

Jan Svoboda:

Proměny
filmového vyprávění

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Jan Svoboda

Proměny
filmového
vyprávění

(z poetiky šedesátých let)

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Jan Svoboda

Proměny filmového vyprávění

(z poetiky šedesátých let)

Vydala Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU)

Odborná redakce: Jan Bernard

Jazykové korektury: Jana Křížová

Vydání v elektronickém formátu první

(podle 1. vydání v tištěné podobě).

Praha 2015

© Jan Svoboda, 2013

© Akademie múzických umění v Praze, 2013

ISBN 978-80-7331-338-8 (EPUB)

ISBN 978-80-7331-337-1 (MOBI)

ISBN 978-80-7331-339-5 (PDF)

e-shop: www.namu.cz

Knih vychází s laskavou podporou Nadace Český literární fond.

*Památce Ivana Svitáka (1925–1994),
filozofa kultury a filmu*

Obsah

1	
Moderní film a narativita – krize a možnosti	9
Vyprávění, fabule, syžet	10
Archetypy a vzorce vyprávění	12
Film – mezi dramatem a epikou?	15
Krize vyprávění	16
Interakce a podněty – film, próza, drama	20
Vypravěč a „vidění světa“	26
Mody filmové narace	27
Moderní filmová narace: „proud života“ a „dění lidského nitra“	29
2 Některé význačné přístupy	35
Fellini: hledání (nového) příběhu	35
Antonioni: antidrama „choroby citů“	39
Pasolini: přítomnost skrze mýtus	44
Rosi: příběh jako průzkum	47
Godard: „permanentní revoluce“	50
Resnais: dějiny v nitru	55
Visconti: klasické vyprávění	68
Zkušenost socialismu: Romm a film-úvaha	71
Chucijev: střetnutí s dogmaty	74
Mladá generace: hraný pseudodeník	77
Forman a spol.: pluralita konfliktu	81
Hanák: koláž všednosti	84
Ohlédnutí a „živá paměť“	86
Syžety-modely: Juráček, Němec	91
Jancsó: rituály moci	94
Pintilie: černá groteska	97

Kontext(y) a smysl proměn	101
Východiska	101
Typizace a významová kapacita příběhu	103
Anderson: sarkasmus portrétů	105
Saura: rituální odhalení	106
Angelopoulos: mýtus a panoráma historie	107
Tarkovskij: láska a krutost života	108
Nový film: jednota v rozmanitosti	109
Cinema nôvo: kultura hladu	113
Poetika a „poselství“	115
USA: New American Cinema a Nový Hollywood	116
Obnova vyprávění: pluralita „obrazů světa“	119
Narativ a hodnocení	122
Problém realismu	125
Odkaz	128
Výběrová bibliografie k tématu	129
Přehled citovaných filmů	132

Slovo na úvod

Předmluvy se píšou až nakonec. Obvykle mají upozornit čtenáře, co v publikaci nenajde. Tak tedy: není to ani všeobsáhlé kompendium poznatků o sledované problematice, ani řada rozborů jednotlivých filmů či portréty tvůrců. Snažím se pouze upozornit – už z historického ohlédnutí – na některé jevy, trendy a souvislosti, které byly důležité v oné převratné fázi uměleckého vývoje filmu, jakou bezesporu představují „šedesátá léta“, jejich společenský a kulturní kontext. Vybrané příklady, které uvádím, zde slouží jako příznačné poukázání a připomenutí, nejsou tedy vyčerpávající.

Etapu filmových „šedesátých let“, ten „zlatý čas našich trápení“ (jak mi v roce 1991 napsala profesorka Yvette Bíróová v dedikaci své knihy), jsem živě sledoval a pokoušel se (s omezením mládí, schopností a poměrů) také uvažovat o jejich problémech. Během studia aspirantury v oboru estetiky jsem připravil srovnávací disertaci *Skutečnost nového filmu*. Už na FAMU při přednáškách Milana Kundery o vývoji románu i dramatu mě zaujal jeho rozbor krize velké epiky (inspirovaný též myšlenkami Györgye Lukáse) i nástin cest k možnému řešení: typické přibližování k změněné životní situaci „zvnějšku“ či „zevnitř“, objektivizace (vedoucí až ke „škole pohledu“) anebo zesílená subjektivizace (introspekce, personalizované hledisko, vnitřní monolog...). Tento motiv jsem měl na paměti, když jsem i s využitím materiálu disertace napsal menší doprovodnou studii o metamorfózách filmového syžetu. Ta vzhledem k „historické“ situaci zůstala v rukopise, ale tematiku jsem dále sledoval a průběžně doplňoval dostupné poznatky včetně odborné reflexe. Když mě v půli devadesátých let pozvali k přednáškám na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislavě, rozhodl jsem se k přípravě využít tyto podklady. Další úpravy a doplnění jsem dělal při přednáškách pro FAMU a Filozofickou fakultu UK v Praze. Zde se pokouším z těchto východisek zpracovat doplňkový studijní text. Ten v zásadě zachovává osnovu přednášek, ale také v nich rozšiřuje – nebo vypouští – to, co se ukázalo v kontaktu s posluchači účelné – či nadbytečné.

Práce si neklade badatelské ambice. Z její povahy tak vyplývá, že v hojné míře uplatňuje citace (i rozsáhlé) a odkazy na literaturu, především publikovanou česky a slovensky. Chci tak ušetřit případným zájemcům vyhledávání dalších relevantních referencí a textů, které jsou již nsnadno dostupné. Snad nejde o prostou kompilaci – pojetí a hodnocení problematiky jsou moje vlastní.

Záměrně jsem přitom nevstupoval do sféry postmoderního diskurzu. Jsem sice s „postteoriemi“ či „neoteoriemi“ do určité míry obeznámen, ale nestaly se vnitřní, osvojenou součástí mého uvažování. Kromě toho se domnívám, že pro zkoumání a pochopení par excellence moderního vývoje, jaký se ve filmu odehrával v šedesátých letech minulého století, nejsou právě příliš přiléhavé. Využití vývojově strukturálního hlediska (pozornosti k stále *vnitřní* interakci dvou systémů – společnosti a uměleckého díla) a podnětů sociologické poetiky (jak ji každý po svém uplatňovali třeba György Lukács, Michail Bachtin nebo Guido Aristarco) zde snad nebude působit jako docela nevhodné a nečasové...

1

Moderní film a narativita – krize a možnosti

Období „kolem šedesátých let 20. století“ představovalo fázi zásadních proměn ve vývoji filmu jako druhu umění. To se prokazuje též z historického odstupu.¹ Právě v průběhu šedesátých let byla zřejmě dovršena kanonizace (či nobilitace) filmu jako kulturní formy: moderní narativní (*hraný*) film byl především výsledkem adaptace „uměleckého filmu“ jako institucionalizované praxe (odlišné od komerčního zábavního filmu) na kontexty moderního umění – s jeho příznačnou tendencí k abstrakci, sebereflexi a subjektivitě.² Tento převratný proces ve filmovém vyjadřování pochopitelně zasahoval též způsoby vyprávění příběhů. Narativita, „výpravnost“, všeobecně představuje kvalitu „být narativem“ – soubor vlastností charakterizujících narativní texty (na rozdíl od nenarativních, nevýpravných): vyprávění vyznačuje především časově uspořádaná dějová sekvence.³

1 V poslední době srov. zejména Kovács, András Bálint. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2007. – Nowell-Smith, Geoffrey. *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*. New York – London: Continuum, 2008. Dříve např. Armes, Roy. *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*. London: Secker and Warburg, 1976.

2 Kovács, A. B., *op. cit.* / pozn. 1, zvl. s. 7.

3 Srov. též Cook, David A. *A History of Narrative Film. Second Edition*. New York – London: W. W. Norton and Company, 1990. – Thompsonová, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2011, např. s. 454–457 – o formálních a stylistických trendech, „objektivním“ a „subjektivním realismu“, změnách hledisek i narativní dvojnáčnosti. – Casetti, Francesco. *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství AMU, 2008, s. 275–283.

Vyprávění, fabule, syžet

Jestliže film jako takový lze nahlížet jako výsledek vypovídání (enunciace, konstituování výpovědi – audiovizuálního textu v konkrétní situaci), pak film jako příběh je produktem procesu narace (vyprávění).⁴ Za narativ se obecně považuje smysluplné zřetězení událostí (změn stavů), respektive časová, prostorová (případně i kauzální) souvislost mezi danou řadou událostí.⁵ Narativní fikce je vyprávění určitého sledu fiktivních událostí.

Z hlediska výstavby (kompozice) i recepce narativů (obecně narativních textů) došlo k potřebnému teoretickému rozlišení jejich dvou modalit (stránek či aspektů), známých vlastně již od antiky (*praxis – mythos, inventio – dispositio*). Ruská formální (morfologická) škola literární vědy je ve dvacátých letech minulého století pojmenovala jako „fabuli“ a „syžet“. „Souhrn událostí a jejich vzájemných vnitřních souvislostí... nazveme *fabule*. (...) Nestačí však najít poutavý řetěz událostí a dát mu začátek a konec. Je třeba *rozmístit* události, sestavit je v určitém pořadí, prezentovat je, udělat z fabulačního materiálu literární kombinaci. *Umělecky konstruované rozmístění událostí v díle se nazývá syžet*.“⁶ V anglických pracích se pro tuto dvojici obvykle používá výrazů *story* a *plot* (případně šířeji *discourse*), ve francouzštině pak *histoire* a *discours*, někdy též vágněji *récit*.⁷ Fabule („příběh“, narativní obsah) tak představuje časovou, prostorovou (či též kauzální) souvislost mezi danou řadou událostí, explicitně vyjádřených nebo implicitně vyvozených. (Seymour Chatman zde rozlišuje události – jednání a dění – a takzvané existenty – postavy a prostředí.) Syžet, jenž vzniká zpracováním fabule prostřednictvím diskurzu, pak je přímá, konkrétní prezentace událostí fabule v uměleckém tvaru, narativním textu. V pohledu lingvistiky (či též

4 Srov. Énonciation et Cinéma. *Communications* 38. Paris: Seuil, 1983. – Christian Metz ve své poslední knize píše o „neosobním vypovídání“ ve filmu, také s ohledem na zásadně kolektivní i průmyslový charakter tvorby/produkce. Metz, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Klincksieck, 1991.

5 Zuska, Vlastimil. Narativní událost. *Svět literatury* 17, 2007, č. 35, s. 5–11. Též in: Zuska, Vlastimil. *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010, s. 96–103. Autor chápe naraci jako „fúzi konfigurace a toku“.

6 Tomaševskij, Boris. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970, s. 125, 127.

7 Blíže viz např. Chatman, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a ve filmu*. Brno: Host, 2008. Autor zde navazuje zejména na strukturální naratologické pojetí v práci: Genette, Gérard. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). *Česká literatura* 51, 2003, č. 3, s. 302–327; č. 4, s. 470–495. (Překlad části knihy.) Též Chatman, Seymour. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a ve filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. – Srov. též např. Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

sémiologie) lze fabuli chápat jako plán (rovinu) obsahu, syžet jako plán (rovinu) výrazu. Syžetová výstavba (kompozice, uspořádání částí a časoprostoru narativu) tak je způsobem přechodu z vyprávěného času do času vyprávění, krystalizační osou významu. A recipient (čtenář, divák) tak vlastně v procesu sledování a narativního (po)rozumění (re)konstruuje fabuli, a to ve vzájemné interakci se syžetem a jeho stylovou konkretizací.⁸

Perceptivně-kognitivní pojetí narace pak klade důraz na „stavy a procesy v lidech, nikoli v textech“ (Torben Grodal).⁹ David Bordwell rozvíjí svůj inferenční model: Sledování a narativní porozumění u diváka probíhají vyvozováním smyslu z textových vodítek (stop) podle zkušenostní logiky průběžným vytvářením a testováním hypotéz – v procesu, „ve kterém film vede diváka, aby konstruoval postupující *fabuli* na základě *syžetové organizace* (výstavby) a *stylistického modelování*“.¹⁰ (Styl je zde chápán jako historicky konkrétní soustava vyjadřovacích prostředků, soudržné a signifikantní užití konkrétních postupů.) Narace/narativ konstituuje (konstruuje) svébytný fikční svět jako neúplný (malý) možný svět.¹¹ Fikční časoprostor filmového příběhu (diegeze – vyprávěný svět) pak je plně aktualizován až divákem během aktu recepce, a to na základě souboru vizuálních a akustických vodítek (tj. potenciální diegeze).¹² Syžet filmu obsahuje kromě událostí fabule také niediegetický materiál – doprovodnou hudbu, komentář, vysvětlující titulky. Narativní diskurz („promluvová forma“ jako

8 O mentálních aktivitách při této rekonstrukci (interakci syžet–fabule) srov. Eco, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

9 Přehledný výklad podává Mišíková, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci. O kognitivistických přístupech v teorii filmové narace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2009. – Zde se též ve stopách Davida Bordwella (*Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1990) podrobněji rozebírají relevantní vztahy mezi časovým trváním filmové fabule, syžetu a projekce: „Normálně“ se čas syžetu shoduje s časem projekce. Signifikantní odchylky představuje redukce fabule kompresí, anebo expanze fabule protažením, ostentativním zpomalením. Mišíková, K., *op. cit.*, s. 201. Podle Bordwella jsou rozdíly ovšem nejednou nejasné a hranice pružné; trvání syžetu a fabule se nejvýznamněji odlišuje teprve v kontextu celého filmu. Srov. též Chatman, S., *op. cit. / pozn. 7*, s. 64–87. – K současné kognitivní naratologii viz též mj. Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie-Laure (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York: Routledge, 2005. Heslo *Film narrative* (s. 168–172) zde napsal Torben Grodal.

10 Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York – London: Routledge, 2008, s. 98. (Výraz *patterning* v kontextu překládám jako modelování. Jde o proces tvarování, včetně určité „schematizace“ podle vzoru.)

11 Blíže viz např. Fořt, Bohumil. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host, 2005. Aktuální (reálný) svět lze přitom chápat jako jeden z možných světů. Takzvaná fikční encyklopedie, s níž při chápání pracuje recipient (více či méně odchýlná od encyklopedie aktuálního světa) je – podle Lubomíra Doležela – „znalost možného světa, zkonstruovaného fikčním textem“ (s. 91–93).

12 Srov. Branigan, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London – New York: Routledge, 1992.

významové dění) se finálně – v procesu od scenáristické přípravy – uskutečňuje stříhovou skladbou (montáží) vizuálních a akustických součástí záběrů. „Spojování filmových frází tvoří vyprávění a jejich funkční organizace zase syžet.“ („Filmová fráze“ jako významová jednotka odpovídá v členění syžetu přibližně scéně, fázi děje v relativně jednotném čase a prostoru. Spojením „frází“, vět, při respektování časoprostorové plynulosti vzniká filmová sekvence, dějová epizoda, dle Jana Kučery asi „stat“.)¹³

Archetypy a vzorce vyprávění

Při postupu od mikrostruktury, dílčích jednotek (úseků, segmentů) narativu k jeho celkovému uspořádání (makrostruktuře) v tvorbě i recepci se objevuje problematika *typologie ve vrstvách filmového děje*. Ta je vlastně jakoby skrytá za vrstvou inscenační stylizace, tj. mizanscény, a za vrstvou montáže. (Základ narače se přitom obvykle vytváří ve scénáři.) Je zřejmé, že filmové příběhy, jak se manifestují v syžetech, obsahují typická návratná (rekurentní) schémata. Jsou variací či opakováním omezeného počtu základních situací, respektive zápletek (osnov). O vymezení a formalizaci těchto schémat (vzorců) se pokusila mimo jiné narativní rétorika francouzských strukturalistů (Claude Bremond, Tzvetan Todorov), jež navazovala také na práce Vladimira Proppa o morfologii ruských pohádek už z dvacátých let minulého století, blízké zaměření formální školy. Otázky invariant vyprávění mají prvořadou důležitost ve sféře masové komunikace a kultury. David Bordwell v této souvislosti hovoří o vývojových vzorcích syžetů. (Ty se mohou v jednotlivých filmech kombinovat, ale dominantní úlohu má obvykle jeden z nich.) Ale také třeba András Bálint Kovács v práci o moderním uměleckém filmu uplatňuje typové formální vzorce, jako je: pátrání, putování, duchovní (vnitřní) cesta, drama uzavřené situace, reflexivní žánrová parodie, filmová esej.¹⁴

13 Lotman, Jurij. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a VŠMU 2008, s. 90. Autor zde navazuje též na studii (z roku 1927) Ejchenbaum, Boris. *Problémy filmovej štylistiky*. In: Mihálik, Peter (ed.). *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1986, s. 139–171, zvl. s. 159–166. – Srov. též Kučera, Jan. *Filmová poetika I*. Praha: Československá federace filmových klubů, 1973, s. 153–209. (Jde tu o rozbor filmové skladby dvou dílů Ejzenštejnova *Ivana Hrozného*.)

14 Kovács, A. B., *op. cit.* / pozn. 1, kapitola Genre in Modern Cinema. Srov. Bordwell, David; Kristin Thompsonová. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství AMU, 2011, s. 111–155. Kapitola 3: Vyprávění jako formální systém.

Snad stojí za povšimnutí, že také v badatelském kabinetu Československého filmového ústavu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století se tomuto okruhu otázek věnoval (přerušovaný) výzkum *Vývoj filmového vyjadřování v českém filmu*. Některé závěry tehdy shrnul ve svém referátu Jaroslav Boček: „Strukturální model dějové vrstvy lze vyjádřit trojúhelníkem: povaha konfliktu – funkce hrdiny ve světě díla – stavba syžetu. Je pozoruhodné, že při pokusné analýze 35 filmů nejrůznější národnostní provenience, různé doby vzniku, stylu a žánru, kterou jsme provedli s Janem Svobodou, jsme dospěli k závěru, že tento strukturální trojúhelník dává určitou konečnou tabulku prototypů, jejichž vzájemnou kombinací byly všechny zkoumané filmové příběhy. (...) Při formulování syžetového prototypu (nebo stavby syžetu) jsme odpovídali na otázku: Podle jakého vzorce probíhají události? Pozoruhodné je, že většina syžetových prototypů je budována na základě pohybu a cesty (k této otázce např. viz Jurij Lotman, jenž považuje pohybující se element za předpoklad syžetu a události vůbec)¹⁵ a menší počet na základě rituálu nebo obřadu. Podle toho vzniká buď lineární, nebo kruhová syžetová stavba. Mohli bychom tedy hovořit o *dvou syžetových pratypech – cestě a obřadu* (zde bychom asi potřebovali vysvětlení, proč veškerá epika vychází z těchto dvou situací dávného člověka, který stvořil umění), jež se pak varíují do dalších podob. Protože však toto členění je příliš elementární (a pro další, zejména historické zkoumání málo použitelné), volili jsme formulaci prototypů tak, aby jejich povaha byla zcela zřetelná a snadno aplikovatelná při analýze struktury filmového děje: 1. cesta za štěstím; 2. putování odněkud někam; 3. útěk; 4. pronásledování; 5. honba za ztracenou věcí; 6. pátrání (podle Šklovského „syžet s tajemstvím“); 7. příchod cizince (cizinců); 8. vpád; 9. setkání po letech; 10. řada setkání; 11. putování v kruhu; 12. slavnost (pozitivní forma rituálu či obřadu); 13. vězení, zajetí (negativní forma rituálu); 14.

15 Srov. Lotman, Jurij. O metajazyce typologických popisů kultury. *Orientace* 4, 1969, č. 2, s. 67–80. Základem syžetového textu je pohyb postavy, „událost“ znamená překročení hranic. – Jan Svoboda a Zdenek Zaoral při pozdějším výzkumu vzali také v úvahu, že uvedené Lotmanovo členění syžetových pratypech (archetypů) přihlíží pouze k událostem („důležitým příhodám“) a vlastně ponechává stranou existenci jednajících postav. Proto se ve schématu řídicích kategorií filmového narativního tvaru pokusili situovat archetypy syžetů (kořenné vzorce vývoje událostí) do dvourozměrného fázového prostoru, který by kombinoval události a existenci postav: k cestě a obřadu tak ještě přibyla volba (ta vystihuje v ději „subjektivní“ prostor existence) a zkouška (ta vymezuje „objektivní“ prostor existence). Podrobněji viz Svoboda, Jan; Zaoral, Zdenek. *Vymezení a operacionalizace systémových proměnných filmové poetiky. Výzkumná studie*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1980 (interní publikace), zvl. s. 31–32.

záměna (dvojník); 15. naplánování a provedení akce; 16. zaslíbení se (nebo ně-
koho) nadlidské moci (obvykle kombinace cesty a rituálu); 17. rekonstrukce dě-
jinné události.¹⁶

Podobné úvahy a snahy o typologii či formalizaci pochopitelně nemohou
použít ze zřetele historickou (vývojovou) podmíněnost a proměnlivost filmo-
vých narativních struktur, určitých syžetů či konfliktů. Rozhodně se zde nejedná
o „receptáře“ zaručeně úspěšných formulí. Pouhé rutinní opakování hotových,
vyzkoušených vyprávěcích (i dalších) postupů bez podílu invence má za výsledek
stereotypy a sterilitu. (I když případné inovativní využívání stereotypů v masové
komunikaci se může stát prostředkem kontaktu pro skutečně obohacující sděle-
ní. Povaha stereotypů, šablon je všeobecně ambivalentní.)

Naznačené vývojově strukturální hledisko by snad mohlo postupně překo-
návat poznávací omezení i skepsi, kterou vůči podobným (reduktivním) narato-
logickým pokusům vyjadřoval třeba Seymour Chatman: „Skutečně nechci tvrdit,
že formalisticko-strukturalistické teorie jsou bezcenné a že je nemáme uplatňo-
vat, kdekoli to jen jde. Chci říct pouze tolik, že tyto teorie nesmějí představovat
prokrustovská lože, do nichž se jednotlivé narativy prostě napasují. (...) Prozatím
mi myšlenka, že všechny narativy lze úspěšně roztřídit do skupin na základě ně-
kolika málo forem dějového obsahu, připadá značně problematická. Postupovat
by se mělo žánr od žánru, neboť při komparaci narativů z formálně-obsahového
hlediska se lze mnohé dozvědět. Na to, abychom vzali masivním útokem problém
dějové makrostruktury a typologie, nejsme dosud připraveni.“¹⁷ Rozhodně ovšem
použití exaktnějších metod při zkoumání velkých souborů (filmových) narati-
vů může přinést pozitivní výsledky pouze tehdy, doprovází-li výzkum opakova-
telemých prvků či rysů také zkoumání toho, co je jedinečné. Takový typologický
postup může přispět k objasnění principů vnitřní výstavby a proměn filmových
děl, jež mají hluboké kořeny společensko-historické i antropologické.

16 Boček, Jaroslav. Dynamika filmové struktury (Explicace problému). *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 177–179, cit. místo s. 179. – Text byl přednesen na semináři badatelského kabinetu Československého filmového ústavu v Praze 29. dubna 1971.

17 Chatman, S., *op. cit. / pozn. 7*, s. 96–97, 99. Srov. též např. Todorov, Tzvetan. Kategorie literárního vyprávění. In: Kyloušek, Petr (ed.). *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 142–179. – Genette, Gérard. Hranice vyprávění. *Tamtéž*, s. 240–256. – Barthes, Roland. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. *Tamtéž*, s. 9–43. – Todorov, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2001.