

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Café Lumière – Transtextualita ve filmu

Bakalářská diplomová práce

Julie Wittlichová

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně na základě
uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Julie Wittlichová

Děkuji Hou Hsiao-Hsienovi za jeho krásné filmy, Gérardovi Genettovi za jeho podnětné teorie a Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky při vedení mé práce.

Anotace

Tato práce se zabývá analýzou transtextuality v japonském filmu *Café Lumière* tchaj-wanského režiséra Hou Hsiao-Hsien. Zaměřuje se převážně na jeho vztah k filmu *Příběh z Tokia* režiséra Jasudžiró Ozua a k japonské kulturní tradici v širším kontextu. Činí tak na základě teoretického konceptu strukturalisty Gerarda Genetta, přičemž z pěti jím jmenovaných transtextuálních vztahů se věnuje pouze třem hypertextualitě, intertextualitě a architextualitě. V jednotlivých analýzách se dále opírá o neoformalistickou analýzu podle Davida Bordwella, článek *Film a teorie intertextuality* Michaila Jampolského a teoretické texty japanologa Antonína Límana.

Annotation

The thesis deals with the analysis of transtextuality in Japanese movie *Café Lumière* by Taiwanese director Hou Hsiao-Hsien. The main focus of the thesis is to explore the relation of this movie to Yasujiro Ozu's picture *Tokyo Story* as well as to Japanese cultural tradition in larger sense. This relation is explored by the use of three out of five transtextual relations defined on the basis of structuralist theoretical approach of Gerard Genette, namely hypertextuality, intertextuality and architextuality. The individual analyses are further theoretically grounded in Neo-formalist approach of David Bordwell, the article *Film and Theory of Intertextuality* by Michail Jampolsky and theoretical texts of japanologist Antonin Liman.

Obsah

Úvod	6
1 Hypertextualita.....	16
1.1 Forma	16
1.1.1 Příběh z Tokia.....	16
2.1.1 Café Lumière	19
3.1.1 Srovnání.....	20
2.1 Styl	26
1.1.2 Příběh z Tokia.....	26
2.1.2 Café Lumière	27
3.1.2 Srovnání.....	28
2 Intertextualita	31
3 Architextualita	37
Závěr.....	49
Prameny a Literatura	52
Obrazová příloha	56

Úvod

Film *Café Lumière* vznikl v roce 2003 u příležitosti stého výročí narození japonského režiséra Jasudžiró Ozua, jako pocta tomuto japonskému klasikovi. Studio Šóčiku svěřilo tento projekt tchajwanskému režisérovi Hou Hsiao-Hsienovi, výraznému představiteli tchajwanské nové vlny. Hou Hsiao-Hsien se proslavil sérií svébytných filmů s tematikou soudobých tchajwanských dějin. Ve filmech z 80. let, jako jsou *Chlapci z Feng-kuei*, *Léto u dědečka* nebo *Čas žít a čas umírat*, reflektuje svoje dětství na neklidnou politickou situaci zmítaném Tchaj-wanu. Následovaly méně autobiografické, leč historickou reflexí neméně nabitě snímky *Prach ve větru*, *Dobří muži dobré ženy*, *Město smutku* a další. Tyto filmy získaly mnoho cen na prestižních světových festivalech a pro západní publikum se staly synonymem tchajwanské nové vlny. Okolo přelomu milénia Hou poněkud odbočil od svých původních témat filmy *Šanghajské květiny*, z prostředí čínského nevěstince na konci 19. století, a *Millennium Mambo*, experimentálně pojatým příběhem obyčejné mladé dívky, aby se k nim, alespoň prozatím, již nevrátil. V posledních letech natočil filmy *Tři časy*, tři příběhy odehrávající se ve třech různých dobách, a *Let červeného balónku*, ve francouzské produkci s Juliette Binoche v hlavní roli. *Café Lumière*, které předchází *Třem časům*, je tak prvním Houovým filmem realizovaným v zahraničí. Pokud bychom chtěli tento film nějak vztahovat k Houově předchozí tvorbě, mohli bychom říci, že tematicky částečně navazuje na *Millennium Mambo*. Oba filmy vypráví příběh mladé dívky, která do jisté míry hledá sama sebe, nicméně v obou je s tímto dosti vágním tématem nakládáno odlišně. Hou Hsiao-Hsienova tvorba 21. století se skládá ze samostatných filmů, které jsou, spíše než tematicky, propojeny specifickým vyzrálým autorským rukopisem.

Film *Café Lumière* byl nominován na Zlatého lva na festivalu v Benátkách a získal další ocenění na festivalu v Istanbulu i při udílení cen Japonské Akademie. Přesto jej čeští diváci měli možnost vidět pouze jednou na festivalu v Karlových Varech a jednou na pražském festivalu Filmasia. Stejně jako ostatní Houovy filmy se do české distribuce nedostal (s výjimkou *Města smutku*, které bylo v letech 2004 – 2009 uváděno v artových kinech).

Fakt, že tyto filmy, které hrají zásadní roli v kontextu světové kinematografie, jsou v českém prostředí jen málo reflektovány, byl jedním z podnětů při výběru právě tohoto tématu pro diplomovou práci.

Nejinak je tomu s teoretickým přístupem, který jsem pro svou práci zvolila – teorií intertextuality. V zahraničí již několik desetiletí hojně skloňovaný termín si v porevoluční bouřlivé honbě za zameškaným vývojem humanitních věd hledá své místo poněkud obtížně. Chybí překlady zásadních textů, chybí původní publikace z per akademiků, a pojem intertextualita je tak nejčastěji skloňován v bakalářských a magisterských diplomových pracích.

Jako metodologické východisko pro svou diplomovou práci jsem zvolila koncept francouzského teoretika Gérarda Genetta. Bylo by nicméně vhodné nejprve stručně načrtnout genealogii termínu intertextualita, a tak zařadit Genettovu teorii do kontextu.

První významnou teoretickou práci o intertextualitě představila v 60. letech minulého století poststrukturalistka Julia Kristeva. Stavěla převážně na poznatcích ruského teoretika Michaila Bachtina, odpůrce saussurovské teze o jednoznačnosti znaku. Bachtin je také autorem termínu dialogismus, který vysvětluje jako „nutný vztah jakékoliv promluvy k jiným

promluvám“¹, přičemž „promluvou“ míní Bachtin jakýkoliv umělecký (kniha, film, divadlo) či neumělecký (mluvená řeč, reklama) soubor znaků.

Právě tento koncept přebírá a dále rozvíjí Julia Kristeva pod pojmem intertextualita. Teorie intertextuality tak ve svých základech stojí na předpokladu (nebo poznání) schopnosti, či spíše nutnosti textů aktivně produkovat významy (čtením) a komunikovat nejen s jinými texty uměleckými, ale i se všemi dalšími významovými strukturami utvářenými kulturou. Intertextualita, jako vlastnost textu i jako disciplína kritiky, pak není prostorem pro pouhou inspiraci nebo plagiátorství, je to proces (nebo popis procesu) transformace jednoho nebo více znakových systémů do druhého.²

Mezi dalšími se pak problematikou intertextuality nadále zabývali například Michael Riffaterre nebo Roland Barthes. S termínem pracují i některé texty marxistické a feministické kritiky a stal se téměř neodmyslitelnou součástí postmoderních literárních teorií.

Gérard Genette, který se začal zabývat intertextualitou na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, ve svých názorech a myšlenkách vychází převážně ze strukturalismu. Svou teorii transtextuality představil v knize *Palimpsesty*. Jak vidíme, i Genette se řadí k badatelům na poli vědy literární, stejně jako většina dalších teoretiků zabývajících se intertextualitou a dalšími narativními teoriemi. Přesto považuji aplikaci jeho konceptu na filmové dílo za funkční a to ze dvou důvodů. Za prvé se jeho teorie pohybuje na dostatečně obecné úrovni, za druhé vychází, jak už bylo řečeno, ze strukturalismu, tedy zkoumá vlastnosti a vztahy mezi jednotlivými prvky struktury, jež mohou být (v obměnách) společné všem

¹ „the necessary relation of any utterance to other utterances“, ROBERT STAM, Robert Burgoyne. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Hoboken: Routledge, 1992, s. 208. ISBN 0-203-97719-X.

² ROBERT STAM, Robert Burgoyne. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Hoboken: Routledge, 1992, s. 208. ISBN 0-203-97719-X.

druhům narativního umění. Na použitelnost Genettovy teorie pro film poukazují i autoři knihy *New Vocabularies in Film Semiotics* v souvislosti s jedním z typů transtextuálních vztahů: „Ačkoliv se Genette omezuje převážně na literární příklady, můžeme si jednoduše představit aplikaci stejných postupů na film.“³

Výběr této teorie si žádá také změnu názvu této diplomové práce z *Café Lumière – intertextualita ve filmu* na *Café Lumière – transtextualita ve filmu*. Genette nahrazuje původní zastřešující termín intertextualita termínem transtextualita a rozšiřuje jeho původní záběr. Podle Genetta je transtextualita („textuální transcendence textu“⁴): „vše co ho (text) uvádí do vztahu, očividného nebo skrytého, s ostatními texty“.⁵

Genette pak dále definuje pět typů transtextuálních vztahů. Prvním z nich je právě **intertextualita**. Pojem Julie Kristevy je zde redukován na pouhou efektivní přítomnost jednoho nebo více textů v textu jiném. Tato přítomnost se projevuje ve formě citace, plagiátu nebo aluze.

Druhým typem je **paratextualita**. Ta v sobě zahrnuje všechny „texty“, které vlastní narativní text obklopují, vztahují se k němu, a tak ovlivňují čtenářovo vnímání. Genette jako příklad uvádí titul, podtitul, názvy kapitol a podobné, stejně jako poznámky, předmluvu, věnování atd. Tyto projevy paratextuality rozděluje na autografické a alografické.

Metatextualitu, třetí typ transtextuálních vztahů, definuje Genette jako stav, kdy je jeden text komentářem k druhému. Je to „vztah – kritika“ „par excellence“. Text, jenž je v jakémkoliv smyslu komentářem k jinému textu, jej nemusí nutně citovat, ba v extrémnějším případě ani ho zmínit.

³ „Although Genette largely restricts himself to literary examples, one might easily imagine filmic instances of the same procedures.“

Tamtéž, s. 211

⁴ „transcendance textuelle du texte“

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 7. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

⁵ „tout ce qui le (texte) met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes“

Tamtéž

Dalším, pátým (Genette popisuje typy transtextuality v pořadí 1-3, 5, 4), typem je **architextualita**. Na začátku knihy *Palimpsesty* je definována takto: „soubor hlavních nebo odvozených kategorií – typy diskurzu, způsoby vyjádření, literární žánry atd. - ze kterých vychází každý jednotlivý text.“⁶ Nicméně, ve vlastní pasáži týkající se architextuality jako typu transtextuality zůstává Genette u příkladů týkajících se literárních žánrů. Dle mého názoru sem jednoznačně spadají i mýty a jiné příběhy archetypálního charakteru. Ty se samozřejmě liší v závislosti na kulturní tradici. V západní tradici, jak například popsal Jorge Luis Borges, existují pouze tři příběhy: Ilias, Odysea a Evangelium.⁷ Genette takovouto širší kategorie „architext“ naznačuje v úvodu.

Čtvrtým typem textové transcendence, které je věnována pozornost ve zbytku knihy, je **hypertextualita**. Hypertextualitou se myslí jakýkoliv vztah spojující text B s textem A, který se k němu váže, vyjma vztahu komentáře. Text B nazývá Genette hypertext, text A hypotext. Tyto vztahy se mohou pohybovat na úrovni transformace nebo imitace. Hypertextualita se pak nejvíce projevuje v žánrech jako je parodie, pastiš, travestie atd.

Genette dále poukazuje na to, že všechny tyto typy transtextuality se prolínají a komunikují spolu. Také upozorňuje na to, že se nejedná o literární klasifikaci, tedy klasifikaci textů, nýbrž o klasifikaci aspektů textovosti neboli literárnosti.

V této práci podrobím zkoumání pouze tři typy transtextuálních vztahů ve filmu *Café Lumière* a to intertextualitu, architextualitu a hypertextualitu. Metatextualitu a paratextualitu nechávám stranou z toho důvodu, že obě dvě spadají spíše do oblasti autorské a divácké reflexe, jejíž

⁶ „l'ensemble des catégories générales, ou transcendentes – types de discours, modes d'énonciation, genre littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier.“ Tamtéž

⁷ BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 39. Myšlenky (Mladá fronta), sv. 22. ISBN 80-204-1241-7;.

rozbor není cílem této práce. Ani Gérard Genette tyto dvě kategorie nijak hlouběji nerozebírá, jako je spíše pouze pojmenovává.

Hyperetextuální analýza bude podepřena rovněž neoformalistickou metodou podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, v části týkající se stylu se bude opírat přímo o příkladovou analýzu *Příběhu z Tokia* v knize *Umění filmu*. Neoformalismus jsem zvolila, protože je bez problémů kombinovatelný s jinými specifickými analytickými postupy a dává dostatečný prostor pro jejich další rozvíjení.

Při zkoumání intertextuálních vztahů, tedy v případě citace, plagiátu nebo aluze, mi poslouží, kromě *Palimpsestů*, první kapitola knihy *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinema*, kde Michail Jampolsky mimo jiné popisuje způsoby citace ve filmu.

V oblasti architextuality se omezím pouze na kontext japonské kultury (toto omezení vysvětlím níže). Zde mi hlubší vhled do problematiky japonských kulturních tradic zprostředkuje zejména několik knih japanologa Antonína Límana (*Krajiny japonské duše, Kouzlo šerosvitu, Mistři japonského filmu: 13 esejů*). Na tomto místě bude také nutné operovat s pojmem filmový žánr. Budu ho vnímat na základě sémanticko-syntaktické teorie Ricka Altmana. Nicméně, vzhledem k tomu, že *Café Lumière* není „žánrovým filmem“, budu tento problém považovat spíše za okrajový.

Základním hypotextem k filmu *Café Lumière* bude tedy tvorba Jasudžiró Ozua, především film *Příběh z Tokia*. Přestože se jedná o jediný film, kde se přímo objevují citace z Ozuových filmů, není Hou Hsiao-Hsienova tvorba se jménem japonského klasika spojována poprvé. Jejich filmy vykazují podobné formální i tematické prvky a Hou sám se na jejich

spojení odkazuje. Otevřeně mluví o fascinaci⁸ Ozuovými filmy, jeho věrností tématu i japonské kultuře.⁹ Café Lumière je do určité míry vykryštalizováním tohoto, delší dobu trvajícího, filmařského vztahu. Zkoumání transtextuality v tomto filmu je proto mnohem zajímavější a snad i důležitější, že se nejedná jen o samoúčelné popkulturní výpůjčky.

Každé umělecké dílo je z hlediska intertextuality výsledkem synkreze mnoha a mnoha kulturně ukotvených stereotypů a dalších vlivů, ať už reflektovaných anebo nereflektovaných. Je téměř nemožné je všechny rozklíčovat a popsat. Tato práce v žádném případě neaspiruje na jejich vyčerpávající výklad, naopak se zaměřuje pouze na kontext japonské kultury a japonského filmu. Tuto formu redukce jsem zvolila jednak vzhledem k svému oborovému zaměření: japonská filologie – filmová věda, jednak vzhledem k rozsahu práce. Myslím, že jelikož je film natáčen v Japonsku s japonským štábem a herci jako pocta klasickému japonskému režisérovi, je tento užší pohled možný a funkční.

Úkolem této práce je tedy ukázat, jak na základě konkrétní teorie analyzovat procesy, kterými jsou složky jednoho znakového systému adoptovány systémem jiným na příkladu konkrétního filmového díla. Práce by rovněž měla sloužit jako zdroj inspirace pro další podobná zkoumání.

Jak už jsem naznačila, odborná literatura k tématu intertextuality vzniká převážně na poli literární vědy. Pojem intertextualita od druhé poloviny dvacátého století výrazně prostupuje bádání v této oblasti, vzniká sekundární literatura mapující jeho vývoj a jednotlivé teoretické koncepty, které jej vymezují. K takovým publikacím patří například kniha Grahama Allena *Intertextuality*, z edice *The New Critical Idiom*. Jedná se o přehled

⁸ Je velmi zajímavé, že podobná fascinace mladého filmaře tvorbou Jasudžiró Ozua není ojedinělým jevem. Za všechny připomeňme např. Wima Wenderse, který nakonec své emoce vyjádřil dokumentem *Tokyo-Ga*.

⁹ FRODON, Sous la direction de Jean-Michel. Hou Hsiao-Hsien. Paris: Ed. Cahiers du cinema, 1999. ISBN 286642249X

jednotlivých teorií intertextuality od Bachtina a Kristevy po nejnovější myšlenky postmoderních autorů. Allen jednotlivé teorie popisuje, zasazuje do kontextu a odkazuje na primární literaturu. Z řad sekundární literatury je intertextualitě věnována i rozsáhlejší kapitola v knize *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. V českém kontextu není tomuto tématu věnována příliš velká pozornost (výše jmenované knihy nejsou ani přeloženy do češtiny). Za zmínku stojí snad jen rozsáhlejší článek *Intertextualita: genealogie a smysl pojmu*, pojednávající o myšlenkách Bachtina a Kristevy, který se objevil na serveru iLiteratura.cz v roce 2009.

Z primárních zdrojů jsou dostupné jednotlivé texty teoretiků samotných. *La Revolution du Langage Poétique* Julie Kristevy, *Semiotics of Poetry* Michaela Riffaterreho, *The Anxiety of Influence* Harolda Blooma a další. Překlady do češtiny bychom opět, alespoň ve většině případů, hledali marně. Já jsem jako východisko své práce zvolila knihu Gérarda Genetta *Palimpsestes: La littérature au seconde degré*, vydanou ve Francii roku 1982. Její obsah už jsem představila výše.

Publikací, které se věnují fenoménu intertextuality přímo ve filmovém médiu, je velmi málo. Zabýval se jí Michail Jampolsky v knize *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Cinema*, jejíž první, teoretická, kapitola byla přeložena v časopisu *Illuminace*. V první kapitole vysvětluje Jampolsky pojmy jako anagram, citát, „construction en abîme“ a aplikuje je na film. V dalších kapitolách se pak věnuje rozboru jednotlivých filmů. Tuto knihu jsem nevybrala pro svou práci jako stěžejní, protože neobsahuje ucelenou teorii, kterou by bylo možno metodologicky použít při psaní diplomové práce. Budu na ni nicméně odkazovat při řešení specifických problémů.

Literatury zabývající se, ať už z jakéhokoliv úhlu, osobností a tvorbou Hou Hsiao-Hsiena je poměrně velké množství (porovnáme-li její

rozsah s prostorem věnovaným jiným asijským režisérům). Vznikly dvě rozsáhlejší monografie. První, s názvem *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*, se věnuje převážně Houově vztahu k rodnému Tchajwanu a začlenění jeho rané tvorby do kontextu tchajwanské nové vlny. Podrobně rozebírá filmy *Město smutku* a *Loutkař*, představuje i autorovu pozdější tvorbu s důrazem na *Květy Šanghaje*. Filmu *Café Lumière* je zde věnována pouze velmi krátká kapitola. Druhou, s prostým názvem *Hou Hsiao-Hsien*, vydalo nakladatelství *Cahiers du cinéma*. Skládá se z množství kratších článků různého charakteru od různých autorů, obsahuje rovněž rozhovory. Krátký rozbor filmu *Café Lumière* se objevuje až v druhém, rozšířeném vydání. První vydání obsahuje krátký článek o vztahu Jasudžiró Ozua a Hou Hsiao-Hsiena, který vznikl ještě před uvedením filmu *Café Lumière*. Z těchto dvou publikací jsem čerpala převážně informace o kontextu a celkové povaze Houovy tvorby.

V zahraničních periodikách vyšlo množství článků. Časopis *Inter-Asia Cultural Studies* věnoval Hou Hsiao-Hsienovi jedno vydání, kde jsou ovšem články zaměřené převážně na vztah jeho tvorby k historii. Podobně, byť již úžeji, je zaměřen i článek *Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien's Café Lumière*, který vyšel v časopise *Asian Cinema* v roce 2008. V první části krátce pojednává o vztahu filmů *Café Lumière* a *Příběh z Tokia*, v druhé pak o reprezentaci historie v prvním ze jmenovaných snímků skrz osobu tchajwanského hudebního skladatele Jiang Wen-ye. Reflexi historie se nevyhýbá ani kapitola v knize *Asian Cinemas: A Reader and Guide* s názvem *Film Authorship and Taiwanese cinema*, kde je sdruženo několik studií o problematice tchajwanského autorského filmu (především Hou Hsiao-Hsienova a Edwarda Yangova). Z nich je pro nás nejzajímavější text nazvaný *Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien*, který se nicméně zaměřuje spíše na Houovy starší filmy.

V českém prostředí vyšlo několik článků pojednávajících o Houově kinematografii, zejména v časopisech Cinepur a internetovém časopise Fantom. Texty, které by se podrobněji zabývaly Café Lumière, pak v českém prostředí zcela chybí.

Žádný z textů důkladněji neanalyzuje projevy intertextuality v tomto filmu.

1 Hypertextualita

Jak už víme, hypertextualitou se myslí vztah jakéhokoliv textu k jakémukoliv jinému textu nebo k jejich souboru, s výjimkou vztahu komentáře nebo přímé citace. Tento vztah se odehrává mezi původním textem, hypotextem a textem z něho odvozeným, tedy hypertextem, kterým je v našem případě film *Café Lumière*. Za základní hypotext budeme považovat film režiséra Jasudžiró Ozua *Příběh z Tokia* z roku 1953. Důvody, pro které je možno postavit tento snímek do takové pozice, jsou nasnadě. Přestože se Hou Hsiao-Hsien ve svém snímku odkazuje i na Ozuovu tvorbu jako celek, některé narativní prvky *Příběhu z Tokia* jsou ve fabuli *Café Lumière* přímo zastoupeny. Toto vnímání navíc ještě podporuje množství kritiků a teoretiků.

Abychom mohli porovnat významové systémy, ve kterých fungují tyto dva snímky, musíme je nejdříve popsat. V první části této kapitoly se budeme tedy věnovat formálnímu a stylistickému rozboru každého z filmů zvlášť. Vzniknou nám tak dva soubory charakteristických znaků, idiolekty, jejichž vztah budeme moci rozkrýt v druhé části. K jejich analýze a klasifikaci nám poslouží pojmový aparát, který ustanovuje Gérard Genette v knize *Palimpsesty*, k popisu formy a stylu jednotlivých filmů termíny neoformalistické analýzy.¹⁰

1.1 Forma

1.1.1 *Příběh z Tokia*

Starý manželský pár se vydává navštívit své dospělé děti žijící v Tokiu. Pro syna lékaře a dceru majitelku kadeřnictví jsou očividně pouze

¹⁰ Právě pro potřeby této analýzy jsem se rozhodla nepoužívat Genettův trojstupňový naratologický systém *histoire/récit/narration*, ale držet se neoformalistického dělení na fabuli a syžet.

přítěží. Ne tak pro snachu Noriko, manželku jejich zesnulého syna. Ta je ochotně provází po Tokiu a stejně ochotně je ubytuje ve svém malém pokojíku, když v domech jejich vlastních dětí „není místo“. Po návratu z Tokia se staré paní přitíží a nedlouho na to zemře. Celá rodina se sejde na pohřbu, ale všechny děti, kromě nejmladší Kjóko a snachy Noriko, se zase brzy rozjedou za svými povinnostmi. Otec, stejně tak jako předtím matka, přemlouvá Noriko, aby se znovu vdala. Po nějaké době musí však i ona, ač nerada, opustit klidné venkovské městečko a vrátit se do rušného Tokia. Otec zůstává v osamění.

Syžet *Příběhu z Tokia* je možné rozdělit různými způsoby podle různých klíčů. V našem případě nám nejlépe poslouží něco, co bychom mohli nazvat geografickou segmentací, podle místa, kde se zrovna příběh odehrává. Takto můžeme narativ rozdělit na následujících šest částí:

- 1) úvod, kdy se rodiče ve svém domově ve vesnici Onomiči připravují na cestu do Tokia (7 minut)
- 2) první část jejich pobytu v Tokiu, kde postupně navštíví své dvě děti a snachu Noriko (40 minut)
- 3) výlet rodičů do lázní Atami (10 minut)
- 4) druhá část jejich pobytu v Tokiu, který babička stráví u Noriky, její muž popíjením saké v nočních podnicích (30 minut)
- 5) narativní elipsa, ve které se z úst ostatních postav postupně dozvídáme o babiččině zhoršujícím se zdravotním stavu (10 minut)
- 6) závěrečná část naplněná událostmi kolem babiččina úmrtí, která se odehrává zpět v Onomiči (33 minut)

Stopáž jednotlivých částí nám prozrazuje, že narativ je promyšleně uspořádán do vyvážených částí, kde se střídají delší úseky s kratšími.

Vztah syžetu k fabuli je do značné míry eliptický. Velká míra informací zůstane divákovi utajena, klíčové události (například babiččina smrt) se odehrají mimo záběr. Naproti tomu se striktně lineární syžet zastavuje u obyčejných a drobných záležitostí, jako je například vnuk píšící domácí úkoly. Vývoj příběhu není poháněn kauzálními souvislostmi, závislými na akci protagonistů. Když rodiče dorazí do Tokia, nespustí jejich příjezd žádný závratný kolotoč událostí. Jako bychom sledovali spíše výsledek nějakého příběhu, stav člověka na konci života. Jedinou výjimku tvoří snad matčina nemoc a následný pohřeb, který zavrhuje příčinu k příjezdu dětí do Onomiči.

Zásadní úlohu hrají v celé konstrukci syžetu prostor a čas. Pomalé tempo příběhu, který se odehrává striktně v době tady a teď, dává dostatek prostoru pro detailní zkoumání prostředí a vztahů uvnitř záběru, které jsou pro celý film nesmírně důležité. Prostor není důležitý jen na úrovni mizanscény, ale hraje také klíčovou úlohu na úrovni tematické, kde staví do protikladu velké uspěchané Tokio s tradiční vesničkou Onomiči. Za hlavní protagonisty *Příběhu z Tokia* můžeme považovat starý manželský pár. Nicméně přestože se syžet soustředí převážně na jejich cestu a jejich zklamaná očekávání, divák má možnost nahlédnout do vnitřních motivací a být svědkem jednání i u ostatních postav. Děje se tak například ve scénách, kdy si vnuk stěžuje na to, že mu byl přemístěn pracovní stůl, kdy se dcera Šige dohaduje s manželem o tom, že koupil příliš drahé sušenky nebo v rozhovoru Noriko a Kjoko o přirozeném sobectví lidí v jedné ze závěrečných scén filmu. Získáme tedy tu více, tu méně komplexní představu o tom, co zažívají všechny jednotlivé postavy. K tomuto všeobjímajícímu pohledu přispívá nemalou měrou také audiovizuální styl.

2.1.1 Café Lumière

Mladá Jóko se vrací z Tchaj-wanu do Tokia. Poté, co nejdřív krátce navštíví svého přítele Hadžimeho v jeho antikvariátu, odjede za rodiči na venkov. Tam během nočního rozhovoru s matkou (která se nakonec ukáže být nevlastní) vyjde najevo, že je Jóko těhotná. Otcem je její tchajwanský přítel, svatbu nicméně neplánuje. Zpátky v Tokiu pokračuje Jóko ve svém výzkumu, který se týká osudů tchajwanského hudebního skladatele Jiang Wen-Ye. Několikrát ji na jejích cestách Tokiem doprovází Hadžime, vlakový fanatik, který ve volných chvílích nahrává jejich zvuky. Jóčini rodiče přijedou na návštěvu do Tokia. Matka se snaží přimět otce, aby se svou dcerou promluvil, ten však jen mlčí. V závěru příběhu se Jóko a Hadžime potkají ve vlaku a vystoupí spolu na nástupiště do chaosu proudících davů a projíždějících vlaků.

Provedeme-li segmentaci narativu Café Lumière v závislosti na prostředí, ve kterém se ta která část příběhu odehrává, vykrystalizují nám tyto tři části:

- 1) úvod, ve kterém se Jóko vrátí z Tchaj-wanu do Tokia a setká se s Hadžimem (15 minut)
- 2) návštěva rodičů na vesnici, kde se Jóko svěří s tím, že je těhotná (20 minut)
- 3) Tokio; Jóko pokračuje ve svém výzkumu, vídá se s Hadžimem, navštíví ji rodiče (60 minut)

Jak je vidět, celý příběh se, s výjimkou Jóčiny dvacetiminutové návštěvy na venkově, odehrává téměř výhradně v Tokiu. Syžet není rytmizován přesuny na úrovni meziměstské, ale pouze na úrovni Tokia. Fabule je na začátku i na konci otevřená, víme stejně málo o Jóčině minulosti, o událostech souvisejících s jejím otěhotněním, jako o její

budoucnosti. Syžet obsahuje jen velmi málo časoprostorových elips. Divák má pocit, že sleduje postavu téměř na každém kroku. Zvláště nápadné je to ve scénách, kdy Jóko cestuje hromadnou dopravou, které tvoří přes dvacet minut promítacího času. Tím se celý příběh filmu stává v podstatě fragmentem. Jednotlivé události syžetu nejsou vzájemně podmíněny. Spíše, než logikou příčiny a následku jsou řízeny logikou emočního účinku. Důležitost role času a prostoru podporují zejména již zmíněné scény z tokijských vlaků, které zprostředkovávají téměř reálný prožitek jednoho v druhém. Zároveň se některé prostředí (byť Jóko, antikvariát, kde pracuje Hadžime, kavárna Erika) opakují, a vzniká tak určitá mapa Tokia, Tokia Jóko a Hadžimeho. Vnitřní motivace postav zůstává na první pohled divákovi utajena. Dle mého názoru je možné ji vysledovat, nicméně to vyžaduje větší dávku empatie a těžko můžeme v tomto ohledu něco tvrdit s absolutní jistotou. Příběh se soustředí na Jóko, dělá to ale z odstupu a my se o jejích myšlenkách nedozvíme nic víc, než to, co nám naznačí nebo řekne v rozhovoru s ostatními postavami.

3.1.1 Srovnání

Porovnáme-li segmentaci narativu *Příběhu z Tokia* a *Café Lumière*, je na první pohled zřejmé, že druhý z filmů má jednodušší a omezenější strukturu. Toho je primárně dosaženo restrikcí na dvou různých úrovních fabule, na úrovni epické šíře a na úrovni prostředí. V *Příběhu z Tokia* sledujeme více linií fabule, osudy více postav, byť naše pozornost mezi ně není rozdělena rovnoměrně (zklamání starého páru z návštěvy svých dětí, Noričina neochota znovu se vdát, dospívání Kjóko). *Café Lumière* se naopak soustředí pouze na jednu linii, která je *Příběhem z Tokia* spíše načrtnutá, než s intenzitou soustavně rozvíjená, a to právě neochotu (mladé) dívky se vdávat. Genette takové způsoby transponování příběhu na

úrovni narativu řadí mezi transformace z oblasti kvantitativní¹¹ (další dvě oblasti transformací nazývá diegetickou¹² a pragmatickou¹³) a určuje kategorie redukce (excize¹⁴ neboli vyříznutí, koncize¹⁵ neboli zestručnění, kondenzace¹⁶ neboli zhuštění) nebo augmentace (extenze¹⁷ neboli prodloužení, expanze¹⁸ neboli rozšíření, amplifikace¹⁹ neboli zesílení), jejichž pomocí mohou probíhat. V případě *Café Lumière* se jedná o redukci z kategorie excize, neboť je zde z celého hypotextu vybrána pouze jedna jediná tematická linie, které je věnována pozornost, zatímco ostatní jsou ponechány stranou. Téma dívky, jež se z toho či onoho důvodu odmítá vdávat, je zároveň podpořeno i odkazy na další tvorbu Jasudžiró Ozua, zejména na jeho filmy *Pozdní jaro*, *Krásný podzimní den* nebo *Chut' makrel*, kde se tento problém stává ústřední zápletkou a hlavním hnacím motorem fabule.

Jakými dalšími procesy prochází takto vyjmutá tematická linie? V první řadě s sebou nese další redukci, tentokrát na úrovni postav. Oproti původní šíři záběru, kterou má v rámci postav *Příběh z Tokia* portrérující celou rozvětvenou trojgenerační rodinu, omezuje se *Café Lumière* pouze na tříčlennou rodinu ve složení otec, matka, dcera. Třetí generace není ve filmu reflektována, objevuje se však jako možnost, jako příslib skrz Jóčino těhotenství (obr. 1, 2). V *Příběhu z Tokia* se starý pár snaží přesvědčit svou snachu, aby se znovu vdala, v *Café Lumière* se rodiče nesnaží rozmluvit své dceři, aby porodila a vychovávala dítě bez manžela. Jóko tedy do jisté míry nahradila Noriko. Dochází zde ale k zásadnímu

11 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 321. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

12 Tamtéž, str. 417

13 Tamtéž, str. 442

14 Tamtéž, str. 321

15 Tamtéž, str. 323

16 Tamtéž, str. 331

17 Tamtéž, str. 359

18 Tamtéž, str. 364

19 Tamtéž, str. 372

posunu na úrovni motivace. K odstranění té původní a jejímu nahrazení motivací novou, tedy k transmotivaci.²⁰ Noriko se odmítá znovu vdát z úcty k památce (spíše formální a společenské, než vycházející z hloubky vlastního citu) svého zesnulého manžela, Jóko jím odmítá učinit svého tchajwanského přítele, protože „je příliš závislý na své matce“. Tyto motivace jsou, každá ve své době, plně realistické a odráží proměnu hodnot a standardů ve společnosti.

V *Příběhu z Tokia* je to snacha-dcera (na japonský způsob oslovuje tchyni s tchánem, maminko a tatínku), kdo není pokrevní příbuznou, v *Café Lumière* je to matka, o které v průběhu filmu vyjde najevo, že je nevlastní. Tento fakt výrazně posiluje pozici otce a jeho vztah k dceři. Zatímco v prvním z filmů i v dalších Ozuových snímcích je otec aktivní a zasahuje do životů svých dětí, v tom druhém zůstává otec majestátní, leč pasivní a mlčící figurou, klidně popíjející saké. Nepříliš velkou výmluvností se nicméně od Ozuových postav otců až tolik neliší. Např. Čišu Rjú v *Pozdním jaru* se sice důstojně zhostí svého společenského úkolu najít dceři ženicha, za celý film však téměř nepromluví. „Během celého filmu slouží jeho jednoslabičná zabručení a lakonické odpovědi jako komické vložky, vystihují však i osobnost, která není v souladu s užvaněným moderním stylem komunikace – otec je vskutku „mužem ze starých časů“, jehož city jsou příliš silné, než aby mohly být vysloveny přímo.“²¹

²⁰ Tamtéž, str. 462

²¹ LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejů*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2012, s. 149. ISBN 978-80-7432-198-6.

V případě postavy otce v Café Lumière bychom mohli mluvit o demotivaci.²² Role otce je, i ve východní společnosti, oslabená, nároky na něj kladené už zdaleka nedosahují takové míry jako v padesátých letech. Otec nejedná, protože jednat nemůže. A s dcerou, pevně stojící na vlastních nohách, by asi stejně nic nesvedl, ani kdyby chtěl. Přičemž je ale zřejmé, že mu Jóko není lhostejná. To dokazuje např. scéna, kdy rodiče přijdou do Jóčina Tokijského bytu na večeři a otec jí přidává ze své misky její oblíbené kousky masa.

Nicméně jakékoliv další vnitřní motivace, city a myšlenky postav jsou v případě obou filmů divákovi skryty. James Udden píše o prezentaci vztahu Jóko a Hadžimeho: „Podobně jako Setsuko Hara v Ozuových dřívějších filmech, ani jeden z nich nám nenabízí dostatek viditelných důkazů, abychom si troufali více, než odhadovat.“²³

Postavou, která oproti *Příběhu z Tokia* naopak přibude, je Hadžime. Jeho postava do jisté míry odpovídá typu kamarádka/kolegyně z práce dcery na vdávání z Ozuových filmů jako je *Pozdní jaro* nebo *Krásný podzimní den*. Samozřejmě s tou podstatnou výjimkou, že Hadžime je opačného pohlaví, což nechává prostor pro představu (nenaplněného) romantického vztahu.

V Café Lumière dochází taktéž ke změně a s ní souvisejícím zúžení perspektivy, kterou Genette nazývá intramodální transmodalizací.²⁴ Jak už bylo řečeno, Ozu vytváří komplexní portrét situace, ve které existuje filmová rodina, Hou se soustředí výhradně na Jóko a její svět. „Zatím v tu

²² GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s.457. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

²³ „Much like Setsuko hara in Ozu films past, neither offers enough visible evidence for us to venture much more than a guess.“
UDDEN, James. *No man an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press, c2009, s. 173. ISBN 96-220-9074-5.

²⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 402. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

samou chvíli je Houův závazek k rodině a manželství v Café Lumière podáván převážně z perspektivy hrdinky, což na jednu stranu udržuje narativ v jednoduchosti a soustředěnosti, ale na druhou znejasňuje situaci tím, že zabraňuje divákovi identifikovat se s ostatními postavami. „Je to ještě o něco nejasnější, když se později ve filmu Hadžime dovídá tu samou zprávu (Jóčino těhotenství); divákovi opět není poskytnuto žádné vodítko k jeho reakci, protože jeho výraz tváře je zakryt sloupem blízko nádraží.“²⁵ (obr. 3)

Další dvě z transformací popisovaných Genettem, kterými prošel narativ na cestě od *Příběhu z Tokia* a Café Lumière spolu úzce souvisí. Jedná se o proximizaci²⁶, převedení staršího příběhu do současnosti, a transvalorizaci²⁷, změnu hodnotového systému. V průběhu těch padesáti let, jež od sebe dělí svět *Příběhu z Tokia* a Café Lumière, prošla (nejen) japonská společnost množstvím důležitých proměn. Podle I-Fen Wu se zde odehrává toto: „Následuje Ozuův tematický zájem naplněný manželstvím a rodinou, Hou pracuje v Café Lumière s podobnou problematikou, ale rozebírá ji ve světle moderních sociokulturních změn, s jejichž pomocí prezentuje vztah mezi generacemi, stejně tak, jako ukazuje sociální problémy v moderním Japonsku.“²⁸

25 „Yet in the same time, Hou’s commitment to family and marriage in Café Lumière is mainly given from the heroine’s perspective, which, on the one hand, keeps the narrative simple and centripetal, but on the other, obscures the situation, preventing the viewer from identifying with other characters...It is even more ambiguous later in the film, when Hajime is told of the same news; the audience is again given no hint of how he is to react, since his facial expression is blocked by a pillar near the train station.”

WU, I-Fen Remapping Ozu’s Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien’s Café Lumière. Asian Cinema. 2008, roč. 19, č. 1, s. 175. ISSN 1059440X.

26 GENETTE, Gérard. Palimpsestes: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 431. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

27 Tamtéž, str. 514

28 „Following Ozu’s thematic concerns steeped in marriage and family, Hou dealt with the similar subject matters in Café Lumière but had them discussed in the light of modern socio-cultural change, through which to present the relationship between generations, as well as to indicate social problems in modern Japan.“

WU, I-Fen Remapping Ozu’s Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien’s Café Lumière. Asian Cinema. 2008, roč. 19, č. 1, s. 172. ISSN 1059440X.

Nejsem si jistá, do jaké míry jsou sociální problémy moderního Japonska středem Houova zájmu, nicméně to, že film svým způsobem reflektuje měnící se statut rodiny a manželství i způsob mezigenerační komunikace, je nepopiratelné. Postavy *Café Lumière* již nejsou determinovány vnějším tlakem společenských zvyklostí. Problematiku „správného způsobu života“ diktovanou konvencemi zde nahrazuje hodnota individuální svobody, která ovšem nemusí nutně indikovat úpadek rodiny jako takové.

Tímto jsme zároveň popsali jeden aspekt diegetické transpozice (proximizace je jedním z jejích specifických projevů), která rovněž popisuje vztah filmů *Příběh z Tokia* a *Café Lumière*. Genette tento jev definuje jako „(akci) transponovanou z jedné diegèze do druhé, např. z jednoho období do druhého, z jednoho místa na jiné, nebo obojí najednou.“²⁹ Časový posun jsme již popsali výše. Na úrovni prostředí je nepřehlédnutelná dominance Tokia. Až na sekvenci, kdy jede Jóko na návštěvu k rodičům, se celá fabule odehrává výhradně tam. *Café Lumière* se tak oproti *Příběhu z Tokia* vzdává opozice město – venkov, která také odpovídá rozporu mezi starší a mladší generací, a soustředí se výhradně na mapování života v Tokiu.

²⁹ „... (action) transposée d’une diegèse dans une autre, par exemple d’un époque à une autre, ou d’un lieu à un autre, ou les deux à la fois.”

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 420. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

2.1 Styl

1.1.2 *Příběh z Tokia*³⁰

Jak už bylo řečeno, pro styl *Příběhu z Tokia* je zcela zásadní mizanscéna. Postavy jsou inscenovány do hloubky záběru v několikanásobně rámovaných kompozicích. Většina scén se odehrává v interiérech, kde tomuto efektu zmnoženého rámování výrazně napomáhá uspořádání tradičních japonských obydlí s množstvím posuvných dveří. Typickou Ozuovou specialitou je nízká pozice kamery, která taktéž vychází z povahy prostoru, ve kterém se film odehrává. Jelikož Japonci sedávají obvykle na zemi, je toto nejstrategičtější umístění, z kterého je možné snímat herce při dialogu. Ozu však v této pozici zůstává i v případě záběrů jiného charakteru. Dialogové scény jsou natáčeny klasickou technikou záběr – protizáběr, která je nicméně ozvláštněna častými prostřihy na celkové uspořádání scény. Zvláštností těchto prostřihů je to, že jsou snímány z tří set šedesáti stupňové natáčecí plochy, což se nejnápadněji projevuje střiháním přes osu. Získáváme tak komplexní představu o prostoru, která ovšem může být někdy i matoucí. Důležité je si uvědomit, že této komplexnosti je dosahováno i přes to, že kamera zůstává po celou dobu statická. Záběry jsou většinou krátké.

Dalším charakteristickým stylovým prvkem jsou v *Příběhu z Tokia* takzvané prázdné záběry. Mají do značné míry funkci přechodových záběrů, nicméně postrádají jeden z jejich základních charakteristických rysů. Tyto prázdné záběry se totiž ve většině případů nevztahují k prostředí, ve kterém se odehrávají následující sekvence, a

³⁰ V analýze stylu (a částečně i v předchozí analýze formy) jsem vycházela z Bordwellovy příkladové analýzy *Příběhu z Tokia*, kde je rovněž možné dočíst se podrobnější informace o tématu. Filmová kritika: Vzorové analýzy: *Příběh z Tokia*. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 536-542. ISBN 978-80-7331-217-6.

tudíž ztrácí svojí deskriptivní a charakterizační schopnost. Mnohem spíše zasazují příběhy jednotlivých postav do určitých vnitřních souvislostí okolního světa, tvoří vnitřní linku fabule a spoluvytváří její rytmus.

Klasická hudba má v *Příběhu z Tokia* nejčastěji funkci označování přechodů, někdy i emocionálního podkresu. Důležité je také použití diegetického zvuku, který pomáhá dokreslovat a charakterizovat prostředí – svist rychlých vlaků v Tokiu a bafající parníčky v Onomiči.

2.1.2 Café Lumière

V Café Lumière se můžeme setkat se dvěma typy prostředí. Jsou to interiéry – byt Jóko, dům jejích rodičů, kavárna Erika, a exteriéry – jízdy vlakem v Tokiu i mimo něj. Tyto dva typy se od sebe liší, jak prací s mizanscénou, tak způsobem snímání. V interiérových záběrech je patrná práce s hloubkou prostoru. Té je využíváno zejména v sekvencích, kde se vyskytuje Jóčin otec, spolu s promyšleným inscenováním, které dává prostorovým vztahům hlubší významy. Zásadní je v tomto ohledu scéna, kdy Jóčini rodiče přijdou na návštěvu do jejího tokijského bytu: „Když Jóko vysvětluje svému otci a maceše, proč se nebude vdávat za svého tchaj-wanského přítele, přestože čeká jeho dítě, Hou v jejím bytě pečlivě inscenuje trojkompoziční záběr. Otec je snímán v polocelku na levé straně stolu, zatímco dcera je více napravo a čelně. Hned vpravo od ní v blízké vzdálenosti je macešina hlava umístěna šikmo směrem ke kameře, jen občasné zakrývající náš výhled na Jóko.“³¹ Kamera je zpravidla umístěna v nižší pozici. Rám je téměř neustále v pohybu za pomoci drobného panorámování. Kamera, potažmo divák, jsou tedy v podstatě v pozici

³¹ „When Yoko explains to her father and stepmother why she is not marrying her Taiwanese boyfriend, despite carrying his child, Hou carefully stages a three-shot in her apartment. The father is in the medium long-shot on the left side of the table, while the daughter is more towards the right and frontal. Just to the right of her and close, the stepmother's head is obliquely placed to the relation to the camera, only temporarily blocking our view of Yoko.”

UDDEN, James. No man an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien. Hong Kong: Hong Kong University Press, c2009, s. 173. ISBN 96-220-9074-5.

někoho, kdo sedí na zemi v pomyslném rohu místnosti a celou akci pozoruje, aniž by kdy opustil své místo. Výjimku tvoří scéna, kdy si Jóko a Hadžime prohlíží jím vytvořenou grafiku na počítači. Tam se kamera odpoutá od své role nezúčastněného pozorovatele a přiblíží se v detailu na Jóko a posléze na předmět jejího zájmu. Exteriérové záběry většinou snímají Jóko v celcích, polocelcích či polodetailech, kterak cestuje Tokiem. Postavy jsou zasazeny do prostoru, nicméně těžko bychom tu v kompozicích záběrů hledali prvoplánové významy, hovořící o individualitách ztracených v neosobním velkoměstě či něco podobného. Jejich charakter je spíše emocionálně popisný, než tendenčně komentující. Film obsahuje také několik spektakulárních jízd. Ty však nejsou způsobeny pohyblivou kamerou, ale přirozeným pohybem dopravních prostředků, ze kterých jsou snímány. Pro oba typy záběrů dále platí, že přesahují klasickou délku a využívají mnohonásobné rámování. Důležitý je rovněž mimoobrazový prostor. Nejenže postavy svévolně vystupují mimo rámeček obrazu, ale některé (paní domácí, výpravčí na nádraží) do něj ani nikdy nevstoupí, přestože s nimi Jóko vede několikaminutový rozhovor.

Využití hudby ve filmu je maximálně minimalistické. Omezuje se v podstatě jen na několik vstupů jednoduchých klavírních melodií (k otázce hudby se ještě vrátíme v kapitole o intertextualitě). Naproti tomu nabývají na důležitosti zvuky Tokia, především již tolikrát akcentované vlaky. Hluk jejich jízdy i nekonečná hlášení na nádražích jsou zároveň předmětem Hadžimeho nahrávek.

3.1.2 Srovnání

Popsali jsme styl obou filmů a nyní můžeme přistoupit k jeho porovnání. Na první pohled zřejmý stylistický posun spočívá v tom, že *Café Lumière* je, na rozdíl od černobílého *Příběhu z Tokia*, barevný film. Avšak vzhledem k tomu, že ani *Příběh z Tokia* nevyužívá např. výrazného

šerosvitu, který by byl v barvě nenapodobitelný, ani Café Lumière nehýří barevnou smršť, která by tvořila zásadní estetickou složku filmu, považují tuto transpozici za naprosto nesignifikantní.

Mnohem zajímavější je, všimnout si např. pozice kamery, inscenování nebo využití „prázdných záběrů“. Oba režiséři hojně využívají několikanásobné rámování a staví kameru do úrovně očí. Přičemž Hou ji nechává z jednoho místa pozorovat v dlouhých záběrech dosažitelnou realitu, zatímco Ozu častým střihem krouží kolem celé scény. Tato odlišnost také koresponduje rozdílnou fokalizací obou filmů. Café Lumière se zaměřuje pouze na perspektivu jednoho protagonisty, *Příběh z Tokia* na vícero.

Prozkoumáme-li však Hou Hsiao-Hsienovi předchozí filmy, zjistíme, že tento osobitý styl není v Café Lumière použit poprvé, nýbrž že je výsledkem dlouhodobého vývoje filmařské osobnosti. Tento vztah můžeme ilustrovat například srovnáním záběrů z jedoucího vlaku ve filmech *Goodbye South, Goodbye*, *Café Lumière* a *Pozdní jaro* (obr. 4, 5, 6) nebo záběrů s použitím vícenásobného rámování ve filmech *Čas žít, čas umírat*, *Café Lumière* a *Příběh z Tokia* (obr. 7, 8, 9).

Stylové podobnosti, které vykazují tyto dva filmy, jsou tedy spíše než dílem uvědomělé derivace jednoho z druhého dílem náhody. A ještě spíše než s náhodou souvisí tato podobnost se sociokulturním pozadím, které má Tchaj-wan i Japonsko podobné a s vlivem, který mělo Japonsko na Tchaj-wan v době okupace.³²

Vztah Café Lumière a *Příběhu z Tokia* na úrovni stylu neodpovídá

³² Více o tématu v NEEDHAM, Gary. 2006. „Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien“ In *Asian Cinemas, A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis a Gary Needham. University of Hawaii Press, 2006, s. 359-405. ISBN 9780824830854

tomu, co Genette nazývá transtylizace³³. Mnohem spíše se jedná o dva rozdílné stylové systémy, jež vykazují podobnosti, aniž by musely být nutně odvozeny jeden od druhého. „Ozu je mistr střihu a redefinování prostoru, a tak klade velký důraz na střihové postupy, zatímco Hou dává přednost zachování přirozeného řádu prostoru skrz omezení střihu, dlouhé záběry a strategie pozice kamery, což všechno sugeruje odtažitě pozorování v nejreálnějším čase, v jakém je možné natočit filmovou událost. Hou raději ponechává kameru na jednom místě a vyvaruje se střídání délek záběrů a techniky záběr-protizáběr.“³⁴

Shrneme-li poznatky z analýzy, vidíme, že se hypertextuální vztahy filmů *Café Lumière* a *Příběh z Tokia* na úrovni formy liší od vztahů na úrovni stylu. V různých složkách narativu můžeme vysledovat množství transpozic, jež jsou popsatelné pomocí Genettovy terminologie. Naproti tomu, v oblasti audiovizuálního stylu sice oba filmy vykazují podobné vlastnosti, ty však nejsou z větší části způsobeny přímou derivací jednoho snímku z druhého.³⁵ Kořeny těchto podrobností blíže prozkoumáme v kapitole o architextualitě.

³³ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982, s. 315. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

³⁴ „Ozu is a master of cutting and redefining space and therefore places great emphasis on editing processes, whereas Hou prefers to preserve the natural order of space through editing restraint, long take and strategies of camera placement that all suggest a detached observation in as real the time as possible for an event being filmed. Hou prefers to keep his camera in one place and avoids alternating shot lengths and shot reverse-shot structures.“

NEEDHAM, Gary. 2006. „Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien“ In *Asian Cinemas, A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis a Gary Needham. University of Hawaii Press, 2006, s. 359-405. ISBN 9780824830854

³⁵ Viz vztah *Příběhu z Tokia* a *Café Lumière* na úrovni tématu a stylu v UDDEN, James. *No man an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong Kong: Hong Kong University Press, c2009, 226 p. ISBN 96-220-9074-5.

2 Intertextualita

Intertextualita je, vzhledem ke své relativní konkrétnosti, jedním z nejlépe postižitelných transtextuálních vztahů. Můžeme do ní zahrnout jak citaci, či aluzi na jiné umělecké dílo, tak jeho pouhou přítomnost v textu. V Café Lumière se objevují příklady z obou těchto kategorií. Jsou zde citovány, byť s drobnými obměnami, dvě scény z *Příběhu z Tokia*, zároveň se důležitým motivem stává dětská kniha Maurice Sendaka *Outside Over There*, jejíž stránky jsou na plátně přítomny ve scéně čtení. Jako intertextuální můžeme označit i použití hudby, jež se skládá výhradně z děl tchajwanského skladatele Jianga Wen-Ye. Toho, o němž dělá výzkum filmová Jóko. V této kapitole budeme postupně analyzovat všechny výše jmenované případy. Nápomocná nám k tomu bude první kapitola knihy *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, ve které Michail Jampolsky mimo jiné rozebírá právě teorii filmových citátů.

Maurice Sendak je, převážně v kontextu americké kultury, jedním z nejznámějších spisovatelů knih pro děti. Nebo ještě lépe, je téměř syntézou dětské literatury, americkým Čapkem nebo Miyazakim, ikonou dětství jako takového. Zároveň jsou jeho příběhy velmi specifické. Zpracovány jako obrázkové knihy s poměrně nízkým procentem textu, zobrazují ne vždy ideálně přátelské fantaskní světy, ve kterých dětské hrdinové plní úkoly na hraně přežití a rozeznávají se v nich temnější struny lidského podvědomí. *Outside Over There* je součástí trilogie, kterou tvoří spolu s dalšími dvěma knihami *Night's Kitchen* a *Where The Wild Things Are* (česky: *Tam, kde žijí divočiny*).

Na první pohled působí přítomnost takové knihy v asijském filmu jako zjevení. Když si však uvědomíme, jaké popularitě se Sendakovy příběhy těší zejména v Japonsku, není už její začlenění do příběhu natolik

překvapivé³⁶. Kniha se v příběhu objeví v momentě, kdy ji Hadžime dává Jóko, protože její vyprávění nápadně připomíná obsah Jóčina snu. Ta si knihu, se slovy, že ji asi musela číst někdy v dětství, vezme. V další scéně, si ji prohlíží ve vlaku a následně z ní nahlas čte několik stránek u sebe doma, přičemž kamera zabírá pohled přes její rameno na obsah knihy. Jóko přečte expozici příběhu, kde sestru dívky Idy unesou goblini a ona se ji vydá zachránit. Scéna končí a s ní i přítomnost Sendakovy knihy v příběhu.

Takový způsob zobrazení jednoho uměleckého díla v druhém můžeme označit jako typický příklad „construction en abîme“. Tento případ „nastane, když film zobrazuje malířské nebo grafické formy ztvárnění. Můžeme na ně pohlížet jako na jakýsi „zmenšený model“. Jsou ostře odlišeny od struktury filmu díky způsobu, jakým jsou kódovány a okázale předvádějí, že jsou ztvárněním.“³⁷ A také: „construction en abîme“ se vyznačuje zvýšenou úrovní strukturální podobnosti mezi rámujičím textem a textem, který je do něj začleněn.“³⁸ Příběh, jenž se v knize rozehrává, odpovídá jednak Jóčiným opakujícím se snům, jednak její momentální životní realitě – těhotenství. Dochází zde tedy dokonce k trojitému zmnožení motivu. Idin příběh, který v knize dopadne jak jinak, než dobře, není ve filmu vyprávěn až do zdárného konce, ale je přerušen právě v momentě katastrofy. Jóko se zastaví ve čtení přesně ve chvíli, kdy Ida zjistí, že její malá sestra, ještě batole, byla unesena a oknem se ji vydává vysvobodit. Jóko zopakuje akci z knihy tak, že přistoupí k oknu a otevře ho. To, že se příběh nevypráví do konce, ale je přerušen právě v momentě největší nejistoty, odráží Jóčin vlastní strach a její vlastní nejistotu, a je tak v rozporu s jejím opakujícím se ujišťováním rodičů o tom, že všechno v pořádku zvládne.

³⁶ CHEETHAM, Dominic. The Wild Things in Japanese: Markedness, Rhythm and Cultural Acceptance. Meta. 2011, roč. 56, č. 3, s. 596-609. ISSN 0026-0452.

³⁷ JAMPOLSKIJ, Michail. Film a teorie intertextuality. Illuminace. 2000, č. 2, s. 31.

³⁸ Tamtéž

Jiang Wen-Ye byl skladatel tchajwanského původu, činný zejména ve 30. letech v Japonsku, kde od dětství žil, a poté od počátku 40. let až do své smrti v roce 1983 v Číně. Na počátku své kariéry v Pekingu, tehdy pod kontrolou Japonska, byl Jiang jedním z nejpopulárnějších skladatelů, nicméně po skončení války a následně po nástupu komunistů v Číně byl znevýhodňován, vězněn a v důsledku toho pozapomenut. Nový zájem o jeho osobu rozproudila až jeho rehabilitace v roce 1978. Jeho hudba sahá od klavírních skladeb přes sborové po orchestrální a mísí se v ní čínská, tchajwanská a japonská tradice s moderními vlivy.

Scény týkající se Jóčina výzkumu ohledně Jiangova japonského období prochází celým narativem. Poprvé je toto téma zmíněno hned na začátku, když Hadžime předává Jóko ve svém antikvariátu Jiangova cédečka (8. min). Jóko pokračuje ve svých rešerších v knihkupectví (44. min), poté s Hadžimem pátrají po čajovně, do které prý Jiang kdysi chodil (56. min) a nakonec tato tematická linka vrcholí setkáním Jóko s jeho japonskou manželkou a prohlížením jejich starých fotografií (1h12. min). Jiangovy klavírní skladby tvoří, s výjimkou závěrečné titulkové písně, jedinou hudební stopu filmu. Hudba se zde však ozve pouze pětkrát, vždy jen na krátký okamžik, vázaný většinou na zmínku o Jiangovi, buď tak, že ji předchází, nebo po ní následuje.

Dochází tu tak ke zvláštní hře v rovině diegeze. Jiangova hudba patří do diegetického světa Jóko, pokud se však ve filmu ozve, má vždy svůj zdroj mimo něj. To platí až na jedinou výjimku, kterou tvoří hned vůbec první moment, kdy ji můžeme slyšet. Hadžime pustí nahrávku z CD přehrávače, poté následuje střih, ale hudba ještě doznívá, zatímco si Jóko na nádraží přebaluje kufry. Tímto aktem je Jiangova hudba převedena z diegeze do prostoru mimo ni, kde vytrvá jako jeho všudypřítomná připomínka.

I-Fen Wu ve svém článku *Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien's Café Lumière* vyzdvihuje právě tematickou linku týkající se Jianga, jako zásadní pro otázky historie a paměti. „trajektorie filmu se vyvíjí směrem k přenesení minulosti do přítomnosti včleněním skutečné historické osobnosti (Jiang Wen-Ye) do životů hlavních postav.“³⁹ A jinde: „Použití hudby v průběhu filmu, na příklad, má vztah indexu s Jiangovou minulostí, který shromažďuje emoce a zkušenosti, jež vzkvétají a poté zase ustupují, přičemž zaplňují mezeru, že je téměř neznámý v současném Tokiu.“⁴⁰

Jak jsme už řekli, charakter citátu mají v *Café Lumière* dvě scény, obě vycházející z filmu *Příběh z Tokia*. Jednou je scéna, kdy rodiče Jóko přijedou na návštěvu do Tokia, druhou scéna, kdy Jóko jede vlakem a prohlíží si hodinky. Michail Jampolsky definuje filmový citát jako „fragment textu, který narušuje jeho lineární rozvoj a odvozuje motivaci, která jej do textu integruje, z oblasti mimo samotný text.“⁴¹ Na základě této definice pak uvádí dva příklady. Jedním je scéna z *U konce s dechem*, která žádným způsobem nenarušuje linearitu děje a citátem se stává až v momentě, kdy Godard sám osvětlí jeho existenci. Jako druhý využívá Jampolsky scény z *Dreyerova Upíra*, kde právě několikanásobné exponování detailu narušuje tok vyprávění a odkazuje diváka k hledání externí motivace. Naše dva citáty se nachází někde napůl cesty mezi těmito dvěma příklady. Ani jedna z těchto dvou scén nenarušuje strukturu vyprávění (která je, jak už jsme si řekli, ale značně rozvolněná) a není

³⁹ „The trajectory of the film works gradually towards bringing the past into the present by inserting an actual historical figure (Jiang Wen-ye) into the main characters' lives.”

WU, I-Fen, *Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien's Café Lumière*. Asian Cinema. 2008, roč. 19, č. 1, s. 175. ISSN 1059440X.

⁴⁰ „The use of music throughout the film, for instance, is indexical to Jiang's past, which brings together the emotions and experience that blossom and then recede to him, filling the gap that he is barely known in contemporary Tokyo.”

WU, I-Fen, *Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien's Café Lumière*. Asian Cinema. 2008, roč. 19, č. 1, s. 178. ISSN 1059440X.

⁴¹ JAMPOLSKIJ, Michail. *Film a teorie intertextuality*. Illuminace. 2000, č. 2., s. 26.

okamžitě rozpoznatelná jako anomálie, nicméně kdokoliv, kdo viděl *Příběh z Tokia*, je nemůže interpretovat jinak, než jako citáty.

Zhruba v polovině filmu *Příběh z Tokia* jde pár starých manželů na návštěvu ke snaze Noriko. Ta, protože žije sama a neoplývá závratnými finančními prostředky, nemá doma saké a tak se, když si ho starý pán přeje, vydá k sousedce, aby si ho vypůjčila. Poté jim donášková služba přinese jídlo. Rozhovor se točí okolo syna a Noričina současného života. V Café Lumière se odehraje velmi podobná scéna. Jóčiny rodiče přijedou na návštěvu. Ta jde spolu s matkou k sousedce, aby si vypůjčily saké. Doma pak při jídle, které si nechali donést a za otcova mlčení probírají Jóčino těhotenství. (obr. 10, 11)

Scéna z Café Lumière nedostává nějaký zásadní nový smysl, rozpoznáme-li její propojení s podobnou scénou z *Příběhu z Tokia*. Mnohem spíš se její smysl prohloubí směrem k minulosti, opakováním nabývá transcendentní vlastnosti rituálu, implikuje nekonečné opakování lidského údělu. Zároveň ale reflektuje i určitou proměnu. Noriko v *Příběhu z Tokia* přiznává, že její manžel se rád napil a často přišel domů pozdě s partou kumpánů, ale nestěžuje si na to a ke své tchyni a tchánovi se chová s absolutní uctivostí. Jóko, sebevědomá a nezávislá, vypráví o tom, že nemá ani v nejmenším v úmyslu vzít si otce svého dítěte, jednak proto, že se příliš váže na svou matku a jednak, protože od ní by se očekávalo, že se zapojí do chodu rodinné firmy. Smyčky a uzly společenských konvencí a očekávání se rozvazují, mladá žena sama, bez ohledu na okolí, rozhoduje o svém životě.

Přejdeme k druhé scéně, spadající do kategorie citace. V závěru filmu dostane Noriko od svého tchána hodinky, které dříve patřily jeho ženě. Když se pak vrací rychlíkem zpátky do Tokia, s bolestným výrazem ve tváři je vyndá z kabelky, podívá se na ně a zase je tam vrátí. V Café

Lumière vidíme naopak v jedné z prvních scén Jóko, jak ve vlaku a prohlíží si staré kulaté hodinky na řetízku, velmi podobné těm z *Příběhu z Tokia*. Jak se dozvíme záhy, je to dárek pro Hadžimeho. Tyto hodinky se pak později v příběhu objevují znovu jako součást Hadžimeho grafiky vlakového lůna. (obr. 12, 13)

Antonín Líman přikládá hodinkám v *Příběhu z Tokia* zásadní význam a pokládá je v podstatě za jeden z klíčů k tématu příběhu. „Po matčině smrti dává tchán Šúiči Hirajama snaše Noriko hodinky své ženy, protože symbolizují čas – čas matky, čas jeho, čas jejich generace. A Noriko byla jediná, kdo se dokázal do tohoto času vcítit, kdo dokázal pochopit jeho jedinečný rytmus a přizpůsobit se mu, a to mnohem víc, než jejich vlastní děti.“⁴²

Hodinky v Café Lumière také symbolizují čas. Není to však rozdílný čas dvou generací, je to vnitřní čas tokijských vlaků. Čas nostalgického cestování, čas prázdných chvil ukradených jinak rychle se odvíjejícímu životu. Čas Jóko a Hadžimeho.

⁴² LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejů*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2012. ISBN 978-80-7432-198-6.

3 Architextualita

Jak jsme stanovili už v úvodu, třetí kategorie transtextuálních vztahů podle Genetta, architextualita, zahrnuje širokou oblast referencí daného díla ke kulturní tradici, k souhrnu textů, které cirkulují v kolektivním nevědomí a historické paměti nositelů dané kulturní tradice, které ji svým způsobem vytvářejí, či ji nějak významně ovlivnily později. Předmětem tazání je vztah daného díla k takovým kategoriím, jako je žánr apod. Z hlediska vymezení je architextualita nejširší kategorií transtextuálních vztahů, z hlediska definice nejvágnejší. Café Lumière, stejně tak jako jakýkoli jiný produkt cizí kultury, vhání evropského badatele do slepé uličky možných desinterpretací, pokud si tento neuvědomí, že je nutné přistupovat k takovému produktu z hlediska japonské kulturní tradice. Je nesporně pravdou, že se v tomto filmu snoubí tradice japonská s tradicí čínskou popřípadě tchajwanskou i s dalšími mezinárodními vlivy, my se nicméně pokusíme odhalit a popsat pouze ty momenty, kdy ve filmu Café Lumière prosakuje na povrch vrstva vlivů japonských. Zaměření se na tyto vlivy je smysluplné také, pokud si uvědomíme, že v letech 1895 – 1945 byl Tchaj-wan součástí Japonského císařství a právě japonská kultura na něj měla v té době nesmírný vliv, který přetrvává dodnes.

Japonské estetické tradice i vzorce vyprávění se nepochybně zásadně liší od těch evropských. Pokud základní stavební kořeny evropského písemnictví tvoří velké příběhy jako Ilias, Odysea, Don Quijote nebo Hamlet, jejichž ohlasy tak mocně rezonují v literatuře 20. století, v Japonsku je tomu jinak. Namísto epických příběhů zakotvilo japonské

literární sebeuvědomění v prosté lyrické momentce, v poezii haiku.⁴³ Básně jsou i plnohodnotnou součástí nejstarších prozaických textů, jako je např. kronika *Kodžiki*, kde je jejich autorství připisováno bohům a legendárním hrdinům, nebo *Příběh prince Gendžiho*.⁴⁴

Tato forma pak zcela jistě zásadně ovlivnila jak další literární vývoj, tak principy na kterých stojí japonská díla filmová.

„Edward Seidensticker ve své předmluvě ke *Sněhové zemi* výstižně říká, že je to vlastně román-haiku, a má v podstatě pravdu. Haiku má ovšem proti románu pouhé tři řádky a bylo by tedy přesnější říci, že Kawabatův lyrický román je napsán podle básnického *principu haiku*...“⁴⁵ Také film je „delší, než tři řádky“ a proto považuji za užitečnější hledat v něm právě spíše principy, na kterých jsou haiku vystavěná, a momenty, které svým účinkem tuto poezii připomínají. O jakých principech je tady řeč? Začneme něčím méně filosofickým a více filmařským. Po své návštěvě Japonska v roce 1929 napsal Sergej Ejzenštejn esej *Kinematografický princip a ideogram*, kde si všímá, že haiku je vystavěné na principu juxtapozice dvou odlišných obrazů. Stejně tak, jako dva jednodušší znaky japonského písma tvoří složitější abstraktní význam, dva konkrétní obrazy, které nám představuje haiku, vytváří třetí, pocitový vjem v duši čtenáře. „Aplikovaný na srážku strohé kombinace symbolů ústí tato metoda v suchou definici abstraktního pojmu. Stejná metoda, rozšířená do luxusu již zformovaných slovních kombinací, zmohutní do úžasného

⁴³ Jsem si v tomto momentě naprosto vědoma jistého zjednodušení a ignorace historie vývoje pojmu. Nicméně základní principy haiku jsou přítomné i ve starších formách poezie, v básních tanka a renga a budu tedy používat pojem princip haiku v širším smyslu slova.

⁴⁴ LÍMAN, Antonín. *Chrást plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2011, s. 305. ISBN 978-807-4360-152.

⁴⁵ LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 28. ISBN 80-204-0848-7.

imagistického efektu.“⁴⁶ Ejzenštejn se tím samozřejmě pokouší dokázat, že princip montáže je zakořeněn hluboko v japonské kultuře a je její přirozenou součástí (esej také končí výzvou k japonským filmařům, aby této metody více využívali), každopádně je to ale správný postřeh.

Ejzenštejn objevil v japonském básnictví a v japonském divadle ještě další principy, které jsou dnes považovány za typicky filmové. Flashbacky, zrychlování a zpomalování děj, posledně jmenované hlavně v divadelních scénách seppuku, které na jevišti trvají někdy i půl hodiny, přestože v reálném čase by se odehrály v mnohem kratší době. Na první pohled je skutečně překvapivé, že se tyto postupy neobjevují ve větší míře už v raných japonských filmech a že se nestaly dominantní složkou japonské kinematografie. Jedno možné vysvětlení je nasnadě. Tyto principy jsou v japonských filmech obsaženy jen ne přímočaře v jejich formě. Byly vždy považovány spíše za pravidla vnitřní, která ovlivňovala hlubší rovinu prožitku, než za formalistické vnější pozlátko. Další příčinou toho, že se tyto tendence dále soustavně nerozvíjely, je také značný vliv hollywoodské estetiky na rozvíjející se japonský filmový průmysl. Jak píše David Bordwel: „Režiséři vyvíjeli své umění studováním západních filmů, jež se hrnuly do japonských sálů. Částečně pro jejich účinnost, částečně aby přilákali publikum z vyšších vrstev a částečně v naději na export, si japonská filmová výroba začala osvojovat americký způsob inscenování a natáčecí techniky.“⁴⁷

Ve filmu *Café Lumière* se sice nevyužívá montáže tak, jak by si to představoval Ejzenštejn, můžeme zde ale nalézt scény, které jsou vystavěné na stejném principu juxtapozice, jako básně haiku. Nejlépe je tato

⁴⁶ EISENSTEIN, Sergei, Edited and translated by Jay LEYDA. *Film form: essays in film theory*. [1st ed.]. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977, s. 31. ISBN 9780156309202.

⁴⁷ „Directors developed their craft by studying the Western movies that were flooding into Japan's theatres. Partly for efficiency, partly to attract a more upscale audience, and partly in hope of export, Japanese filmmaking began adopting American staging and shooting techniques.“
BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, c2008, s. 353. ISBN 0-415-97778-9.

podobnost vidět ve scénách, kdy je Jóko o samotě a věnuje se nějaké banální činnosti jako je jízda vlakem, čtení nebo věšení prádla. Tyto scény připomínají atmosféru moderních haiku ženských autorek, které bývají, jak jinak, sondou do intimního světa jejich každodennosti. Jóko jede ve vlaku a prohlíží si staré hodinky na řetízku, porovnává je s podobnými hodinkami na přístrojové desce řidiče vlaku, snad chce seřadit čas? (obr. 13) Probíhají tu současně dvě akce – jízda vlakem a pozorování hodinek, přičemž jedna druhou podtrhuje a dohromady vytváří intimní prožitek, chvíli soukromých pocitů ve veřejném prostředí přeplněné Tokijské dopravy. Divák zatím netuší, jaký význam hodinky mají ani komu jsou určeny, city nejsou explicitně vyjádřeny slovem ani obrazem, nicméně jsou v záběrech hluboce přítomny. Obdobný moment nastává, když Jóko čte doma knihu, jejíž příběh nápadně připomíná obsah jejích snů, a večerí. (obr. 14) Opět jsou tu propojeny dvě akce – čtení a jídlo, tentokrát v soukromém prostoru domova. V tomto případě je situace jasnější – chápeme vztah dětské knížky k Jóčinu těhotenství, její pohled z okna, kterým v knize prošla Ida hledat svou malou sestru unesenou gobliny. Je to chvíle, kdy si Jóko uvědomí, že žije a hluboce prožívá svou momentální existenci. Tyto a podobné scény staví na stejném základě, jako například haiku *Spravím si hlavu / tak jako dírý v ponožkách / a budu žít dál*⁴⁸ nebo *Na okně sníh / ženské tělo přelévá / vodu z lázně*.⁴⁹

Toto soustředění se na jednu postavu a její svět, v haiku je touto postavou, samozřejmě, básnický subjekt, připomíná další principy, které se do haiku dostávají v 18. a 19. století. Tehdy začíná být ceněna spíše popisnost a věrnost (kterou ovšem nesmíme zaměňovat s tradičním evropským realismem, ani s experimenty jako je cinéma-vérité) než

⁴⁸ JOŠINO, Jošiko in LÍMAN, Antonín. *Chrást plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2011, s. 215. ISBN 978-80-7436-015-2.

⁴⁹ KACURA, Nobuko, Tamtéž str. 219

filozofičnost. Jsou to *šasei*, kopírování nebo odraz života, makoto, opravdovost, a *šadžicu*, kopírování reality. Tento požadavek věrnosti se vztahuje jak na vnějškovou skutečnost, tak na vnitřní citové prožívání. Film *Café Lumière* se těchto zásad drží tím, že do centra pozornosti umísťuje jedinou postavu, kterou sledujeme téměř na každém kroku. Příběh se snaží věrně a upřímně vylíčit životní situaci, ve které se Jóko nachází. V tomto smyslu bychom mohli celý film považovat za jediné haiku (k této myšlence se ještě vrátíme). Fabule snímku odpovídá v podstatě výseku ze života Jóko. Nicméně to, že tato fabule je na začátku i na konci otevřená, že získáme jen málo skutečných informací o vnitřních pochodech v myslích hrdinů, bude pravděpodobně, u takového režiséra jako je Hou Hsiao-Hsien, ovlivněno spíše evropským filmovým modernismem (zejména filmy francouzské nové vlny), než touhou po věrnosti a pravdivosti ve stylu těchto principů.

Josa Buson napsal ve svém deníku haiku Jarní bláto v roce 1777: „Podstatou haiku je používat obyčejných slov a přitom obyčejnosti nepodlehnout. Snažte se nebýt částí obyčejnosti a přesto ji využívat.“⁵⁰ Tato slova jsou v podstatě vyčerpávající charakteristikou tvorby Jasudžiró Ozua. U filmu *Café Lumière* to neplatí bezvýhradně. Za „obyčejné“ bychom mohli považovat jednoduchý příběh i celkem nekomplikovanou narativní výstavbu. Tímto adjektivem nemůžeme ovšem s čistým svědomím popsat styl filmu. Hou Hsiao-Hsien se tu sice vyhýbá komplikovaným jízdám a velkým spektakulárním záběrům, nicméně jeho pohyblivá kamera, jež neustále mění rámování obrazu, má daleko k prostotě Ozuova stylu.

Existují ovšem ještě další vnitřní principy, kterými se tvorba haiku řídí. Jedním z nejdůležitějších z nich je *mono no aware*. Hlubinné pochopení věcí, „totiž intenzivní emoce, které vnímavý člověk prožívá

⁵⁰ Tamtéž str. 316

například ve spojitosti s krásou, zejména s křehkostí a pomíjivostí přírody, ale i v souvislosti s bolestí, a přirozeným smutkem života.⁵¹ S tímto pojmem neoperuje pouze literární teorie, ale měly by ho naplňovat i jiné druhy umění. Antonín Líman považuje za jedno z nejlepších filmových vyjádření *mono no aware* scénu z filmu *Tokijský příběh*, kde si nejmladší dcera Kjóko stěžuje své švagrové Noriko na sobecké starší sourozence. Když jí Noriko říká, že všichni, ať chtějí nebo ne, nakonec skončí tak, že se budou starat hlavně sami o sebe, odpoví, že v tom případě je svět, ve kterém žijeme, strašné místo. Noriko se zářivě usměje a řekne: „Přesně tak. Žijeme ve strašném světě.“⁵² V Café Lumière je dialogů pomálu. Jsou zde ale scény bez nich, které se také určitým způsobem vyjádření *mono no aware* blíží. Nejvýraznější jsou v tomto smyslu dvě scény. V první přijede Jóko na kole na malé venkovské nádraží, odkud dojížděla na střední školu. (obr. 15) Prší, Jóko postává v nádražní budově, prohodí několik slov s výpravčí v okýnku (která zůstává po celou dobu mimo záběr) a nakonec vyjde pod stříšku. Kamera ji snímá zvenku v dlouhém polocelku, který ji umísťuje do hloubky záběru a obklopuje ji známým prostorem, který jí už nepatří. Ocítá se tak v nostalgické krajině, jež k ní promlouvá hlasem jejího mladšího já a připomíná jí, že co bylo, bylo a co je, to je a nikdy to nemůže být obráceně. Dotkli jsme se zde také slova *nostalgie*, jehož pomocí se někdy termín *mono no aware* překládá, či se na něj zjednodušuje. Tento rozměr vyplyne ještě výrazněji, uvědomíme-li si, že model dojíždění do školy na kole a pak vlakem je v Japonsku typický, téměř ikonický. Druhá scéna se *mono no aware* blíží ještě o něco víc. V závěrečné scéně se Jóko a Hadžime potkají v tokijském vlaku, beze slova vystoupí na stanici. Delší záběr, který je zachycuje uprostřed nádraží, jehož

51 LÍMAN, Antonín. *Chrám plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2011, s. 307. ISBN 978-807-4360-152.

52 LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia, 2008, s. 80. ISBN 978-80-86685-80-9.

zvuky Hadžime nahrává, a film končí. (obr. 16) Zde se dotýkáme hlubokých pocitů, v nichž bolest a štěstí splývají v pochopení. Mezi vlaky, které v sobě nesou cestu a věčné lidské plahočení, vprostřed nádraží, které je místem míjení i střetávání. A všechno je tak, jak má být.

Jak jsem se již zmínila, básně byly v Japonsku odjakživa součástí prozaických textů. Přední básníci haiku s oblibou psali takzvané haibunové prózy, cestovní deníky, ve kterých kombinovali narativní texty a básně. Tento fakt lze považovat za jeden z důkazů o tom, že japonská literatura tenduje již od počátku k rozvolněnějším formám. Samotné haiku vzniklo původně z první sloky rengy, řazené básně, kde se v psaní slok střídali různí autoři a každá měla mít trochu jinou náladu nebo téma. Ani v moderní literatuře se příliš neuchytil koncept evropského realistického románu a nejslavnější japonská literární díla dvacátého století se vyznačují právě rozvolněnou narativní výstavbou. Tyto tendence se přirozeně odráží i ve filmu. Vyprávění bývá epizodické, vystavěné spíše na základě výjevů propojených sice nitkou příběhu, nicméně hutný narativ, který je typický například pro klasickou hollywoodskou kinematografii, bychom tu hledali jen těžko. Jinými slovy, události a situace, které se odehrávají na plátně, neposouvají postavu tak výrazně směrem k cíli, k narativnímu vyvrcholení příběhu, jako spíš prohlubují její prožitky a chápání daného univerza. V tomto duchu projdou podobnou cestu otec z Ozuova *Pozdního jara*, hrnčíř Gendžuro v Mizogučiho *Povídkách o bledé luně po dešti*, studentka Makoto v Óšimově *Krutém příběhu mládí* nebo babička Orin v Imamuraově *Baladě o Narajamě*. Film *Café Lumière* se v tomto ohledu nevymyká. Děj by se dal shrnout do dvou, tří vět. Jako diváci jsme svědky všedních výjevů ze života Jóko. Situace nemají přímou kauzální souvislost, příběh neprochází klasickými fázemi, jaké známe z evropské narativní

tradice.⁵³ Jóko prochází Tokiem, jede na návštěvu k rodičům na venkov, ale příběh jako by se nikam neodvíjel. Odehrává se spíše směrem dovnitř než z bodu A do bodu B. To nás přivádí zpět k haiku, které podobným ponorem do hloubky vyjadřuje jedinečnou situaci lyrického prožitku. To, že se příběh nepohybuje od bodu A do bodu B, je motivováno ještě jednou skutečností a to tím, že postavy o nic neusilují. Není zde přítomno něco, po čem by toužili, a co by tedy mohlo být hnacím motorem příběhu. Jistě, Jóko sice pátrá po osudech tchajwanského skladatele, to je ale její zájem, či zaměstnání, a scény, ve kterých se toto pátrání odehrává, spíše dokreslují její charakter, obraz samostatné ženy, než že by nás skutečně zajímaly výsledky této práce. Jejich četnost je způsobena tím, že doprovázíme Jóko téměř na každém kroku. Ani toto ale není v japonské tradici ojedinělé. Spolu s absencí vývoje protagonisty, který chybí i v *Café Lumière*, se tato nepřítomnost cíle často objevuje v dalších literárních či filmových příbězích. Antonín Líman ji popisuje na příkladu románu *Sněhová země*. „Na rozdíl od evropského Bildungsromanu či realistického románu 19. - 20. století však japonský hrdina nic neřeší, nezachrání gejšu Komako z bezvýchodné situace v konvenčním happyendu a zůstává v podstatě stejným člověkem, jakým byl na začátku. Žádný mravní růst, žádné výrazné zlepšení jeho lidských kvalit.“⁵⁴

⁵³ Dědictví Aristotela je také jedním ze zásadních rozcestí japonské a evropské, nebo euroamerické kultury.

⁵⁴ LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2000, s. 26. ISBN 80-204-0848-7.

Termín kúhaku znamená prázdný nebo bílý prostor a nejpatrněji je vyjádřen v japonské grafice. Většinu plochy obrazu zabírá prázdný prostor, jen někde na okraji je malý motiv – borovice, ptáček atd. Tento tradiční způsob obrazového vyjádření pochopitelně ovlivnil i výtvarnou a inscenační složku filmu. „Symetrie a úplná zakreslenost, zaplněnost obrazu je pro Japonce odpuzující. Třeba Leonardova *Poslední večeře* se svou dokonalou symetrií japonského diváka odrazuje, protože do toho obrazu nemůže tak snadno vstoupit. Totéž lze říci o obrazu filmovém. Japonský filmový obraz není nikdy přeplněn věcmi ani lidmi, má střídmost japonského malířství. (...) Když si pozorně všimnete, jak například Mizoguči komponuje svůj záběr, vidíte, že není nikdy uspořádán symetricky, ale spíš diagonálně.“⁵⁵ Myslím, že tuto kvalitu mají možnost lépe vyjádřit černobílé filmy, protože pro obraz bez barev je, logicky, jednodušší zachovat strohost kompozice a obsáhnout určitou prázdnotu, která je tradičně asociována právě s bílou nebo černou barvou. Nicméně určitou strohost a nezaplňenost prostoru můžeme ve filmu *Café Lumière* vnímat v tom smyslu, že Hou Hsiao-Hsien snímá pouze ty objekty, které se přirozeně nacházejí v zorném úhlu kamery, střízlivě a bez pompézní stylizace, v nepřítomnosti detailních záběrů a v oblibě několikanásobného rámování obrazu, typického pro japonskou kinematografii obecně. (obr. 17)

S japonským minimalismem souvisí i koncept wabi, který Donald Richie považuje za klíčový při analýze díla Jasudžiró Ozua. „V praxi to znamená (wabi), že čím obyčejnější, či dokonce chudší obsah, tím silnější (správně zobrazený) efekt. Prosté, hrubé, obyčejné – to jsou nejlepší prostředky pro estetického ducha. (...) wabi jako duchovní nástroj slouží k vyjádření toho, že věčné je přítomné v pomíjivém“⁵⁶ Film *Café Lumière*

⁵⁵ LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia, 2008, s. 60. ISBN 978-80-86685-80-9.

⁵⁶ „In practice it means (wabi), that the more ordinary, even poorer, the container, the stronger the

v sobě tuto prostotu částečně nese, byť ne tak výrazně jako filmy Jasudžiró Ozua, a spíše v rovině obsahu než formy. Jejím výrazem je bezprostřednost obyčejného lidského příběhu, jež nespěje k překvapivým rozuzlením, zářným happyendům ani nepřináší dech beroucí akci. Hou Hsiao-Hsien tu pomocí křehkých, odplouvajících momentů vypráví příběh věčnosti lidské existence.

Ve filmu *Café Lumière* můžeme pozorovat ještě další aspekty, které je možné považovat za příznačné pro japonskou kinematografii jako takovou. Je jím například pomalé tempo, které je produkováno nízkou frekvencí střihu a přítomností „prázdných záběrů“, kdy kamera ulpívá na krajině nebo na předmětech. Tento způsob pozorování světa má také svůj základ hluboko v japonské mentalitě. Jedním ze základních mechanismů, které definují mentalitu evropskou, je karteziánský dualismus. Konflikt duše a těla, obsahu a formy (tento tak hlasitě rezonuje ve středoevropské literatuře), to je nekonečný souboj odehrávající se na poli evropské kultury. V Japonsku je tomu jinak. Tady tento rozpad věcí na povrch a hloubku neexistuje a nikdy neexistoval. Povrch není skořápka, která v sobě ukrývá něco hlubokého, nejlépe ještě něco krásného a dobrého, pod něčím ošklivým a zlým a naopak. Povrch viděný japonskýma očima má hloubku, je významem sám o sobě. Jak vysvětluje Antonín Líman, pro japonské publikum je toto pomalé tempo přirozené, zatímco nám, západním divákům, se zdá příliš pomalé. „Tento pohled způsobuje, že naše pozornost, která je upřena na věc, na jakýkoliv projev okolního světa, se unaví dříve, než se unaví pozornost japonská, a my začneme v mysli putovat někam daleko, někam do jiné země nebo na Měsíc, nebo naopak

(properly displayed) effect. The plain, the rough, the common – these are the best conduits for the aesthetic spirit. (...) wabi as a spiritual tool server to suggest that the eternal is contained within the transient. “

RICHIE, Donald. Ozu. Pbk. ed. Berkeley: University of California Press, 1977, s. 187. ISBN 9780520032774.

dovnitř věci, kde předpokládáme skryté významy.“⁵⁷

Hou Hsiao-Hsien ve filmu *Café Lumière* ulpívá na okolním světě podobným způsobem. I zde najdeme „prázdné záběry“, vlaky projíždějící krajinou, Jóko procházející Tokiem, interiéry pokojů, ve kterých není „nic zajímavého“. (obr. 18, obr. 19)

Pokud bychom chtěli zkoumat snímek *Café Lumière* z hlediska filmového žánru, musíme nejdříve popsat, jaké žánry jsou v kontextu japonské kinematografie určující. Dominantní tu jsou dvě velké skupiny džidaigeki, dobové příběhy, a gendaigeki, příběhy ze současnosti. Je nasnadě, do které z těchto kategorií by film *Café Lumière* patřil. Nicméně definice pojmu gendaigeki je natolik vágní, že není možné žádný film přiřadit k tomuto žánru pouze na jejím základě. Jeden z nejvýznačnějších podžánrů gendaigeki, který zažil největší boom v 50. letech a který dominoval v tvorbě Jasudžiró Ozua, se nazývá šomingeki, tedy příběh obyčejných lidí. Tito obyčejní lidé byli povětšinou představitelé poválečné střední třídy, takzvaní sararímani (z anglického salary man), těžce pracující lidé, kteří tvořili v té době i nejpočetnější část publika, a tyto filmy pro ně byly tím pádem příběhy o „lidech, jako jsme my“. V roce 2003 je situace jiná. Společnost se zásadním způsobem proměnila a obsah pojmu „lidé, jako jsme my“ s ní. Nejdůležitější ale je, že Hou Hsiao-Hsien nepřikládá v *Café Lumière* zařazení protagonistů do společnosti velkou váhu. Zaměstnání Jóčina otce neznáme, ona sama i Hadžime jsou intelektuálští samotáři s podivnými zálibami a bez větších finančních potíží. Film *Café Lumière* je autonomní autorské dílo, které nemůžeme jednoduše zařadit do žánrového schématu.

⁵⁷ LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia, 2008, s. 61. ISBN 978-80-86685-80-9.

Je zřejmé, že jsme nevyčerpali architextuální vztahy, na kterých je film *Café Lumière* účasten. Ani ty, jež se vztahují k japonské kultuře⁵⁸, natož pak všechny ostatní. Takto rozsáhlá analýza by však překračovala jak možnosti této práce, tak autorčiny.

⁵⁸ Mohli bychom například zkoumat ještě vztah *Café Lumière* k zenové filosofii, k pojetí krajiny, k pojmům jako kokoro, satori apod.

Závěr

V této práci jsem analyzovala projevy transtextuality v japonském filmu *Café Lumière*. Z pěti typů transtextuálních vztahů definovaných Gérardem Genettem, hypertextualita, intertextualita, architextualita, paratextualita a metatextualita, jsem se, z důvodů omezeného rozsahu práce a poněkud odlišného zaměření posledních dvou jmenovaných, rozhodla věnovat pouze prvním třem kategoriím. Zároveň jsem se také v poslední analýze, omezila na japonský kulturní prostor, a to jednak vzhledem k svému oborovému zaměření, jednak vzhledem k tomu, že to film *Café Lumière* dovoluje.

V první kapitole jsem provedla analýzu hypertextuálních vztahů v *Café Lumière*. Za základní hypotext jsem považovala film *Příběh z Tokia* japonského režiséra Jasudžiró Ozua, k jehož stému výročí narození je film *Café Lumière* dedikován. Nadále jsem se tedy zabývala pouze vztahem těchto dvou filmových textů, s občasným přihlédnutím k dalším Ozuovým snímkům zejména k *Pozdnímu jaru*. Za pomoci neoformalistické analýzy jsem provedla rozbor obou filmů na úrovni formy a stylu a následně popsala vztahy příslušných kategorií na základě Genettovy terminologie definované v knize *Palimpsesty*.

Na úrovni formy jsem zaznamenala mnoho narativních transformací, jež odpovídají Genettově teorii. Houův narativ redukuje syžet *Příběhu z Tokia* pomocí excize, přičemž si vybírá pouze jednu tématickou linii, se kterou dále pracuje. Omezuje ji taktéž na úrovni postav, které prochází výraznými změnami v oblasti motivace. V případě hlavní protagonistky Jóko se jedná o transmotivaci, v případě otce o demotivaci. Na úrovni celého narativu můžeme pak hovořit o transvalorizaci, jež tyto motivace

částečně ovlivňuje. Zúžením perspektivy z pohledu mnoha protagonistů (*Příběh z Tokia*) na jednoho (Café Lumière) se narativ posunul v rámci transmodální intramodalizace. Na úrovni diegetické můžeme pozorovat dva různé druhy transpozice. První z nich spočívá v tom, že Café Lumière se, na rozdíl od *Příběhu z Tokia*, zaměřuje téměř výhradně na prostředí Tokia a v důsledku toho na vztah postav k tomuto městem. Druhou je proximizace, tedy převedení příběhu do současnosti, kterou můžeme v podstatě vnímat jako prvotní příčinu všech výše popsaných transformací.

Zjistila jsem, že z hlediska stylu sice oba snímky vykazují množství zajímavých podobností, ty však většinou nejsou způsobeny hypertextuálními transformacemi. Oba stylové systémy jsou od sebe principiálně odlišné a odpovědi na otázky, které vyvolává jejich podobnost, musíme hledat spíše v rovině architextuální.

V druhé kapitole jsem se zabývala vztahy na úrovni intertextuality. Jako první jsem analyzovala způsob, jakým je ve filmu přítomna kniha Maurice Sendaka *Outside Over There* a odhalila jsem v něm typický příklad „contruction en abîme“. Dále jsem se věnovala použité hudbě, která odkazuje na život a dílo tchaj-wanského skladatele Jianga Wen-Ye. Nakonec jsem podrobila analýze dvě scény, jež je možné klasifikovat jako citáty z filmu *Příběh z Tokia*. Zjistila jsem, že rozpoznání těchto scén jako citátu není klíčové pro pochopení narativu Café Lumière, nicméně že prohlubuje a posiluje jejich význam.

Třetí kapitola se věnovala architextualitě. Zde jsem, převážně ve stylu Café Lumière, našla několik styčných bodů s japonskou estetickou a kulturní tradicí. Ukázala jsem, jakým způsobem ovlivňují výstavbu filmového obrazu principy haiku, zejména technika juxtapozice dvou výjevů nebo zaměření se na přítomný, jedinečný prožitek. Zároveň jsem odhalila vztah Café Lumière ke konceptům *mono no aware*, *wabi* a *kúhaku*.

Analýza předvedla, jakou roli můžou, třeba i bez vědomí režiséra, hrát estetické a narativní principy dané kulturní tradice ve výsledné podobě díla, do nějž, ať už úmyslně nebo neúmyslně, promítají.

Cílem této práce bylo odhalit na základě Genettovy teorie transtextuality vztahy na nichž je účasten film *Café Lumière*. Analyzovala jsem jak ty, které film vážou k jinému konkrétnímu textu (*Příběh z Tokia*), tak ke specifické kulturní tradici v širším slova smyslu. Zjistila jsem, že v prvním případě se jedná převážně o vztahy na úrovni formy, v druhém na úrovni stylu.

Výsledkem této práce není, a neměla být, vyčerpávající analýza postulující jeden jediný pravdivý výklad filmu *Café Lumière*, odhalující neodmyslitelný vliv Jasudžiró Ozua na filmy Hou Hsiao-Hsien, v tom stylu, v jakém nás někteří teoretici přesvědčují o opaku.⁵⁹

Neobvyklá perspektiva, kterou jsem se dívala na *Café Lumière* přinesla, jako jeden z možných, další obohacující pohled na konkrétní filmové dílo, ale stejně tak může rovněž sloužit jako zdroj inspirace pro analýzy podobného typu, zkoumající jakýkoliv umělecký artefakt.

⁵⁹ UDDEN, James. No man an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien. Hong Kong: Hong Kong University Press, c2009, 226 p. ISBN 96-220-9074-5.

NEEDHAM, Gary. 2006. „Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien“ In *Asian Cinemas, A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis a Gary Needham. University of Hawaii Press, 2006, s. 359-405. ISBN 9780824830854

Prameny a Literatura

Prameny:

Café Lumière (*Kóhí džikó*, Japonsko/Tchaj-wan, 2003, 108 min.)

režie: Hou Hsiao-Hsien

scénář: Hou Hsiao-Hsien, Chu Tien-Wen

kamera: Ping Bin Lee

střih: Liao Ching-Song

hrají: Jo Hitoto (Jóko), Tadanobu Asano (Hadžime), Nendži Kobajaši (otec) Kimiko Jo (nevlastní matka)

Příběh z Tokia (*Tókjó mongatari*, Japonsko, 1953, 136 min.)

režie: Jasudžiró Ozu

scénář: Kógo Noda, Jasudžiró Ozu

kamera: Júharu Atsuta

střih: Jošijasu Hamamura

hrají: Čišu Rjú (otec), Čieko Higašijama (matka), Setsuko Hara (Noriko), Haruko Sugimura (Šige), Só Jamamura (Kóiči), Kuniko Mijake (Fumiko), Kjóko Kagawa (Kjóko)

Citované filmy:

Balada o Narajamě (Šóhei Imamura, 1982)

Čas žít a čas umírat (Hou Hsiao-Hsien, 1985)

Dobří muži, dobré ženy (Hou Hsiao-Hsien, 1995)

Goodbye South, Goodbye (Hou Hsiao-Hsien, 1996)

Chlapci z Feng-kuei (Hou Hsiao-Hsien, 1983)

Chut' makrel (Jasudžiró Ozu, 1962)

Krásný podzimní den (Jasudžiró Ozu, 1960)
Krutý příběh mládí (Nagisa Óšima, 1960)
Květy Šanghaje (Hou Hsiao-Hsien, 1998)
Let červeného balónku (Hou Hsiao-Hsien, 2007)
Léto u dědečka (Hou Hsiao-Hsien, 1984)
Loutkař (Hou Hsiao-Hsien, 1993)
Město smutku (Hou Hsiao-Hsien, 1989)
Millennium Mambo (Hou Hsiao-Hsien, 2001)
Povídky o bledé luně po dešti (Kendži Mizoguči, 1953)
Pozdní jaro (Jasudžiró Ozu, 1949)
Prach ve větru (Hou Hsiao-Hsien, 1986)
Tři Časy (Hou Hsiao-Hsien, 2005)
U konce s dechem (Jean-Luc Godard, 1959)
Upír (Carl Theodor Dreyer, 1932)

Citované knihy:

Kodžiki (711-712)
Outside Over There (Maurice Sendak, 1981)
Příběh prince Gendžiho (Murasaki Šikibu, 1021)
Sněhová země (Jasunari Kawabata, 1948)
The Night Kitchen (Maurice Sendak, 1970)
Where The Wild Things Are (Maurice Sendak, 1963)

Literatura:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011 ISBN 978-80-7331-217-6.

BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 2005, Myšlenky (Mladá fronta), sv. 22 ISBN 80-204 1241-7;.

BORDWELL, David. *Poetics of cinema*. New York: Routledge, c2008 ISBN 41597778-9.

ROBERT STAM, Robert Burgoyne. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Hoboken: Routledge, 1992 ISBN 0-203-97719-X.

EISENSTEIN, Sergei, Edited and translated by Jay LEYDA. *Film form: essays in film theory*. [1st ed.]. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977 ISBN 9780156309202.

FRODON, Sous la direction de Jean-Michel. Hou Hsiao-Hsien. Paris: Ed. Cahiers du cinema, 1999 ISBN 286642249X

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, c1982. Points, 257. ISBN 2.02.018905.4.

CHEETHAM, Dominic. *The Wild Things in Japanese: Markedness, Rhythm and Cultural Acceptance*. Meta. 2011, roč. 56, č. 3, s. 596-609. ISSN 0026-0452.

JAMPOLSKIJ, Michail. *Film a teorie intertextuality*. Iluminace. 2000, č. 2.

LÍMAN, Antonín. *Chrást plný květů: výběr ze tří staletí japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2011 ISBN 978-807-4360-152.

LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejů*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2012 ISBN 978-80-7432-198-6.

LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha: DharmaGaia, 2008 ISBN 978-80-86685-80-9.

LÍMAN, Antonín. *Krajiny japonské duše: čtrnáct esejů o moderní japonské literatuře*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2000 ISBN 80-204-0848-7.

NEEDHAM, Gary. 2006. „Ozu and the Colonial Encounter in Hou Hsiao-Hsien“ In Asian Cinemas, A Reader and Guide, ed. Dimitris Eleftheriotis a Gary Needham. University of Hawaii Press, 2006, s. 359-405. ISBN 9780824830854

RICHIE, Donald. Ozu. Pbk. ed. Berkeley: University of California Press, 1977 ISBN 9780520032774.

UDDEN, James. No man an island: the cinema of Hou Hsiao-hsien. Hong Kong: Hong Kong University Press, c2009 ISBN 96-220-9074-5.

WU, I-Fen, Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-Hsien's Café Lumière. Asian Cinema. 2008, roč. 19, č. 1, ISSN 1059440X.

Obrazová příloha



(Obr. 1, 2)



(Obr. 3)



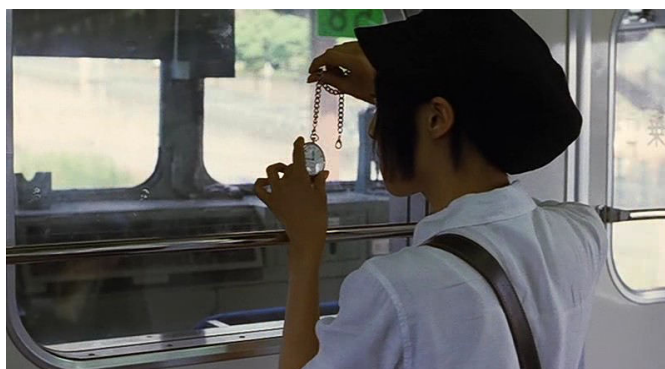
(Obr. 4, 5, 6)



(Obr. 7, 8, 9)



(Obr. 10, 11)



(Obr. 12, 13)



(Obr. 14)



(Obr. 15)



(Obr. 16)



(Obr. 17)



(Obr. 18, 19)