

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Katedra režie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DESTRUKTURACE DIVÁKOVA HLEDISKA

Narativní analýza raných filmů Terrence Malicka

Martin Jeřábek

Vedoucí práce: Radim Valak

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography Art and New Media

Department of Directing

BACHELOR'S THESIS

**DESTRUCTURATION OF AUDIENCE'S POINT
OF VIEW**

A narrative analysis of Terrence Malick's early films

Martin Jeřábek

Thesis advisor: Radim Valak

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Destrukturace divákova hlediska

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

Praha, dne

Podpis

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.

[illegible]

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na funkce ústředních postav ve filmech vycházejících z klasické narace. První část rozebírá různé teorie vyprávění a vymezuje základní pojmy a postupy, které jsou následně aplikovány při analýze dvou vybraných filmů Terrence Malicka, autorského režiséra známého nekonvenčním využitím voice-overu při vyprávění v první osobě, které má silný vliv na divákovu hledisko. V poslední kapitole se pokouším o obecnější zasazení výsledků analýzy.

Klíčová slova

Terrence Malick, Zapadákov, Nebeské dny, hledisko, klasická narace, hlavní postava, protagonista, hrdina

Abstract

This bachelor's thesis focuses on the functions of central characters in films based on classical narration. The first part analyzes various theories of storytelling and defines the basic concepts and procedures that are subsequently applied in the analysis of two selected films by Terrence Malick, an auteur known for unconventional use of voice-over in first person narration, which has a strong influence on the audience's point of view. In the last chapter I try to put the results of the analysis in a more general way.

Keywords

Terrence Malick, Badlands, Days of Heaven, point of view, classical narration, main character, protagonist, hero

Obsah

1. ÚVOD	1
2. TEORETICKO–METODOLOGICKÁ ČÁST	3
2.1. Klasická narace	3
2.2. Divákovo hledisko	5
2.2.1. Počet protagonistů	5
2.2.2. Koncept hráče	6
2.2.3. Duální koncepce	9
2.3. Postava vypravěč	11
2.4. Metodologie	13
3. ANALYTICKÁ ČÁST	16
3.1. <i>Zapadák</i>	16
3.2. <i>Nebeské dny</i>	28
3.3. Výsledky analýzy	38
4. MOŽNOSTI POUŽITÍ	43
4.1 Nenapojitelný protagonista	44
4.3. Nespolehlivý vypravěč	45
4.3.1. Nespolehlivost odhalená ihned	45
4.3.2. Nespolehlivost odhalená později	46
5. ZÁVĚR	49
6. ZDROJE	50

1. ÚVOD

Tématem práce je narativní analýza prvních dvou snímků Terrence Malicka, které vznikly v období Nového Hollywoodu. Termín je používán v souvislosti s proměnou amerického filmového průmyslu v době finanční krize na přelomu šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století.

Několik režisérů této generace mělo filmové vzdělání a byli si velmi dobře vědomi auteurské teorie a filmové historie obecně. Sami aspirovali k tomu stát seauteury, pracovali v rámci průmyslu a zároveň utvářeli své svébytné umělecké osobnosti. Referenčním bodem pro mladé filmaře byla často hollywoodská tradice. Mnoho filmařů pracovalo ve stínu ustanovených žánrů, posvěcených klasik a uznávaných režisérů. Jistým způsobem se Nový Hollywood definoval odkazováním se na staré zvyky.

Tito tvůrci, takzvaní filmový spratci, měli významný vliv na průmysl. Filmy nabídly nové zpracování tradičních žánrů, ale nijak významně se neproměnilo klasické vyprávění. Hollywood úspěšně pokračoval ve schopnosti vyprávět silné příběhy založené na rychlých akcích a postavách s jasnými psychologickými rysy. Ideální americký snímek byl stále zasazen do pečlivě strukturované série událostí, které divák dokáže snadno pochopit.¹

Rostoucí zájem o umělecký film povzbudil některé režiséry točit více osobní filmy. Kombinace klasického vyprávění a strategií převzatých z evropské umělecké kinematografie. V těchto filmech jsou žánrové konvence respektovány, ale také přepracovány. Klasický styl zůstal na své pozici, ale byl ohýbán podle momentálních inovací. Celkový výsledek tak vyjadřoval režisérův pohled na svět.²

Zapadákovi (1973) a *Nebeské dny* (1978) jsou příkladem podrývání klasického hollywoodského vyprávění, stylu i žánrových konvencí. Stále však stojí na základech klasické narace, oproti pozdějším Malickovým snímkům. Jedním

¹ THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press. s. 9.

² THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny – Akademie múzických umění. s. 536.

z prvků, které narušují přehledné vyprávění je nejednoznačný protagonista. Světy obou filmů jsou ovládané a konstruované muži. Násilné činy, spáchané muži, uvádí příběhy do pohybu a donutí společně s nimi uprchnout dospívající dívky. Když vidíme, co muži dělají, tak slyšíme, co si dívky myslí. Technika voice-overu posiluje pozice adolescentních dívek. Voice-over nás žádá sledovat vyprávění z jejich úhlu pohledu a ne těch, kteří iniciují události.³

Michel Chion v knize *Hlas ve filmu*⁴ zmiňuje režisérovu práci s voice-overem ve filmu *Zapadákovi* jako pokus o obrození hlasu mimo obraz a poskytnutí nezvyklého charakteru, schopného destruktuovat divákovo hledisko. K tomuto tvrzení dodává, že hlas mimo obraz odkazuje k subjektu vyprávění, a to ve dvojím smyslu, ve smyslu syžetu, "toto, co se děje", a ve smyslu subjektu. "toho, komu se to děje", protože klade otázku vědění a touhy tohoto subjektu, jeho hlediska. Chion se ovšem nedostává k podrobnější analýze a shrnuje dané použití voice-overu jako znamení bizarního období filmu.

Cílem práce je pokusit se určit dramatické funkce ústředních postav v těchto dvou snímcích, za pomoci nestandardních teorií o vyprávění. Hlavním východiskem je předpoklad, že hlavní postava a protagonista není totéž.

V následujícím textu vyhodnotím teoretickou literaturu, která bude sloužit k určení metody narativní analýzy dvou zmiňovaných snímků. Základ pro analytický přístup vychází z metody Kristin Thompsonové v její knize *Storytelling in the new Hollywood*, kde navrhuje vlastní segmentaci filmového příběhu. Její text porovnám se známými scenáristickými příručkami od Syda Fielda a Lindy Aronsonové. Určení funkcí ústředních postav v Malickových filmech nejde vymezit čistě v rámci nabízeného modelu Thompsonové a proto využiji novější teorii od Chrise Huntleyho a Melanie Anne Philipsové z knihy *Dramatica*, kterou porovnám s dalšími texty, zabývajícími se rozdělením hlavní postavy a protagonisty. Poslední důležitou literaturou je kniha *Invisible storytellers* od Sarah Kozloffové, pomocí které nahlédnu do problematiky filmového vyprávění s postavou vypravěče.

³ McGETTIGAN, Joan (2001): Interpretating a man's world: female voices in *Badlands* and *Days of heaven*. *Journal of Film and Video*, č. 4, s. 34.

⁴ CHION, Michel (2020): *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. s. 68

2. TEORETICKO–METODOLOGICKÁ ČÁST

2.1. Klasická narace

Klasickou naraci označuje Bordwell jako dominantní v hollywoodské kinematografii pro její dlouhou, stabilní a vlivnou historii. Pojetí tkví v předpokladu, že se akce bude vyvíjet zejména pomocí jednotlivých postav jako jejich hybatelů. Příčinami děje mohou být jevy přírodní nebo společenské, ale vyprávění se soustředí na osobní psychologické příčiny jako rozhodnutí, volby a vlastnosti postav. Obvykle tento typ vyprávění usměrňuje něčí touha. Postava něco chce. Touha vytyčí cíl a vývoj vyprávění bude s největší pravděpodobností zahrnovat proces dosažení tohoto cíle.⁵

Syd Field popularizoval myšlenku tříaktové struktury, složené z expozice, konfrontace a rozuzlení.⁶ Vychází z předpokladu, že běžný hollywoodský film má okolo dvou hodin a jedna stránka scénáře se rovná jedné minutě filmu. První akt popisuje jako představení problému, který má zhruba třicet stran. Druhý akt zahrnuje konflikt mezi protagonistou a antagonistou, který vede k zdánlivě neřešitelnému problému a zabírá zhruba šedesát stran. Třetí akt zahrnuje akci poskytující řešení problému na třiceti stranách. První dějství končí bodem obratu⁷, což je událost, která nás vtáhne do příběhu a natočí nás jiným směrem. Druhé dějství vnímá Field jako konfrontaci. Další bod obratu nás dostane k rozuzlení. U kratších nebo delších filmů Field předpokládá, že se všechny dějství zmenší nebo zvětší ve stejném poměru.

Kristin Thompsonová se v knize *Storytelling in the new Hollywood*⁸ zabývá narativní strukturou a navrhuje vlastní systém. Kniha Syda Fielda, nazývaná biblí scenáristů, doporučuje tříaktovou strukturu jako preferovaný tvar scénáře. Thompsonová ovšem zpochybňuje vnímání délek jednotlivých částí příběhu. Potíž je především v druhém dějství, které bývá pro diváka těžkopádné, vytrácí

⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2011): *Umění filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. s. 138

⁶ FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Nakladatelství Rybka Publishers. s. 15-22.

⁷ Plot point

⁸ THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press.

se pozornost. Při rozdělování vyprávění do segmentů pro analýzu často vzniká problém.

Vychází z Fieldova předpokladu, že zásadní změny nastanou tehdy, když se příběh vydá novým směrem. Strukturální dynamika hollywoodského vyprávění nabádá k tomu, že nejčastějším důvodem k narativní změně směru je změna protagonistových cílů. Cíle jsou zásadní pro stavbu děje v klasickém filmu. Pokud můžeme spoléhat na dějovou strukturu ve vztahu s těmito cíli, pak máme věrohodné schéma. Můžeme analyzovat větší části filmu a zjistit, jak jsou tyto cíle formulované, alternované, prosazované, blokované, zpoždované, a nakonec zda jsou dosaženy nebo nedosaženy.⁹

Thompsonová tvrdí, že většina hollywoodských filmů, studiových i současných se dělí na čtyři velké části s důležitými body obratu poskytující změnu. Jsou to úvod, komplikace akce, vývoj a vyvrcholení.¹⁰ Zásadní bod obratu je většinou uprostřed. V úvodu je důkladně stanovena výchozí situace. Protagonista obvykle vytvoří jeden nebo více cílů během této sekce. V některých případech slouží úvod k uvedení okolností, které později vedou k formulování cíle. Komplikace akce, stejně jak tvrdí Field, vede akci novým směrem. Může jednoduše zahrnovat hrdinu, který se honí za cílem vytyčeným v úvodu, ale musí změnit taktiku. Vývoj je sekce, ve které již byly představeny všechny cíle a překážky. V této části má protagonista problém se splněním cíle. Zahrnuje to spoustu akcí, které způsobí napětí a oddálení. Zároveň dochází k nejmenšímu progresu ve vyprávění. Vývoj končí v bodě, kdy všechny předpoklady ohledně splnění cíle a linie akcí byli představeny.

Autorka dále předpokládá, že body obratu téměř úměrně souvisí s cílem postav. Bod obratu se projeví, když se cíl jasně objeví a je vysloven. Nebo může nastat bod obratu, když se jeden cíl splní, ale objeví se místo něj jiný. Bod obratu může rovněž zahrnovat změnu v taktice za dosáhnutím cíle. Thompsonová také tvrdí, že bod obratu nemusí nastat v momentech největšího napětí. Často to jsou malé, ale rozhodující akce, které určují, jaká další velká část se bude dít.

⁹ THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press. s. 27.

¹⁰ setup, complicating action, development, climax

2.2. Divákovo hledisko

2.2.1. Počet protagonistů

K dosažení srozumitelného řetězce příčin a následků a udržování prostorových a časových posunů zřejmých pro diváka, musí scenáristé využít různé strategie, které záleží na tom, zda se cílem orientovaný protagonista objeví v každé scéně nebo se vyprávění střídá mezi dvěma ústředními postavami s různými cíli nebo se dokonce rozprostře mezi celou skupinu ústředních postav.

Linda Aronsonová konstatuje, že teorie konvenční scenáristiky nemá jasnou odpověď k určení hlavní postavy v typech filmů, kde sledujeme více ústředních postav. Nabízí soupis tvrzení o hlavní postavě: je pouze jedna hlavní postava; posouvá děj dopředu; není pasivní ani reaktivní; svět kolem sledujeme z její perspektivy; je ústřední pro dramatické vrcholy filmu; ze všech postav se nejvíce změní, podstoupí duchovní cestu přerodu a vývoje. Aronsonová zároveň dodává, že ne všechny předložené tvrzení vždy platí. Například v žánru parťáku¹¹ jsou obě postavy hlavní nebo pokud se hlavní postava nerozhoduje, tak se ve filmu vyskytuje typ postavy antagonista-rádce.¹²

Thompsonová rozděluje různé počty protagonistů na filmy s jedním protagonistou, paralelním protagonistou, duálním protagonistou a multi-protagonistou. Filmy s jedním protagonistou jsou nejvíc známé a vychází již z dříve uvedeného rozebírání postav a cílů. Druhá skupina zobrazuje neobvyklý přístup k vyprávění. Paralelní protagonisté sledují výrazně odlišný, někdy dokonce odporující si cíl a jsou často prostorově odděleni během většiny akcí. Autorka tuto kategorii odděluje od duálního protagonisty, který se podle ní příliš neliší od organizace vyprávění s jedním protagonistou. Takové filmy rozdělují funkci samotného protagonisty mezi dvě role. Postavy sdílí společný cíl a pracují spolu. Oproti tomu paralelní protagonisté mají různé rysy a jejich životy se slabě nebo vůbec nepropojují. Během vyprávění si jeden z protagonistů vyvine fascinaci k tomu

¹¹ The Buddy film

¹² ARONSONOVÁ, Linda (2014): *Scénář pro 21. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. s. 66.

druhému a často ho dokonce sleduje. Skryté podobnosti mezi nimi se postupně vyjeví a jedna z postav se promění, aby se stala podobnější druhé. Multi-protagonista souvisí s několika dějovými linkami, které jsou propojeny nějakou sdílenou situací, ale nemají na sebe kauzální dopad. Postavy si mohou zkřížit cesty, ale jejich narativní linky mají na sebe pouze dočasný efekt. Druhý přístup k multi-protagonistovi zahrnuje skupinu lidí, kteří jsou si zhruba rovni a pracují společně na dosažení společného cíle, ačkoliv se třeba neshodnou na stejném postupu.¹³

Thompsonová se krátce zmínila o duálním protagonistovi, kdy se funkce protagonisty rozděluje mezi dvě postavy, ale již nerozebírá, jakým způsobem a dál se věnuje svému objevu paralelního protagonisty, protože duálního protagonistu považuje za výplod žánru partáků, jako jsou filmy *Smrtonosná zbraň* (1987) nebo *Thelma a Louisa* (1991).

Autorka se také odkazuje na citát Teda Tallyho, scenáristy *Mlčení jehňátek* (1991): „Nezákladnější rozhodnutí, které musíte učinit v adaptaci, je určení primárního hlediska. Čí je to příběh víc, než kohokoliv jiného? Nebo-li v hollywoodské terminologii, komu fandíme? Zdá se to jako očividná, jednoduchá otázka, ale divili byste se, jak často si ji nikdo neklade nebo na ni neodpoví.“¹⁴

Thompsonová předpokládá, že to samé platí pro původní scénáře a scenáristé musí pouze vytvořit úpravu, aby vybalancovali dva nebo více úhlů pohledu postav. V další části představím teorii, která popírá dané tvrzení a ukáže, že s hlediskem jde pracovat daleko přesněji.

2.2.2. Koncept hráče

Ted Huntley a Melanie Anne Phillipsová ve své knize *Dramatica*¹⁵ vytváří vlastní teorii struktury příběhu, včetně možnosti rozdělit hlavní postavu a protagonistu.

¹³ THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press. s. 45-46.

¹⁴ THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press. s. 45.

¹⁵ PHILLIPS, Melanie Ann – HUNTLEY, Chris (2004): *Dramatica: a new theory of story*. Burbank: Write Brothers Press.

Thompsonová i Aronsonová naznačují rozdělení funkcí, ale obě autorky považují pojmy za synonyma. Abych mohl přehledně ukázat funkce postav, potřebuji alespoň naznačit, jak kniha vnímá strukturu příběhu. Postupně se dostanu k rozdílu mezi pojmy hráč a postava.

Autoři nabízí několik vlastních pojmů, jedním z nich je mysl příběhu¹⁶, model ukazující proces mysli řešící problém. Je to autorův argument k relativním rozvahám ohledně problému. Postavy, děj, téma a žánr vytváří z mysli příběhu něco hmatatelného. Postavy představují motivaci, děj zaznamenává metody řešící problém, téma zkoumá relativní význam hodnot a žánr zobrazuje celkovou náladu.

Perspektiva poskytuje kontext a vytváří význam. Jsou zde čtyři přímky, které je třeba prozkoumat, aby se příběh naplno rozvinul ze všech stran. Každá perspektiva nabízí vlastní pohled na identifikaci a řešení problému. Dělí se na celkový příběh, hlavní postavu, ovlivňující postavu a subjektivní příběh.¹⁷

Hlavní postava je hráč, skrz kterého divák prožívá příběh z první ruky. Reprezentuje divákovo hledisko. Protagonista je hlavní hybatel děje, naplňuje dramatickou funkci. Hrdina je kombinace hlavní postavy a protagonisty.

Celkový příběh je nejvíc nezaújatý pohled na mysl příběhu. Vnější pohled na jinou postavu, sledujeme myšlenkové pochody v činnosti. Všechny postavy jsou lehce identifikovatelné podle jejich funkcí. Subjektivní příběh je jako by byl náš vlastní. Máme zde dvě viditelné postavy, hlavní a ovlivňující, které reprezentují vnitřní konflikt mysli příběhu. V podstatě příběh dvou myslí. Pohrávání si s alternativní pohledem na problém jako cesta k nejlepšímu rozhodnutí. Zážitky hlavní postavy jsou pak pro diváka jako jeho vlastní a ovlivňující postava brání v postupu a nutí hlavní postavu přehodnotit názory.

Postavy celkového příběhu vychází z archetypálních postav, které slouží jako forma vyprávěcí zkratky. Jsou neustále rozpoznatelné. *Dramatica* rozlišuje archetypy

¹⁶ The Story Mind.

¹⁷ The Overall story, The Main character, The Impact character, The Subjective story.

na protagonistu, antagonistu, rozum, emoce, společník, skeptik, ochránce a kontagonista.

Protagonista a hlavní postava se dá připsat stejnému hráči v příběhu. Koncept hráče je něco jiného než postava. Postava je sestava dramatických funkcí, které musí být zobrazeny v určitém pořadí k naplnění argumentu příběhu. Několik funkcí je možné spojit dohromady a přiřadit je osobě, místu nebo věci, které je reprezentují v příběhu. Skupina funkcí definuje podstatu postavy, osobnost reprezentuje funkci hráče.

Protagonista je hlavní hybatel, který vynakládá úsilí o dosažení cíle, je to jeho základní funkce. Popis je možná jednoduchý, ale podle *Dramaticy* je průzkum subjektivního příběhu nezávislou prací hlavní postavy. Antagonista je protivníkem protagonisty v celkovém příběhu. Ovlivňující postava stojí v cestě hlavní postavě v subjektivním příběhu.

V každém příběhu může být pouze jedna hlavní postava. Každý kompletní příběh je model mysli příběhu, který reflektuje naši vlastní mysl a v naší mysli můžeme být naráz pouze jednou osobou (v případě schizofrenických postav může být do hráče vloženo více funkcí). Divák musí reflektovat tento úhel pohledu. Ve finálním díle může být několik hlavních postav, ale v kompletním příběhu pouze jedna. Finální dílo může obsahovat několik příběhů, a proto může mít i několik hlavních postav, ale také žádnou.

Ovlivňující postava reprezentuje alternativní způsob řešení. Je to postava, která se celý příběh snaží něco změnit, směřuje hlavní postavu. Poslední, co zpochybňujeme, když řešíme problém, jsme my sami. Hledáme všechna možná řešení, než nakonec uznáme, že bychom se možná měli změnit my. Změnit to čím jsme a naučit se vidět věci jinak. Hlavní postava udělá tento posun většinou před vyvrcholením. Ovlivňující postava se po celou dobu příběhu snažila předat hlavní postavě myšlenku, že změna je dobrá.

Hlavní postava je jedinečně kvalifikovaná zobrazovat souběžně celkový a subjektivní příběh. Žádný problém nemůže být vyřešen bez účasti hlavní postavy. Nemusí být zdrojem problému, ale může obsahovat prvky k jeho řešení. Proto je tak lehké udělat protagonistu hlavní postavou. Honba za cílem a být

stěžejní v jeho řešení jsou dvě různé věci. Může to být například porozumění nebo způsob řešení hlavní postavy, které podnítí protagonistu k dosažení cíle a odvede jeho pozornost od selhání. Hlavní postava určí výsledek příběhu tím, že se změní nebo zůstane stejná.

2.2.3. Duální koncepce

Z předchozí teorie částečně vychází diplomová práce Matěje Šámala¹⁸, která nabízí detailnější rozdělení funkcí protagonisty a hlavní postavy, ale v pár bodech se rozcházejí. Rozdělení hlavní postavy a protagonisty pojmenovává jako duální koncepci, ve které divák vždy sleduje touhu hlavní postavy, která je na začátku příběhu zpravidla slabší nebo bezbrannější než protagonista. V závěru se síly vyrovnají. Divák cítí k hlavní postavě empatii a příběh vnímá z jejího úhlu pohledu. Protagonista je ten, který činí zásadní rozhodnutí, jež příběh posouvá dál. Divák v průběhu příběhu nesleduje protagonistovu touhu, ale jeho psychologickou potřebu.

Šámal dále rozděluje jednotlivé funkce do několika kategorií. Patří mezi ně emocionální napojení diváka, narušení rovnováhy¹⁹, potřeba a touha, proměna, vztah s antagonistou a body obratu.

Emocionální napojení souvisí s představením postavy, které může divák fandit ve vytyčeném cíli a je vždy spojena s postavou, skrze kterou divák vnímá vyprávění, ale ne vždy je divák napojen na protagonistu. Autor rozlišuje tenkou hranici mezi sympatií a empatií, kdy divák sice může sympatizovat s kteroukoliv postavou, ale nalézt empatii lze jen v případě, že rozumíme emocím a motivům dané postavy a vnímáme dění z jejího úhlu pohledu, a proto náleží pouze hlavní postavě.

U obou postav lze vysledovat potřebu i touhu. Divák ovšem nachází touhu u hlavní postavy, která vychází ze základní dramatické situace, ale potřebu spatřuje

¹⁸ ŠÁMAL, Matěj (2017): *Duální koncepce postavy: aneb když protagonista není hlavní postavou*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění.

¹⁹ Inciting incident

u protagonisty. V duální koncepci se divák upíná na touhu hlavní postavy, ke které cítí empatii. Touha je to, co hlavní postava chce, po čem touží, o čem celý příběh vypráví. Potřeba protagonisty je pro diváka patrná na první pohled, ale protagonista sám na ni přichází v průběhu filmu.

Potřeba přímo souvisí s proměnou, kdy Šámal tvrdí, že se proměňuje vnitřní Já protagonisty. U hlavní postavy se nejedná o psychologickou proměnu, ale o změnu života, která je přímo závislá na proměně protagonisty. Touha hlavní postavy se naplní jen tehdy, když protagonista dosáhne své psychologické potřeby.

U bodů obratu dochází k závěru, že z tvůrčího hlediska jsou obě postavy protagonisté, protože nespolupráce jednoho znamená konec příběhu. Na konci každého dějství se nerozhoduje pouze protagonista, ale i hlavní postava. Jedno rozhodnutí vede k rozhodnutí druhého. Svými rozhodnutími vždy sledují dosažení cílů, které jsou na začátku odlišné, ale na základě událostí v příběhu se v závěru vyprávění sjednotí.

2.3. Postava vypravěč

Vzhledem k tomu, že *Zapadákov* i *Nebeské dny* velmi rozmanitě využívají postavu vypravěče, tak je třeba ještě rozebrat, jaké možnosti zahrnuje tento vyprávěcí nástroj, který významně ovlivňuje divákovu hledisko.

Vyprávění z první osoby je nejběžnější forma voice-overu ve fikčních filmech. Takové vyprávění může sloužit celé řadě funkcí jako zprostředkování expozičních informací nebo pomoc při prezentaci složité chronologie. Tento typ vyprávění také ovlivňuje divákovu zkušenost s textem, protože se vytváří přirozený zdroj identifikace s postavami skrz podněcování nostalgie a zdůrazňováním individuality a subjektivity vnímání.²⁰

Sarah Kozloffová v knize *Invisible storytellers* vychází z Genetteho systému²¹, který rozděluje postavy vypravěče na rámovaného vypravěče²² neboli vypravěče první úrovně, vloženého vypravěče, který vypráví příběh v příběhu a dvojité vloženého vypravěče vyprávějící příběh v příběhu v příběhu.

V literatuře považujeme vypravěče za prostředníka každého momentu příběhu, ale filmový voice-over vypráví přerušovaně, někdy jen minimálně, a nemá kontrolu nad příběhem ve stejné míře nebo stejným způsobem jako literární vypravěč. Kozloffová pracuje s myšlenkou, že za voice-over vypravěčem stojí narativní agentura, kterou pojmenovává tvůrce obrazu²³ podle Christiana Metze²⁴: „*Divák vnímá obrazy, které byly zjevně vybrány a uspořádány. V jistém smyslu divák listuje v albu předvybraných fotek a není to on, kdo otáčí stránky, ale nějaký mistr ceremoniálu, nějaký velký tvůrce obrazů.*“

Přesto v mnohých případech voice-over vypravěč působí, jakoby generoval nejen to, co říká, ale i to, co vidíme. Filmy často vytváří smysl pro charakterizaci tak silně, že divák přijme postavu vypravěče jako by byl sám tvůrce obrazu.

²⁰ KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

²¹ Gérard Genette, francouzský strukturalisticky zaměřený teoretik. Kozloffová vychází z jeho pojmů extradiegetický, interdiegetický, metadiegetický vypravěč.

²² Frame narrator

²³ Image maker

²⁴ Christian Metz, francouzský filmový teoretik.

Kozloffová se zabývá také otázkou úhlu pohledu, kdy opět vychází z Genetteho, který tvrdí, že existuje rozdíl mezi tím „kdo vidí“ (kdo slouží jako motivace pro fyzický a metaforický úhel pohledu) a „kdo mluví“ (kdo je vypravěč). Rozlišují tak pojmy úhel pohledu a fokalizace. Genette ukázal, že literární vypravěči mají mnoho možností jak fokalizovat jejich text. Fokalizace se může a nemusí shodovat s narací, může být pevná, proměnná nebo vícenásobná. To znamená, že subjekt (fokalizátor) může být interní nebo externí k diegezi. Objekt fokalizace můžeme vidět z vnitra (privilegovaný přístup k jeho myšlenkám a pocitům) nebo z vnější. Zní to trochu zmateně a Kozloff sama poznamenává, že samotný koncept fokalizace pro film se dostal pod kritiku pro svou nekonzistenci, ale zmiňuje to z důvodu, protože považuje za chybné, aby postava vypravěče byla přijata divákem pouze pod podmínkou, že kamera převezme její úhel fyzický úhel pohledu. Pokud jde o úhel pohledu/hledisko, je třeba poznamenat, že tvůrce obrazu ví víc než hlas. Má k dispozici různé nástroje k podkopávání výroků voice-over vypravěče, ve stejném okamžiku, kdy jsou učiněny. Divák postupně ruší smlouvu s hlasem vypravěče a uvědomuje si, že příběh je ve skutečnosti předkládán moudřejším, heterodiegetickým tvůrcem obrazu.

Voice-over byl použit v tolika filmech právě proto, aby naturalizoval podivnost tvůrce obrazu, připodobnil filmové vyprávění s každodenními historkami. Homodiegetický voice-over vypravěč je tak vždy podřízen mocnějšímu tvůrci obrazu, který dramatizuje příběh na plátně, ale divák je obecně ochotný přehlížet méně definovatelného vypravěče. Pokud filmu nejde o to, aby nás rozdělával a záměrně frustroval, tak divák přijme postavu vypravěče jako hlavního vypravěče.

Pokud přijmeme pozici voice-over vypravěče jako vypravěče příběhu, pak musíme rozhodnout z které narativní úrovně k nám mluví. Rámovaní vypravěči mají obecně největší autoritu a největší svobodu. Naopak je pravděpodobnější, že budeme skeptičtější ohledně pravdivosti a nestrannosti vypravěče, pokud ho uvidíme v aktu vyprávění a budeme posuzovat jeho příběhy v porovnání s materiálem, který nám předkládá zastřešující tvůrce obrazu. V mnoha filmech je status voice-over vloženého vypravěče jednoznačný. Někdo si sedne a začne vyprávět příběh. V některých filmech však vyvstává obtíž při určování, zda voice-over patří rámovanému nebo vloženému vypravěči.

2.4. Metodologie

Po vzoru Kristin Thompsonové budu procházet filmy téměř scénu po scéně k určení koncepčního argumentu analýzy, protože dle jejího tvrzení neexistuje lepší cesta, jak představit rozdělení děje do jednotlivých částí. K nalezení bodů obratu využiji její nabízenou strukturu tvořenou z úvodu, komplikace děje, vývoje a struktury.

Určení protagonisty závisí na cíli, překážkách k cíli, vztahu mezi postavou snažící se docílit cíle a dalšími postavami a příběhovými linkami. Tradičně je v klasickém hollywoodském filmu formulován cíl v první půl hodině nebo jsou alespoň vytvořeny okolnosti, které později formulují cíl. Po každém bodu obratu přichází nový cíl nebo alespoň změna taktiky k jeho dosažení.

Thompsonová se krátce zmiňuje o duálním protagonistovi, který se podle ní příliš neliší od organizace vyprávění s jedním protagonistou. Takové filmy rozdělují funkci samotného protagonisty mezi dvě role. Postavy sdílí společný cíl a pracují spolu. Autorka už ovšem neřeší, jakým způsobem rozdělit funkce protagonisty. Aaronson navrhuje postavu, která rozhoduje za hlavní postavu, ale protože nepřistupuje na rozdělení funkcí, tak ji mylně nazývá antagonistu-rádce.

Odpověď nabízí koncept hráče z knihy *Dramatica* společně se Šámalovou duální koncepcí. Šámal částečně vychází z Phillipsové-Huntleyho, ale přesto si v několika bodech odporují. Samotná *Dramatica* není podložena jinými zdroji a mně osobně se nepodařilo najít kvalitnější materiály na dané téma. Podporou jsou články ze stránky *Masterclass*²⁵, které také nejsou podloženy zdroji, ale patrně vychází z literárních teorií. Potvrzením, že se má analýza nevydává na úplně divokou stezku, může být článek Johna Augusta, který se také zabývá rozdělením hlavní postavy a protagonisty, a přestože se rovněž neopírá o jiné prameny, tak poskytuje praktický příklad, jakožto scenárista filmu *Karlík a továrna na čokoládu* (2005)

„Není pochyb, že Karlík je hrdina. Chcete ho vidět vyhrát zlatý tiket, a aby se mu děly jen dobré věci. Je také hlavní postavou, ačkoliv Wonka je hned za ním. Když

²⁵<<https://www.masterclass.com/articles/whats-the-difference-between-a-main-character-protagonist-and-hero#what-is-a-protagonist>> (cit. 15.7.2021)

Karlík zapadne do pozadí během prohlídky továrny, stále zůstává v centru pozornosti vyprávění. Když mluví vypravěč, tak většinou doplňuje informace o Karlíkovi. Přesto Karlík není klasickým protagonistou. Karlík se nevyvine ani nepromění v průběhu příběhu. Nepotřebuje. Začíná jako docela hodné dítě a končí jako hodné dítě. V termínech klasické dramaturgické struktury nám tak schází protagonista, což vede k největší změně ve scénáři oproti knize (nebo filmu z roku 1971). V našem filmu je protagonistou Willy Wonka. On se vyvíjí a mění. Karlík je ten, který se vždy poslušně ptá na otázky, které vedou k Wonkovým flashbackům z jeho dětství. V klasickém vyprávění to dělá z Karlíka antagonistu.

Neplette

si termín se záporákem. Navrhl jsem to tak Timu Burtonovi: Karlík dostane továrnu a Willy Wonka dostane rodinu. Je to celé o touha vs. potřeba. Karlík nepotřebuje továrnu, ale Willy Wonka opravdu potřebuje rodinu. Jinak zemře jako chichotající se misantropický podivín.”²⁶

Vzhledem k tomu, že práce má za cíl určit funkce ústředních postav, které jsou možná neprávem označované jako nejednoznační protagonisté, využiji dalších definicí z teorií duální koncepce a konceptu hráče. Zásadní rozdíl mezi *Dramaticou* a Šámalem je v otázce, kdo se proměňuje. *Dramatica* se nezmiňuje o vnitřní proměně protagonisty a tvrdí, že výsledek příběhu závisí na proměně hlavní postavy, příkladem takového filmu je *Jako zabít ptáčka* (1962), *Vykoupení z věznice Shawshank* (1994) nebo *Velký Gatsby* (2013). Na druhou stranu Šámalova duální koncepce říká, že se proměňuje protagonista a hlavní postavě se mění život, mezi takové filmy patří třeba *Pretty woman* (1990) a *Karlík a továrna na čokoládu* (2005). Obě teorie se opírají o příklady snímků využívající klasickou hollywoodskou naraci, tudíž usuzuji, že vybírali z malého vzorku filmů, které pouze potvrzovali jejich teorie a nelze vytvořit jasné stanovisko, kdo se má proměnit v případě vyprávění, kde protagonista není hlavní postavou.

²⁶ <<https://johnaugust.com/2005/whats-the-difference-between-hero-main-character-and-protagonist>> (cit. 15.7.2021)

Podobně je na tom Šámalovo tvrzení, že narušení rovnováhy, které uvádí děj do pohybu, je moment setkání hlavní postavy s protagonistou, to ovšem neodpovídá například u filmu *Fargo* (1996) nebo *Cesta do zatracení* (2002), které také pracují s rozdělením protagonisty a hlavní postavy.

V analytické části se pokusím vypátrat, které postavy naplňují definice pojmů divákův úhel pohledu, empatie, touha, potřeba, rozhodnutí a cíl, z čehož potom vyvodím závěry, které by měly vést k přesnějšímu určení, jakou funkci zastávají ústřední postavy ve filmech *Zapadákov* a *Nebeské dny*. V závěrečné kapitole se pak pokusím nabídnout obecnější zasazení, které lze aplikovat na filmy zahrnující prvky klasické narace a za pomoci textu Sarah Kozloffové představím, jaké další ozvláštnění přináší rozdělení hlavní postavy a protagonisty, pokud je do vyprávění zapojena postava vypravěče.

Úvod: Chtěl se mnou zemřít

Film začíná hlasem Holly, která nám vypráví, ne o sobě, ale o svých rodičích. Když ji vidíme mazlit se se psem v dětském pokoji, slyšíme tato slova: *„Moje matka zemřela na zápal plic, když jsem byla ještě dítě. Můj otec schovával jejich svatební dort v mrazáku celých deset let. Po pohřbu ho dal funebrákovi. Snažil se být veselý, ale nikdy se nesmířil s cizím človíčkem, kterého našel ve svém domě. Jednoho dne, doufaje v nový život bez vzpomínek, přestěhoval se z Texasu do Fort Dupree v Jížní Dakotě.“* Dívka je první postava, kterou ve filmu vidíme i slyšíme. Naznačením problému s jejím otcem se nás vyprávění dokonce snaží emocionálně zapojit, čímž naznačuje, že Holly bude hlavní postavou příběhu.

V další scéně se představuje Kit, který pracuje jako popelář. Vybízí kolegu Cata, že mu dá dolar, když sní mrtvou kolii, kterou právě našel u popelnice. Když se popelářský vůz rozjíždí, upozorňuje Cata, aby si dal pozor na hlavu, kvůli větším. Na další zastávce žádá řidiče o cigaretu, ale ten neodpovídá a popojíždí dál s vozem. Kit nedbale zahazuje popelnici zpět na místo a zmiňuje svůj poznatek, že řidič Woody mu nechce dát cigaretu a že toho moc nenamluví. Vyprávění nás nechce pustit blíž k postavě.

Hlas Holly pokračuje ve vyprávění: *„Sotva by mě napadlo, že co začalo v alejích a uličkách tichého městečka, skončí v pustině Montany.“* Touto větou upoutává divákovu pozornost a vyvolává otázku, co se bude dít. Ještě si nemůžeme být jisti, zda bude Holly vyprávět svůj příběh nebo něčí jiný. Krátká scéna funguje v podstatě jako háček, protože odpovědí je následující záběr Kita, který bude mít určitě něco společného s tím, jak to celé skončí v pustině Montany.

Kit se snaží kolemjdoucímu udat boty z popelnice za dolar. Když obchod nevyjde, tak je hned zahazuje. Hrabe se v další popelnici a komentuje: *„Tahle ženská nikdy neplatí účty. Dostane se do maléru, jestli si nedá pozor.“* Zahodí poslední popelnici s tím, že pro dnešek odpracoval dost a odchází. Postava Kita je nám tak představena jako mladý muž, který se v práci příliš nesnaží a dlouho se nevydrží věnovat jedné činnosti. Sděluje zřejmá fakta, vytváří konvenční observace a pochybně kšeftaří, čímž nás jako diváky nebádá k tomu, že právě u této postavy budeme sledovat potřebu se změnit.

V další scéně se Kit seznamuje s Holly. Zve ji na procházku s důvodem, že toho má hodně co říct. Že v tom má tak trochu štěstí. Kit nejenom komentuje všechno co vidí, ale také se rád poslouchá. Z jejich prvního rozhovoru se o Kitovi nedozvíme nic nového, ale když se ozve otec, tak Holly běží domů. Na Kitovu otázku, kdy se znovu uvidí, odpovídá, že otci by se určitě nelíbilo, kdyby chodila s popelářem. Její reakce znovu potvrzuje, stejně jako úvodní scéna, že Holly je závislá na rozhodnutích svého otce. Vzápětí ji však vidíme lhát otci o Kitovi, což zprostředkovává první náznaky její touhy.

Kit je vyhozen z práce a jde žádat o novou. Jako předchozí zaměstnání uvádí pouze popeláře, tudíž to byla zřejmě jeho první a na žádnou jinou práci nemá kvalifikaci. Úředník si myslí, že by mohl dostat práci u dobytka. Kitovi na tom vůbec nesejde, jen doufá, že to bude brnkačka. Jak zjistíme ke konci filmu, tak téma kvalifikace bude Kitovi ještě dlouho vrtat hlavou, přesto v této části filmu stále nevíme, co chce.

Hlas Holly si začíná romantizovat Kita: *„Byl hezčí, než kdokoliv jiný, koho jsem znala. Vypadal úplně jako James Dean.“* A Kit začíná s úpravou událostí, když říká, že skončil s prací popeláře. V této chvíli se divákovi může zdát, že se pouze nechce shodit před holkou, s kterou začíná randit, ale v průběhu filmu zjistíme, že se jedná o opakující se vzorec obhajování vlastních činů, což opět souvisí s potřebou změnit se.

Dvojice se prochází po ulici, Kit pokračuje ve svém pozorování, když kope do papírového pytlíku. Přestože se jedná o docela prostou informaci, lze díky tomu později vysledovat lehkou proměnu u Kita v přístupu k Holly.

KIT

Někdo vyhodil pytlík na
chodník. Kdyby to udělal
každý, všude by byl
nepořádek.
...|

Seš zrzavá. Říkaj ti zrzko?

HOLLY

Jo, ale nelíbí se mi to.

„Kit šel dělat krmiče, zatímco já dál studovala. Pomalu jsme se zamilovávali. Ve škole jsem nebyla oblíbená a neměla jsem moc osobnost, takže mě překvapilo, že se mu líbím. Zvlášť když mohl mít každou ve městě, kdyby se jen trochu snažil. Podle něj jsem byla skvělá a nechtěl mě kvůli sexu. To od něj znělo jako kompliment. Nikdy nepotkal patnáctiletou holku, která by se chovala jako dospělá. Bylo mu jedno, co si lidi myslí. Připadala jsem mu fajn a cokoliv jsem udělala, bylo v pohodě. A když jsem neměla zrovna co říct, tak to bylo taky v pohodě.“

Sekvence ukazuje Kita v práci, Holly ve škole a oba na společných rande. Voice over pokračuje dál v podobném duchu. Hlas poprvé prezentuje informace o Holly a odhaluje její nedostatek sebeúcty. Zároveň však postupně formuje její touhu po romantickém vztahu. Získáváme k ní také empatii, když říká, co pro ni vztah s Kitem znamená. Doteď byla neoblíbená.

Po jejich první sexu zjišťujeme, že vypravěč je v rozporu s předkládanými událostmi. Kit je lehce rozrušen a Holly se znuděným hlasem ptá, jestli je to všechno.

KIT
Rozdrtíme si ruce tím
kamenem. Pak nezapomene na
dnešek.

HOLLY
Ale to by bolelo.

KIT
O to jde ty hloupá.

HOLLY
Neříkej mi hloupá.

V další scéně Kit vypouští velký červený balón. *„Kit přísahal, že vždy bude se mnou, a že nás nic nerozdělí. Napsal to, dal to do krabice s dalšími našimi věcmi a poslal balónem, který našel na smetišti. Srdce měl naplněné smutkem, když balón odlétal. Něco mu muselo říkat, že ty šťastné dny se nebudou opakovat a že jsou navždy pryč.“* Gestu s balónem přikládá Holly velký význam, podobně jako dortu v mrazáku. Hlas zní z nějakého bodu, kdy už se vztah rozpadl a její tón napovídá,

že si uvědomila marnost těchto gest i když si jich vážila. Její tendence romantizovat lásku se netýká sexu. Skrz tyto informace vypravěče i předchozí scénu s kamenem se nastiňuje Kitova vyprázdněnost, kterou se snaží vyplnit spontánními nápady a nastiňuje se tím možnost, že touží najít své místo ve světě. Když vynechám interpretaci, tak nám vyprávění artikuluje pouze touhu po Holly.

Otec zjistí, že Holly se schází s Kitem, zastřelí ji psa a zakáže se s ním stýkat. Znamená to problém ve vztahu Kita a Holly. Nyní nastává narušení rovnováhy a je to také v patnácté minutě filmu, což splňuje všechny parametry, aby tato scéna byla vstupem do děje.

Kit jde říct otci, že má rád Holly. Přiznává, že je to jeho první dívka. Říká, že k ní chová úctu a že se lépe vyjádřit nedokáže, ale to otci nestačí a odmítá ho. Kit se rozhodne jít Holly sbalit věci, ale je přistižen otcem. Kit má u sebe zbraň a je rozhodnutý odejít s Holly. Otec jde zavolat policii, ale dřív než stihne dojít k telefonu, tak ho Kit zastřelí. Holly starostlivě běží za otcem, který ji umírá před očima. Kit zavírá zadní dveře s komentářem, že přišel předem. Zřejmě už přemýšlí nad něčím jiným, zatímco Holly naléhá, aby zavolali doktora. Kit řekne, že otec už doktora nepotřebuje. Působí docela klidně a divák zde má starost o rozrušenou Holly, které právě zavraždil otce. V této chvíli se vytrácí veškerá empatie pro Kita, pokud vůbec vznikla. U Holly zaznamenáme krátký výbuch emocí, když Kitovi vlepi facku. Následně ji Kit nabízí, ať klidně zavolá policii, ale pak už s ním nemůže počítat. V této chvíli je Holly postavena před rozhodnutí. Její otec je mrtvý, nikdo jiný ji nezbyl a Kit je jediný, na koho se může upoutat.

Kit nahrává gramofonovou desku s přiznáním a rozhodnutím zabít se společně s Holly, polévá dům benzínem a zapaluje. Až hlas Holly nám vysvětlí, že deska byla zástěrka. Kit se rozhodl společně s Holly utéct. Ukončuje se tím úvod filmu.

Komplikace akce:

Lepší strávit týden s někým, kdo mě miluje, než být léta osamělá.

Hlas Holly pokračuje v romantické deziluzi. Jejich útěk vstřebává jako nové dobrodružství s falešnými jmény. Popisuje jejich nové útočiště v topolovém háji, jejich novou každodenní rutinu, shrnuje události, že v domě našli pouze jednu mrtvolu a tudíž po nich pátrají. Obraz je opět v rozporu s jejím vyprávěním.

Holly do této chvíle působí jako pasivní pasažér, ale voice over začne odkrývat její charakter. Scény v lese jsou představeny romantizujícím komentářem, který se postupně prolne do myšlenek, co mohlo být jinak:

„Jednou, když jsem si prohlížela tátovy fotky, uvědomila jsem si, že jsem jen dívka z Texasu, jejíž otec maloval plakáty a měl před sebou spoustu let života. Zamrazilo mě a pomyslela jsem si, kde bych teď byla, kdyby mě nepotkal Kit? Nebo kdyby nikoho nezabil? V tuto chvíli. Kdyby máma nepotkala tátu. Kdyby nezemřela. A jak bude vypadat muž kterého si vezmu? Co právě teď dělá? Myslí teď na mě, i když mě vůbec nezná? Je to vidět na jeho tváři?“

Holly již v tuto chvíli přestala věřit, že její vztah s Kitem má budoucnost, ale nejedná se o proměnu postavy, jelikož Holly od začátku toužila pouze o představě romantického vztahu, na rozdíl od Kita, který touží po Holly. Ani jedna z postav sice nemá silný vztahový cíl, který by směřoval příběh ke konci, ale Kit je ten, který přišel Holly sbalit kufry, tudíž se dá alespoň pro něj vytyčit cíl být s Holly. A po vraždě otce vytvořil nový cíl nenechat se chytit.

V lese se objevuje první překážka v jejich snaze utéct, když je vystopují lovci hlav. Kit je všechny postřílí a odjíždí z lesa. Hlas Holly znovu interpretuje události, aniž bychom takové chování zaznamenali v obraze. *„Kit se cítil provinile, že je střílel do zad. Ale říkal, že by přišli a nemazlili se s námi. Kromě toho zaslechl, že mají zájem jen o vypsanou odměnu. Se strážci zákona by to bylo jiné, je to jejich práce a zaslouží si šanci. Ale ne lovci odměn.“* Kit si upravuje pravidla fungování jejich světa dle vlastních potřeb.

Na chvíli se zdá, že by mohli najít útočiště o Kitova bývalého kolegy. Když jim jde Cato ukázat naleziště mincí na poli, tak se najednou otočí, že zajde pro lopatu, ale postupně začne utíkat a Kit ho střílí. Cato ještě zvládne sám dojít do postele. Kit s Holly obchází jeho příbytek, oba s chladnokrevným klidem, což nabourává divákovu empatii ke kterékoliv z ústředních postav. Kit tradičně komentuje, co vidí a Holly si povídá s Catem o jeho koníčcích. V tom je překvapí mladý pár, který přijel za Catem a chtějí si vyzvednout něco v domě. Kit vytáhne pistoli a vede je ke sklepení v poli. Holly vidíme poprvé s někým jiným než s jejím otcem nebo

Kitem. Má možnost si povídat s dívkou o vztazích a upevňuje stanovisko o touze Holly po romantickém vztahu.

HOLLY
Miluješ ho?

DÍVKA
Já nevím.

HOLLY
Já musím být s Kitem. Cítí
se v pasti.

DÍVKA
Jo, to si umím představit.

Kit zavře mladý pár do sklepa a dvakrát do nich střílí. Zřejmě je trefil, ale nepodívá se. Cato mezitím zemřel. Hlas Holly uzavírá další kapitolu Kitova běsnění. *„Najednou jsem byla v šoku. Kit, jako někdo jiný, střílel bez přemýšlení. Tvrdí, že když to děláš pro záchranu před zákonem, může se zabít. Ale pak musíte nést následky a nefňukat. Nikdy se nezdál násilnický, kromě jednou, když řekl, že by rád zlikvidoval pár chlápků. To ukazuje, jak člověk někoho zná a najednou ho nezná.“* Už to není pouze její hlas, který vnímá vývoj událostí, ale i Holly v obraze se stává aktivní, když zpochybňuje Kitovo jednání. Tento segment uzavírá komplikaci akce. Holly si nyní uvědomuje, že Kit jedná impulzivně a neví, co dalšího od něj čekat.

Vývoj: Kouzelná země

Krátká reportáž shrnuje vynaložené úsilí okolního světa pro dopadení Kita a Holly. Vzhledem k tomu, že jakékoliv akce plánující zmařit cíl dvojice, jsou ve filmu vypuštěny, tak tato scéna slouží jako náhražka za scény, které by jinak byly paralelně zobrazeny a mohly nabídnout postavu antagonisty.

Další zastávkou je dům boháče. Hlas Holly naznačuje, že dřív měla myšlenky na útěk. *„Nechala jsem Kita v obývací místnosti a šla se projít ven. Byl tichý a klidný den, ale já si toho nevšímala, protože jsem byla zamyšlená a ani jsem neuvažovala o útěku.“* Do této chvíle se neprojeví žádné známky o tom, že by Holly byla

fyzicky nucena zůstat s Kitem a pokud si implicitně formovala vlastní cíl útěku, tak o něj vážně neusiluje a vzhledem k jejímu pasivnímu jednání by divák ani nenapadlo tuto myšlenku zvažovat. Její hlas nás v podstatě nutí s ní empatizovat a divák neví, co si má myslet, protože z prezentovaných scén k tomu nemá důvod.

Kit nahrává vzkaz pro budoucí generace. Předává poznatky, které během života vyzpovídal a také shrnuje, jak pokračuje jejich útěk. Návštěva architekta představuje další překážku. Kit nechce nechat nic náhodě a rozhodne se odejít z domu. Oznamuje majiteli, že si bere jeho cadillac a předává mu seznam věcí, které si vypůjčil. Po cestě z domu říká Holly, že by boháč mohl ten seznam prodat, jako příklad jeho rukopisu. Kit si začíná uvědomovat svoji neblahou slávu a zdá se, že je na to i náležitě pyšný. Již nepotřebuje měnit svůj rukopis, jak říká hlas Holly v úvodu filmu. Po cestě přes zahradu Kit komentuje, jak drahá musí být údržba takového místa. I po všech událostech zůstává Kit stále stejný, ale daří se mu naplňovat touhu po sebeuplatnění.

Vypravěčka prozrazuje jejich nový cíl: *„Pouští a planinou, nekonečné míle otevřeným prostorem, jsme razili kupředu, vedeni telefonními sloupy směrem do hor Montany.“*

V pustině nám voice-over sděluje: *„Žili jsme v naprostém osamění, nikde nikdo. Kit říkal, že samota je lepší slovo, že líp vyjadřuje, co chci říct. Ať už je to jakkoliv, řekla jsem mu, že takhle dál žít nechci.“* Následně vidíme Holly, která je od Kita odtažitá.

HOLLY

Cítím se jako zvíře. Nemůžu
se vykoupat, není tu nic k
jídlu.

KIT

Až dorazíme do hor, chytím
ti velkého pstruha. Každý má
rád pstruhy.

HOLLY

Myslím to vážně.

V tomto momentě začíná Hlas naplno spolupracovat s akcí Holly. Obě verze Holly nesouhlasí s jejich cestou, ale Kit vidí únik do hor jako definitivní řešení všech jejich problémů.

Když se dvojice pokusí neúspěšně dostihnout projíždějící vlak, objeví se mezi nimi první explicitní konflikt. Holly znovu zpochybňuje Kitovy metody, Kit znovu vytahuje alibistickou teorii, jak mohl vlak dostihnout jiným způsobem, načež ho Holly nazve bláznem. Kit na její urážku nereaguje, pokouší se roztočit prázdnou láhev, která má určit další směr jejich cesty, ale je lehce rozrušený a nakonec směr určí sám, a to dál směrem k horám. *„Vyrazili jsme při západu směrem k pohoří Saskatchewan, což byla pro Kita kouzelná země, kam nedosáhne zákon. Potřeboval mě víc než kdy jindy, ale něco mezi nás vešlo, přestala jsem si ho všímat, seděla jsem v autě, četla mapu a říkala věty s jazykem na horním patře, aby je nikdo jiný nemohl slyšet....Rozhodla jsem se, že už se nikdy nebudu poflakovat s takovým typem i kdybych ho milovala. Našla jsem odvahu to Kitovi říct. Řekla jsem, že i když dorazíme na sever, nevydělá si na živobytí.“* Jednak se nám tím potvrzuje, že cíl vyrazit do hor, byl opět ve vedení Kita. Zadruhé, přestože je to divákovi zprostředkováno pouze pomocí voice-overu, se tím uzavírá druhé dějství, protože Holly jako postava dokončila svou proměnu a rozhodla se ukončit svůj romantický vztah s Kitem.

Vyvrcholení: Měl jsem pocit, že to dneska přijde.

KIT
Seženu si práci u jízdni
policie. Mám na to
kvalifikaci. Umím jezdit a
střílet. A nevadí mi zima.
Mám rád zimu.

HOLLY
Co?

KIT
Nic.

Scéna noční jízdy autem, následuje hned po voice overu Holly s rozhodnutím skončit s Kitem. Jeho úvahy s prací u jízdni policie jistě nesouvisí s novou touhou

nebo cílem. Odkazuje se tím na scénu na úřadu práce ze začátku filmu, kdy neměl kvalifikaci k žádnému zaměstnání. Nyní zřejmě vnímá sám sebe, že se proměnil, že na své krvavé stezce získal dostatek kvalifikace, aby se ucházel o práci u jízdny policie. Přesto jeho přemítání souvisí s nárazem Holly, že nikdy nebude schopen sehnat si práci a Kit se proto pokouší vymyslet nějaké řešení, přestože velmi nepravděpodobné. Scéna má podivnou dualitu, protože automaticky vnímáme Kitovu roztržitost jako reakci na její rozhodnutí ukončit s ním vztah a jeho nesmyslné úvahy jako pokus změnit její rozhodnutí. Ale Holly mu pravděpodobně řekla jen, že si nevydělá na živobytí, což nabouralo Kitovo ego a touhu po sebeuplatnění a vylučuje možnost proměny.

Na první pohled bych řekl, že hlas vypravěče se opět rozchází s akcí v obraze, když sledujeme dvojici při poklidné jízdě s jejich běžnými rozhovory. Ve skutečnosti to jen potvrzuje, že Holly vůbec nevyslovila své rozhodnutí. V rádiu začne hrát Nat King Cole a dvojice poklidně tančí v záři reflektorů cadillacu.

Když pár dorazí k vrtné plošině, obsluhované jedním dělníkem, Kit se pokouší vyměnit cadillac za jeho nákladák a snaží se hrát s Holly hru na falešná jména, ale nedostává se mu odpovědi na přihrávku. Replika se odkazuje na začátek komplikace akce, kdy ještě Holly považovala tajné přezdívky za znak dobrodružství. K plošině se blíží helikoptéra, Kit urguje Holly, ať nasedne do auta, ale Holly odmítá. Prostě nechce jet. Teprve nyní Holly realizuje své rozhodnutí nepokračovat s ním dál. Kit se naštve, začne kopat do země a ptá se, co s ní je. Pro Kita to však stále neznamena konec jejich vztahu a nabízí Holly poslední šanci, aby se s ním setkala v poledne na Nový rok 1964 na přehradě Grand Coulee. Následně vybíhá s pistolí proti vrtulníku, postřelí jednoho policistu a ujíždí v autě. Holly se poklidně vzdává.

Kita si u benzínové pumpy všimne policejní hlídky a začne honička, během které se Kit věnuje spíše celkovému prožitku, než reálnému pokusu uprchnout. Upravuje si vlasy ve zpětném zrcátku, zapíná rádio. Ve chvíli, kdy se mu podaří získat velký náskok a reálnou možnost uprchnout, tak se sám rozhodne zastavit, prostřelit si pneumatiku a vzdát se. Hlas Holly komentuje jen domněnky, co se mu v té chvíli honilo hlavou. Kitovo rozhodnutí nelze zvažovat jako poslední bod obratu, jelikož

se tím uzavírá jeho linie útěku. Nelze již očekávat jiné vyvrcholení. Kit je dopaden a příběh pouze rozuzluje zbývající linky.

Přestože jeho pouť skončila, tak scéna v policejním autě zobrazuje naplnění jeho touhy, když si policisté s úsměvem přitakávají, že Kit vypadá úplně jako James Dean. Spoutaný Kit čeká na letišti v obklopení policistů i armády, a náležitě si užívá svou nabitou slávu, rozdává suvenýry a odhaluje drby o sobě. Policisté o něj mají dokonce starost. Kit konečně našel uplatnění, byla mu přiřazena identita. Kult celebrity naplnil jeho nevyřčenou touhu.

Hlas Holly uzavírá příběh s informací, že Kita popravili na elektrickém křesle o šest měsíců později a ona si vzala syna právníka, který ji obhajoval. Zřejmě se opět upoutala na dalšího člověka, který ji byl nablízku a otázkou zůstává, jestli tím naplnila svou touhu po romantickém vztahu.

V poslední scéně filmu vidíme Kita sedět v letadle vedle policisty a obdivovat jeho služební klobouk. Potvrzuje, že se Kit vůbec neproměnil a stále se věnuje konvenčním observacím a drobnému kšeftaření, i s vlastním životem.

KIT
Takovej bych koupil.

POLICISTA
Ty seš ale individuum, Kite.

KIT
Myslíte, že k tomu
přihlédnou?



Martin Sheen ve filmu *Zapadákovi* (1973)



James Dean ve filmu *Gigant* (1956)

3.2. Nebeské dny

Příběh filmu se odehrává před první světovou válkou. V Chicagu se Bill (Richard Gere) dostane do potyčky s předákem ve slévárně a zabije ho. Se svou milenkou Abby (Brooke Adams) a mladší sestrou Lindou (Linda Manz) naskočí na vlak do Texasu. Všichni tři získají práci na poli Farmáře (Sam Shepard), který se zamiluje do Abby. Bill zaslechne rozhovor Farmáře s doktorem a zjistí, že mu zbývá rok života. Bill navrhne Abby, aby se vdala za Farmáře, díky čemuž po jeho smrti získají majetek a šťastný život. Ale Farmářův zdravotní stav se nemění a Abby se do něj zamiluje. Bill odjíždí z farmy s cirkusem. Abby, Farmář a Linda prožijí šťastný rok, po kterém se vrací Bill v období dalších žní. Všechny staré rány se znovu vynoří na povrch a příběh končí smrtí Farmáře, posléze i Billa.



Úvod: Už na to neměl náladu

Film začíná sérií dobových fotek na pozadí úvodních titulků. Na poslední fotografii vidíme Lindu, žádná jiná z ústředních postav se na fotkách neobjevuje. V úvodní scéně pracuje Bill ve slévárně, kde se pohádá s předákem a ožene se po něm lopatou, zřejmě ho zabil. Příčina jejich rozporu je nám skryta a dialog je přehlušen zvukovou atmosférou prostředí. Na konci scény k divákovi začíná promlouvat hlas Lindy, která začne mluvit o sobě a svém bratrovi. Je tedy první z ústředních postav ve filmu, kterou vidíme i slyšíme a naznačuje tím, že právě ona bude hlavní postavou filmu.

V další scéně Bill slibuje své přítelkyni Abby, že všechno bude lepší a vzápětí trojice běží s kufry na vlak. Bill je evidentně příčinou, proč musí všichni odejít z Chicaga a hlásí se o slovo jako hlavní hybatel děje.

Během jízdy na vlaku nám Linda osvětluje základní vztahy trojice. Abby a Bill předstírají, že jsou sourozenci, což je důležitá informace pro vývoj celého příběhu. Po příjezdu na farmu se představuje postava Farmáře, majitele farmy, který sleduje přijíždějící nádeníky. V následujícím záběru je samotný Bill, který obdivuje okolní přírodu. Pomocí záběru/protizáběru vnímáme jako diváci, co vidí a prožívá.

Na poli potkává Linda svou novou Kamarádku a zajímá se odkud je, co má ve vlasech, jestli má sourozence. Zobrazuje se tak postava Lindy, která má zájem především o ostatní, k čemuž inklinuje i její voice-over.

V dvanácté minutě si Farmář všímá Abby a hlas Lindy na to upozorňuje. Vytváří se tak první základy pro milostný trojúhelník. *„Farmář nevěděl, kdy ji zahlédl poprvé nebo proč ho zaujala. Možná to bylo tím, jak ji foukal vítr ve vlasech“*

Jeden z nádeníků konfrontuje Billa, že spí se svou sestrou. Bill po něm mrští talíře s večeří a pustí se do rvačky. Ustanovuje se tak již druhým příkladem Billova impulzivní osobnosti, která určí mnoho dalších událostí v příběhu a vychází z toho potřeba, kvůli které je třeba se proměnit. Trojice dál pokračuje v práci na poli a Farmář se ptá správce, kdo je Abby, žena s černými vlasy, jestli ví odkud je. Potvrzuje se tak Farmářova touha po Abby.

Správce srazí Abby tři dolary, protože ztratila tucet snůšek. To vyprovokuje Billa k její obraně, ale je mu vysvětleno, že jestli chce tu práci, tak má držet hubu. Bill starostlivě pečuje o Abbyiny zničené ruce a chce ji na to sehnat něco od doktora. Nelíbí se mu, že s ní zachází jak s hnojem. Chce pro ni něco lepšího. Tyto scény předznamenávají Billovu nespokojenost s jejich aktuálním životem a jeho touhu po lepším životě, zejména pro Abby.

Když se Bill vkrádá do sanitky, zaslechne rozhovor doktora s Farmářem.

DOKTOR
Čas od času tě budu
kontrolovat.

FARMÁŘ
Nikdy nevíš, že se to může
stát i tobě. Kolik času mi
dáváte? Můžete mi to říct.

DOKTOR
Rok. Asi rok.

Přestože to není jasně vysloveno, tak divák z tónu rozhovoru chápe, že Farmář umírá. Tuto informaci explicitně doplňuje hlas Lindy: „Věděl, že umře. Věděl, že s tím nejde nic dělat. Na této planetě jste jen jednou. A podle mého názoru, dokud tady jste, tak byste si to měli udělat pěkný.“ V tomto bodě nastává narušení rovnováhy. Oproti *Zapadákovi* se nejedná o problém, ale o příležitost.

Farmář se seznamuje s Abby a ptá se, kam půjde po žnících. Abby odpovídá, že všude možně, asi do Wyomingu. Taky doplňuje, že ji tento způsob života rozhodně nebaví. Je to předsunutá informace, která odůvodňuje Farmářovu pozdější nabídku.

Bill s Abby leží v mrazu na seně a on ji opět slibuje, že to je jen na chvíli, že pak pojedou do New Yorku. Přestože již slyšel o Farmářově stavu, tak Bill stále nestanovil svůj cíl. Pouze se opakovaně představuje jeho touha.

Účetní vypočítává Farmářovi tržby a oznamuje, že má za sebou nejlepší finanční výsledek vůbec, což z něj může udělat nejbohatšího muže v Panhandle. Divák tedy

dostává informaci o jeho bohatství, což opodstatňuje pozdější Billovo jednání. Farmář však během rozhovoru kouká na Abby, na penězích mu zřejmě nesejde. Hlas Lindy opět potvrzuje naznačené informace: „*Tenhle Farmář, měl velký obdiv a hodně peněz. Kdokoliv seděl na židli, když šel kolem, proč vstali a nabídli mu ji? Neměl v sobě nic špatného. Dali jste mu květinu a on si ji provždy nechal. Každou minutu měl jít pod zem, ale nenadělal kolem toho, jak někteří lidi. Určitým způsobem mi ho bylo líto, protože neměl nikoho, kdo by se za něj postavil, byl po jeho boku, držel mu ruku, když potřebuje pozornost nebo tak něco. To je dojemné.*“ Linda opět připomíná farmářovu blížící se smrt a naznačuje divákovi, že bychom o něj měli mít starosti.

Farmář nabízí možnost Abby zůstat na farmě, ale zatím nedostává odpověď. Abby společně s Billem zvažuje co dělat. Bill navrhuje, aby mu řekla, že zůstane. Zmiňuje se, že Farmář nemá rodinu, ale žádný cíl ani plán není jasně stanoven. Naléhá na Abby, že musí něco udělat se svým životem. V tomto případě se Bill o ničem nerozhoduje, pouze dál rozvíjí chování své postavy, tak jak byla exponována.

V noci se Bill prochází sám prochází po poli a sleduje Farmářův velký dům. Vyprávění nás již podruhé nechává s ním samotným a dovoluje nám vnímat vývoj událostí z jeho perspektivy.

Linda se ptá Billa, jestli zůstanou. Bill odpovídá, že záleží na Abby. O pár scén dál, Bill vysvětluje Abby, že už nemusí rozhodovat nic velkého. Jen jestli zůstanou. Tyto dvě scény jasně informují, komu náleží rozhodnutí, jak se bude příběh dál vyvíjet a podrývá se tím Billova autorita jako protagonisty.

Konec žní oslavují všichni nádeníci a Abby u ohně oznamuje Farmáři, že zůstane, ale musí zůstat i její bratr a sestra. Bill nervózně sleduje tančit Abby s Farmářem. Již potřetí sledujeme samostatnou reakci Billa a střih nám předkládá, že právě o něj bychom měli mít starost, jak to s ním dopadne.

Linda se loučí s Kamarádkou, která společně s ostatními nádeníky naskakuje na odjíždějící vlak. Úvod filmu je zakončen záběrem Lindy. Do této chvíle jsme nezjistili, jestli má nějaké touhy nebo cíl. Sledování příběhu z její perspektivy je formulováno pouze pomocí voice-overu, ale jako postavu ji nevidíme řešit žádný

problém. Nyní se nám vyprávění, záběrem na smutnou Lindu, snaží vnutit myšlenku, že bychom o ní měli mít starost, protože ji odjíždí kamarádka, ale daná scéna vůbec nesouvisí s hlavní dějovou linií.

Film se nachází v třicáté třetí minutě. Byla ustanovena základní situace. Abby se rozhodla zůstat s Farmářem a vydávat se za sourozence, ve snaze naplnit Billovu touhu po lepším životě. Náleží ji tak první bod obratu, pomocí kterého směřuje akci novým směrem a otevírá tak nový svět, který musí prozkoumat.

Cíl nebyl jasně stanoven. Implikací zůstává to, že Bill s Abby se hodlají zmocnit Farmářova majetku po jeho smrti.

Komplikace akce: Tohle není tak špatný

Abby vypráví Lindě, jak celé mládí balila tabák a že tohle není tak špatné. Správce se podezřívavě ptá Lindy, odkud přišli. Všichni si užívají nově získané pohody. Bill s Abby leží zamilovaně v poli. V další scéně trojice i s Farmářem hrají baseball a Správce je znepokojeně sleduje. Již v dřívější scéně se nám představil jako nelítostný muž a tato scéna naznačuje, že právě Správce bude klást překážky při cestě za cílem.

Bill sedí s Farmářem před domem a svěřuje se mu. Rozhovor zpochybňuje, že by už existoval plán využít Farmáře.

BILL
...A jednoho dne se probudíš
a zjistíš, že nejsi
nejchytřejší chlap na světě.
Nikdy nedosáhneš ničeho
velkého. Když jsem vyrůstal,
myslel jsem, že bych mohl.

Farmář se sbližuje s Abby a sděluje ji, že ji miluje. V další scéně to probírá Abby s Billem, sleduje tedy stejný vzorec jako při první nabídce Farmáře, aby zůstala na farmě. Stále si s Billem věří a než odpoví cokoliv Farmáři, tak se jde poradit. Dle dosud získaných informací se v této scéně formuje plán využít Farmáře k tomu, aby získali jeho bohatství, ale ani zde není nic vysloveno přehledně.

BILL
Nečekal jsem, že se na to
zmůže. Kdo to může vědět,
kromě nás dvou?

ABBY
Nikdo.

BILL
To je všechno na čem záleží,
ne?

ABBY
Říkáš to, jakoby to bylo v
pohodě.

BILL
Stejně nikdy neměl šanci
užít si své peníze.

ABBY
Proč myslíš, že mluvíme jen
o pár měsících?

BILL
Ten chlap je jednou nohou na
banánové slupce a druhou na
kolečkové brusli. Všechno to
bude pryč za pár let. Kdo se
bude starat, že jsme se
nezachovali perfektně?

ABBY
Dlouho jsem odolávala.
Zajímali se o mě bohatí
muži. Řekla jsem snad něco..

BILL
Nemusíš. Nesnesu pohled na
to, jak tě ponižují. Jak ti
koukají na zadek, jako bys
byla děvka. Nesnáším to.

Abby se vdává za Farmáře. Všichni včetně Lindy jim gratulují, jen Bill stojí s
neutrálním výrazem bokem, sleduje Abby a vybízí diváky, aby o něj měli starost.

Farmář odjíždí s Abby na líbánky. Paralelně sledujeme obě ústřední postavy. Bill zůstává na farmě, poprvé má příležitost prohlédnout si honosný dům a vyprávění opět sleduje jeho samotného.

Když jsou všichni opět spolu na farmě. Abby si užívá nového luxusu, prohlíží si věci ve svém pokoji. Stále je však zamilovaná do Billa, čehož si Farmář začne všímat při obědě v altánku. Nad ránem vytáhne Bill Abby z postele, popijí víno v řece a leží spolu na břehu. Abby z toho má strach, ale přesto jí stojí za risk, trávit čas s Billem. Její touha po Billovi přetrvává.

Linda si prohlíží knížku s exotickými zvířaty. Při obrázku hada se záběr prolne na krátkou pěti vteřinovou scénu s Farmářem v posteli, trpícího bolestmi. Divák se konečně může přesvědčit, že Farmář má zdravotní potíže.

Správce sděluje Farmáři svou teorii, že trojice je jen banda podfukářů. Farmář nechce, aby tak mluvil o jeho ženě a vyhodí ho z farmy. Na cestě pryč Správce řekne Billovi, že ví, o co mu jde. Hrozba správce je prozatím zažehnána.

Ale postupně se rozehrává jiná překážka pro Billa. Večer v posteli promlouvá Farmář k Abby o své samotě, dokud ji nepoznal. Abby zavře dveře do pokoje a omlouvá se Farmáři, že se k němu chová odtažitě. V další scéně čtveřice mává projíždějícímu vlaku prezidenta Wilsona a Bill zaraženě sleduje, jak si Abby nechává od Farmáře pomoci do kočáru a šťastně se spolu chichotají. Něco se proměnilo v jejím vztahu k Farmáři.

Hlas Lindy upozorňuje na další fakt, že zdravotní stav Farmáře se nemění. *„Místo toho, aby mu bylo hůř, bylo mu pořád stejně. Nezlepšil se. Nezhoršil se. Byli dobrosrdeční. Mysleli, že mu prostě dojde pára.“*

Vývoj: Dábel tam jen seděl a smál se

Navazující voice-over předznamenává nový cíl. *„Nevím. Musel ho navštívit doktor nebo něco, a dát mu něco. Asi nějakou medicínu nebo tak. Mohla jsem to prostě vzít a vylít to. Jako se to dělá s koněm, prostě ho zastřelí.“* Bill je na lovu s Farmářem a když se mu naskytne příležitost, tak na něj zamíří puškou, ale vzápětí si to rozmyslí. Farmář neumírá a Abby se vzdaluje Billovi. Ať už Bill

plánoval pokračovat s dalšími pokusy o vraždu nebo ne, překazil mu to přilet cirkusu.

Během návštěvy cirkusu si Farmář opět všímá laškujícího Billa s Abby a vyslýchá ji, jak to spolu mají. Abby běží konfrontovat Billa, jestli mu o nich něco řekl. Je to třetí situace, kdy Abby neodpověděla Farmáři, ale již nejde za Billem pro radu. Jejich vzájemná důvěra byla narušena. Abby má starost o Farmáře. Bill odhalí, že Abby je do Farmáře zamilovaná a rozhodne se opustit farmu společně s cirkusem. V rámci struktury filmu se nejedná o zásadní rozhodnutí. Děj není ve stavu vysokého bodu napětí, který by směřoval k vyvrcholení.

Farmář, Abby a Linda si spolu spokojeně žijí a postupně přichází čas dalších žnů. Bill se vrací na motocyklu a při prvním setkání s Abby je evidentní, že jeho touha být s ní nezmizela. Z jejich rozhovoru vyplývá, že se Bill přijel naposledy rozloučit. Vzájemně se sami sobě omlouvají a oba jsou smířeni s novým stavem věcí. Stejného dojmu nenabývá Farmář, který je sleduje při jejich posledním polibku.

Příběh Abby a Billa se mohl tímto uzavřít, nemá se kam dál vyvíjet. Jejich cíl využít nemocného Farmáře se vytratil, když jeho smrt stále nepřicházela a Abby je do něj nyní zamilovaná. Nedá se ani říct, že by se kterákoliv z postav proměnila, stále jednají podle exponovaných vlastností a jsou spíše ovlivňovány událostmi.

Příroda nabídne novou situaci v podobě roje kobylek, které začnou ničit úrodu. Farmář se okamžitě snaží kobylky vykourit, ale je jich příliš moc. Bill se rozhodne zůstat na farmě, aby pomohl. Pro všechny je stanoven nový společný cíl zbavit se kobylek. V noci zapalují ohně, aby je spálili. Farmář si všimne Billa, ožene se po něm loučí a zapálí tak koňský povoz, který uhání a šíří tak oheň. Bill se v hořící krajině setkává s Abby.

BILL
On to nechápe

ABBY
Co budeme dělat?

BILL
Musíme pryč.

ABBY
Ví to.

Bill rozhoduje, podobně jako na začátku filmu. Tady už to nenapraví, je čas utéct pryč. Zděšené zvolání Abby „Ví to“ nám nenaznačuje, co si myslí o útěku. Ale je v tomto momentě znovu postavena před rozhodnutí.

Farmář přistihne Abby balit si věci, dopídlil se jejich plánu a ptá se Abby, co po něm chtěla. Vytahuje zbraň a odchází pryč. Abby se ho snaží zastavit, ale Farmář ji přiváže ke sloupu a nadává ji do lhářky.

Vyvrcholení: Nikdo není perfektní

Nad ránem vidíme Lindu přehrabovat se ve šrotu, stále ve své dobré náladě. Farmář vypátrá Billa, který opravuje svůj motocykl. S napřaženou zbraní prudce kráčí proti Billovi, neschopen vystřelit. Bill ho v sebeobraně bodne šroubovákem do hrudi a Farmář padá k zemi. Snaží se odstranit šroubovák, ale Farmář ho odstrčí a Bill utíká pryč. Opět jsme svědky Billova impulzivního chování. Nedochozí k žádné proměně, nedokázal se ovládnout.

Trojice ujíždí v automobilu z farmy a u řeky ho mění za loď. „*Nikdo není perfektní. Nikdy nebyl okolo žádný perfektní člověk. Prostě máš v sobě půl ďábla a půl anděla. Slíbila si, že odted' povede dobrý život. Ze všeho vinila sebe. Nestarala se, jestli bude šťastná nebo ne. Jen chtěla napravit, co udělala špatně...*“

Vypravěčka vysvětluje pouze Abbyin pohled na věc. Billa vůbec nezmiňuje. V doprovodných záběrech vidíme smutnou Abby, ale veselého Billa. Jednoho rána policie zahlédne Billa na břehu řeky. Při útěku je zastřelen. Jeho smrtí se uzavírá vyvrcholení.

V následném epilogu vidíme Abby s Lindou v pěkných šatech, Abby zřejmě získala majetek po Farmáři nebo si alespoň nechala něco cenného. Podle jejich úhledného a čistého vzhledu se dá předpokládat, že se vyprávění posunulo o dny až týdny od smrti Billa. Abby přihlašuje Lindu do školy, kde probíhá výuka baletu. Naplňuje skrz ni svou touhu z dětství být tanečnicí, ale při loučení se zdá smutná. Nenechá si možnost, že by žila společně s Lindou.

O chvíli později vidíme Abby sledovat davy lidí připravující se na první světovou válku. Sleduje vojáky líbat své přítelkyně. Když vlak odjíždí, tak se rozeběhne. Připravena naskočit se usmívá na vojáka a koketně ho následuje. Další voják ji pomáhá nahoru a Abby odjíždí pryč, zřejmě do nového románu s novým mužem. Její postava je zde zobrazena nelichotivým způsobem, aniž by byla odsouzena za své činy.

Linda slézá po provaze z prostěradel a utíká za svou kamarádkou z farmy. Utíkají na koleje, kde čekají na jejího přítele, který se nikdy neukáže. V souladu s filmem i její postavou, Linda pokračuje v navazování vztahů. Když společně s kamarádkou odchází směrem k horizontu a slyšíme její komentující hlas, tak obdivujeme způsob, jakým se nese, navzdory tragédii v jejím světě. Doufáme, že se začne mít lépe.

„Tahle holka nevěděla, kam půjde nebo co bude dělat. Neměla žádné peníze. Možná narazí na dobrého kluka. Doufala jsem, že jí to vyjde. Byla to dobrá kamarádka.“

3.3. Výsledky analýzy

Zapadákov

V úvodu byl vytvořen cíl utéct, který je v zásadě problematický, protože není hmatatelný na rozdíl od cíle, který by vysvětloval konkrétní představu, kam se musí dostat nebo co musí udělat, aby je nechytili. Holly byla sice postavena před rozhodnutí, ale neviděli jsme ji explicitně žádné učinit, lze však vzít v potaz, že rozhodnutím může být i rozhodnutí neudělat nic a pokračovat dál jako pasivní pasažér. Vzhledem k tomu, že v dramaturgii jednoho hrdiny bývá první rozhodnutí to špatné, které jde proti jeho potřebě se změnit, tak potom pasivní jednání Holly zapadá do vzorce.

Kit je ovšem ten, kterého vidíme se rozhodnout o zmanipulování místa činu a svou akcí formulovat cíl útěku, tedy nenechat se dopadnout, který je mnohem podstatnější pro něj než pro Holly, jelikož on je ten, kdo vraždil.

V komplikaci akce byl představen nový svět zprostředkovaný cestou na útěku a také překážky, které brání k dosažení cíle v podobě lovců hlav a incidentu u Catovy chatrče. Cíl zůstává stejný, ale mění se taktika. Kit je nyní ochoten zabít kohokoliv, jen aby ho nedopadli. Tento moment tvoří ústřední bod obratu. Nastává v padesáté první minutě, což odpovídá modelu podle Thompsonové. Pro Holly znamená tento bod subjektivní vývoj, ale Kit se stále nemění. Jedná stejně bezmyšlenkovitě jako na začátku filmu a v nejvypjatějších situacích stále rád mluví a komentuje věci, které vidí.

Ve vývoji jsou představeny cíle i překážky. Obsahuje nejmenší progres. I v této sekci se potvrzuje, že Kit posunuje děj svým aktivním sledováním cíle. Návštěva architekta tvoří překážku, kterou řeší odchodem z domu a konečně se formuluje hmatatelný cíl, utéct do hor.

Myslím, že jsem špatně odhadl konec vývoje, když jsem ho nechal na rozhodnutí Holly. Pokud by Holly v tomto momentě rozhodla, kam se bude děj dál vyvíjet, potom jsme sledovali úplně jiný příběh. Řekl bych, že Holly určuje vztahovou linii,

ale hlavní dějovou linií je jejich útěk a proto druhý bod obratu nastává o něco dříve, když se Kit rozhodne nespolehat na prázdnou láhev a sám rozhodne, že budou pokračovat směrem do hor. Tuto možnost jsem původně přehlédl, protože se nezměnil ani cíl, ani taktika a hybatel děje se nijak neproměnil. Přesto tento bod obratu náleží jemu.

Divákovo hledisko je ovlivněno přítomností vypravěče a styl vyprávění nenaznačuje, že bychom měli vyprávění sledovat z pohledu Kita. Otázkou zůstává, komu fandíme? Obě postavy se po většinu času chovají poměrně apaticky a je velmi těžké na kteroukoliv z nich emociálně navázat. Kit se z této soutěže diskvalifikuje svým vražděním, které není nijak motivováno. Pokud bychom vnímali příběh z jeho úhlu pohledu, tak je zde možnost vytvořit antihrdinu, jako známe například z gangsterek. Oproti tomu Holly nabízí malé záchvěvy, kdy se může divák emocionálně napojit. V úvodu filmu nám popisuje vztah se svým otcem. Dále informace o její neoblíbenosti ve škole, která nám vysvětluje, jak vnímá vztah s Kitem. Nejzásadnějším momentem je vražda otce, při které lze chápat její rozhořčení. Touha je přítomna u obou postav, ale nejzřetelněji ji zprostředkovává Holly formou svého vyprávění, které vykresluje její deziluzi, když neúnavně interpretuje předkládané události. Všechny tyto kritéria nasvědčují tomu, že Holly splňuje funkce hlavní postavy.

Hlavním hybatelem děje zůstává Kit, přestože se některé zásadní rozhodnutí mohou poplést. Je jasně vymezené, že především Kit sleduje cíl a překonává překážky, a proto je protagonistou příběhu.

Co se týče proměny postav, již v metodologické části jsem naznačil, že na toto téma si teorie odporují a nemohu zde vyvodit jasný výsledek. U Holly sledujeme významný vývoj v průběhu celého příběhu, ale u Kita nikoliv. Podle nastavených definicí z knihy *Dramatica* proběhla proměna v pořádku, ale Šámalova duální koncepce a jiné konvenční teorie tvrdí, že se musí proměnit protagonista. Samozřejmě Thompsonová nabízí duálního protagonistu, ale netroufám si říct, jak to funguje v tomto případě. Je možné, že příběh může obsahovat zároveň protagonistu Kita a hrdinku Holly, která plní funkce hlavní postavy i protagonisty. Osobně se přikláním ke konvenčnějšímu řešení, které tvrdí, že se protagonista

musí proměnit a jelikož se v tomto případě tak nestalo, tak ani nedosáhl svého cíle a splňuje tím obecné požadavky.

Nebeské dny

Navzdory vyprávění Lindy brzy zjistíme, že Bill je dominantní silou, která pohání děj kupředu. Vidíme ho bojovat s předákem ve slévárně. On vysvětluje Abby, že vše spraví, on má touhu po lepším životě. Zvláště když vezmeme v potaz pasivní odpověď Abby. Jeho energické činy a rozhodnutí zamířit na západ vedou k úvaze, že právě z něj bude konvenční hrdina příběhu.

Ovšem když si projdeme jednotlivé části filmu, tak zjistíme, že body obratu náleží Abby.

Přestože je Bill v úvodu filmu představen jako postava, která spouští kauzální řetězec událostí, tak je to nakonec Abby, která je postavena před rozhodnutí. Ona dostane nabídku od Farmáře a Bill ve dvou rozhovorech potvrzuje, že záleží na ní, jak se bude příběh dál vyvíjet. Při dožínkách Abby přijímá Farmářovu nabídku, pod podmínkou, že na farmě zůstane i její „bratr a sestra“. Nádeníci odjíždí vlakem z farmy a v třicáté třetí minutě se tak uzavírá úvod filmu. Abby se rozhodla zůstat s Farmářem a vydávat se s Billem za sourozence, ve snaze naplnit jeho touhu po lepším životě. Náleží ji tak první bod obratu, pomocí kterého směřuje akci novým směrem a otevírá tak nový svět, který musí prozkoumat. Cíl nebyl jasně stanoven. Implikací zůstává, že Bill s Abby se hodlají zmocnit Farmářova majetku po jeho smrti.

V komplikaci akce nám podezřívavé pohledy Správce naznačují, že on bude antagonistou, který bude klást hlavní překážky, ale až později je definováno k jakému cíli. Spojením tří scén se prezentuje plán Billa a Abby. Farmář vyznává Abby lásku – rozhovor Billa a Abby o Farmářově zbývajícím čase – svatba Farmáře a Abby. Pomocí scénických háčeků je definován hmatatelný cíl, získat Farmářovo jmění. Překážka v podobě Správce je poměrně rychle odstraněna, když ho Farmář vykáže z farmy. Hlavní překážkou se stává Farmářův neměnní se zdravotní stav. U Abby ovšem nastává postupná proměna, když se zamilovává do Farmáře. V padesáté třetí minutě se uzavírá komplikace akce. V této části byl představen

cíl, ale ústřední bod obratu připadá Billovi, protože mu se obrátil svět vzhůru nohama. Abby cítí náklonost k Farmáři, který stále neumírá.

Vývoj pokračuje se stejným cílem, ale sleduje pouze Billa, který mění taktiku. Již nestačí čekat, musí Farmáře zabít sám. Překážku v jeho novém plánu představuje návštěva létajícího cirkusu, ale celý plán pozbývá platnosti, když Bill zjistí, že Abby je zamilovaná do farmáře. Abby se proměnila a Bill pouze reaguje na novou situaci. Když farmu napadnou kobylky, tak Bill rozhodne, že musí oba utéct. Opět by se dalo říct, že je Abby postavena před rozhodnutím, zda utéct s Bilem nebo zůstat s Farmářem, ale vyprávění nenabízí prostor pro tuto volbu. Postavy mají strach z Farmářova hněvu a nejsou ochotné postavit se mu čelem. Film se nachází v sedmdesáté páté minutě.

Ve vyvrcholení se pro ústřední postavy vytváří nový cíl uprchnout z farmy. Bill v sebeobraně zabije Farmáře, což souvisí s jeho impulsivní povahou a později je zabít policií, čímž uzavírá děj.

Přestože Bill v průběhu celého příběhu určuje směr a aktivně sleduje cíl, tak jsem přesvědčen, že Abby je hlavní hybatelkou děje. Její činy rozhodly, zda nejdříve vůbec zůstanou na farmě a později zda společně utečou. V *Zapadákovi* byl Kit rozhodnutý utéct i bez Holly. Linka zločince na útěku by pokračovala, akorát by se nerozvíjela romantická linka. V případě *Nebeských dnů*, by se příběh otočil úplně jiným směrem. Neměli bychom možnost sledovat jak konspirační linku, tak milostnou.

Bill jedná na základě svých vnitřních impulsů, a to se do konce filmu nezmění. Divák rozpozná, jeho potřebu změnit se. Oproti tomu u Abby není od začátku jasné, co je její potřeba. Volně se vykresluje v průběhu vyprávění. *Jako malá jsem ve tmě musela balit cigarety... Mohla jsem být tanečnicí... Chtěli mě bohatí muži.* Promění v tom, že se naučí víc si užívat luxusu, vážit si sama sebe. Ve výsledku odmítá jednu z možných tezí vyprávění, kterou ostatně naznačuje již voice over Lindy „*dokud jsme na tomto světě, měli bychom být šťastní.*“ a převládne v ní strach. Linda se nepromění vůbec, hledá jen další příležitost pro své vyprávění.

Co se týče divákova hlediska, tak to velmi komplikuje postava Lindy, která svou rolí vypravěče získává moc a tím automaticky sympatie diváka, a navíc otevírá

i uzavírá celý snímek. Linda však není téměř vůbec zapojena do hlavní dějové linie a nedá se vypožarovat její touha, tudíž o ni divák nemá starost. Oproti tomu Bill jasně vymezuje své touhy. Chce být s Abby a chce jim zajistit lepší život, což je patrné v celém filmu. V několika scénách je pomocí záběrování zprostředkovaná Billova perspektiva, takový prostor nedostává žádná jiná z postav.

Výsledkem je, že nejde určit jednoho protagonistu. Funkce této postavy si rozdělují Bill s Abby. Pomocí hlediska a touhy lze určit, že hlavní postavou příběhu je Bill. Linda jako hrdinka vlastního příběhu má touhu prožívat stále něco nového. Analýza nepřiradila Lindě žádnou dramatickou funkci ústředních postav a otázkou zůstává, proč je tedy obecně vnímaná jako hlavní postava. Pokusím se to vysvětlit v následující kapitole.

4. MOŽNOSTI POUŽITÍ

Může se zdát, že celá práce souvisí s teoretickou dramaturgií, ale hra s divákovým hlediskem závisí především na využití různých scénáristických nástrojů, způsobu záběrování a stříhové skladbě. Malickův spolupracovník Billy Weber, který se podílel na stříhu filmů *Zapadákovi*, *Nebeské dny*, *Tenká červená linie* a *Strom života* komentuje jejich vývoj práce s voice-overem:

„Způsob, jakým Terry psal voice-over byl evoluční proces. Začalo to v Zapadákovi, kde se snažil napsat voice-over, aby to znělo jako romantický časopis a byl si toho velmi vědom...Později, v jiných filmech, jsme objevili další způsoby, jak se vypořádat s voice-overem. V Nebeských dnech nebyl nikdy záměr mít voice-over, ale nakonec to skončilo s použitím Lindina hlasu, což se stalo obrovským prvkem a velmi zapamatovatelným aspektem filmu, ale k tomu jsme se dostali skrz experimentování. Terry se nejdřív pokusil napsat její voice-over a to moc dobře nefungovalo. A to byl stejný člověk, který psal voice-over pohánějící Zapadákovi, ale prostě to nefungovalo. Dokud jsme náhodou nezjistili, že nejlepší je pro Lindu dívat se na scénu a říkat nám, co se tam děje. Otevřelo to pro něj úplně nový svět k přemýšlení a mohl pak psát materiál, který byl více ve smyslu jejich vět a to jsme pak mohli kombinovat s Lindiným pohledem na to, co se stalo a co Terry chtěl, aby řekla. Hodně to pomohlo a bylo to jiné. U Zapadákovi Terry napsal voice-over a měl jasnou představu, jak má znít. Sissy toho nahrála hromadu, my to použili do filmu a potom jsme byli schopni přidávat další, když jsme zjistili, co funguje. V pozdějších filmech se z toho stal mnohem experimentálnější proces, nahrávali jsme toho o hodně víc. V Zapadákovi jsme nahráli nejmenší množství voice-overu v porovnání s ostatními, ale zároveň jsme ho použili více, než v jiných filmech, takže tento rozdíl je zajímavý.“²⁷

²⁷ <<https://www.criterion.com/current/posts/2698-malick-and-the-art-of-the-voice-over>> (cit. 15.7.2021).

Článek z *Masterclass*²⁸ jmenuje tři důvody, proč rozdělit hlavní postavu a protagonistu. Divák nemusí být schopen napojit se na protagonistu a odhalení hlubší pravdy o protagonisty jsou úzce související pojmy, které v mém případě nemá smysl rozdělovat do různých podkapitol. Třetím důvodem je možnost přidání ironie. Jelikož poslední důvod funguje pouze s postavou vypravěče a zmiňuje jej také Sarah Kozloffová, akorát v jiném kontextu, tak se tuto kategorii pokusím zahrnout do podkapitoly nespolehlivý vypravěč.

4.1 Nenapojitelný protagonista

Na každého protagonistu se divák nedokáže napojit nebo si ho ze začátku oblíbit. Hlavní postava tak může sloužit jako vstup do příběhu, zatímco se protagonista postupně projevuje. Odstup od protagonisty může být užitečný například k vytvoření tajemna ohledně jeho osoby, což by nebylo možné, pokud bychom sledovali příběh z jeho úhlu pohledu a znali již v úvodu jeho touhu.

Příběh *Zapadákova* vychází z reálných událostí, které se stali v padesátých letech minulého století. Vrah Starkweather, stejně jako Kit, popravil dva mladé lidi, které zavřel do sklepa, i navštívil dům boháče. Malick ovšem vynechal jeho nejhnusnější úspěchy. Zabití dvouletého dítěte a starého muže, pokus o znásilnění a vraždu dvou psů. Režiséra zajímala především nevinnost, která se stala jedním z jeho trvalých témat. Chtěl vyprávět příběh jako pohádku ukotvenou mimo čas a ukázat, jak dostává nevinnost zabrat tváří tvář iracionálnímu, nekontrolovatelnému násilí.²⁹ Režisér chtěl jistě vytvořit odstup od postavy Kita, aby divák neměl možnost se na něj emocionálně napojit, a tudíž bylo třeba zvolit jinou hlavní postavu, která se stane divákovým hlediskem.

Naopak v *Nebeských dnech* nás Malick pouští blíž k postavě Billa. Známe jeho touhy, trápení i motivace. Přestože také zabíjí, tak jako diváci máme tendenci mu odpustit. Pokud bychom pracovali s návrhem, že Abby je protagonistkou filmu, tak důvodem odstupu může být vytvoření efektu překvapení. Kdybychom věděli víc

²⁸ <<https://www.masterclass.com/articles/whats-the-difference-between-a-main-character-protagonist-and-hero#what-is-a-protagonist>> (cit. 15.7.2021)

²⁹ <<https://www.criterion.com/current/posts/2697-badlands-misfits>> (cit. 15.7.2021).

o její postavě, věděli co chce, tak bychom neměli možnost sledovat cíl, který její postava zároveň podkopává.

V případě, že nebyl záměr vytvořit odstup od protagonisty, ale stejně se tak stalo, tak mají tvůrci stále možnost rozdělit hlavní postavu a protagonistu pomocí filmového stylu a střihu. Jde tak učinit i bez dodatečného vytvoření postavy vypravěče, který často slouží jako nejschůdnější záplata daného problému.

4.3. Nespolehlivý vypravěč

4.3.1. Nespolehlivost odhalená ihned

Vyprávění v Malickových filmech vybízí k neklidnému smíchu. Pomocí juxtapozice voice-overu a předkládaného obrazu, lze vytvořit ironii. Nespolehlivý voice-over vypravěč, který subjektivně interpretuje určité scény a je okamžitě podkopáván obrazem, který poskytuje "správné" čtení scény."

V případě Zapadákova voice-over Holly neúnavně interpretuje události z hlediska romance. Bez ohledu na to, jak na ni a Kita reagujeme, tak nám její hlas připomíná, že Holly vnímá celý příběh jako její první lásku. To vede k disjunkci mezi obrazem a zvukem. Popisuje skvělé časy s Kitem, ale projev a chybějící komentář v některých scénách zrazují její deziluzi.

Narativní uvědomělost Holly, která vypráví příběh pomocí klišé, které se jí zdá vhodné, dovoluje zahrnout ironii, zprostředkovanou skrz doslovnou rafinovanost, ztělesněnou v knihách, které čte během cesty. Terrence Malick se k tomu vyjádřil:

"Věřím, že ve snímku je nějaký humor. Ne vtipy. Nachází se v chybném odhadu jejího obecenstva. Toho, co je bude zajímat nebo v co jsou připraveni věřit.... Když lidé vyjadřují, co je pro ně nejdůležitější, činí tak často pomocí klišé. To je nedělá

směšnými, je to něco něžného v nich. Ve snaze odhalit, co je na nich nejosobitější, přichází pouze s tím nejvíc zřejmým."³⁰

Kit sleduje krávy v dobytčáku a my slyšíme hlas: *"Ve výkrmně vzpomínal, jak jsem vypadala minulý večer. Jak jsem ho vískala ve vlasech a přejížděla prsty jeho rty. Chtěl se mnou zemřít a já snila, jak se navždy ztratím v jeho náruči."*

Holly kouká na Kita, jak neúspěšně loví ryby u řeky a on se na ni osočí, že mu nepomáhá. *"Měli jsme svoje okamžiky jako jiné páry. Kit mě vinil, že jsem jenom nečinně s ním, zatímco já si přála, aby se topil řece, abych se mohla dívat. Většinou jsme si ale rozuměli a stále se milovali."* V následujícím záběru vidíme Holly suše oznamovat Kitovi, že jim umřela jedna slepice.

V *Nebeských dnech* je vypravěčem Linda. Oproti Holly vidí vše, co se kolem ní děje poměrně jasně. Je nadpřirozeně chytrá. Ironii vytváří nevědomé dítě tím, nemá takové znalosti, že má popraskaný hlas s bezvýrazným, lakonickým přednesem, který nerozlišuje mezi dětskými rozmary a zralými morálními úsudky.

Když na začátku filmu musí prchnout na západ, vidíme je naskakovat na vlak a slyšíme Lindu: *"Vlastně, všichni tři jsme chodili na místa, koukali jsme na věci, hledali jsme věci, vydávali se na dobrodružství..."*

Nebo když utíkají z farmy, po zabití Farmáře: *"Nikdo není dokonalý. Nikdy nebyl okolo žádný perfektní člověk. Prostě máš v sobě půl ďábla a půl anděla."*

4.3.2. Nespolehlivost odhalená později

Nespolehlivá postava vypravěče, která se ukáže jako zdroj toho, co vidíme a slyšíme a poté se projeví jako nespolehlivý v ohledu na fakta fikčního světa. V těchto filmech primární úroveň vyprávění dává moc vloženému vypravěči, který se stává hlavním vypravěčem. Nejjednodušší je mít postavu, která vypráví příběh

³⁰ KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. s. 116

o jiné postavě. Komplikace v přehlednosti různých úrovní vyprávění nastává, pokud je eliminována "předávací stanice"³¹

Přijmutí Holly jako tvůrkyně obrazu implikuje její přímou, obsáhlou zodpovědnost za vizuální i zvukové prvky ve filmové diegezi a také každý rozpor mezi nimi. Zapadákov lze číst jako část příběhu, která byla prezentována před soudem. Její verze, která prokazuje její nevinu. Ovšem díky okamžité nespolehlivosti, v některých scénách v průběhu celého filmu, nemá dostatečnou autoritu nad vyprávěním.

V nespolehlivém vyprávění sdílíme perspektivu postavy vypravěče ve velké míře, ale také se zde nachází jiná úroveň narace, která je nadřazena postavě vypravěče. Naše sympatie pro tuto postavu závisí na tom, jak a kdy zjistíme o skutečnosti i rozsahu její nespolehlivosti. Jakmile divák rozpozná nespolehlivost, aplikuje kognitivní schémata, aby zjistil, co se skutečně stalo ve světě příběhu. Většinou v tomto momentě přestává sympatizovat s postavou vypravěče.³²

Postava Lindy vytváří ironii pouze v úvodu a vyvrcholení filmu, vždy poté, co Bill způsobí problém a trojice musí utéct. Většina jejího voice-overu pouze potvrzuje informace předkládané obrazem. Když Bill zaslechne rozhovor Farmáře s lékařem, tak Linda komentuje: *"Věděl, že umře. Věděl, že s tím nejde nic dělat..."* Poté, co si Bill všímá náklonosti Abby k Farmáři, slyšíme vypravěčku: *"Místo toho, aby mu bylo hůř, bylo mu pořád stejně. Nezlepšil se, nezhoršil se...Doktor ho musel navštívit nebo mu musel něco dát. Nejspíš nějaký lék"*. Divák ví explicitně pouze z voice-overu Lindy, že Farmář umírá. Naznačuji zde možnost, že celý děj je založen na imaginaci Lindy, která vypráví svůj vlastní příběh. Její postava není nikdy svědkem rozhovorů Billa a Abby. Vyprávění ovšem nikdy nenabídne odkrytí jiné skutečnosti a tak tato myšlenka zůstává pouze spekulativní. Proti sobě stojí dvojice scén. Jednak víme z rozhovoru Farmáře s doktorem, že mu zbývá rok. Později ve filmu vidíme Farmáře v bolestech. Na opačném poli stojí scéna z úvodu

³¹ FERENZ, Walker (2009): Mementos of contemporary american cinema: identifying and responding to the unreliable narrator in the movie theater. In: *Film theory and contemporary Hollywood movies*. New York: Routledge. s. 262

³² FERENZ, Walker (2009): Mementos of contemporary american cinema: identifying and responding to the unreliable narrator in the movie theater. In: *Film theory and contemporary Hollywood movies*. New York: Routledge. s. 264

filmu, kdy Bill navrhuje Abby, aby přijala nabídku Farmáře a zůstali na farmě. Bill zde ani náznakem nezmiňuje, že by měli počkat, až farmář zemře.

BILL
Nemá ani rodinu. Proč mu
neřekneš, že zůstaneš?

ABBY
Kvůli čemu?

BILL
Nevím. Něco by se mohlo
stát... Co koukáš?

Jestliže oba ví, že farmář umírá, proč Bill zmiňuje, že se může něco stát a nevyjádří se jinak? Po ústředním bodu filmu se Bill doopravdy chystá zastřelit Farmáře při jejich společném lovu. Rozhovor s Abby tedy může znamenat, že Farmář nemá rodinu, tudíž by toho mohli využít a zdědit majetek po jeho smrti nebo Farmář nemá rodinu, tak bychom ho mohli zabít a nikdo ho nebude postrádat. Vyprávění Lindy by se tak přiblížilo k voice-overu Holly a její snaze vnímat události jinak, než reálně probíhají. Tuto myšlenku ovšem podrývá scéna dalšího rozhovoru Billa a Abby, když řeší, kdo to může vědět kromě nich.

Faktem zůstává, že Linda je vypravěčka, chce vyprávět příběhy. Ke konci filmu uteče ze školy, aby se setkala s Kamarádkou a mohla vyprávět další příběh o ní, pokračovat ve své touze. Linda by tak mohla být hrdinkou příběhu první úrovně narativu, což by vysvětlilo, proč je celý film zářmován její postavou.

5. ZÁVĚR

Cílem práce bylo určit funkce ústředních postav ve vybraných snímcích s nejednoznačným protagonistou. Hypotéza práce vycházela z předpokladu, že daný problém vyplývá z nedostatečného pojetí ústředních postav. Za pomoci vybrané literatury jsem rozlišil pojmy hlavní postava, protagonista a hrdina. Teorie se v některých bodech rozcházely, proto jsem k analýze zvolil především funkce, na kterých se shodovaly nebo se vzájemně nevyvracely.

Analýza potvrdila, že v příběhu se nachází pouze jedna hlavní postava, která zastupuje divákově hledisko. Šamalův pojem duální koncepce shledávám problematický, jelikož jeho pojetí se váže na striktní rozdělení funkcí mezi dvě postavy. Zejména rozbor *Nebeských dnů* nedokázal určit jasného protagonistu, což mě vrací zpět k přístupu Thompsonové a jejímu chápání duálního protagonisty. Flexibilnější se zdá koncept hráče podle Phillipsové a Huntleyho, který teoreticky dovoluje přiřadit funkce protagonisty více hráčům, což může nabídnout příběh s jednou hlavní postavou a dvěma a více protagonisty nebo příběh hrdiny s dalším jedním nebo více protagonisty.

Přestože snímky *Zapadákov* a *Nebeské dny* nabízí velmi podobné postavy vypravěček, tak analýza nerozpoznala Lindu v *Nebeských dnech* ani jako hlavní postavu, ani jako protagonistku, přestože nás k tomu vyprávění významně nabádá. Řešení nabídl text Kozloffové, která rozlišuje více úrovní narativu, čímž se odhaluje možnost Lindy jako hrdinky prvního stupně, zatímco Bill a Abby tvoří ústřední postavy druhého stupně vyprávění.

V závěrečné kapitole jsem nastínil možnost praktického využití konceptu hráče. Při rozsáhlejším výzkumu by určitě šlo odhalit více možností, jak pracovat s rozdělením ústředních postav, i bez postavy vypravěče.

6. ZDROJE

Použitá literatura:

ARONSONOVÁ, Linda (2014): *Scénář pro 21. století*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

CHION, Michel (2020): *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář*. Praha: Nakladatelství Rybka Publishers.

KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible storytellers: voice-over narration in american fiction film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

PHILLIPS, Melanie Ann – HUNTLEY, Chris (2004): *Dramatica: a new theory of story*. Burbank: Write Brothers Press.

THOMPSON, Kristin (1999): *Storytelling in the new Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: Harvard University Press.

THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové Noviny – Akademie múzických umění.

THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2011): *Umění filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

Studie a závěrečné práce:

FERENZ, Walker (2009): Mementos of contemporary american cinema: identifying and responding to the unreliable narrator in the movie theater. In: *Film theory and contemporary Hollywood movies*. New York: Routledge.

McGETTIGAN, Joan (2001): Interpretating a man's world: female voices in *Badlands* and *Days of heaven*. *Journal of Film and Video*, č. 4, s. 33-43.

ŠÁMAL, Matěj (2017): *Duální koncepce postavy: aneb když protagonista není hlavní postavou*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění.

Internetové odkazy:

John August. <johnaugust.com>

MasterClass Online Classes. <www.masterclass>

The Criterion Collection. <www.criterion.com>

Filmografie:

Analyzované filmy:

Zapadákovi (Badlands, USA, 1973)

Režie: Terrence Malick. Scénář a produkce: Terrence Malick. Kamera: Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Lerner. Střih: Robert Estrin. Scénografie: Jack Fisk. Kostýmy a masky: Dona Baldwin. Hudba: George Tipton. Casting: Dianne Derfner. Hrají: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates, Ramon Bieri.

Nebeské dny (Days of Heaven, USA, 1978)

Režie: Terrence Malick. Scénář: Terrence Malick. Kamera: Nestor Almendros. Další kameraman: Haskell Wexler. Střih: Bill Weber. Scénografie: Jack Fisk. Kostýmní výtvarnice: Patricia Norris. Hudba: Ennio Morricone. Casting: Dianne Crittenden. Hrají: Richard Gere, Brooke Adams, Sam Shepard, Linda Manz, Robert J. Wilke, Jackie Shultis.

Další citované filmy:

Cesta do zatracení (Road to Perdition, Sam Mendes, USA, 2002)

Fargo (Fargo, Joel Coen, Ethan Coen, USA/Velká Británie, 1996)

Jako zabít ptáčka (To Kill a Mockingbird, Robert Mulligan, USA, 1962)

Karlík a továrna na čokoládu (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, USA/VB/Austrálie, 2005)

Mlčení jehňátek (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, USA, 1991)

Pretty woman (Pretty Woman, Garry Marshall, USA, 1990)

Smrtonosná zbraň (Lethal Weapon, Richard Donner, USA, 1987)

Strom života (The tree of Life, Terrence Malick, USA, 2011)

Tenká červená linie (The Thin Red Line, Terrence Malick, USA, 1998)

Thelma a Luisa (Thelma & Louise, Ridley Scott, USA/VB/Francie, 1991)

Velký Gatsby (The Great Gatsby, Baz Luhrmann, Austrálie/USA, 2013)

Vykoupení z věznice shawshank (The Shawshank Redemption, Frank Darabont, 1994)