

Žánrové hledisko ve filmech Guye Ritchieho

Radim Svoboda

Bakalářská práce
2014



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Radim Svoboda**

Osobní číslo: **K11087**

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

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Žánrové hledisko ve filmech Guye Ritchieho.**

**2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor
audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

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

2. Praktická část:

Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem
- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)
- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)
- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

GRANT, Barry Keith. Film genre reader III. Austin, Tex.: University of Texas Press, 2003, xx, 636 p. ISBN 02-927-0185-3.

ALTMAN, Rick. Film/genre. London: BFI Publishing, 1999, x, 246 p. ISBN 08-517-0717-3.

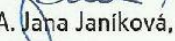
BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

Film a doba: čtvrtletník pro filmovou a televizní kulturu. Brno: Sdružení přátel odborného filmového tisku. ISSN 0015-1068.


Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení. ISSN 1213-516x.

Vedoucí teoretické části: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
Ústav animace a audiovize
Vedoucí praktické části: Mgr. Tomáš Binter
Ústav animace a audiovize
Datum zadání bakalářské práce: 2. prosince 2013
Termín odevzdání bakalářské práce: 14. května 2014

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně25.4.2014.....

Radim Svoboda

.....
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRAKT

Britský režisér Guy Ritchie je řazen k nejschopnějším režisérům své generace. Přestože za svou více než dvacetiletou kariéru „zabrousil“ do několika filmových žánrů, neúspěšnějšími se staly jeho filmy protkuté černým humorem a pohrávajícím si s kriminální zápletkou.

Tato práce se zabývá Ritchieho snímky z hlediska žánrových konvencí. Snaží se postihnout prvky, jež tvoří poetiku jeho filmů, i žánrové inovace, s nimiž přichází.

Klíčová slova: Guy Ritchie, filmový žánr, černá komedie, Podfu(c)k, Snatch.

ABSTRACT

British director Guy Ritchie is considered to be one of the most capable directors of his generation. Despite the fact that for more than twenty years of his career he "wandered" in several film genres his most successful films are the ones that are larded with black humor and that are playing with the criminal plot.

This work deals with Ritchie's movies in terms of genre conventions. It tries to capture the elements that form the poetics of his films, and also the genre innovations which he comes up with.

Keywords: Guy Ritchie, film genre, black comedy, Podfu(c)k, Snatch.

Děkuji všem, kteří mi kdysi ukázali či stále ukazují směr, kterým se vydat.

Zvláště pak mým rodičům, pedagogům a přátelům.

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

OBSAH

ÚVOD	9
1 GUY RITCHIE	10
2 ŽÁNŘ	12
2.1 ROZDĚLENÍ ŽÁNŘŮ	13
3 ANALÝZA FILMU PODFU(C)K	15
3.1 EXPOZICE ŽÁNŘU	15
3.2 NARACE	19
3.3 SYŽET	22
3.4 ZÁVĚR	23
4 SBAL PRACHY A VYPADNI A TY DALŠÍ	24
4.1 ČERNÁ KRIMINÁLNÍ KOMEDIE?	24
4.2 FORMA A STYL	24
4.3 ŽÁNROVÁ PAMĚŤ A IKONOGRFIE	28
4.4 POSTAVY	30
ZÁVĚR	32
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	33

ÚVOD

V této bakalářské práci analyzuji žánrové postupy v nejvýznačnějších filmech britského režiséra Guye Ritchieho. Součástí je i tematické zaměření na působení těchto prvků na narativní vyprávění filmů. Jako základ použiji vlastní analýzu Ritchieho asi nejznámějšího snímku Podfu(c)k (v anglickém originále Snatch.), jejíž jednotlivé závěry budu porovnávat s dalšími částmi filmů z Ritchieho filmografie.

1 GUY RITCHIE

„I think I wanted to be a filmmaker when I was at school because I couldn't do anything else.“¹

Guy Ritchie

Guy Ritchie se narodil 10. září 1968 v britském Hatfieldu. Zde prožil i své poněkud divoké dospívání. Vystřídal řadu škol, ovšem svá studia zakončil už v patnácti letech, a to kvůli vyloučení za přechovávání a užívání drog. Poté byl zaměstnán jako zedník či barman a začal se čile zajímat o film a hudbu. Jeho filmařskou kariéru odstartoval kamarád režisující reklamy - najal si ho coby runnera. Od té doby se Ritchie vypracoval na vyhledávaného tvůrce reklam a videoklipů. Jako svůj filmový debut, i když stále krátkometrážní, si v roce 1995 vybral dvacetiminutový snímek *The Hard Case*. Film o gamblerovi, stylem i tématem předznamenávající budoucí stěžejní snímky Ritchieho filmografie, si poměrně rychle získal diváckou oblibu, ale ani to nepomohlo získat peníze na film další. Podpory se Ritchie dočkal až od producentky Trudie Styler. Ta investovala nemalé peníze do Ritchieho prvního celovečerního snímku – *Sbal prachy a vypadni* (v. or. *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, režie, scénář: Guy Ritchie, r. 1998). Styler riskovala, neboť Ritchie neměl s dlouhometrážní stopáží žádné zkušenosti. Ale vyplatilo se. *Sbal prachy a vypadni* se stal hitem a vložený kapitál se podle [imdb.com](http://www.imdb.com) producentům vrátil už za první promítací víkend. Poté následoval veleúspěšný *Podfu(c)k* (v. or. *Snatch.*, režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2000). Poté se Ritchie seznámil s populární zpěvačkou Madonnou a začal se více orientovat na rodinný život. V této době se odklonil od gangsterských komedií a romantickou veselohrou *Trosečníci* (v. or. *Swept Away*, režie a scénář: Guy Ritchie, r. 2002) doslova vplul do jiného žánru. Diváci i kritika *Trosečníky* odsoudili, nejvíce pak herecký výkon Madonny, jež si ve filmu zahrála hlavní roli. Poté se Ritchie na nějaký čas odmlčel, aby se v roce 2005 vrátil k vlastním kořenům, a to s černou komedií ozvláštňenou o podivný filosofický rozměr *Revolver* (v. or. *Revolver*, režie, Guy Ritchie, scénář: Guy Ritchie, Luc

¹ *Biography.com* [online]. [cit. 2014-05-05]. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/guy-ritchie-201267>

Besson, r. 2005). Obecenstvo ocenilo Ritchieho znovuzrození, ale nemohlo se srovnat s až příliš vážnou notou příběhu. Od té Guy Ritchie upustil v následujícím snímku RocknRolla (v. or. RocknRolla, režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2008) a finálně se tak vrátil k žánru, který ho tzv. „udělal“, k černé kriminální komedii. „Nicméně ani tento film se nedočkal takového úspěchu jako snímky v začátcích Ritchieho kariéry.“² Ovšem černých komedií se už Ritchie nepustil. V podobném duchu pokračoval i ve dvou „moderních“ adaptacích příběhů slavného detektiva – Sherlock Holmes (v. or. Sherlock Holmes, režie: Guy Ritchie, scénář: Anthony Peckham, Simon Kinberg, Michael Robert Johnson, r. 2009) a Sherlock Holmes: Hra stínů (v. or. Sherlock Holmes: A Game of Shadows, režie: Guy Ritchie, scénář: Kieran Mulroney, Michele Mulroney, r. 2011). V roce 2014 do kin vstoupí špionážní komedie The Man from U.N.C.L.E. (v. or. The Man from U.N.C.L.E., režie: Guy Ritchie, scénář: Scott Z. Burns, David Campbell Wilson, r. 2014). A podle posledních zpráv chystá Ritchie na rok 2016 fantasy Král Artuš (v. or. King Arthur, režie: Guy Ritchie, scénář: Joby Harold, r. 2016), tedy po dlouhé době opět odklon od veseloher.

² *Biography.com* [online]. [cit. 2014-05-05]. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/guy-ritchie-201267>

2 ŽÁNŘ

Jak pojem filmový žánr vlastně chápat? Jednoznačně definovat ho nelze. K tomu, abychom zařadili určitý snímek mezi daný žánr, nás vedou společně sdílené konvence. „Protože umělecká díla jsou lidskými výtvoři a protože umělec žije v konkrétní době a společnosti, nemůže se vyhnout tomu, aby své dílo nějak nevztahoval k jiným uměleckým dílům a obecně k aspektům vnějšího světa. Tradice, převládající styl, oblíbené téma – to vše bude společné většímu množství různých uměleckých děl.“³ Speciálně v kinematografii se těmto společným rysům říká žánrové konvence. Právě díky nim filmy s podobným tématem, syžetovou stavbou, postavami, lokacemi či filmovými postupy označujeme jako žánrové. V muzikálech nám většinu vyprávění zprostředkovávají zpívaná a taneční čísla, v hororech zase zdánlivě klidné a pomalé scény gradující napětím a nečekanou strašidelnou pointou. Western si pohrává s motivem msty, pohádka naopak s vítězstvím dobra nad zlem. Podstatnou složkou žánru je i její ikonografie, tedy natolik výrazné prvky, jež svým použitím odkazují k příznačným prostředím. Vidíme-li na plátně hi-tech robota, nebudeme na základě našich zkušeností čekat gangsterku nebo western. V tomto ohledu je nám nápomocna i sémiotika nebo-li nauka o znakových systémech. Žánrové konvence také pomáhají rychle a úsporně bez zbytečného popisování vnášet diváka do děje. Zároveň mu dovolují se už předem rozhodnout, zda bude daný film vůbec sledovat. Příkladem může být snímek s postavou zakřiknutého nesmělého teenagera, který se zamiluje do krásné dívky. Ta ovšem chodí s největším seladonem ze třídy, což našemu hrdinovi s vizáží, jež playboye připomíná jen velmi zdaleka, nedává objektivně moc šancí. Ale během krátké situace se dozvíme, že přítel hrdinovy lásky běhá za jinými, a my tušíme, že film nebude dlouze vypravovat o jejich romantickém vztahu, nýbrž šanci u oné dívky dostane i hlavní postava, jež se mezitím z ošklivého káčátka vypracovala na sen většiny náctiletých dívek. Cílová skupina je jasně určena. Pokud si podobnou anotaci přečte šedesátiletý profesor fyziky se zájmem o vědeckofantastické filmy, je více než pravděpodobné, že dá přednost něčemu jinému.

Neznamená to, že by bylo v rámci žánru žádoucí jen naplňování klišé. „Publikum očekává, že žánrový film mu nabídne něco osvědčeného, ale zrovna tak vyžaduje stále no-

³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

vé variace konvencí, jež jsou s daným žánrem spojeny. Filmař může přijít s něčím mírně nebo i radikálně odlišným, ale každá taková odlišnost bude vycházet z určité žánrové tradice. Souhra konvencí a inovací, prvků známých a nových je pro žánrový film rozhodující.“⁴

2.1 Rozdělení žánrů

Jak uvádí „instruktor kreativního psaní“, autor několika knih o psaní filmových scénářů a uznávaný profesor Robert McKee, postupná a naléhavá potřeba hledat v příbězích společné či rozdílné znaky dovedla badatele a teoretiky k utřídění příběhů do kategorií, které pojmenovali jako žánry. Nejprve se tak stalo v literatuře, postupně se toto uspořádání přeneslo i do ostatních sfér zabývajících se vyprávěním, jako je divadlo nebo právě film.

„Aristoteles (384 – 322 p. n. l.) vymezil první žánry. Pojmenoval je podle toho, jaký byl jejich závěr: šťastně nebo nešťastně a podle složitosti děje. Takto vzniklo první žánrové hodnocení: tragedie a komedie s jednoduchým dějem, tragedie a komedie se složitým dějem.“⁵ Toto schéma bylo poměrně jednoduché, proto na sebe další kategorizace nenechala dlouho čekat. Žánry pojmenovávali například spisovatelé Goethe, Schiller nebo Polti. Polti podle napočítaných třicet šest emocí určil stejný počet dramatických situací (například láska, hněv, lítost atd.). Postupně začali vyprávění podle žánrů strukturovat další autoři, teoretici nebo publicisté. A na řadu přišli i ti filmoví. Asi mezi nejznámější patří struktura žánrů podle stavby filmu Normana Friedmana, který své dělení opírá o podobu zápletky – zápletky výchovná, zápletky vykoupení a zápletky rozčarování, nebo žánrová hierarchie už zmiňovaného Roberta McKee. Ten uvádí tři hlavní termíny – základní žánry, megažánry a nadžánry. Jako určující pro základní žánry stanovuje pravidlo jasného přesvědčení o jejich podstatě – jsou o lásce („lovestory), o strachu (horor), o divokém západě (western) apod. Samotné základní žánry mohou mít mnoho podžánrů (jako třeba western - klasický, spaghetti western, science fiction western atd.). Megažánry jsou „obrovskými skupinami

⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

⁵ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-808-7500-309

propletenců mnohých variant podžánrů⁶. Jde tedy o čtyři hlavní – komedie, krimi, sociální drama a akční (dobrodružný) film. Skupině nadžánrů se nedá podle McKeeho přiřadit jasná charakteristika. „Jsou jako obrovský dům s mnohými místnostmi obsahujícími základní žánry a subžánry a nebo jakoukoliv kombinaci známých žánrů.“⁷

⁶ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-808-7500-309

⁷ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-808-7500-309

3 ANALÝZA FILMU PODFU(C)K

Film Podfu(c)k lze zařadit mezi ty filmy, které i přes hektické střídání časových rovin a očividně náhodné obraty v situacích, jež by se běžně zdály být pro narativní vyprávění konstrukčně neobratné či neuvěřitelné, diváky baví a donutí je přijmout vlastní svět jako plnohodnotnou, pochopitelnou naraci. Patří totiž k tzv. snímkům s „databázovým narativem“ (pojem filmového teoretika Seana Cubitta, objevující se v jiných zdrojích jako „spacializovaný narativ“), souhrnně označované jako neobarokní film, kde jsou "kvality pravděpodobnosti a věrohodnosti potlačeny ve prospěch konstrukce zjevně nepřírozeného scénáře, vykazujícího algoritmickou eleganci".⁸ Cubitt svoji formulaci doplňuje závěrem, že takové filmy „nejsou příběhy v pravém smyslu slova, ale jsou spíše výsledkem jednoho z mnoha možných průchodů skrze databázi narativních událostí, jejichž souhra je spíše strukturální či architektonická než časová.“⁹

Jak uvádím v následujícím textu, tento způsob vyprávění s oblibou používá Ritchie i ve svých dalších filmech. Databázový narativ mu totiž nabízí možnost hrát si s časovými rovinami, utajováním či naopak zdůrazněním určitých prvků příběhu před divákem a konstrukcí náhod, jež svedou hlavní linie příběhu do kýženého překvapivého konce. A tomu výrazně pomáhá žánrovost vyprávění – i naopak – dovoluje to tvůrci nebát se experimentů v montáži.

3.1 Expozice žánru

Podfu(c)k si bere za základ jednoduchou zápletku točící se kolem honby za ukradeným diamantem, do níž se postupně zapojí i další postavy, jež zprvu neměly o existenci tohoto drahokamu potuchy, a jejich prvotním cílem bylo něco zcela jiného. Už samotný krátký popis naznačuje výskyt většího množství postav v příběhu. A nejde o postavy vedlejší. Hlavních charakterů najdeme ve filmu celkem dvanáct. Nejvíce uplatňované obecné

⁸ Sean Cubitt

⁹ SKOPAL, Pavel. NĚKTERÉ NARATIVNÍ TENDENCE SOUČASNÉHO HOLLYWOODSKÉHO FILMU: Jak teorie reflektuje film – a jak film reflektuje teorii (Femme Fatale). *Cinepur*. 2005, č. 40. ISSN 1213-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=851>

scenáristické poučky přitom mluví o jedné až dvou hlavních osobách. Jinak se začíná divák ztrácet a problematičtěji se s osobnostmi na plátně ztotožňovat. Nejde však o Ritchieho neumětelství, nýbrž o záměr. Jeho architektura příběhu s neztotožněním počítá a vlastně jej používá k většímu požitku z hravého splynutí dějových linek v jednu.

Pokud bychom se i tak pokoušeli ve filmu najít nějakého průvodce dějem, někoho, kdo sledujícím příběh zprostředkovává, mohli bychom za něj označit dvojici „gangsterů“ Tommyho a Turka. Turkův hlas navíc slyšíme i ve voiceoveru jako vypravěče. A to hned od začátku filmu. Díky prvnímu záběru se ocitáme v tmavé místnosti. Kamera stojí za sedícím mužem a nabízí se nám tak jen jeho kontury. Proti sobě má právě Turka a Tommyho. Turkův charismatický chraplák představuje svého majitele a jeho parťáka. Výtvarným řešením záběrů i Turkovou replikou o původu svého jména („Jmenuju se Turek. Já vím, legrační jméno pro Angličana. Moji rodiče letěli stejným letadlem ... a to spadlo. Proto se poznali. A mně dali jméno podle toho letadla. Jen málo lidí dostane jméno podle spadlého letadla ...“¹⁰) dává už v prvních minutách režisér najevo, jakým směrem se bude Podfu(c)k ubírat. Navíc další zmínka o diamantech a boxerských zápasech předznamenává kriminální zápletku. Ti, co Ritchieho filmografii znají, nečekali by asi nic jiného (ovšem výjimka potvrzuje pravidlo – viz Trosečníci, ke kterým se později dostanu), ale pro Ritchiem nepokřtěného diváka to je jasný signál, že by mohlo jít o (černou) kriminální komedii. A následný vývoj mu to potvrdí. Titulkovou sekvenci doprovází záznam průmyslových kamer banky sledující skupinku ortodoxních židů přicházejících na domluvenou schůzku. Po příchodu do zabezpečené části budovy je familiérně vítá patrně známý některého z nich. Náhle jeden z židů odhrne kabát a vytáhne pistoli. Rázem celý hlouček ukáže svůj arsenál zbraní a obsadí kancelář. V efektních záběrech používajících rychlé nájezdy, odjezdy a rotaci kamery se ukazuje režisérova záliba v těchto experimentech. Pomáhají mu nastartovat tempo vyprávění i udržet pozornost diváka. Tedy přesně to, co potřebuje pro fungování specializovaného narativu. Jedná se i o podpoření žánrové stylizace. Dalo by se říci, že si dnešní divák na přítomnost takových efektů zvykl a ať už přímo nebo nepřímo je čeká právě ve snímcích, jež mu naservírují kriminální či „podvodnickou“ zápletku s nečekanými obraty a pointou. Všimnout si jich tedy můžeme například v Hanebných panchartech (v. or. *Inglourious Basterds*, režie, scénář: Quentin Tarantino, r. 2009) nebo Dannyho parťácích

¹⁰ Podfu(c)k (v. or. *Snatch.*), režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2000

(v. or. Ocean's Eleven, režie: Steven Soderbergh, scénář: Ted Griffin, Charles Lederer, r. 2001). S filmy ve výčtu má Podpu(c)k společné i představení hrdinů. Jednoduchá akce odhalující nejlepší dovednosti každého z nich se spojí s moderním grafickým znázorněním jména či přezdívky. Těžko si lze představit, že by se pro podobný postup rozhodl režisér, který plánuje točit vztahové drama z 19. století. Autenticita i uvěřitelnost postav by byla ta tam. Ovšem Ritchie předznamenávající důležitost každého článku z předložené sestavy hrdinů si tyto prvky může dovolit. Tímto způsobem se proto seznamujeme s „obchodníkem“ Avim, jenž si loupež diamantu objednal, Solem a Vinnym, dvěma černošskými majiteli jakési zastavárny, cikánem Mickeym, bývalým šampionem v boxu bez rukavic, čtyřprstákem Frankym, zlodějem oné „drahé věcičky“. Opět v ní sledujeme Turka a Tommyho povzbuzující při tréninku svého těžkotonážního zápasníka Krasavce George, dále téměř nesmrtelného Kulko-zuba Tonyho, odolného ruského kriminálníka Borise, překupníka s drahokamy Hlavouna Douga a mafiána Tvrďase Topa.

Poté, co je naznačena ústřední zápletko filmu, přenesse nás režisér ve vyprávění k Turkovi a Tommymu. O pozadí postav, jejich rodině či traumatech, jak by divák uvyklý klasickému dramatickému pojetí očekával, se příliš nedozvíme. Jsou spíše předestřeny žánrové motivy charakterizující jednotlivé postavy. Turek by se rád více cítil jako gangster, proto podle vlastních slov nemůže bydlet v polorozpadlém karavanu. Tommy mu má tedy obstarat nový. Jde o vtip vyvolávající u diváků minimálně úsměv, ovšem zároveň dojde i k popisu postavy. Jak máme chápat Turka jako gangstera, když obývá karavan? Stejně jako u Tommyho, jenž si pro ochranu herny, kterou s Turkem vlastní, koupil u Borise zbraň, cítíme z jeho jednání spíše snahu zakrýt jistou slabost. I když sympatickou a bavící. Ta se navíc prohloubí po setkání s Tvrďákem Topem, specifickým svou zálibou v prasatech. Hned v první scéně zabije dva dlužníky a neopomene je poslat právě k miláčkům vepřům. Tímto entré nastíní pro kriminální filmy klasickou hrozbu: když se looseři pustí do hry se silnějším soupeřem, něco se zvrtno a konce nebývají šťastné. Takové poselství vysílá i následný Topův rozhovor s Turkem a Tommym, při němž se domluví na zápase mezi Tvrďákovým boxerem a Krasavcem Georgem. Struktura Podpu(c)ku je ovšem navržena jinak. Jelikož nám v úvodu tvůrci předložili Turka coby vypravěče a naladili na komediální vlnu, tušíme, že nás klasický příběh s poselstvím o rozvážnosti našich kroků patrně nečeká. A my jsme navzdory Topovým výhrůzkám (nebo právě kvůli nim) zvědaví na následnou koherenci. „Ritchieho cíl není vyprávět příběh o postavách samotných, jeho cílem je ukázat, co se stalo dvanácti postavám během sedmi dnů, poté co byly vtaženy do

víru událostí. Databázový narativ mu umožňuje jen jakoby náhodou vybírat události, které se daným postavám děly a pro diváka jsou zároveň dostatečně atraktivní.“¹¹

V následujících pasážích Ritchie svižně prezentuje většinu vztahů týkajících se diamantu. Boris je od svého bratra, shodou okolností spolupachatele loupeže, obeznámen s Frankyho cenným zavazadlem a chce jej získat. Čtyřprsták si naopak telefonuje s Avim, pro kterého drahokam ukradl, a je poslán za Dougem Hlavounem. I v těchto scénách dojde k trefnému vystižení charakterů. Borisův bratr mluví s přehnaným ruským akcentem, je komponován doprostřed záběru a svůj pohled směřuje lehce nad objektiv kamery. Dává tak vzpomenout na zažité stereotypy znázornění ruských padouchů. Boris je mu v lecčem podobný, i když v této sekvenci se projeví spíše ledovým klidem. Svou téměř mytickou nezníčitelnost, která odkazuje na americké filmy natočené za studené války (například snímky s Jamesem Bondem), potvrdí až při střetu s ostatními hrdiny filmu. To Avi je zase typický sebestředný a nacionální Američan: „Londýn, vždyť víš, ryby, chipsy, šálky čaje, špatný jídlo, hrozný počasí, zasraná Mary Poppins. Prostě Londýn!“¹² Přitom varuje Čtyřprstáka, aby se vyhnul hazardu. V tomto okamžiku naservíruje režisér divákovi před oči rychlý sestřih Frankyho zážitků z heren a kasin. Senzačním způsobem mu zprostředkuje Čtyřprstákovu emoci. Podobně jako to udělal Darren Aronofsky ve svém *Requiem for a Dream* (v. or. *Requiem For a Dream*, režie: Darren Aronofsky, scénář: Darren Aronofsky, Hubert Selby, r. 2000). Tento druh montáže není pro Ritchieho netypický. V *Podfu(c)ku* ho použije ještě vícekrát. Třeba, aby zvýraznil namáhavost Aviho cesty z New Yorku do nenáviděného Londýna. Soubor detailů obsahující zavření dveří taxíku, vzlet letadla nebo Aviho vypití několika skleniček tvrdého alkoholu se Aronofskému příkladu podobá ještě daleko blíže. Z předchozího popisu to vypadá, jako by postavy byly karikaturami či soustředěním několika typických kliše. Je třeba podotknout, že tyto prvky, jež mají pro žánrové zařazení svou důležitost (jak uvádím v předcházející kapitole o filmovém žánru), jsou vyváženy jinou nápaditou charakteristikou. Ta se ukáže hned v následném vypravování. Klenotník Hlavoun Doug, u něhož se má Franky zastavit pro posouzení ceny diamantu, „předstírá, že je Žid. Přeje si, aby byl Žid. Dokonce o své rodině všude říká, že jsou Židi. Ale on je Žid

¹¹ HUDEC, Radim. *Spacializovaný narativ ve filmu Podfu(c)k*. Brno, 2008. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189089/ff_b/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Patrik Vacek.

¹² *Podfu(c)k* (v. or. *Snatch.*), režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2000

stejně jako kdejaká podělaná opice. Myslí si, že je to dobrý pro byznys, hlavně pro byznys s diamanty...“¹³

3.2 Narace

Předcházející poměrně obsáhlý vhled do expozice filmu byl důležitý jednak pro pochopení dějových linek, ale i pro styl, s jakým Ritchie žánr používá, a jak s narací a syžetem bude nakládat dále. Je jasné, že kdyby se tímto způsobem Podfu(c)k projevil až později, a ne hned na začátku, nejen že by porušil smlouvu s divákem („Film by měl hned v prvních minutách vtáhnout diváka do děje svým specifickým laděním, a to nejen příběhově, ale i atmosférou a náladou. Toto ladění by měl tvůrce rozvíjet a neopouštět až do závěrečného vyústění.“¹⁴) a stal by se jistě pro většinu diváků matoucím, ale narušil by i kontinuitu příběhu, už tak dost složitou.

Kolečka Ritchieho mechanismu se začnou divoce otáčet v prvním bodu obratu. A to v situaci, kdy Tommy od cikánů a jejich „kápa“ Mickeyho slepě koupí na venek hezký, ale porouchaný karavan. Výměnu za jiný chce vyřešit vítězstvím Krasavce Geogre nad Mickeym, jehož historii nespočetných výher v ringu nezná. George je samozřejmě knockoutován a několik dní neakceschopný, což Tommymu a Turkovi zásadně mění plán ... Všechno je správně syrové a „ušmudlané“. Klasický tábor kočovných – pro nás trochu netypicky světlých – cikánů v čele s Bradem Pittem s akcentem téměř znemožňujícím porozumění jeho angličtině. Tvůrci nechtějí bořit stereotypy o této skupině obyvatel, zároveň ji tupě nezesměšňují. Využívají její přizpůsobivosti i zdánlivé lenosti. A budují tak Mickeyho linku až do finále. Od nechtěné výhry nad Topovým zápasníkem, která pro Turka a Tommyho, kteří si Mickeyho najali, aby dostáli svým závazkům v podplaceném zápase, znamená Tvrďákovu těžkou pomstu. Přes jedinou opravdu emocionálně vypjatou scénu ve filmu, kdy Top zavraždí Mickeymu matku, aby ho donutil zúčastnit se odvety v ringu a tentokrát opravdu prohrát. Tento moment se absolutně vymyká dalším sekvencím. Odsobněné, objektivní snímání je nahrazeno hysterickým Mickeyho pláčem a záběry sledující jeho zoufalství. Je tím doložen fakt, že i když je Podfu(c)k specializovanou konstrukcí,

¹³ Podfu(c)k (v. or. Snatch.), režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2000

¹⁴ MgA. Tomáš Hubáček, série workshopů na téma žánrových filmů.

jeho hrdinové mají vývoj i emoce. Tuto část těsně před vyvrcholením dovypráví Mickeyho téměř surrealistický pád do vody symbolizující nadcházející prohru v posledním zápase, kterou naštěstí zvrátí. V rámci celku je ona tragédie na tom pravém místě, tedy před druhým bodem obratu, a vytváří tzv. „bod beznaděje“, neboli „darkest point“. Situaci, kdy je „před koncem druhého aktu trojaktové struktury antagonista o mnoho silnější než hrdina (mentálně, fyzicky nebo psychologicky) ... a dokonce vítězí beznaděj“¹⁵, tento moment plně odpovídá. Cikánská linka je završena „očištěním“ – katarzí. V podobě odhalení Mickeyho plánu, jak při výhře v zápase nedojde k Topem slibovanému vystřílení cikánské osady. Všichni Mickeyho muži si naopak na Tvrďákovu partu počkají a smrt nakonec potká i samotného Topa.

Vůbec dramaturgická linka je v následování obecně známé trojaktové struktury v jednotlivých příbězích až obdivuhodně důsledná. Díky vzájemným propletením událostí nelze s jistotou určit dramaturgické body obratu snímku jako celku. Pokud bychom se drželi Turka a Tommyho coby vypravěčů, jistě můžeme pokládat za první obrat Krasavcovu prohru s Mickeym. Midpoint – střed filmu lze vidět v pasáži, kdy Turek nevyhraje sázku a angažuje tak vychytralého kápa cikánů do dalšího boxerského zápasu za zcela nový karavan pro Mickeyho matku (takže nejen že nemá svůj koupený, nýbrž nyní bude platit za další). A druhý bod obratu najdeme při cikánské pomstě Topovi, jelikož jeho smrtí zaniká i pohledávka u Turka. Ale stejně tak se můžeme zaměřit na honbu za diamantem z pohledu Aviho a jeho party (Douga a Tonyho) poté, co ztratí z dohledu Frankyho a za každou cenu ho chtějí najít i s diamantem. Dobře vystavěná dramatická struktura každého z příběhů je nepostradatelným pomocníkem tvůrců Podfu(c)ku k fungujícímu filmu. „Cílem této struktury je vytvořit naraci prostorovou, vytěsnit čas a soustředit se na prostor. Aby takováto složitá konstrukce fungovala, musí si dat filmový tvůrce velký pozor na to, aby každá akce plynule navazovala na druhou. Nesmí se objevit ani malinká chyba v jakékoliv z částí příběhové linie, vše musí být dokonalé. Pokud by tomu tak nebylo, celkové symetrie, které se

¹⁵ LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-808-7500-309'

filmový tvůrce snaží dosáhnout, by nebylo dosaženo a konečný efekt klasické narace by tak nevyplul na povrch.¹⁶

Z hlediska dramaturgie je podstatný samozřejmě i syžet. V *Podfu(c)ku* obzvláště, protože díky jeho neobaroknímu provedení, odkazujícímu z části i k reklamní estetice, dochází k zacyklení. „Celý příběh je vyprávěn, aby mohl začít nějaký nový.“¹⁷ Což klade dosti velké nároky pro konstrukci časových posloupností. Jak jsem napsal na začátku, v úvodu se setkáváme s Turkem, který mluví o uplynulých sedmi dnech – jsme tedy v přítomnosti. Situace hemžící se Tvrďákem Topem, Avim nebo černošskými majiteli zastavárny Solem a Vinnym, jež do víru událostí zatáhne Boris, který si je najme, aby okradli Frankyho o kufřík s diamantem, divákům zprostředkuje Turek coby vzpomínku, tedy flashback. Nejde ovšem o Turkovo subjektivní pojetí, neboť při analyzování jednotlivých příběhů vychází na povrch, že o mnohých situacích nemohl mít ani ponětí. Ukazuje se to i na samotné úvodní a závěrečné scéně. Na konci se totiž dozvíme, že Turek reflektoval uplynulé události z kanceláře Hlavouna Douga. To by jistě tak klidně nedělal, kdyby věděl, kdo Doug je. Při této pointě ukázané až téměř v posledním záběru se jednak zacyklí celé dění, zároveň to předznamenává vývoj fabule, který už sice v rámci filmu nevidíme, ale jsme schopni si ho domyslet. Turek přišel za Dougem kvůli posouzení ceny drahokamu. A jde právě o onen diamant, kvůli kterému se strhla lavina Turkem předestřených situací. Snímek poté zakončuje už použitá montáž ukazující Aviho cestu do Londýna. Energie, s níž Ritchie za sebou pokládá jednotlivé obraty, akce, nápady a překvapení tedy neustane ani na konci. Naopak, vygraduje ještě do překvapivější pointy. Ne nadarmo se neobaroknímu filmu přezdívá i „reklamní film“, ve Francii, kde vlastně původně vznikl, „cinéma du look“ nebo také „proud reklamní estetiky ve francouzském filmu“.¹⁸ V té době patřil tento termín výhradně k tvorbě tří režisérů - Luc Besson, Leos Carax, Jean-Jacques Beineix. Jejich snímky – například *Brutální Nikita* (v. or. *La Femme Nikita*, režie, scénář: Luc Besson, r. 1990), *Podzemka* (v. or. *Subway*, režie, scénář: Luc Besson, r. 1985) nebo *Zlá krev*

¹⁶ HUDEC, Radim. *Spacializovaný narativ ve filmu Podfu(c)k*. Brno, 2008. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189089/ff_b/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Patrik Vacek.

¹⁷ HUDEC, Radim. *Spacializovaný narativ ve filmu Podfu(c)k*. Brno, 2008. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189089/ff_b/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Patrik Vacek.

¹⁸ KALÁB, Ondřej. Leos Carax - prokletý romantický básník. *Fantom* [online]. 2007, č. 33 [cit. 2014-05-02]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=464>

(v. or. *Mauvais sang*, režie, scénář: Leos Carax, r. 1986) - „se staly v 80. letech jablkem sváru diváků a kritiky. Většina diváků s nadšením vítala fantazii a krásu jako rozchod s chronickým realismem a naturalismem francouzské kinematografie předchozích dekád. Na druhé straně, mnoho kritiků odmítalo zálibu v povrchové kráse a efektech jako povrchnost, sloužící k smyslovému oblouznění publika a vydělání peněz. Faktem je každopádně to, že Besson, Beineix a Carax přišli tehdy ve Francii s novinkou - zapojili do narativního filmu křiklavě podbízivou estetiku nových druhů umění - reklamy a videoklipu.“¹⁹ Později spory ohledně neobarokního pojetí pominuly a reklamní estetika se stala běžnou součástí dalších filmů. Podfu(c)k je důkazem.

3.3 Syžet

Neopomenutelnou částí Ritchieho stylu jsou flashbacky. Většinou fungující jako obrazové vysvětlení situace nebo chování postav. Místo shrnutí v podobě slov se většinou dočkáme krátké scénky odpovídající na námi položené otázky. V Podpu(c)ku se takto dozvíme o legendární akci Kulko-zuba Tonyho, při níž bez problémů přežil šest střel z pistole do vlastního hrudníku, a spolu s Turkem rekapitulujeme, koho všeho nemůže použít v boxerském zápase místo George. Flashbackové scény jsou využívány bez zjevného klíče. Podobně jako tomu je v reklamě. Podstatné je, že situace diváka pohltí natolik, že si ani nestačí onu otázku o smyslu flashbacku položit. Stejně tak to platí i pro už zmiňovaný výběr situací. Hlavním zájmem tvůrců je seskládat vývoj příběhů plný přestřelek a vražd (ukázaný samozřejmě s černohumornou nadsázkou), jež jsou většinou následkem „náhodného“ setkání jednotlivých hrdinů, tak, aby se (alespoň zdánlivě) logicky potkali na konci filmu. Takovou scénou v Podpu(c)ku je autohavárie. Začíná jízdou všech postav kromě skupiny kolem Mickeyho a Tvrďáka Topa ve svých autech. Turek s Tommym jedou zrovna od Mickeyho, jenž po smrti své matky souhlasil s dalším boxerským soubojem. Tommy před Turkem dopřávajícím si krabici mléka prezentuje názor o škodlivosti tohoto produktu. Avimu, Tonymu a jejich nohsledovi se podařilo chytit Borise, o němž se od Sola a Vinného dozvěděli jako o posledním majiteli drahokamu, zavřeli ho do kufru auta a radí se, co s ním provedou. Jsou ale sledováni Solem a Vinným, kteří si též nechtějí nechat diamant

¹⁹ KALÁB, Ondřej. Leos Carax - prokletý romantický básník. *Fantom* [online]. 2007, č. 33 [cit. 2014-05-02]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=464>

uniknout. Náhle se ozve výstřel, který rozbije všechna okna v jejich vozidle – Sol zjistil, že zbraň, s níž si celou dobu hrál, nebyla replika. Během zmatku si nevšimnou stojící osoby na silnici a srazí ji. Z porady Aviho party nad způsobem vraždy vyplyne hádka nad použitím nože či mačety. Tommy chce Turka před mlékem zachránit a vyhodí krabičku z okna. Za nimi se ozve náraz. Tonyho nohsled vytáhne zpod sedačky mačetu a statečně se přihlásí k úkolu zabít Borise. O přední sklo auta se ovšem rozbije krabička s mlékem a vozidlo skončí ve svodidlech. Otevírají se dveře od kufru, souběžně se z bezvědomí probírají poranění Avi s Tonnym, nohsledovi se mačeta v ruce stala osudným. Za okny auta si všímají Borise s látkovým pytlkem na hlavě a svázanýma rukama. Chtějí nějak zasáhnout, ale vše za ně vyřeší auto, které Borise srazí. Jde o Sola a Vinnyho. Z popisu je snad zřejmé, kdo byl příčinou nehody a čí nehody. Syžet jednotlivých akcí je nevelmi zajímavý. Autoři nevyužili možnost chronologického vyprávění, ale překrývají jednu časovou rovinu druhou. Pokud bychom tuto sekvenci lineárně přestříhali, přijdeme na to, že odpovídá klasické, gradující dramatické situaci. Příčina a následek. Tommy vyhazuje krabičku mléka, ta se rozbíjí o přední sklo Tonyho auta, ve kterém si jeho nohsled zrovna hraje s mačetou. Vozidlo nabourá, z kufru vychází nic nevidící Boris a toho sráží z výstřelu zmatený Solo. Lze namítnout, že tato přehlednost by přidala na napětí. Ale tenze v Ritchiem zvoleném způsobu vychází právě z databázového narativu. Nabídne divákovi jistý okamžik (jež se stal chronologicky později), aby ho vysvětlil později, ovšem scénou časem této sekvenci předcházející. Baví se naší prvotní dezorientací, ale zároveň tím i zahlazuje v lineárně pojaté montáži jistě viditelnější, prvoplánovou a okatě velkou nahodilost souběhu nehody.

3.4 Závěr

Vše dokazuje, že film *Podfu(c)k* efektně a efektivně pracuje se speciálním narativem. Využívá k tomu nejen atraktivní prostředí a žánrovou variabilitu černé kriminální komedie, ale i odkazy na popkulturní motivy i zažitá stereotypy. Režisér Guy Ritchie umně manipuluje s naším vnímáním vyprávění. Překvapuje nás, leccos nám zatajuje, aby to později vyzdvihl jinou situací. A energicky servíruje nápad za nápadem utahuje si přitom z rozmanitých charakterů hemžících se v kriminálním podsvětí.

4 SBAL PRACHY A VYPADNI A TY DALŠÍ ...

4.1 Černá kriminální komedie?

Pokud bychom se drželi informací uvedených v kapitole věnované filmovému žánru, měli bychom film *Podfu(c)k* na základně závěrů analýzy jednoznačně zařadit mezi podžánr černé kriminální (gangsterské) komedie.

Klasifikace tohoto termínu není nijak složitá. „Jsme právě svědky geniálního kontrastu mezi tíživostí okolností, napětím před hrůzným činem a odhalováním hlouposti jeho aktérů, které nás paradoxně nutí se pět minut hurónsky smát.“²⁰ Tento výňatek není sice z článku zabývajícím se snímkem *Podfu(c)k*, ovšem bez jakýkoli námitek by se těmito slovy daly popsat mnohé momenty z jeho děje. Právě kontrapunkt zobrazení vážné situace (smrti, zločinu, ztráty peněz apod.) a neschopnosti či neúspěšnosti postav filmu ji zdárně vyřešit vyvolává komediální působení. Podstatná je i určitá míra nadsázky a odlehčení. Kriminální či gangsterský prvek pak přidává prostředí, v němž se děj odehrává. Tedy londýnské podsvětí. Ač bývá často pojem kriminální film definován jako střet gangsterů a policie, a v *Podfu(c)ku* policejní prvek zcela (až na jednu ze závěrečných scén z vrakoviště, bývalého ležení cikánů, kde se Turek s Tommym potkají s policií vyšetřující zmizení Mickeyho party) chybí. Stále se ale ocitáme v příběhu plném postav pohybujících se mimo zákon, jimž potenciální střet s hlavami zákona hrozí neustále, proto už na základě ve společnosti převládající sociální percepce počítáme s divákovým alespoň podvědomým vnímáním policejní přítomnosti.

4.2 Forma a styl

Budeme-li hovořit jen o celovečerních filmech uvedených v kinech, je Guy Ritchie prozatím autorem (ať už pouze režisérem či i scénáristou) sedmi filmů.²¹ Všechny, až na jeden, ukazují jeho oblibu žánru černé kriminální komedie. *Sbal prachy a vypadni*, *Pod-*

²⁰ ŘEHÁK, Daniel. Nespoutaný Django: Hodně černá komedie. *Český rozhlas* [online]. 2013 [cit. 2014-05-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/nespoutany-django-hodne-cerna-komedie--1163057

²¹ Podle www.csfd.cz

fu(c)k, Revolver, RockRolla, Sherlock Holmes a Sherlock Holmes: Hra stínů. Ritchiemu se v nich (někdy více, jindy méně) podařilo vytvořit hravou jízdu náhod a překvapení vyplývající z klasické, už tolikrát omílané zápletky: hrdina se ocitne před velkým problémem a musí ho vyřešit. Tento model je uplatnitelný napříč žánry, ostatně jak píše Syd Field: „Drama je konflikt.“²², ovšem právě v komediích a detektivkách bývá často podpořen zdánlivou neřešitelností daného problému a zároveň nečekanými obraty ve vývoji. V tomto směru jsou si v Ritchieho filmografii nejvíce podobné snímky Sbal prachy a vypadni, Podfu(c)k a RocknRolla.

První jmenovaný byl Ritchieho kino-distribučním debutem a zároveň úspěšným startérem pro režijní kariéru. Zamotaný příběh pokerového hráče Eddyho, který prohraje značný obnos peněz a musí tak se svou partou během týdne sehnat půl milionu liber, je povedenou předzvěstí Podfu(c)ku. Leckteří diváci a kritici dokonce považují druhý Ritchieho film za slabší kopii právě této prvotiny. Sbal prachy a vypadni totiž používá to samé, co Podfu(c)k, tedy databázový narativ, stavbu na sebe se vrstvících náhod, jež svede všechny hrdiny dohromady, aby určila, kdo se na konci stane vítězem. Opět tu máme několik skupin „kriminálků“ - gangsterů a opět se bavíme tím, jak se hrdinové dostanou ke svému cíli. A nechybí úsměšek na závěr – podobně jako v Podfu(c)ku při zjištění, že se Turek s Tommym ocitli s diamantem u Hlavouna Douga, čímž vyprávění zacyklili. Zde přímou dějovou smyčku nenajdeme. Nachází se spíše ve významové rovině – Eddyho partě nakonec peníze ukradl jiný gangster, v katalogu starožitných zbraní se ovšem dočtou, že pušky, o kterých se domnívali, že jsou bezcenné, a chtěli se jich zbavit, přece jenom za něco stojí. Následuje křížovým střihem pojatá montáž (podobně jako v Podfu(c)ku autohavárie) mezi situací v baru, kde se snaží Eddyho parta dovolat svému „partákoví“, jehož zároveň vidíme, jak plní smluvený úkol a zbraně hází do řeky. Tentokrát jsou ovšem obě akce pojaté v reálném čase, tedy chronologicky za sebou a zakončené „mrtvolkou“ – zmrazeným obrazem, kdy se (opět jako v Podfu(c)ku) můžeme jen dohadovat, jak celá situace dopadne, ovšem tušíme, že Eddyho parta skončí jako na začátku, tedy opět bez peněz.

Jak jsem předeslal na úvod, Sbal prachy a vypadni nepřináší nic nového ani objevného. Neklade si žádné jiné cíle, než pobavit a strhnout. Ve své atmosféře, komornější než

²² FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2007, 277 s. ISBN 978-80-87067-65-9.

například v Podfu(c)ku nebo později v RocknRolle, daleko více odkazuje k televizní estetice. Bylo by pochopitelné, kdyby to bylo snímku na škodu, ovšem Ritchieho debut z toho utvořil svou přednost. Díky propracované provázanosti jednotlivých příčin a důsledků Sbal prachy a vypadni ani tolik nepotřebuje efekty a střihové finesy k tomu, aby zakrýval případné nedostatky v konstrukci databázového narativu. Vystačí si se špinavými, zapadlými ulicemi Londýna, jednoduchým záběrováním a britským suchým humorem.

Snímek RocknRolla byl Ritchieho návratem k žánru černé komedie. A vrátil se ve velkém stylu. Jelikož od natočení Podfu(c)ku uplynulo osm let, změnil se i Londýn, v němž se film opět odehrává. Starý „mazák“, gangster Lenny Cole tvrdí: „Co tady má dělat nějaký podělanej Rusák? Tohle město je moje!“²³ Následující vývoj ho ovšem přesvědčí, že už je vše jinak. Co lze říct jiného, než že RocknRolla sice přímo nekopíruje své předchůdce, ovšem formou i tématem zůstává věrná „černé gangsterce“. Znovu jde několika hlavním postavám o peníze a o vliv, opět diváky uhranuje svižnost a nápaditost a opět se tu střílí a zabíjí. Forma připomíná svým filmovějším vizuálním řešením spíše Podfu(c)k než Sbal prachy a vypadni. Stejně tak myšlenkovým a filozofickým podtextem. Archy, ochránce Lennyho Colea, strávil několik let ve vězení kvůli udání jakéhosi policejního informátora. Dodnes se mu nepodařilo zjistit, kdo jím byl. Dozví se to až na konci filmu, a to díky nezdrárnému Coleovu synu, drogovému dealerovi Johnny Qidovi, který posléze díky smrti svého nenáviděného otce, jenž byl právě oním udavačem, najde nový směr. Tedy zaplní otcovo místo. Podobný motiv pomsty i zásadní otázku rodinných vztahů jsme mohli vidět právě v Podfu(c)ku, u postavy cikána Mickeyho. Ritchie svůj způsob vyprávění navíc inovuje i o větší prokreslení vztahů jednotlivých postav. Už nejde hlavně o souhru událostí, větší prostor dostává například otázka přátelství a lásky, i když sloužící převážně humornému vyznění. Jako v případě kamarádství homosexuála Hezouna Boba a One Two nebo přitažlivosti druhého jmenovaného k „femme fatale“, účetní Stelle. Zároveň mají hrdinové zřetelnější tužby a nedokonalosti – například ruský mafián Uri Omovich a jeho „obraz štěstí“. Daleko lépe by se také daly určit ústřední postavy. Podobně jako u Podfu(c)ku nás provází vnitřní hlas One Two, ovšem důraz je kladen i na „RocknRollu“ Johna Quida. Tímto filmem se Ritchie vzdálil své prvotině a přiblížil černým gangsterským ko-

²³ RocknRolla (v. or. RocknRolla, režie, scénář: Guy Ritchie, r. 2008)

mediím, jako je V Bruggách (v. or. In Bruges, režie, scénář: Martin McDonagh, r. 2008), více pracujícím s pozadím a city vlastních postav.

Potřeba filosofického vyjádření se ovšem Ritchiemu vymkla z rukou v případě snímku *Revolver*. Diváky a kritiky strhaná podivná směsice všeho, čím je Ritchie typický – zápletka pomsty kombinované s podvodem v hazardních hrách - s úvahami nad překonáním strachu sama ze sebe. Paradoxně právě tomu může *Revolver* vděčit za označení Ritchieho filmu s nejprokreslenějšími postavami. Minimálně s těmi hlavními – geniálním gamblerem Jakem Greenem, jenž si odseděl spousty let ve věznici, kde se naučil vyhrát v kartách a šachu téměř nad každým, a majitelem kasina Dorothy Machem, původním Greenovým spolupachatelem, který byl ale mříží ušetřen. Strach znázorněný jejich vnitřním hlasem nabourává drsnou skořápku obou hrdinů a odhaluje spousty pochyb, pocitů i obav. Což je kámen úrazu. Jakmile se nemá divák chytit ničeho jiného než navíc ne příliš jasně filozofujících postav, začíná *Revolver* ztrácet vtip a svižnost, tedy věci předchozím Ritchieho filmům tolik vlastní.

Z Ritchieho tvorby se ale nejvíce vymykají *Trosečníci*. Snímek režisér natočil v období svého soužití se zpěvačkou Madonnou. Autorovi této práce se přiči jakkoliv spojit nepovedenost tohoto filmu s Ritchieho vztahem s „popovou královnou“. Jediné, co lze uvést, je to, že zpěvaččin výkon v hlavní roli filmu podle diváckého a kritického ohlasu moc neprospěl. Snaha natočit romantickou komedii nenese nic z ostatních filmů známých režisérovy postupů. Děj je prostý – bohatá, ale panovačná Američanka Amber vyrazí se svým manželem a několika přáteli na plavbu lodí z Řecka do Itálie. Lodivodovi Giuseppemu se její pyšné chování nelíbí, zároveň ho na ní cosi přitahuje. Jejich sblížení nastane, když se Amber a Giuseppe ocitnou kvůli ztroskotání lodi na opuštěném ostrově ... Tato lehce předvídatelná zápletka vlastně popírá vše, o co se Ritchie v předchozích filmech snažil: tedy překvapovat a ohromovat nečekanou koherencí mnoha situací. Pokud bychom se snažili najít v *Trosečnicích* žánrové prvky, samozřejmě je zde najdeme. Plně odpovídají romantické komedii. Vtipy vycházející z prvotní nenávisť a odlišnosti obou hrdinů. Rozdílly se stírají, aby doprovodily poselství filmu o lásce, která vše překoná. Narativní model *Trosečniců* dává připomenout klasické filmy tohoto žánru jako *Šest dní a sedm nocí* (v. or. *Six Days, Seven Nights*, režie: Ivan Reitman, scénář: Michael Browning, r. 1998). Odlišuje se snad jen tím, že Amber na rozdíl od Robin nakonec zůstane se svým manželem.

Nejnovějšími díly Guye Ritchieho jsou dva filmy adaptující příběhy populárního detektiva zrozeného z pera Arthura Conana Doylea Sherlocka Holmese. Režisér v nich um-

ně spojuje černý humor s detektivní zápletkou. Přebírá svůj charakteristický styl obsahující už zmíněné grafické a vizuální efekty, „zrychlovačky“ i flashbacky, ovšem už v téměř klasickém narativním pojetí. Tomu odpovídá i nové, moderní ztvárnění samotného detektiva. Zůstáváme sice na přelomu 19. a 20. století v Anglii, ovšem filmová realita je přizpůsobená téměř „superhrdinskému“ uchopení Sherlocka. Nutno dodat, že sám Doyle ve svých povídkách píše, že byl Holmes zručný jak v dedukci, tak i při zápase muž proti muži. Ovšem Ritchie ho stylizuje přímo do chladně uvažujícího stoika, který si dokáže (podobně jako robot) předem deduktivně spočítat, jaké údery soupeř použije, a podle toho zvolit i případnou defenzivu. Filmový svět se tomu podřizuje a dostává tak určité steampunkové prvky („Díla se odehrávají v různých alternativních historiích či sci-fi kulisách, podobných prostředí knih J. Vernea nebo H. G. Wellse. Jedná se zejména o alternativní viktoriánskou éru“)²⁴ Což právě dovoluje Ritchiemu pracovat efektoвыми prvků a opět diváka strhávat neskutečnou energií.

Stavba příběhů je dána nejen předlohou, ale i potřebnou srozumitelností případů, jež Holmes řeší. Databázový narativ se zde tedy neuplatňuje coby konstrukce celého vyprávění, nýbrž jako způsob, kterým lze uchopit jednotlivé sekvence příběhu a dotvořit Holmesovu stylizaci. Příkladem může být scéna z filmu *Sherlock Holmes: Hra s stínů*, kde jsme nejprve svědky setkání Sherlocka s doktorem Watsonem v kupé vlaku a až při příchodu ozbrojené gardy, jež chce oba dva hrdiny zabít, se pomocí flashbacků dozvíme, co detektiv udělal, aby z hlavně, kterou právě drží velitel oběma u hlav, vystřelil slepý náboj.

4.3 Žánrová paměť a ikonografie

U žánrových filmů, z Ritchieho filmografie obzvláště, je třeba zdůraznit, jak je pro divácké vnímání podstatná vlastní zkušenost s žánrovým filmem. „Žánry sice tradičně měly upomínkovou funkci, připomínaly klíčové momenty kolektivní historie. V dnešní době však divák netouží pouze po záznamech dějin, dnes díky možnostem filmu dychtí prožívat zkušenosti jiných lidí, touží být gangsterem na okraji společnosti nebo kouzelníkem, prahne po intimnějších prožitcích. Žánry tak v současné době stále více plní funkci pseudo-upomínek. Spo-

²⁴ Steampunk. *Wikipedia* [online]. 2014 [cit. 2014-05-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Steampunk>

léhají tak na divákovu paměť. Tyto pseudo-upomínky můžeme nazvat jako protetické.²⁵ Ty lze chápat jako reminiscence přímo nepodléhající jen osobní zkušenosti, nýbrž jako sdílené divácké pojivo, tedy jako „vzpomínky implantované“²⁶ A právě na nich je postavena žánrová paměť diváka. Pro žánrový film je tedy podstatný i vstup ze strany sledujícího s dostatečným počtem implantovaných vzpomínek na filmy žánrově podobné či k nim odkazující.

S tím velmi úzce souvisí i žánrová ikonografie. Ve filmech režiséra, na něž je tato práce zaměřena, se setkáme s celkem jednoduše rozklíčovatelným souborem znaků. Vezmeme-li si „na paškál“ nejtypičtější z Ritchieho filmů, tedy *Sbal prachy a vypadni*, *Podfu(c)k* a *RocknRolla*, najdeme shodné vzorce. Londýnské podsvětí symbolizuje kriminální zápletku se vším všudy: vraždy, zbraně, drogy. A to vše jako prvky budující svůj význam na absurdní rovině. Diváka, jenž by těmto vazbám alespoň základně neporozuměl, by musela minout běžná socializace. Vyjmenované ikony samozřejmě nabízejí spojení s dalšími příbuznými žánry, jako je akční film, sociální drama s drogovou problematikou atd., ovšem jak už bylo zmíněno v předchozí podkapitole, právě odlehčený způsob prezentace hned na úvod (podle smlouvy s divákem) odlišuje černou kriminální komedii od ostatních vážně míněných žánrů.

S „inovací“ přichází Ritchie ve filmech se Sherlockem Holmesem a v *Trosečnicích*. Druhý jmenovaný díky své odlišnosti žánru používá zcela jiný soubor prvků. Romantická komedie buduje vztah svých hrdinů na základně společně sdíleného prostoru. Znakem se tedy stává ostrov, ze kterého není úniku, a širé moře, která nemá (zdánlivě) konec, stejně jako láska hlavních postav. Podobně funguje i muzika. „Například ozve-li se hudba, kterou má divák zafixovanou z romantických filmů, pravděpodobně na základě své předchozí zkušenosti bude předpokládat, že dojde k polibku.“²⁷ V samotném závěru se dostaneme k nejprůzračnějšímu ze znaků romantických filmů, k prstýnku - důkazu lásky a věrnosti. Vyprávění o Holmesovi je podřízeno detektivnímu ladění. Na scénu přichází typická „kliše“ – neschopný policejní in-

²⁵ DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Žánrová ikonografie v rámci stříhové skladby*. Zlín, 2013. Dostupné z: http://dspace.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/24841/dvořáčková_2013_bp.pdf?sequence=1. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.

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

²⁷ DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Žánrová ikonografie v rámci stříhové skladby*. Zlín, 2013. Dostupné z: http://dspace.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/24841/dvořáčková_2013_bp.pdf?sequence=1. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.

spektor, množství Sherlockových převleků i již uváděné steampunkové „novinky“ jako multifunkční stroje atd. V závislosti na určité věrnosti viktoriánské době zůstává špína a chlad londýnských ulic, sociální postavení žebráků či cikánského obyvatelstva (podobné jako v Podfu(c)ku) a v druhém díle i příchod 1. světové války. A nechybí symboly, bez kterých by nebylo možné si Holmese vůbec představit – stejně jako u klasické televizní série Případy Sherlocka Holmese (v. or. Sherlock Holmes, režie, scénář: Peter Hammond a kolektiv, r. 1987 – 1990) nebo televizního seriálu Sherlock (v. or. Sherlock, režie Paul McGuigan a další, scénář: Mark Gatiss a kolektiv, r. 2010) - tedy známé atributy: dýmka, housle, koks, chemické pokusy a šachy představující jeho inteligenční schopnosti apod.

4.4 Postavy

V poslední části se zastavme pro žánrové vnímání u velmi podstatného momentu, tedy u postav. Jak už jsem předeslal v analýze Podfu(c)ku, Ritchie si pohrává s typickým znázorněním „kriminálních“, kteří svým směšným počínáním téměř vždy skončí špatně, v lepším případě tak, jak na začátku začali, tedy bez peněz (pokud jim o nějaké penze jde) – například obchodníci Sol a Vinny (Podfu(c)k), Eddy a jeho parta (Sbal prachy a vypadni) nebo One Two (RocknRolla), a konfrontuje je s protřelými zlosyny – zde uveďme Tvrďáka Topa (Podfu(c)k) a Uri Omoviche (RocknRolla). Žánrová klišé jsou oživena originálními vášněmi či touhami postav – v analýze jsem popisoval Dougovo „židovství“, připojím k němu kupříkladu důmyslný obranný systém příbytku dealerů drog ze Sbal prachy a vypadni.

Ale nutno dodat, že Ritchie se čistě „žánrových postav“ vůbec nebojí. Využívá je jako berliček pro absurditu svých filmových světů. Zároveň počítá, že i právě kvůli takovým „karikaturám“ se divák na jeho filmy dívá. Vzpomeňme zmínku v analýze o Borisovu bratranci. Odkaz na ruské nezničitelné stroje v lidské podobě se objevuje i v RocknRolle. One Two je do úmoru sledován ruským gangsterem s tváří téměř bez žádné emoce. Když už si je přes naprosté vyčerpání jistý, že ho setřásl, objeví se padouch znovu, snad ještě silnější než předtím.

Ne všechny filmy Ritchieho kariéry se hemží takovými ústředními postavami. Jake Green z Revolveru je naopak velmi chytrý a přemýšlivý, podobně je na tom i Sherlock Holmes, okořeněný o jistou ztřeštěnost, jež koresponduje s oblíbenou sebestylizací Roberta Downeye Jr. I když bychom to na první pohled neřekli, nenajdeme ale asi žádnou hlavní

postavu, které by chybělo zranitelné nitro. Ve většině případů je jen naznačené či slabě ukázané, ovšem podprahově na diváka působí. Platí to i pro *Trosečníky*. Vzhledem k tomu, že se jedná o romantický film, bylo by velkou chybou, kdyby tomu tak nebylo.

Velmi zvláštní je postavení žen v Ritchieho filmech. Ve *Sbal prachy a vypadni se* neobjevuje téměř žádná, v *Podfu(c)ku* je Mickeyho matka, v *Revolveru* opět jen jako krátká vzpomínka ve flashbacku na již uplynulou událost či čistě dekorativní „křoví“. Poprvé v *RocknRolle* přichází na řadu femme fatale – Stella. Tento pojem odkazuje k filmu noir, ale význam, jenž nabývá, je jasně čitelný i v moderních filmech. „Z dřívějších hospodyněk a matek se během druhé světové války staly profesní konkurentky mužů, což mělo svůj podíl na tom, že se ve filmech druhé poloviny čtyřicátých let zabydlel obraz ženy jako ambiciózní a zákeřné bytosti bez skrupulí a bez respektu před muži, ani před zákonem, dvěma slovy femme fatale.“²⁸ Stellino chování je podřízeno čistě racionálnímu, ziskuchtivému uvažování (příkladným znakem je už to, že vědomě žije s manželem - homosexuálem) a případná blízkost s mužem je motivovaná jen pudově. Podobně na tom je i Irena Adler, osudová láska Sherlocka Holmese. Jedinými více prokreslenými ženskými postavami jsou tedy: Amber, která si postupně uvědomuje hloupost svého povýšeného chování, a (na rozdíl od Stelly) se díky lásce stává Giuseppemu ochotně podřízenou; a nastávající žena doktora Watsona, Mary, ovšem projevující se rovněž notnou dávkou emancipace. Lze z toho vyvodit závěr, že Ritchie ke svému vyprávění ženy až tolik nepotřebuje, a pokud ano, tak spíše jako prostředek k projevení mužů či je pokládá za další osobnost nijak nenarušující chladnou, stoickou ironii příběhu.

²⁸ KUČERA, Jakub. Film noir - záblesky černé. *Cinepur* [online]. 2005 [cit. 2014-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>

ZÁVĚR

Předchozí text pojmenovává, specifikuje jednoznačný rukopis Guye Ritchieho. Je nad slunce jasné, jaký žánr dokonale zná a ve kterém se nejlépe orientuje.

Vrátíme-li se ke zmínce o implantovaných vzpomínkách, je nám zřejmé, že Ritchie má těchto vzpomínek dostatečný počet – tedy alespoň co se týče černé kriminální komedie. Ty pak nadstavuje inovacemi v podobě proplétání několika časových rovin a vložením mnoha obrazových efektů, jež diváka pohltí a nabijí energií

Osobně mám jeho filmy (Sbal prachy a vypadni, Podfu(c)k, RocknRolla, snímky se Sherlockem Holmesem) velmi rád, a to nejen kvůli vizuálnímu řešení a scénaristickému umu, ale i ironickému až absurdnímu pohledu na svět. Jeho filmografie byla jedním z mých inspiračních zdrojů při tvorbě filmu Isabelle (2014). Se střihačem Pavlem Šimkem jsme při prvním střihu chtěli docílit podobného efektu, jako užívá Ritchie pro zamaskování databázového narativu, tedy zrychlovat a opakovat záběry. Ovšem kýžený výsledek se nedostavil a raději jsme se vrátili ke „klasické“, „bezefektové“ montáži. Důvodem byla jednak krátká stopáž šesti minut, při které si divák nestihl na daný styl zvyknout, i jasně divákovi předložený klíč, v jakých sekvencích a proč se budou záběry opakovat a zrychlovat. Právě zdánlivá (alespoň pro diváka) spontánnost je dle mého mínění pro tento model podstatná.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.
- [2] LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: Radim Bačuvčík - VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-808-7500-309
- [3] GRANT, Barry Keith. *Film genre reader III*. Austin, Tex.: University of Texas Press, 2003, xx, 636 p. ISBN 02-927-0185-3.
- [4] ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999, x, 246 p. ISBN 08-517-0717-3.
- [5] FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Vyd. 1. V Praze: Rybka, 2007, 277 s. ISBN 978-80-87067-65-9.
- [6] SKOPAL, Pavel. Žánr, divák a protetická paměť. *Žánr ve filmu: [sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11.2002]*. Vyd. 1. Editor Brigita Ptáčková. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Iluminace, 20. ISBN 80-700-4116-1.
- [7] HUDEC, Radim. *Spacializovaný narativ ve filmu Podfu(c)k*. Brno, 2008. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189089/ff_b/. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Patrik Vaček.
- [8] DVOŘÁČKOVÁ, Hana. *Žánrová ikonografie v rámci střihové skladby*. Zlín, 2013. Dostupné z: http://dspace.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/24841/dvořáčková_2013_bp.pdf?sequence=1. Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.
- [9] SKOPAL, Pavel. NĚKTERÉ NARATIVNÍ TENDENCE SOUČASNÉHO HOLLYWOODSKÉHO FILMU: Jak teorie reflektuje film – a jak film reflektuje teorii (Femme Fatale). *Cinepur*. 2005, č. 40. ISSN 1213-516x. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=851>
- [10] KUČERA, Jakub. Film noir - záblesky černé. *Cinepur* [online]. 2005 [cit. 2014-05-11]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>
- [11] KALÁB, Ondřej. Leos Carax - prokletý romantický básník. *Fantom* [online]. 2007, č. 33 [cit. 2014-05-02]. Dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=464>
- [12] Cinepur. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, občanské sdružení. ISSN 1213-516x.
- [13] ŘEHÁK, Daniel. Nespoutaný Django: Hodně černá komedie. *Český rozhlas* [online]. 2013 [cit. 2014-05-10]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/nespoutany-django-hodne-cerna-komedie--1163057
- [14] Steampunk. *Wikipedia* [online]. 2014 [cit. 2014-05-10]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Steampunk>
- [15] *Biography.com* [online]. [cit. 2014-05-05]. Dostupné z: <http://www.biography.com/people/guy-ritchie-201267>

