

# Horor a humor ve filmu Dead End

Kateřina Němcová

---

Bakalářská práce  
2018

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize

akademický rok: 2017/2018

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Kateřina Němcová**

Osobní číslo: **K15263**

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

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

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:  
Horor a humor ve filmu "Dead End"**

**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. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk - nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" 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 a 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 e-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:

**BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.**

**ISBN978-80-7331-217-6.**

**KOKEŠ, Radomír D. Rozbor filmu. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.**

**ISBN 978-80-210-7756-0.**

**LABÍK, Ludovít: Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBUm, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9.**

**NOVOTNÝ, David Jan. Chcete psát scénář?: Žánry v hraném filmu. 1. vyd. Praha FAMU, 1995, 94 s. ISBN 80-858-8306-6.**

Vedoucí teoretické části: **prof. Ludovít Labík, ArtD.**  
Ateliér Audiovize  
Vedoucí praktické části: **MgA. Petr Babinec**  
Ateliér Audiovize  
Datum zadání bakalářské práce: **4. prosince 2017**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **9. května 2018**

Ve Zlíně dne 4. prosince 2017



doc. Mgr. Irena Armutidisová  
*děkanka*



MgA. Jiří Mynařík  
*vedoucí ateliéru*

## 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 <sup>1)</sup>;
- 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> 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 Zlíně ..... 1. 5. 2018 .....

Kateřina Němcová Němcová  
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 nevydělěčně zveřejňuje bakalářské, diplomové, disertační 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. Vysoká škola disertační práce nezveřejňuje, byla-li již zveřejněna jiným způsobem.

(2) Bakalářské, diplomové, disertační 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.

(4) Vysoká škola může odložit zveřejnění bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce nebo jejich částí, a to po dobu trvání překážky pro zveřejnění, nejdéle však na dobu 3 let. Informace o odložení zveřejnění musí být spolu s odůvodněním zveřejněna na stejném místě, kde jsou zveřejňovány bakalářské, diplomové, disertační a rigorózní práce, již se týká odklad zveřejnění podle věty první, jeden výtisk práce k uchování ministerstvu

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 vnitřní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu 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). Odpirá-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 výdělku jim 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 přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Tato práce se zabývá kombinací hororových a humorných prvků a to konkrétně ve francouzském snímku *Dead End* z roku 2003. Bakalářská práce nejprve vyjmenovává prvky charakteristické pro horor a komedii, a poté jednotlivé postupy vyhledává v již zmiňovaném filmu. Z těchto konkrétních příkladů jsou vytvářeny závěry týkající se kombinace hororu a humoru i jejich vzájemné funkčnosti a nefunkčnosti.

Klíčová slova: horor, humor, kombinace, prvky, postupy, *Dead End*

## **ABSTRACT**

This work deals with combination of elements of horror and humor concretely in French movie *Dead End* from year 2003. The bachelor's thesis first enumerates elements characteristic for particular genres, and then it seeks after individual processes in the already mentioned movie. From these concrete examples are made conclusions about the combination of horror and humor, and also about their functionality and malfunction.

Keywords: horror, humor, combination, elements, processes, *Dead End*

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce panu prof. doc. Mgr. Ludovítu Labíkovi, ArtD. nejen za odborné vedení a cenné rady, díky nimž jsem tuto práci zkompletovala, ale také za jeho přínos během studia, který mi dal možnost pohlížet na film jinak a lépe.

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

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>10</b>
<b>1 HOROR</b> .....	<b>11</b>
1.1 ŽÁNROVÉ KONVENCE .....	12
1.1.1 Výstavba příběhu .....	12
1.1.2 Mizanscéna.....	14
1.1.2.1 Postavy.....	14
1.1.2.2 Prostředí.....	15
1.1.2.3 Masky.....	16
1.1.3 Kamera .....	16
1.1.4 Střih .....	18
1.1.5 Zvuk a hudba.....	19
<b>2 HUMOR</b> .....	<b>21</b>
2.1 ŽÁNROVÉ KONVENCE .....	22
2.1.1 Výstavba příběhu .....	23
2.1.2 Mizanscéna.....	24
2.1.2.1 Postavy.....	25
2.1.2.2 Prostředí.....	26
2.1.3 Kamera .....	26
2.1.4 Střih .....	27
2.1.5 Zvuk a hudba.....	28
<b>II PRAKTICKÁ ČÁST</b> .....	<b>29</b>
<b>3 DEAD END</b> .....	<b>30</b>
3.1 ROZBOR FILMU .....	30
3.1.1 Forma .....	31
3.1.1.1 Postavy.....	31
3.1.1.2 Prvky v obraze .....	33
3.1.1.3 Dialogy.....	38
3.1.2 Styl .....	39
3.1.2.1 Mizanscéna .....	40
3.1.2.2 Kamera.....	41
3.1.2.3 Střih.....	42
3.1.2.4 Zvuk a hudba .....	43
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>44</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ</b> .....	<b>45</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ</b> .....	<b>46</b>
<b>SEZNAM GRAFŮ</b> .....	<b>47</b>



## ÚVOD

Hororových filmů jako takových je ohromná řada. Jsou dělány primárně proto, aby v divákovi vzbuzovaly strach. Existuje spousta druhů tohoto žánru, různé kombinace a varianty s dalšími žánry. V některých případech kombinace nemusí působit vhodně, spíše může dojít k poklesu všech žánrů současně. Jindy se ovšem podaří spojit prvky žánrů dohromady tak jedinečně, že vznikne něco neotřelého a působivého. Kombinace, která je zájmem této bakalářské práce, je dle mého názoru poměrně atypická. Horor skombinovaný s humorem.

Když proti hororu postavíme humor, myslím, že se většině z nás vybaví spíše komedie s hororovými prvky, jako je např. *Soumrak mrtvých*, kde nás monstra místo nahánění hrůzy mají primárně pobavit. Ovšem horor s humornými prvky, to je něco docela jiného. Je to strach prokládaný chvilkami smíchu, které však mohou zmizet stejně rychle, jako se objevily.

Tato bakalářská práce se bude zabývat kombinací hororového příběhu s humornými prvky. Bojí se divák předtím, než se směje, poté nebo lze opravdu obojí současně? Když se divák směje, je to nad absurdností situace nebo nad projevem charakterů postav v absurdních situacích? Může humor fungovat v případě, že jsou postavy v přímém ohrožení? Neztrácejí hororové prvky v kombinaci s humornými na síle? Váže se obojí na nějaké časové intervaly, které by se měly dodržovat? Je nutno podotknout, že ve filmu, kterým se chci zabývat, se nejedná jen o černý humor, nýbrž o humor jako v rodinných komediích. Vzbuzuje tak pocit, jako byste se vydávali na rodinný výlet plný nečekaných trablů, kde se divák výborně pobaví; film však zároveň vyzařuje něco temného, co předává pocit, že nic už nikdy nebude dobré.

První část práce se bude zabývat stanovením základních pravidel jednak pro vznik napětí a strachu, jednak pro pocit uvolnění a smíchu. Na základě těchto stanovených pravidel se poté ve druhé části práce bude rozebírat francouzsko-americký hororový snímek *Dead End*, na němž se budou hledat odpovědi na otázku, jaké možnosti nám kombinace všech těchto prvků dává, v jakých případech může fungovat, a kdy je lepší se jí raději vyvarovat.

## I. TEORETICKÁ ČÁST

## 1 HOROR

Definici hororu vnímám jako něco velmi individuálního, protože každý z nás se bojí jiných věcí, lidí nebo bytostí. Někdo omdlívá z krve a hororem pro něj může být *Masakr motorovou pilou* nebo série filmů *Saw*. Jiní se bojí svých fobií, a zatímco na někoho mohou *Hadi v letadle* působit komicky, další člověk se na film nedokáže dívat jinak než skrz prsty. Jsou také lidé, kteří by jako svůj horor definovali strach a proto by sledovali snímky s něčím nehmatatelným, nadpřirozeným. Na tomto principu jsou založeny následující dvě definice hororu, které si dovoluji citovat: Žáner, ktorý na pozadí fantastických udalostí rozvíja motív strachu ako emocionálnu základňu poetického obrazu.<sup>1</sup> Strašidelný príbeh, v ktorom je protihráčom hrdinu sila vymykajúca sa rozumovému vysvetleniu (upír, strašidlo, nadprirodzená bytosť ap.).<sup>2</sup> Tyto dvě definice žánru, obě od stejných autorů jen z různých vydání filmových encyklopedií, nám ve zkratce říkají to stejné, co Bordwell a Thompsonová: Horor je nejčastěji rozpoznatelný svým účinkem, který se snaží vyvolat. Horor se snaží šokovat, znechutit, odpudit, jedním slovem děsit: a to ovlivňuje jeho žánrové konvence.<sup>3</sup> Objevuje se zde monstrum, nebezpečná hříčka přírody, jejíž podoba se během historie měnila z hmatatelného a neexistujícího do podoby nám bližší, mnohdy i běžné z našeho normálního života.

Hororový syžet bude často začínat tím, že monstrum ohrozí normální chod života. Další postavy pak zjistí, že monstrum je na svobodě a pokusí se ho zničit... Syžet hororu se může vyvíjet různými způsoby – za první, monstrum začne opakovaně útočit, za druhé, lidé u moci odmítají uvěřit tomu, že monstrum existuje, nebo za třetí, úsilí postav a zničení monstra je nějak pozdrženo.<sup>4</sup>

Filmové vyprávění ale nezáleží pouze na výstavbě příběhu z hlediska literárního. Důležité je i to, jakým způsobem je dílo vystavěno všemi filmovými složkami. Každý žánr má své charakteristické postupy a horor v tomto směru není výjimkou. Na následujících stranách svůj popis hororových konvencí podložím filmem *Ptáci*, protože se jedná o reálné bytosti, které se chovají nadpřirozeně, jednak o opětovně útočící monstra; dále

---

<sup>1</sup> BLECH, Richard a autorský kolektiv. Malá encyklopédia filmu. Bratislava: Obzor, 1974, str. 250.

<sup>2</sup> BLECH, Richard a kolektiv. Encyklopédia filmu. Bratislava: Obzor, 1993. ISBN 80-215-0219-3, str. 345.

<sup>3</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7. Str. 436

<sup>4</sup> tamtéž

jsem si zvolila film *Rosemary má děťátko*, kde je monstrem nadpřirozená síla samotného ďábla a lidé hlavní hrdince odmítají (nebo předstírají, že odmítají) uvěřit, že je v nebezpečí, a nakonec film *Mlčení jehňátek*, v němž je monstrem sám člověk a hrdince, jež se vraha pokouší polapit, jsou do cesty kladeny překážky, až je nakonec donucena vydat ze sebe své životní trauma, aby jí bylo dovoleno pokročit dál.

## 1.1 Žánrové konvence

Protože horor může dosáhnout kýženého emocionálního účinku pouhým použitím masek a dalších zvláštních efektů, jež nevyžadují složitou techniku, byl tento žánr dlouho oblíben mezi filmaři, kteří natáčeli nízkorozpočtové filmy.<sup>5</sup> Úskalím tohoto uvažování však může být podcenění důležitosti jednotlivých hororových postupů a výsledná nesouhra dílčích prvků, z nichž každý přispívá k vyvolávání těch správných diváckých emocí.

### 1.1.1 Výstavba příběhu

Většina hororů začíná představením postav. Kdo jsou, kam směřují a z jakého důvodu. Kdybychom o hrdince tyto informace neměli, nemohli bychom se o ně během graduujícího nebezpečí bát. V *Ptácích* nám Hitchcock ukazuje hrdinku z velkoměsta, která má ráda, když si muži všimají její krásy. Vidíme, že je ambiciózní a poněkud sobecká s přehnaným sebevědomím, zároveň však umí pohotově reagovat a je citlivá vůči ostatním lidem. Polanski v *Rosemary má děťátko* nám zase představuje mladý pár Rosemary a Guye, kteří si zrovna vybírají nový byt a plánují si založit rodinu. Clarice v *Mlčení jehňátek* je mladá studentka FBI, jež přišla v dětství o rodiče a musela žít na farmě s jehňaty, která se zoufale pokusila zachránit před porážkou, ovšem neúspěšně, a skrz svou práci doufá, že po nocích přestane slyšet jejich nářek. Je vytrvalá a zodpovědná.

Ráda bych zde poukázala na skutečnost, že hlavními postavami bývají ve spoustě případů, a to hlavně v současnějších hororech, mladé hrdinky, které bojují za sebe a své blízké. V německém expresionismu byl hlavní postavou muž, který měl svou životní lásku, a byl postaven do situace, kdy byl život takové dívky v ohrožení. S postupem času se do hororů začaly protlačovat hrdinky, jež byly hnány mateřskými pudry nebo svou vnitřní silou a čistou duší, aby se postavily zlu a porazily jej. Kromě tří již zmíněných filmů, může-

---

<sup>5</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7. Str. 438

me tuto myšlenku podpořit i dalšími: *Rozpolcený, V zajetí démonů, Zhasni a zemřeš, REC, Oculus, Mama, Unfriend, Temné nebe...*

Ve chvíli, kdy máme přehled o hlavních hrdinech a nepřejeme jim neúspěch, přichází první náznak nebezpečí. Melanie předala papoušky sestře muže, který se jí líbí, ten to gesto ocenil, už se skoro setkávají, když v tom na ni z nebe útočí racek. Nebezpečí pro Rosemary se objevuje, když se její manžel příliš sblíží s podivnými sousedy a ona je zanechána sama svému podezření. Clarice na místě, kam ji poslal Hannibal Lecter, nachází uříznutou hlavu a dostává se tak na stopu maniaka, který si šije kůži ze svých obětí.

Hrdinové jsou dále zmítáni příběhem, a kdyby se postavy samy na chvíli zastavily a měly možnost se zamyslet, určitě by je napadlo, jak se pro všechno na světě ocitly v téhle situaci? Melanie zůstává uvězněna ve vesnici a kvůli formujícímu se houfu ptáků si nemůže dovolit odjet. Rosemary je těhotná, její mentor Hutche mrtvý, a přestože se její podezření o spiknutí stále více prohlubuje, nemá kam odejít. Clarice je přibírána svým nadřízeným do případu vraždícího Billa a i přičiněním Lectera do něj – díky svému svědomí a hodnotám – zapadá stále hlouběji.

Co bych na hororech zdůraznila jako jejich významnou vlastnost, je jejich konec. Ve filmech se objevuje falešné vítězství. Na malý moment je nám podstrčena falešná informace, že zlo bylo poraženo. Tak ale horory nefungují. Zastávají spíše postoj, že zlo, ten strach, který v sobě divák i postavy přechovávají, nejde nikdy porazit. Vráti se, přestože máme pocit, že bylo uděláno vše pro to, aby se vrátit nemohlo. Melanie i s rodinou svého milého prchá před hejnem útočících ptáků, avšak odvázejí si s sebou papoušky, které se ostatní ptáci celou dobu pokoušeli osvobodit. Rosemary je vtažena do výchovy svého dítěte – na jednu stranu jde o vítězství, avšak na stranu druhou se tím také odevzdává ďáblu. Přestože Clarice zachránila dceru senátorky, nebude moci klidně spát. Během její záchranné akce totiž uniknul sám Hannibal Lecter. Tato výstavba hororového příběhu je podporována dalšími filmovými složkami.



*Obr. 1. Rosemary vidí své dítě.*

### **1.1.2 Mizanscéna**

Mise en scène, pôvodne francúzske označenie všetkého, čo sa objavuje pred kamerou – kompozícia, priestor, architektúra, rekvizity, kostýmy, mejkap, účesy, svetlenie, farebnosť, pomery strán nakrúcania, postavenie a pohyb hercov.<sup>6</sup> Již v německém expresionismu ve 20. letech 20. století filmaři dokázali, jakou roli ve strašidelných filmech hraje právě mizanscéna. To, co vidíme, je významné zvláště pro utváření pocitů a atmosféry. Pokud se máme o postavu bát, musíme jí uvěřit, a pokud jí máme uvěřit, musí být dobře vystavěna. Také se musí nacházet na místě, kde je něčím ohrožována, proto volba lokace je zásadní.

Dále pokud monstrem nebude dobře namaskováno, může v nás místo strachu vyvolat neúmyslný smích. A co je neúmyslné, to je ve filmu špatně. Tímto neúmyslným způsobem mohou vzniknout špatné horory.

#### **1.1.2.1 Postavy**

Je podstatné, abychom si k postavě vytvořili vztah. Pokud se nebude chovat tak, aby nám byla sympatická, nebudeme se o ni bát. Melanie je sice poněkud drzá, ale obdivujeme její odvážnosť. Rosemary je usedlá ženuška, ale je podporující a milující, je schopná bojovat za svou lásku. Clarice je zase ztělesněním silné ženy, která ví, co od života chce a

---

<sup>6</sup> LABÍK, Ludovít: Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9. Str. 104

jen tak něčeho se nezalekne. Když postavám věříme jejich vlastnosti, věříme i jejich emocím, a jsme schopni prožívat s nimi jejich strach.

### 1.1.2.2 *Prostředí*

Asi nás nepřekvapí, že ikonografie hororu zahrnuje i prostředí, kde mohou monstra číhat. Starý, ponurý dům, kde se sejde skupina případných obětí, získal oblibu již ve filmu *Příšerná chvíle* (*The Cat and the Canary*, 1927) a byl využit i poměrně nedávno... Na hřbitovech se mohou skrývat zombie a ve vědeckých laboratořích nalezneme umělé bytosti. Filmaři si s těmito konvencemi chytře pohrávají.<sup>7</sup>

V *Ptácích* se děj odehrává v malé vesničce na kraji jezera. Všechno je zde staré a vzhledově to připomíná přesně takové místo, kde může dojít ke katastrofě, díky níž zůstanou všechny ulice opuštěné. Melanie se s rodinkou zabarikádovává v jejich velkém domě na opačné straně jezera, takže jsou od zbytku lidí naprosto izolováni. Veliký a pevný dům, jenž je příliš veliký na to, aby jej šlo uspokojivě opevnit, a není dostatečně pevný, aby jej nerozštíply ptačí zobáky, je pro ně jako obří past, ze které se nedá uniknout a zůstat přitom naživu.

Typický byt, do nějž se nastěhovali Rosemary a Guy, působí sice obyčejně, avšak skrývá tajné dveře do bytu, v němž ostatní členové domu vyvolávají satana.

*Mlčení jehňátek* nám přináší prostorů hned několik. Bill, masový vrah, žije v rodinném domku, kde jeho spodní patro je jako katakomby, které vyvolávají napětí, když po nich na konci filmu Clarice pobíhá se zbraní a čeká útok odevšad z okolních dveří. V úplných základech domu jsou navíc pozůstatky studny, v nichž Bill přechovává své oběti. Také cela Hannibala Lectera dotváří tajemnou sílu, která se kolem bývalého psychiatra vznáší. Na rozdíl od okolních cel, v nichž leží špinaví a neudržovaní psychopati, je jeho cela bílá a sterilní, uhlazená stejně jako on sám. O to nebezpečněji doktorova postava působí – není blázen, je naopak neuvěřitelně chytrý, ale špatný skrz naskrz. Po jeho převozu je doktor chvíli držen v něčem, co vypadá jako velká klec na ptáky. Nebo na šelmy?

---

<sup>7</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7. Str. 438



Obr. 2. Clarice v domě Billa.

### 1.1.2.3 Masky

V ikonografii hororu je obzvláště nápadné silné líčení. Chlupatá tvář a ruce mohou napovídat, že se hrdina přeměňuje ve vlkodlaka, zatímco vrásčitá kůže ukazuje na mumi...V nedávné době byly masky doplněny zvláštními efekty generovanými počítači a spolupracují při přeměně herců v monstra.<sup>8</sup>

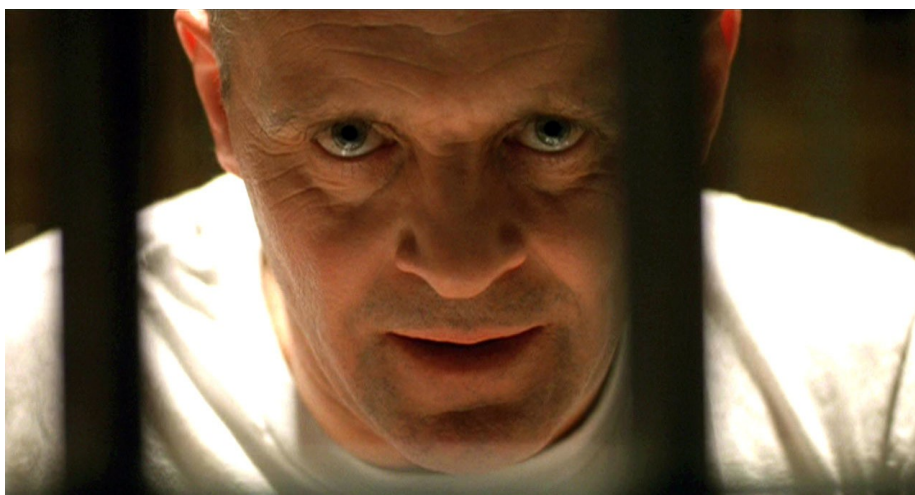
### 1.1.3 Kamera

U hororu je obzvláště důležité vytváření napětí a strachu a toho lze dosahovat gradováním velikosti záběrů. Dobře fungují detaily s lehkými nájezdy, ať už aby vyjádřily napětí nebo naopak strach některé z postav. Jako příklad mohou posloužit scény s Hannibalem Lecterem, kdy se psychiatr dívá na Clarice a je snímán v blízkém detailu. Dýchá na nás hrůza a děs z jeho nevypočitatelnosti. Na konci *Rosemary má dítě* krouží zlehka kamera okolo Rosemary ve chvíli, kdy se dozvídá pravdu o svém dítěti. Cítíme její zděšení a strach.

---

<sup>8</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7. Str. 438





*Obr. 3. Lecterův pohled.*

Dále bez celků by některé situace nevyzněly tak dramaticky, jak by měly. V *Ptácích* je množství útočících zvířat zdůrazněno širšími záběry, které například odhalují, kolik ptáků se shromažďuje k útoku.



*Obr. 4. Hejno ptáků čekající u školy.*

Častá je i rozklepaná kamera, která symbolizuje subjektivní pohled. Když Bill nahání Clarice v poslední scéně bez zapnutého osvětlení, pozoruje její zoufalost, aniž by to ona mohla vědět, a pomalu po ní natahuje ruce. Tohoto principu je využíváno ve filmech typu *Záhada Blairwitche* a *Paranormal activity*. Nestabilizovaná kamera však nemusí být nutně použita k subjektivnímu pohledu. Její nestabilita dramatizuje děj a je proto využívána i k rychlé akci – v *Ptácích* je jí užito, když hejno ptáků napadá Melanie v horním patře domu, a chce ji uklovat k smrti.

Napětí může být vytvářeno i hrou se stínem – poté, co Clarice nachází useknutou hlavu v úložných prostorách, běží za Lecterem. Ten jí podává ručník přes bezpečnostní zásuvku, ona se utírá, avšak toto zdánlivě milé gesto vyznívá poněkud nebezpečně, protože zezačátku není bývalému psychiatrovi vidět do tváře – má ji schovanou ve stínu – a Clarice marně hledá jeho oči.

#### 1.1.4 Střih

Hororový snímek je svým střihem velmi specifický, protože je ho potřeba k vytvoření strachu. Divák je střihem napínán – záběry jsou častokrát dlouhé, nechávají nás bez dechu čekat, jestli se potvrdí naše obavy či nikoliv. Když například Melanie čeká s rodinkou v domě, zda útok ptáků přežijí, dlouhou dobu sledujeme, jak Mitch zapevňuje všechny škvíry, kudy se ptáci pokoušejí dostat dovnitř. Melanie zatím sedí na gauči, je v rohu místnosti a krčí se pod nápoem křídel, která dorážejí ze všech stran. Když Clarice přichází poprvé do léčebny, kde je držen Lecter, sledujeme scénu z jejího úhlu pohledu, jak se blíží k prosklené cele a jak se před ní objevuje naprosto klidný a až příliš vzorný bývalý psychiatr. Děsí nás jeho odlišnost od ostatních vězňů, kteří skákali po svých klecích jako opice.



*Obr. 5. Clarice poprvé vidí Lectera.*

Střih nás napíná i tím, že nám prozradí více, než kolik toho ví postava. V *Mlčení jehňátek* nás okamžitě musí napadnout závěrečná scéna, kdy Bill vyhodil pojistky a Clarice je ztracená ve tmě v domě, kde to nezná, zatímco vrah se k ní pomalu přibližuje a téměř se jí dotýká. Divák ztrácí nervy při pohledu na tu nebezpečnou blízkost a zdá se mu téměř nekonečné, jak dlouho chodí za sebou, než se Bill prozradí zvukem pojistky od zbraně.

Naopak se může stát, že postava se něco dozví dříve než my. Stojí a z něčeho je zřejmě vyděšená a divák cítí strach, aniž by věděl, o co se jedná, protože podle mě má člověk nejvíce strach z věcí, které nezná. Mitch v *Ptácích* chce dojít pro auto, aby mohla rodina uprchnout, když však otevře dveře domu, zkamení. Jsme napjatí, co vidí. Nejedná se asi o nic dobrého. Skutečnost nás překvapí ještě více. Kolem domu je tolik ptáků, kolik jsme si ani nedokázali představit.



*Obr. 6 – 7. Mitch chce zajít pro auto, když však vyhlédne ze dveří, chvíli vidíme jeho zděšený pohled. Poté je ukázáno, co vidí.*

Děsit nás můžou i krátké záběry, rychlý střih. Jak už jsem výše zmínila, když Melanie otevře dveře v horním pokoji a zjistí, že se ptáci dostali dovnitř, začnou na ni útočit. V krátkých záběrech na ni nalétává jeden pták za druhým a my přemýšlíme, jestli naše hrdinka vůbec přežije.

### 1.1.5 Zvuk a hudba

Důležitý v hororech je také zvuk a hudba. Hudba často přináší odlehčení ve chvílích, kdy se bát nemáme, ale naopak nás drží v šachu v těch vyhocenějších chvílích, podporuje délku záběrů a varuje nás před nebezpečím. Někdy může být také stavěna do kontrastu s obrazem - například v *Mlčení jehňátek*, kdy Hannibal Lecter zabil oba policisty a chystá se uprchnout, pouští si k tomu příjemnou hravou hudbu, která celou drsnou situaci proměňuje v něco zvráceného stejně, jako je zvrácený sám ten člověk.

Zvuk na jednu stranu podporuje – v napjatých scénách slyšíme dech vyděšené postavy, jako právě v závěrečné scéně *Mlčení jehňátek*, kdy Bill je úplně potichu, zatímco Clarice ve tmě vyděšeně dýchá. Na druhou stranu nás vytrhává z plynulého běhu – leká nás

nečekaným hlasitým zvukem a objevuje náhlé nebezpečí, nenapíná, ale přináší rovnou celou hrůzu.

## 2 HUMOR

Komedie ve svých nejrůznějších formách, od grotesky po vtipné repliky a slovní narážky, je součástí filmového umění od dob, kdy nezbedný chlapec stoupl na hadici v *Pokropeném kropiči* bratrů Lumièrových z roku 1895. Od té doby uplatnila řada hvězd mnoho způsobů, jak nás rozesmát.<sup>9</sup> Některé vizuální gagy z dob němého filmu pokračují dále i v době, kdy se k nim přidávají vtipné průpovídky a společně vytvářejí jeden z nejoblíbenějších žánrů dnešní doby. Komedie je žánrem, od něž očekáváme, že nás pobaví tím, že vystaví postavy nebezpečí, ale doopravdy jim neublíží – spíše je skrz zdánlivou „katastrofu“ pozmění a posune v životě na lepší cestu. A základním stavebním prvkem tohoto žánru je právě humor.

Humor je kulturní fenomén, který podléhá mnoha proměnám. V antice měla velký prostor sokratovská ironie, ve středověku a v renesanci lidový karnevalový smích, přelom 19. a 20. století znamenal příklon komiky k absurditě. V literatuře otiskl humor řadu zřetelných stop, od Dekameronu Giovanni Boccaccia po Haškovy příběhy o Švejkovi.<sup>10</sup> Humor, jak to všichni dobře cítíme, není veselost ani ironie a člověk humorný naprosto nemusí býti vždy v pravém slova smyslu veselý a ironický. Humor není veselí, je to duševní rozpoložení, které chce budít veselí u jiných... je to duševní dispozice, podle povahy jednotlivých lidí buď trvalejší, nebo jen chvilková, vidět věci s jejich komické stránky nebo hledat na věcech jejich komickou stránku, nebo ještě lépe, vykládat věci s jejich komické stránky. Humor bývá sice často projevem veselí, ale méně často se pramení z překonané bolesti, z překonaného strachu nebo z překonané nejistoty.<sup>11</sup>

Tento popis humoru byl primárně psán o literatuře, nicméně jde stáhnout na mnohem širší pole působnosti. Díky čtenému textu nebo mluvenému slovu si čtenář či posluchač vytvářejí v hlavě představu dané situace a té se smějí. Film je odlišný. Bere představu jediného člověka a musí ji tak ozvláštnit, aby přišla humorná celým davům jiných lidí, aby jim přišla lepší než jejich potencionální vlastní. A přestože je smích povětšinou na našem denním pořádku, humorné situace musejí být speciálně vystavěny tak, abychom se jim zasmáli. Tuto složitost si mnohdy ani neuvědomujeme. Podle spisovatele Jiřího Charvát

---

<sup>9</sup> BERGAN, Ronald. Film. Praha: Nakladatelství Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-136-2. Str. 124

<sup>10</sup> BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8., str. 35 - 36

<sup>11</sup> BEČKA, Josef V. *Naše řeč, ročník 30 (1946), číslo 6-7, s. 111-120* dostupné z odkazu: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>

je smích reakcí na hrozbu, která se ukázala být neškodnou. Nejde jen o fyzickou normu, ale také o ohrožení vůči sociálním normám, kulturním normám, dokonce i jazykovým normám.<sup>12</sup> Tuto myšlenku podporuje i K. Šedřová, když píše, že se smějeme například ve chvíli, kdy se dostaví pocit úlevy.<sup>13</sup>

K vyvolání chtěného, tedy smíchu, je u porušování „normálního“ zapotřebí dodržování jistých postupů, bez nichž by předkládaný vtip nemusel mít velkou odezvu.

## 2.1 Žánrové konvence

Filmy, na kterých bych chtěla dokládat, jak se vystavují komické scény, vybírám podle rozdělení humoru od Josefa V. Bečky: Jazykový humor je v podstatě trojí: situační, myšlenkový a slovní. Tyto druhy se sice od sebe liší i formou i účinkem, ale velmi často se spolu kombinují. Proto jsou hranice mezi nimi leckdy nezřetelné.<sup>14</sup>

Humor, který pan Bečka nazývá *situačním*, není vlastně nic jiného než živě a sugestivně vyličená komická situace. Tento humor je hlavní podstatou veseloher.<sup>15</sup> Jako příkladný snímek jsem zvolila díl Mr. Beana s názvem *Mind the Baby, Mr. Bean*, kde dialogy nemají prostor a vše je založeno na akci a reakci.

Podstatně jiný je humor, který pan Bečka nazývá *myšlenkovým*. Při něm humorný účinek vzniká ze stylizace myšlenek. Myšlenky jsou stavěny tak, že vzniká mezi nimi úmyslná nelogičnost, nebo jsou vedeny ad absurdum, k závěrům zřejmě nemožným.<sup>16</sup> Takovéto poskládání myšlenek vnímám ve filmu *Mládeži nepřístupno*, kde nemožný scenárista přichází se svým námětem a násilím se dožaduje jeho zpracování. Jednotlivé příběhy potencionálního filmu však dohromady nedávají žádný smysl a jejich komika vychází z přehnaných situací, které by se nemohly stát.

Třetí typ humoru, kterému se říká *slovní*, využívá k humornému účinku jen prostředků jazykových. Lze jej najít v rozmanitých žertovných slovních hříčkách, v slovních žertech a vtipech, a to buď samostatně, nebo jako doprovod humorných projevů předešlých

---

<sup>12</sup> Jiří Charvát na Zimním festivalu: [https://www.youtube.com/watch?v=da\\_X1AEUOSM](https://www.youtube.com/watch?v=da_X1AEUOSM)

<sup>13</sup> ŠEDŘOVÁ, Klára. *Humor ve škole*. Str. 11

<sup>14</sup> BEČKA, Josef V. *Naše řeč, ročník 30 (1946), číslo 6-7, s. 111-120* dostupné z odkazu: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>

<sup>15</sup> tamtéž

<sup>16</sup> tamtéž

dvou typů.<sup>17</sup> Příklad můžeme najít v mnoha současných komediích. Zvolila jsem si *Millerovi na tripu*, protože se jedná o příběh na cestě podobně jako ve filmu *Dead End* a jednotliví členové falešné rodinky musí spojit své síly, aby přežili.

### 2.1.1 Výstavba příběhu

Komedie jsou charakteristické tím, že předem víme, že se postavy ze současného stavu dostanou někam výše, kde jim bude lépe. Komedie mají primárně pobavit. Očekáváme od nich tudíž šťastný konec. Jiří Charvát ve svém stand-upu zmínil, že divák se bude smát jen do té míry, dokud vidí, že postavě nehrozí smrtelné nebezpečí. Přirovnával to k tomu, že pokud komik půjde po schodech, ale nic se nestane, nikdo se smát nebude; pokud půjde, spadne a zvedne se s rozbitou hlavou, také se nikdo smát nebude, protože se všichni budou bát o jeho bezpečí.<sup>18</sup> Hranice je tedy poměrně úzká. Divák se směje, pokud není v napětí ze strachu o postavu, ale postava zároveň není v normálu.

Komedie nám navíc ukazují postavy, jež jsou nám sympatické, nebo nám alespoň postupně odhalují kladné stránky zdánlivě záporných postav. Mr. Bean je nepříjemný mrzout, nespolečenský a sobecký – zároveň však vidíme jeho dobré srdce, které mu například nedovolí opustit dítě na pouti, přestože si chce jít užívat a děti nemá rád. V *Mládeži nepřístupno* odmítaný scénárista vyhrožuje zbraní, ale je zároveň tak otevřený a komický, že ho divák nemůže brát jako zápornou postavu. David v *Millerových na tripu* jde na jednu stranu egoisticky za svým, na druhou stranu vidíme jeho skrytou touhu po lepším životě; po životě plném lásky a milujících lidí.

Příběhy jsou založeny na „náhodách“, díky nimž jsou hrdinům kladeny do cesty další a další překážky a brání jim tak v dosažení cíle. Původní cíl postavy se však v průběhu změni v něco mnohem důležitějšího a postava toho získá víc, než kdyby se jí bez komplikací podařilo dosáhnout prvně stanoveného cíle.

David v *Millerových na tripu* musí přes hranice propašovat marihuanu, aby mu tak byly smazány jeho dluhy. Sežene si na tuto akci falešnou ženu, dceru a syna, se kterými už se po akci nemá v plánu dále stýkat. Vyzvednutí zboží proběhne bez komplikací, ovšem cesta zpátky je pronásledována jednou chybou v plánu za druhou. Ve výsledku je David

---

<sup>17</sup> tamtéž

<sup>18</sup> Jiří Charvát na Zimním festivalu: [https://www.youtube.com/watch?v=da\\_X1AEUOSM](https://www.youtube.com/watch?v=da_X1AEUOSM)

postaven před rozhodnutí, v němž si musí zvolit mezi nově nabytými přáteli a spoustou peněz. Vybírá si svou falešnou rodinu a stává se šťastnějším.



Obr. 8. David s „rodinou“.

Mr. Bean v *Mind the Baby*, Mr. Bean si chce vychutnat den na pouti. To je mu zkomplikováno dítětem, které se mu zahákne kočárkem za auto. Mr. Bean se jej nejprve pokouší zbavit, po chvíli však do své nové role „chůvy“ zapadá a na konci odjíždí s nově poznanou láskou k něčemu nebo spíše k někomu, u něhož by to nikdy nečekal.

Hlavní postava rámcového příběhu v *Mládeži nepřístupno* je muž, který vybírá náměty na filmy. Z normálního běhu života ho vytrhává neodbytný scenárista, který vlastně scenáristou vůbec není a jen se chce dostat k penězům. Přestože se jedná o povídkový film, i na této spojovací lince všech minipříběhů lze poukázat na skutečnost, že i tato postava se díky výhružkám scénáristy dokáže posunout dál, minimálně k uvědomění si, že ostatní k jejímu životu přistupují jako k něčemu nerovnocennému a že by měla něco změnit.

### 2.1.2 Mizanscéna

Výsledkom mizascény nie je len technické riešenie všetkých komponentov vstupujících do mizascény, ale predovšetkým ich vzťah k tvorbe charakterov.<sup>19</sup> Tento postřeh vidím obzvláště důležitý právě v komediálních filmech, kdy většina vtipů stojí na charakterech postav a vychází z nich. Jak už jsem výše zmínila, postavy jsou stavěny do těch nej-

---

<sup>19</sup> LABÍK, Ludovít: Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9. Str. 104



horších situací, jaké by se mohly osobě s danými vlastnostmi stát. A právě proto, že jsou takové, a proto, že víme, že ve výsledku skončí šťastně, můžeme se smát.



*Obr. 9. I přes velikostní nepoměr není David díky komediálním konvencím v nevýhodě.*

### 2.1.2.1 Postavy

Filmový charakter nie je celkom reálny človek. Vytvorenie charakteru je umeleckým dielom, určitou metaforou pre pohľad na človeka.<sup>20</sup>

Díky charakterům je možné komediální prvky vyvolávat skrz repliky, na kterých mnoho komedií stojí, a to díky odhalování něčeho z jejich skrytých vlastností nebo neznámé minulosti. Takto to funguje například v již zmíněné spojovací lince minipříběhů v *Mládeži nepřístupno*, kdy se nám postupně odhaluje nejprve postava scenáristy, která odhazuje jednotlivé masky a lži dává na pravou míru. Vůbec není scenáristou, společník, který jej doprovázel, byl jen najatý muzikant z ulice a ani nedostane zapláceno, cestu dovnitř získal donucením ochranky, peníze za scénář si vynutí i použitím zbraně. Následně se nám odhaluje postava produkčního a jeho vztahu s nadřízeným – šéf se na něj dívá z patra, svedl mu ženu, myslí si o něm, že je nula. Všechny tyto prvky podporují nadsazenost celé situace.

V *Millerových na tripu* jsou nám naopak předkládány stinné stránky Davida. Žene se za svým cílem a odmítá u toho brát ohled na ostatní. Nechává se svými společníky pře-

---

<sup>20</sup> LABÍK, Ľudovít: Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9. Str. 82

mlouvat k tomu, jak by měl správně jednat, avšak nemůže si odpustit neustálé komentování situace, která pro něj není přínosná. Tyto jeho komentáře pak v kontrastu s dějem působí humorně.

### 2.1.2.2 *Prostředí*

Prostředí komediálních filmů je založeno na atraktivitě. Jedná se často o cesty na obyčejná místa, která však pro hrdiny mohou být výzvou (*Pařba v Bankoku*, *American Pie*, *Zkus mě rozesmát...*). Film *Mind the baby*, *Mr. Bean* se také odehrává na obyčejném místě, jako je větší pouť. Malé dítě na ní však vytváří ze zdánlivě známého místa něco nového a nepoznaného. Jde také o místa, na která běžný člověk nemá přístup, jako jsou laboratoře nebo místa s ostrahou (např. *Pane, vy jste vdova*, *Drž hubu!*...). Mohli bychom sem zařadit právě Hollywoodská studia ve filmu *Mládeži nepřístupno*. Může jít i o exotická prostředí, kde se dějí dobrodružství, o kterých se nám ani nesnilo. Takovým příkladem jsou právě *Millerovi na tripu*, kde Davidova „rodinka“ jede přes Mexiko s nákladem marihuany.



Obr. 10. Obyčejné prostředí filmových studií, postavy však mají zbraň.

### 2.1.3 Kamera

Co se týče snímání, primárním cílem komedie není ani tak vymyslet dokonalé pohyby kamery, jako spíše předat co nejpřesnější informace. Pokud by se divák v obraze ztrácel, vtip by mohl zaniknout. Pracuje se se všemi velikostmi záběrů, záleží, na jakou informaci chce filmař dát důraz.

Pracuje se i se zadním plánem, který přidává na komičnosti. *Mr. Bean* jede na pouť, vidíme ho zabraného zepředu, jak se těší, ovšem za autem už má zaháknutý kočárek s miminkem a skrz zadní okénko je nám předávána informace, o níž naše postava nemá vůbec

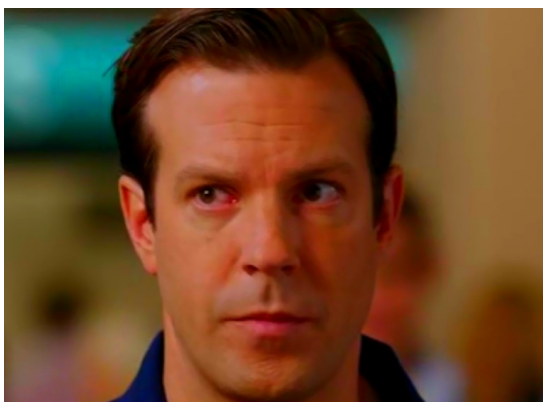
tušení. Stejně tak v *Millerových na tripu* se jde David nechat ostříhat, aby vypadal jako otec „ztrhaný životem“, a my po celou dobu, co tuto svou představu předává kadeřnici, vidíme v pozadí sedícího dalšího zákazníka. Poté, co David domluví, je na onoho člověka v pozadí přestřeno a ten tak může prohlásit, že jeho účes přesně odpovídá definici. V *Mládeži nepřístupno* v jednom z minipříběhů drží dva kamarádi v zajetí lepríkóna a vyžadují po něm zlatáky za propuštění. Zrovna, když mu říkají, že jim nemůže ublížit, protože je svázaný a nikdo neví, kde je, zazvoní v pozadí za nimi telefon.

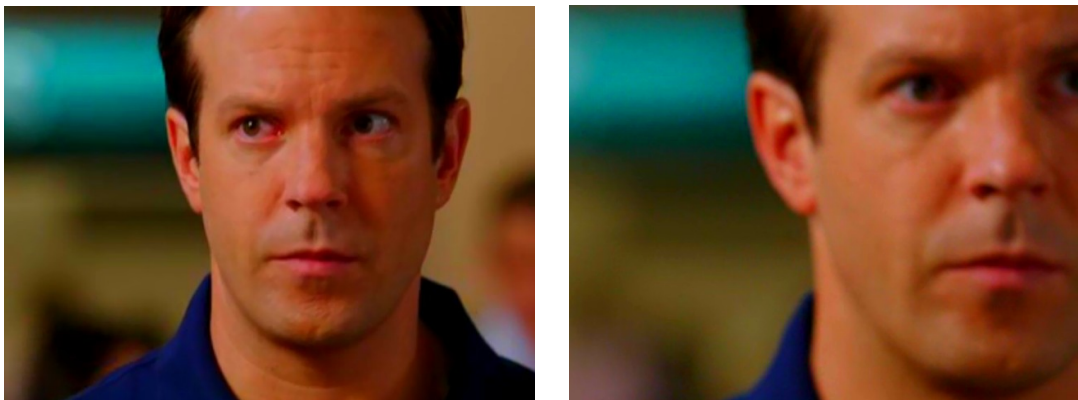


Obr. 11. Mr. Bean netuší, že se mu do auta zahákl kočárek.

#### 2.1.4 Střih

V postprodukcii se dají s komedií dělat „kouzla“. Ve střihu se mohou dít věci, které by v jinak laděném filmu byly nepřipustné. Například když v *Millerových na tripu* falešná Davidova rodinka odjíždí na „dovolenou“, rozjede se nám hudba a záběry jsou střihány na její rytmus, jsou zpomalovány, dokonce i přetáčeny nazpět a znovu pouštěny.





Obr. 12 – 15. Záběry jsou vraceny o pár sekund nazpět a pak znovu pouštěny.

Střih může bavit i střiháním v rámci „akce – reakce“. Jedna postava něco říká, myslí si, že pohltila veškerou moudrost světa, ale přestřihnutím na přihlížející postavu může být vyjádřen přesný opak. V *Mind the baby*, *Mr. Bean* jsou nápady Mr. Beana na to, jak se zbavit dítěte, shazovány právě se směřjícím miminkem.

### 2.1.5 Zvuk a hudba

Zvuk v komediích příliš zvláštní není. Podstatný je dialog, a to hlavně v soudobých komediích, v němž se skrývá spousta vtipů. S hudbou se dá naopak vyhrát mnohem více, dá se stavět do kontrastu k obrazu nebo může jít spolu s obrazem a dotvářet absurditu okamžiku. Ve druhém minipříběhu v *Mládeži nepřístupno* čeká muž na svoji přítelkyni a chce ji požádat o ruku. Poté, co vidíme prstýnek, ukazuje se nám prosvícená louka, na níž se ve zpomaleném záběru objevuje ona s kyticí v ruce. Samo to gesto, že ona nese kyticí muži a je u toho až poeticky snímána, působí komicky. Příliš romantická hudba pod obrazem však celou situaci posouvá ještě dál, až za hranici únosného. V *Mind the baby*, *Mr Bean* dokresluje trable s dítětem kolotočová hudba, která podtrhuje bláznovství Mr. Beana.

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

### 3 DEAD END

Dovolím si zde pro úvod znovu citovat pana Blechu, podle něhož je horor: žánr, který na pozadí fantastických událostí rozvíjí motiv strachu jako emocionální základnu poetického obrazu.<sup>21</sup> Když tuto definici vztáhnou k filmu *Dead End*, líbí se mi hlavně ono slovní spojení „poetický obraz“. Doufám, že až začnu snímek rozebírat, budou moje nynější slova dávat větší smysl, nicméně film je pro mě obrazovou poetikou ani ne tím, jak je snímán, jako spíše jeho mizanscénou, počínaje prostředím a kostýmy, konče jednáním postav, které v sobě obsahuje jistou hysterii smíšenou s velkým odhodláním, což na mě dohromady působí nadneseně, až poeticky.

Film *Dead End* byl natočen ve francouzsko-americké koprodukcí roku 2003. Režie se společně ujali Jean-Baptiste Andrea a Fabrice Canepa. V této dvojici vznikl i scénář k filmu. Vidím jako důležité zmínit, že šlo o první film obou dvou autorů, od Canepy dokonce zatím žádný další ani nevzniknul. Přesto se jim podařilo dát filmu jedinečnou atmosféru a předat divákovi zážitek z cesty, takže jej neomrzí podívat se na snímek několikrát.

#### 3.1 Rozbor filmu

Forma je souhrn všech částí filmu, které jsou spojovány a utvářeny na základě vzorců jako opakování a variace, dějové linie nebo rysy postav. Styl je způsob, jakým film využívá natáčecí postupy. Můžeme ho rozčlenit do čtyř oblastí:

1. mizanscéna neboli uspořádání natáčených lidí, míst a objektů,
2. práce kamery a dalších strojů k zachycení obrazu a zvuku,
3. střih neboli pospojování jednotlivých záběrů,
4. zvuk čili hlasy, ruchy a hudba, které se smíchají do zvukové stopy filmu.<sup>22</sup>

Forma a styl jsou podle Bordwella a Thompsonové dva aspekty umění filmu. Na základě těchto dvou aspektů nyní budu dále rozebírat zvolený film a postupně dokládat jednotlivé kombinace hororu a humoru, jež jsou ve snímku předkládány.

---

<sup>21</sup> BLECH, Richard a autorský kolektiv. Malá encyklopédia filmu. Bratislava: Obzor, 1974, str. 250.

<sup>22</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 25

### 3.1.1 Forma

Jedním ze způsobů, jak může forma ovlivňovat náš zážitek z filmu, je tedy vyvolat v nás pocit, že „vše je na svém místě“.<sup>23</sup> Bordwell s Thompsonovou dále píše, že významnou roli v tomto procesu hrají opakující se prvky, které tento dojem náležitosti vyvolávají. Více na toto téma rozvedu při popisu příběhu, avšak nejprve vidím jako důležité uvést charaktery hlavních postav.

#### 3.1.1.1 Postavy

Pan Labík ve své knize *Dramaturgia strihovej skladby* uvádí šest cílů charakterizace postav:

1. Vzbudit sympatie k hrdinovi.
2. Nechat sa diváka obávať o hrdinu.
3. Nechat diváka obdivovať hrdinu (povahová kvalita, vtipnosť hrdinu, profesionálna odbornosť).
4. Ukázat vztah k moci (schopnosť viesť kolektív, ísť za svojím cieľom, šíriť svoje presvedčenie).
5. Informáciami podávanými hrdinovi informovať diváka.
6. Prostredníctvom emócií a poznání hrdinu preniesť emóciu a poznanie na diváka.<sup>24</sup>

Na začátku příběhu je nám představeno pět postav. Starší manželský pár, který už spolu delší dobu nevychází, jejich dvě děti a přítel jejich dcery. Jak jsem již avizovala v první části práce, pro oba dva žánry, jak komediální, tak humorný, je zapotřebí, aby divák znal kladné vlastnosti postav, aby měl důvod mít je rád.

Frank Harrington je pravděpodobně zaměstnancem větší firmy. Peněz má dostatek, ale rozhodně ne nadbytek. Je znuděný svým monotónním životem a i z toho důvodu hledá útěchu v milence. Myslí si, že jeho žena o ní nic neví, a je tak spokojený. Milenky by se

---

<sup>23</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 87

<sup>24</sup> LABÍK, Ludovít: Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9. Str. 82

vzdát nechtěl, protože na svou manželku už se skoro nemůže podívat, jak moc se mu za život zprotivila. Myslí si o ní, že je trochu hloupá a naivní, nemůže už vystát její vystupování. Zároveň by si však nepřál, aby se jeho žena o milence dozvěděla, protože rodina je pro něj velmi cenná a nepřál by si ji ztratit.

Jeho žena Laura má také hluboký cit pro rodinu. Je to vzorná žena v domácnosti, která až příliš touží po blahu všech členů rodiny. Odsuzuje cokoli nezákonného a po dětech vyžaduje zodpovědnost, poslušnost a vysoké vzdělání. Tyto její nároky na potomky pravděpodobně částečně vycházejí ze skutečnosti, že obětovala vztah se svou životní láskou proto, aby její děti měly úplnou rodinu.

Frank a Laura mají dceru Marion, která potvrzuje dříve zmíněné pravidlo hororů, že hlavními hrdinkami bývají silné ženy ovlivňované svou čistotou. Marion je vzorná dcera, studuje psychologii a je svému mladšímu bratrovi dávana za příklad. S přítelem Bradem po boku vypadá, jako by měla vše, co si jen může přát. Opak je pravdou. Ve vztahu je nešťastná. Přeje si od života víc. Je zoufalá i z nepříjemné atmosféry mezi rodiči a tyto své komplexy léčí kouřením.



*Obr. 16. Marion, hlavní postava.*

Její bratr Richard je jejím přesným opakem, možná však zároveň tím, kým by ona chtěla být. Je nevázaný. Užívá si života naplno a nestydí se za to. Nedělá mu problém dávat najevo svou nelibost a to ani před rodiči, čímž se s nimi dostává do neustálého konfliktu.

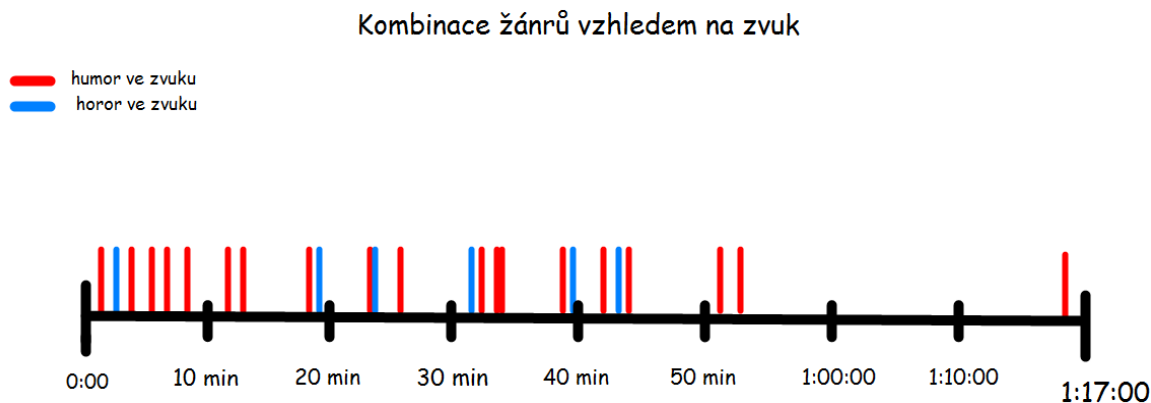


Brad je typický „frajírek“. Příliš pečuje o svůj vzhled a tváří se drsně. Není nejchytřejší, což je také jedna z vlastností, které už Marion nemůže dále vydržet. I on však má kladnou vlastnost. Miluje svou dívku.

Tady máme popsané první čtyři body, které stanovil pan Labík. Známe dobré i špatné vlastnosti postav. Víme, jak jsou postavy silné. Můžeme je obdivovat za jejich pozitivní vlastnosti a nenávidět za ty negativní. Dokážeme odhadnout, přes kterou postavu nám bude příběh předváděn. Marion je jasná volba. Tušíme možné konflikty. S tímto popisem můžeme i předem zkusit určit, v jakém pořadí budou postavy přicházet o život.

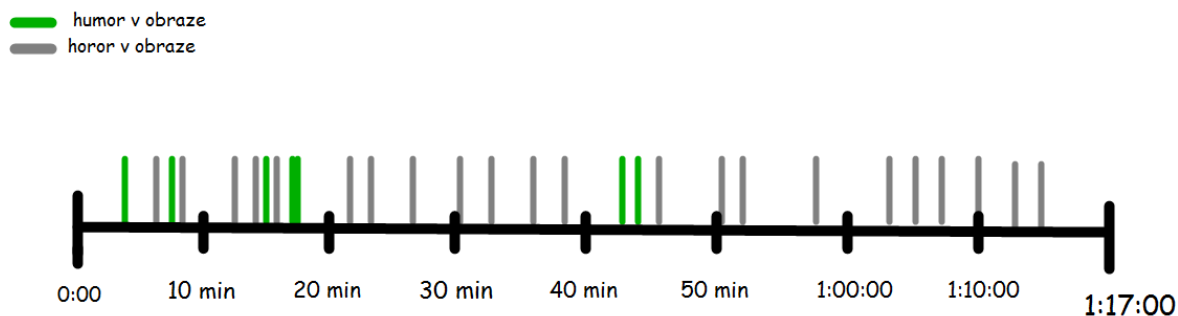
### 3.1.1.2 Prvky v obraze

Syžet filmu, tedy to, jakým způsobem jsou nám informace předkládány, je poměrně prostý. Příběh se odehrává kontinuálně. Věci z fabule, tedy z života postav, které se staly předtím, než se rodina vydala na cestu, se můžeme dozvědět pouze z dialogů. Pro lepší orientaci v prvcích jednotlivých žánrů budu rekonstrukci příběhu provádět přes grafy, které ukazují vzájemné propletení hororu a humoru. Grafy jsou celkem tři. Jeden ukazuje kombinaci hororu a humoru ve zvuku, druhý v obraze. Třetí graf předvádí příběh jako celek, kde je možné uvědomit si vzájemné souvislosti.



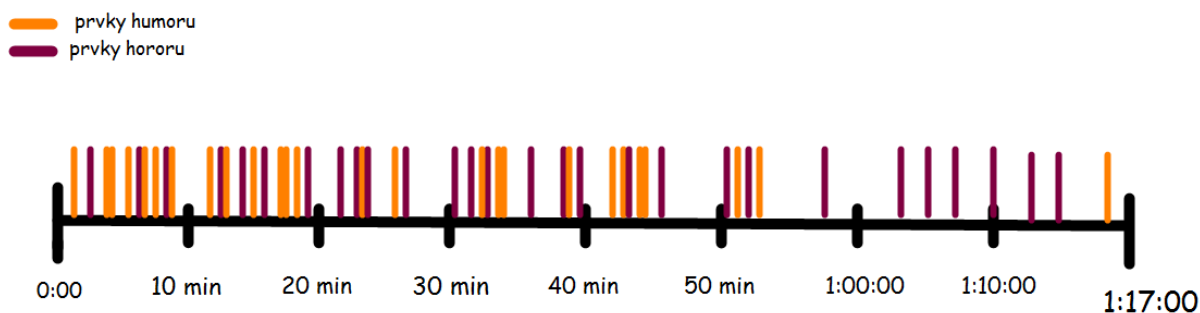
Graf č. 1. Kombinace žánrů vzhledem na zvuk.

## Kombinace žánrů vzhledem na obraz



Graf č. 2. Kombinace žánrů vzhledem na obraz.

## Kombinace všech prvků



Graf č. 3. Kombinace všech prvků.

Film začíná již na cestě. Rodina jede lesní silnicí slavit Štědrý den k rodičům Laurry. Rodina je nám představena během prvních pár vteřin skrz pohledy, dialogy a gesta. Podle grafu 3 můžeme vidět, že první dvě minuty obsahují prvek humoru. Přestože se divák směje, nemůže se zcela uvolnit. Čím je to zapříčiněno odhalíme postupně.

Po následujících titulcích všichni usínají, včetně otce za volantem. Katastrofě srážky s protijedoucím autem zabraňuje dcera, která se probouzí na poslední chvíli a budí otce. Vnímám to jako první impulz z její strany – je zodpovědnější než ostatní. Dozvídáme se, že otec se rozhodl jet po jiné silnici, než po jaké jezdil posledních dvacet let. Chtěl vyzkoušet zkratku. Pokračují v cestě. Auto projíždí okolo staré chaty a právě chvíli po ní se poprvé jako se zjevením rodina střetává s ženou v bílém. Otec ji vidí v lese a zastavuje (viz graf 2, prvek hororu). Richard však pronáší vtípnou repliku a na chvíli vše uvolňuje, pak se však za autem míhá žena a napětí se vrací. Žena nic neříká, jen v rukou drží dítě. Nakládají ji do auta a vracejí se k chatě, kterou předtím minuli. Marion jde pěšky, protože v autě už

není místo. Chce si zapálit, ale cigaretu nakonec zahazuje. Rodina mezitím hledá v chatě telefon. Brad zůstává sám s ženou v autě. Říká jí, že si chce Marion vzít. V paralelní lince je nám ukázána Marion a dozvídáme se, že se chce s Bradem rozejít. Mezitím se však Brad stává první obětí a je unesen černým autem. Rodina rychle nasedá do svého auta a jedou za ním. Černé auto ale nemohou dohnat. Místo toho nacházejí na silnici Bradovo tělo. Jsme v sedmnácté minutě. Nebezpečí polevilo a divák tuší, že rodině na chvíli nic nehrozí. Je mu tak umožněno bavit se absurdní situací, kdy rodina klacíkem vytahuje z Bradovy mrtvolky telefon. V mobilu je však následně slyšet volání ženy o pomoc. To vrací atmosféru zpět k hororu.



*Obr. 17. Ucho visí na mobilu za náušnici.*

Marion upadá do šoku. Rodina pokračuje v cestě, chce se co nejdříve dostat na policejní stanici. Zjišťují, že nemají mapu. Naštěstí přijíždějí k ceduli, která ukazuje, že přímo před nimi má ležet město Marcott. Přichází ale další nebezpečí. Uprostřed cesty stojí kočárek. Zjišťují, že je prázdný poté, co si Richard z rodičů vystřelí, když předstírá, že ho něco v kočárku napadlo. Frank začíná rozbalovat první dárky, které vezou pro Lauřinu rodinu. Otevírá si láhev alkoholu. Během této pauzy mluví Richard k Marion, která je stále nepřítomná. Říká jí, že ji potřebuje. Je tak znovu vyjádřena potencionální síla v hrdince. Uvolněná atmosféra se opět mění, když kočárek sám od sebe přijíždí zpět na cestu. Všichni rychle nasedají a odjíždějí.

Během cesty zapínají rádio. Z něj se ozývá nárek dítěte. Raději jej vypínají. Z konverzací se dozvídáme nové věci. Frank má možná milenku. Nenávidí Lauřinu rodinu. Dozvídáme se, že bratr Laury miluje zbraně. Objevují se tak první motivy, na nichž může být vystavěn zbytek. Známe chatu, víme, že rodina veze dárky, že bratr Laury má rád zbraně.

Je nadhozen zárodek myšlenky na milenku. Viděli jsme i to, že Marion je špatně a nechtěla kouřit. V zápětí, když autu praská pneumatika a z Marion vypadává, že je těhotná, vše do sebe zapadá. Zpětně má divák i možnost pochopit její postoj k Bradovi, proč od něj byla odtažitá. Čeká jeho dítě, ale už s ním nechtěla trávit další část života. Zatímco Frank vyměňuje pneumatiku, žena v bílém si bere druhou oběť. Richarda. Propadá její kráse a tím i smrti.



Obr. 18. Richard propadá ženě v bílém.

Ano, právě zde vidím onu poetiku filmu, o níž jsem se výše zmiňovala. *Dead End* je do češtiny přeloženo jako *Smrt přichází v bílém*. Žena však své oběti neunáší, získává je pro někoho jiného, pro muže v černém autě, který své oběti sbírá. Je jako posel smrti, jako předtucha. Ona je tou hezkou částí smrti, tou první fází, která člověka omámí a vezme k druhé fázi plné bolesti a strachu.

Když kolem rodinky projíždí auto s Richardem, Marion získává silnou pozici po boku svého otce. Nahání zbytek rodiny do auta a nutí je černé auto pronásledovat. V zápětí nacházejí na vozovce Richardovo tělo. Někdo ho upálil. Nacházíme se ve středu filmu. V midpointu. Laura se psychicky hroutí, zato Marion a Frank si uvědomují svou situaci. Někdo je chce všechny zabít. Smrt Brada nebyla náhoda. Pokud se včas nedostanou do Marcottu, všichni zemřou. Horor je zde opět narušen humorem, když o sobě postava Laury v největším vypětí náhle odhaluje něco velmi překvapivého – Richarda měla s jiným mužem.

Než se znovu vydávají na cestu, Marion rozbaluje jeden z dárků a vytahuje zbraň, která byla určena jako dárek pro jejich strýčka. Skrz zmínku o Lauřině bratrovi tu možnost zbraně byla. Filmaři jí využili a dali jí poměrně významnou roli. Hned při další zastávce kvůli Lauře, které se udělalo špatně kvůli množství jídla, co spořádala, se Frank a Marion

zapovídají a zapomenou zbraň hlídat. Poblázněná Laura se k ní dostává a střílí Franka do nohy. Naštěstí nejde o nic vážného, tak mohou pokračovat v cestě. Laura usíná. Frank následně zastavuje a zkoumá mapu. Odhaduje, že do Marcottu dorazí do hodiny. Laura se probouzí, je podivně klidná. Odhaluje skutečnost, že o Frankově milence věděla celou dobu a svými řečmi dostává Marion do trapné situace. Působí seriózně až do chvíle, kdy se zeptá na postavy v lese. Chvilkově uvolněná atmosféra znovu spadá do temna. Laura někoho vidí v lese. Její šílenost postoupila do další fáze. Jenže co když v lese opravdu někdo je? Nakonec prostě vystupuje za jízdy z auta, aby mohla mezi mrtvými v lese najít Richarda.



*Obr. 19. Laura vidí v lese mrtvé lidi.*

V tu chvíli jí dostává černé auto. Frank nabíjí zbraň a střílí po únosci. Ten v zápětí Lauru vrací. Ta však přesto umírá, neboť je na hlavě poraněná Frankovou zbraní. Otec s dcerou pokračují v cestě sami. Získávají pocit, že Marcott je vojenská základna, vejdou do lesa, aby ji našli, avšak vrátí se druhou stranou zpět na cestu. Jejich auto navíc svítí světly, přestože oni je nechali vypnutá. Jedou dál a Frank si píše seznam věcí, které chce udělat, až se z lesa dostanou. Přijíždějí zpět k chatě ze začátku filmu. Frank začíná bláznit. Ve tmě vidí ženu v bílém a napadne Marion tak, že ona upadá do bezvědomí. Žena v bílém si bere i Franka. Marion zůstává sama uprostřed lesa, autu dochází palivo a ona se pěšky vydává po cestě. Jak je možné vidět z grafů, prvky humoru z příběhu zmizely. Napětí následuje napětí.

Marion náhle nachází na cestě mrtvá těla všech svých společníků. Prochází kolem ní žena v bílém k černému autu a oznamuje jí, že auto nejede pro ni. Následně se Marion probouzí v nemocnici. Je jí oznámeno doktorkou Marcott, která je Marion typově podobná,

že přežila havárii. Doktorka pak vychází z jejího pokoje a mluví s vysokým vyzáblým mužem v černém, který dvě havarovaná auta našel. V jednom z nich byla Marion s rodinou, ve druhém žena s dítětem. Muž navíc vlastní stejné auto jako to, které unášelo členy rodiny. Říká o sobě, že je sběratel. Doktorce nejde nastartovat auto, tak se jí nabízí, že ji svezí. Doktorka tedy nasedá k němu. Tato scéna na konci působí poněkud nesourodě se zbytkem. Doktorka i sběratel jsou oba poměrně veselí vzhledem k tragédii, která se udála. Následně je nám přidána ještě jedna scéna. Dva muži uklízejí zbytky aut ze silnice. Jeden z nich nachází Frankův seznam věcí, které by chtěl dělat. Vše se tedy stalo. Znamená to, že sběrateli chyběla jedna žena, proto si místo Marion odvezl doktorku? Komika je zde však znovu patrná, protože oba uklízeči papírek bez zájmu zahazují, aniž by věděli, co postavy prožily. Přichází tak uvolnění, avšak přetrvává hořký pocit ze skutečnosti.



*Obr. 20. Marcott se sběratelem.*

### **3.1.1.3 Dialogy**

Hned od začátku nás film baví minikonflikty mezi postavami. Manželé si mezi sebou navzájem odsekávají a konstatují fakta s úmyslem urazit toho druhého. Jsou postaveny na principu „hloupá otázka – hloupá odpověď“. Když se například Laura poté, co se vyhnuli srážce, zeptá manžela, kde to jsou, odpovídá jí, že na cestě. Jak je ostatně patrné při porovnání grafu 1 a grafu 2, více humorných prvků se nachází ve zvuku, nežli v obraze. Dialog tedy vzhledem k míchání žánrů hraje významnou roli. V jakých situacích je s ním tedy tímto způsobem pracováno?

Podobně sarkasticky jako se prou manželé mezi sebou, reaguje na rodiče i Richard. Sympatizujeme s postavou skrz poznámky, které trousí k rodičům. Komicky působí i jeho

roztržky s Bradem, který se snaží tvářit dospěle, přestože vyznívá trapně, čímž Richardovi dává možnost shazovat jeho pokusy. Jsou jako kočka a myš. Postava Richarda nám potvrzuje již dříve zmíněné, tedy že komedie stojí na charakterech postav.

Dialogy si dále pohrávají s humorem v rámci šokujících informací. V napjatých scénách nám postavy náhle odhalí něco ze své minulosti. Podobně je tomu v případě, kdy autu praskne guma. Všichni jsou vyděšení, Frank objímá Lauru a utěšuje ji, že jim jen praskla pneumatika. Na to reaguje Marion tím, že je těhotná. Šok z informace ještě nestíhá odeznít, když Richard přidává svou informaci o užívání marihuany. Podobně je vystavěna i situace, kdy je rodině navraceno Richardovo spálené tělo. Matka si kleká k tělu a mluví k mrtvému synovi. Líčí mu situaci s jeho otcem. Frank říká, že něco takového se nikdy nestalo a Laura, aniž by se na něj podívala, odpovídá, že on taky není Richardovým otcem. Tímto způsobem jsou nám ve vypjatých scénách předkládány komické prvky. Divák je šokován. Takto sdělená informace působí komicky, má potřebu se smát. Zároveň však stále cítí ohrožení ze všech stran, které by mohlo způsobit smrt hrdinů, a proto se i bojí.



Obr. 21. Laura si povídá s mrtvým synem.

### 3.1.2 Styl

Každý film rozvíjí specifické postupy strukturovaným způsobem. Toto soudržné, propracované a signifikantní užití konkrétních postupů budeme nazývat *styl*.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 158

### 3.1.2.1 Mizanscéna

#### 3.1.2.1.1 Prostředí

Filmaři mohou prostředí kontrolovat mnoha způsoby. Jeden z nich je vybrat si pro inscenaci akce již existující lokaci, což je praxe využívaná už od úplně prvních filmů.<sup>26</sup>

Hororové prostředí filmu *Dead End* je poměrně prosté. Jedná se o les. To speciální na tomto lesu je však cesta, která je nekonečná; nedá se dojet na její konec ani na její začátek, a dokonce se nedá ani odejít mimo cestu, protože les člověka navede nazpět. Postavy se tak pohybují ve zdánlivě nekonečném kruhu, což je dokresleno jedinou budovou – chatkou vedle cesty. Je stroze vybavená, telefon v ní nefunguje a po stěnách jsou lebky zabitých zvířat a sečné zbraně. Přestože cesta vede stále rovně, hrdinové se k této chatě na konci příběhu dostanou nazpět.

Ve filmu je také hráno s interiérem auta. Auto bych ze začátku definovala naopak jako prostředek komedie. Všechny charaktery jsou společně vrženy do malého prostoru a musí spolu komunikovat. Obyčejný stroj se však posléze promění v jejich vězení a s postupem děje se stává i hrozbou – mrtví členové rodiny jsou pod plachtou na zadním sedadle vezení s Frankem a Marion a divák v napětí očekává, zda se postava pod plachtou začne pohybovat či zůstane mrtvou. Podobné uvažování má i Frank, když nalezne auto se zapnutými světly, přestože je vypínal.



---

<sup>26</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 162



Obr. 22. Frank se dívá, zda je jeho žena pod plachtou opravdu mrtvá.

Prostředí drží napětí ve filmu po celou dobu. I ve chvílích, kdy dialogy působí nadlehčeně, vnímáme stromy podél cesty, jak se tlačí na auto, a vnímáme i skutečnost, že pokud dojde benzín, naši hrdinové již před nebezpečím nikam neujedou. A auto není dost silné na to, aby zadrželo zlo...

Při práci s prostředím v konkrétním záběru může filmař využít *rekvizitu*... Plní-li určitý předmět v probíhající ději nějakou funkci, říkáme mu rekvizita.<sup>27</sup>

Důležitými rekvizitami filmu *Dead End* se stává různé jídlo a pití, které hraje převážně komickou úlohu – např. když je Laura v šoku ze smrti syna jí vše, co nalezne. Rekvizitou je i Richardův zapalovač. Používá jej nejprve jako osvětlení, když se uspokojuje nad plakátem nahé ženy, poté při zapalování jointa a nakonec rodina nachází Richardovo tělo celé ohořelé. Můžeme sem započítat i Bradovu náušnici, za niž ho celou dobu odsuzujeme. Když je poté nalezeno jeho tělo, Richard vytahuje ze zbytků Bradův mobil, na jehož anténě visí Bradovo ucho za náušnici. Tato skutečnost vzhledem k naší nesympatii k náušnici působí poměrně komicky. Mezi rekvizity patří i různé formy motivu dítěte – jednou je to mrtvý uzlíček v náručí ženy, poté dětský kočárek a nakonec pláč miminka z rádia.

Rodina v autě veze dárky pro Lauřinu rodinu. Ty balíčky, které jsou během děje rozbaleny, se také stávají rekvizitami. Nejprve láhev, kterou si otevře Frank. Koláč zase sní Laura během své fáze šoku. Zbraní pro Lauřina bratra je Frank nejprve postřelen, poté je s ní zabita Laura a nakonec ozbrojený Frank vchází do lesa, odkud už se nevrací.

Rekvizitou je také mapa, která je ovšem spíše odvádí od skutečnosti, že z místa není úniku, než aby jim nějak pomohla. Stejně se dá usuzovat i o ceduli ukazující na město Marcott, která je navádí dopředu. Rekvizitou se tak následně stává i jmenovka na prsou doktorky Marcott.

### 3.1.2.2 Kamera

Kamera kromě základních postupů pro horor využívá i některé komediální. Narážím hlavně na scény se zadním plánem, kde nám jako příklad může posloužit scéna, kdy

---

<sup>27</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 166

Laura zvrací poté, co se příliš přejedla. Marion s Frankem stojí v popředí, baví se spolu, a za nimi s rukama podél pasu stojí Laura a mimo ostrost zvrací. Také když rodina nalezne Bradovo tělo, Marion omdlívá, a zatímco rodiče se sklánějí u Brada, Richard v pozadí vleče Marion jako loutku do auta.



*Obr. 23. Richard v pozadí komicky odnáší sestru.*

Komicky zde působí i subjektivní pohled, kdy vidíme Richardův odpor ke vztahu Brada s Marion.

Fungují zde i záběry z podhledu. Například při smrti Brada, když se rodina snaží vyndat z těla mobilní telefon, máme možnost z podhledu sledovat, jak se Frank vrtá v těle klacíkem. Působí to komicky i přes skutečnost mrtvého těla. Strach však přetrvává, protože v lese je něco, co zabilo postavu.

Po vyjmenování těchto komediálních postupů je z grafu č. 2 zřejmé, že v obraze není humorných prvků o moc víc. Ty zbylé se nacházejí ve střihu a jedná se tedy o humor vyplývající ze spojení dvou záběrů. Obraz si během filmu pohrává především s prvky hororu. Tuto skutečnost vidím jako pozitivní, protože děsit obrazem je těžší než zvukem a tedy to dokládá zdatnost tvůrců.

### **3.1.2.3 Střih**

Jak už jsem naznačila, střih v rámci kombinace hororu a humoru hraje také výraznou roli. Jednak jde o triády – například v rámci humorných prvků se objevuje záběr-protizáběr, když je nám ukázáno, co si Richard myslí o vztahu své sestry – a jednak, a to vnímám jako zajímavější, jsou střihy po dialogu, které nám dokazují opak. Zde nám opět může jako příklad posloužit situace, v níž Laura zvrací. Rodina jede v autě, Laura jí jednu

věc za druhou. Nachází brambůrky a Marion ji nabádá, aby tolik nehltala, jinak jí bude špatně. Laura odpovídá, že jí špatně nebude, načež je stříháno do situace, kdy Marion stojí s otcem vepředu, zatímco Laura za nimi zvrací.



*Obr. 24 - 25. Laura se cpe brambůrky, tvrdí, že jí nebude špatně, v dalším záběru zvrací.*

#### **3.1.2.4 Zvuk a hudba**

Zvuk je důležitý hlavně pro atmosféru. Mám tím na mysli zvuk lesa, tichého, mrtvého lesa, v němž hrdinové mohou zůstat navždycky ztraceni. Ozývá se nepřetržitě i ve chvílích, kdy zní humorné repliky. To také nutí diváka cítit napětí, přestože se v tu samou chvíli směje.

Nakonec je zde hudba, která po většinu času podporuje horor, je poměrně dramatická. I zde však lze nalézt výjimku. Jedná se o chvíle, kdy si Richard pouští ve sluchátkách svou vlastní hudbu. V těchto chvílích zní melodie, která je spíše vhodná pro komedii. Tato komediální hudba zní jen do chvíle, než si Richard sundává sluchátka z uší, potom ji střídá hudba dramatická. To určitým způsobem podtrhává skutečnost, že se humor ve filmu objevuje, ovšem stejně rychle může zase zmizet.

## ZÁVĚR

Když se na závěr vrátím k předem stanoveným tezím, můžu se na ně nyní pokusit odpovědět.

Může tedy humor fungovat v případě, že jsou postavy v přímém ohrožení. Odpověď zní „ne“. Dokazuje to i graf č. 3. Při pohledu na něj je zřejmé, že po smrti Laury humorové prvky naprosto vymizely. Více jak polovina postav zemřela, je tedy zřejmé, že Frank a Marion se smrti nevyhnou, pokud něco rychle nevymyslí. Prchnout se jim však nedaří a jen se ocitají ve větším a větším nebezpečí.

Směje se divák nad absurdností situací nebo nad projevem charakterů postav v absurdních situacích? Z grafu 1 a 2 je zřejmé, že většina humorných prvků se projevuje v dialogu. Film tedy baví projevem postav, tedy jejich charaktery, jejichž projev známe ze situací předtím, než zemře první z nich, a které se stejně projevují i v neuvěřitelných situacích, kdy je ohrožen jejich život.

To nám částečně zodpovídá následující tezi: Bojí se divák před tím, že se směje, poté nebo lze prožívat obojí současně? Po většinu času jsou od sebe prvky odděleny, přestože humor je stále podkreslován temnou atmosférou lesa. Díky charakterům, které se projevují ve všech situacích, je však opravdu možné dohromady se bát i smát.

Vážou se prvky obou žánrů na nějaké časové intervaly, rozestupy? Takto formulovaná teze mi nyní nepřijde vhodná. Rozestupy mezi prvky se nevážou na sebe, nýbrž na odehrávající se děj. Dalo by se však říct, že každá spíše humorná scéna obsahuje pachut' hororu minimálně v ruchové části a stejně tak někdy spíše hororová scéna obsahuje projev humoru, ať už jde o šokující informaci nebo o sarkastickou poznámku.

Zda hororové prvky neztrácejí v kombinaci s humornými na síle lze vyčíst ze všech tří grafů. Humor s hororem fungují po většinu času opačně. Pokud je horor v obraze, humor je ve zvuku a obráceně. Tímto způsobem jsou spolu ruku v ruce a nepřekážejí si. Humor film spíše ozvláštňuje, než aby ohrožoval pozici hororu, který má být prioritní. Nicméně z grafu č. 3 je patrné, že je nelze kombinovat dohromady nepřetržitě. Ve chvíli, kdy zlo převážilo dobro, tedy tři postavy z pěti zemřely, humor už ve filmu nenachází své místo, protože by mohl srážet truchlivé rozpoložení postav.

**SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ**

- [1] THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. Opr. Vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
- [2] BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- [3] LABÍK, Ľudovít: *Dramaturgia strihovej skladby: Horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. 1. vyd. Zlín: VeRBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9.
- [4] BLECH, Richard a autorský kolektív. *Malá encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1974
- [5] BLECH, Richard a kolektív. *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. ISBN 80-215-0219-3.
- [6] BERGAN, Ronald. *Film*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-136-2.
- [7] BORECKÝ, Vladimír. *Teorie komiky*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-65-8.
- [8] BEČKA, Josef V. *Naše řeč, ročník 30 (1946), číslo 6-7, s. 111-120* dostupné z odkazu: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>
- [9] ŠEĎOVÁ, Klára. *Humor ve škole*. Brno: Masarykova univerzita, 2013. ISBN 978-80-210-6205-4.
- [10] JIŘÍ CHARVÁT na Zimním festivalu, dostupné z odkazu: [https://www.youtube.com/watch?v=da\\_X1AEUOSM](https://www.youtube.com/watch?v=da_X1AEUOSM)

## SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Rosemary vidí své dítě.

Obr. 2. Clarice v domě Billa.

Obr. 3. Lecterův pohled.

Obr. 4. Hejno ptáků čekající u školy.

Obr. 5. Clarice poprvé vidí Lectera.

Obr. 6 – 7. Mitch chce zajít pro auto, když však vyhlédne ze dveří, chvíli vidíme jeho zděšený pohled. Poté je ukázáno, co vidí.

Obr. 8. David s „rodinou“.

Obr. 9. I přes velikostní nepoměr není David díky komediálním konvencím v nevýhodě.

Obr. 10. Obyčejné prostředí filmových studií, postavy však mají zbraň.

Obr. 11. Mr. Bean netuší, že se mu do auta zahákl kočárek.

Obr. 12 – 15. Záběry jsou vráceny o pár sekund nazpět a pak znovu pouštěny.

Obr. 16. Marion, hlavní postava.

Obr. 17. Ucho visí na mobilu za náušnici.

Obr. 18. Richard propadá ženě v bílém.

Obr. 19. Laura vidí v lese mrtvé lidi.

Obr. 20. Marcott se sběratelem.

Obr. 21. Laura si povídá s mrtvým synem.

Obr. 22. Frank se dívá, zda je jeho žena pod plachtou opravdu mrtvá.

Obr. 23. Richard v pozadí komicky odnáší sestru.

Obr. 24 - 25. Laura se cpe brambůrky, tvrdí, že jí nebude špatně, v dalším záběru zvrací.

## SEZNAM GRAFŮ

Graf č. 1. Kombinace žánrů vzhledem na zvuk.

Graf č. 2. Kombinace žánrů vzhledem na obraz.

Graf č. 3. Kombinace všech prvků.

