

**Akademie múzických umění v Praze**

**Filmová a televizní fakulta**

Katedra scenáristiky a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Sociopati nespí:**

**Kapitalismus spánku v americké kinematografii**

**Michal Schmidt**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Marek Vajchr

Přidělovaný akademický titul: Bakalář umění (BcA.)

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague**  
**Film and TV Faculty**

Department of Screenwriting and Dramaturgy

**BACHELOR'S THESIS**

**Sociopaths Cannot Sleep:**

**Capitalism of Rest in American Cinematography**

**Michal Schmidt**

Thesis supervisor: doc. Mgr. Marek Vajchr

Awarded academic title: Bachelor of Art (BcA.)

Prague, August 2023



## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Sociopati nespí: Kapitalismus spánku v americké kinematografii

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Michal Schmidt

## **Poděkování**

Chtěl bych v první řadě poděkovat svému vedoucímu práce, docentu Marku Vajchrovi, za jeho trpělivost a důkladné doplnění některých bodů s historií nespavosti apod.

Dále můj vděk patří mé partnerce Petře Valaškové, která se mnou jakožto filmová teoretička práci také konzultovala a dala mi skrze možnosti Univerzity Palackého přístup k větší databázi odborných textů, které jsem potřeboval.

V poslední řadě chci poděkovat trojici tvůrců Martinu Scorsesemu, Davidu Fincherovi a Christopheru Nolanovi za jejich inspirativní tvorbu. Bylo mi ctí rozebírat právě jejich filmy.

## **Abstrakt**

Práce *Sociopati nespí: Kapitalismus spánku v americké kinematografii* se zaměřuje na vyobrazení nespavosti v rámci tří filmů americké kinematografie převážně z druhé poloviny 20. století – TAXIKÁŘ (*Taxi Driver*, Martin Scorsese 1976), KLUB RVÁČŮ (*Fight Club*, David Fincher 1999) a INSOMNIE (*Insomnia*, Christopher Nolan 2002). Zaměřuji se na nespavost ze sociálně-společenského hlediska jakožto moderní nemoci institucionálního zřízení, nedůvěry ve stát apod. Rozebírám traumata a pocit viny jakožto zásadní prvek pro pochopení nespavosti u sociopatických jedinců vyobrazených ve všech třech filmech. Co jí přináší? Kde můžeme vysledovat onen problém? Jak jí postavy řeší, či jak se jim daří se s problémem vyrovnat? V závěru pak rozebírám zejména různé vlivy systému na spánek hlavních hrdinů a rozřešení jejich strastí v rámci děje.

## **Abstract**

Thesis *Sociopaths Cannot Sleep: Capitalism of Rest in American Cinematography* is focused at a sleeping disorders including three films from the United States mostly from second half of the last century – TAXI DRIVER (Martin Scorsese, 1976), FIGHT CLUB (David Fincher, 1999) and INSOMNIA (Christopher Nolan, 2002). I'm focusing at sleepiness by social-community angle as the modern disorder going from system by a capitalistic institutions. Protagonists are not believe in their goverments, etc. I'm analysing those traumas and feel of guilt as the main part for understanding of sleepiness in a sociopaths mind pictured in those three feature films. Why is it here? Where we can find out the problem? How are characters fighting with that? In result, I analyse influences by a system to a sleep of main characters and make a diference between them in their stories.

# Obsah

Úvod: Makej a možná i spi.....	1
1 Proč nechodíme do hajan? .....	4
1.1 Přechodná nespavost.....	4
1.2 Chronická nespavost .....	4
2 Válečné trauma vedoucí k nespavosti (Taxikář).....	6
2.1 Nespavost a potřeba izolace.....	6
2.1.1 Morální otázka ve společnosti.....	7
2.2 Nespavost jako způsob pokání .....	9
3 Nespavostí ke ztrátě paměti (Klub rváčů).....	11
3.1 Potřebuju se vybrečet .....	11
3.1.1 Emoce jako závislost .....	12
3.2 Vždyť jste tady byl .....	13
3.2.1 Podprahovými signály k defragmentaci mysli.....	14
4 Změna biorytmu, konec spánku (Insomnie) .....	15
4.1 Biorytmus: když je ze dne noc .....	15
4.1.1 Světlo jako stav mysli .....	16
4.2 Pocit viny .....	16
4.2.1 Dva případy – Dvě traumata ( <i>Nachträglichkeit</i> ).....	17
4.2.2 Dva zločinci – Dva manipulátoři.....	18
Závěr .....	20
Seznam použitých zdrojů.....	21

## Úvod: Makej a možná i spi

Lidský spánek je v moderní pozdně kapitalistické společnosti v nebezpečí. Proces dlouhého spánku je společností považován za zbytečný, neproduktivní.

Už Platón píše, že spící člověk je podobně neproduktivní a k ničemu podobně jako člověk neživý.<sup>1</sup> A třeba Aristoteles mu zčásti přitakává, ale zároveň hodnotí spánek jako důležitou součástí přestávky mezi myšlením a vykonáváním produktivní činnosti.<sup>2</sup>

Od dob průmyslové revoluce se biorytmus lidstva proměnil. Namísto vstávání s úsvitem slunce a upadnutím do hlubin spánku s jeho západem nyní pracujeme na směny. Namísto toho, abychom se řídili přírodním světlem a biologickými hodinami naší planety a našeho těla, stavíme umělá osvětlení, máme noční směny a různými medikamenty si můžeme protáhnout svůj bdělý stav o několik hodin déle. A pak s nemalou pravděpodobností upadnete do jedné z několika spánkových poruch. Spánková apnoe, nespavost, či narkolepsie.

To ovšem neznamená, že se s příchodem průmyslové výroby najednou objevila i nespavost. Ze starých spisů víme, že poruchy spánku se vyskytovaly v nějaké míře i předtím<sup>3</sup>. Ovšem průmyslová revoluce rozmohla tuto chorobu natolik, že jsme ji začali označovat jako „mor nespavosti“, případně „pandemie nespavosti“.

V této bakalářské práci zaměřím na fenomén insomnie/nespavosti napříč třemi filmy americké kinematografie z druhé poloviny dvacátého století.

Tato volba má své důvody. Společnost založená na individualismu a směřující k osobní produktivitě je nejzajímavější pro výzkum potýkání se s něčím, co většinová společnost odsuzuje. Předmětem našeho zájmu se stává konflikt jednotlivce s majoritou.

Budu se zabývat nespavostí a jejím vyobrazením napříč třemi filmy. Prvním je *Taxikář* (Taxi Driver, 1976), druhým pak *Klub rváčů* (Fight Club, 1999) a třetím *Insomnie* (Insomnia, 2002). Každý z těchto snímků vyobrazuje hlavního hrdinu potýkajícího se s nespavostí. Rád bych filmy analyzoval z hlediska důvodů, proč protagonisté trpí chronickou nespavostí a jak to film vyobrazuje nejen s ohledem na scénář, ale i záběrování a střih, případnou stylizací mizanscény.

V případě *Taxikáře* jde o symptom zapříčiněný post-traumatickou stresovou poruchou, kterou si hlavní hrdina Travis Bickle odnesl jako nezhojitelnou ránu na duši po službě ve válce ve Vietnamu. *Klub rváčů* pak insomnii Vypravěče vysvětluje utlačovanou maskulinitou a emocemi zapříčiňujícími psychické problémy, ztráty paměti i dlouhodobou spánkovou

---

<sup>1</sup> PENZIN, Alexej, ed. Rex Exsomnis: Spánek a subjektivita v kapitalistické modernitě. In: IVANOV, Nikola. *Odpočinek v neklidu: Biopolitika spánku a bdění*. Brno: Host, 2021, s. 35.

<sup>2</sup> Tamtéž, s. 36

<sup>3</sup> Např. HUFELAND, Christoph Wilhelm von, *Der Schlafund das Schlafzimmer in Bezug auf die Gesundheit*, Weimar 1803



deprivaci. Poslední příklad, *Insomnie*, se pak zabývá změnou biorytmu jedince, kdy hlavní postava změní prostředí, ve kterém tři měsíce nezapadá slunce.

Všechny tři filmy jsou zároveň kritikou moderní zrychlující se společnosti zabývající se nekompatibilitou jedinců či celých generací v současném světě, který tlačí do popředí výkon a znesnadňuje, či dokonce znemožňuje protagonistům spát. Jsou konfrontováni s konzumní materialistickou společností (*Klub rváčů*), napravením nebezpečných ulic plné špíny a zla (*Taxikář*), anebo chycením vraha (*Insomnie*). Tohle je téma, které bude zastřešovat analýzu všech tří děl - jak moderní společnost nedovoluje hlavním hrdinům kvalitní odpočinek a jaké to pro ně má následky. Je paradoxem, že během odpočinku nejsme produktivní, ale je potřeba pro větší efektivitu a pracovitost a bezchybnost.

V rámci analýzy všech tří filmů se budu zabírat morálními i psychickými aspekty hlavních hrdinů a budu psát o pozici protagonistů v rámci fikčního světa, jehož jsou součástí.

Z filozofického a antropologického hlediska o pozici spánku v současném pozdně kapitalistickém fungování se opírám o knihu *Spánek v neklidu: Biopolitika spánku a bdění* (ed. Nikola Ivanov, Host, 2021).

Nikola Ivanov edičně knihu sestavil z esejí filozofů, kulturních antropologů, sociologů a politologů zabývajících se problematikou biopolitiky spánku, autoři se vrací k Foucaultovým myšlenkám, se kterými tento termín zavedl, a rozšiřují jej o své poznatky v rámci moderního společenství převážně přelomu 20. a 21. století.

Pro pojednání o spánkových poruchách pak využívám především odborné články. Prioritně autora PhDr. Thomase Rotha, který se výzkumu a léčbou nespavosti dlouhodobě zabývá. Jeho články jsou pro mě důležité charakteristikou symptomů, které nespavost doprovázejí a jež jsem aplikoval při analýze jednotlivých filmů.

Jeho článek je především postaven na výzkumu zabývajícím se poměrem přechodné i chronické insomnie, dále se zaměřuje na příznaky a možné problémy spojené s nespavostí. Doktor Thomas Roth patří za jednoho z prvních, který se začal problematikou nespavosti zabírat více do hloubky.

Dále využívám studií z *Journal of Sleep Research* pro statistické podklady současných spánkových poruch a v kombinaci pak pro porovnání údaje o přechodné a chronické insomnii, právě s využitím článku Thomase Rotha.

Pro jednotlivé filmy pak využívám psychologicky zaměřené analýzy konkrétních filmů. U *Taxikáře* je mou velkou oporou kapitola *Taxi Driver and Veteran Trauma* autora Michaela D. High z knihy *A Companion to Martin Scorsese*, kterou redigoval Aaron Baker, jež je souborem analýz na různé Scorseseho filmy.

Dále je mým sekundárním zdrojem u tohoto filmu rozhovor se scenáristou Paulem Schraderem.

Pro *Klub rváčů* pak pro mne byly důležité sociologicko-psychologické časopisecké články zaměřující se na zakořeněné problémy v hlavním hrdinovi – jeho vztah k otci, taktéž k potlačené maskulinitě, atd. Vycházel jsem tak z periodik *Journal of Cultural Research* a *Western Journal of Communication*.

Při *Insomnii* bylo velmi obtížné najít validní literaturu zaměřující se specificky na nespavost. Celkově se detektivce Christophera Nolana dostává neprávem daleko menší analytické i akademické pozornosti. Nakonec jsem vycházel ze dvou kapitol jedné knihy *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, což je podobně jako u *Taxikáře* soubor esejů na různé filmy režiséra. Vybral jsem si část kapitoly *Representing Trauma: Grief, Amnesia and Traumatic Memory in Nolan's New Millennial Films* Frana Pheasant-Kellyho. Druhou kapitolou pak byl text zaměřený čistě na film *Revisiting the Scene of the Crime Scene: Insomnia and the Return of Repressed* Stuarta Joye.

Po obecném úvodu o nespavosti jsem přistoupil k analýze jednotlivých filmů na základě prostudované literatury. Ve svých analýzách jsem se zaměřoval převážně na aspekty spojené se spánkem. Jiným aspektům, jichž se v případě analyzovaných děl nabízí velké množství, jsem se v rámci této práce nevěnoval a zaměřil jsem se na své hlavní téma: způsob, jakým tyto filmy zacházejí s problematikou spánkových poruch v moderní společnosti.

# 1 Proč nechodíme do hajan?

Je třeba si nastínit, co to vlastně insomnie je. Nespavost je velmi obecným pojmem, který je třeba dále specifikovat. Insomnii můžeme dělit na přechodnou a chronickou; obojímu typu se budeme věnovat u všech tří filmů, protože s nimi všechny pracují. Zatímco hlavní hrdiny *Taxikáře* a *Klubu rváčů* sužuje nespavost chronická, v případě *Insomnie* se jedná paradoxně k názvu titulu o insomnii přechodnou.

Zároveň je třeba předem vyvrátit mýtus, že by chvilková nespavost jako taková mohla být psychickou poruchou<sup>4</sup>.

## 1.1 Přechodná nespavost

Přechodná nespavost je nejrozšířenější spánkovou poruchou. Pro představu, přechodná/mělká insomnie postihuje 20-40 % dospělé populace léčených z krátkodobých potíží se spánkem<sup>5</sup>.

Hlavními příčinami krátkodobé nespavosti je pak stres nejčastěji zapříčiněný v práci, pracovními cestami, rodinnou, nečekaným vzrušením či zdravotní situací. Jedná se o krátkodobé životní příhody, které nám, abych použil otřepanou frázi, „nedovolí spát“.<sup>6</sup>

Období přechodné insomnie se pak určuje na pár dní až týdnů. Nemusí se ani jednat o diagnózu a nemusí se už vůbec jednat o spánkovou poruchu, anebo jinou fyzickou či psychickou poruchu. Zapříčinit jí lze i změnou spánkových návyků, obdobím, kdy chodíme spát, a náhlým stresem. Důkazem toho je, že většina pacientů se potýká s krátkodobou nespavostí po náhlých katastrofách. Typicky v americké společnosti se jednalo o události spojené s 11. zářím 2001, či četnými hurikány u států sídlících podél oceánů.<sup>7</sup>

Jejími důsledky pak může být zvýšená emocionalita či problém s malátností.

Jedním z cílů léčby přechodné nespavosti je pak předejít insomnii chronické.

## 1.2 Chronická nespavost

Chronickou nespavostí trpí 10-25 % léčených ze spánkových poruch. Na rozdíl od krátkodobosti přechodné insomnie se u chronické insomnie odhaduje její trvání na několik měsíců až let a léčí se specifickou terapií.

---

<sup>4</sup> YANG, Chien-Ming, Shih-Chun LIN a Chung-Pink CHENG. Transient Insomnia versus Chronic Insomnia: A Comparison Study of Sleep-Related Psychological/Behavioral Characteristics. *Journal of Clinical Psychology*. 2013, **69**(10). Dostupné z: doi:10.1002/jclp.22000

<sup>5</sup> ROSENBERG, Russell, Judy CARON, Thomas ROTH a David AMATO. An assessment of the efficacy and safety of eszopiclone in the treatment of transient insomnia in healthy adults. *Sleep Medicine*. 2005, **6**(1), s. 15.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 15-16

<sup>7</sup> ROTH, Thomas a Timothy ROEHRS. Insomnia: Epidemiology, characteristics, and consequences. *Clinical Cornerstone*. 2003, **5**(3), s.6

Hlavními spouštěči pak mohou být stejné důvody, které jsem uváděl v předchozí podkapitole. Ovšem jejich seznam lze pochopitelně rozšířit. Jedním ze zásadních spouštěčů je práce na směny, tzv. *Day-Shift Worker Disorder* (Porucha pracovníků na směny), kdy je určující pracovní doba a projevuje se především ve dnech volna. Zaměstnanci s denními směny mají problém si odpočinout během dne, naopak pracovníci na nočních směnách mají problém mít „typický“ spánek, tedy ten noční, pakliže jako typické označujeme vžitý osmihodinový cyklus.

Důsledky chronické nespavosti pak mohou být podobně zvýšená intenzita emocionálních reakcí, často se však také vyskytuje ztráta paměti, sklony k násilnému či vulgárnímu chování způsobeném podrážděností, též se velmi snižuje schopnost motorických činností.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Tamtéž, s.7

## 2 Válečné trauma vedoucí k nespavosti (Taxikář)

*Taxikář* je jedním z čelních děl tzv. Nového Hollywoodu, tedy nové vlny americké kinematografie, která začala otevírat vážnější témata a zkoumala společenské otázky v americké sociální sféře. Režisér filmu je Martin Scorsese, autorem scénáře pak Paul Schrader.

Hlavní hrdina filmu *Taxikář*, Travis Bickle, je veteránem války ve Vietnamu. Film tematizuje post-traumatickou stresovou poruchu (PTSD) z válečného aktu, též známou pod slovním spojením *veteránovo trauma*.

Válečný akt jako takový je pro vojáky traumatickou záležitostí, kdy se na bojovém poli stírá rozdíl mezi pachatelem a obětí. Převrácené sociálně-kulturní standardy jsou pak náročné pro návrat vojáků z válečných zón a jejich opětovné zapojení se do společnosti je náročným procesem, kterým je málokterý veterán schopen projít bez obtíží.

Povětšinou se projevuje chronickým traumatem. Při určitých činnostech se může skrze post-traumatický zážitek vynořit epizoda z válečných prožitků a postižený se může projevit násilným, či naopak plačtivým jednáním. Též můžeme pro tyto účely užít termín *flashbacky z Vietnamu*.

Veterán najednou není schopen rozeznat společenské konvence a dokáže jednat proti nim i proti platným zákonům. Z veteránů se tak nezřídka stávají bezdomovci či kriminálníci, o které se už vláda, která vojáky do válečného konfliktu vysílala, nijak nestará.

Přitom veterán může své jednání ve vlastních očích pokládat za spravedlivé a může mít pocit, že napravuje společnost, což pokládáme za hlavní téma *Taxikáře*. Spravedlnost, která nemá legislativně žádnou oporu – touha pokračovat ve své osobní válce vůči zkaženému systému, korupci, dealerům drog či kuplířství.

*„Častým vyústěním těchto traumat bývá podkopání jakékoliv veteránovy autonomie, dalšími symptomy pak mohou být přehnaná ostražitost, úzkosti, obtížná schopnost se koncentrovat, nespavost, odcizení se a noční můry.“<sup>9</sup>*

### 2.1 Nespavost a potřeba izolace

První scénou, která Martina Scorseseho napadla pro tento film, je volání Trávise Bickla Betsy, po které touží. Snaží se jí dovolat, chce jí pozvat na večeři, posílá ženě květiny. Ale ona mu neodpovídá. Travis mluví jen do záznamníku. V ten moment kamera přejíždí a ukazuje nám prázdnou chodbu. Režisér ukazuje protagonistovu touhu po jakékoliv socializaci, ale zároveň ukazuje jeho tendenci se izolovat. Scéna je zařazena poté, co hlavní

---

<sup>9</sup> HIGH, Michael D., ed. *Taxi Driver and Veteran Trauma*. In: BAKER, Aaron. *A Companion to Martin Scorsese*. West Sussex: John Wiley, 2015, s. 375. (vlastní překlad)

hrdina přivede ženu na první rande do pornografického kina, čímž ji naprosto vykolejí a znechutí tak, že s ním ukončí jakékoliv kontakty.<sup>10</sup>

Scéna z pornografického kina nám dává najevo, že Travis je pravděpodobně sociopat s nulovou sociální inteligencí, ovšem můžeme zároveň mít pocit, že Travis si zkrátka neuvědomuje, že činí něco hloupého. To je samozřejmě možné zdůvodnit i každonočním sledováním pornografie. Ta nám totiž stírá společenské standardy a může setřít hranici mezi filmem a divákem. Divák může najednou být méně citlivým na vzrušující okamžiky, či propadne stereotypním představám o světě a především o ženách, které vnímá jako pouhý sexuální objekt, anebo dokonce propadne dojmu, že všichni se chtějí dívat na pornografii.

Víme o americké zkušenosti z různých válečných intervencí a problémech vracejících se vojáků, tedy veteránů. Jejich návrat povětšinou přináší psychické problémy spojené s jejich problematickým zařazením se zpátky do společnosti a neschopnosti normální mezilidské interakce.

Trauma způsobuje u veteránů podvědomou izolaci od ostatních lidí, kdy nejsou veteráni schopni mluvit s civilisty, ale zároveň si potřebují s někým promluvit. Jedinec se tak vyčleňuje z kolektivu a celé společnosti, ve které by se měl znovu naučit fungovat. Jsou tak ovlivněny vztahy, přátelství, atd.<sup>11</sup>

O Travisově válečném působení toho víme velmi málo, povětšinou jen ze střípků dialogů. Kdy se baví Travis se svým kolegou před taxíkem, baví se, kde sloužili. Hned při začátku filmu je to zase jeden z důvodů, proč Travis dostane práci taxikáře – protože muž, který dělá s Travisem pohovor, taky sloužil. Je to ve filmu jediný zřetelný důkaz k válečné zkušenosti ve Vietnamu.

Většina interpretací vztahujících se k veteránskému traumatu je tak více či méně hypotetická, soudím ale, že tyto hypotézy opravňuje analýza zaměřující se na problémy Trávise Bickla s jeho PTSD.

### 2.1.1 Morální otázka ve společnosti

Scenárista Paul Schrader při psaní vycházel z *Nevolnosti* Jean-Paul Sartera, *Cizince* Alberta Camuseho a *Zápisků z podzemí* Fjodora M. Dostojevskyho<sup>12</sup>; jeho cílem tak bylo docílit existenciálního dramatu, které bude promlouvat o neschopnosti sžít se ve společnosti po náročném válečném konfliktu a účasti hlavního hrdiny v ní, podobně jako to udělal ve snímku *Bez slitování* (Rolling Thunder, 1977), kde se autor též podílel na scénáři. Veteráni jsou velmi často na pokraji existenciální krize, kdy koncem jejich působení ve válečné vřavě může být pozbytí smyslu života, neboť na bojišti zdevastované sociální standardy se těžce navrací do zajatých normativních kolejí.

---

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 373

<sup>11</sup> Tamtéž, s.374

<sup>12</sup> Tamtéž

Režisér Martin Scorsese se pak pro docílení kýženého efektu inspiroval francouzskou novou vlnou, italským neorealismem a tvorbou Alfreda Hitchcocka<sup>13</sup>. Je to zacílení se na individualismus s ohledem na válečné akty a následně prováděné zločiny pramenících ze zakořeněných zažitých traumat hlavního hrdiny.

Často americké filmy natočené v 60. a 70. letech a zabývajících se návratem válečných veteránů též vykreslovaly vojáky, kteří viděli bídný stav věcí ve svých domovinách, a na základě toho veterán vzal spravedlnost do vlastních rukou, což je morálně omlouváno konáním „vyššího dobra“, které je nadřazeno zákonu.

U *Taxikáře* je tendence násilí kritizovat a spíše poukázat na problém traumatizovaných válečných hrdinů, kteří nejsou s to se zbavit pocitu nespravedlnosti ve světě. Jejich morální kompas se neřídí společenskými normami, neuvažují o následcích činů – naopak je pachatelé ospravedlňují „vyšším dobrem“. Zde se opět stírá hranice mezi pachatelem a obětí, jak jsem popsal výše.

Velmi zřetelné je to ve scéně, kdy Travis převáží jednoho zákazníka, kterého si v cameo roli<sup>14</sup> zahrál režisér Martin Scorsese. Zákazník vede monolog, ve kterém se ukáže, že zákazník jede k domu milence jeho ženy a plánuje oba dva zastřelit. Vypadá to, jakoby mluvil na taxikáře, ovšem je to spíše promluva k sobě samotnému. Snaží se omluvit svůj čin, má morální výčitky. Ovšem stále říká, že je to přece třeba udělat. Je to o zachování cti. Scéna je oproti jiným sekvencím dlouhá, Scorsese celou dobu mluví a mluví, přičemž DeNiro mlčí.

Zde lze zřetelně vnímat rozdíl mezi „normálním“ člověkem a postiženým veteránem. Travis mlčí, ale zřejmě by neváhal a šel oba dva zastřelit. Je to „vyšší dobro“. Civilista má ovšem hromadu osobních výčitek a sám sebe přesvědčuje, že by to měl udělat. Ještě se taxikáři chlubí se svou zbraní, ale je to jen prodloužení vlastního omlouvajícího se aktu.

Víme, že civilista si uvědomuje hrůzy svého činu, který plánuje spáchat a zřejmě i jeho následky. Travis ho v autě trpí, ale je mu asi jedno, co muž udělá. Dle jeho filozofie zřejmě muž koná dobro, ale sám zákazník má o tom neustálé pochybnosti a potřebuje se nepřestávajícím monologem přesvědčovat, že jedná správně. My víme, že nejedná. Ale postavy si jsou chyceny do pastí své narušené argumentace.

Na začátku filmu je nespavost hlavním důvodem, proč Travis vůbec hledá práci taxikáře. Není schopen zamhouřit oči přes celou noc, a tak to může využít pracovně. Při pohovoru říká svému šéfovi, že může jezdit kdekoliv po celém New Yorku, ovšem se svým vozem zajíždí pouze do nejnebezpečnějších čtvrtí města – Harlem, Times Square a East

---

<sup>13</sup> Zde je inspirace nejzřetelnější, neb pro tento film složil hudbu Hitchcockův dvorní skladatel Bernard Herrman.

<sup>14</sup> Termín vycházející ze sitcomové tvorby, kdy jednu malou roli hraje nějaká celebrita; tento termín přejala i celovečerní filmy.

Side. Tohle jsou jediné tři destinace, do kterých se s hlavním hrdinou podíváme voyeursky skrze čelní sklo automobilu.

Nejenže se jedná o Travisovu potřebu „napravit tento svět“, ale má i potřebu být blízko nebezpečí, zdá se, že ho to dokonce přitahuje.

„Každé ráno musím utřít zadní sedačky. Sem tam musím umývat i krev,“ říká Travis v jednom ze svých voice-overů.

Morální integrita je jedním z důvodů nespavosti hlavního hrdiny. Je to neustálé vzrušení a stres, a můžeme sami uvažovat o tom, zda Travis si tento stav ospalé mysli užívá. Ba rozdíl od dalších dvou filmů pojednaných v této práci totiž hlavní hrdina *Taxikáře* nijak netrpí svou nespavostí, netouží se z ní dostat – naopak se poddává faktorům, které chronickou nespavost dělají ještě horší. Dlouhodobý stres je jednou z predispozic dlouhodobé insomnie.<sup>15</sup>

## 2.2 Nespavost jako způsob pokání

Víme, že Travis Bickle má problém zaspát. Též máme za to, že jeho potíže souvisí především s PTSD a vzrušením z práce. Zároveň je Travis kuřák – nikotin je jedním z potlačovatelů únavy, stejně jako třeba nezdravé jídlo, kterým se po dlouhých cestách taxíkem Travis živí.

Jedním z doporučených postupů při léčbě chronické insomnie je ukončení nočních směn, Travis ale na začátku filmu si právě kvůli své nespavosti sežene místo taxikáře v New Yorku, čímž se faktory působící chronickou nespavost ještě rozšiřují o spánkovou poruchu pracovníků na směny.

Vyplývá tedy otázka: chce opravdu Travis se svou nespavostí něco dělat? Vzhledem k okolnostem jeho chování se jeví pravděpodobné, že nechce. Zároveň si po celou dobu Travis nijak na svůj stav nestěžuje, bere ho spíš jako svou jistou zbraň. Propady do úzkosti bere spíš jako příčinu války ve Vietnamu, jejich původ nehledá v insomnii.

V tento moment může být nespavost masochistickým způsobem, jak si machisticky dokázat svou sílu, ale zároveň to může Bickle brát jako způsob pokání, aby odčinil své zločiny ve Vietnamu.

Z chování hlavního hrdiny je zřejmé, že jej pronásledují vzpomínky na válečné zážitky, o kterých ale nemluví a nemůže se tak svých traumat zbavit. Jeví se nám zřejmé, že má ze svého válečného působení výčitky, zároveň se z jižní Asie vrátil poskvřen a s deziluzí o světě a jejích lidech. New York sedmdesátých let jako hnízdo americké kriminality je pak výbornou destinací pro toto téma. Travis totiž „vyčištěním ulic od všelijaké špíny,“ jak ve filmu říká, může odčinit své konání ve Vietnamu a dokáže vykompenzovat své zločiny pro vyšší

---

<sup>15</sup> YANG, Chien-Ming, Shih-Chun LIN a Chung-Pink CHENG. Transient Insomnia versus Chronic Insomnia: A Comparison Study of Sleep-Related Psychological/Behavioral Characteristics. *Journal of Clinical Psychology*. 2013, **69**(10). Dostupné z: doi:10.1002/jclp.22000



dobro, pro svou domovinu, může ji odčinit. Válku v cizí zemi prohrál, stejně jako země. USA se musí reformovat, projít očistou a Travis tomu může pomoci tím, že vezme spravedlnost do vlastních rukou.

Zde se stírá ona pomyslná hranice mezi pachatelem a obětí, když se Travis do velké míry vrací z Vietnamu jako oběť a jakožto pachatel odstraní další pachatele a zachrání jejich případné budoucí oběti.

Travis Bickle jako jediný hrdina ze tří filmů v těchto práci nijak na insomnii netrpí, nebere to jako svou hlavní duševní poruchu, ale jako sílu, kterou musí využít.

Nespavost mu přidává odcizení se s vnějším světem, stejně jako sníženou sociální inteligenci. Můžeme tedy brát v potaz, že tento myšlenkový pochod Travisem Bicklem prošel a zřejmě se dle takového morálního kódu i řídil.

System hlavního hrdinu zradil a nespavost je jako forma protestu, kterým systém podrývá.

### 3 Nespavostí ke ztrátě paměti (Klub rváčů)

*Klub rváčů* je americké drama z roku 1999, které režijně vedl David Fincher. Scénář napsal Jim Uhls dle stejnojmenného románu Chucka Palahniuka.

Snímek tematizuje ztrátu jedné generace mužů, která je nucena potlačit svou maskulinitu a sloužit společnosti.<sup>16</sup> Klub rváčů vznikající jako společenství těchto frustrovaných mužů, aby ventilovali své machistické násilné chování přeroste v teroristickou organizaci Projekt Chaos, která symbolizuje odpor vůči konzumnímu establishmentu a projevuje se jako hlas generace narozené v 70. letech minulého století. Jedná se o generační výpověď frustrované nižší třídy americké společnosti.

Hlavní bezejmenný hrdina (Edward Norton), který je v knize i v titulcích filmu nazván jako Vypravěč, trpí podobně jako Travis Bickle chronickou nespavostí. Na rozdíl od *Taxikáře* není však insomnie zapříčiněna trvajícím PTSD, ale potlačením maskulinity, emocionality a trvalou depresi, i žitím v jednom neměnném cyklu.

Stěžejní postavou příběhu je pak Tyler Durden (Brad Pitt), který je příkladným machem a loutkou systému. Má několik prací najednou, zároveň vede svůj vlastní byznys s prodejem mýdla z lidského tuku. Později v příběhu zjišťujeme, že Tyler je Vypravěčovo alter-ego, do kterého se reflektuje.

Od premiéry filmu až do dnešních dní se dualita Vypravěčovy osobnosti obvykle interpretuje jako symptom schizofrenie, dovoluji si však tento názor nesdílet. Za klíčový pro svou interpretaci pokládám jeden ze symptomů nespavosti – ztrátu paměti. Na ni se tedy primárně spolu s hrdinovými potlačenými emocemi zaměřím ve své analýze.<sup>17</sup>

#### 3.1 Potřebuju se vybrečet

Úvodní sekvence filmu nám dává vědět o Vypravěčově problému spát. Doktor mu nijak neporadí. Jeho doporučení se vztahují k banálnímu každodennímu cvičení, či promluvení si s někým o svých problémech. Namísto toho aby se svěřil někomu známému, začíná protagonista navštěvovat různá setkání různě nemocných lidí, kteří se svěřují a vzájemně projevují své emoce. Potom, co se Vypravěč na těchto setkání několikrát vypláče, spí jakoby nic.

---

<sup>16</sup> LIZARDO, Omar. Fight Club, or the Cultural Contradictions of Late Capitalism. *Journal for Cultural Research*. 2007, **11**(3). Dostupné z: doi:<https://doi.org/10.1080/14797580701763830>

<sup>17</sup> ROTH, Thomas a Timothy ROEHRS. Insomnia: Epidemiology, characteristics, and consequences. *Clinical Cornerstone*. 2003, **5**(3). Dostupné z: doi:[10.1016/s1098-3597\(03\)90031-7](https://doi.org/10.1016/s1098-3597(03)90031-7)

Vypravěč, který celou dobu své emoce potlačuje, se při jejich ventilaci dokáže propadnout do spánku. Potlačené emoce jsou jedním z primárních důvodů vedoucích ke chronické nespavosti<sup>18</sup>. Při upozadění emocionality se člověk vystavuje zvýšenému stresu. Zároveň víme, že protagonista velmi často podniká pracovní cesty<sup>19</sup>, čímž se stres jenom navyšuje.

Potlačení emocí a z toho plynoucí deprese jdou ruku v ruce s potřebou ventilování maskulinity. Poté, co Vypravěč s Tylerem zakládají klub rváčů, můžeme brát pěstní souboje muž proti muži brát jako jistou formu breku a uvolnění emocí<sup>20</sup>. Skrze násilí se ventiluje maskulinita a vyplavuje se tak jungovský stereotyp a mužský archetyp lovce.

Potřeba vyplavení emocí na povrch se pak stává jakousi závislostí. A proto když další postava tedy Marla Singer (Helen Bornham Carter), tento hrdinův cyklus naruší, zdá se to být pro Vypravěče naprosto devastující, neboť přichází o svůj safe space, který do té doby měl, a který mu pomáhal v klidném spánku.

Až poté přichází Tyler, následný výbuch protagonistova apartmánu se vším jeho majetkem, který je pro hrdinu vším a následné založení klubu rváčů, které může být vhodnou „náhradou škody“ pro Vypravěče. Najednou se může ventilovat emocionálně zcela nevázaně. Dokáže opět spát, jelikož se konečně může opět vyplakat. Ne však slzami, ale pěstmi.

### 3.1.1 Emoce jako závislost

Tyto podpůrné skupiny se pak pro hrdinu stanou jakousi závislostí. Nedokáže bez nich žít, bez nich nemůže usnout. Tyto skupiny mu pak supluje právě Klub rváčů. A vidíme, že je to substituce účinná skrze další postavu, Boba (Meat Loaf).

Bob trpí na nádor varlat a s protagonistou se seznámí skrze podpůrnou skupinu lidí se stejným problémem, kdy sami sobě dělají sparing partnery pro vzájemné vybrečení své bolesti. Poté se však tato postava zapojí do Klubu rváčů, který dokáže být pro něj novým domovem a novým způsobem, jak své frustrace vybit.

Tímto máme potvrzenou podpůrnou skupinu, zaměřenou na ventilování emocí a maskulinity, jako jistou závislost, která dokáže zklidnit duši. Hlavní postava má však ještě další emocionální závislost, která hraje prim v pozdně kapitalistické konzumní společnosti – nakupování věcí.

---

<sup>18</sup> Tamtéž

<sup>19</sup> Při jedné z nich mj. potká i své alter-ego Tylera Durdena.

<sup>20</sup> GUNN, Joshua a Thomas FRENZ. Fighting for Father: Fight Club as Cinematic Psychosis. *Western Journal of Communication*. 2010, **74**(3). Dostupné z: [doi:https://doi.org/10.1080/10570311003767191](https://doi.org/10.1080/10570311003767191)

Již na začátku filmu jsme seznámeni skrze grafickou prohlídku protagonistova bytu, kolik nových věcí má, kolik stojí a že jsou povětšinou z Ikea. Přímo postava Tylera Durdena párkrát nazve Vypravěče „Ikea Boy“.<sup>21</sup>

Je to nakupování věcí, ke kterým chová Vypravěč velký vztah a považuje je za svůj život. Tyler to reflektuje jako protagonistovo svazování se moderním nábytkem. Proto Tyler-Vypravěč nechá svůj byt explodovat a pro protagonistu samotného to pak vypadá jako jedna velká tragédie.

Jakožto opozice k několik let vybavovanému bytu je Tylerův starý opuštěný dům, ve kterém jsou strhané polorozpadlé stěny, vrzající dřevěná podlaha, protékající strop, rezavá voda ve vodovodních trubkách a skoro žádné vybavení. Ale Tyler to považuje spolu se zvykajícím si Vypravěčem jako ráj svobody. Opuštěný dům uprostřed industriálního předměstí.

Odpoutání se od těchto věcí dokázalo rozvolnit protagonistovu mysl a upustit od neustálé tenze v jeho hlavě v pořizování nábytku z katalogů.

### 3.2 Vždyt' jste tady byl

Už od premiéry filmu se dualita Vypravěčovy osobnosti zpravidla vysvětluje nástupem protagonistovy schizofrenie. Dualita osobnosti není ve filmovém vyprávění již ničím neobvyklým a čím dál více vznikají filmové příběhy, kdy se (domnělá) schizofrenie jeví jako deus ex machina, po které začne vše dávat smysl. *Klub rváčů* bych ovšem z tohoto ranku vyloučil.

V celém filmu není jediná zmínka o schizofrenickém stavu hlavního hrdiny, stejně jako se již ví, že schizofrenie není diagnózou, která se projevuje dualitou osobnosti, jako spíše unáhlenou změnou chování. Naopak víme o jeho problému s nespavostí a medikamenty, které mu předepisuje jeho lékař.

Jak jsem psal výše, chronická nespavost má vliv na naši paměť a dlouhá absence spánku pak může poškodit naše vnímání, kde a za jakým účelem se nacházíme.

Pro tuto tezi mám argument v samotném filmu. Tyler Durden se nikdy nenachází ve stejné místnosti s Vypravěčem za přítomnosti Marly. Marla ví, že měla pohlavní styk s Vypravěčem, ten o ničem ale neví a myslí si, že žena má celou dobu poměr s Tylerem.

Nejzjevnější je to pak ve scénách, kdy Tyler zničehonic zmizí a Vypravěč jej vyráží hledat. Objíždí města po celých Spojených státech, kde se nachází buňky Klubu rváčů a kam měl Tyler zakoupené letenky. Ale všichni se na něj dívají nějak podivně. Zjišťujeme, že on jako Tyler tato města již navštívil pár dní předtím než protagonista ve svém zpřítomněném stavu, kde prodiskutoval plány Projektu Chaos. Tento zlomový okamžik přichází

---

<sup>21</sup> V českém překladu často uváděno jako „Ikeáček“.

v momentě, kdy se jeden z barmanů v odlehlé hospodě ptá Vypravěče, když se shání po Tylerovi.

„To má být nějaká zkouška? Vždyť jste tady byl před týdnem,“ říká.

Edvard Norton ovšem o ničem neví. Nepamatuje si to. Myslí si, že je to vše práce Tylera Durdena, který je ale pouze ve Vypravěčově hlavě. Celá cesta se tak zdá být opakováním, montáž cestování napříč státy tak dokazuje zkratkovitost protagonistova pohledu na svět, respektive že je z něj i něco ubíráno.

Dalšími okamžiky ztráty paměti jsou vedlejší džoby Tylera Durdena. Jak zjišťujeme, Tyler pracuje v kině jako promítač, stejně tak dělá číšníka v restauraci a do toho vyrábí své mýdlo. Po odhalení příběhového twistu na konci druhé třetiny filmu je nám jasné, že tyto práce vykonával sám protagonista a z toho plynul další zdroj Vypravěčovy nespavosti.

A poslední bod ztráty paměti jsou sexuální scény s Marlou Singer. Něco tak emocionálně intenzivního jako je pohlavní styk se otře do mysli člověka a Vypravěčova paměť i to zaznamená. Ale pro něj je to jako sen – ale tyto sny mívá v momentě, kdy má sex Tyler s Marlou. My tento akt vidíme jako velmi zpomalený rozmazaný záběr, který nám dává pocit snovosti. Ale pak víme, že Vypravěč skutečně aféru s Marlou měl. Jen on to vnímá snově. Marla ví, s kým měla sex, a proto na první pohled absurdní dialogy mezi Marlou a Vypravěčem často eskalují do konfliktu, kdy žena jednoduše nechápe hlavního hrdinu.

### 3.2.1 Podprahovými signály k defragmentaci mysli

Pojem o ztrátě paměti a stejně tak celou analýzu *Klubu rváčů* bych uzavřel zanalyzováním podprahových signálů, kterých je film plný a na první pohled je jich většina nezachytitelná.

Už od setkání Tylera a Vypravěče se střetáváme s možností podprahových signálů, kdy zjišťujeme, že Tyler má jako svůj vedlejší džob promítání v kině, kdy do pohádek umísťuje jedno okénko z pornofilmů, čímž vyvolává znechucující efekt u diváků. Další zřetelný moment je pak na konci filmu, kdy se Vypravěč a Marla dívají na padající mrakodrapy a na delší dobu se objeví obraz penisu.

Další jsou pak méně snadno zachytitelné. Sem tam něco problikne, sem tam ale v obraze problikne i Tyler a to ještě předtím než se s ním vůbec poprvé setkáme. Již se znalostí tohoto efektu můžeme rozeznat, že Vypravěč není ve své hlavě sám a že něco je v nepořádku. A přitom se jedná o drobné detaily. Probleskující Tyler je třeba jen opřený o stůl, anebo jen bezvládně stojí. Film nás na to nijak zvlášť neupozorňuje, jen při dalším a dalším sledování nám je více a více tento efekt podvědomý a i více nás podvědomě připravuje na to, že Tyler nebude úplně reálná figura z tohoto světa.

Ukazuje nám to roztříštěnost protagonistovi mysli, a že se může kdykoliv proměnit v Tylera. Tyto fragmenty mohou být tak vodítkem k pochopení roztříštěné paměti a poškozené vnímání světa hlavního hrdiny.

## 4 Změna biorytmu, konec spánku (Insomnie)

*Insomnie* je americko-kanadský film z roku 2002 režírovaný Christopherem Nolanem, jenž je remakem stejnojmenné norské detektivky z roku 1997<sup>22</sup>. Scénář napsala Hillary Seitz dle textu původního filmu.

Film vypráví příběh detektiva losangeleské policie Williama Dormera<sup>23</sup> (Al Pacino), který spolu se svým kolegou Hapem Eckhartem (Martin Donovan) přilétají na Aljašku vyšetřovat případ zavražděné středoškolačky. Hned při začátku vyšetřování zjišťujeme, že na jejich domovské stanici tajná služba vede vyšetřování manipulací s důkazy.

Nolanova druhá a zatím poslední kriminálka ukazuje psychický stav hlavního anti-hrdiny, tedy Williama Dormera, který je tížen pocitem viny, podobně jako Travis Bickle v *Taxikáři*, zároveň však podstupuje nezvyklou změnou biorytmu a spánkového cyklu. Z toho plyne nespavost hlavního hrdiny, kterou náhlými nečekanými vlivy můžeme klasifikovat jako přechodnou.

### 4.1 Biorytmus: když je ze dne noc

Jak víme z vědeckých studií – světlo má na spánek zásadní vliv nejen ve světě lidí. Přirozený cyklus dne a noci určoval i denní cyklus lidí. Až do průmyslové revoluce se lidé probouzeli s prvními paprsky slunce a usínali s jeho západem.<sup>24</sup>

Při nástupu průmyslové revoluce a zefektivnění výroby přišel i systém pracovních směn a pouličního osvětlení, tedy první světelný smog a narušení tohoto dlouhodobého cyklu. Lidé se tak začali probouzet často ještě za tmy a chodili spát rovněž tak.

*Insomnie* se odehrává v americkém státě Aljaška, v městečku, ve kterém slunce tři měsíce nezapadá.<sup>25</sup> Na hlavního hrdinu Dormera to má neblahý vliv. Nemůže spát.

Vidíme souboj člověka s prvními příznaky přechodné insomnie a to je zvýšená agresivita, zvýšená emocionální expresivita, ale zároveň velmi subjektivní vnímání reality, dezorientace, zastřené vzpomínky a nejistotě ve svých závěrech.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> INSOMNIE (Insomnia, 1997), režie: Erik Skjoldbjærg, scénář: Erik Skjoldbjærg, Nikolaj Frobenius

<sup>23</sup> Z francouzského „dormeur“, tedy spací místnost/ložnice, též inklinuje přímo slovo spánek.

<sup>24</sup> viz Úvod

<sup>25</sup> Víme, že se jedná o uměleckou licenci fikčního světa, popravdě je městečko dost daleko od polární záře na to, aby se něco takového mohlo stát.

<sup>26</sup> ROSENBERG, Russell, Judy CARON, Thomas ROTH a David AMATO. An assessment of the efficacy and safety of eszopiclone in the treatment of transient insomnia in healthy adults. *Sleep Medicine*. 2005, 6(1). Dostupné z: doi: 10.1016/j.sleep.2004.09.001

Je to prvotní vstup protagonisty do přechodně-nespavé fáze. Může za ní neustálé zářící sluneční světlo, se kterým se snaží Dormer bojovat všemi dostupnými prostředky, ovšem marně.

Tato epizoda má tak dopomoci další lince, ze které pramení nespavost. Denní světlo namísto noci je hlavním zdrojem hrdinova rozloženého psychického stavu, unavenosti a projevů paranoie.

#### 4.1.1 Světlo jako stav mysli

Světlo nám zároveň může sloužit i jako subjektivní nahlédnutí do protagonistovy hlavy. Můžeme tento aspekt vnímat už od úvodní titulkové sekvence, kdy se začne do bílé látky prosakovat červená krev a vytvoří tak barevný kontrast. Krev, která prosakuje skrze látku, je motivem skrze celý film.<sup>27</sup> Nejčastěji má Dormer svou košili ušpiněnou od krve. Jak je tento moment důležitý pro světlo?

Napříč celým filmem vidíme, jak se detektiv snaží ve svém pokoji eliminovat jakékoliv denní světlo, aby se mu podařilo docílit klidného spánku. Snaží se jakýmkoliv nábytkem, kartóny atd. zakrýt celé okno, aby nic do pokoje neprosvívalo. I přes tuhle snahu vidíme v pokoji velmi dost intenzivního světla.

V ten moment přijde k detektivovi pokojská, která řekne: „Tady je tma!“ a rozsvítí světlo, něco s Dormerem vyřeší a pak jde nazpět pryč a světlo zhasne. V ten moment vidíme interiér pokoje mnohem temnější, než byl předtím. Vidíme teď reálnou intenzitu světla. Před rozsvícením jsme se nacházeli v detektivově hlavě a intenzita světla bylo jeho subjektivní vnímání, kterým se domýšlel o jasném slunci obklopující celé městečko.<sup>28</sup>

Zde vyniknou detaily na Dormerovu košili, která má skvrnu od krve. Tento motiv se napříč filmem několikrát zopakuje, dokáže zintenzivnit kontrast červené a bílé. Kontrast denního světla v noci. Krev jako nesmazatelná špína, hřích, prokletí. To detektiva celou dobu doprovází.

## 4.2 Pocit viny

Podobně jako u Trávise Bickla, prim v nespavosti hlavního hrdiny hraje tížící pocit viny. Will Dormer je vyšetřovaný za falšování důkazů, aby dostal pedofila do vězení – to se odehrálo

---

<sup>27</sup> JOY, Stuart, ed. Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed. In: FURBY, Jacqueline a Stuart JOY. *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York: Wallflower Press, 2015, s. 148-162. ISBN 978-0-231-85076-6.

<sup>28</sup> PHEASANT-KELLY, Fran, ed. Representing Trauma: Grief, Amnesia and Traumatic Memory in Nolan's New Millennial Films. In: FURBY, Jacqueline a Stuart JOY. *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York: Wallflower Press, 2015, s. 115-135. ISBN 978-0-231-85076-6

ještě před začátkem filmu. Willovo svědomí je čisté. Myslí si, že udělal správnou věc pro společnost. Zde je další společný bod s *Taxikářem*.

Pocit viny zde absentuje, naopak se jedná o paranoiu, kdy Willovu kolegovi Hapovi je nabídnuta dohoda. Tím si Dormer domýšlí, že právě Eckhart protagonistu prozradí a on půjde do vězení. Ba co hůř, pedofil bude puštěn na svobodu.

Vina nastane v momentě, kdy za nešťastných okolností při honičce s podezřelým Walterem Finchem (Robin Williams) v oparu mlhy Dormer zastřelí právě Eckharta. Nyní se paranoia překlápí do opravdového pocitu viny ze smrti kolegy. V tom nastupuje ještě větší paranoia, že zastřelení kolegy bude sloužit jako přímý důkaz jeho viny z falšování důkazů.

Od tohoto bodu obratu se pro hlavního hrdinu stává nespavost nesnesitelnou. Snaží se všemi věcmi v hotelovém pokoji zakrýt okno, aby do něj neprosvítalo denní světlo, ale nepomáhá to. Postava se stává malátnou a emočně nevyrovnanou.

Dormerův průvodce touto vinou i insomnií je právě spisovatel Finch, který s důkladnými telefonickými hovory s detektivovou myslí manipuluje. Zároveň zná vyšetřovatelovo tajemství a tímto Finch Dormera vydírá.

Dormerův pocit viny není zcela jasný a upřímný. Protagonista se neustále snaží své jednání omlouvat „vyšším dobrem“ a omlouvá tak své nepřiměřené postupy. Tomuto efektu říkáme „trauma obětí“<sup>29</sup>, kdy si pachatel myslí, že je obětí. Něco jiného je pak „pachatelovo trauma“, kdy si je člověk vědom svého konání a jeho morálních důsledků.

#### 4.2.1 Dva případy – Dvě traumata (*Nachträglichkeit*)

Abychom pochopili trauma postavy, a proč nespavost začíná ve větší intenzitě až po Hapově smrti, musíme se zaměřit na Freudův výraz „*Nachträglichkeit*“<sup>30</sup> – jedná se o psychoanalytický koncept, ve kterém se pacientovo prvotní trauma nemusí propsat do jeho psychického zdraví. V ten moment jeho zážitku se trauma přetaví ve vzpomínku téměř vyloučenou z denního fungování mysli. Ta ale při zažití sekundárního traumatu ožije a dokáže se s druhým traumatem spojit.<sup>31</sup>

Prvotní traumatická vzpomínka se objevuje v případě zavražděné nezletilé dívky pedofilem ještě v Los Angeles. Dormer z přesvědčení o konání dobra falšuje důkazy, aby dostal vraha a pedofila, o jehož vině je skálopevně přesvědčen. Falšování důkazů můžeme

---

<sup>29</sup> Pro přesnější vyznění můžeme též použít výraz „pachatelovo subjektivní post-trauma“.

<sup>30</sup> Francouzské překlady jej uvádí jako „*après-coup*“ („následek“), nejbližší má výraz k německému „*nachträglich*“ („po-fakta“).

<sup>31</sup> JOY, Stuart, ed. Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed. In: FURBY, Jacqueline a Stuart JOY. *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York: Wallflower Press, 2015, s. 148-162. ISBN 978-0-231-85076-6.



považovat jako prvotní trauma.<sup>32</sup> To se však do psychického Dormerova stavu zapsalo podvědomě, ještě nevystupuje napovrch.

Vidíme v úvodní sekvenci detail na Dormerovy oči. Jsou obklíčené vráskami. Předchozí trauma může způsobit fyzickou sešlost, únavu, což detektivovy oči ukazují. Pravděpodobně se ještě nejedná o nespavost, spíše nějakou formu výčitek. Ještě se nenacházíme v pozdní fázi Dormerovo psychózy.

Až vražda Eckharta dokázala rozvrátit Dormerovu mysl, probudit v něm starou ránu a o to více se projevovaly znaky úzkostí a nespavosti s jejími účinky.

Zde můžu zároveň vyzdvihnout rozdíl mezi americkou a norskou verzí příběhu. Mezitímco detektiv v norském originále hraný Stellanem Skarsgardem tělo svého mrtvého kolegy ukryje, Dormer přizná mrtvého detektiva, ale vinu hodí na stíhaného Finche, který měl během útěku Hapa postřelit. Mezitímco pro Skarsgarda bylo důležité vůbec mrtvého kolegu neukazovat, pro Dormera to byla výborná příležitost, jak nastražit falešný důkaz další vraždy na hlavního podezřelého už rozjetého případu. Čímž se vracíme opět k důležitosti prvního traumatu-případu, jehož závěrem bylo falšování důkazů pro dostání pedofila za mříže.

#### 4.2.2 Dva zločinci – Dva manipulátoři

Walter Finch i Will Dormer mají ve svých zločinech jednu spojitost. Obě dvě postavy jsou nevyrovnány se svými činy, ke kterým došlo de facto náhodně a nechtěně. A oba dva charaktery se je snaží omlouvat, své případy tak zlehčují.

Přitom se jen Dormer může domnívat, že šlo o akt nechtěný. Když detektiv zastřelí Eckharta a ten umírá, jeho poslední slova jsou obviněním kolegy, že ho zastřelil účelně. Will si to nemyslí, ale můžeme mu naplno věřit?

Nespavost, jak víme z filmu i na základě faktů o insomnii, které máme, se projevuje mj. halucinacemi, v případě filmu ještě má Dormer nepříjemné flashbaky, zároveň se posiluje malátnost a prostorová dezorientace. Ještě za ztížené viditelné situace skrze mlhu, můžeme jen odhadovat, zda šlo o násilný akt úmyslný, či nikoliv. Je potřeba si však k této nejasnosti vyložit fakta, a to ty, že detektiv pravděpodobně byl dezorientovaný a trpěl halucinacemi. Neměl přehled o místě, kde se nachází. Nemusí to být vlivy, které by výstřel dělali úmyslným.

Později prostupující insomnií se pak začíná stírat Willovo chápání reality a výklady proběhnuvších událostí. Dormerovy halucinace mu pak neustále ukazují mrtvého kolegu, jak na něj mluví, jak kolem něj prochází. Vrací se mu tuto trauma, ze kterého nemůže spát a které je rozbuškou v detektivově hlavě.

---

<sup>32</sup> Někteří se mohou hádat, že jeho traumatem byl pohled na mrtvou dívku ze stejného případu, ale to je nepravděpodobné k povaze detektivovy práce a že mrtvých těl podobně mladých dívek viděl za svou kariéru u policie zřejmě více než dost.

V průběhu děje se detektiv začne do svého vlastního zločinu více a více zaplézat. Neví, zda výstřel vůči kolegovi byl úmyslný, či nikoliv. Postupně si ale domýšlí, že ano. Setřená hranice mezi realitou a paranoidní představou o realitě docílí k Dormerově pocitu viny a myslí si, že Eckharta zabil úmyslně. Z objektivní perspektivy filmu – tedy ze scény, kdy k samotné vraždě došlo – můžeme tušit, že o úmysl nešlo.

Kamera jde při scéně s hlavním hrdinou. Zaměřuje se na něj. Jeho ztracení se v mlze zapříčiňuje dezorientaci v prostoru, spánkovou deprivací zapříčiněné halucinace a vize nás pak v tomto směru podporují. A v ten moment, kdy se z mlhy vynoří postava, nevíme, o koho se jedná. Scéna je natočena tak, že se blíží nebezpečí, a proto musí hlavní hrdina jednat a vystřelí. Až při příchodu k mrtvému zjišťujeme, že se jedná o Hapa. Z téhle perspektivy, pakliže Nolan chtěl jí držet ve větší objektivitě, můžeme usuzovat, že čin byl neúmyslný, ale i tak má své morální důsledky.

Walter Finch je pak postavou, která zabila zřejmě i nechtěně, ale jelikož je profesí spisovatelem brakových detektivních románů, sílí v něm pisatel a případ vidí jako jeden velký případ, do kterého se připlétl.

Nepochybuje o tom, že středoškolačku zabil.<sup>33</sup> Dokáže v nastávající situaci ale vidět příležitosti. Jednak uvidí detektiva při zastřelení svého kolegy, jednak má na něj přímý kontakt do hotelového pokoje. Walter má jednoho člověka, kterého se chce zbavit – bývalého přítele středoškolačky, jenž se k zavraždění choval jako tyran. Tento zločin tak může využít jako možnost pro to, aby skončil chlapec za mřížemi a aby nikomu už neublížil.

Tohle je stejný motiv, jaký protagonista řeší už od začátku filmu. Problém, do kterého se dostal právě kvůli falšování důkazů.

Nespavost v *Insomnii* je zakořeněna v podvědomí hlavního hrdiny skrze zažitá trauma. Jeho tíha odpovědnosti vůči kolegovi a jeho rodině, stejně tak ke svému oddělení losangeleské policie a odpovědnosti vůči případu na Aljašce je nucen pro jít katarzí, kdy je nutné vymýtit zlo v podobě Waltera Finche a zabít ho. Tímto se jednak odstraní vrah, jednak člověk, který by jako jediný dokázal řádně dosvědčit detektivovu vraždu svého kolegy.

Finch si uvědomuje, že je v tomto momentě cenný a tedy i neporazitelný vůči policistovi vyšetřující zločin jeho samostatného. Je to hra na kočku a na myš, ve které se Finch snaží neustále uhýbat dalším pastím.

---

<sup>33</sup> V tomto případě se na rozdíl od Dormera jedná o trauma pachatele, neb si Finch uvědomuje svůj čin v plném rozsahu, jen se snaží bránit. Ale projevy traumatu jako nespavost, či až sociopatické vidění proběhnuvšího je podobné.

## Závěr

Komplexní problém nespavosti je tak rozsáhlý a u každého subjektu jedinečným prožitkem příznaků, že je těžké ukončit tuto práci syntetizujícím závěrem. Upozorníme alespoň na některé společné aspekty tří analyzovaných filmů.

Zásadním tématem všech tří filmů do jisté míry je určitý pocit viny. U *Taxikáře* a *Insomnie* je tato problematika zřetelnější, ale mezitímco Travis Bickle a Will Dormer mají za sebou hmatatelné a jednodušeji odsouzeníhodné zlo dle morálního kompasu, Vypravěč se v *Klubu rváčů* vrhá do situací, které jeho pocit viny dělají horším. Jestliže jsme u *Insomnie* užívali termíny jako „trauma obětí“ a „trauma pachatele“, *Klub rváčů* má jen ono trauma oběti, neboť Vypravěč se cítí být obětí svého „druhého já“, tedy nespavého podvědomí – Tylera Durdena – který vyřizuje všechny pracovní cesty i vedení Klubu rváčů, potažmo Projektu Chaos. Z toho pak vyplývá i pocit viny pro protagonistu.

Všechny tři postavy mají zárodky své insomnie v institucionálním a společenském zřízení, případně v represi. U Travise se jedná o post-traumatický stres z válečného konání, u Vypravěče pak o konzumní život a neustálý rychlý pohyb v rámci práce v korporátu, mezitímco Will Dormer je přesvědčený, že je systémem utlačovaný a že svým falšováním důkazů pomohl vyššímu dobru vůči nespravedlivému systému soudů.

Mou osobní invencí je pak cesta, kterou jsem analyzoval právě *Klub rváčů* skrze nekoncentrovanost a ztrátu paměti v důsledku insomnie. V tomto bodě mi nepomohla žádná z publikovaných analýz filmu, která by nespavost rozebírala do důsledku. Aplikoval jsem poznatky ze článku *Journal of Sleep Research* v kapitole, ve které jsem porovnával dlouhodobou a přechodnou nespavost, kdy se ztráta paměti a orientace v prostoru i čase uvádí jako jedna z nejčastějších symptomů spánkových poruch.

*Klub rváčů*, *Taxikář* i *Insomnie* jsou filmy systémově kritickými. Nahlíží na nefunkčnost systému skrze dysfunkce hlavních protagonistů a jejich osobní poruchu něčeho tak soukromého jako je spánek a jak má na takovou věc vliv vnější okolí (práce, dění ve světě,...). Tyto filmy nám ukazují dopad koloběhu systému na jedince, který se vůči spánkovým dysfunkcím nemůže nijak bránit.

Dobrou noc!

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

- IVANOV, Nikola, ed. *Odpočinek v neklidu: biopolitika spánku a bdění*. Přeložil Pavel ČERNOVSKÝ, přeložil Tomáš KAČER, přeložil Jan TÁBORSKÝ, přeložila Jana TOMEČKOVÁ. Brno: Host, 2021. ISBN 978-80-275-0535-7.
- ROSENBERG, Russell, Judy CARON, Thomas ROTH a David AMATO. An assessment of the efficacy and safety of eszopiclone in the treatment of transient insomnia in healthy adults. *Sleep Medicine*. 2005, **6**(1). Dostupné z: doi: 10.1016/j.sleep.2004.09.001
- ROTH, Thomas a Timothy ROEHRS. Insomnia: Epidemiology, characteristics, and consequences. *Clinical Cornerstone*. 2003, **5**(3). Dostupné z: doi:10.1016/s1098-3597(03)90031-7
- YANG, Chien-Ming, Shih-Chun LIN a Chung-Pink CHENG. Transient Insomnia versus Chronic Insomnia: A Comparison Study of Sleep-Related Psychological/Behavioral Characteristics. *Journal of Clinical Psychology*. 2013, **69**(10). Dostupné z: doi:10.1002/jclp.22000
- HIGH, Michael D., ed. Taxi Driver and Veteran Trauma. In: BAKER, Aaron. *A Companion to Martin Scorsese*. West Sussex: John Wiley, 2015. ISBN: 978-1444338614
- LIZARDO, Omar. Fight Club, or the Cultural Contradictions of Late Capitalism. *Journal for Cultural Research*. 2007, **11**(3), s. 221-243. Dostupné z: doi:https://doi.org/10.1080/14797580701763830
- GUNN, Joshua a Thomas FRENTZ. Fighting for Father: Fight Club as Cinematic Psychosis. *Western Journal of Communication*. 2010, **74**(3), 269-291. Dostupné z: doi:https://doi.org/10.1080/10570311003767191
- PHEASANT-KELLY, Fran, ed. Representing Trauma: Grief, Amnesia and Traumatic Memory in Nolan's New Millennial Films. In: FURBY, Jacqueline a Stuart JOY. *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York: Wallflower Press, 2015, s. 115-135. ISBN 978-0-231-85076-6.
- JOY, Stuart, ed. Revisiting the Scene of the Crime: Insomnia and the Return of the Repressed. In: FURBY, Jacqueline a Stuart JOY. *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York: Wallflower Press, 2015, s. 148-162. ISBN 978-0-231-85076-6.

