaného pojmu "prolog" a iniciování diskuze na všech frontách filmového řemesla o tomto nástroji, který umožňuje více než jen zatraktivnění prvních minut filmu.

Abstract

In film, the term "prologue" nowadays denotes almost everything that appears before the opening credits. The meaning of this word is not fixed. This thesis does not define the "prologue" phenomenon and does not wish to describe it in the historical context of art spheres. It deals with the opening scenes at the beginning of a film before the onset of the actual composition of the main story and addresses their functions in the entire dramaturgic structure of the work. To facilitate the apprehension and description of "prologue", the thesis attempts to generalise the term and classify it into several groups according to defined criteria. It does not set itself the objective of forming a definition but of analysing the dramaturgic structure of a conventionally understood term "prologue" and initiating a discussion on all fronts of the film-making profession about this tool that can do more than just touching up the first few minutes of a film.

Obsah

ÚVOD	8
PROLOG	9
Publius Terentius Afer – Dívka z Andru	10
1. Výskyt „prologu“	11
1.1. V literatuře, divadle	11
1.2. V hudbě, opeře a sportu	12
1.3. Ve výtvarném umění	12
1.4. Fetiš reality	13
1.5. Fetiš kinematografie	14
Václav Hrabě – Prolog	15
2. Úvodní titulky	16
3. Úvodní přehled načrtávající děj	17
3.1. Netradiční příklady úvodního přehledu	19
4. Pracovní rozdělení prologů	20
4.1. Expoziční začátek	21
4.2. Anachronický háček	23
4.3. Rám jako součást narace	24
4.3.1. Daleká cesta	25
4.3.2. Zabitá neděle	25
4.3.3. Im Lauf der Zeit	26
4.3.4. Padre Padrone	27
4.4. Klíč ke čtení	29
4.4.1. Vojtěch, řečený sirotek	30
4.4.2. Persona	31
4.4.3. Andrey Rublyov	32
4.4.4. A serious man	32
5. Setkání s M. Bregantem a J. Soukupem	33
6. Shame vs. Rear Window	35
7. The Man Who Knew Too Much	37
EPILOG	38
FILMOGRAFIE	39
BIBLIOGRAFIE	41

ÚVOD

Jako filmový střihač se neustále potýkám s dilematem, jak začít vyprávění. Zcela automaticky a intuitivně jsem nešťastně navržený začátek filmu několikrát vyřešil kondenzací důležitých témat z celkové matérie filmu, před úvodními titulky. Některé použité záběry z tohoto úvodu se ve filmu už neobjevily, jiné pokračovaly, v náležitém místě a čase. Postup tolik jednoduchý a funkční se mi stal pravidlem. Dlouho jsem si to nepřipouštěl, především u filmů časosběrných a těch, jejichž scénář vznikl až ve střížně. Při psaní scénáře vlastního filmu mi najednou došlo, že mi „úvod se záběry z vnitřku filmu“ svojí podstatou vyhovuje a v mém filmu být musí. Bez natočených záběrů jsem však nevěděl, jak tento úvod má vypadat. Z čeho jej sestříhám, ve fázi přípravy scénáře? Neznal jsem pravidla toho, co se nazývá „prolog“, ani jeho možnosti. Ale jako poučený divák, jsem cítil jeho důležitost a vybavoval si příklady z dějin kinematografie.

S režisérkou Terezou Reichovou stříhám absolventský film *Epidemie svobody*, který vzniká již třetím rokem. Postupem času jsme ve filmu o strachu společnosti v osidlech státního aparátu, podpořeného strachem rodičů z vlastního rozhodování o očkování dětí, pocítili potřebu začít vypravování jinak, než klasickou expozicí. Zvolili jsme tedy rozhovor dvou protagonistů o tom, čeho se báli jako děti. Rozhovor byl nejprve na záběrech jejich malé dcery hrající si na podlaze, na proudícím davu vlakovým nádražím, poté na večerní hladině malého rybníku. Nakonec jsme se rozhodli rozhovor umístit pod fotografie protagonistů, když byli dětmi a hráli si ve skříni. Skříň se stala znakem vědomého i nevědomého strachu /strašák a kostlivec ve skříni, vytěsnění problému do hlubin podvědomí, atd./. V epilogu filmu si malá dcera sama do skříně vlezla a povídá si s barevnou lampou, pojmenovanou Křemílek. Takto uzavřený rám příběhu umožňuje rozšířené čtení tématu strachu. Skříň je také symbol nevědomého přenosu chování rodičů na děti /fotky rodičů ve skříni z prologu/, a dále poukazuje na osobnost malé holčičky, jenž se sama rozhodne bez bázně do skříně vrátit a hrát si tam.

Na popud vlastní neznalosti jsem začal zkoumat začátky i konce příběhů, jejich možnosti a funkce v dramaturgické struktuře díla, především pro potřebu budoucí praxe filmového střihače.

PROLOG

*Celek je to, co má začátek, střed a konec.
Začátek je to, co samo nenásleduje nutně po něčem jiném, ale po čem
přirozeně následuje nebo se děje něco jiného.*¹

Slovem „prolog“ se dnes ve filmu označuje cokoliv před úvodními titulky. Může to být scéna, několik záběrů, dokonce i jediný titulek. Je to nedefinovaná část filmového díla. V této práci mi nejde o definici fenoménu „prolog“, nechci jej popisovat ve sférách umění, jeho historii a způsoby použití. To není moje cesta. Mne zajímá úplný začátek konkrétního filmu, jasně ohraničená část před samotnou stavbou příběhu, která se tak často tímto slovem označuje. Zajímá mne funkce této části v celkové dramaturgické struktuře díla.

Akademický slovník pod heslem prolog uvádí: „1. liter. úvod k dílu, zvl. dramatickému, předmluva, vstupní proslov (op. epilog). 2. sport. úvodní etapa závodu: *cyklistický p.*“ [Petráčková - Kraus, 2001: 624]. Divadelní slovník je sdílnější, prolog je: „vstupní proslov, předmluva, v níž ještě před expozicí jeden či více herců, hlasatel, řečník, zpovědník, někdy i div. ředitel oslovuje diváky., obsahem a funkcí p. může být: a) přivítání a žádost o pozornost a shovívavost, b) seznámení s osobami hry, příp. její prehistorií, c) seznámení s tématem, posláním, či základními obrysy děje, (v tom případě nastoluje pro diváka analytický postup). Prolog je prvek epický, antiiluzivní, zajišťuje přímou komunikaci s divákem; může se opakovat i před začátkem každé další části hry. Na konci hry bývá analogicky epilog, s nímž vytváří p. rámec hry. Existoval již v antice, nejvíc se uplatnil ve středověku, užívá ho klasicistní a lidové divadlo.“ [Richter, 2008: 140n.].

Nebudu se zde zabývat definicí „prologu“, uvedl jsem příklady ze slovníků jen proto, aby si čtenář udělal představu, oč mi nejde. Nezajímá mne co je či není prolog, ani historie a sféry jeho výskytu, nechci slovo lingvisticky uchopit. Jde mi o dramaturgický účinek a potenciál, tohoto vyděleného, do jisté míry samostatného úvodu, který je umístěn před hlavní část filmu a může mít svůj ekvivalent na konci. Jak tento úvod ovlivňuje percepci celku? Lze v prolozích najít jednotlivé prvky, v rámci struktury a funkce?

1. Aristotelés, 2008, s. 63

PUBLIUS TERENCE FER
DÍVKA Z ANDRU

PROLOG

Když autor poprvé se pera uchopil,
jen to měl za svůj úkol, aby publiku
se líbily ty kusy, které napíše.
Ach ouvej, to se mýlil, v praksi nejde to.
Hle, k čemu musí uživatel prologů?
Ne, aby snad v nich vyložil, oč vkuse jde,
ne, nýbrž, aby odpověděl k úštěpkům,
jež říká oněm starý autor zloby pln.
Teď, prosím, pozor na ty výtky: Menandros
dvě komedie složil „Dívku z Perinthu“
a „Dívku z Andru“. Kdo zná dobře jednu z nich,
zná obě. Tak jest obsah jejich podobný,
ač jejich styl i jejich mluva různé jsou.
Nač zapíral by autor, že si vypůjčil
z hry jedné do hry druhé, co se hodilo?
Jest za to vydán výtkám, že se nepatří
z dvou kusů dělat jeden. Jen ať kritici
z těch rozumů svých nepozbudou rozumu!
Ty výtky stíhají i Plauta, Naevia
a Ennia, v nichž básník vidí vzory své.
Jich nedbalost chce napodobit raději
než zabeđenou přesnost pánů kritiků.
Já radím jim, ať přestanou už skuhrati
sic o svých vlastních chybičkách se dovědí.
Teď ticho, sudte pozorně a nestranně,
ať rozhodnete, má-li básník budoucnost,
zda budou odmítnuty nebo přijaty
ty nové kusy, s nimiž příště vystoupí.

1. Výskyt „prologu“

*I řekl Bůh: „Buď světlo!“
A bylo světlo. Viděl, že světlo je dobré, a oddělil světlo
od tmy. Světlo nazval Bůh dnem a tmu nazval nocí. Byl večer a bylo jitro, den první.²*

Příběh sám o sobě prolog nepotřebuje, srozumitelně lze vyprávět i bez něj. Prolog na děj nemá zásadní dopad, ale má fatální dopad na jeho chápání. To z prologu činí velmi silný nástroj osobitého přenosu díla od autora k divákovi.

1.1. V literatuře a divadle

V knihách se prolog objevuje za úvodem a předmluvou. Předmluvu nepíše autor, ale někdo kdo zná jeho tvorbu a dílo představuje čtenáři. V úvodu autor knihy popisuje její vznik, může napsat věnování a děkování. Prolog už je součástí narace, může obsahovat náznak děje, jiný čas či místo, než samotný příběh a především umožňuje naladit se na specifický způsob čtení.

Ve starověku bylo třeba uváděti, co předcházelo ději, v prologu. U Sofokla, ba vlastně již u Aischyla je takto prolog podstatnou částí děje, je dramaticky oživený, rozčleněn a přesně souhlasí s naší úvodní scénou. Ve smyslu staré režie obsahoval onu část děje, která předcházela vstupnímu zpěvu choru. U Euripida, v nedbalém návratu ke staršímu zvyku, je to epická zpráva posla, která snímá divákům masku [Freytag, 1944: 52]. Prolog ve středověké literatuře seznamoval čtenáře i s osobností autora, jeho zdravotním stavem a s důvody proč dílo napsal. Kosmas v jednom z pěti prologů v Kronice Čechů upozorňuje, že mu je přes osmdesát let.

Jako prolog lze označit také fiktivní předmluvu románu *Lolita*, Vladimíra Nabokova. Psychiatr John Ray, Jr. předkládá čtenáři knihu jako klinický případ, který se stane klasikou psychologické literatury. Dr. Ray se také zmiňuje o slečně Richard F. Schiller, která zemřela při porodu. Až na konci knihy se dozvíme, kdo tato slečna je, pokud její jméno nezapomeneme. Nabokov se tímto prologem od svého kontroverzního díla částečně distancoval a zároveň příběhu Humberta Humberta dodal na věrohodnosti. Moje známá miluje knihy a čte je kompletně celé, od přebalu, úvodu, až po informace o sazbě a počtu vydání. Její matka zase nečte z těchto informací vůbec nic. Úvod i prolog zcela automaticky přeskakuje, protože chce jít ihned k příběhu. Dokonce, než začne číst první kapitolou, přečte si poslední stranu knihy. Jak rozdílný přístup k vyprávění!

2. [Bible, 2001: 1]

1.2. V hudbě, opeře a sportu

Pokud bych měl hledat prolog v hudbě, jak ho vnímám já, tak mě napadají písně: *Killing In the Name* od Rage Against The Machine, Mozartovo *Requiem*, *Another Brick In The Wall* od Pink Floyd, Vivaldiho *Jaro*, *Shine On You Crazy Diamond* od Pink Floyd....ale, jsou to opravdu ekvivalenty prologu? Nevím, předkládám zde pro úvahu. V hudební terminologii najdeme krátkou instrumentální skladbu, jenž otevírá hudební album nebo koncert a nazývá se Intro, v případě opery, baletu či kantáty se jí říká Overture.

Operní ouverture neboli předehra, předjímá děj, načrtává hudební témata, jenž samotná opera dále rozvíjí a variuje. Úkolem přehry je charakterizovat budoucí děj, do něhož často bez přerušení plynule přechází.

Lyžařské a cyklistické závody zahajují prology. Na Tour de France se před první etapou jede krátká časovka (1 – 15 km), nazývaná prolog, která rozhoduje o tom, kdo bude vozit v první etapě žlutý trikot. Důvodem je, aby byli jezdci vměstnání v celkové klasifikaci se stejnými časy vedle sebe.

1.3. Ve výtvarném umění

Na tomto místě se pokusím popsat několik asociací, které mě napadají, k prologu ve výtvarném umění. Vycházím z faktu, že prolog je nějakým způsobem součástí díla, ale není součástí příběhu. V malířství mne napadá přirovnání k rámu. Je součástí díla a svými vlastnostmi /velikost, barva, zdobení/ ovlivňuje čtení obrazu. Prolog může být podstavec pod sochou, různě vysoký přibližuje či oddaluje sochu Bohu a našemu vnímání, čímž umožňuje různé způsoby čtení. V architektuře známe mozaiky, plastiky a vitráže na průčelích chrámů, které uvádějí prvky symboliky a předznamenávají to, co návštěvníky čeká uvnitř. A můžeme za prolog považovat lomený oblouk, který na člověka působí tak, že se při vstupu do gotického chrámu napřimuje a nekrčí?

A další příměr: nedávno jsem seděl v altánu na zahradě vily Čerych a ptal jsem se sám sebe, proč zahradní architekt postavil přímo doprostřed výhledu sousoší tří chlapců podpírající květináč. Byl jsem z toho rozmrzelý, protože mi bránil ve výhledu do zahrady. Takže jsem byl, dá se říci přinucen, nesedět na jednom místě a povrchně vychutnávat krásu zahrady pouze pohledem. Vyšel jsem tedy do jejich útrob. Bez bot jsem proplouval příjemnou ranní rosou, slunce mě hřálo do zad, vítr mi čečral vous a bzukot včel mi potvrdil, že sousoší chlapců podpírající květináč je na správném místě. Jeho úkolem je přinutit návštěvníka aktivně se zapojit do procesu percepce.

1.4. Fetiš reality

Na začátku 20. století, kdy si film postupně získával své diváky, začala éra vyššího iluzionismu, založená na hlubším diváckém prožitku ve fikčním světě. Obří palácová kina a muzikálové prology toto ponoření do světa fikce ještě prohlubovaly. Showman a divadelní magnát Sid Grauman /1879 - 1950/ vlastnil ve dvacátých letech minulého století na Broadwayi několik vaudevillových divadel, která postupně přešla k promítání stále populárnějších němých filmů. Grauman vymyslel filmové prology, kterými chtěl divákovi blíže zprostředkovat děj a posílit prožitek. Lloyd Bacon natočil *Footlight Parade* /1933/, kde vypráví příběh muzikálového producenta Chestera Kenta, jenž řeší odliv diváků od muzikálů ke konkurenčním mluvicím filmům. Nabídne producentům, že bude k filmům vytvářet muzikálové prology, s nimiž bude objíždět více kin ve stejný den.

Prology byly malými divadelními vystoupeními uváděnými před projekcí filmů, v nichž figurovaly motivy a scény z těchto filmů. Obvykle byly složeny z hudebního nebo tanečního čísla, případně z krátkého dialogu. V těchto prolozích bývaly často využívány objekty, které měly budít dojem, že jsou vyňaty z reality zobrazené ve filmu [Szczepanik - Skopal, 2004: 129].

V roce 1919 Grauman uvedl v Million Dollar Theater dokument *Cannibals of the South Sea*, jemuž předcházel prolog, v podobě vystoupení pěveckého sboru údajných domorodců Tichého oceánu. Ve skutečnosti však šlo o Číňany a Japonce žijící v Los Angeles. Grauman na všechny své prology osobně dohlížel, a pravidelně uváděl v Egyptian Theatre a Chinese Theater, které v Hollywoodu vybudoval ve třicátých letech. Každý nový prolog inzeroval jako úžasnější a velkolepější než ty předchozí.

Vinzenz Hediger tyto prology, včetně objektů a prvků působících na okrajích filmů, nazývá fetiše reality [Szczepanik - Skopal, 2004: 129]. Jako další příklad fetiše reality uvádí prolog v maloměstském kině, kde na pódiu vystoupí kovbojové s kytarami a rozdělají táborák s opravdovým ohněm, před projekcí westernu. Diváci cítí opravdový kouř, slyší reálné kytary z pódia a mohou se tak lépe vžít do role kovboje.

Takto pojatý začátek filmového představení umožňuje alespoň částečné odpoutání diváka od světa mimo kinosál, stejně jako to činí nekonečné reklamní bloky a upoutávky na jiné filmy dnešní biograf. Tyto úvody však nepovažují za prolog. Nejsou součástí filmového pásu, tudíž nedílnou součástí díla.

1.5. Fetiš kinematografie

Dodnes mám v živé paměti jedno promítání z šestnáctky v malém kinosálu. Do tmy začal zpoza promítací kabiny mluvit Martin Ježek. Jeho hlas se pomalu p(ro)tloukal tichým kinosálem, odrážel se ze strany na stranu, jako v potemnělé pohupující se bárce na moři, plné očekávání. Uváděl film svým typickým projevem zarputilého analogového strukturalisty, kde vlastně cokoli se při natáčení stane, má význam a i kdyby nemělo, je to vlastně jedno. Typická Ježkova ambivalence mezi tím, co říká a jak to myslí, mezi procesem a výsledkem, formou a obsahem, mezi filmem a nefilmem. Jeho hlas mi v naprostém tichu učaroval. Můj zrak přivykl tmě, rozpoznával jsem kontury sebe sama i ostatních diváků. Sluch se naladil na rytmus ježkovy dikce, v rytmu strhovacího mechanismu promítačky, která najednou počala netrpělivě žvýkat kusy filmové matérie. Filmová projekce začala, tmu rozpáral paprsek světla a film ožil. Vzpomínka je natolik silná především díky způsobu, jakým Ježek naladil diváky, dopřál jim čas ve tmě pobýt, aby se mohli odpoutat od světa tam venku. Obřad, před obřadem. V porovnání s prology Sida Graumana, jde také o mentální přípravu, naladění se, chvilkové zapomnění, střih. Ježkův úvod byl kvantitativně prostý, ale kvalitativně bohatý. Grauman předváděl spektakulární výjevy, pompézní defilé kostýmů a efektů. Ježek představil hlavní tvůrce pohyblivého světa obrazů - světlo a tmu. Hediger nazývá Graumanovy prology fetišem reality, já nazývám Ježkovy úvody fetišem kinematografie.

Charles Musser v antologii Nová filmová historie, ve stati o éře niklodeonů popisuje, že se zdroje amerických filmů v 10. letech 20. stol. nacházely v adaptaci známých literárních děl, divadelních her, v novinových článcích a komiksech, tedy ve známém a dostupném kulturním rámci. Problém nastal v případě neznámých a složitějších příběhů, kdy diváci tápali mezi větším počtem dějových linií. „Producent příležitostně využíval mezititulky, ovšem tato praxe nedosáhla všeobecného přijetí. Celkově je možné tvrdit, že filmař musel buď vyprávět relativně jednoduchý příběh, nebo spoléhat na jeho objasnění ze strany provozovatele představení“ [Szczepanik, 2004: 229]. Mluvicí filmy se staly módou a dialogy měly méně inteligentním divákům pomoci pochopit zápletku.

Filmová kamera přelomu 18. a 19. století neopustila stativ, pozici, ani velikost záběru. Po jednocívkových filmech se zrodil filmový střih, jenž dodnes definuje svůj jazyk. Rozzáběrování a juxtapozice se za sto let života kinematografie výrazně proměnila. Poučený divák je navyklý na výpustky v ději, rapidmontáže, anachronie, filmové figury a tropy.

VÁCLAV HRABĚ

PROLOG

/ze sbírky Blues pro bláznivou holku/

Pánové

věčně skeptičtí a přezíraví

kterí své smutky vážete do kyttek

a znáte už život nazpaměť

jako verše svých kultivovaných přátel

upozorňuji vás

tohleto není přípitek

na vaše zdraví

Pasáci poezie

Koštéři metafor

To není pro vás

to co tu dávám do placu

To pro skutečné lidi které jsem poznal

budu teď chvíli dělat

paňácu

Toto jsou verše pro zedníka Petra

který mne naučil dělat s lopatou

a dělit se o chleba a cigarety

Pro dědu - socana

ani v smrti nebyl bohobojný

Na památku mé tety

která sedm let od rána do rána

čekala

až se ten její vrátí z vojny

Pro muže z Ukrajiny který prohlásil že války

už nemusejí být

Pro jednu bláznivou holku kvůli které jsem se naučil

hrát džez

toulat se po nocích nebýt spokojený nemít klid

Pro betonáře Albertýna Vidím ho jako dnes

2. Úvodní titulky

Pocit z filmu na jeho konci se objeví prostý titulek KONEC, nelze srovnávat s jiným, na jehož konci několik minut roluje nespočet jmen filmových pracovníků. Většina komerční produkce dnes v závěrečných titulcích celovečerních filmů uvádí všechny profese, od herců, až po elektrikáře. Průměrný divák ale titulky nestihne přečíst anebo je nečte a spěchá potměným sálem do foyer kina.

Film byl ve svém počátku pouze prodejní artikl, senzace, vystavovaný exponát, předváděný divákům za peníze a natáčen za peníze producentů. Lumièrové cestovali s kamerou a natáčeli zpravodajství z celého světa, kam by se běžný divák nikdy nepodíval. Méliès na film kouzlil své atrakce v divadelních kulisách, Griffith točil nákladné několikahodinové příběhy. Kinematografie hlavního proudu byla a bude byznysem s tržními pravidly. To je důvodem proč se na prvním záběru objevují loga producentů, jenž svými financemi umožnili natáčení. Logo producenta u nekomerčních snímků je reklama, ale především značka. Převyšuje kvalita nad kvantitou vyráběných filmů. Nezřídka je producentem /koproducentem/ i sám autor a jeho jméno na místě producenta může manifestovat nezávislost na systému studií, státního aparátu, diktátu televize nebo jiných finančních skupin.

V postapokalyptickém filmu *Delicatessen* /1991/, J. P. Junet točí úvodní titulky pomalou jízdou ve velkém detailu. Snímá stůl se zničenými zaprášenými předměty, na nichž jsou jména tvůrců. Kameramanovo jméno je na fotoaparátu, autora hudby na rozbité gramofonové desce, výtvarníka kostýmů je vyšité na cedulce od košile, střihačovo jméno se objeví na roztrhaných momentkách z fotoautomatu, atd. Bez prologu by tyto titulky nepůsobily jako zklidňující pasáž.

Úvodní titulky se mohou zjevovat na černé obrazovce, mohou být vkopírované do obrazu, prolnout se do něj, být animované, napsané v záběru, atd. Jejich účel je představit tvůrce a název filmu. Další, neméně důležitá funkce je oprostít mysl diváka od předprojekční reality a navnadit ho na filmovou hvězdu. Štábové titulky se mohou na začátku odbýt kompletně, s jediným nápisem konec v závěru filmu. Anebo v případě Hollywoodského systému hvězd, se na začátku představí producent, herecká hvězda, režisér a název filmu.

Svým způsobem můžeme úvodní titulky, spolu s trailerem, anotací, doporučením a filmovým plakátem, označit za prvky blízké filmu, které ovlivňují divákovu percepci a priori.

3. Úvodní přehled načrtávající děj

Termín *Úvodní přehled* definoval jako součást narativního schématu Edward Branigan. Při sledování fikčního filmu si divák do materiálu promítá různé druhy schémat. *Narativní schéma* je struktura příběhu, kterou si promítáme do sledovaného děje a porovnáváme toto ustálené schéma s konkrétním příběhem, abychom jej pochopili. Branigan narativní schéma dělí na: 1) přehled /v případě, že je úvodní přehled rozšířený, jedná se o prolog/, 2) objasnění stavu věcí a expozice, 3) výchozí událost, 4) stanovení cíle protagonisty, 5) komplikující událost, 6) klimax a rozuzlení, 7) epilog a 8) narace [Branigan, 1992: 18]. Katarína Mišíková vypouští naraci, kterou nepovažuje za součást narativního schématu, ale za proces interakce mezi fabulí a syžetem. Termín An abstract³ překládá jako Úvodní přehled načrtávající následující děj. [Mišíková, 2009: 138].

Úvodní přehled může být podle Branigana název filmu nebo zhuštěné shrnutí situace, která následuje. Pokud je tento úvodní přehled rozšířený, stává se prologem. Tento model rozdělení je však v případě rozmlžené hranice *úvodní přehled - prolog - expozice* nedostačující. O jaké rozšíření se musí jednat, aby se přehled stal prologem? Je toto rozšíření omezeno na počet záběrů nebo sekvencí? Lze pod rozšíření zahrnout jiný příběh, jeho část nebo část expozice?

Úvodní přehled, jak ho chápu já, se může užívat dohromady s úvodní titulkovou listinou, přičemž tyto záběry nebo sekvence nesplňují níže uvedené podmínky pro prolog (uzavřenost, jiný styl a časoprostor, netýkají se protagonisty). Často jsou však záběry pod úvodními titulky zpomalené, zrychlené, zastavené, animované, kolorované, zkrátka odlišené, aby vyniklo písmo a šlo ho snadno přečíst. Tyto sekvence nejsou prologem, ač se může zdát, že splňují podmínku jiného stylu.

Úvodní titulky se mohou střídat se záběry úvodního přehledu na černém pozadí, překrývat tyto záběry nebo se objevují na zastaveném obraze, tzv. „mrtvolce“. Mrtvolka je zastavený obraz, tzv. „freeze-frame“, což byly původně fotografické studie pohybu E. Muybridge z poč. 19. stol., jenž do narativní fikce vrátil Hitchcock ve filmu *Champagne* v roce 1928. Záběry úvodního přehledu umožňují nahlédnout na základní dramatickou situaci, nastavují žánr, styl vyprávění, může se v nich objevit protagonista, motiv nebo jiná postava, která se tímto později snadno uvede do děje.

3. Branigenův termín *přehled* používám jako *úvodní přehled*, jak ho rozšířila Mišíková. Vycházím však z Branigenova pojetí.

Griffithova *Intolerance* /1916/ v průběhu filmu opakuje záběr s Lillian Gish houpající kolébku s květy růže. Tento výjev se poté střídá s knihou pojmenovanou *Intolerance*. Prolog se stává leitmotivem v jednoprojektorovém narativu [Klimeš, 2008: 16]. V jednookých kinech byla projekce pouze z jednoho projektoru, tudíž bylo potřeba po 11 minutách měnit kotouče s díly filmu.

Abel Gance v úvodu *La Roue* /1923/ představí sebe jako autora scénáře a čtyři postavy příběhu, v krátkých medailoncích. Po záběru na sebe sama Gance vkládá věnování své manželce, která zemřela ve 27 letech. Jde o přejetý postup literárního prologu s dedikací /viz. kap. 1.1/. Gance začal film připravovat, když se dozvěděl o její diagnóze a dokončoval ho několik hodin po její smrti. Úvod zde funguje jako věnování a pocta, ale zároveň i načrtnutí toho, v jakých chvílích režisér na filmu pracoval a jaká energie se v něm dost možná zakonzervovala.

Podobný úvod načrtávající děj najdeme i v klasice S. M. Ejzenštejna *Bronenosets Potjomkin* /Křižník Potěmkin, 1925/. Prvních 7 záběrů, kde moře naráží o pevninu, předznamenává děj a symbolizuje vzpouru dělníků. Motiv vody se během filmu několikrát vrací, pokaždé s jiným významem a úvodní burácející vlny jsou tak dále ve filmu variovány a symbolicky rozvíjeny.

Chaplinův film *The Gold Rush* /1925/ obsahuje úvodní přehled. Několik záběrů v celcích, proudící davy dobrodruhů v zasněžených horách a mezititulky komentující záběry, jsou časoprostorovým ukazatelem děje. Expozice drsných podmínek, kde několik zlatokopů omdlévá vyčerpáním. Následně spatříme protagonistu s malým uzlíčkem na zádech, buřinkou a hůlkou, jak si bezstarostně vykračuje podél útesu. Výsledný kontrast scény davy zlatokopů a protagonisty podporuje expozici postavy a ukazuje nám, co postavu pravděpodobně čeká.

V úvodu filmu *The Wrong Man* /1956/ vystoupí A. Hitchcock jako homodiegetický, extradiegetický vypravěč [Genette, 1983: 248] a představí se. Řekne, že dříve nabízel napínavé příběhy, ale že tento, podle skutečné události, je napínavější a podivnější, než jakýkoli jeho předchozí. Hitchcock tím láká diváka k ostražitosti, protože neuvidí smyšlený příběh. Předkládá tezi, že život sám přináší mnohdy zajímavější příběhy, než fikční film, vymyšlený v hlavě režiséra. Ve druhém čtení a s nadsázkou můžeme tvrdit, že filmový režisér nabádá k ostražitosti a vnímavosti ke svému okolí, díky čemuž byl tento film natočen.

Sam Peckinpah v úvodním přehledu *The Wild Bunch* /1969/ pracuje s mrtvolkami, které pozbydou barvy a potom připomínají linoryt, komiks nebo knižní ilustraci. Peckinpah v úvodním přehledu rozpracovává motivy násilí, pomocí symbolu dětské zábavy souboje mravenců se štíry, v malém ringu z roští. Tuto krutou zábavu přirovnává k náměstí, kde vypukne krvavá přestřelka. Po masakru na náměstí, děti zvířecí ring podpálí, čímž násilí dospělých symbolicky přijmou a zabaví se dalším násilím.

Úvodní přehled v titulkové sekvenci, fungující zároveň jako esence tématu, najdeme v příběhu obchodníka se zbraněmi *Lord of the War* /2005/ A. Niccola. Nejprve do kamery promluví autodiegetický vypravěč /vypravěč je zároveň hlavní postavou/, poté jsme svědky krátkého života nábojů do samopalů, od jejich výroby, putování po světě, až po použití.

3.1. Dva netradiční příklady Úvodního přehledu

V úvodním přehledu Weirovy *The Truman Show* /1991/ se po medailoncích postav, objeví jména herců z reality show, místo filmových herců, takže se jejich civilní jména z úvodních titulků nedozvíme. Úvodní titulky jsou dietetické a podporují, jak iluzi reality show, tak filmovou fabuli. Protagonista je přerostlý chlapec, s bohatým vnitřním světem /před zrcadlem si povídá sám se sebou o výstupu na horu, který nezvládne/.

V Godardově snímku *Le Mepris* /1963/ se místo úvodních titulků, ozve heterodiegetický vypravěč, který čte jména filmových tvůrců, a my přitom sledujeme filmové natáčení. Následuje úvod s nahou B. Bardot ležící na posteli, na jehož dotočení trval producent, když si uvědomil, že Godardův film prodá jediné nahá filmová hvězda. Zde je tedy funkce úvodního přehledu také obchodní záležitostí. Musí zlákat fanoušky a vzbudit očekávání dalších takových záběrů v průběhu filmu. Dialogová scéna je barevně tónována, aby režisér narušil vjem diváka na obnažené ženské tělo. Scéna uvozuje nevyrovnaný partnerský vztah, přeceňování a lpění na povrchní kráse a potřebě hýčkat. Ženské tělo je zde znakem touhy a samoty, protože muž je v posteli oblečený a miluje více tělo ženy, než ji samotnou.

4) Pracovní rozdělení prologů

Prolog je brána do příběhu, jeho esence i metafora. Slouží k nastavení způsobu čtení/rozumění díla. Může obsahovat motivace postav, umožňuje nahlédnout základní dramatickou situaci dramatu, může mást diváka, aby ho vyprostil z osidel konvenčního čtení dramatické struktury. Je to příběh před příběhem, vzpomínka, sen, nediegetický začátek /dokumentární část před fikční hlavní částí filmu/.

Branigenova definice prologu ve filmu si všímá umístění a počtu záběrů, popř. délky sekvence. Tato definice v rámci narativního schématu uvažuje o úvodním přehledu, a v případě jeho rozšíření o prologu [Branigan, 1992: 18]. Toto rozšíření však není nijak blíže definováno, z čehož lze usuzovat, že pokud je několik záběrů mechanicky odděleno úvodními titulky a jsou "dost dlouhé nebo je jich více", vzniká podle Branigena prolog.

Bordwell při rozboru především němých filmů užívá pojem expoziční prolog /an expository prologue/, který popisuje např. ve filmu *Sunrise /1927/* F. W. Murnaua [Bordwell, 1985: 77]. V tomto snímku se po úvodních titulcích a zmínce o tématu filmu, objeví turisté mířící do letoviska na dovolenou. Následuje další mezititulek o ženě z města. Jedná se o 6 záběrů. Naproti tomu ve filmu S. Paradžanova *Sayat Nova /Barva granátového jablka, 1969/* jediný titulkový záběr, hlásající: "film nebude konvenční biografie" [Thompson - Bordwell, 2003: 556] nazývá Bordwell prologem. Navíc podobnost termínu expoziční prolog splývá s expozičním titulkem /Bordwell rozlišuje expoziční: záběr, scénu, dialog, pasáž i mezititulky/. Expoziční titulek nemusí být ani na začátku, protože film *Stachka /1924/* S. M. Ejzenštejna, expozičním titulkem končí [Bordwell, 1985: 235]. Je zřejmé, že v Bordwellově pojetí expoziční titulek uvozuje a vysvětluje děj /na rozdíl od dialogového titulku/, avšak způsob jakým rozlišuje expoziční prolog, od expozičního titulku a prologu, je matoucí.

Filmové dílo se dá povýšit o tři patra, když se prolog nemrzačí v diegezi příběhu, je oddělen časoprostorem i postavami, když na první pohled s příběhem nesouvisí. Potom teprve začíná opravdové čtení a přemýšlení diváka. Prolog totiž může rozvíjet potenciál fabule a posouvat hranice filmového vyprávění. Čím větší je významová vzdálenost nebo oddělení prologu od expozice či fabule, tím více aktivizuje a vertikalizuje myšlení.

Pro snazší uchopení tohoto fenoménu jsem si zvolil následující pravidlo:

„Prolog je uzavřená, od hlavního příběhu oddělená část.“

Pokud tato část splňuje alespoň jednu z níže uvedených kritérií, budu ji nazývat prologem.

část je

- oddělena:
- a) svým stylem /specifická práce s obrazem, zvukem, střihem/
 - b) tím, že se nijak dějově netýká hlavní postavy
 - c) a odehrává se v jiném čase, než zbytek filmu.

Podle vztahu ke struktuře syžetu, jsem si poté zvolil čtyři skupiny prologů:

- a) Expoziční začátek
- b) Anachronický háček
- c) Rám jako součást narace
- d) Klíč ke čtení

4.1. Expoziční začátek

Dělení antické tragédie na známou pěťici /expoziční, kolize, krize, peripetie a katastrofa/ má kořeny už na římském jevišti, ale ustálilo se až v klasicistním něm. dramatu. Protože použití opony a barevných dekorací s výjevy děje rozptylovaly divákovu pozornost, "každý akt měl charakter uzavřeného děje. Každý musel mít malou předehru, krátký úvod, mocně vystupující vrchol a působivý konec." [Freytag, 1944: 90]. David J. Novotný expoziční část vysvětluje jako: "úvodní část díla, seznámení se s hlavními postavami a jejich vztahy jakož i s prostředím, v němž se odehrává" [Novotný, 2000: 16]. Podle Bordwella je expoziční část "úvodní částí syžetu, která nám předloží důležité události fabule a seznámí nás s vlastnostmi postav" [Bordwell, 2011: 124]. Fr. Daniel a M. V. Kratochvíl ztotožňují expoziční část v raných dobách antické komedie s prologem, jako "zcela samotnou, od dramatu oddělenou nedějovou částí. Tak zvaný „Prolog“ antické komedie /Plautus/ byl živou pomocnou rekvizitou autora." [Daniel - Kratochvíl, 1956: 113]. "Moliere i Goldoni svěřují funkci prologu již postavám komedie, především sluhům, kteří v rámci dialogu o svých pánech, o jejich strastech a tužbách, připravili diváka na další průběh děje a informovali jej o všem potřebném." [Daniel - Kratochvíl, 1956: 113].

Ve filmu *Spalovač mrtvol* /1968 / Juraj Herz/ nazývám prologem první dvě minuty filmu do úvodních titulků. V pavilonů dravců hovoří autodiegetický vypravěč /protagonista/ Kopfrkingl, o finanční historii rodiny i o svých plánech do budoucna. Kombinace krátkých záběrů /ve velkých detailech/ zvířat, obličejů protagonisty a jeho manželky, zobrazují archetypy postav pomocí vzájemné tvarové i významové konfrontace /lev, had, páv, hroch, krokodýl, slon a opice/. Dynamiku postavy Kopfrkingla vytváří mimika, žoviální projev a přirovnání k šelmě. Prolog dává tušit žánr, způsob vyprávění a základní set up postav.

Dalším příkladem je "zrod postavy" v podobě oblékání Miloše Hrmy ve filmu *Ostře sledované vlaky* /1966/ J. Menzela. Prologem zde myslím první čtyři minuty filmu. Během oblékání nádražácké uniformy matkou, Miloš vnitřním hlasem sděluje osudy pradědy i dědy /spatříme jejich fotografie/, které jeho samého ovlivňují v podobě negativních reakcí sousedů. Matka obléká dospělého muže, otec nečinně leží na pohovce a kontroluje přesnost právě projíždějícího vlaku. Menzel tímto exponuje protagonistův genotyp /fyziognomie, rodina/, fenotyp /jak se chová v této situaci/ i bezprostřední minulost /složení zkoušky, první den v práci, oči sousedů za okny/. Miloš je maminčin mazánek, který musí držet rodinnou tradici modré uniformy a především dospět.

Haskell Wexler ve snímku *Medium Cool* /1969/, kde za prolog jako expoziční začátek považují první čtyři minuty, ukazuje kameramana a zvukaře na místě čerstvé autonehody, kde leží raněná žena jevící známky života. Oba si hledí své profese a záchranku zavolají až z vlastního vozu, po zaznamenání celé tragické situace. Tímto prologem nahlížíme na základní dramatickou situaci, na charaktery postav i téma filmu. Wexler jasně poukazuje na mechanismus médií, jejich soutěživost, rychlost, dravost a bezohlednost k člověku.

Jedinečnost filmu Petra Václava *Cesta ven* /2014/ spatřuji v expozičním začátku. Prolog nakousne téma, které expozice ihned v dalším záběru přímo pojmenuje. Pohled na Romy většinovou společností zastupuje doktor, který hlavní postavu ponižujícím způsobem zpovídá. Nakonec ji sdělí, že je v pořádku, ale že je dobré znát anamnézu, aby věděla, v čem bude sama v životě chybovat, čím bude obtěžovat své okolí a na co asi zemře. Pars pro toto, vox populi. Bludný kruh, ze kterého hrdinka nemůže uniknout. Poslední minutu trvajících záběrů filmu zpřítomní svůj název, když hrdinka přešlapuje na polní cestě. Záběr působí jako by měl pokračovat, a tento potenciál přenáší do závěrečných titulků.

4.2. Anachronický háček

Je to formální prolog v podobě anachronií /manipulace s časem v narativu, tj. analepse, prolepse/ v úvodu a slouží pouze jako záchranný háček pro rychlé získání divákovy zájmu. Tyto anachronie se mohou vzájemně mísit v čase syžetu /*Pulp Fiction, Fight Club, Shame, The Assassination of Richard Nixon*/. Většinou se jedná o scény či několik záběrů, vzatých z poloviny či druhé třetiny filmu, a jsou odvyprávěny před chronologickým začátkem příběhu. L. Aronson pro tento případ užívá termín „Preview flashback“ [Aronson, 2014: 134], což je výstižnější termín, než překlad „flashback v prologu“ od Michaely Graeberové.

Jde o snahu diváka zaujmout a navnadit v dalším sledování, aby neodešel z kina. Tímto úvodem lze nahlédnout na základní dramatickou situaci, naznačit žánr, styl vyprávění, popř. příběhové linie. Vzniká většinou ve střížně, pro lepší tempo vyprávění, bez ohledu na celkovou dramaturgii. Cílem je navodit otázku ihned zpočátku, čím se značně odbourává možnost kontemplace, při hledání odpovědi. Oddech, odpočinek a zklidnění ve víře v sebe sama a vlastní schopnost čtení, se dostavuje zároveň s odpovědí. Odpověď je místo použití záběru v čase syžetu. Není to však výsledek ryzí konverzace mezi autorem a divákem /odesílatelem a příjemcem/. Důsledky nejsou tak fatální, jak by se mohlo zdát, protože dnešní divák je již dávno poučeným divákem. Chápe a propojuje si příběhové linie, po odhalení citovaného místa ze začátku vítězí a je uspokojen. Cílem vyprávění však nemá být boj, ale obousměrná obohacující komunikace.

Naratologie užívá pojem háček /hook/ pro otázku, kterou si divák pokládá kolem 10 minuty vyprávění, jež do příběhu vložil autor, aby si diváka získal a přiměl ho sledovat příběh, až do odpovědi, která přichází v jednání třetím. V případě anachronií jde o stejný princip nalákání a zaháčkování diváka. Zajímá nás jak se postava do situace dostala, jestli přežije, jak zemřela, apod..

Tyto anachronie jsou obdobou literárního *In medias res* /přímo k věci/, kdy je příběh vyprávěn bez začátku fabule. Naratologie v tří aktové struktuře zařazuje *In medias res* do druhého jednání, do tzv. Midpoint Twistu, tedy dalšího zvratu v příběhu. *The Letter* /1940/ W. Wylera je dobrým příkladem filmu začínajícím *In medias res*, kdy po úvodních titulcích kamera objeví ženu s revolverem v ruce, jak vraždí na verandě svého milence. Film *The Letter* uvádím pouze jako příklad začátku *In medias res*, neobsahuje anachronický prolog. Důvodem je přirovnání k záchrannému háčku a jeho potenciálu v dramaturgické struktuře.

Anachronie jako záchranný háček jsou sekvence zkopírované z druhého bodu obratu /PP2/, z bodu narušení rovnováhy /PP1/, z bodu obratu uprostřed

filmů /Midpoint twist/ či vyvrcholení /Climax/. Použití je několik: po ukončení sekvence je příběh odvyprávěn chronologicky od začátku /*Goodfellas*/, sekvence funguje jako prolepis - návrat v čase /*Nuovo Cinema Paradiso*/, v úvodu použitá sekvence se objeví až na konci příběhu /*The Hudsucker Proxy*/.

Scorseseho *Goodfellas* /1990/ má typický *Anachronický začátek*. Prologem v tomto filmu nazývám první dvě minuty, které v chronologii příběhu patří do padesáté osmé minuty. Scorsese poslední záběr prologu zamrazil, čímž jej formálně oddělil. Příběh poté začíná chronologicky od dětství hlavního hrdiny. Dělá poskoka mafiánům, ale divák už ví, jak nakonec dopadne a ztotožnění s protagonistou přináší morální dilema již od začátku vyprávění. Prolog funguje jako morální poselství, je antiiluzivní, nastavuje rytmus, styl a žánr filmu.

Přestože se „prologem“ dá nazvat téměř cokoli /neustálený termín/ z dramaturgického hlediska má smysl nazývat prologem pouze *Rám jako součást narace* a *Klíč ke čtení*, protože je současně nelze nazvat ani expozicí, ani háčkem, ani anachronií z prostředku filmu.

4.3. Rám jako součást narace

Prolog spolu s epilogem vytvářejí rám, který uzavírá příběh do klenby, je součástí diegeze a umožňuje hýbat, resp. manipulovat s příběhem.

Celovečerní debut norského střihače a režiséra Thomase A. Ostbyeho *Imagining Emanuel* /2011/ je dokumentem o uprchlíkovi před válkou v Libérii, který se snaží dostat z Norska zpět domů. Bez dokladů, beze jména. Režisér film rozdělil na kapitoly. Prologem v tomto filmu myslím úvodní část před první kapitolou. Emanuel stojí ve studiu před kamerami /polodetail/. Z režie na něj mluví hlas, že je ve studiu a natáčený. Hlas se ptá: co vidíme? Co hledáme? A hned si odpoví: kůže, věk, dvě jizvy na tváři, identitu, atd. Následují dva makro detaily kůže a vlasů. Emanuel neřekne jediné slovo. Zvláštností prologu je, že se rozvíjí ve druhé kapitole nazvané *Vypravěč*, kde Emanuel ve studiu vypráví svůj životní příběh. Ocitá se v celkovém záběru, tj. v rozdílné perspektivě oproti prologu. Po deseti kapitolách se v epilogu vrací do filmového studia a rámuje ho opět polocelem jako v prologu. Emanuel opakuje své jméno, kde se narodil, proč emigroval, atd. Spojením prologu s epilogem a opakováním již slyšeného, zásadně mění význam mlčení v úvodu filmu. Osobní data a nemožnost se jakkoli oficiálně prokázat platným dokladem, by v prologu znamenala obhajobu. V epilogu, po zhlédnutí filmu, se stávají soudem nad byrokratickými úřady.

4.3.1. Daleká cesta

Prvotina Alfreda Radoka o holokaustu z roku 1948, obsahuje několik zajímavých filmařských postupů, v československém narativním filmu, té doby novátorských. Snímek funkčně kloubí *úvodní přehled načrtávající děj* a prolog typu *rám jako součást narace*. Úvodní přehled, podle mne, končí po minutě a půl, kdy začíná prolog v podobě dokumentárních záběrů protektorátní Prahy.

Úvodnímu přehledu vévodí dlouhé stíny jdoucích shrbených postav, odrážejících se na cihlové zdi. Po producentském titulku Ústřední půjčovny filmů, na těchto stínech běží úvodní titulky. Ponurou náladu celé pasáže dokresluje pomalá dramatická orchestrální hudba Jiřího Sterwalda. Stíny předznamenávají židovské transporty, čímž se načrtává následující děj.

Prolog rám jako součást narace je směsice několika záběrů filmu *Triumph of the Will* /L. Riefenstahl, 1935/, dobových nacistických týdeníků a proleptických záběrů Radokova filmu. Jde o narativní distanci /posun časové následnosti vzhledem k diskurzu/, protože vidíme události, které budou v rovině příběhu i historie teprve následovat. Heterodiegetický vypravěč překládá nacistické proslovy a svojí dikcí a zabarvením hlasu defilé nacistické mašinerie odmítavě komentuje. Rám uzavírá epilog, v němž přeživší protagonistka s manželem navštíví terezínský hřbitov, vrací se heterodiegetický vypravěč a vyjmenovává koncentrační tábory smrti. Tentokrát již s dikcí pokornou a bezradnou.

Prolog do tohoto fikčního filmu vnáší uvěřitelnost a připomíná události druhé světové války, přímo skrze diegezi. Formálně je prolog součástí týdeníkových přehledů v celém filmu. Zde již narativní distance není a události zobrazené v týdeníku ovlivňují děj filmu. Film je výjimečný i přechody mezi fikčním filmem a dobovými týdeníky v průběhu děje. Radok užívá obraz v obraze, kdy fikční film zmenší na malé okno v pravém dolním rohu, kde po čase přestřihne na jiný záběr a na pozadí promítne dokumentární záběry.

4.3.2. Zabitá neděle

Drahomíra Vihanová ve svém debutu *Zabitá neděle* /1967/ používá prolog, ve kterém protagonista Arnošt na pohřbu své matky, potká bývalou partnerku. Pro následující příběh poslední neděle protagonisty, je důležitá řeč kněze nad hrobem: „Není člověka, který by byl pánem nade dnem smrti. Je všechno jen marnost, co se děje na Zemi. Příhody jedno stejné, všech něm se přicházejí. Bůh však bude soudit ničemu i spravedlivého. Neboť dal čas každé věci, i na každé dílo. Proto ať se člověk veselí v práci své, neb to je úděl jeho.“

Během proslovu Arnošt opouští hřbitov a bývalá partnerka ho následuje, před branou mu sdělí, že se za něj jeho matka každý den modlila, aby se mu noc nestalo a pak, že je moc daleko. Zásadní věty pro pochopení jednání Arnošta. Je daleko od této ženy a ještě dál od Boha. Matka mu zemřela, nikdo se za něj už nemodlí, může se mu něco stát.

Děj filmu je variací knězova proslovu z prologu. Arnošt si neustále hraje s nabitou pistolí, chce být pánem nade dnem své smrti. Marnost prostupuje celou jeho bytost a ve své práci se neveselí. V záběru na hřbitovní zeď, stojí jeho bývalá partnerka, z jedné strany k ní přichází jiná žena, z druhé malá holčička. Kdo jsou, se dozvíme později a díky prologu si můžeme uvědomit, že hospodská, kterou Arnošt jen zneužívá i malá holka od sousedů, vedle níž je schopen být opravdu šťastný, jsou jen náhražky jeho bývalé partnerky.

Po prologu následují úvodní titulky. Šest záběrů na stejná měnicí se okna. Za doprovodu zvuku kostelních zvonů, nejprve vidíme okna otevřená s ložním prádlem, poté zavřená, rozbitá, zamřížovaná, skoro zazděná a zazděná úplně. Metafora odcizení, uzavření i zmaru je nápaditě ukázána již v titulkové sekvenci.

Zabitá neděle je zvláštní i tím, že v epilogu nevystupuje protagonista, protože se zastřelil, je v něm však zpřítomněn jeho kamarádem, v dramaturgické terminologii jde o pomocníka. Epilog začíná nápisem na soupisce nábytku, kde je připsáno ČLOVĚK PŘÍRODNÍ ODRŮDA, VOJ. 1-1 NORMA C. Tento nápis, následné školení, které provádí kamarád protagonisty, prozrazuje, že se svět točí a každý je nahraditelný. Natož voják. Prologu s epilogem, v tomto příběhu poslední neděle vojáka z povolání, zobecňuje ztrátu víry v Boha i v sebe sama.

4.3.3 Im Lauf der Zeit

Úvodní titulky filmu *Im Lauf der Zeit* /1976/ W. Wenderse nejprve na úplném začátku, kde se běžně v hollywoodských filmech uvádějí jména slavných herců, představují film jako takový, jeho technickou stránku: černobílý, širokoúhlý 1:1,66, s původním zvukem, poté se zmíní o místě a délce natáčení. Tato subjektivizace filmové matérie předznamenává téma filmu, jenž následný dialog v prologu potvrdí. První záběr filmu směřuje do projekční kabiny, kde vede rozhovor opravář promítaček Bruno, se starým promítačem. Povídají si o časech němeého filmu, jak špatný byl pro doprovodné hráče příchod zvukového filmu, že by se dnes promítač svým povoláním neuživil, atd. Po rozhovoru následují štábové titulky a po nich začíná příběh opraváře.

Prolog představuje povolání hlavní postavy a z jeho reakce při zmínce starého promítače o nacistické minulosti, i jeho charakter /utírá si nos a směje se/. Láska k promítání iluzivního světa mihotavých obrazů a pocit neschopnosti vnímat jiné události, než jsou premiéry slavných filmů, ohlašují svébytný pohled na svět. Promítač si nemůže vybavit všechna písmena ze zkratky nacistické NSDAP, do níž musel vstoupit, aby mohl za druhé světové války dál promítat. Ilustruje to rozdíl mezi vnímáním nacismu starou a mladou generací a celkově problematický vztah Němců ke své minulosti. Promítač vzpomíná na svoji minulost s láskou, ač byl členem této politické strany. Věří, že se kina na malých městech nezavrou, když se budou stále točit filmy. Uzavřený svět fikčního světa, pomíjivost, proměny přístupu ke světu po čase.

To jsou témata predestřená před další částí snímku. Příběhem se jako červená nit vine téma života a smrti. Promítač může tuto nit světla a stínu přetřhnout, slepit nebo nechat běžet dál. Epilogem je další dialog v projekční kabině, ale tentokrát mezi opravářem a promítačkou, odmítající promítat, jelikož je znechucena z moderních filmů /patrně naráží i na pornokina/, po kterých "člověku odumře veškerý cit pro sebe i pro svět". Projekci zděděnou po otci však udržuje ve funkčním stavu, aby bylo možné s promítáním kdykoliv opět začít.

V prologu Bruno opraví projektor, v epilogu vypne jiný projektor a vytáhne projekční lampu. Začátek a konec představení. Tento *rám jako součást narace* se od zbytku filmu liší svým dokumentárním stylem a nedějovostí. Jde o rozhovory jako by mimoděk, kdy režisér načrtává témata soudobé společnosti, které kombinuje se zálibou ve filmu. Svět na plátně nepotřebuje řešit, lze se za něj schovat a hrát černé divadlo sám před sebou.

4.3.4. Padre Padrone

Prolog *Padre Padrone* /1977/ bratrů Taviánů, začíná "dokumentárním" úvodem, kde pětatřicetiletý Gavino Ledda ořezává větev stromu nožem. Heterodiegetický vypravěč ho představí jako dříve negramotného pasáka ovcí, dnes lingvistu, vyprávějího svůj příběh a zároveň autora knihy, jež se stala předlohou filmu. Vypravěč nepřímo exponuje otce, který vtrhnul do školy pro syna, kamera otce objeví švenkem a Gaviano k němu přistoupí a podáváje mu klacek říká: "tohle táta nosil stále u sebe." Otec mu poprvé ve filmu poděkuje. V tomto okamžiku začíná ve stejném záběru analeptický příběh, záběr mění svoji kvalitu. Ponoření se do minulého času fabule v přítomném čase syžetu přichází tak, že otec přistupuje blíže ke dveřím třídy a Gaviano odchází ze záběru,

/hereckou akcí/, uslyšíme zpěv dětí /zvukovou složkou/, kamera se ocitá ve třídě /stříhem/, kam vchází otec. Syna si odvede, ale záhy se vrací uhájit jeho čest před zlomyslnými spolužáky.

Prolog končí v momentu předání rekvizity, tj. klacku. V tomto momentu otec poprvé v životě synovi poděkuje /dospělý Gaviani podá herci, jenž hraje jeho otce klacek, kterým později ve filmu bije jeho alter ego/. Prolog s epilogem slouží v příběhu pro lepší po/u/chopení příběhu chlapce. Bez tohoto rámu bychom neprožili návrat dospělého protagonisty a zároveň autora knihy, do rodné vesnice a jeho pokus o změnu chápání veřejnosti, na děti pasáků koz. Posiluje tezi, že každý by měl dostat šanci na vzdělání a především by měl odpouštět /syn se potřebuje s otcem konfrontovat a tohle je jediný možný způsob/.

Rám jako součást narace uzavírá epilog, v němž se opět objeví dospělý Gaviano na stejném místě, před školou a čte své prohlášení, proč se vrátil do vesnice s filmovým štábem. Když dočte, otočí hlavu směrem ke dveřím třídy, odkud vycházejí rozzlobený otec a Gaviano jako malý chlapec. Pokračování scény je stejné jako na začátku filmu, co se mění je délka záběrů, švenk na třídu a jeden záběr chybí. Největší změnou však je absence vnitřních hlasů strnulých žáků, po návratu našťvaného otce a záměna dvou detailů na žáky. Díky této malé změně se posouvá vyznění celého filmu. Na začátku filmu první chlapec ve vnitřní řeči mluvil k matce o naději, druhý se přimlouval u Boha za smrt otce. Na konci filmu tomu bylo naopak, avšak jen za pomoci detailů, bez vnitřní řeči. Autor zde použil tváře chlapců jako znak pro naději a smrt. V prologu žádal o pomoc, v epilogu odsuzuje despotického otce jasným soudem.

Prolog otevírá jiný pohled na celý příběh. Herec hrající otce je v prologu na dospělého syna milý. Ve filmu je tomu naopak. V průběhu filmu divák čeká, kdy se otec projeví jako milující otec. Z prologu známe budoucí chlapcův osud a zajímá nás, jak k tomu došlo. Příběh zpočátku takové nadějně vyhlídky nedává. Jakmile se prolog spojí s epilogem, opět změní význam příběhu.

Prolog se zaměřuje na Gaviana a otce, epilog více na děti ve třídě, čímž příběh zobecňuje na všechny pracující děti ve vesnici, i na světě, které musejí pracovat na poli, místo školy. Po epilogu následuje celek náměstí, které je symbolem mládí, návratu /při návratu do rodné vesnice, už jako dospělý, se na náměstí setkal se sousedem, podali si ruce/, ale i bolesti a nedorozumění s otcem /otec ho na náměstí nepozdravil, jen se mu vysmál, že je lingvista/. V případě, že by ve filmu tento rám nebyl, chlapec by se do rodné vesnice nevrátil jako dospělý, navíc jako reálná postava, dodávající příběhu věrohodnost.

4.4. Klíč ke čtení

Klíč ke čtení je prolog, který kdybychom odstříhli, tak se stavba příběhu nezmění, ale výrazně se promění jeho vyznění a účinek na diváka. S nadsázkou se dá říci, že bychom sledovali jiný film. Klíč ke čtení je esence příběhu, metafora. Nastavuje specifický způsob vnímání, kontemplativní čtení, pro plné vyznění vyžaduje bližší spolupráci diváka.

Jde o méně častý prolog, který může být „příběh před příběhem“, odehrávající se v jiném čase a prostoru /*A Serious man, Údolí včel*/, mohou v něm vystoupit postavy, které se ve filmu už neobjeví /*A Serious Man, Andrey Rublyov, Zerkalo*/, může se zde vyjevit motivace protagonisty, historická souvztažnost, alegorie, symbolika apod. Klíč ke čtení může být snem některé postavy filmu /*8^{1/2}, Amator*/ nebo ve spojení s vypravěčem, může ovlivňovat divákovou percepci /*Europa, Patton*/. Příběh může být v polemice s prologem /*Ovoce stromů rajských jíme*/.

Clairova *Entr'acte* /*Mezihra, 1924*/ měla být skutečnou mezihrou, přestávku v nudě monotónního života, plného obludného a směšného obdivu ke konvencím, jak se nechal slyšet Francis Picabia, autor scénáře. Mezihra měla doprovodit Picabiův balet, s názvem *Dnes se nehraje*. Dadaistický humor je také v tom, že se balet opravdu nehrál. O prologu se zmiňuje úvodní titulek. V něm hudební skladatel /*E. Satie*/ a scénárista /*F. Picabia*/ skáčou kolem děla, nabíjejí a pálí. Prolog představuje filmové prostředky, jenž se později ve filmu rozvíjejí /*animace, zpomalený pohyb, zpětný pohyb*/. Prolog zařadím do kolonky *klíč ke čtení*. Také naznačuje témata, zde lépe říci postupy, které díle rozvíjí /*zpomalený pohyb, zpětný pohyb*/. V prologu se nám představí tvůrce scénáře a hudby. Tím, že víme, jak vypadají, si k nim můžeme vytvořit bližší vztah nebo alespoň názor. Prolog jasně divákovi říká, že co bude následovat, nemá brát vážně.

Prolog typu *Klíč ke čtení* v Buňuelově *L'Âge d'Or* /*Zlatý věk, 1930*/ začíná jako entomologický dokument o štírech. Mezititulky je charakterizují jako živočichy jednajících instinktivně v boji na život a na smrt. Buňuel prologem přirovnává člověka ke zvířeti, jednajícím instinktivně, ovládaném nejnižšími pudy. Buňuel ve svých pamětech vzpomíná: "Muži mé generace, a k tomu ještě Španělé, trpěli pradávnu nesmělostí vůči ženám a sexuální touhou, která byla snad, jak už jsem řekl, nejsilnější na světě. Tato touha byla pochopitelně plodem tíživých staletí zmrzačujícího katolicismu"[Buňuel, 1987: 45]. Buňuelovi šlo hlavně "o film šílené lásky, o neodolatelnou sílu, jež k sobě za všech okolností přitahuje muže a ženu, kteří se přesto nemohou spojit." [Buňuel, 1987: 105].

4.4.1. Vojtěch, řečený sirotek

Balada Zdeňka Tyce vypráví o Vojtěchovi, který se vrací do rodné vesnice z vězení, začít nový život. Prolog neboli *hlava* tohoto absolventského snímku je v českém kontextu opravdu ojedinělý. Z mého pohledu, jde o prolog par excellence. Pomalá jízda začíná od otevřeného okna zataženém záclonou, pokračuje přes kameny, lastury, škeble, mrtvého kraba a ulitu mořského šneka, na jídelním stole. Tklivá melodie smyčců a flétny podkresluje monolog dívky o své nemoci, jenž se ukázala být tuberkulózou. Kamera přejíždí do další místnosti, kde leží dívka pokrytá květinami, s rukama na prsou. Nejeví známky života. Náhle otevře oči a zhluboka se nadechne. Pokračuje ve své vnitřní řeči, o švýcarském sanatoriu, kam jezdí pacienti umřít. Posledním slovem vnitřního monologu je oslovení: „Anežko“.

Těžký, temný, vidinou smrti nasáklý prolog, předznamenává osud hlavní postavy. První záběr na Vojtěcha, stojícího na náměstí, začíná tak, že si prohlíží vlastní ruku v paprscích slunce a poté vystupuje ze stínu. Můžeme říct, že se postava Vojtěcha v prvním záběru narodí a na konci filmu opravdu umře. Scénárista Jiří Soukup mi prozradil, že prolog vznikl ex post, ve chvíli potřeby vyvážit krásu jihočeských rybníků. Více o příběhu nemocné dívky mi však neprozradil. Z příběhu je však patrné, že nemocná souchotinářka je tatáž dívka jako Anežka, do které se Vojtěch posléze zamiluje. Dívka promlouvá sama k sobě, když monolog ukončuje oslovením Anežko. Prolog otevírá témata ve filmu dále rozvinutá. Téma vody a smrti je patrné z prázdných schránek mrtvých mořských živočichů na stole obýváku. Dále z nemoci dívky, její pozice na posteli a květů, které si na konci prologu pokládá na obličej.

Téma uvěznění a nemožnosti projevit se ve švýcarském sanatoriu jako člověk /pacienti nesmějí kouřit, mluvit, smát se, ani číst/, se rozvíjí ve Vojtěchově minulosti, protože byl ve vězení. Svoji minulost sděluje Anežce ležící v ovocném sadu, která si čte knížku a kouří. Jsme ve 45. min., když Anežka na otázku co to má za smetí, odpovídá: "knížka a cigareta přece patří k sobě."

Prolog umístěný do bytu ve městě, kde přírodu zastupuje dřevo stolu, kameny a mrtví živočichové z moře, vyvažuje estetiku krajiny a bez něj by film z konce devadesátých let minulého století, mohlo postihnout odmítnutí jako líbivé podívané. Ačkoliv si divák možná nepropojí obě dívky a na tu v bytě dočista zapomene, její stopa ve vědomí, při sledování filmu zůstane.

4.4.2. Persona

Bergmanova *Persona* /1966/ neobsahuje *rám jako součást narace*, ač se v prologu a "epilogu" objeví stejný chlapec šahající na plátno. Prolog je v tomto snímku pět a půl minuty, zaměřuje se na filmový projektor a proces promítání. Vidíme uhlíky obloukové lampy, filmový materiál běží útroby promítačky a najednou, mezi políčky s čísly na zaváděcím pásu problikne ztopořený penis. Projekce animovaného filmu se na chvíli zastaví, ale políčko filmu se nepropálí! Jak to?

Prolog i v tomto filmu načrtává témata, která následný film rozvíjí. Co je filmové promítání, když ne snění v bdělém stavu? Ch. Metz vnímal filmový obraz jako snový obraz. Zastavené políčko filmu zpomaluje tok snů a předznamenává zastavení herečky přímo na pódiu, při představení. Gestikulující ruce přeneseně symbolizují hluchotu, ztrátu hlasu, sebe sama. Přichází noční můra, přímo zobrazená groteskou, kde smrtka nahání muže v noční košili. Pavouk, zabíjení ovce, odříznutí její hlavy a vyvržení vnitřností, hřebík zatloukaný do dlaně. To je předznamenání trýzně. Krev se ve filmu objeví několikrát, vnitřnosti mají místo uvnitř těla, v prologu mění stanoviště. Analogie ke změně masky. Alma /znamená v překladu duše/ ve filmu opouští město, svoji mysl, sebe sama. Hřebíky zatloukané do dlaně nepotřebují interpretaci. Za zmínku stojí, že při zatloukání, je dlaň držena násilím. Bude to právě zdravotní sestra, kdo ponese kříž. Následuje konec prologu odehrávající se v márnici. Jak se na první pohled může zdát. Z životního příběhu režiséra a jeho patologického vztahu k matce lze usuzovat, že tento prostor může být i jeho hlava a malý chlapec alter ego.

Na jaký film bychom se dívali, kdyby neměl tento prolog? Expresivní, symbolický a velmi osobní úvod jako je tento prolog, vnáší do příběhu mnohoznačnost a možné nepochopení. Vnímavému divákovi však umožňuje napojit se na ideu režiséra a poté příběh o vnitřních hodnotách a podobách člověka, příběh samotného režiséra a jeho oidipovské lásce, si vychutnat intenzivněji. Malý chlapec je Bergmanovo alter ego.

Prolog jednak otevírá témata, jenž se v příběhu následně rozvíjejí, druhak způsobem, jak pracuje s hudbou, délkami záběrů a juxtapozicí, připravuje půdu pro meditativní naladění filmu. Bez prologu by příběh mladé zdravotní sestry nebylo možno tak jednoduše zobecnit a archetypálně rozdělit. Malého chlapce na pitevním stole, který se nejprve dotkne kamery, čímž na ni upozorní a vydělí ji tím ze světa diegeze, bychom nechápali jako alter ego režiséra. Pro potvrzení této domněnky se Bergman v roli chlapce objeví na druhé straně plátna, sice

v prostoru márnice, ale jak už jsem psal, vše se děje uvnitř hlavy režiséra. Je to jeho noční můra. Jinou variantou čtení prologu je také to, že malý chlapec je v ústavu nebo v nemocnici, kam ho odložila matka, když na divadle prodělala šok, jemu je po ní smutno a má z toho špatné sny.

4.4.3. Andrey Rublyov

Prolog Tarkovského díla *Andrey Rublyov* /1966/ je tím nejlepším příkladem klíče ke čtení. Jde o krátkou příhodu, ve které chlapík jménem Jefim chce odletět ručně vyrobeným balónem. Když přibíhá k místu vzletu, patrně z nedaleké vesnice, je pronásledován davem vesničanů, kteří mu v odletu chtějí zabránit. Létat se nemá, je to rouhání. Nemáme přece křídla, ale nohy a ty musejí zůstat pevně na zemi. Jsou oslepeni svoji vírou, že mají pravdu, že zákony jsou dány a jsou neměnné. Nevolníci chytají svobodného. Tento motiv se ve filmu několikrát objeví a rozvíjí. Tarkovský v prvním záběru užívá silné obrazové přirovnání, skoro až falické, kdy vidíme kulatý balón před oblouky chrámu. Je ručně sešitý z kůží a připoutaný k zemi. Jefim vzlétne, dokázal to, je naplněn štěstím, volný jako pták, jako stádo divokých koní, pokořil přírodní zákony. Avšak ne na dlouho, země si ho přitáhla zpátky. Když balon ztrácí výšku, Jefim volá Boha. Potom padá k zemi a umírá. Íkaros. Další téma filmu je víra v Boha, v člověka, v sebe sama. Rublev byl plný ideálů, jako Jefim. Oba se chtěli vznést. Jefim fyzicky, Rublev duševně, když chtěl malovat pro lidi. Místo toho se setkal s jejich nepochopením.

Začátek filmu je natolik silný a signifikantní, že jsem ho zařadil do kategorie *Klíč ke čtení*. Mohl by ale být i v kategorii *Rám jako součást narace*, protože končí epilogem. Prostřednictvím barevných ikony Andreje Rubleva na konci černobílého filmu, doznívá tíha ponurého středověku 15. století. Obraz je barevný, ponurý, beznadějný.

4.4.4. A serious man

Bratři Coenovi, vycházející z tradice amerického filmu, své filmy většinou uvozují vypravěčem, který exponuje pozadí příběhu, umožní nahlédnout na základní dramatickou situaci nebo charakter postavy. I proto je v jejich filmografii výjimečný příběh před příběhem filmu *A serious man* /2009/.

Prologem typu *klíč ke čtení*, zde nazývám stylově, časově i místně oddělený příběh z minulosti, s postavami mimo diegezi příběhu po úvodních titulcích. Prolog je natočen v Jidiš a ve formátu 1:1,33, zbytek filmu v 1:1,85.

Prolog je krátká příhoda muže vracejícího se z trhu, kterému pomohl dávno zesnulý muž s dybbukem v těle /dybbuk je podle židovské mytologie hříšná duše převtělená v živou bytost/. Žena tomuto duchovi zabodne bodák na led do srdce, duch se rozloučí a odejde. Tento příběh odkazuje ke vnímání židovské víry, z níž si celý film, ve stylu židovských anekdot, také utahuje. Jako v případě nápisu na vnitřní straně zubů jinověrce, z poloviny filmu. Protagonista nenajde pomoc u žádného rabína a v závěrečných titulcích je psáno, že žádný žid nebyl při natáčení zraněn. Prolog okamžitě prozradí nadhled a ironii, díky tomu se divák může zaměřit na vtipné momenty, namísto pátrání, jestli to tvůrci myslí vážně.

5. Setkání s M. Bregantem a J. Soukupem

Nad tím co je či není prolog, jsem se nejprve setkal s bývalým děkanem FAMU a nynějším ředitelem Národního Filmového Ústavu (NFA) Michalem Bregantem. Povídali jsme se si letos v červenci /2016/ v prostorách kavárny NFA na žižkovském nákladovém nádraží. V průběhu rozhovoru se Michal Bregant náhle odmlčel a zadíval se do dálky před sebe. Bylo po dešti a jeho zaujala schnoucí plechová střecha na nádraží. Obrátil se na mne a povídá: „Neuvěřitelný, to je jak prolog k výstavě Boudníka.“ Podle Breganta se v prologu nakládá s časem jinak, než ve zbytku filmu. Příběh před příběhem dle něj vystihuje psychologii toho příběhu, nikoli jeho filozofii. Motto v úvodu filmu, je prý jako parte. Když jsem se zeptal, z jakého důvodu si myslí, že se prology používají, pohotově odpověděl: „fígl na diváka, úspora času, příslib. V pátracích filmech udává cíl pátrání, např. v *Sunset Blvd.*, hledáme vraha. A taky se prolog používá jako nástroj cenzury, protože ve Formanově *Hoří, má panenko!* byl na začátku cenzurní text. Ten jsme při restaurování dali pryč“. Bregant si znění cenzurního titulku už nepamatoval, ale prý byl ve smyslu, že českoslovenští požárníci se takto nechovají. Nebo něco v tom smyslu. Nasměroval mne na scénáristu Jiřího Soukupa, s nímž jsem si domluvil schůzku.

V pražské hospodě U Rotundy jsem se setkal se scénáristou Jiřím Soukupem. Ten mi ve vztahu k literatuře vysvětlil, že filmový záběr není roven větě ani slovu, nejbližší má k odstavci, ale že literární terminologie je u filmu pouze pomocná. Sám pro prolog užívá termín *hlava* a pro část filmu po něm *tělo* příběhu. Prý na toto pojmenování přišel intuitivně, záhadným způsobem z právní mluvy.

6. Shame vs. Rear Window

Ve filmu *Shame* /2011/ za prolog považuji prvních 9 minut, kdy sledujeme montáž dvou scén. Jde o rám jako součást narace s anachronickou montáží. Obě scény /vyjma hlasu v telefonu/ nejsou součástí kauzality hlavního děje. Jedna scéna vypráví o cestě protagonisty metrem, kdy potká vdanou ženu a flirtuje s ní pohledem. V momentě před výstupem z metra se jí dotkne rukou, ona mu však náhle zmizí v davu. Ve druhé scéně si protagonista platí prostitutku (1), svléká ji (2), souloží s ní (3), rozhrnuje rolety (4), jde do kuchyně (5) a koupelny (6).

Scéna s prostitutkou je ukázána anachronicky a část se v prologu opakuje /4, 3, 5, 1, 2, 4, 5, 6/. Scéna v metru je chronologická. Cesta metrem slouží k dodání kouzla hlavní postavě. Kouzlo, kterému neodolá žádná žena. Toto kouzlo je podpořené i vzkazy na plakátech v metru. Nad bezdomovcem je reklama na pomoc s pomočováním, vedle krásné ženy visí reklama na lékařskou péči se sloganem: „jak je to možné?“ Scéna s prostitutkou zase vytváří dynamiku protagonisty, protože vidíme muže, jemuž žádná žena neodolá a on si platí prostitutky. Z chování a postoje muže, když si žena nejstaršího řemesla přepočítává peníze je zřejmé, že ani jeden nejsou v tomto chování nováčky. Rozpolcenost dvou scén z prologu a jejich vzájemná montáž, ztvárňuje vnitřní rozpolcenost protagonisty. Epilog je variací na setkání s vdanou ženou z prologu.

V případě, že by obě scény byly odvyprávěny chronologicky uvnitř diegeze, ztratily by potenciál vzájemné srážky vlivem montáže. Epizoda s prostitutkou by sama o sobě působila degradačně díky své banálnosti. Také příhodě v metru by chyběla vertikála, zejména když se žena najednou přistihne jako hříšnice, připadá si nemístně a chce ihned vystoupit. Montáží nevinného flirtování s profesionálním přístupem k sexu /alespoň ve zvuku/, vznikla část filmu vyšších kvalit, než by umožňovaly scény odděleně. Scény samy o sobě by neumožňovaly anachronickou montáž, ani zobrazení opakování, zacyklení, vnitřní rozpolcenosti.

Stejný rám prolog - epilog najdeme i ve filmu *Rear Window* /1954/. I zde jde o variaci téhož, nikoliv však scény, ale popisného záběru. Úvodní scéna trvající 4 minuty, ukazuje časoprostor, místo, protagonistu a vedlejší postavy. Formálně jde o dvě kamerové jízdy, ukončené zatmívačkou /ve druhé je jeden střih/. Druhá jízda je detailnější a seznamuje nás se sousedy, vedlejšími figurami příběhu. Epilog je jedna jízda, kdy se dozvíme, jak se změnil život sousedům, i hlavní postavě. Prolog exponuje vedlejší postavy a prozrazuje bezprostřední minulost protagonisty. Kamerová jízda je natolik sugestivní, že si ji divák

zapamatuje a na konci filmu umožňuje shrnutí, uzavření děje a opětovné nastolení harmonie.

Z těchto dvou příkladů stejného způsobu orámování prologem a epilogem tedy zjišťujeme, že ve vztahu k hlavnímu příběhu fungují odlišně. Ve filmu *Shame* si protagonista v prologu i epilogu uvědomuje, co dělá a nějakým způsobem jedná. Prolog i epilog snímku *Rear Window* pouze zobrazuje důsledky jednání. Prolog filmu *Shame* montážně kondenzuje dvě scény a zaměřuje se pouze na protagonistu. Prolog v *Rear Window* otevírá příběh v podobě literárního "bylo, nebylo", exponuje protagonistu i mnoho vedlejších postav. Epilog v *Shame* nabádá protagonistu k jednání, sledujeme jeho rozhodování. Epilog *Rear Window* pouze zobrazuje výsledky předchozího jednání, shrnuje a zobecňuje změny v životech postav.

7) The Man Who Knew Too Much

Alfred Hitchcock roku 1956 natočil v Americe remake svého britského filmu *The Man Who Knew Too Much*. Ani jeden nemá prolog. Originál z roku 1934 má před titulkovou pasáží úvodní přehled. Americkou verzi, o níž budu psát, uvádím na tomto místě právě kvůli struktuře syžetu. Úvodní záběr s titulkovou listinou je v tomto filmu připomínáním důležité rekvizity.

Titulková listina začíná na zkoušce orchestru v koncertní síni Royal Albert Hall. Po úderu činelů se na mrtvolce /zastavený obraz/ činelů otočených do kamery, objeví nápis: „Jediný úder na činely může rozvrátit život jedné americké rodiny“. Příběh vypravuje o rodině na dovolené v Maroku, která se záhy ocitne uvnitř mezinárodní špionáže.

Hitchcock vypravuje chronologicky a připomíná obraz i zvuk činelů, během filmu, aby si zabezpečil spoluúčast diváků. Úder činelů se objeví podruhé ke konci, v momentě atentátu na předsedu vlády. Je to ovšem jiný záběr, již z koncertu. V tomto případě nejde o prolepsi, která by divákovi vnukla otázku, jak dopadne atentát a zda předseda vlády přežije, ale o snahu pregnantně popsat zlomový bod v zásadní situaci. Prolepse by byla kopíí scény s atentátem. Viděli bychom minimálně čichající zbraň, její budoucí oběť, případně i nešťastnou hrdinku, jak se chystá zakročít a vraždě zabránit. Hitchcocka k motivu činelů svým zvukem maskující výstřel a tvořícím napětí před vraždou, inspiroval komiks H. M. Batemana *The One-Note Man*, kde trumpetista při koncertu odehraje pouze

jednu notu /srov. *Iko shashvi mgalobeli*, 1970/. Úkolem prvního záběru pod titulky je ukázat, jak činely vypadají a jak znějí. Připomenutí činelů přichází opět před atentátem /73.minuta/, kdy si špioni dvakrát po sobě přehrávají část kantáty z gramofonu, aby budoucí střelec věděl, kdy přesně má zbraň použít a nebylo výstřel slyšet.

Tento postup seznámení diváka s klíčovým momentem děje, se dnes již běžně používá jako záchranných anachronických háčeků. Hitchcock nechtěl touto figurou klást otázku ihned na počátku. Otázky pro něj představovaly komplikaci, spojenou s možným nepochopením, tudíž ztrátu emocionální pozornosti diváka. V případě tohoto filmu, jde o diegetické připomínání rekvizity zpřítomňováním. Představení rekvizity v úvodu a její připomínání v ději, uvozuje napětí diváka. Situace musí být čitelná, bez otázek a nepochopení. Hitchcock totiž razí tezi, že uzpůsobení obecnstva je základem pro vytváření napětí.

EPILOG

Současná kinematografie tenduje v přesouvání zájmu k líbivým povrchním a fabuli nerozvíjejícím uspořádání syžetu. Snažil jsem se ukázat, že se prologů není třeba bát, a že jejich použití na jedné straně komplikuje tvůrcům život, na straně druhé pomáhá divákům pochopit, zapojit hlavu, aktivně spolupracovat. Zjistil jsem, že prolog umožňuje seznámit diváka s příčinami vzniku díla, s postojem autora, se společensko-historickým kontextem. Lze skrze něj nahlédnout základní dramatickou situaci, na charaktery postav, poetiku díla, časoprostorové uspořádání.

Pro potřeby této práce jsem prology rozdělil do čtyř kategorií, abych byl schopen je byl nějak schopen zobecnit uchopit. Výsledný účinek prologu však záleží na filmové materii, která do jeho vzniku vstupuje. Jestli natočený materiál už čeká ve střižně, možnosti na ryzí, opravdový prolog se značně zúží.

S nadsázkou můžeme říct, že prology se nacházejí všude kolem nás. Potom může být mokrá střecha prologem k výstavě Boudníka. Ve filmovém umění existují další možné formy prologů, o kterých jsem se nezmínil. Ale mojí snahou nebyla vyčerpávající definice tohoto fenoménu. Snažil jsem se ukázat, jak a jakými prostředky může nepatrný kousek vypravování změnit vjem celku. Tento vjem se prohlubuje a vertikalizuje, čím víc se významová vzdálenost prologu od zbytku filmu zvětšuje. Z mého pohledu se jeví nejfunkčnější prolog typu: *Klíč ke čtení*. Už pro svoji nezávislost na hlavní části filmu.

Cílem této práce bylo iniciovat diskuzi napříč profesemi, stářím a filmovým vkusem o tom, co to je prolog. Mám za to, že čím více budeme nuceni přemýšlet v kině, tím více nám to půjde ve skutečném životě. Proto by prolog neměl být pouhou anachronií, akční scénkou na začátku, lepidlem zvědavosti. Ale měl by rozšiřovat potenciál fabule svojí nedostižnosti od zaběhlých a snadno pochopitelných kolejí vlaku vědomí.

Filmografie /pořadí jako v textu/

Footlight Parade, Lloyd Bacon, USA, 1933
Cannibals of the South Sea, Martin E. Johnson, Osa Johnson, USA, 1919
Delicatessen, Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet, FR, 1991
Champagne (Rozmary bohaté ženy), Alfred Hitchcock, USA, 1928
Intolerance. Love's Struggle Through the Ages, D. W. Griffith, USA, 1916
La Roue (Kolo Života), Abel Gance, FR, 1923
Bronenosets Potjomkin (Křižník Potěmkin), S. M. Ejzenštejn, SSSR, 1925
The Gold Rush (Zlaté opojení), Charles Chaplin, USA, 1925
The Wrong Man (Nepravý muž), Alfred Hitchcock, USA, 1956
The Wild Bunch (Divoká banda), Sam Peckinpah, USA, 1969
Lord of the War (Obchodník se smrtí), Andrew Niccol, USA, 2005
The Truman Show, Peter Weir, USA, 1998
Le Mepris (Pohrdání), Jean-Luc Godard, IT, 1963
Sunrise (Východ slunce), Friedrich Wilhelm Murnau, USA, 1927
Stachka (Stávka), S. M. Ejzenštejn, SSSR, 1924
Spalovač mrtvol, Juraj Herz, ČSSR, 1968
Ostře sledované vlaky, Jiří Menzel, ČSSR, 1966
Medium Cool, Haskell Wexler, USA, 1969
Cesta ven, Petr Václav, ČR/FR, 2014
Pulp Fiction, (Pulp Fiction: Historky z podsvětí), Quentin Tarantino, USA, 1994
Fight Club (Klub rváčů), David Fincher, USA, 1999
The Assassination of Richard Nixon (Zabijí Nixona), N.Mueller, USA/Mexico, 2004
The Letter (List), William Wyler, USA, 1940
Goodfellas (Mafiáni), Martin Scorsese, USA, 1990
Nuovo Cinema Paradiso (Bio Ráj), Giuseppe Tornatore, IT/FR, 1988
The Hudsucker Proxy (Záskok), Joel Coen, Ethan Coen, 1994
Imagining Emanuel (Představa o Emanuelovi), Thomas A. Ostbye, Norsko, 2011
Daleká cesta, Alfred Radok, ČSR, 1948
Zabitá neděle, Drahomíra Vihanová, ČSSR, 1967
Im Lauf der Zeit (V běhu času), Wim Wenders, SRN, 1976
Padre Padrone, Paolo Taviani, Vittorio Taviani, IT, 1977
A Serious man (Seriózní muž), Ethan Coen, Joel Coen, USA,VB, 2009
Údolí včel, František Vlácil, ČSR1967
Zerkalo (Zrcadlo), Andrej Tarkovskij, SSSR, 1975
81/2, Federico Fellini, IT, FR, 2963
Amator (Amatér), Krzysztof Kieślowski, PL, 1979
Entr`acte(Mezihra), René Clair, FR, 1924
L'Âge d'Or (Zlatý věk), Luis Buñuel, FR, 1930

Vojtěch, řečený sirotek, Zdeněk Tyc, ČSSR 1989
Persona, Ingmar Bergman, Švédsko, 1966
Andrey Rublyov, Andrej Tarkovskij, SSSR 1966
Sunset Blvd., Billy Wilder, USA, 1950
Hoří, má panenko! Miloš Forman, ČSSR/IT, 1967
Shame (Stud), Steve McQueen, VB, 2011
Rear Window (Okno do dvora), Alfred Hitchcich, USA, 1954
The Man Who Knew Too Much, Alfred Hitchcich, USA, 1956
Iko shashvi mgalobeli (Žil zpívající drozd), Otar Iosseliani, SSSR 1970

Bibliografie

ARISTOTELÉS (2008): *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, Knihovna antické tradice.

ARONSON, Linda (2014): *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Bible (2001): *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad*. 12. vyd., (1. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost.

BORDWELL, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.

BUÑUEL, Luis (1987): *Do posledního dechu*. Praha: Mladá fronta.

THOMPSON, Kristin a David. BORDWELL (2003): *Film history: an introduction*. 2nd ed. Boston: McGraw-Hill

BORDWELL, David - Kristin THOMPSON (2008): *Film art: an introduction*. 8th ed. Boston: McGraw-Hill.

BORDWELL, David - Kristin THOMPSON (2011): *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění.

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge. Sightlines (London, England).

DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL (1956): *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis

FORMÁNKOVÁ, Petra (2007): *Rozdíl v pojetí prologů u Plauta a Terentia* [online]. Brno, 2007 [cit. 2016-07-31]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Dáša Bartoňková Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/74411/ff_b/>.

FREYTAG, Gustav (1944): *Technika dramatu*. Přeložil Jaroslav ŽERT. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol. Knihovna divadelního prostoru, sv. 6, řada C. Přel. z: *Technik des Dramas*.

GENETTE, Gérard (1983): *Narrative discourse: an essay in method*. Translated by Jane E. Lewin a foreword by Jonathan Culler. [Nyt oplag]. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.

KLIMEŠ, Ivan (2008): *Narativ optikou projektoru*, Přednáška o pěti aktech. *Iluminace*, ročník 20, 2008, č. 4 (72).

MIŠÍKOVÁ, Katarína (2009): *Mysl a příběh ve filmové fikci: O kognitivistických přístupech k teorii filmové narace*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

NOVOTNÝ, David Jan (2000): *Chcete psát scénář?*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění.

PETRÁČKOVÁ, Věra - Jiří KRAUS (2001): *Akademický slovník cizích slov: [A-Ž]*. Praha: Academia, 2001 dotisk.

RICHTER, Luděk (2008): *Praktický divadelní slovník*. Praha: Dobré divadlo dětem.

STIEBITZ, Ferdinand (1936): *Výbor z římských scéniků II. Terentius*. Praha.

SZCZEPANIK, Petr - ANDĚL Jaroslav (2008): *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu, 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv, Knihovna Iluminace, 25.

SZCZEPANIK, Petr (2004): *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Petr Szczepanik (editor). Vyd. 1. Praha : Herrmann & synové.

SZCZEPANIK - SKOPAL (2004): *Za praxeologii marginálních forem*, Rozhovor s Vinzenzem Hedigerem. Iluminace, ročník 16, č.2 (54).

TERENTIUS (1933): *Dívka z Andru*. Přeložila Klára PRAŽÁKOVÁ. V Praze: Společnost přátel antické kultury, Museion, sv. 7