

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Střihová skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY

aneb když protagonista není hlavní postavou

Matěj Šámal

Vedoucí práce: MgA. Ivo Trajkov

Oponent práce: MgA. Pavel Jech

Datum obhajoby: 5.10.2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

FILM AND TV SCHOOL OF
THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

Film, TV and Still Photography Arts and New Media

Editing

MASTER THESIS

DUAL CONCEPT OF A CHARACTER
When the Protagonist is not the Main Character

Matěj Šámal

Supervisor: MgA. Ivo Trajkov

Opponent: MgA. Pavel Jech

Examination date: 5.10.2017

Dedicated Academy Degree: MgA.

Praha, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY ANEB KDYŽ PROTAGONISTA NENÍ HLAVNÍ
POSTAVOU

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Diplomová práce duální koncepce postavy se zabývá existencí filmů, ve kterých protagonista není divákovou hlavní postavou. Práce zkoumá, na základě jakých principů ke zmíněnému efektu dochází. Jaký vztah k sobě tyto postavy mají a jak se v průběhu vyprávění ovlivňují. Na základě rozborů konkrétních filmových příkladů je vytyčeno několik pravidel, jejichž naplnění přispívá k tomuto efektu. Práce si klade za cíl vysvětlit rozdíl mezi funkcí protagonisty a funkcí hlavní postavy diváka. Zároveň klasifikuje typy příběhů, u kterých k efektu duální koncepce postavy dochází nejčastěji.

Klíčová slova: duální koncepce postavy, protagonista, hlavní postava, hrdina, antagonist, základní dramatická situace dramatu, inciting incident, psychologická potřeba, morální potřeba, touha a potřeba, empatie, sympatie, body obratu

Abstract

This thesis called dual concept of a character deals with the existence of films where the protagonist is not the main character of a viewer. The work examines on the basis of which principles this effect occurs. Then it is described, what kind of relations these characters have with each other, and how they influence each other during the narration. A few rules are set on the basis of the particular film examples, which fulfilment contributes to this effect. The aim of this work is to explain the difference between the function of a protagonist and the main character of a viewer. It also classifies types of stories, where the effect of a dual concept of a character occurs most often.

Keywords: Dual Concept of a Character, Protagonist, Main Character, Hero, Antagonist, inciting incident, Psychological Need, Moral Need, Need & Desire, Empathy, Sympathy, Plot Points

Obsah

ÚVOD	8
1 PROČ JSEM SI VYBRAL TOTO TÉMA	9
1.1 Definice singulární a duální koncepce postavy	10
1.1.1 Co je to singulární koncepce postavy	10
1.1.2 Co je to duální koncepce postavy	11
2 CHARAKTERISTIKA A FUNKCE HLAVNÍ POSTAVY V DUÁLNÍ KONCEPCI.....	13
2.1 Charakteristika hlavní postavy.....	13
2.2 Funkce hlavní postavy.....	13
3 CHARAKTERISTIKA A FUNKCE PROTAGONISTY V DUÁLNÍ KONCEPCI.....	14
3.1 Charakteristika protagonisty v duální koncepci	14
3.2 Funkce protagonisty v duální koncepci.....	14
4 EMOCIONÁLNÍ NAPOJENOST DIVÁKA	15
4.1 Sympatie versus empatie	15
4.1.1 Empatie v singulární koncepci filmu Erin Brokovitch	16
4.1.2 Empatie v duální koncepci filmu Pretty Woman	16
5 ROZDÍL MEZI ZÁKLADNÍ DRAMATICKOU SITUACÍ DRAMATU A INCITING INCIDENTEM	17
5.1 Inciting incident	17
5.1.1 Inciting incident v singulární koncepci.....	17
5.1.2 Inciting incident v duální koncepci	19
6 NEED & DESIRE.....	21
6.1 Psychologická potřeba.....	21
6.2 Morální potřeba	21
6.3 Příklad need & desire ve filmu Avanti!	22
6.4 Need & Desire v duální koncepci.....	22
7 JAK NA NEED & DESIRE NAHLÍŽÍ DIVÁK	24
7.1 Desire – hlavní postava	24
7.2 Need – protagonista	24
8 KDO SE PROMĚŇUJE	26
9 VZTAH ANTAGONISTY S PROTAGONISTOU A HLAVNÍ POSTAVOU V DUÁLNÍ KONCEPCI POSTAVY	27
9.1 Protagonista bez morální potřeby.....	27
9.1.1 Antagonistova funkce v hlavní dějové linii.....	27
9.1.2 Antagonistova funkce ve vedlejší dějové linii.....	27
9.1.3 Příklad z filmu Free Willy	28

9.1.4	Příklad z filmu E.T.: The Extra-Terrestrial	29
9.2	Protagonista s morální potřebou	29
9.2.1	Funkce morální potřeby protagonisty v hlavní a vedlejší dějové linii	30
9.2.2	Antagonistova funkce v hlavní dějové linii.....	31
9.2.3	Antagonistova funkce ve vedlejší dějové linii.....	32
9.2.4	Příklad z filmu The Sixth sense.....	32
9.2.5	Příklad z filmu Pretty Woman	33
10	PLOT POINTS: KOMU NÁLEŽÍ BODY OBRATU?	35
10.1	Komu náleží body obratu v duální koncepci postavy	35
10.1.1	Body obratu ve filmu Pretty Woman	37
10.1.2	Body obratu ve filmu The Sixth sense	38
10.1.3	Body obratu ve filmu E.T. The Extra Terrestrial	40
10.1.4	Body obratu ve filmu Free Willy.....	41
11	FUNKCE PROLOGU V DUÁLNÍ KONCEPCI POSTAVY	42
11.1	Funkce prologu ve vztahu k hlavní postavě	43
11.2	Funkce prologu ve vztahu k protagonistovi.....	43
11.3	Zajímavý případ prologu v duální koncepci postavy	44
12	VYPRAVĚČ VE FILMECH S DUÁLNÍ KONCEPCÍ POSTAVY.....	45
12.1	Duální koncepce postavy s přítomností vypravěče ve filmu The Blind Side.....	47
13	SUPPORTING CHARACTER VERSUS HLAVNÍ POSTAVA	49
14	MULTIHRDINOVÉ ANEB PLURÁLNÍ PROTAGONISTA, MULTIPROTAGONISTA A DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY	50
14.1	Duální koncepce postavy v kategorii multihrdinů.....	52
15	TŘINÁCT PRAVIDEL DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY	53
16	TYP PŘÍBĚHŮ VE KTERÝCH SE OBJEVUJE EFEKT DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY	54
	ZÁVĚR.....	56
	SOUPIS CITACÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ.....	57
	BIBLIOGRAFIE.....	59
	SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ.....	60
	POUŽITÉ LITERÁRNÍ CITACE V ORIGINÁLNÍM ZNĚNÍ:	61

ÚVOD

Za dobu svého působení na škole jsem se z pozice střihače přesunul do pozice režiséra. Filmy, které točím, musí v první řadě bavit mě a teprve potom ostatní. Sám sobě jsem měřítkem úspěšnosti. Jsem první divák a jen doufám, že se najde dostatek diváků, kteří budou ve stejném rozpoložení jako já. Kam touto předmluvou směřuji?

Ve chvíli, kdy musím přepnout z tvůrce na diváka, musím zároveň nechat celou dramaturgii hluboko v zadním šuplíku a dívat se na film jako divák. Divák, který s trochou štěstí rozezná hlavní postavu. Když jsem točil jeden z příběhů *BMW stories*, došlo mi až ve střížně, že kdo je pro mne jako diváka hlavní postavou, není pro mne jako tvůrce protagonistou. Ve většině filmů je, ať už z pohledu filmaře nebo diváka, hrdinou jedna a ta samá postava. Jak je tedy možné, že u mě tomu tak není a tento krátký film přesto funguje? Je takových filmů víc a já jsem si to doposud neuvědomoval?

Proč je ve většině dramaturgických učebnic hlavní postava vnímána jako synonymum protagonisty případně hrdiny, když ji tak nemusí vnímat diváci?

Tyto otázky a zájem pochopit, jak tomu vlastně je, mě přivedly na téma mé diplomové práce.

Touto prací bych rád klasifikoval pravidla, při kterých dojde ke zmíněnému efektu a případně definoval pravidla a typy příběhů, u kterých tento efekt může nastat.

1 PROČ JSEM SI VYBRAL TOTO TÉMA

Za celou dobu, co se zajímám o film a vyprávění příběhů, jsem vnímal protagonistu jako hlavní postavu. Tento fakt nezpochybňují ani uznávání autoři filmové dramaturgie, jakými jsou Syd Field nebo Robert McKee. A musím se přiznat, že já jsem tuto teorii přijal, aniž bych se nad tím doopravdy zamyslel. Když jsem nastoupil na FAMU, byl jsem nadšený informací, že vyprávění příběhu má svá pravidla, že jsem se stal pouhým konzumentem zavedených pravidel a terminologií s nimi spojenou. Nikdy jsem se nezamyslel nad tím, že ten, kdo je pro nás jako tvůrce protagonistou, nemusí být hlavní postavou pro diváka.

Když jsem hledal materiály, ze kterých bych mohl při své práci vycházet, narazil jsem na dvě zajímavé pasáže, které se nepřímo vztahovaly k mému tématu. Šlo o pasáže od dvou různých autorů. Zaujalo mě, že když došlo na téma protagonisty ve filmu *Pretty Woman*, tvrzení obou autorů se od sebe mílovými kroky lišila. V Americe je běžné, že všichni agenti, producenti a další lidé, kteří rozhodují o potencionální úspěšnosti scénáře, chtějí nejprve znát „logline“. Logline je věta, ze které je patrný nabízený příběh. Měla by zachytit neobvyklou událost, jinak řečeno zápletku. Součástí každé zápletky je protagonista. Z této jednoduché věty by měl být odhadnutelný další vývoj příběhu. V neposlední řadě by si podle této věty měl potencionální zájemce udělat i představu o cílové skupině a finanční náročnosti realizace snímku.

Blake Snyder k filmu *Pretty Woman* napsal tuto logline:

„Podnikatel se zamiluje do prostitutky, kterou si na víkend najme.“¹

John Truby shodou okolností použil stejný film jako příklad ve své kapitole o závěrečné pasáži filmu, ve které dochází k nové rovnováze.

„V nové rovnováze se vše vrátí do normálu, až na jeden zásadní rozdíl. Hrdina se posunul na vyšší nebo nižší úroveň na základě událostí, kterými si prošel.“²

Film *Pretty Woman* shrnul takto:

¹ SNYDER, Blake, 2005. *Save the Cat* [online]. Michael Wiese Productions. 25. května 2005 [cit. 15.08.2017]. ISBN-10: 1932907009. Str. 6

² TRUBY, John, 2008. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. ASIN: B0052Z3M8A. Str. 50

„Vivian opustila svět prostituce a je s mužem, kterého miluje.“³

Přišlo mi až neuvěřitelné, že se dva uznávaní autoři dramaturgie mohou lišit v určení protagonisty. Jeden píše o podnikateli, který se zamiluje do prostitutky, a druhý o prostitutce, která se dokáže vyvléknout z okov svého povolání. Jak je možné, že se mentoři scenáristiky a dramaturgie, kteří vesměs vyučují to samé jen jinými slovy, neshodnou na tak základní věci, jakou je protagonista?

Napadlo mě, co když pravdu mají oba? Jen jeden popisuje protagonistu z pohledu tvůrce a ten druhý z pohledu diváka. Divák této postavě říká hlavní postava.

1.1 Definice singulární a duální koncepce postavy

Kvůli srozumitelnosti textů jsem pojmenoval případ, kdy se divácký hrdina liší od hrdiny příběhu, jako duální koncepci postavy. Singulární koncepce postavy je opakem duální koncepce. Hrdina diváků je zároveň i protagonistou příběhu.

1.1.1 Co je singulární koncepce postavy

Singulární koncepcí postavy nazývám případ, kdy filmař i divák označí jednu postavu za protagonistu neboli hlavní postavu, chcete-li hrdinu. V mnohé literatuře o filmové dramaturgii se tyto tři pojmy mísí a zaměňují.

Jsou chápány jako totéž pojmenování jedné postavy, o které příběh vypráví.

V podstatě je to správně. V singulární koncepci se opravdu všechny tři pojmy hodí na jednu konkrétní postavu. To ovšem neznamená, že se jedná o synonyma. Kdyby tomu tak bylo, nikdy by nemohl divák označit za hlavní postavu někoho jiného než protagonistu.

Když bychom měli „schizofrenicky“ rozdělit postavu Johna McLana z filmu *Die Hard* na hlavní postavu a protagonistu, byla by charakteristika následující:

Manžel, jehož žena je uvězněna teroristy, chce zachránit svou ženu, kterou i přes spory stále miluje. Manžel je hlavní postavou. Policista mimo službu se sám pokusí zničit teroristický gang a zachránit rukojmí. Policista je protagonistou. V tomto filmu je manžel i policista obsažen v jedné postavě, kterou ztvárnil

³ TRUBY, John, 2008. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str. 51

Bruce Willis. Divák označí za protagonistu stejnou postavu jako filmař, jen nejspíš použije jinou terminologii.

V tomto filmu je Bruce Willis hrdinou v příběhu i u diváků. On je ten, kterému diváci fandí, a přejí si, aby naplnil svou touhu. Zároveň je ale i tím, který v příběhu s nadsázkou zachrání svět.

1.1.2 Co je duální koncepce postavy

V případě duální koncepce postavy je potřeba rozdělit a charakterizovat tři výše zmíněné pojmy, protože náleží různým postavám v příběhu.

Duální koncepce je pojem, který charakterizuje příběh, ve kterém jsou z pohledu tvůrce a diváka hlavní postava a protagonista dvě odlišné postavy ve vyprávění. Jedná se o opak singulární koncepce, ve které je tvůrcův protagonista hlavní postavou diváka.

Hlavní postava

V duální koncepci divák sleduje vždy touhu hlavní postavy. Hlavní postava je zpravidla na začátku příběhu slabší/bezbrannější než protagonista. V závěru příběhu se síly vyrovnají. Divák cítí k hlavní postavě empatii a příběh vnímá z jejího úhlu pohledu. Hlavní postava není synonymem hlavní role!

Protagonista

Inciting incidentem hlavní dějové linie je vždy setkání protagonisty s hlavní postavou. Protagonista je ten, kdo dělá zásadní rozhodnutí, jež příběh posouvají dál. Divák v příběhu nesleduje protagonistovu touhu, ale protagonistovu psychologickou potřebu (need).

Protagonista zachraňuje hlavní postavu před antagonistou, hlavní postava svou přítomností však zachraňuje protagonistu před ním samotným.

Hrdina

Pokud jde o termín hrdina, je potřeba se na něj podívat ze dvou různých úhlů pohledu. Jedním je hrdina příběhu, druhým divákův hrdina. Diváckým hrdinou je vždy hlavní postava, se kterou je spojena touha, jejíž naplnění divák sleduje. Hrdinou příběhu je protagonista. Postava, která zachrání hlavní postavu nebo, jinak řečeno, jí pomůže v naplnění její touhy.

V příkladu filmu *Pretty Woman* je hrdinou příběhu, princem na bílém koni, Edward, který Vivian zachrání ze spárů ulice. Avšak hrdinou diváků je Vivian alias *Pretty Woman*, žena, které se podaří začít nový život tak, jak si přála.

O rozdílnosti protagonsity a hlavní postavy se koneckonců hovoří i v knize *Dramatica: A New Teory of Story*.

*„Je jednoduché přemýšlet o základní postavě jako o „hrdinovi“. Spousta spisovatelů – začátečníků zakládá své příběhy na dobrodružstvích a zkušenostech hrdiny. Když se spisovatelé stanou ve své dovednosti vyspělejšími, začnou přemýšlet o své centrální postavě jako o „protagonistovi“ nebo možná „hlavní postavě“ A teď, přesto všechno, stále ještě nemáme konzistentní definici těchto termínů. [...] Je nezbytné vysvětlit jak *Dramatica* chápe jednotlivé pojmy. Hlavní postava je hráč, skrze kterého vnímá divák příběh z první ruky. Protagonista je hlavním hybatelem děje v hlavní dějové linii. Hrdina je kombinací obou postav, hlavní postavy a protagonisty.“⁴*

⁴ Phillips, Melanie Anne; Huntley, Chris, 2009. *Dramatica: A New Theory of Story* [online]. Write Brothers Press. 19. listopadu 2009 [cit. 3.09.2017] 10th Anniversary Edition edition. **ASIN:** B002Y26XXA. Location 343

2 CHARAKTERISTIKA A FUNKCE HLAVNÍ POSTAVY V DUÁLNÍ KONCEPCI

V okamžiku, kdy přistoupíme na to, že protagonista nemusí být totožnou osobou s hlavní postavou, je zapotřebí obě postavy definovat. Jaká je tedy funkce hlavní postavy, jak ji v příběhu poznáme?

2.1 Charakteristika hlavní postavy

Hlavní postava je zpravidla slabší/bezbrannější než protagonista. Touha hlavní postavy je divákovi vždy bližší než touha protagonisty.

Událost, která hlavní postavu vyvedla z rovnováhy, přichází zpravidla dříve než inciting incident hlavní dějové linie, která je součástí protagonisty. Tato událost se u hlavní postavy může odehrát dokonce před začátkem filmu. Hlavní postava je příčinou inciting incidentu v hlavní dějové linii, zároveň je tento inciting incident šancí hlavní postavy získat zpět svou ztracenou rovnováhu. Hlavní postava potřebuje od protagonisty vědomě či nevědomě pomoci. Divák k hlavní postavě vždy cítí empatii a sleduje dosažení její touhy napříč příběhem. Hlavní postava je hrdinou diváků.

2.2 Funkce hlavní postavy

Hlavní postava je pro diváka úhlem pohledu, ze kterého nahlíží na ostatní postavy a situace ve vyprávění. Z pohledu hlavní postavy tak divák hodnotí ostatní postavy a situace. Shodou osudu nebo protagonistovým vlastním rozhodnutím vstoupí hlavní postava do protagonistova života a v momentě setkání se stává inciting incidentem hlavní dějové linie, jejíž součástí je i protagonista. Svou přítomností zachraňuje hlavní postava protagonistu před ním samým. Naplnění touhy hlavní postavy odpovídá divákově představě o šťastném konci.

3 CHARAKTERISTIKA A FUNKCE PROTAGONISTY V DUÁLNÍ KONCEPCI

Zatímco hlavní postava je hrdinou diváků, protagonista je hrdinou uvnitř příběhu. Divák nesleduje jeho touhu, ale jeho nutnou vnitřní proměnu. Divák si podvědomě uvědomuje, že tato protagonistova proměna bude hrát klíčovou roli v záchraně hlavní postavy.

3.1 Charakteristika protagonisty v duální koncepci

Protagonista je pro diváka postavou, která v průběhu filmu dojde k poznání. Vnitřně se promění. Divák v příběhu nevnímá protagonistovu touhu, ale napříč příběhem sleduje protagonistovu proměnu a amorální cíl, kterého chce dosáhnout. Inciting incidentem hlavní dějové linie, kterou je protagonista součástí, je vždy setkání s divákovou hlavní postavou. Vědomým cílem protagonisty není naplnit touhu hlavní postavy, v průběhu vyprávění k tomuto faktu však nakonec vždy dospěje. Pokud ne, přichází divák o svůj „happy end“. Když se protagonistovi podaří naplnit touhu hlavní postavy, stává se hrdinou příběhu.

3.2 Funkce protagonisty v duální koncepci

Funkce protagonisty v duální koncepci se liší podle toho, zda má morální potřebu (moral need popřípadě want). V případě, že protagonista nemá morální potřebu, je jeho funkcí vědomá pomoc v naplnění touhy hlavní postavy, tím nevědomě pomáhá i sobě. V případě, že má protagonista morální potřebu, vědomě si jí snaží splnit, k tomu ale využívá hlavní postavu. Teprve zjištění, že jeho potřeba byla ve skutečnosti amorální, mu umožňuje pomoci hlavní postavě, a tím i sobě naplnit svou psychologickou potřebu (psychological need případně need).

4 EMOCIONÁLNÍ NAPOJENOST DIVÁKA

Emocionální napojenost diváka znamená, diváka do příběhu emocionálně zapojit. Představit mu někoho, o koho se bude bát nebo komu bude fandit ve vytyčeném cíli. Jedná se o nesmírně důležitý prvek vyprávění. Emocionální napojenost je vždy spojena s postavou, zkrze kterou divák vnímá vyprávění, avšak ne vždy, je divák emocionálně napojen na protagonistu příběhu.

4.1 Sympatie versus empatie

Mezi výrazy sympatie a empatie je jen tenká hranice. Na příkladu Bruce Willise ve filmu *Die Hard* se dají vysvětlit takto:

Bruce Willis alias John McLane získává divákovy sympatie hned v první scéně. Letadlo právě dosedlo na přistávací dráhu. Muž, který sedí vedle Johna, si všimne, že John McLane nemá rád létání. Poradí mu, co na tento strach pomáhá a dodá: „*Věřte mi, dělám to už 9 let.*“ Hned vzápětí si ale muž všimne, že má John pistoli kolem hrudi a znejistí. Jakmile to John McLane zaregistruje, pokusí se ho uklidnit slovy: „*Jsem polda. Věřte mi, dělám to už 11 let.*“⁵ Divák v této scéně vidí zdravě sebevědomého muže se smyslem pro humor. Muži vidí pravého chlapa, ženy dívčí idol. Právě v tento moment získává divákovy sympatie.

Empatii v divákovi probouzí situace, do které se John McLane vzápětí dostane. Teroristé zajmou všechny hosty mrakodrapu včetně jeho ženy. On je jediný, o kom nevědí, chce svou ženu samozřejmě zachránit.

Na příkladu otce, který se rozhodne zachránit koťátko z hořícího domu, divák sympatizuje s hrdinským činem otce. Empatii však divákovi navozuje nešťastný pohled jeho dcery. Divák díky tomu chápe, proč tak otec činí. Není blázen, jen musí zachránit nejlepšího přítele své dcery.

Obětovat se, být obětí nějakého zločinu, systému či vyšší moci je lidem velmi blízké. Proto divák automaticky pro postavu, která se ocitne v takovéto situaci, nachází empatii. Taková postava je pro diváka z emocionálního hlediska důležitější než ostatní.

Divák rozumí emocím a motivům této postavy a vnímá dění z jejího úhlu pohledu. Samotná postava se tak stává divákovým úhlem pohledu.

⁵ *Die Hard*, John McTiernan, režie, USA, 1988

V každé dobře napsané postavě, snad kromě hlavního antagonisty, se nachází něco, díky čemu s ní může divák sympatizovat. Empatii si však divák vytvoří pouze k hlavní postavě. Hlavní postava je divákovou pomyslnou klíčovou dírkou. Skrze ni je příběh vyprávěn. Ona je pro diváka důvodem, proč se příběh vůbec vypráví. Přes ni diváci soudí chování ostatních postav i samotný vývoj děje.

4.1.1 Empatie v singulární koncepci filmu Erin Brokovitch

V tomto filmu empatii divák necítí k „nejposlednější“ sekretářce, která chce pro poškozené lidi vyhrát případ. Divák cítí empatii k matce, ženě, která neměla nic a díky jejímu obrovskému úsilí má šanci vydobýt si poprvé ve svém životě pozici, kterou si právem zaslouží, stát se vzorem pro své děti. Empatie pramení z určitého bezpráví, nespravedlnosti na samoživitelce a následně i překážek skloubit práci s výchovou tří dětí.

4.1.2 Empatie v duální koncepci filmu Pretty Woman

Vlastníte luxusní hotel a jednoho dne se vám v něm začne procházet prostitutka. Jako řediteli hotelu by se vám to určitě nelíbilo. Nejste přece žádný hodinový hotel. Jak je tedy možné, že jako divák necítíte empatii k řediteli, ale k prostitutce? Odůvodněním je, že tento příběh je vyprávěn z prostitutčina úhlu pohledu. Důvod, proč k ní divák nachází empatii, není obsažen v jedné scéně, jako je tomu u ředitele hotelu, ale prolíná se celým příběhem. Je obsažen v samotné touze Vivian změnit svůj život a nedělat práci, kterou vzala z donucení. Proto každá podobná scéna, jako je ta s ředitelem hotelu, naopak podporuje empatii k hlavní postavě, protože jen zdůrazňuje, jak je svět kolem ní plný předsudků a překážek, které stojí v cestě k jejímu cíli. Divák tedy z logických důvodů chápe znepokojení ředitele hotelu, fandí ale Vivian.

5 ROZDÍL MEZI ZÁKLADNÍ DRAMATICKOU SITUACÍ DRAMATU A INCITING INCIDENTEM

V anglo-saské literatuře se rozdíl mezi těmito termíny nijak nerozlišuje, avšak rozdíl mezi těmito termíny existuje, i když se na první pohled mohou zdát velmi podobné. Zatímco inciting incident je moment, který se nachází vždy ve vyprávěném příběhu, základní dramatická situace dramatu se může odehrát před začátkem příběhu. Policista John McLane letí na Vánoce navštívit svou ženu, aby se pokusil zachránit jejich vztah, který ochladl, když se ona rozhodla přestěhovat za zajímavou pracovní nabídkou. Toto je základní dramatická situace dramatu filmu *Die Hard*. Inciting incidentem hlavní dějové linky tedy i protagonisty Johna McLanea je moment, kdy zjistí, že vánoční večírek na kterém je přítomna i jeho žena obsadili teroristé.

Zatímco inciting incident je pouhým momentem, od kterého se rozvíjí koloběh událostí, základní dramatická situace dramatu je samotným nositelem děje.

5.1 Inciting incident

Jdete po ulici. Náhle slyšíte skřípání gum, a když se otočíte, spatříte, jak auto na přechodu právě srazilo nějakou ženu. Tato situace je přinejmenším nepříjemná a určitě si na přechodech budete nějaký čas dávat větší pozor. Nicméně jde jen o nepříjemný zážitek.

Co když ale zjistíte, že auto srazilo někoho vám blízkého, nebo běžíte ženě dát první pomoc a zamilujete se do ní, jako Jude Law ve filmu *Closer*? Co když auto srazí vás a vy ochrnete na dolní končetiny? V těchto variantách se tento moment stal inciting incidentem hlavní dějové linky, které jste jako protagonista součástí. Do jisté míry vám inciting incident v hlavní dějové lince změnil život. Spustil pro vás doposud neznámý koloběh událostí, na které musíte reagovat, aby váš život získal ztracenou rovnováhu.

5.1.1 Inciting incident v singulární koncepci

Inciting incident hlavní dějové linie je také hlavní „hook“ filmu. Tato událost dostává protagonistův život mimo balanc a jeho touha vrátit svému životu rovnováhu je to, co divák v příbězích sleduje. Druhořadý boxer dostane šanci boxovat o titul šampiona. Jeho touha není vyhrát, ale udržet se na nohou po celou dobu zápasu (*Rocky*). „Nejposlednější“ sekretářka v právnické firmě

odhalí karcinogenní zamořování vody v obytné oblasti. Touhou protagonistky je patřičně odškodnit místní obyvatele (*Erin Brokovitch*).

Policista, který přiletí do L.A. navštívit svou ženu, zjistí, že budovu, ve které jeho manželka pracuje, obsadili teroristé. Jeho touhou je ji zachránit (*Die Hard*).

Jestliže chceme, aby inciting incident splnil svou funkci, musíme ho v dramaturgické struktuře příběhu správně umístit. Jeho místo je závislé na tom, jak náročné je příběh pro inciting incident připravit. Ve filmu *Die Hard* je jen zlomek věcí, které divák potřebuje znát, než přijde inciting incident. Divák potřebuje vědět, že John je policista mimo službu a že v domě, který obsadí teroristé, je jeho žena, kterou i přes spory stále miluje. Inciting incident v tomto filmu přichází okolo patnácté minuty.

Ve filmu *Rocky* je expozice podstatně komplikovanější. Příběh by pro diváka zřejmě nefungoval, kdybychom ho otevřeli záběrem na sešlý byt Rockyho s drnčícím telefonem. Rocky by ho zvednul a na druhé straně se ozvalo:

„Dobrý den, znáte Apolo Creeda, světového šampiona v boxu? No jistě, že znáte. Chce se s vámi utkat o titul šampióna.“

Celá scéna by působila přinejmenším neuvěřitelně. Ve filmu *Rocky* je tedy zapotřebí exponovat postavu Rockyho, jeho kvality i slabosti a představit divákovi uvěřitelné odůvodnění, proč chce šampión bojovat s druholigovým boxerem a proč právě s Rockym. Postava je děj, a tak když exponujeme postavu, vlastně exponujeme základní dramatickou situaci dramatu. Talentovaný boxer nenaplnil svůj potenciál a namísto toho žije druhořadý život vymahače dluhů bez vážného vztahu. Když se všechny divákovi potřebné otázky zodpoví, je možné představit mu inciting incident hlavní dějové linie: *„Druholigový boxer Rocky Balboa, dostane šanci bojovat o titul šampióna.“*

Inciting incident se vždy nachází ve vyprávěném příběhu, nikoliv v protagonistově minulosti. Každý zná příběh o Batmanovi. Inciting incidentem hlavní dějové linie tohoto filmu jsou gangsteři, kteří sužují život lidí v Gotham City. Batman se toto město snaží zachránit. Kdyby příběh vyprávěl o malém chlapci, který se vyrovnává se smrtí svých rodičů, byla by inciting incidentem vražda rodičů před jeho očima a zrod – proměna v Batmana - by se odehrál v závěru filmu. V tomto případě by pak byl inciting incident zároveň i základní dramatickou situací dramatu.

5.1.2 Inciting incident v duální koncepci

V duální koncepci náleží základní dramatická situace dramatu hlavní postavě a inciting incident hlavní dějové linii, kterou je protagonista součástí. Jak je ale možné, že se tento příběh nerozpadá na dva odlišné příběhy? Vždyť inciting incident i základní dramatická situace dramatu vytvářejí v duální koncepci cíle postav, kterých chtějí protagonista i hlavní postava dosáhnout, aby nabyli ztracenou rovnováhu.

Základní dramatická situace dramatu vykolejí hlavní postavu z jejího dosavadního života a rozhodí její životní rovnováhu. Inciting incident v hlavní dějové linii je pro hlavní postavu první vlaštvou vrátit rozjetý vlak zpět na správnou kolej. Avšak pro protagonistu je inciting incident (setkání se s hlavní postavou), přesný opak. Zatímco hlavní postava nabírá svou rovnováhu, protagonista ji ztrácí. Příběh končí v momentě, kdy jsou mísky vah obou v rovnováze.

Základní dramatická situace dramatu hlavní postavy zpravidla předchází inciting incidentu v hlavní dějové linii, protože inciting incident je setkání protagonisty s hlavní postavou, jejíž život se v nerovnováze už nachází.

Kdyby se Vivian nestala prostitutkou, neměl by Edward neznámou ženu na sedadle spolujezdce. (*Pretty Woman*). Kdyby Cole netrpěl záhadnými „halucinacemi“, Malcom by neřešil složitý psychologický případ (*The sixth sense*). Kdyby Willyho nezajali lovci kosatek, Jesse by dobrovolně nezačal pracovat v akváriu (*Free Willy*). Kdyby mimozemšťana nezapomněli na planetě Zemi, Elliott by neměl nového spolubydliče (*E.T.: The Extra-Terrestrial*).

Zatímco základní dramatická situace dramatu hlavní postavy se může odehrát před začátkem filmu, inciting incident hlavní dějové linie, protagonistovo setkání s hlavní postavou, musí proběhnout na začátku filmu hned poté, co jsou zodpovězeny všechny potřebné otázky ke správnému pochopení inciting incidentu hlavní dějové linky a základní dramatické situace dramatu, jež je spojena s hlavní postavou. U filmu *Pretty Woman* divák nepotřebuje vědět, jak se stala prostitutkou. Pro daný příběh mu stačí informace, že je prostitutkou a není se svým povoláním spokojená. Ve filmu *E.T.: The Extra-Terrestrial* divák potřebuje vidět úvodní scénu – základní dramatickou situaci dramatu, ve které přistane mimozemská civilizace na planetě Zemi a při rychlém úniku před lidmi jednoho mimozemšťana zapomene na planetě. Bez této scény by totiž divákovou

hlavní otázkou nebylo: „*Jak se E.T. dostane domů*“, ale „*Co je to zač a kde se tu vzal*“.

Pro duální koncepci postavy platí, že protagonistovi ať už osudem, souhrou náhod nebo jeho vlastním rozhodnutím vstoupí do života hlavní postava, která vědomě či nevědomě potřebuje pomoci. Toto setkání je zpravidla inciting incidentem hlavní dějové linie. Životní situace hlavní postavy je základní dramatickou situací dramatu a protagonista je jediný, který ji dokáže zachránit. Když se tak stane, hlavní postava najde životní rovnováhu a protagonista znovu získá ztracenou rovnováhu, o kterou ho hlavní postava nechtěně připravila.

6 NEED & DESIRE

Představte si malé mimino, které má hlad. Jeho potřebou (need) je zahnat tento nepříjemný pocit. Jeho (desire) touhou je dosáhnout na láhev s mlékem, která stojí na kraji stolu. Když se to miminku podaří, naplní svou touhu a zároveň uspokojí svou potřebu.

Podobně to funguje i u postav z příběhů. Každá dobře napsaná postava musí mít, jak píše John Truby, nějakou slabost, díky které vzniká potřeba a následně touha tuto potřebu uspokojit. Potřebu (need) John Truby ještě dělí na psychologickou a morální.

„Dejte svému hrdinovi morální potřebu stejně jako psychologickou potřebu. V obyčejných příbězích má hrdina pouze psychologickou potřebu. Psychologická potřeba zahrnuje překonání vážného pochybení, které neubližuje nikomu kromě samotného hrdiny. V lepších příbězích, má hrdina spolu s psychologickou potřebou také morální potřebu. Hrdina musí překonat morální pochybení a naučit se jak se chovat správně k ostatním lidem. Postava s morální potřebou vždy v nějakém ohledu ubližuje ostatním (jeho morální slabost) na začátku příběhu.“⁶

6.1 Psychologická potřeba

Psychologickou potřebou chápeme něco, co vnitřně ubližuje jen postavě a nikomu jinému. Jedná se o vnitřní slabost, nedostatek, který si protagonista na začátku neuvědomuje. Pokud se mu v sobě podaří tento nedostatek objevit a napravit, bude žít lepší a kvalitnější život.

6.2 Morální potřeba

Morální potřebou chápeme jako něco, co postava potřebuje udělat nebo si to alespoň myslí, ale ubližuje tím ostatním postavám. Tím, že si v závěru vyprávění postava uvědomí nesprávnost své potřeby, dospěje k morálnímu napravení. Uvědomí si, že to, co chtěla, bylo amorální, špatné. V některých zdrojích se „moral need“ objevuje pod pojmenováním „want“ a „psychological need“ je „need“.

⁶ TRUBY, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str. 41

6.3 Příklad need & desire ve filmu Avanti!

Ve filmu *Avanti!* přijíždí Wendell na Ischii, aby zajistil převoz svého mrtvého otce zpět do Ameriky, kde se připravuje velkolepý pohřeb, který bude sledovat celý svět. Jeho slabostí je upjatost, pocit nadřazenosti a naprostá absence radosti ze života. Z této slabosti pramení i jeho psychologická potřeba změnit se. Tuto potřebu však vnímá pouze divák a postava o ní neví, dokud nedojde k jejímu prozření ke konci filmu.

Morální potřebou Wendella je dopravit rakev s tělem zpět do Ameriky na plánovaný pohřeb, protože kdyby se tak nestalo, byl by to celosvětový skandál. Ovšem touto potřebou ubližuje Pamele a snad i přání svého otce. Pamela je dcerou milenky Wendellova otce. I ona si přijela pro maminku, protože umřela s Wendellovým otcem při autonehodě. Na rozdíl od Wendella o vztahu věděla vše a ví, jak moc by si oba nebožtíci přáli být pochováni vedle sebe na Ischii, kde jejich vztah trval každé léto po dobu deseti let.

Wendellovou touhou je, aby měl otec pohřeb, který si zaslouží. V závěru filmu Wendell díky Pamele pochopí, co je pro oba nebožtíky správné. Do Ameriky nechá poslat tělo někoho jiného a oba nebožtíky pohřbí vedle sebe na malém hřbitově na Ischii. Postava Wendella se v průběhu filmu postupně proměnila, naplnila svou psychologickou i morální potřebu a uspokojila svou touhu.

6.4 Need & Desire v duální koncepci

V duální koncepci koexistují protagonista a diváková hlavní postava. Tyto postavy nejsou divákem vnímány jako jedna postava – hrdina příběhu.

Obě postavy jsou spojené nádoby, které se vzájemně ovlivňují. U obou postav nalezneme potřebu i touhu. Jedna věc však je, co obě postavy mají, a druhá, co vnímá divák. Zjednodušeně se dá říct, že touhu divák nachází u hlavní postavy na základně základní dramatické situace dramatu, zatímco potřebu spatřuje u protagonisty. Pro lepší pochopení toto tvrzení vysvětlím na konkrétním příkladu filmu *Pretty Woman*.

Postava Vivian (Julia Roberts)

Vivian se kvůli své finanční situaci stala prostitutkou a vzdala se dětského snu o princi na bílém koni. Z této základní dramatické situace dramatu pramení touha Vivian skončit jednoho dne s prostitucí. Její morální potřebou je vzhledem

k povolání nezamilovat se. Její psychologická potřeba je ovšem v rozporu s tou morální - nebát se zamilovat. Platí jednoduchá rovnice. Když Vivian upustí od své morální potřeby a zamiluje se, skončí s prostitucí, protože toto povolání už nebude moci (a ani chtít) vykonávat. V momentě, kdy skončí s prostitucí, má šanci na splnění svého snu o princi na bílém koni.

Postava Edwarda (Richard Gere)

Touhou Edwarda je být lepší než jeho otec. Morální potřebou je vydělávat peníze, protože díky svému otci, který ho v dětství opustil, jich měl s matkou nedostatek. Psychologickou potřebou Edwarda je dát přednost lásce před penězi. Opět platí, že když Edward upustí od své morální potřeby, má šanci dostat své psychologické potřebě. V povolání dá přednost stavění lodí před zbohatnutím na prodeji firmy a v osobním životě získá milující ženu. Tím, že si toto uvědomí, naplňuje se jeho touha – být lepší než jeho otec.

7 JAK NA NEED & DESIRE NAHLÍŽÍ DIVÁK

7.1 Desire – hlavní postava

Touha (desire) je to, co hlavní postava v příběhu chce, po čem touží. O čem celý příběh vypráví. Ve filmech je „desire“ důvodem, proč diváci chtějí film dokoukat do konce. Chtějí vědět, zda se Batmanovi podaří zachránit Gotham city, jestli se malý Simba stane Lvím králem nebo jestli se Pretty Woman podaří změnit svůj život.

Ve filmech s duální koncepcí se divák upíná na touhu postavy, ke které cítí empatii. Jde vždy o hlavní postavu, která je zpravidla ve vztahu protagonista versus hlavní postava tou slabší/bezbrannější a pro diváka je nositelem základní dramatické situace dramatu. Naplněním své touhy v závěru filmu získává hlavní postava na síle a balanc mezi oběma postavami vejde v rovnováhu.

Žena bez peněz a zázemí je slabší než milionář z Beverly Hills. Chlapec, který vídá duchy, je slabší než psycholog trápící se s vyřešením psychologické poruchy svého pacienta.

Divákův podvědomý instinkt fandit slabšímu neplatí pouze ve vztahu protagonista versus antagonista, ale i ve vztahu hlavní postava versus protagonista.

7.2 Need – protagonista

Psychologická potřeba protagonisty (need) je, na rozdíl od psychologické potřeby hlavní postavy, pro diváka viditelná na první pohled. Richard Gere si nepřipouští jakékoliv emoce. Nedotkne se ho rozchod po telefonu a emoce neovlivňují ani jeho obchody. Pokud chce žít kvalitnější život, musí v sobě tento postoj změnit, dostat psychologické potřeby. Ovšem tuto svou potřebu, na rozdíl od diváka, protagonista ze začátku nechápe a přichází na ni v průběhu filmu.

Morální potřeba protagonisty je něco, co protagonista může mít. Nejde o vnitřní potřebu ukrytou v protagonistově „já“, ale o vnější potřebu, která je protagonistovým cílem. Tento cíl ubližuje ostatním postavám v příběhu. Až ve chvíli kdy protagonista pochopí, že je jeho cíl špatný neboli amorální, naplní svou morální potřebu zachovat se správně.

Morální potřeba bývá často náhradou za pro diváka neviditelnou touhu u protagonisty. Divák u Edwarda nesleduje touhu být lepší než jeho otec, ale sleduje jeho cestu za správným morálním rozhodnutím.

„Potřeba a touha mají také rozdílnou funkci ve vztahu k divákům. Potřeba ukazuje divákům, jak se hrdina musí proměnit, aby mohl mít lepší život. Je to klíč k celému příběhu, ale zůstává to skryto pod povrchem. Touha dává divákům něco, co chtějí spolu s hrdinou. Je to něco, co všechny posouvá vpřed přes rozličné zvraty, otočky – a dokonce odbočky – příběhu. Touha je na povrchu a je tím, o čem si divák myslí, že příběh vypráví.“⁷

Need & desire mají podle Johna Trubyho dvě rozdílné funkce ve vztahu k divákovi. O need mluví jako o nutné proměně postavy, které si je divák na rozdíl od protagonisty vědom. O desire mluví jako o něčem, co chce divák stejně jako hrdina a o čem si divák myslí, že příběh vypráví.

Tyto dvě funkce se v duální koncepci postavy pro diváka rozdělují mezi hlavní postavu a protagonistu. Divák sleduje touhu Vivian opustit svět prostituce, avšak nutnou potřebu objevit v sobě samém emoce, dát přednost lásce před penězi, tu vnímá divák u Edwarda.

⁷ TRUBY, John, 2008. *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller* [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str.43

8 KDO SE PROMĚŇUJE

Blake Snyder popisuje proměnu takto:

„Úmluva oblouku (The Covenant of the Arc) je scénářistický zákon, který říká: Každá postava ve vašem příběhu se v průběhu příběhu musí proměnit. Jediné postavy, které se nezmění, jsou ty špatní kluci. Ovšem hrdina a jeho přátelé se proměňují hodně.“⁸

Tato citace vesměs znamená, že vyprávěný příběh je emocionálně natolik silný, že donutí každou postavu, včetně diváka (kromě hlavního antagonisty), zamyslet se nad sebou a proměnit se s ní. Dobrým příkladem je film *Pretty Woman*.

Richard Gere alias Edward se promění. Spolu s ním i ředitel hotelu nebo prostitutka Kit, kamarádka Vivian. Jediný, kdo zůstane stejně hamižným a natvrdlým, je právník Edwarda, Philip Stuckey (hlavní antagonista).

Když se bavíme o proměně postav, nemluvíme o proměně jejich zevnější. Jakákoliv filmová postava může být na začátku tlustá a na konci příběhu hubená. V případě proměny nejde ale o vnější změnu vzhledu, nýbrž o změnu vnitřní. Tato změna, jak již bylo napsáno, se vztahuje k protagonistově slabosti a jeho psychologické potřebě. Dobrým příkladem k pochopení je film *Zamilovaný profesor*. Eddie Murphy je díky své obezitě nesebevědomým mužem, který má pocit, že zevnějšek je velmi důležitý. Vymyslí proto odtučňovací lék, po kterém zhubne. Vnější změna ovšem není podstatnou proměnou postavy. Proměna Zamilovaného profesora nastává v závěru filmu, když si uvědomí, že Carla ho miluje za to, jaký je, nikoliv jak vypadá. Získá patřičné sebevědomí, které na začátku postrádal.

Stejně jako v singulární koncepci i v duální koncepci se proměňuje vnitřní já protagonisty. Vystává otázka, co se děje s hlavní postavou. U hlavní postavy se z pohledu diváka nejedná ani tak o povahovou změnu, jako o změnu života. Ve vztahu protagonista a hlavní postava platí úměr: *„Zatímco se protagonista proměňuje, hlavní postavě se mění život“*. Avšak změna života, která může nastat u hlavní postavy, je přímo závislá na proměně protagonisty. Touha hlavní postavy se naplní jen tehdy, když protagonista dosáhne své psychologické potřeby.

⁸ SNYDER, Blake, 2005. Save the Cat [online]. Michael Wiese Productions. 25. května 2005 [cit. 15.08.2017]. **ISBN-10:** 1932907009. Str. 134

9 VZTAH ANTAGONISTY S PROTAGONISTOU A HLAVNÍ POSTAVOU V DUÁLNÍ KONCEPCI POSTAVY

Hlavní postava i protagonista mají v obou případech z pohledu diváka společného antagonistu. Vztah antagonisty s protagonistou a hlavní postavou v duální koncepci se ovšem liší, podle přítomnosti protagonistovy morální potřeby. Zjednodušeně lze rozdíl popsat následovně. Hlavní postava se v průběhu vyprávění stává nepřítelem antagonisty v případě, že protagonista má nenaplněnou morální potřebu. Antagonista je od počátku nepřítelem hlavní postavy v případě, že postava protagonisty neobsahuje morální potřebu.

9.1 Protagonista bez morální potřeby

V tomto případě má hlavní postava od počátku svého antagonistu. Tím, že se hlavní postava spřátelí s protagonistou, se antagonist stává i nepřítelem protagonisty. Protagonista se totiž snaží ochránit hlavní postavu a naplnit její touhu, a to se antagonistovi nelíbí. Antagonistou E.T.ho jsou lidé, kteří ho chtějí chytit a podrobit výzkumu. Tito lidé nejsou Elliotovým antagonistou do chvíle, než se potká s E.T.ým.

9.1.1 Antagonistova funkce v hlavní dějové linii

Antagonistovou funkcí v hlavní dějové linii je zabránit hrdinům v dosažení touhy hlavní postavy, kterou je antagonist zpravidla příčinou. E.T. zůstal na planetě Zemi sám, protože mimozemská loď musela nečekaně uprchnout před lidmi. Teď touží po návratu domů, ale lidé mu v tom chtějí zabránit. Willy skončil v akváriu, protože ho lidé chytily za účelem výdělků. Teď se touží vrátit zpět do oceánu za svou rodinou, ale majitelé ho chtějí zabít kvůli penězům z pojistky.

9.1.2 Antagonistova funkce ve vedlejší dějové linii

V případě, kdy protagonista nemá morální potřebu, patří jedna z vedlejších dějových linií antagonistovi. V této dějové linii antagonist předznamenává a postupně graduje nebezpečí, které se na hlavní postavu nevyhnutelně blíží. V E.T. – Mimozemšťanovi jde o lidi, kteří jsou E.T.mu na stopě.

V případě Willyho jde o plán majitele akvária, který mu vydělá peníze i za předpokladu, že Willy nebude vystupovat. Tento plán však znamená Willyho smrt.

9.1.3 Příklad z filmu Free Willy

Hlavní postavou filmu je kosatka Willy. Protagonistou je chlapec jménem Jesse. Společným antagonistou obou postav je majitel akvária a jeho kumpáni.

Protagonista – Jesse

Jesse je chlapec ze sirotčince, který se uzavřel vůči ostatním lidem. Odmítá k sobě kohokoliv připustit a navazovat nové vztahy s potencionálními pěstouny. Tato sebeobrana, kterou si v sobě vypěstoval, mu však brání začít žít lepší a kvalitnější život. Jeho psychologickou potřebou je proto připustit si k tělu lidi, kterým na něm záleží. Přirozeně si vybuduje vztah ke kosatce Willymu. Dokáže se na Willyho emocionálně napojit, protože stejně jako Willy i on přišel o rodinu.

Zachránit Willyho však dokáže pouze tehdy, když naplní svou psychologickou potřebu a odváží se připustit si k tělu lidi ze svého okolí. Definitivní přerod Jesseho osobnosti nastává s naplněním touhy hlavní postavy Willyho. V tento moment končí příběh.

Hlavní postava – Willy

Hlavní postava svým přátelstvím k protagonistovi mění jeho dosavadní pohled na svět a pomáhá mu naplnit jeho psychologickou potřebu. Touhou Willyho je vrátit se zpět do oceánu za svou rodinou. Tato touha vznikla, když antagonist a Willyho chytil a uvěznil v akváriu na základě slibného výdělku.

Díky emotivní úvodní scéně, ve které kosatku chytí do sítě, divák k Willymu cítí silnou empatii a přeje si to samé jako Willy. V této scéně je zároveň obsažena základní dramatická situace dramatu. V momentě, kdy se Willymu podaří vrátit zpět do oceánu, je Willyho i divákova touha naplněna.

Antagonista – majitel akvária

Antagonista ve vedlejší dějové linii spřádá plány, jak vydělat na kosatce i za předpokladu, že nebude vydělávat peníze vystupováním v akváriu. V hlavní dějové linii se antagonist snaží zabránit protagonistovi v záchraně Willyho, protože by to zničilo jeho krutý plán vypracovaný ve vedlejší dějové linii.

Úspěch protagonisty znamená dosažení touhy hlavní postavy a prohru antagonisty.

9.1.4 Příklad z filmu E.T.: The Extra-Terrestrial

Hlavní postavou je E.T. – Mimoszemšťan. Protagonistou je chlapec jménem Elliot. Společným antagonistou obou postav jsou vědci, kteří chtějí E.T.ho chytit a zkoumat.

Protagonista – Elliot

Psychologickou potřebou protagonisty je dospět. Uvědomit si, že ti, které milujeme, někdy zkrátka musí odejít, přesto ale zůstáváme v jejich srdcích a oni v těch našich. Teprve když toto Elliot pochopí, je schopný E.T.ho zachránit.

Hlavní postava – E.T.

Hlavní postava byla díky antagonistovi zapomenuta na planetě Zemi, její touhou je vrátit se domů. Během svého pobytu na planetě Zemi pomáhá hlavní postava svou přítomností naplnit Elliotovu psychologickou potřebu.

Příběh končí, když hlavní postava naplní svou touhu. To totiž znamená, že Elliotovi se podařilo naplnit svou psychologickou potřebu.

Antagonista – vědci

Antagonista ve vedlejší dějové linii pátrá po E.T.ym a postupně zjišťuje, kde se nachází, čímž graduje blížící se nebezpečí. V hlavní dějové linii se snaží znemožnit E.T.ho odlet domů, protože by to znamenalo ztrátu ojedinělé mimozemské bytosti, kterou chtějí prozkoumat.

9.2 Protagonista s morální potřebou

V tomto případě antagonist z počátku pomáhá nebo chrání protagonistu s morální potřebou. V momentě, kdy protagonista potká hlavní postavu, se ale vztah protagonisty s antagonistou začíná měnit. Díky hlavní postavě si protagonista postupně uvědomuje, že jeho dosavadní potřeba je ve skutečnosti amorální. Toto prozření se nelíbí antagonistovi, a tak se hlavní postava stává antagonistovým nepřítelem a následně i protagonistovým.

Antagonista se svým jednáním snaží naplnit amorální cíl protagonisty, který je vždy chybný, ale pro antagonistu prospěšný. Když se to antagonistovi podaří, nedojde k naplnění psychologické potřeby protagonisty a ani k vyplnění touhy hlavní postavy. Protagonista nad antagonistou vítězí v momentě, kdy pochopí,

že jeho potřeba byla amorální. Teprve tehdy je připraven pomoci hlavní postavě nad antagonistou zvítězit.

V přeneseném slova smyslu je v těchto typech příběhů boj antagonisty s protagonistou bojem ďábla o lidskou duši. V divákových očích sešel protagonista z cesty a antagonist se ho na této cestě snaží udržet. Hlavní postava je jedinou postavou, která může protagonistu vrátit na rozcestí. Tento boj antagonisty s protagonistou a hlavní postavou perfektně shrnuje poslední dialog mezi Edwardem a Vivian ve filmu *Pretty Woman*.

„Edward:

A co bylo potom, když vyšplhal a zachránil ji?

Vivian:

Ona zachránila jeho.”⁹

9.2.1 Funkce morální potřeby protagonisty v hlavní a vedlejší dějové linii

Morální potřeba protagonisty ovlivňuje obě dějové linie a ubližuje ostatním postavám v hlavní i vedlejší dějové linii. V hlavní dějové linii tato potřeba ubližuje hlavní postavě neboli je překážkou k dosažení její touhy. Zároveň je protagonistův amorální cíl důvodem, proč s hlavní postavou navázal vztah, případně, proč s ní vztah nadále udržuje. Protagonista si totiž myslí, že postava, kterou divák vnímá jako hlavní postavu, je klíčem k naplnění jeho amorální potřeby, opak je ale pravdou. Kromě hlavní postavy ubližuje protagonistova potřeba i postavám ve vedlejší dějové linii. Jediný, komu se amorální cíl protagonisty zamlouvá, je antagonist.

V hlavní dějové linii je amorální cíl (moral need neboli want) Malcoma důvodem, proč není Coleovi schopný pomoci a pro vedlejší dějovou linii je to důvod, proč Colea vůbec vyhledá. Malcom si myslí, že když vyléčí pacienta se stejnou poruchou, jako toho, u kterého selhal, žena si ho opět začne vážit. Zároveň je tento amorální cíl ve vedlejší dějové linii důvodem, proč má se ženou špatný vztah. Tráví příliš času s případem a nezbyvá mu čas se věnovat své ženě tak jako kdysi (*The Sixth sense*).

⁹ *Pretty Woman*, Garry Marshall, režie. USA, 1990

Zde je důležité zmínit, že morální potřeba ve vedlejší dějové linii je pro diváka záměrně zavádějící, aby vynikl závěrečný twist. Divák v něm zjistí, že Malcom je duch. Je přes rok mrtvý, tím pádem je špatný vztah se ženou na základě jeho amorálního cíle bezpředmětný. Protože divák ale tuto informaci nemá, vnímá Malcomovu pracovní zaneprázdněnost jako důvod odcizení od ženy.

Amorální cíl Edwarda je vydělávat peníze. Dává přednost penězům před láskou. To je důvod, proč si na týden najme prostitutku Vivian, aby mu na obchodních jednáních byla partnerkou a pomohla obchod úspěšně uzavřít. Je to ale také důvod, proč si nepřipouští fakt, že se do ní zamiloval. Vivian byla primárně součástí byznysu a do toho emoce podle Edwarda nepatří. Tato skutečnost brání jejich společnému vztahu v budoucnosti. Ve vedlejší dějové linii Edward svou bezcitností ubližuje majiteli firmy, kterou chce odkoupit a zlikvidovat za účelem zisku. Zlikvidoval by tím majitelovo celoživotní úsilí. (*Pretty Woman*)

9.2.2 Antagonistova funkce v hlavní dějové linii

Antagonista ve vztahu k protagonistovi s morální potřebou má dvě základní funkce, které se od sebe liší v hlavní a vedlejší dějové linii.

V hlavní dějové linii, ve které divák sleduje naplnění touhy hlavní postavy, se antagonist snaží zabránit protagonistovi v dosažení jeho opravdového cíle. - naplnění jeho morální potřeby. Protagonista si potřebuje uvědomit, že jeho cíl je ve skutečnosti amorální a ubližuje ostatním postavám. Antagonista se snaží tomuto prozření zabránit, protože takové protagonistovo rozhodnutí znamená antagonistovu porážku a krok k naplnění touhy hlavní postavy.

The Sixth sense: Strach z neznámého Malcomovi brání pomoci chlapci.

Malcom, jakožto kdysi uznávaný dětský psycholog, si nechce připustit, že by chlapcovy halucinace mohly být skutečné. Znamenalo by to popření všeho, čemu ve své profesi věřil. Znamenalo by to ponořit se do neznámých vod, ve kterých se cítí bezbranný, v neposlední řadě je to krok ke zjištění, že i on sám je duchem.

Pretty Woman: Stuckey brání Edwardovi dát přednost lásce před penězi.

Pro Stuckeyho jsou důležité jen peníze a nic jiného. Dát přednost Edwardovu dětskému snu stavět domy nebo snad „prostitutce“ před milióny z uzavřeného obchodu je něco nepředstavitelného. Edwardovo správné rozhodnutí znamená

podstatně menší obnos peněz pro Stuckyho, a proto se ho Stuckey snaží udržet v přesvědčení, že „hromada“ peněz je lepší než láska.

9.2.3 Antagonistova funkce ve vedlejší dějové linii

Ve vedlejší dějové linii antagonista protagonistovi pomáhá, případně ho chrání. Tato pomoc/ochrana je však sobecká a falešná. Antagonistovou touhou je to samé, co je protagonistovým amorálním cílem. Po určitou dobu příběhu usilují o stejnou věc. V momentě, kdy se ale mění priority protagonsity, jejich cesty se rozcházejí a stávají se postavami na opačné straně barikády. Tato protagonsitova proměna otevírá dveře k vyřešení zápletky v hlavní dějové linii.

The Sixth sense: Strach z neznámého pomohl Malcomovi vytěsnit své vlastní úmrtí a on se tak cítí být naživu. Cítit se živý však jen podporuje Malcomův strach z neznámé situace, kterou je ztráta jeho ženy.

Pretty Woman: Právník Stuckey pomáhá Edwardovi vydělávat „velký prachy“, protože když vydělává Edward, vydělává i Stuckey.

9.2.4 Příklad z filmu The Sixth sense

Hlavní postavou diváků je malý chlapec Cole. Protagonistou je psycholog Malcom. Společným antagonistou obou postav je strach z neznámého.

Protagonista – Malcom (Bruce Willis)

Strach z neznámého je strach z popření svého oboru a brání Malcomovi pomoci chlapci. Amorálním cílem Malcoma je vyléčit chlapce. Chlapec ovšem vyléčit nepotřebuje, protože to, co vidí, nejsou halucinace, ale realita. Proto dokud Malcom neustoupí ze své potřeby vyléčit Colea, nepřijde na to, jak mu pomoci. Cole mu svou přítomností pomáhá tomuto strachu čelit, a tak se Malcomův strach obrací i proti němu, když se Malcom rozhodne jeho případ vzdát.

Ve vedlejší dějové linii chrání strach Malcoma před krutou pravdou, že je mrtvý. Ze strachu naprosto vytěsnil své vlastní úmrtí, protože kdyby si to přiznal, znamenalo by to definitivní konec jeho života. Tím, že Malcom nenaplní svou amorální potřebu vyléčit chlapce, dochází k jeho proměně, kterou divák vnímá jako podstatný krok k záchraně chlapce. Je to zároveň krok k naplnění jeho psychologické potřeby, o které divák v tomto filmu ani neví, že existuje. Divák se domnívá, že Malcom se potřebuje vyrovnat se smrtí svého bývalého pacienta.

Pravou psychologickou potřebou protagonisty je však potřeba přiznat si, že už je přes rok mrtvý. Tato informace je pro diváka nečekaným twistem, o kterém tvůrce na rozdíl od diváka od začátku věděl. V momentě, kdy protagonista naplní tuto svou vnitřní potřebu, ho už netrápí „románek“ jeho ženy s novým mužem. Je v dané situaci pochopitelný. Nechává ji jít a i on sám může odejít v klidu a pokoji na onen svět.

Kdyby protagonista i divák o této potřebě od začátku věděli, nejednalo by se už o protagonistovu psychologickou potřebu. Protagonista byl by z největší pravděpodobnosti divákovou hlavní postavou. Sledovali bychom ale jiný příběh, který už byl také zfilmován. Jmenuje se *Ghost s Patrikem Swayzem v hlavní roli*.

Hlavní postava – Cole (Haley Joel Osment):

Strach z neznámého brání Colovi navázat kontakt s duchy. Touhou (desire) Colea je, aby se mohl svěřit mámě a ona mu věřila. Nechce, aby svou „poruchou“ přidělával mámě starost. Morální potřebou je přestat vídat duchy. Tato potřeba však ubližuje zesnulým, kteří se mu zjevují, protože od něj potřebují pomoci. Psychologickou potřebou je naučit se s duchy komunikovat. Tím, že protagonista Malcom nenaplní svůj amorální cíl, který je založen na zbavení Colea halucinací, místo toho pomůže chlapci s duchy komunikovat, je Cole (hlavní postava) schopný uspokojit svou touhu (desire). Pro svou mámu získá dostatečný důkaz, aby se jí mohl svěřit se svým šestým smyslem a ona se netrápila tím, že je její syn blázen.

Antagonista – strach z neznámého

Strach z neznámého pomáhá Malcomovi ve vedlejší dějové linii vytěsnit své vlastní úmrtí. V hlavní dějové linii mu brání pomoci chlapci. Zároveň napadá i samotného chlapce a brání mu v navázání kontaktu s duchy. Přemožení strachu ze strany chlapce znamená, že si protagonista uvědomil svou morální potřebu a pomohl čelit Coleovi strachu. Tento protagonistův krok je krokem k naplnění jeho psychologické potřeby a definitivní porážky antagonisty.

9.2.5 Příklad z filmu Pretty Woman

Hlavní postavou filmu je prostitutka Vivian. Protagonistou je podnikatel Edward. Společným antagonistou obou postav je Phillip Stuckey, právník v Edwardově firmě.

Protagonista – Edward (Richard Gere)

Morální touhou Edwarda je vydělat peníze na konkrétní transakci. Jedná se o spoustu peněz. Jeho psychologickou potřebou je dát přednost lásce před penězi.

Ve vedlejší dějové linii ho morální potřeba vede ke koupi a následnému rozprodání jedné firmy. V momentě, kdy si uvědomí nesprávnost své morální potřeby, má šanci dělat to, co vždycky chtěl. Namísto rozprodávání firem, které levně nakoupí, investuje do jedné firmy a začne stavět lodě. Plní si tak svůj dětský den.

V hlavní dějové linii si Edward musí uvědomit, že Vivian není pouhým nástrojem k dosažení jeho amorální potřeby. Teprve tehdy je připravený dát přednost lásce před penězi. Dostát své psychologické potřebě a přiznat si, že je do Vivian zamilovaný.

Hlavní postava – Vivian (Julia Roberts)

Touhou Vivian je, aby mohla začít znovu, dostala druhou šanci a skončila s prostitucí. Její psychologickou potřebou je dovolit si zamilovat se. Její amorální potřeba být s někým jen pro peníze ubližuje ostatním postavám.

Když se Vivian vzdá své amorální potřeby, má velkou šanci naplnit svou psychologickou potřebu – zamilovat se. Tímto krokem se změní i její život a ona naplní svou touhu skončit s profesí prostitutky.

Antagonista – Phillip Stuckey

Hlavním antagonistou je zvrhlý svět, ve kterém jde jen o peníze. Peníze určují, kdo je vážený. Postava, která tohoto antagonistu zhmotňuje, je Philip Stuckey.

Zatímco se Stuckey ve vedlejší dějové linii snaží pomoci Edwardovi uzavřít miliardový obchod a neustále ho utvrzuje v jeho amorální potřebě, v hlavní dějové linii napadá Stuckey nepřímou (skrze Edwarda) i přímo hlavní postavu. Hlavní postava je potencionálním nebezpečím pro antagonistu. Je klíčem, který protagonistovi otvírá nový pohled na svět a vede ho k napravení jeho amorální potřeby na potřebu morální.

10 PLOT POINTS: KOMU NÁLEŽÍ BODY OBRATU?

Body obratu jsou v podstatě kormidlem na konci každého aktu. Vždy „lodku“ natočí tak, aby dostala nový vítr do plachet, neztratila směr ani dynamiku. Jsou svázány s hlavní dějovou linií a kapitánem lodi, kterým je protagonista.

Pamatuji si na hodinu dramaturgie s mým mentorem Ivem Trajkovem, který pro mne, do té doby záhadné body ve scénáři, propojil s protagonistou a jeho rozhodnutím na konci každého aktu: *„Ve tříaktové struktuře je první plot point rozhodnutím protagonisty, které je vždy mylné, druhý plot point je rozhodnutím protagonisty, které je správné. Ale pozor. Protagonista se může rozhodnout v obou případech stejně, nicméně na základě událostí mezi oběma body obratu se z rozhodnutí, které bylo na začátku špatné stalo správné rozhodnutí.“*

Například ve filmu *Die Hard* se John McLain rozhodne zneškodnit teroristy sám. Toto rozhodnutí bylo velmi nerozvážené. Dostal do nebezpečí sebe i rukojmí. Když pak před druhým bodem obratu zjistí, jaký „hlupák“ vede policejní zásah, rozhodne se stejně. Tentokrát jde o správné rozhodnutí, protože kdyby zásah nechal na místní policii, s největší pravděpodobností by nikdo nevyvázl živý. Běžně jsou body obratu úzce spjaty s inciting incidentem hlavní dějové linie a dosažením touhy protagonisty, která je řešením základní dramatické situace dramatu. Jak ale body obratu fungují v duální koncepci postavy a jak je vnímá divák?

10.1 Komu náleží body obratu v duální koncepci postavy

Body obratu jsou rozhodnutím postavy pootočit kormidlo tak, aby se na pomyslné loďce dostala zpět na břeh. Z tohoto důvodu mají body obratu v duální koncepci jak protagonista, tak i divákova hlavní postava. Obě postavy mají loď na širém moři a snaží se vrátit zpět na pevninu. Zároveň se obě postavy od prvního momentu setkání ovlivňují, a tak i bod obratu jednoho ovlivňuje bod obratu toho druhého. Obě postavy proto mají v hlavní dějové linii stejný počet bodů obratu. Z tvůrčího hlediska jsou v podstatě oba protagonisté, protože nespolupráce jednoho znamená konec příběhu.

Například kdyby Edward nenabídl Vivian práci na dobu svého pobytu, Vivian by se vykoukala a opustila hotel. Konec. Kdyby Vivian nesouhlasila s nabídkou a odešla, nastal by opět konec, alespoň konec příběhu tak, jak ho známe.

Na konci každého aktu se nerozhoduje pouze protagonista, ale i divákova hlavní postava. Jedno rozhodnutí vede k rozhodnutí toho druhého. Svými rozhodnutími vždy sledují dosažení svých cílů, které jsou na začátku odlišné, ale na základě událostí v příběhu se v závěru vyprávění sjednotí.

Obyčejný divák, leč zkušený, není profesionální vypravěč, tudíž příběh nerozebírá z dramaturgického hlediska. Ve vyprávění nesleduje body obratu a neřeší, kdo je protagonista. Sleduje příběh. Čeká na moment, který vytyčí natolik zajímavý cíl, že ho bude zajímat, jestli ona postava tohoto cíle dosáhne. Pro diváka není zajímavější možná výsledek, ale cesta, jak ho dosáhne. Zkušený divák ví, že procentuální většina příběhů končí úspěchem hlavní postavy. Netuší ale, jak k cíli postava dospěje.

Divák v podstatě sleduje dvě věci, které prostupují celým vyprávěním a zajímají ho natolik, že chce počkat, jak to s nimi dopadne. Jednou je touha hlavní postavy, tou druhou je její psychologická potřeba, bez které nemůže naplnit svou touhu. V duální koncepci postavy se tyto dva body divákova zájmu rozdělují mezi hlavní postavu a postavu, kterou tvůrci nazývají protagonista.

Zatímco z pohledu tvůrce je protagonista děj, který slouží k vystihnutí nějaké myšlenky, z pohledu diváka jde o postavu, která si potřebuje něco uvědomit, divák sleduje její cestu za tímto poznáním. Hlavní postava je pro diváka ta, která si vytyčila nelehký úkol a po celou dobu příběhu se ho snaží dosáhnout. Pro tvůrce je hlavní postava jen dalším protagonistou, bez kterého by nebylo možné odvyprávět příběh, který obsahuje na začátku tvůrcem vytyčenou myšlenku.

V následujících příkladech si ukážeme body obratu u konkrétních filmů, dále jak na tyto body obratu nahlíží divák.

10.1.1 Body obratu ve filmu Pretty Woman

Tabulka 1: Body obratu ve filmu Pretty Woman		
	Protagonista	Hlavní postava
Plot Point 1	Edward se rozhodne nabídnout Vivian práci společnice po celou dobu svého pobytu. Rozhodnutí nepramení z lásky, ale ze snazšího uzavření kontraktu v doprovodu okouzlující ženy.	Vivian přijme práci společnice na dobu Edwardova pobytu. Je to pro ni příležitost, jak vydělat peníze, které nutně potřebuje, aby se vymanila z okov svého povolání.
Z pohledu diváka	Divák si uvědomuje rozdílnost světů obou postav a je zvědavý, jak jejich společné soužití ovlivní obě postavy.	
Plot Point 2	Edward nabízí Vivian život v blahobytu. Byt, auto, peníze, cokoli materialistického, ale nikoli společný život.	Vivian odmítne nabídku být Edwardovou soukromou „prostitutkou“ po zbytek života. Chce něco víc, protože se do něj zamilovala.
Z pohledu diváka	Z pohledu diváka je Edward stále ještě „natvrdlý blb“ a rozhodnutí Vivian hodnotí jako správné rozhodnutí. Tajně však doufá, že Edward své rozhodnutí ještě změní.	
Závěr filmu	Ve třetím aktu dochází ke znovunalezení rovnováhy. Vivian skončila s prostitucí, Edwardovi v podnikání nejde jen o peníze a v osobním životě je ochotný se zamilovat. Oba chtějí to samé - žít jeden pro druhého.	
Z pohledu diváka	Na základě Edwardova správného rozhodnutí v práci divák chápe, že se Edward vnitřně proměnil neboli naplnil svou psychologickou potřebu. Vivian dostala své touhy a skončila s prostitucí. Jediné, co divákovi chybí k „happy endu“, je naplnění Vivianina snu o prince na bílém koni, protože stejně jako divákova hlavní postava i samotný divák chce něco víc, než jak tomu bylo na začátku.	

10.1.2 Body obratu ve filmu The Sixth sense

Tabulka 2: Body obratu ve filmu The Sixth sense

	Protagonista	Hlavní postava
Plot Point 1	Malcom se rozhodne vyléčit chlapce jménem Cole, protože doufá, že tím vykompenzuje chybu, kterou kdysi způsobil, a zachrání tak sebe i vztah se svou ženou.	Hlavní postava Cole nového psychologa přijímá, ale odmítá se mu svěřit se svým tajemstvím.
Z pohledu diváka	Zkušený divák si uvědomuje, že Cole trpí stejnou „poruchou“ jako pacient z prologu. Zároveň vnímá, že se Malcom se ztrátou svého pacienta potřebuje vyrovnat a pomoci někomu jinému se stejnými problémy je cesta. Divák je zvědavý, jestli se to Malcomovi povede, dále jakou poruchou chlapec přesně trpí.	
Midpoint Twist	Malcom se Coleovi svěří, proč je smutný a proč se ho snaží vyléčit. Toto sdělení je důležité pro Colea nikoliv však pro diváka, který tuto informaci už zná.	Cole Malcomovi s největší důvěrou svěří své tajemství, které nikdy nikomu ještě neřekl, protože má strach. Cole vídá mrtvé lidi. Toto sdělení je midpoint twistem pro Malcoma a diváky.
Z pohledu diváka	Divák na rozdíl od Malcoma nemá důvod chlapci nevěřit. Pro diváka se stává stěžejním cílem pomoci Coleovi a je zvědavý, jak si s tím Malcom poradí. Od této chvíle vnímá divák chlapce jako hlavní postavu a nebude uspokojen, dokud se chlapcovi nepomůže.	

Tabulka 2: Body obratu ve filmu The Sixth sense

	Protagonista	Hlavní postava
Plot Point 2	Malcom se rozhodne Coleův případ vzdát. Přestane ho léčit, aby zachránil vztah se svojí ženou. Díky tomu přijde na to, že aby chlapci pomohl, musí mu uvěřit, nikoliv ho léčit na schizofrenické příznaky.	Cole si uvědomí, že Malcom je jediný, kdo mu může pomoci a rozhodne se na základě rady Malcomova duchům naslouchat, namísto aby se snažil popírat jejich existenci.
Z pohledu diváka	Divák soucítí s chlapcem a Malcomovo rozhodnutí vnímá, stejně jako Cole, jako špatné rozhodnutí. Z dramaturgického hlediska jde ovšem o jediné správné rozhodnutí. Kdyby se snažil Malcom chlapce dále léčit jako psychiatr, nikdy by nedospěl k rozhodnutí Coleovi uvěřit a následně mu pomoci nepotlačovat jeho šestý smysl.	
Závěr filmu	Ve třetím aktu Cole a Malcom konečně spolupracují. Malcom chce Coleovi pomoci i za cenu, že přijde o svou ženu. Obětuje svou touhu na úkor touhy chlapce. Cole uposlechne rady Malcoma a postaví se strachu z duchů.	
Z pohledu diváka	V momentě, kdy se Malcom rozloučí s chlapcem na schodech školy, je divák uspokojený. Vnímá, že se Malcom vyrovnal se smrtí svého pacienta, což znamená, že Cole je „vyléčen“. Touha chlapce se plně naplňuje v následující scéně, když se Cole svěří své mámě a ona mu uvěří. V tento moment by film pro diváka mohl skončit s uspokojivým koncem. Následující scéna, ve které divák i postava Malcoma zjistí, že už je přes rok mrtvý, je jen finálním twistem – „happy endem“, který uzavírá i vedlejší dějovou linii Malcoma a jeho ženy.	

10.1.3 Body obratu ve filmu E.T. The Extra Terrestrial

Tabulka 3: Body obratu ve filmu E.T. The Extra Terrestrial		
	Protagonista	Hlavní postava
Plot Point 1	Elliot se rozhodne postarat o E.T.ho.	E.T. se na Elliota napojí, tudíž oba cítí to samé. Napojení mimozemšťana s lidskou bytostí však dlouhodobě oba vysiluje. Zároveň ale E.T.ýmu umožňuje naučit se mluvit a pochopit lidskou technologii.
Z pohledu diváka	Z dramaturgického hlediska dochází k dramatické ironii. Což znamená, že divák ví víc než postava Elliotta. Divák ví, že E.T. je mimozemšťan a že se potřebuje dostat domů.Zajímá ho ale, jak v této touze může E.T.mu pomoci osmiletý chlapec.	
Plot Point 2	Elliot se rozhodne E.T.ho dostat zpátky domů. Uvědomí si, že o E.T.ho raději přijde, než aby ho nechal umřít.	E.T. se od Elliota odpojí, protože kdyby tak neučinil, Elliot by zemřel. Toto rozhodnutí pomáhá Elliotovi dospět.
Z pohledu diváka	V momentě, kdy E.T. umírá se divák cítí neuspokojený. E.T.ho cíl vrátit se domů je pro diváka neúspěšný. Když se Elliot rozhodne ho dostat zpět a E.T. ožije, jde pro diváka o uspokojivý twist. Vnímá, že dítě, které se neumělo loučit, dospívá v chlapce, který si uvědomuje zákonitosti života.	
Závěr filmu	Ve třetím aktu chtějí oba to samé - E.T. chce domů a Elliot mu v tom chce pomoci. Společně tak bojují proti antagonistovi, který chce E.T.ho zkoumat na planetě Zemi.	
Z pohledu diváka	Divák fandí oběma postavám, dostat se k vesmírné lodi. Závěrečná scéna je pro diváka dojemným ale šťastným koncem. E.T.mu se naplnila jeho touha a divák dospívá spolu s chlapcem. Uvědomuje si, že i když je to těžké, některé věci v životě zkrátka musí umět nechat jít.	

10.1.4 Body obratu ve filmu Free Willy

Tabulka 4: Body obratu ve filmu Free Willy		
	Protagonista	Hlavní postava
Plot Point 1	Jesse se rozhodne vpustit Willyho jako jediného do svého života. Jako jedinému totiž důvěřuje.	Willy se rozhodne Jesseho zachránit, když spadne do bazénu.
Z pohledu diváka	Divák má radost, že si Jesse konečně našel opravdového kamaráda. Vnímá, že je to první krok k tomu, aby pochopil, že v životě není sám, že může žít lepší život než doposud. Zároveň si divák plně uvědomuje, že Willy je v podstatě vezeň, který chce zpět do oceánu. Diváka zajímá, jak se oba zblíží a jak to ovlivní jejich životy.	
Plot Point 2	Jesse se rozhodne Willyho dostat z akvária zpět do oceánu za jeho rodinou.	Willy se rozhodne Jessemu důvěřovat.
Z pohledu diváka	Jesse se namísto aby utekl jako obvykle, rozhodne zůstat a pomoci kamarádovi. Už nemyslí pouze sám na sebe. Willymu hrozí obrovské nebezpečí. Divák má o Willyho strach a přeje si, aby se opět setkal se svou rodinou v oceánu. Toto přání provází diváka po celou dobu vyprávění a teď je jeho splnění na dosah.	
Závěr filmu	Ve třetím aktu se společnými silami protagonisty a hlavní postavy dostane Willy do oceánu za svou rodinou.	
Z pohledu diváka	Z divákova úhlu pohledu Jesse našel novou rodinu, a tak už zbývá jen, aby se Willy vrátil zpět do oceánu. Jesse už nebude sám, ať to dopadne jakkoliv. Pokud by se ale Willymu nepodařilo vrátit zpět do oceánu, u diváka by se nedostavil pocit uspokojivého konce, protože jeho hlavní postava by nenaplnila svou touhu.	

11 FUNKCE PROLOGU V DUÁLNÍ KONCEPCI POSTAVY

Než si vysvětlíme funkci prologu v duální koncepci postavy, je zapotřebí nejprve shrnout, co prolog vlastně je.

Prolog je scéna nebo sekvence scén, které tvoří uzavřený příběh, který nemá vliv na existenci následně vyprávěného příběhu. Zřejmě nejtypičtějším příkladem je prolog z filmu *Raiders of the lost Arc*. Divák sleduje konec jednoho z dobrodružství Indiana Jonese. Příběh, který následuje, by mohl fungovat i bez úvodního prologu, ovšem jen teoreticky. Samotná expozice postavy profesora, který se ve volném čase převléká do klobouku s bičem za opaskem, by byla časově náročnější a inciting incident hlavní dějové linie by musel přijít později. Za druhé by taková expozice nikdy nebyla tak efektivním diváckým „hookem“ jako úvodní akční scéna. A v neposlední řadě - přeměna akčního hrdiny Indiana Jonese na spořádaného profesora je divácky daleko zajímavější než pohled na profesora, který přijde domů, sundá motýlka a nasadí klobouk. Zatímco v první variantě divák obdivuje Indiana Jonese, že při všech svých dobrodružstvích dělá tak záslužnou práci, jakou je učit, ve druhé verzi by si nejspíš divák v prvních několika minutách kladl dokola tu samou otázku: „*Co je to za podivína?*“.

Sice platí, že vyprávěný příběh by se bez prologu mohl obejít, ale kdyby opravdu pro vyprávění nebyl potřebný, první, co by střihač filmu udělal, by bylo jeho vystřížení.

Přesnější charakteristikou tedy je, že prolog, jakožto uzavřený příběh, obsahuje základní dramatickou situaci dramatu a nikdy se v něm nesmí objevit inciting incident hlavní dějové linie vyprávěného příběhu, protože pak by nebylo možné se ho zbavit. Asi nejčastějšími důvody využití prologu ve vyprávění je rychlý úderný, divácký „hook“, navození empatie k protagonistovi nebo hlavní postavě, expozice atmosféry filmu nebo důležitá událost v minulosti vztahující se přímo či nepřímo k příběhu.

V duální koncepci je využití prologu přímo závislé na potřebě exponovat základní dramatickou situaci dramatu, která se vztahuje k divákově hlavní postavě. Je-li základní dramatická situace dramatu nejasná z chování hlavní postavy nebo jejího vzhledu, je ji zapotřebí exponovat. Prolog k této expozici slouží. Divák ho

vnímá jako uzavřené vyprávění, které nenabourává vyprávění nadcházejícího, pro diváka, hlavního příběhu.

11.1 Funkce prologu ve vztahu k hlavní postavě

Prolog v duální koncepci náleží hlavní postavě vždy, pokud nerovnováha hlavní postavy nemůže být znázorněna jinak a je potřeba ji exponovat. Bez prologu ve filmu *Free Willy* by divák nevěděl, že Willyho chytili a oddělili od rodiny. Prolog v tomto případě obsahuje inciting incident dějové linie hlavní postavy. Podobně prolog funguje i ve filmu *E.T.: The Extra-Terrestrial*. Prolog je v tomto případě krátký příběh mimozemské civilizace, která přistála na naší planetě, avšak nájездem „zlých“ lidí byla nuceni planetu urychleně opustit a jednoho ze svých na Zemi zapoměla. Často je inciting incident dějové linky prologu příčinou nerovnováhy hlavní postavy. V prologu je diváková hlavní postava také protagonistou tohoto mini příběhu. V nadcházející hlavní dějové linii nového příběhu zůstává diváčkou hlavní postavou, avšak protagonistou příběhu už je někdo jiný.

11.2 Funkce prologu ve vztahu k protagonistovi

Pokud není zapotřebí exponovat nerovnováhu hlavní postavy v prologu, protože je na první pohled pro diváka pochopitelný, náleží prolog protagonistovi a zachycuje základní dramatickou situaci dramatu. Do této kategorie spadá například film *Pretty Woman*. Vysvětlení důvodu a vzniku nerovnováhy hlavní postavy Vivian v podstatě přichází v 75. minutě filmu. V posteli vypráví Richardovi, jak se dostala k prostituci. Ovšem samotný fakt, že je prostitutkou a nechce jí být, je patrný na první pohled, tudíž není zapotřebí samotnou událost exponovat v prologu. Navíc autoři nevypráví příběh o ženě, která se stala prostitutkou, ale příběh ženy, která s tímto povoláním skončila. Příběh ženy, která se žije prostitucí a už nechce, je dostatečně pochopitelný i bez důvodu, jak se k této profesi dostala. Divák má logicky k postavě v takovéto životní situaci empatii. Kdybychom my byli na jejím místě, také bychom si to přáli změnit a bůh ví, jestli bychom se ve světě, kde jde jen a jen o peníze, neuchýlili k podobné profesi. Vysvětlení její profese přichází ve správný moment. Do této chvíle divák potřeboval vědět jen holý fakt, že je Vivian prostitutka. Po sedmdesáti pěti minutách si však začne klást otázku: „*Jak je možné, že takhle úžasná žena skončila u prostituce?*“ A odpověď je dostačující. Z tohoto důvodu se prolog filmu *Pretty Woman* věnuje protagonistovi. Kromě faktu, že je Edward

velmi úspěšný a bohatý muž, divák sleduje chladnokrevný rozchod Edwarda se svou přítelkyní po telefonu. Divák z této scény chápe, že pro Edwarda je práce důležitější než láska. Touto scénou je zároveň uzavřeno jedno období Edwardova osobního života a otevírají se pomyslné dveře k novému vztahu neboli novému příběhu.

11.3 Zajímavý případ prologu v duální koncepci postavy

Ve filmu *The Sixth Sense* se vyprávění otvírá prologem, ve kterém pacient postřelí Malcolma, protože mu zazlívá, že mu nedokázal pomoci a následně zastřelí i sebe. Na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná čistě o prolog věnovaný protagonistovi. V podstatě jde o základní dramatickou situaci dramatu. Z úspěšného dětského psychologa se stává troska snažící se napravit něco, co už napravit vlastně nejde. Ledaže by byl nový příběh doslova druhou šancí vyřešit případ, který kdysi vyřešit nedokázal. V takové situaci by následující pacient musel mít naprosto stejné příznaky jako pacient z prologu. A také, že je má. Co se na první pohled jeví jako prolog věnovaný protagonistovi, je vlastně chytrý způsob, jak exponovat nerovnováhu hlavní postavy a ještě lépe ukázat názorně divákovi, jak může Cole dopadnout, pokud mu Malcom nepomůže. Když se v následující scéně setká divák i Malcom s Colem, je diváckým přáním pomoci Coleovi. Nikoli kvůli Malcolmově „sobecké“ potřebě napravit své selhání a vyrovnat se se smrtí svého pacienta, ale kvůli tomu roztomilému chlapci v sáčku a s brýlemi po tátovi. Divák totiž ví, jak může Cole dopadnout, když Malcom opět selže.

12 VYPRAVĚČ VE FILMECH S DUÁLNÍ KONCEPCÍ POSTAVY

Když jsem na začátku své práce začal pátrat po zdrojích, které se zabývaly existencí duální koncepce, objevil jsem americký server o filmové dramaturgii - narrativefirst.com. Zaujal mě jeden z článků, ve kterém popsali hlavní postavu takto:

„Hlavní postavou příběhu je postava, která nám nabízí osobní pohled na příběhu. [...] Když postava udělá něco mimo obrazovku, co vidíme nebo o čem slyšíme až později, nesledujeme tuto postavu z jejího úhlu pohledu. To je důvodem, proč je Red hlavní postavou v Shawshanku.“¹⁰

S tímto tvrzením nesouhlasím. Na jednu stranu mě teší, že se našel někdo, kdo si hraje s myšlenkou rozdílnosti obou postav. Avšak jejich definice úhlu pohledu je nedostačující a mylná. Nicméně mě tento článek přivedl k další kapitole - tou je rozdíl mezi duální a singulární koncepcí s přítomností vypravěče. Webová stránka narrativefirst.com je důkazem toho, že vypravěč může být matoucí i v singulární koncepci postavy, natož pak v koncepci duální.

Vypravěč, který je zároveň postavou příběhu, nabízí dvě scénářistické možnosti. Za první vypravěč komentuje své bytí nebo vypráví o sobě samotném. Vyprávěný příběh je tudíž o něm. V příběhu je vypravěčem, hlavní postavou i protagonistou. Za druhé vypravěč komentuje nebo vypráví příběh, jehož byl součástí. Vyprávěný příběh je o někom jiném zprostředkovaný vybranou postavou, která je vypravěčem.

Představte si, že by film *The Shawshank Redemption* zůstal nepozměněný až na volbu vypravěče. Tím by byl ředitel věznice. Dění ve věznici by komentoval vesměs stejně. Představil by Reda jako chlápka, který sežene prakticky všechno a nachází se v každém vězení. Komentoval by začlenění Andyho do vězeňského kolektivu atd. Dalo by se říci, že věznice a to, co se v ní děje, je viděno očima ředitele věznice, ovšem na přechytračení ředitele a útěk z věznice se divák nedívá jeho úhlem pohledu, nýbrž úhlem pohledu hlavní postavy, kterou je Andy.

Divák je k Andymu empatický, je schopný se vcítit do jeho kůže, proto na situace divák nahlíží z Andyho úhlu pohledu, nikoliv z pohledu vypravěče.

¹⁰ HULL, James R., 2016 Robert The Bruce Is Not The Main Character Of Braveheart . The Main Character [online]. GENTRY, Jonny. 17. září 2016 [cit. 4.08.2017]. Dostupné z: <https://narrativefirst.com/blog/2016/09/robert-the-bruce-is-not-the-main-character-of-braveheart>

Vypravěč si vždy získá divákovy sympatie. Je to dáno vypravěčovou schopností být nad věcí, vše analyzovat a vystihnout v několika větách. Divák má k vypravěči automatický respekt, protože si podvědomě uvědomuje, že vypravěč ví víc než on. Co ovšem vypravěč v divákovi zpravidla nezbudí, je empatie. Jak by mohl divák cítit empatii k někomu, kdo je vždy nad věcí a ví víc než všichni ostatní? Jak by mohl v divákovi vzbudit empatii někdo, koho už nic neohrožuje?

Tím se pomalu dostáváme zpět do věznice Shawshank. Red na začátku vypráví o své první noci ve vězení. Analyzuje ji jako nejhorší a vysvětluje proč. Ovšem z pozice vypravěče už má tuto noc dávno za sebou. Přežil ji a vyrovnal se s ní. Jeho řeč však umocňuje divákovu empatii k Andymu. To právě Andyho čeká první noc ve vězení a ještě k tomu za něco, co zřejmě nespáchal. Diváci jednoznačně cítí empatii k Andymu, tudíž vnímají vyprávěný příběh z jeho úhlu pohledu, nikoliv očima Reda, postavy kamaráda a vypravěče. Postava Andyho je v tomto případě protagonistou i hlavní postavou, nejedná se proto o duální koncepci postavy. Film *Vykoupení z věznice Shawshank* je singulární koncepcí s přítomností vypravěče. Ten je obsažen v postavě Reda, který je zároveň Andyho supporting character. Toto zjištění však neznamená, že není možné napsat scénář s duální koncepcí postavy s přítomností vypravěče. Jen je naprosto mylné určit divákovu hlavní postavu na základě definování vypravěče příběhu. Ve filmu *Big Lebowski* přece také nebudeme tvrdit, že hlavní postavou je tajemný muž v klobouku sedící na baru v bowlingové hale. Dobrým příkladem duální koncepce s přítomností vypravěče je například film „The Blind Side“. Diváková hlavní postava v tomto filmu sice není vypravěčem, ale také není protagonistou příběhu.

„Existuje základní rozdíl mezi příběhy, které využívají postavu vypravěče (jako například Dr. Watson) a příběhy které využívají samostatnou hlavní postavu. Jestliže život hlavní postavy není proměněn protagonistou a následkem toho nemění životy ostatním, pak tato postava není hlavní postavou, ale pouhým pozorovatelem.“¹¹

¹¹ WEILAND, K.M.,2015. Protagonist and Main Character- Same Person? The Answer May Transform Your Story! [online]. 24. srpna 2015 [cit. 2.09.2017]. Dostupné z: <https://www.helpingwritersbecomeauthors.com/protagonist-and-main-character-same-person-the-answer-may-transform-your-story/#>

12.1 Duální koncepce postavy s přítomností vypravěče ve filmu

The Blind Side

Film *The Blind Side*, v českém distribuci uveden jako *Zrození šampióna*, je dalším příkladem duální koncepce postavy. V tomto případě je ve filmu obsažen i vypravěč, který film otevírá a uzavírá. Vypravěčem je protagonista příběhu. Jaký je ale rozdíl mezi filmy *The Blind Side* a *The Shawshank Redemption*? *The Blind Side* je příběh chlapce, který nemá rodinu. Shodou šťastných náhod se ho však ujme jedna rodina a on se stane jedním z nejlepších hráčů amerického fotbalu a hlavně získá rodinné zázemí, o kterém vždy snil. *The Shawshank Redemption* je příběh Andyho, který byl nespravedlivě odsouzen k doživotnímu trestu. Svou neuvěřitelnou cílevědomostí se mu však podaří dostat se z nejlépe zabezpečeného vězení v Americe. Osobně vnímám rozdíl mezi těmito oběma zápletkami filmů.

Zatímco Andy je postava, která svou touhu dokázala naplnit sama, Michael Oher z filmu *The Blind Side* potřeboval pomoc protagonisty.

Hlavní postavou filmu *The Blind Side* je Michael Oher. Protagonistou je Sandra Bullock alias Leigh Anne Tuohy, která se Michaela ujme. Touhou Michaela je být součástí nějaké rodiny. Nerovnováhu postavy Michaela zapříčinil rozpad jeho vlastní rodiny. Tato událost se mu neustále vrací ve vzpomínkách. Inciting incidentem hlavní dějové linie, kterou je Leigh Anne Tuohy součástí, je setkání s Michaellem. Tím, že protagonista pomůže Michaelovi v těžké životní situaci, najde Michael v protagonistově rodině svou vlastní rodinu. Hlavní postavě se dramaticky mění život a protagonista naplňuje svou psychologickou a v tomto případě i morální potřebu. Leigh Ann Tuohy vyžadovala od svých dětí perfektní výkony. Skoro jako by její láska byla podmíněná dobrými výsledky. Pochopení, že tato potřeba je špatná a ubližuje ostatním, ji vedlo k naplnění morální potřeby. Respektovat přání druhých bez ohledu na to, zda odpovídají jejím vlastním představám. Její psychologickou potřebou je uvědomit si, že se za své emoce nemusí stydět. Plakat dojetím není slabost, ale ukázka lidskosti.

Leigh Ann Tuohy není ve filmu jen protagonistou, ale i vypravěčem a přesto není divákovou hlavní postavou. Pravda, sice vypráví příběh, který se stal její rodině. Avšak nevypráví o tom, jak chtěla zachránit chlapce z ulice nebo jak jí z domova utekl její syn a ona se ho snažila získat zpět. Vypráví příběh o tom, jak do života její rodiny vstoupil chlapec, který neměl nic a nikoho a postupně se z něho stal

sebevědomý, mladý muž, který v ní našel mámu, a ona v něm našla dalšího syna. A v neposlední řadě se tento mladý muž, na první pohled bez perspektivy, stal americkou fotbalovou hvězdou.

Postava vypravěče neurčuje divákovu hlavní postavu. Tu určuje vyprávěný příběh a z tvůrčího hlediska několik pravidel, které pomáhají daný příběh odkomunikovat.

13 SUPPORTING CHARACTER VERSUS HLAVNÍ POSTAVA

Funkce postavy, které se říká supporting character, je patrná už ze samotného názvu. Její pojmenování se ovšem nevztahuje směrem k protagonistovi jako k divákům. Supporting character může pomáhat protagonistovi. Vždy však pomáhá divákovi pochopit lépe protagonistu. Tato postava či postavy dodávají protagonistovi hloubku. Svou přítomností a konáním působí na protagonistu, který je tak donucen k nějaké reakci. Tato reakce má výpovědní hodnotu pro diváka. Divák zjišťuje, jak jeho hlavní postava reaguje na padoucha, jak se chová ke svým blízkým, k bohatým, chudým, dětem atd. Konkrétní role podpůrných postav jsou vždy závislé na vyprávěném příběhu.

V duální koncepci vzniká jistý paradox. Tvůrce vytváří podpůrné postavy okolo protagonisty, přičemž hlavní podpůrnou postavou je samotná diváková hlavní postava. Divák tuto postavu vyhodnotil jako svou hlavní postavu, a tak se stává tvůrcův protagonista pro diváka podpůrnou postavou neboli důležitou postavou, která mu pomáhá lépe poznat hlavní postavu a zásadně ovlivňuje její život. V duální koncepci stále platí, že protagonista je tvůrcem děje, diváková hlavní postava je ale jeho nositelem.

Filmy, které nejsou duální koncepcí, ale mají silnou podpůrnou postavu (supporting character) jsou například: *UP*, *The Shawshank Redemption*, *Lethal Weapon*, *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. Ve všech těchto příbězích vnímá divák podpůrné postavy tak, jak je zamýšlel samotný tvůrce, protože tvůrcův protagonista se shoduje s diváckou hlavní postavou.

14 MULTIHARDINOVÉ ANEB PLURÁLNÍ PROTAGONISTA, MULTIPROTAGONISTA

A DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY

Plurální protagonista a multiprotagonista jsou pojmy, o kterých se zmíní snad každý autor píšící o filmové dramaturgii. Jde však spíše o okrajovou poznámku, která mluví o základních pravidlech jejich existence. Téma ale nijak zvlášť nerozvádí. Je to skoro, jako kdyby se vyjadřovali k mimozemské civilizaci. Všichni do jednoho souhlasí, že existuje, neshodují se ale v názoru, jak ji identifikovat. Pro klasifikaci duální koncepce je nejprve potřeba shrnout výklad autorů na téma multihrdinové, ze kterých jsem vycházel.

Blake Snyder

„Save the cat“

Blake Snyder vztahuje zdánlivou existenci dvojího hrdiny k žánru Buddy love (John Truby tomuto žánru říká Buddy story). Ovšem dvojího hrdinu (dva protagonisty) rozděluje na hrdinu, který se v průběhu příběhu proměňuje, a druhou postavu, která v příběhu funguje jako katalyzátor pro hrdinu. V přeneseném slova smyslu jde o postavu, jež přispívá ke změně hrdiny a sama ze vztahu vychází nezměněna. Jeden z příkladů Blaka Snydera je film *Lethal weapon*. Zde však, pro mě z nepochopitelných důvodů, určuje Dannyho Glovera jako hrdinu a Mela Gibsona jako katalyzátor. Skoro si myslím, že jde o překlep v knize, protože tímto příkladem popírá své tvrzení o proměně hrdiny a parťákovy, který této změně napomáhá. Danny Glover ve filmu zůstane téměř nezměněný. Naopak Mel Gibson se vyrovná se smrtí své ženy a jde v životě dál. Touha obou postav je společná. Jako parťáci detektivové chtějí vyřešit případ vraždy, který jim byl přidělený.

John Truby

„The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller“

John Truby čtenářům v kapitole „Two Main Characters“ vysvětluje, že se ve skutečnosti nejedná o dvě hlavní postavy. Nýbrž o hrdinu a hlavního oponenta se společníkem v jedné osobě. Říká, že je potřeba ukázat u obou postav na začátku filmu jejich potřebu, zároveň ale u jedné z postav zdůraznit její touhu. Tím se tato postava stane více centrální a stává se hrdinou příběhu i diváků. Druhá postava je oponentem a společníkem. Tyto případy vztahuje zejména k žánrům „Buddy story“ a „Love story“. Jako příklad udává John Truby

film *Tootsie* pro *Love story* a *Butch Cassidy and the Sundance Kid* pro žánr *Buddy story*.

V případě „Multiple hero“ (multiprotagonista) se zmiňuje o náročnosti dramaturgické stavby, kde je zapotřebí každé hlavní postavě dát potřebu a touhu, najít její slabosti, jejího oponenta a inciting incident jejich dějových linií. Poznává, že tato metoda ubírá na dějovém spádu, protože se pozornost rozmělnuje díky množství hrdinů. Jedním z triků, jak dějový spád zachránit, je dát všem postavám stejnou touhu.

Toto pravidlo však funguje pouze v případě, že postavy mají sice společnou touhu, děj a tedy i inciting incident v dějích obsažený je ale pro každou postavu odlišný. Kdyby měly postavy společný děj, byl by film *Butch Cassidy and the Sundance Kid* klasifikován jako film s multipleprotagonistou. Toto tvrzení by bylo však mylné.

Robert McKee

„Story“

Zřejmě nejrozumnější názor na celou věc má Robert McKee, který jednoduchou definicí jasně rozděluje pojmy „Plural-Protagonist“ a „Multiprotagonist“. Plurálního protagonistu (Plural-Protagonist) definuje dvěma podmínkami. Za prvé mají protagonisté společnou touhu. Za druhé - když trpí jeden, trpí i druhý, když se jednomu z nich daří, daří se i druhému.

Jako příklad udává filmy *The Witches of Eastwick* nebo *Thelma & Louise*. Já bych do této kategorie zařadil také výše zmíněné filmy *Butch Cassidy and the Sundance Kid* a *Lethal weapon*. Všimněte si, že všechny zmíněné filmy mají hrdiny se stejnou touhou a stejným inciting incidentem hlavní dějové linie. Zároveň - když se daří jednomu, daří se i druhému a obráceně. Divák v takto vystavěných příbězích nerozlišuje hlavní postavu od protagonisty. Zkrátka všechny hrdiny vnímá jako svou hlavní postavu, které po celou dobu vyprávění fandí.

Multiprotagonista (Multiprotagonist) je v definici vesměs opakem plurálního protagonisty. Protagonisté mají v tomto případě odlišné individuální touhy a trpí (nebo se jim daří) individuálně. Jedná se v podstatě o mnohadějové příběhy,

kteře vytvářejí dynamický portrét specifické společnosti lidí. Mezi filmy splňující tato kritéria spadá například *Pulp Fiction* nebo *Relatos Salvajes*.

V tomto případě si divák v každém minipříběhu najde svou hlavní postavu, a dokonce je možné, že zatímco v jednom příběhu je ona postava jeho hlavní postavou, v jiném může být třeba antagonistou, případně jen podpůrnou postavou hlavní postavy diváka.

14.1 Duální koncepce postavy v kategorii multihrdinů

Jak nebo kam do této kapitoly zapadá duální koncepce postavy? V podstatě jde o kategorii, kterou můžeme definovat kombinací obou výše zmíněných případů. Protagonisté (hlavní postava a protagonista) mají odlišnou touhu. Dále trpí-li jeden, trpí i druhý, když se jednomu daří, daří se i tomu druhému.

Efekt duální koncepce se může vyskytnout v některém z příběhů nebo příbězích s multiprotagonistou. Může se stát, že jeden z mnohadějových příběhů bude mít svého protagonsitu, divák bude ale děj vnímat skrz jinou postavu svou hlavní postavu. Tento efekt však nenastane v příbězích s plurálním protagonistou. Filmy s plurálním protagonistou mají společnou základní dramatickou situaci dramatu, která se dotýká obou postav stejně a ze které pramení i jejich společná touha. Thelma a Luisa spáchaly zločin a chtějí spolu utéct před zákonem. Butch Cassidy a Sundance Kit utíkají před najatými zabijáky a snaží se začít žít nový život. Roger a Riggs ze Smrtonostné zbraně potřebují jako detektivové společně vyřešit případ vraždy, který sahá až ke drogovému kartelu. U všech těchto filmů se inciting incident hlavní dějové linie dotýká všech protagonistů. Jde o událost, která donutí protagonisty jednat a vytyčí jejich společný cíl. V duální koncepci postavy je inciting incident hlavní dějové linie, setkání protagonisty s divákovou hlavní postavou.

Z tvůrčího hlediska se tedy duální koncepce postavy dá charakterizovat jako příběh s duálním protagonistou, avšak z pohledu diváka má film jednu hlavní postavu, narozdíl od plural-protagonisty, kde postavy vnímá jako tým neboli svou hlavní postavu.

15 TŘINÁCT PRAVIDEL DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY

Když jsem rozebíral filmy, které obsahují efekt duální koncepce postavy, došel jsem k několika bodům, které se ve filmech bez ohledu na jejich žánr opakovaly. Vyvodil jsem z nich pravidla, která když jsou splněna, divák s největší pravděpodobností určí za hlavní postavu jinou postavu, než tu, se kterou tvůrce pracoval jako s protagonistou. Upozorňuji, že cílem těchto pravidel není, aby je tvůrce napasovali do svých příběhů a začali tvořit duální koncepce postav. Spíš jde o pomůcku, díky které může tvůrce skrze dramaturgii lépe pochopit pohled potencionálních diváků.

- 1) Divák v příběhu vždy sleduje dosažení touhy (desire) hlavní postavy;
- 2) Divák k hlavní postavě cítí empatii;
- 3) Hlavní postava je na počátku zpravidla bezbrannější než protagonista;
- 4) Protagonista může mít morální potřebu, která je mylná a ubližuje postavám ve vedlejší i hlavní dějové linii (moral need);
- 5) Protagonista má vždy psychologickou potřebu, která ubližuje jen jemu. (psychological need);
- 6) U protagonsity divák sleduje jeho proměnu – dosažení psychologické potřeby;
- 7) Událost, která nabolourala životní rovnováhu hlavní postavy, přichází z pravidla dříve než inciting incident hlavní dějové linie, ve které se protagonista ocitá;
- 8) Hlavní postava je inciting incidentem hlavní dějové linie, jejíž je protagonista součástí;
- 9) Pravidlo „fifty, fifty“ znamená, že protagonista zachrání hlavní postavu a hlavní postava zachrání protagonistu;
- 10) Hlavní postava i protagonista mají společného antagonistu, přesto že jejich touha je odlišná;
- 11) Hlavní postava a protagonista mají odlišnou touhu, avšak touha hlavní postavy se pro uspokojení diváka musí vždy naplnit;
- 12) Z pohledu diváka se protagonista proměňuje, ale hlavní postavě se dramaticky mění život;
- 13) Trpí-li jeden, trpí i druhý, když se jednomu daří, daří se i tomu druhému.

16 TYP PŘÍBĚHŮ, VE KTERÝCH SE OBJEVUJE EFEKT DUÁLNÍ KONCEPCE POSTAVY

„Vyžaduje to velmi zvláštní typ příběhů, aby byl protagonista a hlavní postava odlišnými lidmi.“¹²

Zřejmě nejčastějšími žánry, ve kterých se objevuje efekt duální koncepce postavy, jsou love story a buddy story. To je ovšem nejjobecnější zařazení. V žádném případě nelze říct, že všechny love story mají zmíněný efekt. Většina love story má totiž postavu, jejíž touhou je získat srdce toho druhého. Tím pádem je protagonistou i hlavní postavou tatáž postava, jejíž touhu divák sleduje. Proto je například Popelka protagonistou i hlavní postavou avšak princezna Růženka je hlavní postavou diváků není, ale protagonistou příběhu. Protagonistou je její otec, pan král, a následně přebírá královu funkci princ, hrdina, který Růženku zachrání.

V příbězích s efektem duální koncepce vždy jedna z postav, přesněji diváková hlavní postava, potřebuje zachránit. Její záchrana je zároveň naplněním její touhy. To vysvětluje, proč například film *Lethal Weapon* není duální koncepcí. Postava Riggs se sice potřebuje zachránit, jeho touhou ale není nechtít se zabít, nýbrž vyřešit případ vraždy.

Příběhy s duální koncepcí postavy mají svým idealismem velmi blízko k pohádkám. Diváková hlavní postava pokorně snáší příkoří, která si pro ni život přichystal, naopak protagonista s příkořími bojuje. Setkáním protagonisty s hlavní postavou protagonista částečně přebírá její problémy, avšak finální akce, která rozhodne o naplnění touhy hlavní postavy, je vždy a pouze jen na hlavní postavě. Kdyby Willy nepřeskočil hráz – smůla. Kdyby Vivian přistoupila na Edwardovu nabídku – smůla. Kdyby Cole nepřekonal strach z duchů – zase smůla. Kdyby se E.T. neodpojil od Elliota, hádejte co by následovalo – opět smůla.

Hlavní postavě k lepšímu životu vlastně stačí jedno správné rozhodnutí. Takové rozhodnutí by se ale nikdy neuskutečnilo bez děje, kterým není nikdo jiný než protagonista.

¹² WEILAND, K.M., 2015. Protagonist and Main Character- Same Person? The Answer May Transform Your Story! [online]. 24. srpna 2015 [cit. 2.09.2017]. Dostupné z: <https://www.helpingwritersbecomeauthors.com/protagonist-and-main-character-same-person-the-answer-may-transform-your-story/#>

V pohádkách je tímto rozhodnutím většinou jednoslovná odpověď princezny na otázku: „*Chcete být mou ženou?*“ V příbězích s efektem duální koncepce vykřikne ANO divák, protože jeho hlavní postava právě vyhrála. Teoreticky je možné, aby zaznělo i divákovo zklamané NE, ale nepřišel jsem na žádný příklad filmu, kde by tento případ nastal a zároveň by se jednalo o duální koncepci postavy.

V těchto příbězích většinou nenaplní svou touhu protagonista. Tato touha ovšem pro diváka není klíčovou a divák stejně jako protagonista chápe, že jeho touhu je buď nemožné naplnit, nebo že jeho touha byla mylná a naplnit ji už nechce. Příběhy s efektem duální koncepce jsou příběhy postav, které si vzájemně mají co dát. Protagonista pomůže hlavní postavě v naplnění její touhy, tím ji zachrání, ovšem hlavní postava svou přítomností pomůže protagonistovi se vnitřně proměnit. Stát se lepším člověkem a díky tomu žít i lepší život, ať už po boku hlavní postavy.

ZÁVĚR

Myslím, že každá závěrečná práce je nejcennější především pro samotného autora práce. Jsem přesvědčený, že si každý odnáší víc než jen to, co dokázal shrnout na několika stranách.

Zřejmě nejzásadnější poznání, které z práce vyplývá, je, že dramaturgie je věc praktická. Má své uplatnění v procesu vytváření díla; nikoliv však v jeho následném zkoumání nebo rozboru. Je to asi stejně šílené, jako kdyby gurmán popisoval pokrm na základě ingrediencí a času, kdy byly do pokrmu přidány. Dramaturgie není výklad o vytváření díla a ani nebyla pro tento účel vytvořena. Jedná se o nástroj užitečný v procesu vytváření. A tím si v podstatě odpovídám na otázku: proč je ve většině dramaturgických učebnic vnímán protagonista jako synonymum pro hlavní postavu. Tvůrci budují děj a dramaturgie je jejich nástrojem k odvyprávění onoho příběhu. Pokud vědí, o čem chtějí vyprávět, musí přijít na to, jak sdělení doručit divákovi. Tvůrce v podstatě nezajímá, kterou postavu si divák určí jako hlavní, jde mu o to, aby divák pochopil myšlenku, kterou se vyprávěním snažil vystihnout. Z tohoto důvodu vytváří úhel pohledu, ze kterého má divák na příběh nahlížet. Často se úhel pohledu diváka shoduje s úhlem pohledu samotného protagonisty, avšak vždy je úhlem pohledu postava, které divák říká hlavní postava a tvůrce jí vtisknul onen úhel pohledu.

Tuto práci vnímám jako užitečnou nikoliv pro analýzy příběhů, ale jako jeden z dalších nástrojů, které tvůrci mohou pomoci v jeho vyprávění. Uvědomil jsem si, že protagonista a úhel pohledu, ze kterého na děj nahlížíme, jsou dvě odlišné věci. A stejně jako Petr pan nikdy nechtěl vyrůst, my jako tvůrci bychom nikdy neměli přestat být diváky. Dramaturgie je naším nástrojem k vytvoření funkčního vyprávění. Divácký úhel pohledu je nástrojem, jak naši myšlenku v příběhu obsaženou předat dál.

SOUPIS CITACÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ

- [1] SNYDER, Blake, 2005. Save the Cat [online]. Michael Wiese Productions. 25. května 2005 [cit. 15.08.2017]. **ISBN-10:** 1932907009. Str. 6
- [2] TRUBY, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str. 50
- [3] TRUBY, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str. 51
- [4] Phillips, Melanie Anne; Huntley, Chris, 2009. Dramatica: A New Theory of Story [online]. Write Brothers Press. 19. listopadu 2009 [cit. 3.09.2017] 10th Anniversary Edition edition. **ASIN:** B002Y26XXA. Location 343
- [5] Die Hard, John McTiernan, režie, USA, 1988
- [6] TRUBY, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str. 41
- [7] TRUBY, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Str.43
- [8] SNYDER, Blake, 2005. Save the Cat [online]. Michael Wiese Productions. 25. května 2005 [cit. 15.08.2017]. **ISBN-10:** 1932907009. Str. 134
- [9] Pretty Woman, Garry Marshall, režie. USA, 1990
- [10] HULL, James R., 2016 Robert The Bruce Is Not The Main Character Of Braveheart . The Main Character [online]. GENTRY, Jonny. 17. září 2016 [cit. 4.08.2017]. Dostupné z: <https://narrativefirst.com/blog/2016/09/robert-the-bruce-is-not-the-main-character-of-braveheart>
- [11] WEILAND, K.M.,2015. Protagonist and Main Character- Same Person? The Answer May Transform Your Story! [online]. 24. srpna 2015 [cit. 2.09.2017]. Dostupné z: <https://www.helpingwritersbecomeauthors.com/protagonist-and-main-character-same-person-the-answer-may-transform-your-story/#>

[12] WEILAND, K.M.,2015. Protagonist and Main Character- Same Person?

The Answer May Transform Your Story! [online]. 24. srpna

2015 [cit. 2.09.2017]. Dostupné

z: <https://www.helpingwritersbecomeauthors.com/protagonist-and-main-character-same-person-the-answer-may-transform-your-story/#>

BIBLIOGRAFIE

- [13] *SNYDER*, Blake, 2005. Save the Cat [online]. Michael Wiese Productions. 25. května 2005 [cit. 15.08.2017]. **ISBN-10:** 1932907009. Dostupné z: https://www.amazon.com/dp/B00340ESIS?ref_=k4w_nn_export_file
- [14] *TRUBY*, John, 2008. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller [online]. Farrar, Straus and Giroux. 14. října 2005 [cit. 20.08.2017]. 1st edition. **ASIN:** B0052Z3M8A. Dostupné z: https://www.amazon.com/Anatomy-Story-Becoming-Master-Storyteller-ebook/dp/B0052Z3M8A/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1504777795&sr=1-1&keywords=The+Anatomy+of+Story%3A+22+Steps+to+Becoming+a+Master+Storyteller
- [15] Phillips, Melanie Anne; Huntley, Chris, 2009. Dramatica: A New Theory of Story [online]. Write Brothers Press. 19. listopadu 2009 [cit. 3.09.2017] 10th Anniversary Edition edition. **ASIN:** B002Y26XXA. Dostupné z: https://www.amazon.com/Dramatica-Theory-Melanie-Anne-Phillips-ebook/dp/B002Y26XXA/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1504778172&sr=1-1&keywords=Dramatica%3A+A+New+Theory+of+Story
- [16] *MCKEE*, Robert. STORY: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. NEW YORK: HarperCollins Publishers, 1997. 466 s. ISBN 0-06-039168-5
- [17] *FIELD*, Syd. Jak napsat dobrý scénář: Základy scénáristiky. Přeložil Lukáš Houdek. Praha: Rybka Publishers, 2007. 277 s. ISBN 80-87067-65-7

SEZNAM POUŽITÝCH FILMŮ

- 1) *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID*, George Roy Hill, režie, USA 1969;
- 2) *ROCKY*, John G. Avildsen, režie, USA, 1976;
- 3) *E.T.: THE EXTRA-TERRESTRIAL*, Steven Spielberg, režie, USA, 1982;
- 4) *TOOTSIE*, Sydney Pollack, režie, USA, 1982;
- 5) *INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM*, Steven Spielberg, režie, USA, 1984
- 6) *LETHAL WEAPON*, Richard Donner, režie, USA, 1987;
- 7) *THE WITCHES OF EASTWICK*, George Miller, režie, USA, 1987;
- 8) *DIE HARD*, John McTiernan, režie, USA, 1988;
- 9) *BATMAN*, Tim Burton, režie, USA/VB, 1989
- 10) *PRETTY WOMAN*, Garry Marshall, režie, USA, 1990;
- 11) *THELMA & LOUISE*, Ridley Scott, režie, USA, 1991;
- 12) *FREE WILLY*, Simon Wincer, režie, USA, 1993;
- 13) *THE SHAWSHANK REDEMPTION*, Frank Darabont, režie, USA, 1994;
- 14) *AVANTI*, Jacques Besnard, režie, FR, 1994
- 15) *PULP FICTION*, Quentin Tarantino, režie, USA, 1994;
- 16) *THE NUTTY PROFESSOR*, Tom Shadyac, režie, USA, 1996
- 17) *THE SIXTH SENSE*, M. Night Shyamalan, režie, USA, 1999;
- 18) *ERIN BROCKOVICH*, Steven Soderbergh, režie, USA, 2000;
- 19) *CLOSER*, Mike Nichols, režie, USA/VB, 2004
- 20) *THE BLIND SIEDE*, John Lee Hancock, režie, USA, 2009;
- 21) *UP*, Pete Docter, Bob Peterson, režie, USA, 2009;
- 22) *RELATOS SALVACHES*, Damián Szifrón, režie, E, 2014.

POUŽITÉ LITERÁRNÍ CITACE V ORIGINÁLNÍM ZNĚNÍ:

- 1) „A businessman falls in love with a hooker he hires to be his date for the weekend – *Pretty Woman*”
- 2) „*At the new equilibrium, everything returns to normal, and all desire is gone. Except there is now one major difference. The hero has moved to a higher or lower level as a result of going through his crucible.*”
- 3) „*Vivian has left the world of prostitution behind and is with the man she loves.*”
- 4) "It is easy to think of the principal character in a story as "the hero." Many beginning writers base their stories on the adventures or experiences of a hero. As writers become more mature in their craft, they may come to think of their central character as a "protagonist," or perhaps a "main character." And yet, through all of this, we still don't have any consistent, agreed on definitions of these terms. [...] it seems prudent to show what *Dramatica* means by each of these concepts. A Main Character is the player through whom the audience experiences the story firsthand. A Protagonist is the prime mover of the plot in the Overall Story throughline. A Hero is a combination of both Main Character and Protagonist."
- 5) „Give your hero a moral need as well as a psychological need. In average stories, the hero has only a psychological need. A psychological need involves overcoming a serious flaw that is hurting nobody but the hero. In better stories, the hero has a moral need in addition to a psychological need. The hero must overcome a moral flaw and learn how to act properly toward other people. A character with a moral need is always hurting others in some way (his moral weakness) at the beginning of the story.”
- 6) Need and desire also have different functions in relation to the audience. Need lets the audience see how the hero must change to have a better life. It is the key to the whole story, but it remains hidden, under the surface. Desire gives the audience something to want along with the hero, something they can all be moving toward through the various twists and turns-and even digressions-of the story. Desire is on the surface and is what the audience thinks the story is about.”
- 7) „*The Covenant of the Arc is the screenwriting law that says: Every single character in your movie must change in the course of your story. The only*

characters who don't change are the bad guys. But the hero and his friends change a lot."

- 8) *„The Main Character of a story is the character who offers us a personal point-of-view into the story. [...] If a character does something off-screen that we don't see or hear about until later, we are not seeing that character from their point-of-view. This is why Red is the Main Character in Shawshank ."*
- 9) *The fundamental difference between stories that use a narrator (such as Dr. Watson) and stories that use a separate main character. If the main character's life is not changed by the protagonist-and does not create changes within the lives of others as a result-then he is not a main character, but only an observer.*
- 10) *„It takes a very special type of story to require the protagonist and main character to be different people."*