

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VZTAH REŽIJNÍCH A DRAMATURGICKÝCH POSTUPŮ  
V SOUČASNÉM ARTOVÉM FILMU**

**BcA. Tomáš Janáček**

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová

Oponent práce: Mgr. Petr Marek

Datum obhajoby: 16. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**FILM AND TV FACULTY**

Film, Television, Photography and New Media

Directing

**MASTER THESIS**

**RELATIONSHIP OF DIRECTING AND DRAMATURGICAL  
PROCEDURES IN CONTEMPORARY ART CINEMA**

**BcA. Tomáš Janáček**

Supervisor: Mgr. Helena Bendová

Opponent: Mgr. Petr Marek

Date of Thesis Defense: 16. 9. 2019

Academic Degree: MgA.

Prague, 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma Vztah režijních a dramaturgických postupů v současném artovém filmu vypracoval(a) 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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Abstrakt**

Diplomová práce se zabývá vztahem tradičního kánonu dramatické narace a neobvykle vyprávěných artových filmů. Mapuje diskurz literatury určené scénáristům a zkoumá teze, ze kterých vychází. Výsledky zkoumání pak využívá při narativní analýze radikálně vyprávěných filmů. Interpretuje odchylky i styčné body mezi těmito výrazně odlišnými přístupy k filmové naraci. Zároveň se prostřednictvím stylistické analýzy pokouší najít vztah mezi nestandardními narativními postupy a formálními rozhodnutími. Diplomová práce zároveň zkoumá souvislost mezi způsobem narace a tématy či obsahy, které mohou být ve formě vyprávění implicitně přítomné.

## **Klíčová slova**

Artová kinematografie, nedramatická narace, Millenium Mambo, Western, Post Tenebras Lux

## **Abstract**

This diploma thesis deals with the relationship between the traditional canon of dramatic narration and unusually narrated art films. It maps the discourse of literature for screenwriters and examines the theses on which it is based. The research results are then used in narrative analysis of radically narrated films. It interprets the deviations and interfaces between these diametrically opposed approaches to film narration and, through stylistic analysis, tries to find the relationship between the fabula, the structure of the plot, and the overall solutions. The thesis also deals with what motivations are different in the narration in relation to the reflected reality and its topics.

## **Key words**

Art cinema, non-dramatic narration, Millenium Mambo, Western, Post Tenebras Lux

<b>ÚVOD</b>	<b>6</b>
<b>1. Kánon dramatického vyprávění</b>	<b>9</b>
<b>2. Literatura o psaní scénářů</b>	<b>14</b>
2.1. František Daniel před emigrací	14
2.2. Frank Daniel po emigraci	16
2.3. Syd Field	21
<b>3. Současné scénářistické publikace zaměřené na netypické formy narace</b>	<b>24</b>
3.1. Scénář pro 21. století	24
3.2. Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula	29
<b>4. Teoretická reflexe odchylek od dramatické narace</b>	<b>35</b>
4.1. Narration in Fiction Film	35
4.2. Screening Modernism	38
<b>5. Konkrétní případové studie</b>	<b>44</b>
5.1. Post Tenebras Lux	44
5.2. Millennium Mambo	53
5.3. Western	60
<b>ZÁVĚR</b>	<b>66</b>

## ÚVOD

V této práci se zaměřím na narativní a stylistické postupy ve vybraných nestandardně vyprávěných artových filmech v kontextu konvencí a pravidel kánonu dramatického vyprávění.

Východiskem mi při tom bude snaha zmapovat a analyzovat diskurz literatury určené scenáristům a tradic, ze které vychází. Cílem práce není prokázat, že literatura, která se občas označuje jako „scenáristické kuchařky“, není obecně platná. Ale naopak důkladně analyzovat vztahy mezi konvencemi tradičního vyprávění a odchylkami ve filmech, které vypráví jinak a tyto konvence překračují.

Opírám se při tom o několik pracovních hypotéz. První z nich je, že i radikálně vyprávěné artové filmy, které se na první pohled vzpírají tradiční dramatickým zvyklostem vyprávění, se můžeme pokusit zkoumat na základě jejich vztahu k těmto konvencím a budeme zde nacházet styčné body nebo je můžeme zkoumat prostřednictvím konvencí, které negují. Druhou hypotézou je, že překračování normativních modelů kánonu dramatické narace má své hluboké odůvodnění v obsahu, který se film pokouší komunikovat, a v realitě či problémech doby, kterou reflektuje. Třetí hypotézou, kterou bych chtěl ověřit, je, že absence tradičních mechanismů *dramatického vyprávění* může být vyvážena na úrovni režijních postupů a stylu.

V první části se zaměřím na divadelní kořeny, ze které dramatická narace vychází a úvahy či konvence, které se do současnosti považují za relevantní v debatách o filmové scenáristice. V druhé části se budu věnovat již konkrétním proudům v literatuře zaměřené na psaní scénáře. Ve třetí části se zaměřím na současnější publikace, které některá z dogmat klasické filmové narace vyvrací. Ve čtvrté části se dotkneme odbornější literatury, která se zabývá specifiky vyprávění v artových filmech a v poslední části se budeme věnovat samotné analýze vybraných filmů.

Pro analýzu jsem zvolil tři vzájemně výrazně se lišící filmy, které se na první pohled vzpírají kanonizovaným konvencím dramatické narace. Snímky pojí skutečnost, že v posledních dvaceti letech soutěžily na festivalu v Cannes a dostalo se jim

mimořádné pozornosti od odborné veřejnosti.<sup>1</sup> Zároveň jde o filmy, které jsem zvolil z důvodu, že já sám je považuji za výjimečné, nekonvenční, provokativní a v jistém ohledu enigmatické. Dále jsem se při svém výběru pokusil o pestrost. Krom skutečnosti, že nejde pouze o tvorbu mužských režisérů a každý z filmů je z jiné části planety, vycházím z předpokladu, že všechny tři filmy uchopují filmové vyprávění odlišně, reprezentují jiný proud v kinematografii. *Western* (r. Valeska Grisebach, 2017, Německo - Bulharsko - Rakousko)<sup>2</sup> vypráví chronologicky a přímo se odkazuje na jeden z nejvýraznějších kinematografických žánrů. *Post Tenebras Lux* (r. Carlos Reygadas, 2012, Mexiko - Nizozemí - Francie - Velká Británie)<sup>3</sup> se zas výrazně opírá o symbolismus i metafyzično a fabule filmu je nejméně srozumitelná. Snímek nabízí značnou interpretační mnohost. *Millennium Mambo* (r. Hou Hsiao-Hsien, 2001, Francie – Tchaj-wan)<sup>4</sup> naopak velice asociativně a realisticky zobrazuje repetitivní každodennost (tehdejší) současnosti.

Při analýze formálních a stylistických prostředků a interpretaci jejich smyslu se budu částečně opírat o jazyk a nástroje neoformalistické analýzy, které například srozumitelně vykládá David Bordwell ve své knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.<sup>5</sup> Zároveň jakožto student katedry režie na prakticky zaměřeném filmovém oboru budu vycházet i ze zkušeností nabytých z natáčení vlastních filmů, ze zkušeností získanou prací s herci, přípravou mizanscény a prací s kamerou atd. Věřím, že taková zkušenost, především při snaze o dosažení přirozenosti, nenucenosti a „životnosti“ některých obrazů v jistém ohledu přesahuje pohled profesionálního analytika (filmového

---

<sup>1</sup> Informace o festivalových ocenění přebírám ze serveru IMDB.com. [www.imdb.com](http://www.imdb.com) [online]. [cit. 2019-08-26].

<sup>2</sup> Údaje o originálním a distribučním názvu, rozku vzniku a koprodukčních zemích přebírám z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/4823848-western/> [online]. [cit. 2019-08-26].

<sup>3</sup> Údaje o originálním a distribučním názvu, rozku vzniku a koprodukčních zemích přebírám z: <http://artcam.cz/post-tenebras-lux/> [online]. [cit. 2019-08-26].

<sup>4</sup> Údaje o originálním a distribučním názvu, rozku vzniku a koprodukčních zemích přebírám z: <http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/11/Ponrepo-bro%C5%BEura-kv%C4%9Bten-a-%C4%8Derven-2017.pdf> [online]. [cit. 2019-08-26].

<sup>5</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.



vědce). A myslím si, že právě to je jednou z podstatných kvalit, která v jistém ohledu spojuje tři analyzované filmy i jejich tvůrce.

## 1. Kánon dramatického vyprávění

Při své snaze popsat kánon, ze kterého se často vychází při výuce psaní scénářů, bych se rád opřel o spojení *dramatické vyprávění* (případně *dramatická narace*), který jsem již předestřel v úvodu. Pojem jsem si vypůjčil z přednášky německého dramaturga Franze Rodenkirchena přednesené v rámci projektu iniciovaného Státním fondem kinematografie *Dramaturgický inkubátor* (přednášky vydala Kancelář Kreativní Evropa v roce 2019 pod jménem *Cesty ke scénáři VII: Dramaturgický inkubátor*).<sup>6</sup> Rodenkirchen hovoří o dramatickém vyprávění a nedramatické naraci. Toto rozčlenění můžeme považovat za velice užitečné. Protože i kinematografie, která se neopírá zcela o základy ležící v klasickém dramatu, může mít ambici něco vyprávět (například vizuálním jazykem). To bude do jisté míry i příklad filmů, které budeme později rozebírat.

Slovo *dramatický* nám napovídá, že pojem má původ v dramatickém umění. A to dokonce už v antickém dramatu. I v současnosti při zkoumání kinematografie bývá považována Aristotelova *Poetika*<sup>7</sup> (a konkrétně její dochovaná část pojednávající o tragédii) za prazáklad a relevantní pojednání k tématu, které obvykle nechybí v sylabech věnujících se filmové dramaturgii nebo psaní scénářů. A nepochybně právem. Mnohé z pouček stále mají svou platnost, nebo mohou být přinejmenším užitečné.

Aristoteles definuje poměrně jednoduchou strukturu. Celek podle něj musí mít začátek, střed a konec. Zdánlivě triviální konstatování předjímá tříaktovou strukturu vyprávění, vyplývá z něj pořadí událostí i rozdělení do částí, které se od sebe odlišují. Podstatná je i teze, že události a činy v tragédii by neměly být episodické, ale měly by být provázány nutností, vnitřní souvislostí a pravděpodobností. Aristoteles považuje za příznak špatného básnictví epizodickou strukturu, kdy se jednotlivé události objevují

---

<sup>6</sup> *Cesty ke scénáři VII Dramaturgický inkubátor*. Praha, 2019.

<sup>7</sup> *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: GRYP, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-85829-01-0.

odděleně, bez toho, aby ze sebe nějakým způsobem vyplývaly. Aristoteles tak jinými slovy předjímá zřetězení příčin a následků.

Aristoteles pak rozděluje děje na jednoduché a zapletené. Jednoduché děje se vyznačují souvislostí a přechodem beze změny. Klíčový je však děj zapletený. Zde Aristoteles přichází se dvěma zásadními pojmy. *Anagnorise* (poznání) a *peripetie* (obrat). V prvním případě jde o změnu z nevědomosti v poznání, v případě druhém jde o změnu událostí v jejich pravý opak. *Peripetie* i *anagnorise* by pak měly vycházet z pravděpodobnosti nebo nutnosti a měly by souviset s dějem. Nejkrásnější *anagnorise* pak má být taková, která se děje s *peripetii* zároveň.

Z hlediska struktury jde o figury a pojmy, které mohou být jistě v mnohém užitečné dodnes. Podstatné pak je především to, jak Aristoteles definuje děj. Děj (mythus) je napodobení činu. Sám pak píše: „*Básníci neusilují napodobovati povahy, nýbrž v činech zahrnují zároveň povahy.*“<sup>8</sup> Tím se dostáváme k jednomu z nejobvyklejších uchopení dramatu jakožto zobrazení jednajících postav.

Dále Aristoteles píše: „*Základem tedy a takřka duší tragédie jest děj, povahy jsou na místě druhém.*“<sup>9</sup>

Pokud bychom chtěli aplikovat Aristotelovu Poetiku na film, se zajímavou úvahou přišel Dick Ross, poradce pro psaní scénářů v programu SOURCES 2, ve své přednášce v Praze u příležitosti prezentace programu (přednášky byly vydány písemně za podpory MEDIA pod názvem Cesty ke scénáři), kdy hovořil o důležitosti postav ve scénářích. Dotýká se i problematiky Aristotelovy Poetiky: „*Já bych se zde chtěl zabývat rolí POSTAV ve filmovém příběhu. Zčásti to vyplývá z mé touhy svrhnout otrockou oddanost mnoha lektorů Aristotelovým principům dramaturgie. Aristoteles, který jako první bezpochyby nejsilněji ovlivnil vývoj dramatu, před dvěma a půl tisíci lety napsal: „Nejdůležitější ze všeho je struktura událostí, ne člověk, ale dění a život.“ Jinak řečeno,*

---

<sup>8</sup> *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: GRYP, 1993, s. 16. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-85829-01-0.

<sup>9</sup> Tamtéž.

*snížil důležitost postav - alespon jako výchozího bodu dramatu. Tento přístup ke „skladbě“ vyprávění přetrvává dodnes.“<sup>10</sup>*

Dick Ross oproti Aristotelovi staví postavy před samotný děj a zaměřuje se primárně na ně. Takový odklon může být zcela legitimní, vezme-li v potaz, že film a klasické drama jsou dvě odlišné disciplíny s naprosto odlišnými možnostmi, co se vyjadřovacích prostředků týče. Zároveň však se můžeme ve filmu posunout i tematicky od toho, čím se Aristoteles zabýval. Námětem nám už nemusí být nutně velké činy reků. Sám Aristoteles upozorňuje, že dramatičtí básníci nakonec sami přišli na to, že nejkrásnější tragédie se dají psát jen o několika urozených rodech (jmenovitě hovoří o Akmeonovi, Oidipovi, Oretovi, Meleagrovi, Thyestovi a Telefovi).

V českém kontextu se věnuje problematice dramatu mj. Jan Císař. Jeho kniha *Základy dramaturgie*<sup>11</sup> sice také spadá do literatury zabývající se především divadlem a divadelní dramaturgií, pracuje však s postupy, se kterými se setkáváme i v úvahách o filmových scénářích a filmové dramaturgii. Jan Císař vychází z pojednání Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*.<sup>12</sup> Zich tvrdí, že na počátku dramatické tvorby je *dramatická situace*. To posloužilo Císařovi jako východisko pro základ jeho teorie dramaturgie: „*Svým způsobem se to dá říci i o dramaturgicko režijní koncepci: na počátku je dramatická situace. Říkám-li svým způsobem, chci tím vyjádřit to, že zatímco autor dramatickou situaci tvoří, úkolem dramaturgického rozboru je tuto situaci v hotovém dramatickém textu objevit a analyzovat ve všech jejích složkách.*“<sup>13</sup>

S pojmem základní *dramatická situace dramatu* se můžeme setkat (alespoň v kontextu FAMU) při rozpravách nad náměty, scénáři i hotovými filmy často. Jan Císař ji vysvětluje podrobně: *“Situace je pro nás termín, který označuje postavení jedné nebo*

---

<sup>10</sup> *Cesty ke scénáři*. Praha, 2005, s. 2.

<sup>11</sup> CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-49-X.

<sup>12</sup> ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2.(v Panoramě 1.)vyd. Praha: Panorama, 1986. Dramatická umění (Panorama).

<sup>13</sup> *Základy dramaturgie*. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, s. 17. ISBN 80-85883-49-x.

*několika osob v určitém čase a prostoru či souhrnu určitých podmínek nejrůznějšího druhu, které charakterizují stav určitého jevu. Mluvíme např. o společenské, ekonomické, politické, ale i povětrnostní, či dopravní situaci. (...) Jestliže o situaci jakéhokoliv typu řekneme, že je dramatická, rozumíme tím, že se v souhrnu podmínek nějakého jevu či v postavení některého člověka nashromáždila řada rozporných a těžko řešitelných momentů.*"<sup>14</sup>

Rozdíl mezi dramatickou situací obecně a *dramatickou situací dramatu* pak spočívá v tom, že člověk v dramatu nemůže být vně situace. „*Musí to být situace, jejíž všechny složky vedou k jednání člověka,*”<sup>15</sup> píše Císař. „*Jednání postav v dramatické situaci dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé - řečeno co nejjednodušeji - nemohou dále žít. V tom je další naléhavost dramatické situace dramatu. Nemůžeme nechat lidem na vybranou, zda budou nebo nebudou jednat. Nemohou-li žít tak, jak žijí, stává-li se jejich existence nemožnou, potom prostě jednat za každou cenu musí. To je rozhodující pro postavení člověka v dramatické situaci dramatu. Dobré drama je takové, které všechny své postavy do takovéto pozice uvádí.*”<sup>16</sup>

Z tezí Jana Císaře je zjevné, jak stěžejní je pro něj jednání postav (což je samozřejmě i pro Aristotela). Jednání a aktivita postav se tak stává jedním z pilířů kánonu dramatiky.

Divadelní dramaturgii se svým způsobem zabývá i populární kniha Waltera Kerra z šedesátých let *Jak nepsat hru*.<sup>17</sup> Kerr si všímá, že New York (a USA obecně) ztrácí zájem diváků o divadlo. Kerr nachází jasnou příčinu: američtí autoři se odcizili publiku při snahách napodobovat norského dramatika Ibsena a ruského dramatika Čechova. Američtí dramatici se začali příliš zabývat společenskými a politickými problémy, začali

---

<sup>14</sup> Základy dramaturgie. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, s. 18. ISBN 80-85883-49-x.

<sup>15</sup> Tamtéž.

<sup>16</sup> Základy dramaturgie. *Základy dramaturgie*. 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999, s. 18-19. ISBN 80-85883-49-x.

<sup>17</sup> KERR, Walter. *Jak nepsat hru*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1963. Knihovna divadelní tvorby.

ohledávat ve svých hrách příliš všednost, ustoupili od velkých dramatických gest a velkých činů a začali se zabývat spíše psychologíí charakterů. Děj začal v jejich hrách postrádat spád a americké divadlo sice získalo v publiku vzdělaného intelektuála, ale ztratilo prodavačku. Kerr jednoznačně neubírá Čechovovi jisté kvality (zvláště ve schopnosti postihnout postavy i v míře realismu), ale považuje ho společně s Ibsenem za nepřítliš dobrý vzor pro budoucnost amerického dramatu. Naopak příkladným je podle Kerra Shakespeare, který umí zobrazit velká dilemata a psychologii postav v dramatech bohatých na akci, zvraty a výrazné děje.

S Walterem Kerrem tak narážíme opět na jeden z leitmotivů debat o *dramatické naraci*. Ustupuje kvůli postavám do pozadí děj a stává se tím pak vyprávění méně dramatickým? Může být vyprávění prosto velkých činů?

## 2. Literatura o psaní scénářů

### 2.1. František Daniel před emigrací

Výrazným pedagogem scenáristiky a zároveň autorem několika pojednání o psaní scénáře je František Daniel. Jeho zásadní pedagogický přínos je vyzdvihován i v částech Deníku Pavla Juráčka.<sup>18</sup> Právě scenárista a režisér československé nové vlny Pavel Juráček prošel ve vztahu k Danielovi pozoruhodným vývojem. Počáteční adoraci vystřídala (po Danielově emigraci) velice kritická vyjádření.

Juráček se mezitím stal filmovým režisérem a ve své uměleckém směřování se rozešel s učením Daniela: „*František Daniel mě pak až do čtvrtého ročníku utvrzoval, že mám svoji ctižádost obracet k tématu a způsobům jeho zpracování. Rozhodnutí stát se scenáristou jsem bral velice vážně. Danielovy přednášky mě utvrdily v přesvědčení, že umění scénáře spočívá v dobře promyšlené expozici, obratně zkonstruovaných zápletkách a neočekávaných peripetiích, ve schopnosti soustředit všechny konflikty do logické katastrofy a přijít v zápětí s elegantním rozuzlením. Jelikož jsem nepokládal film za umění, nenapadlo mě tenkrát, že bych se měl ve scénářích pokoušet o víc než o řešení dramatických situací, jejichž počet se od Sofokla až po naše časy nezměnil. Četli jsem Krále Oidipa, Sudího zalamejského, Othella, Lakomce, Divotvorný klobouk, Paní z námoří, Višňový sad a Obchodníka s deštěm jenom proto, abychom se ujistovali, že dramatické situace zůstávají stále stejné.*

*V té době jsem považoval Shakespeara za řemeslníka, jehož dovednosti překonal Lubitsch, zatímco Molière toho moc neuměl, Čechov si drama pletl s literaturou a Ibsen otvíral oponu v okamžiku, v němž by se měla zavřít. Vyšla Kerrova kniha, která mě ubezpečila, že Daniel má pravdu, všechno mi bylo jasné, věřil jsem, že mé scénáře jsou*

---

<sup>18</sup> JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4110-2.

*bezvadné, zatímco v povídkách a novelách vyslovím to, čím se film nezabývá a co mu ani nepřísluší.*<sup>19</sup>

Citovaná pasáž dobře ilustruje výrazný diskurz o tzv. pravidlech filmového vyprávění. Scenáristika je v tomto diskurzu opět velice závislá na zákonitostech dramatu, na antických vzorech a Kerrova kniha je dokonce vnímaná jako relevantní příspěvek k rozpravě nad tématem psaní filmových scénářů.

Zákonitosti filmového vyprávění se Daniel pokusil postihnout společně s Milošem V. Kratochvílem v knize *Cesta za filmovým dramatem*.<sup>20</sup> Publikace je poznamenaná dobou svého vydání (v knize nechybí ani několik citátů Vladimíra Iljiče Lenina jakožto příspěvků k tématu pravdivost filmového umění) a krom zákonitostí filmového dramatu se zabývá mimo jiné i návody, jak při psaní scénáře postupovat nebo ryze technickou problematikou (levá a pravá strana scénáře atd.).

*Cesta za filmovým dramatem* stojí do velké míry na Aristotelově Poetice. Autoři ho několikrát citují i parafrázuji. Drama také chápou jako jakýsi celek, který, aby byl krásný, musí mít určitou stavbu, kompozici. Ve svém pojetí dramatu se opírají o známé pojmy expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa.

František Daniel s Milošem V. Kratochvílem nikterak neodbočují od tradičních principů dramatu: *„Dramatik má k dispozici pouze a jedině jednání; jinými prostředky neprobudí skutečný zájem divákův a jeho kompoziční mistrovství se projeví právě v tom, jak dovede toto jednání zintenzivnět, jak dovede každé scény využít k zostření základního konfliktu.*<sup>21</sup> Opět se setkáváme s jednáním jako se základním stavebním kamenem dramatu. Konflikt je pak důsledkem působení protichůdných sil. Jde o dramatickou srážku, která podle autorů je zdrojem rozvoje, hybnou silou a základem syžetu: *„Jenom děj a protiděj tvoří jednotnou celistvou událost.*<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> *Deník: (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003, s. 636. Knihovna Illuminace. ISBN 8070041102.

<sup>20</sup> DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956.

<sup>21</sup> DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956, s. 126-127.

<sup>22</sup> DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956, s. 87.



Autoři opět pracují i s pojmem *základní situace*. Chápu ji jako kolizi - rozpornost, která si žádá vyřešení. Jde o moment ve struktuře vyprávění, ze které pak vyplývá samotný konflikt.

V souladu s Aristotelovými tezemi o tom, že děje mají vyplývat jeden z druhého, Kratochvíl s Danielem trvají na tom, že v základním konfliktu nebo v charakteru postav se nesmí projevovat náhoda. Není to *dramatické* řešení. Dílo pak ztrácí svou celistvost a přestává být (společenským) vyjádřením autora s pevným *ideově-tématickým* základem (tedy subjektivním pojednáním nějakých otázek).

To je podstatná myšlenka v Danielově a Kratochvílově pojetí dramatu. Tématu i ideji za dílem, způsobu, jakým odráží film skutečnost, a jak si bere svět na paškál, přikládají velkou důležitost. Upozorňují, že taková abstrakce vychází ze zrcadlení konkrétních věcí, jednání a jejich uspořádání. Není dle nich nic horšího, než když se snaží dramatický umělec uchopit nějakou ideju abstraktně. Ale takto budovaná konkrétní skutečnost musí být pevnou stavbou (protože drama se dle jejich slov nepíše, ale staví).

Je zajímavé, že pro ideovou soudržnost - pro fungování celku - pak vnímají jako nutnost, aby se dramatik vyvaroval náhodám v základu dramatu. A vlastně implicitně tak podmiňují myšlenkovou výpověď příčinným zřetězením událostí, ději (jak říká Aristoteles), které vyplývají jeden z druhého a jsou pravděpodobné. Právě náhoda přitom (jak si ukážeme později) je poměrně obvyklým prostředkem, se kterým pracují některé artové filmy. Nutnost a nahodilost ve vztahu k reflektované skutečnosti je stěžejním místem, kde se často rozbíhají různá paradigmatu vyprávění.

## 2. 2. Frank Daniel po emigraci

V anglosaském kontextu se pak setkáváme v souvislosti s Františkem Danielem (nebo Frankem Danielem) často s něčím, čemu se říká *sekvenční metoda*. Bohužel zprávy o ní jsou dohledatelné pouze ze sekundárních zdrojů od Danielových studentů. Frank Daniel zřejmě nikdy nepublikoval po emigraci text o *sekvenční metodě*, kterou měl vyvinout, když vedl scénáristický program na USC.<sup>23</sup> V knize *Screenwriting: The*

---

<sup>23</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Screenwriting#The\\_sequence\\_approach](https://en.wikipedia.org/wiki/Screenwriting#The_sequence_approach)

*Sequence Approach*<sup>24</sup> Paul Joseph Gulino píše, že metodu představuje v knižní formě poprvé on. Její autorství přisuzuje ovšem Franku Danielovi.

Z předmluvy knihy Gulina, kterou napsal jeden z Gulinových a Danielových žáků, úspěšný hollywoodský scenárista Andrew W. Marlowe, je zcela zřejmé, jak nekriticky byl Daniel jako pedagog přijímán: „*Jsem v mnohém zavázaný Franku Danielovi, mému instruktorovi na USC, a sekvenční metodě, že ze mě udělali lepšího vypravěče a lepšího scenáristu.*”<sup>25</sup>

Se zmíněnou metodou i s entuziasmem mnohých Danielových žáků, jsem měl možnost se setkat v přednáškovém cyklu Den Františka Daniela, který byl připraven v rámci industry programu Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. Sekvenční metoda byla těžištěm většiny přednášek.

Podle Gulina v kapitolách věnovaných úvodům do sekvenční metody vyvinul Daniel sekvenční systém, když při práci se studenty vyplynuly problémy při aplikování rozšířené tříaktové struktury (postavené na tom, že první akt má zhruba 30 minut, druhý akt 60 a třetí opět 30 minut). Sekvence dělí film do kratších 8-15 minutových celků. Každá sekvence má mít jednoho protagonistu a má do jisté míry fungovat jako samostatný film. První akt by měl sestávat ze dvou sekvencí, druhý akt ze čtyř a třetí akt opět ze dvou.

Gulino vysvětluje, že sekvenční metoda má svůj původ v rané kinematografii, kdy se od desátých let dvacátého století začalo pracovat s delšími filmy složenými z vícera filmových kotoučů. V počátcích nebylo možné většinou vyměnit cívku ihned, a tak bylo pro zájem obecnstva nutné, aby jednotlivé role měly svoji vlastní uzavřenou strukturu. Skutečnost, že tento přístup přežil i v době, kdy kina mají 2 projektory a přechod mezi jednotlivými rolemi je zcela hladký, svědčí, podle Gulina, o hlubším významu této struktury, která byla objevena náhodou fyzickými limity filmové role.

---

<sup>24</sup> GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: the sequence approach*. New York: Continuum, c2004. ISBN 08-264-1568-7.

<sup>25</sup> GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: the sequence approach*. New York: Continuum, c2004, xiv. ISBN 08-264-1568-7.

Paul Joseph Gulino se částečně vymezuje vůči aristotelovskému pojetí dramatu a knize Syda Fielda *Jak napsat dobrý scénář*.<sup>26</sup> Naráží na problematiku jednoty děje i tříaktové struktury, které se díky ohromnému vlivu knihy Syda Fielda staly jakousi normou přebíranou i ostatními autory scénáristických manuálů.

Gulino tvrdí, že na úrovních jednotlivých sekvencí i na úrovni filmu jako celku je třeba pracovat s přípravou očekávání. K těmto účelům mají scenáristům sloužit čtyři nástroje: 1. Telegrafování, 2. Houpající pohnutka, 3. Dramatická ironie a 4. Dramatické napětí.

*Telegrafování* je založené na explicitním pojmenování toho, co se stane. Například když si dvě postavy domluví schůzku. *Houpající pohnutka* je pak vyjádření záměru, hrozby a očekávání, kdy se divák nutně ptá, jak to dopadne. *Dramatická ironie* zase pracuje s rozporem mezi tím, co ví divák a neví postavy (což ovlivňuje jejich očekávání). Dramatické napětí má pak být nejsilnějším nástrojem a Frank Daniel to podle Gulina popisuje následovně: „*Někdo něco hodně chce a má potíže to získat.*“<sup>27</sup>

Paul Joseph Gulino tvrdí, že první dvě sekvence jsou součástí expozice. Na konci sekvence A, ve které nám je zpravidla představený protagonista a jeho běžný den, má být nutné diváka ještě před samotnou expozicí něčím „zaháčkovat“, aby byl zvědavý a měl důvod se koukat dál. Na konci sekvence se má odehrát nějaký *bod útoku*, nebo *podněcující incident*, který nám poprvé představí stopu nestability v původně vybudovaném rutinním životě. V sekvenci B, která končí s prvním aktem (v první čtvrtině filmu), se protagonista zpravidla pokouší řešit destabilizující element, který přišel na konci sekvence A. Může očekávat, že s jeho vyřešením se vše vrátí do starých kolejích. Důsledky takového počínání však odhalí mnohem větší problém, který je koncem prvního aktu a je zdrojem hlavního dramatického pnutí v aktu druhém.

V sekvenci C přichází pokus vyřešit nejjednodušším způsobem nastalý problém. Pokud je pokus úspěšný, bude vést k dalšímu problému. V sekvenci D se protagonista vyrovnává s důsledky neúspěchu z předchozí sekvence a pokouší se ještě jednou najít

---

<sup>26</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scénáristiky*. V Praze: Rybka, 2007. ISBN 80-870-6765-7.

<sup>27</sup> GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: the sequence approach*. New York: Continuum, c2004, s. 10. ISBN 08-264-1568-7.

nějaké řešení. Konec čtvrté sekvence zpravidla vede k první kulminaci. Může jít o odhalení nebo zvrat, který činí protagonistův úkol ještě těžší. Úspěšné scénáře v tomto bodě dokáží nabídnout divákovi nějaký náznak odpovědí na dramatickou otázku, zatímco vývoj událostí jde opačným směrem.

I v sekvenci E protagonista pracuje na nových komplikacích. A i zde může dojít k nějakému náznaku úspěchu či selhání (a zpravidla ne tak výraznému jako v případě *první kulminace*). V sekvenci F tak má protagonista vyčerpaná všechna snadná řešení a musí zvolit nejtěžší možné, aby vyřešil hlavní napětí. Na konci šesté sekvence tak dochází k *druhé kulminaci*. Ta může být zábleskem skutečného řešení filmu, nebo častěji dojde k převrácení cílů.

V sekvenci G přichází zcela nový problém, který může převrátit například dosavadní jednání protagonisty. A v sekvenci H dochází ke konečnému a finálnímu vyřešení problému. Poslední sekvence zároveň obsahuje většinou i nějaké formy epilogu, které umožní vše doříct, uzavřít některé linky a dají divákovi šanci popadnout dech.

Paul Joseph Gulino přiznává, že sekvenční metoda nemusí být nutně dogmatem a že existují mnohé úspěšné filmy, které ji varují, či porušují. Pojímá ji spíše jako jednoduchý a efektivní nástroj.

Je zajímavé, že s její aplikací jsem se v českém prostředí nikdy nesešel. Ačkoliv František Daniel bývá často zmiňovaný v kontextu naší tradice filmového vyprávění. Například z anglicky psané wikipedie<sup>28</sup> i z mé zkušenosti s přednáškami jeho amerických žáků během Dne Františka Daniela se zdá, že v americkém kontextu je spojován nejčastěji s touto metodou. Jedním z vysvětlení tohoto rozporu by mohla být odlišnost americké a evropské kinematografie. Paul Joseph Gulino aplikuje zpětně zmíněnou strukturu výhradně na hollywoodské filmy a na první pohled je jim bližší.

Ve své přednášce při příležitosti workshopu SOURCES (vydané textově prostřednictvím MEDIA Desk Česká republika jako Cesty ke scénáři II) se producent a

---

<sup>28</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Daniel](https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Daniel)

ředitel vzdělávacího programu Arista Stephen Cleary rozhovořil o rozdílu mezi evropským a americkým filmem: „*Několikrát dnes večer uslyšíte spojení „americká teorie scenáristiky“ a „evropská teorie scenáristiky“, a já bych chtěl proto vysvětlit, co znamenají. Když mluvím o „americké teorii scenáristiky“, nemám tím na mysli jen obecné ideje, jak napsat dobrý filmový scénář, což bychom mohli nazvat americkým vzorcem scénáře, mám na mysli spíš obecnou hollywoodskou - nikoli americkou, ale hollywoodskou - filozofii scenáristiky, týkající se přístupu k psaní, který občas připomíná konverzaci v autoservisu, kdy lze s příběhem zacházet jako s motorem auta, vymontovat ho, rozebrat na součástky, ty vyleštit a zase je do auta vrátit zpátky. Když používám spojení „americká teorie scenáristiky“, mám tím na mysli způsob analyzování a definování scénářů, který umožňuje psát a produkovat filmy v průmyslovém měřítku pro většinové publikum. To je tedy „americká teorie scenáristiky.“*

*„Evropská teorie scenáristiky“ je něco úplně jiného, ne snad proto, že by zatím neexistovala, nebo lépe řečeno nebyla zatím objevena a analyzována, „evropská teorie scenáristiky“ je filozofie a fungující praxe, kterou si pro sebe evropští scenáristé v nadcházejících letech vypracují, teorie, která jim umožní psát filmy, které pravidelně zaznamenávají úspěch u diváků v celé Evropě i jinde, ale které jsou zvláštní a jiné než filmy z Hollywoodu. Evropská teorie scenáristiky napomůže obnově evropského filmu, nikoli filmu svárlivého, těžce sponzorovaného, uměleckého a pro úzký okruh diváků, ale jako odvětví, které plní důležitý kulturní, společenský, ekonomický a duchovní cíl, odvětví, které Evropanům vypráví příběhy o jiných Evropanech a o tom, jací jsou, co tomu předcházelo a kam směřují.“<sup>29</sup>*

Stephan Cleary se dotýká zásadních rozdílů mezi americkým a evropským filmem. Chápe americkou kinematografii jako nástroj, kterým výrazně diverzifikovaní Američané pocházející z nejrůznějších koutů světa našli společnou identitu. Díky tomu vznikly dvě archetypální postavy, kovboj a městské očko: „*Bylo to tak účinné, že skutečně téměř nikdo na světě nezná historii Divokého západu jinak než z filmu; například se neví, že pětadevadesát procent kovbojů na Západě bylo černé pleti nebo*

---

<sup>29</sup> *Cesty ke scénáři II.* Praha, 2005, s. 7-8.

byli Mexičané. Nejenže se to neví, ale i když to víte, zdá se, že na tom moc vlastně příliš nesejde.“<sup>30</sup>

Při této úvaze o tom, že Američané mohou chápat svoji kinematografii jako vlastně jakýsi společný jednotící mýtus o sobě samých, je možná zajímavé přemýšlet nejenom o tom, co některé scenáristické brožury nabízí, ale i o tom, o čem nepíše.

Zřetelné je to právě v práci Františka Daniela. Kniha *Cesta za filmovým dramatem* se potýká se znatelným dobově poplatným ideologickým výkladem obsahu, námětů a témat, které by film měl reflektovat. V knize přítomná kapitola „Thema - idea“<sup>31</sup> ovšem i tak zůstává relevantní. V podání autorů knihy je tvůrčí proces pojatý jako doposud nejisté autorské puzení vyřešit nějakou palčivou otázkou, která na sebe bere konkrétní podobu útržků lidských osudů, scén, srážek, stěžejních dějových momentů atd.

Je pozoruhodné, že když Paul Joseph Gulino píše o sekvenční metodě Daniela, zcela opomíjí obsah a téma. Staví pouze možné figury, nástroje a uspořádání. Z této perspektivy může hollywoodský scenárista skutečně připomínat automechanika (či v spíše konstruktéra), který hledá, jak nejlépe zkonstruovat co nejrafinovanější problémy, zvraty a události, kterými by svého (často archetypálního) protagonistu protáhl. V knize také chybí kapitoly věnované významu postav.

### 2. 3. Syd Field

Paul Joseph Gulino psal svoji knihu *Screenwriting: The Sequence Approach* (jak vyplývá z textu) obeznámený s nejznámější scenáristickou příručkou Syda Fielda *Jak napsat dobrý scénář*. Proto skutečnost, že oba dva autoři si pro potvrzení svého modelu vyprávění zvolili stejný film *Čínská čtvrť - Chinatown, 1974*<sup>32</sup> režiséra Romana Polanského, nemusí být nutně náhoda. Paradoxní to ovšem je v tom, že ačkoliv Čínská

---

<sup>30</sup> *Cesty ke scénáři II*. Praha, 2005, s. 7-8.

<sup>31</sup> DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem*. Praha: Orbis, 1956, s. 46-50.

<sup>32</sup> Při uvádění všech distribučních názvů filmů a roků uvedení vycházím z webového databáze [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz) - [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

čtvrť je velice slavný film, dalo by se polemizovat o jeho modelovosti. Tim Darmstädter<sup>33</sup> upozorňuje, že protagonista ztvárněný Jackem Nicholsonem spíše boří tradiční představu hrdinného detektiva. Protagonista téměř polovinu filmu stráví pochroumaný s náplastí na nose a sklouzává do vulgarit. Nemotorné počínání a zásadní chyby detektiva nakonec vedou k tomu, že film (v rozporu s původním scénářem) končí nešťastně.

*Čínská čtvrť* je však netypická i pojatým hlediskem vyprávění. Film je celou dobu pevně svázaný s perspektivou protagonisty a nikdy ji neopouští. Pro testování modelových struktur vyprávění je to zřejmě výhodné, ale zároveň to pomíjí skutečnost, že většina současných (i komerčních) filmů pracuje s více hledisky. Většinou vyprávění přechází mezi různými hlavními a vedlejšími postavami, a film tak může zajímavě pracovat s rozdělením informací mezi jednotlivými postavami a divákem. Zdá se, že výběrem filmu *Čínská čtvrť* autoři scenáristických manuálů obchází mnohem komplexnější problematiku.

Syd Field, když pojímá strukturu vyprávění, hovoří o *paradigmatu*. Jeho *paradigma* se skládá z expozice, konfrontace a rozuzlení (a opět pracuje s poměrem 30 minut - 60 minut - 30 minut). Ani Syd Field nezastírá, že jeho tříaktová struktura je inspirovaná Aristotelem. Zároveň i Syd Field pracuje s pojmem *dramatická situace*, přidává však ještě *dramatickou premisu* (to má být o čem film pojednává).

V expozici (kterou označuje jako dramatický kontext) má podle Fielda scenárista 30 minut čas na to, aby představil *dramatickou situaci*, *premisu* a nastolil vztah mezi hlavní postavou a dalšími charaktery obývajícími svět dramatu. Zároveň však Field říká, že *dramatická premisa*, *dramatická situace* a hlavní postava by měli být představeny během prvních 10 minut (protože prvních 10 minut většinou rozhoduje o tom, jestli se nám film líbí).

Druhé dějství, tedy konfrontace, má mít přibližně 60 minut. „V průběhu druhého dějství naráží hlavní postava na jednu překážku za druhou a tyto překážky ji znemožňují

---

<sup>33</sup> TÖTEBERG, Michael, ed. *Lexikon světového filmu*. Praha: Orpheus, 2005, s. 89. Lexica. ISBN 80-903310-7-6.

*uspokojit její dramatickou potřebu.*<sup>34</sup> (Čeho chce hlavní postava dosáhnout.). I pro Fielda je základem dramatu konflikt, který buduje postavu, následně děj a příběh.

Rozuzlením nazývá Syd Field poslední dějství, které trvá 30 minut a příběh rozřeší (dá odpovědi na otázky). Klíčové pro přechody mezi jednotlivými dějstvími ve fieldovském paradigmatu jsou tzv. *body obratu*. Dochází na ně několik minut před přechodem a jejich prostřednictvím dojde k pootočení příběhu jiným směrem a týkají se především směřování protagonisty.

Field rozlišuje mezi vzorcem a formou. Tvrdí, že všechny dobré scénáře odpovídají tomuto *paradigmatu*, ale nejde o vzorec, který by generoval stále stejné výsledky prostřednictvím variování prvků. Jde jen o univerzální formu. Pochybovače o platnosti pak vybízí k tomu, aby tento vzorec otestovali.

Je pravda, že Field narozdíl od Gulina nezůstává jen u struktury a nástrojů. Ve své knize rozpracovává kapitolu zabývající se tématem scénářů. Jeho pojetí pojmu *téma* však nemá nic společného či sblížujícího se s pojmem *idea* (tak jako tomu je v *Cestě za filmovým dramatem* v uvažování Daniela a Kratochvíla). *Téma* je v případě Syda Fielda krátké vyjádření v několika větách vztahující se k ději a postavám - základní nápad, o kterém film pojednává. Tématem může být například novinový titulek, který se stane předlohou filmu.

Pro Fielda je opět velice důležitý konflikt (konflikt je drama, píše), jednání a postavy. Poměrně dlouze se ve své knize věnuje hledání dramatické potřeby postav, jejich konfliktů, jejich povahovým rysům, vlastnostem a psaní jejich životopisů. Vytváří tak poměrně mechanický manuál, jak postavu stvořit a případně lehce psychologizovat utvářením životopisu. Zdá se však, že i v případě Syda Fielda platí Aristotelovo pravidlo, že děj je před postavou.

Charakter je tak spíše nástrojem dramatu a zřejmě by se nemohlo ve fieldovské metodice stát, že by téma (spíše ve smyslu ideje) mohlo vyrůstat z charakteru samotného.

---

<sup>34</sup> FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. V Praze: Rybka, 2007, s. 19. ISBN 80-870-6765-7.



### 3. Současné scenáristické publikace zaměřené na netypické formy narace

#### 3. 1. Scénář pro 21. století

V předchozích kapitolách jsme se setkali s různými přístupy k *dramatické naraci* ve filmech i divadelních dramatech. Přes různé rozdíly v modelech by se dalo říct, že v mnohém zůstávají pravidla dramatu nakonec vždy stejná. Potýkáme se nejčastěji s tříaktovou strukturou, která je rozvedená zpravidla v podobných poměrech a s body obratu, které děj směřují jedním směrem. V centru vyprávění je jedna hlavní postava, která se projevuje jednáním, ocitá se v dramatické situaci, která ji k jednání nutí a řeší vnitřní konflikt. Zároveň je evidentní, že některé druhy filmové (a poslední dobou i televizní) dramatiky a to i vesměs komerčně úspěšné pracují s odlišnými postupy.

Jednou z neúspěšnějších knih zabývajících se novými možnostmi vyprávění je *Scénář pro 21. století* od Lindy Aronson.<sup>35</sup> Ta se mimo jiné věnuje některým filmům, které pracují s nekonvenční narací.

Při důslednějším zkoumání však zjišťujeme, že se nikterak výrazně od svých předchůdců neliší a mnohdy je dokonce cituje (například Franka Daniela).

Linda Aronson se vehementně vymezuje vůči tomu, že by tříaktová struktura byla jediná možná. Své postoje opírá o svoje zkušenosti z televize. Ví, že diváci mají rádi příběhy s více postavami a s flashbaky. Připomíná, že i sám Aristoteles oceňoval Homérovu Odysseiu, pouze ji nepovažoval pro její epizodičnost vhodnou pro divadlo. Linda Aronson soudí, že ve filmové tvorbě tomu může být jinak.

Proto také rozděluje *konvenční a nekonvenční narativní strukturu*. Připomíná, že body obratu v každém vyprávění nám mají pouze sloužit k tomu, abychom diváka neopomněli včas překvapit odhalením, či zvratem událostí, pokud ho nechceme nudit. Strukturu vyprávění by měly determinovat tedy především emoce, kterými scenárista

---

<sup>35</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

provádí diváka. Aronson tuto tezi vztahuje na *konvenční* i *nekonvenční narativní strukturu*.

Aronson při svém zkoumání obou druhů narativních struktur přebírá tradiční pojmosloví a je přesvědčena, že všechna alternativní vyprávění nakonec z klasické tříaktové struktury vychází: „*Pokud ovšem chceme napsat film, který tomuto modelu neodpovídá, např. filmy s několika hlavními postavami (jako Americká krása - American Beauty, 1999, Traffic - nadvláda gangů či Crash), filmy s flashbackem (jako Pokání - Atonement, 2007, Milionář z chatrče - Slumdog Millionaire, 2008, či Občan Kane), komplexní nelineární filmy (jako Pulp Fiction: Historky z podsvětí, 21 Gramů - 21 Grams, 2003, Sladké zítřky - The Sweet Hereafter, 1997, Osudový dotek - The Butterfly Effect, 2004) či jakýkoliv jiný snímek s komplikovanější expozicí, více hlavními postavami, skoky v čase nebo více naracemi, konvenční lineární šablona nebude fungovat. V těchto případech potřebujeme alternativní vyprávěcí formy. Překvapivé je, že všechna alternativní vyprávění fungují na principu rozdělení, znovusložení a někdy také zkrácení či zdvojení konvenční tříaktové vyprávěcí struktury, takže je lze naplánovat a napsat v rozumném čase.*“<sup>36</sup>

Je tedy zřejmé, že se Aronson tradičních struktur a pravidel nezříká, pouze věří v jejich možné pretavení do složitějších modelů.

V popisování pravidel tříaktové struktury je přitom poměrně striktní. První bod obratu podle ní určuje, o čem je druhé dějství, druhý bod obratu musí být vždy zásadnější než ten první. Jednotlivé komplikace v druhém dějství se musí od sebe lišit, aby příběh nebyl repetitivní a diváka nenudil. Nuda divákům podle Aronson hrozí i v případě, že se protagonista v druhé části druhého bodu obratu nerozhodne vzdorovat. Pokud bude postava jen trpět, hrozí, že ji diváci nejprve budou litovat a pak o ni ztratí zájem. Proto je nezbytné, aby se v nejhorším bodě utrpení rozhodl hrdina své situaci vzdorovat a diváci se do něj tak mohli vcítit. Diváky je nutné překvapit tím, že se z protagonisty stane bojovník.

I v dalších pravidlech převzatých z teorií dramatu je Aronson neúprosná. Píše, že postavy se v dramatu výhradně projevují jednáním. Oproti tomu v literatuře se

---

<sup>36</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 46. ISBN 978-80-7331-314-2.

charaktery projevují tím, co cítí. Význam postav pro drama pak dále rozvíjí. Pracuje s kategorií filmů, které jsou postavené na charakterech. Ale má tím na mysli například bondovky nebo filmy s Mr. Beanem. Děj se přizpůsobuje postavě tak, aby ukázal, co v postavách je. Zásadní nepochopení tohoto pravidla podle Aronson je, když se scenárista pokusí postavit film pouze na zajímavých charakterech. To nikdy nestačí: „*Filmy potřebují silnou událostní linii, aby mohly zobrazit své postavy, jak jednájí.*“<sup>37</sup> V opačném případě (a neděje se zřídka, píše) vznikají nezajímavé filmy, kde jsou postavy uzavřené ve věčně se opakujícím výchozím stavu. Neprocházejí žádným vývojem.

*Linie událostí* je pak pojem, který Linda Aronsonová používá ve dvojici s pojmem *linie vztahu*. Některé filmy postavené na ději mohou sloužit pouze k tomu, aby zobrazily vztah. Příkladem může být například film *Svědék - Witness, 1985*. Napínavá zápleтка je zde vybudovaná především proto, aby film mohl zobrazit vztah policisty z velkoměsta a ženy z amišské komunity.

S těmito pojmy pak korespondují pojmy *vnitřní* a *vnější oblouk*. *Vnitřní oblouk* je postavený na vývoji postavy. Aronsonová je přesvědčená, že filmy, které obsahují zároveň *vnitřní* i *vnější oblouk*, musí fungovat podle pevných pravidel. *Vnitřní oblouk* musí být vyřešen až po *vnějším oblouku*. Ale zároveň by měly následovat velice brzy po sobě, aby se divák nezačal nudit.

Někteří teoretici, tvrdí Aronson, jsou přesvědčeni o tom, že všechny filmy obsahují *vnitřní* a *vnější* vývoj: „*Jejich tvrzení staví na předpokladu, že všechny kultury jsou optimistické, jenže celá řada kultur je naopak fatalistická a reflektuje své přesvědčení i ve filmech.*“<sup>38</sup>

Je otázka, jak takové tvrzení Aronsonové máme chápat. Máme-li si to přeložit tak, že některé filmy nepracují s *vnitřním* vývojem postav, protože jejich kultury nejsou optimistické a nevěří na možný *vnitřní* vývoj postav, tak jde v kontextu knihy o poměrně překvapivou myšlenku. Proměna postavy bývá poměrně často oblíbenou mantrou scenáristiky (a zjevně nejbližší ekvivalent k tomu bude Aristotelovské anagnorise). Aronson zde možná staví spojitost mezi narativním filmem, způsobem jeho vyprávění a

---

<sup>37</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 80. ISBN 978-80-7331-314-2.

<sup>38</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 79. ISBN 978-80-7331-314-2.

kulturou, která svojí tvorbou vyjadřuje nějaké přesvědčení o lidské povaze. Připouštěla by tak, že se kanonizovaná pravidla *dramatické narace* mohou měnit a posouvat v závislosti na kultuře.

Obecně je možné přiznat, že Aronson chápe film jako uměleckou disciplínu, která se pokouší něco vyjádřit, či sdělit. Ve své knize jde nepochybně mnohem dál než Paul Joseph Gulino nebo Syd Field. Film má být podle ní o dvou věcech: 1. Sled událostí a 2. Poselství. Důležité má být obojí. Poselství pak definuje jako témata a hlubší významy. Definice poselství je záměrně široká, aby mohla obsahovat cokoli spojené s filozofickým názorem na život. „*Záběr definice je schválně rozsáhlý, neboť pojem „poselství“ je natolik popisný, že scenáristům neustále připomíná, aby jejich příběh nepostrádal určitý morální názor nebo vzkaz. V opačném případě si proti sobě poštvou publikum, které se bude domnívat, že filmu chybí pointa.*“<sup>39</sup>

Je zřejmé, že přístup Aronsonové je didaktický a její vymezení tematické roviny filmu a její redukce na pojem „poselství“ může působit lehce zužujícím a silně poučovatelským způsobem. Jako by „poselství“, které má film přinášet, mělo na konci filmu přinést nějaký silný světonázor či postoj ke světu. Možná je to skutečně podmíněné kulturně.

Kinematografie však může naplňovat i jiné funkce. Například klást nepříjemné otázky a naopak se pokusit pevné světonázory svých diváků nějak problematizovat. I František Daniel s Milošem V. Kratochvílem v *Cestě za filmovým dramatem* hovoří v souvislosti s idejí a tématem spíše o otázce než o odpovědi.

Aronson se pak dále zabývá specifickými odchylkami od konvenční tříaktové struktury. Většinou však jde o různé variace pracující s jiným uspořádáním příběhu, který stojí v jádru na kanonických pravidlech dramatu. Analyzuje, jak pracovat se skupinovým protagonistou, s dvojicí hrdinů, s paralelní narací, s mozaikovitou strukturou, s flashbaky, s nelineárně vystavěnými filmy a s možnými kombinacemi těchto směrů. Každý postup prokládá důslednou analýzou nějakého vzorového filmu a

---

<sup>39</sup> ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 41. ISBN 978-80-7331-314-2.

svým způsobem tak de facto katalogizuje různé narativní možnosti. Za zmínku stojí třeba i to, že si občas všímá některých důležitých specifik filmového média a nezůstává tak pouze u scénáře. Je si vědoma toho, že je podstatné například pro udržení orientace v nenarativní mozaice filmu *21 gramů - 21 grams* (2003) pracovat s vizuálními indiciemi, které nám usnadňují orientaci v příběhu.

Je na místě upozornit, že se Linda Aronson zabývá téměř výhradně filmy americkými popřípadě britskými a navzdory uměleckým ambicím mnohých z nich jde většinou o divácky velice vstřícné a dobře přijaté filmy. Aronsonová do popředí vždy klade děj a události, které jsou hlavním motorem vyprávění. Je možné se domnívat, že její přesvědčení a modely nejsou bezezbytku přenositelné a přitom obecně platné ve všech kinematografiích.

Bylo by zřejmě chybné se pokoušet chápat knihu *Scénář pro 21. století* jako definitivní a osvícenou odpověď na příliš konzervativní americké scenáristické brožury se schopností zahrnout i některé například modernistické a postmodernistické evropské artové filmy. Přes velice zevrubnou práci (podepřenou nejrůznějšími diagramy, modely a tabulkami) při analýze alternativních forem vyprávění a její následné katalogizaci jde především o další knihu, která velice didakticky vysvětluje čtenářům, jak napsat scénář. To se projevuje už v samotném začátku knihy, kdy autorka vysvětluje, kde brát nápady, jaký typ myšlení při psaní uplatňovat a jaké jsou procentuální poměry jednotlivých tvůrčích aspektů.

Knihu Lindy Aronson tak není příspěvkem do debaty o *nedramatické naraci*. V jejím pojetí je *nekonvenční narativní struktura* pouze způsob jiné strukturální skladby klasické *dramatické narace*. *Scénář pro 21. století* je tedy v jádru velice konzervativní publikace, která nepřináší rozřešení pro filmové scénáře výrazněji orientované na postavy a méně na děj.

### 3. 2. Alternative Scriptwriting: Beyond the Hollywood Formula

V knize adresované převážně scenáristům *Alternative Scriptwriting: Beyond The Hollywood Formula*<sup>40</sup> Ken Dancyger a Jeff Rush do detailu shrnují některé z výše popsaných konvencí *dramatické narace*, aby mohly načrtnout možné alternativy. Ve zkoumání odlišných možností vyprávění však postupují jinak než Linda Aronson.

Předesílají hned v úvodu tři zásadní východiska, se kterými pracují při psaní knihy. 1. Filmový scenárista se nemůže vymanit z kontextu mnohem širší tradice vyprávění (např. divadlo, literatura), o čemž svědčí mnoho scenáristů, kteří píšou i pro jiná média. 2. Rádi by scenáristu chápali víc než jako technika struktur. 3. Aby člověk mohl překračovat konvenční struktury vyprávění, musí jim nejprve do detailu porozumět.

V knize se tedy věnují nejen alternativním modelům, ale i důkladnému popisu klasických konvencí tříaktového vyprávění. Dotýkají se tak zároveň základních pojmů a problematik jako je *téma, konflikt, jednající postava, kulminace, poznání, peripetie, body obratu* a mnoho dalších. Přitom si jsou vědomi, že je možné s těmito aspekty vyprávění pracovat odlišně a taková práce může mít zásadní konsekvence na vyznění díla i to, jak se vztahuje k realitě, kterou se pokouší popsat.

Upozorňují, že ani ve vyprávění neexistuje nic takového jako je neutrální forma: „*Nic není neutrální; forma je neoddelitelně spojená s obsahem. Neexistuje nic takového jako jako jediný správný způsob, jak vyprávět příběh, protože volba formy je tvůrčí rozhodnutí. Scenáristova volba formy sděluje elementární pocit a perspektivu, která zásadním způsobem určuje, jak budeme rozumět příběhu.*“<sup>41</sup> Dancyger a Rush se tak dostávají do rozporu s fieldovským pojetím jedné formy, která je univerzální, umožňuje nekonečné variování a odpovídají jí všechny dobré scénáře. Nejen tím, že poukazují na jiné možné formy, ale především zdůrazněním provázanosti formy a obsahu.

Dancyger a Rush vnímají aristotelovskou tříaktovou definici postavenou na začátku, středu a konci za příliš vágní. Konzervativní tříaktová struktura, která je

---

<sup>40</sup> DANCYGER, Ken a Jeff RUSH. *Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula*. Fifth Edition. Abingdon, Oxon: Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52246-3.

<sup>41</sup> DANCYGER, Ken a Jeff RUSH. *Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula*. Fifth Edition. Abingdon, Oxon: Focal Press, 2013, s. 32. ISBN 978-0-240-52246-3.

dominantní v mainstreamové kinematografii má podle nich kořeny v konceptu *well-made play* (francouzsky *pièce bien faite*)<sup>42</sup> dramatika Eugena Scriba z dvacátých let devatenáctého století. Charakteristické pro ni je návrat k úplnému pořádku bez jakýchkoliv nedořešených otázek nebo strukturálnějších hrozeb pro společnost, což mělo své opodstatnění v tehdejších historiích ovlivněných náladách střední třídy Francouzů a Angličanů. Takový model vyprávění nazývají Dancyger a Rush *restorativní tříaktová struktura*.

Vlastnosti *restorativní tříaktové struktury* v jejich pojetí se neliší od toho, co popisuje například Syd Field. Opět se pracuje se stejnými poměry stran scénáře vůči aktům. Předěly jednotlivých aktů mají na svědomí *body obratu*.

Ve své kritice *restorativní tříaktové struktury* si autoři všímají některých úskalí. Jednání vždy slouží jako vyjádření konfliktu postavy. Fyzický svět je přitom podřízen reflexi vykoupení protagonisty. V důsledku toho jsou dopady jednání vždy méně důležité než jejich motivy. V rámci vykoupení dochází i k obnově okolí (světa) postavy. Protagonista se tak nikdy nedostane do takových potíží, abych se z nich nemohl v závěru vymanit.

Tuto tendenci autoři vysvětlují na kontrastu *restorativní tříaktové struktury* vůči hře *Král Lear* od Williama Shakespeara. Král Lear dojde k poznání svých omylů až ve chvíli, kdy nelze nic dělat a vše se řítí ke zkáze.

Opačný typ vychýlení vůči *restorativní tříaktové struktuře* spatřují autoři v dílech některých amerických spisovatelů současnosti, kteří tematicky zpracovávají kamennou netečnost vnějšího světa, omezené možnosti jedince se vyjádřit a nemožnost nalezení jasně odlišitelných etických imperativů. *Restorativní tříaktová struktura* funguje jinak: „*Je to moralistická forma vyprávění se základní premisou, že dobré pohnutky vítězí a svět je srozumitelný, konzistentní, zvládnutelný a vnímavý vůči dobru a pravdě. Výsledkem je, že externí okolnosti jsou vzácně nahodilé, místo toho jsou spíše zasloužené. Postava ve tříaktových scénářích, nejenomže má osud ve svých rukou, ale dokud je ochotna přiznat své chyby, následky jejího počínání mohou být smazány.*”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well-made\\_play](https://en.wikipedia.org/wiki/Well-made_play)

<sup>43</sup> DANCYGER, Ken a Jeff RUSH. *Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula*. Fifth Edition. Abingdon, Oxon: Focal Press, 2013, s. 36. ISBN 978-0-240-52246-3.

Jinými slovy Dancyger a Rush si uvědomují, že *restorativní tříaktová struktura* v sobě zahrnuje implicitní poselství či nějakou představu o vztahu jedince k vnějšímu světu. Protagonista směřuje k vykoupení a s vyřešením problémů se obnoví i řád jeho okolí. Ideově vůči *restorativní tříaktové struktuře* autoři popisují dvě pesimističtější alternativy. V případě *Krále Leara* jsou škody a chyby protagonisty nenapravitelné. Druhou alternativou je svět, ve kterém protagonista nad okolním světem nemá moc nebo se v něm nedokáže zorientovat.

Dalším z omezení *restorativní tříaktové* struktury je absence zjevného vypravěče, který by (narozdíl od literatury) mohl upozorňovat na méně evidentní skutečnosti. Vypravěč je implicitně přítomen v samotné struktuře.

Dancyger a Rush se nepokoušejí vytvořit taxativní seznam různých strategií, které by nahrazovaly či variovaly *restorativní tříaktovou strukturu*. Spíše nastiňují některé z možností: V úvodu knihy upozorňují na dvouaktovou strukturu filmu *Olovená vesta - Full Metal Jacket, 1987* od Stanleyho Kubricka. Za absencí třetího aktu, který by navrátil událostem řád, je zjevná autorská výpověď. Rozřešení by ve filmu o válce působilo nepatříčně a poskytovalo útěchu, která nemá se zamýšleným vyzněním filmu nic společného.

Dancyger a Rush popisují několik různých variací na *restorativní tříaktovou strukturu*. První z nich je *ironická tříaktová struktura*. Pojem vysvětlují na oblíbeném modelovém filmu *Čínská čtvrť - Chinatown, 1974* a na filmu *Absolvent - Graduate, 1967*. Tyto snímky nás svojí *tříaktovou strukturu* ubezpečují o předvídatelném vývoji událostí. Závěr je však jiný. Tragický konec v *Čínské čtvrti* jsme již zmínili. V případě filmu *Absolvent* je významný poslední záběr, který trvá dost dlouho na to, aby se dvojice v autobuse začala chovat rozpačitě. Znejistiřující je pak takový „happy end” i pro diváka. Dopadlo vše tak šťastně, jak se zdálo? Vyústění takových filmů, je tak v jistém ohledu podvratné vůči dosavadnímu módu vyprávění.

*Přehnaná ironická tříaktová struktura* se zas týká filmů, které s jistými excesivními a nepatříčnými motivy pracují po celou dobu vyprávění. Příkladem může být *Modrý Samet - Blue Velvet, 1986* Davida Lynche, který je podvratně znepokojivý už samotným



až pitoreskně idylickém vykreslení světa před jeho narušením (například zpomalené záběry na šťastné hasiče). Film tak působí podvratně po celou dobu.

Dalším z podvratných způsobů, jak narušit tříaktovou strukturu vyprávění, která organizuje události v příběhu, je přiznat postavám, že jsou součástí filmu. Z filmaře se tak stává antagonist.

Dále rozlišují *netečnou tříaktovou strukturu* pro filmy, která nevede k tomu, že by se protagonista nějakým způsobem v závěru proměnil či poučil.

Upozorňují na *ironickou dvouaktovou strukturu*, která postrádá zlom na konci prvního aktu. Příkladem takového filmu je například *Ona to musí mít - She's Gotta Have It*, 1986 Spika Leeho. Zde nás flashbaky částečně odrazují od tříaktového čtení. Zároveň chybí první akt, protože zjištění, že protagonistka není v monogamickém vztahu, není důsledkem nového rozhodnutí.

Jako příklad *jednoaktové struktury* autoři uvádí film Jima Jarmusche *Podivnější než ráj - Stranger than Paradise*, 1984. Ačkoliv je film rozdělen do tří částí, směřování protagonisty v každé z nich, ať už se nachází kdekoliv, je vždycky stejné. Všude se cítí být cizincem a nepatříčně.

Autoři zároveň uvádí, že je možné tyto přístupy kombinovat. Zářným příkladem jsou filmy, které točí Jean-Luc Godard.

Ačkoliv Dancyger a Rush rozlišují několik alternativ k tradičnímu tříaktovému modelu, nepovažují to za nejpodstatnější téma. Naopak upozorňují na to, že se většina amerických publikací zabývajících se psaním scénářů věnuje až příliš samotné struktuře vyprávění. Jeden z důvodů nachází v tom, že se možná o struktuře mnohem lépe pojednává, učí a píše, než o hlubších aspektech vyprávění jako je například téma, hloubka postav a konflikt. Druhým důvodem podle nich může být popularita strukturalismu na konci sedmdesátých a na začátku osmdesátých let. Podle nich se příliš mnoho strukturalistických úvah v té době v USA soustředilo především na syntagmatickou linii, která se odehrává v čase a sleduje vývoj.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Toto jejich tvrzení je překvapivé s ohledem na to, že základy strukturalismu nestojí pouze na syntagmatické linii. Ferdinand de Saussure například ve svém Kurzu obecné lingvistiky se zaměřoval i na paradigmatickou linii, která je pro strukturalistické myšlení velice podstatná. Viz SAUSSURE, Ferdinand

Autoři rozlišují pojmy *narativní* a *anti-narativní*. Rozdíly mezi těmito přístupy ilustrují na srovnávací studii „dvou Stevenů“ - Stevena Spielberga a Stevena Soderbergha. Spielbergovu klasičtější a výrazně diváčtější orientovanou tvorbu nikterak nekritizují. Všimají si, že i on velice zajímavým způsobem pracuje s postavami, nebo například s hodnotami a tématy. Jeho filmy jsou však poháněny primárně dějem. Postavy jsou až na druhém místě. Zároveň Spielberg buduje vše tak, aby co možná nejsilněji posílil ústřední konflikt.

Oproti tomu většina *anti-narativní* nezávislé tvorby Stevena Soderbergha funguje jinak. Jeho postavy jsou pasivnější. Ačkoliv Spielbergovy postavy v sobě mají jistou váhavost, nakonec ji překonají a rozhodnou se pro hrdinské jednání. Soderberghovy postavy jsou zpravidla obyčejní lidé, kteří selžou.

Soderbergh zřídka kdy pracuje s antagonisty. Když už je ve své tvorbě má, bývají podobně lidštití a zranitelní jako protagonisté.

*Anti-narativní* přístup se podle Dancygera a Rushe projevuje v ztížené identifikaci s protagonistou. Soderbergh sleduje své postavy z odstupu. Struktura jeho filmů není lineární a vyprávění často není uzavřené. Pokouší se oslabovat zaměření na cíl u svých postav.

Pozoruhodné je, že Dancyger s Rushem opakovaně při snaze definovat, co jsou narativní prvky v tvorbě Stevena Spielberga, upozorňují na optimistické vyznění. Soderberghův *anti-narativní* přístup je oproti tomu podle nich temný, pesimistický. Z tohoto pohledu chápou pojmy spojené se strukturou vyprávění (*narativní* a *anti-narativní*) jako úzce provázané s obsahem a celkovým vyzněním filmu.

V kapitole věnované aktivním a pasivním postavám se Rush s Dancygerem dotýkají problematiky jednání. Nejčastějšími filmovými protagonisty jsou aktivní a energetické postavy s jasným zacílením. Stávají se sice méně předvídatelné, ale pro diváky jsou velice atraktivní. Autoři si dobře uvědomují, že reálný svět je mnohem barvitější a nesetkáváme se v něm pouze s aktivními jednajícími postavami. Existují i pasivní a reflexivní lidé.

---

de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-1568-6.

Možné východisko nacházejí v práci s *dramatickou postavou*. *Dramatická postava* se podle jejich kategorizace liší od běžné *filmové postavy*. Nemusí být nutně vždy principiálně aktivní a energetická. Co ji přiměje k jednání je teprve *dramatická situace*.

Zcela pasivním postavám ve středu vyprávění se však doporučují Dancyger s Rushem vyhnout. V takovém případě je nutné jejich pasivitu kompenzovat jinými aktivními postavami. Za nemožné považují vyprávět příběh, kde jsou všechny postavy na stejné úrovni pasivity (výjimkou jsou filmy Andyho Warhola).

Je zjevné, že z dosud zmíněných publikací určených scenáristům *Alternative Scriptwriting* nabízí nejotevřenější úvahy o možných odchylkách od klasické *dramatické narace*. Autoři si jsou dobře vědomi nejrůznějších proměn filmového vyprávění (především v americkém nezávislém filmu). Ve své převážně prakticky zaměřené knize se zároveň otevřeně opírají o myšlenky z publikace *Narration In Fiction Film*<sup>45</sup> Davida Bordwella. Nevychází také jen z čistě americké filmové produkce.

Ačkoliv jsou přesvědčeni o nezbytnosti důkladného porozumění tradiční tříaktové struktuře a dalším pravidlům *dramatické narace*, nechápou je dogmaticky. Výrazněji než Aronson reflektují vztahy mezi odchylkami od standardního kánonu a idejovým vyzněním.

---

<sup>45</sup> BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 02-991-0170-3.

## 4. Teoretická reflexe odchylek od dramatické narace

Užitečná pro pochopení významu v rozdílech mezi postupy, se kterými běžně pracuje artová kinematografie a pravidly, které nám nabízí tradiční publikace věnující se psaní scénářů, může být teoretická literatura reflektující vyprávění v některých obdobích artového filmu. V knize *Narration in Fiction Film* se Davida Bordwella zabývá i specifickými vyprávění artových filmů. András Bálint Kovács se zas v *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*<sup>46</sup> úžeji zaměřuje na filmový modernismus a v jedné z kapitol se zkoumá přímo na specifika vyprávění, definuje některé společné prvky a kategorizuje některé z postupů.

Ačkoliv obě publikace se zabývají staršími filmy než zkoumáme (v Bordwellově případě především s ohledem na dobu vzniku, v případě Kovácse kvůli specifickému časově vymezené etapě kinematografie), mohou nám být velmi užitečné v úvahách nad povahou a významem odchylek kánonu tradiční dramatické narace. Především v rozdílech se pak odkrývají i implicitní významy, které forma tradiční dramatické narace může nést.

### 4.1. Narration in Fiction Film

David Bordwell ve své knize rozděluje několik specifických módů narace: *Klasická narace*, *historicko-materialistická narace* (sovětská škola), *narace artové kinematografie*, *parametrická narace*. Samostatnou kategorií je pak Jean-Luc Godard, který podle Bordwella je schopný neustále přepínat mezi nejrůznějšími narativními módy (s touto myšlenkou se setkáváme i v knize *Alternative Scriptwriting*. Je pravděpodobné, že Dancyger s Rushem v Bordwellově knize i v tomto inspirovali). Zajímavé je, že se David Bordwell při analýzách módů vyprávění neopírá o žádné strukturní vzorce (jako například tříaktová struktura), ale spíše zkoumá aspekty samotné narace.

---

<sup>46</sup> KOVÁCS, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, c2007. ISBN 978-0-226-45165-7.

*Klasickou naraci* (známou třeba z hollywoodských filmů) definuje prostě: Psychologicky motivovaný jedinec se snaží vyřešit problém nebo dosáhnout nějakého cíle. Během tohoto počínání vstupuje do konfliktu s jinými postavami nebo s externími silami. Příběh končí rozhodujícím vítězstvím nebo vyřešením problémů a dosažením (či nedosažením) cílů. Každé takové vyprávění je rozčleněné do sekvencí (zde nacházíme jistou podobnost s pozdní metodou Franka Daniela).

Sekvence jsou i zde postavené na zřetězení příčin a následků. Postavy se pokouší v průběhu sekvencí řešit problémy, ale vždy musí na konci zůstat alespoň jedna věc nedořešená, aby motivovala přechod do další sekvence.

Linearitu ovšem Bordwell nechápe pouze jako zřetězení příčin a následků. Druhou její vlastností je pohyb směrem k ukončenému souboru znalostí.

Klasická kinematografie vychází podle Bordwella z románů, povídek a z divadelního žánru *well-made drama* a realistické motivace postav jsou úzce propojeny s rozvržením motivací dosažených prostřednictvím principu příčin a následků. Vedle toho vyprávění artového filmu vychází z modernismu v literatuře a zabývá se otázkou jako je definice skutečnosti, nemožností poznat zákony světa, nejasností lidské psychologie.

Charakteristické pro takové filmy je, že se pokouší „oddramatizovat“ vyprávění vyobrazováním vypjatých momentů vedle triviální skutečnosti. Bordwell si však nemyslí, že realismus artových filmů je v něčem realističtější než realismus klasických filmů. Vnímá to spíše jako odlišný kánon realistických motivací.

Bordwell nachází mnoho prvků, kterými se vyprávění artových filmů vyznačuje: syžet není tak redundantní; expozice bývá zpravidla zpožděná; rozvolnění příčin a následků; epizodická konstrukce syžetu; eliminace deadlinů; příběh není tolik motivovaný žánrem a je těžší ho žánrově zařadit; zaměření na charakter a lidský stav spíše než na děj; rozsáhlejší zastoupení různých mentálních stavů (sny, vzpomínky, fantazie...); sebevědomé nakládání se stylistickými a narativními technikami; trhliny v narativních motivacích a chronologii; subjektivní realita, která se dotýká děje; větší užívání náhody jako motivace; pozornost v příběhu směřuje spíše k psychickým reakcím než k akcím; propojení obrazů je často spíše symbolické než realistické; radikální manipulace s časovou sousledností; vyšší nejasnost v interpretování příběhu; otevřené

konce; podřízení děje rétorickým (nejčastěji politickým) argumentům; zjevný politický didaktismus; princip koláže; dominuje styl nad vyprávěním; a seriálová konstrukce.

András Bálint Kovács ve své knize *Screening Modernism* tyto vlastnosti artových filmů od Bordwella přebírá a dále je dělí do dvou kategorií. První z nich jsou takové zvláštnosti, jejichž působením vzniká vícevrstevnatý popis charakterů, prostředí nebo příběhu samotného. Jejich smyslem je odtáhnout diváckou pozornost od zřetězení příčin a následků k informacím, které souvisí nepřímo nebo nesouvisí vůbec s kauzalitou. Podle Kováče jsou takové prvky nezbytností (ač nestačí) k tomu, abychom mohli dosáhnout nějaké umělecké kvality (v západním kontextu) a týkají se i klasického filmu.

Druhou kategorií tvoří prvky dotýkající se principů abstrakce, reflexivity a subjektivity a jsou tedy vlastní přímo modernistickým proudům v umění.

Vedle narace v artovém filmu David Bordwell ještě zvlášť staví pro nás velice užitečný pojem *parametrická narace*. Vychází z termínu *parametr*, kterým se myslí něco, co by sám Bordwell označil za filmovou techniku. Sám zároveň připouští, že by *parametrická narace* mohla být řazená k do narace artových filmů. Přesto jsou specifika *parametrické narace* pro Bordwella natolik zásadní, že považuje za užitečné je kategorizovat zvlášť.

Její specifikem je, že filmový styl pracuje napříč vyprávěním s vzorci, které se liší od potřeb systému syžetu. Jedním z nejčitelnějších příkladů může být Godardův film *Žít svůj život - Vivre sa vie*. 1962. Film je rozčleněn do dvanácti kapitol a každá z nich pracuje s odlišnými formálními postupy. Režijní rozhodnutí tak upozorňují na sebe samotná a film nám představuje nejrůznější variace toho, jak natočit scénu bez toho, aby to souviselo přímo s potřebou vyprávění.

Parametrická narace může intereagovat se syžetem a stylem na třech různých úrovních. V prvním případě styl zcela dominuje. Vzácným příkladem může být film *Wavelength*, 1967 Michaela Snowa. Kde parametry kamery (délka objektivů, světlo, barva) zcela dominují nad zápletkou.

V druhém případě jsou na stejné úrovni. Bordwell zmiňuje Dreyerův film *Slovo - Ordet*, 1955. Pohyby kamery zde jsou zcela nezávislé na potřebách příběhu.

V posledním případě vystupuje fabule a syžet do popředí. Příkladem může být již zmíněný film *Žít svůj život*, ale třeba také Fassbinderův *Katzelmacher, 1969*, který pracuje s výraznou kombinatorikou formálních vzorců, které stávají zřejmým stylistickým principem.

Bordwell shrnuje pojem parametrická narace takto: „*Parametrická narace ustavuje rozlišitelné vnitřní normy, které často zahrnují neobvykle omezený rozsah stylistických možností.*”<sup>47</sup>

Parametrická narace se tak stává pro nás zajímavá především tím, že stává paralelní systém narace nezávislý na syžetu, který může do jisté míry může v jistém případech nepochybně kompenzovat výrazně oddramatizované vyprávění, představovat k němu jistou ozvláštňující alternativu se samostatnou hodnotou.

Je zjevné, že mnohé z Bordwellem definovaných specifik vyprávění artového filmu (příčemž sám přiznává, že ne všechny artové filmy musí nutně pracovat s artovou narací) jsou v rozporu s tradičním kánonem *dramatické narace*. Mnohé z vyjmenovaných atributů jsou kritizovány již Aristotelem (například epizodičnost), později například Walterem Kerrem (výpustky). Artový film se může vzdávat nástrojů *dramatické narace*, které popisují například Syd Field nebo Frank Daniel (eliminace deadlinů). Z čeho pramení taková odlišnost artových filmů od těch klasicky vyprávěných nám lépe osvětlí studie Andráse Bálinta Kovácsse.

## 4.2. Screening Modernism

Ačkoliv David Bordwell si všímá některých tematických rozměrů narace u artových filmů (typicky převažující téma odcizení, psychologie jednotlivců atd.), András Bálint Kovács se ve své knize *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980* dostává na tomto poli dál. Přestože se zabývá převážně modernistickými evropskými autory, daří se mu v kapitole věnované naraci v moderní kinematografii pojmenovat některé podstatné tendence, které nám mohou být užitečné i v obecnějších úvahách o *nedramatické naraci* v současném artovém filmu.

---

<sup>47</sup> BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985, s. 288. ISBN 02-991-0170-3

Jako myšlenkové východisku mu přitom slouží francouzský filozof Gilles Deleuze a jeho dvě zásadní knihy *Film 1: Obraz-pohyb*<sup>48</sup> a *Film 2: Obraz-čas*.<sup>49</sup> Funkcí moderní kinematografie podle něj má být obnovení víry jednotlivců ve svět, nahrazení tradiční vazby jednotlivce a světa vazbami novými. Kovács sám to popisuje následovně: „*Jinými slovy, podíváme se, jaké formy moderní kinematografie vytvořila, aby vyprávěla příběhy absentující tradiční jistotu ve věrohodnost příčin a následků lidského jednání. Moderní artová kinematografie je bytostně narativní, ale její narativní formy jsou založeny na interakcích nepoznaných nebo jen výjimečně přítomných v klasickém uměleckém filmu, protože nestojí na fyzickém kontaktu, ale na jiných podobách mentální odezvy. Tyto neobvyklé lidské interakce determinují specifické narativní vzorce v moderní artové kinematografie.*“<sup>50</sup>

Přestože se Kovács zabývá kinematografií modernistickou, uvědomuje si, že neklasické narativní metody se posléze objevily i v periodě postmoderny (kterou vymezuje osmdesátými až devadesátými lety) a to nejenom v evropském artovém filmu, ale i v hollywoodských filmech. Příkladem může být například film *Pulp Fiction* (1994), filmy režiséra Davida Lynche nebo bratrů Coenů. Ti všichni do svého díla podle Kovácsa inkorporovali prvky modernistické narace. Příkladem předmoderních výjimek pak jsou například filmy Jasudžiró Ozua nebo Kendži Mizoguchiho (které často v souvislosti s narací artového filmu zmiňuje v knize *Narration in Fiction Film* i David Bordwell).

Kovács se v několika podkapitolách zaměřuje na některé výrazné projevy, kterými se často vyznačuje vyprávění modernistických filmů. Za jednu takovou výraznou vlastnost považuje *odcizení abstraktního jedince*. Člověka, jehož minulost a vnitřní

---

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 1 Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4098-X.

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. *Film 2 Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4127-7.

<sup>50</sup> KOVÁCS, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, c2007, s. 57. ISBN 978-0-226-45165-7.



pohnutky nedeterminují, co se mu stane. Pomáhá si přitom esejí Carla Gustava Junga *Duše moderního člověka*.<sup>51</sup> *Abstraktní jedinec* má pak být narativním ztvárněním *duše moderního člověka*: „musím říci, že člověk, kterého označujeme za moderního, a který tedy žije v bezprostřední přítomnosti, stojí na vrcholu nebo na kraji světa: nad sebou má nebe, pod sebou celé lidstvo s jeho historií ztrácející se v prvopočáteční mlze, před sebou propast veškeré budoucnosti. (...) Ten, kdo dosáhl vědomí současnosti, je nutně osamocený. „Moderní“ člověk je v každé době člověkem osamoceným, (...) Ano, zcela moderní je teprve tehdy, když se dostane na nejzazší kraj světa (...) před ním pak příslušné nic, z něhož se ještě může stát vše.“<sup>52</sup>

Odcizený abstraktní jedinec je osvobozený od touhy, od sociální determinace a od potřeb, které by ho vedly k fyzickému jednání. Je zcela pohlcený svým vnitřním světem, který ho však nemotivuje k jednání. Zůstává vždy jistým způsobem neproniknutelný. Příklady takových postav mohou být hrdinové filmů Felliniho, Antonioniho, Bergmana, Jancsóa a nebo charaktery v raných dílech Godarda (*Vojáček, U konce s dechem, Žít svůj život, Bláznivý Petříček*). Předmoderním projevem takového jedince pak může být například Buster Keaton.

Jako zajímavý příklad pak uvádí Kovács filmy Woodyho Allena. Allen se zoufale pokouší ztvárnit odcizení v tradičním narativním paradigmatu. Jeho filmy tak mohou být chápány jako kritika falešného ztotožnění umění a modernismu v kinematografii.

Ve filmu je přítomnost *odcizeného abstraktního jedince* podle Kovácse komplikovanější. Narozdíl od literatury se nemůže postava ve filmu zcela oprostít od fyzické přítomnosti. Vzhled i sociální příslušnost se tak nutně projevují v obraze.

Sociální příslušnost přitom je velice důležitá. *Odcizení abstraktní jedinci* obvykle žijí ve městech, bývají to umělci, bohémové, intelektuálové. Mohou být příslušníci vyšší společenské třídy, nebo naopak nižší společenské třídy. Ale neměli by být příliš svázaní s materiálními problémy, nebo třeba s tím, že chodí pravidelně do práce. Musí mít možnost se volně pohybovat.

---

<sup>51</sup> JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, [2001]. ISBN 80-710-8213-9.

<sup>52</sup> JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, [2001], s. 35-36. ISBN 80-710-8213-9.

Kovács soudí, že absence nebo nedostatek jedincových vazeb k vnějšímu světu mu pak propůjčují ohromnou mentální svobodu. Taková svoboda má pak zásadní důsledky týkající se příběhů o těchto lidech. Prvním je určitá pasivita nebo neschopnost jednání. Druhou je pak nepředvídatelnost jejich reakcí a jednání. Z toho vyplývají podle Kováče dvě zcela zásadní charakteristiky moderních narativů: Velký význam náhody a otevřené konce.

*Odcizený abstraktní jedinec* se tak v mnohém vzpírá tomu, aby se stal klasickým protagonistou, jak ho známe z nejkonzervativnějších scenáristických manuálů. Jeho povaha se zcela odlišná od aktivního hrdiny, který je svými vztahy a vazbami pevně ukotven ke světu, ve kterém žije. Běžný protagonista má cíle a motivace, je schopný jednat a dobře vykonstruované *dramatické situace* ho uvedou v pohyb. Využitelnost *odcizeného abstraktního jedince* je stav, který nedává příležitost k *dramatické naraci*.

Další podstatnou vlastností narace v artovém filmu je *náhoda*. Zmiňuje ji ve svém výčtu David Bordwell a Kovács její roli rozvíjí. Uvědomuje si, že náhoda je kinematografii v jistých formách vlastní. Samotné natáčení nebude nikdy pod kontrolou a náhoda vždy bude hrát roli. A i v klasickém filmovém vyprávění nalézáme prvky náhody. Zářným příkladem mohou být filmy Alfreda Hitchcocka. Série nedorozumění a nešťastných náhod zpravidla uvádí v pohyb děj. Může to být také společenská nebo přírodní katastrofa, která uvede děj v chod. Přesto však tyto příběhy budují relativně realistické motivace a kauzální zřetězení příčin a následků v rámci pravidel žánrů a na základě žánrových očekávání.

V modernistických filmech ovšem náhoda zpochybňuje jasný kauzální řád a vyjadřuje jistou nepředvídatelnost světa. Kovács soudí, že zatímco klasické vyprávění ukazuje, jak společenské uspořádání může inkorporovat jednotlivce bez ohledu na to, jak je extravagantní, modernistické vyprávění ukazuje, jak je svoboda jednotlivce neslučitelná se společenským uspořádáním a drtí ho. Postmoderní vyprávění pak ukazuje, že společenské uspořádání je vždy nepředvídatelné pro všechny a svoboda se manifestuje v alternativních (virtuálních) vesmírech (příkladem může být *Náhoda - Przypadek*, 1987 od Krzysztofa Kieślowského nebo *Lola běží o život - Lola rennt*, 1998 od Toma Tykwera).

Tykwerův film je, podle Kovácse, výborným příkladem využití náhody. Film zjevně dává najevo, že tu není žádný hlavní a pravdivější příběh. Nic se neděje proto, „že tomu tak mělo být“. Film vedle sebe skládá tři alternativní rovnocenné reality.

Právě neurčitost, nahodilost i možné paralelní reality vycházející z role náhody ve vyprávění se úzce dotýkají další podstatné charakteristiky modernistického stylu vyprávění. Tím jsou podle Kovácse otevřené konce.

V klasickém vyprávění se příběh uzavírá znovuustanovením řádu, popřípadě ustanovením řádu nového. V mnoha modernistických filmech je však uzavření zabráněno. Ačkoliv existuje mnoho modernistických filmů, které končí standardním uzavřením (filmy Felliniho, Tarkovského, U konce s dechem atd.), je mnoho filmů, které standardním uzavřením děje a ustanovením nového pořádku nekončí. Příkladem může být Truffautův film *Nikdo mě nemá rád*, nebo filmy Luise Buñuela. Sám Kovács považuje za jeden z nejradikálnějších příkladů otevřeného konce Formanův film *Černý Petr*.

Často otevřené konce souvisí s jakýmsi záměrným vyjádřením nejistoty, či nepředvídatelnosti. Kovács ovšem vnímá neukončenost modernistických filmů jako bytostně spjatou s celkovou strukturou narace a dramaturgie.

Kovács upozorňuje, že zpravidla dělíme vyprávění na lineární a nelineární podle toho, jestli děj sleduje chronologické pořadí zřetězení příčin a následků. Kovács si však vypůjčuje již zmíněnou Bordwellovu definici linearity v naraci založené na uzavřeném souboru relevantních informací, ke kterým vyprávění směřuje. Na konci filmu tak nic neohrožuje způsob, jak byly věci vyřešeny.

Motivy a cíle jednání se objevují za doprovodu výrazných změn. Na začátku dochází k podstatné proměně toho, jak věci ve světě příběhu běžně chodí a na konci dochází k podstatné změně, po které se nestane nic podstatného, co by mohlo ohrozit stabilitu toho, k čemu jsme došli. Prostřednictvím toho mizí i cíle a motivace protagonisty. Konec filmu je výsledkem vyřešení konfliktu. Tato *lineární trajektorie* založená na vyřešení problémů však není jediná možná.

Existují způsoby vyprávění, kdy na konci víme víc, než na začátku, ale nikdy se nedozvíme, jak řešit hlavní problém pohánějící zápletku, protože se příběh dostane

zpátky na svůj začátek. Takovému vyprávění říká *kruhová trajektorie*. Příkladem může být například film *Zloději kol, 1948* od Vittoria de Sicy. Protagonista se pokouší vyřešit problém, ale nakonec selhává a ocitá se opět na začátku bez jakékoliv naděje vedoucí k řešení. Končí ve slepé uličce a příběh spíše poukazuje na podstatné vlastnosti konfliktu. Charakter buď nemůže dosáhnout svého cíle, nebo tu není cíl, kterého by mohl dosáhnout.

Krom *lineární a kruhové trajektorie* popisuje Kovács ještě *trajektorii spirálovitou*. Zde se objevuje problém, který byt' může být částečně vyřešen, spouští další konflikt, který nakonec reprodukuje původní problém v jiné situaci. Konflikt se tak neustále vrací. Příkladem může být například milostný vztah ve filmu *Jules a Jim*. Děj se neustále vrací k nemožnosti milostného trojúhelníku, který se sice objevuje v různých konstelacích a za různých situací, vždy je ale znemožněno postavám najít uspokojivé řešení. Proto v mnoha případech je *spirálovitá trajektorie* ukončena náhlou smrtí protagonisty. Filmy se spirálovitou trajektorií ovšem mohou mít i konec otevřený (Kovács uvádí filmy *Nikdo mě nemá rád* a *Sladký život*). Film s *kruhovou trajektorií* a otevřeným koncem je pak podle Kovácsa například Černý Petr.

Kovácsova analýza vyprávění v modernistických filmech nám tedy jasně ukazuje, že vyprávění se může oprostít a často oprošťuje od konvencí tradiční *dramatické narace* čerpající především z pravidel klasického dramatu. A zároveň nás posouvá mnohem dál než jen k přeskupení, kombinování a variování klasické tříaktové struktury, na které se zaměřuje například Linda Aronson.

Jeho studie se totiž neváže jen na analýzu formálních postupů ve vyprávění *nelineární* (či *nedramatické*) narace. Poodhaluje nám samotnou příčinu tohoto odklonu, která nestojí pouze na snaze o ozvláštňení. Je bytostně spjatá s tím, co takový typ příběhu chce říct, s jeho tématy, se způsobem, jakým zrcadlí vyobrazený svět i s jeho proměnami.

## 5. Konkrétní případové studie

### 5. 1. Post Tenebras Lux

Carlos Reygadas je jedním z nejméně výraznějších zástupců současného artového filmu. A *Post Tenebras Lux* je v jeho filmografii dílo, které není pouze umělecky velice ambiciózní, ale v mnoha ohledech velice kryptické. Mnohoznačnost obrazů a složitě hledaná spojitost mezi nimi by mohla leckoho vést k domněnce, že se jedná o nenarrativní film nebo přímo experimentální film. To však popírá sám Carlos Reygadas. V rozhovoru uvádí: „*Moje film jsou vždy neskutečně narativní. (...) Vždy zde jsou jasné propojené linie.*”<sup>53</sup> A skutečně navzdory jisté divácké nevstřícnosti můžeme v případě filmu *Post Tenebras Lux* nalézt jasné a srozumitelné vyprávění.

*Post Tenebras Lux* pracuje s vyprávěním, které je nelineární, fragmentární a odstředivé. Reygadas se opírá o elipsy v ději, nesděljuje mnoho podstatných informací a často zatajuje kontext jednotlivých obrazů. Samostatné scény bývají mnohoznačné a vysoce symbolistní, často jsou propojeny a řazeny nikoliv na základě chronologické posloupnosti, ale spíše na základě významového či emocionálního kontrastu nebo souladu (což je jeden z atributů artové narace, kterou zmiňuje ve svém výčtu Bordwell). Stavění scén vedle sebe tak nakonec často vytváří zcela nové významy.

I přes nejrůznější skoky v čase, scény, u kterých si nemusíme být jisti, k čemu se přesně vážou, a sekvence, u kterých nedokážeme určit, zda jsou snem, představou, alternativní realitou, symbolem, flashbackem, nebo flashforwardem, nalézáme jednu linii vyprávění, která je vyprávěna zřejmě chronologicky (i zde se však najde prostor pochybovat). A dokonce její fabule má jistou provázanost příčin a následků a dokonce nalézáme mnoho charakteristik společných s kánonem klasické dramaturgie (jak filmové tak divadelní).

Ve středu vyprávění je rodina. Muž Juan, jeho manželka Natalia, malá dcera Rut a syn Eleazar. Pro dramatický konflikt je pak podstatný ještě bývalý zaměstnanec

---

<sup>53</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#\\_ftnref9](https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#_ftnref9)

Juanovy rodiny Siete. Žijí na venkově na statku obklopení zvířaty a platí několik místních lidí, kteří se jim starají o domácnost. Původně z venkova nejsou, což vyplývá z jedné scén z vánoční oslavy, kde se jim kvůli přestěhování se na venkov smějí jejich blízcí (a je to scéna, u které nevíme, jestli je budoucností, snem, představou, alternativní realitou).

Ráno se Juan s Natalií vzbudí. Když si hrají s dětmi, působí jako šťastná rodina. O něco později však Juan začne nezřízeně bít psa a Natalia ho musí okřiknout. Přes den navštíví terapeutickou skupinu, kam ho vezme bývalý zaměstnanec, dnes dřevorubec, Siete. Siete vlivem traumatického dětství v minulosti propadl drogám a alkoholu. Pokouší se dostat zpět na nohy, aby se jednou mohl vrátit ke své ženě a dětem, které opustil. Juan mu řekne, že vyhledal terapeutickou skupinu kvůli své závislosti na pornografii a teď ani nemůže mít sex se svou ženou.

Večer Juan řeší, že byl se psem u veterináře, který jeho příběhu nevěřil. Juan nechápe, proč je ke psům násilný, a Natalii slibuje, že s tím přestane. Zároveň chce po Natalii sex. Ta ho odmítá kvůli infekci. Juan navrhuje tedy anální sex. Mlčení a špatná komunikace eskaluje v pasivně agresivní narážky a nakonec ve vzájemné obviňování. Juan Natalii vyčítá nedostatečný sexuální život, Natalia se rozpláče, což Juana motivuje k dalšímu obviňování. Natalia tedy začne hrozit odchodem. Nakonec se domluví, že to vyřeší druhý den na pláži.

Cestou pryč si uvědomí, že zapomněli kočárek. Natalia se omlouvá, že na to nemyslela, Juan je již klidnější. Otáčí auto. V restauraci najdou El Jarra s rodinou, který měl hlídat dům, zatímco jsou pryč. Juan nechá ženu s dětmi v restauraci a sám jede k domovu. Doma nachytá Sieteho s dalším člověkem, jak je okrádají o věci. Dochází na hádku, Juan slibuje, že Sieteho neudá, když toho nechá. Siete ho však nakonec postřelí.

Juan se po nějakém čase zotavuje ze zranění, ale přichází o plíci a je připoután na postel. Svěří se ženě, že najednou svět vnímá jinak. Vše se pro něj stalo živější a krásnější. Život vidí všude. Vyjádří lítost z toho, jak se k ní choval. Sieteho neudal (tvrdí, že si útočníka nepamatuje). Siete se vrací ke svému domu a nalézá tam svoji ženu a děti. Je dojat a prosí je, aby zůstali. Dozví se, že jeho šéf (zřejmě Juan) je zkontaktoval.

Siete jde navštívit Juana. Před domem nálezá už jen samotné děti. Ty mu sdělí, že jejich otec umřel, a tak si musejí hrát sami. Siete odchází ke svému domu. Jeho rodina je pryč. Siete jde před les a utrhne si hlavu. Pak začne pršet.

V takto narýsované fabuli už můžeme vidět zárodky *konfliktů*, *dramatického jednání*, *anagnorise* i *peripetii*.

Zároveň vypreparovat z děje takovou fabuli není vůbec jednoduché. Pokud základní aristotelovská poučka spočívá v tom, že postavy se projevují jednáním, zde mnoho jednání nenalzáme. Ve skutečnosti o postavách, o zvratech v jejich osudech, jejich problémech a minulosti se dozvídáme především z toho, co ony samy řeknou. Výklad pak ještě stěžuje možnost, že mohou lhát.

Když se svěřuje Juan Sietovi, že je závislý na pornografii, je dost možné, že mu lže. Může to být jenom zástěrka, protože není na skupinové terapii připraven přiznat, že má sadistické sklony vůči zvířatům. Nebo to může být cesta, jak se svěřit o neuspokojivém sexuálním životě s Natalií bez toho, aniž by přiznal, že problém je v jejím odmítání (takhle to může vypadat, že on sám nechce, protože má pornografii). Projev závislosti na pornografii ve filmu nikdy nevidíme a ani jiné postavy o tom nemluví. Zároveň se však ve filmu vyskytuje scéna (odehrávající se v nejasném čase), kdy pár navštíví swingers party. A Juan je ten, kdo aktivně vysvlékne Natalii z ručníku, vyše ji si lehnout a souložit s jinými muži, zatímco on se dívá. Což by napovídalo tomu, že má problém s voyeurismem.

Stejně tak o možné smrti Juana se dozvíme od dětí, které to poví Sietovi téměř mimochodem. Může to být dětská hra, nebo jejich neporozumění světu. Zároveň je však možné, že Juan skutečně zemřel a výjevy z jeho pozdějšího šťastného života, které vidíme v průběhu filmu, mohou být jen představou, promarněnou příležitostí, alternativní realitou.

A ani skutečnost, že Juan nechal vyhledat rodinu Sieteho, nevíme s jistotou. Žena Sieteho říkala, že to byl jeho šéf. Siete měl ve filmu nadřizených víc, a že šlo o Juana může být pouhá domněnka. Žena mu to přímo nepotvrdila. A pokud to byl Juan, tak není jasné, jestli se toho dopustil před, nebo po nehodě.

Výše popsany základní děj se odehrává jen ve velmi krátkém časovém úseku a postavy v něm často nejednají. Spíše jen mluví a existují. Zároveň při rekonstrukci této

fabule je těžké se opřít o pojmy, jako je *protagonista*. Film je ve vyprávění velice odstředivý a soustředí se na mnoho vedlejších postav a střípků z jejich života.

Najít hlavní postavu mezi nejvýraznějšími aktéry není vůbec jednoduché. Juan je postava, která možná nejvíc jedná, je postřelen, aktivně bije psy a má problém. Zároveň je však často snímán z odstupu v celcích a přes nejrůznější překážky.

Mnohem výrazněji je často v blízkých záběrech snímána Natalia, která ale sama o sobě tolik nejedná. Spíše existuje, nebo se nachází ve viditelném diskomfortu. A nakonec i její výhrůžka opuštěním Juana se ukáže být planá. Stává se pro nás však jakýmsi emocionálním průvodcem. Přes ní prožíváme mnoho scén. Kamera snímá její tvář v záběrech z časů, kdy jsou děti už větší. Vždy vystupuje do popředí její mateřská láska k oběma dětem, kterou často projevuje i fyzickou akcí. Nefunguje jako dramatická postava, ale často je pro jednotlivé scény nejdůležitějším emocionálním kompasem.

Proti hypotéze o tom, že je Juan hlavní postava, svědčí ještě jedna skutečnost. Na konci filmu vyprávění opustí. Dozvíme se, že možná zemřel (a možná ne), ale ve filmu to není nikdy zobrazeno. Příběh je dohrán se Sietem.

Právě Siete si nese tragický osud. Spáchal zločin a až ve chvíli, kdy jeho oběť (možná) zemře, se dozvídá o tom, jakým způsobem mu pomohla v jeho životě dát dohromady zase rodinu. To on prochází tragickou anagnorizí. Při snaze konfrontovat se s Juanem (žádat o odpuštění?) přijde znovu o svou rodinu a nakonec mu nezbyvá nic jiného, než si utrhnout hlavu a zmoknout. Stává se tak jedinou doopravdy jednajícím postavou.

Pokud bychom přijali tezi Lindy Aronsonové, že za každým nelineárně narativním filmem se skrývá tradiční tříaktová struktura, mohli bychom se tímto způsobem podívat i na výše vypsanou strukturu. A skutečně bychom možná i přes skoky v perspektivách a v záměrném omezování informací mohli najít jakýsi náznak zkrácené tříaktové, popřípadě dvouaktové struktury. V jistém smyslu by se totiž dalo říct, že chybí expozice. Řád je narušen příliš brzy. Už v samotné úvodní scéně, která je (a nebo také není) zlým snem dcery Rut, dochází k narušení řádu. Scény se postupně zmocňuje temnota. A do domu přichází postava, kterou můžeme chápat jako ďábla.

Nebo samotnou expozici a představení světa v jeho běžném řádu můžeme najít v ránu, kdy rodina vstává. Přestože jde jen o několik málo minut poklidné rodinné idylky:



Nahá Natalia vstane z postele, kde pokojně spala vedle svého manžela, oblékne se do županu a jde vytáhnout spící Rut. Během několika minut už obě děti dovádí v posteli rodičů a ty si s nimi vesele hrají. První náznak něčeho znepokojivého v jejich světě nastane až v okamžik, kdy Juan stále ještě v županu začne surově bít svého psa a Natalia ho musí okřiknout.

Ve skutečnosti ovšem víme, že v přirozeném řádu této rodiny bylo něco v nepořádku už dlouho a během dalších scén (které jsou pravděpodobně záznamem jednoho jediného dne) skryté zlo v rodině teprve odhalujeme. Možná nastalo s jejich přestěhováním na venkov. Možná v okamžiku, kdy se stal (nebo nestal) Juan závislý na pornografii. Možná v okamžiku, kdy začal být surový ke zvířatům, nebo v době, kdy mu žena začala poprvé odpírat sex.

Nabízí se také čtení, že svět běžného nenarušeného řádu představují scény s odrostlejšími dětmi. Nevíme, jestli jde o skutečnou budoucnost, nebo představu, či alternativní realitu, ale jsou ve filmu rozesety bez ohledu na chronologické vyprávění. Ukazují svět, jaký by mohl být (nebo bude).

Pokud bychom z tohoto prizmatu přijali, že expozice je pojata mnohem volněji a nejde jen o ustanovení světa před prvním zauzlením, před objevem něčeho, co narušuje rovnováhu ve světě hrdinů, ale že jde o obecně reprezentovanou ideu poklidného řádu, která se odehrává mimo konflikt v rodinném životě protagonistů, mohli bychom chápat v jistém ohledu film jako tříaktový. První bod obratu by pak tedy bylo vyjevení násilnické povahy manžela a jeho sexuální frustrace.

Pokud bychom příběh četli perspektivou Sieteho, zřejmě by prvním zlomem byl moment odhalení jeho minulosti, jeho hříchů a jeho touhy se jednou vrátit ke svým dětem. Siete má v jistém ohledu nejčitelnější motivace.

Druhým bodem zlomu a přechodem do třetího aktu by pak zřejmě byla situace, kdy je Juan zastřelen Sietem. Je to zlomový bod pro obě postavy. Ve třetím aktu Juan prozře a najde cestu, jak si užívat život. Zároveň v něm prochází postava Sieteho přechodem z nevědomosti do vědomosti (anagnorize).

Při jistém snažení tak nepochybně můžeme rekonstruovat ve filmu *Post Tenebras Lux* pozůstatky struktury tradičního dramatu. Ve skutečnosti je však velice

těžké o filmu říct něco definitivního, protože velice radikálně nechává otevřené dveře k nejrůznějším možným čtením.

Interpretační rozvolněnost je jeden z nejzajímavějších aspektů filmu *Post Tenebras Lux*. Přestože tu nacházíme jakousi pevnou kostru, ke které se můžeme do nějaké míry emocionálně vztáhnout a jejímž prostřednictvím jsme schopni přečíst hlavní konflikty (konflikt manželského páru), mnoho informací a scén nás mate ve čtení snímku. A není to pouze poměrně znejišťující práce s informacemi, které nám postavy o svých problémech sdělí.

Ve filmu se objevují scény, které se jen velice složitě spojují s příběhem a nabízí mnohdy zcela protichůdné čtení. Jednou z nich je již zmíněná scéna swingers party. Druhou jsou pak scény, ve kterých vystupuje anglicky (s britským přízvukem) mluvící rugbyové družstvo chlapců. Tyto scény nabízejí rozsáhlé spektrum možných výkladů od snahy to přiřadit přímo k samotnému ději (například minulost postav), přes metaforické a symbolické čtení až po možnost scény chápat jako jakýsi emocionální kontrapunkt.

Pozoruhodnou scénu swingers party napadl například britský filmový kritik periodika *The Guardian* Peter Bradshaw ve své recenzi.<sup>54</sup> Označil ji za chladně až cynicky vykalkulovaný šok. Reygadas se podle Bradshawa pokouší zastříť nudný a pastýřský rozměr samotného filmu. Scéna skutečně ve filmu vyčnívá, v širším kontextu však zas tolik nepřekvapuje. Mnoho současných artových filmařů pracuje s explicitní a nekonvenční sexualitou, a narušují tak tradiční představy o milostném životě, katolické morálce i o tom, jak má být zobrazovaná. Stačí se podívat například na film *Zvrácený - Irréversible*, Gaspara Noého, 2002; *Twentynine palms*, 2003 Bruna Dumonta; *Život Adèle - La Vie d'Adèle*, 2013 Abdellatifa Kechicheho atd. Bourání tabu lidské sexuality a jejího zobrazování se stalo v jistém ohledu příznačné pro festivalový film.

Přítom scéna krom toho, že je šokující, otevírá mnoho otázek k interpretování příběhu. Můžeme to chápat jako snahu prožít sexualitu z pozice frustrovaného impotentního Juana budoucnosti. Může jít o způsob sexuálního vztahu, který měl pár před hlavním dějem příběhu. Ale může se jednat také o další ze způsobů, kterým vztah Juana a Natalie našel znovu svoji rovnováhu - našli nový způsob sdílené intimity a

---

<sup>54</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2013/mar/21/post-tenebras-lux-review>

překonali problémy, které v budoucnosti vedou k harmonickému rodinnému životu. Každá z těchto interpretací nám umožňuje proniknout do zhlédnutého příběhu jiným způsobem a chápat osudy manželského páru v jiné perspektivě.

Podobně zajímavá je pak přítomnost rugbyového družstva. Objeví se jednou v průběhu snímku při přípravách na zápas a poté v samotném závěru filmu. Mladí chlapci prohrávají proti mnohem silnějšimu týmu. O přestávce se hecují a radí se. Jeden z chlapců vykřikne, že jsou sice slabší jako jednotlivci, ale silnější jako tým. To má být cesta k jejich vítězství. Chlapci se pustí do hry a film končí. To působí především jako velice pozitivní vyznění filmu. Jen pár minut před tím si Siete utrl hlavu. Chlapci však nabádají k tomu nepřestat věřit. Věřit v soudržnost týmu (může to být možná i metafora rodiny, což je nepochybně jedno z velkých témat filmu) a dát se do boje. Je to velice silný kontrast k metafyzickému závěru, kde jsme krom trhání hlav viděli řítící se les.

Metaforickému čtení nahrává skutečnost, že by nešlo v kontextu Reygadasovy tvorby o zcela výjimečný postup. V závěru aktuálně posledního snímku *Naše doba - Nuestro Tiempo* závěrečná scéna zobrazuje vyostřený konflikt mezi býky, který nekončí dobře. Jde o (možná lehce popisnou) zcela jasnou paralelu k předchozímu ději s milostným trojúhelníkem se dvěma muži.

Ruku v ruce s narativními postupy, které se pokoušíme analyzovat, jdou stylistické a režijní postupy, které zásadně posouvají čtení fabule a syžetu.

V samotném úvodu začínáme scénou, která je možná snem (protože v jedné z následujících scén Rut řekne Natalii, že se jí zdálo o zvířatech). Malá Rut pobíhá po pláni mezi zvířaty. Pobíhá a různě zakopává. Vzhledem ke svému věku je ještě nemotorná a působí tím velice autenticky. Kamera přitom snímá dívku z ruky, volně se s ní pohybuje a zabírá ji zhruba z úrovně její výšky. V záběrech Rut zpravidla cupitá směrem ke kameře, která se spolu s ní pozvolna posouvá a pokouší se odhadnout její nevyzpytatelný pohyb. Často Rut vypadne ze záběru, protože se nečekaně rozběhne jiným směrem a kamera se jí pokouší dorovnat. Tyto záběry se střídají s pohybem kamery směrem ke zvířatům. Vzhledem k pohybu a návaznosti je tak můžeme chápat jako subjektivní pohledy Rut. Mezi záběry najdeme i různé švenky sledující pohybující se zvířata nebo celky Rut. Většina záběrů, která nesleduje Rut, je stříhově navázaná, aby působily jako její subjektivní pohledy.

Zcela klíčový a v jistém ohledu nepřehlédnutelný aspekt v pojetí scény (a i zbytku filmu) pak mají zvolené objektivy. Kameraman Alexis Zabe zvolil širší 25mm objektivy,<sup>55</sup> které jsou po stranách záměrně zploštěné a vytváří tak lom. Deformované objektivy, které vytváří v obraze viditelné artefakty, a akademický formát obrazu jsou nepochybně jednou z nejviditelnějších zvláštností Reygadasova filmu.

Samotná šíře objektivů ovšem má svoji velice podstatnou roli. Krom skutečnosti, že vzhledem k své hloubce ostrosti usnadňují práci s ostřením v nepředvídatelných situacích a přitom jsou výhodnější při práci s menším množstvím světla, zdůrazňují znatelně pohyb. To ještě umocňuje způsob, jak Zabe komponuje některé prvky (zem, holčičku, v jiné scéně třeba hřbet koně) blízko k objektivu a tím viditelně zkresluje prostorové vztahy. Vzniká tak dojem jakési imprese. Film upozorňuje na svůj vlastní způsob snímání a prozrazuje médium (to samozřejmě ještě umocňují obrazové artefakty) a oprostuje se od nějakého striktního pojetí realističnosti.

Podobně pozoruhodná je v této scéně i práce se světlem. V průběhu obrazu dochází k soumraku, což značně ovlivňuje barevnost scény. Ve chvíli, kdy je slunce už dávno za horizontem, vystupují do popředí louže na planině, které odráží stále ještě světlé nebe a jednotlivá zvířata se na pozadí louží proměňují ve zlověstné siluety. Nakonec i malá Rut se stane siluetou. V závěru scény se úplně setmí a její silueta vystupuje ze tmy jen v okamžiku, kdy se zablýská na obloze. Toto setmění má pro scénu nepochybně velký význam a v rámci jakési „emocionální“ expozice vytváří předzvěst něčeho temného.

Úvodní scéna je pak pro film charakteristická i způsobem střihu. Ten není primárně významotvorný a nepodřizuje se nutnosti vyprávění a sdělení. Rut ve scéně spíše existuje a film ji zobrazuje v jejím bytí. Stříhová skladba je tak opět spíše podřízená nějaké impresi a strukturovaná spíše pocitově než na základě nějaké potřeby jednotlivými dopředu vymyšlenými záběry logicky provést diváka všemi nezbytnými souvislostmi.

Film pracuje se dvěma dominantními stylistickými módy. První z nich vychází z výše popsané scény s Rut. Druhý mód je značně pomalejší a statictější. Zvlášť v

---

<sup>55</sup> [online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#\\_ftnref9](https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#_ftnref9)

sekvencích, které se vztahují nějak k ústřední fabuli, se pracuje často se statickou kamerou. Film výrazně pracuje s napětím mezi dlouhými detaily a celky. V jedné z dějově nejdramatičtějších scén filmu, kdy je Juan zastřelen Sietem, sledujeme jejich potyčku, útěk a nakonec zastřelení ve velkém celku, který nás emocionálně odcizuje. Naopak ve scéně odehrávající se po zastřelení, když neznáme ještě další Juanův osud, sledujeme dlouhé polodetaily na staré muže, kteří kouří a hrají šachy. Kamera a střih nám dlouho neodhalují, kdo je všechno této seanci přítomen. Kamera zůstává dlouze na jednom mluvícím muži bez střihu a posléze na dalším. Filmová řeč tak výrazně komplikuje orientaci v prostoru. Až teprve v samotném závěru scény se téměř mimochodem rozovídají muži o Juanovi, a my tak zjišťujeme, jakým způsobem se zotavuje ze svých zranění.

Statická kamera často vytváří v celcích nepřiměřenou vzdálenost od protagonistů, a dění tak výrazně zcizuje. Často také pracuje s průhledy a nejrůznějšími bariérami mezi kamerou a jednajícími postavami.

Toto napětí mezi dvěma značně odlišnými způsoby snímání a střihu může mít výraznou spojitost s myšlenkovou rovinou filmu a s jeho působením. Hlavní děj je často zcizován, komplikován, popisován v dialozích jiných postav a jsou nám zatajovány nejrůznější informace. Impresivní scény s ruční kamerou naopak ukazují svět filmu v jeho živosti. Soustředí se na přítomný okamžik. Vyprávění těchto scén je také odstředivé, ale především v tom, že často utíká vůči fabuli k podružným věcem: k osudům jiných postav, k jejich momentům, drobným detailům.

Reygadas dává ostentativně najevo, že nejdůležitější není samotný příběh, zřetězení nějakých událostí s nějakým uspokojivým vyústěním a naší touhou po obnovení řádu a vyřešení konfliktu, ale vztah tohoto příběhu ke světu kolem. Reygadas dělá vše proto, abychom příliš neutíkali k samotné fabuli - brání nám všemi dostupnými prostředky. Naopak se často soustředí na autenticitu samotnou. Na drobnosti a přítomný okamžik. Upíná se často k přírodě a k živlům, které jsou samy o sobě autentické. Ukazuje nám dlouhé scény z vánočního rodinného večírku, který je přeplněný nejrůznějšími lidmi, k nimž příběh vždy na několik vteřin utíká. Vedle bohatých úspěšných lidí na vánočním večírku pak vidíme opilé mexické dělníky, kteří se radují na vesnické zábavě. Můžeme tak vnímat jistou přítomnou (ač explicitně

nepojmenovanou) sociální nerovnost.

Podstatné pak pro vyznění filmu není skutečně to, jak vyřeší Juan s Natalií své problémy, ale vztah této linie k té druhé, která je impresí přítomného okamžiku. Myšlenkově *Post Tenebras Lux* pak stojí na tom, že není zcela jasné, v jakém vztahu tyto střípky autenticity k základní fabuli jsou. Může to být jasná budoucnost, sen, představa, alternativní realita. A každý z výkladů nám nabízí trochu jiné čtení filmu, ale ve skutečnosti nás všechny provokují k hledání a analyzování vztahů. Ke komparaci těchto různých částí a jejich promyšlení. Vzniká tak záměrné a podnětné napětí.

Milan Kundera ve své eseji *Zneuznané dědictví Cervantesovo* píše: „*Duch románu je duch složitosti. Každý román říká čtenáři: „Věci jsou složitější, než myslíš.“ To je věčná pravda románu, ale je ji čím dál méně slyšet v hluku jednoduchých a rychlých odpovědí.*“<sup>56</sup> *Post Tenebras Lux* není román ani epický útvar, ale Carlos Reygadas se pokouší filmovými prostředky o totéž. Vytváří komplexní obraz světa v jeho složitosti a nejasnosti, který přesahuje běžná dramatická řešení. Postihuje autentické a pomíjivé okamžiky, které se mu daří skládat v podnětných kolážích vedle konstruovaných zápletek, a odkrývá tak nečekané vztahy.

## 5. 2. Millennium Mambo

Na první pohled by se mohlo zdát, že film Hou Hsiao-Hsiena *Millennium Mambo* oproti filmu *Post Tenebras Lux* nabízí srozumitelnější naraci bez takového množství odboček a s ne tak výraznou interpretační rozvolněností. Syžet filmu je ovšem obdobným způsobem radikální a film můžeme označit i přes výraznější chronologické uspořádání děje za *nedramatickou (a nelineární) naraci*. V otázkách budování dramatu v tomto případě narážíme na podobné potíže. Zároveň ačkoliv jsou struktura i styl obou filmu výrazně odlišné, nacházíme některé zcela shodné esenciální vlastnosti.

Film tematizuje roli vyprávění už svojí úvodní scénou. Ve zpomaleném záběru kamera sleduje bezstarostnou Vicky, jak se energeticky v tanci vydává podchodem. Protagonistka nám ve voiceoveru odvypráví značnou část poměrně prosté fabule:

---

<sup>56</sup> KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Zneuznané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005, s. 29. ISBN 978-80-7108-258-3.

Rozešla se s Hao-Haem, ale on ji vždy vystopuje, zavolá jí, přemluví ji a nakonec se k sobě vrátí. Má v bance určitý obnos peněz a říká si, že kdyby je použila, mohla by ho opustit navždy. To bylo před deseti lety. V roce 2001.

Velkou část příběhu se pak dozvíme v dalších voiceoverech o deset let starší protagonistky: Vicky se v šestnácti letech utrhla ze řetězu. Začala brát drogy. Poznala v klubu Hao-Haa a dala se s ním dohromady. Ten ji nezbudil záměrně na závěrečnou zkoušku ve škole, a ona tak nikdy nedokončila střední školu. Hao-Hao ji nezbudil záměrně, protože se bál, že by jej opustila.

Hou Hsiao-Hsien si v jistých ohledech počíná doslova antinarativně. Ve filmu sice existuje ústřední konflikt; cílem Vicky je emancipace od života, který vede, od Hao-Haa. Není toho ovšem dlouho schopna. Film však mnohé potenciálně dramatické situace rozbíjí tím, že nám je vypravěčka avizuje dopředu. Sdělí nám tak, že Hao-Hao ukradl hodinky svému otci, že jeho otec ho udal policii, policie přijde k nim domu, prohledá jejich byt a najde stvrzenku ze zastavárny. Na policejní stanici nakonec skončí oba dva. O několik minut nám pak film ukazuje scénu, jak Hao-Hao telefonuje s otcem, odchází z domu, kam přijde později policie prohledat jim byt. Kauzální řetězec příčin a důsledků známe. Filmové vyprávění tak opouští práci s napětím vyvěrajím z očekávání. Snímek nám ani neukazuje dramatické momenty jako nalezení lístku ze zastavárny, případně scénu na policejní stanici.

*Millennium Mambo* se naopak, když odbylo vyprávění napínavé situace ve voiceoveru, může plně soustředit na zcela jiné aspekty zobrazovaného okamžiku. Snímek tak exponuje situace v jejich všednosti, nahodilosti a rituálnosti. Zkoumá mnohem subtilnější emoce. Zmatení Vicky, nenápadné dusno, které je mezi oběma partnery, nepatřičnost, techničnost a všednost okamžiku, se kterým policisté vstupují do domu.

Vicky je ve všech ohledech pasivní protagonista. Nejedná, spíše existuje a neprojevuje se výrazným dramatickým jednáním, které by měnilo její situaci. V případě, že už Hao-Haa opustí, není to ve filmu zobrazené, vidíme spíše stavy než jejich změny. Nevidíme postavy se rozhodovat a jednat. Film se na místo toho soustředí na něco jiného.

Často jsou scény v domácnosti mezi Hao-Haem a Vicky zobrazovány za podkresu monotónního a repetitivního techna, které je diegeticky přítomné z DJského pokoje Hao-Haa. Ukazuje to jistým způsobem jejich rutinní mechanický život plný drog, dlouhých večírků, hádek a usmiřování. Jejich život jako by zešedivěl a zůstal bez skutečného prožívání. Hou Hsiao-Hsien tento stav dokáže umocnit prací s mizanscénou a choreografií postav. Hádky ústřední dvojice jsou plné přecházení z pokoje do pokoje, fyzického kontaktu a odcházení.

Dlouho sledujeme, jak Hao-Hao hledá ukrytou drogu, připravuje si jí a dává se do kouření. Je to dlouhý procedurální úkon. Když ho zpozoruje Vicky, chce kouřit taky a snaží se mu nádobu, ze které kouří, vzít. Hao-Hao se brání. Po chvíli přetahování ji aparát dá, ať si to dají napůl. Když se to však Vicky pokusí připálit, Hao-Hao ji zabrání. Ona uhne a zkusí to znovu. To se několikrát opakuje, dokud jí Hao-Hao nesebere nádobu a neodejde s ní sám na pohovku, kde opět začne kouřit. Vicky mu to nakonec sebere a spláchne. Podobný donekonečna opakující se rytmus akce sledujeme v různých obměnách i v jiných scénách. Jakýsi monotónní tanec, mambo, kde za každým krokem následuje krok zpět. Tento motiv je příznačný pro nejvšednější okamžiky i pro celý základní narativ filmu.

Výrazná proměna v tempu i rytmu vyprávění přichází s objevem postavy Jacka na začátku druhé třetiny filmu. Velice ambivalentní charakter stojí ve světě Vicky v opozici k Hao-Haovi a představuje jakési zázemí, reprezentuje určitý klid, přináší radost a v očích Vicky v sobě nese i jistou moudrost. Samo o sobě je to přitom paradoxní, protože Jack je velice rozporuplnou postavou. Jde evidentně o člověka, který se pohybuje v organizovaném zločinu a má na svědomí spoustu morálně problematických činů. Jack je přitom postava, v jejíž linii nacházíme možná nejvýraznější prvky dramatu.

Při prvním nástupu Jacka opět zazní elektronický podkres od Lim Gionga *A Pure Person*, který ve své barvitosti a pozitivní energii i něžnosti představuje výrazný kontrast k mechanickému technu, které známe jako diegetickou hudbu z DJského pultu Hoa-Hoa. Pár okamžiků po projíždění se městem v autě s Jackem, kde v tunelech rytmicky pulsuje osvětlení a Vicky si bezstarostně užívá jízdu vyčnívající ze střešního okénka, se setkává na baru s japonsko-taiwanskými bratry. Vicky pak vypráví o



zasněžené vesnici v Japonsku, kam každý únor jezdí bratři pomáhat babičce v restauraci při tamním filmovém festivalu.

Film se obrazem pozvolně přesouvá do Japonska. Přítomna je tam i Vicky, která popisuje babičku bratrů. Jen nenápadně postává v pozadí restaurace v neostrosti, zatímco kamera švenkuje po pokrmech, které babička za pultem restaurace připravuje. O chvíli později si v dobrém rozmaru nechává Vicky otisknout vlastní tvář do sněhu. Během celé sekvence opět hraje *A Pure Person*. Během sekvence se opět ozve monolog z úvodní scény o četných rozchodech s Hao-Haem a penězích, které má v bance a mohla by je použít konečně k emancipaci. Z promluvy se stává svého druhu refrén.

O chvíli později se však opět ocitáme v Tchaj-pej, kde na schodech na Vicky čeká Hao-Hao, jak v jednom z předchozích voiceoverů avizovala, že vždy dělá, když se zpozdí na cestě domů z práce. Pravděpodobně v Japonsku vůbec nebyla a předchozí sekvence je flashforwardem, případně snovou představou o tom, jaké by to mohlo být. Do Japonska se Vicky dostane až v samotném závěru filmu. Do budoucnosti (oproti zobrazovanému ději) jsme se tak přesunuli takřka asociativně přes zmínku o bratrech ve vzpomínkách o deset let starší vypravěčky.

Jde jen o nejvýraznější příklad toho, jak nechronologicky je strukturované vyprávění. I u ostatních scén si nemůžeme být jistí jejich časovou posloupností. Není však důležitá. Zdání jakékoliv linearitu rozbíjí voiceover, který jako by asociativně vyprávěl silné emocionální momenty ze vztahu, který se odehrál před deseti lety.

Teprve v poslední třetině filmu, kdy Vicky definitivně opustí Hao-Haa, začne se ve vyprávění objevovat jakýsi řád a přehlednost. Vicky najde útočiště u Jacka. Uvaří jí jídlo, nabídne jí klidnou práci v jeho podniku. Film dokonce začne pracovat častěji se střihovou skladbou a scény z Jackova bytu se stávají přehlednější.

Zatímco je Vicky opilá v baru, Jack řeší problém s jedním ze svých kumpánů. Opilá Vicky se po něm sáπά a chce s ním pít, zatímco Jack skutečně jedná. Nechá Vicky doprovodit svými lidmi k sobě domů, aby vyřešil mezitím problém.

Když Jack přijde domů, sbalí si pistoli a pokouší se postarat se o Vicky, která stále spí. Ráno Jack zmizí kvůli problémům do Japonska a nechá Vicky vzkaz, že by

mohla jet za ním. Na pozadí příběhu pasivní Vicky se tak rozvíjí mnohem dramatičtější děj, který naivní Vicky vůbec nevnímá a nechápe.

Pokud bychom měli fabuli rozčlenit do tří aktů s dvěma body obratu, pravděpodobně bychom neuspěli. Museli bychom vyjít i z informací, které nám Vicky řekla v úvodu, a které však de facto nejsou součástí fabule. V prvním aktu by potkala Hao-Haa. Bod obratu by byl jeho znemožnění ji vystudovat školu. Její nekonečné rozchody by pravděpodobně byly druhým aktem, ty by vrcholili útekem k Jackovi, což by bylo vyvrcholení třetího aktu a obrat děje nečekaným směrem. Jeho zmizení a následná cesta Vicky za ním, kdy ho nenajde, by pak bylo vyvrcholení děje a nečekaná cesta do japonské vesničky Jubari by byl samotný konec. Nový řád se nastolil s emancipací Vicky.

Snaha podmanit vyprávění filmu Millennium Mamba pravidlům a strukturám *dramatické narace* je však v mnoha ohledech marné. Vicky je pasivní protagonista, který se snaží vymanit z jednoho stavu existence do stavu druhého. Zároveň pro to mnoho nedělá. Její cíl a motivace je emancipace. Za antagonistu bychom mohli označit Hao-Haa. Ve skutečnosti však v případě nejednající a pasivní Vicky (jejíž nejednání je ještě zdůrazněné v kontrastu k dramatickému životu Jacka) je mnohem zajímavější antagonistka ona sama. Sledujeme její vnitřní konflikt a Hao-Hao je pouze jeho vnější projev. Film to přitom právě skrze metaforu tance mamba a neustálého rytmu „tam a zpátky“ velice dobře tematizuje. Millennium Mambo se tak nepokouší postihnout svět hrdinů prostřednictvím dramatického oblouku. Zrcadlí skutečnost v něčem mu mnohem bližším - v nekonečném přešlapování na místě, které se stává leitmotivem na všech úrovních vyprávění.

Teprve v samotném závěru učiní Vicky rozhodnutí. Přijme nabídku a vydá se do Japonska za Jackem. Ten ovšem zmizí beze stopy a Vicky se musí vyrovnat s tímto nečekaným obratem. V jejím vyprávění v závěru převládají dojmy a atmosféra nad dějem. Pouze nám vypráví, že se Jack nikdy neobjevil a ani neozval, zatímco my vidíme záběry z jízdy po silnici směrem do Jubari. Oznamí nám, že tu zimu v Tokiu sněžilo. Vypráví, jak bloumala ulicemi s mobilním telefonem, který jí nechal Jack. Že přeplněné ulice byly plné pracujících, studentů, žen v domácnosti a ona předstírala, že je jednou z nich. Jedla nudle, koukala na televizi. Kolem krku nechávala viset Jackův kabát, který

vonil po cigaretách a vodě po holení. V obrazu už vidíme, jak se Vicky v rozverně náladě učí japonsky na ulicích v Jubari. Vypravovaný příběh ve voiceoveru je tak v emocionálním kontrastu k tomu, co vidíme.

Zmínka o chladných zimách v Jubari jí ve voiceoveru asociací dovede k sněhulákům a sněhulák jí připomene jednu chladnou milostnou zkušenost s Hao-Haem. Doufala při milování s ním, že zmizí jako sněhulák, až vyjde slunce. Ten den byl velmi smutný a i po mnoha letech si na to občas vzpomene. Vyprávění zakončuje Vicky tím, že to se stalo před deseti lety. V roce 2001. Toho roku silně sněžilo v Jubari.

Hou Hsiao-Hsien tak relativizuje časovou posloupnost i vývoj jako takový. Vše je ve vzpomínkách a pocit zůstává stejný. Vyprávění se donekonečna vrací na stejné místo. Zmínka o roce 2001 se objevuje ve vyprávění na konci, uprostřed i na začátku. Funguje jako refrén a i film má svojí strukturou možná blíže k básni.

Pouze obraz napovídá, že se Vicky mohla skutečně vymanit ze svého života a odjet do Jubari. Ve vyprávění o tom není jediná zmínka. Až poslední věta filmu naznačí, že toho roku sněžilo v Jubari. Hou-Hsiao-Hsien tak umocňuje pojetí přítomnosti. Pracuje spíše s lyrickým vykreslením a pojetím skutečnosti, ztvárňuje soubor emocí v přítomnosti bez toho, aby nutně byly řazeny v nějakou kauzální dějovou posloupnost. Takový lyrismus je pak výrazně umocněn formálním zpracováním.

Styl filmu je v mnoha ohledech výrazný a značně umocňuje repetitivní bezvýhodnou atmosféru a přítomný okamžik. Zatímco v *Post Tenebras Lux* na sebe kamera poutala pozornost širokými objektivy, *Millennium Mambo* se vyznačuje naopak objektivy dlouhými. Hloubka ostroty je značně snížena a prostorové vztahy se zkracují. Ve většině scénách je kamera uchycena k jednomu bodu a ve scéně se pohybuje pouze prostřednictvím motivovaných i nemotivovaných švenků.

Pohyb kamery je velice pomalý (vzhledem k délce objektivů to vyžaduje promyšlené umístění kamery a choreografii), což značně pomáhá utvářet atmosféru filmu. Kamera však zároveň svým pohybem opakuje základní rytmický princip celého filmu. Postavy chodí tam a zpět a kamera se ze své pozice neustále pohybuje mezi různými místnostmi, nebo postavami komponovanými do hloubky prostoru.

I ve zdánlivě jednoduché akci, jako je situace s kouzelníkem, kamera nachází způsob, jak opakovaný pohyb tam a zpět provést. V tomto případě švenkuje po vertikále mezi tváří stojícího muže, který dělá kouzla s mincemi, fascinovanou tváří sedící Vicky a rukama kouzelníka.

Jde zároveň o jednu ze scén, ve které se více stříhá (přestože kamera zůstává na podobné pozici). To se nejčastěji děje ve scénách, které působí spíše pozitivně. Na začátku ve scéně s kouzelníkem, případně v momentu, kdy Vicky najde útočiště u Jacka. Stříh a s ním spojená změna záběru působí uvolněně, svobodně. Oproti tomu mnoho scén s repetitivní akcí jsou záměrně komponované do jednoho dlouhého záběru. Film nás nechává vytrpět dlouhé a bezvýhodné akce v celém jejich trvání. Na pocitu frustrace se podílí kamera i tím, že často přejde do slepých míst, kdy nám například záda jedné postavy zakryjí postavu druhou, případně momenty, kdy kamera dlouze švenkuje přes prázdný prostor. Formálně se tak film pokouší navodit, co nejbezprostřednější prožitek času.

Na živosti některých scén se pak podílí autentické zalidnění mizanscény komparzisty (často komponované do hloubky prostoru). Jejich většinou nikterak dramatická akce umocňuje dojem živosti. Kamera mezi nimi volně přeastřuje. Kamera se v jejich sledování chová někdy, co se týče zájmem o akci a postavy, odstředivě. Postavy nás odvádějí od jiných postav k různým drobným dějům, a vzniká tak spíše portrét prostředí.

Přítom orientace v dění a postavách nebývá vždy jednoduchá. To se nejvíce projevuje ve scénách hádek a fyzických potyček, kterých se účastní více lidí. I zde kamera navozuje autenticky zmatek a chaos. Často nezaostřuje lidi, případně je nezabírá čelně a tím vytváří spíše dojem fyzické akce a chaosu než přehledně vybudovanou rvačku. Jde totiž více o pocit a změnu atmosféry než o to, aby šarvátka nějakým výrazným způsobem posunula děj.

Neobvyklá je i práce se zvukem a hudbou. Většina scén pracuje s diegetickým hudebním podkresem a voiceoverem, případně s nediegetickou hudbou. Uprostřed dlouhých scén film volně přechází mezi jednotlivými stopami. Při vyprávění tak často ustupuje synchronní stopa do pozadí, ruchy a dialogy se tlumí, aby se do popředí dostal

hlas vypravěčky. Když se odmlčí, synchronní stopa se opět pozvolna navrátí. Často tak neslyšíme mnohé dialogy a přicházíme k nim až v průběhu.

Všechny výše zvolené formální prostředky nás tak odvádí od zaměření se na vyprávění, orientaci v ději a zájem o kauzální vývoj věcí. Film naopak staví do popředí současný stav, jeho (bezvýchodnou) atmosféru a rutinnost. Hou Hsiao-Hsien přitom dokáže pomocí práce s herci dosáhnout zintenzivnění přítomného okamžiku a navození naprosté civilnosti v hereckém počínání.

Esence filmu *Millennium Mamba* nestojí v samotném vyprávění, které představuje jen jakýsi (značně cyklický) rám pro umocnění imprese z daného okamžiku. Nesledujeme postavy pro jejich jednání, ale spíše pro jejich bytí a pro jejich emocionální svět. Ačkoliv jde o nepochybně narativní film s vybudovanými postavami a protagonistka někam směřuje, těžiště filmu není ve sledování důmyslných překážek a v tom, jak se s nimi postavy rafinovaně vypořádají, ale v jejich pocitu ze současného života.

Vicky je odcizenou postavou. Nemá budoucnost, přežívá v utlumeném módu a její vazby ke světu jsou dost poškozené. Zdá se však, že z toho možná našla cestu, když v Japonsku přišla o svojí otupělost a navázala opět pozitivní vztah ke světu.

### 5. 3. Western

Na první pohled se film *Western* režisérky Valesky Grisebach od ostatních zkoumaných filmů výrazně liší. Film je strukturován chronologicky a vyprávění je pevně svázané s mlčenlivým protagonistou Meinhardem. Samotný název odkazuje k výraznému žánru s jasnými pravidly. Nejrůznější charakteristiky a figury westernových filmů zde skutečně můžeme nalézt. Ze stylistického hlediska pak snímek působí veristicky a pracuje s mnohem méně výstředními formálními prostředky.

*Western* je narozdíl od ostatních analyzovaných filmů vyprávěný chronologicky. Zároveň je z hlediska cílů a motivací postav, zřetězení příčin a následků, budování konfliktu i ve způsobu ukončení *nedramaticky narativní*. Meinhard má ve své neukotvenosti také blízko k odcizeným postavám z modernistických filmů. Zároveň způsob, kterým Valeska Grisebach buduje svět svého filmu, na co se zaměřuje a co postihuje, staví *Western* mnohem blíž filmům *Millennium Mambo* a *Post Tenebras lux*, než by se mohlo na první pohled zdát.

Ústřední postavou je německý dělník Meinhard. Bývalý legionář (alespoň to o sobě tvrdí). Film má rychlé tempo, jednotlivé scény jsou velice krátké a snímek je tak hustý na obrovské množství situací.

Není tak vůbec snadné popsat základní fabuli, protože se děj skládá spíše z ohromného množství malých situací a motivy jednání bývají spíše jen naznačeny:

Němečtí dělníci přijedou do Bulharska. Od počátku vzniká pnutí mezi Meinhardem a vedoucím stavby Patrickem. Dochází k několika potyčkám mezi místními a dělníky: Patrick při snaze o flirt poníží místní dívku Vieru. Místní jim ukradnou vlajku. Meinhard objevuje koně a na několikátý pokus se mu podaří sblížit se s lidmi z místní vesnice. Především s Adrianem. Mezitím mají dělníci problémy s vodou i s rozkradeným štěrkem a nemohou pokračovat v práci. Meinhard ve volném čase učí Adrianova synovce na koni, poznává místní ženu, dovídá se, jak funguje rozvaděč vody: Buď ji mají vesničané, nebo dělníci.

Nakonec jedou do vesnice i ostatní dělníci. Patrick se pokouší o Vieru, do které se zřejmě zamiloval. Meinhard najde zázemí v bulharské vesnici, vymění si Adrianem bolestné životní příběhy a nakonec se vzájemně přijmou za bratry. Patrick ukradne koně, aby změnil přívod vody. Cestou zpět spadne s koněm ze stráně a nechá smrtelně zraněného koně v kamenolomu. Mezitím se Meinhard velice sblíží s místní ženou. Přitom eskaluje konflikt mezi ním a jeho kolegy.

Když rada vesnice řeší s Patrickem, kdo vypnul vodu, Adrian přizve Meinharda. Překládá Viera, kterou se Patrick pokusí pozvat na rande. Patrick zároveň nabízí, že by mohl vyhloubit studnu, aby měli vodu všichni. Znamenalo by to měsíc bez vody pro vesničany. Patrickovi se posmívají kolegové za jeho flirt a on snáší nelibě ztrátu autority. Meinhard najde zraněného koně a s Adrianem zvíře utratí. Večer se pak Meinhard postaví v potyčce se zbraní za Adriana proti místní mafii, a získají tak štěrk pro stavbu.

Druhý den zjišťuje Meinhard, že Patrick má na svědomí smrt koně (ten se vymlouvá). Na stavbu dorazí štěrk. Meinhard jde do vesnice. Potká Vieru. Nabídne jí doprovod a poměrně cílevědomě s ní flirtuje. Večer se s ní vyspí v přírodě. Po Meinhardovi vyjede muž, nad kterým vyhrál spoutu peněz v kartách. Večer ho pak napadnou němečtí dělníci, kterým se ubrání. Zůstává spát mimo základnu.

Další den ráno ho najdou vesničané, přivezou ho na místní zábavu. Je zde i Patrick. Meinhard se snaživě pokouší zapojit se do dění, ale působí křečovitě. Žena, o kterou usiloval, ho ignoruje a z narážek vesničanů je zřejmé, že se rozkřikla informace o jeho noci s Vierou. Meinhard se ostentativně baví s Vierou a kouká přitom na Patricka. Večer Meinharda napadnou vesničané. Adrian se ho zeptá, co tu hledá, a vysvětlí mu, že takové jsou už vesnice. Meinhard se nevzdává a křečovitě se roztančí s ostatními do folklórních rytů. Tím film končí.

Najít základní body obratu, které hýbou dějem, by nebylo vůbec jednoduché. Mnoho informací se dozvídáme téměř mimochodem. Okolnosti jako absentující štěrk nebo problémy s přívodem vody se často dozvídáme pouze z útržků zaslechnutých rozhovorů. Film sestává z mnoha drobných linií. Zároveň ačkoliv je protagonistou Meinhard, Patrick je v něčem mnohem cílevědomější postava s jasnější linkou a motivacemi.

Pokud bychom analyzovali Patrickovu milostnou linii, jeho motivací může být získat Vieru. V expozici se s ní seznámí a znemožní se. O něco později se dozvídáme z jeho telefonátu, že chybí štěrk, voda a přítelkyně opouští Patricka. To je první natočení děje jiným směrem. Patrick je najednou plně motivovaný o místní dívku usilovat. A opakovaně se o to pokouší. Omluví se jí. Pozve ji na rande. A když nakonec Viera čeká na Patricka, získá ji Meinhard. V závěru filmu to dá Patrickovi Meinhard jasně najevo (anagorize). Patrick se tak stává tragickou postavou.

Vedle toho má vnitřní psychologickou dynamiku, která se odhaluje v mnohem jemnějších náznacích a pohledech. Patrick se obává o zachování své respektované dominantní pozice mezi kolegy. Tu přirozeně narušuje přítomnost tajemného a vždy mlčícího bývalého vojáka Meinharda. Šikanózní vystupování vůči Meinhardovi tak má zcela jasné kořeny v obavách Patricka. Touha si dokázat své postavení mezi muži pak zřejmě pohání i Patrickovo konání, když se pokusí vyřešit problém s vodou a nechtěně u toho zmrzačí koně.

V případě Meinharda je asi jeho největší motivací touha někam patřit. Jeden zlom přichází v okamžiku, kdy začne nacházet domov mezi Bulhary. Druhý zlom pak v okamžiku, kdy zjišťuje, že pořádně nepatří nikam. Přesto se však nevzdává a groteskně

popírá svoji vlastní přirozenost, když se na konci pokouší imitovat tanec na rytmy lokální hudby.

Přesto však bychom pravděpodobně nenašli nějaké jasné rozčlenění do tří aktů. Režisérka takový přístup razantně odmítá výrazným gestem, když se během prvních tří minut filmu přesuneme s Meinhardem ostrým stříhem z německé ubytovny do bulharské krajiny. Film je totiž mnohem vrstevnatější a složitější. A ačkoliv jednotlivé postavy mají svůj vývoj a narážíme na mnoho explicitních i implicitních konfliktů, film nestojí primárně na pevném řetězu příčin a důsledků v hlavním příběhu. Jde spíše o portréty zasazené do epizodické struktury, které propojuje vnitřní vývoj postav.

To dokazuje i to, že jedna z nejsilnějších a nejtragičtějších linií je nenápadná a nedoslovená. Rostoucí konflikt mezi Meinhardem a Patrickem bývá ukazován spíše ve statických stavech, než v jejich proměnách. A není ve filmu nějak explicitně pojmenovaný, ani příliš dovysvětlený. Když Meinhard pochopí, že za smrt koně může Patrick, jde do vesnice a začne flirtovat s Vierou a nakonec se s ní vyspí. Touto akcí spálil mosty nejen pro Patricka, který zřejmě nikdy nepřekousne, že Vieru měl jeho sok Meinhard, ale i sám pro sebe. Meinhard si zničil potenciální šanci pro milostný vztah s ženou, kterou zřejmě skutečně chtěl, a zároveň si tím do jisté míry zavřel dveře do vesnice, kam chtěl patřit.

Přesto tato linie zůstává spíše jen tušená než vyslovená. Film zcela jasně nesděluje, že Meinhardovo počínání bylo aktem msty. Mohlo jít i o shodu okolností. Zároveň jediná konfrontace, která mezi Patrickem a Meinhardem proběhne, je v pohledu. Nejdramatičtější konflikt tak zůstává spíše tušený než vyřčený.

Film se opírá o konvence žánru. Meinhard by se mstil na ženě za koně. Ale bez jasně provázaných dějových konsekvencí. Western jako žánr je tak spíše jen referenční půdorys, skrze který můžeme číst pnutí a konflikty, které jsou pouze naznačené. Film sám o sobě je spíše portrétem toxické maskulinity, která zabraňuje mužům plně se emocionálně otevřít a dojít do uspokojivého stavu.

Hlavní protagonista je přitom v důsledku maskulinního prostředí a konvencí mužského světa svým způsobem odcizený abstraktní jedinec. Prakticky nejedná a pokud jedná, neznáme s jistotou jeho motivace. Nemá žádné vazby na okolní svět. Nemá rodinu ani přátele. Jeho minulost je nejasná a chybí mu koncept budoucnosti, ke



kterému by mohl směřovat. Kvůli tomu, že na stavbě není možné pracovat (kvůli chybějící vodě a šterku), se může volně pohybovat a bloumat světem příběhu.

Má však jistou naději, že tento emocionálně plochý a od vztahů vyprázdněný stav může změnit, že se může stát Bulharem. To je podobně jako v případě Vicky z filmu Millennium Mambo jeho základní motivace: Vyprostit se z ploštěného světa a začít skutečně žít. Zatímco Vicky musela získat vnější motivaci (náhlý odjezd Jacka a jeho pozvání do Japonska), Meinhard je cílevědomější a stále se pokouší. Ovšem nakonec sám sebe sabotuje (a přesto se nevzdá).

Z formálního hlediska je film mnohem méně nápadný. Veristická ruční kamera střídá téměř kvazidokumentárně snímané akce s širokými záběry postav v krajině (v odkazech na westernový žánr). Jednotlivé obrazy jsou komponovány tak, aby navozovaly co možná největší autenticitu. Rám obrazu často nepřírozeně řeže tváře a objekty tak, aby komponování působilo co možná nejvíc nahodile. Kamera výhradně rámuje akci pomocí pohybem motivovaných švenků, jako by se jen pokoušela zachytit akci, která se právě teď děje.

To umocňuje i velice rychlý střih, který setrvává na akcích většinou jen krátce a rychle střídá úhly, ze kterých je dění snímáno. Mezi různými úkony je hodně elips, což vytváří dojem zhuštěnosti. Podobně rychle se střídají i různé scény, které často jako by neměly začátek, střed a konec - vnitřní dramaturgii, ale byly pouze nějakým náhodným výsekem z reality.

Dojem přirozenosti a dokumentárnosti umocňuje i skutečnost, že film nepracuje s žádným nápadným svícením. Což je dané zřejmě i tím, že většina akcí se odehrává venku. Světelná atmosféra je tak spíše budovaná časovými podmínkami (spousta dlouhých scén je natočena při stmívání). Noční scény jsou zase občas svícené pomocí přirozených zdrojů světla ve scéně (například pracovní světla dělníků).

Veristický styl filmu je velice důležitý, protože i v tomto případě (podobně jako u předchozích analyzovaných filmů) hraje ohromnou roli navození dojmu autenticity a prožívání přirozeného okamžiku. Tomu by napovídala i skladba a délka jednotlivých scén. Zatímco různé pracovní konflikty, střety a problémy se objevují ve filmu jen jako by mimochodem, momenty, ve kterých se dělníci (a hlavně Meinhard) sžívají a tráví čas s místními Bulhary (ve westernovém čtení filmu s „indiány“), jsou znatelně delší. Nejdelší

sekvence začínající Meinhardovou návštěvou ve vesnici a končící druhý den ráno při jeho odchodu má téměř 15 minut.

Civilní, věrohodné a nenucené momenty vytvářející pocit sounáležitosti jsou pravým těžištěm filmu. Zcela zásadní pro vyprávění pak je skutečnost, že si obě strany vzájemně nerozumí. Každá strana mluví jiným jazykem a často si tak vzájemně vypráví tytéž věci. Jejich porozumění se vztahuje na několik gest a pár internacionálních slov. Dialog a komunikace tak ani nemůže být nástrojem výměny informací a posunu děje kupředu. Pokud bychom vyšli z bordwellovského pojetí předání informací směřujícího k získání konečné znalosti, nemohli bychom číst film jako lineárně narativní.

Tyto sekvence totiž neslouží k tomu, abychom prostřednictvím příčin a následků dospěli v ději dál. Ačkoliv je nepopiratelné, že jistý dějový vývoj proběhne: Meinhard upevní svůj vztah s vesnicí a zbratří se s Adrianem. Klíčová jsou však vyobrazení okamžiku, vyjádření emocí sounáležitosti i důvěry, které Meinhard ve filmu poprvé zažívá. Film tak věrohodně portrétuje emocionální stav postav skrze působivé věrohodné vystižení přítomného okamžiku.

Je tedy zjevné, že podobně jako v ostatních filmech i zde se v jistém ohledu příběh dostává do pozadí. Děje jsou strukturovány jinak a v celkovém vyznění filmu nejsou tím nejpodstatnějším. Valeska Grisebach se pokouší téměř filozoficky pojednat mnoho témat, které se týkají současného světa. Mluví o odcizenosti a vykořeněnosti současného člověka. Dopomáhá si přitom portrétem mužského kolektivu a takřka všedních a zcela nevýznamných situací. Vyhýbá se dramatickým jednáním, které by na sebe strhávaly pozornost. Naopak skrze mnohé nedoslovené motivy spíše provokují otázky, než aby dávaly jasné odpovědi, nebo rýsovaly dojem nějakého jasného uspořádaného světa.

K tomuto vyznění si v závěru dopomáhá i otevřeným koncem. Problémy dělníků se nevyřešily. Konflikt mezi Meinhardem a Patrickem dál trvá. Meinhard se dál bude pokoušet patřit mezi Bulhary, ačkoliv je ve svém snažení směšný a dojemný zároveň. Příběh tak vlastně končí tam, kde začal. Meinhardovo dilema se nedaří vyřešit a jeho problém zůstává nadále stejný a pořád se vrací: Nikam nepatří, nikoho nemá. Ačkoliv se dál snaží.

## ZÁVĚR

Ačkoliv to nebylo záměrem a při výběru jsem se snažil o co možná největší pestrost, je zjevné, že vybrané filmy toho spolu mají společného mnohem víc, než se na první pohled zdá. Všechny snímky i přes výrazně odlišné stylistické uchopení a odlišnou strukturu syžetu sdílí podobná témata i tendence.

Filmy jsou spíše orientované na postavy než na děj. Oproti aristotelovskému modelu protagonisty, který by se projevoval především činy, se zde setkáváme s postavami, které jsou uvězněné ve vlastní nehybnosti a na okolnosti světa, ve kterém žijí, nemají téměř žádný vliv. Chybí jim zázemí nebo se cítí odcizeni. Pasivní protagonisté jsou jedním z nejzřetelnějších odklonů od konvencí *dramatické narace*. Souvisí to se snahou postihnout specifická témata současnosti.

Přestože problematika spojená s pojmem *odcizený abstraktní jedinec*, jak ho popsal Kovács, se dotýká jiných časových a společenských okolností, nacházíme jisté styčné body. Filmaři se v 21. století pokoušejí postihnout postavení člověka, který se cítí vykořeněný, postrádá silné vazby ke světu a nemá moc ovlivnit okolnosti své existence. Možnosti i podmínky se možná proměnily, ale pocit odcizení jako výrazné téma přetrvává.

Protagonisté námi analyzovaných filmů sdílí společně jistou pasivitu a neschopnost vymanit se ze současného stavu. Mají (kromě Vicky) možnost volně bloumat světem. V případě Meinharda díky nemožnosti pracovat na stavbě, Juan zas protože je dostatečně zajištěný. Vicky se pohybuje nočním životem i sdíleným bytem. Mají narušené vazby ke svému okolí a film tematizuje jejich snahu se této tendenci navzdory vlastní pasivitě vymanit.

Otázku vztahu formy syžetu nebo fabule k jedincovi a jeho vlivu na svět, ve kterém se vyskytuje, postihl na poli románu už Milan Kundera ve své knize z roku 1960 *Umění románu*.<sup>57</sup> Kunderovu knihu je třeba číst s jistou obezřetelností, protože je

---

<sup>57</sup> KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. Dílna (Československý spisovatel).

zatížena dobou vzniku. Mnoho z výkladů společenských pohybů promítajících se do analýzy uměleckých děl je tak značně ideologická.

Kundera si všiml, že historický přerod a nástup kapitalistické společnosti výrazně proměnil epiku. Ukazuje to na srovnání Balzacových románů, které jsou plné na dramatického jednání, zvrátů a falešných šlechticů. Postavy jeho knih mají jaksí blíže k dějinným událostem a jsou jich přímo účastni. Vedle toho Vančurův román Pekař Jan Marhoul popisuje příběh utrpení a chudnutí víceméně pasivního hrdiny, který je drcený neúprosným (kapitalistickým) světem, nad kterým nemá žádnou moc.

Kundera píše: „*Různá společenská látka poskytuje tedy různé příležitosti pro epické zpracování. Společnost různých historických údobí není jakožto románová látka stejně výhodná. Hegel ve své Estetice rozebírá vlastnosti, které dávají určité společenské látce potencionální epický charakter. A jako hlavní epickou vlastnost společenské látky zdůrazňuje svobodnou individualitu všech postav. Jedině ze svobodného lidského činu se může zrodit děj.*“<sup>58</sup>

Kundera tvrdí, že Flaubert už nemohl psát jako Balzac, a kdyby se o to pokusil, bylo by to nevěrohodné: „*Fabule Lesku a bídy kurtizán je v Balzacově podání plna společenského obsahu. O třicet let později by podobně fabulovaný příběh - předstíral-li by, že je ze současnosti - byl plný v rozporu s poznávacími nároky románu; byl by jen planým romantismem; falešným únikem, který se později stane podstatou tzv. brakové dobrodružné literatury.*“<sup>59</sup>

Nabízí se tak nutně otázka, jestli při řešení dramatické povahy narace v kinematografii neřešíme velice podobnou problematiku. Jsou velká jednání a činy něco, co skutečně charakterizuje naší skutečnost? Jsou protagonisté z filmů postavených na výrazných dějích, dramatických situacích a srozumitelných konfliktech skutečně vždy dobrým odrazem skutečnosti? Jsou postavy, které jsou schopné jednání, a které se nakonec promění, věrohodné? Nebo jsou „falešným únikem“, který nám spíše ukazuje, jakými bychom jsme chtěli být?

---

<sup>58</sup> KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 15. Dílna (Československý spisovatel).

<sup>59</sup> KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 21. Dílna (Československý spisovatel).

Přesto však námi analyzované filmy zůstávají v něčem spjaté s aristotelovskou tradicí. Ačkoliv postavy ve středu vyprávění bývají méně dramatické a méně aktivní, tato absence jejich jednání bývá velice důmyslně kompenzovaná. Pasivní protagonisty vyvažují postavy v pozadí. Juan má Sieteho, Vicky má Jacka a Meinhard Patricka. Postavy, které se ocitají (narozdíl od našich protagonistů) ve skutečných *dramatických situacích*. Aktivní vedlejší postavy částečně vyvažují dějovost, zároveň představují kontrast k hlavním postavám. A tak i ve filmech *nedramatické narace* dochází k jakési snaze najít ve vyprávění protiváhu k pasivním reflektivním charakterům, kterými se film zabývá.

Pasivita ústředních postav má svůj hluboký smysl. Jde o portrét stavu člověka, který zřejmě odráží jistý stav společnosti. Filmaři představují velice komplexní emocionální svět svých hrdinů. Zároveň však ve všech případech tuto nečinnost vyvažují zjevnou impresí, snahou o co možná nejmagičtější vyjádření přítomnosti a prožívaných okamžiků. V *Post Tenebras Lux* to jsou flashforwardy, v *Millennium Mambo* například scéna s kouzelníkem nebo běh ve zpomaleném záběru doplněný o hudbu a ve *Westernu* přirozený čas mezi Meinhardem a místními obyvateli vesnice.

Tvůrci zde upřednostňují přítomný okamžik a jeho co možná nejmagičtější vyjádření před vrstvením dějových zvrátů či budováním *dramatických situací dramatu*, které by přiměly postavy jednat. Protože právě tento obraz prožívání je součástí emocionálního portréту zobrazovaných charakterů a zároveň i jakýsi kontrast k samotné unylosti hlavních postav. Od zobrazování příběhů v jejich čase a vývoji utíkají k přítomnosti, k impresi.

Všechny filmy přitom spojuje neuvěřitelně autentická herecká akce. A všichni zmínění filmaři dosahují této přirozenosti a zesílení přítomnosti osobitými formálními prostředky. Je však evidentní, že jde o něco, co je komplementární s vyprávěním a vyvažuje to svým způsobem nejrůznější elipsy i nedostatky jednání. Nejde o pouhý ornament, ale o obsah, který má sílu doplnit postrádající dějovost a bylo by zřejmě těžké ho postihnout v nějaké scénaristické „kuchařce“. Jde o specifikum filmu jako média.

Všechny zmíněné filmy pracují s do určité míry otevřenými konci. Nesnaží se nás dovést do stavu, kdy se řád vrátí do pořádku, ale naopak na nás spíše apelovat,

připoutat naši pozornost k podmínkám či stavům postav a nechat tyto otázky otevřené i po skončení filmu. Je dost možné, že tradiční tříaktové filmy by na takový apel nestačily, protože by nás ukolébaly návratem k ustanovení uspokojivého pořádku. Forma a struktura vyprávění v sobě nese obsah.

Všechny analyzované snímky se na nějaké úrovni pokouší nechat mnohé otázky otevřené, přizvat diváka do procesu hledání odpovědí, nutit ho promýšlet otázky vyobrazného světa. Zde se tak potvrzují teze zástupce frankfurtské školy Theodora W. Adorna, který se ke kinematografii stavěl velice kriticky a dobře rozuměl tomu, že ustálené formy i povaha samotného média přináší předem připravený obsah. Ve své eseji *Schéma masové kultury* píše: „Jistě, že každé fixované umělecké dílo je beztak předem rozhodnuto, ale umění se snaží silou vlastní konstrukce zrušit tíživou váhu artefaktu, zatímco masová kultura se ztotožňuje s kletbou předem daného rozhodnutí a radostně ji naplňuje.“<sup>60</sup>

Analyzované filmy se neztotožňují s tíhou vlastní konstrukce. Naopak se jí snaží odvážnou prací se syžetem i výraznými stylistickými rozhodnutími zrušit a vymanit se z determinace předem určeného sdělení.

---

<sup>60</sup> ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 24. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-406-0.

## Seznam použité literatury

### Literatura:

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

*Cesty ke scénáři VII Dramaturgický inkubátor.* Praha, 2019.

*Poetika.* Vyd. v Antické knihovně 1. (celkem 8.). Praha: GRYF, 1993. Antická knihovna (Svoboda). ISBN 80-85829-01-0.

*Cesty ke scénáři.* Praha, 2005.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie.* 2. dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-49-X.

ZICH, Otakar a Ivo OSOLSOBĚ. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie.* 2.(v Panoramě 1.)vyd. Praha: Panorama, 1986. Dramatické umění (Panorama).

KERR, Walter. *Jak nepsat hru.* 2. vyd. Praha: Orbis, 1963. Knihovna divadelní tvorby.

JURÁČEK, Pavel, LUKEŠ, Jan, ed. *Deník: (1959-1974).* Praha: Národní filmový archiv, 2003. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4110-2.

DANIEL, František a Miloš Václav KRATOCHVÍL. *Cesta za filmovým dramatem.* Praha: Orbis, 1956.

GULINO, Paul Joseph. *Screenwriting: the sequence approach.* New York: Continuum, c2004. ISBN 08-264-1568-7.

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky.* V Praze: Rybka, 2007. ISBN 80-870-6765-7.

*Cesty ke scénáři II.* Praha, 2005.

TÖTEBERG, Michael, ed. *Lexikon světového filmu.* Praha: Orpheus, 2005, s. 89. Lexica. ISBN 80-903310-7-6.

ARONSON, Linda. *Scénář pro 21. století.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

DANCYGER, Ken a Jeff RUSH. *Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula.* Fifth Edition. Abingdon, Oxon: Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52246-3.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky.* Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. Europa (Academia). ISBN 978-80-200-1568-6.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 02-991-0170-3.

KOVÁCS, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, c2007. ISBN 978-0-226-45165-7.

DELEUZE, Gilles. *Film 1 Obraz-pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4098-X.

DELEUZE, Gilles. *Film 2 Obraz-čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Knihovna Illuminace. ISBN 80-700-4127-7.

JUNG, Carl Gustav. *Duše moderního člověka*. Vyd. 2. Brno: Atlantis, [2001]. ISBN 80-710-8213-9.

KUNDERA, Milan, UHDEOVÁ, Jitka, ed. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. V Brně: Atlantis, 2005, s. 29. ISBN 978-80-7108-258-3.

KUNDERA, Milan. *Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. Dílna (Československý spisovatel).

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 24. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-406-0.

### **Seznam internetových zdrojů:**

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: <https://www.kviff.com/cs/program/film/4823848-western/>

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: <http://artcam.cz/post-tenebras-lux/>

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: <http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/11/Ponrepo-bro%C5%BEura-kv%C4%9Bten-a-%C4%8Derven-2017.pdf>

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Screenwriting#The\\_sequence\\_approach](https://en.wikipedia.org/wiki/Screenwriting#The_sequence_approach)

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Frank\\_Daniel](https://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Daniel)

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Well-made\\_play](https://en.wikipedia.org/wiki/Well-made_play)



[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z:

[https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#\\_ftnref9](https://troybordun.wordpress.com/2014/05/30/approaching-carlos-reygadass-post-tenebras-lux-2012/#_ftnref9)

[online]. [cit. 2019-08-26]. Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/film/2013/mar/21/post-tenebras-lux-review>