

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová media

Teorie filmové a multimediální tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

VÝVOJ NARATIVITY VYBRANÝCH ČESKÝCH FILMŮ

POSLEDNÍHO DESETILETÍ

MgA. Stanislav Zeman

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Oponenti práce: Mgr. Lukáš Jirsa, Ph.D., Mgr. David Musil, Ph.D.

Datum obhajoby: 16.-17. 10. 2014

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2014

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, TV and Photographic Art and New Media

DOCTORAL THESIS

**THE NARRATIVITY EVOLUTION OF SELECTED CZECH FILMS
OF THE LAST DECADE**

MgA. Stanislav Zeman

Supervisor: Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Opponents: Mgr. Lukáš Jirsa, Ph.D., Mgr. David Musil, Ph.D.

Dissertation date: 16-17. 10. 2014

Degree granted: Ph.D.

Prague, 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

VÝVOJ NARATIVITY VYBRANÝCH ČESKÝCH FILMŮ POSLEDNÍHO DESETILETÍ

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

V Praze dne 30. 9. 2014

Podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt disertační práce

Tato disertační práce pojednává o některých tendencích a souvislostech ve vývoji narativity českých hraných filmů posledního desetiletí; na vzorku filmů oceněných Českým lvem za nejlepší film a nejlepší režii, na vzorku filmů distribučně nejúspěšnějších a na několika arbitrárně vybraných filmech. Po metodologické kapitole následují analýzy jednotlivých filmů, vždy s dílčím shrnutím hlavních zjištěných skutečností. Další kapitola pak dává výsledky jednotlivých analýz do vzájemné souvislosti a postihuje některé zjištěné vývojové trendy. Hlavními uplatněnými hledisky jsou analýza některých narativních kategorií podle Davida Bordwella a Kristin Thompsonové; dále pohled hlubinné psychologie, zejména prismaticem analýzy mýtů dle Christophera Voglera. Zjištěné výsledky pak práce porovnává s klasickým hollywoodským modelem.

Abstract of the doctoral thesis

This doctoral thesis deals with some tendencies and connections in the narrativity evolution of Czech fiction films of the last decade; on the sample of films awarded by Czech academy award "Czech Lion" for the best film and the best direction, on the sample of the most successful films in the Czech distribution and on several arbitrary chosen films. After the methodology chapter, the analyses of individual films follow, always with the partial summary of the main ascertained facts. Next chapter then puts the results of specific analyses into mutual connections and presents some discovered evolution trends. The main standpoints applied are the analysis of certain narrative categories according to David Bordwell and Kristin Thompson; and the perspective of analytical psychology, mainly of myths analysis according to Christopher Vogler. The founded results are then compared with the classical Hollywood model.

Poděkování

Za odborné konzultace a poskytnutou pomoc při vzniku disertační práce bych velice rád poděkoval panu Prof. PhDr. Janu Bernardovi, CSc; a za zprostředkování stáže v Los Angeles bych velice rád poděkoval panu děkanovi MgA. Pavlu Jechovi.

OBSAH:

1. ÚVOD	8
2. VYMEZENÍ METODY	9
2.1. Vzorek analyzovaných filmů	9
2.2. Vybrané narativní aspekty a pohled mýtu	10
2.3. Hollywoodský model	21
3. ANALÝZY JEDNOTLIVÝCH FILMŮ	26
3.1. České hrané filmy oceněné Českým lvem za nejlepší film a nejlepší režii	26
3.2. Distribučně nejúspěšnější české hrané filmy	74
3.3. Arbitrárně vybrané české hrané filmy	113
4. SHRUTÍ VÝSLEDKŮ ANALÝZ JEDNOTLIVÝCH FILMŮ	125
5. ZÁVĚR	134
6. CITOVANÉ ZDROJE	135

1. ÚVOD

Záměrem této práce je ujasnit si některé tendence a souvislosti ve vývoji narativity českých hraných filmů posledního desetiletí. Po nástinu metodologie následují analýzy jednotlivých filmů, vždy s dílčím shrnutím hlavních zjištěných skutečností. Další kapitola pak dává výsledky jednotlivých analýz do vzájemné souvislosti a postihuje některé zjištěné vývojové trendy.

Níže uvedené analýzy si rozhodně nekladou nárok na kompletní a vyčerpávající postižení všech aspektů sledovaných filmů. Jde spíše o pokus o základní orientaci v terénu uvedeného vzorku filmů pohledem vybraných narativních aspektů a o pojmenování některých souvislostí, jevů a případně zjištěného vývoje těchto skutečností. Analýzy tedy jen výběrově ilustrují tyto skutečnosti.

Mou vstupní pracovní hypotézou je, že skupina distribučně nejúspěšnějších českých filmů posledních deseti let se alespoň v některých narativních aspektech více blíží klasickému hollywoodskému modelu, jak ho popisují níže, než skupina filmů oceněných v posledních deseti letech Českým lvem za nejlepší film a nejlepší režii.

2. VYMEZENÍ METODY

2.1. Vzorek analyzovaných filmů

Rozsah této práce podle mého soudu neumožňuje analyzovat všechny české filmy natočené v posledním desetiletí. Pokud se ovšem tento způsob analýzy filmů ukáže jako produktivní a smysluplný, je samozřejmě možné pokračovat v pedagogickém i teoretickém terénu dále přidáváním dalších filmů ke sledovanému vzorku, či přehodnocením použitých analytických nástrojů. Po dohodě se školitelem, prof. PhDr. Janem Bernardem, CSc. jsme se nakonec rozhodli ve výběru vzorku filmů řídit trojím pohledem. Jednak hlasováním České filmové akademie, kdy jsme vybrali vítěze kategorií nejlepší film a nejlepší režie; jednak návštěvností jednotlivých filmů na domácím trhu, která se v uvedeném vzorku ve všech případech kryje i s nejvyššími tržbami v tuzemských kinech. Považujeme za užitečné neizolovat filmy od jejich dopadu na diváka, tedy vzít v potaz i důležité producentské hledisko distribuční úspěšnosti. Třetím hlediskem byl náš subjektivní výběr – doplnili jsme předchozí dvě kritéria o ty české hrané celovečerní filmy, které podle našeho předběžného názoru posouvají vývoj narativity novým směrem a představují svébytný způsob zacházení s kategoriemi, které v práci sledujeme.

České hrané filmy oceněné Českým lvem za nejlepší film a nejlepší režii¹:

2004 *Horem pádem*, režie Jan Hřebejk

2005 *Štěstí*, režie Bohdan Sláma

2006 *Obsluhoval jsem anglického krále*, režie Jiří Menzel

2007 Nejlepší film: *Tajnosti*, režie Alice Nellis;

Nejlepší režie: *Vratné lahve*, režie Jan Svěrák

2008 *Karamazovi*, režie Petr Zelenka

2009 *Protektor*, režie Marek Najbrt

2010 *Pouta*, režie Radim Špaček

2011 *Poupata*, režie Zdeněk Jiráský

2012 *Ve stínu*, režie David Ondříček

2013 *Hořící keř*, režie Agnieszka Holland

V naprosté většině případů získává Českého lva za režii režisér či režisérka vítězného filmu v kategorii nejlepší film. Výjimku tvořily ročníky 2001 (nejlepším filmem se stal *Otesánek* Jana Švankmajera, ale cenu za nejlepší režii obdržel Jan Svěrák za *Tmavomodrý svět*) a 2007 (nejlepším filmem se staly *Tajnosti* Alice Nellis, nicméně cenu za nejlepší režii obdržel Jan Svěrák za *Vratné lahve*).

Distribučně nejúspěšnější české hrané filmy²:

2004 *Horem pádem*, režie Jan Hřebejk

¹ Česká filmová a televizní akademie. Přístupné z:

<<http://www.filmovaaakademie.cz/cz/ceny-cftaaaa>> (verifikováno 10. 4. 2013)

² Unie filmových distributorů. Přístupné z: <<http://ufd.cz/prehledy-statistiky/top-50-rocni-vysledky>> (verifikováno 10. 4. 2013)

2005 *Román pro ženy*, režie Filip Renč
2006 *Účastníci zájezdu*, režie Jiří Vejdělek
2007 *Vratné lahve*, režie Jan Svěrák
2008 *Bathory*, režie Juraj Jakubisko
2009 *Líbáš jako bůh*, režie Marie Poledňáková
2010 *Ženy v pokušení*, režie Jiří Vejdělek
2011 *Muži v naději*, režie Jiří Vejdělek
2012 *Líbáš jako ďábel*, režie Marie Poledňáková
2013 *Babovřesky*, režie Zdeněk Troška

Arbitrárně vybrané české hrané filmy:

2004 *Krajina mého srdce*, režie Jan Němec
2005 *Nebýt dnešní*, režie Petr Marek
2010 *Přežít svůj život*, režie Jan Švankmajer

2.2. Vybrané narativní aspekty a pohled mýtu

Na tomto místě bych rád objasnil, co míním pojmem *narativita* a příbuznou skupinou slov. *Narrare* znamená latinsky vypravovat. *Narativ* je obsah vyprávění, například příběh. Kristin Thompson³ narativ popisuje takto: “V jakémkoli médiu může být za narativ považován řetěz událostí, odehrávajících se v čase a prostoru, a spojených příčinou a následkem“⁴. *Naraci* chápou jako proces či akt vyprávění. Pokud jde o hraný film, narace zde má úlohu, kterou popsal David Bordwell⁵ slovy: “V hraném filmu je narace proces, ve kterém filmový syžet a styl interagují v průběhu stimulování a usměrňování divákovy konstrukce fabule“. *Naratologie* je pak věda o vyprávění či teorie vyprávění; Tomáš Kubíček⁶ k tomu uvádí: „V našem pojetí se ... naratologie stává souborem nástrojů (pojmu), které pomáhají pojmenovat a určit základní kvality vyprávění a jejich vzájemné vztahy.“ *Narativitou* pak chápou dovednost či schopnost vyprávět příběhy. Francesco Casetti⁷ dodává, že narativita zahrnuje obecné vlastnosti, které přesahují jednotlivé umělecké realizace; jako narativ chápe předmět, v němž se tyto vlastnosti zhmotňují; a naraci jako akt, kterým se tento předmět zhmotňuje.

Dále v práci používám slova *fabule* a *syžet* z odkazu ruské formální školy dvacátých let dvacátého století, která se ovšem dodnes hojně používají. David Bordwell a Kristine Thompson⁸ k tomu uvádějí: „Soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem – nazýváme *fabulí*. ... Svět, ve kterém se fabule odehrává, se někdy nazývá filmová *diegeze* (řecké slovo *diegésis* znamená „vyprávěný příběh“) ... Termín *syžet* se používá k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet.“

³ THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*. Str. 10.

⁴ Všechny překlady cizojazyčných textů Stanislav Zeman, není-li uvedeno jinak.

⁵ BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Str. 53.

⁶ KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vyprávěč. Kategorie narativní analýzy*. Str. 12.

⁷ CASETTI, Francesco (2008): *Filmové teorie 1945-1990*. Str. 177.

⁸ BORDWELL, David ; THOMPSON, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, Str. 113-114.

V tomto smyslu tedy používám slova fabule, syžet, diegeze a diegetický. Tu součást syžetu, která nepatří do světa fabule, označuji za nediegetickou. Jen u rozlišení statutu vypravěče používám termíny intra a extradiegetický, homo a heterodiegetický, jak objasňuji níže. K termínům fabule a syžet dodává Jan Svoboda⁹: „V anglických pracích se pro tuto dvojici obvykle používá výrazů *story* a *plot* (případně širěji *discourse*), ve francouzštině pak *histoire* a *discours*, někdy též vágněji *récit*.“

Po prostudování různých přístupů k analýze narativity ve filmu a po konzultacích se svým školitelem prof. Janem Bernardem a několika dalšími odborníky jsem se rozhodl pro kombinaci dvou hledisek. Jednak použiji analytické nástroje precizované Davidem Bordwellem a Kristine Thompsonovou¹⁰, jednak uplatním pohled hlubinné psychologie a aplikace analýz mýtů. K prvnímu přístupu mě mimo jiné přivedla práce Kataríny Mišíkové¹¹, k druhému mě nasměrovala doktorandská stáž v Los Angeles. U amerických profesorů scenáristiky¹² mě zájem o pohled hlubinné psychologie na film nepřekvapil, nicméně u některých kreativních producentů velkých studií ano. Díky nim jsem se seznámil s přístupem Christophera Voglera¹³, který aplikoval studium mýtu a hlubinné psychologie na analýzu filmového díla. Jeho myšlenky dále rozvíjí například Stuart Voytilla¹⁴. Díla obou těchto autorů zarezonovala s mým studiem Carla Gustava Junga a Josepha Campbella. K mé motivaci k uvedenému pohledu na film přispěla také práce Milana Exnera,¹⁵ i fakt, že jsem třináct let učil v Ateliéru arteterapie na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích mimo jiné psychologickou analýzu pohádek a mýtů, které slouží jako častá témata výtvarné produkce tamních studentů a jejich klientů. Ve své pedagogické praxi jsem byl mnohokrát svědkem pokusů o interpretaci uměleckého díla; tato rovina analýzy filmů však v této práci není dominantní. Pohled na naraci prismaticem mýtu mi upřesnili také Scholes, Phelan a Kellogg¹⁶, kteří píší: „Jakmile kultura ztratí nevinnost v respektu k mýtu, nikdy ji už nezíská zpět. Ale mýtus, který přináší své speciální charakteristiky, umírá, jen aby se znovu zrodil. Jelikož mýtický narativ je vyjádřením formy příběhu hluboko zasazené v lidských zájmech, obavách a aspiracích, zápletky mýtických příběhů jsou skladištěm narativních souvislostí – klíčů k lidské psychice ve formě příběhu – s garancí zasáhnout diváky a hluboce jimi pohnout. Ačkoli racionalistické útoky na mýtus jako faleš ho mohou činit neplatným historicky, jsou bezmocné vůči jeho psychologické potenci.“

⁹ SVOBODA, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Str. 10.

¹⁰ BORDWELL, David ; THOMPSON, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*.

¹¹ MIŠÍKOVÁ, Katarína (2009): *Mysl a příběh ve filmové fikci*.

¹² Měl jsem možnost porovnat přístup na USC – University of Southern California, UCLA – University of California a AFI – American Film Institute.

¹³ VOGLER, Christopher (2007): *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third Edition*.

¹⁴ VOYTILLA, Stuart (1999): *Myth and the Movies*.

¹⁵ Milan Exner v knize *Aktanty a nevědomí; Pokus o přiblížení teorie archetypu a strukturální sémantiky* (2002) na příkladu Goethova *Fausta* pracuje mimo jiné s pohledem hlubinné psychologie.

¹⁶ SHOLES, Robert, PHELAN, James, KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. Str. 220.

Navzdory psychologické síle mýtů se práce bude věnovat více formě než obsahu, jakkoli je samozřejmě problematické striktně oddělovat v uměleckém díle obsah a formu. Například v pojetí Seymoura Chatmana¹⁷ je narativ tvořen příběhem (obsahem) a diskurzem (výrazem). Příběh tvoří jednak události (jednání, dění) a existenty (postavy, prostředí), které Chatman řadí do „formy obsahu“; a jednak lidé, věci atd., jak jsou před-zpracovány autorovými kulturními kódy, což autor nazývá „substancí obsahu“. Diskurz tvoří struktura narativního přenosu, neboli „forma výrazu“; a manifestace (filmová, verbální, baletní, pantomimická aj.), neboli „substance výrazu“. Tento Chatmanův model v práci dále nepoužívám, jen na něm chci demonstrovat složitost striktního oddělování formy a obsahu.

Již Jan Mukařovský¹⁸ k tomu píše: „Vždyť i hranice mezi obsahem a formou je neurčitá. Na první pohled by se sice zdálo, že proti představám, myšlenkám a citům lze postavit jazykové prvky, kterými jsou vyjádřeny, jakožto formu. To by však byl omyl. Neboť jednak již ve způsobu, jakým jsou obsahové prvky do díla uvedeny (v jejich zřetězení, motivaci), je cosi formálního, jednak zase v jazykových prvcích je cosi, co není uměleckou formou, nýbrž toliko jejím podkladem; je to jazyk sám jakožto výtvar a majetek celého jazykového společenství. Snaha odstranit tyto obtíže zavedením pojmu „vnitřní formy“ ztroskotala, neboť pak vznikla neřešitelná otázka, co je vlastně vnitřní forma. Jsou tedy hranice mezi obsahem a formou neodvratně neurčitě. Avšak ani vzájemný poměr formy a obsahu není takový, že by forma byla obsahu podřízena. Spíš opak se přihází, že se totiž obsah řídí formou, že si forma vynucuje takový obsah, jaký se jí hodí.“ Tato práce se tedy soustředí převážně na formu, nicméně formální prostředky neumím jednoznačně oddělit od tvorby významu, proto pravidelně poukazuji na nabízené interpretační možnosti. V tomto mém přístupu mě povzbudil mimo jiné Jan Svoboda¹⁹, který píše: „(Autonomie, svébytnost uměleckého znaku neznamená jeho „samoučelnost“, izolovanost a naprostou soběstačnost.) Kompozice filmového narativu, vyprávěného příběhu, tedy klade závažný noetický problém jeho „poznávací kapacity“, pokud jde o celostní uměleckou (nikoli jen faktovou, věcnou, logickou) informaci.“

V rámci obsahu také rezignuji na identifikaci ideových, případně ideologických vlivů, byť jim samozřejmě každý tvůrce do nějaké míry, vědomě i nevědomě podléhá. Podle některých zastánců kulturního pohledu na film, lze tyto vlivy rozpoznat nejen na rovině významu, ale již v samotném formálním uspořádání filmu. Nepopírám, že tomu tak může být, nicméně tento pohled nebude předmětem zájmu této práce. Nebudeme také zkoumat finanční a technologické aspekty uvedených filmů, jakkoli se samozřejmě na jednotlivých rozhodnutích tvůrců podílejí.

V práci nás budou zajímat především následující kategorie a jevy vycházející z výše uvedených zdrojů: množství diegetického a nediegetického materiálu (titulky, hudba, vypravěč...); to, co z fabule syžet ukazuje a co nikoli; jaký je podíl říkání (telling) a předvádění (showing) – slovo *vyprávění* bych pro

¹⁷ CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Str. 25.

¹⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Str. 23 – 24.

¹⁹ SVOBODA, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Str. 103.

svou mnohoznačnost raději v této souvislosti neužíval. Sledovat také budeme, jak narace reguluje tok informací o fabuli, hierarchie vědění – tedy zda postavy vědí více nebo méně než divák, jaká je distribuce informací mezi postavami; rozsah informací, omezenost na něčí rozsah vědění a neomezenost či vševědoucnost narace – kdy víme více, než postavy; hloubka informací – míra ponoru do psychiky postavy, tedy percepční subjektivita, kdy vnímáme ušima nebo očima postavy – v hlediskovém záběru. Ještě hlubší je mentální subjektivita, kdy jsme například prostřednictvím snů, představ či vizí ponořeni do psychologických stavů postavy. Na opačném pólu pak stojí objektivita narace, kdy je divák omezen jen na chování postav.

Budeme si všimnout také míry otevřenosti narace, její sebereflexivity – tedy toho, do jaké míry narace poukazuje na samu sebe. Budeme také hledat důležité motivy, rýmy, paralely, jejich podobnosti či opakování; a to, jak se proměňují jejich významy a funkce. Budeme si všimnout případné korespondence úvodu a závěru.

Zajímá nás také budování divákových očekávání, míra a způsob jejich naplňování; oddalování odpovědí, retardace, zatajování informací; budování napětí a překvapení. Napětí charakterizuje Marie-Laure Ryan²⁰ takto: „Dramatické napětí je obvykle spojeno s divákovým zájmem o osud hrdiny. Typická situace napětí nastává, když je postava v nebezpečí a čtenář doufá v příznivý výsledek“. Napětí často pramení také ze skutečnosti, že divák ví víc než postavy. K tomu dodávají Pavel Jech a Mary Angiolillo²¹: „V úzkém vztahu s napětím je širší podmínka dramatické ironie, která také závisí na tom, že divák ví něco, co postava neví. ... Vědomí diváků si tedy musí uvědomovat povědomí postavy, aby ironie byla funkční. Tímto způsobem závisí na a pomáhá vytvořit bližší vztah s postavou. Diváci mohou sympatizovat s postavou, která nezná situaci, nebo se diváci mohou cítit nadřazeně vůči postavě, která je neznalá.“ Martin Daniel²² k tomu dodává: „V našem případě tkví napětí v divákově pocitu nejistoty o výsledku scény, sekvence nebo celého příběhu. Ten se skládá ze strachu, že se věci budou vyvíjet špatným směrem, a zároveň z naděje, že vše dopadne tak, jak si přeje.“

Bude nás také zajímat případný vypravěč a jeho typ. V tomto ohledu používám jedno z roztržení vypravěčova statutu podle Gérarda Genetta, jak ho přehledně uvádí Tomáš Kubíček:²³

1. Rovina extradiegetická, vztah heterodiegetický – vypravěč v rovině adresáta vypráví příběh, ve kterém není přítomen (například Homér).
2. Rovina extradiegetická, vztah homodiegetický – vypravěč v rovině adresáta vypráví svůj vlastní příběh (například Gil Blas).
3. Rovina intradiegetická, vztah heterodiegetický – vypravěč je uvnitř textu/filmu, vypráví příběh, jehož není součástí (například Šeherezáda).
4. Rovina intradiegetická, vztah homodiegetický – vypravěč je uvnitř textu/filmu, vypráví svůj příběh (například Odysseus).

Genettovo třídění různých forem fokalizace, tedy toho, kdo se dívá, kdo vnímá, v této práci neužívám; částečně ho nahrazuji jednou ze tří rovin (nejen)

²⁰ RYAN, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality*. Str. 142

²¹ JECH, Pavel; ANGIOLILLO, Mary (2009): *The Seven Minute Screenplay*. Str. 62.

²² DANIEL, Martin (2007): *Dramaturgie filmu*. Str. 4.

²³ KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Str. 80-81.

hollywoodského filmu v níže uvedeném pojetí Jona Boorstina²⁴. Bude nás ovšem zajímat, zda je vypravěč spolehlivý či nespolehlivý, nedůvěryhodný, nebo zda například mluví k divákovi v první osobě. K tomu píše Howard Sklar²⁵: “Zatímco vypravěč v první osobě přináší dojem osobní známosti s postavami příběhu, ke kterým se vztahuje, vševědoucí vypravěč ... může utužit tento vztah známosti dodáním intimních detailů myšlenek a činů postav. Zároveň heterodiegetická vlastnost třetí osoby tohoto druhého vypravěčského hlasu obnovuje distanc, která je pro čtenáře nezbytná, aby mohl být „svědkem“ událostí, jak se vyvíjejí...”

Jakkoli postava vypravěče, zejména omniscientního, může navozovat podobnost s názory a postavou autora, tuto linii v práci nesledujeme. Paralela osobnosti autora a jeho díla byla rozpracována například psychiatrem Stanislavem Drvotou²⁶, recentnější pohledy na tuto problematiku se však odklánějí od samozřejmosti výkladu osobnosti autora z jeho díla, což dokládá například Milan Exner²⁷: „Cílem psychoanalytické literární vědy není primárně analýza skutečné osobnosti autora. Skutečná osobnost je předmětem psychologie a předmětem literární analýzy je až sekundárně. Existují pro to dva důvody. Za prvé nás zajímá osobnost autora uměleckých textů, nikoli nějaká na umění nezávislá osobnost. A za druhé: psychoanalytická literární věda, nakolik chce být literární teorií, se zabývá texty; autor je pro ni – podobně jako literární postava – textovým fenoménem“. U filmu navíc pochopitelně do tohoto procesu autorsky vstupuje v různých fázích tvorby (a výroby) více lidí, jejichž vliv je velmi obtížné „odfiltrovat“ ve snaze dobrat se k otisku jediné osobnosti.

Pokud jde o výše zmíněnou první osobu, bude nás zajímat především případný vstup vypravěče, většinou ve formě hlasu mimo obraz. Nemám zde na mysli komplexní debatu literární vědy, která se mimo jiné zabývá „Ich-formou“. Film má jiné vyjadřovací prostředky než literatura, a například subjektivitu vypravěče a dalších postav vyjadřuje jiným způsobem. Franz Stanzel²⁸ k tomu poznamenává: “(F)ilmová kamera je sice schopna velmi dobře, dokonce lépe a snáze než literární povídka, zachytit prostorovou perspektivu, ale při obšírnější reprodukci subjektivity románové postavy, jaká vyplývá z vyprávění v 1. osobě, naráží na značné obtíže, jejichž překonání si téměř vždy vyžaduje velký technicko-výrazový aparát“.

Budeme si také všimnout toho, zda syžet začíná akcí nebo představováním charakterových rysů postav, popřípadě obojím; zda v expozici hlavní postavu vidíme či ne. Druhá možnost, tedy nepřímá expozice, může nabývat různých forem. Kristína Aschenbrennerová²⁹ k tomu píše: „Jak tedy představit divákovi nepřítomnou postavu? V zásadě máme tři způsoby umožňující vytvořit obraz postavy tak, aby si o ní divák mohl vytvořit vlastní představu. Tyto je možné aplikovat jednotlivě, i v kombinaci. Za prvé, film se odehrává ve dvou časových rovinách – přítomné a minulé, přičemž v přítomné je postava již mrtvá. Fyzicky přítomná je ale v linii představující minulost ve vztahu k východiskovému bodu filmu. V takovém případě se stává „klasickou“ postavou a je tak i napsaná a

²⁴ BOORSTIN, Jon (1996): *Making Movies Work : Thinking Like a Filmmaker*. Str. 9-168.

²⁵ SKLAR, Howard (2013): *The Art of Sympathy in Fiction*. Str. 130.

²⁶ DRVOTA, Stanislav (1973): *Osobnost a tvorba*.

²⁷ EXNER, Milan (2013): *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského*. Str. 28.

²⁸ STANZEL, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění*. Str. 109.

²⁹ ASCHENBRENNEROVÁ, Kristína (2006): „Pátranie po postave“. (Str. 144) In: KAŇUCH, Martin (ed.): *Postava, herec, hviezda vo filme*.

herecky ztvárněná. Podobně je postava konstruovaná například v detektivce, kdy je pachatelem jedna z přítomných postav. Za druhé, postava je charakterizovaná prostřednictvím výpovědí osob, které ji poznali nebo jsou jinak způsobilé (např. odborně) se k její osobě vyjadřovat. Za třetí, postavu poznáváme prostřednictvím jejich „stop“: osobních věcí, skutků. Samotná volba prostředků na „uvedení“ postavy se podřizuje rodu filmu (hraný, animovaný, dokumentární, experimentální), žánru, resp. žánrovému ladění filmu, způsobu narace a v neposlední řadě i postoji, resp. otázce, které film tlumočí.“

Čas bude dalším aspektem, který nás bude v práci zajímat. Všítat si budeme, jak se liší pořádek, trvání a frekvence událostí ve fabuli od způsobu, jakým tyto události prezentuje syžet. Budeme sledovat, zda narace používá flashbacky, vstupy minulého děje, či flashforwardy, vstupy budoucího děje.

Všítat si budeme také toho, zda se analyzované filmy blíží tzv. „puzzle films“ – filmovým skládkám, které míchají časové roviny a vybízejí diváky hledat vodítka k pochopení enigmatické narace nebo zdánlivě nevysvětlitelných událostí fabule; nebo zda předkládají spíše lineárnější uspořádání syžetu. Půjde tedy o to, jak nás syžet navádí ke konstruování fabule, abychom pochopili fabuli v chronologickém pořádku i v předpokládaném trvání a frekvenci. Vycházíme z toho, že divák ve své mysli pochopitelně řadí události syžetu do chronologického pořádku, hlubší psychologii divácké recepce se však dominantně zabývat nebudeme.

Budeme také sledovat, zda syžet opakuje události fabule, například v různých verzích podle vypravěče, či zda užívá redundance ve formě zmínek o akci před jejím předvedením a zmínek či reflexe akce ex post. Souhrnně řečeno, půjde nám o uspořádanost syžetu v čase. Pavel Hošek³⁰ trefně vystihuje, proč uspořádanost v čase není jen formálním aspektem narativity, nýbrž psychologicky účinným pojítkem s divákem: „Příběh je „bezprostředním otiskem života“, svojí časovou dynamikou, svým odkud a kam, svojí strukturovanou zápletkou, konfigurací náhod, svobodných rozhodnutí a osudových daností se příběh v jistém důležitém smyslu nejvíce podobá lidskému životu. Mezi časovostí příběhu a časovým rozměrem lidského života je evidentní korespondence a vzájemné zrcadlení. Příběh se na rozdíl od vědeckého protokolu, filosofického traktátu či lyrické básně lidskému životu podobá právě svou rozvržeností a uspořádaností v čase.“

Všítat si budeme pochopitelně i elips – kdy syžet přeskakuje určitý čas fabule. Syžet může také zhušťovat čas pomocí montáže, tedy shrnujících sekvencí obvykle beze slov, na rozdíl od obvyklých narativních scén. Jak uvádí Seymour Chatman³¹, diskurz je tvořen posloupností a výběrem, časovým i obrazovým.

Pokud uvádím minutu, ve které se konkrétní moment syžetu nachází, počítám čas včetně úvodních titulků i log producentů. Například pátou minutou míním čas od 5:00 do 5:59, což je z gramatického hlediska sice spíše „italský“ způsob označování času, zato v praxi poměrně užívaný.

Slovo scéna užívám pro označení části filmu, ve které vystupují totožné hlavní postavy. Nejde o striktně divadelní význam ve smyslu jednoty prostoru, jedna scéna tedy může obsahovat několik prostředí.

³⁰ HOŠEK, Pavel (2013): *Kouzlo vyprávění*. Str. 17-18.

³¹ CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Str. 27.

Zajímat nás bude i kauzalita, kterou Robert McKee³² popisuje takto: “Kauzalita pohání příběh, ve kterém motivované akce způsobují následky, které se obratem stávají příčinami dalších následků; takto se propojují různé roviny konfliktů v řetězové reakci epizod až k vyvrcholení příběhu, což vyjadřuje vzájemnou provázanost reality.“ Budeme sledovat, zda musíme jako diváci nalézat příčiny, jakým způsobem komplikace vyvolává zvědavost a napětí, jaká je míra uzavřenosti – míra dovršení kauzálních řetězců, zodpovězení otázek, informace o osudu postav, vyřešení záhad, výsledky konfliktů, rozuzlení. Důležité také bude, co podporuje divákovu zvědavost, zda narace nabízí otevřený či uzavřený konec, případně do jaké míry; jaký je divákům ponechán prostor pro mnohoznačnost interpretací.

Důležitá bude v tomto ohledu i motivace v širším smyslu, tedy to, zda vlastnosti a cíle postav poskytují motivaci pro logické odůvodnění další události. Budeme sledovat, zda se v syžetu vyskytují naopak narativně nemotivované intervaly mezi důležitými událostmi, například vlivy náhody, reflexivně zaměřené monology a dialogy, případně intelektuální montáž či nemotivovaný nediegetický materiál.

„Důležitost kauzality pro narativitu zdůrazňuje Edward Branigan³³: Kdybych byl nucen užít jediné slovo pro charakterizaci narativní organizace dat, tím slovem by byla *kauzalita*. Vytváření času a místa v narativu není tak důležité jako konstruování možné logiky pro události, které se mají odehrát. Nebo se spíše čas a prostor zdají být předpoklady pro naše porozumění kauzalitě a tudíž existují na jiné úrovni obecnosti než příčina a následek. Kdyby mi bylo dovoleno druhé slovo pro vyjádření mého popisu narativu, byla by jím *účinnost*. Věřím, že porozumění narativu je druhem rozpoznání *kauzální účinnosti* záměru. V porozumění příběhu si představujeme a stopujeme několik, nebo mnoho možností pro bytí jako záměr. V každodenním životě činíme rozhodnutí ve světle způsobu, nebo způsobů, o kterých věříme, že se ve světě mohou uskutečnit. ... Jedním z účelů narativu je ukazovat, jak určité následky, které si přejeme, mohou být dosaženy, jak je touha propojena s možnostmi uskutečnění, jak se události stávají. Tímto způsobem narativ zařizuje přitahování budoucnosti do přítomnosti.“

S kauzalitou souvisí funkce zápletky. Ta má v příběhu důležitou roli, hlavními dvěma zápletkami je například vymezena tříaktová struktura. Pavel Hošek³⁴ k funkci zápletky uvádí: “Události příběhu bývají určitým specifickým způsobem uspořádány - v čase, v prostoru a také podle určitých priorit a zřetelů. Tomuto uspořádání se říká dějová osnova, její konkrétní podoba utváří zápletku příběhu. Zápletka dává příběhu soudržnost, jednotu a řád, funguje jako jeho organizující princip. Právě díky zápletce nejde v příběhu jen o bezvýznamnou chronologickou posloupnost vzájemně izolovaných a logicky či vztahově nepropojených událostních jednotek“.

Scholes, Phelan a Kellogg k tomu píší³⁵: “Konec konců, ze všech aspektů narativu se zápletka zdá být nejen tím nejzákladnějším, ale také nejméně

³² McKEE, Robert (1999): *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Str. 52.

³³ BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative comprehension and film*. Str. 216-217.

³⁴ HOŠEK, Pavel (2013): *Kouzlo vyprávění*. Str. 12.

³⁵ SCHOLES, Robert, PHELAN, James, KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. Str. 238

variabilním, pokud jde o všeobecný koncept. Požadujeme variabilitu jednotlivých incidentů více než variabilitu zápletek v naší fikci. ... Známe náš směr, ačkoli nevíme přesně, jaké scény budeme cestou mýjet. Specifika incidentů připouštějí tolik variací jako specifika charakterizací a právě v této oblasti očekáváme od autora předvedení jeho originality v dějové linii. Zápletka v širším smyslu bude vždy mythos a vždy bude tradiční.“

Podstatný bude pro nás i typ hrdiny, tedy například to, zda hrdinou či protagonistou je jednotlivec nebo skupina, kolektivní hrdina; jaký je cíl, jaká touha motivuje protagonistu; je tento cíl zřejmý, specifický. Je cíl na konci splněn? Touha došla naplnění? Jaké jsou cíle ostatních postav? Kdy se dozvíme, jak se cíle případně mění? Má protagonista vědomé i nevědomé přání? K tomu píše Pavel Jech a Mary Angiolillo³⁶: „Frank Daniel má zásluhu na poskytnutí jednoduchého, nicméně elegantního a silného slovníku pro scenáristovu pragmatickou práci jak na vědomých tak nevědomých aspektech postavy. Odkazuje na přání (want) coby plně uvědomovanou touhu či cíl postavy, a potřebu (need) coby nevědomý bod, ke kterému musí postava dojít, aby se rozvinula.“

Cíl či cíle protagonisty se mohou lišit zejména v závislosti na žánru, (hrdina romantické komedie chce většinou získat partnera opačného pohlaví, detektiv v detektivce chce obvykle vyřešit případ), ovšem podle volby tvůrců pochopitelně i v rámci jednoho žánru. Martin Daniel³⁷ k variabilitě protagonistových cílů uvádí: „V zásadě publikum buď přijme nebo odmítne dominantní pohnutku protagonisty, která příběh vede od začátku až po rozuzlení. Jestliže je pohnutka hlavní postavy pozitivní, jde-li o touhu po lidském naplnění, od zcela prostých po velmi hrdinské motivy – jinými slovy jedná-li se o jakoukoliv podobu lásky, na konci příběhu se dostaví pocit radosti, uspokojení, euforie nebo také – což záleží na výsledku konfliktu – smutek, rozčilení, hořkost, lítost. Je-li pohnutka protagonisty nějakým destruktivním či sebedestruktivním klamem, fixací nebo obsesí, téma se rozvíjí jako rostoucí nesouhlas. Může dosáhnout i podoby zděšené averze, nenávisti nebo – v komedii – prostě výsměchu, a konečný efekt opět závisí na výsledku konfliktu.“ To je pro nás cenné rozlišení, mimo jiné proto, že v našem sledovaném vzorku nezanedbatelnou část představují komedie.

Mezi naše další otázky budou patřit také: Jakým způsobem je zobrazen antagonista, je personifikován? Jaký je cíl antagonisty a zůstává jeho cíl nenaplněn, nebo je (také) splněn? Jde antagonistův cíl proti cíli protagonisty nebo nastává jejich synergie? Je ve filmu jeden nebo více antagonistů; jaká je jejich hierarchie? Ví postava na konci víc než na začátku, jakou lekci dostala? Většina klasických vyprávění vytváří konfliktní situace mezi protagonistou a antagonistou, hlavní postava, někdy i další postavy překonávají různé překážky a problémy. Zajímat nás bude, zda jsou tyto překážky založeny na externích či interních konfliktech. To je podstatné nejen pro narativitu, nýbrž i pro míru divácké identifikace. Divák identifikovaný většinou s protagonistou si tak vědomě či nevědomě testuje, jak by se sám v situacích zobrazených filmem

³⁶ JECH, Pavel; ANGIOLILLO, Mary (2009): *The Seven Minute Screenplay*. Str. 52.

³⁷ DANIEL, Martin (2007): *Dramaturgie filmu*. Str. 4-5. Martin Daniel, syn výše zmíněného Franka – Františka Daniela diskutoval o tématech tohoto svého textu s posluchači semináře na FAMU v březnu 2007.

zachoval. Lubomír Doležel³⁸ k tomu píše: „Když čtenář zrekonstruoval fikční svět v podobě mentálního obrazu, může se nad ním zamýšlet a učinit ho součástí své zkušenosti právě tak, jako si přisvojuje svět aktuální. Toto přisvojení, které zahrnuje požitek, získání vědomostí i nápodobu, včleňuje fikční světy do čtenářovy skutečnosti“. Zabýváme se tedy procesy na úrovni divákova poznání a rekonstrukce fikčního světa, analytický aparát teoretiků fikčních světů však v této práci neužíváme.

Jde nám také o budování identifikace, případně soucitu s postavami. Identifikaci prohlubuje výše zmíněná subjektivizace vyprávění a promyšlená charakterizace postavy. Položky budování soucitu shrnuje Howard Sklar³⁹:

1. Uvědomění si utrpení, jako něčeho, co má být zmírněno.
2. Často úsudek, že něčí utrpení je nezasloužené nebo nespravedlivé.
3. „Negativní“ pocity na straně trpícího.
4. Touha pomoci.

Dodal bych postřeh Aristotelův⁴⁰, že soucit máme tehdy, pokud se špatné věci stávají dobrým lidem.

Z hlediska diváckého jde také o procesy odžívání si rolí, abreakce traumat, atd.; tedy zdaleka ne jen o zábavu a požitek z viděného. Tyto hlubinné procesy je ovšem velmi obtížné analyzovat, protože sám divák si jich často není vědom. Potřebovali bychom tedy s každým divákem několik měsíců až let pravidelných setkávání s hlubinným psychologem, abychom mohli alespoň s nějakou mírou relevance určit, jaké procesy konkrétní film inicioval či facilitoval. To pochopitelně není možné, byla by ovšem podle mého názoru škoda zcela ignorovat tuto dimenzi, byť níže uvedené poukazy na možné interpretační klíče si rozhodně nekladou nárok na vyčerpávající a jediné možné vystižení této mnohvrstevnaté skutečnosti.

Také proto se budeme zabývat rovinou mýtů. Vyprávět si mýty a další důležité příběhy patří k jednomu ze sebezáchovných mechanismů lidského druhu po staletí. Učíme se na nich mimo jiné, jaký typ chování je adaptivní, jaký dojde zamýšleného i nezamýšleného výsledku, případně uznání širší komunity; a jaký nikoli. Shapiro⁴¹ k tomu píše: „A právě to dělají velké příběhy: ukazují nám odlišný způsob pojmání reality. Nic se nemění, leč naše mysl, a to, pochopitelně, mění vše.“ Mýty, stejně jako například sny, k nám mluví jazykem symbolů. Patřím k těm, kteří se domnívají, že symboly nelze jednoznačně interpretovat. Má však smysl se o to stále pokoušet, respektive udržovat kontakt se světem symbolů. Don Fredericksen⁴² naše možnosti shrnuje takto: „Symboly nemohou být zredukovány a zůstat symboly. ... Nicméně protože nás symboly charakteristickým způsobem provokují, máme potřebu snažit se o jejich interpretaci, pokud mají být něčím víc než zajímavostí. Tímto interpretujícím gestem je amplifikace. Amplifikace se objevuje na dvou úrovních: osobní a transpersonální“. Přijmeme-li tento pohled, pak osobní rovina amplifikace zůstává na každém z nás individuálně, případně na konzultaci s odborníky. Cesta k transpersonální amplifikaci pak vede například studiem mýtů.

³⁸ DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Str. 35.

³⁹ SKLAR, Howard (2013): *The Art of Sympathy in Fiction*. Str. 53.

⁴⁰ ARISTOTELÉS (1996): *Poetika*. Str. 80.

⁴¹ SHAPIRO, Rami (2006): *Chasidské povídky*. Str. 18.

⁴² FREDERICKSEN, Don (2001): „Jung/sign/symbol/film“. Str. 36-37. In: ALISTER, Ian; HAUKE, Christopher (eds.): *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*.

Mytologickou strukturu aplikovanou na hraný film, identifikaci a popis jednotlivých fází cesty hrdiny i charakteristiku nejčastěji se vyskytujících archetypů přináší ve své opakovaně doplňované knize Christopher Vogler⁴³.

Rozlišuje zde těchto 12 fází mytologického příběhu cesty hrdiny:

1. Obyčejný svět, kde hrdinu poznáme, stejně jako jeho ambice a omezení. Začíná se budovat identifikace s hrdinou.
2. Výzva k dobrodružství, ve které je hrdina pobízen, aby vyřešil nějaký problém.
3. Odmítnutí výzvy, hrdina váhá, případně dává najevo strach. Ukazuje se tak mimo jiné nesnadnost úkolu.
4. Setkání s mentorem, který hrdinovi dodává kuráž, cenné informace, rady a někdy i kouzelný prostředek, orientující předmět, což motivuje, předznamenává další situace.
5. Překročení prahu, hrdina přijímá výzvu a vydává se do speciálního světa. Obvykle ve čtvrtině času syžetu.
6. Testy, spojenci a nepřátelé - situace a lidé, kteří pomáhají hrdinovi objevit, co je ve speciálním světě podstatné, a komu lze věřit.
7. Soustředění, během kterého se hrdina, často o samotě, připravuje na rozhodující střetnutí se silami stínu, porážky, smrti.
8. Zkouška, ve které hrdina čelí svému největšímu strachu a smrti. Často přímá konfrontace s personifikací stínu. Obvykle v polovině času syžetu.
9. Odměna – hrdina je v určitém smyslu znovuzrozen a vychutnává si benefity toho, že konfrontoval strach a smrt.
10. Cesta zpět – hrdina se rozhoduje pro návrat, někdy je pronásledován. Obvykle ve třech čtvrtinách času syžetu.
11. Vzkříšení – vrcholný test, který očistí a transformuje hrdinu na prahu domova.
12. Návrat s elixírem – hrdina se vrací do obyčejného světa a podělí se o výsledek své cesty s přáteli, rodinou či širší komunitou.

Podle Voglera najdeme toto mytologické schéma více či méně skryté téměř ve všech žánrech. Pokud jde o jednotlivé nejfrekventovanější archetypy, Vogler jich rozlišuje osm; uvádím je i s jejich hlavními úkoly:

1. Hrdina/hrdinka – vnitřně se měnit, jednat, nesobecky sloužit a obětovat se pro druhé. Nejčastější postava k divácké identifikaci. Někdy i antihrdina/antihrdinka, s různou mírou negativních vlastností. Psychologicky ego.
2. Mentor/ka⁴⁴ - radit hrdinovi, dodávat kuráž. Někdy jen interiorizovaný, například hrdinův hodnotový systém. Moudrý, většinou starší muž či žena, často bývalý hrdina. Psychologicky self, hlubinné já.
3. Strážce prahu - testovat hrdinovy/hrdinčiny schopnosti a odhodlání. Může být ignorován, přelstěn, zdolán bojem, inkorporován, uchláčen. Psychologicky neurózy, emocionální jizvy, neřesti, závislosti a jiná vnitřní omezení.

⁴³ VOGLER, Christopher (2007): *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third Edition.*

⁴⁴ Od této chvíle budu užívat jen mužský rod, nicméně upozorňuji, že níže uvedené skutečnosti platí pro ženské i mužské postavy.

4. Posel – varovat, vyzývat, motivovat. Někdy interiorizován ve formě snů a vizí, někdy externí událost. Psychologická funkce – oznamuje touhu po změně.
5. Svůdce – vyptávat se a klamat, často zrádce vydávající se za přítele. Přináší pochybnost a napětí. V romantické komedii často osoba opačného pohlaví než hrdina/hrdinka. Psychologicky archetyp animus/anima.
6. Stín – ničit, vytvářet konflikt s hrdinou. Psychologicky reprezentuje sílu potlačených emocí, obsahů vytěsněných do nevědomí, někdy i hrdinovy nejtemnější touhy, ale i nevyužité zdroje či odmítané pozitivní kvality.
7. Spojenec – pomáhá hrdinovi, varuje, zlidšťuje ho, oponuje mu, připomíná mu jeho úkol, vtipně glosuje, ptá se za diváka. Někdy kolektivní. Psychologicky nevyužité či nevyjádřené části hrdinovy osobnosti.
8. Šprýmař – narušovat status quo, humorem může způsobovat změny i chaos, ale i odhalovat pravý stav věcí a přinášet úlevu. V romantických komediích často nejlepší přítel/kyně hrdiny/hrdinky, poskytující komickou radu.

Tyto archetypy podle Voglera nesplývají vždy s jednotlivými postavami. Jde spíše o funkce, blízké pojetí Vladimira Proppa⁴⁵, které mohou postavy plnit jen v části příběhu. Jinou metaforou, jak narace užívá těchto archetypů, jsou masky, které si v různých částech příběhu různé postavy mohou nasadit, později sundat i vyměnit za masku jinou. Z psychologického pohledu reprezentují archetypy různé, i neuvědomované aspekty hrdinovy osobnosti. Ostatní postavy tak představují kladné i záporné možnosti, které hrdina na své cestě inkorporuje a vyrovnává se s nimi. To jeho osobnost činí celistvější a vyzrálejší.

Identifikovat archetyp ve filmu nemusí být úplně samozřejmé, například ne každá svůdná ženská postava je automaticky projevem archetypu anima. John Beebe⁴⁶ upřesňuje, jak lze manifestaci tohoto archetypu ve filmu poznat: Je pro ni charakteristická neobvyklá radiance, oslnivost a vitalita; chce být milována, někdy ovšem i nenáviděna; přichází odjinud do reality, kterou dobře známe; je ženským zrcadlem rysů, které jsme již poznali v postojích nebo chování jiné, obvykle mužské postavy; nabízí radu, či výtku, která mění vztah jiné postavy ke své vnitřní realitě; uplatňuje ochranný a často terapeutický účinek na někoho jiného; dovede jinou postavu k poznání osobnostního problému, který je neřešitelný; ztráta této postavy je asociována se ztrátou smysluplné životaschopnosti.

Beebe⁴⁷ dále připomíná Jungovo doporučení vizualizovat a analyzovat svou animu, abychom ji co nejlépe poznali. V tomto procesu může člověk nejen zažít její styl a přirozenost, nýbrž také nezávislost, jako faktor stojící za jeho egem, ve vytváření jeho osudu. K tomu mohou některé filmy výborně posloužit.

Robert McKee⁴⁸, ačkoli se k mytologické struktuře příběhu v následující pasáži explicitně neobrací, vlastně tvrdí něco velmi podobného: „Všechny příběhy mají formu hledání. V dobrém či ve zlém, událost vykolejí život postavy z rovnováhy a vzbudí v ní vědomou a/nebo nevědomou touhu po tom, co cítí, že by mohlo znovu nastolit rovnováhu. Tak se postava vydává hledat svůj objekt

⁴⁵ PROPP, Vladimír (1970): *Morfologie pohádky*.

⁴⁶ BEEBE, John (2001): "The anima in film". (Str. 210-212) In: ALISTER, Ian; HAUKE, Christopher (eds.): *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*.

⁴⁷ Tamtéž, str. 223.

⁴⁸ MCKEE, Robert (1999): *Story*. Str. 196.

touhy proti silám antagonismu (vnitřního, osobního, nad-osobního). Postava toho dosáhne nebo nedosáhne. To je příběh v kostce.“

Z hlediska stylu nás budou zajímat ty prvky, které výrazně přispívají ke specifičnosti filmu. Budeme tedy hledat stylovou dominantu, jak o ní píše Jan Mukařovský:⁴⁹ „Nelze se ovšem domnívat, že by každé přetvoření nutně působilo estetické prožívání. Jsou přetvoření, která jsou esteticky neúčinná, například deformace řeči vlivem mocného vzrušení nebo u lidí abnormálních. Od takových deformací se liší básnické přetvoření svou *systematičností*. Je-li přetvořen jistý jazykový prvek, je přetvořen v celém díle důsledně stejným způsobem. Takové systematické přetvoření jistého jazykového prvku nazýváme *tvárným prostředkem*. Tvárných (str. 28): prostředků je ovšem v díle mnoho, neboť každý jeho prvek, ať zvukový, ať syntaktický, ať významový, může být přetvořen, aby esteticky působil. Vzájemný poměr všech těchto tvárných prostředků je rovněž do jisté míry systemizován, a to tak, že tvárné prostředky na sebe navzájem působí. Zdá se, že zpravidla jeden z nich ovládá ostatní, je dominantou díla.“ Takovouto stylovou dominantu může tvořit herectví, mizanscéna, kamera, zvuk, střihová skladba a další složky filmového díla. Katarína Mišíková⁵⁰ k tomu poznamenává: “Základní rolí neoformalistické filmové analýzy je totiž právě určení dominanty díla neboli příznačného postupu organizujícího kompozici.”

Stylové a narativní prvky jsou natolik v díle provázány, že je z mého pohledu často velmi obtížné analyzovat jedny bez druhých. Například průměrnou délku záběru ve filmu, celkový počet záběrů či počet určitých typů a velikostí záběrů ve filmu považuji za spíše stylový prvek. Pokud bychom v detailnější studii analyzovali tyto veličiny a prostředky, museli bychom podle mého názoru zároveň studovat vnitřní, tedy vnitrozáběrovou montáž. A pro větší relevanci i míru a způsob pohybu kamery. To už by ovšem šlo o analýzu filmového stylu, která není dominantním zájmem této práce. Stejně tak nebudeme sledovat například formy přechodu mezi jednotlivými scénami, případně mezi časovými rovinami či mezi realitou a sněním, vizí. Uvedené filmy pochopitelně nabízejí zajímavá řešení těchto přechodů, jak ve vizuální rovině, tak v rovině zvukové či dialogové, a v jejich vzájemné kombinaci. Tyto stylové prvky ovšem v práci zmiňujeme jen tehdy, pokud patří ke stylovým dominantám.

2.3. Hollywoodský model

V projektu své práce jsem si vytyčil, že porovnáím zjištěné skutečnosti na vzorku českých filmů s hollywoodským modelem vyprávění, jak ho produkují - nejen - tamní velká studia. Pokud jde o vystižení, v čem hollywoodský model spočívá, začneme Davidem Bordwellem.⁵¹ Ten tvrdí, že “Klasický hollywoodský film prezentuje psychologicky definované individuality, kteří se snaží vyřešit jasně vyjádřený problém nebo dosáhnout konkrétních cílů. V průběhu tohoto zápasu se postavy dostávají do vzájemných konfliktů, nebo do konfliktů s vnějšími okolnostmi. Příběh končí rozhodným vítězstvím nebo porážkou, vyřešením problému a jasným dosažením či nedosažením cílů. ... V klasické konstrukci fabule je hlavním jednotícím principem kauzalita. ... Klasický syžet

⁴⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Str. 27-28.

⁵⁰ MIŠÍKOVÁ, Katarína (2009): *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Str. 62.

⁵¹ BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Str. 157.

obvykle prezentuje dvojitou kauzální strukturu, dvě dějové linie: jedna obsahuje heterosexuální romanci (chlapec/dívka, manžel/manželka), druhá linie obsahuje další sféru – práci, válku, misi či úkol, jiné osobní vztahy. Každá linie má vlastní cíl, překážky a vyvrcholení.“

Pokud jde o distribuci informací, kterou narativita v klasickém hollywoodském filmu divákovi přináší, Bordwell⁵² uvádí: „Dostáváme širokou škálu znalostí, nicméně se strategickými omezeními. V průběhu jakéhokoli filmu obvykle nejsme omezeni na to, co ví jen jedna z postav. Místo toho přecházíme od postavy k postavě a víme více než jakákoli z nich, ale přeci jen nevíme všechno.“ V téže knize Bordwell píše o trendech, které v hollywoodských filmech sílí od devadesátých let minulého století. Podle něj mezi ně patří větší příklon ke kolektivnímu protagonistovi a větší otevřenost či sebereflexivita narace, projevující se jednak aluzemi na jiná – nejen – filmová díla, jednak stále očividněji uplatňovanou virtuozitou stylových prostředků.

Kristine Thompson⁵³ hollywoodský model charakterizuje takto: „Nezákladnějším principem hollywoodské kinematografie je, že narativ by se měl skládat z řetězce příčin a následků, který je pro diváka snadný ke sledování. Tato jasnost pochopení je základní pro všechny naše další odpovědi na film, zejména ty emocionální ... Hollywood upřednostňuje sjednocené narativy, což v samém základu znamená, že příčina by měla vést k následku a že tento následek by se měl stát příčinou pro další následek v nepřerušném řetězu v průběhu filmu. To neznamená, že každý následek přichází bezprostředně po své příčině. Naopak, jedním z hlavních zdrojů srozumitelnosti a kupředu směřujícího podnětu v syžetu je „zavěšená příčina“ (dangling cause), informace nebo akce která vede k následku nebo vyřešení až později ve filmu. ... Příčiny ale nejsou ponechány zavěšené na konci narativu. Prakticky všechny hollywoodské filmy dosahují uzavření ve všech dějových liniích a vedlejších zápletkách. ... Hlavní výjimkou tohoto zobecnění jsou filmy cílené k vygenerování pokračování, ve kterých se zavěšené příčiny objevují v pozdější části narativu. Tato nová příčina však obvykle nepřináší nejasnost, nýbrž naznačuje směr, kterým se děj pokračování bude ubírat. ... Jednota a srozumitelnost vyžadují, aby vše ve filmu bylo motivováno, ať předem nebo zpětně; to znamená, že každá událost, cíl, charakterová vlastnost a další narativní komponenty by měly být ospravedlněné, explicitně nebo implicitně, jinými elementy filmu. ... V prakticky všech případech hlavní postava klasického hollywoodského filmu po něčem touží a tato touha poskytuje kupředu směřující stimul pro narativ. Hollywoodští protagonisté jsou spíše aktivní, vyhledávají cíle a uskutečňují je, spíše než by jim byly cíle vnuceny. Téměř bez výjimky určují protagonistovy cíle hlavní dějové linie. Tyto linie jsou obvykle alespoň dvě, dvojitá dějová linie je dalším distinktivním znakem hollywoodských filmů. Romance je klíčová pro většinu hollywoodských filmů, tu obsahuje jedna z linií; druhá linie se zabývá dalším z protagonistových cílů. Tyto dva cíle jsou obvykle kauzálně propojeny.“

⁵² BORDWELL, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Str. 45.

⁵³ THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*. Str. 10-14.

Robert McKee⁵⁴ píše, že: „Klasický design znamená příběh postavený okolo aktivního protagonisty, který bojuje primárně s externími antagonistickými silami, aby naplnil svou touhu, v kontinuálním čase, v konzistentní a kauzálně propojené fikční realitě, do uzavřeného konce s absolutní, nezvratnou změnou.“ Takovouto klasickou strukturu nazývá McKee „arci-syžetem“; (což by bylo možné, ale podle mne méně vhodné také přeložit jako arci-děj, nebo arci-zápletka; v originále archplot). Vedle něj rozlišuje tři další možnosti, nejdříve minimalistický „mini-syžet“ (miniplot), který heslovitě charakterizuje takto: „otevřený konec, vnitřní konflikt, více protagonistů, pasivní protagonista“. Druhou alternativou je „anti-syžet“ (antiplot), s položkami „náhoda, nelineární čas, nekonzistentní reality“. Třetí alternativou je o několik stránek v jeho knize dál⁵⁵ „ne-syžet“ (nonplot), lapidárně charakterizovaný jako „stagnace místo změny“.

Vzhledem k výše uvedenému bych rád ještě upřesnil, co McKee myslí termínem „konzistentní reality“⁵⁶. Jsou to „fikční prostředí, která zajišťují způsoby interakce mezi postavami a jejich světem, které jsou konzistentně udržovány během vyprávění, aby vytvářely význam.“ Pro srovnání, „nekonzistentními realitami“ McKee⁵⁷ míní „prostředí, která směšují způsoby interakce tak, že epizody příběhu přeskakují nekonzistentně z jedné „reality“ do jiné, aby vytvářely dojem absurdity.“

Pokud jde o výše zmíněnou instanci vypravěče, Julian Murphet⁵⁸ k ní uvádí: „V komerční kinematografii spíše nezaznamenáváme vypravěče. Vlastně spousta narativní síly filmu závisí na vymazání subjektivní pozice z narativu. Narativní film se snaží zahltit silou ve své diegetické realizaci: zahrnuje nás „realistickými“ vizuálními informacemi, kinetickou energií, zvukem a rychlým pulzem častých střihů. A žádné z těchto efektů se nezdají plynout z lidského subjektu. Přicházejí ze systému, průmyslu, Hollywoodu.“

Jon Boorstin⁵⁹ přichází s myšlenkou, že hollywoodské filmy v různé míře kombinují trojí potěšení, která nazývá „voyeristické, zástupné a viscerální“. „Voyeristické“ potěšení podle něj přináší čistou radost z vidění nového, zajímavého a krásného; divákova případná námitka v této rovině zní „To by se nestalo“; jde tedy o míru konzistence fikčního světa, případně o míru korespondence s divákem vnímanou realitou. „Zástupné“ potěšení spočívá v identifikaci, spoluprožívání s postavou; divákova případná námitka v této rovině zní: „To by neudělal/a“; jde tedy o míru emocionální věrohodnosti. „Viscerální“ potěšení spočívá podle Boorstina nikoli ve spoluprožívání s postavou, nýbrž ve vlastních, tedy divákových pocitech a počtcích. Jde nejčastěji o atak na první signální soustavu, například v různých formách vzrušení. Divákova případná námitka v této rovině zní: „To mě nebere, nevzrušuje.“ Žádná z těchto rovin by podle Boorstina neměla v hollywoodském

⁵⁴ McKEE, Robert (1999): *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Str. 45.

⁵⁵ McKEE, Robert (1999): *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Str. 57.

⁵⁶ Tamtéž, str. 53.

⁵⁷ Tamtéž, str. 54.

⁵⁸ MURPHET, Julian (2005): „Narrative voice“. In: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne: *Narrative and Media*. Str. 76.

⁵⁹ BOORSTIN, Jon (1996): *Making Movies Work : Thinking Like a Filmmaker*. Str. 9-168.

filmu chybět, jejich zastoupení se mění zejména s ohledem na žánr. Zdůraznění každé z těchto rovin koreluje s užíváním jiných stylových prostředků; to ale není dominantním zájmem této práce. Boorstinova zástupná rovina souvisí podle mého názoru s výše zmíněnou fokalizací, tedy s tím, přes koho situaci vnímáme, kdo se dívá. Franz Stanzel⁶⁰ k tomu píše: “V personální vyprávěcí situaci pak zaujímá místo zprostředkujícího vypravěče reflektor, tj. románová postava, která myslí, cítí, vnímá, ale nemluví k čtenáři jako vypravěč. Zde se dívá čtenář očima postavy reflektora na jiné postavy vyprávění. Protože se “nevypráví”, vzniká v tomto případě dojem bezprostřednosti zobrazení.” Ačkoli se Stanzel zabývá literaturou, dojem bezprostřednosti zobrazení je podle mého mínění relevantním aspektem i pro postavu filmového „reflektora“, tedy postavy, se kterou se divák může identifikovat.

V závěru své knihy Jon Boorstin⁶¹ srovnává klasický evropský film Federica Felliniho *8 1/2*⁶², který nese nezpochybnitelné nebo alespoň v široké shodě odborné obce sdílené umělecké hodnoty a film Orsona Wellesa *Občan Kane*⁶³, kterého si v podobné shodě váží evropská i americká odborná obec. Na srovnání obou filmů dospívá Boorstin k charakteristice hollywoodského filmu: stylizace, která se ovšem snaží nepřitahovat příliš divákovy pozornosti; více na první shlednutí pochopitelného a kauzálně propojeného příběhu než objevování vnitřního světa hlavní (v obou případech slavné a rozporuplné) postavy – ačkoli obě roviny mají srovnávané filmy společné. Závěr hollywoodského filmu také sklene hlavní dějové linie a jasně odpovídá na úvodní otázku (v případě filmu *Občan Kane* – Co je Rosebud?). Oba filmy ovšem nechávají poměrně široký prostor na individuální divákovy interpretace.

Dovoluji si zmínit i dramaturgické (tedy spíše praktické) pojetí tříaktové struktury hollywoodského filmu podle Syda Fielda⁶⁴, který uvádí: „Běžný hollywoodský film je přibližně dvě hodiny (120 minut) dlouhý, zatímco evropské či zahraniční filmy zpravidla trvají okolo 90 minut. Jedna stránka scénáře přitom odpovídá zhruba jedné minutě projekce hotového filmu a není přitom rozhodující, jestli je scénář samá akce, samý dialog či jakákoliv kombinace obou výše zmíněných. ... 1. Dějství, začátek, představuje jednotku dramatické akce dlouhou přibližně třicet stránek a zasazenou do dramatického kontextu, který nazýváme expozice. Kontextem rozumějme prostor, který vymezuje obsahu příběhu jeho pevné místo. ... Scenárista má přibližně třicet stran na to, aby svůj příběh, postavy, dramatickou premisu (předpoklad) a situaci (okolnosti děje) exponoval a aby nastolil vztah mezi hlavní postavou a dalšími osobami, obývajícími její svět. ... Druhé dějství je jednotkou dramatické akce, která je přibližně šedesát stránek dlouhá, odehrává se mezi třicátou a devadesátou stranou scénáře a je zasazena do dramatického kontextu, který nazýváme konfrontace. V průběhu druhého dějství naráží hlavní postava na jednu překážku za druhou a tyto překážky jí znemožňují uspokojit její dramatickou potřebu (dramatic need). ... Dějství třetí je jednotkou dramatické akce, která trvá od konce 2. Dějství, tedy přibližně od devadesáté stránky, až do konce scénáře a je

⁶⁰ STANZEL, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění*. Str. 13.

⁶¹ BOORSTIN, Jon (1996): *Making Movies Work : Thinking Like a Filmmaker*. Str. 204-213.

⁶² *8 1/2*, režie Federico Fellini, Itálie, Francie, 1963.

⁶³ *Občan Kane* (Citizen Kane), režie Orson Welles, USA 1941.

⁶⁴ FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky*. Str. 17-25.

zasazena do dramatického kontextu, který nazýváme rozuzlením. Rozuzlením nemám na mysli konec příběhu, nýbrž jeho rozřešení.“

Kristin Thompsonová⁶⁵ s Fieldovým pojetím tříaktové struktury ovšem do jisté míry polemizuje, či ho rozšiřuje. Píše například: „Tendence velkých částí trvat průměrně 20 – 30 minut se týká i filmů, které se odlišují od Fieldova dvouhodinového standardu. (Většina filmů přeci jen není přesně dvě hodiny dlouhá.) Například hrané filmy trvající výrazně méně než 100 minut se mohou lámat do tří částí. Pokud se tak stane, tyto části mají tendenci mít přibližně stejné třetiny. Podobně velmi dlouhé filmy, řekněme se 150 minutami nebo více se často dělí na pět zhruba vyvážených částí.“ Thompsonová rozeznává ve většině přibližně dvouhodinových filmů čtyři části, Fieldovo druhé jednání dělí na dvě poloviny, čímž dosahuje výše zmíněného poměru zhruba časově vyvážených, 20 – 30 minut trvajících částí.

V hlavních rysech jsme tedy podle mého mínění popsali klasický hollywoodský model filmu; čím je naopak charakteristická narace uměleckého filmu? David Bordwell⁶⁶ píše: „Mohli bychom říct, že syžet zde není tak redundantní jako v klasickém filmu; že jsou zde permanentní a potlačované mezery; že expozice je opožděná a do větší míry rozptýlená; že narace má tendenci být méně všeobecně motivovaná“.

Kristin Thompson⁶⁷ k tomu uvádí: „Jedna věc, která odlišuje narativy uměleckých filmů od těch klasických, je fakt, že protagonista/protagonistka je pod malým časovým presem, aby dosáhl/a svého cíle. V mnohých hollywoodských filmech jsou však jak dopředu směřující impuls, tak časová jasnost zajišťovány zahrnutím jednoho či vícero časovými omezeními.“ Na jiném místě své knihy Kristin Thomson⁶⁸ o uměleckých filmech píše: „Film v této tradici používá narativní prostředky jako nejednoznačnost a nedostatek uzavřenosti, stejně jako vyhýbání se značné redundanci typické pro klasický film. Zatímco klasický film využívá motivy primárně k ustanovení expozice a jednoty, narace uměleckého filmu typicky podněcuje diváka, aby interpretoval motivy tematicky, a tím aby rozeznal rovinu komentáře nad přímočarou akcí.“

Nejen evropští tvůrci obvykle nesou s pochopitelnou nelibostí, když se jim vnucuje jakýkoli osvědčený model a když se umění definuje negativně, tedy tím, jak se od tohoto modelu odchyluje. Umění má být podle mnohých především svobodné, intuitivní. Jsem si této skutečnosti vědom, nicméně považuji hollywoodský model za natolik vlivný a propracovaný, že si dovoluji toto hledisko do práce zahrnout. Tím mu ovšem nechci přiznávat normativnost či dávat jakékoli hodnotové znaménko. Normy ani filmové gramatiky tato práce nehledá.

⁶⁵ THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*. Str. 37.

⁶⁶ BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Str. 205.

⁶⁷ THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*. Str. 16.

⁶⁸ Tamtéž, str. 179.

3. ANALÝZY JEDNOTLIVÝCH FILMŮ

3.1. České hrané filmy oceněné Českým lvem za nejlepší film a nejlepší režii:

Horem pádem

2004, režie Jan Hřebejk

- Ve třetí minutě nás narace orientuje v místě nediegetickým titulkem „Břeclav, Česká republika“. Sledujeme dva řidiče kamionu, kteří pašují skupinu běženců. Jejich dialog nepostrádá prvky komiky, situace s běženci je naopak vážná. Narace tedy nastavuje princip této oscilace mezi oběma polohami již od první scény.
- V páté minutě uvidíme malé dítě ve zmatku zapomenuté v kamionu, kolem kterého se vytvoří jedna z hlavních zápletek. Narace vzbuzuje naše pocity soucitu a strachu, jak hrozí, že dosud nepovšimnuté miminko vypadne za jízdy ven.
- Narace vypráví prvních devět minut filmu v noční scéně, případně v interiérech s umělým světlem. Takovýto postup koncepce obrazu pomáhá vytvářet atmosféru i charakterizaci zúčastněných postav kriminálního podsvětí.
- Barevná stylizace do teplých, zejména žlutých tónů pokračuje i ve scénách na denním světle, následující scéna má naopak zvýrazněné studené barvy. Vidíme tedy, že jde o generální stylizaci obrazové složky, patrně s cílem výrazněji od sebe odlišit, mimo jiné na percepční a emocionální rovině různá prostředí.
- V patnácté minutě přináší narace ve druhé variaci motiv ošklivosti či zhnusení spojený s jídlem. Poprvé jen ve verbální rovině – v historce o konzumaci netopýrů, podruhé v obraze i zvuku – srkání postavy s rozštěpem patra. Tím a také dialogem o neuspokojené potřebě dítěte opět narace dalšími prostředky buduje divácké emoce. K nim se přidává budování soucitu i s dosud karikovanou postavou Františka, člena ochranky a fanouška Sparty, který v dialogu se svou přítelkyní Milčou osvědčuje schopnost sebereflexe a lítosti nad minulými činy. Narace tak vytváří vícerozměrnou, ambivalentní postavu.
- V 18. minutě přichází narace s novými postavami v sociálně zcela odlišném prostředí kultivované rodinné vily. Téma imigrace, o kterém jedna z nově představených postav v další scéně přednáší, propojuje tedy nejdříve jen v abstraktní rovině dvě dějové linie. Hned v následující scéně však Hana, postava z nové dějové linie řeší zmizení malého chlapečka z úvodu filmu. V 19. minutě tedy narace obě prostředí spojuje další, tentokrát konkrétní dějovou linkou.
- Ve 20. minutě používá narace drobných elips, aby zkrátila komunikační řetězec, kterým si jednotlivé postavy sdělují zdravotní selhání přednášejícího a člena rodiny.
- V 21. minutě se Lenka dozvídá o existenci svého bratra Martina a o tom, že její otec je formálně ženatý s Věrou, s jinou ženou než s její matkou. Některé postavy tedy měly dosud více informací než divák a jedna z postav.

- Ve 22. minutě je nám narace představuje postavu Otova syna Martina žijícího v Austrálii, o kterém jedna postav údajně nevěděla dvacet let, druhá z postav nikdy, jak zmiňují výše. Později se ukáže, že jeho otec, o něm sbíral informace několik let, pak ale jednostranný kontakt ztratil. Narace tedy komplexně pracuje s mírou informovanosti, zatajováním a postupným prozrazováním informací. Tento princip se variuje i později v příběhu ztraceného, prodaného a nakonec znovu nalezeného dítěte v druhé dějové linii.
- Ve 24. minutě přináší koincidence na jedno místo postavy z různých dějových linií, nedojde však k přímému, pouze k letmému očnímu kontaktu mezi nimi.
- Ve 33. minutě se zakoupením dítěte propojuje dějová linie Milči a Františka s linií převaděčů a zlodějů. Propojení tedy není jen konverzační, nýbrž kauzální, se zásadními důsledky pro budoucí děj.
- František, který je v podmínce, je z nelegálně koupeného dítěte zděšený, nicméně i v této emočně vypjaté situaci mu narace vkládá do úst vtipné věty. Balancování mezi tragikou a komikou se tedy děje i v rámci jediné scény.
- Následuje patnáctiminutová scéna setkání pěti postav „vilové“ dějové linie, ve které narace jednak objasní některé vzájemné vztahy, doplní chybějící informace o postavách a zejména přináší výrazné emocionální napětí. Místy ale opět narace použije humor, i v této dramaticky vypjaté situaci. Scéna pěti postav s různou úrovní znalostí a zejména motivace i emočního prožívání představuje poměrně komplexní režijní úkol. Narace například nerezignuje na pravidelnou reflexi situace poslouchajících, nesoustředí se jen na mluvčí.
- V 59. minutě čelí František „plukovníkovi“, postavě, která reprezentuje archetyp stínu, konkrétně rasistického vůdce tvrdého jádra fanoušků Sparty. Nejdříve se František snaží „své“ dítě zapírat, což přináší napětí, divák ví v tuto chvíli více než postava kriminálně trestaného „plukovníka“. Ke zvýšení napětí přispívá i redundance, kterou narace v této sedmiminutové scéně používá. Nakonec se František vůdci party postaví, čímž prokáže náznak chování hrdiny; nestane se však klasickým ztělesněním tohoto archetypu.
- V čase 1 hodina 13 minut narace vkládá do scény Otovy indispozice veselící se Věru s Martinem a přáteli v žižkovské hospodě, neslyšíme však ruch lokálu, nýbrž poněkud truchlivou hudbu, která zaznívá ve scéně s Otou. Narace tak pomocí nediegetické hudby vytváří jakýsi komentář, stává se mírně sebereflexivní.
- V následující scéně lékař, který vyšetřoval Otu, svědčí na policejní stanici proti dvěma arogantně se chovajícím zlodějům, které nám narace již několikrát představila. V následující scéně v čase 1 hodina 20 minut se za nimi rozeběhnou František a Martin, který se mylně domnívá, že byl okraden. Kontakty postav z jednotlivých dějových linií se tedy množí, jejich osudy se o něco více proplétají.
- V čase 1 hodina 23 minut vyčítá Lenčina matka, která pracuje v humanitární organizaci, domnělému spolupachateli domnělých zlodějů Martinovy peněženky jeho chování. Kamera oba zabírá v polodetailu a ve středové kompozici, což poněkud vybočuje ze stylu filmu. Možná tím chce

narace zdůraznit význam sdělovaného a zároveň nepatřičnost falešného obvinění.

- V čase 1 hodina 26 minut objeví policejní hlídka ukrývané dítě v bytě Milči a Františka. Nebýt falešného obvinění dvou zlodějů z úvodu filmu, František by se nedostal na policejní stanici a nepodřekl se. Tím narace ukazuje, jak osudy a konkrétní činy zcela neznámých lidí mohou ovlivnit příběh někoho jiného.
- Prolínání postav z různých dějových linií se dále prohlubuje, v čase 1 hodina 31 minut barmský uprchlík, nositel černého pásku v bojovém umění, kterého na tiskové konferenci představovala Lenčina matka, v sebeobraně zmlátí jednoho ze zlodějů, kteří se dějem od počátku prolínají.
- Po scéně, ve které se na policejní stanici Milča začíná nelehce vyrovnávat s tím, že „její“ nakrátko získané dítě jí je zase odebráno, se v uprchlickém táboře s dotyčným miminkem setkává jeho skutečná matka. Narace v poznámce policisty specifikuje toto časové období, vlastně dvě třetiny času syžetu, na dva měsíce.
- Narace výše zmíněnými předchozími scénami s malým dítětem začíná dějové i emocionální oblouky postav sklenovat. To potvrzuje i následující scéna, ve které se Martin v čase 1 hodina 41 minut opět v Austrálii shledává se svou ženou a synem. Variace ještě jednou variuje téma odlišnosti a lidí jiné barvy pleti – vidíme, že Martinova manželka je snědá.
- Nový status quo je narací prezentován v poslední pasáži označené nediegetickým titulkem „O měsíc později“. Tím nám narace dává přehled o délce trvání syžetu – jde o cekem tři měsíce.
- V čase 1 hodina 37 minut František, nyní coby ochranka prostitutek, zmlátí jednoho ze zlodějů, který prostitutku po hádce uhodil. Shodou okolností je ten z dvojice, který v úvodu chtěl nechat malé dítě bez pomoci zemřít. Narace tak v duchu nejen mytologických vyprávění potrestá nositele archetypu stínu. Františka pak již podruhé představuje jako postavu s karikovanými rysy hrdiny.
- V čase 1 hodina 38 minut dává v nemocnici Lenka napít čokoládu zraněnému zloději, kterého v předchozí scéně zmlátil František. Jednak se tím propojují všechny tři dějové linie, jednak je divák ubezpečen, že zloděj žije. Navíc narace po scéně drsné odplaty nabízí „padouchovi“ akt milosrdenství, soucit od jedné z postav.
- V čase 1 hodina 39 minut vidíme Františka přicházet mezi spartánské fanoušky, kteří právě v hospodě při puštěné televizi fandí. František je do své staronové „tlupy“ vůdcem party „plukovníkem“ opět akceptován.
- V čase 1 hodina 40 minut ještě v montáži beze slov vidíme Milču, která stále evidentně touží po dítěti, Martina, který hraje na australské pláži fotbal se synem, Otu v narkóze nebo v bezvědomí převáženého v nemocniční chodbě a Věru kouřící na balkoně svého bytu.
- Pak se ještě v čase 1 hodina 42 vracíme do prostředí spartánských fanoušků, kteří, samozřejmě včetně Františka, křičí na puštěnou televizi: „Pískej konec! Pískej konec!“. Jedna z rovin interpretace podle mého názoru může být ta, že narace se zde stává decentně sebereflexivní, protože film je také u konce. Dalším, následným významem by mohl být i poněkud temný žert. Slova „Pískej konec!“ ještě zní i pod záběrem Lenčiny

matky, která smutně sedí na nemocniční chodbě, kde před chvílí projelo lůžko s Otou v narkóze či bezvědomí. Je navíc zabírána v přískocích po ose, což je velmi zvýrazňující, pro tento film netypický stylový prostředek.

- Posledním záběrem je pak Věra doma u stolu s umělou hýbací rukou, dárkem od syna Martina. Na ruku, která padá na zem, střihem navazují pomalé záběry celkem třinácti mechanických, poněkud absurdních hraček, mezi kterými vidíme i fotku, patrně Věry zamlada. Přes záběry s hýbajícími se hračkami jdou závěrečné titulky. Narace nám tím evidentně nabízí trochu, konkrétně tři minuty prostoru pro závěrečnou reflexi a obrazem vede či alespoň nabízí směr našim interpretacím.

Shrnutí:

Narace je neomezená, sleduje několik prostředí s různými postavami, která se postupně více a více prolínají. Narace je v zásadě objektivní, byť dialogy odhalují mnohé z emocí a myšlenek několika postav. Narace používá opakovaných krátkých elips, pro dosažení plynulého toku komunikace postav; v jiných pasážích naopak používá verbální redundanci, zejména pro umocnění komického účinku dialogu. Celkový čas je 108 minut. V úvodu filmu narace přináší devítiminutovou noční scénu, včetně umělého světla interiérů, což pomáhá definovat atmosféru i charakterizovat postavy kriminálního podsvětí.

Narace pracuje s principem cíleného zamlčování a postupného prozrazování informací v obou hlavních dějových liniích. V této dynamické informační hierarchii jde zejména o rodinné poměry a o kauzu uneseného dítěte, ale také například o zapomenutou peněženku a z toho plynoucí nespravedlivé obvinění domnělých pachatelů.

Narace používá v několika případech náhody, respektive podle mého vnímání relativizuje pojem náhoda na chápání širších souvislostí, které zahrnují motivace, rozhodnutí a činy nám, či postavám neznámých lidí. Narace orientuje diváka pomocí nediegetických titulků specifikujících v jednom případě místo, ve druhém čas. Narace žánrově osciluje mezi komickou a dramatickou, i sociálně angažovanou rovinou.

Stylu dominuje převažující barevná stylizace obrazu do teplých, zejména žlutých tónů. Mimo vnitřní normy filmu vidíme například sekvenci polodetailů dvou lidí v centrální kompozici, nebo přískoky po ose k jedné z postav. Jinak na sebe styl nestrhává pozornost, slouží budování iluze.

Štěstí

2005, režie Bohdan Sláma

- Po úvodních titulcích přináší narace 2 minuty a 15 vteřin trvající pomalý nájezd na tři vedlejší postavy, postupně jen na jednu z nich. Ženy zpívají tklivou píseň o lásce, mimo jiné slova: „Milovala jsem ťa, svatý obrázku“. Muž jim k tomu hraje na kytaru, diegetická hudba postupně přechází do stejné melodie v nediegetické aranži. Narace tím podle mého názoru jednak upozorňuje na opakující se motiv nenaplněné lásky, jednak nastavuje hned od začátku poměrně volné tempo.
- Na konci druhé minuty vidíme polibek hlavní postavy Moniky s přítelem, který odlétá do USA. Pokud oba zmíněné záběry v mysli propojíme,

dostaneme jedno z hlavních vyústění filmu. Tato myšlenková operace je ale podle mého názoru možná až na druhé shlédnutí.

- Na konci třetí minuty vidíme protagonistku plakat, protože přítel z Ameriky ji nezve, aby přijela. Matka ji utěšuje a zároveň radí, aby se přítel sama zeptala. Matka tedy vystupuje vůči protagonistce v roli mentorky. Matka dá také najevo opovržení svým mužem, který nemá práci a podle ní „nic nedokázal“. Její hodnotový systém bude důležitý v dalším průběhu děje.
- V šesté minutě nám narace ukazuje na návštěvě u rodičů druhého z protagonistů, Toníka. Matka o něj pečuje, otec mu vyčítá: „To chceš zůstat sám? Ani na elektrikou nemáš.“ V následující scéně vidíme, že protagonista žije u tety v polorozbořeném domě, kde na několika místech teče střechou. Kolem domu jsou vraky aut, slepice a kozy.
- V desáté minutě vidíme protagonistku, jak si s kamarádkou Dášou a jejími malými dětmi prohlížejí na počítači fotografie poslané Moničiným přítelem z Ameriky. Vidíme Dášin mírně přísný ale zatím nepatologický přístup ke svým dětem. Dáša se vlivem své duševní nemoci a v důsledku toho zanedbávání dětí stane hlavní antagonistkou. Sekundovat jí v tomto smyslu bude přítel Jára, kterého poznáme ve 12. minutě. Narace nám tak všechny čtyři postupně charakterizuje přesně v pořadí jejich důležitosti, respektive času, kterým se jimi syžet zabývá.
- Ve třinácté minutě spolu mají Dáša s Járrou stručný sex ve stoje, zatímco pár metrů od nich Járovy děti jezdí v pouťovém autíčku s jejich matkou a Dášiny děti v jiném autíčku s Monikou a Toníkem. Narace tak všechny zúčastněné ve vztahovém propletení přivádí na jedno místo, navíc neustále nabourávající autíčka s dětmi dostávají podle mého názoru téměř metaforický rozměr.
- Z následného dialogu Dáši a Járy se dozvídáme, že Jára stále své manželce o vztahu s Dášou neřekl, jak slíbil; podle jeho slov to „v týhle chvíli nejde“. Jára prosí o čas, Dáša se rozzuří a několikrát ho praští. Tato scéna je důležitá pro motivaci Dášina zhoršujícího se psychického stavu.
- V patnácté minutě Monika marně volá do Ameriky svému příteli, Toník ji utěšuje, zatím jako kamarád. Narace tedy jejich vztah graduje pozvolna.
- V šestnácté minutě přichází první scéna, ve které Dáša nezvládá výchovu svých dětí. Kvůli malichernosti na ně křičí tak, že oba malí chlapi hlasitě pláčou. Tím narace emocionálně vypjatě buduje linku antagonistky a zároveň motivuje budoucí klíčové rozhodnutí protagonistky se o Dášiny děti postarat a odložit cestu do Ameriky.
- V sedmnácté minutě vidíme protagonistku pracovat v samoobsluze. Zde potkává Járu, který jí dává peníze pro Dášu a říká, že osobní kontakt s ní by nezvládl, protože podle něj je Dáša „úplně mimo“. Tato scéna jednak ještě z dalšího úhlu charakterizuje protagonistku, jednak ještě více motivuje její výše zmíněné budoucí rozhodnutí. Tomu se narace přibližuje i v následující scéně, kdy Dáša říká doma Monice: „Já jsem strašně unavená“. Monika postupně přebírá péči o její děti, posílá Dášu si lehnout.
- Ve dvacáté minutě Monika s Toníkem a jeho tetou udělají Dášiným dětem krásný Štědrý večer, včetně iluze Ježíška rozdávajícího dárky. Idyla končí ve 22. minutě při návratu dětí domů. Dáša s první známkou paranoi obviní Moniku ze vztahu s Járrou. Pak Moniku a Toníka vykáže pryč,

- odmítne si vzít i vánoční dárek pro ni určený. Narace nám na závěr této scény opět v obraze i zvuku prezentuje srdceryvný dětský pláč.
- Po předchozí scéně dává narace divákovi prostor, aby silné emoce integroval, během jediného záběru Moničiny a Toníkovy jízdy výtahem nezazní žádné slovo po 28 vteřin. Narace v návaznosti na výše zmíněný první záběr také dává najevo, že její tempo rozhodně není nijak uspěchané.
 - V pětadvacáté minutě začíná scéna štedrovečerní večeře v rodině Toníka, v sedmadvacáté minutě vidíme obdobnou situaci v rodině Moniky. Narace tak buduje paralelu tří variant slavení (a jednoho neslavení) tohoto svátku.
 - V třicáté minutě sděluje šťastná Monika rodičům, že přítel jí koupil letenku do Ameriky a sehnal jí tam práci. To zpráva přináší důležitý dějový impulz.
 - Z hovoru opilého Toníka a Moničina otce, pochopíme, že Monika a Toník jsou kamarádi od útlého dětství. Moničin otec ve dvaatřicáté minutě Toníkovi říká: „Tondo, ty jseš totiž moc měkkosrdcatej,“ a tento postoj mu vymlouvá. Tím se Moničin otec dostává vůči Toníkovi do role mentora.
 - Ve třiatřicáté minutě nastává naprostý kolaps Dášiny péče o své děti. Narace nám dokonce na několik vteřin nabídne obrazem falešnou hypotézu, že Dáša skočila z okna.
 - V 37. minutě se Dáša začne svádět Toníka. Ten zprvu odolává, nakonec podlehne. Narace tím ještě komplexněji propojí čtyři hlavní postavy.
 - Ve 42. minutě odmítá Monika, která si právě balí věci na cestu do Ameriky, participovat na aktivní péči o Dášiny děti; pouze dává Toníkovi peníze, aby jim koupil jídlo. Jde tedy o první rozhodnutí protagonistky v této zásadní věci.
 - Ve 48. minutě podnikne Dáša sociálně neobratný pokus o získání práce ve stejné prodejně koupelnového vybavení, ve které pracuje Jára. Na jednu stranu ji tedy vidíme se snažit o záchranu, na druhé straně svým chováním jen potvrzuje svou psychickou labilitu. Dáša přerušuje Járovo jednání se zákazníky a obviňuje ho ze sexu s kolegyní, kterou viděla jen letmo. Narace tím poměrně zevrubně demonstruje, respektive motivuje zhoršování jejího stavu.
 - Hned v následující scéně, v 50. minutě Jára v rozhovoru s Monikou a Toníkem explicitně vyslovuje verdikt lékaře, který prý Dáše nařídil jet „okamžitě do cvokárny“.
 - Po krátké scéně, kterou strávila s Dášou, se Monika rozhoduje ve stejné věci v krátké době podruhé, ovšem opačně. Na konci 52. minuty říká: „Já nepojedu, mami.“ Konsternované matce ještě vysvětluje: „Já je tady nemůžu nechat jenom s ní.“ A když jí matka usilovně přesvědčuje, aby odjela, dodává: „Ale já se o ně bojím“. Tím narace otáčí děj novým směrem.
 - V 54. minutě je Dáša proti své vůli hospitalizována. O její děti se starají Monika a její matka. Moničin otec vyjádří v dialogu s manželkou názor, že pro jejich dceru by byl vhodným mužem Toník, protože je „hodnej kluk“. Manželka reaguje: „Jo, hodnej to je, ale co víc?“ a dodává, že Monika Toníka nemiluje. Otec kontruje tím, že stačí, když ho má ráda. „Nestačí, právě, že nestačí!“ uzavírá jejich dialog matka. Tím narace jednak

demonstruje rozdíl v postojích obou Moničiných rodičů, jednak podle mého názoru exteriorizuje jejich prostřednictvím vnitřní dilema protagonistky.

- V 58. minutě vidíme Moniku, Toníka a Dášiny děti na lodičce jako šťastnou rodinku. Jen obří chladírenské věže či komíny za rybníkem narušují idylu.
- V čase 1 hodina 1 minuta vidíme opět Moničina přítele, který si přijel z Ameriky zařídit jakési formality. Z hlediska vztahové konstelace plní roli evidentně vítězícího Toníkova soka v lásce k Monice, který ji navíc ujišťuje, že v Americe nikoho nového nehledá, ačkoli mu to plačící Monika nabízí. Narace nám tedy ukazuje, že skeptické přesvědčení Moničiny matky, že přítel v Americe zdržení kvůli péči o cizí děti nepochopí, bylo neopodstatněné.
- V čase 1 hodina 5 minut se spolu s Monikou a Toníkem dozvídáme od Járy, že Dáša je těhotná. Na otázku s kým, odpovídá Jára „Jak to mám asi vědět?“ Sama Dáša v dialogu s Monikou vykazuje zlepšení svého psychického stavu, je evidentně schopna sebereflexe. Stydí se jít za svými dětmi. „Já jsem jim ale hrozně ublížila,“ říká.
- Moničina matka navrhne dceři, aby Dášiny děti dala sociálce. Poté, co Monika odmítne, matka našťavaně říká: „Že ty sis podělala život, to je tvoje věc. Ale mě do toho netahej! Mě ne!“ Psychologicky viděno se jedná o mechanismus projekce, protože z matčiných předchozích postojů vyplývá, že ona sama má pocit zmarněného života.
- Monika s Toníkem a Dášinými dětmi uklízí v Dášině bytě, odkud je vyhodí Jára, který tu prý jednak platí nájem a jednak se rozvádí, tudíž nemá kde bydlet. Mimochodem, narace zpětně potvrzuje Dášino předchozí podezření, že Jára něco má s kolegyní prodavačkou – Jára si ji přivádí do Dášina bytu. Narace tedy koriguje naši případnou mylnou domněnku, že Dášino obvinění bylo čistě paranoidní, a naopak ukazuje její senzitivitu či intuici. Tím podle mého názoru pomáhá motivovat budoucí Dášino propuštění z psychiatrického oddělení.
- V čase 1 hodina 11 minut nabízí Toník Monice, ať se i s dětmi přestěhují do domku, který obývá se svou tetou. „Tak zase barák plnej, co?“ komentuje novou situaci teta a také se zapojí do péče o děti.
- „Až si Dáša vezme kluky, tak já pojedu za ním, Tondo“, říká v čase 1 hodina 13 minut Monika Toníkovi. Oba však s pomocí tedy budují nový domov; po citové stránce i čistě prakticky – s vervou se pustí do budování nové koupelny.
- V čase 1 hodina 17 minut přináší narace další komplikaci – teta zdravotně kolabuje, dozvídáme se, že má rakovinu v pokročilém stadiu. Pro integraci této informace opět narace nabízí divákovi nepřerušovaný záběr Monika a Toníka, ve kterém dialog začíná až po 36 vteřinách.
- V čase 1 hodina 21 minut se po Toníkově lehkém úrazu začnou s Monikou líbat, nicméně Monika další pokračování odmítne. V očividném vnitřním zmatku ale říká, že má Toníka ráda.
- Toníkův otec se v čase 1 hodina 23 minut smiřuje se svou vážně nemocnou sestrou. To motivuje následnou scénu, kdy Toníkův otec přichází pomáhat budovat koupelnu, jeho manželka pomáhá s přípravou narozeninové tabule pro jedno z Dášiných dětí.

- Idyla dětské oslavy se sfoukáváním svíček na narozeninovém dortu je v čase 1 hodina 25 přetrnuta příjezdem Járy a Dáši, která si poměrně nevybíravě, bez jakéhokoli poděkování plačící děti odváží. „Přestaňte se nám srát do života už!“, říká ještě Dáša.
- Narace tentokrát přináší jeden záběr Moniky, druhý s Toníkem a třetí s oběma, to vše beze slov po dobu 88 vteřin. Jde tedy o další verzi emočně integračního rozvolnění tempa narace. „Moni, leť za nim. Co nejdřív.“ přerušit nakonec ticho Toník. A dodá: „Já tě strašně moc miluju a nechci, abys tu se mnou zůstávala jen tak z nějakýho soucitu.“ Narace tedy poměrně explicitně vyjadřuje dialogem emocionální stav hrdinů.
- V následující scéně v čase 1 hodina 29 minut Dáša opravdu odlétá do Ameriky. Tím se zdá, že narace uzavírá linku jejího vztahu. Jde nicméně o falešnou domněnku, jak uvidíme zanedlouho.
- V čase 1 hodina 30 minut říká teta na smrtelné posteli Toníkovi, místo akceptování jeho milosrdného malování pěkné společné budoucnosti mimo jiné v opravené koupelně: „Pusť to tý fabrice, Tondo. Nezůstávej tam.“ A když vidí Toníkův ztrápený výraz, dodává: „Neboj, ono si tě to najde.“ Tím narace mimo jiné motivuje následné Toníkovo rozhodnutí se domu zbavit.
- V čase 1 hodina 34 minut vidíme u domu Toníka a jeho tety opět Moniku. Ta vidí, že dům je právě buldozerem bourán. Moničin příjezd zpět do Čech narace explicitně nevysvětluje. Nevíme tedy, jestli si její přítel přeci jen nenašel někoho jiného, nebo jestli se nepohodli z jiného důvodu, či jestli Moničina touha po domově nebo po Toníkovi byla silnější než motivace zůstat v Americe.
- Monika se bezvýsledně ptá po Toníkovi a v čase 1 hodina 37 minut ji vidíme v posledním záběru před závěrečnými titulky jet ve vlaku. Konec tedy nechává narace relativně otevřený, není zcela jasné, zda Monika jede hledat Toníka, či jen začíná novou etapu svého života.

Shrnutí:

Narace je neomezená a objektivní, respektive nepoužívá prostředky percepční nebo mentální subjektivity. Jednotlivé postavy však v dialozích prozradí poměrně dost ze svého myšlení a prožívání, navíc většinou explicitně, bez podtextu.

Celkový čas je 1 hodina 41 minut. Narace se odvíjí v relativně pomalém tempu, například po citově vypjatých situacích přináší narace poměrně rozsáhlé záběry (28 a 36 vteřin) dvou hlavních protagonistů, bez střihu a bez dialogu. Divák tak má možnost emocionálně exponované okamžiky dobře integrovat. Konec je poměrně otevřený, závěrečné rozhodnutí protagonistky ani cíl její cesty v posledním záběru nejsou zcela jednoznačně motivované.

Protagonisté jsou zde podle mého mínění dva, hlavní Monika a vedlejší Toník. Oba vykazují znaky hrdiny z mytologického pohledu, protože konají altruistické činy. Síly stínu reprezentuje antagonistka Dáša a její milenec Jára. Dáša navíc bojuje i s interiorizovaným stínem, se svou duševní chorobou. Matka vystupuje vůči protagonistce v roli mentorky. Moničin otec se ocitá v roli mentora vůči Toníkovi i vůči své dceři. Protagonistka má tedy k dispozici dva mentory v postavách svých rodičů, kteří ji ovšem radí něco zcela jiného, podle svých hodnotových priorit.

Z hlediska stylového hraje roli i vizuálně často připomínaná bezútěšnost prostředí, kde protagonisté žijí. Natáčelo se na kraji průmyslové zóny v Mostu.

Obsluhoval jsem anglického krále

2006, režie Jiří Menzel

- Po úvodních titulcích s hudbou evokující doprovod k němým filmům začíná první záběr děje kruhovou roztmívačkou, což představuje samo o sobě archaizující a stylizující prvek montáže. Záběr začíná na rudé hvězdě, která se ukáže být dominantním emblémem nad vraty Nápravného zařízení MV (Ministerstva vnitra) Praha, jak se dozvídáme z diegetického nápisu. Hned úvod filmu tedy evokuje dvojí čas – dobu němého filmu a dobu komunistických věznic.
- Vnitřní hlas protagonisty, který nás provází celým filmem, začíná: „Byl jsem odsouzen na patnáct let, ale protože byla amnestie, odseděl jsem si jenom čtrnáct a tři čtvrtě roku.“ Narace tedy volí polohu mentální subjektivity. Poloha vnitřního hlasu se v průběhu filmu vyvíjí od pouhého popisu a lehké, místy hořké ironie, patrně ostatně již z první věty, k hlubší až sebeobviňující a zároveň sebeobhajující rovině. Jde tedy o variantu „Ich formy“, která pochopitelně vychází z literárního stylu Bohumila Hrabala, i z přístupu režiséra Jiřího Menzela k adaptacím Hrabalových knih.
- Po úvodní scéně, ve které se protagonista Jan Dítě právě propouštěný z vězení usmívá, přináší narace nediegetický titulek: „Moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí“. Titulek i další věty vnitřního hlasu pomáhají divákovi interpretovat úsměv, odstup či nadhled a sebeironii hlavního hrdiny ne jako náhodné emoce, nýbrž jako součásti trvalejšího životního postoje.
- Ve druhé minutě nám také vnitřní hlas protagonisty sděluje jeho hlavní touhu (want): „Celý život jsem neusiloval o nic jiného, než abych byl milionář“. Následuje sekvence, ve které záběr nádraží přejde v identické kompozici do své o několik desítek let starší verze. Tento princip přechodu mezi časovými rovinami bude narace opakovat. Flashback protagonistových začátků jako prodavače horkých párků je navíc hudbou, titulky se zdobným rámem obrazu místo slyšitelných dialogů a mírným zrychlením stylizován do vzhledu němých filmů. Narace je zde tedy sebereflexivní a vykazuje jistou hravost.
- Ve čtvrté minutě rozhazuje protagonista drobné a pozoruje reakce ostatních lidí. Tento čin bude během filmu v různém prostředí opakovat, podruhé již v osmé minutě před obyčejnou maloměstskou hospodou, pak v jednatřicáté minutě v luxusním hotelu Tichota a ve čtyřicáté minutě v luxusním hotelu Paříž. Narace tak vytváří dějový i charakterizační motiv.
- V páté minutě vyhodí protagonista v závěru černobílé sekvence hrst mincí do vzduchu, jejich let ze zpomalí, obraz se zbarví a místo mincí dopadají papíry – pivní etikety, reklamy na hotely, na lihoviny, fotografie, články z tisku. Narace tedy vytváří nediegetický časový přechod. V následujícím záběru ze současné dějové linie protagonista nastavuje tvář dešti, neboli narace kompozicí obrazu reaguje na předchozí trikový předěl.

- Do dalšího flashbacku se z roviny lineárně probíhající protagonistovy současnosti v pohraničí dostáváme v šesté minutě opět velmi podobnou obrazovou kompozicí, konkrétně starý i následně mladý protagonista stojí u okna ve stejném místě záběru a stejným gestem si prohlíží pivní půllitr. Jeho vnitřní hlas ještě oba záběry i významově propojí tím, že k hostinské živnosti patřil celý jeho život. Podobné přechody mezi linií současnosti a flashbacky pomocí podobných obrazových kompozic spojených s hereckou akcí se stávají vnitřním pravidlem.
- V sedmé minutě vidíme protagonistu jako mladého číšníka obsluhovat hosty, jeho pohyb má ovšem téměř taneční rozměr. Narace nám tedy ukazuje i stylizaci hereckého výkonu, což se stane jedním z vnitřních principů filmu. Choreograficky pojaté scény budou později gradovat zejména v interiéru hotelu Tichota, nicméně tančí například i členové československé vlády na banketu pořádaném habešským císařem v 57. minutě.
- Nadsázka se zvýší v osmé minutě, kdy stále ve stejném interiéru protagonista bez vyhodnocování situace postrčí kulečnickové tágo jednoho z hostů. Koule opíše téměř zázračnou křivku. Narace nám tedy dává najevo, že v rámci stylizace může i porušovat běžnou kauzalitu či dokonce fyzikální zákonitosti.
- V deváté minutě se v restauraci protagonista setkává s obchodníkem Valdenem, kterému v úvodní retrospektivě patrně úmyslně „nestihl“ vrátit peníze do odjíždějícího vlaku. Ukáže se, že si protagonistu obchodník pamatuje, nicméně oba muži se spřátelí, obchodník dá hlavnímu hrdinovi v roli mentora několik rad do života a v průběhu děje mu několikrát zásadním způsobem pomůže – opakovaně se přimluví za protagonistu, aby získal zaměstnání. Protagonista také po obchodníku Valdenovi okopíruje sebeuspokojující vyskládávání vydělaných bankovek na zem, inovuje později tento prvek formou tapetování bankovkami. Oba se potkávají v závěrečné scéně, tentokrát v dějové linii přítomnosti.
- Ve dvanácté minutě slyšíme již v linii přítomnosti větu z předchozí retrospektivy: „Pamatuj si synku, že život, když se trochu povede, tak je krásnej, tak krásnej.“ Tato věta obchodníka Valdena zní jeho hlasem, nicméně zvukově stylizovaně, v hlavě protagonisty. Narace nám tak ukazuje druhou možnost mentální subjektivity, kromě výše zmíněného vnitřního hlasu protagonisty v první osobě. Na konci věty se vracíme do retrospektivy, kde se trikem vnesou obchodníkovy bankovky ze země. Narace tedy po výše zmíněné scéně kulečnicku ustavuje další princip – opakované používání trikových záběrů jako zvýraznění, hyperboly či poetizace, ozvláštňení.
- Ve třinácté minutě říká protagonistův vnitřní hlas: „...jako by celý můj život až sem byl román, nebo kniha, kterou napsal někdo jiný.“ Narace tedy i tímto způsobem dává najevo svou sebereflexivitu.
- V 17. minutě vidíme zmoklou slečnu hlediskovým záběrem protagonisty, možná ovšem i jeho nadřízeného hospodského. Hlediskové záběry protagonisty i jiných postav narace užívá pravidelně.
- Ve 20. minutě vidíme deformovaně interiér hospody a některé hosty pohledem přes půllitr, skrze který se právě dívá protagonista. Manipuluje

- se sklenicí tak, aby se podle mého názoru trikem zvýraznily některé křivky těl hostů. Narace tedy používá percepční subjektivitu.
- Ve 21. minutě obloží protagonista tělo slečny Jarušky květinami a v zrcadle jí své dílo ukáže. To se stane výrazným motivem vizuálním i charakterizačním. Ve 33. minutě obloží obdobně kolegyni z hotelu Tichota bankovkami, v 50. minutě jí jídlem slečnu, která dochází do pražského hotelu Paříž.
 - Ve 26. minutě využívá narace stop-trik, díky kterému přibývají před Hotelem Tichota automobily zámožných hostů. Scéna je podbarvena groteskovou hudbou, narace tedy opět používá sebereflexivitu. Stop-trik se opakuje v 55. minutě v úvodu banketu podávaného habešským císařem v hotelu Paříž a potřetí tamtéž při změně skladby hostů a změně nápisů v důsledku válečných událostí v čase 1 hodina 18 minut.
 - Ve 27. minutě používá narace montáž beze slov, aby ukázala části luxusní večeře v Hotelu Tichota. Podobné sekvence se opakují v několika prostředích.
 - V 32. minutě je protagonista svědkem toho, jak pánové soustředěně sedí kolem stolu, na kterém tančí a část oděvu svléká krásná slečna. Podobná situace se také bude opakovat. Následně pánové s různými slečnami odcházejí do hotelových pokojů. Tato scéna bude v jiném místě mít také svou variaci.
 - V 34. minutě vystřelí generál ze své zbraně, divák ani protagonista nejdříve nevědí, proč. Narace nám ale záhy ukáže, že postavy, které několik vteřin věděly více než divák a protagonista, se probouzejí spolu s generálem; výstřel byl je „budíček“. Tento motiv dojde své tragické variace, kdy se generál po převzetí moci komunisty, v hotelovém pokoji zastřelí.
 - Ve 41. minutě při dialogu o tom, že pan číšník Skřivánek obsluhoval anglického krále, se kolem hlavy pana Skřivánka vytvoří světelný kruh, jakási aura či aureola. Narace tak nediegetickým stylovým prostředkem slouží jak hyperbole, tak důrazu na pasáž textu, která dala filmu název.
 - Ve 42. minutě přichází do restaurace hotelu Paříž dobře oblečený muž a pokračuje po schodech nahoru. Protagonista se ptá číšníka Skřivánka, kdo to byl. Místo odpovědi se ale Skřivánek jen tajemně usměje. Ví tedy v tuto chvíli více než protagonista a než divák. Ostatně identita tohoto muže i ostatních kolem klubového stolu nebude prozrazena nikdy. Jen se později souhrnně dozvíme, že jde o milionáře.
 - V čase 1 hodina 1 minuta přináší narace dokumentární prvek – autentickou pasáž projevu Adolfa Hitlera. Později pak vidíme i dokumentární záběry nacisty obsazovaného pohraničí a Prahy.
 - V čase 1 hodina 4 minuty zachrání protagonista Lízu, německé děvče od šikany skupiny Čechů. A v čase 1 hodina 32 minut vytrhne komusi obložený chléb a snaží se ho dát vězňům v rozjíždějícím se transportu. Toto jeho jednání vykazuje znaky hrdiny viděno pohledem mytologie.
 - V čase 1 hodina 13 minut porušuje narace jednotu místa a ukáže nám náhrobek kdesi na vesnici, odkud pochází protagonista. Narace se ihned vrátí do Prahy, do místa vyprávění, nicméně tímto prostřihem dala najevo svou ne příliš uplatňovanou neomezenost.

- V čase 1 hodina 33 minut se hrdina ve své chalupě obloží zrcadly, ve kterých se z mnoha úhlů odráží jeho tvář. Narace tak akcí a kompozicí obrazu přispívá doslova k sebereflexivitě, ke které ke konci filmu tihne i vnitřní hlas. V některých zrcadlech se navíc objeví protagonista před desítkami let. Narace tak trikem kombinuje čas dvou dějových linií a názorně tímto prvkem mentální subjektivity evokuje protagonistovo vzpomínání.
- V čase 1 hodina 47 minut vidíme protagonistovu kozu, která má na sobě jeho řád habešského císaře. Vidíme tak vizuální doklad protagonistovy vnitřní proměny. To potvrzuje i věta jeho vnitřního hlasu: „Člověk se nejlíp, třeba i proti své vůli polidští, když začíná ztroskotávat, když je vykolejen, zbaven řádu a pořádku“.
- V čase 1 hodina 48 minut přichází do protagonistovy nově otevřené hospody v pohraničí jeho mentor a pomocník, obchodník Valden. Protagonista mu vrací peníze nazpět za párek a pivo, čímž narace uzavírá motiv z první retrospektivy, kdy mladý protagonista obchodníkovi Valdenovi peníze za párky nevrátil. V téže minutě se protagonista ještě podívá do kamery a řekne: „Tady maj dobrý pivo, sem budu chodit“. Obraz se před závěrečnými titulky uzavře kruhovou zatmívačkou, tedy stejným způsobem, jakým se roztmíval první záběr po úvodních titulcích. Narace tedy buduje i takovýto stylový oblouk.

Shrnutí:

Narace používá varianty Ich formy v podobě vnitřního hlasu protagonisty, jehož poloha se v průběhu filmu vyvíjí od pouhého popisu a lehké, místy hořké ironie, k hlubší až sebeobviňující a zároveň sebeobhajující rovině. Tato forma vychází z literárního stylu Bohumila Hrabala, i z přístupu režiséra Jiřího Menzela k adaptacím Hrabalových knih. Jason Mittell ⁶⁹ k problému adaptací píše: „Ačkoli se stalo kritickým klišé odsuzovat, jak filmové adaptace nikdy nemohou překonat kvalitu svých literárních zdrojů, nemůžeme posuzovat filmový nebo televizní narativ s použitím stejných kritérií ustanovených pro tištěné narativy. Raději bychom se měli zabývat těmito médii v jejich vlastních termínech a uvědomovat si značný repertoár narativních strategií a možností, které mohou nabídnout jedinečné, přesvědčivé zkušenosti s vyprávěním příběhů, odlišné od těch, které poskytuje literární fikce.“

Kromě vnitřního hlasu protagonisty slyšíme také hlas mentora v protagonistově vzpomínce. Narace tak pracuje se dvěma polohami mentální subjektivity. Narace je téměř zcela omezena na výskyt protagonisty, vidíme ho v naprosté většině situací. Pokud ne, je až na několik málo výjimek, například nacistické přípravy poprav, nejdále jinde v tomtéž objektu. Narace má i své polohy neomezenosti, divák ví v některých momentech více než protagonista, například při změně tváře hlavního hrdiny v představě jeho ženy. Narace tedy používá v jednu chvíli mentální subjektivitu i pro ženu protagonisty. Narace je zdánlivě omezena na chápání protagonisty zprostředkované jeho vnitřním hlasem, nicméně v některých okamžicích ví divák více také díky nabízení širších historických souvislostí, než jaké si podle mého názoru uvědomuje protagonista.

⁶⁹ MITTELL, Jason (2007): „Film and television narrative“. Str. 171. In: HERMAN, David (ed.): *The Cambridge companion to narrative*.

Tím, nediegetickými prvky popsanými níže a svou ironickou polohou dává tedy narace najevo svůj širší rozhled než jakým disponuje protagonista.

Celkový čas je 1 hodina 54 minut. Flashbacky v přehledné lineární posloupnosti tvoří důležitý strukturní prvek výstavby děje. Dokumentární záběry organicky vložené do děje podporují autenticitu vyprávění. Narace pracuje s četnými motivy – házení mincí před neznámé lidi na zem, vyskládávání bankovek na zem a na zeď jako tapeta, obkládání těla slečen různými předměty, pánové shromáždění u stolu se slečnou, generálova střelba v hotelovém pokoji, marné dohánění rozjetého vlaku. Tyto motivy zdůrazňuje narace jednáním postav. To opět pregnantně vysvětluje Mittel⁷⁰ : „(F)ilmová vizuální a auditivní reprezentace světa příběhu obecně obsahuje všechny elementy, které utvářejí prostředí, zatímco román selektivně prezentuje detaily vyjadřující nezbytné narativní informace a nastavující účinně atmosféru. Avšak mohou-li být romány více nejednoznačné ohledně detailů prostředí, mohou také účinně zvýraznit určité detaily, které považují za relevantní, jako například zvuk potoka. Má-li film zvýraznit detail, zejména v zalidněném a složitém prostředí ... musí na něj filmař vědomě zaměřit pozornost například prostřednictvím detailů nebo upozorněním někoho z herců. Takto filmová reprezentace prostředí zároveň předkládá kompletnější ale méně zdůrazněné detaily než literární narace“.

Narace vypráví příběh jedné hlavní postavy, která v určitých aspektech nese znaky hrdiny, viděno prismatem klasického mýtu. Protagonista zachrání dívku proti přesile, snaží se dát jídlo lidem v transportu, vzdá se nečestně nabytých cenných známek. Na druhou stranu nedělá činy ve prospěch širšího celku. Nevíme však, jak se choval téměř patnáct let ve vězení. Jako mentor a pomocník vystupuje obchodník, jako jediná postava provází hrdinu celým životním příběhem, i celým syžetem – od první, nejstarší retrospektivy po poslední scénu dějové linie přítomnosti.

Sebereflexivnost narace se projevuje v několika stylových prvcích, jako jsou kruhová roztmívačka, stylizace do němeého filmu v nejstarším flashbacku, roztančení postav, vizuálně obdobně komponované přechody mezi časovými rovinami, nebo trikové záběry ve funkci zvýraznění, hyperboly, poetizace, ozvláštňení.

Tajnosti

Nejlepší film 2007, režie Alice Nellis,

- Protagonistku Julii vidíme už od prvního záběru, její tvář a následné vyprovokování ne zcela „úspěšného“ milování s manželem Richardem představuje silně emočně nabitě momenty, nicméně nikoli explicitně vysvětlené, verbálně pojmenované. Tento princip narace drží, protagonistka se postupně učí i díky ostatním postavám své city verbalizovat, či se v nich alespoň lépe vyznat.
- Jako první slyšíme nediegetický hudební motiv, který se později znovu objeví jako diegetický.

⁷⁰ MITTELL, Jason (2007): “Film and television narrative”. Str. 161. In: HERMAN, David (ed.): *The Cambridge companion to narrative*.

- Z puštěného televizoru v lokaci slyšíme komentář o ceně lidského života, jde o jakýsi komentář, či paralelu k následnému ději. Opět se tím ustanovuje princip – narace používá okolí protagonistky k paralelám s problémy, které řeší, s obsahy jejího nitra. Tento příklad můžeme ještě interpretovat jako náhodnou shodu. Z televizoru se dále dovídáme o smrti jazzové zpěvačky Niny Simone, jejíž hudba nás filmem opakovaně provází.
- V šesté minutě slyšíme hudbu z televizoru více, než bývá v klasickém zvukovém mixu běžné; slova Juliiny dcery Cecílie se v hudbě téměř ztrácí. Zde narace poprvé užívá další podstatný princip, selektivní vnímání protagonistky formou percepční subjektivity.
- Vnímání okolního světa očima protagonistky vyvrcholí v jedenácté minutě tanečním číslem lidí, které pozoruje. Takovéto scény představují další, již čtvrtý princip, kterým se postupně stále hlouběji dostáváme do nitra protagonistky; v tomto případě na úroveň mentální subjektivity, do polohy vize. Narace nicméně nevyjadřuje stav protagonistčiny mysli a její emoce explicitně, verbálně. Divák má stále dostatek prostoru pro práci své představivosti, pro kognitivní dotvoření viděného, pro vlastní interpretaci.
- V 17. minutě protagonistka poprvé pojmenuje některé své emoce v rozhovoru se svým milencem Karlem. Zvuk tohoto dialogu je časem deformován, obraz se výrazně rozostřuje; narace opět používá percepční subjektivity pro poměrně srozumitelné vyjádření duševního stavu protagonistky. Karel se poměrně nevybíravými slovy brání rozchodu, což mimo jiné pomáhá budovat soucit a empatii s protagonistkou. Podobnému účelu posloužila i předchozí scéna „botičky“ na zaparkované Juliino auto.
- V dialogu s kamarádkou Denisou poodhalí Julie o něco více ze svých pocitů a myšlenek, k našemu chápání protagonistky přispívá také Denisin pohled, jakkoli není totožný s Juliiným. Narace zde užívá blízké postavy pro doplnění úsudku diváka o protagonistce, mimo jiné i metodou kontrastu mezi oběma ženami.
- V 31. minutě poslouchá Julie nezapovídaná mladého prodavače v hudebním bazaru, který hraje na její vytoužený klavír. Náhle se na ulici odehraje mikrosituace mezi neznámými lidmi, jakoby na diegetickou hudbu, ačkoli nejde přímo o tanec. Holčička z této situace navíc vyhledá oční kontakt s protagonistkou. Zde jakoby narace nabízela dojem, že hudba, navíc evidentně hraná s vášní, má na realitu jistý vliv. Tím by běžná kauzalita byla „obohacena“ o tento nový prvek. Jde však jen o jednu z možných rovin interpretace.
- Ve 32. minutě nám narace přináší subjektivní úhel pohledu, rozostření a stylizaci zvuku – v poloze této několikanásobné percepční subjektivity divák zažije Juliin kolaps.
- Ve 34. minutě vidíme příchozího zákazníka z těžko odlišitelného úhlu pohledu Julie nebo prodavače, případně obou. Percepční subjektivita zde tedy není zcela jasně adresná. V následující minutě se přesun percepční subjektivity z protagonistky na vedlejší postavu prodavače potvrzuje, vidíme Julii jeho očima nejdříve v reálném pohybu, který plynule přejde do vize Juliina tance. V tento moment tedy narace vstupuje do vedlejší postavy v modu mentální subjektivity. Jako méně pravděpodobná,

nicméně teoreticky možná se mi jeví varianta, že tančit Julii vidí pouze divák.

- Ve 38. minutě říká epizodní postava taxikářky protagonistce, že od té doby, co zemřel její pes, vidí kolem sebe samé „lidi se psama“, což vidíme i v obraze. Narace tedy tímto dialogem explicitně upozorňuje na fakt psychicky podmíněného selektivního vnímání, které ovšem už použila několikrát dříve. Tím, že nyní do tohoto principu zahrne i epizodní postavu, zobecňuje, rozšiřuje platnost tohoto psychologického jevu. Dovolím si interpretaci, že narace zde upozorňuje nepřímou i diváka, že se ho alespoň někdy podobný stav myslí týká.
- V 39. minutě přichází další vize protagonistky – poměrně rozsáhlá, více než minutová taneční scéna. Přináší zpomalenou pasáž s opakovaným pohybem. Taneční číslo s emocí vášně a žárlivosti je, jako v případě předchozích podobných scén, zářímováno reálnou situací; v závěru tanečnice opět pohlédne protagonistce do očí, tanečník protagonistce, méně pravděpodobně taxikářce vynadá. Pokud bych chtěl tuto scénu interpretovat, uvažoval bych o nevědomí protagonistky, které zpracovává předchozí hádku s milencem a které svými obsahy atakuje vědomí ve formě této vize. Tezi o identifikaci s postavami vize potvrzuje i zpomalený záběr samotné protagonistky, která se na několik vteřin vymění s prchající tanečnicí. Celou scénu zakončuje velký nadhled, který se z místa děje rozšíří na část širšího centra Prahy. Tím narace jakoby dávala najevo, že se vrací k objektivnímu modu.
- Gynekolog ve 43. minutě zaujme vůči protagonistce a v roli tutora jí pod záminkou pouhého kondicionálu dává rady, respektive připomíná hodnoty, které by si Julie jako žadatelka o interrupci měla podle něj uvědomit.
- Ve 46. minutě přináší narace další variaci v modu percepční subjektivity. Protagonistka v tramvaji si nejdříve vztáhne větu telefonujícího na sebe, pak se jí začnou jevit ostatní cestující jako kymácející se, nakonec slyšíme stylizovaný křik malého dítěte. Ne právě zdvořilý revizor její stav považuje za „komedii“, což podle mého názoru vzhledem k Julii opět utvrzuje empatii, která snad mohla být pro určitého diváka relativizována předchozí žádostí o interrupci a jejím neurotickým chováním u gynekologa.
- Explicitní výčitka přichází v následné scéně od kamarádky Denisy, ovšem spíše proto, že jí o svém těhotenství Julie neřekla. Opět se potvrzuje, že Denisa představuje kontrastní protipól Julie, mimo jiné pro svůj přístup k dětem, k manželství, k soběstačnosti, ovšem zejména k emoční expresi.
- Terapeutka pracující i s tělem říká Julii: „Já z vás cejtím volání o pomoc, ale vy to volání v sobě dusíte“. To opět představuje reflexi protagonistky pomocí epizodní postavy, místo Juliiny vlastní verbalizace svých emocí a myšlenek. Narace v následné scéně práce s Juliiným tělem prokáže terapeutčinu kompetenci, čili její názor tím nabývá jisté relevance.
- Scéna v manželově kanceláři v 57. a 58. minutě představuje nejen lépe Richardův přístup k jejich vztahu, nýbrž i pro tento film netypickou situaci z hlediska informační hierarchie. Manžel překvapí Julii přiznáním milenky, narace nám ji implicitně představí jako jeho sekretářku, Richard však její identitu před Julií tají. Z reakcí Julie na sekretářčino chování spíše

plyne, že se ohledně osoby milenky dovtípila, narace však tuto domněnku zcela neverifikuje. Opět, byť tentokrát jinou formou nám tedy narace nechává určitý prostor na dohady ohledně Juliiny mysli.

- V šedesáté minutě při prohlídce protagonistčina bytu s realitní makléřkou a zájemci o koupi přináší narace variaci na téma nemožnost mít děti a problémy s dětmi spojené. Opět jakoby se obsah protagonistčiny mysli, jejího dilematu, exteriorizoval do okolních postav.
- V čase 1 hodina 5 minut použije narace dva způsoby subjektivity – jednak ve vnímání protagonistky a tedy ve zvukové stopě mizí hlas jejího milence, jednak vidíme její vizi, tentokrát přecházející do flashbacku.
- V čase 1 hodina 21 minut se v souvislosti s nákupem piana, což představuje splnění protagonistčina přání z úvodu filmu, vrací jako diegetická píseň, která v úvodu zněla jako nediegetická. Jde navíc o citaci včera (z hlediska scény) zemřelé zpěvačky Niny Simone, což sdělují výše zmíněné televizní zprávy z úvodu filmu. Scéna tedy vyřeší jednu z explicitních tužeb protagonistky (want), připomene hudební i významový motiv a v náručí prodavače vyvrcholí splněním nevyslovené potřeby (need), totiž upřímným, úlevným slovním vyjádřením toho, co opravdu hluboko v sobě cítí. Paradoxně to nedokázala říci nikomu ze svých blízkých, nýbrž až neznámému člověku, se kterým ji ovšem pojí například láska k hudbě a ostýchavost k hraní na klavír.
- V čase 1 hodina 28 minut (celkový čas je 1 hodina 33 minut) v závěrečné scéně protagonistku v jejich starém bytě navštíví manžel. Ona ho pozve k jídlu, poslední záběr před titulky končí na fotografii Juliina zárodku, který ožívá. Narace tedy nabízí náznak klasického dobrého konce, aniž nám ovšem dá naprostou jistotu a aniž nám dá jasně najevo, čím vize je oživlá fotografie. Obojí je zcela v souladu s principy, které si narace v průběhu filmu vybudovala.

Shrnutí:

Narace je poměrně subjektivní, filmu dominuje hlavní postava, protagonistka, která prožívá přelomový okamžik svého života. Naprostou většinu děje sledujeme spolu s protagonistkou. Narace nabízí celou škálu prostředků, jak vidět či participovat na emocích a duševních stavech protagonistky. Od detailu její tváře, přes její selektivní vnímání okolní reality po stylizované polohy percepční i mentální subjektivity. Konkrétní stylové prvky popisují níže, zde uvedu jen příklad vize, která přechází ve flashback. V několika případech nám narace umožní participovat i na percepční a mentální subjektivitě vedlejších postav; výhradně však ve scénách, kterým je přítomna i protagonistka.

Narace nám navzdory ponorům do protagonistčina způsobu vnímání a duševních pochodů, její myšlenky a pocity nevysvětluje explicitně. Obraz doplňují komentáře a rady ostatních postav, které však jsou pochopitelně subjektivně zbarvené. Divák je tím tedy povzbuzován, aby si skládal mozaiku protagonistčiny mysli sám.

Narace také používá prvků informační hierarchie, svůj mimo manželský vztah tají jak manžel protagonistky, tak ona sama. Manžel se o jejím vztahu, na rozdíl od diváka nedozví, svůj vztah k překvapení protagonistky i diváka v druhé půli filmu prozradí sám. V situaci, kdy manžel tají identitu své milenky, narace prozradí, že jde o jeho sekretářku. Jen se dohadujeme, že i protagonistka se

tohoto faktu dovtípila. Narace nám ani v této situaci nedává jistotu o stavu protagonistčinych myšlenek a emocí.

Z běžné kauzality vystupuje scéna, která se jakoby odehrává na diegetickou hudbu, kterou však zúčastněné postavy sotva mohou slyšet. Scény, kdy děj plynule přechází v taneční čísla, považuji za vize protagonistky, respektive jedné vedlejší postavy. Nemám za pravděpodobné, že se tyto taneční scény dějí „reálně“, tradiční kauzalita v nich tedy podle mého názoru porušena není.

V roli mentorů vystupují kamarádka Denisa, terapeutka a gynekolog, každý se snaží protagonistce pomoci, ovšem pochopitelně ze svého hlediska. Nejde tedy o jednoznačnou k cíli vedoucí radu či pomoc, jako v klasickém mýtu.

Z hlediska stylového považuji za dominantní zejména prostředky, kterými je dosahováno výše zmíněné percepční a mentální subjektivity. Jde nejen o hlediskové záběry, nýbrž zejména o stylizaci zvuku, průběžný posun zvukových stop vůči sobě, výrazná rozostření obrazu a vize tanečních scén.

Vratné lahve

Nejlepší režie 2007, režie Jan Svěrák

- Narace nám pod úvodní titulky nabízí záběry Prahy z nadsledu, které tvoří volný, nedoslovný oblouk s poslední sekvencí letu balónem.
- Protagonista, učitel základní školy Josef Tkaloun, promluví jako první. Nejdříve mírně moralizuje či vychovává své žáky v autobuse, pak konverzuje a lehce flirtuje s kolegyní učitelkou.
- Následně vidíme protagonistu učit o Jaroslavu Vrchlickém. Josef vybírá čtyřverší začínající: „Za trochu lásky šel bych světa kraj.“ Tím narace dává divákovi nahlédnout do protagonistova nitra, za běžnou duchaplnou konverzaci.
- V páté minutě vidíme drzého žáka z pohledu protagonisty, okraje záběru jsou silně rozostřeny, narace tak nabízí polohu percepční subjektivity. Protagonista je zjevně rozrušen, dostane tik, kdy mu škubne hlava a v rozhořčení vyždímá na dotyčného žáka houbu. Tím uleví své akutní emoci a stylizace obrazu končí.
- Následně protagonista odmítá návrh ředitelky školy na písemnou omluvu a říká: „Já už nebudu učit, jsem se rozhodl, protože já už tady nejsem rád.“ V sedmé minutě tedy nastává důležitý zlom v životě protagonisty.
- Scéna s manželkou Eliškou a domácími pracemi ukazuje protagonistovo vlašné manželství, scéna hledání práce v zásilkové službě exponuje jeho kuráž. Ve čtrnácté minutě pak protagonistu vidíme rozvážet na kole zásilky zimní Prahou, k tomu slyšíme nediegetickou píseň, ve které se mimo jiné zpívá: „Ani k stáru, ani k stáru, ani k stáru, nemám o životě páru, nemám páru.“ Narace tak touto formou nabízí další průhled do protagonistovy mysli.
- V šestnácté minutě už podruhé kolem protagonisty projde skupina mužů, jeho vrstevníků. Svými komentáři na jeho adresu trochu připomíná antický chór.
- Josef nestačí sledovat hlášení dispečerky a v sedmnácté minutě padá z kola. Po střihu ho vidíme ležet doma s nohou v sádře. Narace tedy

použila elipsy. V životě protagonisty tak nastává další zlom, situace se z jeho pohledu zhoršuje. Zdráhám se pro tento moment užít slovo náhoda, jakkoli se v souvislosti s dopravními nehodami někdy užívá. Ovšem Josefův věk, jeho momentální rozrušenost, prudký kopec, zledovatělý sníh a dorážející auto tvoří poměrně dostatečně motivovanou situaci pro pád z kola. Běžná kauzalita tedy zde podle mého názoru není porušena.

- V sedmnácté minutě také přichází první protagonistův decentně erotický sen se ženami, které v předchozím ději potkal. Obraz je po stranách rozostřený, odehrává se v železničním kupé, ženy mají na sobě železničářský stejnokroj, pod ním smyslné prádlo. Druhý podobný sen přichází v 37. minutě, třetí v 50. minutě, kdy se dámy střídavě trikem ztrácejí. V 60. minutě ovšem přichází bývalá kolegyně ze školy protagonistovi na mysl v bdělém stavu, právě když se k ní chystá na návštěvu. V tomto případě jde tedy o představu, či flashback snu. Linie snových erotických představ pokračuje v obdobné stylizaci ještě v čase 1 hodina 19 minut, ke spoře oděným železničářkám přibyla zdravotní sestra, které se Josef v realistické linii příběhu díval za výstřih, a manželka protagonisty s výše zmíněným úředníkem, kteří v sousedním vlaku prý odjíždějí k Jaderskému moři. Narace tak systematicky používá tuto rovinu mentální subjektivity.
- Ve dvacáté minutě vidíme protagonistu zajímat se o místo v oddělení výkupu lahví, vedoucímu prodejny předvádí svou fyzickou zdatnost, manželce však svůj očividný úmysl nepřizná. Jedna z postav má tedy méně informací než protagonista a divák. Podobná situace se bude několikrát opakovat.
- Životní okolnosti se zhoršují i pro protagonistovu dceru Helenu, ve dvacáté minutě se dozvídáme, že jí opustil manžel.
- Ve třiadvacáté minutě vidíme protagonistu v nové práci ve výkupu lahví. Kvůli záměně přezdívkou za jméno svého kolegy způsobí malé faux pas, které se nicméně brzy vysvětlí. Narace tentokrát nesdělila pravý stav věci ani protagonistovi, ani divákovi.
- Ve 28. minutě klade Josef v konverzaci se svou dcerou nebanální otázku, proč bůh neodpustil Adamovo a Evě jejich neposlušnost. Narace nám tedy ukazuje, že protagonista je schopen i hlubší reflexe.
- Ve 30. minutě se protagonista adaptuje na novou práci natolik, že začíná dokonce dohazovat jednu zákaznici svému kolegovi z oddělení výkupu lahví. V následující scéně se objevuje protagonistův sok v lásce – úředník bere u protagonistovy manželky hodiny němčiny. To, že jde o milostný zájem, ovšem zatím neví ani protagonista, ani Eliška, s jistotou ani divák.
- Ve 44. čtvrté minutě začíná protagonista dohazovat svého bývalého kolegu ze školy své dceři. Narace rozehrává tuto zápletku v několika epizodách, její součástí je totiž zamlčování – Helena se nesmí dozvědět, že její nápadník je učitel, jinak by prý ztratila zájem. Narace nás tedy díky tomuto zacházení s informacemi udržuje v napětí, zda, či spíše jak a s jakými následky bude konspirace prozrazena.
- Ve 46. minutě dostává Josef opět tik, protože do prodejny dorazí informační materiál o automatické mycí lince, který by mohl Josefa nahradit. Spolu s kolegou proto materiál vyhodí.

- Ve 49. minutě přichází narace se stříhovou sekvencí pohledných zákaznic samoobsluhy. V protisvětle díky částečně průsvitné látce některých z nich vidíme Josefovými očima křivky jejich těl. Narace rezignuje na ruchy, slyšíme jen nediegetickou hudbu; jde o další případ protagonistovy percepční subjektivity. Josef ze zdravotních důvodů přestává ženy pozorovat, opře se oběma rukama a čelem o stěnu. Tím narace beze slov odpoví na jeho dřívější dotaz ohledně tří skvrn na zdi.
- V 50. minutě je protagonista lákán svou bývalou kolegyní k návštěvě, až bude sama doma. Tato zápleтка se rozvíjí v 60. minutě, kdy Josef přijde, ale splete si den. Otevře manžel bývalé kolegyně a Josef zaimprovizuje, vymyslí si žáka, který potřebuje doučování. O čtyři minuty později „žáka“ sehnal, je jím nezadaný a u žen údajně neúspěšný kolega ze samoobsluhy. O další čtyři minuty později se dozvídáme spolu s protagonistou, že setkání „žáka“ s učitelkou dopadlo výborně.
- V čase 1 hodina 2 minuty protagonista neví, že v době pokusu o výše zmíněnou utajenou návštěvu se na něj byla podívat v práci manželka s vnoučkem, kde ho pochopitelně nenašli. To ovšem, na rozdíl od diváka, Josef neví. Narace tím dosahuje napětí, čekáme, jestli a jak se i z této situace protagonista vylže.
- V čase 1 hodina 5 minut vidíme protagonistovu ženu Elišku v kostele, ústy nepohybuje, ovšem slyšíme ji se modlit. Narace tedy i v jejím případě používá mentální subjektivitu.
- V čase 1 hodina 10 minut představuje narace inverzní zápletku k protagonistově neúspěšném pokusu o manželskou nevěru. Jeho ženě se dvoří jejížák soukromých lekcí němčiny. Ovšem ani tento vztah nedojde naplnění. Za připomenutí stojí, že svému „náhradníkovi“ v záletu domluvil protagonista také soukromé doučování.
- V čase 1 hodina 15 minut vidí protagonista v chodu stroj, který ho v práci nahradil. Přichází tedy o kontakt s lidmi, který ho naplňoval. Narace nám charakterem hudebního motivu pomáhá s ním tuto situaci prožít, buduje empatii a soucit. Na nabídku ředitele pracovat mimo kontakt s lidmi odpovídá protagonista: „Tady já nebudu, pane řediteli, tady já bych nebyl rád.“ Jde o variaci věty, kterou ukončil své pedagogické působení v úvodu filmu. Narace tedy buduje tento dějový a verbální motiv. Narace je důsledná v budování emocí i v takové zdánlivé podružnosti, že na cestu protagonisty od této smutné události přší.
- V následující scéně v čase 1 hodina 17 minut vidí protagonista flirtovat svou ženu při tanci s úředníkem. Ve stejné scéně se zároveň beze slov vysvětlí původ čárek na těle servírky.
- V čase 1 hodina 20 minut začíná protagonistou zorganizovaný výlet s překvapením pro manželku – poletí balónem, což ona zprvu odmítá. Překvapení přichystala i Helena – zorganizovala odvoz rodičů na výlet, zároveň jim představuje svého nového přítele Roberta. Netuší, stejně jako její matka, že protagonista a Robert jsou bývalí kolegové ze školy. Divák má tedy více informací než dvě z postav a může si vychutnat napětí a postupně se bortící konspiraci obou mužských postav.
- V čase 1 hodina 26 se vznese balón s protagonistou a jeho manželkou, ovšem shodou motivovaných okolností bez zkušené obsluhy. Romantický výlet ke čtyřicátému výročí svatby je tak zároveň ohrožením života.

Narace tedy v jedné situaci vygraduje linii nepříznivých událostí, které potkávají protagonistu, a zároveň hlavní emocionální oblouk jeho vztahu k manželce.

- Protagonista navzdory ohrožení života, které si obě postavy uvědomují, s připravenou kyticí vyzná své ženě lásku. Pak se jim podaří na poslední chvíli znovu vzlétnout z vodní hladiny, čili narace přináší klasický princip záchrany v poslední minutě. Na rovině běžné kauzality k tomu všechny zúčastněné postavy udělaly maximum možného, narace podle mého názoru ponechává interpretačně otevřený podíl vyslyšené modlitby; za záchranu se modlí jak protagonista, tak jeho žena i jejich dcera.
- Poté, co jim podaří přistát, řekne protagonista ženě, která je k němu přitisknutá: „Je to dobrý, Eli, ještě můžeme nějaký čas pokračovat v životě.“ Jde o poslední větu, která ve filmu zazní. Spolu s krajinou, nad kterou oba letěli, včetně ostrůvku, kde prý protagonista připravil svou ženu o panenství, tak narace vybudovala volný oblouk k úvodní básni: „Pro trochu lásky šel bych světa kraj“. Po pětadvaceti vteřinách záběru na balón, kdy zní nediegetické hudba, začínají po zatmívače závěrečné titulky.

Shrnutí:

Narace je neomezená, byť ve většině situací je přítomen protagonista. Narace používá jeho percepční subjektivitu – při rozčlenění v úvodu filmu a při pozorování dam v samoobsluze. Narace také u více postav využívá mentální subjektivitu – v případě protagonisty jde o erotické sny a jednu denní představu či flashback snu; v případě protagonistovy ženy jde o její modlitbu, kterou slyšíme, aniž postava pohybuje rty. Na základě její modlitby také pochopíme i rozměr jejího vztahu s protagonistou, který si možná ani sama plně neuvědomuje. Zde divákovi narace sofistikovanou formou dává informace navíc oproti postavě. Scholes, Phelan a Kellogg⁷¹ k tomu poznamenávají: „(D)okonce v modlitbě je často rovina psychiky ukrytá osobou před sebou samou. Toto uvědomění je jedním z hlavních rozdílů mezi moderním a starým pojetím postavy. Zejména modlitba měla ve starém narativu odhalit postavu s nezpochybnitelnou platností a tento přístup přetrvává i u Shakespeara, jehož postavy se odhalují v modlitbě i v samomluvě s naprostou právoplatností pro diváka.“ V naprosté většině je ovšem narace spíše objektivní, jen někdy postavy v dialogu odhalí své myšlenky a pocity.

Celkový čas je 99 minut. Čas narace plyne lineárně, jako předěly v čase a prostoru používá narace mimo jiné záběr jedoucího vlaku, tento pohled je vidět z bytu protagonisty a jeho ženy. Kauzalita je také klasická; situace, které bychom mohli označit za náhody jsou motivovány rozhodováním a jednáním postav. Otevřený nechává narace podle mého názoru vliv modlitby na děj, události lze vysvětlit i bez zásahu „shůry“. Narace pracuje s vizuálními i verbálními motivy, některé jsou dovedeny k pointě beze slov – například skvrny na zdi ve výkupu lahví, nebo čárky na těle servírky.

Protagonista vykazuje altruistické rysy, tedy rysy hrdiny - pomohl chytit zloděje, dal dohromady u žen údajně neúspěšného kolegu ze samoobsluhy

⁷¹ SCHOLES, Robert, PHELAN, James, KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. Str. 200-201.

s bývalou kolegyní ze školy, jiného kolegu ze samoobsluhy pomohl přivést ke svatbě a především seznámil svou dceru, kterou opustil muž, s kolegou ze školy. Tomu protagonistovi průběžně radil, jakou taktiku na svou dceru zvolit; stejně jako radil oběma známým, kteří se nakonec vzali, vystupoval tedy vůči nim v roli mentora. Na druhou stranu svou ženu se neúspěšně pokusí podvést s jinou ženou, při náznaku flirtu své ženy ovšem žárlí. Z hlediska fyzického je ochotný překonávat své limity, na druhou stranu v psychicky zátěžových situacích dostává tik hlavy. Má tedy mytologicky viděno rysy hrdiny, mentora; ovšem i slabosti a chyby, díky kterým se s ním můžeme identifikovat a soucítit s ním.

Z hlediska stylového užití prostředky na sebe nestrhávají pozornost a slouží budování iluze, s výjimkou protagonistových snů a scény rozčlenění s rozostřeným obrazem. Z hlediska scénáře a režie film nabízí jemný humor nejen v dialozích a činech protagonisty, případně vedlejších postav, nýbrž i v druhých plánech – v rovině akustické i vizuální. Jde například o upoutávku na další díl přírodovědného seriálu, která zní pod dialogem protagonisty a jeho ženy, nebo automatický pozor vojáka z povolání a ruku kolegy, která ho stáhne zpět na svatbě jedné z vedlejších postav.

Karamazovi

2008, režie Petr Zelenka

- Narace ještě před úvodními titulky začíná cestou herců Dejvického divadla v autobuse do Polska. Jeden z herců, Martin Myšička vypráví kolegovi o jakémsi filmu z devadesátých. Podle zmíněného filmu vnuk Dostojevského dělá v Petrohradě řidiče tramvaje. Byl prý pozván do Německa na literární konferenci. On ale o svém dědovi nic neví, jen projeví zájem o vůz Mercedes-Benz. Tím tedy narace tematizuje jméno ruského dramatika, navíc s příběhem na hraně mystifikace. S oběma motivy bude narace dále pracovat.
- Na konci druhé minuty dorazí autobus na místo, do polských oceláren Nová huť. Divadelní režisér dorazil s jednou z hereček osobním vozem, ve kterém v otevřené tašce uvidíme revolver. Tím narace předznamenává klíčový motiv v závěru filmu.
- Ve třetí minutě představuje režisér hercům polskou produkční Kasiu. Její přítomnost inspiruje herce k žertování. Narace prezentuje počáteční náladu jako uvolněnou.
- V páté minutě prostřednictvím produkční narace informuje diváka o tom, že kromě českých herců na malém festivalu vystupují také loutkáři z Francie, tanečníci z Belgie a pohybové divadlo z Bělehradu. Tím narace v expozici explicitně vysvětluje celkový rámec situace a zmiňované soubory jsou tak předznamenány.
- V páté minutě se herec David Novotný po telefonu dozvídá, že se musí týž den vrátit do Čech kvůli nočnímu natáčení. Tím narace uvádí prvek časové tísně, respektive nesnadného rozhodnutí.
- V sedmé minutě plynule přechází herec Martin Myšička z konverzace s kolegou do procvičování téže věty jako mluvního cvičení. Narace tím ukazuje přechod ze zájmu o obsah k otázce formy, či techniky. Tenkost,

prostupnost, relativizaci, nechci užít slovo neexistenci, této hranice bude narace opakovaně prezentovat.

- V osmé minutě přináší narace výrazný záběr celého souboru v protisvětle zalitého sluncem, před kterým se se skřípáním otevírají velká vrata. Tento záběr bude mít v závěru filmu svůj potemnělejší protipól.
- V deváté minutě režisér udílí pokyny hercům ohledně zkoušky představení. Mezi ně patří, aby zkoušku nepřerušovali, což narace motivuje změřením celkového času představení. Otázka přerušení je tak narací motivována, v nečekané souvislosti se později vrátí.
- V desáté minutě se v souvislosti se školením o bezpečnosti práce spolu s herci dozvídáme, že sedmiletý syn místního údržbáře spadnul z ochozu v hale a velmi vážně si poranil páteř. Tato informace se ukáže být pro další děj klíčovou. Dotyčný údržbář divadelní soubor pozoruje.
- V jedenácté minutě začíná zkouška divadelní hry podle Dostojevského románu *Bratři Karamazovi*. Herci jsou svými výrazy ponořeni v rolích, kamera je frekventovaně zabírá v detailech tváře. Jejich repliky a zejména emoce jsou tak sdělovány i divákovi filmu. Ivan Trojan v roli otce Karamazova se ve 13. minutě při pronášení jedné z replik podívá do kamery. Narace tak umocňuje kontakt s divákem filmu, paradoxně užitím zcizovacího prostředku.
- V šestnácté minutě vidíme polského údržbáře, jehož syn se v ocelárně vážně zranil, jak pozorně sleduje představení. V sedmnácté minutě se usměje. Narace jeho kontakt s herci graduje pozvolna.
- Ve 21. minutě David Novotný marně přemlouvá režiséra, aby mu povolil návrat do Čech kvůli výše zmíněnému natáčení. Režisér odmítá.
- Ve 23. minutě vidíme, že zkoušku představení začíná sledovat i další divák, zřejmě pracovník oceláren.
- Ve 28. minutě vyslechne režisér, že David Novotný přeci jen plánuje odjezd do Čech. David o režisérovi neví, divák a režisér mají tedy nad Davidem několik okamžiků informační náskok. V následující scéně režisér v hádce s Davidovi naznačí, že má Davidův občanský průkaz. „Tohle dělal Kusturica na Undergroundu cikánům na Barrandově“, reaguje mimo jiné David. Narace tak používá aluzi na jiné filmové dílo a jiného režiséra.
- V 31. minutě už vidíme diváků opět více.
- Ve 32. minutě začíná na jevišti dialog o tom, zda Bůh je, nebo není. Údržbář přichází blíže k hercům, je očividně zkouškou zaujat. Narace nám naznačuje, že se ho toto téma dotýká.
- V 35. minutě se v rámci role Ivan Trojan dožaduje ikony. Radoslav Holub mu z prostředí ocelárny podá zarámovaný portrét polského papeže. Ivan Trojan na portrét v rámci role plivne.
- V 37. minutě si David Novotný stěžuje, že mu režisér sebral občanský průkaz. Lucie Žáčková říká, že s režisérem ode dneška nemá nic společného. Na dnešní den tedy narace, po marném útěku Davida na natáčení, dává další negativní důraz.
- Ve 41. minutě přichází narace s velkým detailem očí Igora Chmely, který v roli říká, poté co popíše kruté utrpení dítěte: „Ne, že bych neuznával Boha, Aljošo, jen mu co nejuctivěji vracím vstupenku.“ V následující scéně si od Igora Chmely kouřícího v pauze za halou přijde připálit polský údržbář. Pochválí divadelní hru a ukáže Igorovi část ocelárny s pecí

v provozu. Vidíme zde obrovské háky, které v narážce na předchozí text hry údržbář označí za háky z pekla.

- Poté údržbář Igorovi vysvětluje, že Nová huť měla být podle Stalina „místo bez Boha“, protiváha intelektuálního Krakova. Ovšem dělníci si prý vymohli stavbu kostela přímo v ocelárně. Oba pak sledují část zkoušky taneční dvojice. Narace tak propojuje motiv existence či neexistence Boha s další položkou malého festivalu.
- Konverzace Igora a údržbáře pokračuje tématem obětování vlastních dětí pro finanční prospěch. Ve 46. minutě se údržbář ptá pro případ, že by něčeho takového byl schopen: „Co myslíte? Odpustil by mi to Bůh?“.
- Narace tedy propojuje témata zkoušené divadelní hry s tématem hovoru herce a údržbáře areálu, tedy víceméně náhodného diváka.
- Ve 47. minutě začínají herci zkoušet svůj dialog i mimo halu, mimo supervizi režiséra. Hranici či oddělenost mezi světem hry a současnou realitou, ve které se hra zkouší, narace postupně více a více relativizuje.
- Ve 49. minutě vidíme v druhém plánu Davida marně se pokoušejícího násilím otevřít režisérovo auto.
- V padesáté minutě se Radoslav při hraní epileptického záchvatu v rámci své role dotýká polského údržbáře. Narace ho tedy ještě více, přímo fyzicky vtahuje do děje hry.
- V 52. minutě se opět objevuje revolver, tentokrát v ruce Davida Novotného v rámci jeho role – právě zabil svého otce Karamazova a chystá se u své nevěrné milé zastřelit.
- V 57. minutě dostává údržbář telefon, evidentně se zprávou, že jeho syn zemřel. Lenka Krobotová oslovuje hrajícího Davida Prachaře jeho občanským jménem a ukazuje na zdrceného údržbáře. To představuje klíčový moment pro další vývoj děje.
- V čase 1 hodina 1 minuta narace prostřednictvím polské produkční jednak potvrzuje smrt údržbářova dítěte, jednak dodává další podrobnosti o celém divadelním projektu v industriálním prostředí, jehož cílem prý mělo být, aby se umělci i diváci ocitli blíže reálnému životu, reálným lidem. Narace tak explicitně pojmenovává prolínání uměleckého a reálného, industriálního světa, které nám v detailech prostředí i v osobě údržbáře ukazuje.
- V čase 1 hodina 3 minuty v rámci zkoušení roztrhá jeden z herců reálné doklady Davida Novotného. Prolínání reálného světa s divadelním a jistý zmar či negativismus tedy narace stupňuje.
- V čase 1 hodina 4 minuty prosí údržbář, kterému zemřel syn, aby herci ve zkoušce pokračovali. Viděli jsme ho pít alkohol, ale jeho projev tím není viditelně poznamenán. Herci tedy pokračují ve zkoušce, vidíme údržbáře je pozorně sledovat. Ten v čase 1 hodina 11 minut obhazuje svou účast na zkoušce i před svou zdrcenou manželkou.
- V čase 1 hodina 9 minut pojme David Novotný podezření, že celá kauza údržbáře a jeho zemřelého syna je „bouda“ režiséra, který chce z herců dostat maximum.
- V čase 1 hodina 12 minut sleduje Lenka Krobotová krátké loutkové představení, kam ji pozval zahraniční kolega. Představení ironicky podmiňuje Dostojevského tvůrčí metodu jeho epileptickými záchvaty.

- V čase 1 hodina 15 minut řekne v roli Radoslav Holub těsně vedle něj stojícímu údržbáři: „Vrahu!“.
- V čase 1 hodina 20 minut nachází Lucie Žáčková v zásuvce stolu fotografie údržbáře a jeho syna. Vedle vidíme krabičku s náboji do revolveru.
- V čase 1 hodina 21 minut pak David Novotný řekne údržbáři, že se chová „naprosto neadekvátně“. A dodá: „Mně kdyby umřelo dítě, tak se nebudu dívat na nějaký šašky z Prahy, jak tady hrajou divadlo“. Narace propojuje postavu otcovraha z Dostojevského románu s nejméně empatickou reakcí vůči údržbáři v zákulisí, tedy v reálné dějové linii.
- V čase 1 hodina 34 minut, poté, co děj divadelní hry třikrát tematizoval motiv sebevraždy, údržbář odchází. Ivan Trojan dává polské produkční DVD filmu *Samotáři*. Narace tedy vytváří další aluzi na reálné filmové dílo. Pak postava Lucie Žáčkové opakovaně říká „Amen“ a odkudsi z haly zazní výstřel. Narace tedy načasovala sebevraždu údržbáře do závěru divadelní hry.
- Pak v čase 1 hodina 35 minut vidíme obří háky, které sám údržbář asocioval s peklem. Následuje výše zmíněná paralela záběru z úvodu, kdy se před členy divadelního souboru se skřípotem otevírají obří vrata. Před nimi vidíme ležet mrtvého údržbáře s revolverem v ruce. Je zakryt plachtou a v posledním záběru před závěrečnými titulky vidíme herce odcházet areálem ocelárny.
- První z titulků v čase 1 hodina 36 minut rekapituluje příběh vnuka Dostojevského z úvodu filmu, druhý titulek nese text: „Herci Dejvického divadla v Praze hrají hru *Bratři Karamazovi* dodnes“.

Shrnutí:

Narace je neomezená, byť se až na úvodní scénu cesty autobusem pohybuje výhradně v polské ocelárně. Není však vázána na žádnou z postav. Narace je objektivní, na duševní stavy postav můžeme usuzovat jen z poměrně hojných detailních záběrů jejich tváří. Protagonista o svém duševním stavu nemluví téměř vůbec. Narace propojuje svět divadelní hry podle Dostojevského románu s reálnou situací jejího zkoušení, ukazuje dějové i významové paralely.

Celkový čas je 1 hodina 39 minut. Čas syžetu plyne lineárně, jen sama divadelní hra začíná závěrečným vyšetřováním otcovraždy, ke kterému se po retrospektivě opět vrací. Kausalita zejména pro postavu polského údržbáře je ovlivněna nejen jeho rozhodnutími, nýbrž zejména tragickým, tedy náhodným skonem jeho sedmiletého syna. K tlaku na závěrečné rozhodnutí postavy údržbáře k sebevraždě přispívá ne právě empatické chování některých členů divadelního souboru i hloubka a tragika Dostojevského románu. Milan Exner⁷² interpretuje samotný Dostojevského román *Bratři Karamazovi* mimo jiné takto: „Dmitrijův segment by tak mohl představovat ONO (Id), Ivanův JÁ (Ego) a Alexejův NADJÁ (Superego). ... Pozitivita úhrnného Self je tedy vždy ještě ohrožována z nižších vrstev.“ V této optice lze podle mého mínění tvrdit, že jednotlivé neuvědomované motivy chování postav filmu i postav Dostojevského románu se staly podstatnou spolupříčinou tragického rozhodnutí protagonisty.

Klasický hrdina z pohledu mýtu zde podle mého názoru chybí, za protagonistu můžeme označit postavu údržbáře, protože prochází vnitřním

⁷² EXNER, Milan (2013): *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského*. Str. 449.

vývojem. Další dějové linie jsou spíše epizodní – jako například neúspěšný pokus jednoho z herců odjet na natáčení zpět do Čech, nebo rozchod režiséra a jedné z hereček.

Stylově je kromě frekventovaného užívání detailů tváří výrazné i časté svícení postav v protisvětle. Pracuje se i s dvojí hereckou polohou – civilní v rovině hereckého zákulisí; a poněkud více citově exponovanou v rovině divadelní hry podle Dostojevského románu. Tuto druhou zmíněnou polohu vysledoval v Dostojevského díle Milan Exner⁷³ a charakterizuje ji takto: „V této chvíli můžeme definovat smysl frenetického stylu: je to funkce zvětšovacího skla, kterým autor přivádí k řeči utajované sklony lidské přirozenosti. Freneze = amplifikace. Tam, kde přichází k řeči utajovaný sklon, jednáme pod vlivem afektu;“ Výraznou roli pokud jde o styl filmu hraje i výběr lokace - ocelářského závodu s válcovnou a vysokými pecemi, pohyblivými dopravníky a podobně. Lokace i explicitně, jak zmiňuji výše, ve filmu symbolizuje peklo, neboli jinou optikou viděno - vytěsňené obsahy nevědomí. Jde tedy o další příklad, kdy stylová rovina a roviny významu jsou jen obtížně oddělitelné.

Protektor

2009, režie Marek Najbrt

- Po logu producenta nám narace přináší nediegetický titulek: „Čech je cyklistou, jenž se nahoře hrbí, dole však šlape. Adolf Hitler“. Pod tímto titulkem a následnými úvodními titulky vidíme v černobílém obrazu otáčející se kolo a jiné části bicyklu, což tvoří na několik způsobů variovaný hlavní vizuální motiv filmu.
- Po sekvenci úvodních titulků uvidíme na bicyklu Emila, protagonistu filmu a za ním velkou nediegetickou číslovku 1942. Narace nás mimo jiné tímto způsobem bude pravidelně orientovat v čase. Z abstraktního prostředí přejdeme do reálu s mírně kolorovaným obrazem a protagonista i bicyklem se ocitají v první reálné situaci.
- Na konci první minuty nás narace orientuje v čase a podstatných dobových souvislostech ještě přesněji, když autentický dobový hlasatel z amplionu oznamuje, že byl „dnes“ 27. května spáchán atentát na Reinharda Heydricha.
- Ve druhé minutě vytváří narace falešnou stopu, když hlášení o atentátníkovi, který uprchl na „velocipedu“, propojuje s obrazem protagonisty, jedoucího na bicyklu. Sedí i popis oblečení z uvedené akustické a vizuální informace.
- Dialog protagonistky Hany se svým hereckým kolegou Arnoštem přináší ve třetí minutě podtext, který divák plně ocení, až při jeho opakování v utajené privátní projekci ve 41. minutě.
- Ve třetí minutě se titulkem vrátíme do roku 1938, kam vlastně patří i předchozí scéna natáčení filmu, syžet tedy postupuje v této fázi v líčení fabule zpětně.
- Ve čtvrté minutě vykresluje narace dialogem protagonistu jako umírněného realistu, zatímco jeho kolegu Františka jako odvážného,

⁷³ EXNER, Milan (2013): *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského*. Str. 158-159.

- s napřímenou páteří, až trochu riskujícího. Tuto charakteristiku bude narace prohlubovat, až do finálního zlomového rozhodnutí protagonisty.
- V šesté minutě pojme protagonista na filmařském večírku podezření, že jeho žena je mu nevěrná, a vyvolá proto konflikt s jejím hereckým kolegou. Motiv nevěry bude narace také variovat. Vztah Emila a Hany je nicméně v následující scéně vylíčen jako téměř ideální.
 - V deváté minutě přináší narace nemotivované záběry Hany na bicyklu, které vysvětlí, či zařadí do diegeze o minutu později. Narace tedy pravidelně připomíná tento vizuální leitmotiv.
 - V téže minutě nás nediegetickým titulkem s letopočtem 1939 narace již potřeťí tímto způsobem informuje o čase, který nyní s použitím elipsy běží lineárně směrem kupředu.
 - Ve dvanácté minutě bez konzultace se svou ženou pálí protagonista její švýcarské vízum. Činí tak poměrně zásadní rozhodnutí, shodou okolností stejné jako jeho žena v předchozí scéně. Narace tedy dovoluje divákovi znalému dobového kontextu mít informační náskok před oběma protagonisty i dalšími postavami.
 - Ve třinácté minutě přináší narace další orientaci v čase a v historických událostech, která zároveň kauzálně posunuje děj. Rozhlas v dobovém hlášení oznamuje, že „dnes“ 15. března německá armáda obsadila Čechy a Moravu. „Neboj, já se o nás postarám“, říká protagonista manželce. Tato věta se také stane motivem, opakovaným ve 26. minutě v poněkud komplikovanější situaci pro obě hlavní postavy.
 - V patnácté minutě dochází k prohloubení názorového střetu protagonisty s rozhlasovým kolegou Františkem ze čtvrté minuty. Františkova přítelkyně Věra se staví na „opatrnou“ stranu protagonisty.
 - V šestnácté minutě se explicitně dozvídáme, že protagonistka „zatajila“ producentovi filmu svůj židovský původ. Film je tím pádem stahován z biografů. Narace tedy činí zjevným klíčovou informaci, kterou podle mého mínění část diváků mohla vytušit z předchozího děje.
 - V sedmácté minutě přináší narace černobílou sekvenci různých částí pohybujícího se bicyklu, místy s obrazově stylizovanou Hanou, Emilem a Arnoštem, doplněnou o nediegetické titulky popisující události doby.
 - V devatenácté minutě vidí protagonista zatčeného Františka, se kterým se rozešla Věra. Podle jejích slov: „Komu není rady, s tím já nespím“. Toto nepochybně bude mít vliv na protagonistovo další rozhodování.
 - Ve dvacáté minutě dostává protagonista od německého šéfa důležitou nabídku ke kariéře v protektorátním rozhlase.
 - Ve 22. minutě se ocitá Hana v nebezpečí, tajně šla do kina, které prohledávají německé jednotky. Zachraňuje jí postava promítače Petra, která tím poměrně výrazně vstupuje do děje. Narace tak začíná dávkovat tlak „velkých dějin“ na konkrétní životy obou protagonistů.
 - Ve 24. minutě nabízí Hana Emilovi rozvod z bezpečnostních důvodů, Emil odmítá. Tento motiv se vrací později.
 - Ve 26. minutě po čtvrtém nediegetickém titulku s letopočtem, tentokrát 1940, slyšíme a vzápětí i vidíme důsledek rozhodnutí protagonisty – je reportérem okupačního rozhlasu. Samotné akceptování tohoto postu vynechala narace elipsou.

- V 36. minutě do jedné situace s protagonistou začne flashforwardem vstupovat situace následující. Obě se odehrávají v rozhlase, každá ale v jiné místnosti a s jinými lidmi. Narace tak podle mého názoru ilustruje narůstající stres a počínající chaos v mysli protagonisty. Podobného principu užije narace v dějové linii protagonistky v 56. minutě.
- V 38. minutě se na závěr firemního mikulášského večírku Emil vyspí s kolegyní Věrou. Hana v následující scéně doma pozná na Emilovi cizí vůni a pochopitelně žárlí. Narace tak začíná komplikovat sít' milostných vztahů obou protagonistů.
- Ve 42. minutě začíná sekvence nebezpečných fotografií, pro které Hana pózuje u nápisů zakazující vstup Židům. Fotografuje ji výše zmíněný Petr, se kterým se Hana postupně sblíží. Narace tak pokračuje ve vytyčování vztahového víceúhleníku.
- Další nediegetický titulek s letopočtem oznamuje ve 43. minutě rok 1941. Dozvídáme se, že pokračuje milostný poměr Emila a kolegyně Věry. Sama Věra ovšem jejich poměr nazve sportem, má se prý totiž vdávat za jejich německého šéfa.
- Ve 47. minutě na večírku u Emila a Hany zazní rozpačitý žert o provokování či provokatérství, kterým narace ilustruje politický tlak na poměrně subtilní rovině. Protagonista v návaznosti na to říká dvěma mladším kolegům z oddílu veslování: „Nosíte trika se znakama státu, kterej už neexistuje a nikoho neprovokujete? Vy to vytrhnete, kluci“.
- Ve 48. minutě se Petr poprvé ptá Hany: „Vyspíš se se mnou?“ Hana odmítne. Tato situace se opakuje v 53. a v 58. minutě.
- V 50. minutě uvidíme Reinharda Heydricha na koncertě klasické hudby, který pro rozhlas komentuje Emil. Jde o jediný moment, kdy syžet ukáže alespoň ze zadního poloprofilu člověka, jehož titul je jedním z možných interpretačních klíčů k názvu filmu.
- V 53. minutě si Hana s Petrem, téměř dostudovaným medikem, berou morfiu. Kromě ilustrace bezvýchodnosti a úniku do alternativních světů postav tím narace motivuje následnou sekvenci záběrů různých postav příběhu na bicyklu, s nápisy z dobového politického dění, týkající se zejména diskriminace Židů. Jeden z nápisů: „Manželství s Židovkou je peklo“, pak představuje přesah válečné politiky do osobního života protagonistky. Hana s Petrem sekvenci sledují v kině, narace tedy používá její či jejich mentální subjektivitu.
- V 55. minutě další nediegetický titulek s letopočtem oznamuje rok 1942, ocitáme se tedy v období, ve kterém syžet začínal. V následující scéně vidíme protagonistu s rozpaky hajlovat.
- V 57. minutě vidíme protagonistku, kterou Petr fotografuje u vchodu shromaždiště do transportu, zatímco slyšíme zvuk pokynů, které udílí protagonistovi jeho německý nadřízený ohledně rodinného dotazníku s označením původu. Zde tedy narace simultánně kombinuje dvě prostředí, jedno v obraze, druhé ve zvuku. Týkají se podobné záležitosti, pojmávané ovšem z různých úhlů.
- V následující scéně, ve které pokračuje dialog z předchozí smíšené scény, doporučuje či spíše nařizuje nadřízený protagonistovi, aby se s Hanou rozvedl. Prý alespoň formálně.

- V 59. minutě, po třetím odmítnutí sexu s Petrem, se před ním Hana svléká a nechává se fotografovat. Narace tak přidává na komplexnosti vztahů obou protagonistů.
- V šedesáté minutě přichází za Hanou zbědovaný Arnošt, který utekl z transportu. Narace tedy uvádí na pravou míru falešnou domněnku, která v divácích podle mého názoru vznikla, že se Arnoštovi podařil útek do Švýcarska. Emil ho ve strachu a zbabělosti vyhodí ven z bytu a protestující Hanu zamkne do pokoje. Protagonista tedy promeškal příležitost zachovat se jako klasický hrdina a udělat odvážný a altruistický čin.
- V čase 1 hodina 5 minut Hana bušením do společného topení zalarmuje obyvatele činžovního domu a je ze svého domácího vězení osvobozena. Přichází pak na svatební oslavu Věry a jejího (i protagonistova) německého šéfa. Ten je konsternován přítomností Židovky na své oslavě. Narace tedy komplikuje a zesiluje ohrožení obou protagonistů.
- V čase 1 hodina 8 minut vidíme, jak se protagonista probouzí u nové rozhlasové kolegyně, kterou dříve poznal jako novinářku. Narace tedy komplikuje už tak složitý vztah obou protagonistů. Protagonista nestíhá schůzku s nadřízeným, proto ukradne kolo, které stojí před domem jeho nové milenky Kristy. Ovšem po podobném kole pátrají Němci, protože na něm prý unikl jeden z právě spáchaného atentátu na Reinharda Heydricha. Tím narace zpětně ještě více motivuje použití bicyklu jako vizuálního leitmotivu, než jen výše uvedeným úvodním citátem Adolfa Hitlera.
- Emil se s kolem vrací domů a v čase 1 hodina 11 minut odemyká Hančino domácí vězení, kam ji po její přítomnosti na svatební party uvrhl. Přesně v této situaci opustil syžet své vyprávění v úvodu.
- Nyní narace pracuje s dramatickou ironií – víme více než protagonistka, která se domnívá, že její muž se podílel na atentátu, začíná si ho tedy vážit. O jeho nové milence samozřejmě také netuší. Ačkoli oběma při následné domovní prohlídce hrozí smrtelné nebezpečí, pokud by kolo bylo nalezeno, jejich vztah to paradoxně nicméně logicky vylepší.
- V čase 1 hodina 15 minut Hana ukončuje vztah se zamilovaným Petrem, kterému podle jejich dialogu dříve řekla, že svého manžela už nemiluje.
- V čase 1 hodina 19 minut nařizuje protagonistovi jeho šéf přečíst v přímém vysílání „Slib věrnosti všech zaměstnanců rozhlasu Velkoněmecké říši.“ Šéf dodá, že „jakákoli komplikace by mohla být chápána jako schvalování atentátu“. Od kolegy se navíc Emil dovídá, že František byl popraven. Narace tedy dává důraz na Emilovu motivaci k přečtení slibu.
- V čase 1 hodina 22 říká Krista o jejich vztahu protagonistce a mimo jiné řekne: „Musíte se rozvést, my se totiž milujeme“. Téma rozvodu se tedy objevuje potřetí. Navíc se Hana dozvídá o pravém původu bicyklu, který doma ukrývají. Hana tedy srovnává informační náskok diváka, protagonisty a Kristy. Jen dále neví o tlaku k rozvodu ze strany Emilova šéfa, částečnou informační nerovnost mezi postavami tedy narace v tomto ohledu zachovává.
- V čase 1 hodina 25 minut se Emil dozvídá, že dva kolegové z veslařského klubu, které Němci brutálně zmlátili a zřejmě posílají na popravu, si myslí,

že je udal. Emil Němcům říká, že nikoho neudal. Narace tak ukazuje další aspekt krutého a promyšleného tlaku, ve kterém se protagonista ocitá.

- V téže minutě Hana zahazuje snubní prstýnek a jde za Petrem. Ten si pouští film s Hanou, který ovšem vidí upravený podle své vize; gestem naznačí, že si vzal morfium. Narace tedy používá mentální subjektivitu i u této vedlejší postavy.
- V čase 1 hodina 26 minut vtrhne do kina německá policie, protože je státní smutek a promítání filmů je zakázáno. Hana tedy přichází o posledního spojence, kterého do této chvíle měla. Vidíme ji dobrovolně odcházet do transportu.
- Emil nejdříve před nadřazeným nanečisto přečte text kolaborantského slibu věrnosti, divák se s ním tedy může seznámit. Pak ovšem v čase 1 hodina 29 minut ho přímým přenosu protagonista nepřečte a rychle z rozhlasu odchází. Na cestu si ještě jednou bere bicykl. Nachází v kině spojeném s jejich domem erotické fotografie své manželky. Na krátký moment i on uvidí sám sebe na plátně na kole. Narace tedy používá i protagonistovy mentální subjektivitu.
- V čase 1 hodina 32 minut ještě Emil udělá marné gesto, když chce bicyklem zastavit průvod lidí směřujících do transportu, mezi kterými vidí svou manželku. Policisté ho srazí k zemi a odvedou, průvod pokračuje. Hana ještě Emila ve své vizi (méně pravděpodobně v realitě, pokud by se na chvíli policistům vysmekl) uvidí přicházet, oba se lehce usmějí. Emil je opět sražen k zemi a Hana se definitivně přidává k ostatním. Jejich odcházející postavy narace postupně rozostří až pod první část závěrečných titulků.

Shrnutí:

Narace je částečně omezená na děj za přítomnosti obou protagonistů a také do značné míry na rozsah jejich znalostí. Situací, u kterých není ani jeden z protagonistů, je ve filmu velmi málo. Narace je objektivní, nicméně používá mentální subjektivitu u protagonisty, protagonistky a vedlejší postavy jejího milence, vždy pro jejich vize spojené se záběry na bicyklu. Nejde tedy o ponory do jejich psychiky; o té se dozvídáme z dialogů a předvedených činů, jejich motivaci však rozumíme.

Narace informuje diváka o plynutí času nediegetickými titulky i diegetickými dobovými archivními materiály. Syžet postupuje v líčení fabule v jednom případě i (o čtyři roky) zpětně; používá také flashforwardy či spíše postupné prolínání s následující scénou. Narace také simultánně kombinuje dvě prostředí, jedno v obraze, druhé ve zvuku; týkají se podobné záležitosti, pojímané z různých úhlů. Celkový čas je 1 hodina 38 minut.

Narace používá výrazné motivy i subtilnější motivy. K prvním patří například bicykl, manželská nevěra, či krachující hvězdná kariéra obou protagonistů; k druhým protagonistovo veslování či dobrovolné i nedobrovolné koupání v řece.

Kauzalita spočívá v klasickém rozhodování postav, doplněném o drtivý tlak „velkých dějin“. Z hlediska informací o vážnosti politické situace má divák nad postavami náskok. Zprvu zejména historicky poučený divák, nicméně narace průběžně podstatné informace z těchto širších souvislostí doplňuje.

Narace exponuje dvě hlavní postavy, protagonistka jeví od počátku více vlastností hrdiny, protagonista se k takovému činu odhodlá až pod značným tlakem a pozdě, promešká svou zbabělostí příležitost ke skutečnému altruistickému hrdinskému činu. Protagonista marně namlouvá své ženě i sobě, že s okupanty lze kolaborovat a zároveň si uchovat integritu. Svou kariéru v protektorátním rozhlase nakonec vlastním rozhodnutím a ke svému zničení končí. Personifikací sil stínu je protagonistův německý nadřízený, který navíc vykazuje známky falešného mentora.

Z hlediska stylu je podstatná volba černobílého pro abstrahující rovinu, respektive mírně kolorovaného obrazu pro diegezi. Ve zvukové rovině slyšíme mimo jiné stylizované projevy hlasatelů v tlampačích, dobově působící hudbu (s některými „ořezanými“ frekvencemi nebo suchý zvuk rozhlasového studia při dialogu nebo milostném aktu. Z hlediska stříhové skladby je několikrát použita scéna, kdy vidíme postavu, která mluví, nicméně nehýbá ústy; její „synchron“ v reálném čase pak uvidíme o jeden či několik záběrů později.

Pouta

2010, režie Radim Špaček

- V úvodu nám narace nabízí nediegetický titulek z poezie Jana Zábrany:
„Viděl, jak si ho měří shora
oko nedočkavého orla.
Viděl sám sebe jako štěně
Pod okem bloudit opuštěně.“
- Nejdříve nám narace představí obě mladé ženské postavy v prázdné rozlehlé chodbě, jedna z nich telefonuje zřejmě s otcem svého očekávaného dítěte, kterému se však „chce spát“, druhá, Klára, řekne nahlas sama pro sebe, že „už je zase tma“. Obě tedy spojuje nejen poněkud bezútěšný interiér, nýbrž i lehká deziluze. Obojí bude postupně gradovat. Dále je objevujeme v nemotivovaném záběru v bytě, kamera jako by byla svědek, který se ukrývá před jejich zraky. Tato interpretace má podle mého názoru oporu pochopitelně zejména vzhledem k budoucímu ději.
- Výše zmíněný byt představuje jakousi výjimku ze strohé normalizační estetiky filmu, je zařízen starožitným nábytkem, kvalitním výtvarným uměním a spoustou knih, což může evokovat znaky jakési „paralelní polis“ – tradici, vzdělanost, kultivovanost. V šesté minutě poznáváme obyvatele bytu – disidentského spisovatele Pavla, většinu filmu oslovovaného příjmením Veselý. Ten ovšem, jak záhy zjistíme, podlehl státní bezpečnosti a spolupracuje s ní.
- Jako třetího vidíme mladého disidenta Tomáše, který pracuje v nemocnici a schází se s jednou z výše zmíněných mladých žen, jeřábnicí Klárou. Kamera se kolem nich pohybuje v pomalém plynulém půlkruhu. Tento stylový prvek se ve filmu několikrát opakuje.
- V sedmé minutě přivádí narace na scénu hlavního protagonistu Antonína, poručíka státní bezpečnosti. Jeho první slova jsou: „Do prdele! Odsud se nehnem.“ Jsou sice míněna jako reakce na fekální vůz, který jim blokuje cestu, nicméně podle mého názoru mohou být chápána i jako metafora.

Postavy z obou stran mocenské barikády jsou společně uvězněny nejen v žigulíku na silnici, nýbrž i v tehdejší politickém kontextu.

- Během rozhovoru Antonína, jeho kolegy ze státní bezpečnosti Martina a spisovatele Pavla přináší narace část dialogu Tomáše s Pavlem v režimu flashbacku, který není nijak formálně oddělen.
- V desáté minutě při rozhovoru Tomáše s manželkou ví divák více než ona, manžel jí nabízí pohled, že rodině jen „otravuje život“, zdánlivě z altruistických důvodů, divák však chápe i jeho nezveřejněnou část motivace týkající se milenky.
- Následuje scéna rozhovoru Antonína s kolegou Martinem v bufetu, kde jedí polévku, která podle Antonínových slov chutná „jakoby už do ní někdo nachcal“. Antonín se explicitně přiznává k pocitu nudy a předvídá, že ho pak začne brzy „všechno srát“. Vulgární slovník namířený nejen na okolí, nýbrž i vůči sobě signalizuje Antonínovo pohrdání druhými lidmi i sebou samým, což se bude v průběhu filmu stupňovat.
- Zdánlivě optimistický Martin se ve čtrnácté minutě ve scéně firemního večírku příslušníků státní bezpečnosti přiznává, že chtěl kdysi být zpěvákem. Další estébáci se chovají i v rámci zábavy k sobě nepozorně, dokonce přezíravě, Antonín se ani nesnaží tvářit pobaveně. Spolu s odlidštěným interiérem, zvoleným vertikálním nasvícením a s banalitou jejich konverzace dostává scéna až panoptikální ráz. Narace nám tak několika prostředky ukazuje emoční a intelektuální prázdnotu této skupiny postav.
- Antonín v 17. minutě v opilosti nahlas mluví sám k sobě. Narace tedy podruhé použila tento prvek mentální subjektivity.
- V následné scéně u Antonína doma ho ošetřuje jeho manželka. Kamera se k nim velmi pomalu přibližuje v nemotivovaném záběru z jiné místnosti. Takto výrazný stylový prvek podle mého názoru na sebe strhává část divákovy pozornosti a stává se naznačením všudypřítomného sledování či pomalu, ale systematicky a neúprosně sílícího tlaku na postavy. Podobné pomalé přibližování kamery k postavám se stává dalším opakujícím se stylovým prvkem.
- Antonín vychází z bytu po cynickém dialogu se svou ženou, kamera ho v exteriéru objeví až po výrazném vertikálním švenku po panelácích z podhledu, což spolu z úzkou štěrbinou světla účinně vytváří dojem ošklivosti, bezvýchodnosti či nemožnosti úniku před silami vysoko převyšujícími možnosti hrdinů. Toto pravidelně se připomínající obrazové řešení akcentující betonovou bezútěšnost rezonuje mimo jiné s výše citovanou úvodní básní Jana Zábrany. Narace tak buduje dominantní emoci a myšlenku diegetickými i nediegetickými prvky.
- Ve 21. minutě ubezpečuje Tomáš Kláru, že nejsou sledování, oba na toto téma žertují. Pak ovšem vidíme muže v zaparkovaném autě, který je fotí. Divák tedy ví víc než postavy. To potvrzuje i následující scéna, ve které Antonín poslouchá nahrávku milostné konverzace obou postav.
- Ve 27. minutě se Antonín rozhodne Kláru ochránit před dotírajícím opilcem v baru. Využije svůj výcvik i služební moc a muže zmlátí. Svou legitimací státní bezpečnosti zažene jiného muže, který jde napadenému na pomoc. Zde nám narace ukazuje protagonistu s jakýmiisi pokřivenými či karikovanými znaky hrdiny – zachrání dívku v ohrožení. Ovšem

schován za organizaci, proti které se většina lidí bojí postavit. Narace zde pregnantně buduje protagonistovu ambivalenci.

- Ve 34. minutě mluví Antonín se svým nadřízeným, majorem, který představuje člověka alespoň navenek oddaného službě u státní bezpečnosti. Oceňuje Antonínovu práci a dává mu „dobře“ míněné rady. Představuje tak vůči protagonistovi jakého si zvráceně či karikovaně pojmá tutora.
- Ve 43. minutě je Antonín přemožen vnitřním impulzem a zcela neprofesionálně zavolá na Kláru jménem, čímž vůči ní vystoupí z neviditelnosti sledovatele. V následující scéně nám narace zprostředkuje Antonínovo selektivní vnímání – doma není slyšet manželka, která na něj v jedné místnosti mluví. Místo toho slyšíme neurotizující hudební motiv. Narace se tak postupně noří do Antonínovy mysli pomocí chybného úkonu a percepční subjektivity.
- V další scéně vidíme Antonínovu „noční můru“, zpocený se budí, lapá po dechu, manželka ho utěšuje. „Spadnul jsem tam“, říká jí Antonín. Tato jeho v danou chvíli ne zcela srozumitelná slova jsou předznamenáním, které narace využije v dialogu Antonína s Klárou na závěr jejich setkání.
- Následuje scéna Antonína u lékaře. V předchozí i v této scéně narace buduje empatii až soucit s hrdinou, navzdory jeho zavrženíhodným činům příslušníka státní bezpečnosti.
- Ve 48. Minutě jsme svědky dialogu Antonínova nadřízeného a kolegy Martina. Martin dostává od „soudruha majora“ naoko vlídným, nicméně implicitně výhružným způsobem úkol sledovat Antonína a vše hlásit. Zde tedy narace opět umožňuje divákovi, aby věděl víc než jedna z postav, tentokrát protagonista.
- V 51. minutě vidíme a slyšíme spisovatele Pavla, který se před kamerou německého štábu stylizuje do role kultivovaného a morálně pevného odpůrce režimu. Snad jen jeho horlivost vůči filmařům poněkud kontrastuje s dojmem noblesního nadhledu, který se snažil při natáčení vzbudit. Narace nám tedy opět ukazuje několik povahových faset postavy, kterou vykresluje jako plastickou, nejednoznačnou.
- V 57. minutě vypráví Antonín manželce jakoby na usmířenou na své předchozí arogantní chování příhodu, ze svého dětství, která odhaluje jeho sebedestruktivní potenciál, respektive koketování se smrtí i pevnou vůli. Tato příhoda o skákání do lomu se zavázanýma očima předjímá do jisté míry samotný závěr filmu.
- V 60. minutě se Tomášova manželka dozvídá o jeho milence. Anonym divák předtím viděl vyrábět Antonína. Máme tedy opět informační náskok před jednou z postav. Překvapí nás ovšem náhlost domovní prohlídky, pomocí které Antonín stupňuje tlak na Tomáše a jeho manželku. Antonín jí dokonce říká o nabídce vycestovat, což jí evidentně Tomáš zatajil. Narace tedy ukazuje, jak protagonista využívá, vlastně i v rámci tehdejších pravidel zneužívá svou pozici poručíka státní bezpečnosti a jak si hraje na hybatele osudů.
- V čase 1 hodina 7 minut hrají Tomáš s Klárou hru na náhodu a otevřou knihu podle tramvajového lístku a hodin mimo jiné na verši: „Nepřemůžeš strach v temnotném životě“. Tato slova si Tomáš opakuje a diví se jim. Narace tak používá náznak vpádu jiného typu kauzality, byť

jen v modu hry. Také se vrací motiv poezie, byť v prvním případě byl použit jako nediegetický.

- V čase 1 hodina 14 minut dává Pavel nahlédnout do svého nitra otci, připoutanému na nemocniční lůžko. Otec už evidentně není schopen sdělovaná slova chápat, natož na ně reagovat. Jde tedy do jisté míry o další případ hlasitého hovoru k sobě, neboli narace užívá mentální subjektivity.
- V následující scéně opět Antonín využívá či spíše zneužívá svou moc, po neúspěchu běžné negociace přejde do polohy násilnického vyhrožování a přiměje takto kádruvačku, aby stáhla Klářino propuštění z práce. Podruhé už tedy Kláře pomohl, aniž ona si je toho vědoma. Divák samozřejmě obě jeho akce viděl, ví tedy více než Klára.
- Antonín v čase 1 hodina 17 minut suše oznámí své ženě, že si přeje, aby doma už zítra ráno nebyla. Jako důkaz toho, že mluví vážně, rozbije talíře a hodí na zem příbory. To celé nicméně činí bez viditelného rozčlenění, rozhodně a chladnokrevně. Zdrčená žena ho poslechne. „Tak fajn. Tak fajn.“ Řekne si Antonín pro sebe, když se ráno probudí v ložnici sám. A zapálí si cigaretu, což dělává po emočně vypjatých chvílích. Zde nám narace ukazuje v akci, jako ubližujícího a tragického hybatele vlastního osudu.
- V následující scéně při výslechu Antonín mlátí Tomáše telefonním seznamem a popálí mu cigaretou kůži na ruce. Pak ale sám popálí kůži na ruce i sobě. Narace tedy ukazuje, jak se Antonín propadá ještě hlouběji do své agresivity a sebedestruktivity. Zároveň chce patrně sobě i Tomášovi ukázat, že je silný.
- V následujících scénách mluví Tomáš nejdříve se svou ženou, pak s Klárou. Zatímco ve scénách výslechů se jevil jako silný charakter, v dialogu s oběma ženami jedná víceméně jako slaboch. Narace nám tedy všechny tři hlavní mužské postavy vykresluje jako nejednoznačné, ambivalentní.
- V čase 1 hodina 29 minut Antonín Tomáše surově do krve zmlátí v průjezdu domu. Antonínem použité donucovací prostředky se tedy v průběhu filmu proměňují, gradují od přesvědčování, přes psychický po fyzický nátlak.
- Antonín Sýkorovi přinesl jeho složku, Sýkora mu na oplátku sjednal schůzku s Klárou, která nebude vědět, o koho se jedná. Antonín varuje Sýkoru před úhybnými manévry. „Mně nemusíte nahánět strach, já se vás bál vždycky“, říká v čase 1 hodina 40 minut Antonínovi spisovatel Sýkora. Na jedné straně tedy vidíme jeho poměrně upřímnou sebereflexi před řídicím orgánem státní bezpečnosti, na druhé straně jsme v předchozí scéně viděli, jak se s Martinem na Antonína domlouvají. Divák ovšem, na rozdíl od nich viděl, že Antonín je při jejich schůzce pozoroval. Narace tedy začíná poměrně komplexní finální zápletku.
- Antonín v lese přiváže pouty kolegu Martina, nerušeně se tedy setkává s Klárou v bytě spisovatele Pavla. Antonín jí mimo jiné říká: „Dělá se ve mně taková propast, když myslím. Řve na mně a někdy tam spadnu, nemám to rád.“ Klára se o něco později dívá z okna a říká: „Už je zase tma, ale asi to tak má být“. Narace tím navazuje na jejich motivy z první části filmu.

- Když Antonín vidí, že Kláru po dobrém nezíská, zastoupí jí únikovou cestu a začne na ni řvát. Povájí jí o okolnostech Tomášova nuceného odchodu a Pavlova udávání. Nabízí Kláře svou ochranu, prozradí jí i své pravé jméno, dokonce se od ní v předstírané fázi záchvatu nechá pálit cigaretou do jizvy. „Ty si ta přiepast' a ja do nej nechcem spadnúť“ říká Klára Antonínovi v závěru jejich setkání.
- V čase 2 hodiny 9 minut Pavel sám v bytě nahlas mluví s nepřítomnými estébáky, jde tedy o další formu mentální subjektivity.
- Klára v další scéně doprovází těhotnou kamarádku v sanitce a počítá vagóny vlaku. Jde dílem o hru, dílem o hádání osudu, které se naučila od Tomáše. Narace tak připomene další z motivů.
- V závěrečné scéně v čase 2 hodiny 12 minut vidíme Antonína kolmo shora v nemotivovaném záběru ležet v trávě. Aniž pohybuje rty, uslyšíme jeho hlas: „Už přicházejí, vstaň!“ Antonín opravdu vstane. Narace tedy opět používá mentální subjektivitu. Jeho hlas pokračuje: „Tvoje hodnost byla poručík, tvoje jméno Antonín“. Antonín vstupuje do vody, patrně v lomu, kam podle výše zmíněné historky skákali v dětství s kamarádem se zavázanýma očima. Hlas pokračuje: „Chtěl bys, aby to jméno nezapomněla.“ Antonín odloží do vody služební legitimaci a pistoli, sestupuje stále hlouběji. Jeho hlas ještě řekne: „Zapomínáš, byl jsi tady. Nebe hoří. Je tu krásně“. Pak se obraz vybělí a začínají závěrečné titulky. Narace nám tedy nedá naprostou jistotu, zda Antonín opravdu spáchal sebevraždu, nicméně vzhledem k jeho rozhodnosti a pevnosti vůle v předchozích sebedestruktivních činech se to podle mého názoru můžeme oprávněně domnívat.

Shrnutí:

Narace je neomezená, což zdůrazňuje i níže zmíněné obrazové pojetí. Většinu času se ovšem narace věnuje protagonistovi, vidíme však i scény, ve kterých není přítomen. Narace je také poměrně objektivní, většinou vidíme činy a výrazy postav. Nicméně v několika situacích používá narace mentální subjektivity různých postav, pochopitelně včetně protagonisty. Postavy většinou v takovém případě na scéně nahlas mluví samy k sobě, jen v závěrečné scéně slyšíme protagonistův vnitřní hlas.

V řadě situací ví divák více než postupně různé postavy, včetně protagonisty. Během filmu však nás protagonista překvapuje mírou svého vědění a své rozhodnosti, narace ho vykresluje jako nevyzpytatelného a introvertního, čili nám neumožňuje úplně přesně znát jeho myšlenky a pocity.

Narace buduje pocit bezvýchodnosti a drtivé moci režimu jednak níže zmíněnými obrazovými prostředky a hudbou, ale také nediegetickými prvky – básní v úvodu nebo textem písně pod závěrečnými titulky.

Narace použije flashback bez formálních předělů. Celkový čas 2 hodiny 19 minut rozhodně přesahuje časovou plochu většiny filmů analyzovaných v této práci.

Postava spisovatele podlehne tlaku státní bezpečnosti a pravidelně se s jejími příslušníky schází. Během filmu však přetrhává tyto „pouta“, byť za cenu určitého kompromisu. Nejde však cestou vyhroceného odporu, na rozdíl od ženatého disidenta, který souhlasí s vystěhováním za hranice až po značné šikaně, včetně surového bití. Obě postavy tedy představují jakési dvě polohy

disentu, narace ani jednoho z nich nekriticky neglorifikuje, vidíme činy jejich statečnosti i selhání. Třetí polohu, snahu o ignorování děsivých znaků normalizační reality představuje mladá jeřábnička, která si užívá milenecký vztah s ženatým disidentem a odmítá nabízený vztah s estébákem, protagonistou filmu, aby „nespadla do propasti“, kterou on podle jejích slov představuje. Toto odmítnutí má na protagonistu devastující vliv, respektive představuje jakousi poslední položku motivující jeho sebezničení. Vzhledem k působení na druhé postavy, ale i pro svůj zevnějšek, i svobodné chování navzdory panujícímu režimu a výrazné životaschopnosti, vitalitě vykazuje postava jeřábničky Kláry identifikovatelné rysy archetypu anima, jak ho popisují výše.

Protagonista představuje nejzdevastovanější osobnost, během filmu se mu hroutí smysl své práce u státní bezpečnosti a smysl života vůbec. Nedbá rad ani varování svého nadřízeného, vystupujícího v optice mýtu v roli jakéhosi tutora temné strany. Chladnokrevně se rozchází se svou ženou, pod záminkou služebního postupu vyštve disidenta za hranice, aby získal jeho slečnu. Nakonec přetrvává i „pouta“ se svou organizací, mimo jiné tím, že nasazuje pouta svému kolegovi, a v závěru pravděpodobně páchá sebevraždu. Selhal totiž jeho pokus o upřímný vztah, protože svou vyvolenou sice chránil před útoky okolního světa, ale nedokázal se vzdát násilných prvků i v samotném vztahu k ní. Představuje tedy esenci bezvýhodnosti z druhé strany, z tábora mocenského aparátu. Z hlediska mytologického představuje protagonista ne zcela běžné spojení archetypu stínu s několika prvky archetypu hrdiny. Ačkoli reprezentuje temnou stranu politické moci, narace s ním buduje přinejmenším empatii, místy dokonce sympatii. Tím se stává komplexním, ambivalentním charakterem. Rozvrstvení přináší film tedy nejen na straně disidentů, nýbrž i mocenského aparátu. I v mytologickém stínu najdeme více reprezentantů – protagonistovi kolegové, nadřízený, komunistická kádruvačka - včetně jejich rozdílných povah a mocenské hierarchie.

Stylu dominuje výrazné obrazové řešení – kamera se pohybuje v pomalých, zlověstných nájezdech, pozoruje postavy oknem či z vedlejší místnosti, či pomalu, „nenápadně“ obkružuje sledované postavy. Tím se ztotožňuje se slíděním zdánlivě všudypřítomných příslušníků státní bezpečnosti. Dalším podstatným prvkem obrazového řešení je důraz na bezútešnou normalizační estetiku, kombinovaný s nižší hladinou osvětlení, značná část scén je natáčena v noci. Jedinou výjimkou je byt spisovatele, který svým starožitným nábytkem, knihami, obrazy a sbírkou desek evokuje znaky vytríbené undergroundové kultury, vzdělanosti, noblesy, navazující na starší tradice a čelící okolní bezduchosti. Ani tyto atributy však neochrání obyvatele tohoto bytu před částečným podlehnutím strachu, jak sám přiznává.

Mezi důležité stylové složky patří i neurotizující hudba, často vymíchaná téměř k nesnesitelnosti, zejména vůči značně tišším, jakoby polohlasem pronášeným dialogům, které už jen sníženou hladinou hlasitosti evokují opatrnost až konspiraci.

Poupata

2011, režie Zdeněk Jiráský

- Syžet nám nabízí hned v úvodu nediegetickou paralelu s následným dějem - úvodní titulky se objevují způsobem typickým pro hrací automaty, které budou hrát v příběhu důležitou roli.
- Úvodní statický záběr filmu trvá téměř 2 minuty – z celkového, v našem vzorku spíše kratšího času syžetu 1:30:36 - a zabírá železniční přejezd, troje koleje a průjezdy nákladních vlaků. Kromě charakteristiky prostředí se v něm ustanovuje i tempo vyprávění, můžeme asociovat na různost (životních) cest, přejezd se navíc stane leitmotivem.
- První akce protagonisty je natočena s dramatickou ironií, víme o vietnamském obchodníkovi Longovi, zakleslém se svým vozem v kolejích na přejezdu, protagonista ještě tuto informaci nemá a dál klidně staví svou loď ze zápalek. Narace tedy o klasickým způsobem buduje napětí.
- Protagonista Jaroslav patří do množiny antihrdinů, jeho první činnost v syžetu je stavění lodi ze zápalek v láhvi, pak vidíme, že pracuje jako výhybkář. Kvůli svému laxnímu přístupu k práci je však později propuštěn. Spolu s manželkou sní o výletu na Amazonku, ačkoli rodinné úspory už prohrál v automatech. Zvnitřněným archetypem stínu, je právě jeho závislost na automatech. Jistou ironií je příjmení protagonisty – Hrdina. Ve scéně, kdy Hue, manželka zachráněného obchodníka nese protagonistovi dárek a dává ho jeho manželce se slovy „Pro Hrdinu“, se narace stává téměř seberefektivní.
- Naopak scéna, ve které Jaroslav zachrání Longův život ukazuje schopnost protagonisty zachovat se v mezní situaci archetypálně řečeno hrdinsky, či hodnotově řečeno správně. Touto akcí také narace pomáhá budovat empatii s protagonistou.
- Naopak je opakovaně tematizovaná neschopnost protagonisty bojovat s interiorizovaným stínem; nejdříve hostinský, pak i soused už nechtějí do zástavy jeho modely ze sirek. Tlak na protagonistu se stupňuje tím, že jeho dcera ho přistihne, jak jí chce ukrást peníze z kasičky; a vyvrcholí zjištěním protagonistovy manželky, že prohrál v automatech veškeré rodinné úspory. Tímto tlakem je motivováno finální protagonistovo – maladaptivní – řešení situace plánem sebevraždy po uzavření životní pojistky. Protagonista svou situaci a její „řešení“ před rodinou tají, divák má tedy více informací než část postav.
- V šesté minutě sdělí pod podmínkou zachování tajemství dcera protagonisty kamarádce, že je těhotná. Potenciální otec se to však porušením tohoto slibu mlčenlivosti dozvídá mnohem později, až poté, co tuto informaci prozradí bratr těhotné slečny jejich matce. Hierarchie vědění mezi postavami je v tomto případě poměrně komplexní.
- Další předznamenání nám narace nabízí v osmé minutě, kdy se dozvídáme, že marihuana, kterou dva mladíci – dvě mladé mužské postavy - pěstují, je poměrně cenná. Jeden z mladíků, syn protagonisty, později společně pěstované rostliny bez vědomí druhého prodá – a za tyto peníze si koupí striptérku a patrně i prostitutku bez jejího vědomí od jejího pasáka. Motiv se uzavírá, když v závěru filmu okradený mladík

- s touto slečnou odjíždí – k překvapení svého „kamaráda“. Narace tedy poměrně sofistikovaně provazuje příběhy postav a jednotlivých motivů.
- Navíc syn protagonisty bez otcova vědomí iniciuje prodej otcových modelů ze sirek, jde tedy o variantu synova jednání, která představuje jednu z mála možností, jak si rodina, zruinovaná otcovou hráčskou vášní, může vylepšit svou finanční situaci. Motiv modelů ze zápalek a motiv utajených prodejů se tak prolínají.
 - Ve dvanácté minutě dojde ke zranění, promrznutí jednoho z mladíků, před smrtí ho zachrání vietnamský obchodník. Toho zachránil před smrtí protagonista, jehož dcera je s oním mladíkem těhotná. A tragická smrt vietnamského obchodníka v závěru filmu překazí sebevraždu protagonisty, motivovanou získáním peněz z životního pojištění pro svou rodinu. Jde o další případ komplexní práce s motivem a provázanosti postav.
 - Narace pracuje také s elipsami; například ve 14. minutě na pozvání na návštěvu manželé Hrdinovi reagují jen nerozhodným, rozpačitým výrazem, po stříhu už je vidíme u stolu na návštěvě.
 - O bodech v čase fabule nás narace informuje jak nepřímo – slavením Mikuláše, strojením vánočního stromku, tak přímo – například dcera protagonisty říká, že dnes je Štědrý den a že se otec už čtyři dny neukázal doma.
 - Narace se nenoří do psychiky postav, dokonce nám ani neukazuje vše, co postavy vidí. Markantní je to například ve 28. minutě, kdy těhotná slečna ukazuje kamarádce fotku dítěte ve svém břiše; kamera fotku nezabere, ačkoli si ji obě prohlíží a mluví o ni. Několikrát vidíme tvář hrdinů ve vypjaté emoční situaci, ovšem bez jejich vnitřního hlasu a většinou bez dialogu.
 - Touha těhotné slečny je „vypadnout z týhletý díry“. Tedy variace na cíl protagonisty. Oba explicitně vyjádřené cíle spadají pod „want“, akceptování reality a adaptivnější zacházení s ní patří pod „need“. Obě linie vnitřního vývoje končí rezignací či alespoň odložením want a zábleskem naděje směrem k need, neboli náznakem možnosti vnitřní transformace.
 - Funkci archetypu stínu částečně zastává hostinský Venda, který protagonistu nabádá k uzavření životního pojištění a nepřímo i k následné sebevraždě. Navíc protagonistovi stále půjčuje peníze, které mizí v automatech v jeho hostinci. Vrcholem je nabídka poslední půjčky proti protagonistovu bytu, uzavřené v tísně a za nevýhodných podmínek. Postavě stínu se však nedostává spravedlivé odplaty, naopak, získá jednu z mladých ženských hrdinek.
 - Ve 44. minutě vidíme a slyšíme rozhovor Longa a Hue ve vietnamštině. Narace nám nenabízí překlad. V 77. minutě nám obdobně narace nabízí rozhovor Longa s kolegou obchodníkem, také ve vietnamštině bez překladu. V 56. minutě pozorujeme scénu prodeje modelů ze sirek ne zcela motivovaným záběrem zpoza automobilu kupujících. Tyto situace dokumentují, či připomínají pozici nezúčastněného pozorovatele, kterou narace zaujala už výše zmíněným prvním záběrem syžetu.
 - V čase 1:01:45, tedy ve dvou třetinách času syžetu, začíná téměř (bez pěti vteřin) dvouminutová sekvence beze slov, ve které vidíme očividně

zoufalého protagonistu, který se podle všech indicií stydí vrátit domů a zvažuje sebevraždu. Ani zde však narace nevyužívá možnosti vnitřního hlasu nebo jiného způsobu verbalizace vypjaté emoční situace.

- Závěr přináší sklenutí hlavních dějových linií: milá protagonistova syna odjíždí za prací do Itálie, navíc s bývalým kamarádem, jak jsem zmiňoval výše; naplnění dojde i dílčí cíl protagonistovy manželky a dalších žen – secvičenou sestavu spartakiádních Poupat. Tragickou havárii Longa rozpozná podle exploze pyrotechniky jeho žena Hue, která přestane cvičit v dresu Poupat, pro ostatní je ohňostroj patrně součástí představení, maximálně vítanou synchronicitou. I zde tedy narace používá prvek nestejně informovanosti různých postav.
- Zmíněnou havárii Longa zavinil nelegálním zvednutím závor na železničním přejezdu protagonista Jaroslav. Podruhé už se mu nepodařilo zachránit Longův život, stejně neúspěšný byl i jeho pokus o sebevraždu. Je ponecháno na divákově interpretaci, zda se jedná o zlomový moment vnitřního vývoje protagonisty.
- V poslední sekvenci, dcera protagonisty kamarádce sděluje, že si dítě už „asi“ bude muset nechat, navíc se obě ujistí, že už se na sebe nezlobí. Poslední scéna koresponduje vizuálně s prvním záběrem filmu. Nepřináší ale protagonistu, kterým syžet začínal, nýbrž jeho dceru; podle mého soudu kvůli relativně méně latentní naději, kterou dialog obou ženských hrdinek obsahuje.

Shrnutí:

Narace je neomezená, objektivní, pozoruje nejen děj, ale i výrazy tváře několika hrdinů v emočně vypjatých situacích, nicméně nepodává nám další informace o jejich prožívání nebo přemýšlení, například formou vnitřního hlasu. Několik dialogů divákům pouze napoví ale nevysvětlí obsah mysli hrdinů.

Narace pracuje na několika rovinách s nerovnoměrnou distribucí informací, s opakovaným motivem zatajování skutečnosti. Ve slibu mlčenlivosti a jeho porušení vidíme obdobu párové funkce, jak o ní píše Vladimír Propp⁷⁴, nebo také předznamenání narativní události. Čas fabule i syžetu začíná v předvánočním období a končí krátce po Štědrém dni, narace se odvíjí lineárně za použití elips. Celkový čas je 94 minut.

Protagonista nevyřeší žádný důležitý úkol, na praktické rovině opakovaně selhává. Jeho intence finančně prospět svou sebevraždou vlastní rodině ho však přibližuje atributům archetypálního hrdiny, ačkoli nemá dostatek vůle k vnitřní změně. Antagonista není jednoznačně personifikován, protagonista bojuje zejména s interiorizovaným archetypem stínu. Parciálně ztělesňuje archetyp stínu samotné prostředí, parciálně postava pragmatického až cynického hostinského, která navádí protagonistu k sebevraždě s vidinou vlastního prospěchu. Tato antagonistická postava s prvky falešného mentora v rozporu s klasickou strukturou mýtu nedojde odplaty, nýbrž naopak získá partnerku – což bývá v klasických mytologických příbězích součástí odměny hrdiny. Narace se tedy v několika podstatných bodech od mytologické cesty hrdiny odchyluje.

Mezi výrazné stylové prvky patří „anti-estétské“ pojetí obrazu, důraz na nádražní a průmyslovou estetiku. Kamera využívá relativně dlouhých statických

⁷⁴ PROPP, Vladimír (1970): *Morfologie pohádky*. Str. 42.

záběrů, nebo je vedena z ruky. Dalším výrazným stylovým prvkem je velmi civilní herectví a autentické, až minimalistické dialogy, často na principu „understatement“, neboli verbálního podcenění prožívané emoce. Zmíněné stylové prvky připomínají některé dokumentární postupy, čímž narace podle mého soudu zdůrazňuje polohu odstupů a objektivního pozorování autentické reality.

Ve stínu,

2012, režie David Ondříček

- Narace bezprostředně po úvodní sérii log producentů začíná nediegeticky – titulkem ve stylu dobového psacího stroje s textem: „Československo 1953
Státní bezpečnost, nástroj komunistické moci, udržuje zemi ve strachu. Mezi lidmi se šíří zprávy o znehodnocení peněz. Koruna je pevná jako nikdy předtím, měnová reforma nepřichází v úvahu! (Prezident republiky, Antonín Zápotocký)“
Název filmu je tedy možné interpretovat již od počátku – *ve stínu* těchto dvou hrozeb se odehrává celý příběh. Postupně v průběhu syžetu přibude ještě stín Moskvy, personifikovaný sovětským poradcem; navíc jedné z postav je explicitně vyhrožováno deportací do Moskvy.
- Prvním diegetickým záběrem je noční městská ulice v dešti a zahalená postava, která si zapálí cigaretu. Narace tak od počátku navozuje atmosféru podobnou filmům noir.
- Ve spoře osvětleném interiéru jsme pak svědky loupeže dvou podle dialogu zkušených zlodějů, do tváří jim nicméně vidíme sporadicky a kontext činu neznáme. Postavy tedy vědí více než divák, tento princip se v průběhu syžetu opakuje.
- V následující sekvenci poznáváme protagonistu – detektiva, kapitána Jaroslava Hakla; nejdříve v jeho domácím prostředí, kde se mile chová k manželce i synovi. Narace zde v budování jeho charakteru od počátku přináší stimuly k vybudování empatie s protagonistou. Tato strategie pokračuje i ve scéně vyšetřování loupeže, kde Jaroslav jedná jako zkušený profesionál; i ve scéně s průvodčí tramvaje, se kterou si vymění příjemný úsměv. V průběhu syžetu pak narace předvádí, jak si kope míčem se synem, nebo jak mu čte před spaním. Kouření je naopak Jaroslavův zlovyk, který ho polidšťuje, aby nebyl příliš dokonalý – narace tak precizně buduje identifikaci s protagonistou.
- Německý vyšetřovatel Zenke je narací budován jako ambivalentní postava, archetypální optikou viděno se mění z nepřítele na spojence. k předpokládaným divákovým sympatiím přispívá, že si hraje s protagonistovým synem, byl údajně internován na Sibiři, hraje si po večerech doma na klavír. Na druhé straně zjistíme, že v minulosti patřil ke členům SS, je zapojen v komplotu protagonistových nadřízených, navíc svádí protagonistovu ženu Evu, dokonce se s Jaroslavem kvůli vyšetřovanému případu poperou. Nakonec se však oba usmíří a Zenke tajně proveze klíčový důkaz přes hranice, aniž protagonistu udá.

- Narace používá elips, například scéna fotbalového zápasu protagonistova syna Tomáše stříhem pokračuje ve 14. minutě ošetřováním jeho krvavého kolena. Samotné zranění narace vypouští. Celková délka je 1 hodina 41 minut.
- Manželka protagonisty se bojí znehodnocení měny, protagonista věří oficiálním místům, která takový krok popírají. Divák znalý historie má před postavami informační náskok. Protagonistova důvěra v režim během příběhu klesá, nakonec tedy pověří kolegu, aby za rodinné úspory koupil obraz osvědčeného českého mistra Antonína Slavíčka, což se prokáže jako správné rozhodnutí. Motiv nedůvěry v oficiální místa je tedy v příběhu zobrazen jak na rovině obecně společenské, tak na rovině konkrétních lidí – jako vraha usvědčil Jaroslav svého přátelsky se chovajícího nadřízeného.
- Pro odraz událostí fabule v médiích užívá narace opakovaně postavu kamelota, který na Václavském náměstí prodává Rudé právo a volá na kolemjdoucí nadpisy jednotlivých článků. Ty mají jak bezprostřední souvislost s konkrétními vyšetřovanými kauzami, tak s dobovým kontextem. Noviny s článkem o vyšetřovaném případě si také čte protagonista doma u stolu.
- Postava německého vyšetřovatele motivuje dialogové pasáže v němčině. Některé jsou překládány diegetickou tlumočnicí, jiné probíhají pouze v německém jazyce. Druhý typ dialogů tedy informačně znevýhodňuje ty diváky, kteří němčinou nevládnou.
- Německému policistovi je ze strany českého kolegy vyhrožováno, přesná podstata tohoto nátlaku zůstává však divákovi dlouho skryta. Naopak čeští policisté zjistí, že německý kolega je méně manipulovatelný, než se domnívali, má prý více přátel, než čekali. Struktura tlaků shora je tedy do jisté míry neprůhledná i postavám filmu, divákům však ještě více. Narace tedy pracuje s hierarchií vědění a s postupným odkrýváním informací; jejich pozdržením tak podporuje napětí.
- Narace nás konfrontuje s postupným podezřením, přecházejícím během syžetu v jistotu, že členové Židovské náboženské obce byli k přiznání donuceni. Ukázkou takovéto brutální metody donucení však narace explicitně nabízí až v závěru syžetu na osobě protagonisty. Tím se protagonista stává součástí ostatních obětí fabule a poslední nediegetický titulěk tuto sounáležitost rozšiřuje na všechny reálné oběti komunistické zvěle. Úvod i závěr syžetu tak obloukem ukotvují fabuli filmu do historické reality.
- Narace postupně graduje informační převahu postav nad divákem. Zpočátku jde o ne zcela přehledně natočené scény zločinu, nejasné indicie vyšetřování, postupně se přidává rovina zmanipulovaných indicíí a nepoctivých nadřízených a politického vlivu. Protagonista tají část informací před kolegy, před synem i před ženou.
- Narace používá percepční subjektivitu, například v případě protagonisty vidíme detail popelníku Jaroslavovými očima, nejdříve v 39. minutě s nedopalky cigaret, později ve 41. minutě bez nich. Co z této změny Jaroslav usuzuje, se již explicitně nedozvíme, pouze se dohadujeme, narace tedy nepracuje se subjektivitou mentální. Jen sporadicky a ne vyčerpávajícím způsobem Jaroslav své činy někomu vysvětluje, například synovi na příkladu krakatice naznačí, jak se hodlá zachovat. V 51. minutě

vidíme také Jaroslavovým pohledem oknem holícího se majora Zenkeho s tetováním SS. Narace nám tedy umožňuje některé klíčové indicie zahlédnout protagonistovými očima.

- Percepční subjektivita narace není limitována na protagonistu, například v 44. minutě vidíme německého policistu, majora Zenkeho očima Jaroslavovy ženy; ve 46. minutě pak vidíme zatýkaného člena Židovské náboženské obce očima majora Zenkeho.
- V závěru se vrací nediegetický prvek z úvodu – titulek s textem „Tento film je věnován obětem politických procesů padesátých let a všem statečným lidem, kteří se rozhodli bojovat proti nespravedlnosti“. Titulek je navíc umocněný pohledem protagonistova syna Tomáše do kamery, v momentě, kdy se chystá zastat malého šikanovaného chlapce proti přesile. Narace tak explicitně nabízí interpretační klíč.

Shrnutí:

Narace je neomezená, nicméně převážně sledujeme protagonistu. Narace je převážně objektivní, ačkoli také využívá percepční subjektivitu, jak u protagonisty, tak u některých dalších postav. Mentální subjektivitu narace nepoužívá, s výjimkou několika málo dialogových náznaků duševních dějů protagonisty. Své pocity zveřejní i protagonistova žena a syn, většina detailních záběrů na tvář v emotivně vypjatých okamžicích však patří protagonistovi. Narace s ním systematicky buduje divákovu empatii.

Celkový čas je 101 minut. Čas syžetu probíhá lineárně, s elipsami, fabule i syžet jsou časově ukotveny a ohrámovány začátkem a „vyřešením“ případu, který protagonistu vyšetřuje. Protagonista se odmítá podřídit politicko-mocenské logice, kterou jsou motivováni příslušníci státní bezpečnosti, kauzalita jeho činů vyplývá z morálky a stavovské cti prvorepublikového detektiva. Třetím typem logiky je strategie přežití majora Zenkeho, který ve svém oportunismu je nicméně schopen riskovat pro hodnoty protagonisty. Čtvrtým typem strategie je snaha o přežití obyčejných lidí, částečně participujících na bagatelní kriminalitě. Logika motivací jednotlivých postav je tedy poměrně komplexní.

Protagonista má znaky archetypálního hrdiny – vyřeší úkol a zejména je schopen nesobeckého činu ve prospěch širšího celku; v tomto případě dokonce nejvyšší oběti vlastního života. Jeho vítězství nastává v rovině morální, nikoli faktické; v realitě síly stínu stále vítězí. Archetyp stínu je kolektivně rozložen jednak na viditelné nepřátele, jednak na neviditelné další články mocensko-politického systému. Protagonistova žena, schopná duchaplné konspirace nebo kolega z balistiky mají roli pomocníků, major Zenke se mění z nepřítele na pomocníka, příslušníci státní bezpečnosti mají roli zjevných nepřátel. Někteří – Jaroslavův podřízený a nadřízený své členství u státní bezpečnosti tají, odpovídají tedy archetypu toho, kdo mění podobu (shapeshifter).

Ve stylové rovině je výrazná obrazová stylizace směrem k filmu noir. Část obrazu i části tváře protagonistů jsou často doslova *ve stínu*. Motiv sledování až paranoi umocňují opakující se záběry, kdy někdo někoho sleduje oknem, z automobilu a podobně. Hudební akcenty nás upozorňují na důležité momenty syžetu – například na Zenkeho tetování jednotek SS v 51. minutě.

Hořící keř

2013, režie Agnieszka Holland

- Tento film představuje v našem vzorku speciální případ, protože jde o „třídílné filmové drama“, jak sami tvůrci uvádějí. Film dostal cenu jako celek, nicméně každý díl má mimo jiné své úvodní i závěrečné titulky. Bude nás tedy zajímat jak každý díl zvlášť, tak film, „triptych“ jako celek.
- Pod část úvodních titulků umísťuje narace ve všech třech dílech dále nemotivované černobílé záběry tančících mladých lidí. Vytváří tím jednak kontext doby, jednak možná ukazuje tu část populace, která se o politiku nezajímá, případně připomíná, že ani hrdinové filmu nežijí jen řešením závažných věcí, kterými se narace zabývá. Bylo by možné asociovat také na konkrétní zobrazené taneční figury a vidět za nimi hořící plamen či pokus setřást ze sebe tíživý nános doby, ale tato práce, jak je vysvětleno výše, se interpretační rovinou analýzy nezabývá.
- Ve všech dílech narace mezi záběry tančících, stále na hudbu, která jim k tanci hraje, vkládá černobílé záběry ruských tanků v Praze, případně jinde. Záběry tanků v ulicích přejdou do barevné verze, vidíme a slyšíme lidi, kteří proti tankům protestují.
- Po této úvodní sekvenci přichází vždy titulek s názvem filmu a uvedením konkrétního dílu. V prvním díle následuje nediegetický text: „21. Srpna 1968 zahájila vojska Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem okupaci Československa. Přijela rozdrtit demokratizační proces, který se v zemi rozběhl na jaře téhož roku.“ Tím narace diváka orientuje v čase a dobovém kontextu.
- Ve třetí minutě nám narace ukáže sebeupálení Jana Palacha a bezprostřední reakci lidí na jeho čin. Mezi těmito lidmi nám narace představuje i jednu z postav, studenta Ondřeje Trávníčka. Pro orientaci v místě nabízí narace i celek Václavského náměstí v Praze s příjezdem dobové sanitky.
- V páté minutě opakuje Jan Palach ukládaný do sanitky: „Nejsem sebevrah.“ Tento jeho výrok je klíčový pro obecnou interpretaci jeho činu i pro všechny tři díly tohoto filmu.
- V šesté minutě narace představuje vyšetřovatele, majora Jaroslava Jireše, pro první díl jednu hlavních postav. Má i svého kolegu Vojtu, který negativně zrcadlí některé jeho charakterové vlastnosti.
- Na konci sedmé minuty je jako úspěšně začínající advokátka představena protagonistka celé série, Dagmar Burešová. V osmé minutě jí i několika ostatním líčí kolega upálení Jana Palacha. Narace tedy používá princip redundance.
- V deváté minutě čte vyšetřovatel do telefonu svému nadřízenému dopis Jana Palacha, narace tak s jeho obsahem seznamuje diváka.
- V jedenácté minutě se od Vlad'ky, dcery Vladimíra, jednoho z právníků, dozvídáme, že maminka je v zahraničí. Narace tak do jisté míry motivuje Vladimírovo pozdější nečestné rozhodnutí.
- Ve dvanácté a třinácté minutě líčí narace jednak reakce různých skupin studentů na čin Jana Palacha – opisování jeho dopisu, založení stávkového výboru – jednak divákovi prostřednictvím nepřímé expozice Jana Palacha z různých úhlů představuje – studoval historii na Filosofické fakultě

Karlovy univerzity, studium bral vážně, přišel s návrhem obsadit rozhlas a vysílat výzvu ke stávce.

- V šestnácté minutě se bratr Jana Palacha Jiří dozvídá, že má na poště telefonát z Prahy. Narace tak přináší dramatickou ironii, divák ví více než postava.
- Ve 23. minutě začíná obdobná situace, divák se dozvídá, že matka Jana Palacha nic netuší. Narace tedy opět dává divákovi znát více, než postava. Navíc sleduje Jiřího, který se snaží sdělit matce tragickou zprávu jako první. Napětí dramatické ironie tak narace kombinuje s principem časové tísně.
- Ve 24. minutě, v rámci výše vedené sekvence, se paní Palachová například laskavě chová ke kočce. Narace tak nejen používá retardaci, čímž pomáhá zvyšovat napětí, nýbrž také ukazuje divákovi postavu jako hodnou, aby pomáhala budovat divákovu empatii a sympatii.
- Obdobně si narace počíná v líčení domácího prostředí protagonistky Dagmar. Její péče o dvě malé děti – poprvé ve 20. minutě - je opakovaně líčena jako něžná, starostlivá a kreativní. Jen v jeden okamžik se vymyká, to je ovšem motivováno rozrušením z obrovského tlaku nesnadného rozhodnutí, zda hájit rodinu Palachovu proti poslanci Novému. Ve 45. minutě zase nenápadnými, ale důležitými nonverbálními intervencemi pomůže usmířit kolegu Vladimíra s dcerou Vlad'kou. Kromě svého heroického činu, vykazuje tedy Dagmar i altruistický postoj, další ze znaků mytologického hrdiny.
- V 37. minutě přináší narace dalších několik autentických záběrů dobové Prahy, je na nich například možné poznat fotografa Josefa Sudka. Narace tak činí aluzi pro menšinu diváků.
- Ve 43. minutě nechá Jaroslav propustit dva mladíky, kteří vylepovali plakát s portrétem Jana Palacha. Jednak tím narace připravuje opětovné vylepování plakátu se stejným portrétem o ve třetím díle, tedy ve fabuli o dvacet let později, jednak narace nechá Jaroslava jednat slušně, či přímo altruisticky. Tím mu dává jeden ze znaků hrdiny. Druhý znak – odvážné jednání v těžké situaci – projeví tato postava do jisté míry později. Nejde však proti režimu tak daleko, jako Dagmar, v druhém dílu ho vidíme s rodinou opouštět Československo.
- Ve 49. minutě Jaroslavův nadřízený rekapituluje stav vyšetřování. Tím narace jednak orientuje diváka v ději, použije tedy redundanci, jednak připomíná časovou tíseň, kdy hrozí sebeupálení dalších lidí, čímž zvyšuje napětí. K němu navíc přispívá informace Jaroslavova nadřízeného, že vzhledem k situaci „sovětský posádky po celý republice fasujou ostrý.“ A dodá: „Stačí kousek a máme tanky v ulicích“.
- V 55. minutě Hana, studentka DAMU, která byla v nemocnici navštívit Jana Palacha, v přímém televizním přenosu lže, že si Jan Palach nepřeje, aby se upálili další studenti. Narace motivovala toto její prohlášení předchozím policejním vydíráním, na kterém se, byť očividně nerad, podílel i Jaroslav.
- Tato událost představuje zásadní zlom v ději prvního dílu. Po scéně rozčarování studentských organizátorů stávky vidíme v 58. minutě, že jim účast na stávce postupně odříkají i velké podniky – železničáři a ČKD.

- V 59. Minutě lékařka sděluje matce Jana Palacha, že její syn zemřel. Narace tak ve dvou třetinách filmu kumulovaně prezentuje negativní události.
- V následující scéně v 60. minutě dostanou zprávu o smrti Jana Palacha studenti ve stávkovém výboru. Ondřej, jejich vůdce, schází po schodech filosofické fakulty a sedá si na ně. Divák vidí lidi proudící kolem po schodišti zpomaleně, podle mého názoru Ondřejovými očima. Narace tedy používá percepční subjektivitu.
- V čase 1 hodina 2 minuty přináší narace 72 vteřin dlouhý záběr, ve kterém s překvapenou paní Palachovou vidíme dlouhý zástup lidí se svíčkami, který jí přišel vyjádřit účast. Narace tak jednak přináší do negativních událostí doslova světlo naděje, jednak pomáhá tímto záběrem motivovat budoucí statečné a riskantní rozhodnutí paní Palachové.
- V čase 1 hodina 5 minut vidíme Olbrama Zoubka snímat posmrtnou masku Janu Palachovi. Narace tím jednak předznamenává výměnu Leninovy busty za tuto plastiku, jednak činí aluzi i na současný stav náměstí Jana Palacha, kde je tato bronzová socha na budově filosofické fakulty umístěna.
- V čase 1 hodina 7 minut narace přináší autentické černobílé záběry z Palachova pohřbu, na které plynule – také černobíle a také ruční kamerou – navazují záběry postav filmu.
- V čase 1 hodina 10 minut nás narace orientuje v čase nediegetickým titulkem: „21. února 1969, čtyři týdny od smrti Jana Palacha“.
- V následující scéně vidíme Palachova bratra Jiřího držet noviny s Janovou fotografií. V další scéně v čase 1 hodina 11 minut nám narace fotografií vysvětlí, čtením článku nahlas střídavě dvěma postavami. Jde o text citující člena Ústředního výboru KSČ, poslance Viléma Nového, který hrubě znevažuje čin Jana Palacha.
- V čase 1 hodina 13 minut žádá matka Jana Palacha Dagmar o právní zastupování, chce žalovat poslance Nového pro urážku na cti. Dagmar zastupování nepřijímá. Ondřej, který paní Palachovou se synem Jiřím přivedl, ji navíc obviní z toho, že má strach. Narace nám v následující scéně ukazuje, jak ji tato situace vyvedla z rovnováhy, když kvůli malichernosti doma vynadá své malé dceři. V souladu s dřívější charakterizací této postavy se však s dcerou hned zase udobří.
- V čase 1 hodina 17 minut podává Jaroslav svému nadřízenému stížnost na poslance Nového. Ve svém znevažování Jana Palacha totiž citoval údajné materiály policie, které ovšem od policie nedostal. Narace tak i Jaroslava nechá jednat odvážně, jako klasického hrdinu, navíc vytváří divákovu zvědavost, jak tato kauza dopadne.
- V čase 1 hodina 19 končí před závěrečnými titulky syžet prvního dílu 31 vteřin dlouhým záběrem, ve kterém se Dagmar dívá sama na sebe ve výloze knihkupectví. Tato doslova sebereflexe předznamenává její důležité rozhodnutí v následujícím díle.
- Druhý díl nás po stejné výše zmíněné úvodní sekvenci s tančícími mladými lidmi, ruskými tanky a protestu proti okupaci, informuje o čase nediegetickým titulkem: „25. února 1969, pět týdnů od smrti Jana Palacha“.

- Ve druhé minutě druhého dílu vidíme dalšího mladého muže, Jana Zajíce, který se v domě sousedícím s Václavským náměstím pokusí upálit. Zažehne až třetí sirku, i touto drobnou retardací narace zvyšuje napětí. Narace tedy oba díly začíná podobnou dramatickou událostí.
- V šesté minutě druhého dílu dostává student Ondřej Trávníček dopis Jana Zajíce. Opět jeho postavu rozehrává narace jako první po scéně upálení.
- V následující scéně opět podobně jako v prvním díle vstupuje do děje postava majora Jaroslava Jireše se dvěma kolegy, tentokrát je hlavním problémem, zda se Janové Palach a Zajíc znali a zda jsou členy organizované skupiny.
- Ve dvanácté minutě druhého dílu sděluje Dagmar Burešová svému manželovi Radimovi, že obhajobu paní Palachové vezme. Divák se tuto informaci také dozvídá poprvé, s následnou reakcí manžela tedy může cítit jistou empatii, ne ovšem nutně sympatii. Manžel totiž mimo jiné říká: „Palachovejmi ani nic jinýho nezbejvá než podávat žalobu, protože jinak by si museli přiznat, že jejich Honza byl pravděpodobně ne úplně normální“. V postupující hádce Radim nabádá ženu, aby myslela na jejich děti. „Právě na ty myslím“, odpovídá Dagmar. Tento vnitřní konflikt protagonistky, způsobený tlakem „velkých dějin“ přerůstá tedy v konflikt s jejím nejbližším okolím, později i širším okolím.
- Ve dvacáté minutě druhého dílu přináší narace explicitní zmínku o náklonnosti kolegy Pavla k Dagmar. Ta odmítá, nicméně jeho opakované platonické pokusy o sblížení tvoří novou vztahovou linku druhého dílu.
- V téže minutě nám narace explicitě, čtením novinového článku nahlas, rekapituluje výroky poslance Nového, dehonestující čin Jana Palacha. Narace diváka s těmito postoji poslance Nového seznámila už v prvním díle, zde však principem redundance jednak připomíná podstatnou informaci pro další děj, jednak informuje i ty diváky, kteří případně neviděli první díl.
- Ve 25. minutě druhého dílu se protagonistka uchýlí ke lži, či ke lži, že ona a její kolega jsou z Rudého práva. Díky tomu získává informace ze stranického tajemníka z České lípy, kde měl projev o Janu Palachovi poslanec Nový. Narace nám tak ukazuje další aspekt povahy protagonistky.
- Ve 27. minutě druhého dílu začíná narace vytvářet obraz ohrožení protagonistky, v tomto případě charakterem hudby a záběrem ze zaparkovaného auta v noci u jejího domu. Tato první stopa se však po několika vteřinách napětí ukáže být falešnou.
- Příkladem celé scény, která má mimo jiné retardační funkci, je lapení husy na chodbě soudu Vladimírem. Cesta Dagmar a Vladimíra za soudkyní je tak pozdržena.
- Ve 34. minutě druhého dílu zjistíme spolu s protagonistkou, že její kolega Vladimír se chová velkoryse vůči své manželce, která mu utekla s jiným mužem do Itálie. Dceři lhal, že poslané šaty jsou od matky, ačkoli sám zařídil jejich posláním z Itálie. Narace tak ukazuje kladnou a citlivou stránku postavy, která později podlehne tlaku a protagonistku zradí.
- V 37. minutě zjišťují protagonistka a její kolega Pavel, že poslanec Nový za války pracoval v BBC v Londýně, od komunistického režimu mu hrozil trest smrti a zachránil se spoluprací s KGB. Tento a předchozí příklad

Vladimírův ukazuje, že narace vykresluje antagonistické postavy s ambivalencí a plasticitou.

- Navíc zjistíme, že vazební spis poslance Nového se všemi výše uvedenými informací, měl u sebe postarší právník, který se částečně schovával za své mírné podivínství a komičnost. Narace tak prezentuje různé strategie přežití v komunistickém režimu.
- Po relativně rozsáhlé nepřímé expozici nám narace umožňuje poznat postavu poslance Nového ve 44. minutě druhého dílu jako elegantně oblečeného a na první setkání zdvořile a kultivovaně komunikujícího obyvatele, možná i majitele střešovické prvorepublikové vily. Na její zahradě ovšem probíhá poněkud pokleslý večírek sovětských důstojníků. Narace tedy ještě prohlubuje výše zmíněnou nejednoznačnost ve vykreslení tohoto antagonisty.
- Ve 47. minutě začíná linie psychologického zastrašování paní Palachové. To ji dožene až na psychiatrickou kliniku. Narace však tuto linii otočí směrem do jejího uzdravení a bojovné neústupnosti. Postava paní Palachové tedy prodělává intenzivní vnitřní vývoj. Můžeme ji proto, podle mého mínění, označit za vedlejší protagonistku, ačkoli jí narace nevěnuje tolik času jako hlavní protagonistce, Dagmar Burešové.
- V padesáté minutě druhého dílu nás narace orientuje nediegetickým titulkem: „21. srpna 1969, 1. výročí okupace Československa, sedm měsíců od smrti Jana Palacha“.
- V 55. minutě druhého dílu je na demonstraci k výše zmíněnému výročí okupace zatčena i Vladimírova dcera Vlad'ka. Snaha chránit ji před vyhozením z vysoké školy se stane hlavní motivací postavy Vladimíra k pozdější zradě protagonistky.
- V čase 1 hodina 2 minuty druhého dílu radostně informuje protagonistka kolegu Vladimíra, že mají konečně datum prvního stání. Narace tak vytváří očekávání vzhledem k třetímu dílu.
- V čase 1 hodina 4 minuty druhého dílu začíná narace linku zastrašování protagonistky, výše zmíněný případ byl jen falešnou stopou. Tím narace problematizuje protagonistčino těšení se na soudní přelíčení s poslancem Novým; narace tedy zvyšuje závažnost blížícího se otevřeného konfliktu a buduje tak napětí.
- V čase 1 hodina 5 minut druhého dílu navštíví major Dočekal, kolega majora Jireše, zdravotní sestru z oddělení protagonistčina manžela. Jde o další předznamenání, motivování děje v třetím díle.
- V čase 1 hodina 6 minut druhého dílu vidíme majora Jireše s rodinou opouštět Československo. Několik vteřin napětí vznikne ještě díky retardaci – majoru Jirešovi před pohraničnický selže auto. Podaří se ho však roztlačit a postava i s rodinou vjíždějí do Rakouska. Linii této postavy tím narace uzavírá.
- V čase 1 hodina 7 minut druhého dílu, v poslední scéně před závěrečnými titulky narace ještě připomene výše zmíněnou linii zastrašování protagonistky a její rodiny.
- Třetí díl začíná opět výše zmíněnou sekvencí s tančícími mladými lidmi, ruskými tanky a protestu proti okupaci.
- Následuje nediegetický titulek, kterým narace orientuje diváka: „konec léta 1969, osm měsíců od smrti Jana Palacha“.

- Ve druhé minutě nám narace ukazuje scénu, ve které předseda soudu vyhrožuje své podřízené, která má na starosti námi sledovaný případ urážky na cti. Tím narace motivuje pozdější ne právě statečné činy mladé soudkyně.
- V šesté minutě třetího dílu vidíme scénu vykonstruovaného nespravedlivého nařčení protagonistčina manžela Radima. Narace tak prezentuje další rovinu tlaku režimu, který tentokrát zasahuje jednu z vedlejších postav.
- V osmé minutě třetího dílu vidíme Vladimíra krást ze stolu protagonistky spis poslance Nového. Narace tedy ukazuje klíčovou změnu v jednání jedné z postav a také dává divákovi informační náskok před protagonistkou.
- V jedenácté minutě třetího dílu nám narace ukazuje protagonistčiny pochybnosti o svém statečném rozhodnutí vést výše zmíněný soudní spor. Narace tak pomáhá budování empatie s protagonistkou a zároveň posiluje pocit drtivosti politického tlaku.
- Ve dvanácté minutě třetího dílu se ocitáme v budově soudu, narace tedy po výše zmíněných přípravách a předznamenáních explicitně začíná podstatnou dějovou linii politicky zmanipulovaného soudního dramatu.
- Ve 29. minutě třetího dílu začíná linie oficiálního nátlaku na rodinu Palachovu, aby přestěhovala Janův hrob. Narace tedy postihuje komplexní tlak na postavy na různých úrovních.
- V 51. minutě třetího dílu zasahuje do kauzality náhoda. Kolegovi protagonistky nejdříve ujede autobus, poté ovšem díky tomu objeví plakátek s podstatnou informací.
- V 58. minutě třetího dílu ukazuje narace zdánlivý triumf protagonistky a dalších postav v linii soudní kauzy. V následující scéně však soudkyně dostává předem napsaný rozsudek. Zde narace dává divákovi více informací, než mají v tu chvíli protagonistka a její spojenci.
- V čase 1 hodina 1 minuta třetího dílu se situace pro protagonistku překvapivě obrací v porážku u soudu. Soudkyně je však při čtení rozsudku očividně nervózní; protagonistka, student Ondřej, který se k žalobě připojil, a rodina Palachových tak zůstávají morálními, nikoli faktickými vítězi kauzy.
- V čase 1 hodina 7 minut třetího dílu přináší narace 1 minutu a 33 vteřin dlouhý záběr s pomalým pohybem kamery, ve kterém vidíme protagonistku a její dvě dcery. Protagonistka na chvíli pláče. Narace tak zdánlivě uzavírá její linii příběhu bez naděje.
- Totéž platí pro druhou protagonistku, paní Palachovou. Ta v čase 1 hodina 10 minut třetího dílu zjišťuje, že hrob jejího syna zmizel z hřbitova. Opakovaně volá: „Kde je můj syn?“ Divák před touto postavou má informační náskok, protože v předchozí scéně viděl, jak státní bezpečnost dává rakev jejího syna spálit v krematoriu.
- Narace tedy končí v linii roku 1969 dvojitou prohrou. Pak ovšem přichází nediegetický titulek: „leden 1989, dvacet let od smrti Jana Palacha“ a po něm v čase 1 hodina 11 minut třetího dílu vidíme studenty další generace vylepovat plakát s toutéž podobou Jana Palacha, kterou jsme viděli na plakátech z roku 1969. Další nediegetický titulek nás informuje o

následných demonstracích k dvacátému výročí činu Jana Palacha a o zhroutilí totalitního systému v Československu.

- V čase 1 hodina 12 minut třetího dílu vidíme záběry demonstrace z konce roku 1989. Následný nediegetický titulek zní: „V prosinci 1989 byla JUDr. Dagmar Burešová jmenována ministryní spravedlnosti“. Po dalších záběrech z výše uvedených demonstrací přichází titulek: „Janu Palachovi byl roku 1991 in memoriam propůjčen Řád Tomáše Garrigue Masaryka za mimořádné zásluhy o demokracii a lidská práva.“ Následují černobílé fotografie patrně Jana Palacha s rodiči. Po titulku s věnováním filmu těm, kteří obětovali své životy, následují závěrečné titulky.
- Narace tedy udělá v závěru téměř dvacetiletý časový skok ve fabuli, čímž zhodnotí činy postav, zejména dá smysl utrpení obou protagonistek.

Shrnutí:

Narace je neomezená a objektivní, jen v jednu chvíli použije percepční subjektivitu – bezprostředně po obdržení zprávy o smrti Jana Palacha vidí vůdce studentů své okolí mírně zpomaleně.

Tři díly filmu „*Hořící keř*“ mají strukturu, zjednodušeně řečeno, podobnou klasickému členění symfonie na větu rychlou, pomalou a rychlou. V případě „*Hořícího keře*“ by bylo, opakují, velmi zjednodušeně, možné mluvit o díle akčním, reflexivním a akčním. V rámci třídílné struktury díla činí narace předznamenání a buduje očekávání, která se naplní v díle následujícím. V případě plakátů s portrétem Jana Palacha se tento vizuální motiv prvního dílu zopakuje až v závěru dílu třetího. Celkový čas je 206 minut.

Narace používá redundanci, shrnutí známých vědomostí pro lepší orientaci diváka. Také používá retardaci, zejména pro zvýšení napětí.

Do narace ve třetím díle zasáhne drobná, uvěřitelná náhoda, která nejdříve zkomplikuje život pomocníkovi protagonistky, díky této komplikaci však postava zjistí pro další děj důležitou informaci. Jinak kauzalita podléhá jednak rozhodováním a motivaci postav, jednak stupňujícímu se tlaku politického režimu, na který postavy reagují různými způsoby.

Na příkladech postav Dagmar Burešové a majora Jireše ukazuje narace různé přístupy k rezistenci vůči politickému režimu. Optikou mýtu viděno, nestejněměrně mezi nimi distribuuje znaky klasického archetypálního hrdiny. Oba vykazují altruismus i v drobných činech, on dá propustit zadržené studenty, ona pomůže usmířit kolegu s jeho dcerou. V zásadních, nebezpečných otázkách se ale ukáží jejich rozdíly. Jireš je schopen vzdorovat jen do určité míry, pak raději volí emigraci. Dagmar oproti němu riskuje mnohem radikálněji. Narace ji zároveň ukazuje v situaci, kdy nervózně zakřičí na své děti, kdy lže, že je redaktorka Rudého práva a kdy lituje svého statečného rozhodnutí. Tím narace dává postavě protagonistky uvěřitelný rozměr a neprezentuje ji jednostranně. Narace také poměrně zevrubně ukazuje protagonistku v situaci, kterou lze z hlediska mýtu nazvat odmítnutím výzvy, kdy hrdina/hrdinka váhá, zda má akceptovat těžký úkol. Touto nejistotou či strachem se tak divákovi ukazuje mimo jiné nesnadnost úkolu; narace zvýrazní, co vše je v sázce.

Postava paní Palachové prodělává také intenzivní vnitřní vývoj. Můžeme ji proto, podle mého mínění, označit za vedlejší protagonistku, ačkoli jí narace nevěnuje tolik času jako hlavní protagonistce, Dagmar Burešové.

Síly mytologického stínu v jejich nejvyšším patře reprezentuje poslanec Nový, ovšem i on má nad sebou vyšší složky archetypu stínu, které explicitně připomenou opilí sovětští vojáci na zahradě jeho vily. Dovídáme se, že za války Nový pracoval v BBC v Londýně, od komunistického režimu mu hrozil trest smrti, zachránil se spoluprací s KGB. Narace tedy i reprezentanta antagonistických sil vykresluje jako nejednoznačnou osobnost. Další postavy jsou zástupci zlé moci na nižších úrovních. Bud' režimu slouží v průběhu celého syžetu, jako jeden z Jaroslavových kolegů, nebo jsou ke spolupráci donuceni, jako právník Vladimír, či po krátkém selhání raději volí emigraci, jako major Jaroslav Jireš. Narace tedy vykresluje síly stínu v podobě často nejednoznačných, charakterově odlišných postav, různou měrou zapojených do režimu, který tlak na postavy vytváří.

Z hlediska stylu je samozřejmě podstatné výše zmíněné přizpůsobení natočených záběrů s autentickými dobovými. Obrazové pojetí také opakovaně pracuje se zrcadly nebo s průhledy skrze sklo. Kromě ruční kamery vidíme i jízdy, které ne zcela motivovaně sledují postavy za nějakou překážkou, jakoby byla kamera ukrytá. Z rytmu střihové skladby vybočuje několik výrazně delších záběrů, které tímto způsobem zvýrazňují zobrazený děj.

3.2. Distribučně nejúspěšnější české hrané filmy:

Horem pádem

2004, režie Jan Hřebejk

- Film byl analyzován výše, v rámci sekce filmů oceněných Českým lvem.

Román pro ženy

2005, režie Filip Renč

- Pod úvodní titulky nám narace ukazuje cestu protagonistky Laury metrem. Ve vagónu si prohlíží některé reklamní plakáty a začte se do milostného dopisu, který je natištěn na místě jednoho z plakátů. Narace nás tím jednak orientuje v místě, respektive identifikuje město a také hned od počátku provazuje příběh se světem reklamy.
- V následující scéně ve druhé minutě přichází Laura do kadeřnictví, kde se setkává se svou matkou, se kterou se zdraví ve francouzštině. To narace vysvětlí později. Ukáže se, že kadeřnice i matka četly milostné dopisy v reklamních rámečcích. Kadeřnice již od této scény začínají hrát roli podobnou chóru v antickém divadle. Rozhodně představují empatické posluchačky a glosátorky protagonistčina příběhu.
- V třetí minutě poprvé uslyšíme vnitřní hlas protagonistky, který nás v první osobě provází filmem. Ten po několika větách začne líčit minulé milostné vztahy protagonistčiny matky a obraz také přechází do flashbacku, později první matčina láska „Pažout“ v retrospektivě i promluví. Ve těchto scénách s bývalými partnery se vysvětlí, proč matka preferuje jako partnery cizince před Čechy. V čase 1 hodina 3 minuty matka ještě dopoví, že podle ní mužům vyrůstajícím za socialismu chybí „styl a sebevědomí“.

- Když vnitřní hlas začne tvrdit, že matka „myslí anglicky, ale s českým pasem“, obraz nám v blíže nespecifikované minulosti nabízí ilustraci tohoto matčina chování i s ukázkou dialogu na letišti. Stále v této scéně narace použije hyperboly, kdy matka „náhodou“ potkává na jezdícím chodníku v prostorách letiště za sebou jedoucí lidi nejrůznějších kultur, většina z nich ji úklonou zdraví, jeden jí dokonce posílá vzdušný polibek.
- V sedmé minutě slyšíme hlas sousedky protagonistky a její matky, paní Žemlové, která volá na svého manžela, kouřícího na balkóně. Tato situace se bude několikrát opakovat, paní Žemlovou nám však narace nikdy neukáže. Vidíme pouze její rakev v čase 1 hodina 21 minut.
- V osmé minutě vidíme ve flashbacku rakev protagonistčina otce pod vánočním stromečkem. Motiv podobné rakve i vánočního stromu se později vrátí.
- Laura v deváté minutě ukazuje kadeřnicím fotografii svého prvního přítele, amerického lektora Jeffa. Narace přechází do flashbacku, ve kterém mimo jiné Laura ukazuje svého tehdy ještě potenciálního přítele své kamarádce Ingrid. Lauřin vnitřní hlas líčí i milostný zážitek Ingrid, který nám narace také ve flashbacku předvádí. Laura v dalším záběru dopovídá tuto historiku své kadeřnici, která ji zděšeně komentuje. V tuto chvíli je tedy jasné, že kadeřnice jsou oapkujícím se diegetickým publikem, kterému protagonistka vypráví peripetie svého života.
- V patnácté minutě ukazuje protagonistka kadeřnicím fotografii svého dalšího přítele, prodavače mobilních telefonů Rickieho. Narace tak strukturuje jednotlivé série flashbacků, následuje ukázka života s Rickiem.
- Již v šestnácté minutě ukazuje Laura kadeřnicím fotografii dalšího, zatím posledního přítele Olivera. Kadeřnice Lauře říkají a divákovi tím připomínají, že pod dopisy v reklamních rámech v metru byl také podepsán Oliver, čili podle nich jsou psány pro Lauru.
- V sedmnácté minutě se narace flashbackem vrací do Tater, kam jela Laura na dovolenou s Rickiem, ovšem potkala tam Olivera. Lauřiným pohledem vidíme rozostřeného Rickieho, ačkoli sedí proti ní u stolu, a naopak zaostřeného Olivera, který sedí o několik metrů dále sám. Narace nám tak prezentuje hlediskový záběr s prvky percepční subjektivity. Vyjadřuje totiž nejen prostý pohled očí protagonistky, nýbrž i upadající zájem o Rickieho a rostoucí zaujetí Oliverem.
- Narace dává divákovi v osmnácté minutě informační převahu nad postavou Rickieho, který evidentně nepostřehne dvojsmysl v protagonistčině větě. Ptal se totiž, zda to dává smysl; a myslel tím položky z reklamního časopisu, který si prohlíží. „Nemá!“ odpovídá Laura. Rickie to očividně bere jako odpověď na svou otázku, divák z její intonace ovšem chápe, že má na mysli jejich vztah.
- Následuje stříhová montáž jejich dnu na sjezdovce, beze slov, doprovobená nediegetickou hudbou, kterou zpívá ženský hlas ve francouzštině. Narace volbou tohoto jazyka podle mého názoru jednak připomíná hodnotu vkusu a elegance, kterou Lauřina matka u českých mužů postrádá, jednak přináší snad i jistý rozměr ironie, spočívající v sebestylizaci některých zobrazených postav.

- Ve dvacáté minutě demonstruje narace svou neomezenost tím, že nám ukazuje kola ve strojovně výtahu, která postavy jedoucí uvnitř nemohou vidět.
- Narace se ve 22., 24., 25. a 27. minutě průběžně vždy vrací z flashbacku do roviny současnosti ke kadeřnicím, které soustředěně sledují a krátce glosují Lauřino vyprávění z Tater.
- V sedmadvacáté minutě činí protagonistka zásadní rozhodnutí, když dává Oliverovi svůj telefon. Její přítel Rickie právě není v místnosti, divák tedy zvyšuje svůj informační náskok nad touto postavou.
- Ve 28. minutě zjistíme, že Laura je redaktorka časopisu Vyrovnaná žena. Narace tak jednak doplňuje informace o protagonistce, jednak nám představuje redakčního kolegu grafika Milana, neúspěšného Lauřina ctitele. Také vidíme krátkou stříhovou montáž obalu tohoto časopisu, zatím bez přímé návaznosti na děj. Kolegyni se Laura svěří, že jde na večeri s někým jiným než s Rickiem. Tím se doplňuje Lauřina charakterizace, divák navíc dostává informace pro orientaci.
- V 31. minutě informuje diváka Lauřin vnitřní hlas, že protagonistka má strach z pohlavních chorob. A tak jejíma očima vidíme cosi ve sklenici červeného vína, k čemu se váží slova vnitřního hlasu: „kvasinkovej výtok, AIDS a stafylokoky“. Narace tedy používá percepční subjektivitu.
- V 32. minutě zmíní Oliver v dialogu s Laurou jako příklad hvězdy Jana Svěráka, ten je vzápětí obsluhuje v roli číšníka. Narace se tak pro „zasvěcené“ stává sebereflexivní.
- V 33. minutě ilustruje narace obrazem to, co se nestane, o čem Oliver jen mluví. Narace tedy prezentuje hypotetickou variantu situace, aniž by kladla falešné stopy. Divákova orientace ve fabuli tedy není ohrožena.
- Ve 34. minutě se vrací v rovině současnosti udivené kadeřnice i jednou poslouchající zákaznicí.
- V 36. minutě přistihuje nahého Olivera alias Pažouta, tedy svou někdejší první lásku, u sebe doma vracející se matka. Tím se prolínají linie všech tří zúčastněných postav. Narace si pomohla použitím náhody, nicméně představitelné.
- V 37. minutě se jednak vrací rovina současnosti, tedy kadeřnice, posluchačky protagonistčina příběhu. Laura jim vysvětluje to, co průměrně pozornému divákovi bylo podle mého názoru jasné z předchozí scény. Nicméně narace použije redundanci. Narace dokonce opakuje tento klíčový dějový moment, ovšem tentokrát v představě protagonistky. Vidíme podruhé krátkou montáž záběrů titulní strany časopisu Vyrovnaná žena, s titulky: „Oliver je Pažout! Nejdřív s matkou, po letech s dcerou! Přebrala matce dávného milence!“ Narace tedy rozvíjí motiv transformovaný do mentální subjektivity.
- V 38. minutě používá narace ještě jednou princip redundance ohledně téže zápletky. Protagonistka explicitně v dialogu tentokrát s kamarádkou opakuje to, co nám narace předvedla ve výše zmíněné scéně. Protagonistka k popisu shlédnuté situace ještě dodává i svou reflexi.
- V 39. minutě vidí Ingrid muže, který se jí vysmívá. Muž se trikem změní na boxovací pytel a Ingrid do něj buší. Muž se pak zjeví v křesle v ringu a dál se vysmívá, zvuk jeho smíchu je stylizovaný. Narace tedy použila představu vedlejší postavy v poloze mentální subjektivity.

- V 43. minutě se matka alespoň formálně smiřuje se vztahem její dcery s Oliverem.
- Ve 45. minutě Laura prochází své představy, ohledně toho, kdo jí telefonoval. Narace nám je ukazuje ve výčtu, neboli vidíme další příklad mentální subjektivity.
- Ve 46. minutě se i Rickie dozvídá o vztahu protagonistky s Oliverem. Končí tak informační převaha diváka a některých postav nad Rickiem v tomto důležitém ohledu.
- Ve 47. minutě přichází narace s montážní sekvencí beze slov, vidíme zamilovaný pár – protagonistku a Olivera v různých prostředích. V jednu chvíli zaujmou na říční lodi podobnou polohu, v jaké stáli na přídi dva hlavní hrdinové Cameronova filmu *Titanic*⁷⁵. Narace tedy opět pracuje se sebereflexivitou či aluzí.
- Na hřbitově používá narace trik v rovině nediegetické kauzality – otcova fotografie na náhrobku v padesáté minutě změni výraz tváře v reakci na Olivera, kterého dcera zemřelému otci představuje. Verzi s mentální subjektivitou, tedy s vizí protagonistky pokládám za méně pravděpodobnou.
- V 57. minutě se vrací rovina přítomnosti v podobě doplňující otázky od kadeřnice. Lauřina odpověď patří nejen postavě kadeřnice, nýbrž i divákovi, který by zapomněl, že přezdívka „Bludička“ platí pro bývalou přítelkyni Olivera. Narace tak kromě připomenutí časové struktury používá i redundanci. V téže minutě Protagonistka vidí, že Oliver se se svou bývalou přítelkyní líbá. Narace tak dává ději impuls novým směrem.
- V 58. minutě Ingrid Lauru utěšuje a pomocí údajně vědeckých teorií se snaží Lauřino zklamání vysvětlit a bagatelizovat. Ingrid tak vůči Lauře vystupuje v roli mentorky.
- V šedesáté minutě opět doslovuje Laura v dialogu s kadeřnicí, že růže a tři poukazy na dovolenou na kanárské ostrovy jsou opravdu od Olivera. Narace tak podle mého názoru bere ohled i na ne zcela pozorného diváka.
- V čase 1 hodina 2 minuty narace připomíná výzdobou baru film Casablanca, poté co protagonistka, její matka a Oliver odjeli na dovolenou na Kanárské ostrovy.
- V čase 1 hodina 6 minut slyšíme Rickieho hlas, zatímco Laura čte jeho smsku a pohybuje rty, jakoby jí četla. Při následující ironicky míněné větě jejího vnitřního hlasu: „Vítejte doma,“ se protagonistka podívá do kamery, věta tedy může být určena přímo divákovi. Narace tím opět připomíná svou občasnou sebereflexivitu.
- V čase 1 hodina 8 minut vypráví matka protagonistce okolnosti neúspěšného vztahu s německým architektem. Narace používá flashback; jde tedy o flashback ve flashbacku, pokud za rovinu přítomnosti považujeme občas připomínané líčení větší části děje kadeřnicím. Podobné líčení matčina dalšího neúspěšného vztahu, opět s vloženými záběry flashbacku, přináší narace v čase 1 hodina 19 minut.
- V čase 1 hodina 9 minut se ptá protagonistka Olivera: „Vezmeš si mě?“ Než Oliver odpoví, ujistí se prodavačka v přítomné rovině, zda takto

⁷⁵ *Titanic*, režie James Cameron, USA 1997.

přímo se Laura opravdu zeptala. Dialog s prodavačkou tedy jednak působí jako retardace, jednak upozorňuje na důležitý moment děje.

- V čase 1 hodina 11 minut, poté co vztah Laury a Olivera byl líčen jako jevící první známky vyhasínání, přilétá na padáku nová postava atraktivního a movitého mladého muže, navíc Oliverova známého ředitele reklamní agentury. Narace zdůrazňuje okouzlení protagonistky zpomalenými hlediskovými záběry. Takovýto nečekaný příchod nové postavy, která se na přístroji snáší z nebe a nabízí protagonistce řešení, je podle mého názoru ironickou aluzí na princip deus ex machina.
- V čase 1 hodina 13 minut se protagonistka proletí na padáku s Oliverovým známým a druhý den z hlediska fabule ještě jednou. Narace nám je v obou případech ukazuje ve vzduchu, nenabízí nám však smyslové potěšení jejich hlediskového záběru. Jejich dopad na zem sleduje medvěd, který vydává zvuky připomínající smích. Narace tak používá zcizující hyperbolu.
- V čase 1 hodina 17 minut učiní narace v druhém plánu diegetickou aluzi na dobovou reklamu, která se, stejně jako hádka protagonistky s Oliverem, odehrává v čínské restauraci. Tím narace mimo jiné posiluje sepětí příběhu s reklamním prostředím.
- Ještě stále v čase 1 hodina 17 minut dosahuje emocionální linka protagonistky nejhoršího bodu – nový milenec nepíše, přítel Oliver právě napsal sms, aby si k němu někoho poslala pro své věci. Na dokreslení Lauřina emočního stavu vidíme v detailním záběru uplakanou kadeřnici, která se podívá do kamery.
- V čase 1 hodina 22 minut narace používá mentální subjektivitu protagonistky – ředitel reklamní agentury leží v rakvi místo zemřelé sousedky. Protagonistčin vnitřní hlas nás o této představě ještě explicitně informuje, čili narace opět používá redundanci.
- V čase 1 hodina 22 minut ještě vidíme v mentorské funkci vidíme knihu „Když partner odchází“, ze které si protagonistka doma nahlas čte. Její matka se v téže scéně explicitně zřiká role mentorky: „Podívej se na můj život, copak já můžu někomu radit?“ Nicméně předchozí líčení matčiných vztahů a úvahy o mužích samozřejmě mentorskou roli plní.
- V čase 1 hodina 23 minut vidíme další scénu mentální subjektivity protagonistky – kope do zmnožených křičících hlav neozývajícího se milence.
- V čase 1 hodina 24 minut dává kadeřnice protagonistce důležitou radu, aby dočetla dopis v metru až do konce. Členka „antického chóru“ tak vystupuje vůči protagonistce i v roli mentorky.
- V čase 1 hodina 25 minut si dopisy čte nejen protagonistky, nýbrž všichni cestující metra, kteří k dopisům navíc přistoupili v synchronizovaném pohybu. Narace tak opět užívá hyperboly v odcizujícím, sebereflexivním smyslu.
- V čase 1 hodina 26 minut vidíme protagonistku běžet, místy zpomaleně, za svým milým. Následuje scéna, ve které si oba padnou do náruče, i před Oliverovými klienty. Jeden z klientů špatnou češtinou říká: „To je neuvěřitelný. Ale krásný.“ To by vlastně mohlo být doporučení narace, jak závěr či možná celý film vnímat.

- V následující scéně v čase 1 hodina 27 minut přináší soused Žemla kytici jmelí matce protagonistky a matka ho zve dál. Vnitřní hlas protagonistky nám říká, že matka je ochotna opět slavit vánoce. Tím narace navazuje na opakovaně exponovaný motiv.
- V následující scéně v čase 1 hodina 28 minut se pod obřím vánočním stromem náhodně seznamují protagonistčina kadeřnice, neaktivnější glosátorka Lauřina milostného života, a redakční kolega Milan, který dával protagonistce opakovaně marně najevo svou náklonnost. Oba spolu odcházejí na punč. Narace tedy ve třech po sobě jdoucích scénách uzavírá „dobrým“, byť částečně otevřeným koncem citové oblouky tří nejvíce exponovaných ženských postav. Vnitřní hlas protagonistky říká: „Já prostě miluju šťastný konec“. Tím narace nabízí, ale podle mého názoru nevnucuje ironický odstup k takto šťastnému trojitému dobrému konci. Mimochodem, protagonistčinu kamarádku Ingrid jsme už dříve viděli šťastně zamilovanou do Huberta.
- Posledním záběrem s postavami filmu je radostná štědrovečerní večeře s rozdáváním dárků. S protagonistkou a její matkou sedí u stolu i babička, Oliver a soused Žemla. Kamera odjíždí a záběr se rozšiřuje na další rozsvícená okna činžovního domu. Narace tedy jednak v tomto jednozáběrovém epilogu velebí dosažený status quo, jednak zobecňuje či zasazuje příběh do širších souvislostí, zde tedy potenciálních osudů dalších lidí.

Shrnutí:

Narace je neomezená a převážně objektivní, nicméně používá mentální subjektivitu, vizi, pro protagonistku i pro vedlejší postavu Ingrid. Tato rovina však spíše slouží vypointování gagu, případně informování diváka, nenoříme se se příliš hluboko do psychiky postav. Narace také používá aluze na jiná filmová díla, či filmovou osobnost. Narace je v několika dalších momentech sebereflexivní – například, když se protagonistka podívá do kamery při větě, která může být určena i divákovi. Narace v této sebereflexivní rovině, v některých komentářích protagonistky, ale i například i v trojitém šťastném konci podle mého názoru nabízí, nicméně nevnucuje ironický odstup, související i s názvem filmu.

Celkový čas je 1 hodina 34 minut. Narace většinu děje vypráví ve flashbacích, někdy užije i flashback ve flashbacku. Pravidelně se vrací rovina současnosti, ze které minulost postavy minulost nahlíží a reflektují. Tato struktura je nicméně podle mého názoru přehledná, neklade velké nároky na divákovu mysl pro rekonstrukci fabule ze syžetu. Narace k dosažení této přehlednosti mimo jiné opakovaně používá redundanci; například protagonistka v dialogu opakuje to, co nám narace právě předvedla. Protagonistka také, nejčastěji v dialogu s kadeřnicí, která sleduje její vyprávění, doslovuje některé vztahové a dějové souvislosti. Narace tak na jedné straně bere podle mého názoru ohled i na méně pozorného či méně chápavého diváka, na druhé straně pracuje s poměrně značným počtem formálních prvků.

Protagonistka i postava její matky prožívají obdobné hledání partnera, které motivuje jejich rozhodování a činy. Stejný motiv exponuje narace v menší míře i v příběhu vedlejších postav kadeřnice a kamarádky Ingrid. Protagonistka vykazuje některé rysy archetypu anima, jak jsou popsány výše, kromě

atraktivního zevnějšku a jisté zvýšené radiance se Laura stává příčinou Oliverova trápení po dobu jejich dočasného rozchodu. Nejde však o tragické následky ztráty osudové lásky s devastujícími vlivy na postavu.

Kadeřnice hrají roli podobnou chóru v antickém divadle. Minimálně představují pravidelné empatické posluchačky a glosátorky protagonistčina příběhu. Funkce dialogu s nimi je i explicitně vysvětlovat, retardovat děj, přinášet redundanci, mentorovat protagonistku a upozorňovat diváka na podstatné momenty. Kamarádka Ingrid vystupuje vůči protagonistce v roli mentorky. Matka protagonistky se této role sice explicitně zříká, nicméně líčení jejich vztahů a úvahy o mužích mentorskou roli plní. V mentorské funkci vidíme i knihu o zvládnání rozchodu, ze které si protagonistka nahlas čte.

Účastníci zájezdu

2006, režie Jiří Vejdělek

- Narace nám nabízí pod úvodní titulky montáž podmořských záběrů. Může být chápána jako flashforward, nebo jako tematické předznamenání budoucího děje. Narace tak podle mého názoru uspokojí tu část diváků, či tu část diváckých očekávání, která touží po záběrech z moře, navíc takovéto „přírodopisné“ odbočky nebudou pak rušit děj.
- První účastníci zájezdu se scházejí k autobusu. Jolana říká v první minutě na adresu otce: „No tak přijdem pozdě. Proč na sebe neupozornit hned na začátku?“
- V druhé minutě vidíme nemotivovaný záběr shora na rodinu před autobusem. Narace i tímto záběrem dává najevo svou neomezenost.
- Ve čtvrté minutě vidíme detail obutí Jolanina otce očima dvou slečen, které si z něj utahují. Narace tedy používá percepční subjektivitu, respektive hlediskový záběr, aby zdůraznila předmět hovoru postav, respektive pointu jejich žertu. Tento postup se bude opakovat.
- Ve čtvrté minutě natáčí otec rodiny dvojici gayů a upozorňuje na ně manželku. Opět oba pány vidíme hlediskovým záběrem manželského páru. Motiv homosexuality bude pak film prostupovat, paradoxně ho bude řešit i syn dotyčného.
- V šesté minutě autobus odjíždí, v zadním plánu záběru vidíme Pražský hrad, narace tedy takto diegeticky specifikuje místo. Do této chvíle každá z postav, nebo alespoň každá z dvojic, jejichž příběh budeme sledovat, pronesla alespoň jednu větu dialogu. Expozice postav je tedy poměrně rovnoměrná, s mírnou preferencí Jolany. V autobuse vidíme i postavy, které dosud nepromluvily, ty ovšem také budoucí děj neexponuje. Princip přehlednosti a efektivnosti tedy dominuje.
- V sedmé minutě jsou představeni oba řidiči – Karel mladší a Karel starší – kteří plní roli epizodních komických postav, jejich part se obloukem vrací v závěru.
- V desáté minutě vidíme detail plechovky, kutálející se po podlaze autobusu, což je příprava na následný gag. Narace tento typ detailních záběrů, aniž by byly nutně něčí subjektivní hledisko, průběžně užívá.

- V patnácté minutě nám narace nepotvrdí naše očekávání, místo fyziologického procesu vidíme tekoucí vodu z kohoutku. Jakoby tím narace chtěla naznačit, že k nejnižším patřům humoru se nesníží.
- V sedmnácté minutě obdobně buduje narace podle dialogu málo pravděpodobné podezření na erotickou scénu, po odhrnutí plenty samozřejmě vidíme, že dámy Šarlota a Helga dělají něco jiného. Narace s námi v tomto a v předchozím případě hraje jistou až koketní hru na falešné domněnky a frustrovaná očekávání.
- Ve dvacáté minutě přináší narace minutovou scénu dialogu řidičů o tom, jak dlouhou pauzu cestujícím dát. Narace zde používá verbální redundanci ve funkci komického účinku.
- Ve 25. minutě pomocí speciálního efektu ožije stará fotografie, kterou Šarlota drží v ruce. Jde tedy o variaci na flashback, zasazený ovšem do kontinuálního současného děje.
- Ve 29. minutě se dívá Jolana do zrcadla, vidí však objemnější tělo než svoje. Narace tedy používá percepční subjektivitu ve funkci gagu.
- V 35. minutě kamera „projde stropem“, abychom lépe pochopili situaci. Tento postup sice porušuje striktní realismus zobrazení místa, narace nicméně i ve výše zmíněných případech několikrát v náznaku poukázala na sebe samu.
- Ve 40. minutě nám Jolana v dialogu s Maxem sděluje, že její otec přišel o práci, ovšem matka to podle Jolany neví. Tím zdánlivě některé postavy a divák vědí více než jedna z postav. Později se ale ukáže, že matka o otcově propuštění věděla od samého začátku.
- Ve 41. minutě říká o mladém plavčíkovi jedna slečna druhé mimo jiné: „Asi se předávkoval Argin-maxem“. Preparát zmiňuje další postava v čase 1 hodina 24 minut. Narace tak explicitně opakovaně upozorňuje na výrobek sponzora.
- Ve 43. minutě mluví Helga nahlas sama k sobě, narace tedy užívá mentální subjektivitu. Jde však o povzdech nad Šarlotiným chrápáním, dovedený k slovnímu vtipu o božím smyslu pro humor, kdy „chrápe zrovna ta hluchá“. Nejde tedy o hluboký psychologický ponor do mysli postavy, který by byl samozřejmě neadekvátní žánru.
- Ve 45. minutě se jeden z gayů ptá chlapce, proč se na něj „tak kouká“. Divák zná důvod, na rozdíl od dotazujícího se. Obdobná situace nastává v minutě, kdy jedna ze slečen lže kamarádce, což divák ví, na rozdíl od obelhávané. Narace tedy opakovaně umožňuje divákovi vědět víc než některá z postav, rozhodně však nejde o skrývání klíčových informací ve zlomových momentech se zásadními dopady na vývoj děje.
- Ve 47. minutě koriguje narace výpověď jedné ze slečen flashbackem, ve kterém ukazuje skutečný průběh vyprávěné situace. Tím narace přispívá ke své neomezenosti, až téměř k vševědouce. Tento princip se však nestává vnitřním pravidlem filmu.
- V 54. minutě se Jolana marně pokusí svést Maxe. Její věta: „Víš jaký to je, bejt ošklivá holka?“ představuje moment, kdy se narace dostává hlouběji do nitra postav, za běžnou komediální hyperbolu.
- V 56. minutě narace užívá časovou i místní paralelu, oba mladí muži, kteří v různých místnostech svádějí kamarádky, se sejdou u automatu na

kondomy. Motiv je doveden k triádě, když o něco později k automatu přijde i Jolanin otec v naději na sex s jednou z nich.

- V čase 1 hodina 4 minuty přináší narace variaci motivu „vodní atrakce“ za plavčíkovým motorovým člunem. Místo Irmy se tentokrát účastní Denisa, kamarádka ji z břehu pozoruje, jako v prvním případě. O sedm minut později se sveze na stejné atrakci i Jolana, narace tedy využívá v exploataci tohoto motivu klasickou triádu.
- V čase 1 hodina 30 minut přináší narace prolnutí reálného časoprostoru s představou či vzpomínkou jedné z postav – Šarlota tančí se svým zemřelým manželem v jeho mladých letech, v některých záběrech ji také vidíme na stejném místě tančit zamlada. Narace tedy porušuje jednotu času ale zachovává jednotu místa. Šarlotina přítelkyně Helga tutéž situaci vidí očima běžného časoprostoru, narace tím tedy mimo jiné ujišťuje diváka, že nevidí flashback.
- V čase 1 hodina 48 minut najde Max klobouk, který jsme dříve viděli na hlavě zemřelého Šarlotina manžela na staré fotografii a v Šarlotině vizi či vzpomínce. Narace nám nedává jasný návod, zda s jistotou interpretovat tento reálný klobouk nalezený Maxem jako náhodu a podobnost, nebo jako prolnutí světa vzpomínky a fikce se světem reálného časoprostoru příběhu. V tomto bodě se narace stává sebereflexivní.
- V následné scéně přicházejí na pláž účastníci dalšího turnusu, narace od nich ale brzy odhlédne a v čase 1 hodina 49 minut nám ukazuje pouze kabinky a pak slunečníky s mořem v klidném panoramatickém záběru. Spolu s dalšími záběry na osiřelé plavčíkovo lehátko, loď s kajutou na souši, ve které se odehrávala erotická historka právě končících rekreatů, a vchod do hotelu, nám tyto záběry nabízí možnost reflexe nad koloběhem vztahů, podobností problémů a tak podobně. Není mým záměrem nabízet konkrétní interpretace, jen upozorňuji na místo, kde podle mého názoru narace k reflexi vybízí či alespoň dává zhruba půlminutový prostor.
- V následující scéně v autobuse na cestě zpět se v čase 1 hodina 50 minut vrací motiv obou dam jistého věku zahalených pod plentou. Zatímco poprvé jejich hlas nabízel málo pravděpodobnou verzi erotiky, tentokrát zoufalý hlas Helgy sugeruje možnost Šarlotiny smrti. Po odkrytí látky se však pointa opakuje – jde o domněle ztracený a opět nalezený pas. Narace nám ale znovu připomene svou schopnost vytvářet falešné domněnky. Jde tedy o jemný náznak sebereflexivity.
- Poukázání na sebe samu se prohloubí v následující scéně, kdy se jednak opakuje motiv písně průvodkyně Pamelu, tentokrát však v čase 1 hodina 51 minut postupně přechází do své verze aranžované pro kapelu a zpívané mužským hlasem, tedy hypoteticky Maxovým. V tento moment tedy narace kombinuje reálný časoprostor s flashforwardem ve zvukové stopě.

Shrnutí:

Narace je neomezená a objektivní, ačkoli v několika momentech používá prostředky percepční i mentální subjektivity, ovšem spíše pro výstavbu situace či gagu než pro hluboký psychologický ponor do postav. Narace se tedy v tomto ohledu neodchyluje od zvyklostí v žánru komedie. Narace také užívá hlediskové záběry různých postav. Také pracuje s detaily, které upozorňují na gag, aniž

nutně jsou něčím hlediskovým záběrem. Ke komickému účinku používá narace samozřejmě klasické předznamenání, ale například i verbální redundanci.

Čas plyne většinou lineárně, ve dvou případech však používá narace flashback či vizi, paralelně zabudované do časoprostoru příběhu, spíše ovšem pro dokreslení stavu myslí postavy, respektive pro uvedení drobné lži na pravou míru, než jako podstatný stavební prvek. Narace také přináší jeden flashforward, nicméně pouze ve zvukové stopě.

Pokud jde o rozvržení lokací a času, ve 26. minutě dorazí zájezd k moři, autobus s postavami filmu vidíme odjíždět zpět v čase 1 hodina 49 minut, celkový čas je 1 hodina 57 minut. Narace využívá čas před odjezdem na expozici postav; zápletky a emocionální oblouky epizodické struktury se pak uzavřou ještě před cestou zpět, kromě dvou motivů, pro které krátký čas zpáteční cesty postačuje. Tam, kde narace specifikuje cíle jednotlivých postav, jich je po překonání překážek a oddalování dosaženo. Narace tedy uzavírá jednotlivé linie dobrým koncem.

Narace přináší skupinu postav na jedno – byť ne klaustrofobicky uzavřené - místo v jasně vymezeném čase. Ačkoli jde o film s typicky kolektivním protagonistou (multiple protagonist)⁷⁶, Jolana je přeci jen první, komu narace dává prostor, navíc její příběh patří mezi ty, kterým je věnována největší pozornost. Projeví také empatii vůči několika postavám a pomůže vyřešit jejich problém. V tomto smyslu má atributy hrdiny. Jistou statečnost a nezištnost však projeví i další postavy. Některé postavy mezi sebou navazují vztahy, včetně milostných, jiné narace provazuje jen konverzací. Ve vykreslení postav používá narace mírných hyperbol, ovšem například v žánru bláznivé komedie by mohly být rozhodně vyhrocenější. V několika dialozích se postavy svěřují i s poměrně intimními pocity. Takové situace však nepřevažují nad situační a slovní komikou.

Styl filmu na sebe většinou nestrhává pozornost, neruší tedy iluzi, kromě výše zmíněných stylizovaných flashbacků a flashforwardu. Do jisté míry upoutají divákovu pozornost i občasné nemotivované vertikální záběry – nahledy a jízda vzhůru skrze patro hotelu, nebo také hra s falešnými domněnkami a frustrovaným očekáváním daná kompozicí záběru.

Vratné lahve

2007, režie Jan Svěrák

- Film byl analyzován výše, v rámci sekce filmů oceněných Českým lvem.

Bathory

2008, režie Juraj Jakubisko

- Narace po první části úvodních titulků začíná velkými celky současného stavu hradu Čachtice, z nahledu, patrně z vrtulníku. Tyto záběry upozorňují na neomezenost narace, která ví více než postavy, které bude popisovat.

⁷⁶ BORDWELL, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Str. 14.

- Jednotlivé úvodní titulky pokračují přes výše zmíněné záběry hradu a přidává se k nim hlas vypravěče, kterého zatím narace neidentifikuje. První vypravěčova věta zní: „Nedobytný hrad Čachtice, který čas proměnil v kamení a prach.“ Tím narace do jisté míry používá redundanci a opakuje, co jsme viděli v úvodních záběrech. Zároveň nás opět, byť tentokrát verbálně, upozorňuje na nadhled, který si – i díky časovému odstupu – nad postavami a jejich příběhy udržuje.
- Na konci druhé minuty vidíme postupné trikové povstání hradu Čachtice ze současných trosk do podoby z 16. století. Tím opět narace demonstruje svou neomezenost, všemocnost a otevřenost.
- Úvodní řeč vypravěče pokračuje zmínkou o smrti hraběnky Bálthoryové, kterou si prý odnesl ďábel. „Nebo to byl anděl a všechno to bylo jinak?“ uzavírá vypravěč svůj úvodní vstup. Vypravěč zde dává najevo, že není ve vševědoucí pozici. Otázka ovšem může být z jeho pohledu i do jisté míry řečnická. Narace však rozhodně touto otázkou provokuje divákovu zvědavost.
- V prologu vidíme zasnoubení protagonistky Alžběty Bálthoryové (či Erzsébet Bálthory) v dětství za Ference Nádašdyho. Jedna z postav explicitně říká, že tím sňatkem má vzniknout nejbohatší a nejmocnější rod v Uhrách. Narace tak motivuje sňatek protagonistky, který je jednou z podstatných příčin dalších událostí.
- Již na konci druhé minuty udělá narace další skok v čase, tentokrát nikoli o několik století, ale o několik let. Mladý pár vidíme v harmonickém, spíše přátelském vztahu na prahu dospělosti.
- Na konci druhé minuty říká příbuzná, patrně tchyně, protagonistce: „Manželství je povinnost a láska hřích, Erzsébet. Ferenc bude rozmnožovat rodinný majetek a tvým úkolem je ho spravovat a starat se o poddané. Když budou nemocní, nebudou schopni pracovat“. Tím narace explicitně uvádí nároky vnějšího prostředí kladené na protagonistku, které do jisté míry interiorizuje. Její vlastní, v lecčem i protichůdné tužby budou krystalizovat postupně.
- Ve čtvrté minutě přináší narace třetí výrazný skok v čase, vidíme Ference jako válečníka proti Turkům, protagonistka je dospělá.
- V páté minutě používá narace pozvolnou prolínačku do bílé jako časový přechod v rámci hodin fabule. Tím na sebe narace upozorňuje.
- Na konci páté minuty nám narace odkryje identitu vypravěče. Vidíme ho psát a slyšíme jeho hlas: „Dějiny píší vítězové a paměti blázni jako já, žebravý mnich Petr“. V jednom ze záběrů mnich pohybuje rty, vnitřní hlas tedy přechází do explicitního oslovení diváka. Vypravěč vymezuje předmět svého zájmu, když explicitně upozaduje válečníka Ference a dopředu informuje diváka, že bude vyprávět „o životě a smrti jeho krásné ženy Erzsébet“.
- Vypravěč také v šesté minutě předem vymezuje základní členění kapitol: „Tři dračí zuby z jejího rodového erbů – to jsou tři jména, která se jí zakousla do života a naplnila její osud.“ Tři zuby z erbů se v obraze rozžhaví ohněm a přesunou se animací do jména Bathory, názvu filmu. Následuje titulek (v angličtině i v češtině) označující první část nazvanou „Ferenc“. K titulku se animací s doprovodným ruchem připojí první dračí zub. Narace je tedy opět otevřená, sebereflexivní.

- Následují záběry příjezdu kočáru do hradu, přes které ještě narace zorientuje diváka v čase a prostoru nediegetickým titulkem: „Čachtice 1593“.
- V šesté minutě narace představuje hlavního antagonistu Thurza v rozhovoru s protagonistkou.
- V sedmé minutě spolu s protagonistkou poznáme další důležitou postavu, kterou je italský malíř Michelangelo Merisi, zvaný Caravaggio. V duchu jeho obrazů, zejména podle tehdy novátorské práce se světlem, jsou stylizovány některé scény filmu.
- V osmé minutě přináší narace první z protagonistčiny vizí, v tomto případě představu erotiky s manželem, který se v realitě nachází na jiném místě. Stylizace obrazu i zvuku odlišují tuto scénu od vyprávění reality. Časem se budou obě roviny více vrstvit a prolínat. Narace tedy opakovaně pracuje s mentální subjektivitou protagonistky.
- V desáté minutě přichází první a velmi drsná zkušenost protagonistky s manželem. Při jeho opileckém a hrubém přístupu k sexu, který kontrastuje s předchozí hravou a romantickou vizí protagonistky, hlavní hrdinka potratí jejich společně očekávané dítě. Po elipse scéna pokračuje, protagonistka uvidí manžela souložit se služkou. Poměrně naturalisticky zobrazená scéna představuje první z motivů utrpení, které protagonistka zažívá.
- V desáté minutě také vidíme v další protagonistčině vizi oknem proudící modré plátky růží, předznamenané v jedné z předchozích scén. Pro část diváků může jít také o stylovou aluzi na distinktivní rukopis režiséra Juraje Jakubiska. Podobný obrazový motiv se vrací v 56. minutě.
- Ve dvanácté minutě vidíme po časovém skoku manžela protagonistky Ference, který jí na bojišti píše kající dopis. Vidíme jeho statečnost, hraničící s apatií. Narace tedy doplňuje jeho charakteristiku, pro komplexnější pohled, než jaký by vyplynul jen z výše uvedené scény. Slyšíme jeho vnitřní hlas, narace tedy používá mentální subjektivitu i pro tuto postavu, byť na menší ploše než v případě protagonistky.
- Ve čtrnácté minutě se z dialogu vesničanů dozvídáme, že hraběnka Báthory pomocí bylinek pomáhá uzdravit mnoho lidí. Narace opakovaně vyvrací mýtus o vražedkyni, která se koupala v krvi dívek.
- V patnácté minutě víme o hadu díky kompozici záběru a zvýrazněnému zvukovému detailu o něco dříve než postava malíře Caravaggia. Narace tedy dává divákovi několik vteřin informačního náskoku a na relativně malé ploše tím vybuduje napětí.
- V šestnácté minutě léčí protagonistka vypálením rány Caravaggiovu ránu po uštknutí hadem. Malíř - a díky kompozici záběrů i divák - si prohlíží její pečlivě vedený herbář. Na Caravaggiův dotaz: „Co je tohle, soupis vašich obětí?“ odpovídá protagonistka: „Vyléčených obětí.“ Narace pomocí redundance zvýrazňuje výše zmíněný motiv vyvracení mýtu o vražedkyni.
- V osmnácté minutě nás narace informuje o místě a čase titulkem „Bitva u Ostřihomi 1594“ (v české i anglické verzi). Následují záběry bitevní vřavy, kde kromě zvuků bitvy slyšíme i hlas vypravěče: „Bůh je jenom jeden, ale svět je rozdělen podle toho, jakými cestami k němu jeho ovečky kráčí“. Narace tak udržuje svůj v úvodu nastolený nadhled nad zobrazovanými událostmi a do jisté míry komentuje děj.

- Ve 22. minutě vypráví protagonistka Caravaggiovi o své prvorozené dceři, včetně specifikace, že se narodila deset let po svatbě. Následuje prosba o namalování potráceného syna, kterého vidíme v poměrně naturalistických záběrech zamraženého v ledu. Narace tedy i tímto způsobem rekapituluje podstatné skutečnosti pro vývoj děje a život protagonistky a klade podobné expresivní záběry vedle vytříbeně krásných barokizujících obrazů.
- V následující sekvenci používá narace křížovou montáž, kdy střídá záběry malování mrtvého dítěte s únikem Ference a Thurza z tureckého zajetí. Zároveň narace komplikuje postavu antagonisty Thurza, kterému protagonistčin manžel explicitně děkuje za záchranu života.
- Ve 25. minutě nás opět narace orientuje pomocí titulku, tentokrát s textem: „Gyulafehérvár, Sedmihradsko“ ve volitelné verzi pod obrazem a v anglické verzi „Gyulafehérvár, Transylvanian Principality“, vložené do obrazu. Ve třicáté minutě přichází opět titulek „Šárvár, západní Uhry“, respektive „Sárvár, Western Hungary“.
- Ve 29. minutě poráží protagonistka s Caravaggiem Thurza v zahradních šachách. Šachy v menší verzi byly předznamenány již ve scéně tureckého zatčení Ference a Thurza. Nyní Thurzo vztekle kopne do figurky krále. Ta se bude ve své menší verzi vracet jako motiv, doprovázející Thurzovy intriky vůči protagonistce. Tato linie je předznamenána větou hraběnky Báthory: „Zkuste spíš vybrousit svou hru, než brousit za mými služkami.“
- V 31. minutě v návalu žárlivosti dává protagonistka všechny služby z hradu zmrskat. Pak přikáže malíři Caravaggiovi, aby ji líbal. O deset minut později je vidíme líbat se po jeho vyznání lásky. Narace tedy ukazuje další ze stránek protagonistčiny povahy, čímž činí tuto postavu plastičtější, ambivalentnější.
- Následuje další z romantických protagonistčiny vizí, v další scéně ji Caravaggio maluje nahou. V této scéně se mu svěřuje: „Mám totiž něco s krví, proto jsem tak bledá. Občas slyším hukot uvnitř hlavy, jako by si mě volalo moře.“ To předznamenává, motivuje její pozdější léčení a částečně i charakter vizí.
- Ve 34. minutě přináší narace retrospektivu v myslí protagonistky. Narace užije redundanci a ještě celou věc vysvětlí dialogem – jde o jizvy po noži, který protagonistka dala služce na ochranu před dotěrnými muži. Vesničané si jizvy po noži vysvětlují jako následek řádění upíra. Protagonistka navíc daruje mrtvolu Caravaggiovi, aby mohl při pitvě studovat lidské tělo, jako malíři ve Florencii. Jsou však při pitvě spatřeni. Narace tak ukazuje, jakými cestami se mohly rozšířit pověsti o krvelačné hraběnce.
- Ve 42. minutě narace zpomalí kaskadérský skok Ference, nejde však podle mého názoru o nijak výrazné vytržení diváka z iluze.
- Ve 44. minutě vidíme Ferencovu vizi, ve které si představuje, jak Caravaggio maluje modré růže na tělo jeho manželky. Narace tedy i této postavě kromě dříve zmíněného vnitřního hlasu dává i tuto formu mentální subjektivity.
- Ve 46. minutě, vidíme první z „chorých“ vizí protagonistky, tentokrát spíše v poloze percepční subjektivity. Hraběnka Báthory se zotavuje

z požití jedy, určeného pro Caravaggia, a vidí zkresleně tvář kořenářky, kterou dal zavolat její manžel.

- Ve 49. minutě uvede kořenářka a vědma Darvulie protagonistku do jakéhosi stavu podobnému hypnóze a věští ji budoucnost, ze které vidíme obrazově stylizované úryvky. Jde tedy o sdílenou vizi obou postav. Obě pak hovoří o spatřené postavě nepřítele – protagonisty, jehož identita ale zatím zůstává protagonistce, divákovi a zřejmě i Darvulii skryta.
- V padesáté minutě následuje titulek (opět v obou jazycích výše uvedeným způsobem) s textem: „Část druhá: Darvulie“ s animací dvou dračích zubů. Přes záběry krajiny následně vidíme (dvojjazyčný) titulek „O deset let později“. Narace nás tedy tímto způsobem informuje o skoku v čase fabule. Slyšíme vypravěčův hlas, který variuje již jednou použitý, výše uvedený motiv: „Bůh je jenom jeden, přesto se lidé vraždí v této nekonečné válce s muslimy. Ale to neznamená, že by vládl mír aspoň mezi křesťany.“ Dále vypravěč přiznává, že je vyslán jedním kardinálem na tajnou misi, aby ověřil pověsti o tom, že nejbohatší uherská šlechtična je pod vlivem černé magie jakési vědmy Darvulie. Vstup vypravěče - mnicha Petra a jeho pomocníka Cyrila do děje je tedy v tuto chvíli jasně motivován.
- V 52. minutě nastává jakási synchronicita – v okamžiku urážky Darvulie praskne sklenice v ruce jedné z postav a vznítí se oheň v důsledku hádky jiných postav. Tento princip doplňuje klasickou kauzalitu narace.
- V 55. minutě během psaní dopisu manželovi slyšíme protagonistčin vnitřní hlas; část takto popisovaného děje uvidíme v krátké retrospektivě. Narace tedy zdvojuje obě polohy mentální subjektivity a rozšiřuje přístup diváka do mysli protagonistky.
- Následuje scéna s Ferencem, který píše dopis protagonistce, opět za použití jeho vnitřního hlasu.
- Na konci 55. minuty přichází další orientující titulek: „Obléhání Budy, 1603“, v 59. minutě „Šárvár 1604“, v čase 1 hodina 21 minut „Bytča, panství rodiny Thurzů“, v čase 1 hodina 24 minut „Videň, Hlavní město Svaté říše římské“, v čase 1 hodina 33 minut „Prešporok, sídlo uherského palatina“, v čase 1 hodina 39 minut „Šárvár“, v čase 1 hodina 46 minut „Čachtice, 29. prosince 1610“, v čase 1 hodina 59 minut „Bytča, 2. ledna 1611“, v čase 2 hodiny 4 minuty „Čachtický hrad, Černá věž, 1614“.
- V 57. minutě přichází další synchronicita – v okamžiku Ferencova smrtelného ohrožení v boji se na Čachtickém hradě v přítomnosti Darvulie silně rozhoří svíce. Vědma pozná, že jde o blízkost smrti. Narace tedy doplňuje klasickou kauzalitu o tento parapsychologický aspekt.
- V následující scéně Ferenc na smrtelné posteli dává protagonistce rady ohledně politicky prozíravého chování. Vystupuje tedy vůči ní i v roli mentora.
- V čase 1 hodina 4 minuty nabízí Thurzova manželka svému choti pomoc v intrikách proti protagonistce, mimo jiné slovy: „Nezapomeňte, že znám jedy, po kterých zčerná duše i papeži“. To předznamenává a motivuje budoucí posun ve vizích a zdravotním stavu protagonistky. První taková vize s erotickým a poněkud morbidním obsahem přichází již v následující minutě. Jde o téměř surrealisticky pojatý příklad mentální subjektivity.

- V čase 1 hodina 7 minut nám narace ukazuje zkreslené vnímání protagonistky vlivem podstrčených, výše zmíněných jedů. Jde tedy o percepční subjektivitu. Antagonista Thurzo navíc v této scéně vystupuje jako protagonistčin falešný mentor.
- V čase 1 hodina 9 minut se kombinuje percepční a mentální subjektivita protagonistky. Hlavní postava v záchvatu paranoidního podezření vnímá svou služku jako vražedkyni a ubodá ji nůžkami. Vzápětí narace scénu částečně představí jako vizi. Divák podle mě nemá jistotu, do jaké míry šlo o vizi a do jaké o skutečnost. Tuto nejistotu potvrdí narace vnitřním hlasem protagonistky: „Už nevím, co je sen a co skutečnost“. Vážnost jejího stavu se ukáže v následující scéně, ve které si protagonistka nevzpomíná, že má syna.
- V čase 1 hodina 13 minut prohlédne Darvulie intrikou s pomalou otravou protagonistky. Informační náskok antagonisty před Darvulií tedy končí, nicméně psychický stav protagonistky ji už nedovoluje situaci pochopit. Naopak, protagonistka nechá uvěznit Darvulii. Ta uteče a dostane se k rodině antagonisty za okolností, které narace protagonistce ani divákovi zcela nevyjasní. Narace si tedy část informací nechává pro sebe.
- V čase 1 hodina 15 minut kompenzuje narace poněkud těžký tón úsměvnou scénou, ve které mnich Petr s pomocníkem Cyrilem jedou do kopce po sněhu v jakýchsi mechanických sněžnicích.
- V čase 1 hodina 16 minut oba vidí protagonistku v kádi s červenou tekutinou. Podlehnou dojmu, že jde o krev. Narace tak buduje falešné domněnky a buduje napětí. O čtyři minuty později Cyril zjistí, že jde jen o vodu obarvenou bylinkami.
- V čase 1 hodina 18 přináší narace retrospektivu jako ilustraci známosti Cyrila a protagonistky.
- V čase 1 hodina 32 minut u mrtvé Darvulie poznává protagonistka jméno antagonisty, čímž končí informační náskok antagonisty nad protagonistkou. Darvulie jméno napsala na zed' svou krví, jak předpověděla. Tím tedy narace také končí linii postavy, po které byla pojmenována tato část filmu, ačkoli se protagonistce Darvulie v čase 1 hodina 34 minut zjeví ve vizi. Tato vize již ale nemá patologické rysy. Za ne zcela vysvětlených okolností tak nabyla protagonistka opět psychického zdraví.
- V čase 1 hodina 33 minut přichází narace s dvojjazyčným titulkem „Část třetí: Thurzo“; animace k titulku dodá tři dračí zuby.
- V čase 1 hodina 35 minut usekne protagonistka vlastnoručně hlavy dvěma mužům od antagonisty, kteří chtěli otrávit jejího syna. Tím vyhlašuje antagonistovi otevřený boj, který spolu s intrikami antagonisty naplňuje značnou plochu děje třetí části. Tento její čin i dřívější tvrdohlavost vůči smírným byt' zjištěným návrhům antagonisty doplňují její charakterizaci. Během intrik antagonisty (například zrada protagonistčiných synovců, sestřelení jejího poštovního holuba s klíčovým vzkazem, nebo špehující služka) dává narace více informací divákovi než protagonistce; ta se stále nevyhnutelněji blíží ke své zkáze.
- V čase 1 hodina 43 minut vystupuje protagonistka jako mentorka vůči svým dětem. To doplňuje její komplexní charakteristiku.

- V čase 1 hodina 45 minut se vypravěč, mnich Petr stává pomocníkem a rádcem protagonistky, vystupuje vůči ní tedy v roli mentora, ačkoli k ní byl původně podezřivý.
- V čase 1 hodina 57 minut ve scéně nuceného odloučení zajaté protagonistky a jejího syna zpomaluje narace děj. Tím, i charakterem hudby pomáhá narace budovat soucit s protagonistkou. Její předchozí odvážné postavení se antagonistovi se zbraní zase budovaly sympatii s ní.
- Ke konci téže minuty vyšle vypravěč kardinálovi posledního holuba se vzkazem a opouští hrad Čachtice na jakémsi padáku. Volá: „Pane, to že jsi dal andělům křídla je d’ábelsky krásné!“ Po přistání ještě dodá: „Škoda, žes’ křídla nedal i lidem, aby z výšky viděli svou ubohost a malost“. Tím narace opět do jisté míry komentuje děj a nabízí interpretační klíč k celku filmu.
- Jako signál uzavírání dějových a emocionálních linií slouží mimo jiné rozloučení vypravěče, mnicha Petra se svým pomocníkem Cyrilem v čase 1 hodina 59 minut.
- V čase 2 hodiny je protagonistka odsouzena „k doživotnímu žaláři v naprosté odloučenosti od světa“. Soudce ještě dodá: „ U čachtického hradu budiž vztyčena rudá šibenice jako symbol její pomalé smrti“. Tím se vrací motiv z prologu – šibenici se zbytkem rudé barvy jsme viděli i v záběrech současné podoby hradu, tedy z doby natáčení filmu.
- V čase 2 hodina 2 minuty rekapituluje král Matyáš II. v dialogu s antagonistou podivné okolnosti soudu s protagonistkou. Narace tak opět používá redundanci.
- V čase 2 hodiny 4 minuty navštěvuje mnich Petr protagonistku, uvězněnou ve věži čachtického hradu. Naznačuje, že její smrt by vzhledem k okolnostem zajistila jejímu synovi dědictví veškerého majetku, o který stále usiluje antagonist. Vypravěč tak podle všeho přispěje k následnému rozhodnutí protagonistky. Ta se slovy: „Ó pane, ten kříž, který jsi na mě naložil, už neunesu. Prosím, vezmi si mě k sobě.“ Ulehne na postel a zpívá žalm. Svíce se vznítí, jako dříve při blízkosti smrti; tentokrát ovšem zapálí místnost kolem protagonistky.
- V další scéně vidíme několik flashbacků ze života protagonistky, může jít o její poslední vizi, respektive vzpomínku.
- V čase 2 hodiny 9 minut říká v dialogu u rozestavěné šachové partie antagonisty, že protagonistka se odvážila tahu, kterým vyhrála hru. Tím narace připomíná několikrát opakovanou podobnost boje antagonisty s protagonistkou s šachovou partií. „Miloval jsem ji“, dodá, čímž potvrzuje nejednoznačnost své postavy a svých motivací.
- Narace zastaví obraz na polodetailu antagonisty u stolu s šachovými figurkami a v titulcích dopoví další události fabule. Dozvíme se mimo jiné, že potomci protagonistčina syna žijí dodnes a že „díky Thurzovým nepodloženým obviněním je hraběnka Erzsébet Báthory vedena v Guinnessově knize rekordů jako největší vražedkyně všech dob“. Narace tedy začala a před závěrečnými titulky končí syžet naší současnosti.

Shrnutí:

Narace je neomezená a objektivní, byť opakovaně pracuje s mentální subjektivitou protagonistky. Slyšíme její vnitřní hlas a – někdy i současně –

vidíme její vize. Linie těchto vizí má navíc svůj vývoj směrem k větší komplexnosti a postupně více relativizuje hranici snu, vize a reality. V menší míře používá narace i mentální subjektivitu postavy Ference, konkrétně v jeho vnitřním hlasu při psaní dopisu protagonistce a jeho vize ohledně nevěry protagonistky s Caravaggiem. Vizemi budoucnosti je nadána i postava kořenářky a vědky Darvulie, jednu z vizí s ní sdílí i protagonistka.

Narace používá opakovaně postavu intradiegetického a homodiegetického vypravěče, který do jisté míry komentuje děj a nabízí divákovi interpretační klíč k výkladu filmu. Vypravěč sice není hlavní postavou filmu, nicméně jeho reflexe zvyšuje důvěryhodnost pojetí této legendy. Katharine Young⁷⁷ k tomu píše: „Legendy ... popisují neobyčejné události umístěné do geografie obyčejného. Je-li taková oblast nahlížena jako kontinuální či diskontinuální se světem každodenního života, závisí na skepticizmu nebo víře mluvčího a posluchače. Přemístění neobyčejných událostí do vzdálených dob nebo exotických míst podporuje jejich kredibilitu.“

Narace pracuje s redundancí, která pomáhá orientovat diváka; dále s informační asymetrií, značnou část informací nesdělí ani protagonistce, menší část ani divákovi. Čas fabule zabírá v širším chápání přes čtyři staletí. Syžet začíná a končí v současnosti, krom toho obsahuje dobu života protagonistky – od dětství do smrti. Narace pracuje s několika flashbaky, které však jen ilustrují řečený děj. Naprostá většina syžetu postupuje kupředu lineárně, s četnými elipsami. Celkový čas je 2 hodiny 14 minut.

Klasická kauzalita je doplněna jednak vizí reálné budoucnosti, kterou vidí současně protagonistka i Darvulie, jednak zvláštními synchronicitami – například v okamžiku urážky Darvulie praskne sklenice v ruku jedné z postav a vznítí se oheň v důsledku hádky jiných postav, nebo v okamžiku smrti jedné z postav na jiném místě výrazně vzplanou svíce. Tento jev nastane i při závěrečné sebevraždě protagonistky, pojaté jako výkupný rituál. Z hlediska významového podle mého názoru i pro tento film platí slova, která o dřívějších filmech režiséra Juraje Jakubiska napsal Jan Bernard⁷⁸: „Trilogie by se asi dala charakterizovat jako alegorie skepse. Z dějin, z člověka a jeho možností a schopností, ze svobody, kterou vždy někdo individuálně či kolektivně promění v anarchii, represi a zabíjení. Jejím základním motivem je tragická opozice život – smrt s důrazem na její druhý člen.“

Film vyvrací mýtus o koupání se protagonistky v krvi dívek, ukazuje však, jak v duševním pomatení ubodá nůžkami služku; a později už vyléčená usekne vlastnoručně hlavy dvěma lidem poslaným antagonistou, aby otrávil jejího syna. Je také schopna milostného poměru za zády manžela, byť ten se k ní zachová i dosti brutálně. Protagonistka je tedy narací vykreslena jako plastická, vrstevnatá, nejednoznačná osobnost. Narace s ní buduje empatii, soucit i sympatii. Protagonistka jedná odvážně i altruisticky, vykazuje tedy rysy mytologického hrdiny. Je schopna pomáhat vesničanům svými bylinkami a také spáchat sebevraždu, aby její syn nepřišel o majetek.

⁷⁷ YOUNG, Katharine (2004): „Frame and Boundary in the Phenomenology of Narrative“. (str. 76-107) In: RYAN, Marie-Laure (ed): *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Str. 97.

⁷⁸ BERNARD, Jan (2010): *Z šedé zóny. Texty a kontexty*. Str. 338.

Antagonistovi Thurzovi, který reprezentuje archetyp stínu, explicitně děkuje protagonistčin manžel za záchranu života. Tím narace vykresluje tuto postavu jako ne zcela jednoznačnou. Thurzo navíc opakovaně usiluje o přízeň protagonistky, zejména však o její majetek. Za antagonistické síly lze ovšem také považovat zobrazený dobový kontext a některé nevykořenitelné lidské vlastnosti, jak vyplývá například z reflexe vypravěče. V roli mentora vystupuje vůči protagonistce její manžel Ferenc, vědma Darvulie a mnich Petr. Sama protagonistka vystupuje v roli mentorky vůči svým dětem. Do role protagonistčina mentora se stylizuje i antagonistista Thurzo.

Stylově je podstatná výrazná obrazová stylizace scén vizí. Mezi subtilnější, nicméně podle mého názoru velmi účinné stylové prostředky patří například odlišná převažující barevnost v jednotlivých kapitolách syžetu; nebo přiblížení obrazu baroknímu pojetí světla a stínu, který do dějin umění vnesl Caravaggio, jedna z postav filmu. Krásu barokizující kamery kombinuje narace s poměrně naturalistickými detaily válečných zranění, poprav a potraceného syna protagonistky.

Líbáš jako bůh

2009, režie Marie Poledňáková

- Prolog – noční Praha, Helena ve večerní či noční tramvaji. Syžet zhušťuje čas pomocí montáže, shrnujících sekvencí s útržky dialogů a vnitřním hlasem protagonistky – obojí mimo obraz. Dozvídáme se o počátku vztahu s Františkem, který je pro Helenu překvapivý „Ve snu by mě nenapadlo, že tohle se může stát i mně“. Jemný humor útržků dialogu i výběr hudby jasně navozuje žánr lehké romantické komedie. Tvůrci uvádějí v označení filmu pouze slovo „komedie“, nicméně podle mého názoru jde o variaci na narativní strukturu romantické komedie. Označení a rozdělení jednotlivých filmových žánrů je však u různých autorů nejednotné. František se také mimo obraz ptá Heleny, zda už nakoupila kapry, víme tedy, že syžet začíná v emočně velmi exponovaném předvánočním období.
- Helenin byt – s exmanželem Karlem, který právě telefonuje. Z jeho slov se v této krátké scéně dozvídáme (druhou stranu neslyšíme), že má tvůrčí krizi – „Nápady došly“. Nevíme však, o koho se jedná. Karlův hlas je však natolik jiný než výše posazený Františkův tenor, že pro průměrně pozorného diváka nejde o falešnou stopu – mylná identifikace Helenina milého z předchozí sekvence. Na podporu tohoto tvrzení lze uvést i fakt, že v českém kontextu se jedná o velmi známé herce. Proti by bylo možné argumentovat tím, že stále sledujeme úvodní titulky, pozornost tedy může být rozptylována, nehledě na praktickou situaci diváka na začátku sledování filmu. (Pozdně přichází v kině, dokončení konverzace s partnerem a podobně). Z narativního hlediska je důležité, že v této scéně Helena není, narace tedy není omezena na znalosti Heleny. Nepoužívám slovo hledisko, to si rezervuji pouze na subjektivní hlediskový záběr očima postavy.
- Střední škola, Helena běží po schodišti, patrně pozdě – je zde sama. Jde tedy o drobné porušení pravidel. Následně ji vidíme učit francouzštinu, studenti mají zapnuté mobilní telefony, které hlasitě oznamují příchod

sms zpráv; jak se ukáže, převážně milostných. Na to Helena reaguje poměrně originálně – za trest musí vyrušující student došlou sms přeložit do francouzštiny. Jde tedy o jemnou a pro výuku prospěšnou formu trestu. Nastává záplava studentských sms, což můžeme hodnotit jako jen mírnou formu přehánění typickou pro komediální žánry. Protagonistka reaguje na tuto situaci rázně – mění formu trestu na úklid v kabinetu. Tato drobná kolize nám tak představuje její rozhodnost i shovívavost. Školní sekvence pokračuje ve sborovně, kde Heleně zvoní telefon. Sama tedy porušuje, za co své studenty trestá. Když Helena zjistí, že volá ta odbíhá z porady a dokonce se nevrací přes naléhání svého kolegy. Ukazuje nám, že svou novou lásku staví nad bonton a nad případný strach ze sankce.

- Helenina snacha komplikovaně rodí. Helena je v této sekvenci představena jako organizátorka – telefonuje nejen pro sanitku, ale po jejím příjezdu i synovi, aby autem nespěchal. Její vnitřní hlas nám také říká: „Seznámili jsme se před devíti měsíci u porodu.“ Tím syžet umožňuje divákovi jasně si tuto scénu coby flashback na časové ose zařadit při rekonstrukci fabule. Helena předvede divákovi svou neohroženost a impulzivnost – vrhne se do cesty sanitce, ta musí prudce brzdit. Lékařem je František, který vyřeší poměrně komplikovanou situaci s dvěma těhotnými ženami a jedním dalším pacientem. Za zmínku stojí také vzorec Františkův čin – Heleniny plané naděje – Františkovo nečekané řešení. Konkrétně: František velkoryse koupí velký pugét květin – Helena se pýří – kytici však dostává zdravotnice, kterou František zavazuje ke starostlivé péči o Helenina vnoučka. Je zde v malém předznamenána budoucí Helenina nejistota ohledně Františkových citů. Jde tedy o expoziční charakterizaci obou hlavních postav v poměrně akční sekvenci.
- Retrospektiva počátku vztahu Heleny a Františka pokračuje montáží kavárny, následné večeře a bytu, kde došlo k jejich prvnímu intimnímu sblížení, jak nás mimo obraz informuje Helenin vnitřní hlas. Do prostředí restaurace je vložen dialog, ve kterém mimo jiné František říká: „Já jsem tak trochu ženatý“, a Helena reaguje: „Já jsem tak trochu rozvedená“. Zdánlivé bonmoty velmi přesně charakterizují relativizaci obou stavů, kterou následně film přinese. Sekvence končí výrazným nediegetickým prvkem – výtvarné dílo v bytě začne rotovat. Z formálního hlediska jde o stříhovou návaznost na následující sekvenci, která začíná detailem rotující směsi v mixéru, nicméně dovolím si interpretačně tvrdit, že může symbolizovat i výraznou změnu v životě obou hlavních postav (- láskou se jim hlava točí, spirálový pohyb do jiné dimenze pobytu na tomto světě...) Tuto formálně zvýrazněnou situaci jasně změny podává syžet v osmé minutě.
- Zmíněný rotující detail kuchyňského mixéru nás přivádí do bytu Helenina syna, snachy a vnuka. Synovi zvoní telefon, který však nezvedá s očividnou snahou konspirovat. Narace tak v deváté minutě již ve třetí variaci nabízí téma milostného vztahu po telefonu.
- Helenin vnitřní hlas uvozuje scénu u Kristýny (Nela Boudová), sestry Heleny v domě jejich matky. Předělem je průjezd vlaku, který můžeme chápat jako motivovaný Heleninou přítomností ve scéně. Zde se divák dozvídá, že Kristýně zemřel manžel, což motivuje její budoucí hledání partnera. Postava sestry má tedy obdobnou touhu, ovšem jinou výchozí

pozici. Helena zde na přání svého rapujícího synovce vymyslí rým na větu: „Vznáším se jak duch“. Po ledabylém prvním pokusu se Helena zamyslí a odpoví: „Líbáš jako bůh“. Opět předznamenání budoucí komické situace a navíc z děje syžetu převzatý název filmu.

- Hned v následující scéně doma se svým exmanželem píše Helena (nepochybně Františkovi) sms, zastaví se u věty „Líbáš jako...“ V ten okamžik manžel rozbije talíř – náhody směrem k horšímu jsou zejména v komediích časté. Helena se zlobí, protože odeslala tuto sms všem.
- Nyní se ocitáme v bytě Helenina kolegy ze střední školy, který byl již předznamenán ve scéně ze sborovny. Opět si uvědomujeme, že narace je neomezená, nikdo z hlavních hrdinů v této scéně není. Osamělý učitel dostane zamilovanou sms od kolegyně. Pro gradaci této komické situace vidíme manželku dalšího kolegy, která si vedle chrápajícího manžela čte inkriminovanou sms z jeho mobilního telefonu. Narace zde používá prvek redundance, manželka znovu sms přečte (poprvé si ji přeříkávala Helena) a pro naprostou jistotu divákova pochopení dodá i poslední slovo, tedy: „...líbáš jako *bůh*“.
- U Heleny doma nás narace ujistí, že Helena si je svého omylu opravdu vědoma. Možná se jako diváci těšíme na její vztek. Jde o první faux pas, ne snad přímo překážku v novém vztahu.
- V následující scéně u Helenina syna se vinou zvonícího telefonu prohlubuje motiv konspirace ohledně zjevné nevěry. Následující telefonát není od milenky, jak se Helenin syn domnívá, nýbrž od Heleny. Tu pak sledujeme v další scéně vánočního večírku, kde sklízí reakce na svou omylem zasloupanou milostnou sms. Narace tak s vtipem a nadhledem uzavřela jednu choulostivou situaci za přítomnosti všech zúčastněných postav. Tento vzorec se bude opakovat i v samotném závěru syžetu a bude se týkat hlavní zápletky.
- V 16. minutě syžetu je celá Helenina rodina pohromadě při štědrovečerní večeři. To tvoří předznamenání závěrečné scény. Komika situační (Karlův pád při zdobení stromku) a slovní (výroky Helenina vnoučka) posiluje složku komedie, romantickou složku posiluje zamilovaná sms Heleně od Františka. Ten slouží na záchranné službě. Rodina je na půlnoční mši, Helena vychází ven a píše sms: „Tváří v tvář věčnosti mám podezření, že příští život se nekoná; a co není teď, už nikdy nebude“. To lze podle mého soudu považovat za vyjádření filosofického postoje nejen Heleny, nýbrž i celého filmu, potažmo pochopitelně jeho tvůrců. Výjimečnost tohoto okamžiku syžetu podtrhuje i styl, konkrétně zdvih kamery na jeřábu během citované věty. Pokud bych chtěl tento stylový prvek interpretovat, Helenu zde vidíme tak trochu z pohledu zmiňované věčnosti; či alespoň z pohledu neomezené narace „božského pohledu“.
- František zve Helenu na večeři, kde navrhuje oslavu Silvestra v Paříži a poprvé mluví o své tolerantní ženě. Scéně večeře předcházela další nápadný stylový moment – výrazné rozostření vánoční výzdoby. Možná tím narace uvozuje vstup sokyně v lásce na scénu ve 22. minutě.
- Helenina matka sděluje svým dcerám, že už půl roku má nového partnera. Narace tedy pracuje s další variací na motiv vztahu dvou hlavních postav. Matka říká: „Já jsem svůj život nevzdala, já ne!“ a významně se podívá na

Kristýnu. Zde se narace opět poněkud explicitněji dotýká významových rovin a matka zde plní funkci mentorky.

- Helenina snacha oznamuje – po telefonu – Heleně, že přišla manželovi na nevěru, vytiskla si jeho maily.
- Helena to u sebe doma probírá se svým synem. Do toho jí přijde mail od Františka, jeho text slyšíme Františkovým hlasem. Tím podle mého názoru není ve 25. minutě narušen dosavadní „monopol“ Heleny na vnitřní hlas. Jde spíše jen o pomoc divákovi, aby text přečetl.
- Helena odrazí nároky své matky a syna na svůj čas, na poslední chvíli přijíždí na letiště. Tam ale těsně před ní nečekaně dorazila její sokyně v lásce, Františkova manželka Bohunka. Ten se rozhodne novou známost skrývat a odchází s manželkou domů. Jde tedy opět o náhodu pro hlavní hrdinku směrem k horšímu. Navíc do syžetu v 28. minutě vstupuje sokyně, o které jsme zatím jen slyšeli.
- Helenu vidíme na horské chalupě Na Smržovce, její matka při pohledu na děti hrající si ve sněhu říká: „Já mám ráda velkou rodinu“. To opět považuji za explicitní příspěvek k interpretaci významu filmu. Kromě toho zde narace ústy Karla a Heleny předznamenává neopravitelný vyčnívající práh staré chalupy.
- Helena vyhazuje vánoční stromek a její vnitřní hlas nám říká, že s Františkem skončila.
- František opět řeší komplikovaný případ při výjezdu se sanitkou, tentokrát jde o utonulého vytaženého z vody rybářem. Humor v této scéně nabývá temnějších tónů. Na stanici záchranné služba za Františkem přijde manželka Bohunka.
- Helena se sestrou mluví o tom, že František se jí neozval.
- Doma je Helena smutná, hraje píseň s textem: „Čo bolí, to prebolí...“ Manžel si z textu – a z Heleny – utahuje. Píseň tedy byla diegetická a její text plní funkci pomocného mentora. Manželova ironie přerušila nostalgickou náladu. Helena je ve škole roztržitá. Její kolega a marný obdivovatel ji najde, jak zapomněla během přestávky odejít z hodiny.
- Helena v rodině svého syna – manželka mu odpustila nevěru, prý odprosil na kolenou. Karel moderuje televizní pořad „Všichni se sejdeme v posteli“ s tématem „Jak si vybrat partnerku“. S hostem dále rozvíjejí téma výběru a atraktivity partnera. Jde do jisté míry o diegetickou formu názvu kapitoly, části filmu.
- František doma žehlí a Bohunka po telefonu radí otci, jak postavit „ubytování pro slepice“. Vidíme jejich typizovaný moderní domek v rozestavěném satelitním sídlišti (v kontrastu se starou vilou, kde bydlí Helena). Probírají, proč František nespal v ložnici. V noci pak Bohunka najde ve Františkově mobilu sms zprávy od Heleny. Přepisuje si její číslo.
- V práci na stavbě se Bohunka snaží získat telefon na Helenu. Víme tedy více než ona. Bohunka s Františkem jedou na kolech na výlet, František říká, že myslí na film „Rozvod“, pak honem dodá „po italsku“. Vidíme tedy na základě chybného úkonu, jak by řekl psychoanalytik, co prožívá. Nejde však o takovou hloubku narace, kterou zažíváme s Helenou.
- Ve 42. minutě, kdy Helena v restauraci při čekání na právníka rekapituluje vnitřním hlasem své myšlenky a pocity, nám syžet nabízí postupně dva záběry s Františkem jako flashbacky. Zde tedy narace získává další

rozměr mentální subjektivity, kromě vnitřního hlasu. První z nich má i „halem“ ozvláštněný zvuk, narace tak diváka i tímto stylovým prostředkem upozorňuje na nový formální prvek. V témže prostředí se narace se uchyluje k náhodě ve prospěch protagonistky – Helena se ve 43. minutě nečekaně setkává s Františkem a v následné skladebné montáži vidíme, že jejich vztah se opět rozhořel, což opět komentuje Helenin vnitřní hlas.

- V následné scéně vidíme Helenu doma tancovat na píseň s textem: „Love is in the air...“. Narace tedy podruhé používá prvek diegetické hudby explicitně komentující děj, či spíše duševní stav protagonistky.
- František v milostné scéně Heleně přiznává, že „v minulém životě“ miloval francouzskou medicčku, kterou mu Helena připomíná. Později se dozvídáme, že měli společnou autonehodu, kterou ona nepřežila. Tím je motivována nejen jeho znalost francouzštiny, ale částečně i výběr povolání a zejména city k Heleně i k jeho ženě Bohunce.
- Františkovi v této pasáži syžetu dává narace větší prostor, jsme svědky jeho manželského vztahu bez vášně. Narace opět potvrzuje svou neomezenost, těchto scén pochopitelně Helena není účastna. Víme také více než ona, můžeme tedy lépe dešifrovat Františkovu emocionální ambivalenci během jejich vzájemné komunikace pomocí sms a mailem.
- V 52. minutě se opakuje motiv Bohunčiny cesty do Londýna, tentokrát Heleně a Františkovi romantický výlet zpočátku vychází. V praktické rovině ovšem přicházejí komplikace – staré auto nedojede do cíle, manžel Karel vezme vážně (či spíše to ironicky předstírá) Heleninu lež o plánu na malování bytu, a navíc se na jeden den nečekaně vrací Bohunka. Narace tak několikanásobnou komplikací oddaluje vyplnění plánů obou hlavních postav.
- Romantické setkání obou hlavních postav pokračuje, Bohunka však zjišťuje Helenino jméno, adresu, postupně i fotografii. Narace nám v následujících scénách poskytne výrazný informační náskok před Helenou a Františkem. Nejde pochopitelně jen o hierarchii vědění, nýbrž i o důležitý zdroj napětí.
- Bohunka Helenu s Františkem sleduje a v čase 1 hodina 6 minut se s Helenou dává do řeči jako její fiktivní spolužačka.
- Narace přivádí všechny čtyři hlavní postavy na horskou chalupu. Helenin vnitřní hlas v této sekvenci anticipuje budoucí děj (nešikovný pokus nového přítele její matky o opravu dveřního prahu). Tím nám narace dává najevo, že i tato sekvence je vlastně vyprávěna v režimu retrospektivy. Z hlediska časové strukturace fabule nám syžet poskytuje vodítko – jde o velikonoční svátky. Aktivitu převzala Bohunka, jede i s manželem k údajné spolužačce Heleně. Helena její plán prohlédla, Bohunka ji chce Františka zošklivit ke vztahu se ale ani Helena ani František zpočátku nepřiznávají, což v poměrně omezeném prostoru horské chalupy stupňuje emocionální tenzi.
- V následující scéně ve škole Helena vnitřním hlasem konstatuje: „Je to posera, pod pantoflem. V životě ho nechci vidět.“
- Narace variuje motiv Karlova televizního pořadu „Všichni se sejdeme v posteli“ tentokrát s tématem „Jak si udržet partnera“. Helena pořad doma sleduje, taktéž i Bohunka, ta si z něj marně pokusí vzlít ponaučení a

stát se magicky přitažlivou. Pak si počká na Karla před studiem a naznačuje, že se s ním František nerozvede. To se ale dozvídáme z Karlova vyprávění Heleně, čili narace zde používá diegezi.

- V čase 1 hodina 31 minut napíše František hlubokou, vážnou a upřímnou sms zprávu Heleně, kterou však neodešle. Místo ní pošle obvyklou lehce konverzační, ovšem omylem své manželce. Motiv špatně poslané sms se tedy opakuje. Zde tedy narace je nejen opět neomezená, ale i poměrně subjektivní. Po podobných pasážích u hlavní hrdinky se v druhé části filmu dočkáme mentální subjektivity i ohledně hlavního hrdiny. Narace tedy opět prokazuje jistý vývoj.
- Helena se ptá ve škole studentů, co nesmí chybět v dobrém příběhu. Má sice na tabuli napsáno „Román“, ovšem odpovědi studentů můžeme považovat za moment, kdy se narace stává sebereflexivní. V rozvíjení reflexe románových příběhů a jejich autorů pokračují i kolegové Heleny v následující scéně klubového koncertu. Tam přijíždí služebně i František, jako v úvodu k porodu Helenina vnuka, čili narace přichází s další variací motivu náhodných setkání obou hlavních postav, tentokrát po dvou měsících času fabule. Tuto náhodu můžeme považovat za částečně motivovanou poslední odpovědí studentů v předchozí scéně. Šlo o slovo „náhoda“, které jako jediné Helena před studenty rozvinula coby správnou odpověď. Jde tedy o jakési přiznané porušení čistě lineární kauzality.
- František z neustálého emocionálního lavírování zkolabuje, následně se rozvádí. Helena odmítne Karlův návrh na opětovný sňatek. Opakovaná nevěra Helenina syna je také odpuštěna. Narace tedy vyjasňuje linie vztahových zápletek. V čase 1 hodina 49 minut se pak všichni čtyři hlavní hrdinové setkávají u svařeného vína. Smířlivě žertují o románu, ve kterém Karel s určitými modifikacemi popsal peripetie jejich vztahů. Narace tedy po sklenutí hlavních dramatických oblouků předvádí relativně idylický nový status quo, opět v předvánočním čase.
- Po výrazné variaci na již použitý formální prvek – nápadné rozostření – nás syžet přivádí na horskou chalupu, kde celá široká rodina, tentokrát včetně Františka a Bohunky tráví vánoce. Helenin vnitřní hlas glosuje novou situaci: „Tak takhle to chodí v naší rodině. Je nás čím dál tím víc. No, zase jsme všichni pohromadě“.
- Úvod a závěr syžetu pracují s velmi volnou paralelou. První záběr představuje Praha v noci, poslední záběr pak chalupa na horách v noci. První věta syžetu zní: „Madam, tančíte jako ďábel“ říká tehdy ještě ženatý František Heleně. Poslední dialogová výměna se týká nového milého Heleniny sestry Kristýny, který prý „líbá jako bůh“. „Doufám, že není ženatej!“ říká Helena své sestře; jde kromě (sebe)ironie i o háček na příští díl.
- Do závěrečných titulků jsou vloženy dovětky, spíše gagy s hlavními postavami, dokumentující a rozvíjející - v rámci žánru pochopitelně vtipně - nový status quo.

Shrnutí:

Narace je z hlediska šíře většinou neomezená, pravidelně víme více než postavy. Několikrát však zažíváme překvapení z náhlého objevení se milého

hlavní hrdinky Heleny hrané Kamilou Magálovou; divák má ovšem před hlavní hrdinkou několikavteřinový náskok. To je účinná narativní strategie, nejdřív je překvapen divák, pak si vychutná pár vteřin dramatické ironie, neboli informační dominance a vzápětí je mu nabídnuto překvapení hlavní postavy. Při Františkových narozeninách divák zažívá jeho perceptivním hlediskem, téměř subjektivním pohledem překvapení (– svítící kachna). Pokus jeho manželky Bohunky (Eva Holubová) o rozdmýchání erotického ohně vidíme hlediskem jejího manžela. Většinu děje vnímáme přes Helenu, v rámci žánru romantické komedie vidíme i emocionální reakce hrdinky, jsme ponořeni do mentální subjektivity protagonistky a v druhé části syžetu v menší míře i do mentální subjektivity protagonisty. Narace z hlediska hloubky je většinou objektivní, respektuje tedy žánrové konvence a volí jen příležitostně spíše lehce subjektivní pól.

Celkový čas je 116 minut. Čas syžetu obsahuje zhruba rok a devět měsíců – seznámení Františka a Heleny proběhne v předjaří, výraznými časovými i symbolickými předěly jsou dva po sobě jdoucí vánoční svátky. Fabule obsahuje ještě zmínky postav o minulosti, z nichž zřejmě nejpodstatnější je první Františkova láska z dob studia. Seznámení na pitevně je ve filmu opakovaně tematizováno a pro osud a citový vývoj hrdiny je podstatná i okolnost, že jeho tehdejší milá zemřela při autonehodě. Tato informace zpětně lépe motivuje jeho citová lavírování a snad i část motivace pro výběr práce u záchranné služby. Čas syžetu se odvíjí v naprosté většině lineárně. Flashbacky nabízí narace ve formě komentované a jasně časově zařazené vnitřním hlasem hlavní hrdinky; a ve vzpomínání, které z lineárně rozvíjené přítomnosti pokračuje líčením minulého děje pouze ve zvukové stopě, zatímco obraz vypráví zmiňovaný děj z minulosti. Tedy diegeze a mimeze zároveň. Nejde tedy o neuvozené a nekomentované flashbacky, pomocí kterých by divák musel se zvýšeným kognitivním úsilím rekonstruovat průběh fabule. Kromě toho postupně nabízí narace i krátké flashbacky coby součást mentální subjektivity. Postupně se tedy i způsobem narace noříme hlouběji do myšlení hlavní postavy. Narace má v tomto ohledu ve filmu svůj vývoj. Žádné flashforwardy narace neužívá.

Narace pracuje s poměrně bohatou redundancí, která pomáhá divákově orientaci, a také s variacemi několika motivů – zamilované sms, přistižení při nevěře a její odpuštění, touha žen ve středním věku po lásce. V řešení celkové zápletky a jedné překérní situace nabývá narace podobného tvaru – sejdou se všichni zúčastnění a s nadhledem a vtipem glosují situaci. Takovýto „tvar“ narace s trochou nadsázky připomíná téměř fraktálovou strukturu, kdy celek vykazuje podobné uspořádání, jako jeho části.

Z mytologického hlediska jde o hledání nejvyššího „elixíru“ – lásky. Speciálním světem je svět vztahu. Své vnitřní překážky, aspekt narace charakteristický zejména pro drama, musí překonávat zejména František. Ten také napíše nejvážnější větu filmu, kterou však neodešle, nezapadala by totiž do žánru komedie. V roli mentorky se objevuje matka hlavní hrdinky.

Z hlediska stylového bych rád zmínil písně s texty komentujícími děj a zcizující přechody mezi sekvencemi – roztočení výtvarného díla, několikrát rozostření záběru až k abstrakci. Oba prvky patří do skupiny nediegetických prostředků narace.

Ženy v pokušení
2010, režie Jiří Vejdělek

- První záběr filmu začíná nemotivovaným krouživým pohybem kamery, teprve při odjezdu z detailu poznáme, že jsme v místnosti, ve které před námi ve stříhové montáži beze slov defilují různé partnerské dvojice. Tato úvodní sekvence jednak tematizuje variabilitu vztahových konstelací, jednak nastoluje pravidlo občasných nediegetických, či běžné realitě se vymykajících prvků, které narace používá.
- V následující scéně lituje v rozhovoru s matkou dcera protagonistky svého otce, že musí podle jeho slov zůstat v práci přes půlnoc. Divák má informační náskok před matkou, dcerou a několika přáteli, když vidí, jak otec svádí mladou dívku. Pro přesnost, nejsme si stoprocentně jisti, že sledovaný muž je zmíněný otec, nicméně vyplývá to ze stříhové skladby. Definitivně máme jasno až v momentu, kdy se otec, milenka a nezvaní gratulanti ke všeobecnému překvapení sejdou v kanceláři. Narace si tedy od počátku hraje s informační asymetrií vzhledem k divákovi i mezi postavami navzájem.
- Později jsme svědky kuplířské konspirace, jejíž „obětí“ je protagonistka. Dobře míněná intrika je v průběhu protagonistkou prohlédnuta, nicméně utajování pokračuje, tentokrát před dalším z aktérů. Divák během celé zápletky ví více než některé z postav.
- Naopak v čase 1 hodina 2 minuty se protagonistka i divák dovídají o fatální nemoci v pokročilém stadiu, kterou Vilma dosud tajila. Jen postava novináře Dana, který sepisuje životopis Vilmy, zná tuto informaci; věděl tudíž více než protagonistka i více než divák. V následující scéně se okolnosti Vilminy nemoci konkretizují, protagonistka matku konfrontuje se svou obeznámeností se situací a nabízí jí několikero řešení. Matka většinu z nich zamítá a navíc zavazuje dceru mlčením o nemoci před ostatními. Narace tedy pokračuje v informační hierarchii v pozměněné podobě; jde o variaci na zacházení s dynamikou informační asymetrie ve výše zmíněné kuplířské zápletce.
- V páté minutě se manžel protagonistky, který opouští rodinu, marně pokouší nastartovat své auto. Manželka ho roztlačí. Tento motiv se opakuje ve variaci, kdy protagonistka pomáhá roztlačit auto partnera své dcery Jakuba, se kterým měla krátký milostný poměr.
- V sedmé minutě kamera „prochází zdí“, respektive dekorací, aby divák viděl, že protagonistka leží hned za zdí, vedle dcery milující se se svým chlapcem. Tento prvek porušuje striktní, přísný realismus zobrazení místa; je mírným zcizením, či prvkem, který ukazuje na naraci samu.
- Narace používá drobných časových elips, například pro vybudování gagu – protagonistka přichází v noci k lednici, bere si jen jedno jídlo podle cedule připravené na jeden den. Pak přichází dcera s přítelem k prázdné lednici. A v další záběru vidíme matku na posteli obklopenou jídlem na několik dnů. Jiným případem elipsy je dotaz kamaráda jedné z postav: „Co o ní víš?“ Neslyšíme odpověď, ale později se dozvíme, že dotaz byl poměrně zevrubně zodpovězen.
- V 57. minutě nás narace podruhé připraví o pointu téhož příběhu, vyprávěného Jakubem. Navíc jsme svědky smíchu, který tato vtipná, nám

zatajená historka vyvolá. Jedná se o dějově nepodstatný, nicméně poměrně rasantní zásah do divákova vybudovaného očekávání.

- Pro chůzi protagonistčiny dcery Laury v ranní rose ve čtyřicáté minutě je podle mého mínění použito mírné zpomalení akce, to však jen nepatrně zvýrazňuje ladnost hereččina pohybu; tento stylový prostředek na sebe rozhodně nestrhává přílišnou pozornost.
- V osmé minutě poprvé narace nabízí rozhovor protagonistky se sebou samou a s nepřítomnou postavou manžela, natočený poměrně realisticky, beze změny stylových prvků, například v měkčím svícení, rozostření či posunu zvuku. Jedna z částí jejího alter-ega má polohu archetypu mentora, přesněji interiorizovaného mentora. Narace se v této a v dalších obdobných pasážích dostává na rovinu mentální subjektivity. Druhá scéna rozhovoru protagonistky se svým alter-egem přichází v čase 1 hodina 6 minut.
- Jiným vybočením z klasické kauzality je z fotografie vycházející flashback či vzpomínka protagonistky, přecházející plynule do vize, vidění právě zemřelé matky. Jde o variaci mentální subjektivity, kterou nám narace ohledně postavy protagonistky přináší.
- Percepční subjektivitu narace užívá pravidelně, například ve scéně prvního vstupu babičky Vilmy do dveří, viděného očima její vnučky Laury; nebo pohled z okna stejnými očima, když jí její chlapec Jakub ukazuje byt, do kterého se s ní chce nastěhovat. Ostatně i jeho pohled ze stejného okna narace používá. Naopak Jakuba vidí oknem své ordinace protagonistka, respektive jedna z postav její dočasně rozdvojené osobnosti. Percepční subjektivita se dostává i postavě, která v syžetu zaujímá jen marginální prostor – milence protagonistčina manžela; jejíma očima, vidíme protagonistku s Jakubem ve scéně z nákupního centra.
- Narace nabízí i gagy v druhém plánu. Například v obrysu postavy pravděpodobného sebevraha, který jsme opakovaně viděli ve výše zmíněných pohledech mladého páru z okna, o několik minut později děti hrají hru „skákání panáka“; policejní obrys si rozkreslily na políčka a očíslovaly je.
- Ve 49. minutě svádí narace všechny tři ženy, představitelky tří generací jedné rodiny, se třemi muži na jedno místo. Scéna grilování na horské chalupě tak představuje poměrně komplexní výzvu z režijního i kameramanského hlediska. Druhou podobnou situací je scéna uvedení knihy babiččiných milostných memoárů, třetí pak scéna babiččina pohřbu. Narace tedy dodržuje v traktování tohoto motivu triádu.
- Narace používá nemotivovaných, výrazně komponovaných záběrů, které podporují její objektivitu. Jde například o nadhled horské chalupy, nebo příchod protagonistky s novinářem Danem na hřbitov, kde jí z kamery sleduje oba zpoza stromů.
- Ve scéně nečekaného příjezdu protagonistčiny dcery Laury a Jakubova nákupu pečiva používá narace ve stříhové skladbě paralelní či křížovou montáž s prvky oddalování a redundance i s využitím nešťastné náhody; všechny zmíněné postupy slouží zvýšení napětí.
- V závěru stříhové montáže beze slov líčící zamilovanou fázi vztahu protagonistky a Jakuba, nabízí narace výrazný nemotivovaný záběr, kdy oba šťastní milenci postupně stoupají nad slunečníky kavárny na nábřeží.

Neviděli jsme je nasednout do kamerového či jiného jeřábu, narace tedy používá obrazovou hyperbolu, která částečně ruší budovanou iluzi, nicméně zdůrazňuje žánru přílehlavý ludický aspekt.

- Narace pracuje s hudebním motivem písně „Lásko, bože, lásko“ – nejdřív ji v diegetické situaci hraje na kytaru a zpívá babiččin milenec, babička se ke zpěvu přidává; následují dvě montážní sekvence beze slov, ve kterých melodie této písně v pozměněné instrumentaci tvoří jistý nediegetický komentář k zobrazovanému ději.
- Ve scéně rozhovoru protagonistky se zemřelou matkou je opět, počtvrté porušena běžná kauzalita; očitáme se v představě mimo běžně chápanou realitu. Bylo by samozřejmě teoreticky možné zde uvažovat o rozšířených stavech vědomí, ve kterých prý není neobvyklé se svými představami či dokonce se zemřelými komunikovat, nicméně takovýto směr uvažování bych považoval zejména pro tento film za přeinterpretovaný.

Shrnutí:

Narace kombinuje objektivní a subjektivní polohu, kromě percepční subjektivity používá i prostředky mentální subjektivity v pasážích stylizovaných exkurzí do psychiky protagonistky. Objektivní polohu naopak potvrzují výrazně komponované nemotivované záběry.

Narace opakovaně pracuje s měnící se hierarchií vědění, v různých okamžicích některé postavy vědí více než jiné, zavazují se sliby mlčenlivosti, vzájemně konspirují a podobně. Před divákem narace také někdy informace tají; častěji však ví divák více než některé postavy. Mezi skutečnosti, které před sebou jednotlivé postavy tají, patří zejména okolnosti vztahů, včetně identity otce protagonistky, dohazování partnera protagonistce, ale také například babiččina fatální nemoc. Informační asymetrie má tedy v případě několika zápletek svou dynamiku, vývoj.

Celkový čas je 112 minut. Čas syžetu plyne lineárně, až na retrospektivu, která přechází v představu protagonistky, alespoň podle mé interpretace. Kauzalita běžné reality je několikrát porušena ve prospěch zdvojení osobnosti protagonistky – rozhovoru sama se sebou, zmíněné retrospektivy přecházející do představy či vize a představy rozhovoru se zemřelou matkou.

Postava protagonistky prochází poměrně intenzivní vnitřní proměnou, iniciovanou antagonistickým činem manžela. Ke konci odmítne jeho pokus o nový začátek vztahu. Naopak tematizováno je dvojí usmíření – protagonistky se svou matkou, která se jí málo věnovala, a protagonistky se svou dcerou, které na čas přebrala milého. Roli mentorky, zastává jednak protagonistčino alter-ego, jednak protagonistčina matka, ačkoli na její způsob myšlení či spíše chování a prožívání odmítá protagonistka zprvu přistoupit.

Mezi výrazné stylové prvky patří využití scén komunikace s vnitřní představou, nicméně kromě nich a úvodního záběru se na sebe narace ani jednotlivé stylové prvky nesnaží strhávat pozornost; budování iluze tedy není nijak rušeno, zcizováno. Ve stříhové skladbě používá narace pro zvýšení napětí paralelní či křížovou montáž s prvky oddalování a redundance i s využitím nešťastné náhody, která „přípustným“ způsobem doplňuje běžnou kauzalitu narace. Klidné jízdy kamery na obrazovou složku nepřitahují přílišnou pozornost, jen občasné přeastřování v rámci dialogů může být vnímáno jako

mírně artistní prvek. Hudba v souladu s žánrem romantické komedie navozuje potřebnou emoci a přispívá k nadhledu nad zobrazovaným děním a prožíváním.

Muži v naději

2011, režie Jiří Vejdělek

- V expozici, ještě před první pronesenou větou vidíme obě hlavní mužské postavy, Ondřej nese objemný náklad, na rozdíl od dělníků na ulici se neohlédne za krásnými dívkami v letních šatech. Oproti tomu Rudolf se za dívkami ohlédne, poté, co mu jakási mladá dáma hodila z okna klíče od auta. Narace nám tedy od počátku představí oba v opačné reakci na podobnou mikrosituaci. Tento vzorec jejich chování se bude několikrát v průběhu děje opakovat, respektive variovat.
- V úvodním dialogu obou hlavních mužských postav dojde i na větu „Není čas marnit čas, kamaráde“, ovšem divák chápe, alespoň podle mého názoru, že každý ze zúčastněných ji pochopí po svém. Narace nám tedy i touto formou ukazuje rozdíly v myšlení obou postav.
- Obě hlavní mužské postavy procházejí vnitřním vývojem, podle mého názoru je můžeme oba označit za protagonisty.
- Rudolf mluví ve třetí minutě nahlas sám k sobě – narace tedy používá tento monolog v poloze mentální subjektivity jednoho z protagonistů.
- Ve čtvrté minutě vypráví starší protagonista Rudolf své manželce historku, o které divák a mladší protagonista Ondřej vědí, že je pravdivá; Alice, žena mladšího z protagonistů ji vnímá jako lež. Nejzajímavější polohou je vnímání této historky manželkou staršího protagonisty Martou – Rudolf a Ondřej, stejně jako v danou chvíli syžetu i divák se domnívají, že Marta chápe historku jako nadsázku, vlastně lež. V průběhu syžetu nás však narace nutí toto stanovisko přehodnotit, dospíváme k přesvědčení, že Marta může brát zmíněnou historku jako pravdivou, předstírá však, že ji chápe jako nadsázku. Narace tedy hraje s postavami i s divákem poměrně sofistikovanou hru na utajování informací a zpětné přehodnocení míry vědomostí a z toho vyplývajících postojů některých postav.
- Ondřej kupuje své ženě Alici i své milence Šarlotě stejné, jen o číslo jiné šaty. Navíc zamění své dárky, čili ani jedné z žen šaty nepadnou přesně. Obě ženy žijí v jednom městě. Do narace sice vstupuje „náhoda“, kdy obě jsou se stejnými šaty konfrontovány, nicméně tato situace byla připravena chybným rozhodnutím protagonisty, respektive jeho leností či neschopností elementární konspirace.
- Pravděpodobnost výše zmíněné konfrontace obou ženských hrdinek je mimo jiné zvýšena výběrem lokace – dvou pavlačových bytů na stejném patře. Tím dochází k logické a časté komunikaci mezi členy rodin mladšího a staršího protagonisty.
- Ve 22. minutě používá narace jeden z nemotivovaných, nicméně emočně působivých záběrů – opakovaně vidíme v kolmém nadhledu Ondřeje, jak v bezútěšné místnosti se zářivkami drží v ruce plastovou dózu na sperma. Narace tedy dává v těchto pasážích najevo svou objektivitu. Tatáž scéna

ovšem přechází do protagonistovy představy, čili narace zaujme polohu mentální subjektivity.

- Dalším příkladem výrazně komponovaného zprvu nemotivovaného záběru je detail přepravovaných květin. Ten, podle mého mínění, plní pro zběžně pozorného diváka spíše estetickou funkci, maximálně bychom mohli uvažovat o metafoře; nerozvíjí však děj a neprohlubuje porozumění postav v takové míře jako výše zmíněný příklad. Při pozornějším, případně druhém sledování filmu pochopíme, že se detail převážených květin pravděpodobně vztahoval k Rudolfovem chystanému překvapení. Narace však tuto interpretaci nechává otevřenou, nedává nám možnost si ji ověřit.
- Narace používá i percepční subjektivitu, například ve 24. minutě vidíme mladšího protagonistu Ondřeje z nadhledu pohledem jeho manželky. „Ptačí“ perspektiva, respektive jeho „žabí“ perspektiva mají podle mého soudu i záměrný efekt zdůraznění nerovné psychologické síly či dominance v jejich vzájemném vztahu. Ondřejovými očima vidíme krátce na to, v pětadvacáté minutě, také Šarlotu, jeho budoucí milenkou. Tentokrát však jeho první pohled směřuje horizontálně, což si dovoluji interpretovat jako dosud nevyjasněný vztah dominance a submise. Šarlota si pak koketně hraje s vlasy, když k ní Ondřej přichází, její herecká poloha nabízí jemu pocit dominance, což zdůrazní i pohled kamery na Šarlotu z mírného nadhledu. Svou „glorifikační“ roli hraje i výrazné protisvětlo, ve kterém je Šarlota nasvícena. Na této situaci jsem chtěl ukázat, jak narace využívá stylových prvků, konkrétně kompozici obrazu, zejména rakurz, i osvětlení, aby zdůraznila motivaci, psychologickou dynamiku a vývoj vztahů mezi postavami.
- Narace používá elips, například ve 28. minutě po scéně Šarlotina svádění Ondřeje uvidíme oba odpočívat po prvním vzájemném sexu. Narace sice touto elipsou frustruje naše „prvosignální“, voyerské očekávání, nicméně na druhé straně dává prostor naší fantazii.
- Ve 34. minutě divák zjišťuje, že Rudolfova žena Marta o nevěrách svého manžela celá léta věděla. Narace tajila tuto informaci nejen před divákem, ale i před ostatními hlavními postavami. Ty se jí dozvídají postupně, jako první Martina dcera. Se stejnou informací se ve stejnou chvíli fabule i syžetu, v rámci paralelní montáže, dovídá i Rudolfův zeť. Až později se dozvíme o dlouhodobé nevěře Rudolfovy manželky. Narace tedy zachází s informační hierarchií poměrně komplexně; a tím ovlivňuje i míru budování sympatií a antipatií k jednotlivým postavám.
- V 37. minutě nám přináší narace ukázkou rozdílné interpretace stejného faktu různými postavami. Rudolfovi je podle jeho slov líto, že s ním jeho manželka nikdy nezatoužila jet na zahraniční služební cestu. Martu podle jejích slov mrzelo, že jí nikdy nechtěl vzít s sebou. Narace nám nedá jednoznačné vodítko, či interpretace je relevantnější.
- Ve 42. minutě se původně zdánlivě nediegetický hudební doprovod scény ukáže být diegetickým. Narace tedy jemným způsobem osciluje, či „hraje si“ s touto hranicí. Nejde však o nijak ostentativně sebereflexivní prvek.
- Narace i v krátkých časových úsecích buduje napětí pomocí dramatické ironie – někdo jiný ví více, než jedna z hlavních postav; konkrétně divák ví, že zloději si vyhlédli Martu za oběť, ta to však pár okamžiků netuší.

- Přepadení Marty vyústí v její poměrně náhodnou smrt. Pokud ovšem lze považovat za pouhou náhodu, že ona sama si přála luxusní kabelku, která přispěla k přepadení a tedy k nehodě. V tomto případě tedy náhoda nepřichází zcela mimo vysledovatelnou kauzalitu narace, ačkoli jde rozhodně o překvapivý moment, který posouvá děj jiným směrem.
- Poslední slova Marty ve 43. minutě jsou: „Pitomci, nepoznaj, co má opravdovou hodnotu“. Jsou spíše než oslovením kolemjdoucích jejím monologem k sobě, tedy prvkem mentální subjektivity, který narace použila do této chvíle jen u postavy jejího manžela Rudolfa. Význam pronesené věty se vztahuje primárně k odcizené a následně zahozené kabelce, nicméně je ho možné interpretovat jako komentář narace k ději.
- Po Martině smrti nám narace nabízí několik okamžiků tváří pozůstalých hlavních postav beze slov, jako příležitost k empatii, či dokonce k identifikaci s nimi, i k vyrovnání se s vlastními pocity při připomenutí možnosti smrti, zejména takové, která přichází nečekaně. Zde narace vytváří krátkou pauzu v toku děje pro zpracování divákových emocí, tedy nejen z důvodů střídání tempa.
- Narace také kombinuje napětí – strach z odhalení Onřejovy nevěry s momentem oddalování a gradace, například ve scéně postupně přibývajících účastníků orientačního běhu, svědků erotické scény Ondřeje a Šarloty v zaparkovaném autě.
- Stříhová montáž nového, úspěšného pojetí rodinné restaurace v 58. minutě končí prolínáčkami stejně komponovaného záběru, což představuje pro film sice netypický, pro vyjádření posunu v čase však zcela klasický postup.
- Narace používá i klasických předznamenání, například údiv Šarloty, že Ondřej před sexem nehodlá použít „ochranu“, je zužitkován nejen v následném slovním gagu, ale zejména ve skutečnosti, že Šarlota otěhotní.
- V čase 1 hodina 25 minut používá narace krátký flashback, obsahující jednu větu Martina milence, vloženou do Rudolfova vyprávění. Narace tedy i zhruba ve třech čtvrtinách času projekce přichází s novým prvkem.
- V čase 1 hodina 28 minut pochopíme, že manželka mladšího protagonisty Alice a zaměstnanec rodinné restaurace spolu měli milostný poměr, ve kterém by on chtěl pokračovat, ona nikoli. Narace ovšem nspecifikuje, kdy a jak dlouho jejich poměr trval. Tím se sít vztahových „vektorů“ stává ještě komplexnější a navíc jsme nuceni přehodnotit kongruentnost jejich většinou nesmiřitelných deklarovaných postojů vůči manželské nevěře. Důsledkem může být i posun v emocích, které cítí divák k jednotlivým postavám.
- Rudolf, který v očích svého zete Ondřeje vzal na sebe Ondřejovo dítě s milenkou Šarlotou, aby tak zachránil manželství své dcery, dá najevo, že by dítě mohlo být i jeho, Rudolfovo. Tím narace zpochybní dosavadní Ondřejovo i divákovu přesvědčení o stavu věcí. Možnost je však jen naznačena, nikoli zcela potvrzena. Tento typ přehodnocení bez naprosté jistoty je tedy vnitřním principem, který v tomto filmu narace používá.
- Poslední scéna významově zhodnocuje motiv horské dráhy, je zde také použita Rudolfova vize a v čase 1 hodina 45 minut do ní včleněná retrospektiva jízdy na horské dráze s manželkou zamlada.

- V čase 1 hodina 46 minut, během závěrečných titulků, nabízí narace postupně pět fotografií, které jednak velebí dosažený status quo, jednak rozšiřují zobrazené časové období.

Shrnutí:

Narace je místy explicitně objektivní, díky používání výrazně komponovaných nemotivovaných záběrů, jindy používá percepční subjektivitu několika postav, i mentální subjektivitu jednoho z protagonistů – hlasitý monolog k sobě samému, nebo představu. Do klasické kauzality narace sice vstupuje náhoda, ovšem silně ovlivněná rozhodnutími protagonistů. Narace využívá variujících vizuálních i verbálních motivů, prodlužování napětí na principu gradace.

Narace využívá motivů – variací podobných vět, například o důležitosti toho mít se ke komu vracet, nebo podobných záběrů, například detailu vertikálně komponované ruky po loket. Motiv horské dráhy je několikrát zmiňován, v samém závěru pak použit i vizuálně, navíc ve významovém posunu.

Celkový čas je 110 minut. Narace používá elips, nejen z důvodů vyprávěcí ekonomie, nýbrž i jako podporu divákovy fantazie, respektive jako nástroj částečné frustrace diváckých očekávání. Zhruba ve třech čtvrtinách času projekce nabízí narace flashback ve formě věty vedlejší postavy, vložené do toku vyprávění jednoho z protagonistů. Po náhlé smrti jedné z postav narace zvolní tok děje; jde podle mého názoru nejen o práci s rytmem, nýbrž i o příležitost k lepšímu zpracování emocí diváka na „projekční ploše“ zarmoucených tváří ostatních hlavních postav. Tím narace pomáhá budovat mimo jiné empatii a identifikaci.

Narace také předvádí několik situací, které může divák interpretovat různým způsobem, nenabízí však zcela vyčerpávající vysvětlení. Navíc je taková situace několikrát spojena s přehodnocením toho, čemu dosud divák a některé postavy věřili. Divák je tedy pobízen ke „kognitivnímu přerámování“, k aktivní myšlenkové participaci a je mu dán prostor pro vlastní domýšlení děje, motivace a emocí postav.

Mladší protagonista Ondřej zlepšuje vztah se stávající ženou a vnitřně dospěje k akceptaci a plnému užívání si mileneckého poměru. Ondřejova milenka vykazuje některé rysy archetypu anima, jak ho popisují výše. Kromě přitažlivého zevnějšku a zvýšené vitality jde zejména o vliv na vnitřní rozvoj protagonisty a zároveň o záměr získat objekt své touhy i za cenu zničení jeho rodiny. Starší protagonista Rudolf se musí jednak vyrovnat s odhalenou nevěrou právě zemřelé ženy, s její obeznameností s jeho nevěrami; nakonec do jisté míry také získává novou ženu. Kromě klasických žánrových cílů získání partnera přináší film explicitní „návod“ na akceptování nevěry, podávaný oběma staršími postavami – protagonistou a jeho ženou.

V roli tutorky vůči manželce mladšího protagonisty vystupuje její matka, dcera však její blahosklonné přijímání nevěry – a jak se ukáže, tajné budování dlouhodobého paralelního vztahu – neakceptuje. V roli tutora vůči Ondřejovi vystupuje Rudolf, který ho učí zvládat nevěru. Hrdina se zařídí podle rad svého tchána; nejprve si užívá plody svého „odvážného“ rozhodnutí, postupně se mu však situace vymyká z ruky. Na poslední chvíli – častý stavební princip mnoha žánrů – když už situace vypadá beznadějně, přichází tutor osobně zachránit hrdinu. Tím, že bere „vinu“ na sebe, dostává i tutor z pohledu mýtu i hrdinské

rysy, de facto zachraňuje širší komunitu – byť „jen“ členy své rodiny před rozbitím vzájemných vztahů. Rudolf v závěru filmu vystupuje v roli tutora i vůči vnukovi, kterého učí vnímat dívčí krásu i v pravou chvíli porušovat pravidla.

Styl filmu v naprosté většině použitých prostředků podporuje iluzi; statické záběry a pomalé jízdy kamery na obrazovou složku nepřitahují nadbytečnou pozornost, hudba navozuje potřebnou emoci a přispívá k nadhledu nad zobrazovaným děním, zcela v intencích žánru romantické komedie. V některých pasážích narace využívá i jiných stylových prvků, konkrétně nemotivované záběry s výraznou kompozicí obrazu, zejména rakurzu, nebo osvětlení, aby zdůraznila motivaci, psychologickou dynamiku a vývoj vztahů mezi postavami. Komunikace a prolínání vztahů rodin obou protagonistů je umocněno také výběrem lokace – dvou pavlačových bytů na stejném patře.

Líbáš jako ďábel

2012, režie Marie Poledňáková

- První věta syžetu – Helena: „My něco slavíme“? František odpoví otázkou: „Máme přece výročí, ne?“ Ona navrhuje, aby „to spolu zkusili“ a dodává: „A neříkej mi zase, že když dva lidi začnou spolu žít, je to začátek konce“. Tato věta explicitně ustanovuje hlavní cíl protagonistky. Kolem možnosti či nemožnosti spolu žít budou oscilovat jednotlivé peripetie dalšího děje. Úvodní sekvence tedy představuje obě hlavní postavy, respektive je připomíná pro diváky předchozího filmu *Líbáš jako bůh*. Zároveň začíná nepřímá expozice Františkova rivala Karla.
- Syžet již ve druhé minutě představuje (připomíná) konkurentku protagonistky Bohunku, která s nelibostí nese Františkův odchod, byť jsou již rozvedeni, jak se z dialogu dozvídáme. Narace tak ukazuje jednu z hlavních překážek naplnění cíle protagonistky. Bohunku vidíme v této scéně i v záběrech, ve kterých není ani František a samozřejmě ani Helena. Narace tedy od počátku syžetu není omezená na obě hlavní postavy.
- V následující scéně se František stěhuje do Helenina bytu a narace jeho ústy vyjadřuje explicitně druhou hlavní překážku naplnění cíle protagonistky. František ve čtvrté minutě říká: „Uvidíš, jak nás všední dny semelou. Nuda a zvyk jsou zabíjáci lásky“. Tím zároveň motivuje svá další rozhodnutí. Pokračuje nepřímá expozice Františkova rivala Karla.
- V šesté minutě syžet uvádí na scénu Karla – při prezentaci jeho nového románu. V dotazech přítomných narace rozvíjí hlavní téma filmu – stálost a rozpad vztahů.
- Následuje scéna, ve které Karel narušuje soukromí obou hlavních postav. Jde o motiv, který se bude ve filmu v různých variacích opakovat.
- V deváté minutě se začíná rozvíjet vedlejší motiv – vztah Kristýny a Ládi. Jejich vztah je svými peripetiemi variací hlavní zápletky.
- V desáté minutě přichází první scéna rodiny pohromadě. Tato linie představuje jistý kotvící prvek, kterým ostatně film vrcholí.
- Narace v další scéně předznamenává motiv únosu v historce, kterou vypráví František Heleně. Karel jim opět vstupuje do soukromí, tentokrát jen z televizní obrazovky. Pořad z cyklu „Sejdeme se všichni v posteli“

nese název „Jak se vyrovnat se ztrátou partnera“. Jde tedy do jisté míry o diegetickou formu názvu kapitoly, části filmu, jako tomu bylo v případě filmu *Líbáš jako bůh*.

- Bohunka se na pořad doma soustředěně dívá, následně vyhledá pomoc psychiatra, který s Karlem diskutoval. Linie hlavních postav se tak těsněji proplétají. Narace nám ve scéně z ordinace nabízí několik flashforwardů, které podle mého soudu po určitou dobu mohou být divákem chápány jako záběry Bohunčiných představ. Tím by se narace dostala do polohy mentální subjektivity, paradoxně u původně vedlejší postavy. Byť jde spíše o gag než o hluboký ponor do mysli, stává se tato postava formálně privilegovanou, mentální subjektivity, byť jen jako nepravé hypotézy, se zatím nedostalo nikomu jinému. Rozhodně je takto předznamenána i větší časová plocha sujetu, kterou bude Bohunčina linie příběhu zabírat.
- V 16. minutě narace nabízí scénu přímého ohrožení původního cíle hlavní dvojice – František trpí nedostatkem soukromí, když Helenina dcera přichází s dětmi.
- Ve 20. minutě telefonuje Bohunka na záchranku, pracoviště svého bývalého manžela. Dozvídá se, že František již několik dní spí na doktorském pokoji. Narace nám tedy poskytuje poměrně podstatnou informaci prostřednictvím „pátrání“ této postavy, která dostává v syžetu stále více prostoru. V následné scéně s psychiatrem explicitně slyšíme její cíl – získat manžela zpět, což tvoří konflikt s hlavním cílem ústřední dvojice.
- Helenin vnouček se ve 22. minutě ptá: „A tati, proč babička schovává poklady?“ a dialog na toto téma pokračuje. Celou akci ukrývání šperků vidíme i v obraze, jde tedy o příklad redundantní narace, která diváka lépe připravuje na budoucí zhodnocení tohoto motivu. Podobnou funkci má později v syžetu Karlova věta: „To je dobrý, Bohuna okradla únosce“. V tomto případě jsme akci viděli s předstihem několika scén.
- Narace používá ve 28.-29. minutě montážní sekvenci počáteční idyly obou hlavních postav. Tu střídá hlavní komplikace první čtvrtiny filmu, První hlavní zápletka či bod obratu (plot point one) v 31. minutě. František se špatně rozhodne – jde na poslední chvíli koupit džus – a v důsledku své neodpovědnosti v úprku nasedne do špatného vlaku. Sekvence vrcholí krádeží zavazadel hlavní dvojice. Následné Františkovo zlehčování celé situace a neschopnost sebereflexe vyústí v Helenin pláč. Zápletka tedy není na cestě dosažení cíle hlavní hrdinky jen komplikací technickou, nýbrž i emocionální.
- Oba tajně telefonují svým bývalým partnerům s prosbou o pomoc. Narace zde používá náhody ve prospěch hlavních postav – Karel se právě do Marakéše, odkud Helena volá, chystá na golfový turnaj.
- Ve 41. minutě vidíme Karla přijíždět k Helenině bytu, jeho optickým hlediskem vidíme rozsvícené okno. Narace tedy používá percepční subjektivitu. Za majitelku bytu se ovšem právě vydává Kristýna se svým novým přítelem. Na několik vteřin nám narace nabízí informační převahu nad oběma vedlejšími postavami, včetně napětí v rámci komediálního žánru.
- Syžet nás vrací do Marakéše, kde se obě hlavní postavy dál adaptují na novou situaci - Helena hledá pomoc u policisty, František bez Helenina

vědomí prodává její prádlo, což se po prozrazení stává další emocionální překážkou na cestě k cíli.

- Ve 44. minutě ovšem dá František přednost záchraně života neznámé turistky před pronásledováním zloděje svého zavazadla. Tato sekvence vyvažuje jeho charakterizaci a podle mého názoru i udržuje divákovu empatii s ním.
- V 55. minutě je Bohunka v Maroku unesena, opět nám narace nabízí několik okamžiků dramatické ironie, neboli informační převahy – akci únosců vidíme dříve než Bohunka. Tento únos představuje hlavní osu peripetií střední části syžetu, všechny čtyři hlavní postavy jsou tak propojeny místem, akční zápletkou a vztahovým čtyřúhelníkem.
- Funkci zvýšení emocionálního napětí plní Františkovo odmítnutí Karlovy finanční pomoci. V kontrastu k tomu se právě výborně daří novému vztahu Kristýny a Ládi. Hlavní a vedlejší linie se tak variují – technicky řečeno – v opačné amplitudě.
- Jako příklad krátké elipsy (vypuštění části fabule) může sloužit gag: Bohunka rozčílí svou upovídaností a všetečností únosce, po střihu vidíme Bohunku svázanou s roubíkem přes ústa. Situace ve variaci dokonce opakuje, Bohunka je tentokrát uzamčena do kufru auta.
- V čase 1 hodina 10 minut svádí narace náhodou dohromady Helenu s novou Karlovou přítelkyní. Divák má před oběma informační převahu, ani jedna z žen neví, že je Karel vztahově propojuje. Karel se navíc v další části syžetu Heleně dvoří a zároveň pokračuje ve vztahu s novou přítelkyní. Tím narace buduje napětí v této linii příběhu.
- Informační převahu nad divákem a patrně i nad Helenou mají naopak Karel s Františkem, kteří vymysleli plán, jak na únosce. O komplotu únosců s policistou, kterého žádala Helena o pomoc, se naopak divák dozvídá dřív než všichni čtyři hlavní postavy.
- V čase 1 hodina 30 minut se Helena v přímé konfrontaci všech tří zúčastněných dozvídá, že mladá dáma, kterou náhodou potkala ve vlaku, je Karlova milenka. Karlovo svádění, kterému začala být již poněkud nakloněna, bylo tedy přetvářkou, respektive stereotypem. Končí jednak alternativní možnost splnění hlavního Helenina cíle a také končí informační náskok diváka před Helenou. Téměř přesně ve třech čtvrtinách syžetu čelí protagonistka dvojité svízelné situaci, její vztah k oběma hlavním mužským postavám je po počátečních nadějích nenaplněn. Přichází tak v jistém smyslu nejhorší z nejhoršího, neboli hlavní zápletkou či bod obratu číslo dvě (plot point two).
- Následující scéna přináší padesátivteřinovou scénu Bohunčina snu, ve kterém i ona potkává alternativního, ideálního partnera. Narace zde používá mentální subjektivitu.
- O tři minuty po své výše zmíněné vztahové deziluzi je Helena navíc unesena. Do jisté míry mají tedy obě dvě hlavní zápletky podobnou, zhruba tříminutovou gradaci.
- Záchrana Heleny probíhá rychleji než záchrana unesené Bohunky, v menším se však opakují neúspěšné strategie úniku před únosci. Narace tak pro zvýšení napětí opakovaně používá redundanci.
- Ve scéně Karlova infarktu nabízí narace jeho hlediskový záběr, tedy percepční subjektivitu. Při Helenině dýchání z úst do úst Karel pronese:

„Líbáš jako ďábel“, tím se tedy název filmu stává motivovaným. O něco později se dozvídáme, že jde i o název nového Karlova románu. Narace se tak stává do jisté míry sebereflexivní a buduje se také další z paralel s filmem *Líbáš jako bůh*.

- Následující scéna začíná kostelíkem, jehož zvon bije, narace tak alespoň jako plausibilní divákovu hypotézu nabízí falešnou stopu Karlova pohřbu. Po dvaceti vteřinách nicméně vidíme, že Karel žije, po dalších dvaceti vteřinách poznáme, že se i nemohoucnost pouze předstíral. Šťastný konec vrcholí příchodem snoubenců – Kristýny a Ládi – ke svatebnímu obřadu; celá širší rodina je opět pohromadě, motiv, který opět koresponduje se závěrem filmu *Líbáš jako bůh*.

Shrnutí:

Narace je neomezená, z valné části objektivní. Vnitřní hlas protagonistky z filmu *Líbáš jako bůh* zde není použit, narace jen v první části syžetu uvede několik záběrů, které je možné interpretovat v modu zdánlivé mentální subjektivity, či flashforwardů, týkajících se jedné z postav, Bohunky. Je však také možné číst tyto záběry jako ukázky paralelního děje. V poslední čtvrtině syžetu se narace vrací k Bohunčině mentální subjektivitě ve scéně jejího snu. V prvním případě jde spíše o žert než o hlubokou reflexi duševního stavu hrdinky, v druhém případě je ponor o něco hlubší, nicméně nevybočující z žánru. Větší prostor syžetu oproti předchozímu filmu zabírá narace z více perspektiv, není tedy jediný jednoznačný zástupce diváka (reflektor). Narace dále používá redundanci, náhody, dramatickou ironii a proměnlivou hierarchii vědění.

Narace také pracuje s podobnými motivy, například Karel naruší soukromí postupně dvěma různým párům, Bohunka na letišti při příletu i při odletu přispívá na humanitární účely, nebo obě ženské hlavní hrdinky jsou v průběhu filmu uneseny. Některé motivy se rozvíjejí ve výrazně odlišných polohách; například Františkova hra na klavír nabývá postupně významů od vyznání lásky Heleně až po zábavné vydělávání peněz uprostřed veselících se turistek.

Film nabízí poměrně komplexní půdorys vztahové dynamiky. Helena je žena mezi dvěma muži, František muž mezi dvěma ženami, Karel pak mužem mezi vícero ženami. Jde o jakési zmnožení milostného trojúhelníku, vztahového schématu romantické komedie.

Bohunčin únos představuje nejzásadnější komplikaci cíle hlavních hrdinů. Těm jde o udržení vztahu, romantickou dovolenou chtějí čelit stereotypům v soužití. Vedlejší motiv vztahu Kristýny a Ládi vyústí ve svatbu, tedy happy end, kterého nedosáhly vztahy hlavních čtyř postav. Jde tedy o variaci na hlavní téma, v klasickém provedení schématu romantické komedie – dvojice se potkává, dvojice se pohádá či rozchází, láska nakonec vítězí.

Časový rámeček fabule je vymezen jen orientačně. Za orientující lze v tomto směru považovat například konec školního roku v 19. minutě syžetu, nebo následnou letní dovolenou, ve které se odehrává naprostá většina časové plochy syžetu. Narace používá redundanci a elipsy, mimo jiné pro tvorbu gagů. Celkový čas je 113 minut, uvedené body obratu (v 31. a v 90. minutě) téměř přesně dodržují časové paradigma scénáře podle Syda Fielda⁷⁹.

⁷⁹ FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky*.

Narace využívá archetypu mentora, v podání psychiatra, se kterým Bohunka konzultuje svou porozvodovou situaci. Archetyp toho, kdo mění tvar (shapeshifter), ztělesňuje marocký policista. Nejdříve se jeví jako důvěryhodný, později zjistíme, že je komplicem únosců. Archetyp pomocníků zastupují Karel a zahraniční turistka. U postavy Karla jde o jeden z několika rozměrů, jeho falešné opětovné námluvy s Helenou mu dávají také rozměr zrádce. Postava hlavního únosce svádí k myšlence, že jde o archetyp stínu, neboli hlavního škůdce; vzhledem k jeho opakované parodizaci jsem však toho názoru, že jde spíše o archetyp narušitele systému (trickster).

Z hlediska stylu je výrazné obrazové pojetí, zejména ve scénách z Helenina bytu. Precizní pomalé jízdy, pečlivě komponovaná hloubka prostoru a práce s teplým a studeným světlem v jednom záběru zdůrazňují toto prostředí jako jistý ráj, ze kterého je hlavní dvojice záhy vyhnána; pokud si mohu dovolit navrhnout tuto interpretaci. S tím kontrastují například rychlé švenky a nájezdy ve scénách honiček v Maroku. Film již nepoužívá nápadně nediegetické přechody, jako rotující výtvarné dílo v případě filmu *Libáš jako Bůh*, ovšem výrazné rozostření v přechodu scén používají oba filmy. Z hlediska zvukové dramaturgie není sjednocený postup při scénách telefonování, někdy člověka z druhé strany slyšíme (Helenu i Kristýnu ve vzájemném rozhovoru, Františka v rozhovoru s Bohunkou), jindy neslyšíme (únosce v rozhovoru s Františkem nebo Helenou). Ve scéně nezdařeného Bohunčina útěku na velbloudu používá narace kromě elipsy i groteskovou hudbu, čímž se do jisté míry stává sebereflexivní.

Babovřesky

2013, režie Zdeněk Troška

- Narace začíná před úvodními titulky zakokrháním kohouta, které se stane vracejícím se motivem – v 60. minutě a v čase 1 hodina 14, 39 a 50 minut. Kratší intervaly mezi zakokrháními v druhé části filmu svědčí mimo jiné o zrychlování rytmu dnů a nocí v syžetu.
- Následuje orientující celek vesnice s přilehlým rybníkem a okolním lesem, třetí záběr ukazuje menší vodní nádrž uprostřed obce a několik domů na návsi. Narace nás tedy od počátku orientuje v lokaci. Do tohoto záběru začíná mimo obraz mluvit hlas jedné z postav, paní Horáčkové; vzápětí ji uvidíme sedět doma u stolu, psát dopis a hýbat rty: „Milá Anežko, nedá mi to, musím ti napsat, co se tu u nás zase semlelo. Bohužel jsem se do toho zamotala i já.“ Narace tedy rámuje, jak zjistíme na konci, příběh postavou vypravěčky v první osobě. Neobrací se na diváka, ale na blíže neurčenou adresátku svého dopisu.
- Následují úvodní titulky nad záběry orientujícími diváka v lokaci. Žánrově v nich je film uveden jako „letní komedie“ a titulek s názvem filmu má podtitul: „aneb z dopisu jedné drbny“. Tím narace pomocí redundance jinými prostředky opakuje celkovou motivaci vyprávění příběhu a zároveň tím charakterizuje postavu vypravěčky.
- V druhé minutě narace zrychlí chůzi šesti dam jistého věku, které spěchají uvítat nového kněze, Petra Šoustala. Jeho jméno se stane opakovaným zdrojem komiky. Zrychlení pohybu je doprovázeno zvukem, narace tedy očividně dává najevo svou sebereflexivitu. Zrychlený úprk těchto dam,

ovšem na jiné místo a v jiné kompozici opakuje narace ve 12. minutě a v čase 1 hodina 33 minut. Zrychlený úprk jedné z dam, nesoucích jídlo knězi, přichází ve 14. minutě. Narace tedy pracuje s tímto zcizovacím a zároveň čas komprimujícím prostředkem jako s motivem.

- Na konci třetí minuty představuje narace postavu starosty Karla Stehlíka, jeho manželku Libuši a dvě dcery. V šesté minutě vidíme, že paní Horáčková pracuje na obecním úřadě jako sekretářka starosty. Narace tím propojuje dvě postavy, které dosud představila odděleně.
- V sedmé minutě představí narace stoletou dámu, o které v nepřímé expozici mluvili starosta se svou sekretářkou. Dáma se napije červeného vína, vzdychne a zvolá: „Ty vole, a je po mně!“ a zemře. Narace tedy v hyperbole ukazuje, že žánrově obsáhne i černý humor.
- V deváté minutě zemřelou dámu objeví postava sekretářky Horáčkové. Ta zde ukradne šálek a zdobnou krabičku, kterou ani neotevře. Tím narace jednak může využít překvapení po otevření truhly, což se ovšem v tomto filmu nestane, jednak více charakterizuje postavu paní Horáčkové.
- Během její krádeže se ozve hudební akcent a obraz Krista na stěně změní polohu ruky do varovného gesta. Jde nejspíše o percepční subjektivitu postavy, nicméně nelze úplně vyloučit i vpád jiné kauzality. Pro první variantu však mluví i reakce postavy: „Ježíš, to bylo mámení“.
- V desáté minutě představuje narace vedlejší postavy dvou postarších pánů, kteří ovšem v jedné z dějových linií sehrají důležitou úlohu.
- V jedenácté minutě narace představuje rodinu pozůstalých po stoleté dámě.
- Ve 14. minutě slyšíme z úst jedné z „drben“ jinou verzi reality, než jakou nám narace ukázala v předchozí scéně. Tím narace ukazuje, jak fáma v ústech dam roste a žije vlastním životem. Tím narace předznamenává vybudování jedné z klíčových zápletek.
- Ve 26. minutě představuje narace poslední z klíčových postav, Ivanu, jejíž příchod spustí sérii nedorozumění, mylných interpretací a konfliktů.
- Ve 32. minutě narace přeruší započatou akci – paní Horáčková telefonuje starostově manželce o domněle nepřístojném chování jejího manžela. Mylnou interpretaci situace sdílí postupně několik postav, narace tedy dává nad nimi divákovi informační převahu. Telefonát paní Horáčkové samotný, ani jeho následek ovšem hned neuvidíme, narace prezentuje po elipse scénu dalšího šíření pomluvy. Narace opakovaně používá tento způsob retardace pro zvýšení napětí a divákovy zvědavosti.
- Ve 42. Minutě narace zrychluje tentokrát nikoli chůzi, nýbrž gesta a řeč vesnických drben do nesrozumitelné zvukové polohy. Narace tak variuje prostředky své sebereflexivity. Obdobné zrychlení hovoru těchto postav přináší narace v 58. minutě.
- Ve 43. minutě ukazuje narace vzpomínku postavy kněze, jednak tedy užívá mentální subjektivitu, jednak připomíná a redundancí zdůrazňuje motivaci dalšího knězova nestandardního chování.
- Ve 45. minutě dá kněz starostovi ránu pěstí. Kněz totiž podlehl dezinformaci, že starosta sexuálně zneužil knězovu sestru. Tímto činem narace vyhrocuje jednu z hlavních zápletek a propojuje linie dalších postav. Zároveň buduje empatii s nespravedlivě trestaným starostou,

- kterého na druhé straně líčí jako neurvalého, ne právě bystrého a podporujícího či alespoň tolerujícího nečestné jednání týkající se majetku.
- Ve 46. minutě narace zrychluje i pohyb starostových nohou; motiv zrychlení tedy narace rozšiřuje na další z postav.
 - V čase 1 hodina 1 minuta narace oproti dřívějším zrychlením tentokrát pohyb zpomaluje. Jde o percepční subjektivitu postavy Adama, která poprvé uvidí Ivanu. Nelze vyloučit ani sebereflexivitu narace v situaci „chlapec spatří dívku“.
 - V čase 1 hodina 3 minuty se syn majitelů Adam rozhoduje, že se ve staré vile usadí. Tím maří plány starosty a zejména jeho synovce Roberta, který na pozemcích náležejících k vile chce provozovat autoservis.
 - V čase 1 hodina 12 minut pomáhá postavě Adama náhoda. Aniž to tuší, vylije kýbl s vodou z umývání podlahy přesně na hlavu Roberta, který chce Adamovi škodit. Narace pak nechá politého Roberta zdůvodnit svůj rychlý odjezd slovy, která pronáší sám k sobě: „Sakra, hodinky. Do prdele. Kolo. Kurva, kopřivy“.
 - V téže scéně k sobě mluví i Adam, který si všímá koincidence kódu „A-Z 33“ na obraze se zemřelou příbuznou a na stručném vzkazu, který mu zanechala. Adam kód dvakrát nahlas opakuje. Narace tak redundancí jednak orientuje diváka, jednak dává důraz na motiv kódu, který bude dále rozvíjet.
 - V čase 1 hodina 12 minut se ve staré vile náhle rozezní tajemné zvuky, samovolně se otevře okno a za skleněnou výplní dveří se mihnou jakési stíny. Adama již dříve několik postav varovalo, že v domě straší. V tuto chvíli – mimo jiné i charakterem hudby - buduje narace záhadu a udržuje si informační převahu nad postavou Adama i nad divákem.
 - V čase 1 hodina 18 přichází narace s další náhodou – starosta mířící na holuba omylem postřelí svého souseda kněze, který právě v tu chvíli prořezává větve v koruně stromu.
 - V čase 1 hodina 27 minut ukončuje kněz rázným zvoláním: „Dost, do prdele!“ hašteření a mírnou formu rvačky své sestry, starosty a jeho manželky, do které byl také fyzicky zapleten. Narace zde vygradovala několikrát vzájemné nedorozumění, které ještě v této scéně začne vzájemným vysvětlováním rozplétat. Exaltovaná scéna vzájemného usmiřování, pozorovaná jednou z drben, se stane zdrojem dalšího nedorozumění.
 - Sbor vesnických drben celou scénu v její gradaci a uklidnění zvenku pozoruje a komentuje. Nejen v této scéně dámy připomínají antický chór.
 - V čase 1 hodina 38 minut se divák dozvídá, že domnělé strašení ve staré vile mají na svědomí vedlejší postavy dvou starších pánů. Adam, Robert a jiné postavy však stále tuto informaci nemají. Narace tedy pracuje s informační hierarchií.
 - V čase 1 hodina 40 minut zavolá starostovi Stehlíkovi moderátoři rádia Impuls. Několikrát se dříve hlásil: „Tady Impulsovi“, nyní ovšem v afektu řekne jen: „No co je zase?“. Přichází tím podle moderátorů o sto tisíc korun. Narace tedy dovedla k pointě i tento motiv.
 - V čase 1 hodina 43 minut se starší pánové přiznávají Adamovi, že strašení v domě byla jejich forma, jak udržet od staré vily dál své manželky. Ukazují mu i celý arzenál prostředků, který jim k tomu sloužil. Tím tedy

narace srovnává i Adamův informační deficit ohledně tohoto motivu a zevrubně mu – i divákovi – ukazuje a popisuje postup „strašení“.

- V čase 1 hodina 45 minut vysvětluje řádová sestra zbožným drbnám, že zpívají falešně, protože nemají „v srdci lásku“. Dámy začínají po jejím krátkém proslovu vzlykat. Narace tak motivuje pozdější proměnu jejich chování. Kající a s různými dárky je vidíme před knězem v čase 1 hodina 50 minut.
- V čase 1 hodina 48 minut přináší narace ve scéně romantického nočního rozhovoru Ivany a Adama při svíčkách nečekaný výbuch s ohněm, po kterém následuje devět vteřin závěrečných titulků. Pak se ozve hlas režiséra: „Stop! Proboha kdo to tam dal? Kterej kretén!“. Jakýsi hlas odpoví: „Klid, rejžo“. Režisér říká: „Já ti dám klid“. A padne výstřel. Režisér už klidně zvolá: „Pojedeme ještě jednou. Na místa, klid.“ Narace přehraje kus poslední scény pozpátku a scéna pokračuje bez výbuchu. Narace tedy dává najevo svou neomezenost a sebereflexivitu poměrně rasantním způsobem.
- V čase 1 hodina 49 minut spřádají starosta Karel s Robertem plány na získání Adamovy nemovitosti. Narace nám neukazuje výsledek, patrně tak předznamenává zápletku pro další pokračování filmu.
- V čase 2 hodiny 1 minuta rozluští Ivana s Adamem šifru zemřelé pratety a najdou v trezoru zlaté cihly. Následuje scéna jejich svatby, oddávajícím je Ivanin bratr Petr. Vesnické dámy zpívají za dirigování řádové sestry píseň ze šedesátých let, která zněla v minulých scénách ze starého gramofonu v Adamově vile. Všichni svatebčané na píseň tančí.
- V čase 2 hodiny 2 minuty se stříhem z předchozí svatební scény dostáváme zpět do staré vily, kam zatéká. Adam chytá vodu do nádoby, Ivana říká: „Tak takhle nějak by to končilo v americkém filmu.“ Adam dodá: „Jenže jsme v Česku uprostřed léta.“ Ivana zazpívá kus písně, která zněla v předchozí scéně. Narace tedy již podruhé prezentuje svou neomezenost a sebereflexivitu. Jistou nedokončeností milostné linie postav Ivany a Adama si také vytváří prostor pro pokračování v příštím díle.
- Na konci téže minuty začíná poslední scéna, ve které postava vypravěčky, paní Horákové pokračuje v psaní dopisu z úvodu filmu. Z okna však vidí přijet tři mladé muže s hokejkami, přerušuje tedy psaní a odchází ven se slovy: „Tak já se tam musím jít honem podívat, co je to zase za komedii.“ Narace tak jednak obloukem uzavírá, či spíše připomíná úvodní motiv dopisu, jednak otevírá možnost pokračování.
- Na konci následující minuty přes detail rozepsaného dopisu vypravěčky přináší narace závěrečné titulky.

Shrnutí:

Narace na začátku a na konci rámuje příběh postavou vypravěčky v první osobě. Neobrací se ovšem přímo na diváka, ale na blíže neurčenou adresátku svého dopisu. Vypravěčka je součástí děje.

Narace je neomezená a v naprosté většině objektivní. Ve scéně očividné změny na namalovaném obraze pracuje s percepční subjektivitou postavy vypravěčky Horákové, nicméně nelze podle mého názoru zcela vyloučit i vpád jiné kauzality. Percepční subjektivita se týká i postavy Adama, který vnímá

zpomaleně Ivaninu jízdu na kole, když ji poprvé uvidí. Jako mnohem méně pravděpodobná se mi jeví verze, že jde o pouhou sebereflexi narace v situaci „chlapec potkává dívku“. Narace také opakovaně používá prvek náhody.

Celkový čas je 2 hodiny 7 minut. Narace ve dvou případech prezentuje falešný konec, vrací se v čase a pokračuje jiným způsobem, jednou i s ironicky pojatým vstupem režiséra zvukem mimo obraz. Jasně tak demonstruje svou sebereflexivitu, neomezenost, či téměř omnipotenci.

Narace používá dramatickou ironii, dává divákovi více informací než některým postavám, aby zvýšila napětí a vytvořila zdroj komických situací i empatie. Při budování motivu záhady „prokletého“ domu narace naopak dává některým postavám a divákovi méně informací.

Narace několikrát zrychluje pohyb a opakovaně i řeč vesnických drben do nesrozumitelné zvukové polohy. Jak zmiňuji výše, jednou vidíme pohyb naopak zpomalený. Narace tedy používá i tento typ sebereflexivity. Sbor vesnických drben svým pozorováním dění, komentáři a zásahy do děje připomíná antický chór.

Některé dějové linie narace neukončuje, či otevírá v samotném závěru; připravuje tak možnost pokračování filmu dalším dílem.

Narace prezentuje kolektivního protagonistu, několik postav prochází náznakem vnitřního vývoje; vzhledem k žánru ovšem bez psychologizace.

3.3. Arbitrárně vybrané české hrané filmy:

Krajina mého srdce

2004, režie Jan Němec

- Narace ještě před úvodními titulky přichází se záběrem obřího letadla, které v noci roluje na letištní ploše. Nedostáváme informaci, o jaké letadlo se jedná, čili narace stimuluje naši zvědavost.
- Po dvou úvodních titulcích uvidíme postavu, která zpomaleně nese cosi, co připomíná syrové kuře. Zelené oblečení chirurga, gumové rukavice a nástroje k operaci však tuto možnost činí málo pravděpodobnou. Odborník možná již v tuto chvíli pozná lidské srdce, většina diváků je však podle mého mínění narací opět vyzvána činit si hypotézy bez možnosti ověření. Ke konci záběru však ruka v rukavicích odhalí roušku a divák v uvidí v detailu lidské srdce. Tato scéna má značný emotivní či doslova viscerální náboj.
- Následně jede kamera pražským tunelem. Zatím to není možné poznat, ale narace právě představila tři hlavní linie – 1) operaci srdce, 2) návštěvu prezidenta USA a pracovně nazváno 3) různé části Prahy. Je ovšem možné cestu tunelem chápat jako převoz onoho lidského srdce, pak by skutečná „pražská“ linie začínala později.
- V první minutě se také přes světlo v tunelu objevuje silueta ruky, která bude procházet všemi výše uvedenými liniemi. Ruka tvoří jakýsi nevysvětlený zcizovací moment.
- Na konci první minuty se vrací přílet letadla, tentokrát na něm již rozeznáme vlajku USA.

- V druhé minutě se vrací linie nemocnice, tentokrát nejdříve v exteriéru, pak pokračuje operace srdce.
- Na konci druhé minuty jsme už potřetí na letišti, kromě letadla vidíme policisty. Narace tedy ustanovuje určitý rytmus střídání rovin filmu, sjednocuje je nediegetickou hudbou.
- Ve čtvrté minutě nastává posun v rovině operace – srdce je uchopeno a vyndáno z nádoby. Přes srdce přejde černá silueta ruky, jako by se ho chtěla zmocnit.
- Na konci čtvrté minuty nastává posun i v rovině přiletu letadla – poznáme, že z něj vystupuje prezident Bush s chotí.
- V páté minutě v linii operace opět silueta ruky přejde přes srdce. I výskyt černé siluety ruky má tedy svůj rytmus.
- V šesté minutě se k opakování srdce a siluety ruky přidává nediegetický hlas, který opakuje: „Huš, Buš.“ Část diváků pozná, že jde o hlas režiséra Jana Němce.
- Pokud bychom výše zmíněné záběry z tunelu a exteriéru nemocnice chápali jako výhradně náležející k linii operace, v sedmé minutě zcela jasně začíná třetí linie, kterou pracovně nazývám „různé části Prahy“. Vidíme díky montáži blikat věž žižkovského televizního vysílače, která bude „pražské“ rovině dominovat.
- Ještě v sedmé minutě, po návratu na letiště, kde se dává do pohybu kolona vozů s prezidentem Bushem, se narace vrací k „pražské“ linii záběrem na zářící neonové srdce nad Pražským hradem.
- V osmé minutě se silueta ruky objeví i přes jedoucí vůz s vlajkami, vezoucí amerického prezidenta. Je tedy jasné, že narace užívá motiv siluety ruky ve více liniích filmu.
- V deváté minutě narace ukáže po schodech krácející postavu s červenou šálou. Část diváků poznává režiséra filmu Jana Němce. Následně narace ukáže kývající se okřídlené srdce, jako závěsnou plastiku v okně, za kterým vidíme opět žižkovskou televizní věž. Narace tedy pracuje s motivem srdce v tuto chvíli již ve třech variacích – kromě právě viděné plastiky ještě při operaci a jako svítící neón.
- V desáté minutě, po příjezdu blikající sanitky a úprku nemocniční chodbou směrem k operačnímu sálu, jak nás informuje diegetická cedule, vidíme jen abstraktní obraz míhajících se částeček. Narace tak podle mého mínění evokuje selhávající vědomí pacienta v narkóze, který je převážen na operaci.
- V jedenácté minutě vidíme po chodníku krácející postavu s červenou šálou. Tento motiv narace tedy také opakuje.
- Ve čtrnácté minutě přichází narace s dalším vizuálním prvkem, kterým jsou fotografie lidských tváří. Některé jsou černobílé a patří mužům, kteří si prohlížejí model lidského srdce.
- Ve čtrnácté minutě opět slyšíme nediegetický hlas. Tentokrát je možné bezpečně identifikovat režiséra Jana Němce, který k divákovi mluví v první osobě. Říká mimo jiné, že slyšel větu: „Ještě je tu místo pro jednoho,“ jednak v jistém hororovém filmu, jednak od zřízence, který ho v nemocnici převážel na operační sál. Tvář zřízence mu prý připomněla tvář jedné úchylné postavy z jeho filmu, který se shodou okolností natáčel

ve stejné nemocnici. Narace tedy mimo jiné upozorňuje na synchronicity, neobvyklé souvislosti, které jsou podle mého mínění podstatné pro chápání tohoto filmu.

- V šestnácté minutě pozoruje kamera v „pražské“ linii převážně mladé lidi kráčející po chodníku, jedoucí po eskalátoru v metru a jinde. Některé záběry vidíme opakovaně. Motiv mladých lidí se také bude vracet.
- V devatenácté minutě nastává vývoj v prezentaci siluety ruky – ta nyní drží malou, zřejmě chirurgickou pilku, v následující minutě skalpel, ve 22. minutě klíč, v 32. minutě kladívko.
- Ve 22. minutě hlas režiséra Jana Němce opakuje „Huš, Bush“. Narace nepracuje tedy jen s vizuálními, nýbrž i s tímto verbálním motivem.
- Ve 24. minutě se objevuje variace na motiv černé siluety ruky. Vidíme ruku před objektivem kamery tentokrát v plném světle, na Václavském náměstí v Praze.
- Ve 27. minutě vidíme režiséra Jana Němce kráčet ulicemi staré Prahy. Jeho hlas říká: „V roce 1968 jsme s Václavem Havlem napsali scénář pro film s názvem *Heartbeat*. Byla to taková černá, krvavá komedie o tom, jak ti nejmocnější v tomto světě, když mají potíže se srdcem, nechávají zabít mladé, silné muže i ženy, aby pak použili jejich srdcí“. Pak ještě režisér mluví o tom, že po letech se Václav Havel zařadil mezi ty privilegované, zatímco režisér Němec se potýkal s nekvalitní zdravotní péčí. Domnívám se, že tento vstup režiséra představuje zásadní vodítko pro interpretaci filmu.
- Ve 29. minutě používá narace blikající velmi krátké záběry detailů města a parku. Podobný avantgardní či experimentální styl jsme viděli ve výše zmíněných záběrech ve scéně jízdy tunelem.
- Ve 30. minutě se vrací motiv „Huš, Bush“ režisérovým hlasem nad obrazem siluety ruky, kterou vidíme přes záběry operace. V 37. minutě se totéž zvolání opakuje vícekrát a v naléhavější intonaci. Po této sérii zvolání vidíme prezidenta Bushe na televizní obrazovce. Ve 45. minutě se naopak tato dvě slova opakují polohlasem, pod záběr jedoucí a blikající sanitky.
- V 34. minutě přináší narace několik černobílých fotografií lidských tváří, v 35., 37., 39. a 40. minutě pak i barevné fotografie částí lidských postav, často v polodetailu. Fotografie lidí tedy tvoří další z motivů. V 41. Minutě se pak fotografie rozpohybují, až začnou tvořit dojem téměř plynulého pohybu. Narace tedy v této části filmu zpomalila a postupně opět obnovuje tempo.
- Ve 42. minutě vypráví režisérův hlas: „Pěstuj si své vlastní prase, radil mi pacient na lůžku vedle mě. Je málo lidských náhradních srdcí, srdce prasete je lidskému nejbližší. Sblížíš se s tím svým prasetem a jeho srdíčko v tvém těle pak bude fungovat daleko líp.“ To lze pochopitelně chápat jednak jako dobrou radu, o kterou se režisér chce s divákem podělit, nebo jako temnou ironii.
- Ve 43. minutě narace do sekvence rozpohybovaných fotografií lidí vkládá stejně vizuálně pojatou jízdu kolony policejních a vládních aut, ve 44. minutě se vrací se k záběrům s kontinuálním pohybem a statickým.
- Ve 45. minutě vidíme fotografii režiséra Jana Němce s fotoaparátem. Narace tedy sebereflexivně portrétuje svého tvůrce.

- Ve 47. minutě přichází narace spolu se změnou charakteru hudby se sérií fotografií zapadajícího slunce nad Prahou. To podle mého mínění může v divákovi evokovat signál k uzavírání jednotlivých linií filmu.
- V souladu s výše uvedenou domněnkou přináší narace ve 48. minutě uzavírání linie operace – vidíme ruce chirurgů, jak zašívají ránu. Černá silueta ruky se znovu objeví s verbálním „Huš, Bush“. Následně vidíme kostel Božského srdce Páně na náměstí Jiřího z Poděbrad, ovšem nejsem si zcela jistý, zda toto rozvedení motivu srdce bylo od tvůrců záměrné.
- Po další sérii fotografií zapadajícího slunce se v 50. minutě říká režisérův hlas: „Před narkózou jsem si představoval, že uvidím celý svůj život pozpátku, ale místo toho najednou“. Po této větě, kterou chápu jako nedokončenou, se objevuje nasvícená ruka a za ní žižkovská televizní věž. Následuje rychle nastříhaná pasáž záběrů Prahy s ohňostrojem a velkých detailů jednoho ženského obličeje. Tempo tedy graduje.
- V 52. minutě se narace vrátí ke kontinuálnímu záběru letadla amerického prezidenta. Přijíždí nejprve vůz s jeho manželkou, narace ukazuje členy ochranky se sluchátky. Do toho narace vrací záběry z operace srdce, žižkovské televizní věže i siluety ruky s kladívkem. Tyto motivy patrně narace považuje za klíčové, proto je podle mého názoru v závěru rekapituluje.
- V 56. minutě vychází prezident Bush s manželkou po schůdcích do letadla, narace zde ještě připomene neonové srdce nad Pražským hradem. Manželé Bushovi mávají a silueta ruky jim mává také. Letadlo roluje po letištní ploše. Narace tedy poměrně klasicky, byť s ironií a sebereflexivitou uzavírá i tuto „prezidentskou“ linii.
- V 59. minutě se ještě jednou ozve režisérův hlas: „V ústech mám rouru. Chci se dozvědět, jsem v jiném světě? Jsem před operací, uprostřed operace, je operace skončena? Jak dopadla? To je všechno?“
- V 60. minutě ženský hlas vypráví o francouzském šlechtici, který bezprostředně po popravě ve stoje, když mu hlava ještě spočívala na těle, se zeptal: „To je všechno?“ Pod tato slova vkládá narace blikající sekvenci velmi krátkých záběrů, často i několika přes sebe. Je ji možno chápat jako vyjádření halucinatorního stavu, či stavu změněného vědomí v blízkosti smrti. Tyto dva poslední verbální vstupy chápu – ve velmi rozvolněné struktuře filmu – jako epilog.
- V 61. minutě se změnou hudby přináší narace již jen záběry stromů, závěrečné titulky a do nich rekapituluje závěsnou plastiku se srdcem, za kterou vidíme žižkovskou televizní věž; a motiv nasvícené ruky. Celkový čas je 62 minut.

Shrnutí:

Narace je neomezená, představuje nám různá prostředí a děje bez ohledu na přítomnost postav. Za postavy můžeme považovat jednak režiséra, který k divákovi v první osobě promlouvá mimo obraz, jednak prezidenta Bushe. Narace tedy pracuje s režisérem jako s vypravěčem, který nejen slovy, nýbrž i řadou obrazových scén vypráví do značné míry svůj příběh. Míra verbálního sdělování je však oproti jiným filmům našeho vzorku redukována. Režiséra několikrát uvidíme, nicméně není explicitně představen a nehýbe rty, čili jeho verbální vstupy nejsou přímo identifikovány s jeho vizuální přítomností. Narace

je objektivní vůči postavě prezidenta Bushe i vůči dalším lidem, jejichž záběry a fotografie vidíme. Je ovšem poměrně subjektivní vůči postavě režiséra. Pro přesnější určení míry subjektivity a vlastně i role vypravěče bychom podle mého mínění museli přijmout jednu z možných interpretací filmu.

Běžná kauzalita zjevných příčin a z nich plynoucích následků je v tomto filmu zastřena. Narace v promluvách režiséra mimo jiné upozorňuje na synchronicity, neobvyklé souvislosti, které jsou podle mého mínění pro chápání tohoto filmu podstatné. Jasnou orientaci a vysvětlení však film nepřináší. To ovšem nelze chápat jako nedostatek, film má zkrátka jiné priority. Jan Mukařovský⁸⁰ to skvěle vystihl, byť na literárním materiálu: „Lze tedy říci úhrnem, že řeč básnická nevyhovuje účelu sdělovacímu: kdežto řeč sdělovací porozumění usnadňuje, hromadí mu řeč básnická v cestu překážky. Je to proto, že *řeč básnická má jinou funkci než řeč sdělovací*: řeč sdělovací obrací naši pozornost k tomu, *co* se vyjadřuje, řeč básnická ji upoutává k tomu, *jak* se vyjadřuje. Řeč básnická přenáší tedy těžiště naší pozornosti: dává nám prožívat sám *akt vyjadřování, mluvení*. Za tím účelem přetváří se násilně celá stavba řeči vzhledem k řeči sdělovací. Tomuto přetváření podléhají jak jednotlivé prvky řeči, tak i jejich vzájemný poměr. Násilností, tj. nezvyklostí a novostí přetvoření, vyzdvihují se jazykové prvky jím zasažené ze stavu automatismu, ve kterém je shledáváme v jazyce sdělovacím.“ Jan Němec jde v této novosti přetvoření a zároveň v rezignaci na účel sdělovací v našem vzorku filmů podle mého názoru nejdál.

Narace prezentuje tři hlavní linie – 1) operaci srdce, 2) návštěvu prezidenta USA a pracovně nazváno 3) různé části Prahy, zejména věž žižkovského televizního vysílače. Ve třetí linii vidíme také poměrně frekventovaně záběry kolemjdoucích, zejména mladých lidí; jejich fotografie tvoří také opakovaný motiv. Napříč liniemi pracuje narace s motivem černé siluety ruky. Ruka tvoří jakýsi zcizovací moment, který není zcela vysvětlen. Můžeme ji chápat jako motiv ohrožení, zločinu, nebo například jako snahu o uchopování reality. Nejčastěji se silueta ruky vztahuje po srdci na operačním sále, také ji ale opakovaně vidíme přes auto s prezidentem USA i přes záběry z různých míst Prahy. Ruka také drží různé předměty, patrně chirurgické nástroje. Motiv ruky je rozvíjen v její nasvícené verzi.

Druhým motivem, který se vyskytuje v rovině operace i v „pražské“ rovině je srdce – jednak skutečné, lidské na operačním sále, jednak jako svítící neon nad Pražským hradem, do třetice jako kývající se závěsná plastika v okně.

Stylově je filmu výrazná stříhová skladba; pracuje například s rozpohybovanými fotografiemi nebo s blikajícími sekvencemi, ve kterých záběry dostávají časovou plochu pod jednu vteřinu. Hudba, mimochodem složená režisérem Janem Němcem, se svým charakterem někdy přibližuje tepání lidského srdce, jindy například houkání sirén policejních aut.

⁸⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Str. 27.

Nebýt dnešní

2005, režie Petr Marek

- Narace před úvodními titulky a pod nimi prezentuje rozhovor tří lidí, kteří jdou exteriérem přírody. Z jejich replik chápeme, že jdou na odvykací pobyt. Vidíme jen světla jejich baterek. Po 70 vteřinách teprve uvidíme alespoň jejich siluety.
- Ve druhé minutě trojice vchází do prázdné chalupy na samotě, kde je rozsvíceno. Narace pracuje s napětím, trojice postav hledá svého kolegu, ovšem bez výsledku. Postava Marty explicitně vyjadřuje svůj strach.
- V páté minutě se v dialogu Marty a Jiřího dozvídáme další podrobnosti o úmyslu postav skoncovat s braním drog. K tomu jim má sloužit 1 – 2 týdny dlouhý pobyt na této chalupě. Narace tedy v tuto chvíli srozumitelně motivuje chování a cíl postav.
- V šesté minutě narace variuje motiv hledání v chalupě. Tentokrát postava Gerarda najde sérii šipek a postupuje podle nich až do sklepa. Narace nikdy úplně uspokojivě nevysvětlí, zda šipky připravil postavami zmiňovaný majitel chalupy, nebo někdo jiný. Narace nás tedy konfrontuje s další záhadou. Výše zmíněná rozsvícená chalupa se jeví jako větší záhada až z časového odstupu.
- V sedmé minutě sestupuje Gerard do sklepa. V tuto chvíli užije narace retardaci v podobě vestřižené scény dialogu ostatních dvou postav. Retardací narace zvyšuje napětí a divákovu zvědavost.
- V deváté minutě nachází Gerard mezi ne zcela jasným vzkazem z částí novinových titulků, ze kterého čteme například postavami dříve zmiňovanou přezdívku majitele chalupy „Kamikadze“, dávku heroinu. Ochutná, ale neřekne o svém nálezů ostatním. V tuto chvíli ví Gerard a divák více než zbylé dvě postavy. Narace tedy pracuje s informační asymetrií, s dramatickou ironií.
- Ve 12. minutě vidíme nejdříve Gerarda samotného venku před chalupou, pak další dvě postavy uvnitř, pak červený měsíc. Může se tedy jednat, jak o jakési tajemné či zlověstné znamení, nebo o percepční subjektivitu, pokud Gerardovo vnímání doznalo vlivem ochutnání drogy změn. Za méně pravděpodobnou považuji variantu neobvyklého přírodního jevu. Barvu pochopitelně mohli ovlivnit i filmaři, například kamerovým filtrem nebo v postprodukci. V jednom záběru s Gerardem vidíme znovu červený měsíc ve 21. minutě.
- Na konci třinácté minuty se Marta s Jiřím baví o svých vztazích. Dozvídáme se, že Jiřího kvůli drogám opustila přítelkyně a že Marta chodí s Gerardem, třetí postavou filmu. Narace tak připravuje vztahovou zápletku, která bude následovat.
- Ve 24. minutě Gerard ráno zničí trasu z naváděcích šipek, které ho dovedly k droze. Tím narace do jisté míry motivuje fakt, že „druhá skupina“, později drogu neobjeví.
- V téže minutě se při společném obědě venku před chalupou Gerard zeptá: „Není tam někdo?“ Narace na toto místo upozorní znepokojivým charakterem hudby, nicméně divák přičítá tuto otázku spíše paranoickým stavům Gerarda po požití drogy. Narace zde ovšem možná buduje falešnou domněnku, jak vyplývá ze zpětného pohledu.

- Ve 28. minutě rozvíjí narace paranoický moment v mírně konfliktním dialogu Gerarda a Jiřího. Gerard říká, že Jiřího pohled na Martu naznačuje, že o ní má Jiří zájem. Jiří to popírá. Narace tedy do jisté míry utvrzuje diváka ve falešné domněnce.
- Ve 29. minutě opakuje narace Gerardovo podezření, že právě viděl v přírodě okolo chalupy někoho proběhnout. Jiří to vysvětluje srnkami. V následující minutě říká Gerard s pohledem na nebe: „Sem někdo letí“. Marta mu to vymlouvá. Narace tedy tento motiv využívá opakovaně.
- Ve 32. minutě najde Marta Gerarda, jak si nahřívá lžící s drogou. To spouští zásadní konflikt postav, jehož řešení nacházejí v okamžitém odjezdu domů.
- Ve 34. minutě Jiří konejší Martu, o dvě minuty později ji i líbá, Gerardovo selhání tedy ještě více sblížuje ostatní dvě postavy. Narace tak rozvíjí linii vztahového trojúhelníku.
- Ve 42. minutě rekapituluje Jiří situaci, kterou jsme viděli. Narace tímto způsobem zejména v dialozích opakovaně pracuje s redundancí.
- Ve 44. minutě je v dialozích všech tří postav zpřítomněna linie vztahového trojúhelníku.
- V 52. minutě nás narace upozorňuje transfokací na detail hodin, že je krátce po půl desáté. Důležitost tohoto časového údaje se ovšem ukáže až později. Zde tedy narace demonstruje svou neomezenost, či informační převahu nad postavami i nad divákem.
- V 53. minutě se vrací výše zmíněný znepokojivý hudební motiv, Gerard zírá na okno. Ve tmě může i divák zahlédnout jakousi postavu. Gerard se na neznámého rozkřikne. Tato scéna mění divákovu chápání Gerardových domněle paranoidních vizí. Narace tedy ukazuje, byť jen letmo, divákovi motiv reálné záhady či možného ohrožení.
- Na konci 53. minuty přicházejí Marta a Jiří z „druhé skupiny“, která chce na chalupě zůstat. Gerard a divák plně nechápou všechny souvislosti. Gerard je jejich chováním zmaten, čímž do jisté míry odráží postoj diváka. Narace s ním tedy buduje empatii.
- V 55. minutě dostává s postavami „druhé skupiny“ nový vývoj i vztahová linie Gerarda a Marty. Divák podle mého názoru postupně chápe, že Marta a Jiří patří k jinému časoprostoru, že neprožili s Gerardem děj, který nám narace předváděla. Divák tak má více informací, než všechny postavy. Zároveň tím narace buduje napětí, pomocí dramatické ironie.
- V čase 1 hodina 3 minuty narace ukazuje „druhou skupinu“ stejných tří postav, které se ve tmě blíží k horské chalupě. Nyní tedy končí případná nejistota části diváků ohledně chování postav v předchozí scéně. Vysvětlení o původu této časoprostorové smyčky ovšem narace nepřináší.
- V čase 1 hodina 4 minuty tedy narace očividně svede obě trojčlenné skupiny identických postav do jedné lokace. Vzniká tak série záměn a nedorozumění, narace tím graduje napětí, divák má informační převahu nad oběma skupinami postav.
- V čase 1 hodina 5 minut opakuje narace scénu, ve které Gerard uvnitř místnosti vyhazuje přihlížejícího zvenku. Tentokrát ovšem tuto scénu vidíme s „druhým“ Gerardem, která zvenčí nahlíží dovnitř. Tím narace opodstatňuje minimálně jednu Gerardovu, v očích zbylých postav klamnou, či paranoidní vizi. Divák tedy může zpětně přehodnotit i ostatní

Gerardovy vize. Narace tak vrhá nové světlo, či nabízí jiný interpretační klíč k zobrazeným událostem.

- V čase 1 hodina 9 minut Marta a Jiří z „první skupiny“ a Gerard z „druhé skupiny“ odcházejí na nádraží. Tím narace nabízí variantu konce, ve kterém by obě skupiny postav nebyly vzájemně konfrontovány.
- Výše zmíněná varianta konce je v čase 1 hodina 10 minut zavržena. Na nádraží postavy zjišťují, že noční vlak nejede. Může za to s největší pravděpodobností časová smyčka, jejíž se stali obětí. Cesta na nádraží a zpět představuje jediné porušení jednoty místa, které se narace drží.
- V čase 1 hodina 14 minut se výše zmíněná skupina postav vrací na chalupu, série nedorozumění tedy může gradovat. Narace tak vyvábí podmínky pro stupňování napětí.
- V čase 1 hodina 16 minut přivádí narace postavu Gerarda z „druhé skupiny“ do podobné situace, jako stejnou postavu z „první skupiny“; totiž k nálezu drogy ve sklepě chalupy. Gerard z „druhé skupiny“ ovšem tentokrát drogu vrátí na místo.
- V čase 1 hodina 35 minut postava Gerarda ke svému zděšení uvidí Martu a Jiřího z obou skupin. Následně se vzájemně uvidí i postavy Marty a Jiřího z obou skupin. Narace tím tedy končí informační náskok diváka nad postavami.
- V čase 1 hodina 36 minut ukazuje narace s idylickým hudebním motivem setkání obou tříčlenných skupin zdvojených postav, které si vzájemně sdělují a ujasňují své zážitky. Začínají také plánovat budoucnost ve zdvojených verzích sebe sama.
- V čase 1 hodina 41 minut pronese postava Jiřího: „Nejsem dnešní“. Tím narace motivuje název filmu.
- V čase 1 hodina 42 minut objevuje postava Jiřího v dialogu se svým dvojníkem důležitou okolnost – obě skupiny dorazily na chalupu ve tři čtvrti na deset večer. Do příjezdu případné „třetí skupiny“ zbývá čtvrt hodiny.
- V čase 1 hodina 43 minut začínají závěrečné titulky. V čase 1 hodina 45 minut ještě vidíme obě trojice postav v jedné místnosti čekat na případnou „třetí skupinu“. Je krátce po půl desáté. Narace nám nesdělí, zda další skupina, či dokonce více skupin dorazilo. Konec tedy zůstává otevřený.

Shrnutí:

Narace využívá informační asymetrie, dramatické ironie k budování napětí. V dialozích postav pracuje narace s redundancí a značným podílem verbálního sdělení oproti předvádění. Pomocí retardace narace pomáhá budovat napětí.

Narace na rovině chování postav pracuje s klasickou, motivovanou kauzalitou. Přináší ovšem razantní vstup jiné příčinnosti, jakéhosi vpádu jiného časoprostoru, díky kterému se v časové smyčce množí identické postavy. Vysvětlení příčiny či původu této časoprostorové smyčky ovšem narace nepřináší. Celkový čas je 110 minut.

Narace také pracuje s falešnými domněnkami. Divák díky tomu může zpětně přehodnotit zdánlivě paranoidní vize postavy Gerarda. Narace tak

postupně vrhá nové světlo, či nabízí jiný interpretační klíč k zobrazeným událostem.

Narace pracuje s jednotou místa. S výjimkou nedlouhé scény na malém nádraží se celý děj odehrává v opuštěné horské chalupě a jejím nejbližším okolí. Postavy nemají rysy mytologických hrdinů, jejich cílem je odvyknout drogám, narace nechává otevřené, zda se jim to podaří. Otevřený je i konec ohledně hypotetického příchodu další replikované skupiny či skupin postav.

Narace pracuje s kolektivním protagonistou, postavy procházejí částečným vnitřním vývojem. Nemají však rysy mytologických hrdinů.

Stylově výrazná je dynamická ruční kamera, používající švenky, strhy nebo rychlé transfokace. Několikrát vidíme střih do stejné velikosti záběru a stejné kompozice, tzv. „poskočný střih“, jak ho například nazývají Kristin Thompsonová a David Bordwell⁸¹, respektive překladatelé jejich knihy do češtiny. Režijní pojetí nevyužívá v některých dialogích protipohledů a podává rozhovor postav v jednom záběru.

Přežít svůj život

2010, režie Jan Švankmajer

- Po úvodních titulcích s uvedením producentů vidíme Jana Švankmajera, režiséra, scenáristu, autora námětu a výtvarníka filmu, který spustí kapesní stopky s pohledem do kamery říká: „Dámy a pánové, nesehnali jsme dost peněz“. Jeho projev je kontinuální ve zvuku, nikoli v obraze. Tento způsob animace bude pokračovat v celém filmu. Jan Švankmajer vysvětluje, že z finančních důvodů prý tvůrci sáhli po „technice papírkových filmů televizních večerníčků“. Vidíme velké detaily jeho úst, tento typ záběru se také bude v průběhu filmu pravidelně opakovat, stejně jako pohledy do kamery různých postav. V jednom takovém záběru na kameru Jan Švankmajer vyplázne jazyk. Emoční exprese, vložená do běžného civilního jednání se bude také ve filmu opakovat. Narace tak v sebereflexivním prologu ustavuje většinu principů, které celý film provázejí.
- Po režisérově větě: „Nejde tedy o žádný formální experiment, ale o nedokonalou chudinskou náhražku filmu hraného.“ Projede za ním animované auto s nápisem „Sportipo“. To je název loterie, která bude hrát svou úlohu v následujícím ději. Jan Švankmajer vytáhne z kapsy tiket, zběžně ho prohlédne a roztrhává. Narace tedy už v tomto prologu prolíná svět příběhu se zdánlivě nediegetickým vstupem režiséra. Spolehlivost jeho tvrzení je tedy narací relativizována.
- Režisér ve druhé minutě ještě s ironií vysvětluje, proč svůj film žánrově označil za psychoanalytickou komedii. Za původ námětu označuje Jan Švankmajer svůj vlastní sen. „Vždycky jsem chtěl natočit film, ve kterém by se sen prolínal s realitou; a naopak“, dodává režisér. Tím nám nabízí

⁸¹ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Str. 534. Zmíněnými překladateli jsou Petra Dominková, Jan Hanzlík a Václav Kofroň.

základní interpretační klíč, který bude narace dále precizovat zejména pomocí postavy psychoanalytičky.

- Po prologu s Janem Švankmajerem a po úvodních titulcích přichází ve čtvrté minutě záběr Evženie, mladé dámy, která se později ukáže být protagonistovou matkou. Protagonistu Evžena, stárnoucího muže, typově podobného režisérovi, poznáváme jako druhého v téže minutě, kráčí v pyžamu středem ulice, se zavřenýma očima.
- V páté minutě se oba z iniciativy Evženie potkávají, Evžen otevírá oči. Později poznáme, že Evženie potkává ve svých snech.
- V následující scéně si Evžen snaží vsadit v loterii Sportipo. Toto, již druhé předznamenání bude rozvíjeno v dialogu s manželkou a zhodnoceno Evženovou výhrou. Během komplikace při nákupu tiketu na Evžena pokřikuje nervózní dav, ve kterém protagonista uvidí zmnoženou verzi sebe samého. Tento motiv se také bude vracet.
- V osmé minutě si Evžen s Evženií padnou do náruče. Z oken okolních domů jim několikrát ruce zatleskají. S motivem potlesku narace také pracuje.
- V deváté minutě vstupuje do děje starší dáma, kterou později psychoanalytička označí za protagonistovo superego. Dáma začne Evžena škrtit se slovy: „Bud' na ni hodnej, ty hajzle! Je to světice.“ Její škrcení přejde do lomcování, kterým ho doma budí manželka. Narace nám představuje další postavu a zpětně vysvětluje, že předchází děj se protagonistovi zdál. Tento přechod mezi rovinou snu a reality bude narace opakovat.
- V jedenácté minutě se protagonistovi v práci na obrazovce počítače objeví tvář Evženie ze snu. Jde tedy o příklad prolínání světa snu a reality. Narace používá mentální subjektivitu.
- V sedmnácté minutě vyčítá lékař protagonistovi, že těžká jídla na noc nebyl dobrý nápad. První pokus o protagonisty o splnění jeho přání – mít zajímavé, živé sny – tedy neuspěl.
- Ve dvacáté minutě se Evžen s Evženií opět v protagonistově snu setkávají. Narace tak ustanovila rytmus střídání reálných a snových scén.
- Ve 22. minutě se Evžen a Evženie o sobě dozvídají, že mají oba na zápěstí jizvy od přeřezaných žil. Tato informace bude ovlivňovat děj až do poslední scény. Narace se tak stává do jisté míry odhalováním souvislostí, či pátráním po příčinách těchto zranění.
- Ve 25. minutě vstupuje do děje psychoanalytička, která bude postupně protagonistovi interpretovat jeho sny. Vystupuje vůči němu v roli mentorky. Na zdi její ordinace visí fotografie S. Freuda a C. G. Junga, kteří postupně reagují – pochvalně, s rozpaky i zlostně - na psychoanalytičku, na protagonistu i jeden na druhého.
- Ve 40. minutě protagonista vyhrává v loterii Sportipo. Své manželce to zatají a divák se až se zpožděním dozvídá, že protagonista odešel z práce. Narace tedy pracuje s informační asymetrií.
- V 52. minutě dospěl protagonista pod vedením psychoanalytičky k podstatné vzpomínce matčiny sebevraždy, kterou si však nepamatuje celou. Narace ji vysvětlí, respektive předvede až v poslední scéně.
- V 53. minutě objevuje protagonista ve výloze antikvariátu knihu Marquise D'Herveye Saint Denis: „Sny a prostředky jak je řídit“. Podle ní si

protagonista vybuduje rituál, který mu umožní pravidelně navštěvovat snovou rovinu i s jejími obyvateli. Tato kniha tedy sehraje vůči protagonistovi svou mentorskou úlohu.

- V 56. minutě platí protagonista v antikvariátu tisícikorunovou bankovkou, na které je zobrazena Evženie. Narace tak přímo hmatatelně propojuje snovou a reálnou rovinu.
- V čase 1 hodina 3 minuty si protagonista pronajímá malý fotografický atelier, ve kterém bude provozovat svůj rituál vstupu do snové roviny.
- V čase 1 hodina 10 minut přichází protagonistova manželka na to, že muž jí neříká pravdu. Začíná její pátrání, o kterém protagonista nějakou dobu neví. Narace tak opět pracuje s informační asymetrií.
- V čase 1 hodina 21 minut už zjistila protagonistova manželka dostatek informací na to, aby si mohla vyzkoušet manželův rituál v jeho atelieru. Dostává se ve snu k postavám z manželova snového světa – k Evženii, jejímu synovi, i k dámě, která představuje manželovo superego. Narace tak používá mentální subjektivitu i pro postavu protagonistovy manželky. V možnosti sdílet stejný snový svět dvěma různými postavami představuje narace neobvyklý a komplexní myšlenkový konstrukt.
- Fotografie nalezená v atelieru dovede v čase 1 hodina 28 minut protagonistu za bývalým nájemníkem atelieru, fotografem, který ji kdysi pořídil. Jeho vyprávění doplní protagonistovi – a divákovi – důležité informace, díky kterým je možné vidět osoby a události snové roviny v nových, přesnějších souvislostech. Narace tedy kromě psychoanalyticky prezentuje relativně náhodný zdroj důležitých informací.
- V čase 1 hodina 30 minut se v reálné rovině rozhovoru protagonisty s výše zmíněným fotografem objevuje dáma, která ve snové rovině reprezentuje protagonistovo superego. Narace tak opět propojuje snovou a reálnou rovinu.
- V čase 1 hodina 35 minut rekapituluje protagonista v dialogu s psychoanalytičkou události ze své snové roviny a jejich souvislosti se svým reálným životem. Narace tak pomocí redundance pomáhá divákovi se v poměrně spletené síti vztahů a významů orientovat. Psychoanalytička ještě v závěru této scény sděluje protagonistovi, že jeho manželce vše řekla. Informační náskok manželky před protagonistou tedy narace ukončuje.
- V následující scéně v čase 1 hodina 36 minut říká doma manželka protagonistovi: „Buď já, nebo ona!“ Protagonista v reakci na to beze slova odchází, manželka pláče.
- Protagonista si tedy zvolil snovou rovinu, do které opět svým rituálem v atelieru vstupuje. Tentokrát v ní, v poslední scéně filmu, v čase 1 hodina 38 minut nachází obří Evženii, vlastně svou matku, v obří vaně s krvavou vodou. Narace tedy vrací motiv sebevraždy protagonistovy matky a neúspěšného pokusu o vraždu protagonisty. Evženie uklidňuje vyděšeného protagonistu, že jde přeci jen o sen, a naučí protagonistu plavat ve vodě zbarvené svou krví a dodává: „Musíš se to naučit. Člověk musí umět především plavat, jinak nepřežije.“ Tím narace do jisté míry nabídne interpretační klíč k názvu filmu.

Shrnutí:

Narace je neomezená, ačkoli v naprosté většině scén je přítomen protagonista. Narace střídá objektivní a subjektivní polohu, ve značné míře vypráví z polohy mentální subjektivity protagonisty, především ve scénách z jeho snového světa. Ovšem i v reálném světě vidíme například v druhých plánech narace rozvíjí, případně ironicky komentuje vnitřní svět protagonisty. V jednom případě používá narace mentální subjektivitu snu i pro postavu protagonistovy manželky. V možnosti sdílet stejný snový svět dvěma různým postavám představuje narace neobvyklý a komplexní myšlenkový konstrukt.

Celkový čas je 1 hodina 45 minut. Příběh protagonisty v reálné rovině sice plyne lineárně, nicméně i do této roviny a zejména do snové roviny vstupují postavy z minulosti a interagují s protagonistou.

Klasickou kauzalitu narace doplňuje, či spíše podřizuje „logice snu“. Nevědomé impulzy, které přináší protagonistovy sny i narace nezávisle na postavách, nakonec přeci jen směřují k jistému rozuzlení. Nejde však o přehlednou krajinu jasných příčin a následků.

Protagonista prochází značným, hlubokým vnitřním vývojem. Nemá však rysy mytologického hrdiny. Postava psychoanalytičky vystupuje vůči protagonistovi v roli mentorky; svou mentorskou roli ovšem sehraje i kniha Marquise D’Hervege Saint Denis: „Sny a prostředky jak je řídit“.

Styl filmu je pochopitelně zásadně ovlivněn užitou animací a bohatými druhými plány, které často doplňují téma děje v popředí. To vede i ke stylizovanému pojetí hereckých výkonů. Jan Bernard⁸² k takovéto stylizaci píše: „Dávám-li do názvu termín „stylizovaný film“, mám na mysli film, stylizovaný výtvarně, tedy film, který většinou nepotřebuje psychologicky věrné ztvárnění postav, nepotřebuje herce, nýbrž figuranty ... a vsází na výtvarnou čitelnost jejich fyziognomie, gest, řeči těla a kostýmu, do něhož jsou oděni. ... Postava tu není konstruována převážně hereckým výkonem, nýbrž i dalšími vyjadřovacími prostředky, jako je střih, hudba, osvětlení, optické a jiné formace a deformace a vedle kostýmu samozřejmě celková kompozice obrazu. To možná platí i pro řadu tzv. normálních filmů, ale ve výtvarně stylizovaném filmu jsou některé z nich, či všechny mimořádně zdůrazněny.“

Pro autorský rukopis režiséra jsou příznačné i surreálné krátké scény s různými zvířaty, částmi lidských těl a věcmi, které přerušují nebo retardují tok dějové linie. Zvukové detaily jsou používány často v hyperbole. Je možné vnímat i další výrazné stylové prvky, například frekventované užívání velkých detailů úst různých postav, černobílou stylizaci scén, ve které se kontrastně uplatňuje červená barva ve spojitosti s erotikou i s krví, nebo pohledy do kamery několika postav.

⁸² BERNARD, Jan (2006): *Stylizované herectví ve stylizovaném filmu*. In Kaňuch, str. 32

4. SHRUTÍ VÝSLEDKŮ ANALÝZ JEDNOTLIVÝCH FILMŮ

Jak vyplývá z výše uvedených analýz, některé distribučně úspěšné filmy používají nejen percepční, nýbrž i mentální subjektivitu (vnitřní hlas protagonistky ve filmech *Román pro ženy* nebo *Líbáš jako bůh*, rozhovor s alter-egem protagonistky a její představy či vize ve filmu *Ženy v pokušení*). Například film *Román pro ženy* používá ještě širší škálu formálních prostředků – mentální subjektivitu více postav, aluze na jiná filmová díla a reálné osobnosti, jistou míru sebereflexivity narace nebo například flashbacky ve flashbacku. Přiznám se, toto zjištění bylo pro mě překvapující. Před psaním této práce jsem se domníval, že u distribučně úspěšných filmů zůstává narativita spíše objektivní a méně ruší divákovu iluzi. Tato korelace se tedy nepotvrdila. Narace se však přeci jen na vzorku oceněných filmů pohybuje od percepční a mentální subjektivity k větší objektivitě. Tento trend není napříč deseti sledovanými lety zcela lineární, nicméně, jak vyplývá z výše uvedených analýz, je podle mého názoru poměrně průkazný.

Distribučně úspěšné filmy také ve větší míře, než jakou jsem očekával, používají instanci vypravěče, který je zároveň součástí děje a vypráví příběh, jehož je součástí; tedy vypravěče v rovině intradiegetické a ve vztahu homodiegetickém. Pod různými záminkami – psaní pamětí ve filmu *Bathory*, nebo psaní dopisu ve filmu *Babovřesky* – případně i bez vysvětlení své vyprávěcí motivace mluví k divákovi v první osobě. V obou těchto filmech ovšem vypravěč není hlavní postavou. Je zajímavé, že v pokračování filmu *Líbáš jako bůh*, tedy ve filmu *Líbáš jako ďábel*, již autoři rezignovali na hlas vypravěčky v první osobě, která byla zároveň hlavní postavou děje. Na jisté úskalí této strategie upozorňuje Jiří Koten⁸³: „Osobní vypravěč ... je však zároveň součástí zobrazeného světa (jako jedna z postav), ztrácí něco z autoritativní pozice spolehlivého konstruktéra fikce, takže jsme nuceni fikční fakta, která podává, ověřovat stejným způsobem, jako když nám někdo něco vypravuje ve všednodenní komunikaci.“ Distribučně úspěšné filmy však verifikují vypravěčova slova jednak předváděním akce bez přílišné optické či akustické subjektivizace, jednak poměrně hojnou redundancí. Divák má tedy vícero možností, jak si vypravěčovy informace ověřit.

Film *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006) buduje větší množství výrazných variovaných vizuálních motivů, než například filmy *Pouta* (2010), *Poupata* (2011), *Ve stínu* (2012) a kromě epilogu i *Hořící keř* (2013), nejen pro přechody do systematicky budované linie flashbacků. Forma vítězného filmu z roku 2006 také na sebe více upozorňuje, používá více nediegetických a sebereflexivních prvků než u vítězů z let 2010, 2011, 2012 a s výše uvedenou výhradou i 2013. Lze tedy souhrnně říci, že ve sledovaném vzorku oceněných filmů s postupem let spíše ubývá výrazně komponovaných variovaných obrazových motivů i nediegetických a sebereflexivních prvků. Obdobný trend není tolik průkazný ve skupině distribučně nejúspěšnějších filmů; nejvíce těchto prvků sice vykazuje film *Román pro ženy* z roku 2005, ovšem poměrně značný podíl těchto prvků má také film *Babovřesky* z roku 2013. Ve skupině distribučně nejúspěšnějších filmů se tedy nediegetické a sebereflexivní prvky objevují v časové řadě setrvaleji; stále ovšem jde u těchto filmů spíše o prvek ozvláštnění,

⁸³ KOTEN, Jiří (2013): *Jak se fikce dělá slovy*. Str. 95.

než o základní stavební princip. Pro srovnání dobře slouží skupina arbitrárně vybraných filmů, kde zejména film *Krajina mého srdce* představuje příklad výrazně otevřené a sebereflexivní narace.

Nicméně na vzorku sledovaných filmů se ukazuje, že otevřenost, sebereflexivita narace není na překážku distribuční úspěšnosti. Divák tedy jistou distanc oceňuje, či nevědomě potřebuje. K tomu píše Jan Bernard⁸⁴ :

„Komunikace filmem není dialog věcmi, nýbrž dialog obrazy věcí, situací, jevů atd. Pomocí filmu udržujeme realitu na distanc. Můžeme ji „ovládat“ modelováním bez nebezpečí střetu se skutečnou realitou, bez nebezpečí změn v ní. ... Film je vlastně rovněž simulátorem reality, jakýmsi trenážérem, díky jemuž můžeme cvičit kontakt s realitou, ale současně si od ní můžeme udržovat bezpečnou vzdálenost. Můžeme snad i říci, že je náhražkou přirozených aktivit, které nemají být zapomenuty (ani nemohou – jsou geneticky zakódovány v paměti buněk), musejí být procvičovány, ale současně nemohou (alespoň většinou) být reálně provozovány – např. zabíjení, lov, či podléhají jiným formám společenského tabu či represe. (To je ovšem jen jednou z mnoha funkcí filmu a umění vůbec, jakož i imaginace jako takové.)“

Kauzalita oceněných filmů našeho vzorku v pěti případech nezávisí dominantně na rozhodování postav či na vlivu jejich nejbližšího sociálního okolí; je totiž výrazně ovlivněna politickým režimem, který postavy v různé míře drtí a na který různými způsoby reagují. Z toho ve čtyřech případech v druhé polovině našeho vzorku - filmy *Protektor* (2009), *Pouta* (2010), *Ve stínu* (2012), *Hořící keř* (2013); a jen v jednom případě v první polovině vzorku – film *Obsluhoval jsem anglického krále* (2006). Politický tlak působící na postavy je tedy ve vzorku oceněných filmů v posledních deseti letech jasným trendem. Kromě tohoto tlaku vyplývá kauzalita pochopitelně také z vlastní vůle, motivace a jednání postav. V případě oceněného filmu *Poupata* a v části filmu *Pouta* je podstatnou složkou motivace postavy i psychická nemoc. Oproti tomu filmy distribučně úspěšné prezentují jako převažující zdroj kauzality vůli, cíle, motivaci, jednání postav, případně nejbližší sociální okolí. U protagonistů těchto filmů tedy chybí drtivý politický tlak i složka psychického onemocnění. Výjimku tvoří do jisté míry film *Horem pádem* (2004), patřící ovšem zároveň mezi oceněné i distribučně nejúspěšnější filmy; zde politické okolnosti zasáhly dominantně v minulosti, respektive ve fabuli, nikoli ovšem tolik v syžetu, do rozhodování a činů postav. Ve filmu *Bathory* sice protagonistka během menší části syžetu působí jako duševně nemocná, jedná se však o úkladnou pomalou otravu iniciovanou antagonistou.

Zmíněný politický tlak tvoří součást antagonistického archetypu stínu, který je ve filmech našeho vzorku v nestejně míře personifikován; nejjasněji ve filmech *Protektor* a *Hořící keř*. Bez politického tlaku má výrazného antagonistu - a zároveň ambivalentního ve vztahu k protagonistce – film *Bathory*. Je tedy možné konstatovat, že filmy našeho vzorku v naprosté většině neužívají schéma jasně motivované dvojice protagonista – antagonisty, kteří se úsilím o vzájemně neslučitelné cíle dostávají do nevyhnutelného konfliktu.

Ve všech sledovaných filmech s výjimkou filmu *Krajina mého srdce* se v menší nebo větší míře postavy vnitřně mění či alespoň o změnu usilují. Ve

⁸⁴ BERNARD, Jan (1995): *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Str. 122-123.

filmech *Líbáš jako bůh* a *Líbáš jako d'ábel* vnitřní proměna postav není dominantní, nicméně i v nich jde postavám jednak vědomě o vybudování lepšího vztahu, jednak částečně nevědomě o získání větší spolehlivosti, velkorysosti, tolerance a podobně. Ve filmu *Účastníci zájezdu* postavy dospívají k realistické volbě partnera, k zodpovědnějšímu přístupu ke stávajícímu partnerovi, k vzájemnému smíření a obnově vztahu, či naopak k deziluzi o idealizovaných rodičích; žánr (letní) komedie tedy není na překážku vnitřní proměně několika postav, byť pochopitelně nejde o hluboké psychologické sondy. Filmy *Tajnosti* a *Poupata* naznačují vývoj protagonisty k „lepšímu“, nicméně nedávají nám naprostou jistotu trvalosti jejich vnitřní proměny. V aspektu vnitřní proměny protagonisty filmy oceněné ani distribučně nejúspěšnější nevykazují očividné trendy, ani se příliš neliší obě skupiny navzájem.

Konec filmů *Tajnosti* i a *Poupata* tedy na jedné straně přináší naději na vnitřní změnu protagonisty, jak zmiňuji výše, na druhé straně je do jisté míry z hlediska této transformace i z hlediska dějové linie otevřený, stejně jako film *Přežít svůj život*. Z hlediska dějové linie nemají zcela uzavřené konce ani filmy *Štěstí*, *Karamazovi* a *Protektor*. Zcela otevřený konec pak vykazuje film *Nebýt dnešní*; formální uzavřenost a zároveň absenci explicitního doslovení příběhu přináší film *Krajina mého srdce*. Naopak uzavřenost v dějových liniích, vztazích i formě devět z deseti filmů distribučně nejúspěšnějších; z této skupiny filmů má relativně otevřený konec jen film *Babovřesky*, což je ale podle mého názoru způsobeno zejména předem daným záměrem natočit pokračování a tudíž nechat část dějových a vztahových linií neuzavřenou. Ve třech filmech této skupiny se navíc v závěru filmu téměř všechny postavy komplexního vztahového mnohoúhelníku sejdou v jednu chvíli na jednom místě, téměř po vzoru některých detektivek. (Drobnou synchronicitou je z mého pohledu podobnost řešení této situace ve filmech *Líbáš jako bůh* a *Ženy v pokušení* – narace používá pro takové setkání prostředí horské chalupy; motiv společné oslavy a motiv cesty pak přivádí na jedno místo postavy v závěru filmu *Účastníci zájezdu*.) V našem vzorku filmů se tedy ukazuje, že otevřenější konce mají filmy, které jednak přinášejí širší škálu hledisek a jednak přesahují osobní a vztahové cíle postav směrem k politickému a sociálnímu kontextu. To pregnančně vystihuje Jan Svoboda⁸⁵, který píše: „Neuzavřená“ syžetová výstavba či propojení vícero hledisek tak významově vyúsťuje do nejistoty, otázek a pochybností o daném stavu reality; postavy „outsiderů“ a jejich kontestace (projev „nešťastného vědomí“) působí jako indikátory rozporů ve společenských poměrech.“ Nejmenší míru uzavřenosti tedy vykazují filmy arbitrárně vybrané, za nimi na této pomyslné škále následuje polovina filmů oceněných a největší míru uzavřenosti mají filmy distribučně nejúspěšnější, přičemž tyto tendence jsou v čase poměrně stálé.

Dobrý konec ve smyslu splněných přání protagonisty nabízejí ze vzorku oceněných filmů do jisté míry filmy *Vratné lahve* (2007) a v epilogu *Hořící keř* (2013). Ze vzorku distribučně úspěšných filmů naopak pouze dva takovýto konec nepřinášejí – *Horem pádem* (2004) a *Bathory* (2008). Tato diference tedy poměrně výrazně odlišuje oba vzorky a v čase se jeví jako poměrně stabilní.

S tím podle mého mínění souvisí také skutečnost, že osm z deseti distribučně nejúspěšnějších filmů jsou více či méně komedie, právě kromě filmů *Horem pádem* a *Bathory*. Šest z těchto osmi filmů navíc vykazuje prvky

⁸⁵ SVOBODA, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Str. 121.

romantické komedie, která je tedy nejčastějším žánrem našeho vzorku distribučně nejúspěšnějších filmů. U filmů oceněných lze podle mého názoru použít z žánrového hlediska souhrnně termín drama, s výjimkou filmu *Vratné lahve*. Převaha těchto žánrů v obou skupinách je ve sledovaném čase poměrně stabilní.

Žánr nechápu jen jako masový produkt filmového či obecněji kulturního průmyslu, nýbrž jako zvláštní druh nepsané dohody mezi tvůrci a divákem, která sama o sobě stojí za zkoumání. Ztotožňuji se s názorem Francesca Casettiho⁸⁶, který píše: „Žánr nám umožňuje překonat dvojčlen film/režisér, který byl v oblibě u „autorského“ přístupu, a pochopit širí dynamiky. Výzkum žánrů totiž vrhá světlo na to, co předchází (nebo přesahuje) volbu toho či onoho výrazového řešení: pochopíme tak váhu zvyků, které si žádají uspokojení, výhodnost postupů kopírování či opakování, používání běžných narativních schémat, účinnost komunikace pomocí klišé, predispozici číst nové skrze to, co již známe. Ve výsledku se na žánr přestane nahlížet jako na banalizující mechanismus, jenž stojí za řeč jen v případě, že jej zpestří zásah nějakého autora s vlastní poetikou.“

Z hlediska schématu romantické komedie přinášejí filmy *Líbáš jako bůh*, *Líbáš jako ďábel*, *Ženy v pokušení*, *Muži v naději* ne zcela obvyklý významový prvek – toleranci nevěry. Jde vždy primárně samozřejmě o získání lásky, zde všechny tyto filmy navazují na hlavní cíl romantických komedií, nicméně ve všech uvedených filmech je nevěra nejen tematizována jako fakt, nýbrž – alespoň některými účastníky děje – nakonec tolerována. Dochází v tomto ohledu k dvojímu smíření – smíření se s faktem nevěry a smíření s nevěrným partnerem. Narace tak v situaci, kdy se v České republice rozvádí přes polovina manželství, adekvátně reaguje na sociologický trend. Něco v minulých generacích oficiálně spíše tabuizované pomáhají tedy tyto filmy představit a ukotvit jako akceptovatelnou normu chování; a „učí“ diváky adaptivní či alespoň akceptovatelné reakce na tento stav, byť to pravděpodobně není jejich primárním záměrem. Zmíněné filmy našeho vzorku jsou tedy mimo jiné dokladem, jak se žánry v čase proměňují s ohledem na proměnu společenského klimatu.

Čas ve většině sledovaných filmů plyne v zásadě lineárně, byť s elipsami, flashbacky či flashforwardy nemají výraznou strukturní roli. O něco větší význam flashbacků vykazují filmy *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Román pro ženy*, tedy jeden oceněný a jeden distribučně nejúspěšnější. V obou případech ale narace zároveň používá značné míry redundance, aby diváka pomáhala bezpečně orientovat. Radikálnější přístup k plynutí času přinášejí filmy *Krajina mého srdce* a *Nebýt dnešní*, tedy filmy arbitrárně vybrané. Lze tedy konstatovat, že v našem vzorku ani oceněné filmy, ani ty distribučně nejúspěšnější nekomplikují tok času syžetu takovým způsobem, který by ztěžoval divákovi rekonstrukci plynutí času fabule.

Příběhu dominujícího protagonistu má celkem šest z jedenácti analyzovaných oceněných filmů – *Obsluhoval jsem anglického krále*, *Tajnosti*, *Vratné lahve*, *Ve stínu*, v menší míře lze o jasném protagonistovi mluvit v případě filmu *Pouta* a mezním případem je *Hořící keř*. Filmům *Šťěstí* a *Protektor* dominuje dvojice protagonistů, ostatní tři – *Horem pádem*, *Karamazovi* a *Poupata* mají spíše kolektivního protagonistu, ačkoli film *Karamazovi* můžeme v tomto

⁸⁶ CASETTI, Francesco (2008): *Filmové teorie 1945-1990*. Str. 310.

ohledu označit spíše za mezní případ. Z distribučně úspěšných filmů naopak mají dominujícího protagonistu jen tři filmy - *Vratné lahve* a *Bathory*, mezním případem je *Román pro ženy*. Ostatní filmy z této skupiny mají ústřední dvojici nebo kolektivního protagonistu. Souhrnně lze tedy říci, že ve sledovaném vzorku mají oceněné filmy častěji jednoho dominujícího protagonistu než filmy distribučně nejúspěšnější. Tento jev je časově poměrně rovnoměrně rozložen.

Filmy oceněné Českým lvem ve svých posledních ročnících ukazují větší příklon protagonisty k atributům mytologického hrdiny, zejména v jeho rozhodnutí učinit nesobecký čin, ze kterého bude mít užitek širší komunita. Filmy *Ve stínu* (2012) a *Hořící keř* (2013) dokonce přinášejí mezní situaci sebeobětování hrdiny. Ve vítězném filmu *Poupata* z předchozího roku (2011) se protagonista pro sebevraždu, která má finančně zachránit jeho rodinu, sice rozhodl, ale svůj čin shodou okolností nedokonal. První čtyři roky v našem vzorku oceněných filmů motiv sebevraždy nebo sebeobětování není, v dalších šesti letech vždy ano. Sebeobětování je tu většinou – kromě filmu *Pouta* – vyjádřením nesobeckých hodnot. Pojetí protagonisty se tedy na vzorku filmů posledních deseti let oceněných Českým lvem za nejlepší film i nejlepší režii posouvá od antihrdiny blíže ke klasickému archetypu hrdiny v mytologickém pojetí. Ani v jednom z uvedených třech příkladů však hrdina nevíteží spektakulárně, není za svého života, respektive v rámci filmu oceněn, odměněn okolím. Ve filmech *Ve stínu* a *Hořící keř* je ovšem hrdina jasným morálním vítězem. Ve vzorku distribučně nejúspěšnějších filmů naopak najdeme motiv sebeobětování pouze v jediném případě – ve filmu *Bathory* (2008). Scholes, Phellan a Kellogg⁸⁷ v této souvislosti píší, že: “Tragédie má tendenci se specializovat na mortifikaci a očistění, zatímco komedie má tendenci se specializovat na posílení a oslavu”. Tento pohled prizmatem analýzy mýtů koresponduje s naším zjištěním větší míry sebeobětování ve vzorku oceněných filmů, kde převažují dramata; a s “pozitivnějším” tónem distribučně úspěšných filmů, mezi kterými převažují komedie. V tomto ohledu se tedy obě skupiny filmů od sebe výrazně odlišují, přičemž v čase je tato odlišnost markantnější než na počátku sledovaného období.

Výše popsaným atributům výskytu archetypu anima ve filmovém díle podle mého soudu nejvíce odpovídá postava jeřábnice Kláry ve filmu *Pouta*. Její odmítnutí má na protagonistu naprosto devastující účinek, sama je charakterizována jako svobodomyšlná navzdory panujícímu režimu, vitální, s přitažlivým zevnějškem. Láska, či přitažlivost k ní nezničí jen život protagonisty, nýbrž téměř i rodinu další z postav. V menší míře odpovídá archetypu anima protagonistka filmu *Román pro ženy*. Je také přitažlivá, sebevědomá, dočasným rozchodem s ní se postava reklamního kreativce trápí, ovšem nikoli až k suicidálním koncům. Podobným způsobem pojednává archetyp anima film *Muži v naději*. Zde se přitažlivá hrdinka snaží získat mladšího z protagonistů i za cenu zničení jeho rodiny, toto nebezpečí je na poslední chvíli zažehnáno. Zároveň má ve svém pozitivním aspektu vliv na vnitřní proměnu protagonisty. Motiv trápení se a uvažování o sebevraždě u mladšího protagonisty chybí; paradoxně se pocity trýzně objevují u staršího z protagonistů s ohledem na zpětně objevenou nevěru jeho zesnulé ženy. Ta však nevykazovala v syžetu

⁸⁷ SCHOLES, Robert, PHELAN, James, KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. Str. 223

mnoho rysů archetypu anima. Jisté rysy tohoto archetypu vykazuje protagonistka filmu *Bathory*, zejména ve vztahu k antagonistovi a k postavě malíře. Jen některé prvky zobrazení tohoto archetypu najdeme ve filmech *Štěstí*, *Protektor* a *Ženy v pokušení*. Zvláštním případem v našem vzorku je v tomto ohledu film *Přežít svůj život*, který archetyp anima nejen ukazuje s naprostou většinou jeho výše popsaných účinků na protagonistu, jeho život, včetně rozpadu rodiny, nýbrž ho i explicitně popisuje, vzhledem k deklarovanému žánru „psychoanalytické komedie“. Je tedy možné konstatovat, že archetypu anima se věnují o něco častěji filmy ze skupiny distribučně nejúspěšnějších, nicméně nezabývají se všemi jeho atributy; naprostá většina filmů obou hlavních skupin našeho vzorku však nevěnuje tomuto archetypu dominantní pozornost.

Arbitrárně vybrané filmy, zejména *Krajina mého srdce* a *Přežít svůj život* poskytují množství motivů, které narace explicitně nevysvětluje a které nabízejí značný interpretační potenciál. Jak jsem psal výše, není primárním účelem této práce pouštět se do interpretace jednotlivých obrazů, které podle mého soudu mají funkci metafor či symbolů. Narace takovýmto interpretačně potenciálně bohatým materiálem na jedné straně šifruje či vkládá do filmu další roviny sdělení, zároveň tím vybízí diváka k větší ostražitosti a provokuje jeho zvědavost. Trefně tuto strategii popisuje Jan Hábl⁸⁸, byť v jiném médiu: „Jinotaj paradoxně odtajňuje skutečnost. Proces odhalování utajeného produkuje specifickou distanci mezi fiktivní a reálnou dimenzí textu, která čtenáři skýtá ohromný heuristický potenciál: Svým kódováním nutí alegorie čtenáře k pozornosti vůči realitě“.

S trochou nadsázky je tedy podle mého názoru možné konstatovat, že zatímco převažující divácké vědomé přání (want) je zábavnou, vtipnou formou nekomplikované, romantické komedie se ujistit o vítězí lásce a odpuštění; Česká filmová akademie prostřednictvím oceněných dramát divákům připomíná důležitost nevědomé potřeby (need) umět zacházet i s tragikou života, s rozpadem vztahů, se smrtí, s diktátorskými režimy a pokud možno v takto zátěžových podmínkách morálně obstát.

Nastává tedy v našem sledovaném vzorku filmů konvergence k výše popsanému hollywoodskému modelu? Jistým překvapením pro mě bylo, že tříaktovou strukturu lze, alespoň v náznaku, najít ve všech filmech sledovaného vzorku. Odchyly spočívají v ne zcela přesném načasování hlavních bodů obratu. Například film *Líbáš jako d'ábel* uvádí první bod obratu (plot point one), mezi prvním a druhým dějstvím, v 31. minutě; druhý bod obratu (plot point two), mezi druhým a třetím dějstvím, v čase 1 hodina 30 minut. To však stále zhruba odpovídá Fieldově⁸⁹ návrhu tříaktové struktury scénáře, stejně jako například pojetí scenáristické dramaturgie, jak je vyučována na University of Southern California v Los Angeles⁹⁰. Nejméně zřejmý je náznak tříaktové struktury ve filmu *Krajina mého srdce*. Za hlavní body obratu lze však i zde považovat vstupy režiséra, který svým hlasem oznamuje důležité informace, posouvající naráci novým směrem, jak uvádím výše. Tyto vstupy přicházejí v čase 14, 27 a 42 minut,

⁸⁸ HÁBL, Jan (2013): *Učit (se) příběhem*. Str. 32.

⁸⁹ FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky*. Str. 17-25.

⁹⁰ Během stáže jsem na této univerzitě konzultoval zejména s pedagogy Bobettou Buster, která vyučuje analýzu scénáře spíše z producerského pohledu; a Tomem Abramsem, který více pracuje s teoretičtější, naratologickou perspektivou.

což z hlediska celkového času 62 minut znamená dodržení klasických proporcí (čtvrtina času na první akt, či dějství, polovina na druhé, čtvrtina na třetí). Prostřední vstup by pak označoval bod zvratu v polovině druhého dějství, čili tzv. mid-point twist, jak ho u řady analyzovaných filmů ve své knize nalézá Kristine Thompson⁹¹.

Výše uvádím, že ve sledovaném vzorku mají oceněné filmy častěji jednoho dominujícího protagonistu než filmy distribučně nejúspěšnější; tento jev je časově poměrně rovnoměrně rozložen. Prismatickým hollywoodského modelu by to tedy znamenalo, že oceněné filmy více rezonují s klasickým, desetiletými ověřeným modelem, na kterém je také větší shoda. Distribučně nejúspěšnější české filmy naopak nasedají na současný trend, jistou inovaci hollywoodského modelu, která ve stále větší míře akceptuje kolektivního protagonistu.

Jak také zmiňuji výše, oproti svým předběžným očekáváním před psaním této práce jsem měl tendenci poněkud podceňovat komplexnost narace distribučně úspěšných českých filmů. Preciznost filmařského řemesla na rovině stylu mě u většiny těchto filmů nepřekvapila, nicméně širší a vzájemná provázanost použitých narativních prostředků ano. V tomto aspektu se tedy distribučně nejúspěšnější české filmy také blíží dalšímu výše uvedenému aspektu současného hollywoodského modelu.

Tuto skupinu filmů nelze samozřejmě srovnávat s novátorskými experimenty Jana Němce nebo Petra Marka, či se skupinou tzv. „filmových skládanek“ (puzzle films) amerického režiséra a scenáristy Christophera Nolana, jako jsou například filmy *Memento*⁹² coby příklad nestudiového (zdráhám se použít termín „nezávislého“) filmu, či *Počátek (Inception)*⁹³ jako příklad studiového filmu. Jeden z nedávných trendů uvnitř hollywoodského modelu totiž tvoří právě filmové skládané, které strukturou syžetu komplikují orientaci v časových a kauzálních vazbách. Tyto filmy vybízejí k opakovanému shlédnutí, což je mimo jiné jistě i marketingově zajímavé. Scholes, Phelan a Kellogg⁹⁴ mají o zacházení s časem v narativu postřeh, který podle mého mínění sedí na mnohé filmy tohoto typu: „S příchodem dvacátého století začal čas dominovat zápletkám v narativu více než kdykoli předtím. Nejdříve se staré chronologické formule různého typu historických narativů uplatnily i v nehistorických narativech, pak začaly být rozvíjeny zápletky založené na re-aranžování času tak, že rozuzlení se stalo ne tolik stavem dokončené akce, nýbrž stavem osvícení, v němž všechny chybějící části časové skládané do sebe konečně zapadly a obraz se tak stal kompletním.“

Skupině filmových skládanek zcela neodpovídá podle mého názoru ani žádný z oceněných filmů, ani žádný z distribučně nejúspěšnějších. Pouze dva filmy ze skupiny arbitrárně vybraných se tomuto trendu blíží – jednak film *Přežít svůj život*, který je sice deklarován jako psychoanalytická komedie, má však i rysy psychoanalytické detektivky, divák si musí jednotlivé indicie skládat ve smysluplný celek. Druhým příkladem, blížícím se filmové skládance, je film *Nebýt dnešní*. Ten sice přináší výraznou zápletku v podobě záhadné časové smyčky,

⁹¹ THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*.

⁹² *Memento*, režie Christopher Nolan, USA 2000.

⁹³ *Inception*, režie Christopher Nolan, USA 2010.

⁹⁴ SHOLES, Robert, PHELAN, James, KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. Str. 235-236.

oproti zvyklostem hollywoodského modelu však nedává divákovi jasné vysvětlení příčiny tohoto jevu. Divák se tedy jen může dohadovat, zda jde o dílo mimozemšťanů, což by podporovaly údajné vize jedné z postav. Tuto verzi narace nepotvrdí, zpochybňují ji i ostatní postavy, navíc může jít o následky ochutnání drogy. Celá časová smyčka může být také jakousi kolektivní halucinací, nebo záhadným místním jevem na způsob Bermudského trojúhelníku či prokletého, začarovaného místa. Takováto míra otevřenosti kauzálních vazeb i konce je v převažujícím hollywoodském modelu nežádoucí. Otevřený konec mají i některé další filmy našeho vzorku, zejména ze skupiny filmů oceněných Českým lvem, jak uvádím výše. Jde tedy o další odklon od hollywoodského modelu, ovšem otevřený konec je zcela v tradici evropského filmu.

Další rovinou, ve které jde narace některých oceněných filmů jinými cestami, je interiorizovaný antagonista, zejména ve filmu *Poupata*, částečně i ve filmu *Pouta*. Protagonista tak je nucen bojovat převážně se svými vnitřními démony, což opět neodpovídá úžeji pojatému hollywoodskému modelu, jak ho popisují výše. Podle tohoto modelu se protagonista má ve větší míře utkávat s vnějšími okolnostmi, ideálně personifikovanými v jedné postavě antagonisty s jasnou, motivovanou touhou, která směřuje proti naplnění touhy protagonisty.

Nejvíce vzdálený od hollywoodského modelu je pak z našeho vzorku filmů podle mého mínění film *Krajina mého srdce*. Nepřináší totiž ani vysvětlení kauzálního řetězce, ani jasně definovaného protagonistu s jeho srozumitelným cílem. Navíc film obsahuje řadu záběrů a montážních sekvencí s nejasnou motivací. Naopak téměř nejbliže je různým aspektům hollywoodskému modelu oceněný film *Hořící keř*, jak vyplývá z výše uvedeného. Protagonistka nejdříve odmítá volání k dobrodružství – řečeno optikou mýtu, respektive k hrdinskému nesobeckému činu. Pak výzvu osudu přijímá a postupně přebírá v nové situaci aktivitu. Statečně bojuje s antagonistickými silami, které jsou silnější než ona, jejím počínáním trpí její nejbližší okolí – narace s ní tedy buduje soucit. Není však vylíčena schematicky jakou pouze kladná postava, můžeme se s ní tedy lépe identifikovat na základě některých jejích slabostí. Narace také hlavního reprezentanta antagonistických sil vykresluje jako nejednoznačnou osobnost. To vše patří k opakovaně uváděným atributům a doporučením hollywoodského modelu.

Zejména výše zmíněné okolnosti, že totiž filmy našeho vzorku v naprosté většině neužívají schéma jasně motivované dvojice protagonista, odpovídající archetypu hrdiny a antagonista s rysy archetypálního stínu, kteří se úsilím o vzájemně neslučitelné cíle dostávají do nevyhnutelného konfliktu, vzdalují obě skupiny českých filmů od klasického hollywoodského modelu. Tyto skutečnosti mohou být dány převažujícími žánry vzorku českých filmů, respektive absencí například (finančně náročných) akčních filmů, klasických detektivek či hororů. Může jít také o dědictví národní mentality; po dvou totalitách minulého století je vlastně celkem logické, že postavy antagonistů jsou jen zčásti čitelné na pozadí ohrožujícího a neprůhledného režimu. V prostoru, kde „naši“ už několik století nevyhráli žádnou válku a většinou se jen snažili přežít pod vládou těch „cizích“, by protagonista, který díky svým spektakulárním hrdinským činům zachraňuje svět, působil zřejmě poněkud cizorodě, možná i směšně. Víím, že hrubě zjednodušuji a generalizuji, nicméně nabízím ještě jeden faktor, který může hrát roli. V zemi z větší části obklopené horami, bez možnosti pohledu na velkorysou nekonečnost mořského horizontu se poměrně logicky narodí otec

psychoanalýzy⁹⁵ a hrdinové narativů mají zvýšenou tendenci bojovat s interiorizovaným antagonistou. Podobné úvahy však již překračují vymezení této práce; proto zakončíme tuto kapitolu konstatováním: vstupní předpoklad či hypotéza, že distribučně nejúspěšnější české filmy v naraci uplatňují aspekty hollywoodského modelu více než filmy oceněné, se potvrdil jen z části.

⁹⁵ Sigmund Freud byl rodák z moravského Příbora.

5. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo zorientovat se ve vzorku vybraných českých filmů pomocí některých narativních aspektů, pohledem mýtů a pomocí komparace s klasickým hollywoodským modelem. Šlo tedy o jakýsi makro-pohled, analýzy jednotlivých filmů si rozhodně nekladou nárok na úplnost, spíše demonstrují možnost aplikace zvoleného pohledu na filmy. Subjektivně jsem rád, že jsem si ujasnil některé tendence a souvislosti ve vývoji českých hraných filmů posledního desetiletí, které jsem jen intuitivně tušil. Jak zmiňuji výše, v několika případech se moje intuice ukázala být mylnou a vstupní hypotéza se potvrdila jen částečně.

Jsem si také vědom toho, že slovo *trend* několikrát užitá v předchozí kapitole je poněkud nadnesené. Možná mělo být v uvozovkách, nebo mělo být místo něj použito například slova *tendence*. V každém případě si uvědomuji, že tato práce nemá rysy kvantitativního výzkumu, proto nelze mluvit o skutečně reprezentativních trendech, natož činit jakékoli statistické závěry. Na některé tendence a posuny v narativitě sledovaných filmů nicméně podle mého mínění práce poukazuje a při případném rozšiřování studovaného vzorku a sledování dalších aspektů narativity by i takováto možnost mohla připadat v úvahu. Jak píše Seymour Chatman⁹⁶: „Žádný jednotlivec nikdy nepřechte, nezhlédne ani nevyslechne všechny narativy, které byly napsány, takže teorie je ve zcela praktickém smyslu závislá na zkušenosti celého společenství badatelů, kritiků i teoretiků.“ Práce tedy snad může být jedním z příspěvků v mnohohlasé reflexi filmu, s cílem klást si praktické otázky, například porovnávání úspěšnosti u filmových akademiků a obecného publika.

Další možné navázání vidím například v detailnější analýze uzpůsobené jednotlivým žánrům, jak se jí zabývá například Radomír Kokeš⁹⁷ rozvíjející teorii fikčních světů Lubomíra Doležela⁹⁸. Bylo by také možné pokračovat v komparaci obdobných výsledků s jinými zeměmi, nebo v úpravě zjištěných skutečností pro výuku na FAMU či na filmových studiích jiných škol, případně pro výuku mediální gramotnosti. Jinou cestou by mohlo být detailnější studium dílčích problémů narativity, rozšíření o další analytické nástroje; a zejména pokračování ve studiu vývoje filmového stylu, či v rovinách interpretace a významu.

⁹⁶ CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Str. 282.

⁹⁷ KOKEŠ, Radomír D. (2008): Vizuální zaměření a odbočky z fikce. Popularizace vědy v seriálech Kriminálka Las Vegas a Numb3rs.

⁹⁸ DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*.

6. CITOVANÉ ZDROJE:

ARISTOTELÉS (1996): *Poetika*, přeložil Milan Mráz. Praha: Svoboda. ISBN 80-205-0295-5, 232 stran.

ASCHENBRENNEROVÁ, Kristína (2006): „Pátranie po postave“. (Str. 144-148) In: KAŇUCH, Martin (ed.): *Postava, herec, hviezda vo filme*. Bratislava: Asociace slovenských filmových klubů a Slovenský filmový ústav, 2006. ISBN 80-969521-6-1, 160 stran.

BEEBE, John (2001): "The anima in film". (Str. 208-225) In: ALISTER, Ian; HAUKE, Christopher (eds.): *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Hove: Brunner-Routledge, 2001. ISBN 1-58391-132-4, 254 stran.

BERNARD, Jan (1995): *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha: Národní filmový archiv. ISBN 80-7004-079-3, 185 stran.

BERNARD, Jan (2010): *Z šedé zóny. Texty a kontexty*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-164-3, 616 stran.

BERNARD, Jan (2006): „Stylizované herectví ve stylizovaném filmu“. (Str. 32-47) In: KAŇUCH, Martin (ed.): *Postava, herec, hviezda vo filme*. Bratislava: Asociace slovenských filmových klubů a Slovenský filmový ústav, 2006. ISBN 80-969521-6-1, 160 stran.

BOORSTIN, Jon (1996): *Making Movies Work : Thinking Like a Filmmaker*. Beverly Hills, Silman-James Press. ISBN 1-879505-27-4, 227 stran. (*The Hollywood Eye*. New York: Michael Bessie Books, 1990).

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press. ISBN 0-299-10170-3, 370 stran.

BORDWELL, David (2006): *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley – Los Angeles – Londýn: University of California Press. ISBN 13 978-0-520-24622-5, 299 stran.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2011): *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění. Přeložili Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. ISBN 978-80-7331-217-6, 680 stran. (*Film Art. An Introduction. 9th edition*, 2010).

BRANIGAN, Edward (1992): *Narrative comprehension and film*. London: Routledge. ISBN 0-415-07511-4, 325 stran.

CASSETTI, Francesco (2008): *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: AMU; přel. Helena Giordanová. (*Teorie del cinema 1945-1990*, 2004).

DANIEL, Martin (2007): *Dramaturgie filmu*. Text k semináři. Praha: Media Desk Česká republika, Maďarsko a Slovensko; České filmové centrum a FAMU. 15

stran.

DOLEŽEL, Lubomír (2003): *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum; přel. Lubomír Doležel (Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998).

DRVOTA, Stanislav (1973): *Osobnost a tvorba*. Praha: Avicenum. 264 stran.

EXNER, Milan (2002): *Aktanty a nevědomí; Pokus o přiblížení teorie archetypu a strukturální sémantiky*. Liberec: Technická universita. ISBN 80-7083-472-2, 198 stran.

EXNER, Milan (2013): *Afekt, sen a skutečnost v díle F. M. Dostojevského*. Liberec: Bor. ISBN 978-80-87607-15-2, 704 stran.

FIELD, Syd (2007): *Jak napsat dobrý scénář. Základy scenáristiky*. Praha: Rybka Publishers. Přeložil Lukáš Houdek. ISBN 80-87067-65-7, 280 stran. (Screenplay – The Foundations of Screenwriting, 1994).

FREDERICKSEN, Don (2001): "Jung/sign/symbol/film". (Str. 17-55) In: ALISTER, Ian; HAUKE, Christopher (eds.): *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Hove: Brunner-Routledge, 2001. ISBN 1-58391-132-4, 254 stran.

HÁBL, Jan (2013): *Učit (se) příběhem*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-901-4, 120 stran.

HOŠEK, Pavel (2013): *Kouzlo vyprávění*. Praha: Návrat domů. ISBN 978-80-7255-293-1, 128 stran.

CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host; přel. Milan Orálek (Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, 1978).

JECH, Pavel; ANGIOLILLO, Mary (2009): *The Seven Minute Screenplay*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-153-7, 66 stran.

KOKEŠ, Radomír D. (2008): Vizuální zaměření a odbočky z fikce. Popularizace vědy v seriálech Kriminálka Las Vegas a Numb3rs. *Cinepur*, č. 56, s. 0018-0021.

KOTEN, Jiří (2013): *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-846-8, 160 stran.

KUBÍČEK, Tomáš (2007): *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-215-2, 240 stran.

McKEE, Robert (1999): *Story : Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. London: Methuen. ISBN 978-0-413-71560-9, 467 stran.

MIŠÍKOVÁ, Katarína (2009): *Mysl a příběh ve filmové fikci*, přel. Jan Bernard.

Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-126-1, 272 stran.

MITTELL, Jason (2007): "Film and television narrative". (str. 156 – 171) In: HERMAN, David (ed.): *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. ISBN 978-0-521-67366-2, 313 stran.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982): *Studie z poetiky*. Praha: Odeon. 908 stran.

MURPHET, Julian (2005): „Narrative voice“. (str. 73-85) In: FULTON, Helen; HUISMAN, Rosemary; MURPHET, Julian; DUNN, Anne: *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. ISBN 0-521-61742-1, 329 stran.

PROPP, Vladimír (1970): *Morfologie pohádky*. přel. Miroslav Červenka, Marcela Pittermannová a Julie Štěpánková. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV. 205 stran. (Morfologija skazki, 1928).

RYAN, Marie-Laure (2001): *Narrative as Virtual Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-6487-9, 400 stran.

SHAPIRO, Rami (2006): *Chasidské povídky*, přel. Radek Hanzl. Praha: Volvox Globator. ISBN 80-7207-614-0, 208 stran. (*Hasidic Tales: Annotated & Explained*, 2004).

SCHOLLES, Robert; PHELAN, James; KELLOGG, Robert (2006): *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University press. ISBN 978-0-19-515175-6, 388 stran.

SKLAR, Howard (2013): *The Art of Sympathy in Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. ISBN 978-90-272-3350-9, 192 stran.

STANZEL, Franz K. (1988): *Teorie vyprávění*. Praha: Odeon; přel. Jiří Stromšík. 327 stran. (*Theorie des Erzählens*, 1979, 1982).

SVOBODA, Jan (2013): *Proměny filmového vyprávění*. Praha: Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-142-1, 141 stran.

THOMPSON, Kristin (2001): *Storytelling in the New Hollywood : understanding classical narrative technique*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press [1999]. ISBN 0-674-83974-9, 0-674-83975-7, 398 stran.

VOGLER, Christopher (2007): *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third Edition*. Studio City: Michael Wiese Productions. (První vydání 1998), ISBN 978-1-932907-36-0, 407 stran.

VOYTILLA, Stuart (1999): *Myth and the Movies*. Studio City: Michael Wiese Productions. ISBN 0-941188-66-3, 300 stran.

YOUNG, Katharine (2004): „Frame and Boundary in the Phenomenology of Narrative“. (str. 76-107) In: RYAN, Marie-Laure (ed): *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. ISBN 0-8032-8993-6, 422 stran.

Elektronické zdroje:

Česká filmová a televizní akademie. Přístupné z: <<http://www.filmovaakademie.cz/cz/ceny-cftaaaa>> (verifikováno 10. 4. 2013)

Unie filmových distributorů. Přístupné z: <<http://ufd.cz/prehledy-statistiky/top-50-rocni-vysledky>> (verifikováno 10. 4. 2013)

Citované filmy mimo analyzovaný vzorek:

8 ½, režie Federico Fellini, Itálie, Francie, 1963.

Občan Kane (Citizen Kane), režie Orson Welles, USA 1941.

Memento, režie Christopher Nolan, USA 2000.

Počátek (Inception), režie Christopher Nolan, USA 2010.

Titanic, režie James Cameron, USA 1997.