

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra scénografie
Scénografie – film a televize

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**VÝTVARNÁ KONCEPCE FILMU „THE BRIGANDS OF RATTLEBORGE“ PODLE
SCÉNÁŘE S. CRAIGA ZAHLERA, WESTERN JAKO FILMOVÝ ŽÁNŘ, HISTORIE
A PŘÍKLADY VE SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFII.**

Ing. arch. Marie Strnadová

Vedoucí práce: Doc. Ing. arch. MgA. Ondřej Nekvasil

Oponent práce: Akad. arch. Jindřich Kočí

Datum obhajoby: 8. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Department of stage design
Stage design – Film and television

MASTER DEGREE WORK

**THE ARTISTIC APPROACH TO THE FILM „THE BRIGANDS OF
RATTLEBORGE“ BASED ON A SCRIPT BY S. CRAIG ZAHLER,
A WESTERN FILM GENRE, HISTORY AND EXAMPLES OF WORLD
CINEMATOGRAPHY.**

Ing. arch Marie Strnadová

Supervisor: Doc. Ing. Arch. MgA. Ondřej Nekvasil

Opponent: Akad. arch. Jindřich Kočí

Final exam date: 8. 9. 2016

Awarded academic degree: MgA.

Praha, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Výtvarná koncepce filmu "The Brigands of Rattleborge" podle scénáře S. Craiga Zahlera, , western jako filmový žánr, historie a příklady ve světové kinematografii .

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

Praha, dne

.....

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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt:

Cílem práce je výtvarné a teoretické zpracování filmového scénáře žánru western ve snímku *The Brigands of Rattleborg* podle předlohy „*The Brigands of Rattleborg*“ *Craig S. Zahlera*. Práce se skládá ze dvou hlavních částí, teoretické a vlastního návrhu výtvarného konceptu. Teoretická část se zabývá problematikou vymezení žánru western, jeho historickým průřezem s významnými milníky a výčtem zásadních podžánrů. Výtvarná část obsahuje tři analýzy tvůrčího přístupu k westernovým filmům natočeným po roce 2000. Tato část práce je zakončena vlastní výtvarnou koncepcí filmu a jejího zevrubného popisu.

Abstract:

Purpose of the thesis is a visual and theoretical approach to western genre script of movie *The Brigands of Rattleborg* based on a novel „*The Brigands of Rattleborg*“ by *Craig S. Zahler*. Thesis consists of two main parts, theoretical and one's own design of the visual concept. Theoretical part contains a definition of western genre and its issues, historical overview with important milestones and a list of main subgenres. The visual part contains three analysis of creative approach to western movies produced after year 2000. This part of thesis is concluded with one's own visual concept of the movie and its detailed description.

Chtěla bych poděkovat Doc. Ing. arch. MgA. Ondřeji Nekvasilovi za vedení mé diplomové práce.

Obsah

Úvod.....	1
A. Teoretická část	
1. Western – úvod do charakterizace žánru.....	2
1. 1. Problematika definice westernu a hlavní teoretické přístupy.....	3
1. 2. Wrightova struktura klasického westernu.....	9
2. Historický průřez – Od loupeže na železnici po postmodernu.....	11
2. 1. Raná zvuková éra (do roku 1939).....	12
2. 2. Poválečná éra – padesátá léta.....	15
2. 3. Šedesátá a sedmdesátá léta.....	18
2. 4. Osmdesátá léta až po současnost.....	20
3. Neamerický western a další podžánry.....	22
3. 1. Spaghetti Western.....	22
3. 2. Red western.....	23
3. 3. Doplnění typologie podžánrů.....	24
B. Výtvarná koncepce filmu	
4. Rozbor vybraných westernových filmů.....	27
4. 1. <i>Návrat do Cold Mountain</i>	27
4.1.1. Děj filmu.....	27
4.1.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí.....	28
4.1.3. Obrazová příloha.....	33
4. 2. <i>Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem</i>	47
4.2.1. Děj filmu.....	47
4.2.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí.....	48
4.2.3. Obrazová příloha.....	50
4. 3. <i>Nespoutaný Django</i>	65
4.3.1. Děj filmu.....	65
4.3.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí.....	66
4.3.3. Obrazová příloha.....	70

5. Výtvarný návrh scénáře Bandité z Rattleborge

5.1. Děj.....	80
5.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí.....	85
5.3. Scénosled.....	89
5.4. Obrazová část	
5.4.1. Návrh města Rattleborg.....	102
5.4.2. Reference exteriérů.....	109
5.4.3. Návrh města Quarterstone.....	116
5.4.4. Výtvarný návrh.....	121
5.4.5. Reference.....	145
Závěr.....	155
C. Bibliografie.....	157

Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem se rozhodla výtvarně zpracovat scénář *Brigands of Rattleborg* scénáristy Craigha S. Zahlera z roku 2006. Jde o čistě westernový žánr s prvky dramatu. Na obecnou definici a historický vývoj žánru western, včetně jeho podžánrů, jsem se zaměřila v teoretické části mé práce. Samotný scénář byl zařazen v roce 2006 na tzv. „Black list“, což je výběr těch nejlepších, dosud nerealizovaných, scénářů. Bohužel se však filmového zpracování doposud nedočkal. Zfilmován byl jiný scénář tohoto autora a sice *Bone tomahawk* (2015), což je rovněž western a zároveň i autorův režijní debut. Toto téma jsem si vybrala na základě toho, že obecně žánr western se těší opět velké oblibě a jeho zpracování v dnešní době není jen otázkou vykreslení historie, ale může mít i širší soudobý společenský přesah.

A. TEORETICKÁ ČÁST

Tato část práce je popisná. Zahrnuje stručný teoretický a historický background westernové kinematografie. První kapitola zahrnuje zjednodušené avšak nezbytné tematické vymezení žánru a seznámení se s problematikou jeho teoretického uchopení. Základní charakteristiky jsou doplněny Wrightovou strukturální analýzou klasického westernového děje. Ve druhé kapitole popisují vývoj westernu, jeho historické dělení a zásadní technologické okamžiky. Rovněž se dotýkám role westernu v americké společnosti, včetně jeho nejzávažnějších kritik, které vedly k průběžným změnám v produkci nebo odchodu legendárních tvůrců ze scény. Uzavírám ji pohledem na úspěšnost a otevřenou otázku aktuálnosti žánru western v současném filmovém světě. Třetí kapitola je pohledem na velmi úspěšnou neamerickou westernovou výrobu. Spaghetti a red westerny, jejich odlišnosti a specifika jsou doplněny širokou varietou dalších podžánrů.

1. Western – úvod do charakterizace žánru

Filmový žánr western je jednou z uměleckých forem, kterou Spojené státy americké resp. americká kinematografie obohatila světovou kulturu. Vedle například jazzu, gangsterských filmů nebo muzikálu jde o charakteristický žánr, který je nade vše pochybnost autentický. Jeho kořeny je možné dohledat nejen v americké historii, lidové slovesnosti, mytologii, literatuře, malířství, ideích o (ne)rovnosti vztahu s přírodou a jejím původním obyvatelstvem¹, ale i u samotného počátku filmu jako takového. O vrcholnosti autenticity svědčí fakt, že výroba westernových filmů probíhala například v Austrálii, Itálii nebo v zemích bývalého východního bloku. Užití nebo jen odkázání na tento žánr bylo a je vždy spojeno s odkazem na postavy, symboly, fenomény nebo rituály charakteristické pro venkovské prostředí a osidlování neobydlených oblastí západní Ameriky nejčastěji druhé poloviny 19.

1 ROLLINS, P.; O'CONNOR, J. The West, Westerns, and American Character. In *Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005, s. 4 (dále citováno jako Hollywood's West).

století. Prostředí které si patrně většina laické veřejnosti představí, když se řekne *divoký západ*. Nutno dodat, že taková představa je stylizací a relativně homogenním souborem stereotypů, které jsou založeny právě na dobře etablovaném, avšak většinově fiktivním Hollywoodském narativu filmového westernu.

1. 1. Problematika definice westernu a hlavní teoretické přístupy

Ačkoliv by se mohlo zdát, že definovat western jako ustálenou formu by mohlo být snadné, není tomu úplně tak. Ano, i naprostý laik dokáže vyjmenovat charakteristické poznávací znaky jako jsou scény z osamělých westernových městeček nebo nekonečných prérií, postavy šerifů a kovbojů, zvířata v podobě koní a chřestýšů nebo rekvizit koltů a dostavníků. V tomto ohledu se zdá, že jde o jakousi nepsanou dohodu filmařů s diváky. Velmi obecně bychom tak mohli hovořit o žánru jako o naplněném očekávání „*ustáleného scénáře, jasně definovaných postav a předvidatelně uspokojivého závěru.*“². I přesto, že konkrétní žánr může na desítky let vymizet z programů kin, je jeho podstata udržena díky konzistenci a opakování základních rozeznatelných obsahových prvků. Americký filmový teoretik *Thomas Sobchack* hovoří o faktickém očekávání nápodoby toho, co již bylo uvedeno předtím³. Problematiku definice westernu jako takového neusnadňuje ani fakt, že se narativ westernového vyprávění i jeho témata v průběhu celého dvacátého století proměňovaly. Nad to se objevovaly četné nové podžánry, žánrové kombinace a přibyla i zahraniční tj. neamerická tvorba. V tomto ohledu jsou proto pokusy o stanovení jednoznačné a všeobejímající definice slepou uličkou. I přes to ale existují snahy o teoretické uchopení westernu jako celku.

Filmový historik *Michael Coyne* ve své knize *The Crowded Prairie*⁴ sumarizuje čtveřici následujících hlavních přístupů, které se westernovým filmům věnovaly. Ve

2 SOBCHACK, T. Genre film: A classical experience. In *Film Genre Reader*. 4 Ed. Austin : University of Texas Press, 2012. ISBN 978-0-292-74206-2.

3 SOBCHACK, Cit. 2, s. 121-122. I

4 COYNE, M. *The Crowded Prairie*. New York : I. B. Tauris & Co. Ltd., 1997, s. 8-15. ISBN 1-86064-259-4.

snaze o lepší tematickou návaznost jsem tyto kategorie doplnila zásadními teoretickými příspěvky.

Western jako mýtus – Chronologicky první zásadní přístup z padesátých let. Vychází z teze, že v žádném jiném žánru americké kinematografie se nedostávalo americké historii takového zacházení jako ve westernu – filmařsky stylizované vyprávění přikrášlené, lepší verze americké historie a záměrná inklinace k idealizaci – vytváření mýtu *jak to mělo být*.

Francouzský filmový kritik a teoretik *André Bazin* tvrdí, že western je unikátní ve dvou ohledech. Prvně je jediným žánrem, který má svůj původ takřka identický s původem filmu jako takového. Za druhé že western jednoduše nestárne. O westernu ostatně hovoří jako o kinematografii *par excellence*. Bazin opatrně připouští, že hlavní a neoddělitelnou charakteristikou je filmový set. Jednoduchým důkazem pro toto tvrzení je nereálnost být jen představy realizace westernu v odlišné dekoraci nebo exteriéru. Působila by jako nedůvěryhodná imitace nebo parodie. S touto jednoduchou myšlenkou jednoho zjevného kritéria se však Bazin nehodlal smířit, protože takový set můžeme hojně nalézt i mimo western. Za přesnější tak považuje spíše soubor jednoznačných znaků nebo významových symbolů odkazujících na mýtus. Uvěřitelný (a v kontextu americké historie) nedávný mýtus, který lze jen stěží dále redukovat, který existoval ještě před vznikem filmu a který je stále živý⁵. Bazin stavěl výpravny western a historické resp. řecké a středověké mytologie do analogického vztahu. Kladného hrdinu kovboje připodobňuje ke středověkým rytířům a hrdinům z řeckých bájí, kteří oplývají nadpřirozenými schopnostmi. „*Billy the Kid je nezranitelný podobně jako Achilles a jeho kolt nikdy neselže. Kovboj je rytířem ve zbroji*.“⁶. Slabina takového přístupu ovšem je v naprosto rozdílných historických epochách, odlišných kulturních kontextech a interpretaci amerického mýtu jakožto historie a současnosti skrze eurocentrické kulturní prizma.

5 BAZIN, A. The Western: Or the american film par excellence. In *What is cinema?*. Vol 2. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1971, s. 140-145. ISBN 0-520-02255-6.

6 BAZIN, cit. 2, s. 147.

Výhradně americký pohled s využitím mýtu nabídl v padesátých letech například americký kritik *Robert Warshow* svým porovnáním gangsterského filmu s westernem a jejich mužů se zbraní. Podrobně rozebírá jejich společné melancholické osamocení hrdinů, stejně jako jejich rozdílné motivace a světy. Gangster je podnikající formou zla, nervózně osamocenou v uzavřeném městě. Zatímco kovboj (westerner) je nikam nespěchajícím, nezaměstnaným mužem otevřených plání, který je, ne nezbytně, připraven pro lásku. Pro Warshowa je zásadní myšlenkou, že obě postavy a především jejich zbraně, na filmovém plátně záměrně viditelné, reprezentují „*důležitost zbraní ve fantasijním světě Američanů*“⁷. Fascianci násilím a jeho ritualistickým opakováním podmíněným morálními zásadami. Rozpor mezi heroickou bdělostí, její násilnou povahou jakožto zdrojem schopností hrdiny samostatně a definitivně se vypořádat se zločinci na jedné straně a právem s demokratickými zákony na straně druhé. To jednoduše vkládá westernovému hrdinovi onen mytický potenciál⁸.

Taktéž americký filmový teoretik *John Cawelti* využil mýtu v ryze americkém kontextu myšlenkou, že právě neustále se opakující westernový narativ zjednodušující protikladný boj dobra (ve smyslu zákona a civilizace) proti zlu a násilí, stvořil pro diváky Ameriku kterou žijí. Nebo lépe řečeno onu mytickou Ameriku, kterou *chtějí žít*. Indiáni reprezentující necivilizovanou divokost ustupují civilizaci, semknutá komunita symbolizující společnost se brání proti mocichtivým chamtivcům, zločinci umírají ve jménu spravedlnosti.

Teorie autorství – osobu režiséra (z fr. *auteur*) privileguje jako primární až absolutní zdroj „*formálních, stylistických a tematických kvalit filmového díla*.“⁹. „*Sledujeme vývoj jeho poetiky (...) snažíme se dobrat charakteristických prvků a*

7 WARSHOW, R. The Gentleman with a Gun. In *Encounter*, March 1954, s. 18. Dostupný z WWW <<http://www.visualprime.com/Pub/Encounter-1954mar-00018?View=PDF>>

8 BERRY-FLINT, S. Genre. In MILLER, T.; STAM, R. (ed.). *A Companion to Film Theory*. Malden : Blackwell Publishing Ltd., 2004, s. 30. ISBN 0-631-20645-0.

9 THOMPSONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny Filmu*. Praha : AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2011, s. 552. ISBN 978-80-7331-207-7.

témat opakujících se napříč jeho tvorbou, hledáme autobiografické motivace. Zároveň je v této perspektivě kladen zvláštní důraz na styl filmu, který je rovněž vnímán jako autorské gesto.¹⁰ Tuto teorii nejvýrazněji v šedesátých letech prosazoval americký filmový kritik *Andrew Sarris*, dle něhož byla autorská teorie cestou „vedoucí k porozumění dějinám amerického filmu.“¹¹ Sarris skrze svůj odborný zájem a nadšení (nejen) pro režiséra *Johna Forda*, jemuž se budu ještě věnovat později, vyzdvihoval zejména pro jeho výjimečnou schopnost zpracovat resp. celistvě a konzistentně ztvárnit úsek americké historie a její politickospolečenské podstaty jakožto společenského zdroje americké národní identity.

Strukturalistický přístup – Teoretický diskurz ze sedmdesátých let interpretoval podstatu žánru skrze zevrubné zaměření se na strukturu. Strukturalisté pečlivě analyzují jednotlivé prvky, jejich funkce a vzájemné vztahy. Zásadní analýzu představuje v tomto ohledu kniha amerického sociologa *Willa Wrighta Six Guns and Society* ve které uvádí, že charakteristika westernového narativu je založena na kombinaci typu westernu a struktury jeho dvojstavových protikladů.¹² Orientačně můžeme hovořit o *klasickém typu* především z období třicátých až padesátých let, *přechodovém [transition]* z mezidobí před *profesionálním* z let šedesátých až sedmdesátých. Čtvrtým typem je *odplatový [vengeance]*, v němž je motiv obrany nahrazen pomstou. Wright pro takto definované typy analýzou westernů identifikoval protiklady. Například pro profesionální western jde o: hrdina – společnost, vně – mimo společnost, dobro – zlo, síla – slabost, civilizace – divočina. Na těchto opozicích pak ukazuje proměny ve scénářích jednotlivých typů. V klasickém westernu se kladný samotářský hrdina dočasně spojí s komunitou symbolizující civilizaci a pomůže jí proti vnějšímu nepříteli. Poté se vrací vně společnost, do divočiny. V profesionálním westernu se už ale brání civilizaci samotné, její síle a

10 KLUSÁKOVÁ, V.; KŘIPÁČ, J. *Dějiny světového filmu 3*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 8. ISBN 978-80-244-3830-6.

11 THOMPSONOVÁ; BORDWELL, cit. 3, s. 428.

12 STOREY, J. *Cultural Theory and Popular Culture*. 5th ed. Pearson Longman, 2009. s. 115-118. ISBN 978-1405874090.

zkaženosti. Wright současně tvrdí, že tyto proměny mají souvislost s společenskoekonomickým vývojem v americké společnosti. Více se Wrightovi věnují v podkapitole 1. 2. *Wrightova struktura klasického westernu*.

Filmový teoretik *John Kitses* svou esej *Authorship and Genre: Notes on the Western* začíná odhodlaným výrokem, že western je americkou historií.¹³ Nejde mu ani tak o historickou přesnost jako spíše o prezentaci společenského prostředí a obyčejů své doby. Přestože Hollywoodské ztvárnění většinou popisuje krátké období mezi roky 1865 až 1890, jde o tematicky velice bohatý a inspirativní úsek americké historie. Nárůst těžebních městeček a farem, rozmach železnice, války s domorodými Indiány, hnání dobytka a poslední dny americké občanské války. To vše označuje za hrubý materiál, který western zpracovává. Kitses také využívá konceptu mýtu, přičemž jej aplikuje na historické rozšiřování civilizace směrem na západ, které s sebou přináší dvojznačnou nejistotu. Geografický západ staví jak do kladné pozice důstojné a neosídlené nevinnosti tak současně do záporné pozice zrádné a nehostinné pouště. Také jemu tento princip vygeneroval historicky analogické kladné nebo záporné hrdiny spolu s charakterem společnosti. Dochází ale ke své vlastní vnitřní struktuře protikladů resp. systému prvků, které pokládá za tradiční tematickou strukturu žánru a které jsou tmeleny narativem – způsobem filmového vyprávění a dramatickým vývojem.

Politická alegorie – americký filmový kritik *Philip French* dal v roce 1973 do souvislostí filmovou prezentaci konfliktu a imaginárního žánrového pnutí s reálnými společenskými problémy USA dvacátého století. Oproti Wrightovi však nehledal ekonomickou nýbrž politickou souvislost. French na kategorizaci filmů z období padesátých až šedesátých let ukazoval, jak docházelo k politizaci westernu a jak byl divákům podsouván ideologicky zaměřený podtext. Vytvořil čtyři kategorie, které pojmenoval po politicích Johnu Kennedym, Barrymu Goldwaterovi, Lyndonovi

13 KITES, J. *Authorship and Genre: Notes on the Western*. In *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah : studies of authorship within the western*. London : Thames and Hudson, British Film Institute, 1969, s. 57-68. ISBN 0500470138.

Johnsonovi a Williamu Buckleym. Na nich ukazuje, jak mohou být prodlouženou rukou nebo snad uměleckou reprezentací politickoideologických postojů¹⁴. Příkladem může být herecká westernová hvězda *John Wayne*. Hlasitý zastánce a politický aktivista ve prospěch republikánského senátora Goldwatera, jenž kandidoval na prezidenta USA a v jehož prospěch se Wayne objevoval i v předvolebních spotech. Americký historik *Stanley Corkin* přesto v kontextu westernu coby nástroje politického boje tvrdí, že žánr v poválečném období poskytoval tematický prostor, který by v odlišné tj. nehistorické formě a jiném žánru mohl být vnímán jako politicky kontroverzní. V reálném životě politicky rozpolcenému režiséru Johnu Fordovi dal western příležitost dotýkat se společenských témat, která nespádala do obvyklého striktního pravolevého rozdělení politického spektra¹⁵.

V souhrnu již jen výše uvedený stručný výčet přístupů a autorů naznačuje složitost cesty k nalezení alespoň náznaku definičního konsensu. Taková definice by navíc trpěla nebezpečím přílišné obecnosti a o jejím smyslu by se tak dalo ve výsledku pochybovat. Tato situace se pochopitelně s ohledem na další autory a přístupy komplikuje, v čemž spočívá jádro zdánlivé jednoduchosti uchopení westernu. Přesto však bych se vrátila k Jimu Kitsesovi a využila pomoci jeho myšlenky, že právě a „*jen pluralitní rozhled dává smysl našemu prožitku žánru, a je počátkem vysvětlení jeho ohromující síly a přizpůsobivosti, se kterou se přibližuje a vzdaluje našemu vlastnímu světu, září a pohasíná s každým dalším desetiletím.*“¹⁶. Je tak příznačné, že skrz rozdílnost pohledů se filmovým teoretikům nepodařilo shodnout ani na jednom filmu, který by za všechny reprezentoval ideální westernový film ve své definitivní a nezpochybnitelné podobě.

14 COYNE, Cit. 2, s. 12.

15 CORKIN, S. *Cowboys As Cold Warriors: The Western And U S History*. Temple University Press, 2004, s. 17.

16 KITSES, Cit. 13, s. 63-64.

1. 2. Wrightova struktura klasického westernu

Wright prováděl analýzu „A“ filmů zlaté éry, které byly oceněny jako vysoce úspěšné v roce své premiéry (kritérium minimálního výdělku 4 mil. USD na území Spojených států a Kanady). Obecně vzato šlo o nejlepší westerny, které byly v Hollywoodu v daném období vyrobeny a které doprovází jména slavných režisérů, jakožto prezentace vrcholů jejich tvorby. Tento výběr vymezil od roku 1930 do 1972 a následně jej roztřídil dle typů. Z celkového počtu 64 filmů jich po nastudování označil 24 jako klasické tzn. byly vystavěny na prototypním námětu, který byl vzorem pro ostatní westerny. Wright jejich děj pracovní zjednodušil na: *„Příběh osamělého cizince, který přijede do nepokojného městečka kde nastolí řád. Získá si tím respekt jeho obyvatelů a lásku učitelky z místní školy.“*¹⁷. Základní obdobu tohoto zjednodušení je možné, byť v pozměněném tvaru, nalézt i v ostatních tj. novějších typech westernů. Wrightovým cílem bylo na pěti filmech z každého z jeho typových výběrů identifikovat soubor *dějových funkcí*. Tyto jsou napříč filmy daného typu shodné a je možné je zpětně většinově aplikovat na celý takový výběr klasických westernů. Dějové funkce budou pochopitelně platné i mimo jeho prvotní „A“ výběr.

Následujících šestnáct funkcí, jak je Wright sám nazývá, představují v jeho pojetí části z nichž se skládá narativní struktura westernu klasického typu. Ačkoliv se jedná se o zcela běžné akce a situace, smysl není založen na pouhém seznamu šestnácti bodů jako takovém. Smysl konceptu spočívá ve strukturování tj. užití těchto funkcí v akcích, vztazích, ale také dobovém kontextu. Všechny tyto funkce nemusí být zastoupeny beze zbytku, nicméně alespoň většinově. Samozřejmě ani jejich pořadí není striktně závazné a nemusí nutně odpovídat každému filmu z typového výběru.

17 WRIGHT, W. *Six Guns and Society: Structure of the Western Film*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1975, s. 29-49. ISBN 0-520-03491-0.

1. Hrdina přijíždí do civilizace, společnosti.
2. Hrdina je společnosti neznámý.
3. Hrdina ukáže, že má nějakou vyjímečnou schopnost.
4. Společnost rozezná rozdíl mezi jimi a ním. Hrdinovi je přiznán status společenské vyjímečnosti.
5. Úplně celá společnost hrdinu ale mezi sebe nepřijme.
6. Vznikne konflikt zájmů mezi společností a zločinci.
7. Zločinci jsou silnější, než-li společnost. Společnost je slabá.
8. Vzniká pouto přátelství nebo respektu mezi hrdinou a jistým zločincem.
9. Zločinci ohrožují společnost.
10. Hrdina se vyhýbá účasti ve vzniklém konfliktu.
11. Zločinci ohrožují přítele hrdiny.
12. Hrdina bojuje se zločinci.
13. Hrdina porazí zločince.
14. Společnost je v bezpečí.
15. Společnost přijme hrdinu za svého člena.
16. Hrdina ztrácí svůj vyjímečný status nebo se jej dobrovolně vzdává.

K ucelení Wrightova konceptu a jeho výše popsaných dějových funkcí bych jen zdůraznila trojici stereotypů postav: hrdina – zločinec/zločinci – společnost. Přestože zločinci i společnost jsou na plátně reprezentovány skupinou postav, nemají žádné vnitřní rozpory nebo konflikty. Z tohoto důvodu je s nimi pracováno jako s jednou postavou. Celé trojici jsou připisovány již zmíněné protiklady vně – mimo společnost, dobro – zlo, silný – slabý, civilizace – divočina, jejichž smysl je již po tomto výčtu zjevný a jejich příslušnost s povahou stavu je závislá od konkrétního filmu. Obdobným způsobem Wright analyzuje celou čtveřici typů westernů, které získal na počátku třídění.

2. Historický průřez – Od loupeže na železnici po postmodernu

V následující kapitole se věnuji historickému vývoji výroby westernových filmů. Ve čtyřech podkapitolách jsem se snažila zmapovat období od raných zvukových let do počátku druhé světové války, poválečná léta, období šedesátých a sedmdesátých let a nakonec osmdesátá léta až po současnost.

V rámci kapitoly jsem u uváděných děl dodržovala konvenci záznamu ve tvaru *český název filmu (původní název, rok výroby)*. V případě že český název neexistuje, je uveden jen *název původní (rok výroby)*. Jestliže je rok výroby ve větě již zmíněn, neopakuji jej. Přestože se jedná o historický průřez a přes moji snahu, díla nejsou řazena striktně chronologicky. Záměrně jsem se také vyhnula uvádění nebo komentování děje, pokud to není pro výklad nezbytně nutné. Průběžně jsem zařadila několik technických milníků spojených s westernovou produkcí. Protože se domnívám, že období němého filmu je pro účel mé práce nepodstatné, se vším respektem k jeho úloze v počátcích rozvoje kinematografie, záměrně jej uvádím jen symbolicky v následujícím odstavci.

Prvním filmem který je v odborné literatuře pokládán za patrný prvopočátek westernového filmu je němý film *Velká železniční loupež (The Great Train Robbery, 1903)*¹⁸. Americký filmový pionýr, režisér *Edwin Stanton Porter*, využil ve čtrnácti scénách zločinu přepadení vlaku tak, aby film „začlenil diváka do svého prostoru a simuloval tak jeho přítomnost v pohybu a akci.“¹⁹. Film který byl trochu paradoxně natočený na východně Spojených států se stal komerčně nejúspěšnějším z přednickelodeonovské éry, tj. před založením stálých malých kin rozmístěných po celých Spojených státech. V desátých letech se western rozmáhal a stoupal na popularitě. Ve dvacátých již ovšem stagnoval a přežíval jen v druhořadých produkcích. Posledním westernem, který ukončuje éru němého filmu (nicméně který měl už také i zvukovou verzi), byl *The Light of Western Stars, 1930* režisérů *Otto*

18 Dostupný z WWW <<https://www.loc.gov/item/00694220>>

19 SKLAR, R. *A world history of Film*. New York : Harry N. Abrams, Inc., 2002, s. 20.

Browera and *Edwarda H. Knopfa*²⁰. Tímto dílem se éra němého westernu definitivně uzavírá.

2. 1. Ranná zvuková éra (do roku 1939)

Prakticky celá třicátá léta poznamenalo ve všech odvětvích černé úterý tj. krach na newyorské burze v roce 1929. Většina hollywoodských společností se dostala do vážných finančních potíží nevyjímaje bankroty. I přesto se americká kina rychle přizpůsobovala nástupu zvukového filmu. Ten byl původně považován jen za náhradu finančně nákladných živých vystoupení při filmových projekcích. I přes panující krizi byl však v polovině roku 1932 ve Spojených státech přechod na zvukový film dokončen. Příchod zvuku napomohl posílit pozici westernu, jazykovým humorem proměnil němou komedii a dal prostor ke vzniku zcela nového a posléze i hlavního žánru muzikálu²¹.

První desetiletí zvukového filmu přineslo několik dalších důležitých momentů. Jedním z nich byl vznik uzavřeného systému hollywoodské produkce, kdy si osm studií rozdělilo trh s cílem omezit konkurenci. Dále se ze soudobého pohledu objevil první western *Under a Texas Moon* (1930) režiséra *Michaela Curtize*, který byl natočen barevným systémem Technicolor a současně se do dnešní doby dochoval. Dalším momentem byl první úspěch westernového filmu na cenách Akademie. *Cimmaron* (1931), velkorozpočtový snímek natočený na motivy stejnojmenného románu *Edny Ferber* zvítězil v kategoriích nejlepší kamera, adaptace a režie. *Cimmaron* je kritiky oceňován jako vyjimečný také tím, že je u něj jako u prvního zdokumentována práce scénáristy s předlohou, se „*zřetelem na historickou povahu příběhu, se záměrem přenést na plátno výpravnost ve své autentické podobě – takové která odráží skutečný prožitek osidlování a růstu, raději než jen dodržuje žánrové zvyklosti a klišé.*“²². Vznikl tak cenný snímek, jenž se ocitl na pomezí

20 VARNER, P. *The A to Z of Western in Cinema*. Lanham : The Scarecrow Press, Inc., 2009, s. xviii. ISBN 978-0-8108-7051-2.

21 THOMPSONOVÁ; BORDWELL, Cit. 9, s. 199-208.

22 ROLLINS; O'CONNOR, Cit. 1, s. 24.

westernu a historického dokumentu, který revidoval dosavadní repetitivní způsob vyprávění a zobrazil do té doby nevídaný pohled – multietnické a multirasové osidlování západu s hlavní hrdinkou tvrdohlavě kritizující kapitalistickou společnost a její materialismus²³. Obecně pak probíhala od třicátých let v malých studiích četná výroba zábavních, nízkorozpočtových a nijak originálních „B“ westernů. Tato produkce byla cílena především na mladší diváky a jejich popularita byla motorem výroby až do konce čtyřicátých let.

Ještě než zakončím tuto podkapitolu nezbytně nutným a triumfálním snímkem Přepadení, ráda bych vložila do textu ještě jeden film. K tomu mě pobídlo náhodné nalezení zmínky o jeho producentovi v literatuře²⁴, volná dostupnost snímku a především pak jeho shlédnutí. O zařazení jsem původně vůbec nepřemýšlela. Příspěvek producenta *Jeda Buella* westernu spočíval v zaměření se na jeho hudební složku a její variace. Současně s tím však měl Buell mimořádný instinkt pro produkci komerčně úspěšných filmů, které, a právě možná i proto, často narušovaly jednotvárnost westernového ztvárnění. Pod jeho dohledem tak vznikl v roce 1935 podžánr westernového muzikálu tzv. *koňská opera*, která spojila western a zpívané písně. Úspěch vyvrcholil vznikem snímku *The Terror of Tiny Town (1938)*²⁵. Nejznámějšího, nejkontroverznějšího a nejnepochopitelnějšího Buellova filmu zakotveném na půdorysu nijak vyčnívajícím z tehdejší produkce. Zasadní však bylo plné obsazení dospělými lidmi, velmi malého, trpasličího vzrůstu. Tato volba herců dala filmu, krom komediálně kontroverzního potenciálu, i parodickou vlastnost být na jejich účet. Přelomové je však zpochybnění do té doby ctěné důstojnosti amerického mýtu. „*Buell vytvořil (...) nástroj, jímž se (divokému) západu posmíval, zatímco západ odpovídal stejným posměchem zpátky.*“²⁶. Buell byl za tento film kritizován pro vykořisťování. Nicméně i jeho následující film byl v té době provokativní. V roce 1937 obsadil western *Harlem on the Prairie* kompletně Afroameričany²⁷. Hlavní hrdina

23 SMYTH, J. E. The New Western History in 1931. In *Hollywood's West*, s. 38.

24 MILLER, C. Tradition, Parody, and Adaptation. In *Hollywood's West*, s. 65.

25 Dostupný z WWW <https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Terror_of_Tiny_Town.webm>

26 MILLER, Cit. 24, s. 74.

27 *Harlem on the Prairie*. In Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001-, strana naposledy edit. 2016-02-19 [cit. 2016-03-13]. Dostupný z

ztvárněný hercem *Herbem Jeffriesem* navíc zpíval. Celistvé obsazení afroamerických bylo herců nezvyklé. Mainstreamové filmy v období krize ukazovaly tehdejší pojetí „přirozeného“ řádu rasových vztahů a pro Afroameričany v něm bylo místo jen pro role nízkých společenských statusů. Shrnuto, Buell měl producerský talent na výdělečné filmy, které, patrně nezamýšleně, vrhaly návdavkem světlo na společenské a politické problémy své doby.

Konec třicátých let znamenal nový zájem publika. Režisér *John Ford* přinesl svůj první zvukový film *Přepadení* (*Stagecoach*, 1939), na motivy románu *Ernesta Haycoxe The Stage to Lordsburg*. Film se stal legendou. Bazin jej ve své dokonalosti odvážně přirovnává k vynálezu kola. Hovoří o něm jako o „... ideálním příkladu vyzrálého stylu dovedeného ke klasické dokonalosti. Johnu Fordovi se podařilo nalézt ideální vyvážení mezi společenským mýtem, historickou rekonstrukcí, psychologickou pravdou a tradičním tématem westernu.“²⁸. Výpravný film byl ve své době označován též jako melodrama a ovlivnil řadu následujících snímků. Spojil akční scény typické pro „B“ westerny, dechberoucí scenerii Monument Valley s vykreslením široké variety postav různých sociálních tříd, které se spolu silou osudu setkají. Ford nicméně pozměnil jejich chování v rámci společenských rolí. Ty postavy u nichž by divák očekával společensky vážené a důstojné chování, se ve filmu chovají jako podvodníci a zbabělci. Opačně, lidé z okraje společnosti ukazují přímost jednání a velkorysost. Film se stal mezníkem a pozdvihl western z levného, jednoduchého a podřadného statusu do seriózního, vyspělého a komerčně úspěšnějšího žánru. Z Forda se v průběhu dvou následujících dekad stal nejvýraznější režisér klasického westernu.

WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Harlem_on_the_Prairie>
28 BAZIN, Cit. 5, s. 149.

2. 2. Poválečná éra – padesátá léta

Napadení Pearl Harboru v prosinci 1941 znamenalo pro Spojené státy vstup do války. Americký filmový průmysl do té doby pocíťoval výpadek na evropském vývozu a připravoval Američany na jejich možné válečné nasazení. Po momentu překvapení a následném rychlém sledu událostí výrazně vzrostla výroba filmů zaměřených na historické události. Tento vzestup ve své míře předčil i evropský film.²⁹ Hollywood začal plně podporovat patriotismus a válečné úsilí. Filmová produkce však byla pod dohledem U.S. Office of War Information a Office of Censorship, které měly pravomoci výrobu děl ovlivnit případně i zastavit. Průběžný růst diváckého zájmu vyvrcholil v roce 1946. Ten znamenal pro Hollywood kasovní rekord, který je dodnes platný. Už během následujících dvou let se ale trend obrátil. Vyšetřování a zánik hollywoodského studiového systému, propad exportu, vyšetřování domnělých pro-komunistických aktivit Výborem pro neamerickou činnost (House Un-American Activities Committee) doprovázené vznikem studiových černých listin, změna amerického životního stylu spojená s rozmachem televizního vysílání a dostupností televizorů, to byly faktory které způsobily, že do konce roku 1956 poklesly příjmy filmového průmyslu o 74 %³⁰. V tomto roce shodou okolností byl uveden jeden z neslavnějších snímků, tehdy moderně noiroví *Stopaři* (*Searchers*) Johna Forda.

S rozvojem televizního vysílání vznikl televizní western. V roce 1954 už bylo v amerických domácnostech 32 milionů televizních přijímačů a westernová symbolika byla zcela běžně využívána například v televizní reklamě na tabákové výrobky. V průběhu padesátých let se tento podžánr stal velmi rychle populárním a jeho úspěch pokračoval i v letech šedesátých. Nejprve se vysílaly již natočené filmy. Představitelé filmových kovbojů ale získávali své vlastní show, například s maskovaným texasským hrdinou *The Lone Ranger* (1949 – 1957). Show měla skoro 170 epizod a dva celovečerní filmy. Současně vznikaly levné „B“ westerny a rozsáhlé ságy jako

29 McLAUGHLIN, R. L. *We'll Always Have the Movies: American Cinema during World War II*. The University Press of Kentucky, 2010, s. 71. ISBN 978-0-8131-7137-1.

30 THOMPSONOVÁ; BORDWELL, Cit. 9, s. 331-336.

The Life and Legend of Wyatt Earp (1955 – 1961). Vrcholem se stal rok 1959, kdy bylo uvedeno 26 televizních westernů v hlavním vysílacím čase³¹.

Velkorozpočtové westerny pokračovaly v růstu popularity započaté ještě v předválečných letech. Vrcholila pesimistická noirová estetika a zvyšovaly se nároky na psychologické vykreslení postav. Začaly se objevovat nákladné velkoformátové Technicolorové filmy jako *Souboj na slunci* (*Duel in the Sun*, 1946). Režii komerčně jednoho z nejúspěšnějších westernových melodramat o délce více jak 130 minut započal *King Vidor* avšak film nedokončil. Byl odvolán a na díle se vystříдалo ještě sedm režisérů. Později, v šedesátých letech bylo úlohou těchto velkofilmů zastavení poklesu diváckého zájmu. V souvislosti s filmy zaměřenými na tematicky bohaté Britské imperium a jeho (v tomto kontextu Američanům povědomé) dobytectví, ale především s domácími válečnými filmy, se započal posun od tradičního individualismu hlavního hrdiny k důrazu na jeho kolektivnost³². A to třeba ve Fordově kavalerijní trilogii *Fort Apache* (1948), *Měla žlutou stužku* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) a *Rio Grande* (1950). Na plátně se tak začly objevovat filmové interpretace jezdeckých kavalerií a iniciační proklamace o jejich morálním významu a pravidlech členství. Tyto kavalerie byly prezentovány buďto jako vnitřně zcela bezrozporné, nebo byly jejich spory, přes svou závažnost (např. rozdílný třídní původ nebo etnicita), odsunuty do pozadí.

Dalším zásadním posunem souvisejícím s odklonem od individualismu bylo zvýšení důrazu na roli ženských hrdinek. Hlavní hrdina již se závěrem filmu nemizí osaměle v dáli, ale začíná se usazovat. Vznikají pak v rámci jednoho filmu dva protikladně charakteristické světy. Vnější, ryze mužský s pastvinami a koňmi a vnitřní, s ženou a domácím krbem. Posilovala se tak hodnota začleňování do společnosti, rodiny a domova. Rovněž se začaly objevovat náznaky sexuální symboliky. Ženské postavy se stávají oporami mužských hrdinů ať už svou fyzickou

31 Westerns on television. In Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- , strana naposledy edit. 2016-05-31 [cit. 2016-03-15]. Dostupný z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Westerns_on_television>

32 McDONOUGH, K. A. Wee Willie Winkie Goes West. In *Hollywood's West*, s. 99-114.

pěčí nebo psychickou podporou. Například v oskarovém filmu *V pravé poledne* (*High Noon*, 1952), jediném westernu režiséra *Freda Zinnemanna*, kde Amy (Grace Kelly) zachrání život svému manželovi Willovi (Cary Grant) a současně mu pomůže zabít hlavního zločince. Zastřelení zločince, do té doby genderově typická prezentace mužské agresivity je nově prezentováno i v ženské roli. Ve Wrightově pojetí klasického typu westernu byly ženy pro hrdinu a jeho úlohu spíše zdrojem komplikací. Dlužno dodat, že tento a další posuny neušly kritice především ze strany konzervativních zastánců žánru. John Wayne film *V pravé poledne* dokonce označil za neamerický.

Posledním momentem který bych ráda zmínila, bylo zlepšení situace společenských menšin. Spolu s koncem druhé světové války se objevilo téma původních kmenů Američanů³³ a jejich násilné integrace. Kriticky odráželo problémy se kterými se potýkali domorodci, kterých bylo ve službě 25 000, po návratu ze svého válečného nasazení. Zoufalé podmínky v rezervacích, předsudky, dohled státních institucí na základě příslušnosti, napadání na kmenových územích, nucené stěhování, atd. Příkladem takového filmu s liberálním přístupem je revizionistické drama *Zlomený šíp* (*Broken Arrow*, 1950) režiséra *Delmera Davese*, který zaznamenal komerční úspěch a otevřel volnou cestu dalším *pro-indiánským* filmům. Filmy ovšem byly kritizovány pro nedostatek autenticity a stereotypizaci. Představovaly spíše fantazijní vyprávění příběhů s až nadpřirozenými schopnostmi domorodců, se sjednáváním míru a/nebo mezirasových sňatků. To vše v autentických kostýmech s rekvizitami. „V období klasického westernu byl obraz divokých Indiánů napadajících bílé osadníky reprezentací nečistého násilí, které mělo být v kontrastu k mužům z kavalerií a jejich schopnosti očisty skrze násilí. (...) Tento obraz se zhroutil s Indiány v kavalerii“, ale rovněž s Indiány „v uniformě, kteří byli viditelní v průběhu a bezprostředně po druhé světové válce.“³⁴ Spolu s tímto trendem se za přispěvku hollywoodské honby za novými tématy, začali režiséři dotýkat problematiky rasismu a diskriminace i u dalších menšin, především u

33 HEARNE, J. The „Ache for Home“. In *Hollywood's West*, s. 126-138.

34 HEARNE, Cit. 32, s. 138.

Afroameričanů a Američanů mexického původu. Ti byli vystaveni oproti domorodým Američanům segregaci. Přesto jich ve válce dohromady bojovalo více jak tři miliony, následkem čehož rostla společenská podpora jejich lidských práv.

2. 3. Šedesátá a sedmdesátá léta

Od počátku šedesátých let byl svět v krizi. Spojené státy se potýkaly nejen s angažná ve válce ve Vietnamu, ale také s řadou vnitrostátních potíží. Filmový průmysl do nich přesto vykročil zdravě a to díky průběžné stabilizaci vztahu filmové a televizní výroby. Pokračovala produkce velkorozpočtových snímků. Vzniklo slavných *Sedm statečných* (*The Magnificent Seven*, 1960) režiséra Johna Sturgese, film kontroverzně inspirovaný japonskými *Sedmi samuraji* (*Shichinin no samurai*, 1954) *Akira Kurosawy*. Přesto však rostoucím vlivem alternativní protikultury (counterculture), která byla podhoubím pro vznik inovovaných politickoideologických postojů, postupně a nezastavitelně klesala návštěvnost kin. Pokračovalo období westenového revizionismu, začaly se ale objevovat nezávislé produkce, stoupala obliba dovozu filmů z Evropy a velká studia se díky své vysoké nákladovosti ocitla ve vážné krizi, která je přivedla pod křídla ještě větších korporací. Se sedmdesátými léty tak filmoví producenti byli donuceni redefinovat divácké publikum a jeho požadavky. Došlo k proměně hollywoodského stylu. Zdokonalil se produkční marketing a došlo k zacílení na teenagery. Zdokonalují se technologie a objevují se nové stříhové a kamerové techniky. Těchto nových technik využil režisér *Sam Peckinpah* ve filmu *Divoká banda* (*The Wild Bunch*, 1969). Zkreslování časoprostoru a zpomalené drastické záběry prýšící krve, padajících těl, spolu se zvukovým doprovodem nárazů kulek do těl nebo rozbitého skla působily inovativně a atraktivně. Film byl některými kritiky interpretován jako alegorie války ve Vietnamu, ale Peckinpah toto nepotvrdil. Stál si ale za násilným obsahem, který byl natolik důrazný, že skutečně znamenal přelom³⁵ a stal se inspirací mnoha kriminálních thrillerů sedmdesátých let.

35 THOMPSONOVÁ; BORDWELL, Cit. 9, s. 530-533.

Klasický styl některých významných tvůrců v té době začínal působit zastarale. Změn se ale účastnit nechtěli a dávali to hlasitě najevo. Míra násilí pro jejich generaci překročila své hranice. Ze scény odešli *Howard Hawks*, autor filmu *Červená řeka* (*Red River*, 1948). Kariéru ukončil také velikán John Ford posledním filmem *Sedm žen* (*Seven Women*) z roku 1965.

Šedesátá léta jsou obdobím, kdy se v Itálii rozbíhá výroba podžánru označovaného původně posměšně jako *spaghetti western*. Ten se stal nejúspěšnějším italským žánrem v zahraničí. Rovněž v zemích východního bloku započala produkce tzv. *red westernů* (*easternů*, *osternů*). Oběma žánrům se budu podrobněji věnovat ve třetí kapitole.

Sedmdesátá léta přinesla novou generaci filmařů a tzv. Nový Hollywood. Klasický western se stejně jako jiné klasické žánry transformoval. V tomto případě syrovějšímu realistickému podání násilí a autentičnosti rasismu vůči domorodým Američanům. Rovněž se objevil fenomén *městského kovboje*. Výborným příkladem je úspěšný film *Drsný Harry* (*Dirty Harry*, 1971), mimojiné westernového režiséra *Dona Siegela*. Systémem frustrovaný osamělý hrdina v soudobých kulisách, beroucí zákon do svých rukou a vykonávající špinavou práci pro své nadřízené. Ačkoliv je žánrově spřízněn vzdáleně, uvádím jej záměrně a vyjimečně. Hlavní roli Harryho Callahana ztvárnil *Clint Eastwood*, jehož vynesl do Hollywoodu italský úspěch. Eastwood se chopil režie a natočil svůj v pořadí druhý, žánrově ale první western *Tulák z širých plání* (*High Plains Drifter*, 1973). Film měl nečekaný úspěch a opět nešetřil násilím. Jeho míra vedla k odmítnutí Eastwooda stárnoucím Johnem Waynem při pokusu o navázání spolupráce, která poté už nikdy neproběhla.

Sedmsedátá léta symbolizují definitivní konec westernu staré školy úmrtím tří jeho nesporných velikánů, Johna Forda, Howarda Hawkse a s rokem 1979 i Johna Waynea.

2. 4. Osmdesátá léta až po současnost

Společenský význam filmu pro americkou společnost se do jisté míry odrazil v osobě prezidenta Reagana. Bývalého filmového herce, hrajícího mimo jiné i ve westernech. Osmdesátá léta pokračovala v rychlém technologickém vývoji a v běžných domácnostech se začal objevovat satelitní přijímač nebo kabelová televize. Pro filmový průmysl byly tyto technologie podstatné, protože navýšení počtu kanálů rozšířilo odbytiště výroby. Další zásadní technologickou novinkou bylo uvedení domácího videorekordéru. V roce 1988 jím byla vybavena už většina amerických domácností a znamenal po počáteční nejistotě studií další a rozhodně nezanedbatelný zdroj příjmů. V roce 1989 činil prodej videokazet více než polovinu celkového zisku. Tento růst ukončila až nasycenost trhu a příchod digitálního DVD systému³⁶. Ačkoliv se studia uchýlila k produkci nákladných megafilmmů, pro žánr western v osmdesátých letech nebylo místo. Z kinosálů zcela vymizel a televize se omezila jen na opakování archivní produkce. Poslední velkorozpočtový film *Nebeská brána* (*Heaven's Gate*, 1980) režiséra *Michaela Cimina* byl čtyřhodinovým, naprostým fiaskem, který jen přispěl k pádu westernu pro celou dekádu.

Fakticky úspěšnější filmy se objevily až s devadesátými léty. Revizionistický *Tanec s vlky* (*Dances with Wolves*, 1990), jehož hlavní role a současně i debutové režie se ujal *Kevin Costner*, Eastwoodovi *Nesmiřitelní* (*Unforgiven*, 1992) nebo film *Mrtvý muž* (*Dead man*, 1995) *Jima Jarmusche*. První dva zmíněné filmy byly oceněny cenami Akademie. Devadesátá leté navrátila dlouhé seriálové ságy s westernovou tematikou (*Doktorka Quinnová* [*Dr. Quinn, Medicine Woman*], 1993 – 1998) na televizní obrazovky. Přinesla řadu post klasických filmů, více či méně odkazujících na své předlohy. Bylo patrné citlivé soustředění se na politicko-korektní uchopení tématu. Příkladem jsou v roce 1993 premierované filmy *Malá pistolnice Jo* (*The Ballad of Little Jo*) režisérky *Maggie Greenwald* nebo *Banda: Pomsta Jessieho Leea* (*Posse*) *Maria Van Peebles*. Objevily se též nepříliš vydařené westernové

³⁶ THOMPSONOVÁ; BORDWELL, Cit. 9, s. 707-711.

komedie jako *Wild Wild West (The Wild Wild West)* režiséra *Barryho Sonnenfelda*, které reminiscenčně odkazovaly na populární TV seriál ze šedesátých let.

Do pořadí zájmu a to i filmových kritiků se western opět dostal s lety nultými. A to jejich živou a kvalitnější produkcí. V roce 2004 společnost HBO přišla se seriálem *Deadwood*, v němž kladla důraz na snahu historicky realistického ztvárnění konce devatenáctého století. Vulgární mluva, kruté a zákeřné činy, maskulinní drsnost a právo silnějšího. V roce 2007 vznikl remake původního zpracování z roku 1957 *Delmera Davesa*, filmu *3:10 Vlak do Yumy (3:10 to Yuma)*, kterého se ujal *James Manigold*. Film byl divácky úspěšný a hned v roce 2010 jej následoval další remake. Film *Maršál* s ikonickým Johnem Waynem z roku 1969 režisérských bratří *Ethana a Joela Coenových* *Opravdová kuráž (True Grit)*. Film byl nominován na deset cen Akademie, avšak ani jednu neproměnil. Tomuto snu amerických filmařů se podařilo dosáhnout až v roce 2012 režiséru *Quentinu Tarantinovi* s filmem *Nespoutaný Django (Django Unchained)* příběhem o otroku, který má možnost získat svobodu a najít ženu, kterou kdysi ztratil. Zajímavým detailem je Tarantinovo fanouškovství a jeho spolupráce s legendou spaghetti westernu, hudebním skladatelem *Eniem Morricone* na jeho následujícím filmu *Osm hrozných (Hateful Eight)*. Tato spolupráce filmu vynesla jedinou oscarovou sošku právě za autorskou hudbu. Posledním filmem, který bych ráda zmínila je *Revenant Zmrtvýchvstání (The Revenant)* režiséra *Alejandra González Iñárritu*. Westernový příběh založený na dochovaném v příběhu o přežití lovce kožešin po napadení medvědem grizzlym.

Jen v mezidobí 2012 až 2014 vznikly navíc tři westernové seriály *The Longmire*, *The Gunsligers* a *The Gufighter*. V souhrnu pak od roku 2010 vznikla další díla, která na western svým vyprávěním alespoň odkazují jako například bratří Coenových *Tahle země není pro starý (No Country for Old Men, 2007)*. Oba mnou zmíněné poslední filmy z roku 2015 byly komerčně velmi úspěšné, oceněny četnými cenami včetně cen Akademie. Možná jde jen o krátký a náhlý okamžik v

kinematografii. I tak se domnívám, že i kdyby šlo byť jen o tento záblesk westernového comebacku, jde o comeback velice úspěšný.

3. Neamerický western a další podžánry

Jak jsem již psala v úvodu první kapitoly. Westernové symboliky a snahy o její nápodobu bylo využito ve výrobě filmů i mimo území Spojených států. Tato výroba většinou započala v šedesátých letech. Nešlo jen o ztvárnění třeba z Austrálie nebo možná poněkud kuriózněji z Japonska nebo Indie, ale především o italskou produkci. Ta se stala úspěšnou i v Americe, kolébce westernu. Do jisté míry druhotřídní byla, z českého pohledu jistě populární až legendární, zpracování ze zemí bývalého východního bloku. Pro ty se v Americe zažil název Red western.

3. 1. Spaghetti Western

Italský western je jedním z nejslavnějších podžánrů, v němž se mezi roky 1960 až 1980 podařilo vyrobit více než 600 filmů. Přestože se zpravidla jednalo o koprodukce jihoevropských zemí, pro italský filmový průmysl představovalo ekonomicky nejhojnější období. Odsud také plyne hlavní motivace jejich výroby, která, oproti Spojeným státům, není zakořeněna v historické zkušenosti a mytologii. Z tohoto důvodu nikdy nemohl spaghetti western ohrozit jeho americkou předlohu. Rovněž jeho cílem nebylo zobrazovat americkou historii nebo společnost, ale spíše metaforicky nefunkční italskou společnost, jen ve westernové stylizaci. Jeho vizuální nápodoba je ale natolik vybroušená, že jej laikové mnohdy mylně uvádějí jako příklad toho „pravého a skutečného“ westernu. Jejich výroba probíhala zpravidla v mnohojazyčných týmech, což platí i pro herce. Výrobu jazykově jednotné verze tedy bylo potřeba postsynchronně donamluvit³⁷. Zbývá dodat, že také italské westerny nabývaly odlišných forem, nejčastěji komediálních jako *Podivné dědictví* (*E poi lo*

³⁷ Spaghetti Western. In Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001-, strana naposledy edit. 2016-08-02 [cit. 2016-03-17]. Dostupný z WWW: <https://en.wikipedia.org/wiki/Spaghetti_Western>

chiamarono il magnifico) z roku 1972 režiséra *Enza Barboniho*. Spaghetti western dal světu trojici vyjimečných tvůrců. Režiséra *Sergia Leoneho*, herce a později i režiséra *Clinta Eastwooda* a skladatele filmové hudby *Ennia Morriconeho*.

Sergio Leone byl nejslavnějším režisérem italského westernu. Jeho tzv. dolarová trilogie *Pro pár dolarů* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Pro pár dolarů navíc* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) a *Hodný, zlý a ošklivý* (*Il Buono, il brutto, il cattivo*, 1966) byla následovaná ikonickým dramatem *Tenkrát na západě* (*C'era una volta il West*, 1968)³⁸, který byl již v americké koprodukcí. Exteriéry těchto filmů byly natočeny v levných lokacích Španělska, Itálie a Mexika. Všechny čtyři filmy s realisticky vykresleným stylem násilí, svými tichými anti-hrdiny, potem, špínou a dlouhými blízkými záběry očí, bývají zařazovány do zlatého westernového výběru. Přesto však byl komerčně nejúspěšnější první film trojice *Pro pár dolarů*.

3. 2. Red western

Red western nebo také trochu posměšněji Eastern (Ostern) byl produkován v zemích bývalého východního bloku. Jejich nejzásadnější charakteristikou je revizionistické prohození atributů aktérů. Kovbojové jsou mocichtiví, chamtiví, divocí a zákešní bílí muži, vůči nimž musí bránit původní obyvatelstvo sebe, svá území i kmenová tajemství. Původní obyvatelstvo je vykresleno opačně jako oplývající kolektivností, přirozenou moudrostí předávanou z generace na generaci a dokonalou znalostí přírody a jejích zákonů. Pro žánr charakteristický set westernových plánů a přírody obecně, byl situován většinou v tehdejší Jugoslávii. Tento podžánr se stal v zemích východního bloku velmi rychle oblíbený pro svoji exotičnost. Ostatně, řada filmů a postav je dodnes lokálně legendárních. Výroba těchto filmů probíhala ve dvojím pojetí především v Německu. V tehdejší Západní Německu se natáčely tzv. *sauerkraut westerny* na motivy knih německého spisovatele *Karla Maye* s romantizovanými hlavními hrdiny *Vinnetouem*, náčelníkem *Apačů* a zelenáčem *Old Shatterhandem*, například *Vinnetou* (1963) režiséra *Haralda Reindla*. Ve východním

³⁸ THOMPSONOVÁ; BORDWELL, Cit. 9, s. 468..

Německu, ve studiích DEFA vznikaly tzv. „indiánky“ s hlavní hvězdou Gojko Mitićem o kmenech indiánů např. *Synové Velké medvědice* (*Die Söhne der großen Bärin*, 1966) československého režiséra Josefa Macha v němž hojně účinkovali také tehdejší českoslovenští herci³⁹. Hovořím-li o tehdeším Československu, měla bych alespoň zmínit nejslavnější western resp. westernovou parodii domácí výroby obohacenou muzikálovými písněmi *Limonádový Joe* z roku 1964. Jak už podtitul filmu napovídá jde o tzv. koňskou operu. Komédie využívá westernového prostředí v různých barvách, westernové symboliky a obsazuje běžné hlavní postavy tj. kladného hrdinu, zločince a jeho partnery a dvě ženy protikladných charakterů.

3. 3. Doplnění typologie podžánrů

Výše zmíněné dva podžánry, jsou jen malým zastoupením široké variety podžánrů. Typologií je možné nalézt v odborné literatuře i ve volně dostupných internetových zdrojích vícero. Nanalezla jsem však ustálenou, která by byla využívána filmovými teoretiky ve shodě. Navíc literatura často nenabízí univerzální typologie, ale zabývá se jen zařazením filmů, kterým se tematicky věnuje. Z tohoto důvodu jsem nevyužila třeba Caweltiho typologii z knihy *Six Gun Mystique*, protože se věnovala jen americké produkci, byť velmi podrobně. Rovněž teoretické typologie staršího data nereflektovaly aktuální produkci. Z tohoto důvodu jsem nakonec zvolila encyklopedickou typologii⁴⁰, přestože jde o volně dostupný a neodborný zdroj. Protože se jedná o rozsáhlý soubor kategorií, usoudila jsem, že není nutné abych jednoznačně pojmenované podžánry podrobně upřesňovala. Je pochopitelně potřeba zmínit že existují díla, která není možné zařadit výhradně do jednoho podžánru, protože se mohou v těchto umělých kategoriích překrývat.

39 JURINOVÁ, K. *Western Goes East: Limonádový Joe and its possible interpretations*. Brno, 2006. Diplomová práce (Mgr.). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. 2006-09-07.

40 Spaghetti Western. In Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- , strana naposledy edit. 2016-05-23 [cit. 2016-06-29]. Dostupný z WWW: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Western_\(genre\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Western_(genre))>

- *Klasický western* – Již definován v první kapitole této části.
- *Acid western* – Forma protikulturní (counterculture) z 60. a 70. let, záměrné a extrémní narušení tradičních narativních konvencí, zhmotněné halucigenní vize. Příkladem je *Krtek (El Topo)* Alejandra Jodorowskyho z roku 1970.
- *Charro (Cabrito nebo Chili western)* – Mexické filmy vyráběné od 30. let, původně související s americkou předlohou jen přítomností jezdců na planinách nebo venkově. Od 50. let se přiklání k americkému pojetí.
- *Soudobý western* – již popisován v podkapitole 2. 3. *Osmdesátá léta až po současnost*.
- *Electric western* – 70. léta, kovbojové jsou vybaveni krom zbraní i elektrickými kytarami, westernový příběh prolíná téma rockové hudby.
- *Euro western* – Zahrnuje filmy západoněmecké provenience.
- *Florida (Cracker) western* – Filmy soustředící se na téma americké Second Seminole War v oblasti dnešní Floridy v letech 1835-1845.
- *Hororový western* – Zábavná kategorie průniku žánrů z 60. let stavějící proti sobě například Billyho Kida proti Drákulovi.
- *Indo (Curry) western* – Indický western, jehož výroba započala v 70. letech a běží dodnes. Předlohou není jen americký western, ale také spaghetti.
- *Martial arts western* – Podžánr kombinující western s bojovým uměním, ninja western nebo samurai western.
- *Meat pie western* – Obecně jde o westerny vyrobené v Austrálii.
- *Northwestern* – Filmy odehrávající se na Aljašce nebo v západní Kanadě. Ve výrobě již od 30. let.
- *Ostern* – Již definován v podkapitole 3. 2. *Red western*.
- *Pornografický western* – Westernové příběhy zaměřené na erotiku.
- *Revisionistický western* – Časná šedesátá léta, přehodnocení jednoduchého protikladu hrdina vs. zločinec, otázka morality užití násilí.

Již definováno v kapitolách 2. 2. *Poválečná éra – padesátá léta* a 2. 3. *Osmdesátá léta až po současnost*.

- *Sci-Fi western* – Sci-fi filmy, využívající prvky nebo tematiku westernu. Například *Star Wars* režiséra *George Lucase* nebo též tzv. *Space western* TV seriál *Star Trek*. Karavana vozů ke hvězdám, prozkoumávající namísto západu vesmír.
- *Spaghetti western* – Již definován v podkapitole 3. 1. *Spaghetti Western*.
- *Weird western* – Klasický western s příměsí jiných žánrů např. Steampunk.
- *Westernová satira* – Podžánr parodující nebo vysmívající se westernové symbolice a tradičním rysům.

B. VÝTVARNÁ KONCEPCE FILMU

4. Rozbor vybraných westernových filmů

V následujících třech podkapitolách se věnuji rozborům mnou vybraných filmů, které byly natočeny po roce 2000. Jde tedy o soudobý western. Filmy jsou záměrně vzájemně odlišné svým zpracováním. Rozbory jsem řadila chronologicky dle doby jejich uvedení. Obsahují stručnou dějovou linii, analýzu aplikovaných výtvarných konceptů a prostředí resp. filmových lokací a dekorací.

4. 1. Návrat do Cold Mountain (Cold Mountain)

USA, 2003, 155 min

režie: Anthony Mingella

kamera: John Seale

architekt: Dante Ferretti

Film je adaptací knihy *Cold Mountain* Charlese Frazierova. Režisér Anthony Mingella s kameramanem spolupracovali již dříve na několika filmech a za film *Anglický pacient* (*The english patient*, 1997) dokonce oba získali cenu Akademie Oscar.

4.1.1. Děj filmu

Děj začíná na frontě těsně před koncem americké občanské války. Postupně se však retrospektivně vrací do minulosti kdy do městečka Cold Mountain přijíždí kvůli svému zdraví reverend Monroe (*Donald Sutherland*) se svou dcerou Adou (*Nicole Kidman*) a usídlují se na farmě jménem Černá zátoka. Ada se seznamuje s místním mužem jménem Inman a vzniká se mezi nimi velmi silný vztah. Naneštěstí je však rozdělí válka a Inman musí

narukovat. Další neštěstí potká Adu velmi záhy, kdy zemře její otec a ona zůstává na celou farmu sama. Pro typicky městskou slečnu je to velmi nesnadný úkol. Inman je mezitím raněn a léčí se ve vojenském lazaretu. Po přečtení dopisu od Ady, ve kterém ho snažně prosí ať se k ní vrátí, z lazaretu zběhne. K Adě se mezitím přidává svérázná Ruby Thewes (*Renée Zellweger*), která má spoustu zkušeností s péčí o farmu. V celé zemi řadí členové domobrany, kteří válečné zběhy loví a vraždí. Inmanovo putování zpět do Cold Mountain je nejen díky tomu velmi spletité. Dokonce ho jeden z mužů, které cestou potká – Junior, domobraně udá. Inmanovi se podaří uprchnout a zranění mu ošetří postarší žena žijící v lese v malé chýši. V Cold Mountain místní domobrana, v čele s krutým mužem jménem Teague, vyvraždí rodinu za ukrývání jejích zběhlých synů. Podaří se přežít pouze matce Sally, která je Rubyinou dobrou přítelkyní. Poté přepadnou a postřelí i navrátilivšího se otce Ruby Stobroda Thewese (*Brendan Gleeson*), který je rovněž válečným zběhem. V téže době konečně doputuje Inman. Setkává se s Adou v nedaleké opuštěné vesničce indiánského kmene Cherokee, kde se předtím ukrýval Rubyin otec. Společně stráví noc. Druhý den se Ruby s Adou vrací zpět do města, ale naneštěstí jsou překvapeni krutou domobranou. Dojde k přestřelce do které se zapojí i Inman ve snaze ochránit obě ženy. Je postřelen a umírá. Závěr filmu je již o několik let později, kdy zkušená Ada se svou dcerou Grace Inman, chystá hostinu pro své věrné přátele.

4.1.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí

Production designerem tohoto snímku je trojnásobný držitel Oscara Ital *Dante Ferretti* a hlavní set dekorátorkou jeho manželka *Francesca Lo Schiavo*, která je rovněž držitelkou tří Oscarů.

Obrazovou přílohu k tomuto filmu jsem neřadila podle dějové posloupnosti, ale podle jednotlivých souvisejících setů.

Děj začíná událostí bitvy o Petersburg, nazývané též jako „Bitva o kráter“ v červenci roku 1864. Tedy ke konci Americké občanské války. Pro natáčení byla vybrána lokace podobná té u města Petersburg ve Virginii. Tedy vyprahlá rovina. Vojáci unie podkopali a podminovali obležení vojáků konfederace. Po výbuchu zůstane v zemi obrovský kráter. Události jsou zde zachyceny těsně před výbuchem a krátce po něm, kdy zůstane v zemi onen obrovský kráter této krvavé bitvy.

Další dekorací je stavba městečka Cold Mountain, která byla celá postavena v nádherné přírodě rumunských Karpat. Samotné domy dodržují typologii Severní Karoliny kam je situován děj. Kamenné podezdívky, dřevěné konstrukce, cihla. Urbanismus města je vyřešen nezvykle a sice tak, že se nejedná o ulici s domy po obou stranách, ale domy jsou pouze na jedné straně a protistranu tvoří svah s kostelem. Kostel je natočen již ve fázi výstavby pro scénu příjezdu Ady s otcem a hlavně jejího prvního setkání s Inmanem. Vzhledem k tomu, že kostel je během natáčení několikrát využit, tak toto umístění nabízí zajímavé průhledy dolů směrem k městu. Také to že je situován v kopci funguje tak, že shromáždění lidí kolem něj má v záběru hloubku. Konkrétní stavby které jsou důležité pro děj, byly řešeny s kladením velkého důrazu na zajímavý detail ať už v exteriéru, například Inmanova ubytovna a její okenice, tak v interiéru. Zde bych uvedla místní obchod a jeho umístění kamen těsně za vchodové dveře. Tento obchod je jednou z ukázek způsobu řešení set decu, který si je velmi podobný v celém filmu. A sice co do zaplněnosti interiéru. Okolí domů je osázeno místními plodinami jako kukuřice nebo tabák.

Proměna dekorace v průběhu času je patrná zejména na farmě Černá zátoka, která patří Adě a jejímu otci. Upravený dům a jeho okolí, díky práci několika otroků, stárne v průběhu děje, jelikož se jedná o rozmezí několika let.

Také díky proměně samotné Ady, kterou krátce po nastěhování postihnou hned dvě těžké rány, narukování Inmana a smrt jejího otce. Tím že je Ada typicky městská slečna, která práci na farmě sama zvládá jen stěží, dům pustne a zarůstá. Odráží tak tím i její smutek. To se projevuje nejen na zahradě, ale dojmu je dosaženo i zarůstáním verandy. Poté co se k ní připojí Ruby a s prací ji pomáhá, stává se z domu opět udržované stavení. Celkový dojem je podtržen i počasím za kterého se natáčelo. Jasný den zpočátku pomáhá náznaku světlé budoucnosti. Vše se však změní ve velmi pochmurnou náladu a to i v době, kdy spolu obě ženy hospodaří. Závěr filmu je opět velmi prosluněný. Dům na farmě je navržen tak, aby byl pohledově atraktivní ze všech stran. Veranda kolem celého domu, výrazné komíny. Skvělé je velké množství bílých plotů, které jsou prostorově rozehrané. Výrazný je i vzrostlý strom vedle domu, díky kterému byla lokace patrně vybrána. Naskýtá se však jen málo pohledů do interieru domu. Nejprve je možno nahlédnout do salonu, který má velmi městský charakter a později, kdy zde žijí dvě ženy, jsou záběry spíše už jen z kuchyně, kde řeší problémy spojené s prací na farmě.

Areál nemocnice byl natáčen z jedné strany v Carter's Grove ve Virginii. Před něj bylo umístěno bavlníkové pole s otroky kteří ji sbírají, jako připomínka toho za co vlastně tito nemocní vojáci bojují. Interier plný raněných vojáků má charakter honosné vily. Ta provizorně slouží jako lazaret a mezi vojáky leží i raněný Inman. Pohledově opačná strana nemocnice byla natočena v College of Charleston ve městě Charleston v Severní Karolině. I když je na stranu od bavlníkového pole jen široký a velmi vzdálený záběr, charakter obou fasád spolu dle mého názoru vůbec nekoresponduje.

Dům Juniora, muže který Inmana udá domobraně, je vidět jen velmi krátce a navíc v noci. Myslím si, že je to trochu škoda, že je zajímavě řešen. Celý je nakloněný k jedné straně. Jakoby „padá“, což by se dalo přeneseně

brát i tak, že jeho obyvatelé žijí na „šikmé ploše“. V interieru je tato „šikmost“ ještě přehnána nasnímáním kamery některých záběrů. Přijde mi škoda, že děj nebyl rozehrán ve více jeho patrech, protože je zde i ochoz, který by to umožňoval.

Obydlí staré ženy která Inmana zachrání a uzdraví, má na můj vkus příliš pohádkové pojetí. Jak její umístění v mechu a kapradí, tak i chatrč samotná. Je sice vidět že záměr byl takový, aby žena žijící sama v lese ji postavila z toho co našla, ale jen stěží si lze představit, jak vetchá stařena táhne staré dveře z na míle vzdálené civilizace. Přestože není jasné jak dlouho zde žije, její obydlí bych si představovala spíše tak, že se nastěhuje do opuštěné chaty a tu si zvelebí, s ohledem na její možnosti, k obrazu svému.

Dům Sáry, ovdovělé ženy žijící jen s malým synem, je tradiční horská chata. V angličtině se pro tyto stavby používá výraz „cabin“. Tento typ stavby bývá zpravidla lépe začleněn do terénu a to ať už je umístěn v lese nebo ve svahu. Z této chaty je dle mého názoru příliš patrné, že byla postavena jen pro filmařské účely.

Na dekoraci starého mlýna je vidět, že bylo dbáno na detail aby bylo zřejmé, že je opuštěný. Vytlučené sklo, opadávající dřevěné obložení. To že se jedná o mlýn a ne jen o obyčejnou opuštěnou boudu, i když v ději to není nijak podstatné, mi přijde zajímavé. Bohužel ale v zimním období vizuálně nepříliš uplatnitelné.

Opuštěná vesnice indiánského kmene Čerokézů je velmi malebná a pečlivě zasazená do daného místa. K její stavbě bylo využito mnoha tradičních postupů a materiálů. Stěny jsou vyplétané z proutí a vyplněny hlínou, případně je celá dřevostavba nebo dřevěná konstrukce omítnutá hlínou. Jsou zde blízké záběry jednotlivých domků, tak lze dobře vidět jak byla postavena včetně

spousty detailů. To že je opuštěná, napovídá opět četné množství prvků, ať už stavebních, jako vypadávající hlína ze zdí či rozpadlá střecha, tak i set decu. Například rozpadající se proutěný koš.

Natáčení filmu probíhalo převážně v Rumunsku. Zde bylo postaveno nejen městečko Cold Mountain ale i ostatní dekorace. Dokonce bylo využito i zdejší westernové městečko společnosti Castel Film Studios v Bukurešti pro pár nočních scén neznámého města při Inmanově putování. Horské scény se natáčely v rumunských Karpatech. Ostatní exteriérové záběry byly pořízeny buď ve Virginii nebo v Severní Karolině. Jsou vybírány velmi rozmanitě. Jak se budu ještě zmiňovat v dalším filmu, domnívám se, že jde o snahu aby putování působilo jako velmi dlouhá cesta.

Poslední exteriérovou lokací je místo setkání navrátilivšího se Inmana a Ady. Ti se setkávají v soutěsce mezi skalami a společně se pak vrací do opuštěné čerokézké vesnice. Vrcholná scéna začíná tím, že se obě ženy vrací z vesnice do Cold Mountain a jsou přepadeny domobranou. Zde proběhne přestřelka, při které Inman zastřelí Teagua. Jeho stoupenec Rourke ale uprchne. Sama přestřelka je natočena v karpatském lese v Rumunsku. Smrkový les s nízkým podrostem. Skalní soutěska je pak použita jako průjezd do jiného lesa za uprchlým Rourkem a kterého se snaží Inman dohonit. Charakter druhého lesa je ovšem diametrálně odlišný, listnatý les bez jakéhokoli podrostu. Doslova „uklizený“. Domnívám se, že byl vybrán z důvodu, aby vizuálně více vynikla scéna kdy se dva zmínění muži honí na koních a následně se vzájemně postřílejí. Dalším důvodem je možnost lepšího nasnímání a z praktických důvodů i možnost použití kamerové jízdy.













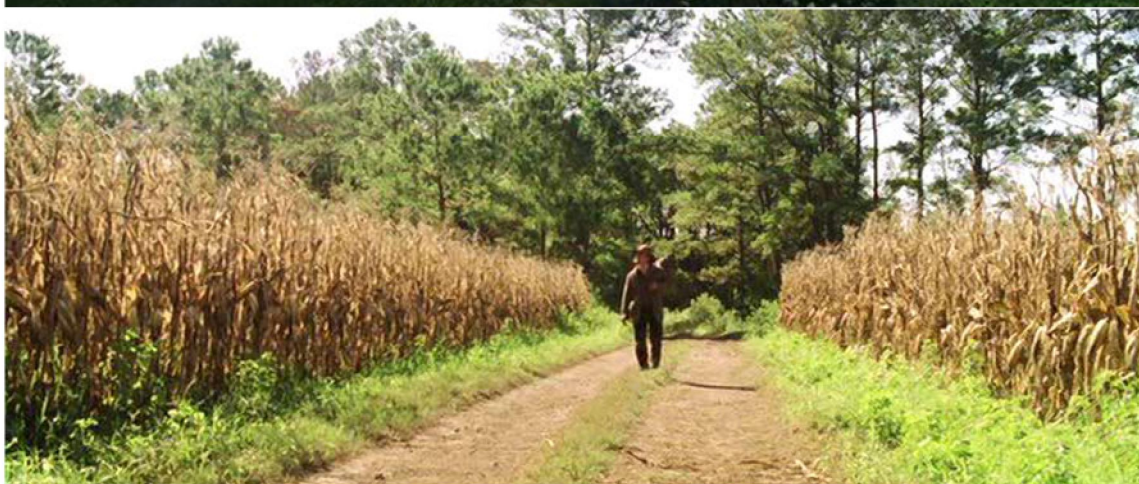
















4. 2. Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford)

USA/Kanada, 2007, 153 min

režie: Andrew Dominik

kamera: Roger Deakins

architekt: Richard Hoover, Patricia Norris

Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem je americký westernový film režiséra *Andrewa Dominika* z roku 2007 natočený podle stejnojmenné knihy *Rona Hansena* z roku 1983. Hlavní role ve filmu hrají *Brad Pitt* (Jesse James) a *Casey Affleck* (Robert Ford), který si za svůj výkon vysloužil nominaci na filmovou cenu Akademie Oscar. Atmosféru filmu dokresluje hudba *Nicka Cavea* a *Warrena Ellise*.

4.2.1. Děj filmu

Příběh filmu sleduje poslední chvíle Jesseho Jamese, který je takřka u konce své loupežné kariery a jeho mladého, zprvu velmi nesmělého obdivovatele Roberta Forda. Samotný děj začíná dne 7. 9. 1881 v Blue Cut v Missouri, kdy Jesse James a jeho bratr Frank spolu s pár dalšími najatými zločinci provedou přepadení vlaku. Před samotným přepadením se objeví Robert Ford, který se nejprve přes Franka a poté přes samotného Jesseho snaží dostat do loupeživé bandy. Přes množství postupných příhod je film sledováním vývoje vztahu mladého Roberta Forda k legendárnímu Jessemu. Ten je vykreslen jako jen obtížně čitelný muž s přirozenou autoritou, předvídavostí a schopností velmi dobře odhadnout lidi. Díky těmto vlastnostem se mu daří pohybovat a přežívat v nebezpečném zločineckém prostředí kde nikdo nemůže věřit nikomu. Mladý Robert Ford je postava bez trochy charismatu ať už vizáží, mluvou či gestikulací. Jak rodina tak ani obdivovaný

Jesse ho neberou příliš vážně. Zvláště pak postoj Jesseho se začne silně Roberta dotýkat a díky čemuž se jeho vztah postupně začne měnit z nekritického obdivu až k nezvladatelné nenávisti. Robert jakoby celou dobu vlastně hledal svoji životní roli. Najde ji až ke konci filmu a i tu začne z duše nenávidět.

4.2.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí

Tento snímek je na výtvarném pojetí založen. Má velmi pomalé tempo a velmi pomalý střih. Zároveň však v divákovi zachovává neustálé napětí což je velká zásluha nejen režie, ale i kamerových záběrů, za které byl Roger Deakins nominován na cenu Akademie Oscar. Film byl nasnímán převážně na Super 35mm Cinemascope, nejširší možný formát pro klasická kina. Hlavním cílem bylo dosažení barevnosti obrazu jako fotografie pořízené v šedesátých letech devatenáctého století. K tomu si při natáčení dopomáhali nejen způsobem snímání, ale i svícením, dekoracemi či kostýmy. Finální vzhled byl dokonán díky laboratorní úpravě negativu způsobem Bleach bypass. Colour gradingových úprav je jen velmi málo.

Ve filmu je několik opakujících se typů záběrů:

1. rozostřené kraje – tento typ je používán při časovém přechodu, at už do budoucnosti, minulosti nebo paralely. Tohoto efektu bylo dosaženo díky novému typu kombinace čoček, širokouhlé s makro čočkou. Je to způsob, který Roger Deakins vymyslel speciálně pro tento film a pro tuto kombinaci se ustálil výraz „Deakinizers“.

2. timelapse záběry – děj je průběžně prokládán časosběrnými záběry oblohy a interiérů. Například když Jesse se svou ženou opustí nečekaně jejich dům. Konkrétně tyto záběry interiérů „blikají“. Toho bylo dosaženo tím, že osvětlení bylo přirozené a efekt „blikání“ je způsoben tím, že sluneční světlo blokuje buď stromy nebo mraky.

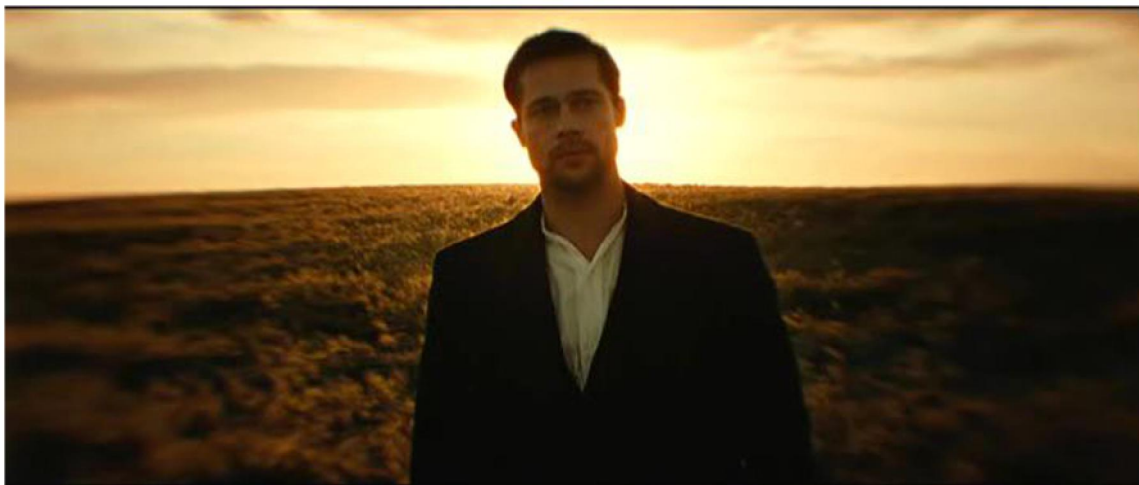
3. sledování přes dveře nebo okna – tyto záběry jsou velmi časté. Jejich použití má svůj význam zejména v kompozici obrazu. Různé průhledy z místnosti do místnosti nebo členění okenních výplní, dotváří kompozici obrazu širokého formátu filmu.

4. dobová výplň oken – okna jsou vyplněna sklem vyrobeným starou technikou válcovaného skla. Toto sklo je pak nerovné a zkresluje. Použito je jednak při záběrech člověka za oknem, nebo naopak při výhledu z okna očima pozorovatele. A také v nočních scénách, kdy je zvenčí nasvíceno a v interieru se pak promítne jako textura na zdech.

V celém filmu se opakuje například i to, že přes okna v interieru není vidět exterie. Okna jsou přesvícena a bílá přetahuje jak členění oken tak okenní rámy. Běžné je i užití černé v noci nebo na černém pozadí. Nejpatrnější je to při scéně kdy jede Jesse zavraždit Eda. Oba jsou v noci černě oblečení a sedí na černých koních. Z obrazu jsou tak viditelné jen jejich obličeje a občas lehce nasvícené stromy.

Natáčení probíhalo převážně v Kanadě v Calgary, Edmontonu a Winnipegu. Děj je však situován do Missouri. Všechny domy byly postaveny na kanadských lokacích. Jen podkrovní místnost v domě Marty byla postavena v atelieru. V Kanadě bylo postaveno i město, v němž v závěru filmu žije Robert a které má svým charakterem odpovídat městu Creede v Coloradu. Tedy město prosperující především z těžby.

Jde o zfilmování velmi starého příběhu, ale myslím si, že jeho pojetí nastiňuje jeho novodobější možný způsob zpracování. Téma souboje „dobra“ se „zlem“ je nejen ve westernu věčné a u tohoto filmu oceňuji jeho podání, které není jen černobílé. Rovněž využití nejmodernějších technických možností nemusí být v rozporu s tímto starým žánrem.































4. 3. Nespoutaný Django (Django unchained)

USA, 2012, 165 min.

režie: Quentin Tarantino

kamera: Robert Richardson

architekt : J. Michael Riva

Film je směsicí několika žánrů a je volně inspirován dvěma snímky. Prvním z nich je spaghetti-western *Django* (1966) režiséra *Sergia Corbucciho* s *Franco Nerem* v hlavní roli. Druhým je *Mandingo* (1975) režiséra *Richarda Fleischera*. Ten je typickým příkladem tzv. *blaxploatačního žánru*, který se zabývá filmovým zpracováním vykořisťování Afroameričanů a jejich stereotypizace. Postupně se tento žánr posunul napříč lidské rasy a etnika. Tarantino jej využil jako inspiraci již dříve, ve filmu *Jackie Brownová* (*Jackie Brown*, 1977). Dalšími inspiracemi jsou western z období před americkou občanskou válkou a kostýmní dramata.

Děj filmu začíná v roce 1858 v Texasu. Tedy krátce před vypuknutím Americké občanské války, o které lze zjednodušeně uvést, že vypukla kvůli sporu o otroctví mezi „severem“ a „jihem“ Severní Ameriky. Sama otázka otroctví je v tomto filmu velkým tématem.

4.3.1. Děj filmu

Příběh začíná jdoucí řadou otroků v řetězech. V temném lese se náhle vynoří zubařský vůz s poněkud kuriozní plastikou lidského zubu na střeše, vedený jeho majitelem Dr. King Schultzem (*Cristoph Waltz*). Ostatně charakter samotného doktora Schulze je velmi kuriozní. Doktor se pokusí vyjednat koupi otroka jménem Django (*Jamie Foxx*) jelikož se domnívá, že mu právě on může pomoci najít tři bratry Brittleovy. Otrokáře nakonec Schultz zastřelí a Djangovi dá svobodu. Společně se vypraví najít a zastřelit zmíněné bratry. Schultz vzbuzuje velký rozruch tím, že dává okatě najevo Djangovu svobodu. To je v dané době velmi nevídané. Po úspěšné

výpravě Schultz nabídne Djangovi, aby byl přes zimu jeho společníkem při lovu lidí. Na to mu Django odvětlí: „*Zabíjet lidi za peníze? Co víc si přát!*“. Schultz Djangovi slíbí, že mu za to po zimě pomůže najít jeho ženu Brumhildu, která byla prodána do otroctví. Po několika úspěšných lovech přijde jaro a oba společníci se vypraví Brumhildu hledat. Zjistí, že byla prodána na farmu Candyland jehož majitelem je krutý Calvin J. Candie (*Leonardo DiCaprio*), který má velkou zálibu v černošských zápasech Mandingo. Rozhodou se proto sehrát divadlo kdy Schultz předstírá, že je bohatý německý kupec se začátečnickým zájmem o tento druh zápasu. Djangovou rolí je krutý černošský otrokář, kterého si doktor najal aby mu poradil s koupí správného zápasníka. Candieho pozornost hodlají zaujmout záměrně velmi velkorysou finanční nabídkou. Společně odcestují na Candyland kde se Django se svou ženou skutečně setkává. Nadále s Schultzem předstírají zájem o koupi zápasníka, ale jsou odhaleni černošským majordomem. Ten své podezření tajně prozradí Candiemu, který dvojici po dlouhém a ostře eskalovaném proslovu nabídne možnost Brumhildu koupit. Po vzrušené debatě se Schultz neudrží a Candieho zastřelí. Vzápětí je sám zastřelen. Dojde ke krvavé přestřelce mezi Djangem a dalšími Candieho lidmi, při níž je mu vyhrožováno zastřelením manželky Brumhildy. Dobrovolně se vzdává a je poslán do otroctví do dolu. Cestou se mu však podaří Istí přesvědčit strážce aby ho pustili. Ty následně zastřelí a vezme jejich nálože dynamitu. Vrací se zpět na Candyland kde vysvobodí manželku a postřílí zbylé obyvatele domu. Celý film končí scénou kdy vyhodí Candyland do vzduchu pomocí ukradeného dynamitu a s ženou šťastně odcházejí jakožto svobodní lidé.

4.3.2.Výtvarná koncepce a hlavní filmová prostředí

Film jsem si vybrala z důvodu, že se v něm střídá několik ročních období a zároveň se v průběhu filmu mění i ráz krajiny. Je proto pestrou přehlídkou lokací, které nemusí být vázány na jednu konkrétní oblast pro dosažení výsledného konzistentního dojmu. Příběh začíná putováním otroků skalnatou krajinou a první scéna se odehrává v listnatém, opadaném lese, který působí až pohádkovým

dojem. Hustota lesa a noční nasvícení umožňují tajemné vynoření postav z/do neznáma. Skalnatá oblast je natočena v Alabama Hills v Kalifornii a je použita ještě dvakrát jako noční tábořiště.

První exteriérovou dekorací je městečko, které je dějově zasazeno do Texasu. Natočeno však bylo ve stávající filmové dekoraci Melody Ranch v Kalifornii, která je díky své blízkosti k Los Angeles a kvalitnímu zázemí hojně využívána pro natáčení žánru western. Byl zde natočen například i mnou již zmíněný televizní seriál *Deadwood* (2004). Charakter městečka proto působí spíše dojemem prašných kovbojek a je ve velkém kontrastu se scénami z plantáží. Dřevem obkládané budovy, které jsou důmyslně navrženy svým uzpůsobením pro filmařské účely. Nepravoúhlé členění fasád a četné využití balkonů pro rozehrání scén ve více patrech. Množství různých stříšek a sloupků pro zajímavé průhledy kamery a její kompozici obrazu. Varieta oken a dveří, které jsou velmi rozmanité jak velikostí tak tvarem a členěním, doplněná několika, především dřevořezbářskými detaily. Pro oblast Texasu je ale v architektuře, díky blízkosti Mexika, typičtější užití omítané fasády nebo použití kamene. Interier místního saloonu, do kterého se vchází přes ve westernově typické lítací dveře, je dopraven aby působil honosnějším dojmem než je ve stávající dekoraci. Nachází se v nárožní budově, což je pro westernové filmy rovněž poměrně typické. Scéna obléhání saloonu působí dojmem jako z indiánky. Tato dekorace je natočena převážně pomocí blízkých záběrů, které tím dodávají pocit spíše menšího městečka než aby se dávala najevo velkorysost řešení. Je zde pouze jeden široký záběr a to ve velmi překvapivé scéně, kdy se divák soustředí hlavně na děj.

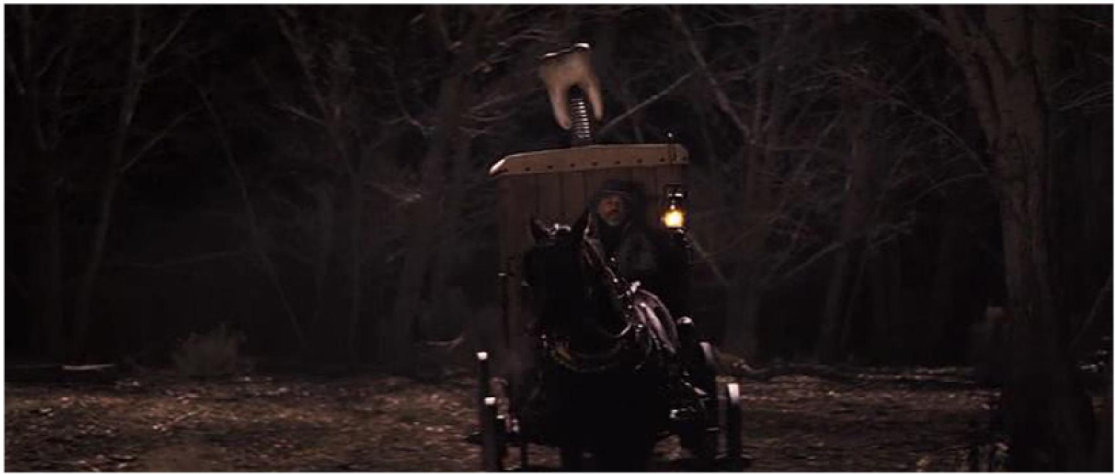
Následuje putování obou hrdinů přes rozlehlé pláně a jejich nocování ve skalách. Atmosféru dokresluje světlo, které napovídá o jakou denní dobu se jedná, a že šlo jistě o několikadenní putování. Tyto scény jsou natočeny v Národním parku Grand Teton ve Wyomingu, tudíž zeměpisně poměrně vzdálené od Texasu. Kontrast vyprahlé pustiny a zasněžených hor v jednom záběru stmelují zimní scény a scény vyprahlé krajiny či města. Dodávají tak pocit, že opravdu putují jednou oblastí, i když lokace jsou reálně od sebe velmi vzdálené.

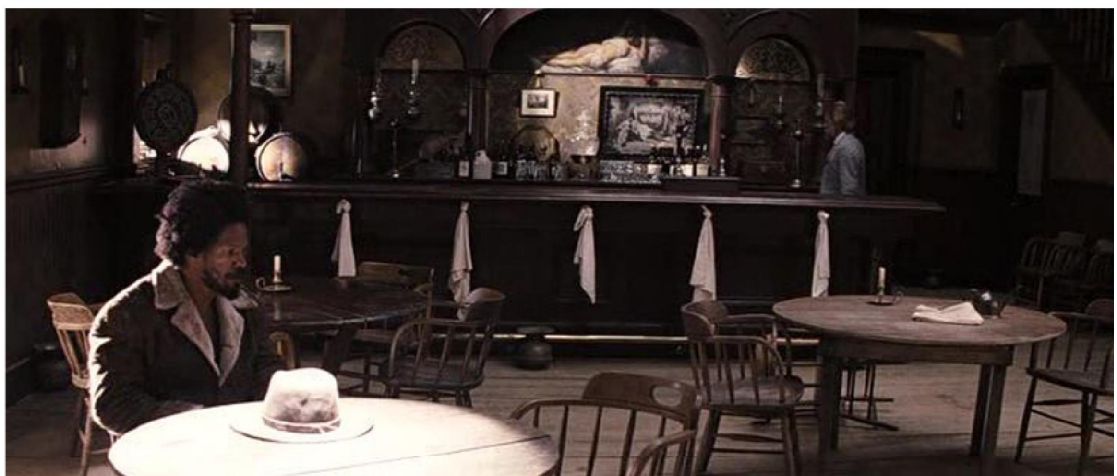
Dalším místem je městečko ve státě Tennessee. Z něj však vidíme pouze jeden exterierní záběr půjčovny kostýmů a následně jen malou část jejího interieru. Domnívám se, že bylo opět natočeno v Melody Ranch v Kalifornii. Následuje putování na bavlníkovou plantáž. Pro natáčení byla využita lokace Evergreen Plantation v městě Edgard v Louisianě. Ústřední vila včetně přilehlých budov jsou v bílé barvě což koresponduje s tím, že se má jednat o bavlníkovou plantáž. V této barvě je sladěná i bílá kostýmy majitele plantáže. Samotná stavba je přísně osově symetrická a to i včetně přilehlých staveb pro služebnictvo. Samotný dům majitele je řešen ve stylu palladianské architektury, která se z Evropy do Severní Ameriky rozšířila právě díky těmto bohatým majitelům plantáží, kteří stavbou takovýchto vil dávali na odiv své jmění, čímž zapadá do děje. Výrazně zde vyniká jasně modrý kostým Djanga, který má působit provokativním dojmem a účel naprosto splňuje. Dalším místem je nijak konkrétně specifikované město, které je opět natočeno na Melody Ranch ovšem trochu jiným způsobem snímání. Díky natočení širokých a rychlých záběrů nepůsobí na diváka nijak povědomě. Poté následuje opět putování krajinou, převážně zimní. Opět využita malebná příroda státu Wyoming. Seznámení s krutým Calvinem Candiem probíhá v městském domě. Hlavním interierem, který byl postavem v atelieru, je zde salon kde se Candie baví zápasem dvou černých otroků. Jde o velmi krutou scénu. Vše je laděno do rudé barvy, za osvětlení velkého množství nástěnných olejových lamp a svícnů podtrhujících světelnou náladu děje. Při příchodu do místnosti sedí obávaný Candie zády k divákovi. Celá místnost je však řešena tak, aby umožňovala při sledování děje v popředí zároveň mít přehled o ději v pozadí a místnost tak měla požadovanou hloubku. Celkově na mě celý dům působí záměrným dojmem zbohatlického kýče dané doby.

Pro cestu na Candyland, tedy plantáž s cukrovou třtinou, byl využit exteriér v Louisianě. Hlavní budova byla pro filmové účely navržena a postavena. Opět se jedná o palladiánskou architekturu s výraznými sloupy a kladím. Lokace je v Evergreen Plantation jako bavlníková plantáž. Interiery domu byly postaveny a

natočeny v nedaleko vzdálených atelierech v New Orleans. Jedná o temně laděný interier s rudým nádechem, který dává divákovi tušit, že se odehraje něco krutého. Světlé obložení dveří a bílé závěsy propojují vnější vzhled domu s vnitřním vybavením. Velmi tmavý nábytek s obzvlášť tmavým obkladem řešená knihovna by jinak působily, že s exteriérem příliš nekorespondují. Samotná scéna v jídelně a následně sálu a knihovně na mě působí možná až zbytečně dlouhá. Vše je jakousi předpřípravou na moment překvapení, kdy dojde k zastřelení Candieho a následně i Schultze, po čemž se strhne velká krvavá přestřelka mezi Djangem a Candieho stoupenci. Ta se odehrává ve vstupní hale, která je světlá a dává vyniknout krvavosti scény, jak je již v Tarantinových filmech zvykem. Barevná kombinace bílá – černá – červená je velmi kontrastní a pro Tarantina typická. Příkladem mohou být dvě scény z jeho dřívějšího filmu Kill Bill 1, kdy je v první stanovena hlavou Jacuzzi O'ren Ishii. V černé místnosti s bílým vrchním svícením, kde sedí postavy v černých kostýmech usekne O'ren hlavu svému odpůrci a krev se rozstříkne všude kolem. Opakem k tomu je závěrečná scéna souboje O'ren a nevěsty. Vše je naopak ve sněhu a O'ren v bílém. Poté co ji nevěsta usekne hlavu, steče jasně červená krev do sněhu.

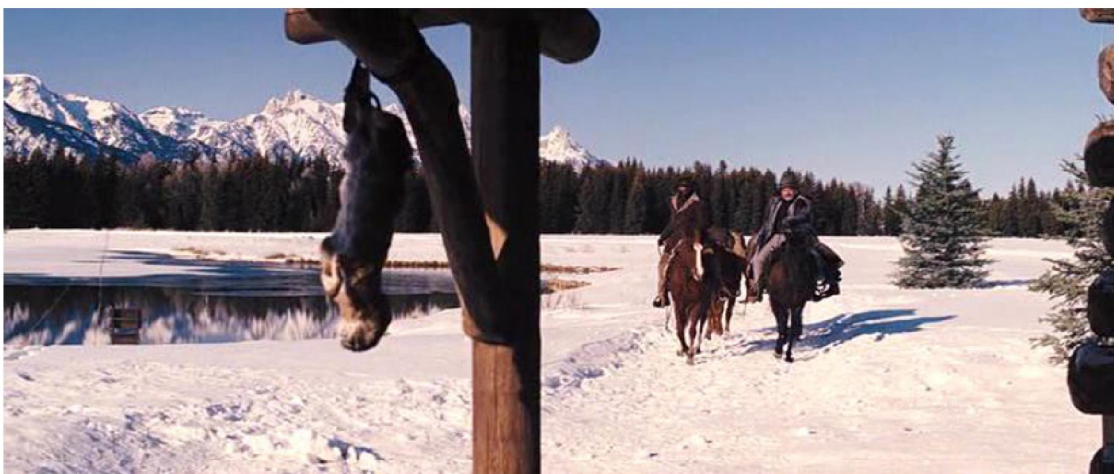
V závěru filmu, poté co se Django na konci přestřelky vzdá, je prodán do otroctví. Z toho se mu podaří uprchnout a vrátí se pro manželku na Candyland. Vše je zakončeno velmi náročnou scénou kdy exploduje hlavní dům Candylandu.





















5. Výtvarný návrh scénáře Bandité z Rattleborg

(Oficiální název: The Brigands of Rattleborge)

5.1. Děj

Děj začíná noční scénou jak dva jezdci na koních – Billy Lee a Rodney, hledí směrem k indiánské vesnici. Pomalu do ní přijíždí a navštěvují náčelníka kmene. Tomu slibují vysvobození jeho unesené dcery Amagany výměnou za to, že přivolá velikou bouři na město Rattleborg. Náčelník souhlasí, ale dohodu podmíní tím, že s nimi pojede jeden z členů kmene aby na vše dohlédl. Oba muži jej krátce po opuštění vesnice zastřelí a s jeho mrtvým tělem přijíždí k místu kde drží unesenou Amaganu jejich stoupenec Jordan. Ten je vyličen jako velmi sadistický muž, který ubohou Amaganu po celou dobu jejího zajetí akorát opakovaně znásilňoval.

Následuje seznámení s městem Rattleborg a jeho obyvateli. Čerstvě natřená cedule uvádí počet obyvatel 1647. Nově vybudované domy s čerstvě natřenými fasádami dávají tušit, že se jedná o prosperující město. Je sice poměrně mladé, ale zároveň bohaté. Jeden z místních mužů jménem Walter míří s krabičkou v ruce do saloonu Sindy. Majitelce Sindy, pohledné ženě okolo čtyřiceti, balíček podává. Ta ho však ostře odhodí. Krabička dopadne na zem a z ní vypadne pečlivě vyřezaná panenka, která jí je nápadně podobná. Z krátkého rozhovoru mezi místním holičem Erminem a jeho zákazníkem se dozvídáme, že žena jménem Alice Binfrey zdědila po své zesnulé tetě značnou sumu peněz a fonograf.

Do města vstupuje záhadný cizinec jménem Abraham a významně prochází mezi zvědavými lidmi do hotelu Ruddington. Zde se setkává s šerifem Pickmanem, který mu odebírá zbraně. Abraham žádá recepční o pokoj bez oken. Cestou z hotelu se šerif Pickman zastaví za místním klenotníkem McDonnellym, aby s ním zabavené zbraně prohlédl. Objevují, že na kulkách je vyryt portrét krásné černovlasé ženy. Poté šerif zamíří do svého domu, kde mezitím peče jeho žena Valerie koláč jako

projev kondolence Alici Binfreyové. Později se odváží manžela zeptat na slíbenou odměnu od starosty Hogana za to, že vymítí z města zločin. Ovšem bez odpovědi. Ve městě zatím probíhá společenská událost v místním kasinu Cattlebrush. Muži i ženy vstupují ve společenských oděvech. Je zde i Walter a přichází šerifův zástupce Cooperson, velmi zbožný mladý muž, který se poměrně nedávno do města přistěhoval. Cooperson se zde přimlouvá u starosty Hogana, aby byla Pickmanovi vyplacena slíbená odměna. Poté co měl šerif velké výdaje za léčbu nemocné malé dcerky, která naneštěstí nakonec zemřela, potýká se starosta s velkými finančními problémy. Servírka Jess Walkerová je Coopersonovým jednáním okouzlena a požádá ho zda by ji nedoprovodil. Na ulici se Coopersonovi podaří vyřešit spor dvou mužů a to Jess okouzlí ještě více. Cooperson ji však odmítne. Doprovodí ji až ke dveřím, poté odejde. Vzápětí se ale potajmu vrací. Celý rozpolcený a vztekly sleduje oknem její spící malou dceru Betty. Okolo půlnoci přibíhá Valerie Pickmanová do domu Alice Binfrey, která ji jako poděkování za koláč zve na návštěvu následujícího dne s tím, že si mohou společně poslechnout hudbu na zděděném fonografu. Následující dopoledne se šerif Pickman setkává se starostou Hoganem a ten mu předává obálku se slíbenou odměnou.

V pozdním odpoledni pomalu zahalují město obrovské černé mraky. Překvapeně je vyhlíží všichni obyvatelé Rattleborg. Začínají padat dešťové kapky. Valerie rychle dobíhá do domu Alice Binfrey. Abraham přechází nervozně po hotelovém pokoji. Mumlá si pro sebe: „*Dávej pozor Adelaide!*“. Padají ohromné přívaly deště. Jsou tak silné, že je sotva vidět na 10 metrů. Avšak žádné hřmění a žádné blesky. Do města přijíždí tři jezdci na koních. Domluví se, že se po půlnoci potkají u vjezdu do města. Poté se rozjíždí každý jiným směrem a už jen vidíme záblesky výstřelů v oknech různých domů. Šerif Pickman sedí v hale hotelu a čeká až déšť ustane. Alice Binfrey a Valerie poslouchají na fonografu árii. Náhle někdo vtrhne dovnitř. Představuje se jako Jordan. Se zbraní v ruce donutí obě ženy, aby se vysvlékly. Alici postřelí, Valerii surově znásilní a poté zavraždí.

Tou dobou sedí Walter ve své řezbářské pracovně. Objeví se stín muže. Je to Billy Lee. Z rozhovoru se dozvídáme, že jsou oba muži bratři a že Walter Billymu prozradil, koho ve městě oloupit. Walter se snaží ujistit, že nikomu neublížili. Billy si bere do rukou panenku, která vypadá jako on. Oba muži vyjdou před dům. Náhle Billyho kdosi popadne za hrdlo. Je to Abraham Weiss. Dojde ke rvačce. Billy padá postřelen a Abraham utíká do temnoty hustého deště.

Druhého dne ráno vybíhají zděšení obyvatelé města a hledají šerifa Pickmana. Šerif tuší neštěstí a začne mít velké obavy o svou ženu. Běží rychle ke svému domu, kde najde pouze vzkaz od své ženy Valerie, že šla na návštěvu k Alici. Běží tedy rychle k domu Alice. Hned za dveřmi najde Alicina mrtvého řezníka Ralpha. Proběhne rychle dům a v salonu nachází hrůznou tragedii. Zvedne tělo své mrtvé ženy a vynáší jej ven. Nařizuje svolat všechny občany na radnici a zároveň vybízí zajmout všechny cizince. Pickman pohrývá svou ženu vedle jejich malé dcery Emily Lisy.

V přeplněném sále sedí téměř 600 lidí. Vchází šerif se svými zástupci a sděluje, že v noci bylo zavražděno přes šedesát nejbohatších obyvatel a zároveň vznesl obvinění, že banditům musel někdo pomoci. Po poledni jde šerif se svými zástupci do vězení. Projdou okolo několika cel, ale míří rovnou do té poslední, kde sedí zatčený Abraham. Toho obviní, že to byl právě on kdo jim napomohl. Abraham mu vypráví svůj příběh o tom, jak kdysi býval doktorem a že svoji tvář si zjizvil sám ve snaze překonat velkou bolest ze ztráty své ženy, která byla zavražděna stejnými bandity. Nabízí pomoc při jejich dopadení, jelikož zná jméno jejich vůdce. Pickman mu uvěří a pomoc přijímá. Požádá Coopersona, aby v době jeho nepřítomnosti dohlížel nad pořádkem ve městě a předává mu svůj odznak. Vrací se do cely a vyvádí spoutaného Abrahama. Mezitím míří Walter do saloonu. Pickman sundává Abrahamovi pouta a slibuje mu, že bude moci vraha své ženy potrestat jak bude chtít. Zbýlé dva potrestá sám. Na základě Abrahamovi rady se nejprve vydávají najít Waltera. Toho se jim podaří v saloonu zajmout. Svážou ho a naloží na koně.

Abraham vyndává z kabátu ukradenou panenku a ukazuje Pickmanovi, jak Billy Lee vypadá. Společně odjíždí z města a míří směrem na východ. Cestou se utáboří. Abraham píchne Walterovi ampulku morfia. Zdrogovaní nemají žádná tajemství. Druhého dne pokračují ve své cestě. Abraham vysvětluje jak věděl kde Waltera hledat, našel v krbu vedle mrtvého těla své ženy ohořelý dopis s Walterovou adresou. Pickman mu vrací jeho dvě zabavené pistole. Portrét na kulce je portrét zavražděné Abrahamovy ženy. Večer se utáboří v jeskyni. Abraham odejde do noci. Mezitím se snaží zdrogovaný Walter přesvědčit Pickmana o tom, že Abraham je zrádný muž, který býval kdysi členem Billyho bandy. Pickman mu neuvěří. Ráno pokračují v cestě. Abraham zpovídá zfetovaného Waltera kde Billy žije a zjišťuje informace o jeho manželce a dětech. Přijde noc a dalšího dne opět pokračují. Cestu jim zastoupí členové kmene Maccanoi. Abraham jim nabízí k jídlu Walterovi nohy. Jako bývalý doktor má ve své brašně vybavení které jim zapůjčí na amputaci. Pickman je z celé situace velmi zděšený, ale nijak do ni nezasáhne. Třetího dne jejich cesty vezou Walterovo znetvořené tělo. Stále však živé. Čtvrtého dne dopoledne mají již svůj cíl – město Quarterstone na dohled. Vstoupí do něj, ale až ve velmi pozdním odpoledni. Domy v Quarterstone jsou mnohem zašlejší a viditelně starší než v Rattleborg.

V místním saloonu se dozvědí kde rodina Billyho Lee žije. Vydají se tedy tím směrem. Seznamují se s Billyho ženou Becky. Vypráví jí o nštěstí, které stihlo jeho bratra a ptají se na manželův návrat. Pickman přijme její pozvání. Abraham pod záminkou odchází, ukryje se ale v mlází za domem. Přiváže k bříze svého koně i svázaného Waltera a dalekohledem bedlivě sleduje dění kolem domu. Pickman mezitím povečeří s Becky a jejími syny a pomalu se chystá ke spánku. Je však sžírán důvodem své návštěvy. Dalšího dne ráno přijíždí Billy se svými kumpány. Jejich brašny jsou naplněny k prasknutí. Billy se blíží k domu, Jordan a Rodney sedí na koních. Vše bedlivě ze své skýše sleduje Abraham. Becky i chlapci zaznamenají Billyho návrat a nadšeně se řítí ke dveřím ho přivítat. Abraham vybíhá z mlází s nachystanými zbraněmi. Pickman nemůže ty své pod poltářem nalézt. Rodney vycítí,

že se něco děje a také tasí. Pickman vybíhá z domu hned za chlapci. Billy na něj namíří svou zbraň. Ozve se výtřel a Beckyn křik. Pickman běží k Billymu, který má ustřelenou ruku v zápěstí, spadnou na zem a perou se. Abraham zastřelí Jordanova koně, Becky křičí a v ruce drží Pickmanovu zbraň. Billy vyndá další pistoli a střelí Pickmana do břicha, Abraham střelí Rodneyho do krku. Jordan se vyplazí zpod mrtvého koně, Abraham ho střelí do kolene, Pickman se dál pere s Billym. Becky střelí Pickmana do krku. Abraham namíří na Becky aby okamžitě položila pistoli, ta neuposlechne, Abraham ji střelí do hlavy. Z domu se ozve hlasitý křik dětí. Pickman se v ten moment na Abrahama velmi rozzlobí. Ledově chladný Abraham jde k Jordanovi a napíchne ho kovovým hákem za jeho obrovské břicho a táhne ho směrem do mlází. Pickman celý zakrvácený sebere z posledních sil Billyho pistoli a plazí se směrem za Abrahamem. V mlází uvidí Jordana jak visí přivázaný hlavou dolů a v jeho přirození je zabodnutá prázdná injekční stříkačka morfia. Díry v břiše od háku jsou ucpány kameny a v jeho hrudníku je zabodnutá trubka, která umožňuje dýchání. Pickman zamíří pistolí na trpícího Jordana. Abraham si toho všimne a pistoli mu vykopne, ze saka vyndává kovovou masku s tváří své ženy a malého brouka – krtonožku. Trubkou pustí krtonožku do levé Jordanovi plíce a zpoza masky sleduje jak se celý svíjí bolestí. Pickman omdlí. Pickman se probouzí obvázaný ve vězeňské cele, vedle něj sedí zástupce Ricksby, který nechává zavolat šerifa Dreightona. Dreighton Pickmanovi oznamuje, že bude pověšen za to že zavraždil rodiče přímo před očima jejich dětí. Pickman mu dává obálku s penězi od starosty Hoganana, na výchovu Billyho dětí. Od Ricksbyho se Pickman dozvídá, že jeho zástupci byli žádat o propuštění, ale byli odmítnuti. O půlnoci se v cele ozve rána a na zemi objeví Pickman ležet pistolí. Dovnitř vtrhnou ozbrojení Cooperson a Bartley a Pickmana společně vysvobodí. Raněného Pickmana vedou nočním městem. Náhle se za nimi objeví šerif Dreighton s jeho zástupci a požadují jeho okamžité vydání. Dojde k rychlé přestřelce při které jsou Dreighton i jeho zástupce Todd zastřeleni, Bartley rovněž, Ricksby leží postřelen. I zástupce Cooperson je postřelen. Naneštěstí do hrudníku. Pickman a krvácející Cooperson se rychle ukryjí v boční uličce. Z hlavní ulice je slyšet volání neznámé ženy o pomoc kvůli vraždě Dreightona. Cooperson

tuší že umírá a vyznává se Pickmanovi, že v Bostonu, odkud přišel, znásilnil malou dívku a proto se obrátil k Bohu. Pickman je naprosto zděšen. Cooperson hlídal jeho malou dceru Emily Lisu a zhrozí ho představa, že na ni hleděl stejně zvrhle. Lidé se shromažďují okolo mrtvých těl. Postřeleného Ricksbyho odnášejí. Cooperson snažně prosí Pickmana aby vyřídil knězi jeho zpověď. Ten však odmítá a zanechává umírajícího Coopersona neodvratné smrti napospas.

Cedule u vjezdu do města je přemalována na „*Vstupujete do města Rattleborge, místa nočního deštivého masakru. Počet obyvatel: 1581*“. Pickman projíždí známou ulicí kde je spousta obchodů stále uzavřena. Spousta lidí mu mává, ale on vůbec nevnímá. Dojde až k hrobům na kterých je napsáno Emily Lisa Pickman, Valerie Meredith Pickman. Přichází k němu starosta Hogan a zdvořile ho žádá, aby opustil město i přestože je pro spoustu obyvatel hrdinou. Mezi Rattleborg a Quarterstone již nikdy nemůže nastat po proběhlých událostech příměří. Varuje ho, že Dreighton má čtyři bratry. Pickman však chce zůstat na blízku své ženy a dcery co nejdéle bude moci. Starší Pickman sedí na verandě. Čtyři ohromní muži se blíží k jeho domu se zbraněmi v rukou. Pickman se opře ve svém křesle a zavře oči. Prší.

5.2. Výtvarná koncepce a hlavní filmové prostředí

Scénář je napsán způsobem, který umožňuje aby mohl být zpracován vícero způsoby. Jednak může být prostým vyprávěním příběhu, což by mi přišlo co se týče hlavní zápletky jako poměrně klišé. Současně zaměřit se jen na příběh samotný by byla škoda. Druhým způsobem je zaměření se na psychologii postav a celkovou atmosféru. Tento mi připadá příhodnější z důvodu, že jde v těchto ohledech o velmi propracovaný scénář. Myslím si, že by měl být natočen takovým způsobem, aby zanechal výrazný celkový dojem a ne jen aby po čase divák marně vzpomínal „jak to vlastně dopadlo“. I z tohoto důvodu jsem zvolila pro svůj předchozí popis film Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem, na který se člověk který chce jenom vědět „jak to asi dopadne“ dívat ani nemusí.

Díky zevrubnému vykreslení charakterů jednotlivých postav nabízí scénář i různé režijní pojetí. Jsou momenty kdy se sympatie k hlavním dvěma postavám hledají jen velmi obtížně. Šerif Pickman je jakoby stržen Abrahamovou touhou po pomstě a zároveň zhrozen svojí slabostí, že v podstatě není schopen nijak aktivně zasáhnout. Díky ztrátě víry v jakýkoli smysl svého života nechá okolnosti kolem sebe prostě plynout. Abraham je westernovým antihrdinou, kterému je člověk schopen vše odpustit jelikož ke svému chladnokrevnému jednání byl dohnán okolnostmi. Jen záporné postavy banditů jsou charakterově poněkud plošší avšak o to jednoznačnější. Celý scénář je hodně založen na světelné atmosféře dané denní doby. Pečlivě je specifikována tak, aby podtrhovala náladu konkrétního děje a považuji ji za velmi důležitou složku celkového vizuálního dojmu filmového zpracování. Dokonce bych se přimlouvala až za mírně přehnané nasvícení, aby bylo dosaženo ostrých stínů a kontrastů. Pořád se jedná o elementární souboj „dobra“ a „zla“.

Přistoupím-li k samotnému návrhu, rozdělila jsem ho na dvě části. A sice návrh měst Rattleborg a Quarterstone a ve druhé části jsou exteriérové lokace a domy obyvatelů obou měst. Dodala bych jen, že ve scénáři není nijak specifikován čas ani místo děje.

Návrhy Westernových měst

Prvním městem je Rattleborg. Jde o mladé, rychle se rozvíjející město. Jeho obyvatelé zde žijí poklidným životem a o jeho bezpečí se stará šerif Pickman společně se svými věrnými pobočníky. Návrh města jsem řešila tak, že nešlo o zprvu velmi bohaté město, ale město, které teprve bohatne a rozvíjí se. Vjíždí se do něj přes dřevěný most. Hned za mostem vlevo je pár menších domů původně uvažované hlavní ulice u které se brzy ukáže, že není dostačující a výstavba se tak odkloní směrem podél řeky, kde vznikne široká třída. Na ní jsou domy už vyšší a mají více městský charakter. V čele je výrazný bílý kostel, kolem něhož vede cesta k

druhému, menšímu mostu. Interierů domů je využito dějově jen okrajově, není nutné aby byly prostaveny celé domy na lokaci. Dají se postavit v atelieru, který nabízí lepší možnosti svícení. Jedná se hlavně o saloon Sindy, jehož vstup bych řešila dveřmi a halu hotelu, kde jsou rovněž dveře, které vytvoří spojnici mezi ulicí a vnitřkem. Pro povrch fasád bych využila kamene, cihly a dřevěného obkladu (viz textury v obrazové příloze). Město jsem zasadila do státu Wyoming, do oblasti Snake river kde je výrazným prvkem jednak řeka, ale hlavně obklopení vysokými horami, které bych zvolila pro toto město jako určující. V okolí řeky jsou nesouvislé smíšené lesy.

Druhé město Quarterstone, leží tři dny pomyslné cesty směrem na východ od města Rattleborg. Je starší a zašlejší. Hlavní ulice města je velmi úzká a dojem z celého města by měl být spíše stísněnější. Hlavním materiálem je zde dřevo, ale střídme i kámen či omšelé cihly. Zde je využit pouze jeden interier a sice saloon. Navrhla jsem ho jako menší, dřevěnou stavbu a zde bych interier postavila a vstup řešila lítacími dveřmi, jelikož se jedná o starší město. Důležitou scénou v této dekoraci je přestřelka při které následně uprchne Pickman s Coopersonem a schovají se v postranní uličce (obraz 141). Ta je půdorysně vidět v obrazové příloze se záběry města Quarterstone při pohledu shora nebo pak v obrazové příloze návrhu.

Dekoraci obou měst jsem řešila jako jeden celek. Westernové město nemusí být postaveno přímo ve mnou zvoleném prostředí tj. ve státě Wyoming, ale je možné jej postavit i jinde do charakterem podobnému prostředí. Není zde mnoho průhledů do krajiny a tak se jedná hlavně o osázení smíšeným porostem. Postprodukčně je možné doplnit vysoké hory města Rattleborg nebo naopak dokreslit vzdálený pohled na město do natočené lokace. Průhledy na střechy domů navzájem lze využít pro dotvoření velikosti města, stejně jako průhledy v parteru. Samotné domy obyvatel by byly buď postaveny na místě nalezené lokace a interieri v atelierech. Vzhledem k tomu že se ale jedná o pár záběrů, není jejich stavba nezbytně nutná. Proto bych

navrhovala najít příhodné stávající domy pro exterieur a interieur případně postavit v atelieru.

Exterierové lokace jsem vybírala, jak jsem již zmínila, ve státě Wyoming. Místní příroda je velmi rozmanitá a zároveň lokace nejsou od sebe příliš vzdálené. Při natáčení exterierových scén je nutné dbát na polohu slunce jelikož se jedná o putování na východ.

BANDITÉ Z RATTLEBORG S.Craig Zahler							OBRÁZOVÁ PŘÍLOHA
OBRÁZ	EXT/INT	DEN/NOČ	DENNÍ DOBA	PROSTŘEDÍ	DĚJ		
1	EXT	N		OTEVŘENÁ PLANINA	dva jezdci na koních – Billy Lee a Rodney, hledí z hrany srázu směrem dolů k indiánské vesnici kmene Canhougache		-
2	EXT	N		INDIÁNSKÁ VESNICE CANHOUGACHE	Billy Lee a Rodney si přejí mluvit s náčelníkem kmene		-
3	INT	N		OBÝDLÍ NÁČELNÍKA KMENE	Billy Lee a Rodney slibují vysvobození náčelníkovy dcery Amagany výměnou za přivolání ohromné bouře na město Rattleborg		X
4	EXT	N	svítání	OTEVŘENÁ PLANINA	Billy Lee zastřelí indiánského mišence, který je doprovází		-
5	EXT	D	pravé poledne	OTEVŘENÁ PLANINA	Billy Lee a Rodney přijíždí i se zavražděným mišencem k místu kde ukývají zajatou Amaganu.		X
6	EXT	D	pravé poledne	VSTUP DO MĚSTA	čerstvě natřená cedule s nápisem „Nyní vstupujete do města Rattleborge, jehož populace činí 1647 osob“ za níž vidíme krásné nové město		X
7	EXT	D	pravé poledne	HLAVNÍ TŘÍDA	čilý ruch, Walter míří do Sindina saloonu s krabičkou v ruce		-
8	EXT	D	pravé poledne	SALOON SINDY	Walter podává Sindy krabičku – dárek, Sindy ho vyhodí, krabička upadne a pootevře se se. Uvnitř vidíme pečlivě vyřezanou panenku, která vypadá jako Sindy		-
9	INT	D		ERMINOVO HOLIČSTVÍ	zákazník vypráví Erminovi, že Alice Binfreyová zohledila po tetě fonograf a značnou sumu peněz		-
10	EXT	D	odpoledne	VSTUP DO MĚSTA	záhadný muž (Abraham) miji cedulí a je směrem k městu		-
11	EXT	D	odpoledne – pár chvil později	HLAVNÍ TŘÍDA	Abraham významně prochází mezi lidmi hlavní třídou		X
12	INT	D	odpoledne – pár chvil později	HOTEL RUDDINGTON	Abraham vstupuje do hotelu, šerif Pickman mu odebírá zbraně; Abraham žádá recepci Mabelle o pokoj bez oken		-
13	EXT	D	soumrak	HLAVNÍ TŘÍDA	potkává Donnu a Granta Tylorovi jedoucí do kostela na zábavu; zastaví se u klenotníka Mc'Donellyho s Abrahamovými zbraněmi		-

14	INT	D	soumrak	MC'DONELLYHO KLENOTNICTVÍ	šerif Pickman požádá Mc'Donellyho aby prohlédl Abrahamovy pistole; je na nich nápis Steisselbach a na kulkách je precizně vyryt portrét krásné mladé tmavovlasé ženy	-
15	EXT	D/N	soumrak, příšeří	PICKMANŮV DŮM	šerif Pickman míří ke svému domu; v ruce drží papírový sáček (s Abrahamovými zbraněmi)	X
16	INT	N	soumrak, příšeří	DŮM ŠERIFA PICKMANA – VSTUP	šerif Pickman vchází do domu	-
17	INT	N	soumrak, příšeří	DŮM ŠERIFA PICKMANA – KUCHYNĚ	šerif Pickman vchází do kuchyně kde jeho žena Valerie peče koláč pro Alici Binfreyovou jako kondolenci; láskyplně se objímají	-
18	EXT	N		KASINO CATTLEBRUSH	muži a ženy ve společenských oblecích vstupují do kasina	-
19	INT	N		KASINO CATTLEBRUSH	vstupují tři bratři Gouleyovi – bělovlasí gentlemani, všichni si je prohlíží, hrají Black Jack; vchází šerifův zástupce Cooper; od baru vše pozoruje Walter, od barmana zjišťuje, že zástupce Cooper je velmi zbožný muž	-
20	INT	N	22.00	HOTEL RUDDINGTON	recepční Mabelle slyší hrozný křik z horního patra a vydá se zjistit co se stalo	-
21	INT	N	22.00	HOTEL RUDDINGTON – 2NP	ve druhém patře potkáva vyděšeného a zpoceného Abrahama s kapkami krve na pravé tváři; velmi se ho poleká	-
22	INT	N	23.00	DŮM ŠERIFA PICKMANA – LOŽNICE	manželé Pickmanovi leží na v ložnici, Valerie se ptá na slíbenou odměnu od šerifa Hogana za to, že šerif udržel město bezpečné	-
23	INT	N	půlnoc	KASINO CATTLEBRUSH – PÁNSKÝ SALON	zástupce Cooper vstupuje do salonu kde sedí pět zavážitých mužů hrajících karty. Jedním z nich je starosta Hogan. Druhý jeho zástupce Dugan. Cooper prosí starostu zda by Pickmanovi newyplatil slíbené peníze jelikož poté co onemocněla a následně zemřela šerifova pětiletá dcera je ve velkých dluzech.	-
24	EXT	N	půlnoc – pár chvil později	HLAVNÍ TRÍDA	zástupce Cooper doprovodí domů Jess Walkerovou. Podarí se mu vyřešit na ulici spor dvou mužů. Jess je ohromena. Cooper ji však odmítne.	-
25	EXT	N	půlnoc – pár chvil později	DŮM JESS WALKEROVÉ	zástupce Cooper doprovodí Jess až k domu. Odchází, ale vzápětí se zas vrací. Sleduje oknem Jessinu spící dceru Betty. Je rozpolcený a velmi rozčilený.	-
26	EXT	N	půlnoc – pár chvil později	DŮM WALTERA	Walter přichází ke svému domu. Nevšimne si však, že je sledován Abrahamem.	X

27	INT	N	0.30	SPOLEČENSKÝ SÁL	sál je plný rozjásaných a vyčerpaných tanečníků.; afroameričan přezdívaný Mango hraje na piano.	-
28	EXT	N	0.30	PANSTVÍ ALICE BINFREYOVÉ	Valerie Pickmanová přichází s upečeným koláčem k rozlehlému domu Alice Binfreyové. Na krásné velké zahradě pracují dvě afroamerické zahradnice.	-
29	INT	N	pár chvil po půl jedné	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – OBÝVACÍ POKOJ	Nádherná Alice leží na plyšovém divanu a čte si noviny. Valerie ji předává koláč a kondoluje ke smrti tety. Alice ji naopátku nabízí aby si přišla večer v sedm přišla poslechnout zděděný fonograf.	-
30	EXT	D	10.00	OSKAROVO BISTRO	šerif Pickman vychází se svými zástupci Cooperonem a Bartleym z bistra. Potkávají starostu Hogana s jeho zástupcem Duganem. Starosta předává Pickmanovi obálku se slíbenou odměnou a sděluje mu, že bance již také nic nedluží.	-
31	INT	D	10.00	SALOON SINDY	Walter jde za Sindy. Ta mu však ukazuje vyhozenou rozbitou panenku v plivátku. Walter se zlobí. Sindy ho vyhodí a žádá ho až už za ni nechodí.	-
32	EXT	D	pozdní odpoledne	VSTUP DO MĚSTA	obrovské černé mraky zahalují město	X
33	EXT	D	pozdní odpoledne – pár chvil později	HLAVNÍ TRÍDA	šerif Pickman vede vězně a zdálky zahledne svou ženu Valeriei jak kamsi pospíchá.	-
34	EXT	D	soumrak – pár chvil později	VĚZENÍ	šerif Pickman a Mango vyhlíží blížící se černé mraky	-
35	EXT	D	soumrak – pár chvil později	HOTEL RUDDINGTON	zástupci Cooperon a Bartley sledují černé mraky. Pickman je zdraví. Dopadne první dešťová kapka	-
36	EXT	D	soumrak – pár chvil později	MC'DONELLYHO KLENOTNICTVÍ	Hubert Mc'Donelly zamyká obchod; dopadne pár dalších kapek	-
37	EXT	D	soumrak – pár chvil později	HLAVNÍ TRÍDA	bratři Gouleyovi jdou ulici a dopadají na ně kapky deště	-
38	EXT	D	soumrak – pár chvil později	ERMINOVO HOLIČSTVÍ	Ermin upřeně sleduje oknem počínající silný déšť	-
39	EXT	D	soumrak – pár chvil později	DŮM GRANTA A DONNY TYLOROVÝCH	manželé Tylorovi stojí na verandě svého domu a sledují společně oblohu	-
40	EXT	D	soumrak – pár chvil později	DŮM STAROSTY	starosta Hogan a jeho zástupce Dugan přijíždí k honosnému starostovu domu; prší	-
41	EXT	D	soumrak – pár chvil později	PANSTVÍ ALICE BINFREYOVÉ	Valerie Pickman přibíhá k domu Alice Binfrey; prudce prší	-

42	INT	D	soumrak – pár chvil později	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – OBÝVACÍ POKOJ	Valerie Pickmanová se běží podívat ke dveřím na dešť	X
43	EXT	D	soumrak – pár chvil později	SALOON SINDY	Sindy stojí pod stříškou; zamývá saloon kvůli silnému dešti	-
44	EXT	D	soumrak – pár chvil později	OSKAROV BISTRO	Walter vychází z bistra do silného deště	-
45	EXT	D	soumrak – pár chvil později	KASINO CATTLEBRUSH	servírka Jess walkerová se běží ke dveřím podívat na dešť	-
46	INT	N	soumrak – pár chvil později	HOTEL RUDDINGTON – POKOJ č.3	Abraham přechází nervozně po temném pokoji a německy si šeptá : „dávaj pozor Adelaide, dávaj pozor!“	X
47	EXT	N		VSTUP DO MĚSTA	celé město je zahalené tmou a černými mraky	-
48	EXT	N	21.00	HLAVNÍ TRÍDA	padají ohromné přivaly deště, silnice je celá zaplavena, není vidět na víc jak 10 metrů; avšak žádné hřmění nebo blesky; přijíždí tři muži na koních, jichž si přes hlasitý dešť nikdo nevšimne; domlouvají se, že se potkají o půlnoci v vjezdu do města, poté se rozjíždějí do různých stran	X
49	INT	N	21.00	DŮM H. MC'DONELLYHO – OBÝVACÍ POKOJ	manželé Mc'Donellyovi večerí; přes dešť neslyší jeden druhého; zničehonic Elizu někdo udeří – Rodney; požaduje všechen peníze a cenosti, které mají; Eliza je přinese; poté zastřelí Huberta	-
50	EXT	N	21.00	DŮM HUBERTA MC'DONELLYHO	v okně se zableskne druhý výstřel, který není přes ohromný dešť slyšet	-
51	INT	N	21.00	DŮM ERMINA DUCATA- PRACOVNA	Ermine si čte ve své pracovně, náhle mu nějaká ruka vezme knihu – Billy Lee; přiloží Erminovi pistolí k hlavě a žádá ho at ho odvede k trezoru	-
52	INT	N	21.00	DŮM ERMINA DUCATA- LOŽNICE	Ermin sundává obraz nad postelí za kterým je trezor; Billy Lee bere z trezoru cenosti; Ermin se na Billyho snaží zaútočit britvou, Billy mu ustříl ruku a namíří na hlavu	-
53	EXT	N	21.00	DŮM ERMINA DUCATA	stěží viditelný a naprosto neslyšitelný výstřel v okně ložnice	-
54	INT	N	21.00	PANSTVÍ BRATRŮ GOULEYOVÝCH -	bratři se dohadují zda půjdou do kasina, rozleť se dveře a vstoupí muž v černém ponču, výše Godfreyho Gouley do trezoru pro cenosti, ostatní bratři se chvějí strachy	-
55	EXT	N	21.00	PANSTVÍ BRATRŮ GOULEYOVÝCH	velkým oknem vedle dvíří jsou vidět, ne však slyšet, tři za sebou jdoucí výstřely	-

56	INT	N	21.00	DŮM GRANTA A DONNY TYLOROVÝCH – LOŽNICE	Rodney míří pistolí na nahé manžele, Grant jde ke komodě a vydává z ní sametový vak, z vaku vysype několik diamantů	-
57	EXT	N	21.00	DŮM GRANTA A DONNY TYLOROVÝCH	v okně se objeví dva neslyšitelné záblesky	-
58	EXT	N	o pár chvil později	VYSOKÝ BÍLÝ DŮM	v okně se objeví záblesk neslyšitelného výstřelu	-
59	EXT	N	o pár chvil později	ŠIROKÝ ŽLUTÝ DŮM SE STODOLOU	v okně se objeví záblesky čtyř postupně následujících výstřelů	-
60	INT	N	23.00	HOTEL RUDDINGTON – HALA	šerif Pickman sedí se svými zástupci Cooperem a Bartleym v hale; Mabelle sedí na recepci, Bartley ji poprosí ať čte nahlas ze své knihy	-
61	INT	N	23.00	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – SALON	Alice Binfrey a Valerie Pickman poslouchají italskou árii na fonografu; náhle ho někdo seřel ze stolu; neznámý muž v černém ponču je donutí obě se svléct; představuje se jako Jordan; Alici postřelí a Valerie zneškodní	-
POMALÉ STMÍVÁNÍ						
POMALÉ ROZTMÍVÁNÍ						
62	INT	N	23.00	DŮM WALTERA – PRACOVNA	Walter sedí ve své pracovně, náhle se objeví stín – Billy Lee; Billy je Walterův bratr; Walter mu prozradil koho dloupit, ale snaží se ujistit, že nikomu neublíží; Billy si bere panenku, která vypadá jako on	X
63	EXT	N	23.00 – pár chvil později	DŮM WALTERA	Billy Lee stojí před domem a náhle se za ním vynoří stín a někdo ho popadne za hrlo – Abraham Weiss; dojde ke rvačce, Billy padá posířen k zemi; Abraham mizí v dešti	-
64	EXT	D	6.:30	HOTEL RUDDINGTON	děšť ustal, vysvítá slunce	-
65	INT	D	6.:30	HOTEL RUDDINGTON	šerif Pickman se svým zástupcem spí na sofa v hale, vbíhají vyděšení lidé a hledají ho	-
66	EXT	D	6.:30 – pár chvil později	HLAVNÍ TŘÍDA	lidé zděšeně pobíhají po ulici a sdělují šerifovi kdo vše byl zavražděn; šerif začne mít obavy o svou ženu	X
67	EXT	D	6.:30 – pár chvil později	DŮM ŠERIFA PICKMANA	šerif Pickman přiběhne rychle domů kde nachází vzkaz od své ženy, že je u Alice, příběh vyřešený muž se zprávou, že starostův zástupce Dugan byl také zavražděn; vyděšený Pickman vybíhá pryč	-
68	EXT	D	6.:30 – pár chvil později	PANSTVÍ ALICE BINFREYOVÉ	šerif Pickman přibíhá k Alicině domu, vidí otevřené dveře, začíná tušit katastrofu	-
69	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – VSTUPNÍ HALA	šerif najde ve vstupní hale ležet mrtvého Alicina fezníka Ralpha, pokračuje dál do domu	-

70	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – OBÝVACÍ POKOJ	šerif si prohlíží místnost, nevidí nic zajímavého	-
71	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – SALON	šerif vejde do místnosti a uvidí mrtvé a znetvořené tělo Alice, poté shozený fonograf a nakonec na divanu ležící mrtvé nahé tělo své ženy; zadívá se na fonograf	-
72	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM ALICE BINFREYOVÉ	je slyšet spoustu výstřelů	-
73	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM ALICE BINFREYOVÉ – SALON	je vidět rozstřílený fonograf; šerif zavře oči své mrtvé ženy a silně ji obejmě	-
74	EXT	D	později	DŮM ALICE BINFREYOVÉ	šerif vychází z domu a nese bezmádné tělo své ženy, kterou oblékl do jejích modrých šatů; před domem stojí jeho zástupci, šerif nařizuje svolat všechny obyvatele na radnici a zavolat do Foxville pro jejich nejlepší detektivy; rovněž nařizuje zatknout Abrahama Weisse	-
75	EXT	D	9.:30	HŘBITOV	šerif pohřbívá svou ženu vedle jejích dcery Emily Lisy Pickman	X
76	INT	D	13.:00	RADNICE	v přeplněném sále sedí téměř 600 lidí; starosta Hogan vyzve k modlitbě; vchází šerif Pickman a jeho tři zástupci Bartley, Cooperson a Jackson; šerif oznamuje, že bylo zavražděno 63 nejbogatších lidí a vznesl obvinění, že banditům musel někdo pomoci; Pickman vyzve k hledání a zajmutí cizinců, kteří přišli s bouří.	-
77	EXT	D	13.:00 – pár chvil později	VĚZENÍ	šerif Pickman vstupuje se zástupcem Coopersonem do vězení	-
78	INT	D	13.:00 – pár chvil později	VĚZENÍ – VSTUP	šerif Pickman a jeho zástupce Cooperson jdou kolem strážnice Gertrudy směrem k celám	-
79	INT	D	13.:00 – pár chvil později	VĚZENÍ – CELY	V celách jsou zadrženi tři podezřelí muži : Mango, neznámý Indián a Abraham. Pickman a Cooperson jdou směrem k Abrahamovi, vznášejí podezření že to on mohl banditům pomoci; Abraham vypráví, že býval doktor a vysvětluje původ svých jízev, které si způsobil sám aby překonal bolest ze ztráty své ženy, která byla rovněž zavražděna stejnými bandity, nabízí pomoc při jejich hledání jelikož zná jméno vůdce bandy; šerif nakonec souhlasí	-
80	INT	D	13.:00 – pár chvil později	DŮM WALTERA	k smrti vyděšený Walter sleduje oknem jak kolem jeho domu prochází šerif Pickman se zástupcem Coopersonem	-

81	EXT	D	soumrak	DŮM ŠERIFA PICKMANA	šerif Pickman sedí v houpacím křesle na verandě a přichází k němu Cooperson. Vedou rozhovor o Bohu a smrti malé dcery; Pickman sděluje Coopersonovi svoje rozhodnutí jít hledat bandity a žádá ho aby v době jeho nepřítomnosti zastal jeho službu	-
82	INT	N		VĚZENÍ – CELY	Pickman přichází k Abrahamově cele a ze své brašny vydává pouta	X
83	EXT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Walter míří do Sindina saloonu s těžkým podlouhlým balíčkem	-
84	EXT	N	pár chvil později	VĚZENÍ	šerif Pickman vyvádí spoutaného Abrahama a společně odvádí každý jednoho koně	-
85	EXT	N	pár chvil později	MC'DONELLYHO KLENOTNICTVÍ	šerif Pickman a Abraham se zastaví před klenotnictvím; Pickman slibuje Abrahamovi, že bude moci potrestat muže jež zavraždil jeho ženu způsobem jakým bude chtít, zbylé dva bandity zabije sám; sundává mu pouta; Abraham říká, že nejprve musejí najít Waltera Higginsforda	-
86	INT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Walter vejde do saloonu a Sindy mu nalije whiskey, dělá že nevidí Walterův balíček	-
87	EXT	N	ve stejnou dobu	HLAVNÍ TRÍDA	Pickman se rozjíždí do saloonu, Abraham k Walterovi	-
88	INT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Walter popíjí na baru a sundává masli z balíčku	-
89	EXT	N	pár chvil později	HLAVNÍ TRÍDA	Pickmanův kůň cválá směrem k saloonu	-
90	INT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Sindy nalévá Walterovi další drink	-
91	EXT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Pickman vbíhá do saloonu s připraveným pistolema	-
92	INT	N	ve stejnou dobu	SALOON SINDY	Walter namíří pistolí na Sindy, ta se vysmekne, Walter si vloží do úst hlaveň pistole, vysířel, Pickman ho treflí do ramene, zvedne Waltera a odvádí ho ze saloonu	-
93	EXT	N	pár chvil později	SALOON SINDY	Pickman Waltera sváže a přiváže za koně, Abraham vydává ze svého kabátu panenku Billyho Lee a a vysvětluje Pickmanovi, že tak Walterův bratr vypadá; společně odjíždí z města	-
94	EXT	N	30 minut později	VSTUP DO MĚSTA	Pickman se snaží dostat ze zmračeného Waltera kde je jeho bratr, Walter prozrazuje, že ví kde bydlí Billyho manželka s dětmi, v Quarterstone	-

95	EXT	N	těsně před svítáním	HORNATÁ KRAJINA	Pickman a Abraham míří směrem k východu, Waltera veze Pickman přehozeného přes svého koně	-
96	EXT	D	svítání	HORNATÁ KRAJINA	Abraham vydá ampulku s morfiem a píchne ji Walterovi, poté další; vysvětluje Pickmanovi, že zdrogování nemají žádná tajemství	-
97	EXT	D	pravé poledne	OTEVŘENÁ PLANINA	Pickman, Abraham a Walter jedou směrem k východu; Pickman se ptá Abrahama jak věděl kde Waltera hledat; Abraham vysvětluje, že když našel svou zavražděnou ženu tak v křbu ležel ohořelý dopis s Walterovým jménem a adresou	X
98	EXT	D	soumrak	SKALNATÝ TERÉN	Pickman vrací Abrahamovi jeho dvě pistole značky Steisselbach, Abraham vydává ze zásobníku kulku s portrétem jeho ženy	X
99	EXT	N		SKALNATÝ TERÉN – JESKYNĚ	Abraham odchází do noci, Walter přesvědčuje Pickmana, že Abraham je zrádný a nespolehlivý a že byl dříve členem bandy Billyho Lee, Pickman mu neuvěří	X
100	EXT	D	pozdní odpoledne	SKALNATÉ ÚDOLÍ	Abraham a Pickman zastaví u pramene aby napojili sebe a své koně; Abraham opět zpovídá zfetovaného Waltera, zjišťuje počet členů Billyho bandy – krom Billyho další dva, jméno manželky – Becky a děti : Regina, Thomas a Clarence	-
101	EXT	D	těsně před západem slunce	ÚZKÁ PROLÁKLINA	tři muži na koních jsou osvětleni zapadajícím sluncem	-
102	EXT	N		PŘEVIS	Pickman, Abraham a Walter sedí pod převisem, Pickman si prohlíží obálku od starosty Hogana, ale neotevře ji	-
103	EXT	N	svítání	STRMÝ SKALNATÝ SRÁZ	Pickman s Abrahamem pomalu svádí své koně dolů srázem; předstoupí je členové kmene Maccanoi – rivalové kmene Cahougache; Abraham jim nabídne k jídlu Walterovi nohy a ze své brašny vydá pílu. Pickman je z celé situace zděšený, ale nic neřekne	-
104	EXT	N	pozdní odpoledne	OTEVŘENÁ PLANINA	Walter přivázaný na koni hledí zfetovanými očima směrem ke slunci, místo nohou má pahýly	-
105	EXT	N		OTEVŘENÁ PLANINA	Pickman, Abraham a Walter sedí u rozdělaného ohně, Walter sni o tom jak se vrátí do Rattleborg a ožení se Sindy	-

106	EXT	D	svítání	TRAVNATÁ PLANINA	Pickman a Abraham se pakují na cestu	-
107	EXT	D	dopoledne	TRAVNATÉ HORY	Pickman a Abraham vidí na obzoru město – Quarterstone, debatují kdy je nevhodnější denní doba do města přijet	-
108	EXT	D	odpoledne	VSTUP DO MĚSTA	Pickman a Abraham vjíždí do města Quarterstone	-
109	EXT	N	pozdní odpoledne	HLAVNÍ TŘÍDA	obchody na hlavní třídě jsou mnohem zašlejší, cedule jsou vyřisované sluncem	-
110	EXT	N	pár chvil později	SALOON DENNIS A DORIS	Pickman a Abraham přijíždí k salonu a vstupují dovnitř	X
111	INT	N	ve stejnou dobu	SALOON DENNIS A DORIS	Pickman vejde do salonu kde se seznámí se zástupcem Ricksbym od něž se dozvídá, že rodina Higginsfordových žije v Silver Hill – předměstí Quarterstone a že nejsou ve městě příliš oblíbeni pro svou povýšenost	-
112	EXT	D	soumrak	PŘEDMĚSTÍ SILVER HILL	Pickman a Abraham kráčí ulicí Valeria road a hledají dům Higginsfordových; Pickman upozorňuje Abrahama, že nedovoli žádné násilí na Billyho ženě a dětech; přijíždí k domu	-
113	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	Pickman a Abraham se seznamují s Becky Higginsford; oznámují, že manželův bratr je mrtev a ptají se na manželův návrat; Pickman přijme pozvání a vejde dovnitř; Abraham tvrdí, že se musí vrátit do města	X
114	INT	N		DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – JÍDELNA	Pickman sedí u stolu s Becky a jejími dětmi Thomasem, Clerencem a Reginou a společně se všichni modlí za Waltera	-
115	EXT	N	ve stejnou dobu	MLÁZÍ ZA DOMEM HIGGINSFORDOVÝCH	Abraham přiváže svého koně k březce, Waltera (s roubíkem a zavázanýma očima) přiváže k dalšímu stromu a sleduje dům malým dalekohledem	-
116	INT	N	později	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH - POKOJ PRO HOSTY	Pickman se chystá ke spánku	X
117	EXT	D	svítání	PŘEDMĚSTÍ SILVER HILL	Billy Lee, Jordan a Rodney pomalu stoupají Valeria road k Billyho domu, jejich brašny jsou přeplněny	-
118	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	Billy Lee, Jordan a Rodney přijíždí k domu; Billy míří ke vchodu	-

119	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – JÍDELNA	Pickman snídá s Becky u stolu, zvenčí je slyšet zvuky, Becky běží k oknu	-
120	EXT	D	ve stejnou dobu	MLÁZÍ ZA DOMEM HIGGINSFORDOVÝCH	Abraham dává Walterovi dávku morfia, bere dalekohled a dívá se s měrem k domu	-
121	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	Rodney a Jordan sedí na koních, Billy se blíží domu, z okna mu mává syn Thomas	-
122	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – DĚTSKÝ POKOJ	Thomas budí Clarence at se jde podívat, že se vrátil táta	-
123	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – JÍDELNA	Becky hlásí od okna, že se vrátil manžel, Pickman rychle utíká do pokoje	-
124	EXT	D	ve stejnou dobu	MLÁZÍ ZA DOMEM HIGGINSFORDOVÝCH	Abraham odhazuje dalekohled a rychle vybíhá z mláží	-
125	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	Billy Lee se blíží k domu, jeho žena volá za oknem na někoho v domě	-
126	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – SCHODIŠTĚ	chlapci nadšeně sbíhají dolů po schodech	-
127	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH - POKOJ PRO HOSTY	Pickman vběhne do pokoje a odhodí polštář, jeho zbraně jsou pryč	-
128	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – JÍDELNA	Becky otevře okno a nadšeně volá manžela	-
129	EXT	D	ve stejnou dobu	MLÁZÍ ZA DOMEM HIGGINSFORDOVÝCH	Abraham vybíhá z mláží a chystá si pistole	-
130	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	Rodney vycítí, že se něco děje a rychle tasí pistole	-
131	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – VSTUP	chlapci přibíhají k vchodovým dveřím a Thomas je otevřít	-
132	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	chlapci běží ke svému otci, za nimi běží Pickman, Billy Lee namíří pistoli na Pickmana, Abraham namíří na Billyho, ozve se výstřel	-
133	INT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH – JÍDELNA	Becky křičí	-

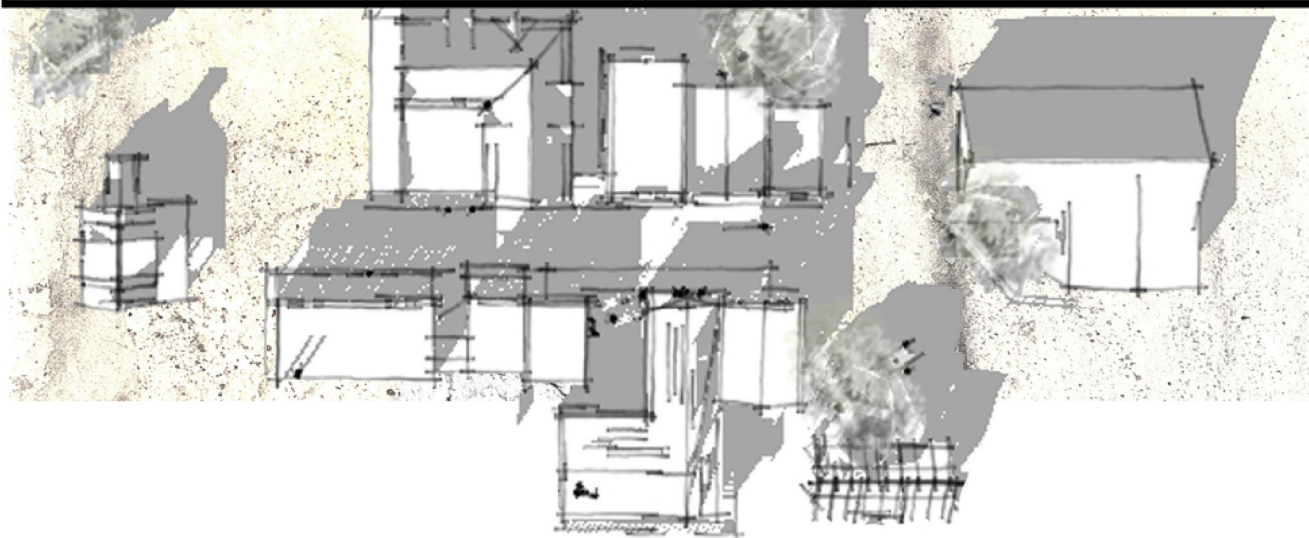
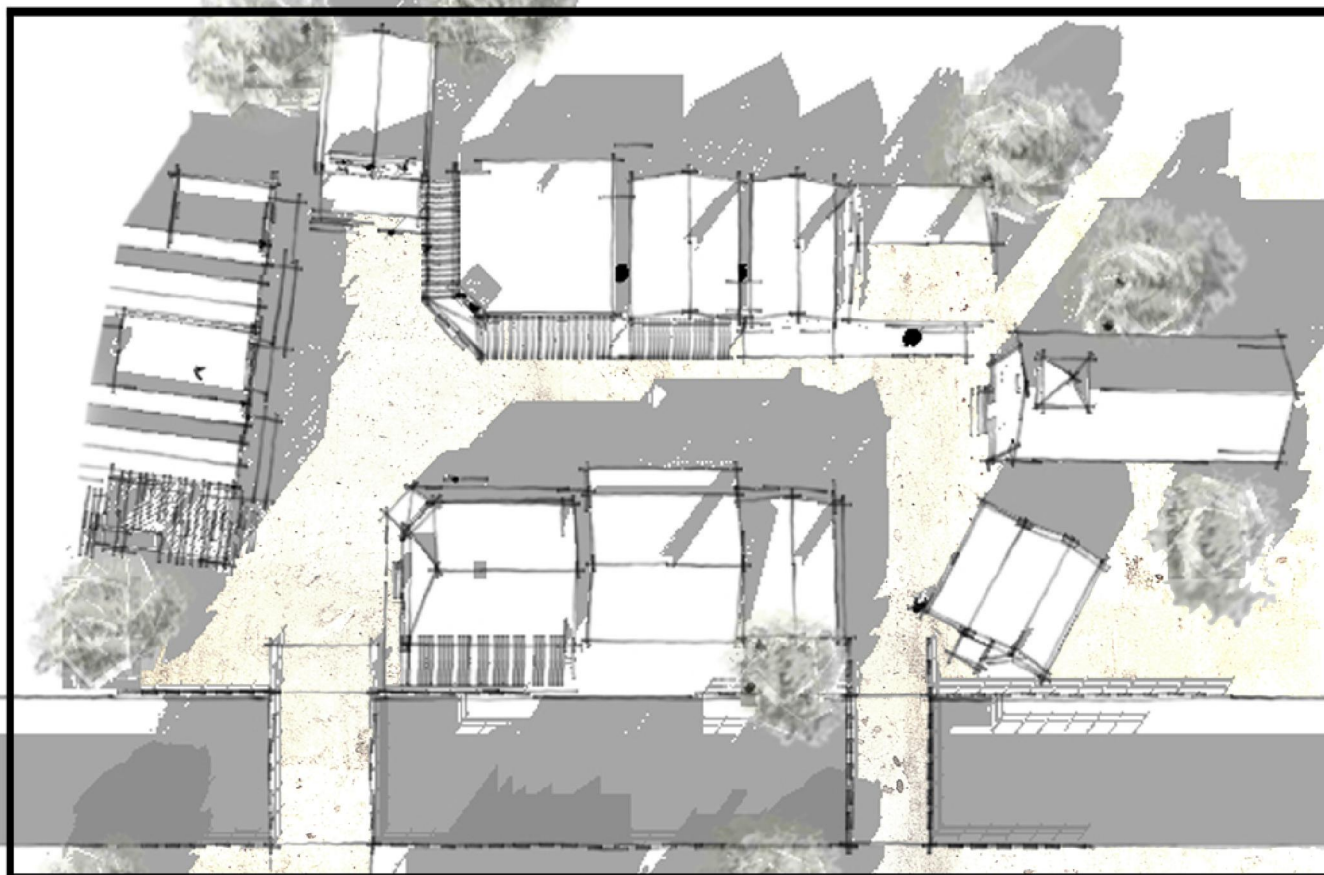
134	EXT	D	ve stejnou dobu	DŮM HIGGINSFORDOVÝCH	<p>Pickman přibíhá k Billymu, který má ustířenou ruku v zápěstí, spadnou na zem a perou se; Abraham zastřelí Jordana koně; Becky křičí a v ruce drží Pickmanovu zbraň; Billy vyndá další pistoli a střelí Pickmana do břicha; Abraham střelí Rodneyho do krku; Jordan se vyplazí zpod mrtvého koně; Abraham ho střelí do kolene; Pickman se dál pere s Billym; Becky střelí Pickmana do krku; Abraham namíří na Becky aby okamžitě položila pistoli; ta neuposlechne; Abraham ji střelí do hlavy; z domu se ozve strašný křik dětí; Pickman se na Abrahama velmi rozzlobí; Abraham jde k Jordanovi a napíchne ho kovovým hákem za jeho obrovské břicho a táhne ho do mlázi; Pickman, celý zakrvácený, sebere z posledních sil Billyho pistoli a plazi se směrem do mlázi</p>	-
135	INT	D	pár chvil později	MLÁZÍ ZA DOMEM HIGGINSFORDOVÝCH	<p>Pickman se plazi mlázím a uvidí Jordana jak visí přivázaný hlavou dolů; v jeho přirození je zabodnutá prázdná injekční stříkačka; díry v břiše od háku jsou ucpány kameny a v jeho hrudniku je zabodnutá trubka, která umožňuje dýchání; Pickman zamíří pistoli na trpícího Jordana; Abraham si toho všimne a pistoli mu vykopne, ze saka vyndá kovovou masku své ženy a malého brouka – krtonožku; trubkou pustí krtonožku do levé Jordanovi plíce a zpoza masky sleduje jak se celý svíjí bolestí; Pickman omdlí</p>	-
POMALÉ STMÍVÁNÍ					POMALÉ ROZTMÍVÁNÍ	
136	INT	N		VĚZENÍ	<p>Pickman se probouzí obvázaný ve vězeňské cele; sedí u něj zástupce Ricksby, který nechává zavolat šerifa Dreightona; Dreighton Pickmanovi oznamuje, že bude pověšen za to, že zavraždil rodiče přímo před očima jejich dětí; Pickman mu dává svou obálku s penězi na výchovu Billyho dětí; od Ricksbyho se Pickman dozvídá, že byli jeho zástupci žádat o jeho propuštění, ale byli odmítnuti</p>	-
137	INT	N	půlnoc	VĚZENÍ	<p>ozve se rána a na zemi cely objeví Pickman ležet pistoli; dovnitř vtrhnou ozbrojení Cooper a Bartley a Pickmana společně vysvobodí</p>	-

138	EXT	N	1:00	HLAVNÍ TRÍDA	Cooperson a Bartley vedou Pickmana nočním městem; náhle se za nimi objeví šerif Dreighton se svými zástupci a požaduje vydání Pickmana; dojde k přestřelce při které je Dreighton i jeho zástupce Todd zastřeleni, Bartley rovněž Ricksby je postřelen, Cooperson je postřelen do hrudniku; Pickman a Cooperson se schovávají v boční uličce	X
139	EXT	N	ve stejnou dobu	POSTRANNÍ ULÍČKA	je slyšet volání neznámé ženy o pomoc kvůli vraždě Dreightona; Cooperson tuší, že umírá a vyznává se Pickmanovi, že v Bostonu, odkud přišel, zabil malou dívku a proto se obrátil k Bohu; Pickman je naprosto zděšen; Cooperson hlídal Pickmanovu malou dceru a vyděsí ho představa, že na ni hleděl stejné zvrhle	-
140	EXT	N	ve stejnou dobu	HLAVNÍ TRÍDA	lidé se shromažďují okolo mrtvého šerifa Dreightona a jeho zástupce Todda, stále živého Ricksbyho odnášejí; ozve se střelba	-
141	EXT	N	ve stejnou dobu	POSTRANNÍ ULÍČKA	díry od tří kulek v bedně těsně za Coopersonovou hlavou; Cooperson prosí Pickmana aby vyřídil knězi jeho zpověď; Pickman odmítá a zanechává umírajícího Coopersona napospas osudu	X
POMALÉ STMÍVÁNÍ					POMALÉ ROZTMÍVÁNÍ	
142	EXT	D	odpoledne	VSTUP DO MĚSTA	cedule je přemalována na „ Vstupujete do města Rattleborge místa nočního deštivého masakru. Počet obyvatel : 1581“	X
143	EXT	D	pár chvil později	HLAVNÍ TRÍDA	Pickman projíždí známou hlavní třídou, kde je spousta obchodů stále uzavřena; spousta lidí mu mává, ale on nevnímá	-
144	EXT	D	soumrak	HŘBITOV	Pickman stojí u hrobů na kterých je napsáno : Emily Lisa Pickman, Valerie Meredith Pickman; přichází k němu starosta Hogan a žádá ho aby opustil město ikdyž je pro spousta lidí hrdinou; mezi Rattleborg a Quarterstone již nikdy nebude příměří; Hogan Pickmana varuje, že Dreighton má čtyři bratry; Pickman však chce zůstat na blízku své ženy a dcery	-
POMALÉ STMÍVÁNÍ					POMALÉ ROZTMÍVÁNÍ	

145	EXT	D	soumrak	DŮM ŠERIFA PICKMANA	<p>Starší Pickman sedí na své verandě: čtyři ohromní muži se blíží k jeho domu se zbraněmi v rukou, Pickman se opře ve svém křesle a zavře oči; přší</p>	X
-----	-----	---	---------	---------------------	--	---

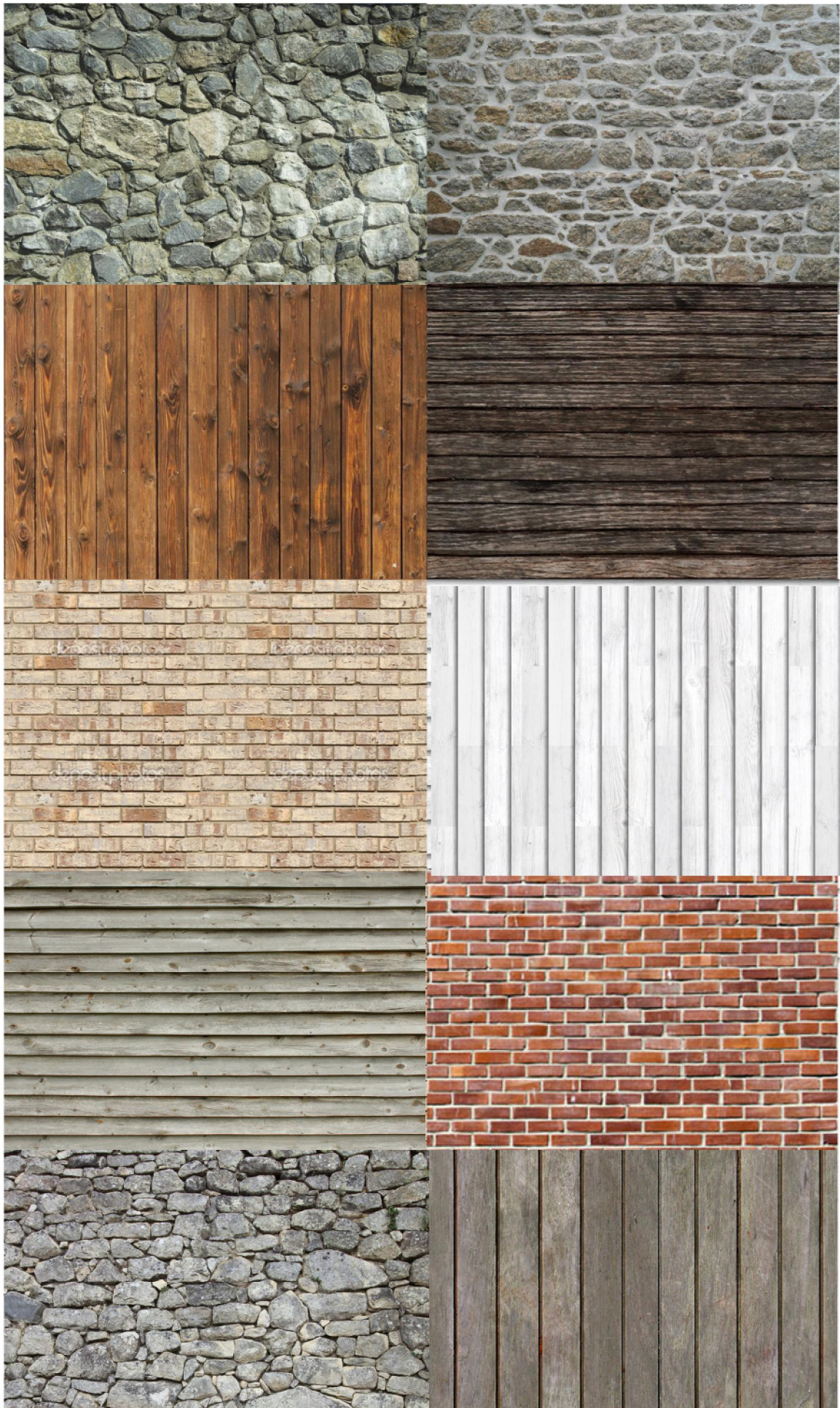
- RATTLEBORG
- KRAJINA
- QUARTERSTONE

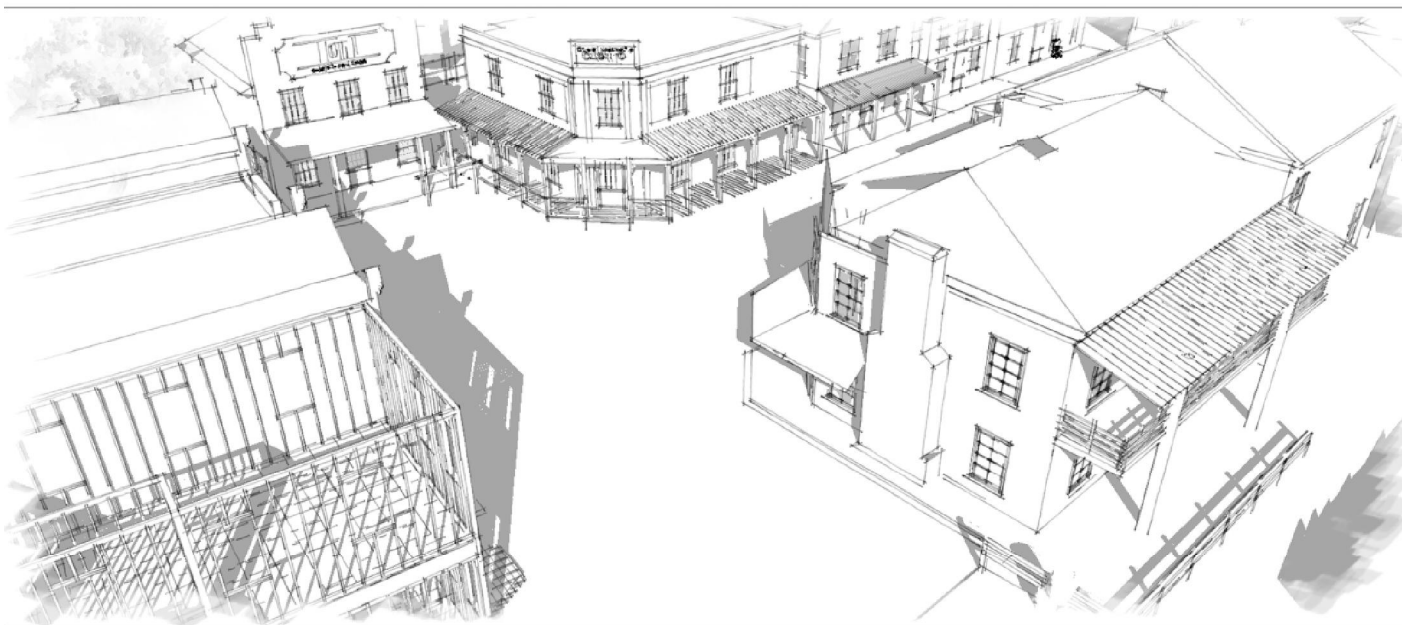
5.4.1. Návrh města Rattleborg

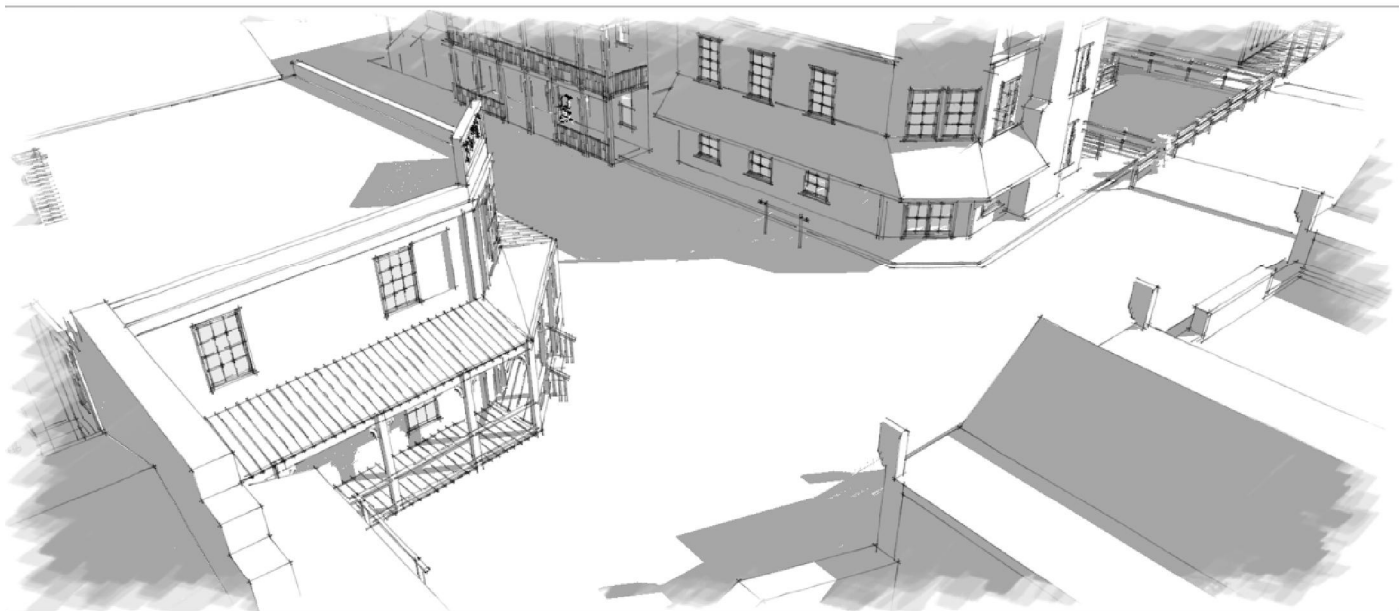


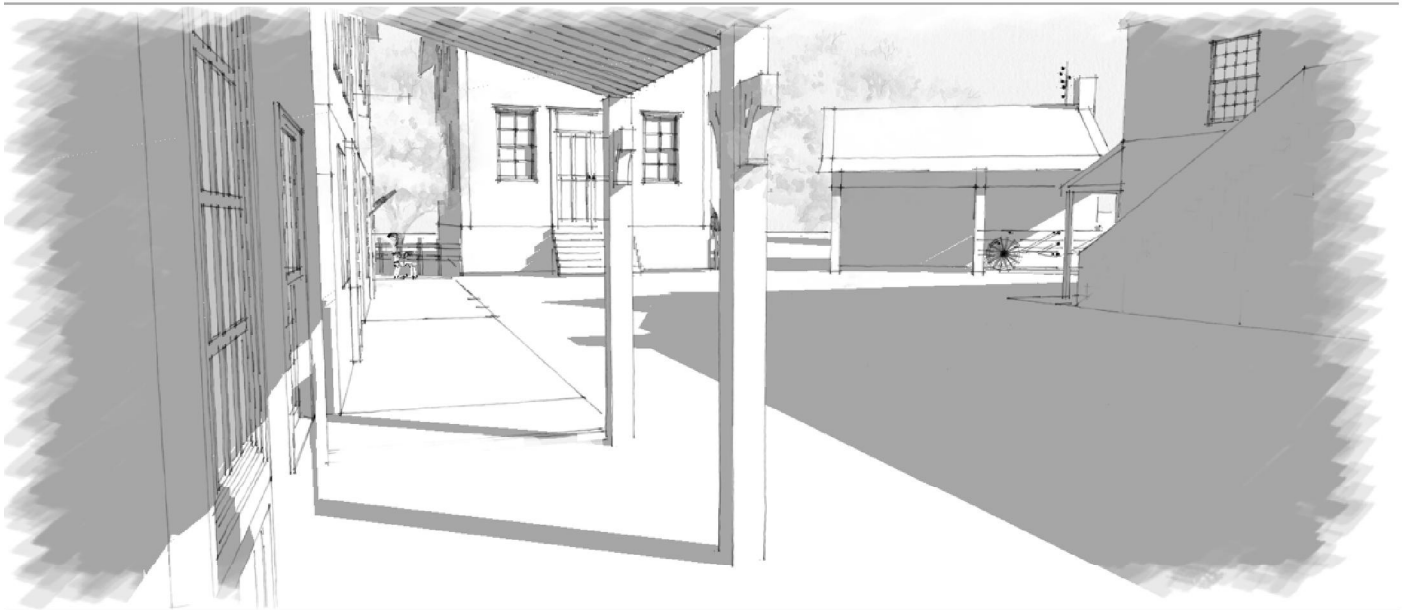
RATTLEBORG

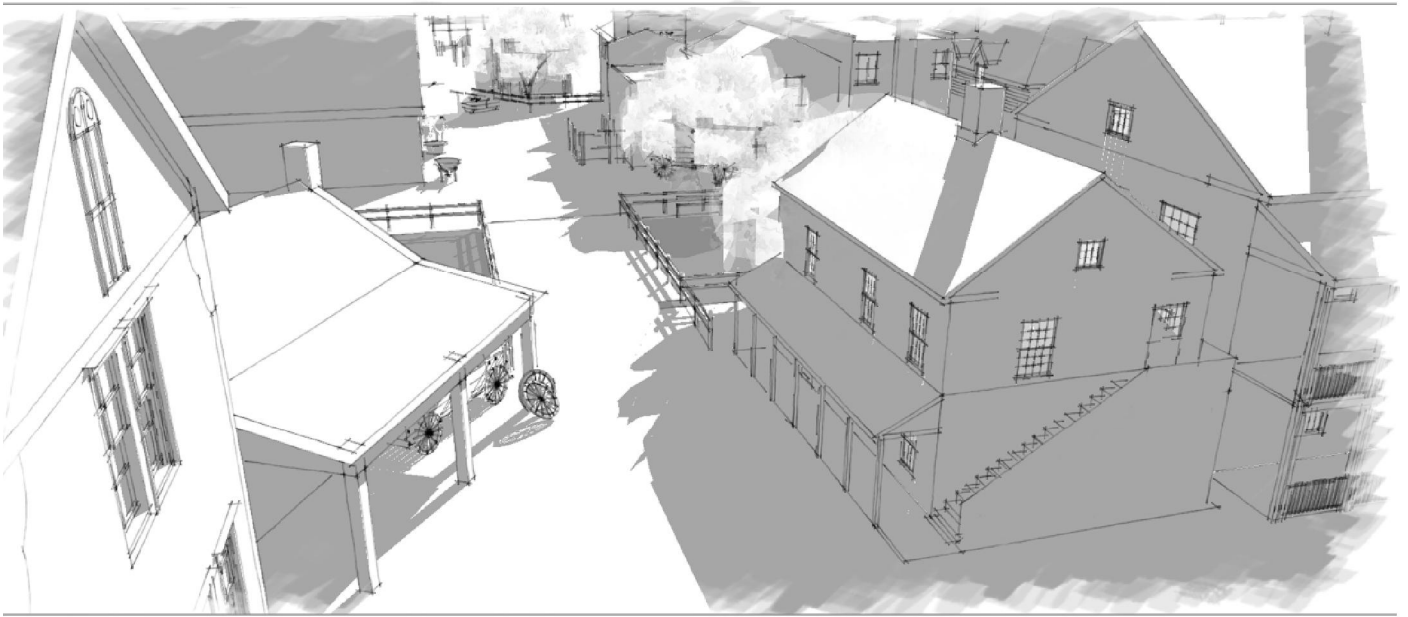


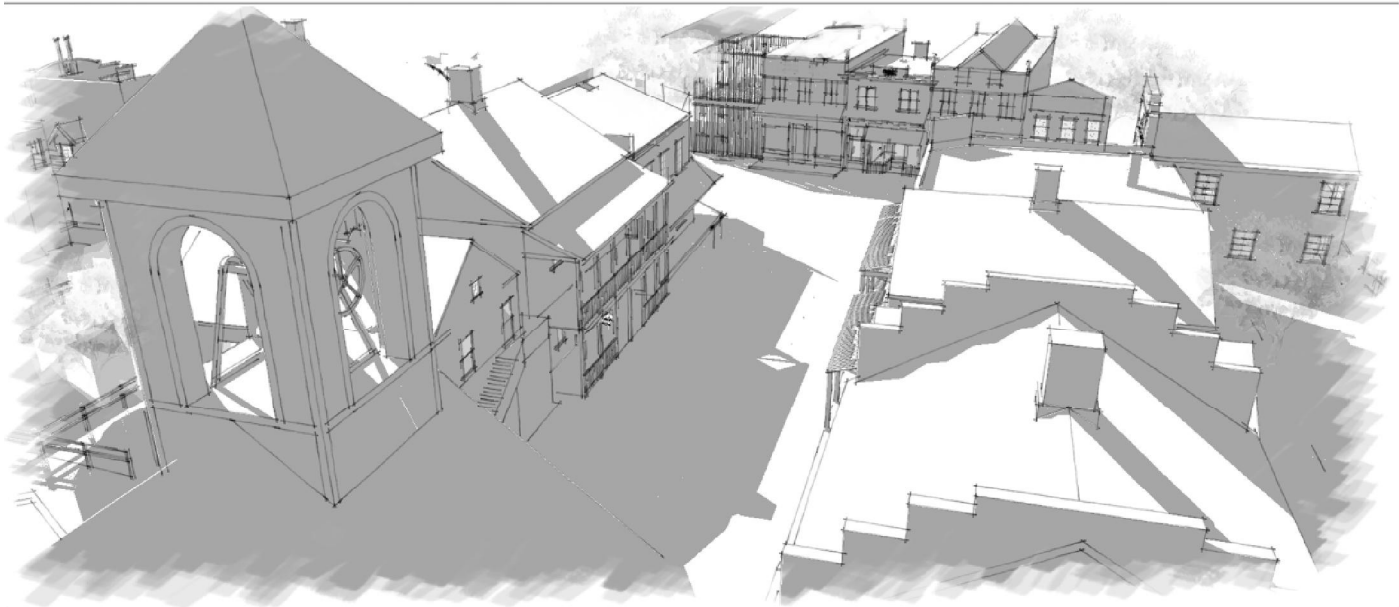












5.4.2. Reference exteriérů

indiánský tábor



město Rattleborg



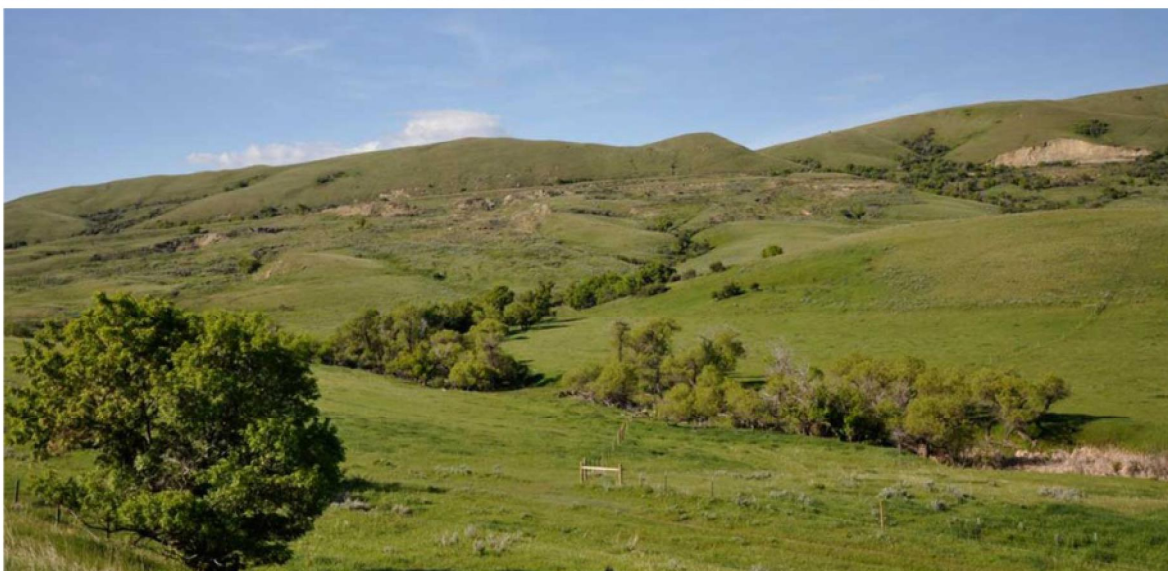


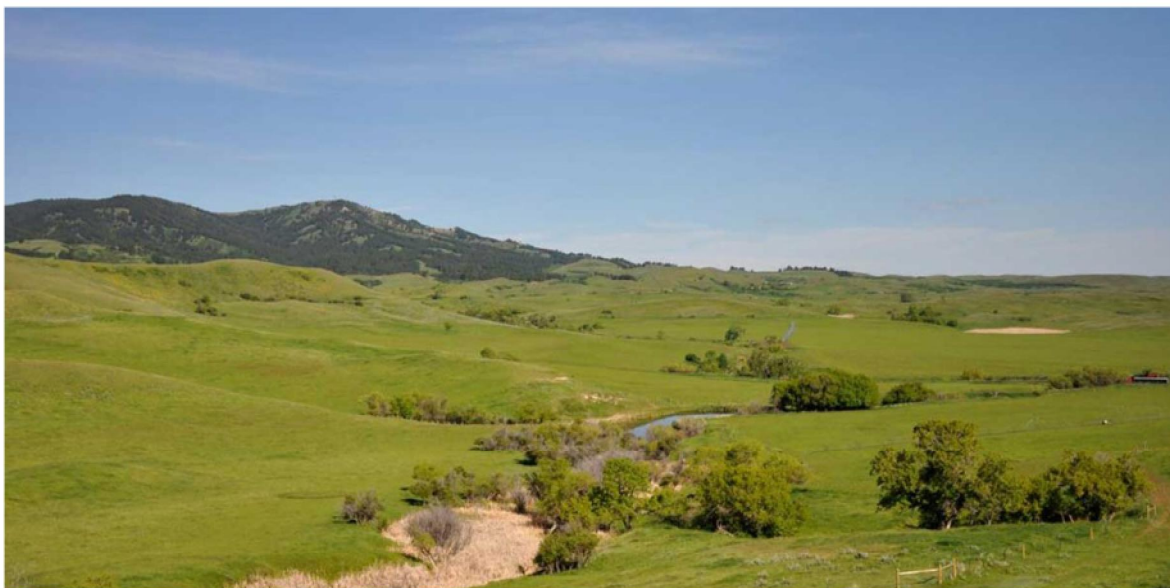
reference umístění domů v krajině v okolí města Rattleborg













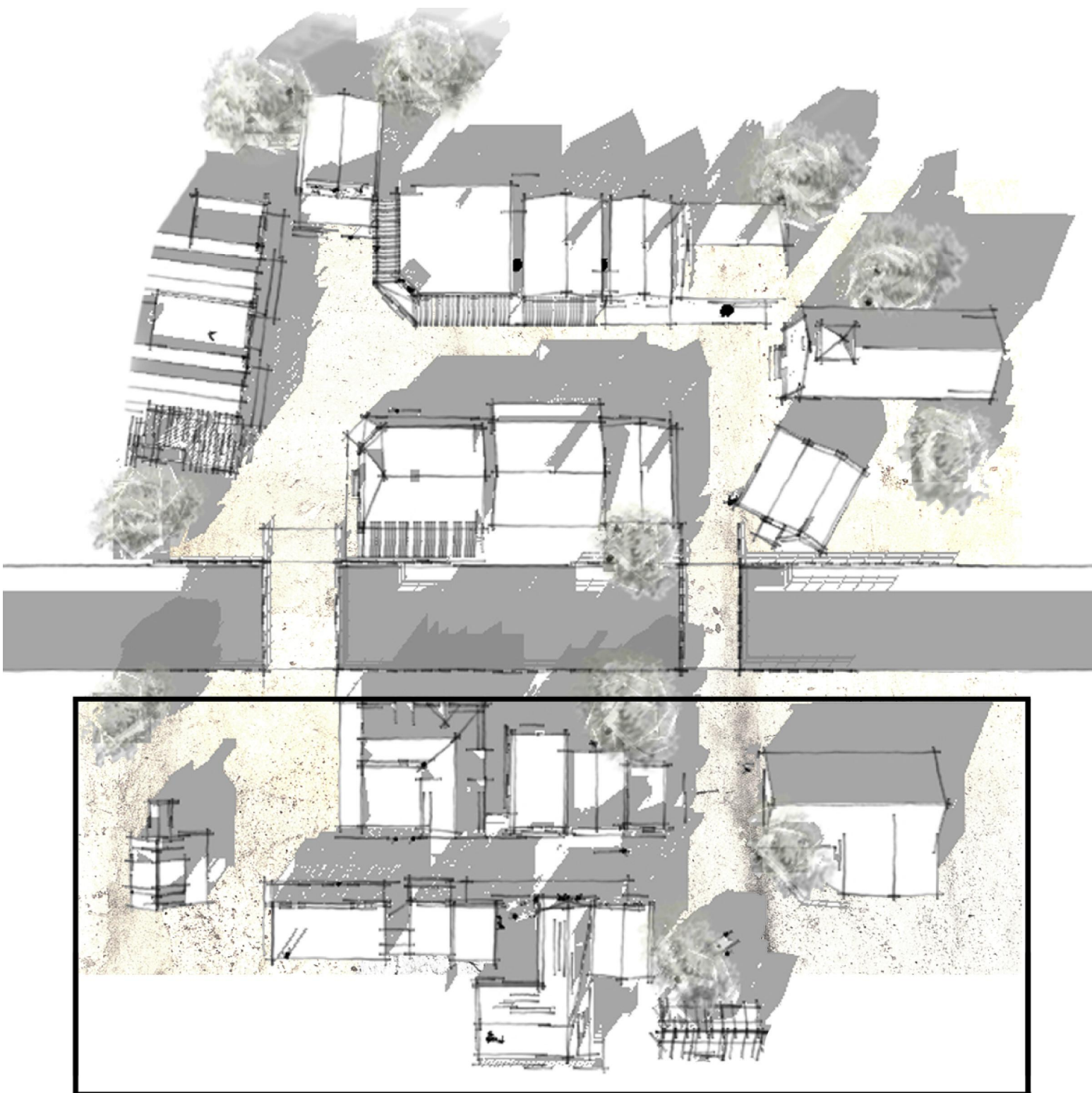
pohled na město Quarterstone



reference umístění domu v Quarterstone



5.4.3. Návrh města Quarterstone

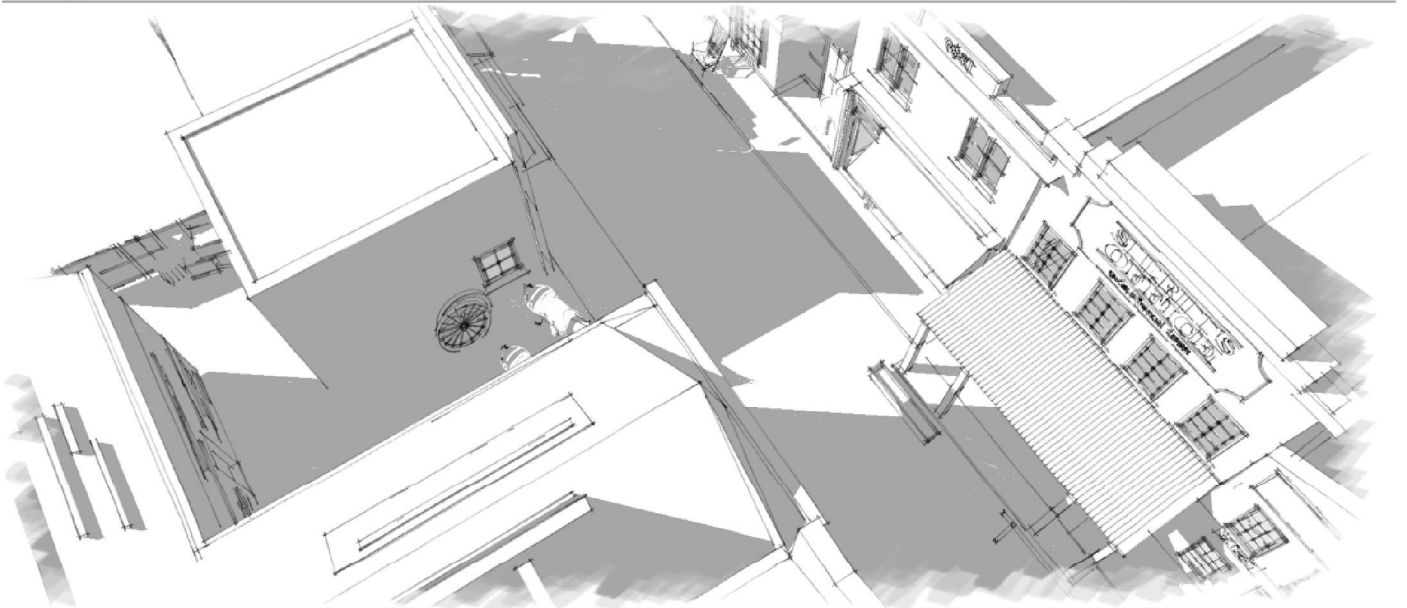


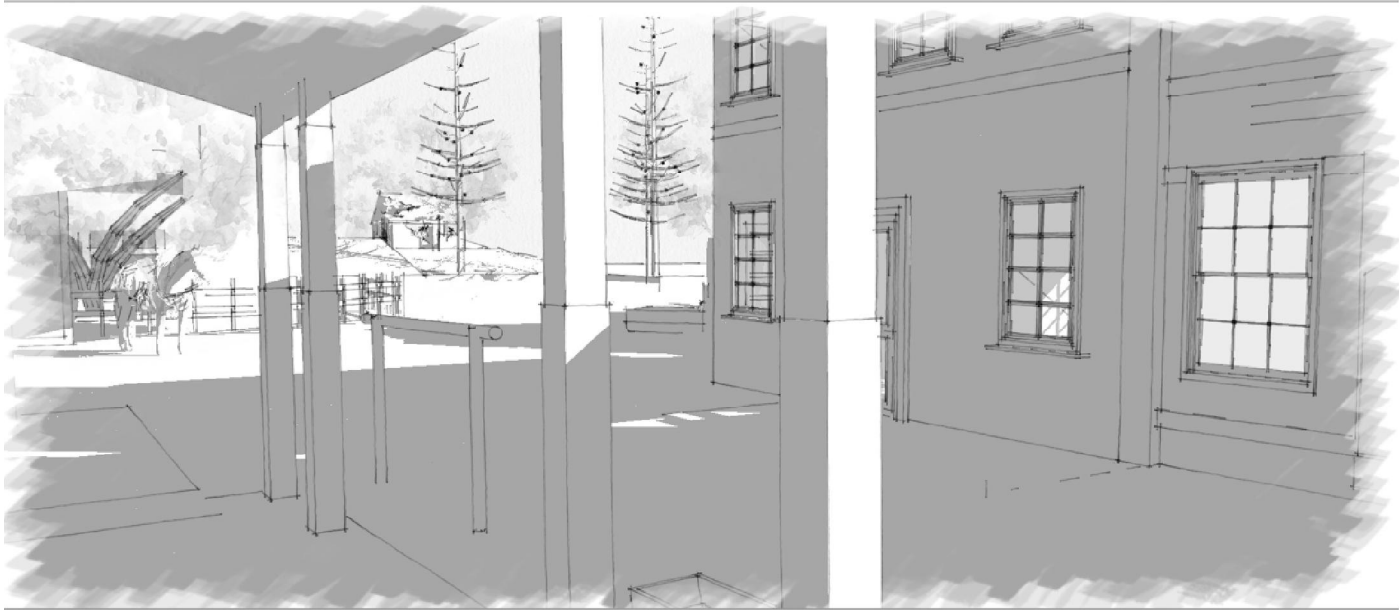
QUARTERSTONE











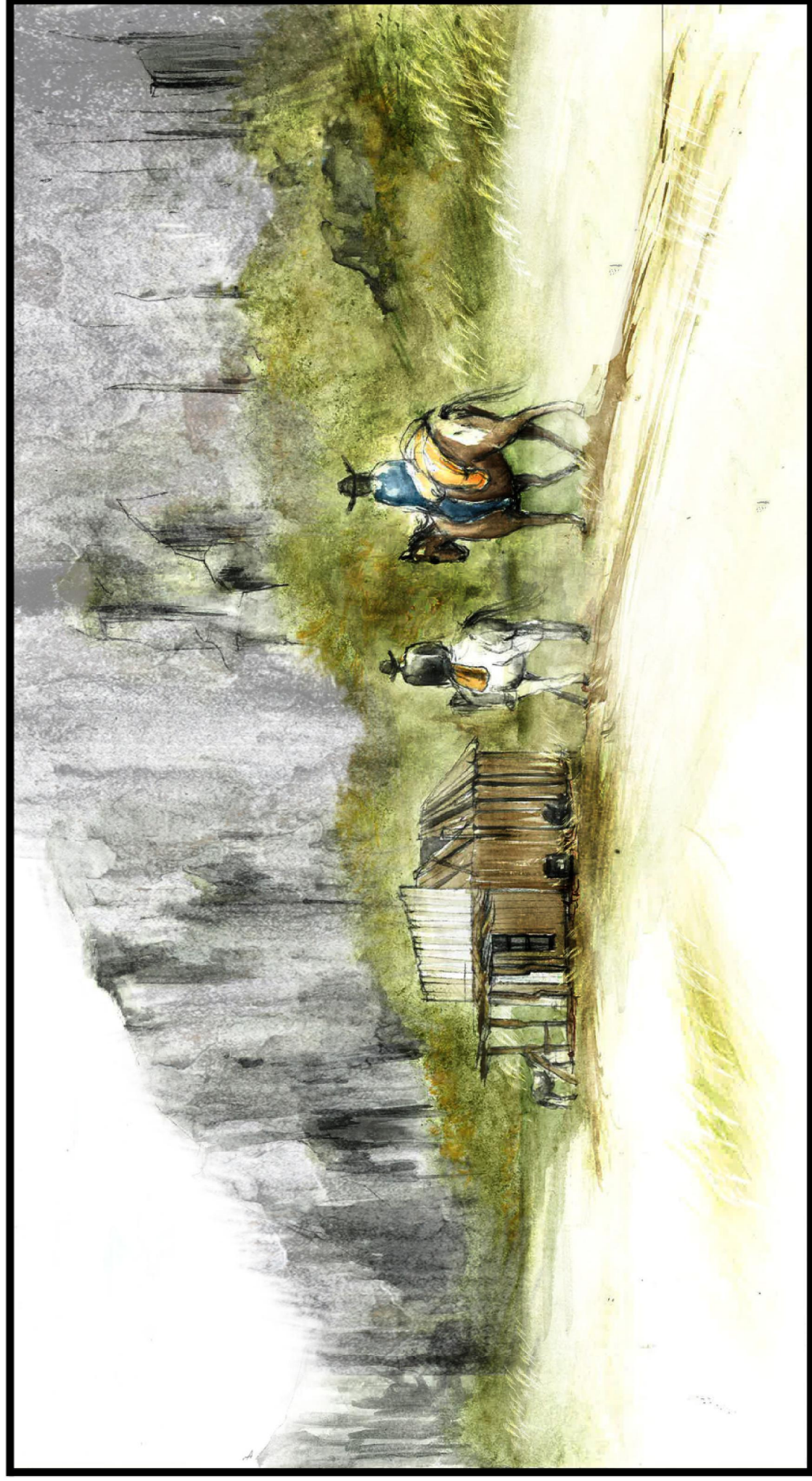
5.4.4.Výtvarný návrh



obraz 3

OBYDLÍ NÁČELNÍKA KMENE CANHOUGACHE / noc

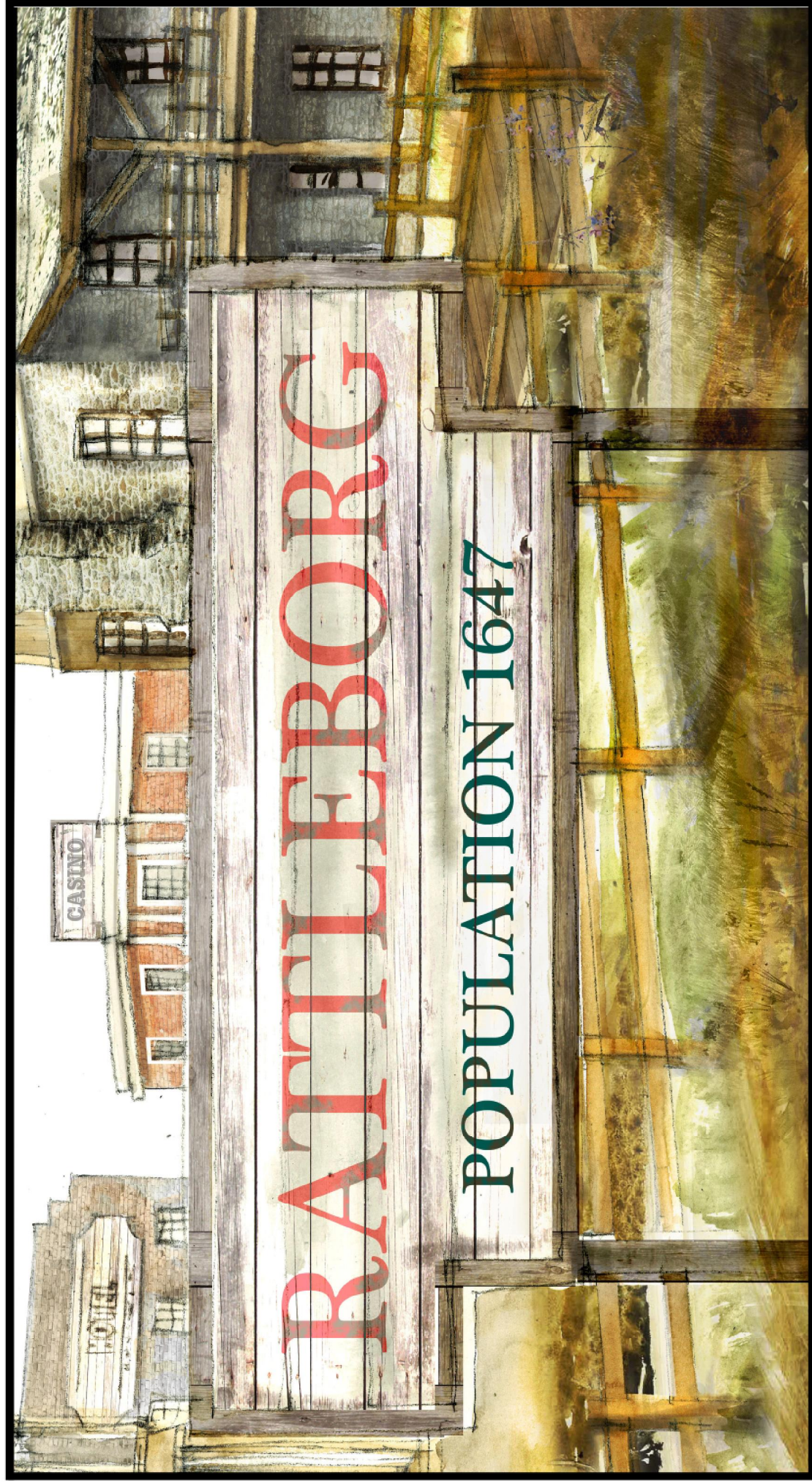
Billy Lee a Rodney slibují vysvobození náčelníkovy doery Amagany výměnou za seslání bouře na město Rattleborg.



obraz 5

OTEVŘENÁ PLANINA / pravé poledne

Billy Lee a Rodney přijíždí k místu kde vězní Amaganu.



obraz 6

Čerstvě natřená cedule města Rattleborg.

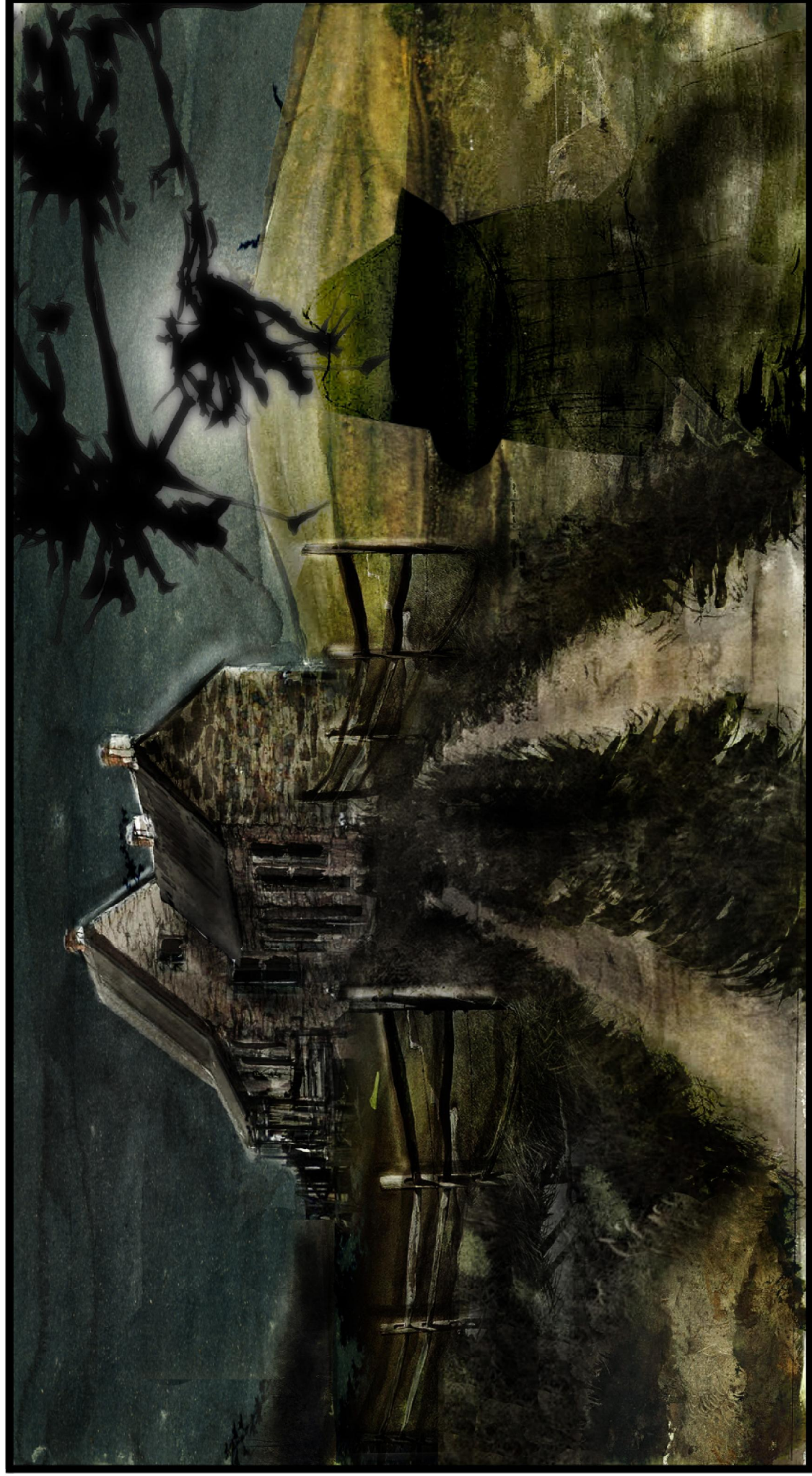
VSTUP DO MĚSTA RATTLEBORG / pravé poledne



obraz 11

Do města přichází cizinec jménem Abraham a míří do hotelu.

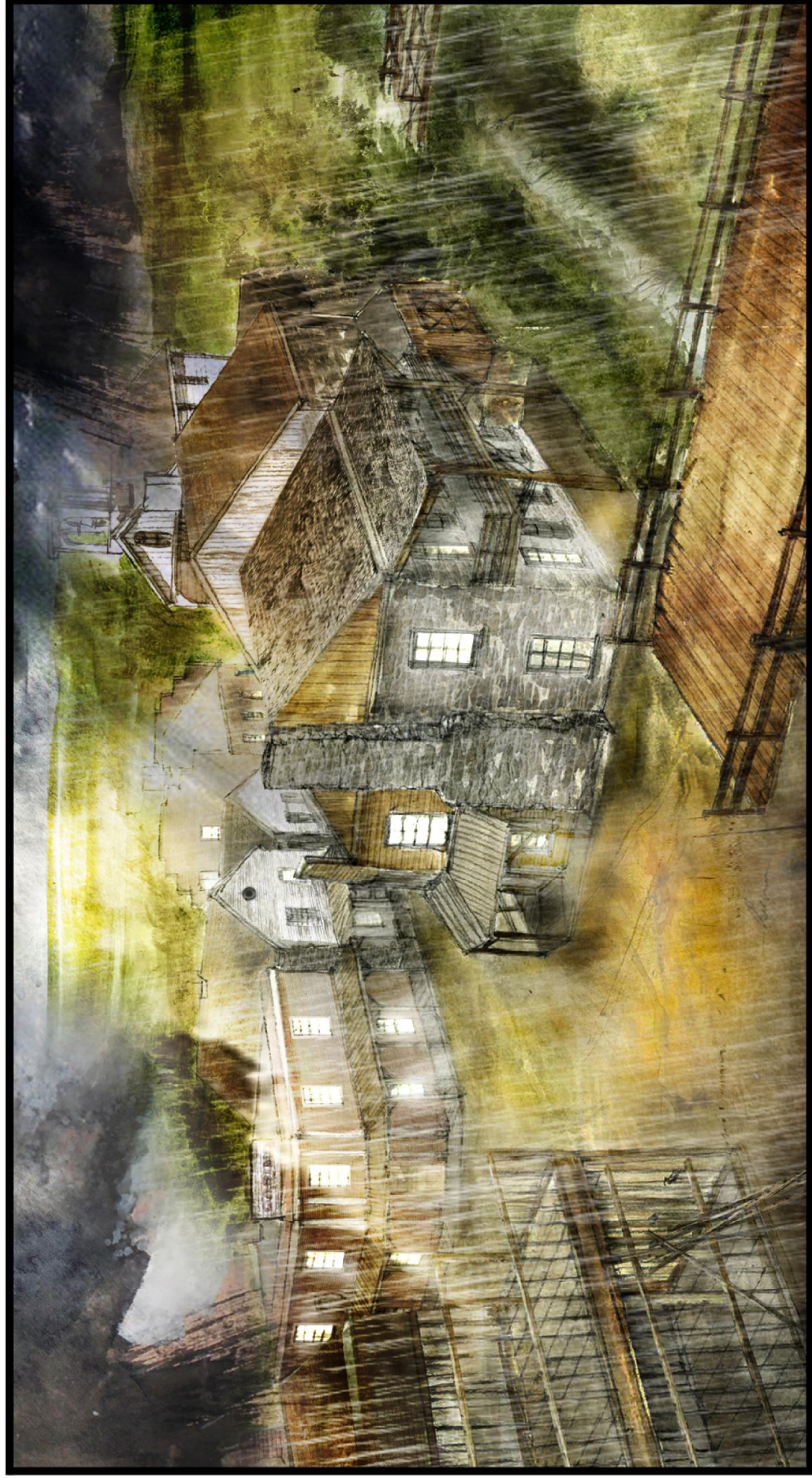
CIZINEC ABRAHAM JDE DO HOTELU / odpoledne



obraz 26

Walter jde domů, ale nevšimne si, že je sledován Abrahamem.

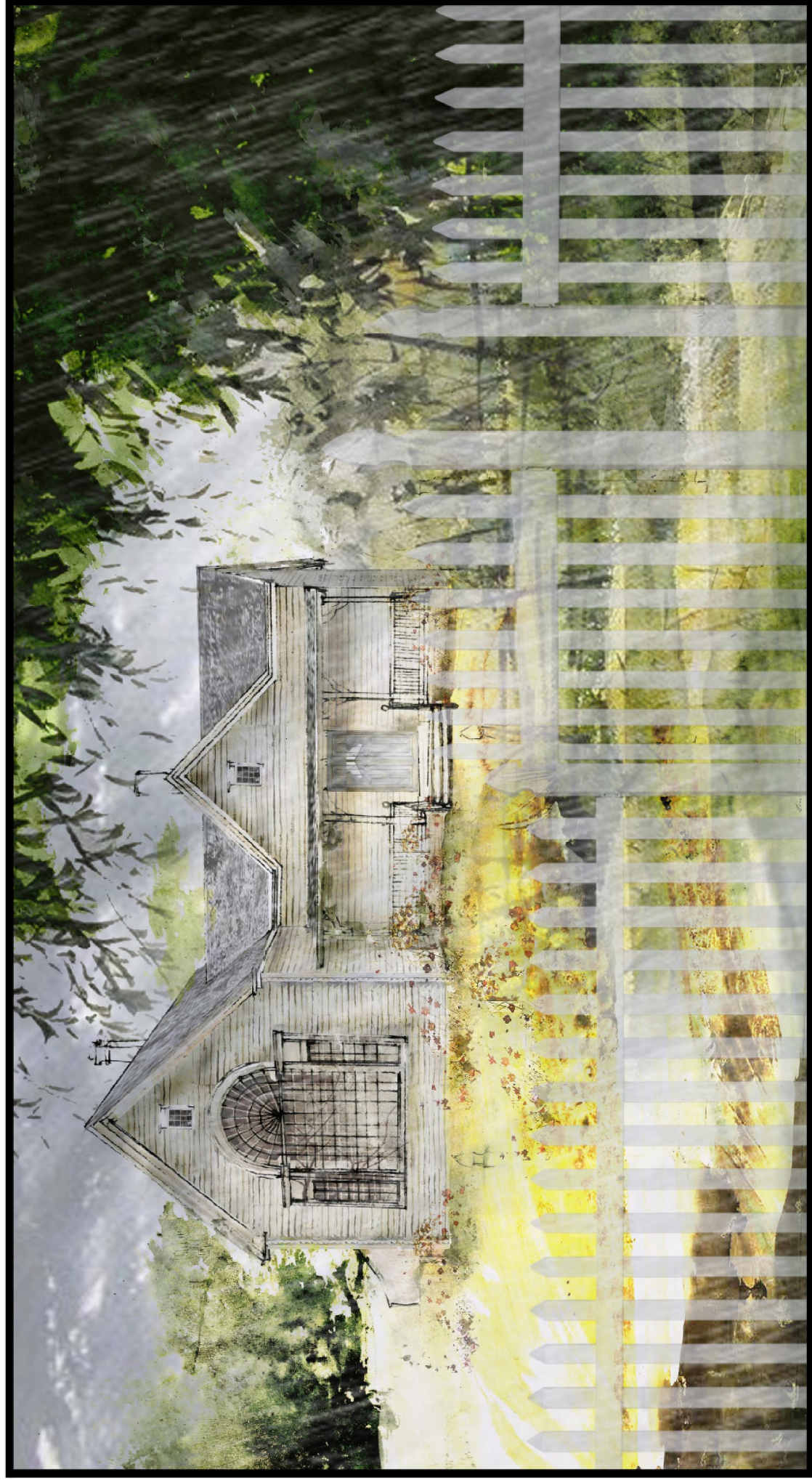
DŮM WALTERA / půlnoc



obraz 32

VSTUP DO MĚSTA / pozdní odpoledne

Obrovské černé mraky zahalují město.



obraz 41

DŮM ALICE BINFREY / soumrak

Valerie Pickman přibíhá k domu Alice Binfrey. Prudce prší.



obraz 46

Abraham přechází nervózně po temném pokoji a německy si šeptá : "Dávej pozor Adelaide, dávej pozor!"

HOTEL RUDDINGTON - POKOJ č.3 / soumrak



obraz 48

Padají ohromné přívaly deště. Přijíždí tři muži na koních.

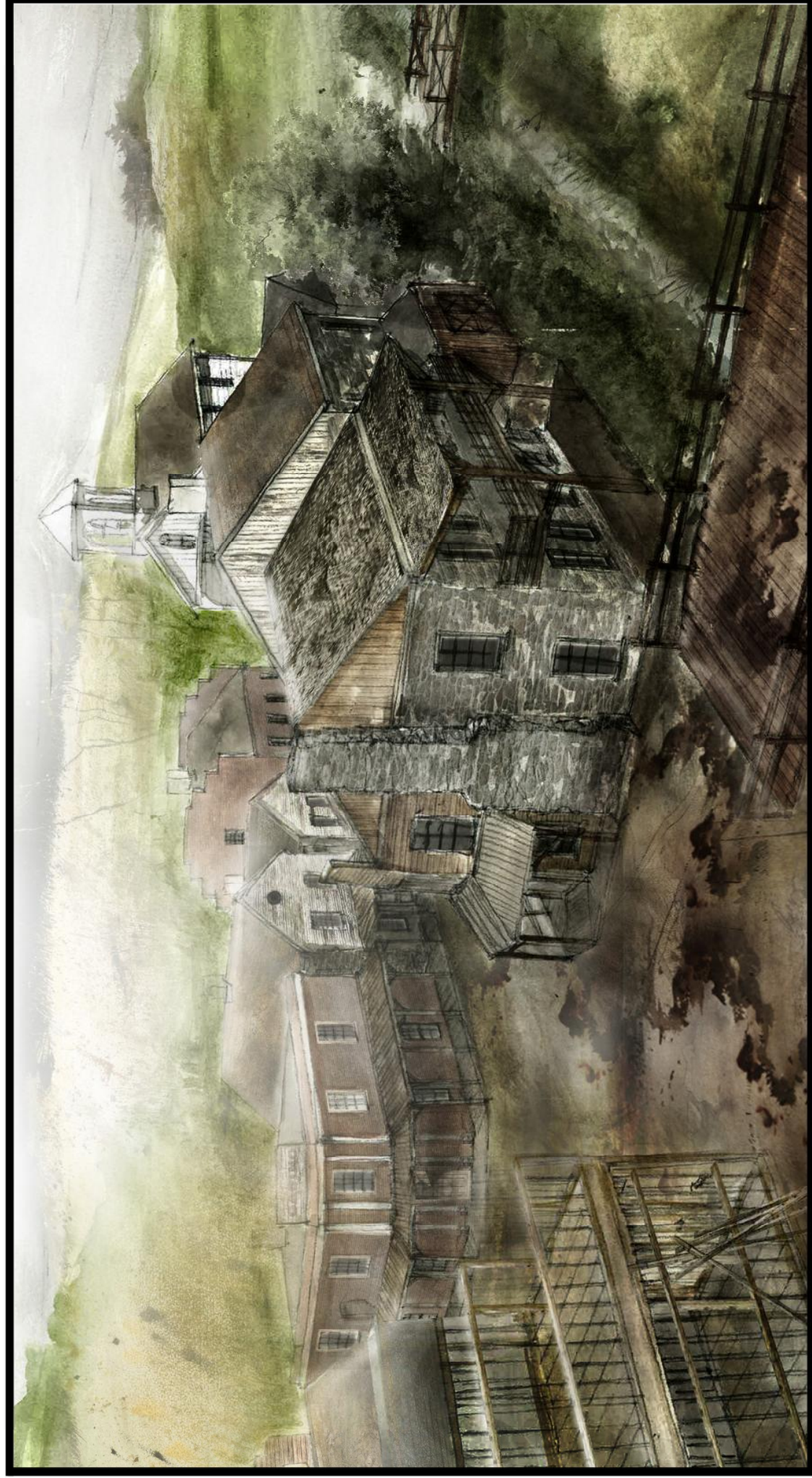
HLAVNÍ TŘÍDA MĚSTA RATTLEBORG / noc - 21:00



obraz 62

DŮM WALTERA - PRACOVNA / noc - 23:00

Walter vyřezává loutku ve své pracovně. Náhle se objeví stín. Je to Billy Lee. Walterův bratr. Walter Biliyumu poradil koho oloupit, ale ujišťuje se, že se nikomu nic nestalo.



obraz 66

VSTUP DO MĚSTA RATTLEBORG / ráno 6:30

Ráno po bouři. Lidé začínají zděšeně pobíhat po městě a hledat šerifa.



obraz 75

Šerif Pickman pohřbívá svou ženu Valerii vedle jejích dcery Emily Lisy.

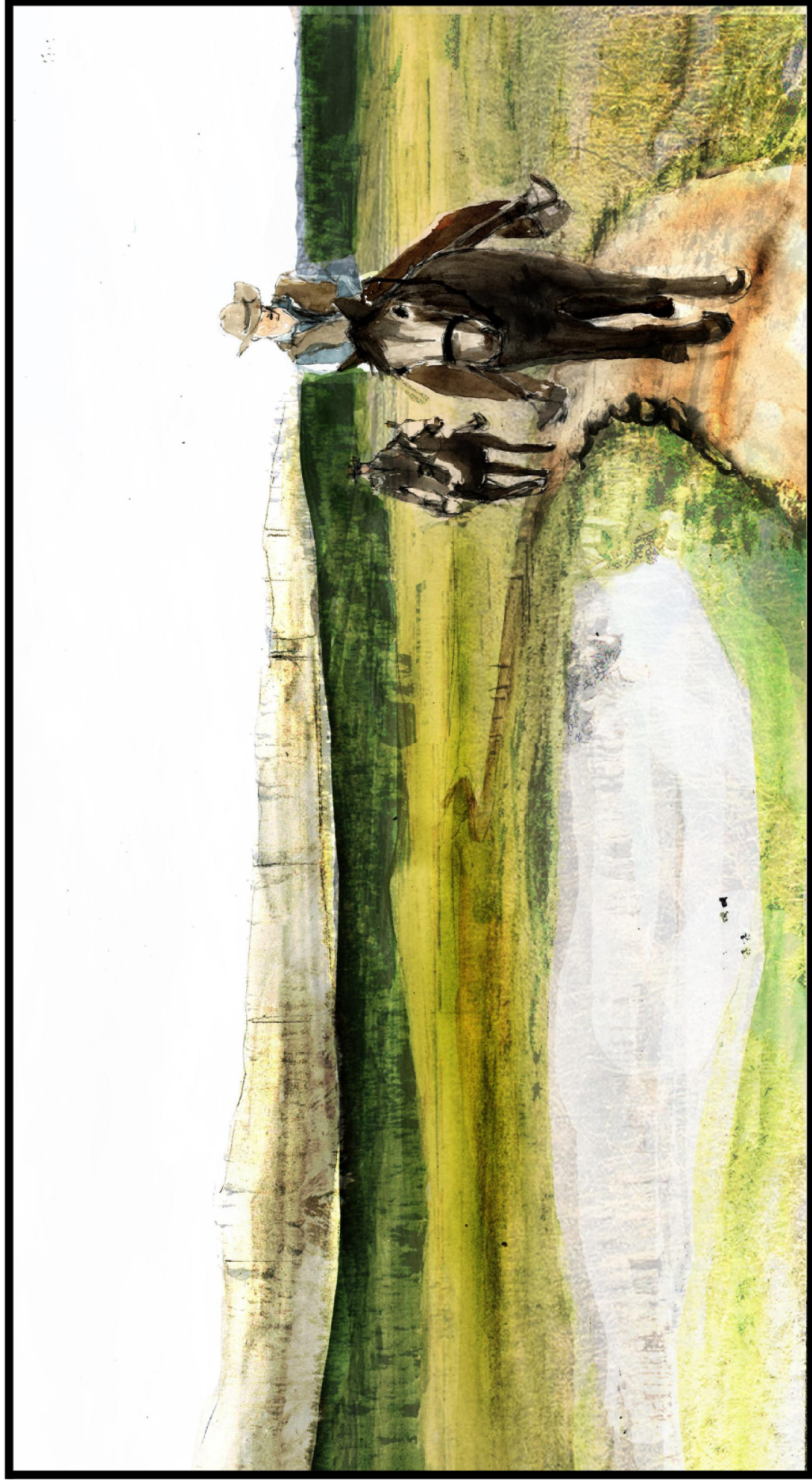
HŘBITOV / den - 9:30



obraz 82

Šerif Pickman přichází k Abrahamově cele a ze své brašny vydává pouta.

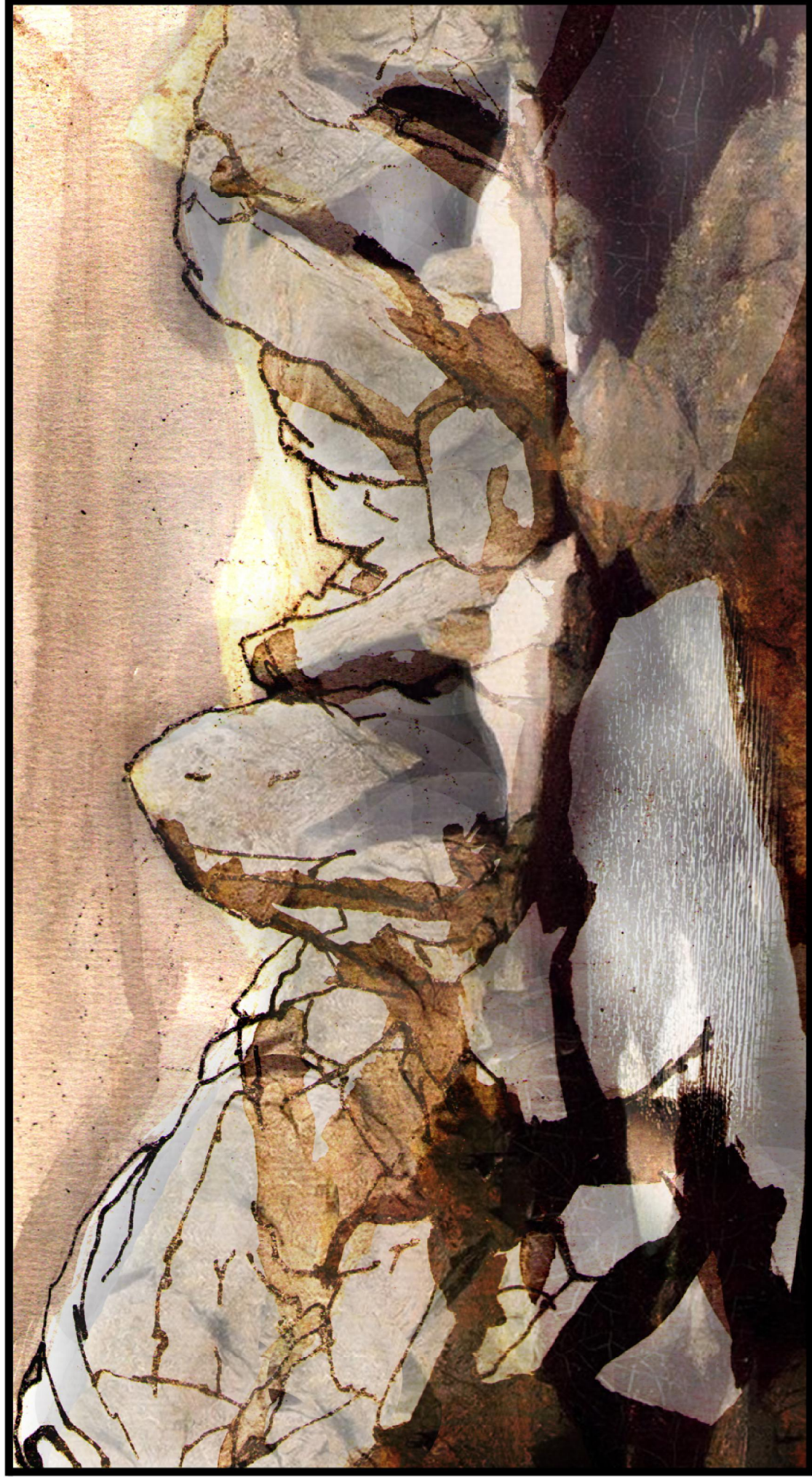
VĚZENÍ / noc



obraz 97

OTEVŘENÁ PLANINA / pravé poledne

Šerif Pickman, Abraham míří směrem k východu. Abraham vysvětluje Pickmanovi jak našel v krbu, v místnosti vedle své zavražděné ženy, ohořelý dopis s Walterovou adresou.



obraz 98

SKALNATÝ TERÉN / soumrak

Pickman vrací Abrahamovi jeho pistole. Abraham vyndává ze zásobníku kulku s portrétem jeho ženy.



obraz 99

JESKYNĚ / noc

Abraham odchází do noci. Walter přesvědčuje Pickmana, že Abraham je zrádný a že byl dříve také členem Billyho bandy.



obraz 110

Abraham a Pickman přijíždí k saloonu a vstupují dovnitř.

SALOON DENNISE A DORIS / pozdní odpoledne



obraz 113

DŮM HIGGINSFORDOVÝCH / soumrak

Abraham a Pickman přijíždí k domu Higginsfordových. Seznamují se s Billyho manželkou. Sdělují jí nešťastnou zprávu, že Billyho bratr Walter je mrtev. Pickman přijme pozvání a vejde dovnitř.



obraz 116

Šerif Pickman se chystá ke spánku.

DŮM HIGGINSFORDOVÝCH - POKOJ PRO HOSTY / noc



obraz 138

HLAVNÍ TŘÍDA / noc

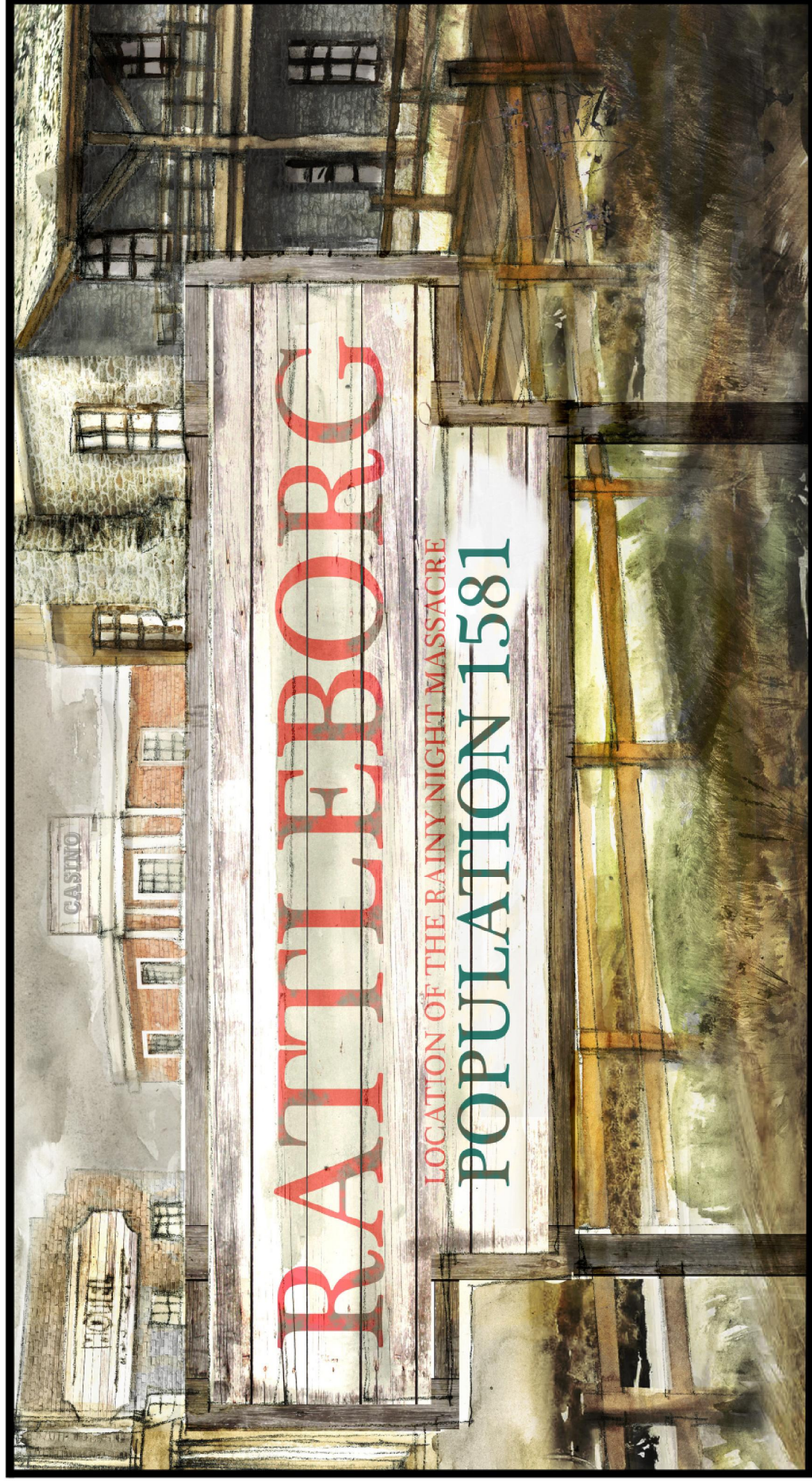
Cooperson a Bartley vedou Pickmana ulicí. Dostihnou je šerif Dreighton se svými zástupci. Dojde k přestřelce při které jsou zástupce zastřeleni. Rovněž Bartley. Cooperson je postřelen a spolu s Pickman se ukrývají v postranní uličce.



obraz 141

POSTRANNÍ ULÍČKA / noc

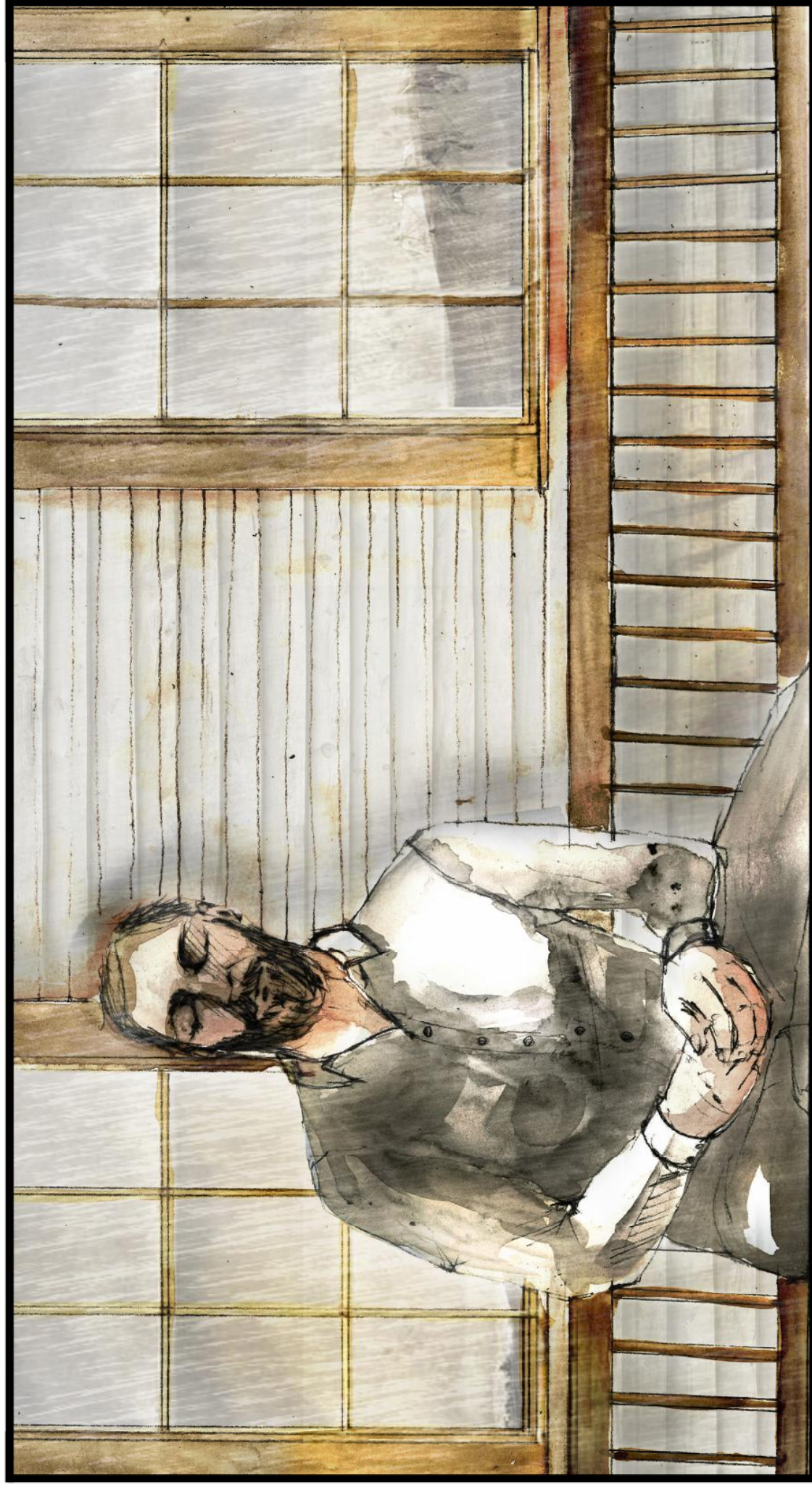
Cooperson tuší, že umírá a vyznává se Pickmanovi ze svého hříchu a žádá aby zašel s jeho zpovědí za knězem. Pickman však odmítá a zanechává ho samotného.



obraz 142

Šerif Pickman se vrací zpět do Rattleborg.

VSTUP DO MĚSTA / odpoledne



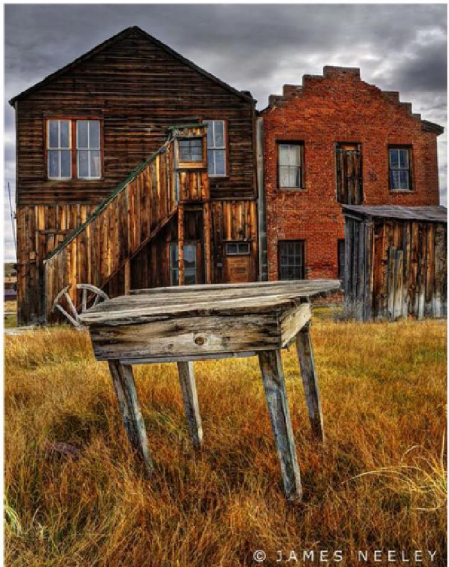
obraz 145

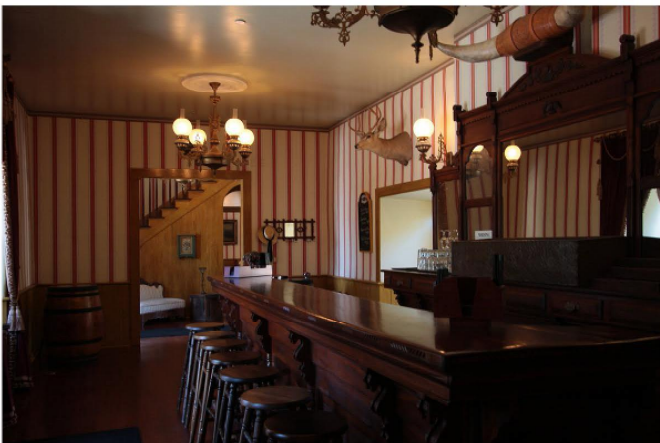
Starší Pickman sedí na své verandě. Čtyři muži se zbraněmi v rukou se blíží k jeho domu. Zavírá oči.

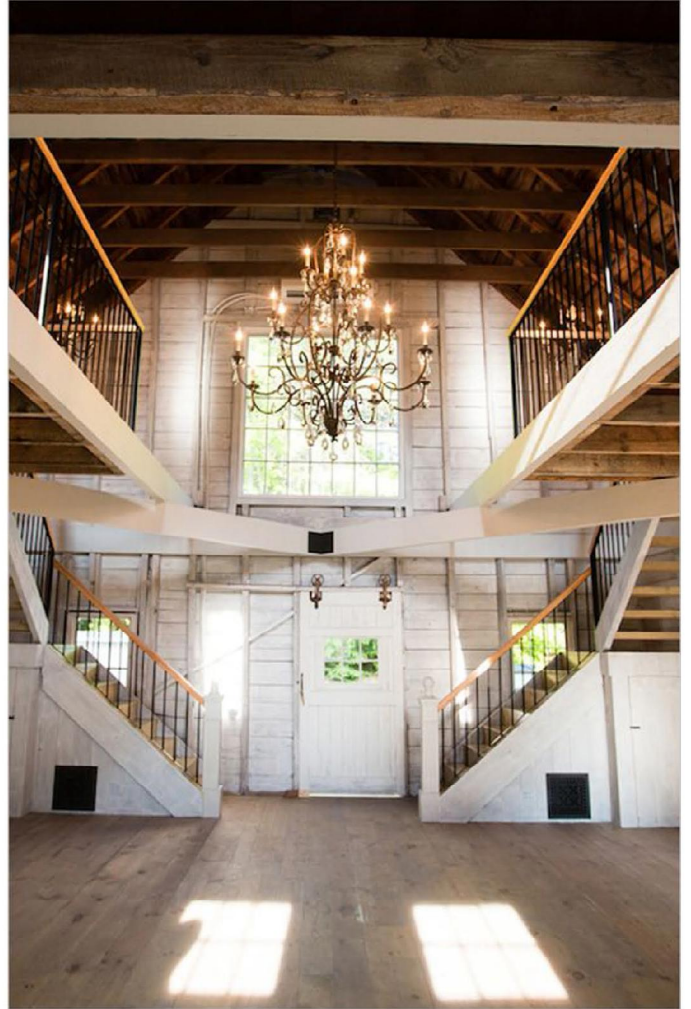
DŮM ŠÉRIFA PICKMANA / soumrak

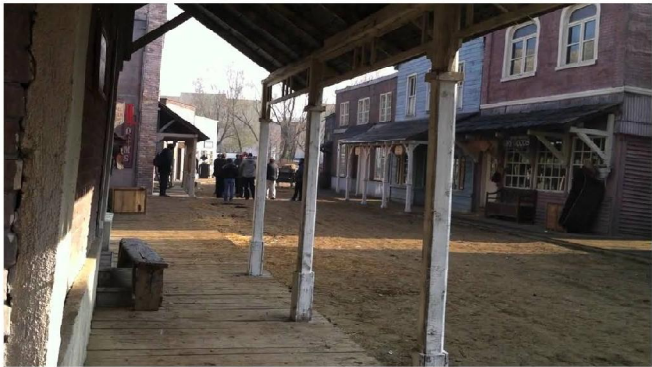
5.4.5. Reference

RATTLEBORG EXTERIER



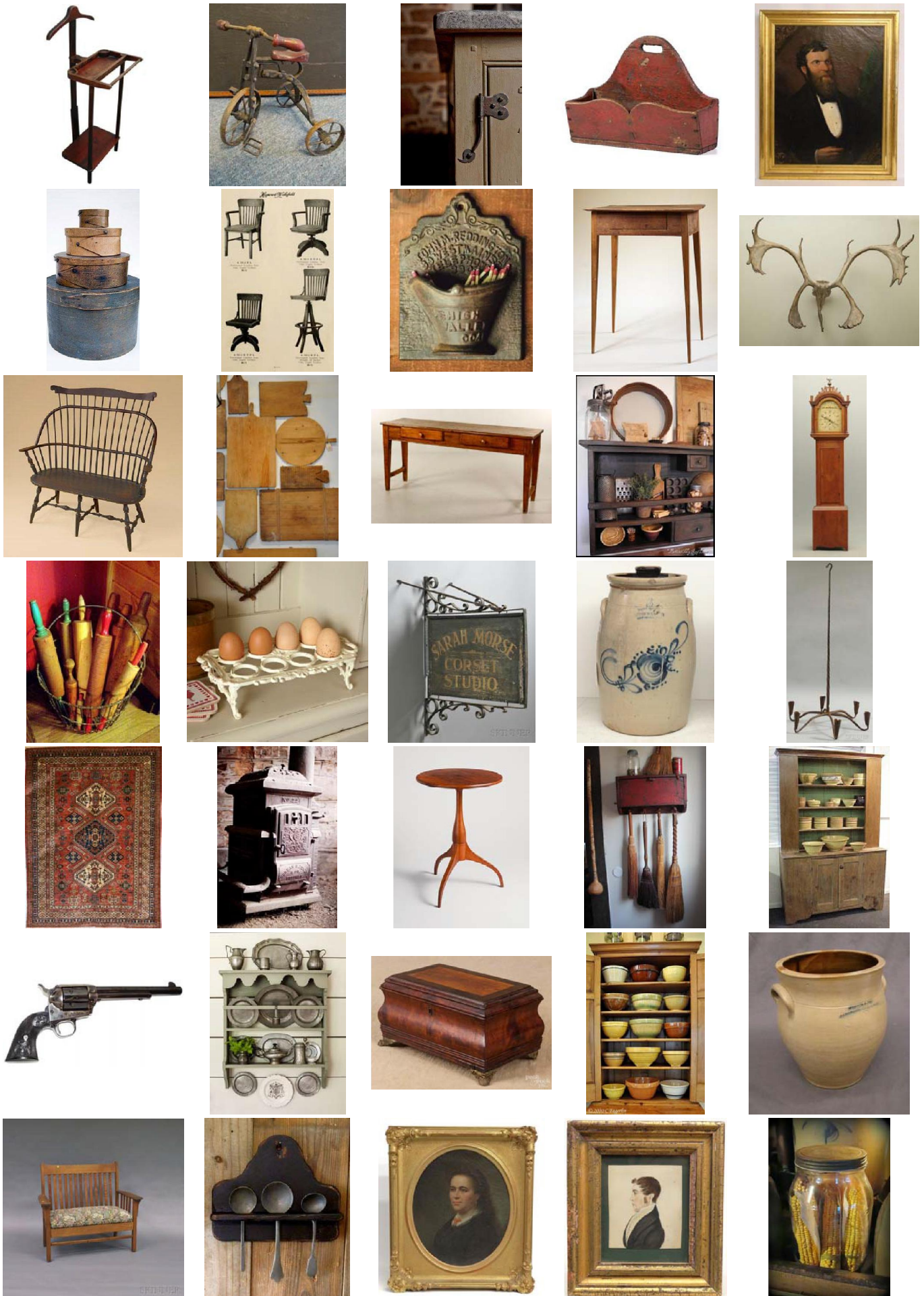




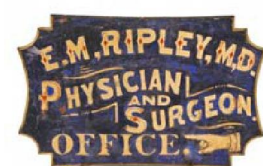
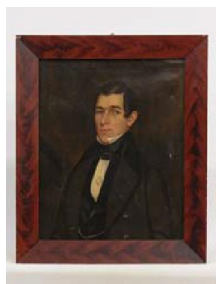
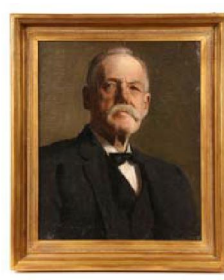


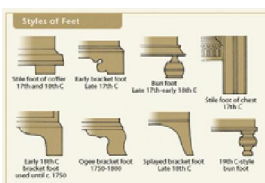
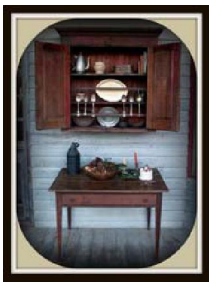
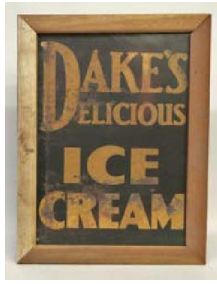


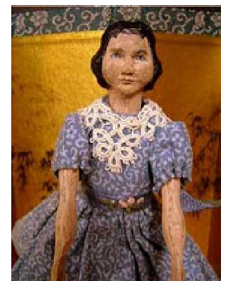
SET DEC REFERENCE











Závěr

Závěrem své diplomové práce bych shrnula svůj přístup k žánru western. V obecné charakteristice a historickém nástinu žánru jsem popsala problematiku jeho složitosti. Ta se paradoxně skrývá pod maskou zdánlivé jednoduchosti a přímočarosti.

Přestože se jedná o znázornění velice krátkého úseku amerických dějin resp. rozpětí jen několika desítek let, interpretace děl v rámci žánru odráží společenské postoje a nebo díky idealizaci zastírá problémy v době svého vzniku. V tomto ohledu se tak nabízí dvě roviny. Westernová díla tématicky odrážejí na jedné straně skutečnou historii. Zobrazován je tak například technologický pokrok v podobě rozvoje železnice nebo telegrafu. Stejně jako osidlování divokého západu. V druhé rovině pak díky interpretaci a režisérskému uchopení tématu, dokáží do děje více či méně zjevně a s různou mírou politické korektnosti začlenit společensky ožehavé otázky jako je rasismus nebo sexismus. V tomto ohledu je možné pozorovat rovněž různorodost zacílení na skupiny diváků. Historicky vznikaly jak zábavné filmy pro mládež, tak nenucené televizní snímky pro nenáročného diváka, až po filmy s pečlivě psychologicky vykreslenými postavami nebo filmy určené pro úzce vymezený divácký segment třeba afroamerické části společnosti.

Ve své diplomové práci, přesněji v rozborech mnou vybraných konkrétních filmů, se zabývám jenom snímky natočenými po roce 2000. Subjektivně vzato jsem u nich vypožadovala pokračování konsensu a důvěry v nepsanou dohodu definující žánr. Zasazení děje do jasného prostředí, odpovídající doby, prezentace postav vycházejících z klasického pojetí, symboliky a rituálů pevně neoddělitelných od žánru. Již jen malý odklon od této stereotypizace nebo vsuvka do ní, důvěru mezi tvůrci a diváky naruší a dílo přestává být westernem nebo se alespoň stane westernovým podžánrem. Tento princip je pochopitelně i v nových filmech zachován. Proto se domnívám, že bude nevyhnutelně pokračovat i v budoucí produkci.

Ve svém výtvarném zpracování jsem tomuto principu plně vyhověla. I přestože doba v níž se děj odehrává, není nijak blíže specifikována, zasadila jsem jej vizuálně do období rozvoje unijního severu po konci Americké občanské války. Dramatický vývoj a zásadní dějové zlomy při nichž probíhají četné násilné scény, bych přesto pojala odlišně od mainstreamového pojetí. Domnívám se, že otevřeně krvavé, násilné ale také sexuální scény se svým nekonečným opakováním a narůstajícím naturalistickým zobrazením, se stávají filmovým klišé. Vykreslení hrubého násilí, jak hojně využívaného v sedmdesátých letech, není dle mého názoru nezbytně nutnou součástí tohoto žánru. Z tohoto důvodu mi přijde zajímavější vizuální podpora postupné výstavby příběhu za pomoci detailně propracované světelné atmosféry. Inspirovala jsem se v noirovém filmu. Domnívám se, že v produkčním řetězu dynamických a krvavě naturalistických filmů, by pomalé tempo příběhu, jeho střih a důmyslná hra světla a stínů mohla dát filmu vizuální jedinečnost. Nejsem si však jista, zda-li by se a nakolik takový styl mohl stát překážkou pro komerční úspěšnost snímku.

C. BIBLIOGRAFIE

Odborná literatura:

BERRY-FLINT, S. Genre. In MILLER, T.; STAM, R. (ed.). A Companion to Film Theory. Malden : Blackwell Publishing Ltd., 2004, s. 30. ISBN 0-631-20645-0.

BAZIN, A. The Western: Or the american film par excellence. In What is cinema?. Vol 2. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1971. ISBN 0-520-02255-6.

CORKIN, S. Cowboys As Cold Warriors: The Western And U S History. Temple University Press, 2004.

COYNE, M. The Crowded Prairie. New York : I. B. Tauris & Co. Ltd., 1997. ISBN 1-86064-259-4.

JUŘINOVÁ, K. Western Goes East: Limonádový Joe and its possible interpretations. Brno, 2006. Diplomová práce (Mgr.). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. 2006-09-07.

KITSES, J. Authorship and Genre: Notes on the Western. In Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah : studies of authorship within the western. London : Thames and Hudson, British Film Institute, 1969. ISBN 0500470138.

KLUSÁKOVÁ, V.; KŘIPAČ, J. Dějiny světového filmu 3. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3830-6.

McLAUGHLIN, R. L. We'll Always Have the Movies: American Cinema during World War II. The University Press of Kentucky, 2010. ISBN 978-0-8131-7137-1.

ROLLINS, P.; O'CONNOR, J. The West, Westerns, and American Character. In Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History. Kentucky : The University Press of Kentucky, 2005.

SKLAR, R. A world history of Film. New York : Harry N. Abrams, Inc., 2002.

SOBCHACK, T. Genre film: A classical experience. In Film Genre Reader. 4 Ed. Austin : University of Texas Press, 2012. ISBN 978-0-292-74206-2.

STOREY, J. Cultural Theory and Popular Culture. 5th ed. Pearson Longman, 2009. ISBN 978-1405874090.

THOMPSONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny Filmu*. Praha : AMU a Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

VARNER, P. The A to Z of Western in Cinema. Lanham : The Scarecrow Press, Inc., 2009. ISBN 978-0-8108-7051-2.

WRIGHT, W. Six Guns and Society: Structure of the Western Film. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 1975. ISBN 0-520-03491-0.

Internetové zdroje:

Československá filmová databáze [online]. Praha : POMO Media Group s.r.o., 2001-. Dostupný z WWW <<http://www.csfd.cz>>.

The Internet Movie Database [online]. Seattle : IMDb.com, Inc., 1990-.
Dostupný z WWW <<http://www.imdb.com>>

WARSHOW, R. The Gentleman with a Gun. In Encounter, March 1954,
Dostupný z WWW <<http://www.visualprime.com/Pub/Encounter-1954mar-00018?View=PDF>>

Wikipedie : otevřená encyklopedie [online]. St. Petersburg (Florida) :
Wikimedia Foundation, 2001-. Česká verze. Dostupná z WWW:
<<http://cs.wikipedia.org/>>.

Filmy:

The Terror of Tiny Town [film]. Režie Sam Newfield, USA, Jed Buell
Productions, 1938. Dostupný z WWW
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Terror_of_Tiny_Town.webm>

Velká železniční loupež [The Great Train Robbery] [film]. Režie Edwin Stanton
Porter, USA, Edison Manufacturing Company, 1903. Dostupný z WWW
<<https://www.loc.gov/item/00694220>>