AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra střihové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Odcizení, pohyb, prostor, čas. Motivická analýza road movies Wima Wenderse: *Léto ve městě* (1970), *Alice ve městech* (1973), *Chybný pohyb* (1975), *V běhu času* (1976) a *Paříž, Texas* (1984).

Rolando Garduňo

Vedoucí práce: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.
Oponent práce:
Datum obhajoby:
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Department of Editing

MASTER'S THESIS

Alienation, movement, space, time. Motive analysis of Wim Wenders' road movies: *Summer in the City* (1970), *Alice in the Cities* (1973), *The Wrong Move* (1975), *Kings of the Road* (1976) and *Paris, Texas* (1984).

Rolando Garduño

Thesis advisor: doc. Zdeněk HUDEC, Ph.D.
Examiner:
Date of thesis defense:
Academic title granted: MgA.

Prague, 2022

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Odcizení, pohyb, prostor, čas. Motivická analýza road movies Wima Wenderse: *Léto ve městě* (1970), *Alice ve městech* (1973), *Chybný pohyb* (1975), *V běhu času* (1976) a *Paříž, Texas* (1984).

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.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval svému školiteli doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za jeho připomínky a vedení.
S láskou a upřímnou vděčností také děkuji svým skvělým přátelům: Kari Šulcové, Alex Moralesové, Jorge Sánchezovi a Anice Homolové, kteří byli také součástí této dlouhé cesty. Zvláštní poděkování patří Danielu Stopovi za trpělivost a přátelství.
Na závěr bych rád tuto práci věnoval své milované Margaritě Bergerové a poděkoval jí za veškerou podporu a obětavost během celého procesu.

Abstrakt v ČJ

Předkládaná diplomová práce se soustředí na analýzu vztahu, v jakém se spolu nacházejí motivy *pohyb, prostor, čas* a téma *psychologický stav odcizení způsobený vykořeněností*; a to v rámci práce německého filmaře Wima Wenderse věnované filmům žánru road movie: *Léto ve městě* (1970), *Alice ve městech* (1974), *Chybný pohyb* (1975), *V běhu času* (1976) a *Paříž, Texas* (1984).
Díky jejich vzájemné formální blízkosti a provázanosti tyto filmy tvoří jeden narativní celek, a proto je můžeme chápat jako jedno vyprávění na stejné téma.
Analýza je prováděna z hlediska naratologie s cílem studovat vztahy mezi motivem a tématem, aby bylo možné lépe pochopit, jak se vyprávění v divákovi vyvíjí.
Jednotlivé kapitoly práce jsou věnovány popisu dějových linií pěti filmů, z nichž je pak vypracována taxonomie dějových okruhů seskupených do jednoho celku s cílem stanovit, v jaké podobě se ukazuje hlavní téma příběhu, definovat charakteristiku pohybových časoprostorových motivů a jejich přímý vztah k tématu, a nakonec pochopit jejich narativní funkci v celém díle.

Abstrakt v AJ

The presented thesis focuses on the analysis of the relationship between the motifs of movement, space, time and the theme of the psychological state of alienation caused by uprootedness in the road movies made by German filmmaker Wim Wenders: *Summer in the City* (1970), *Alice in the Cities* (1974), *The Wrong Move* (1975), *Kings of the Road* (1976) and *Paris, Texas* (1984).
Due to their formal proximity and interconnectedness, these films form a single narrative unit and can therefore be understood as one narrative of the same theme. The analysis is approached from a narratological perspective in order to study the relationships between motif and theme in order to better understand how the narrative develops in the viewer.
The individual chapters of the thesis are devoted to describing the storylines of the five films, from which a taxonomy of storylines grouped together is then developed in order to determine in what form the main theme of the story appears, to define the characteristics of the space-time movement motifs and their direct relationship to the theme, and finally to understand their narrative function throughout the work.

Obsah

Úvod 10
1. Obecný přehled 13
1.1 Předmluva věnovaná žánru road movies v díle Wima Wenderse 13
1.2 Pět road movies 17
2. Dramaturgické prvky 19
2.1 Korpus příběhu v road movies Wima Wenderse, analýza děje a zápletky 19
2.2 Téma odcizení jako integrujícího prvku vyprávění 21
2.3 Sféry děje v rámci korpusu příběhu 23
3. Motivy 28
3.1. Přeměna variací tématu v motiv 28
3.2 Motiv prostoru 29
3.3 Motiv pohybu 35
3.4 Motiv času 42
4. Motiv jako expanzivní jednotka vyprávění 48
Závěr 51
Seznam použité literatury 53
Seznam obrázků 55
Citované filmy 57

„Proč točím filmy? No, protože... Něco se děje a vy to vidíte,
a zároveň to natáčíte, kamera to vidí a zaznamenává,
a pak se na to můžete podívat znovu.
Ta věc sama už tam nemusí být, ale pořád ji můžete vidět,
fakt její existence se neztratil.“[1]

– Wim Wenders

[1] Wim Wenders. *The Logic of the images*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1991, s.1.

Úvod

Z celého rozsáhlého díla Wenderse[2] jsem se rozhodl zaměřit pouze na jeho filmy žánru road movies. Mezi těmito filmy existuje blízká podobnost, která mi umožňuje porovnat různé prvky, jichž Wenders používá k budování jejich vyprávění.

Všechny Wendersovy road movies mají společné jedno hlavní téma, které bychom mohli nazvat *psychologickým stavem odcizení způsobeným vykořeněností*. V každém z těchto filmů se toto odcizení projevuje v různých rovinách, od individuální (postava není schopna poznat sama sebe), sociální (postava není schopna navázat vztah s ostatními), emocionální (postava není schopna cítit), roviny identity (postava má narušený vztah ke svému původu) a nakonec k identitě rodinné (postava byla připravena o svou rodinu).

Můžeme si také všimnout, že narativní forma, kterou Wenders používá při tvorbě svých road movies, je založena na opakování určitých motivů, z čehož lze usuzovat, že tyto motivy fungují také jako znaky odcizení v rámci tohoto univerza cesty.[3]

Výše zmíněné motivy pohybu a prostoru lze specifikovat následovně: *pohyb*, který se projevuje především neustálým přemisťováním postavy, ať už kamera ukazuje v pohybu postavu, nebo pohyb z její perspektivy, a *prostor*, který lze definovat jako místo, kde se odehrává děj, a jenž se netýká pouze *cesty*, ale nese význam jako místo pro setkání s nějakou jinou postavou. Dále je prostor také charakterizován jako neutrální bod s utilitární hodnotou bez osobního vztahu k postavám, například letiště, nádraží, hotelové pokoje, mobilní domy atd.

A nakonec použití *filmového času*, který se vyznačuje tím, že je záměrně zpomalen, aby v divákovi vyvolal stav rozjímání nad dějem či okamžiky filmu, aniž by ve scéně muselo dojít k nějakému neočekávanému zvratu (např. postava by byla nucena vlivem vnější síly učinit nějaké rozhodnutí, které by vyvolalo novou situaci), a podněcují v divákovi kontemplativní prožitek, který vede k odcizení se samotnému příběhu, k tomu, co sám autor nazývá „čiré bytí jako čiré vidění“.[3] Navíc narativní čas je v jeho příbězích cyklický.

Wenders je natolik produktivním autorem, že řada osobností z akademické a filmové sféry věnovala desítky let analyzování a studování jeho díla. Většina jejich

---

[2] Roger Bromley. *From Alice to Buen Vista: the films of Wim Wenders*. Westport: Praeger, 2001, s.111.
[3] V angličtině se slovo road, které se překládá jako cesta, používá také pro označení příběhů, které se odehrávají na silnici, nebo jako synonymum pro žánr road movie.
[3] Thomas Elsaesser. *New German Cinema: A History*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989, s. 5.

studií se zaměřuje na filozofické aspekty nebo fenomenologickou interpretaci témat a postav a samozřejmě na historické aspekty, protože jeho filmy označovaly určitou epochu. Nikdo z nich však dosud neměl zájem zkoumat narativní mechanismus Wendersových road movies.

Touha vypracovat tuto analýzu vychází z pozorování opakujících se vzorců v jeho filmech a z toho, jak zřetelnou jsou fragmentací hlavního tématu, které, jak jsme již řekli, se týká odcizení, a proto jsem se rozhodl pochopit, jak tato vzájemnost funguje.

Tato práce vychází z naratologie, protože naratologie se formálně zabývá studiem příběhových kódů a narativních struktur. Můj přístup bude především strukturalistický a formalistický.

Pokud jde o analýzu, kterou chci provést v této práci, dosud neexistuje literatura, která by si dala za cíl porozumět filmům z čistě naratologické perspektivy, nebo motivům, které je vytvářejí.

Hlavními bibliografickými zdroji, které využiji pro vypracování analýzy narativního mechanismu ve filmovém vyprávění, jsou studie, které byly vypracovány o strukturách příběhu, z nichž bych vyzdvihnul *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* od Rolanda Barthese (Výbor z prací francouzského strukturalismu, 2002) a aktanční model A. J. Greimase obsažený v jeho práci *Sémantique structurale: recherche et méthode* (Strukturální sémantika: výzkum a metoda, 1966).

Při analýze vyprávění se opírám o spisy Viktora Šklovského: *Umění jako metoda* (Teorie prózy, 2003), a ještě o další článek ve anglickém překladu Poetry and Prose in Cinema (Poezie a próza ve filmu) obsažený ve sborníku *The Poetics of Cinema* (Poetika ve filmu, 1927), který editoval B. M. Eikhenbaum.

Co se týče analýzy motivů, budou mi nápomocné úvahy Jana Mukařovského o čase, publikované v článcích: *Čas ve filmu* (1933) *a K estetice filmu* (1933). Dále sbírka esejí o vizuálních motivech ve filmu, kterou editoval Alain Bergala; *Motivos visuales en el cine* (Vizuální filmové motivy, 2016), *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film* (Signifiant imaginaire, 1991) od francouzského teoretika Christiana Metze, stejně jako kompendium filmové řeči obsažené v *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond (*Nové slovníky ve filmové sémiotice: strukturalismus, post-strukturalismus a další, 2005) od Roberta Stama. Studie francouzského antropologa Marca Augeho o *ne-místech* v *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Ne-místa, úvod do antropologie supermoderny, 1992).

Pro práci s myšlenkou motivu jako expanzivní části příběhu využívám prvky z teorie Tzvetana Todorova v knize *Úvod do fantastické literatury* (Introduction à la littérature fantastique, 1970) a z textu o tématu a motivu, který napsal Cesare Segre v *Introduction to the Analysis of the Literary Text* (Úvod do analýzy literárního textu, 1988).

Pokud jde o žánr road movie, vycházím z intenzivní analýzy Stevena Cohena a Iny Rae Harkové v knize *The Road Movie Book* (Kniha o road movies, 1997).

Pokud jde o Wendersovy myšlenky, které sám vyslovil o své vlastní filmografii, je nepostradatelnou sbírka jeho esejí, rozhovorů a přednášek z let 1969 až 1991, která vyšla v nakladatelství Faber&Faber pod názvem *Emotion Pictures: Reflections on the Cinema* (Obrazy emocí: reflexe o kinematografii, 1989). Společně rovněž s biografickými a analytickými pracemi, které najdeme v titulech: *The Films of Wim Wenders: Cinema, Visions and Desire* (Filmy Wima Wenderse: kinematografie, vize a touha, 1993) od Roberta P. Kolkera; *The Cinema of Wim Wenders: The Celluloid Highway* (Filmy Wima Wenderse: celuloidová dálnice, 2002) od Alexandera Grafa a *Image, Narrative, and the Postmodern Condition* (Obraz, vyprávění a postmoderní stav, editoři Roger F. Cook a Gerd Gemünden, 1997); *The Cinema of Wim Wenders: from Paris, France to Paris Texas* (Film Wima Wenderse: od Paříže ve Francii po Paříž v Texasu,1988, Kathe Geist) a *Guia para ver y Analizar Paris, Texas* (Průvodce zobrazením a analýzou filmu Paříž, Texas, 2009, Antonios Santamarina Alcón).

První část této práce je věnována objasnění kontextu nezbytného pro pochopení formy a obsahu vybraných filmů, abychom tak získali obecný přehled a zdůraznili jejich hlavní charakteristiky. Druhá část se soustředí na porovnání a seřazení filmů v rámci jednoho korpusu s cílem analyzovat jejich zápletky a zjistit, zda skutečně sdílejí stejné téma, a odtud uvažovat o tom, jestli je téma integrujícím prvkem celého příběhu. Následuje taxonomie dějových sfér s cílem pochopit souvztažnost, kterou s nimi udržují motivy *pohybu, prostoru a času*. Tímto způsobem se budeme snažit ověřit vzájemnost motivů, a pochopit, z čeho vycházejí. Třetí část se zabývá výkladem toho, jak se motivy ve filmech manifestují. Čtvrtá část si klade za cíl formulovat styčné body mezi motivy a tématem a ukázat motivy jako expanzivní součást vyprávění. A nakonec závěr obsahuje rekapitulaci dosažených výsledků analýzy.

1. Obecný přehled

1.1 Předmluva věnovaná žánru road movies v díle Wima Wenderse

"[…] být na cestách samo o sobě stačilo k tomu, aby se svět stal snesitelnějším.
Dalo by se to chápat jako odstředivá síla,
řekl bych, utíkat od středu, který byste možná mohli identifikovat jako ‚domov'."[4]
– Wim Wenders

Road movies jsou v bohaté Wendersově filmografii důležitým referenčním bodem, protože v jeho interpretaci se objevují pro tento žánr netypické prvky, z nichž vyprávění je jedním z nejvýraznějších. Dějové linie, které tvoří jeho díla, se liší od konvencí, jimiž se tento žánr řídí.

Jestliže se krátce podíváme na dějiny road movies, zjistíme, že se poprvé objevily ve Spojených státech amerických. Téma *velké hospodářské krize* bylo žilou, kterou Hollywood využil k natočení důležitých filmů, jež tento žánr pomohly zformovat a později mu i získat popularitu[5]. Do té doby se téma filmů točilo kolem romantických komedií, které ukazovaly, že *bohatí mají smůlu, protože jsou odříznuti od skutečných lidí, skutečných zážitků a skutečné pospolitosti*. Film, jenž toto paradigma porušil, byl *Bezstarostná jízda*[6] (Easy Rider, 1969, Dennis Hopper), protože se soustředil na zobrazení rozděleného národa očima dvojice mladých marginalizovaných motorkářů (ztvárněných herci Peterem Fondu a Dennisem Hopperem), kteří konfrontovali domněle dokonalé hodnoty amerického způsobu života, a navázali tak na to, co ukázal už Jack Kerouac ve svém románu *Na cestě* (On the Road, 1957); to jest mladou generaci, která konfrontuje starý establishment s novou morálkou založenou na násilí, drogách, sexu, a zaměřenou na zkoumání mužnosti v kontextu postmoderní doby.[7]

Ve wendersovských road movies je zajisté zřetelný zájem o reflexi krize identity, který však není podřízen generační konfrontaci, jak je tomu v případě *Bezstarostné jízdy,* nýbrž kulturnímu zpochybňování.

Vyplývá to z tehdejšího společenského klimatu v Německu a z odmítavého postoje, který mladí lidé otevřeně pociťovali ke své nedávné minulosti. Velmi jednoduchým, ale reprezentativním příkladem je konflikt, který Wenders opakovaně

---

[4] Wim Wenders. *The Act of Seeing*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1997, s. 35.
[5] *Stalo se jedné noci* [film] Režie Frank Capra. USA: Columbia Pictures,1934 nebo *Hrozny hněvu* [film] Režie John Ford. USA: 20th Century Fox,1940 nebo později *Bonnie a Clyde* [film] Režie Arthur Penn. USA: Warner Bros. Pictures, 1967.
[6] Cena za nejlepší první film na 22. ročníku filmového festivalu v Cannes.
[7] Barbara Klinger. „*The road to dystopia".* Steven Cohan – Ina Rae Hark. *The Road Movie Book,* New York: Routledge, 1997, s.179–203.

zmiňuje, když mluví konkrétně o Beethovenově hudbě, kterou spojuje s kulturní minulostí, z níž čerpala inspiraci nacistická ideologie: „Jedinou alternativou k Beethovenovi (a tady opravdu přeháním), protože jsem byl tehdy velmi nejistým ohledně veškeré kultury, která mi byla nabízena, protože jsem si myslel, že je to všechno fašismus, čistý fašismus; a jediná věc, u které jsem si byl od začátku jistý a necítil s fašismem nic společného, byla rocková hudba.“[8] – W.W. Není tedy náhodou, že v celém jeho díle získává rocková hudba narativní funkci a nezůstává pouze ornamentální. Proměňuje se v motiv spojený s odcizenou identitou.

Jak je již možné si všimnout ve snímku *Léto ve městě*, nejenže je film věnován anglické rockové kapele, ale v rámci motivu *prostoru* vidíme i její živé vystoupení. Další příklad najdeme ve filmu *Alice ve městech*, kde hlavní hrdina v rámci motivu *času* navštíví rockový koncert.

Paradox spočívá v tom, že rocková hudba není dědictvím národní identity, ale výsledkem mediálního zahlcení zcela cizí kulturou, v tomto případě americkou, které způsobilo, že se propast ještě více rozevřela.

Navzdory tomu však Wenders objevil ve filmu *Bezstarostná jízda* kreativní způsob, jak vyjádřit výše zmíněný konflikt identit: „Stál jsem před budovou Columbie a uvědomil jsem si, že opravdu vypadám jako ty postavy z filmu, že mám rád hudbu Jimiho Hendrixe, že mě tady v mnoha barech nikdo neobslouží, a že jsem byl bezdůvodně zavřený ve vězení.“ [9] – W.W. Rok po uvedení filmu, který Hopper režíroval,[10] natočil Wenders svůj vlastní.

Na druhou stranu existuje estetická a symbolická hodnota, kterou cesta v jeho filmech představuje a která je přímo spojena s uměleckou konvencí, kterou do nich filmař *podvědomě* začlenil. Chci tím říct, že neustálé přemisťování postavy je také charakteristickým motivem jeho díla. Je nezbytné také zmínit, že obraz poutníka a jeho putování za sebou samým je po staletí opakujícím se motivem v umění a hraje mimořádně důležitou roli i v obrazotvornosti moderního západního člověka, neboť představuje formu sebepoznání a učení, jež symbolizuje vrchol jeho svobody jako jedince.

Můžeme zmínit to, že tuto skutečnost zahájil Cervantesův *Don Quijote*: „[…] ptá se sám sebe, co je dobrodružství.“ [11] Období romantismu tento obraz

---

[8] Jan Dawson „Wim Wenders, A Labyrinth of Subsidies: The origin of the New German Cinema“ Sight and Sound zimní 1980, č. 50 s.14–20.
[9] Wim Wenders. „Easy Rider A film like its title”. Emotion Pictures-Reflections on the Cinema. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1989, s. 31.
[10]Dennis Hopper byl v roce 1977 na osobní žádost Wima Wenderse požádán, aby si zahrál ve filmu Americký přítel.
[11] Milan Kundera. *Umění románu*. Přeložil Fernando Valenzuela – María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 2012 s.15.

vyzdvihovalo; pozoruhodné příklady lze nalézt v Goethově románu *Viléma Meistera léta učednická* (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1796), v obraze Caspara Davida Friedericha *Poutník na moři mraků* (Der Wanderer über dem Nebelmee, 1818) nebo v termínu *flânerie*, který označuje pouliční život, do něhož se v 19. století ponořili umělci a bohémové v Paříži a jehož nejreprezentativnější postavou byl francouzský básník Charles Baudelaire.

Pokud se tedy podíváme na dramatickou strukturu díla Wenderse, uvidíme jasný odraz tohoto historického odkazu. V každém z nich je dějová premisa založena na apatickém hlavním hrdinovi s vnitřním nastavením, že nikam nepatří. Jde o hrdinu, který trpí úzkostí, jež ho motivuje k putování celým příběhem. Cestou se ztratí, zažije významná setkání s dalšími postavami, které mu pomohou objevit něco o sobě samém, ale to způsobí to, že se cítí odcizený svému okolí ještě více než na začátku. „[…] tato úzkost vhání hlavního hrdinu do života v ustavičném pohybu; ve strachu z toho, co je za ním, ale i z toho, co by mohlo ležet před ním, působí cesta jako útočiště před horizontem na obou stranách.“[12]

Výše uvedené je hlavním tématem jeho road movies. Odcizení vzniká jako důsledek nespokojenosti postavy, která jí zároveň neumožňuje začlenit se mezi ostatní.

Dalším aspektem, který je potřeba zmínit, je, že narozdíl od tendence amerických filmařů ve svých road movies nastavovat normu, podle které by se mělo řídit mužství, Wenders naopak ve svých road movies ohledně této normy podněcuje diskuzi,[13] nepochybně inspirován románem *Na cestě.* Kult tohoto románu, a zejména jeho postavy Deana Moriartyho, bychom mohli pokládat za jednoho z hlavních glorifikátorů této tradice. Tato idealizace rezonovala u mladých žen po celém světě tak silně, že rychle přijaly koncept „být na cestách“ jako ikonu mužství.

Naproti tomu hrdinové Wendersových příběhů představují muže, kteří neustále pochybují o tom, jakou roli mají ve společnosti zastávat, ale zároveň jsou apatičtí vůči své odpovědnosti za utváření blízké budoucnosti: „Americké filmy o mužích, zejména ty z poslední doby, jsou cvičením v potlačování: skutečné vztahy mužů k ženám nebo k sobě navzájem jsou vytěsněny příběhem, akcí a potřebou pobavit. Vynechávají skutečnou podstatu.“[14] – W.W.

---

[12] Joseph Gilson. *Movements: The Crisis of Identity in Wim Wenders' Road Trilogy*. Diplomová Práce. Londýn: Queen Mary University.

[13] Podrobnější diskusi na toto téma najdete v eseji Movements: The crisis of identity in Wim Wender's Road Trilogy. Autor - Joseph Gilson - zde do hloubky zkoumá vztah mezi maskulinitou a křehkou poválečnou německou identitou. *Muži jsou zbaveni svého otce.*

[14] Wim Wenders. *The Logic of the images*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1991, S. 13

Přestože Mukařovský již konstatoval, že „umělecké dílo nelze ztotožnit s psychickým stavem jeho autora“,[15] v každém případě je nutné se na chvíli zastavit a stručně představit jistý osobní a historický kontext, který měl přímý vliv na tvorbu jeho filmů, aby bylo jasné, že velká část charakteristických rysů jeho filmového jazyka je výsledkem kombinace náhody, režisérova charakteru a volby estetické formy; koneckonců, když mluvíme o autorském filmu, je v tom implicitní konotace, že dílo je bezprostředním pokračováním osobnosti tvůrce. V tomto smyslu je dílo „citlivou realitou, která odkazuje k jiné realitě“.[16]

To nepochybně ovlivňuje způsob, jakým tvůrce své filmy natáčí, a má také přímý vliv na vyprávění filmů, které budeme analyzovat níže.

Po zvážení některých životopisných okolností, které měly přímo vliv na jeho první filmařské kroky, zjistíme, že již tehdy byl Wenders fascinován přemisťováním během cesty jako narativním prostředkem. „Když jsem začal natáčet filmy, velmi rychle jsem zjistil, že se dá natáčet i na cestách […]. Jakmile jsem začal cestovat s kamerou, zjistil jsem, že jsem našel způsob vyjadřování, který mi opravdu sedí.“[17] – W.W.

Nejdůležitějším faktorem, díky kterému se přiblížil k filmu, však byl jeho silný zájem o malířství. Aby získal akademické vzdělání v *Národní vysoké škole krásných umění v Paříži,* odcestoval do Francie, ale byl odmítnut kvůli nedostatečným předpokladům pro figurální kresbu. Měl zálibu v krajině a mimo ni nebyl schopen tvořit nic jiného. Nakonec se stal žákem Johnnyho Friedländera, francouzsko-německého umělce polského původu, průkopníka v používání akvatinty se sklonem k abstraktním formám. Během této éry mladý Wenders přespával vždy po skončení pracovní doby ve filmotéce, kterou tehdy řídil Henri Langlois, aby se zde mohl schovat před mrazivou zimou, která se proháněla městem. Pravidelně sledoval vysoký počet filmů, zejména amerických klasik, a to v něm probudilo schopnost analýzy filmové řeči, a zjistil, že film je pro něj nejvhodnějším vyjadřovacím médiem. Rozhodl se proto vrátit do Mnichova a jít studovat filmovou tvorbu.[18]

Jeho raná díla se odvíjejí od aspektu spjatého s malbou: „V té době už jsem měl za sebou několik krátkých filmů. Ale byly to filmy malíře, který se snaží malovat kamerou namísto plátnem a olejem.“[19] – W.W. Zcela se distancoval od jakékoli

---

[15] Jan Mukařovský. *Signo, Función y Valor*. Přeložil Jarmila Jandová –Emil Volek. Kolumbie: Plaza & Janés, 2000, s. 88.
[16] Tamtéž, s.90.
[17] The Talks [onlin] [cit.16.8.2022]. Dostupé z https://the-talks.com/interview/wim-wenders/
[18] Kathé Geist.*The Cinema of Wim Wenders, From Paris, France to Paris, Texas*. Michigan: UMI Research Press, 1988, s. 5.
[19] Wim Wenders. „*Writing a screenplay is the worst. Conversation with Rainer Nolden The Act of Seeing*“ *The Act of seeing*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1997, s. 191.

narativní formy: „Když jsem začal natáčet, považoval jsem se za malíře prostoru, který hledá čas. Nikdy mě nenapadlo, že by se toto hledání mělo nazývat ‚vyprávěním příběhu'. Musel jsem být velmi naivní."[20] Dodnes je v jeho díle patrné jeho malířské oko, které se snaží kamerou zaznamenat přímý obraz skutečnosti, kterou má před sebou. „Člověk by si mohl myslet, že jako někdo, kdo natočil deset filmů, budu považovat za své poslání vyprávět příběhy v obrazech. Ale to mě nikdy nepřesvědčilo. Možná proto, že v podstatě obrazy pro mě vždycky znamenaly víc než příběhy, ano, a někdy byly příběhy jen háčkem pro zavěšení obrazů."[21] – W.W.

Díky tomu se čas vyvíjí jako motiv v road movies, jejichž obrazy, jak Wenders konstatoval, se vydávají hledat čas, zachycují jej a činí jej součástí vyprávění.

Lze tedy shrnout, že specifikum, kterým se Wendersovy road movies vyznačují, souvisí se způsobem, jakým publikum vnímá jeho dílo, neboť v něm vidí nádobu, do které může promítnout své vlastní otázky, zejména ty, které se přímo týkají atributu postmoderny, tedy odcizení, kterým se, citujeme-li Erica Fromma, rozumí „způsob prožívání, v němž se člověk cítí být sám sobě cizí." [22] Tímto způsobem „má dílo zprostředkovávat kontakt mezi autorem a kolektivem."[23]

Druhý aspekt, jež vychází z poetiky, která z díla vyzařuje, je výsledkem struktury, která jej tvoří a která prostřednictvím metody použité ve formě díla „vytváří co nejsilnější možný dojem"[24] v divákovi, což je důsledkem toho, že motivy vytvářejí uvnitř jeho filmů podivuhodné univerzum. Neustálý pohyb vtáhne diváka do putování bez jakéhokoli směru, ale také bez očekávání.

Z tohoto pohledu také zde existuje odcizení (*остранение*), jak říká Šklovskij. „Technika umění spočívá v tom učinit předměty neznámými, udělat formy náročnými, zvýšit obtížnost a délku vnímání, protože proces vnímání je estetickým cílem samým o sobě a musí se prodlužovat."[25]

1.2 Pět road movies

Počet filmů, které budu analyzovat, je pět a vznikaly v průběhu čtrnácti let: *Léto ve městě* (1970), *Alice ve městech* (1974), *Chybný pohyb* (1975), *V běhu času* (1976) a *Paříž, Texas* (1984).

---

[20] Wim Wenders. *The Logic of the images*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1991, s.51.
[21] Tamtéž, s 21.
[22] Eric Fromm. *Psicoanalisis de la Sociedad contemporánea*. Mexiko: Fondo de Cultura Economica,1964, s. 105.
[23] Jan Mukařovský. *Signo, Función y Valor*. Přeložil Jarmila Jandová –Emil Volek. Kolumbie: Plaza & Janés, 2000, s. 88.
[24] Viktor Šklovskij, *Art as a Technique*,1917. Přeložil T. Lemon – Marion Reis. London: University of Nebraska Press, 1965, s.1.
[25] Tamtéž, s. 2.

Všechny je spojují dva hlavní aspekty: první z nich se týká opakování tématu, které, jak jsem již zmínil, souvisí s odcizením. Později se budu věnovat odcizení ve zvláštní kapitole, abychom si ho mohli lépe vysvětlit a udělat jeho relevantní výklad ve vztahu k motivům.

Druhý aspekt se týká právě opakování zmíněných hlavních motivů: *pohyb, prostor, čas*. Mohlo by vypadat jako zřejmé, že tyto prvky jsou společné každému filmovému dílu. Jejich zvláštnost však spočívá ve způsobu, jakým je autor používá jako médium k přesvědčování diváka, aby byl neustále vystaven tématu, a právě pomocí analýzy chci zjistit, jak tento mechanismus funguje.

Existuje ještě třetí aspekt, ale ten se objevuje pouze ve třech filmech, a tím je zjevná absence scénáře.

2. Dramaturgické prvky

2.1 Korpus příběhu v road movies Wima Wenderse, analýza děje a zápletky

První krok provedení analýzy leží ve formálních prvcích, které tvoří vyprávění všech filmů, a ověření, zda se skutečně jedná, jak tvrdí má hypotéza, o odcizení.

Jakmile tento krok učiníme, budeme moci stanovit téma jako osu určující vyprávění a nakonec uvidíme, jak s ním motivy korespondují.

K tomu jsem se nechal inspirovat myšlenkou Viktora Šklovského, který tvrdí, že v rámci příběhu existují dvě hlavní osy, skrze které se odehrává jeho vývoj. První osa odpovídá ději (*фабула*), který je spojen s „každodenní situací“[26]. Druhá osa se týká zápletky (*сюжет*) „kterou lze chápat jako uměleckou organizaci nebo ‚deformaci‘ kauzálně-chronologického uspořádání událostí.“[27] Deformací mám na mysli použití speciální techniky, která je v díle použita, a jejímž prostřednictvím se ukazuje jeho poetika, která spočívá ve „vyjmutí objektů z automatismu vnímání“.[28]

Děj je vystavěn na základě postavení „vzorce vztahů mezi postavami a vzorce jednání“.[29] Tyto atributy tvoří *surový materiál příběhu*; naproti tomu v zápletce se nachází logický způsob, jakým je souhrn událostí prezentován, ale nejdůležitější jsou složky, které tvoří narativní mechanismus: „přerušení, zpoždění a návnady“.[30] To jsou prostředky, které v díle vyvolávají „ozvláštnění nebo distorzi děje“.[31] Ta, jak jsem již zmínil, poukazuje na poetiku díla, a právě proto nás tento aspekt distorze bude zajímat.

V následující tabulce vidíme, jak je zápletka jednotlivých filmů uspořádána do lineárního vyprávění:

Narativní struktura – Zápletka (*сюжет*)				
Expozice	Spouštěč / katalyzující situace	Krize	Klimax	Rezoluce
Postava byla přesunuta z místa, kam patřila, a nemá kontrolu nad svou realitou, cítí se odcizená.	Postava se náhodně setká s jinou postavou, která se také nachází ve stavu odcizení. Vnější síla je donutí cestovat společně.	Na začátku mají k sobě postavy daleko, ale během cesty se sblíží.	Na vrcholu vztahu, díky sblížení se s další postavou, hlavní postava odhalí svou slabost a musí se s ní konfrontovat.	Rozhodne se oddělit a pokračovat v cestování.

[26] Viktor Shklovsky, *Poezie a próza v kinematografii 1927.* B.M. Eikenbaum & K. Shutko, Poetika filmu, Kinooechat, Leningrad, 1982, s. 46-47.
[27] Tamtéž, s.72.
[28] Viktor Shklovsky, *Art as a Technique*,1917. Přeložil T. Lemon – Marion Reis. London: University of Nebraska Press, 1965, s. 3.
[29] Robert Stam – Robert Burgoyne – Sandy Flitterman-Lewies. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Londýn: Routledge,2005. s. 72
[30] Tamtež, s. 72.
[31] Tamtež, s. 72.

Léto ve městě				
Hans je po dvou letech propuštěn z vězení, ale musí odcestovat, aby se ukryl před gangem, k němuž patřil, protože se musí zodpovídat z ukradených peněz.	Aby unikl, cestuje Hans po městě a navštěvuje své přátele, ale když jsou jeho pronásledovatelé velmi blízko k tomu, aby ho našli, musí odjet do jiného města (Berlína), kde najde svou společnici, která žije sama, a skrývat se u ní, aby byl v bezpečí.	S přáteli netráví moc času, protože mu připadají nudní. Po návratu do Berlína se cítí se dobře se svojí společnicí.	Poté, co stráví nějaký čas se svou milenkou, zjistí, že není spokojený.	Když zjistí, že se jeho tvář objevila na fotografii v novinách, využije toho jako záminky, aby odcestoval daleko a pokračoval v útěku.
Alice ve městech				
Filip se v USA cítí odcizeně, nemůže napsat svoji reportáž a musí se vrátit do Německa, protože nemá peníze na další cestování.	Filip se musí postarat o neznámou holčičku (Alici), kterou opustila její matka, a pokusit se ji vrátit její rodině.	Alice si nemůže vzpomenout na jméno své babičky, a dokonce ani na město, kde žije. Filip je kvůli tomu nevrlý, ale cestují mnoho dní, dokud se nezačnou přátelit.	Alice dá Filipovi peníze na jízdenku, aby mohli společně cestovat domů. Alice se ho zeptá, co bude dělat, až tam dorazí, a Filip odpoví, že dokončí svoji reportáž.	V dálce vidíme, jak se vlak, v němž oba cestují, ztrácí v dáli.
Chybný pohyb				
Vilém nemá inspiraci k psaní a musí cestovat po celé zemi, aby nasbíral zážitky.	Vilém se setkává s Laertem a Mignon, ti mu dají kontakt na herečku Terezu, kterou je posedlý. Tereza se stane klíčem k tomu, že Vilém může psát.	Během cesty musí skupinka přenocovat v domě průmyslníka, dokud ho neobjeví mrtvého poté, co spáchal sebevraždu, poté pokračuje v cestě do bytu Terezy, kde se s ní Vilém nakonec vyspí.	Vilém a Tereza se do sebe zamilují, ale Wilhelm se cítí frustrovaný a pokusí se Laerta zabít pod záminkou starcovy nacistické minulosti.	Vilém lituje, že chtěl starce zabít, a rozhodne se, že se všichni musí rozejít, aby mohl najít inspiraci, která podle něj leží na vrcholu nejvyšší hory v Německu. Když tam dorazí, nic necítí.
V běhu času				
Bruno má práci bez budoucnosti, která ho nutí cestovat a bydlet v nákladním autě. Robert se v Janově odloučí od své ženy a odjede zpět do Německa, kde se pokusí o sebevraždu.	Robert je bez prostředků a Bruno se rozhodne mu pomoci poté, co viděl, jak se jeho auto potopilo v řece. Bruno byl dlouho osamělý. Robertovi se nepodaří spáchat sebevraždu a přijme Brunovu společnost, protože nemá kam, kam by jinam šel.	Dlouho spolu neprohodí ani slovo, dokud Robert nezačne hrát s Brunem hru díky které se spřátelí. Robert přesvědčí Bruna, aby navštívili dům, kde vyrůstal.	Bruno provokuje Roberta, protože nemůže zapomenout na svou ženu, a nakonec se spolu poperou. Bruno se Robertovi přizná, že by rád měl společnici, ale místo aby ji hledal, rozhodl se uniknout do izolace.	Oba se od sebe oddělí. Robert se vydá vlakem do libovolné destinace, aby začal znovu, a Bruno roztrhá jeho itinerář na kusy.
Paříž, Texas				
Travis, unavený	Travis se ztratí v poušti a	Travis a Hunter se	Travis najde	Travis zařídí,

dlouhým blouděním poté, co opustil svou rodinu, se rozhodne vrátit, aby ji získal zpět.	dehydrovaný zkolabuje v odlehlé vesnici. Jeho bratr mu přijde na pomoc a odvede ho k jeho synovi Hunterovi. Oba se vydají hledat jeho matku Jane, která pracuje daleko a Huntera už léta neviděla.	po cestě za Jane sblíží. Travis Hunterovi vypráví o svém dětství a Hunter zase o vesmíru.	Jane na Peep Show a uvědomí si, že se choval špatně ke svojí rodině.	aby se Jane a Hunter znovu setkali a zůstali spolu. Rozloučí se s nimi a vyzná jim svou hlubokou lásku.

Jak vidíme, mezi jednotlivými příběhy je zřejmá podobnost, a dá se říct, že všechny příběhy jsou obsaženy v jedné charakteristické *super fabule* v rámci jednoho korpusu.

Dovolil jsem si použít tento termín, protože každý z nich vypráví jiný specifický příběh, ale všechny spadají pod jedno téma, které nám opakovaně ukazuje hlavního hrdinu, jenž v důsledku vysoké míry apatie ztrácí kontrolu nad svou realitou; tato skutečnost ho vyčleňuje na okraj jeho prostředí a způsobuje, že se cítí odcizený svojí přítomnosti. Tehdy se postava stává cestovatelem v neznámém prostředí a je ponořena do nostalgie, která ji izoluje do té chvíle, dokud náhodou nepotká jinou postavu v podobné situaci, jež ji z izolace vytrhne. Obě jsou vnější silou nuceny pokračovat v cestě společně. Navzdory lhostejnosti, která se mezi nimi objevuje, se jejich vztah vyvíjí do jisté míry odměřeně, dokud si nezačnou být velmi blízké. Nicméně taková blízkost přiměje hlavního hrdinu k introspekci, která ho konfrontuje s jeho apatií natolik, že se rozhodne odpojit, aby mohl pokračovat ve vlastní cestě.

Nemůžeme příběhy považovat za ságu, protože se nejedná o kapitoly v rámci jednoho vyprávění, ale spíše jde o variace jako v hudební suitě nebo v rámci symfonie.

V případě Hanse a Travise vidíme, že jsou odcizeni tomu, co bychom mohli nazvat domovem, stálým bydlištěm s rodinou. Filip se ocitá v cizí zemi a poté ve své vlastní ztracené zemi. Vilém je odcizený lidem, protože nemá žádnou empatii k okolnímu světu. Nakonec Bruno a Robert jsou odcizeni, protože byli symbolicky vyhnáni. První je odsouzen k tomu, aby se potuloval po německých venkovských kinech, a druhý je vyhnán z domova, který kdysi vybudoval se svou ženou.

2.2 Téma odcizení jako integrujícího prvku vyprávění

Odcizení jsem opakovaně zmiňoval jako dominantní téma v road movies Wenderse. Odcizení samo o sobě je však znakem, který obsahuje širokou škálu možných interpretací, a proto je důležité vymezit určité parametry čtení, které bychom měli v tomto smyslu aplikovat.

Termín odcizení poprvé zavedl Hegel ve svém díle *Fenomenologie ducha* (Phänomenologie des Geistes, 1807), kde hovoří o „odcizení jako o vzdání se či odevzdání osobnosti nebo něčeho pro ni podstatného společenské substanci, od níž se člověk sám předtím oddělil […].“ [32] Na druhou stranu definice uvedená ve filozofickém slovníku Ferratery Mory definuje pojem odcizení takto: „jakýkoli stav, kdy je skutečnost mimo sebe (*ausser sich*) na rozdíl od bytí v sobě (*bei sich*)“ [33]. A konečně, z hlediska psychologie se jedná podle definice v *Encyklopedii světových problémů a lidského potenciálu* o „[…] velmi širokou škálu psychosociálních poruch, mezi něž patří: ztráta sebe sama, úzkost, anomie, zoufalství, depersonalizace, vykořeněnost, apatie, sociální dezorganizace, osamělost, atomizace, nesmyslnost, izolace, pesimismus a ztráta přesvědčení nebo hodnot. Odcizení v podstatě poukazuje na individuální pocit odloučení od společnosti […].”[34]

Na závěr se shodneme na tom, že odcizení je chápáno jako akt oddělení, odloučení nebo vzdálení se, kdy se člověk nachází mimo sebe, kdy ho činnost, kterou vykonává, vede k tomu, že je někým jiným, než kým ve skutečnosti je.

Jak jsme si mohli všimnout v průběhu analýzy, protagonisté příběhu trpí těmito symptomy, které jsou charakteristické pro jejich existenciální stav, a slovy samotného autora: “[…] být na cestách samo o sobě stačilo k tomu, aby se svět stal snesitelnějším. Dalo by se to chápat jako odstředivá síla, řekl bych, utíkat od středu, který byste možná mohli identifikovat jako ‚domov‘.”[35] Měli bychom se tedy domnívat, že tato odstředivá síla, jak ji sám nazývá, je jádrem, z něhož příběh vychází, a forma, kterou získává jeho narativní mechanismus, této *síle* přímo odpovídá.

V dalším kroku analýzy se inspiruji modelem, který vytvořil Roland Barthes, abych zjistil, jak se příběhy utvářely. I když se tento model soustředí na jazyk, je použitelný i v našem případě, protože, jak sám Barthes zmiňuje: „[…] nositelem vyprávění může být artikulovaný jazyk v ústní nebo psané podobě, obraz statický nebo pohyblivý, gesto nebo uspořádaná směs všech dohromady,“[36] a je přítomný ve všech částech.

Část tohoto modelu, která nás zajímá, se týká minimální narativní jednotky, od níž se odvíjí celý příběh.

---

[32] Manuel Alonso Olea.*Alienación. Historia de una Palabra*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 2019, s. 10.
[33] José Ferrater Mora.*Diccionario de Filosofía vol: 1 A-D.* Barcelona: Editorial Ariel, 1994, s. 144.
[34] The Union of International Associations (UIA) The Encyclopedia of World Problems & Human Potential [online]. [cit.16.8.2022]. Dostupné http://encyclopedia.uia.org/en/problem/alienation
[35] Wim Wenders. *The Act of Seeing*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1997, s.35.
[36] Roland Barthes, Úvod do strukturální analýzy vyprávění. Brno: Host,2002, s. 9.

Barthes definuje *větu* v jazyce vyprávění takto: „věta, která je řád, a nikoliv sled, se skutečně nemůže redukovat na sumu slov, ze kterých se skládá, a tím vytváří původní jednotku.“ [37] To znamená, že věta je jednotkou vyprávění, prostřednictvím které se celý příběh integruje takovým způsobem, že „vyprávění je veliká věta“[38]. Výsledkem je široká síť propojená zpětnými vazbami a souvislostmi, jak je sám definuje: „[…] z hlediska strukturálního má vyprávění povahu věty. Přitom se nikdy nemůže redukovat na množinu vět: vyprávění je veliká věta, podobně jako každá vypovídací věta je v jistém smyslu náčrtem malého příběhu.“ [39] V tomto případě to nejsou slova, která rozvíjejí větu, ale soubor znaků uspořádaných v záběru a jejich uspořádání během montáže, které tvoří minimální narativní jednotku, jež vychází z odcizení jako hlavního tématu.

Jak se tato věta, která je minimální narativní jednotkou, promítne do filmu? Odpověď spočívá v tom, že motivy *pohybu*, *prostoru* a *času* jsou samy o sobě fragmentárním odrazem tématu. Téma představuje onu větu, o níž Barthes mluví, a v tomto případě budou motivy vždy odrážet téma.

Podívejme se, jak k tomuto jevu dochází.

2.3 Sféry děje v rámci korpusu příběhu

Jedním z nejdůležitějších prvků, které tvoří vyprávění filmu, jsou činy postav a vztahy mezi nimi.

Když budeme vycházet z aktančního modelu navrženého A. J. Greimasem, dají se různé typy děje rozdělit. Považuji za vhodné uvést tento model jako referenci, protože seskupuje děj do oblastí sfér, nikoliv linií. Na základě tohoto principu můžeme vidět více rovin vyprávění příběhu, zatímco v ději vidíme opakování tématu, které, jak jsme si před chvílí vysvětlili, je prvkem, který celý příběh integruje.

V zápletce tedy nacházíme tři základní sféry děje: *sféru hledání, sféru boje* a *sféru výměny.*

a) *Sféru hledání* představuje akt separace jedince, který je vždy hlavní postavou filmu, od jeho reality. Toto oddělení vede k vyvolání pocitu cizosti. Tento první atribut určuje konzistenci psychologických rysů protagonistů, kteří jsou zobrazeni jako bytosti vyčleněné ze svého prostředí, a proto žijí v neustálém odcizení. Na začátku příběhu je každý z jeho hrdinů vyhnán z místa, kam údajně patřil, a je vržen do reality, která je mu zcela cizí a které musí čelit, přestože se mu

[37] Tamtéž s. 11.
[38] Tamtéž, s. 12.
[39] Tamtéž, s. 13.

nechce. V tomto okamžiku se rodí jejich hlavní dilema, dilema *bytí uprostřed* dvou realit.

V této sféře děje se rozvíjí vztah touhy hlavního hrdiny k tomu dosáhnout svého objektu a opakování tématu je výsledkem střetu s jeho oponentem. Nepřítomnost postavy bude fragmentem tématu, který se z této sféry vynoří, a následně se přemění v hodnotu, kterou mu přiřadíme.

Sféra děje: hledání				
Film	Protagonista	Cíl	Oponent	Hodnota odvozená od tématu: *nepřítomnost*
Léto ve městě	Hans	Usadit se po pobytu ve vězení.	Jonáš	Nemá adresu. Nebyl přítomen.
Alice ve městech	Filip	1. Napsat reportáž o Spojených státech amerických. 2. Návrat domů a dokončení reportáže.	1. Mediální zahlcení v prostředí. 2. Musí Alici navrátit její matce.	1. Prostřednictvím fotografií chce zobrazit osobitost USA, ale ta na snímcích chybí. 2. Babička Alice v domě na fotografii nebydlí, je nepřítomná.
Chybný pohyb	Vilém	Cítit empatii vůči svému okolí, aby mohl začít psát.	Vilémova apatie	Všechny vztahy, které má s ostatními postavami, postrádají citové vazby.
V běhu času	1. Bruno 2. Robert	1. Pokračovat v kočovném životě samotářského opraváře filmových projektorů. 2. Být mrtvý, aby necítil bolest z odloučení od své ženy.	1. Robert při opravě projektoru spustí stínovou hru a Bruno je nucen se jí zúčastnit. Začnou se přátelit. 2. Brunova přítomnost a pomoc.	1. Bruno nenachází citovou vazbu k dívce, kterou potkal na veletrhu. 2.Robert se snaží zavolat své ženě, ale ta mu nezvedá telefon, pokaždé je nepřítomná.
Paříž, Texas	Travis	Pokračovat v putování pouští.	Jeho kolaps a následné vyzvednutí bratrem, aby se mohl znovu setkat se svým synem Hunterem.	Jeho kočovný způsob bytí je prostředkem, jak se zbavit minulosti.

b) Další sféra je *sféra boje*, ve které postava následkem nespokojenosti podniká cestu v rámci děje odvozeného od dilematu jejího odcizení. Motivovány pocitem *cizosti*, se postavy vydávají v průběhu filmu na cestu. “Tvoří filmový vesmír obydlený protagonisty, kteří se zdají, že vědí stále méně a méně, kým jsou nebo kým je kdokoliv jiný.“[40] Zápletka se odvíjí od vytvoření falešného místa příjezdu hlavního

[40] Roger F. Cook – Gerd Gemünden. *The Cinema of Wim Wenders*. USA: Wayne State University Press, 1997, s. 11.

hrdiny s příslibem, že se snad díky jeho příjezdu na cílové místo se bude moci osvobodit od svého stavu odcizenosti. Jakmile však dosáhne cíle, zjistí, že cesta musí pokračovat, což ho nutí být v neustálém pohybu.

Tato sféra je řízena nejistotou, kterou protagonista trpí, když není schopen dosáhnout svého cíle. Opakování tématu je zde důsledkem rozhodnutí, které hlavní hrdina učiní na základě této nejistoty.

Přemisťování postavy je hodnotou odvozenou od tématu.

Sféra děje: boj			
Film	Odcizující síla působící proti protagonistovi	Protagonista hledá svůj cíl	Hodnota odvozená od tématu: *přemisťování*
Léto ve městě	Jonáš hledá Hanse, aby ho zúčtoval za ukradené peníze.	Hans hledá bezpečné místo daleko od Jonáše.	Pohybuje se na místech svých přátel, aby se u nich ukryl.
Alice ve městech	1. Na letišti probíhá stávka a nejsou žádné dostupné lety do Německa. 2. Matka Alice nedorazila na místo setkání.	1. Návrat do Německa a dokončení reportáže. 2. Umístění Alice na bezpečné místo k její rodině.	1. Filip a Alice se přemisťují do Evropy, kde čekají na matku Alice. 2. Filip a Alice cestují po Německu, aby našli babičku Alice.
Chybný pohyb	1. Vlak, ve kterém jede Tereza, jede v opačném směru než Vilémův. 2. Průmyslník vede rozhovor o zničeném Německu a vyvolává ve Vilémovi pochybnosti.	1. Setkání s Terezou a nalezení inspirace k psaní. 2. Vilém se v touze prožívat a psát střetává sexuálně s Mignon.	1. Vilém zaplatí jízdenku za oba a rozhodne se pokračovat cestovat v její společnosti. 2. Druhý den se všichni vydají na dlouhou procházku a vyjdou na kopec.
V běhu času	1. Bruno bere velmi vážně svoji práci a je apatický vůči jakýmkoliv změnám. 2. Robert touží uniknout před bolestí z odloučení od manželky.	1. Bruno chce pokračovat o samotě a v klidu. 2. Robert nechce žít.	Pokračují v cestě spolu. Putují z různých důvodů. 1.Bruno, aby pokračoval ve své práci. 2.Robert, aby se vzdálil pryč od své ženy.
Paříž, Texas	Travis neví, kde se Jane nachází.	Chce najít Jane, aby dal dohromady svoji rodinu.	Travis a Hunter spolu cestují do Houstonu.

c) Třetí je *sféra výměny*, protože zde dochází k proměně hlavního hrdiny, který se během cesty potkává s jinou postavou v zrcadlovém vztahu. Během cesty

protagonista postupně zpochybňuje svá přesvědčení, která utvářejí jeho identitu, a to prostřednictvím setkání s jinou postavou v kombinaci s izolací, kterou cesta přináší. Druhá postava zpochybňuje protagonistův sebeobraz, a v některých případech se tak děje i recipročně, v důsledku čehož se postavy dostávají do přímého konfliktu. V tomto ději se objevuje téma odcizení, které je jednou z hodnot v této sféře.

V důsledku konfliktu má pak postava možnost proměnit se tím, že pokračuje v přemisťování. Syžet tedy vyvstává z pohybu, který zase splétá nit vyprávění, a divák vnímá změnu, protože hrdina není uvězněn v kruhovém, ale cyklickém příběhu; to znamená, že příběh zahrnuje časový úsek, v němž se odehrál soubor událostí, které se po dokončení opakují, ale perspektiva se změnila. Nyní hrdina i diváci vidí celek z nového úhlu, který cesta jako taková poskytuje.

V tomto bodě se téma přesouvá od odcizení k *proměnlivosti*, a právě zde dochází k proměně. V této sféře pak máme dvě hodnoty, které ve variacích představují téma.

Sféra děje: výměna			
Film	Setkání s jinou postavou	Zpochybňování: *odcizení* →	Variace tématu: *proměnlivost*
Léto ve městě	Hans se svojí bývalou milenkou v Berlíně	Hans uvidí v novinách fotografii své tváře a uteče do jiné země.	Hans touží být někde svobodný a odcestuje do jiné země.
Alice ve městech	Filip s malou Alicí	Alice vyfotí Filipa a on na fotografii nemůže rozpoznat svoji tvář.	Ve vlaku do Mnichova se Filip rozhodne dokončit svoji reportáž.
Chybný pohyb	1. Vilém s průmyslníkem 2. Vilém s Terezou	1. Průmyslníkova sebevražda vyvolá ve Vilémovi nutkání zabít Laerta. 2. Tereza závidí Vilémovi jeho pocit apatie. Vilém se s ní rozloučí a vydá se na nejvyšší horu.	Vilém chce najít inspiraci k psaní a vydává se na vrchol hory.

V běhu času	1. Bruno s Robertem a Robert s Brunem. 2. Robert se svým otcem. 3. Bruno s pokladní v kině.	1. Bruno a Robert se vydají do domu, kde Bruno prožil svoje dětství a který je nyní opuštěný. 2. Robert navštíví svého otce, aby se s ním konfrontoval, ale místo aby s ním mluvil, píše mu celou noc dopis ve formě novin. 3. Bruno se nemůže k ženě navázat.	Po hádce mezi Brunem a Robertem se jejich cesty rozdějí: a) Bruno dá výpověď v práci. b) Robert udělá výměnu s chlapcem na nádraží. Robert mu výměnou za zápisník, kam chlapec zapisoval, co viděl okolo, dá svůj kufr a pak se příštím vlakem vrací zpět.
Paříž, Texas	Travis a Hunter s Jane.	1. Travis spolu s Hunterem cestují za Jane, aby dali jejich rodinu dohromady. 2. Travis vede citlivý rozhovor s Jane v podniku Peep Show.	Travis spojí Huntera s Jane a pokračuje v cestování sám.

Tím se uzavírá část, která se týká narativní formy ve filmech, kde bylo nejdůležitější pochopit, že téma se manifestuje skrz děj.

Dále se podíváme, jak se hodnoty, které jednotlivé sféry získaly, proměňují v motivy ve filmech.

3. Motivy

3.1. Přeměna variací tématu v motiv

Mluvit o filmovém motivu samo o sobě už představuje nesnáze, protože „ve skutečnosti není definován.“[41] Přesto použijeme některé definice, abychom získali optimální výklad a porozuměli, jaké vlastnosti by měl motiv mít.

Především bychom mohli konstatovat, že motiv je fragmentem odtrženým od reality, který si autor, v tomto případě obsedantním a svérázným způsobem, vybral, aby jej učinil součástí svého diskurzu. „[…] není to motiv, pokud tvůrce […] nevyužívá viditelnou kreativní přitažlivost ve způsobu, jakým s ním zachází.“[42] Ve svém vztahu k formě se motiv rodí z opakování. „Motiv je jakýkoli významný opakující se prvek, který dotváří celkovou formu. Může to být předmět, barva, místo, osoba, zvuk nebo dokonce charakterový rys.“[43]

Jak je patrné z výše uvedeného schématu, sémantická hodnota není jen výsledkem setkání vztahů, které tvoří dějové sféry, ale také toho, jak se tyto hodnoty systematicky opakují a rostou v průběhu děje.

Nakonec, motiv je z hlediska funkce příběhu minimální vyprávěcí jednotkou. „Motivy by tedy byly charakteristickými prvky postav, děje nebo okolnostmi děje, pokud jsou schopny charakterizovat text.“[44]

Jak již bylo zmíněno výše, sféry obsahují variace tématu, které se promítají do děje, jenž se opakuje v různých bodech zápletky každého filmu. Opakující se vzorce přetvářejí v průběhu celého příběhu tyto hodnoty v motivy.

Abych se pokusil tuto myšlenku lépe objasnit, rád bych zdůraznil postulát francouzského teoretika Christiana Metze, který určuje filmový znak v rámci určitého řádu „syntagmatického ve filmovém jazyce“,[45] místo paradigmatického, jak je tomu u lingvistického znaku. To znamená, že filmové vyprávění se skládá z významových jednotek složených z více než jednoho prvku. „Syntagma se vždy skládá ze dvou nebo více po sobě jdoucích jednotek.”[46]

---

[41] Alain Bergala y Jordi Balló. *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016, s.11.
[42] Tamtéž, s.14.
[43] David Bordwell – Kristin Thompson. *Úvod do filmového umění*. New York: McGraw-Hill, 2017, s.63.
[44] Cesare Segre. „*Tema / Motivo“ Principio del Analisis Literario*. Barcelona: Grijalbo 1985, *s. 350.*
[45] Christian Metz. „*El cine lengua o lenguaje*“ *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) V.I* Barcelona: Paidós, 2002., s. 57-114.
[46] Ferdinand de Saussure.*Curso de lingüística general*. Argentina: Editorial Losada 1945, s. 147-151.

Motivy se nevynořují jako izolované prvky, ale nabývají významu právě ve vztahu ke svému předchůdci a následovníkovi. „Syntagmatická organizace získává smysl prostřednictvím denotace, tj. kontextu.“[47]

Nakonec se opakování tématu vycházejícího ze sféry děje přeměňuje v motiv díky opakování, které předkládá, ale také ve vztahu k ostatním dějům, které jsou dalšími variacemi tématu.

Podívejme se, jak jsou tyto hodnoty konkrétně rozvinuty v různých motivech.

3.2 Motiv prostoru

Řekli jsme si, že první variace tématu ve sféře hledání koresponduje s *nepřítomností*. Prostor tvořený ve filmech místy, kde se děj odehrává, symbolizuje tuto hodnotu, která vychází ze sémantické juxtapozice, jež spočívá v ambivalenci míst ve vztahu k tomu, co znamenají.

V každém příběhu se děj odehrává v prostorech, které mají pouze utilitární hodnotu, jako je např. čekárna, vlakový vagón, interiér pronajatého auta, hotelový pokoj apod. Tyto prostory představují nepřítomnost, která je variací tématu, ale zároveň je toto místo pro protagonistu prostorem jeho trvalosti. Tato disonance vytváří v divákovi paradox, který obohacuje jeho interakci s příběhem a celkové vnímání díla. Tento myšlenkový proces nenápadně umocňuje téma.

Motiv prostoru se ve filmech objevuje ve dvou podobách. Na jedné straně existují fyzické prostory, které splňují tu charakteristiku, jež je řadí do oblasti, kterou antropolog Marc Augé definoval jako *ne-místo*: „Jestliže místo lze definovat jako místo identity, vztahové a historické, prostor, který nelze definovat ani jako prostor identity, ani jako vztahový, ani jako historický, bude definovat *ne-místo*.“[48] V tomto prostoru se také odehrávají všechna významná setkání, která má hlavní hrdina s jinými postavami, nebo jsou to právě tato místa, která slouží k navázání vztahu mezi dvěma postavami. Motiv také umocňuje téma v každém příběhu.

Léto ve městě – *Ne-místo*, kam Hans často chodí, aby se tam zdržel, jsou telefonní budky. Tento prostor pro něj představuje styčný bod, který se postupně spojuje s dosažením cíle. Aby se vyhnul oponentovi, musí si zavolat a domluvit se s někým, kdo mu pomůže v útěku. Na začátku příběhu slouží Hansovi jako místo, odkud si může zavolat svým známým, ale později je místem, kde se odehrává antiklimax

[47] Christian Metz.“*Algunos aspectos de la semiología del cine“ Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) V.I.* Barcelona: Paidós, 2002, s. 115-130.
[48]Marc Auge. *Los no lugares Espacios del anonimato*. Španělsko: Gedisa, 2000, s. 83.

filmu, neboť je to telefonní budka, z níž volá do cestovní kanceláře, kde mu sdělí, že vízum do Spojených států amerických bude trvat dlouho a musí se tedy spokojit s letem do Amsterdamu.

Obr. 1: První typ *motiv prostoru* (*Léto ve městě*)

Další prostor, který se přemění v motiv, je čerpací stanice AMOCO. Představuje vzpomínku, která se přímo odvolává na objekt touhy, tedy na dobu, kdy měl hlavní hrdina místo, kam patřil, protože se váže k době předtím, než byl Hans ve vězení. Vedle této stanice je také kino, kde trávil večery sledováním filmů. Tento motiv se nejprve objevuje skrze dialog. Divák poslouchá Hansovo vyprávění kolegům, kteří ho vezou na letiště, aby mohl utéct do Berlína, o tom, jak poprvé uviděl reklamu, na které četl název „AMOCO“ nesprávně jako „AMOC“, který odkazuje na *amok*, psychiatrickou poruchu.[49] Divákova mysl si prostor představuje sama, a když jej poprvé uvidí ve filmu, vzniká efekt překvapení, který vychází z principu, že si každý divák prostor představuje abstraktním způsobem. Konkrétní obraz v záběru je pak konfrontován s našimi myšlenkami, díky čemuž motiv trvá déle a získává tak větší vypovídací sílu; kompozice záběru ukazuje úhel pohledu Hanse, ve kterém je poslední písmeno v názvu zastřené. Motiv zároveň koresponduje s odcizením, protože stav amoku souvisí se přímo stavem odcizení a je také vyjádřením toho, jak se hlavní hrdina cítí. Krátce před koncem, když už si Hans myslí, že je v bezpečí, vidíme v krajině benzinovou pumpu se stejnou reklamou. V tomto případě prostor slouží také jako prvek, který nám připomíná, že Hans musí pokračovat v útěku.

Obr. 2: *Léto ve městě*

[49] Podle Světové zdravotnické organizace [Amok] je náhodná, zjevně nevyprovokovaná epizoda vražedného nebo destruktivního chování vůči ostatním, po níž následuje amnézie nebo vyčerpání. Často je doprovázena sklonem k sebedestruktivnímu chování, tj. sebepoškozování nebo amputaci, dokonce i k sebevraždě.
https://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/amok.html

Alice ve městech – v tomto filmu působí motiv ve dvou rovinách děje tak, že reprezentuje místo stálosti pro hlavního hrdinu tím, že symbolizuje domov a zároveň zdůrazňuje jeho nepřítomnost, protože prostor sám o sobě působí opačným dojmem; jedná o přechodné hotely, které funkci obydlí mají, ale nemohou být domovem. Motel, ve kterém Filip a Alice žijí, je v příběhu postaven do kontrastu s *ne-místem*, ale zároveň představuje jejich domov. Motiv se vyvíjí od chvíle, kdy Filip cestuje sám Amerikou a musí přespávat v motelech, poté se motiv objevuje v hotelovém pokoji, kde spí s matkou Alice, a později v jiném hotelovém pokoji, kde buduje své přátelství a Alicí sdílením intimního prostoru, a nakonec se motiv objevuje v domě cizí ženy, který sice není hotelovým pokojem, ale má stejnou funkci.

Obr. 3: První typ motiv prostoru (*Alice ve městech*)

Další prostor spojený s nepřítomností je v čekárnách na nádražích a letištích. Motiv podporuje funkci odcizení, protože hlavní postava se nachází v cizím a neznámém prostředí. To je chvíle, kdy se rozhodují o dalším vývoji příběhu. V letištní hale se Filip a Alice poprvé setkávají a ona mu v nejdůležitějším okamžiku jejich vztahu prozradí, že má v kapse bankovku v hodnotě 100 dolarů, se kterou může odcestovat za objektem své touhy.

Obr. 4: *Alice ve městech*

Chybný pohyb – v tomto případě je *ne-místo* veřejným prostorem. Vyprávění o setkání protagonisty se svým cílem se odehrává prostřednictvím tohoto motivu. Je to hlavní náměstí, kde se všechny postavy poprvé setkají, než se vydají s Vilémem na cestu, a nakonec se na veřejném trhu rozdělí, aby se Vilém vydal na vrchol hory, která je sama o sobě absencí prostoru a paradoxně také cílem jeho touhy. Vilém se vydal na horu hledat inspiraci, ale nemohl ji najít.

Obr. 5: První typ motiv prostoru (*Chybný pohyb*)

Na druhou stranu je reprezentace domova znázorněna na dvou místech, která jsou zcela v troskách. Průmyslníkův dům, a byt, kde žije Tereza. Pro Viléma jsou to *ne-místa*, která jsou charakteristická svou anonymitou, protože jsou to vlastně místa, kde někdo žije, ale jsou zdevastovaná a nemají žádnou osobnost.

Obr. 6: *Chybný pohyb*

V běhu času **–** Brunův obytný prostor je pojízdný kamion, který zdánlivě připomíná domov, ale to je v rozporu s tím, co fyzicky vidíme: užitkové vozidlo s velkým nápisem „transport“. Na druhou stranu dílna Robertova otce a opuštěný dům na ostrově, kde Bruno strávil dětství, jsou sice prostory, které představují domovy, ale jsou v troskách, v Robertově případě symbolicky. Motiv se přenese na hraniční přechod, kde oba opilí stráví noc a pohádají se. Motiv *ne-místa* funguje na nové úrovni v rámci vyprávění příběhu, kde nepřítomnost, kterou postavy trpí, zdůrazňuje toto téma.

Obr. 7: První typ motiv prostoru (*V běhu času*)

Venkovská kina, která musí Bruno pracovně navštívit, jsou také *ne-místy*, kde se odehrávají různé fáze vztahu mezi postavami. Považujeme je za *ne-místa*, protože zároveň symbolizují místo, které je hlavnímu hrdinovi nejblíže; právě tam začalo přátelství protagonistů představované stínovou hrou, kterou Robert začal hrát. V kině také Bruno prožívá své jediné milostné setkání. Motiv je variací tématu nepřítomnosti v ději, které se v tomto prostoru zhmotňuje. Konečně poslední kino, které Bruno navštíví, představuje také jeho osvobození.

Obr. 8: *V běhu času*

Paříž, Texas – v tomto případě podnik peep-show, ve kterém se Travis a Jane setkávají, představuje domov, který si vytvořili. To se ukazuje skrz scénografii uvnitř kabinek, jež je tvořena přímo obývacím pokojem a jídelnou, které evokují domov. Na druhou stranu jsou zde postavy rozděleny sklem, které odděluje komunikaci mezi nimi. Travis vede rozhovor s Jane po telefonu, který představuje jeho nepřítomnost. Mluví ve třetí osobě, jako by byl nepřítomen, což je opět variací na toto téma.

Obr. 9: První typ motiv prostoru (*Paříž, Texas*)

Existuje ještě jedna kategorie prostoru, kterou budeme nazývat iluzorním prostorem reprezentovaným „ikonickým prostorem“, který je zobrazen „zevnitř“[50], jak o něm hovoří Mukařovský. Tento prostor je vytvořen nějakým artefaktem ve vyprávění a udržuje vztah s nepřítomností postavy vůči svému okolí. Představuje objekt touhy a zároveň zvětšuje vzdálenost mezi postavou a dietetickou realitou, což vede k její nepřítomnosti.

Léto ve městě – tento prostor se vytváří v televizi, která vysílá živé vystoupení rockové skupiny *The Kinks*. Jak již bylo zmíněno v první kapitole této práce, tento hudební žánr je ve Wendersově díle charakteristickým znakem, který se vztahuje k tématu odcizení. V tomto konkrétním případě vidíme a slyšíme kompletní

[50] Mukařovský tvrdí, že prostor ve filmu je mimo záběr iluzorní. Prostor je v mysli diváka konstruován ze souhrnu fragmentů obsažených v záběru. Jan Mukařovský, „*K estetice filmu* 1933“. Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl [eds.] *Stále Kinema, Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950,* Praha: NFA, 2008. s. 291-300.

provedení skladby. Skupina je v televizním studiu a mladí lidé se baví. V záběru se ve tmě objevuje pouze obrazovka televize. O Hansovi není žádná zmínka, ale po celou dobu poslouchá rockovou hudbu, což naznačuje, že se jedná o jeho subjektivní hledisko. Je to imaginární prostor, který představuje objekt jeho touhy, idylické místo, kde není pronásledován.

Obr. 10: Druhý typ motiv prostoru (*Léto ve městě*)

Alice ve městech – v tomto případě se imaginární prostor projevuje ve fotografických momentkách, které Filip v průběhu příběhu pořizuje. Motiv je zde zřetelnější pro pochopení jeho zobrazení nepřítomnosti. Na jedné straně vidíme, že artefakt je médiem, které odděluje postavu od prostředí, odcizuje ji, a zároveň ikonický prostor fotografií představuje objekt touhy. Filip není schopen navázat kontakt s touto skutečností, jak sám říká v jednom z dialogů: „Nikdy neukážou to, co vidíš ve skutečnosti.“[51] Ve druhé úrovni se motiv přetváří ve fotografii, která slouží jako odkaz k nalezení babičky Alice, což je variace objektu touhy. Tento prostor pak přechází do fotografií, které pořizují v chatě, a nakonec se v hledáčku Filipova fotoaparátu objeví policista, který ví, kde se babička nachází.

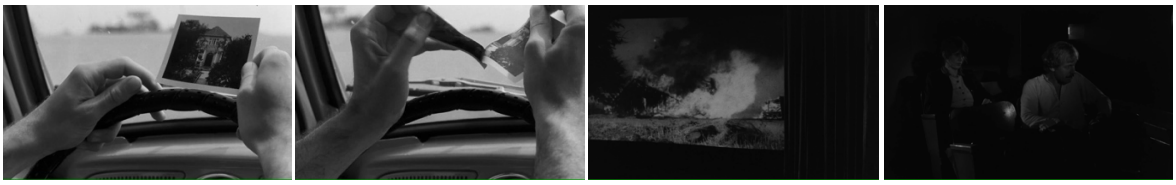
Obr. 11: Druhý typ motiv prostoru (*Alice ve městech*)

Chybný pohyb – imaginární prostor je v tomto případě abstraktní a reprezentován statickým obrazem v televizi. Je to prázdný prostor, který odpovídá apatii, kterou Vilém obecně pociťuje, a může symbolizovat absenci citů. Tento motiv se v příběhu objevuje na dvou místech. Když spolu v průmyslníkově domě Vilém a průmyslník vedou rozhovor o vnitřním konfliktu Viléma pro jeho neschopnost psát kvůli nedostatku inspirace. Ve druhém momentu je motiv spojen s rozporuplností citů k Tereze a Mignon. V obou případech se motiv objevuje jako zesilovač vnitřních pocitů hlavního hrdiny.

[51] Alice in den Städten [film]. Režie Wim Wenders. NDR: Axiom Films, 1974

Obr. 12: Druhý typ motiv prostoru (*Chybný pohyb*)

V běhu času – dva imaginární prostory zde představují pro obě postavy objekt jejich touhy, který je domov. Fotografie domu, v němž žil se svou ženou, zobrazená na začátku filmu, a její roztrhání na kusy pro Roberta obojí znamenají bolest. Totéž se později stane Brunovi, který promítá na film sekvenci násilí a sexu, aby mohl komunikovat se ženou, která se mu líbí, a právě prostřednictvím tohoto imaginárního prostoru vyjadřuje svůj momentální stav mysli. V obou případech funguje prostor dvojím způsobem: jako zobrazení absence domova a zobrazení absence lásky.



Obr. 13: Druhý typ motiv prostoru (*V běhu času*)

Paříž, Texas – v tomto případě je prostor zachycen v obrazech domácího filmu, který ukazuje šťastná léta Travise a Jane. Travis, který je sleduje, se cítí odcizený, když v dálce vidí svou rodinu, která je nyní nepřítomná. Jde o opakování tématu a v tomto prostoru se nachází objekt jeho touhy.

Obr. 14: Druhý typ motiv prostoru (*Paříž, Texas*)

3.3 Motiv pohybu

Další motiv vychází z druhé dějové sféry boje a připomíná, že právě zde se odehrává hrdinův zápas s jeho stavem odcizení. Variace tématu se projevuje přemisťováním, které hlavní hrdina během své cesty realizuje. Není naším záměrem zabývat se všemi filmovými pohyby, které existují ve všech zmíněných filmech, protože to z nich nutně nedělá motiv. Právě systematické opakování, k němuž dochází ve sféře děje, určuje pohyb jako motiv, který je v souladu se sémantickou hodnotou, která z něj vyplývá. Musíme tedy identifikovat složky, které ho určují,

a zjistíme, že existují dva modely. V obou případech slouží k podpoře vyprávění o úsilí postavy dosáhnout objektu své touhy. Motiv se zde zhmotňuje se v hodnotě dvou sil působících uvnitř roviny.

První model pohybu jako motivu je generovaném dvěma prvky: jeden je tvořen pohybem herce před kamerou a druhý pohybem kamery ve stejném směru jako herec. Postava se vydává hledat objekt své touhy a zároveň se díky neustálému pohybu odděluje od svého okolí, což vede k další z možných variant odcizení.

Léto ve městě – motiv se opakuje ve třech momentech. Poprvé, když Hans utíká před pronásledovateli a vydává se na cestu za vytouženým cílem. Hans se při prvním pokusu o útěk přemísťuje a kamera se pohybuje stejným směrem pomocí sledovacího záběru, který vyvrcholí jeho statickou polohou v mrtvém bodě, který představuje oponenta, jenž je překážkou bránící Hannsovi v útěku.

Obr. 15: První typ motiv pohybu (*Léto ve městě*)

Druhý moment nastane, když si Hans koupí noviny, ve kterých je otištěna fotografie jeho obličeje, která by ho mohla prozradit jeho pronásledovatelům. Motiv je stejný, ale místo, aby se zastavil na mrtvém bodě, mizí s pohybující se postavou ve stínu lešení. Motiv má pro Hanse hodnotu předtuchy, která mu dává impuls k tomu, aby pokračoval v cestě za svým cílem.

Obr. 16: *Léto ve městě*

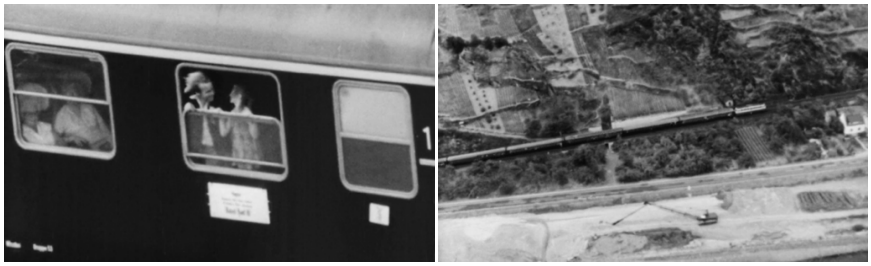
V poslední třetině filmu Hans pokračuje ve svém přemisťování a je to právě pohyb kamery, který zůstává statický a nehybný, dokud Hanns nezmizí. Tím se zobrazuje, že se postava zcela odpoutala od svého okolí, což je zase opakováním tématu.

Obr. 17: *Léto ve městě*

Alice ve městech – v tomto případě motiv slouží jako spojovací článek mezi jednotlivými rovinami vyprávění v různých fázích Filipovy cesty za cílem. Pohyb Filipa a Alice, kteří jdou současně s kamerou po scéně, je odděluje od okolí a umocňuje myšlenku, že jsou na cestě, což je variace na zdůrazňované téma, kdy jsou zobrazeni ztraceni v rozlehlosti neznáma. Ve všech třech okamžicích se nacházejí na místě, které je jim cizí.

Obr. 18: První typ motiv pohybu (*Alice ve městech*)

Závěrečná scéna ukazuje variantu tohoto modelu pohybu, když vidíme Filipa a Alici, jak cestují ve vlaku, který je každého odveze do jejich cíle. Na snímku jsou oba integrováni do svého okolí, ale připomíná nám to také obraz snímků z Filipova fotoaparátu. Pohybují se před kamerou, která je vysoko nad nimi a pohybuje se stejným směrem. Postupně se záběr rozšiřuje a odhaluje jedoucí vlak v dálce, který je ozvěnou předchozího pohybu. Stále jsou na cestě.



Obr. 19: *Alice ve městech*

Chybný pohyb – motiv v tomto případě opět slouží k tomu, aby určil začátek cesty, kterou musí postava absolvovat, aby dosáhla svého cíle. Na začátku cesty projíždí Vilém na kole rozlehlou krajinou, kamera se pohybuje podobně jako v předchozích

příkladech, motiv zase ukazuje hlavní postavu, jak se vzdaluje svému okolí, což zdůrazňuje její stav odcizení.

Obr. 20: První typ motiv pohybu (*Chybný pohyb*)

V jiné z variant tohoto modelu se Vilém setkává s Terezou v Bonnu a vydávají se na dlouhou procházku ulicemi, na níž jí vypráví o své touze stát se spisovatelem. Vilém se poprvé setkává se personifikací své touhy, kterou je iluze, že mu Tereza poskytne impuls, který potřebuje k tomu, aby mohl začít psát. Na druhou stranu tento motiv také posiluje pocit odcizení, protože se ocitají v cizím prostředí a bloudí ulicemi.

Obr. 21: *Chybný pohyb*

Podruhé se tento motiv objevuje během dlouhé procházky, když Vilém zjistí, že Laertes patřil k nacistické straně. Během této dlouhé scény je v neustálém pohybu a kamera se pohybuje spolu s nimi. Právě zde se Vilém cítí nejvíce odcizený ostatním, což je možné vypozorovat z odstupu, který je mezi ním a zbytkem skupiny. Rozhovor Viléma a Bernarda se týká podivného snu. I zde pohyb vzdaluje diváka od příběhu a vyvolává v něm proces odcizení.

Obr. 22: *Chybný pohyb*

Paříž, Texas – motiv zde funguje jako kapitulární prvek. Travisovo náhodné setkání s neznámým mužem funguje na stejném principu jako setkání s Hansem ve filmu *Léto ve městě.* Postava se pohybuje a spolu s ní se stejným směrem pohybuje i kamera, dokud nedosáhne statického bodu. Na této úrovni vyprávění motiv funguje jako začátek konce hrdinova boje o dosažení cíle.

Obr. 23: První typ motiv pohybu (*Paříž, Texas*)

Druhý model *pohybu jako motivu* ukazuje postavu, jak se pohybuje v opačném směru než její prostředí. Pohyb vychází z juxtapozice pevného záběru a postav, které se pohybují v opačném směru než dynamická referenční síla. Dynamická síla je utvářena pohybem kamery celým prostředím, například krajinou, a to, co se děje před ní, je prostým záznamem krajiny, která se neustále mění v důsledku pohybu kamery. Vzdalování se od okolí zvyšuje touhu hlavního hrdiny dosáhnout svého cíle. Toto vzdalování je zároveň procesem odcizení, tedy variací na toto téma.

Léto ve městě – tento motiv funguje jako oddělovač mezi jednotlivými úrovněmi Hansova putování, který se pohybuje klidně před kamerou a dívá z okénka vozidla. Odkaz na to, že je v pohybu, je vytvořen prostředím pohybujícím se v opačném směru v pozadí záběru. V dalším záběru je pohybující se krajina z úhlu Hansova pohledu a poté opět vidíme Hanse ve vozidle. Tento motiv se ve filmu opakuje třikrát, čímž cesta postavy graduje.

Obr. 24: Druhý typ motiv pohybu (*Léto ve městě*)

Alice ve městech – motiv zde funguje dvojím způsobem. Zvětšuje vzdálenost mezi postavami a jejich prostředím, a tím zdůrazňuje odcizení postavy. Filip se pohybuje opačným směrem než krajina, a motiv zde funguje na stejném principu jako v prvním filmu.

Obr. 25: Druhý typ motiv pohybu (*Alice ve městech*)

Později motiv funguje stejným způsobem, když je zobrazen pohyb Filipa a Alice. Motiv se přenáší ze vzduchu na zem auta, kterým se vydávají hledat dívčinu babičku. Motiv ve vyprávění zdůrazňuje jejich odcizený stav, když se ocitli ztraceni v honbě za svým cílem.

Obr. 26: *Alice ve městech*

Chybný pohyb **–** prostřednictvím montáže je zdůrazněna Vilémova touha po Tereze, která je důsledkem oddálení provokovaném iluzí ve střetu dvou sil. Vzdálení se protagonisty od obou postav představuje jeho odcizení; obě postavy jsou mu cizí. Vlak, v němž jedou Vilém, Laertes a Mignon, se pohybuje v opačném směru než jedoucí vlak, v němž je z Vilémova pohledu vidíme Terezu.

Obr. 27: Druhý typ motiv pohybu (*Chybný pohyb*)

V běhu času **–** v tomto případě dochází ke kompresi modelu a montáž probíhá v rovině. Dynamická síla kamery a postava se v kompozici záběru pohybují opačným směrem. Motiv pohybu zde funguje také jako kapitulární prvek v rámci děje. V první úrovni motivu, která se týká začátku cesty, si Bruno a Robert přejí totéž, ale každý v jiné podobě. Bruno hledá domov a Robert si přeje znovu získat to, co ztratil. Poté oba jedou na motorce do domu, kde Bruno vyrůstal, což představuje konfrontaci Bruna s jeho minulostí. V závěru motivu se cesty obou postav zkříží a poté se rozejdou. Téma je přítomno po celou dobu pohybu, což je navzájem odcizuje.

Obr. 28: Druhý typ motiv pohybu (*V běhu času*)

Paříž, Texas **–** motiv je oddělovačem dvou úrovní v Travisově cestě za svým objektem. V první úrovni je daleko od své rodiny. Juxtapozice zde funguje v záběru referenčního úhlu pohledu postavy za jízdy nebo odrazu jejího pohledu ve zpětném zrcátku, zatímco krajina v pozadí záběru se pohybuje opačným směrem.

Obr. 29: Druhý typ motiv pohybu (*Paříž, Texas*)

Ve druhém okamžiku se motiv rozvíjí a opět posiluje tuto rovinu boje, kdy se postavy snaží dosáhnout svého cíle: Travis a Hunter pronásledují Jane. Tento pohyb slouží ke zdůraznění odcizení mezi oběma postavami.

Obr. 30: *Paříž, Texas*

3.4 Motiv času

Nakonec nám zbývá analyzovat motiv obsažený v poslední *dějové sféře výměny*. Nejprve si povíme, jak se proměnlivost projevuje v čase. Připomeňme si, že hodnota odvozená z děje je sama o sobě variací tématu, tady se zhmotňuje proměna postavy. V tomto případě se čas vztahuje k formě vyprávění, kterou Wenders zvolil při zpracování příběhu. Autor zde využívá paměť diváka a reálný čas filmu, který se v jeho přítomnosti aktualizuje, když běží filmová páska. Tuto časovou osu budeme nazývat *ikonickou*.[52] „Ve filmu je časové plynutí trojí: děj uplývající v minulosti, ‚obrazový' čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou předchozí."[53]

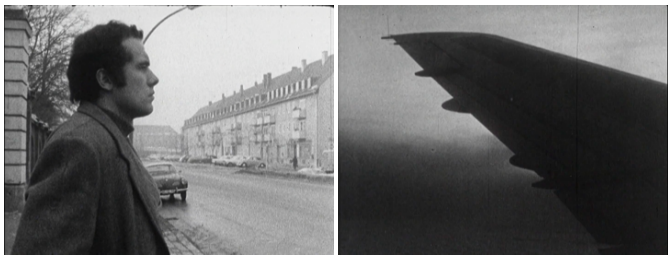
V tomto případě je motiv generován neustálým pohybem postavy, která porovnává svou pozici ve výchozím bodě s konečnou pozicí v místě příjezdu do cíle.

[52] Mukařovský ve svém článku o čase ve filmu hovoří o třech časových liniích v čase: „Jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů. Třetí zakládající se na aktualizaci reálného času prožívaného divákem." Jan Mukařovský, Čas ve filmu. Stále Kinema, Petr Szczepanik-Jarosvlav Anděl, NFA, Praha, 2008, s.306.
[53] Tamtéž, s.305.

Srovnání těchto dvou sekvencí v divákově paměti ve spojení s ikonickým časem vytváří v ději cyklický čas a v důsledku toho vnímáme proměnu, kterou subjekt prochází a která se odehrává v nové narativní vrstvě konstruované v mysli diváka. Po skončení filmu bude hlavní hrdina pokračovat v cestě, která pro něj znamená nový cyklus.

Také v tomto motivu se vyjevuje hlas vypravěče. Jak uvidíme níže v jednotlivých příkladech, kompozice záběrů v první sekvenci je z pohledu vypravěče, který uvádí postavu do pohybu, aby hledala svůj objekt. I v závěrečné sekvenci jsou záběry z pohledu vypravěče, a tím se cyklus uzavírá.

Léto ve městě – první sekvence ukazuje Hanse, jak opouští vězení a čeká na nástup do vozidla, které ho odveze domů. Tento záběr slouží k určení perspektivy, z níž budeme příběh sledovat, a to z perspektivy vypravěče. Posledním obrazem je krajina viděná z okna letadla, v němž Hans cestuje. Tím, že nemá svou referenční rovinu, se hlas vyprávění mění a nabývá podoby hlasu vypravěče, který nám sděluje, že jeden cyklus se uzavřel a jiný obdobný začíná. Cyklický čas vzniká, když divák využije svou paměť a zkondenzuje celý příběh v posledním záběru.



Obr. 31: První typ motiv času (*Léto ve městě*)

Alice ve městech – v první sekvenci vidíme letadlo letící nad oblohou, což implikuje hlas vypravěče z vyšší sféry dění, který nám bude příběh vyprávět. Záběr v poslední sekvenci je také pořízen ze vzduchu, tento úhel pohledu nám říká, že jsme se vrátili k vypravěči. Ke kompresi cyklického času dochází, když si divák tuto perspektivu zapamatuje. To vyvolává v divákovi pocit, že se cyklus uzavřel, ale čas v příběhu plyne dál.

Obr. 32: První typ motiv času (*Alice ve městech*)

Chybný pohyb – v tomto případě je na záběru zachycen Vilém, který se dívá z okna svého pokoje. Kompozice naznačuje, že existuje oddělení mezi protagonistou a jeho prostředím. Toto oddělení je dáno vzdáleností mezi postavou a prostorem. Hlas vypravěče je komponován shora leteckým záběrem vesnice, kde Vilém žije. Když nad ním přelétá vrtulník, dojde ke změně perspektivy, poté sledujeme z okna vrtulník prolétat nad hlavou, kamera se vrací zpět, aby rozšířila záběr a postavila nás do Vilémovy pozice. To vytváří dojem, že vypravěč ustupuje, aby umožnil postavě vydat se na cestu.

V poslední scéně filmu se pozice kamery mění a opět ztělesňuje vypravěčský hlas, vidíme Viléma rozjímajícího nad horizontem se zábradlím, což připomíná první sekvenci. Vizuální podobnost těchto dvou záběrů v juxtapozici po uplynutí narativního času vytváří cyklický čas.

Obr. 33: První typ motiv času (*Chybný pohyb*)

V běhu času – cyklický čas je komprimován uvnitř projektoru, který Bruno opravuje na začátku a na konci filmu. V první sekvenci vloží cívku s páskou do projektoru, zatímco v závěrečné sekvenci se cívka otáčí, dokud páska nedojde na konec, čímž symbolicky oznamuje, že příběh také skončil. Tento obraz se vztahuje k hlasu vypravěče. V první sekvenci vidíme Bruna z pohledu pozorovatele. Detail záběru projektoru nám poskytuje další úhel pohledu vypravěče. Prostory kina z první sekvence a z poslední jsou v divákově mysli synchronně propojeny a pomáhají mu vnímat cyklický čas, který se chýlí ke konci.

Obr. 34: První typ motiv času (*V běhu času*)

Paříž, Texas – v tomto případě se kamera vznáší nad pouští podobně jako ve filmu *Chybný pohyb*. Sekvence nám však prezentuje vypravěčský hlas zosobněný v orlovi, který se dívá na dehydratovaného Travise. Pak vidíme, jak se postava pohybuje bezbřehým prostorem pouště, a kompozice vytváří v horizontu objekt touhy. Travis

k němu směřuje, i když se zdá, že v ději nemá žádný směr putování. Závěrečná sekvence ukazuje Travise, jak putuje podobným směrem jako na začátku. Je to opakování, ale nyní se změnil úhel pohledu, vracíme se k vypravěčskému hlasu. Jsme blízko postavě v detailním záběru. Travis dosáhl svého cíle, kterým bylo sjednocení rodiny, jeho cesta však pokračuje. Cyklický čas se zhmotňuje v mysli diváka, který si spojuje tyto dvě roviny sjednocené červenou barvou, která je přítomna v celém filmu.

Obr. 35: První typ motiv času (*Paříž, Texas)*

Existuje ještě jeden typ času jako motivu, který funguje jako funkce vyprávění velmi specifickým způsobem a je přímo spojen s tématem, ale v tomto případě působí na diváka přímo a odcizuje ho od příběhu. Pro lepší pochopení této myšlenky je třeba si připomenout koncept, který Wenders nazývá *aktem vidění*, jenž spočívá v zobrazení děje před kamerou kontemplativním způsobem, bez vynášení soudů o tom, co je pozorováno, a vyzývá diváky k setkání s obrazy promítaných na plátno bez jakýchkoli předsudků: „[…] při vidění můžete dospět k pohledu na jinou osobu, objekt, svět, který v sobě neimplikuje názor, kdy se s věcí nebo osobou jen konfrontujete, berete ji na vědomí, vnímáte ji.[54]“ – W.W. Filmař záměrně prodlužuje délku těchto záběrů tak, aby přesáhla limity divákovy pozornosti,[55] a ve většině případů těchto sekvencí nemají činy postav ve vyprávění žádný dramatický smysl, jinými slovy, neposkytují divákům informace, které by jim pomohly poskládat zápletku. Naopak, autor v těchto záběrech dává prostor divákovi, aby objevil nové aspekty příběhu. „Při natáčení filmů mě tolik nefascinovala možnost něco změnit, ovlivnit nebo režírovat, ale prostě se na to jen dívat.“[56]– W.W.

Ikonický čas je opět narativním prostředkem, jehož prostřednictvím se postupně rozvíjí pomyslné odcizení diváka, který je oddělen od příběhu, když pozoruje dění, které se odehrává v reálném čase a s příběhem záměrně nesouvisí.

V některých případech jsou záběry extrémně dlouhé, v jiných případech je rozdělení příběhu dosaženo pomocí krátké filmové scény, která nemá dramatickou funkci. Obě techniky v divákovi vyvolávají pocity odcizení. Film, ve kterém je druhá

[54] Wim Wenders. „*The truth of images*” *The Act of Seeing*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1997, s. 46.
[55] „[…] v závislosti na několika činitelích je zaběr více méně čitelný, dívak po určité době jeho obsah ‚přečte‘ a pak jeho zájem ochabuje.“ Josef Valušiak: Základy střihové skladby, Praha: NAMU, 2017, s. 71-76.
[56] Wim Wenders. *The Logic of the images*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1991, s..3.

technika použita nejhojněji, je *Léto ve městě*. V ostatních případech jde o krátký okamžik, který se prodlouží v mysli diváka. Je také důležité zdůraznit, že ve filmech natočených podle scénáře, jako jsou *Chybný pohyb* a *Paříž, Texas,* se tyto motivy neobjevují.

Léto ve městě – divák se setkává se třemi scénami, které korespondují s tímto ikonickým časovým motivu. První je situační polocelek Hanse, jak hraje pinball. Tento záběr trvá dvě minuty. Hans s nikým nekomunikuje, ani nemůžeme pochopit, zda ve hře vyhrává nebo prohrává. Později si Hans domluví schůzku s přítelem, kterého hraje Wenders, aby si zahráli kulečník. Scéna je opět velmi dlouhá a sedm minut pozorujeme, jak hrají, aniž by si cokoliv řekli. V poslední části filmu Hans telefonuje, aby si vyžádal seznam filmů, které se promítají ve městě, a v pětiminutovém záběru je jeden po druhém nahlas opakuje své bývalé milence. Ve všech těchto případech scény neposkytují žádné relevantní informace o postavě nebo zápletce. Funkcí tohoto motivu je naopak uvést diváka do stavu absolutní přítomnosti s postavami. Divák se přistihne, že čeká, až se něco stane, začne si klást nejrůznější otázky ohledně děje, až se jím po chvíli nechá jednoduše unášet a ponoří se do času, který v záběru plyne pouze v danou chvíli. Divák je příběhu vzdálen.

Obr. 36: Druhý typ motiv času (*Léto ve městě)*

Alice ve městech – motiv se manifestuje prostřednictvím koncertu Chucka Berryho, který Philip večer navštíví. V tomto případě je ikonický čas generován pozastavením vyprávění. Sekvence a záběry, které ji tvoří, netrvají dlouho, zhruba minutu a půl, ale ikonický čas se prodlužuje díky použití detailních záběrů: „Čas dějový může se zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem divákovým (který zde, na rozdíl od epiky, je aktualizován), čas ‚obrazový'."[57]

Tento okamžik diváka vzdaluje příběhu, ale vtahuje ho do přítomného okamžiku koncertu, do přítomnosti Filipa, který také nechává plynout čas.

[57] Jan Mukařovský, *Čas ve filmu 1933. Stále Kinem*a Antologie českého myšlení o filmu, Petr Szczepanik-Jarosvlav Anděl. [eds] Praha: NFA,2008, s.306.

Obr. 37: Druhý typ motiv času (*Alice ve městech)*

V běhu času – sekvence ukazuje Bruna, jak kálí na písečnou dunu u silnice. Záběr trvá jednu minutu a ukazuje v reálném čase celou akci od okamžiku, kdy si sedne, až po okamžik, kdy se očistí. Divák musí sledovat celý proces, který v něm může vyvolat různé reakce od znechucení až po fascinaci. V každém případě musí být divák v tomto ikonickém čase přítomen s postavou a začíná přemýšlet, proč byl vystaven takovému obrazu, a tím se odcizuje příběhu.

Obr. 38: Druhý typ motiv času (*V běhu času)*

4. Motiv jako expanzivní jednotka vyprávění

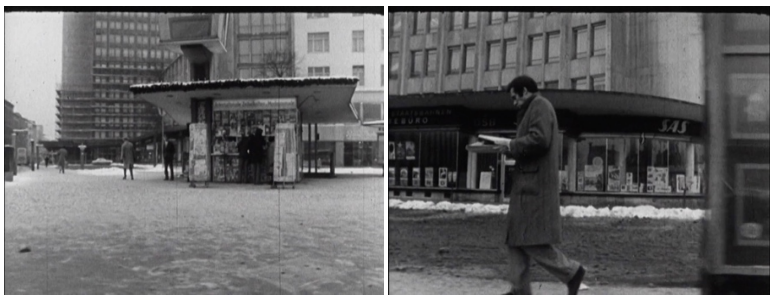
Zjistili jsme, že motivy jsou vyprávěcími jednotkami, které odpovídají tématu. Nejsou však jedinými jednotkami, které v příběhu existují; dalším typem jednotek, jak jsme viděli v celé této práci, jsou děje. Každý z nich je na jiné úrovni vyprávění. Tzvetan Todorov při kategorizaci úrovní vyprávění stanovil, že: „Děje jsou umístěny na diachronní ose, která má za úkol rozložit jejich logiku v časové ose souběžně s postavami. Motivy jsou oproti tomu umístěny na synchronní ose, která má za cíl integrovat ‚časy, aspekty a způsoby během vyprávění příběhu'."[58]

Motiv je průsečíkem mezi tématem a příběhem a zároveň slouží jako katalyzátor dynamického vztahu, který existuje mezi jednotlivými rovinami, a provokuje rozvíjení příběhu v divákovi.

Ukažme si na několika příkladech, jak se tento jev manifestuje:

V poslední části filmu *Léto ve městě* si Hans kupuje noviny s jeho otištěnou fotografií, která ho později prozradí a kvůli níž bude muset znovu utéct. Motiv pohybu slouží jako průsečík mezi osami a expanduje tak vyprávění. Na diachronní ose máme děj, kdy si Hans koupí noviny a pak je čte za chůze. Na začátku záběru je vidět polocelek kiosku, kde si Hans kupuje noviny, kamera se začne pohybovat a pohyb nám připomíná Hansovu perspektivu, když cestoval autem. Jak se kamera pohybuje vpřed, vidíme Hanse, jak si čte noviny. Motiv pohybu zde v synchronní ose vyvolává v divákovi iluzi, že se nachází v autě, což je, jak jsme viděli v různých chvílích, stejný motiv, který ukazoval Hanse neustále cestujícího. Ve chvíli, kdy vidíme Hanse, je to, jako kdybychom se ocitli na jeho místě vevnitř auta; vzniká tak zrcadlový efekt, který zdůrazňuje oddělenost postavy od prostředí. Tím se mu ještě více odcizila. Tuto iluzi vytváří také rocková hudba, která hraje během pohybu záběru. Hudba je dalším motivem, v němž se projevuje odcizení, jak jsme vysvětlili v první kapitole této práce. Toto je ukázka toho, jak motiv rozvíjí příběh.

[58] Tzevetan Todorov, *Las categorías del relato. Analisis estructural del relato*, Ed. Argentina:Tiempo contemporáneo, 1970, s.155.



Obr. 39: Expanzivita motivu (*Léto ve městě)*

V první části *Alice ve městech* se Filip snaží komunikovat s prostředím, které se mu zdá nepřátelské, protože je přesycené reklamou a způsobuje mu noční můry; snaží se najít nějakou společnou řeč, která by mu posloužila jako klíč ke spojení s tímto světem americké kultury, a jediným prostředkem, který k tomu najde, je jeho fotoaparát Polaroid. „Nikdy neukážou, co jsi vlastně viděl," říká Philip, když si prohlíží fotografii afroamerického chlapce u benzinové pumpy.[59]

Výše uvedený příklad patří do diachronní osy, která nám ukazuje logiku děje, díky níž pochopíme motivaci postavy a stanovíme objekt touhy: Filip chce napsat svoji reportáž, ale nemůže, protože je odcizený; je to tedy sféra děje. Na druhou stranu na synchronní ose, motiv prostoru, kterým je artefakt a zejména všechny fotografie, představuje způsob, jakým Filip vnímá realitu, ale ne realitu jako takovou. Pomáhá tak divákovi vstoupit do postavy a následně do subjektu, protože vše jako celek je manifestem odcizení. Zde začíná expanzivní charakter motivu.

V druhé části, od okamžiku, kdy Filipa začne doprovázet Alice, která je mimochodem také odcizená, protože cestuje neznámým prostředím, bude muset Filip přijmout novou odpovědnost, která ho odkloní od jeho původního údělu; oba se budou muset přesunout do nového prostředí, které je Filipovi opět cizí. Diachronní osa nám zde opět ukazuje logiku děje, změnu motivací atd. Motiv prostoru, který je zastoupen na fotografii starého domu, v němž babička žije, nás přivádí do synchronní roviny tématu odcizení, protože se opět jedná o styčný bod s realitou, která postavy odcizuje.

Scéna, která dokonale ilustruje jádro vyprávění a ukazuje jeho nejvyšší vrchol, je ta, ve které později, když Filip a malá Alice dorazí na amsterdamské letiště, je to ona, která ho nyní fotografuje. „Tak aspoň budeš vědět, jak vypadáš," říká Alice (diachronní osa).

Zatímco Filip s údivem hledí na svůj portrét, ve kterém se nepoznává, nemůžeme ho poznat ani my, protože v odrazu fotografie vidíme také pokřivený

[59] *Summer in the City* [film]. Režie W. Wenders. NDR: HFF, 1970.

obraz Alice v simulakru sjednoceného odcizení. Motiv zobrazený na fotografii jako imaginární prostor (synchronní osa) vyvolává v divákovi také efekt odcizení, protože postavy nemůže poznat. Mezi Filipem a realitou je překážka, která brání integraci; vždy je zde médium – v tomto případě artefakt, které připomíná Filipovo odcizení.

Obr. 40: Expanzivita motivu (*Alice ve městech)*

V polovině filmu *V běhu času* se Bruno a Robert vydají do opuštěného domu, kde Bruno strávil dětství se svou matkou. Na diachronní ose vidíme, jak Bruno otevírá krabici s komiksy, které mu v té době patřily. Na synchronní ose působí motiv prostoru v několika směrech. Na jedné straně nám komiksy díky podobnosti materiálu, velikosti a tvaru připomínají okamžik, kdy Robert roztrhal fotografii svého domu. Bruno má podobný pocit, protože mu to také připomíná vzdálený domov. Na druhé straně se prostor fyzicky expanduje v opuštěném domě, který je zhmotněním tohoto pocitu. Toto oddělení je posílením tématu.

Obr. 41: Expanzivita motivu (*V běhu času)*

Závěr

Na konci této analýzy Wendersových road movies jsme si mohli ověřit, že motivy fungují na principu rekurzivity, která slouží k umocňování tématu, a souvztažnost mezi nimi je přímá. Zjistili jsme také, že motiv je fragmentárním projevem tématu, který může synchronně komunikovat s jinými motivy na různých úrovních vyprávění; horizontální úroveň odpovídá řetězci událostí a vertikální úroveň odpovídá hlasu vypravěče, přičemž chápeme, že mezi tématem a motivem existuje vztah od složitého k jednoduchému, ale také vztah od myšlenky k jádru, od organismu k buňce. Opakování motivu pomáhá divákovi pochopit inspirativní myšlenku příběhu.

Motiv má však ve vyprávění ještě další funkci, a to být jeho zárodečným semínkem. V první kapitole jsme zdůraznili, že pro Wenderse má obraz v jeho tvorbě nejvyšší hodnotu, což zaručuje, že jeho příběhy v zásadě nevznikají podle scénáře, ale z procesu pozorného sledování. Právě tyto obrazy nabývají podoby motivu do té míry, že se je autor rozhodne použít jako podnět k vyprávění příběhu. Motiv určuje formu vyprávění a slouží jako mapa, na níž je vytyčena dramaturgická trasa tvořená postupnými vztahy s dalšími podobnými obrazy.

Motiv může sloužit také jako klíč, který odemyká nitro postavy, protože se skrze něj zhmotňují vztahy s ostatními postavami a také jejich různé motivace. Motiv může představovat buď touhu, nebo překážku.

Nakonec otázka, na kterou bych rád odpověděl, je, zda je tato analýza užitečná v profesní praxi filmového střihače.

Na začátku montáže, kdy materiál vidíme poprvé, je důležité identifikovat vzorce opakování. Prvky se v záběrech opakují podobným způsobem; mohou to být místa, barvy, akce, charakter osvětlení, délka záběru, zkrátka všechny možnosti. Bývá také nutné je uspořádat podle intenzity jejich opakování a zjistit, jaké jsou jejich variace. Jakmile toho dosáhneme, porovnáme je s tím, co režisér chápe jako hlavní téma, a pochopíme, jak spolu tyto prvky v příběhu souvisejí.

Právě tento proces vytváří motiv a musíme si uvědomit, že slovo motiv pochází z latinského slovesa *movere* (hýbat se), což naznačuje, že motivy jsou nositeli pohybu, ale já bych je spíše nazval expandujícími uzly, jimiž příběh proudí všemi směry.

Pokud budeme schopni pochopit hodnotu motivů jako narativních prostředků, budeme je moci lépe využívat jako motor mechanismu, který slouží k vytváření

celistvých příběhů, a zvýšit tak jejich uměleckou hodnotu, která nepochybně spočívá v tom, že všechny jejich prvky spolu harmonicky souzní.

Seznam použité literatury

Citovaná literatura:

AUGE, Marc. *Los no lugares Espacios del anonimato*. Španělsko: Gedisa, 2000.

BARTHES, Roland. *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. Brno: Host,2002.

BERGALA Y JORDI BALLÓ, Alain. *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2016.

BORDWELL, David; THOMPSON. *Úvod do filmového umění*. New York: McGraw-Hill, 2017.

BROMLEY, Roger. *From Alice to Buen Vista: the films of Wim Wenders*. Westport: Praeger, 2001.

COHAN, Steven; HARK, Rae Ina. *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1997.

COOK, Roger F; GEMÜNDEN, Gerd. *The Cinema of Wim Wenders*. USA: Wayne State University Press, 1997.

DE SAUSSURE, Ferdinand.*Curso de lingüística general*. Argentina: Editorial Losada 1945.

ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: AHistory*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.

FROMM, Eric. *Psicoanalisis de la Sociedad contemporánea*. Mexiko: Fondo de Cultura Economica,1964.

GEIST, Kathé.*The Cinema of Wim Wenders, From Paris, France to Paris, Texas*. Michigan: UMI Research Press, 1988.

KUNDERA, Milan. *Umění románu.* Přeložil Fernando Valenzuela – María Victoria Villaverde. Barcelona: Tusquets, 2012.

METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) V.I* Barcelona: Paidós, 2002.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de Filosofía vol: 1 A-D.* Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Signo, Función y Valor*. Přeložil Jarmila Jandová –Emil Volek. Kolombia: Plaza & Janés, 2000.

OLEA, Manuel Alonso. *Alienación. Historia de una Palabra*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 2019.

SEGRE, Cesare. *Principio del Analisis Literario*. Barcelona: Grijalbo 1985.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIES, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics*. Londýn: Routledge,2005.

SZCEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav[eds.]. Stále Kinema Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950 PRAHA: NFA, 2008.

TODOROV, Tzevetan, *Las categorías del relato. Analisis estructural del relato*, Ed. Argentina:Tiempo contemporáneo, 1970. 155 s.

WENDERS, Wim. *Emotion Pictures-Reflections on the Cinema*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1989.

WENDERS, Wim. *The Act of Seeing*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1997.

WENDERS, Wim. *The Logic of the images*. Přeložil Michael Hofmann. Londýn: Faber & Faber, 1991.

Časopis

Sight and Sound. Zimní vydání, 1980, č. 50.

Disertace

GILSON, Joseph. *Movements: The Crisis of Identity in Wim Wenders' Road Trilogy*. Diplomová Práce. Londýn: Queen Mary University.

Další literatura

ALCÓN, Antonio Santamarina; ÁLVAREY, José Antonio Hurtado. *Guía para ver y analizar Paris, Texas.* Bailen: Octaedro, 2009.

GREIMAS, A.J. *Semantica estructural investigación metodológica.* Madrid: Gredos,1987.

Zdroje z internetu

The Talks [online] [cit.16.8.2022]. Dostupé z https://the-talks.com/interview/wim-wenders/
https://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychiatrie/amok.html

Seznam obrázků

Obrázek 1: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 2: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo,1970

Obrázek 3: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 4: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 5: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 6: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 7: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Obrázek 8: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo,1976

Obrázek 9: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 10: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 11: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 12: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 13: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Obrázek 14: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 15: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 16: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 17: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 18: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 19: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 20: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 21: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 22: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 23: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 24: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 25: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo,1974

Obrázek 26: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 27: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 28: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Obrázek 29: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 30: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 31: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 32: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 33: *Chybný pohyb* (Falsche Bewegung); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1975

Obrázek 34: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Obrázek 35: *Paříž, Texas* (Paris, Texas); režie: W. Wenders, Západní Německo/Francie, 1976

Obrázek 36: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 37: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 38: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Obrázek 39: *Léto ve městě* (Summer in the City); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1970

Obrázek 40: *Alice ve městech* (Alice in den Städten); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1974

Obrázek 41: *V běhu času* (Im Lauf der Zeit); režie: W. Wenders, Západní Německo, 1976

Citované filmy

Stalo se jedné noci (It happened one night). Režie Frank Capra. USA,1934.

Hrozny hněvu (The grapes of Wrath). Režie John Ford. USA, 1940.

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde). Režie Arthur Penn. USA, 1967.

Bezstarostná jízda (Easy Rider). Režie Dennis Hopper. USA, 1969.

Léto ve městě (Summer in the City). Režie: W. Wenders. Západní Německo, 1970.

Alice ve městech (Alice in den Städten). Režie: W. Wenders. Západní Německo, 1974.

Chybný pohyb (Falsche Bewegung). Režie: W. Wenders. Západní Německo, 1975.

V běhu času (Im Lauf der Zeit). Režie: W. Wenders. Západní Německo, 1976.

Paříž, Texas (Paris, Texas). Režie: W. Wenders. Západní Německo/Francie, 1976.