

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Obraz nechtěného hrdiny
Analýza hlavní postavy filmu „Thelma“
Joachima Triera

Tereza Došková

Vedoucí práce: Mgr. Jiří Dufek

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Screenwriting and dramaturgy

BACHELOR THESIS

Image of the Unwanted Hero
Analysis of the Protagonist from the Film
„Thelma“ by Joachim Trier

Tereza Došková

Academic advisor: Mgr. Jiří Dufek

Opponent:

Date of the thesis defense:

Assigned academic degree: BcA

Praha, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma: *Obráz nechtěného hrdiny*
Analýza hlavní postavy filmu „Thelma“ Joachima Triera vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Vzhledem k tomu, že literatura a prameny sloužící k vypracování této práce jsou v anglickém jazyce, prohlašuji také, že všechny překlady do českého jazyka v této práci jsou mé.

Praha, dne

Podpis

Upozornění

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

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce, panu Dufkovi, že se práci věnoval i přes to, že mu to komplikoval zdravotní stav, a své rodině za trpělivost, kterou se mnou při psaní této práce měla.

Abstrakt

Tato práce pojednává o hlavní postavě filmu *Thelma* Joachima Triera (2017). Pokouší se ji klasifikovat v rámci blíže specifikovaného hrdinského/anti-hrdinského spektra a zkoumá různé perspektivy, kterými můžeme nahlížet na hrdinu i vedlejší postavy této tragédie.

Komentuje historický diskurz, který k rozlišení hrdiny a anti-hrdiny vedl, a na příkladu Homérový Odyssey ukazuje, že takový vývoj charakteru se může měnit i díky novému čtení příběhu.

Práce pak uzavírá své zkoumání shrnutím zkoumaných prvků, jako jsou tragičnost a fokus tragédie v rámci děje, pozice charakteru na kladném a záporném spektru a disonance, kterou takové umístění může divácky provokovat.

Abstract

This thesis analyses the main character of the film *Thelma* (2017) by Joachim Trier.

It attempts to classify its hero on the hero/anti-hero spectrum and tries to include different perceived perspectives which might be used for the main character analysis as well as the analysis of its side characters.

It comments on the historical discourse which led to a distinction between the hero and anti-hero and on the example of Homer's *Odyssey* it shows how this character change or rather its development can be made through a new reading of such a story.

Thesis closes its analysis by a summary of its examinations; tragedy and the focus of such tragedy positioned in the story, characters placed on the positive-negative spectrum and dissonances which might emerge from such a distinction and dissonance for the audience as a result of such a dichotomy.

Klíčová slova

Hrdina, anti-hrdina, tragédie, fokus, disonance, mnohotvárnost, úhel pohledu

Obsah

Úvod	1
1. O hrdinství	3
1.2 Anti-hrdina versus hrdina; o koho se jedná?	3
1.3. Villain a Anti-Villain	3
2. Klasifikace postav; kde jsou hranice protagonisty a antagonisty?	5
3. O řecké báji: Odysseova cesta	7
3.1. Heros a pirát.....	8
3.2. Tragédie bez hrdiny	10
4. Od tragédie k Thelmě	12
4.2. Anja: podvědomá potřeba	12
4.2.1. Thelmino přání	13
4.2.2. Zlatý had.....	13
5. „Musím být bůh. Zabil jsem ji a nic se nestalo.“	15
5.1. Thelmino rozhodnutí	17
5.2. Tragédie očima druhého	18
5.3. Sebezahledění jako odosobňující prvek	18
5.4. Thelmino dvojí já	19
6. Přežití hrdiny	21
7. Thelma jako superhrdinka	24
7.1. Ludonarrativní disonance	25
8. Závěr	28
Seznam použité literatury	29
Prameny.....	29
Teoretická literatura.....	29

Úvod

Úvodem bych chtěla předestřít, proč jsem si jako předmět k rozboru vybrala právě film *Thelma* (2017), potažmo hlavní stejnojmennou postavu, režiséra Joachima Triera a proč jsem se rozhodla zabývat se kategorizací této hrdinky.

Thelma mě primárně zaujala svou volbou hlavní postavy. Filmová Thelma je plachá dívka se zvláštními schopnostmi, které se projevují podobně jako například epilepsie, a která byla vychovaná přísně křesťanskými rodiči. V úvodu filmu se přestěhuje z malého severského městečka na univerzitu a my záhy zjišťujeme, že je to její první cesta do neznáma a z pod vlivu svých rodičů.

Thelma je zároveň jiná než heterosexuální orientace. Svou orientaci v průběhu děje zkoumá, což jí jen komplikuje cestu za sebeobjevováním, a také si s sebou po celý čas nese velký pocit viny, který způsobují její schopnosti, jelikož mají často krvavé nebo ponižující následky.

Víme, že je zodpovědná za smrt svého malého bratra, víme, že nad svými silami nemá kontrolu. Víme, že to považuje za zdroj své hanby a sebenenávisti.

Toto všechno se ve filmu snoubí v zajímavý obraz hrdinky, která by se měla pohybovat v průběhu děje spíše v antipatickém, anti-hrdinském vyznění jejího charakteru, ale není tomu tak.

Trier pečlivě buduje svou Thelmu jako živý, polární charakter, který se snaží překonávat nástrahy, jež mu klade jeho vlastní „diagnóza“ či stav a okolní společnost; přísní rodiče, její orientace, a způsob, jakým na něj okolí reaguje, i její vlastní „coming of age story“, které ji utváří jako charakter.

Důvod, proč mne zaujala a proč se jí budeme v této práci věnovat, je dvojí. Nejprve bych chtěla pojmenovat typologii její postavy, která se pohybuje mezi pojmy hrdina/anti-hrdina, protože splňuje známé veličiny obou stran. Poté bych chtěla tento jmenovaný typ hrdinství dále zkoumat s vědomím, že by mohlo jít o inovativní, respektive v současnosti nově nahlížený, typ hlavní postavy.

Jako vedlejší, nicméně stále zajímavé téma, vnímám faktor schopností a sexuální orientace hlavní postavy a jejich společné působení na děj a na charakter Thelmy. Analýzu to tak posouvá spíše do sféry výkladu pohádkových, mytizujících žánrů a také do pole analýz filmů s homosexuální tematikou.

Věřím, že Thelma je z mnoha úhlů pohledu poutavý charakter, který ve své komplexitě nabízí nový pohled na tradiční vnímání hrdiny jako veskrze pozitivního charakteru. Thelma je natolik komplexní součin několika faktorů, že jemně posouvá divákův soucit i fokus do roviny, ve které by ji třeba byl

neočekával, a pojmenovává tak zajímavý fenomén, jenž byl iniciátorem mého zaujetí ho blíže analyzovat a snahou pokusit se ho popsat.

1. O hrdinství

1.2 Anti-hrdina versus hrdina; o koho se jedná?

Kdo je to anti-hrdina? Merriam-Webster slovník o anti-hrdinovi hovoří¹ jako o protagonistovi či výrazné postavě, která nápadně nesplňuje prvky chování, jimiž se vykazuje hrdina, jako jsou na příklad idealismus, vnitřní morálka či odvaha.

Toto široké pole pak na opačném konci heroického spektra uzavírá *villain*, česky padouch či velmi zjednodušeně záporná postava, antagonist, který je ze své podstaty negativem k příběhovému hrdinovi; vyplňuje negativní, záporný prostor a tvoří tak protiváhu hrdinově snažení. Odtud i předpona anti-, která vyjadřuje protipohyb, protivení se momentu hrdiny v ději.

Na pomezí kladného a záporného spektra postav děje pak balancuje anti-hrdina, který v příběhu zastává typickou roli hrdiny, ale sám má vlastnosti, které v typickém příběhu přisuzujeme spíše antagonistům. Charaktery anti-hrdinů mají charakterové vady, zlozvyky nebo za sebou mají nějaké téměř neodčinitelné skutky.

Vzpomeňme třeba slavného akčního hrdinu současného filmu Johna Wicka², který je typickým anti-hrdinou (nájemný, místy masový vrah) či většinu westernových postav ztvárněných Clintem Eastwoodem³.

1.3. Villain a Anti-Villain

Do úzu se k těmto prvkům přidružilo i označení Anti-villain⁴, v češtině něco jako kladná či kladnější záporná postava. Zatímco Anti-hrdina postavu hrdiny díla staví do šedé zóny a ke konci takovou postavu v očích diváka či čtenáře vykládá jako rozporuplnou, Anti-villain je opačný proces. Jde o snahu polidštit hrdinovu opozici.

Anti-villain dodává pozitiva a přirozené, empatii vzbuzující motivace charakteru, který by měl být divácky přijímán jako apriori negativní, ale stává se tak komplexnějším a mnohotvárným. Jako příklad ze současné popkultury můžeme uvést třeba většinu postav nedávno ukončené populární série Hry o trůny⁵, které

¹ Merriam-Webster Dictionary [online]. [cit. 2020-08-13]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero>

² Režie Chad Stahelski

³ Zde můžeme poukázat na s anti-hrdinstvím spojený motiv osamělého (anti)hrdiny s tajemnou minulostí, který přijíždí do města, aby zde zamíchal s děním budoucích událostí.

⁴ Anti-Villain. TvTropes.org [online]. 2020, 1-2 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AntiVillain>

⁵ Produkce HBO, autor předlohy G.R.R. Martin

jsou známé svou komplexitou a kombinací pozitivních i negativních vlastností. Zmínit můžeme také třeba Oskary oceněný film *Joker* s Joachimem Phoenixem v hlavní roli z roku 2019⁶, který povýšil villaina či anti-villaina Jokera, věčného nepřítele Batmana, do pozice protagonisty děje, ukázkového anti-hrdiny.

Můžeme spekulovat, jestli anti-villain může být také protagonistou příběhu, nebo zdali toto přísluší pouze anti-hrdinovi. Villain jako takový funguje spíše jako protiklad k hrdinnému protagonistovi a hledáme-li to správné slovo pro hrdinu s padoušskými, obecně nepřátelsky působícími prvky, byť s lidským podložím, myslíme pravděpodobně v takovém případě na anti-hrdinu.

Za zvážení stojí, jak diváckou či čtenářskou percepci takové postavy mění fakt, že jeden z nich, anti-hrdina, je protagonistou děje se zřejmými a příběh ovlivňujícími vadami charakteru, a druhý, z povahy věci antagonistou, anti-villain, je záporný charakter povýšenýo humanizující, obecně pozitivní prvky.

Popíšeme-li pohyb hrdiny přeměněného na anti-hrdinu polarizujícími činy nebo charakterem, můžeme takovou změnu popsat jako pokles jeho charakteru, pohyb na křivce charakterové positivity a negativity směrem dolů.

Naopak anti-villain, už od počátku děje stavěný do pozice antagonisty, někoho, kdo je apriori problematický, je pozitivními vlastnostmi a nečekanými projevy humanity povyšován.

Otázkou je, do jaké míry divákův vjem z takových postav ovlivňuje jeho touha přát těm, kteří se po křivce pohybují vzhůru, spíše než těm, kteří jsou na ni taženi svými vlastnostmi a činy dolů.

⁶ Režie Todd Phillips

2. Klasifikace postav; kde jsou hranice protagonisty a antagonisty?

Podle Katherine Blakeney a jejího článku *Perceptions of Heroes and Villains in European Literature*⁷ mnohé o antagonistech záleží na divácké percepci a fokusu, ze kterého, a s jakými předsudky, na takové postavy nahlížíme. Blakeney píše: „*It is tempting to classify literary, cinematic, and historical characters into groups. The trouble, of course, is that such labels can be misleading at best, and severely subjective and variable.*

When using terms such as hero, villain, anti-hero, anti-villain, or adventurer, it is important to remember how vague and movable the borders really are, and to ask why a certain label is or should be placed on a specific character.“⁸

Blakeney hovoří o časté klasifikaci charakterů, ať už v literárním, filmovém či historickém prostředí do skupin a o tom, že takové „nálepkování“ může být zrádné. V mnoha případech jde o záležitost velmi subjektivní a variabilní. Hledá odpověď na otázku, proč je určitá klasifikace umístěna právě na ten daný charakter, a vybízí k tomu, aby bylo pamatováno na to, kam a jak snadno se dají hranice vnímaného hrdinství, anti-hrdinský či padoušství posunout, a do jaké míry to určuje charakter postavy jako takový.

O něčem podobném hovoří i Fiona Peters a Rebecca Stewart v úvodu ke své knize *Crime Uncovered: Antihero*⁹, v němž odkazují na Dostojevského *Zápisky z podzemí*, ve kterých se setkáváme s protagonisty, plnými charakterových chyb, kteří zdánlivě nemají žádné z obecných charakteristik kladného hrdiny.

Stewartová ve své předmluvě ke *Crime Uncovered* píše: „*Indeed, even the tradition of the hero can be seen to feed into the role of the antihero of modern and contemporary fiction, with Achilles, Oedipus, Antigone, etc. all being capable of extreme violence in honour of their personal codes. However, what the antiheroes looked at in this book all do is critique the notions of heroism by disturbing and disrupting our expectations, and furthermore by enticing us to be complicit in this.*“¹⁰

⁷ BLAKENEY, Katherine. *Perceptions of Heroes and Villains in European Literature*. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

⁸ Viz pozn. 2.

⁹ STEWART, Rebecca, PETERS, Fiona, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. UK, Bristol: Intellect, The Mill, 2015 [cit. 2020-06-30]. ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

¹⁰ STEWART, Rebecca, PETERS, Fiona, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. UK, Bristol: Intellect, The Mill, 2015 [cit. 2020-06-30]. s. 7, ISBN 970-1-78320-519-6.

Hovoří o tradici postavy hrdiny a její pozdější přeměny v anti-hrdinu a o tom, jak formovala naši moderní a současnou fikci. Odkazuje na postavy Achillea, Oidipa a Antigony, které byly všechny schopny extrémního násilí, jež však bylo v souladu s jejich vnitřním přesvědčením. Anti-hrdinové, kterým se v *Crime Uncovered: Antihero* s Petersovou věnují, jsou kritikou tradičního smýšlení o heroismu tím, že taková pravidla narušují, vyvádí nás z našich očekávání a zvou nás k tomu, abychom byli součástí celého procesu jejich analýzy.

3. O řecké báji: Odysseova cesta

Odkazujeme-li na to, jak antičtí hrdinové ovlivnili naše současné vnímání heroismu, měli bychom zmínit i příklad změny vnímání jednoho charakteru, ke které docházelo ještě v antických dobách, a která ovlivnila naše dnešní uvažování o tomto hrdinovi.

Silvia Montiglio o Odysseovi píše¹¹ jako o postavě, která byla předmětem sporu mezi Sokratem společně s jeho žákem Antistenem a jejich opozicí, zejména pak Polykratem.

Jádro Odysseovy duality mezi kladně přijímaným a oslavovaným hrdinou a lstivým lotrem, liškou, která získává svá vítězství podvody, vidí Antistenes v návaznosti na svého učitele Sokrata v něčem, co Montiglio překládá jako versatility, v řeckém originále πολυτροπία. Do češtiny můžeme tohle slovo přeložit jako všestrannost, která s sebou nese v podstatě minimální emoční zabarvení, ale také jako mnohostrannost, která už se dá vyložit jako popud k vnímání jakési nepravosti, úskočnosti.

To ostatně činí i Sokratova opozice. Jedná se o předmět sporu mezi filozofy, na které Montiglio upozorňuje¹². Má být Odysseus oslavován za jeho v řeckém světě nekonvenční řešení situací, nebo naopak zatracován za to, že se nedržel tradičních heroických vlastností jako jiní bojovníci trójské války např. Achilles, Hektor nebo později Aeneas?

Montiglio píše: „*His unconventional behavior puts our conventional judgments to the question. At the same time, however, Antisthenes' engagement with Odysseus' unusual methods and qualifications as a leader bears witness to the prominence of those features in contemporary assessments of our hero.*”¹³

Montiglio poukazuje na Odysseovo nekonvenční chování, které konfrontuje naše konvenční úsudky o tom, co je správné. Byl to také Antistanés, kdo položil základ naší dnešní interpretace Odysseovy heroiky.

¹¹ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

¹² MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 21, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

¹³ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 21, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

Antistanés, jehož názory jsou zachované v díle neoplatónského filozofa třetího století Porfiria věnujícímu se Odyssee¹⁴, se táže: „*What then? Is Odysseus bad because he is called πολύτροπος¹⁵? Is it not because he is wise (σοφός) that Homer has given him that name?*“¹⁶

Odvolává se zde tedy na jednu z nejvyšších instancí; autora díla. Dále píše, že Homér sám nevykresluje Odyssea jako obzvlášť hanebného nebo obzvlášť šlechetného. Je součástí kruhu Agamemnónových héraů a výše zmíněná hodnotící jména, tedy wise (moudrý) a versatile(mnohotvárný), jsou jedinými často se opakujícími adjektivy, které Homér k označení Odyssea používá.

Tento výklad však komplikuje dnešnímu badateli fakt, na který upozorňuje i Montiglio, a to, že řecké slovo σοφός, wise tedy moudrý, se dá přeložit i jako způsob vyjadřování, zabarvení hlasu či prosté adjektivum, které Homér používá nejen k popisu Odysseových projevů i jeho samotného, ale například i k vyjádření toho, jak zněl slavičí zpěv¹⁷, který hrdina zaslechl.

3.1. Heros a pirát

Obdobně výklad komplikuje i fakt, na který upozorňuje Emily Wilson ve svém nejnovějším překladu *Odyssey*¹⁸ a totiž, že řecké slovo héros, tedy hero, dnes hrdina, znamená v archaické řečtině pouze bojovník a neimplikuje tedy automaticky význam ctnosti ale ani žádné výrazné negativity.

Je tedy pro hrdinu i autora mnohem snadnější označit sám sebe za héraa než kupříkladu za piráta, jehož definici by Odysseus a jeho muži v průběhu *Odyssey* zcela jistě splňovali. Wilson uvádí několik příkladů takového chování za všechny, mezi nimiž se vyjímá verš: „*I sacked the town and killed the men. We took their wives and shared their riches equally among us.*“¹⁹

¹⁴ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 21, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

¹⁵ Překlad aj. versatile, čj. mnohotvárný

¹⁶ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 22, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

¹⁷ Pozn. Homér nazývá takový zvuk rich-sounding, bohatě znějící, košatý. Viz pozn. 14

¹⁸ WILSON, Emily. *The Odyssey*. 1. USA, NY: W.W. Norton and Company, 2018. ISBN 978-0-393-08905-9.

¹⁹ WILSON, Emily. *The Odyssey*. 1. USA, NY: W.W. Norton and Company, 2018. s. 20, ISBN 978-0-393-08905-9.

Volně přeloženo tedy; „*vydrancoval jsem město a zabil jejich muže. Vzali jsme si jejich ženy a rovným dílem jsme mezi sebe rozdělili jejich bohatství.*“

Odysseus a jeho družina zde povšechně splňují obraz nájezdníků, potažmo pirátů, ale jak píše Wilson dále, rozhodně by se za ně neoznačili. Jsou pyšní na to, že jsou muži Agamemnóna, syna Atrea, a toto jim dává jakýsi mandát, který by obyčejný, i tehdy negativně vnímaný pirát, nemohl mít.

Zde bych znovu odcitovala část článku Katherine Blakeneý: „*We must take into consideration what the creator of this character had in mind, what circumstances affected this person's actions, what culture or society this person came from, what his or her own beliefs or intentions may be, and finally, how our own principles, prejudices, and associations may influence our perceptions.*“²⁰

Blakeneý upozorňuje, že při zkoumání charakteru bychom měli myslet na to, co s takovou postavou zamýšlel její autor, jaké okolnosti ovlivňovaly činy dané postavy a z jaké kultury a společnosti taková postava vzešla. Jaká je její víra, její záměry a v neposlední řadě musíme zkoumat také svá vlastní přesvědčení, předsudky a asociace, protože i ty mohou ovlivnit naše vnímání daného charakteru.

Odysseus je tohoto schismatu v percepce výborným příkladem. Když Polykratos obviňuje Sokrata z nemístného vyzdvihování Odyssea jako hrdiny, poukazuje na jeho vlastní zúženou percepce, když tvrdí, že Sokrates Odyssea vyvyšuje nad ostatní díky svému vlastnímu elitářství a akcentaci elity, ke které Odysseus přísluší²¹. Tuto Polykratovu filipiku komentuje Montiglio tím, že Sokrates by si mohl sám protiředit, pokud zde postavíme jeho obdiv Odyssea za to, jak mírně dokáže mluvit s králi a jak tvrdě konat s poddanými a chudými tváří v tvář jeho vlastnímu elitismu, ale také jeho velké idealizaci chudoby. Montiglio toto doplňuje citátem od Xenofona: „*Xenophon saw this: if Socrates had meant to defend chastisement of the poor, as Polycrates claimed, "he would have thought that he himself should be beaten"*“²²

Naráží tady na moment, který Sokrates vyzdvihuje, když komentuje, jak Odysseus dokázal správně volenými slovy nasměrovat a uklidnit řecké krále před branami Tróje, ale o to více byl pak přísný k chudým vojákům, které jsme zmínili

²⁰ BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

²¹ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 22, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

²² MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 162, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

výše. Vracíme se tu k tvrzení, které předešlela Blakeney, když tvrdila, že naše vnímání postavy je značně ovlivněno našimi vlastními přesvědčeními, ideály a zázemím. Nejinak je tomu u Sokrata i jeho opozice.

3.2. Tragédie bez hrdiny

Mluvíme-li o prostředí, které hrdinu utváří, měli bychom zmínit i žánr a jím ovlivněné nastavení příběhu, které hrdinu posouvá na jeho cestě mezi kladnou a zápornou polaritou. Použijeme-li znovu příklad Odyssea, pak si na jeho cestě na rodnou Ithaku povšimla Edith Hall ve své knize *The Return of Ulysses*²³ zajímavé anomálie, když píše o tom, jak velmi netragické je chování hrdiny Odysseus. „*The chief reason for his inadequacy as a tragic character is that he normally succeeds. It might not be accidental that every tragedy based on this epic has been lost, and that several of them featured as their protagonist not Odysseus but his victims. The episode in Odysseus' biography that best lent itself to a tragic reading perhaps was his death at the hands of Telegonus, his son by Circe, who killed his father without recognizing him. But even in this episode the main tragic character must have been the "Oedipus-figure" Telegonus.*”²⁴

Hall vidí jako rozporuplné hlavně to, že všechny události, byť krvavé a mnohdy tragické, se kterými se Odysseus a jeho muži setkají, skončí jejich úspěchem. Lituje nedochování tragédií, které musely v návaznosti na Odysseu vzniknout, a komentuje fakt, že jejich protagonisty byly právě Odysseovy oběti. Jako jediný tragický moment Odysseovy životní cesty vidí jeho smrt z rukou Telegona, jeho syna s Kirké. I zde si však oponuje tím, že skutečnou tragickou figurou takového skutku je sám Telegonos, ne nepodobný Oidipovi, když zavraždí svého otce, aniž by věděl, o koho jde.

Hall nás tu přivádí k myšlence, že tragédie vzniká přesunutím fokusu mezi postavami; kde je Odysseův příběh pro autora tragédií netragický, tam jsou soukromé příběhy Odysseových nepřátel tragédiemi. Vezměme si například Kirké, která, ač anti-hrdinkou svého příběhu, by mohla být stejně tak dobře hrdinkou řecké tragédie. O takovou interpretaci se pokusila i Madeline Miller ve své novele *Kirké* z roku 2018²⁵, v níž nahlíží na Odysseovský mýtus tak říkajíc z druhé strany břehu, když si jako svou protagonistku vybírá právě Kirké a fabuluje chybějící díly jejího životního příběhu.

²³ HALL, Edith. *The Return Of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. 1. USA, Baltimore: John Hopkins University Press, 2008. ISBN 978-1780762357.

²⁴ MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. s. 205, ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

²⁵ MILLER, Madeline. *Kirké*. 1. USA, New York: Little, Brown and Company, 2018. ISBN 978-0-316-55634-7.

Stejně tak činí i Miller v případě své předchozí populární knihy *The Song of Achilles*, ve které stejně zručně doplňuje známý příběh o pohledy sekundárních postav, v tomto případě Patrokla, a tvaruje tak staronový příběh, který ve své nové kontextualitě nabírá vrstvy, jež mohly vzniknout jenom novým pohledem a akcí postavy, která nebyla prve protagonistou.

4. Od tragédie k Thelmě

Thelmu, anti-hrdinku filmu, bychom mohli stejně jako Odyssea vnímat jako zdroj samotné tragédie, pokud bychom přesunuli fokus vně jejího příběhu a zadívali se na její cestu za sebepoznáním očima těch, se kterými se setkává.

Už zkraje děje vidíme, že aby umlčela svého mladšího bratra, který bez přestání pláče, mimoděk využije své schopnosti a bratra tak přemístí pod zmrzlou hladinu severského jezera, kde ho později mrtvého najde jejich otec. Na tuto scénu odkazuje celý úvod filmu, když vidíme, jak Thelmin otec s puškou a s ní, tehdy malou holčičkou, kráčí lesem. Na lovu.

Brzy zjišťujeme, že nemá chuť lovit ani tak vysokou zvěř, ale spíše ji.

Míří zbraní na malou holčičku a zvažuje, jestli má vystřelit. V tu chvíli ještě nevíme, že Thelma je, byť nezáměrně, zodpovědná za smrt svého bratra, a děj nám tak nabízí fokus vnější postavy, nesporně tragické. Kdo je ten muž a proč chce zastřelit své dítě, nejspíš svou dceru? A pochopíme, když je nám to vysvětleno, jeho pohnutky?

Otec nakonec na Thelmu nevystřelí, není toho schopen; otcovská láska v něm zvítězí. Stejně tak jí není schopna ublížit ani matka, která ale nemůže nechat smrt syna bez reakce, a pokusí se neúspěšně o sebevraždu, která ji zanechápo zbytek děje ochrnutou.

Rodina se obrací k víře a Thelminy rodiče doufají, že přísná náboženská disciplína jí pomůže zvládat její schopnosti. Podobně jako například v *Carrie* od Briana de Palmy z roku 1976 to i v tomto případě spíše než cokoliv jiného ztíží hlavní hrdince cestu za sebepoznáním.

Zatímco Carrie končí krvavě a tragicky, Thelma se snaží držet rad svých rodičů a s tlakem svých schopností, nezkušenosti a nových vjemů, se snaží v prvních okamžicích po přestěhování na kampus univerzity, bojovat.

To vše se ale začne měnit, když pozná Anju, krásnou spolužačku, do které se nevědomky zamiluje.

4.2. Anja: podvědomá potřeba

Anja Thelmu přitahuje, inspiruje. Otevírá jí nové obzory; Thelma poprvé vyráží sama ven na party, cítí přitažlivost, žárlivost. Kontrola rodičů je daleko a Thelma má poprvé možnost okusit život normálního, univerzitního studenta.

Zde se objevuje jedno z hlavních témat filmu; Thelmino podvědomí. V průběhu děje zjišťujeme, že Thelminy schopnosti jsou v podstatě odpovědi na iracionální přání jejího podvědomí.

4.2.1. Thelmino přání

Bratr dlouho a nahlas pláče? Je potřeba ho umlčet. Existuje něco, co Thelmu ohrožuje, fascinuje nebo přitahuje? Její podvědomí velí; konej.

V tom je Thelmina dvojakost překvapivá; logicky vidíme, že se jedná o její niterní tužby, ale zároveň Trier vede diváka, aby si byl jistý tím, že po většinu filmu to Thelma skutečně dělá nezáměrně. Dokonce když se její schopnosti probudí a ona dostane svůj „záchvat“ v knihovně, kde jí pomůže právě Anja, je Thelma odhodlaná nechat se vyšetřit a zjistit, co je s ní v nepořádku.

Výsledky testů ukazují na epilepsii a Thelma tak, bez vědomí svých rodičů, postupuje jeden další test za druhým, výsledky jsou však minimální. Až když jí doktoři nasimulují stresové prostředí; ostré, blikající světlo, nepříjemné, osobní otázky, se Thelminy schopnosti projeví.

Překvapivě neublíží týmu doktorů, ale zhasnou světla a Thelma se vznese nad nemocniční lůžko.

Následuje scéna, kdy Thelma doktorka vysvětluje, že jde pravděpodobně o epilepsii a že se má vyhýbat stresu. Thelma i divák jsou překvapeni. Neviděla snad doktorka právě levitující dívku vznášet se nad postelí?

Thelma i my narážíme na nový problém; část jejího podvědomí se skutečně promítá do reálného světa a ovlivňuje jeho běh. Druhá část však hraje hru na samotnou mysl Thelmy a podsouvá jí iluze, které ji děsí.

Společně s ní halucinuje i divák a jsou tak v ději momenty, kdy sami nevíme, co je skutečnost a co realita. Thelma musí najít cestu, jak ji uchopit a dostat pod kontrolu.

Její snahu však komplikuje fakt, že někdy vůbec nechce, aby se něco takového stalo.

4.2.2. Zlatý had

Anja. Je to Thelmina první láska, její brána do nového světa. Od okamžiku, kdy Thelma vstoupí do běžného světa přednášek a seminářů vysoké školy, je Anja vždy nablízku ve chvíli, kdy se Thelma děje něco spojeného s jejími schopnostmi.

Anja zasahuje, když Thelma dostane první záchvat v knihovně. Šla plavat zrovna ve chvíli, kdy Thelma bojuje s iluzí toho, že klesá ke dnu bazénu, světla že nekontrolovatelně blikají, kdy ztrácí kontrolu.

A je také přítomná u toho, když si z Thelmy její spolužáci chtějí vystřelit a dají jí ručně balenou cigaretu s tím, že jde o joint s marihuanou. Thelma chvíli váhá, ale když uvidí Anju, chce na ní zapůsobit a mocně potáhne.

V následující scéně je vidět, jak Thelmina mysl ovládá nejen vše okolo, ale i ji samotnou. V dlouhé iluzorní scéně vidí Thelma plazícího se hada, který se jí dotýká, mazlí se s ní – ze scény, kde bychom čekali relaxovaný „trip“ se najednou stává erotický moment, který Thelma silně prožívá.

Do okamžiku, než s ní Anja zatřese a Thelma si uvědomí, že to všechno byla jen iluze, že má pravou ruku v kalhotkách, kde, zdá se, přede všemi veřejně masturbovala, a že se na ni Anja dívá s lítostí v očích.

Thelma utíká a stydí se. Tohle je moment, kdy její frustrace ze sebe samé vrcholí a děj nás tak připravuje na první velký „výbuch“ jejích nekontrolovaných tužeb, které se ale tentokrát promění v realitu.

5. „Musím být bůh. Zabil jsem ji a nic se nestalo.“²⁶

Thelma je zamilovaná, bojí se, co se může stát, ale nedá jí to, aby na Anju nemyslela. Vše vrcholí, když ji Anja konečně políbí. To ale Thelmu vyděsí tak, že znova utíká.

Přeje si, aby Anja zmizela. Stane se.

Thelma bloudí prázdnými ulicemi, místy, kde se s Anjou potkávala, a které jsou teď prázdné. Anja je pryč. Z Thelminy touhy po ní se stal strach z toho, co jí může udělat. Kde Anja je? Pod ledovou krustou vzdálených jezer jako její mrtvý bratr?

Thelmu zaráží, jak zdánlivě poklidně si svět plyne, přestože z něj zmizel takový člověk, jako byla Anja. Jako kdyby vzniklé prázdné místo, bylo okamžitě zaplněno.

Tuto dvojakost absence a touhy po něčí přítomnosti komentuje Rachel Paine ve svém eseji *I want you to be: Love as a Precondition of Freedom in the Thought of Hannah Arendt*²⁷, když píše: „*It is easy enough to think of love as involving passion. If one doesn't feel something happening to oneself in the presence of a loved one, where's the love?*“²⁸

Thelmin největší nepřítel je emoce samotná. Pokud si ona není jistá tím, co od Anjy chce, její podvědomí si jisté bude, aniž by o tom ona sama mohla vědomě rozhodnout.

Paine k povaze takové posesivní lásky píše: „*...Cupiditas, the love that is a passion for a particular object, one which always includes the fear of losing it that arises once the object is possessed. Cupiditas is always frustrated love. It turns in on itself and its objects, since it always needs to protect against threats to the possession of the object of desire. It longs for something to be permanently possessed, which can never be permanently possessed, so it longs*

²⁶ Michael Sheen jako Nero v *Ancient Rome: Rise and Fall of the Empire* (2006) poté, co Nero ukoře k smrti svou těhotnou manželku Poppaeu, a dochází mu, že iluze o jeho vlastním božství mu zabránila vidět hrůzu vlastního činu.

²⁷ PAINE, Rachel, PETERS, Gary a Fiona PETERS, ed. *Thoughts of Love* [online]. 1. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publisher, 2013 [cit. 2020-07-04]. ISBN 9781443851145. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1336824>

²⁸ PAINE, Rachel, PETERS, Gary a Fiona PETERS, ed. *Thoughts of Love* [online]. 1. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publisher, 2013 [cit. 2020-07-04]. s 114, ISBN 9781443851145. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1336824>

for an illusion. Cupiditas is built on the illusion of possession, while suffering the very real fear that this object will be taken against our will."²⁹

Paine píše, volně přeloženo, že *cupiditas*, jak specifikuje Hannah Arendt, je typ lásky, který je vášní vázanou k určitému objektu, takovému, který vzbuzuje strach z jeho ztráty ve chvíli, kdy je získán. *Cupiditas* je vždy láska frustrovaná. Obrací se proti sobě samé i proti objektům své lásky, protože se musí neustále bránit hrozbám, které by ohrozily její vlastnictví milovaného předmětu či osoby.

Touží po něčem, podobně jako Thelma, co by mohlo být navždy vlastněno, připoutáno; touží tedy po iluzi. *Cupiditas* je postavena na iluzi vlastnit předmět naší lásky, zatímco trpí velmi reálným strachem z toho, že takový předmět nám bude proti naší vůli navždy odepřen/odejmut.

Thelmina láska k Anje je takový typ lásky. Je ale ještě ověncený o jistotu, že Thelmin největší nepřítel v takovém posesivním vztahu je ona sama.

„Arendt argues that respect is better suited to the worldly appreciation of others than is the passion of love: "...what love is in its own, narrowly circumscribed sphere, respect is in the larger domain of human affairs." "Respect," she says, "is a regard for the person from the distance which the space of the world puts between us, and this regard is independent of qualities which we may admire or of achievements which we may highly esteem"^{30/31}

Tím, že Thelma rozhoduje o tom, co se stane lidem okolo ní, zejména Anje, v tom nejširším slova smyslu, měli bychom zmínit přímo citát s Arendt uvedený výše.

Přeložena do češtiny Arendt vysvětluje, že respekt je lepší volbou pro naše pozemské snahy o cenění si jiných. Nazývá lásku těsně ohraničenou sférou oddělenou od širšího světa. Například respekt proti takové lásce je schopen z lidství a lidských vztahů obsáhnout mnohem více než do sebe uzavřená láska. Respekt je úcta k člověku ze vzdálenosti, kterou nám ukládá okolní svět, a taková úcta je nezávislá na kvalitách, které můžeme obdivovat, nebo úspěších, kterých si můžeme na protějšku vážit.

Respekt je také to, co Thelmě při rozhodování o jejím vztahu s Anjou na konci děje chybí.

²⁹ PAINE, Rachel, PETERS, Gary a Fiona PETERS, ed. *Thoughts of Love* [online]. 1. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publisher, 2013 [cit. 2020-07-04]. s 114, ISBN 9781443851145. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1336824>

³⁰ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. 1. s. 243, Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1958. ISBN 978-0226025988.

³¹ PAINE, Rachel, PETERS, Gary a Fiona PETERS, ed. *Thoughts of Love* [online]. 1. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publisher, 2013 [cit. 2020-07-04]. s 115, ISBN 9781443851145. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1336824>

5.1. Thelmino rozhodnutí

Jak děj pokračuje, sledujeme Thelmu, která je poté, co nechala zmizet Anju, vyděšená zpět u rodičů, jak postupně dospívá k rozhodnutí, že aby přežila a získala kontrolu zpět nad svým životem, musí ze svých nevědomých popudů udělat snahy vědomé.

Její rodiče poté, co zjistí, že jejich dcera nechala zmizet dalšího člověka, dospějí k rozhodnutí, že bude pro ně i pro ni nejbezpečnější, když ji sprovedí ze světa.

Thelmin otec je lékař; je proto jednoduché jí do čaje přidávat prášky na spaní ve stále vyšších a vyšších dávkách. Když se Thelma začne takové utlumující terapii vzpouzet, není rovněž problém přimíchat do čaje něco silnějšího.

Thelma se nyní musí rychle rozhodnout – bude používat své schopnosti vědomě, aby si zachránila život? Nechá své pudové podvědomí, aby vyšlo napovrch?

Otec Thelmu odváží na jezero, kde umrzl její bratr a kde ji plánuje hodit do vody, v domnění, že je stále ještě omámená.

Thelma se probouzí a z lodě v noční košili utíká. Ponořena pod hladinu svádí boj sama se sebou, přičemž se rozhoduje, jestli se bránit nebo utéct. Příkoří, frustrace a neštěstí v ní nakonec zvítězí, a když vyleze na břeh, otočí se k lodi, kde teď stojí sám její otec.

Její podvědomá touha se stane vědomou, když otce z dálky zapálí. Hořící muž se snaží zachránit skokem do jezera, ale kdykoliv se vynoří nad hladinu, aby se nadechl, znovu ho pohltí plameny.

Thelma ho pozoruje, dokud vyčerpáním nebo udušením nezmizí pod hladinou. Vráť se domů, kde se setká se svou paraplegickou matkou, která je překvapená, že ji vidí. Věděla tedy o plánu otce Thelmu omámit a hodit do jezera.

Thelma je však už rozhodnutá. Místo smrti ale matce daruje život, víc než to, přejde k ní a dotykem na nohou jí vyléčí ochromenou páteř. Jako kdyby byla mesiáš, kterého jí rodiče vštěpovali, ale kterého v ní nechtěli vidět.

Když Thelma z domu odchází, její matka za ní udělá několik vratkých kroků, ale nemůže ji zastavit; Thelma je volná.

Vrací se zpět do města a teď, když už se rozhodla spojit obě své poloviny; vědomou i nevědomou, přivolá Anju zpět.

V poslední scéně filmu vidíme Thelmu čekat na náměstí kampusu univerzity a vidíme, jak si představuje, že k ní Anja přijde a políbí ji zezadu na krk. O pár vteřin později Anja skutečně přichází a na krk ji políbí.

Thelma se usměje a pohlédne do kamery; je svobodná. Obě odcházejí a ztrácejí se v beztvárném davu studentů. Jak se kamera vzdaluje, Thelma nám mizí z očí.

5.2. Tragédie očima druhého

Film *Thelma* je Thelminou cestou za sebepřijetím. Co je však zajímavé na jeho závěru, je fakt, že mrazivá atmosféra poslední scény obrací jinak pozitivní vyznění scény setkání milenek v děsivý moment, kdy si uvědomíme, čeho všeho je Thelma schopna a že Anja je teď spíše nástrojem jejího potěšení než partnerkou.

Thelma se na konci neusmívá zamilovaně, bezelstně, jako se na Anju dívala po celý předešlý děj. Místo toho se usměje sebejistě, vypočítavě. Jako kdyby vypustila ven nějakou hluboko skrytou část osobnosti, která nemá zábrany ani výčitky.

Když jsme výše hovořili o fokusu tragédie a o tom, jak se takový děj může měnit nahlížením z pozic různých postav, pak můžeme říci, že film *Thelma* je Anjinou tragédií. Kde Thelma vítězí nad sebou a svými rodiči, tam Anja ztrácí svou svobodu volby.

5.3. Sebezahledění jako odosobňující prvek

Mary Marley Latham v eseji³² *Crime Uncovered: Antihero* píše: „...While crime fiction increasingly valorizes the acute perception which appears to accompany such detachment in antiheroes, female antiheroes like Delacour seem to lack the charismatic effect their male counterparts enjoy, counterweighing the male detective's often antisocial personalities. Perhaps these emotionally unavailable female characters suffer, as do 'real women', from the consequences of the less-human state assigned to women, including allowance for self-interestedness.”³³

Přestože hovoří o typu hrdinky v krimi fikci, můžeme se pokusit výše uvedené pozorování, postavené na analýze postavy Stephanie Delacour z díla *Possessions* Julie Kristevy, vztáhnout i na Thelminu situaci.

Když se Thelma v poslední scéně děje usměje na kameru, potažmo na diváka, můžeme nabýt dojmu, že bylo vypuštěno do světa něco, co mu mělo zůstat skryto. Vede nás k tomu primárně kontrast mezi dosavadním chováním Thelmy a její současnou personou.

³² LATHAM, Mary Marley, PETERS, Fiona a Rebecca STEWART, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. Bristol: Intellect, The Mill, 2016 [cit. 2020-06-30]. ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

³³ LATHAM, Mary Marley, PETERS, Fiona a Rebecca STEWART, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. Bristol: Intellect, The Mill, 2016 [cit. 2020-06-30]. s. 138, ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

Kde byla Thelma úzkostná, tichá a asociální, vidíme ji na konci příběhu jako sebejistou, klidnou a obklopenou lidmi. Výše uvedený úryvek teoretizuje, že změny chování, které by mohly být méně výrazné či méně dehumanizační u mužské postavy, jsou mnohem výraznější, když se projeví u postavy ženské. Kristevina Stephanie Delacour reaguje chladně a antisociálně, její sebestřednost, která je jedním z hlavních motivů příběhu *Possesions*, by mohla u mužského charakteru působit přijatelněji, než je tomu u ženy, od které se v ději obecně očekává větší empatie a ochota upozadit svá vlastní rozhodnutí nebo přání.

Thelma nás může dráždit svou náhlou rozhodností a ochotou omezit druhé právě proto, že divák není na něco takového v kontextu ženských, tím spíše těsně post-pubertálních ženských postav, zvyklý.

*„In truth, Delacour’s detachment facilitates her survival.“*³⁴ Píše Latham o Kristevině Stephanie Delacour a je tomu tak i u Thelmy.

Kdyby se Thelma nerozhodla pro přijetí svých temných impulzů, nepřežila by. Byla by utopena v jezeře, kde to všechno začalo, a neměla by možnost pomstít se těm, kteří plánovali její vraždu. Jejímu otci smrtí, její matce životem beze všech, které milovala.

5.4. Thelmino dvojí já

*„The inconsistency between self-image and self-experience produces an alienation, a phantom leftover sense of (not) being, a sense of being an automaton in a complete world that cannot account for these ghosts of one’s own self. Thus, one’s self-image, veiled or in semi-darkness, acts as threshold to the visible world (as much in question as one’s own selfhood) as the world seen is distorted and flipped in hallucinations, dreams, projections and doubles, all of which reminds one of psychic zones and actions left un-accounted for in the conscious mind, generating irrational anxiety and aggression.“*³⁵

Latham píše, že nekonsistence mezi naším sebe-obrazem a sebe-zkušeností, případně sebe-poznáním, produkuje odcizení; jakýsi pocit zbytkového pocitu nebytí. Pocitu, že je jedinec automatem ve světě, který nedokáže přijímat ozvěny duchů jeho vlastního já.

Proto tedy každý sebe-obraz zahalený v příšeří, funguje jako práh viditelného světa (který je stejně rozporuplný jako otázka vlastního já), jak se takový svět

³⁴ LATHAM, Mary Marley, PETERS, Fiona a Rebecca STEWART, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. Bristol: Intellect, The Mill, 2016 [cit. 2020-06-30]. s. 138, ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

³⁵ LATHAM, Mary Marley, PETERS, Fiona a Rebecca STEWART, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. Bristol: Intellect, The Mill, 2016 [cit. 2020-06-30]. s. 141, ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

rozkládá a převrací v halucinace, sny, projekce a zdvojení. Toto všechno může být obrazem psychických zón a činů, které zůstaly nedořešené v bdělé mysli a které generují nelogické úzkosti a agresí.

Thelma je hrdinka takových převrácených hodnot. Co její bdělé vědomí přijímá jen s nechtí, její podvědomí okamžitě zpracovává a přetavuje v iluze či realitu.

Můžeme spekulovat, jestli Thelmino anti-hrdinství nespočívá právě v této dichotomii. Takové rozpolcení musí nutně vést buď k jednotě, nebo absolutnímu odcizení a Thelma si vybírá první možnost.

Když přijímá dosud v šeru skryté pohnutky svého nejhlubšího já, podvědomí, stává se skutečnou, komplexní anti-hrdinkou, ke které její cesta hrdiny od počátku spěla.

Vydala se z rodného domu, aby našla cestu k sebebřijetí, které se však stalo doslovným spojením metaforického; jejího bdělého uvědomění si toho, co je dobré a co zlé, a jejího podvědomého pudu pomstít se, připoutat, vlastnit a rozhodnout se.

Thelmina cesta by se dala popsat jako propojení obou stran jedné mince, kdy pouze jedna, ta podvědomá, byla schopna nahlížet tu druhou.

Thelmino vědomé rozhodnutí vstoupit do šera vraždy a manipulace z ní dělá na konci sebe-uvědomělého anti-hrdinu, který dláždí cestu vnější tragédie vedlejších postav, aby zachránil své vlastní, znovunabyté já.

6. Přežití hrdiny

V předchozí kapitole jsme pojmenovali důvod Thelminy závěrečné proměny; její touhu po přežití a snahu proměnit svět kolem sebe.

Také jsme nastínili, že tento moment ji může definitivně určit jako anti-hrdinku, protože takové rozhodnutí nutně není pouze pozitivní, ale naopak má na její okolí také zdrcující vliv.

Takové chování ženské postavy komentuje ve svém článku Blakeney, když píše: „*It seems like a heroic thing to do, when a woman sacrifices her own pride and integrity to fight the prejudices of society and support herself...*”³⁶

Blakeney říká, že se zdá být přeci velmi heroické, aby žena obětovala svou vlastní integritu a pýchu a bojovala s předsudky společnosti, aby byla schopna se uživit. Blakeney to dokládá na příkladu Collinsova románu *Bezejmenný* z roku 1862, v němž se hrdinka Magdalena Vanstone uchýlí k vraždám, aby zaopatřila sebe i svou mladší sestru Noru.

Toto potlačení vlastního potenciálu, který ale musí být prolomen, aby došlo k zachování života/standardu/charakteru postavy, je něco, co má Magdalena společného s Thelmou.

I Thelma je zpočátku v pozici někoho, kdo je přesvědčen, že jeho jedinou cestou k přežití ve společnosti je být co nejméně vidět, slyšet. Nejlépe vůbec nezasahovat a potlačit vše, co by nebylo žádoucí.

Zřejmě velký faktor v tom hraje i náboženství, které jí vštěpuje její rodina, ale Trier, přestože ho používá jako dorozumivací nástroj s divákem, který si dokáže rychle představit rigorózní křesťanskou doktrínu bez potřeby bližšího vysvětlování, do religiózní rétoriky příliš nezabředává.

V něčem to má možná Magdalene jednodušší než Thelma. Jak píše Blakeney, Magdalene je v podstatě okolnostmi donucena si na širším příbuzenstvu, které se k ní ani její sestře nezná, vydobývat majetek a zajistit si tak životní úroveň nejen pro sebe, ale i pro své blízké; tedy sestru.

Jak je pak polidštěný antihrdina, jenž je sice strůjcem mnoha „nehod“, které stojí jeho příbuzné život, ale který to používá jako zdroj vlastní sebeoběti pro blaho své rodiny.

Blakeney si pokládá otázku, jestli je sebeoběť určujícím znakem hrdiny, a je-li tomu tak, zda to není málo.

³⁶ BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

Píše: „If a hero is defined merely as someone who sacrifices himself for the good of others (at least up to a certain point), there are many “heroes” that hardly stand up to scrutiny. Just because someone does good to others doesn’t mean he/she gets nothing from it for him/herself. In fact one may bring an enormous amount of benefit to someone without sacrificing oneself at all. Does that make them any less of a hero?“³⁷

Blakeney poukazuje na to, že je důležité si uvědomit, jestli takový hrdina skutečně stojí na své sebeoběti, nebo jestli je k jeho určení potřeba rozšířit naše zorné pole.

Do jaké míry je sebeoběť směrodatná, pokud z ní má hrdina zisk? A počítá se pouze taková oběť, která znamená nějaké sebepoškození či přímo smrt hrdiny a tím obohacení oběti-hodné protistrany?

Je Thelma hrdinkou? Je msta hrdinskou vlastností? Je láska? Blakeney nás znovu upozorňuje, že hranice kontextu hrdiny a anti-hrdiny je velmi tenká a stojí jako taková na naší ochotě charakter analyzovat a na našich vlastních zkušenostech, předsudcích a úsudcích o správné povaze takového charakteru.

Jak zmiňujeme výše, Thelma může být i skutečně kladným hrdinou, pokud budeme chápat její cestu za sebezpřijetím jako sebe objevnou cestu hrdiny, který překonává nastražené překážky všemi svými silami, aby nakonec z děje vyšel jako zkušenější a moudřejší.

V pohádce by na konci Thelma odešla doslova s princeznou i polovinou království, protože Anja má v takovém vztahu asi stejné slovo, jako za pohádkového prince provdaná princezna, a Thelminým královstvím může být její podvědomá, mocná polovina.

Nahlížíme-li na Thelmu z ponuřejšího světla, kde hlavní roli hraje její touha a vnitřní boj, musíme vidět neštěstí, které kolem sebe vědomě i nevědomě rozsévá, a jak kolem sebe buduje mimo divácký fokus postavené drobné tragédie vedlejších postav.

Než ji ale nazveme anti-hrdinou, můžeme argumentovat, že ke všemu, co Thelma udělala, ji dohnaly okolnosti.

Blakeney ostatně komentuje něco podobného i v případě dalšího Collinsova románu *Žena v bílém* z roku 1860. Ptá se: „If suffering is essential to heroism, why is a villain’s suffering so much less valuable?“³⁸

³⁷ BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

³⁸ BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z:

Poukazuje na merit utrpení jako na těleso, které utváří charakter antagonisty – ale i hrdiny – táže se, proč by mělo být jedno nebo druhé méně či více hodnotné.

Neštěstí utváření takového antagonisty, případně antihrdiny, komentuje na postavě sira Percivala Glydea, který, přestože je v *Ženě v bílém* už od počátku antipatickou postavou, má nejeden „dobrý“ důvod k tomu, aby do děje vstupoval takový, jaký je.

V ději *Ženy v bílém* se Glyde snaží všemi možnými způsoby skrýt svou ilegimititu, která, pokud by byla objevena, by ho v jeden moment připravila o všechno; jmění, střechu nad hlavou a budoucnost.

Blakeney píše: „*However, these negative sides of his nature might never have been revealed to such a great extent if the laws and morals of his society had not made him desperate. He commits a series of heinous crimes that he may otherwise never have been motivated to commit, and many innocent people suffer in the process. His villainous acts may be voluntary, but the situation that caused him to make such a decision in the first place is not his fault. His accidental death in an attempt to destroy the last remaining evidence of his secret is a vivid illustration of how the limitations of society can destroy a person morally and physically.*“³⁹

Tvrdí, že Glydeovy zločinné stránky charakteru by nikdy nemusely vyjít na povrch, pokud by ho k tomu do značné míry nedonutily zákony a morálka jeho společnosti, které ho dohnaly k zoufalým činům.

Glyde spáchá sérii hroživých zločinů, které by za jiných okolností nebyl ani motivován spáchat, a situace, která ho k něčemu takovému donutila, nebyla v první řadě ani jeho chybou. Jeho nehoda na konci děje, která zapříčiní jeho smrt, je jeho posledním pokusem skrýt poslední důkaz jeho tajemství a jen tak ilustruje, jak omezení, která nastoluje společnost, mohou člověka/charakter zničit nejen morálně, ale i fyzicky.

Můžeme spekulovat, jestli takový výklad není ze strany diváka či čtenáře už určitý alibismus, který podsouvá zkoumanému charakteru něco, co se už vymyká jeho originálnímu rozměru v ději.

Pravdou ale zůstává, že právě taková divácká angažovanost dokáže odpustit i nenapravitelným charakterům, které mohou, byť třeba i proti divákově vůli, zanechat jinou než jen nepříjemnou pachutí po zhlédnutí takového děje.

<http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

³⁹ BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

7. Thelma jako superhrdinka

Takovou snahu ospravedlnit charakter ale nemůžeme divákovi vyčítat, když je i nedílnou součástí dnešního filmového mainstreamu, ze kterého více než těží Marvel Studios s postavami jako je na příklad Iron Man/Tony Stark⁴⁰ nebo Loki⁴¹.

Oba slavné původně komiksové charaktery za svou existenci provedly nebo zažily kvanta hrůzy a utrpení, která by mohla být pro jakýkoliv jiný charakter v očích diváka likvidační. Stark je na začátku své cesty filmem milionář, který obchoduje se zbraněmi hromadného ničení, aby se mu pak jeho obchod vymstil šrapnelem přímo do srdce.

Rozhodne se tedy vytvořit své alter ego, Iron Mana, který jako správný superhrdina pomáhá všem potřebným. Jak děj postupuje, dělá více a více dobrých i špatných rozhodnutí, z čehož některá z nich vedou dokonce k nezáměrným genocidám⁴².

Je to jistě dané i žánrem, ale také tím, že se moderní komiksový film snaží vrátit k temnějším, realističtějším polohám, které odstartoval na příklad *Batman: Dark Knight* režiséra Christophera Nolana, a ve kterém zdařile pokračuje *Joker* Todda Phillipse z minulého roku, musíme jako diváci zápasit s naší snahou omlouvat jednání charakterů, které by v normálním, běžném světě nemělo místo.

Tady má Thelma proti takovému Tonymu Starkovi nespornou nevýhodu; protože ona je ve svém světě výjimečná. Nevíme, jestli existují i jiní takoví, jako je ona, a fakt, že je jedinečná, pro ni i pro nás znamená, že je také prvním objevitelem světa, ve kterém žije jediný člověk s takovými schopnostmi, a zjišťuje, jaké jsou potom jeho cíle, povinnosti, ideály a hlavně morálka.

Svět Marvelu je proti tomu přímo přebujelý hrdiny a jejich nepřáteli s celou plejádou schopností. Zahrnuje do sebe celou řadu mutantů a nešťastných obětí laboratorních experimentů či vylitých radioaktivních látek a jako takový nás nepřekvapí, když se v něm realita vymkne z kloubů, a donutí nás pokřivit náš pohled na svět, byť i v těchto filmech „reálný“, abychom tyto filmy mohli pochopit a přistoupit na jejich logiku.

Jak můžeme soucítit s charakterem, který je nepřímo zodpovědný za smrt mnoha lidí? I smrt jednoho člověka⁴³ může být momentem přerušení pozitivního

⁴⁰ Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_(Earth-199999))

⁴¹ Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Loki_Laufeyson_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Loki_Laufeyson_(Earth-199999))

⁴² Na příklad děj filmu *Age of Ultron* (2015) režiséra Josse Whedona

⁴³ Na příklad smrt postavy Robbieho (James McAvoy) v *Pokání* (2007) režiséra Joea Wrighta; zbytečná a zdrcující v kontextu příběhu hlavní hrdinky Briony (Saoirse Ronan)

kontaktu mezi divákem a charakterem. Těžko soucítit s válečným generálem či vedoucím koncentračního tábora⁴⁴.

Jak tedy můžeme soucítit s někým, kdo je přímo či nepřímo zodpovědný za smrt tolika osob pouze na bázi toho, že je označen za hrdinu a cítí, že koná dobro?

Zde bychom si rádi půjčili pojem z herní teorie, a to termín ludonarativní disonance⁴⁵.

7.1. Ludonarativní disonance

Tento pojem jako první pojmenoval Clint Hocking v roce 2007 v kontextu své kritiky hry *BioShock*⁴⁶.

Frederick Seraphine ho dále specifikuje jako: „*Ludonarrative dissonance could be described as a specific form of what could be called emersion — a term chosen to be used in this paper to refer to the opposite of the experience of immersion in videogames. Emersion is the sensation of being pulled out of the play experience.*“⁴⁷

Ludonarativní disonance se dá nazvat jako určitý typ emerze, opak imerze, v případě videoher. Emerze je pocit, kdy je hráč vytržen ze svého herního, potažmo diváckého, zážitku něčím, co ve hře vyvolává disonanci.

V případě *BioShocku*, ale typicky i dalších her, jde o odcizení se hráči/divákovi v momentě, kdy má prožívat empatický, lidský příběh postavy, za kterou ale hraje takovým způsobem, že působí svému okolí neúměrně vysokou míru násilí nebo destrukce a smrti. Hocking a Seraphine narážejí na moment, kdy už hráč, v našem případě tedy divák, nesnese míru zcizení se těchto dvou faktorů; tedy „hry“ a „příběhu“ a mentálně je rozpojí, aby si mohl vychutnat jeden nebo druhý.

Nástroj samotné hry, tedy gameplay⁴⁸, v případě ludonarativní disonance popírá děj, který jí její autoři přidali.

⁴⁴ Na příklad film *Persian Lessons* (2020) Vadima Perelmana, kde se internovaný Žid snaží přežít tím, že učí velící důstojníka tábora persky. Je to klam a sám důstojník nakonec dojde spravedlnosti, ale v průběhu děje ho doprovází celá řada humanizujících scén, kterými je divácky téměř sympatický.

⁴⁵ SERAPHINE, Frederic. Ludonarrative Dissonance: Is Storytelling About Reaching Harmony? In: *Frederic Seraphine* [online]. 2016 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: <http://www.fredericseraphine.com/index.php/2016/09/02/ludonarrative-dissonance-is-storytelling-about-reaching-harmony/>

⁴⁶ HOCKING, Clint. Ludonarrative Dissonance in Bioshock: The problem of what the game is about. *Click Nothing: Design from a long time ago* [online]. 2007 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: https://clicknothing.typepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html

⁴⁷ Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_(Earth-199999))

⁴⁸ Česky můžeme přeložit jako akt hraní

Jak píše Seraphine: „...*ludonarrative dissonance* "at its core" happens when the discourse conveyed through a game's story and environment contradicts the discourse underlying its gameplay."⁴⁹

Ludonarativní disonance ve svém jádru nastane v momentě, kdy je diskurz, zprostředkovaný příběhem a prostředím hry, v přímém rozporu s diskurzem přicházejícím z hráčského zážitku, tedy gameplaye.

Otázkou, na kterou brzy odpovíme, je, proč si půjčujeme pojem z videoherní teorie při výkladu disonance vznikající při sledování filmů se superhrdiny, potažmo s postavami vybavenými nadpřirozenými schopnostijako je Thelma.

Pokud rozšíříme naše uvažování o ludonarativní disonanci tak, že budeme chápat moment zcizení pro diváka či hráče nejen nutně jako jeho hráčskou participaci, ale i jeho divácké zapojení do vnímání vyprávěného děje a nástrojů k tomu užitému, uvidíme vzorec, který mají tato dvě média společný.

Kde je ve hře těžké soucítit s postavou poté, co má srdceryvný moment nad tělem mrtvého známého potom, co sama vyhladila z povrchu zemského minimálně populaci menšího města⁵⁰, tam můžeme považovat za problematické soucítit s postavou, která je přímo či nepřímo zodpovědná za smrt mnoha, ale je oslavovaná jako hrdina⁵¹.

V tomto má film možná benefit své délky; je snadné připoutat a odpoutat se od charakteru v rozsahu dvou tří hodin trvání takového děje a počet těl také nemusí být v takovém časovém rozsahu na plátně nějak přehnaný (nejde-li o válečný film či dokument o atomové bombě). Hra oproti tomu dělá z hráče participanta každé prezentované vraždy a umocňuje všechny momenty, které jí mohou na samotném konci příběhově uškodit.

Paralela je ale zřejmá; pokud je hrdinou někdo z nadlidskými silami, nekonečnými životy, věčnými bonusy, můžeme s ním soucítit? Můžeme se do něj dostatečně vžít, aniž by šlo jen o neosobní obraz vzdálených bohů, kteří si nekrátí čas něčím takovým, jako je běžný lidský život?

Autoři hry i filmu režijně musí nalézt tento křehký balanc divákovy ochoty empatizovat s vrahy.

Velká studia s velkým kapitálem jako je Marvel nebo Disney⁵² s celou řadou každoročně prezentovaných superhrdinských filmů a seriálů mají nejen tu výhodu, že cílením na primární ozvěny lidského mozku, jako je jeho touha po akci, sexu a barvách, mají celkem jistou diváckou obec aspoň stran fanoušků

⁴⁹ Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_(Earth-199999))

⁵⁰ Například hra *Last of Us* (2020), Naughty Dog Inc. USA, LA

⁵¹ Například již zmíněný *Iron Man* (2008), režie Jon Favreau

⁵² Tedy dnes už to samé

zdařilých efektů a rychlé akce, ale také kvantem, kterým zásobují trh, ovlivňují i jeho chutě.

Ano, je snadné se takového žánru přejít a dočasný útlum v produkci takových snímků ze strany Marvelu svědčí o tom, že se něco takového děje, ale zároveň to také vytváří v divákovi zvyk, který si s sebou nese na každý další takový film.

Jeho empatie k vrahům je pak naučený reflex, který už nezpochybňuje.

Thelma má výhodu v tom, že předstupuje před diváka už v časech, kdy je na takový typ postavy zvyklý. Mainstreamový divák už viděl filmy, kde hlavní hrdina objevoval své schopnosti, zkoumal první záchvěvy lásky ke svému objektu zájmu a musel překonat úskalí, aby oboje získal.

Ze strany tohoto schématu má film *Thelma* beze sporu výhodu. Vstoupil do už na tento typ děje a postavy připravené divácké obce, která do určité míry umí tyto disonantní momenty, tedy kontrasty smrti a schopností, nadlidskosti a lidských emocí, ve své mysli zahlazovat.

Už z povahy takového diváckého návyku posledních let obohacuje *Thelma* svůj děj ještě o nejen zajímavý homosexuální vedlejší příběh, ale také o realie severské univerzity, konzervativních, křesťanských rodičů a vítězného sebezachování se hlavní hrdinky.

Její chladné barvy, intimní kamera a dlouhé prázdné plochy však umocňují Thelminu hrdinskou nejednoznačnost a je tak snad správně, když divák odejde od jejího příběhu s pocitem, že Thelmino vítězství nelze sdílet.

Že poprvé a napořád je jen a jen její.

8. Závěr

Postava Thelmy je komplexní, polární a mnohotvárná. Snažili jsme se ji v úvodu této práce kategorizovat jako anti-hrdinku, hrdinku, ale v procesu zazněly i takové citáty, které upozorňovaly na subjektivitu takových hodnocení, a postavily Thelmu téměř mimo mantinely takových kategorií.

Na paralele s příběhem *Odyssey*, s charaktery z *Possesions* Julie Kristevy a *Bezejmenného* a *Ženy v bílém* Wilkieho Collinse jsme si ukázali, jak sociální konstrukty, naše vnímání a předsudky i samotný tlak uvnitř příběhu vyvíjený na postavu může formovat naše uvažování o takovém charakteru a formovat naše dojmy i dlouho poté, co takový charakter spatřil světlo světa⁵³.

Viděli jsme také, že Thelma sama vybízí k určité divácké disonanci s dějem samotným a díky svému finálnímu gestu v poslední scéně filmu určuje vyznění celého děje.

Díky teorii ludonarrativní disonance jsme také mohli pozorovat paralely mezi emerzí, odcizením se, ve videoherní teorii a moderními komiksovými filmy, kterým je Thelma vzdáleně příbuzná.

Toto všechno skládá dohromady obraz širokého pole interpretací, které se otevírá k analýze kdykoliv, kdy se badatel či autor rozhodne nenahlížet na charaktery zjednodušující optikou úzu kategorizace hrdinů a anti-hrdinů děje, anebo když mu charaktery samotné takovou kategorizaci ztíží.

Kde je *Thelma* nejen svým vizuálem, ale i stylem vyprávění čistý, k vizuálnímu vnímání jednoduchý film, tam odkrývá poutavou hloubku vědomí a nevědomí charakteru utvářeného jeho touhami, morálkou a potřebami a skládá v obraz kompaktního, mnohavrstevnatého filmu i charakteru, který vstupuje do zavedené kategorie hrdinů (a anti-hrdinů) se schopnostmi s novými prvky a pohledem na věc.

⁵³ Viz zmíněné debaty o Odysseovy a jeho pochybném hrdinství

Seznam použité literatury

Prameny

Thelma. Scénář Joachim Trier a Eskil Vogt, režie Joachim Trier, produkce Thomas Robsahm. Norsko, 2017. SF Studios.

Teoretická literatura

Anti-Villain. *TvTropes.org* [online]. 2020, 1-2 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AntiVillain>

ARENDDT, Hannah. *The Human Condition*. 1., Chicago, USA: The University of Chicago Press, 1958. ISBN 978-0226025988.

BLAKENEY, Katherine. Perceptions of Heroes and Villains in European Literature. *Inquiries* [online]. 2010, **2**(1), 1 [cit. 2020-06-30]. Dostupné z: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/119/perceptions-of-heroes-and-villains-in-european-literature>

HALL, Edith. *The Return Of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. 1. USA, Baltimore: John Hopkins University Press, 2008. ISBN 978-1780762357.

HOCKING, Clint. Ludonarrative Dissonance in Bioshock: The problem of what the game is about. In: *Click Nothing: Design from a long time ago* [online]. 2007 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: https://clicknothing.typepad.com/click_nothing/2007/10/ludonarrative-d.html

LATHAM, Mary Marley, PETERS, Fiona a Rebecca STEWART, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. Bristol: Intellect, The Mill, 2016 [cit. 2020-06-30]. ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Anthony_Stark_(Earth-199999))

Marvel Database. *Marvel Fandom* [online]. 2020 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: [https://marvel.fandom.com/wiki/Loki_Laufeyson_\(Earth-199999\)](https://marvel.fandom.com/wiki/Loki_Laufeyson_(Earth-199999))

Merriam-Webster Dictionary [online]. [cit. 2020-08-13]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero>

MILLER, Madeline. *Kirké*. 1. USA, New York: Little, Brown and Company, 2018. ISBN 978-0-316-55634-7.

MONTIGLIO, Silvia. *From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought* [online]. 1. USA, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011 [cit. 2020-07-01]. ISBN 978-0-472-02750-7. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=3415011>

PAINE, Rachel, PETERS, Gary a Fiona PETERS, ed. *Thoughts of Love* [online]. 1. Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publisher, 2013 [cit. 2020-07-04]. ISBN 9781443851145. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/detail.action?docID=1336824>

SERAPHINE, Frederic. Ludonarrative Dissonance: Is Storytelling About Reaching Harmony? In: *Frederic Seraphine* [online]. 2016 [cit. 2020-07-04]. Dostupné z: <http://www.fredericseraphine.com/index.php/2016/09/02/ludonarrative-dissonance-is-storytelling-about-reaching-harmony/>

STEWART, Rebecca, PETERS, Fiona, ed. *Crime Uncovered: Antihero* [online]. 1. UK, Bristol: Intellect, The Mill, 2015 [cit. 2020-06-30]. ISBN 970-1-78320-519-6. Dostupné z: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/natl-ebooks/reader.action?docID=4452426>

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*. 3. Studio City, USA: Michael Wiese Productions, 2007. ISBN 978-1-932907-36-0.

WILSON, Emily. *The Odyssey*. 1. USA, NY: W.W. Norton and Company, 2018. ISBN 978-0-393-08905-9.