

Vybrané moderní scénářistické postupy a jejich reflexe v dílech české polistopadové kinematografie.

Rudolf Šnajder

Bakalářská práce
2019



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. Rudolf Šnajder**
Osobní číslo: **K16129**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Vybrané moderní scénáristické postupy a jejich reflexe v dílech české polistopadové kinematografie

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 10 min., režie.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

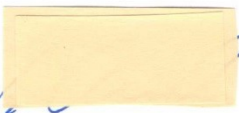
Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

Linda Aronson: Scénář pro 21. století. AMU. Praha 2014.
Blake Snyder: Save the cat! Michael Wiese Production. California 2005.
Jean Claude Carriere: Vyprávět příběh. Limonádový Joe. Praha 2014.
Ludovít Labík: Dramaturgia strihovej skladby. VeRBuM. Zlín 2013.
Roberta McKee: Story. Methuen Publishing Ltd. London 2005.
Aristoteles: Poetika. Svoboda. Praha 1996.
Web Davida Bordwella: <http://www.davidbordwell.net/>
Web Lindy Aronson: <http://www.lindaaronson.com/>
Web Roberta McKee: <https://mckeestory.com/>
Studie MU pro Státní fond kinematografie: <https://fondkinematografie.cz/studie.html>

Vedoucí teoretické části: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
Ateliér Audiovize
Vedoucí praktické části: MgA. et MgA. Jakub Šmíd
Ateliér Audiovize
Datum zadání bakalářské práce: 3. prosince 2018
Termín odevzdání bakalářské práce: 6. května 2019

Ve Zlíně dne 3. prosince 2018


doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka




Mgr. Pavel Bednařík
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 6. 5. 2019

Jméno a příjmení studenta: RUDOLF ŠMAJDER



.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Abstrakt česky

Bakalářská práce *Vybrané moderní scénářistické postupy a jejich reflexe v dílech české polistopadové kinematografie* si klade za cíl prozkoumat způsob, rozsah a kvalitu, jakými se vybrané moderní (progresivní) světové scénářistické postupy promítají do české filmové tvorby.

Tato práce ověřuje, tezi, dle které se soudobá česká scénaristika progresivním scénářistickým postupům příliš nevěnuje, a pokud již některé přebírá, činí tak spíše intuitivně, bez důrazu na funkční důvody užití dané formy. Je přejímána forma a vytrácí se důvodnost a účel takového užití. Pokud už jsou uvedené moderní formy v českém prostředí používány funkčním způsobem, jde zpravidla o několik konkrétních jedinců či projektů, které se spíše „vymykají“ obecně převládajícímu trendu.

Klíčová slova: scénaristika, paralelní narace, mozaika, příběhy se skupinovým hrdinou, příběhy dvojí cesty.

ABSTRACT

Abstrakt ve světovém jazyce

This bachelor thesis *An Overview of a modern screenwriting methods and their reflection in the Czech cinematography after year 1989* aims to examine methods, scope and quality, by which the contemporary Czech filmmakers reflect modern (progressive) world's screenwriting methods.

This papers shall verify the thesis, according which the contemporary Czech screenwriters mostly leave aside these modern screenwriting methods. In cases these methods are being adopted, this is more in an intuitive way, with low regards to its purposes and function. Often the form is being adopted while the reason and purpose of its usage is omitted. In cases in which these modern methods are being adopted purposefully, it is often due to a concrete individuals (authors) or concrete projects, rather than a generally prevailing trend.

Keywords: screenwriting, parallel narrative, tandem narrative, multiple protagonist narrative, double journeys narratives.

Chtěl bych na tomto místě poděkovat svým rodičům za celoživotní podporu a také doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD. za nedocenitelnou odbornou pomoc i lidský přístup při zpracování této práce.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ABSTRAKT	5
ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1 OBECNÁ VÝCHODISKA PRÁCE.....	11
2 TERMINOLOGICKÉ UPŘESNĚNÍ PŘEDMĚTU PRÁCE.....	13
3 PŘEHLED VYBRANÝCH PROGRESIVNÍCH SCÉNÁRISTICKÝCH POSTUPŮ	15
3.1 FILMY BEZ SKOKŮ V ČASE (LINEÁRNÍ)	16
3.1.1 Mozaika příběhů.....	17
3.1.1.1 Předpoklady progresivního užití struktury mozaiky příběhů	18
3.1.2 Příběhy se skupinovým hrdinou.....	19
3.1.2.1 Filmy se skupinovým hrdinou typu „postavy na misi“.....	19
3.1.2.2 Filmy se skupinovým hrdinou typu „obnova vztahu“	21
3.1.2.3 Filmy se skupinovým hrdinou typu „příběh o uvěznění“	21
3.1.2.4 Předpoklady progresivního užití struktury příběhů se skupinovým hrdinou 23	
3.1.3 Filmy dvojí cesty.....	24
3.1.3.1 Předpoklady progresivního užití struktury filmů dvojí cesty	25
PRAKTICKÁ ČÁST	26
4 PŘEHLED VYBRANÝCH PROGRESIVNÍCH SCÉNÁRISTICKÝCH POSTUPŮ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ.....	27
4.1.1.1 Mozaiková struktura v českém prostředí	27
4.1.1.2 Závěry	32
4.1.1.3 Struktura příběhů se skupinovým hrdinou v českém prostředí.....	32
4.1.1.4 Závěry	35
4.1.1.5 Filmy se strukturou příběhů dvojí cesty v českém prostředí	35
4.1.1.6 Závěry	37
ZÁVĚR	38
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	39
ELEKTRONICKÉ ZDROJE:	41

ÚVOD

Předmětem předkládané bakalářské práce je analýza rozsahu a způsobu užití moderních scénářistických postupů světové kinematografie v soudobém českém filmovém prostředí. S ohledem na rozsah bakalářské práce je její časové vymezení zaměřeno na listopadovou českou kinematografii, tedy filmy vznikající po roce 1989, ačkoliv je zřejmé, že paralelně vyprávěná díla vznikala i v předcházející československé filmové tvorbě.¹ Pojmem *paralelní narace* jsou v této práci označovány filmy, využívající několik samostatných paralelních vyprávění a více hlavních postav.² Ohledně věcného vymezení předmětu této práce budou - vzhledem k množství moderních scénářistických postupů (přičemž nové hybridní formy mohou vznikat a stále vznikají) - předmětem analýzy vybrané postupy, které jsou již ustáleny, a které již pronikly do českého filmového prostředí.

Je skutečností, že v mnoha případech se zdaleka nejedná o *moderní* postupy.³ Spíše je namístě o těchto postupech hovořit jako o *progresivních*. Přibližně od devadesátých let však lze zaznamenat vzrůstající tendenci autorů vědomě a cíleně užívat paralelní vyprávění, což je jednak spojeno s konkrétními filmaři jako jakýsi jejich rukopis (Christopher Nolan), jednak s konkrétními projekty.⁴ Právě v narůstajícím rozsahu užití v posledních dekáдах, zejména s ohledem na jeho účelnost a zacílenost, lze spatřovat důvod, proč tyto postupy nazvat slovem „moderní“. Obvykle uváděným důvodem této narůstající tendence může být větší (podvědomá) vzdělanost diváka, který je již přesycen klasickým lineárním přístupem a očekává zrychlení filmového vyprávění a složitější formu, která sama o sobě může (po)bavit. V takovém případě by však užití paralelních postupů bylo jen formální hříčkou, (samo)účelnou atrakcí a neokoukanou formou. Progresivní postupy lze hodnotit jako zcela zásadní nástroj, umožňující vyprávět nezaměnitelným a funkčním způsobem široká témata, narace, sdělovat jinak nesdělitelná poselství a obecně – vtáhnout diváka do

¹ Například povídková mozaika *Touha*, (Vojtěch Jasný, 1958) či film se skupinovým hrdinou *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968).

² Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 128.

³ Například už *Občan Kane* (Orson Wales, 1941) je vyprávěn jako flashbacková mozaika tří příběhů.

⁴ Například *Hra o trůny* (seriál HBO, 2011 až současnost), *Zachraňte vojína Ryana* (Steven Spielberg, 1998) *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) či *Láska Nebeská* (Richard Curtis, 2003).

příběhu, filmu, audiovizuálního díla, v případech, kdy by užití klasické formy vyprávění nemělo tak silný účinek. Divácký zájem je pak logickým důsledkem užití formy.⁵

Právě zaměření na *důvodnost* a *funkčnost* užití konkrétních postupů scénaristické praxe bude v předkládané práci klíčová pro posouzení vhodnosti a zdařilosti jejich reflexe v českém prostředí.

Zmíněné moderní postupy jsou ve světě aktivně a cíleně rozvíjeny již několik desítek let. Pulp Fiction a jiné paralelně vyprávěné filmy se staly modelovými příklady odborné literatury, která je již i přeložena do češtiny.⁶

Přesto lze stanovit **tezi**, že soudobá česká scenáristika se těmito postupům příliš nevěnuje, a pokud již některé přebírá, činí tak spíše intuitivně, bez důrazu na funkční důvody užití dané formy. Je přejímána forma a vytrácí se důvodnost a účel takového užití. Pokud už jsou tyto formy v českém prostředí používány funkčním způsobem, jde zpravidla o několik konkrétních jedinců, kteří se spíše „vymykají“ obecně převládajícímu trendu.

Za účelem ověření shora uvedené hypotézy bude provedena analýza konkrétních českých paralelně vyprávěných filmů a jejich komparace s příklady postupů ve světové kinematografii, které mohou obstát jako učebnicový model pro daný scénaristický postup.

Primárním cílem práce je analýza funkčnosti užití konkrétních postupů paralelní naráce v českém filmovém prostředí, sekundárním cílem je vytvoření přehledu konkrétních děl české kinematografie, relevantních pro dané téma. S ohledem na zamýšlený rozsah práce tento přehled české tvorby patrně nebude vyčerpávající a umožní tak budoucím autorům pokračovat ve studiu a rozvíjení zpracovávaného tématu.

⁵ Není náhodou, že paralelní formy, jako vědomý nástroj posílení diváckého zájmu, či formy vhodné pro vyprávění daného tématu a příběhu, s maximálním účinkem, užívají oscary oceněná esa světové kinematografie. Příkladem může být Quentin Tarantino (kazetová mozaika Pulp Fiction), Martin Scorsese (film dvojí cesty Skrytá identita), Ridley Scott (film se skupinovým hrdinou Černý jestřáb sestřelen), Steven Spielberg (film se skupinovým hrdinou Zachraňte vojína Ryana), Ang Lee (film se skupinovým hrdinou Tygr a Drak či příběh dvojí cesty Zkrocená hora), Sam Mendes (filmy se skupinovým hrdinou Americká krása a Nouzový východ) a hvězda paralelních narácí Christopher Nolan (filmy Memento, Dokonalý trik, Počátek a Dunkerk).

⁶ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014.

TEORETICKÁ ČÁST

1 OBECNÁ VÝCHODISKA PRÁCE

Teoretickým východiskem této bakalářské práce bude syntéza vybraných moderních (progresivních) světových scénářistických postupů, která vyústí v jejich přehlednou sumarizaci dle jednotlivých modelových typů způsobů vyprávění. Získané struktury bude odpovídat i členění jednotlivých kapitol a subkapitol. Součástí teoretické reflexe každého postupu bude jeho analýza, kterou budou získány podstatné znaky a podmínky pro účelné a progresivní užití konkrétního scénářistického postupu.

V praktické části práce bude následovat komparace s relevantní filmovou tvorbou české provenience ve zkoumaném období, podřazenou pod jednotlivé typy scénářistických postupů. Tyto filmy budou rozebrány s ohledem na identifikaci jejich struktury a účelnosti jejího užití v rámci daného typového scénářistického postupu. Pokud to bude množství zkoumaného materiálu u konkrétního typu struktury filmů dovolovat, bude uvedeno více snímků tak, aby vhodnost a účelnost použitého scénářistického postupu mohla být demonstrována na širším vzorku zkoumané materie. Součástí analýzy tuzemské tvorby bude i identifikace a míra naplnění zvolených znaků progresivního užití pro daný scénářistický postup.

Účelem takové komparace a analýzy bude ověření teze bakalářské práce, kterou je výchozí předpoklad, že *soudobá česká scenáristika progresivním scénářistickým postupům příliš nevěnuje, a pokud již některé přebírá, činí tak spíše intuitivně, bez důrazu na funkční důvody užití dané formy. Je přejímána forma a vytrácí se důvodnost a účel takového užití. Pokud už jsou uvedené moderní formy v českém prostředí používány funkčním způsobem, jde zpravidla o několik konkrétních jedinců či projektů, které se spíše „vymykají“ obecně převládajícímu trendu.*

Pro identifikaci jednotlivých paralelních forem byla zvolena typologie Lindy Aronson,⁷ protože z dostupných zdrojů podává nejucelenější a komplexní výklad, který je vnitřně konzistentní, a navíc upozorňuje na možné obtíže či chyby, které se mohou v daném typu nejčastěji vyskytovat.

⁷ Linda Aronson: Scénář pro 21. století. AMU. Praha 2014. s. 131.

S ohledem na rozsah této práce byl okruh klasických typů paralelních narácí zúžen na filmy „bez skoků v čase“ (lineární), zahrnující mozaiku příběhů, příběhy se skupinovým hrdinou a filmy dvojí cesty. Zbývající typy, filmy se skoky v čase (nelineární), zahrnují vyprávění s flashbaky, vyprávění ve dvou časových rovinách a sled příběhů. Zatímco pro typ filmů „sled příběhů“ se mi v českém prostředí nepodařilo identifikovat žádného zástupce, u filmů s flashbackem či vyprávěných ve dvou časových rovinách existuje obrovské množství příkladů. Většinou lze přitom konstatovat, že užití těchto typů paralelních narácí českým tvůrcům zpravidla nepůsobí zásadnější obtíže.

2 TERMINOLOGICKÉ UPŘESNĚNÍ PŘEDMĚTU PRÁCE

Jak již bylo uvedeno v úvodu, termín „moderní“ se nevztahuje k období vzniku daných paralelních forem. Tyto byly ze strany filmařů užívány i dříve v minulosti (například *Občan Kane* z roku 1941). Podstatu modernismu koncepce lze spatřovat v rozšíření paralelních forem narace přibližně od počátku devadesátých let, kdy je filmaři stále častěji a cíleně užívají právě s ohledem na rozšířené možnosti filmového vyprávění, které by klasická tříaktová lineární struktura, zpravidla s jedním protagonistou, nebyla schopna obsáhnout. Z ojedinělých pokusů, jež se zpravidla vázaly na osobnost autora, se stává vědomý nástroj podporovaný předními filmovými a televizními společnostmi, které tím reagují na velký divácký ohlas i oscarová ocenění paralelních vyprávěcích postupů.

Předmětem práce nebude ani „hledání nových cest“ a experimenty s hranicemi možností vyprávěcích postupů, které však ve výsledku cílí spíše na úzkou skupinu diváků. V českém prostředí jsou to například *Láska shora* (Petr Marek, 2002) či *Eliška má ráda divočinu* (Otakáro Maria Schmidt, 1999), ve světovém pak *Zastav a nepřežiješ 2 – Vysoké napětí* (Mark Neveldin, Brian Taylor, 2009) nebo *Scott Pilgrim proti zbytku světa* (Edgar Wright, 2010). Tento typ filmů je možné zařadit do typů „minimalistický film“, „bezzápletká“ či „antizápletká“, kterým je přisuzován zájem přibližně 10% diváků.⁸ Pokud se tato práce zabývá paralelními naracemi, je to proto, že skýtají velký divácký potenciál a je pravděpodobné, že v budoucnu bude jejich poměr vůči počtu filmů s klasickou narací ještě narůstat. Tomu patrně odpovídá i zařazení paralelních narací jako „multizápletkových filmů“ do kategorie „ideální typ příběhu“, který spolu s klasickými lineárními naracemi úspěšně cílí na zbylých 90 % diváků, a ke kterému směřují tendence globálního filmu.⁹ Z těchto důvodů budou následující stránky patřit filmům s paralelní strukturou, které však již časovým testem prokázaly svou životaschopnost a jejichž typologii lze považovat za ustálenou či dokonce vzorovou.

⁸ Labík, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013. s 163.

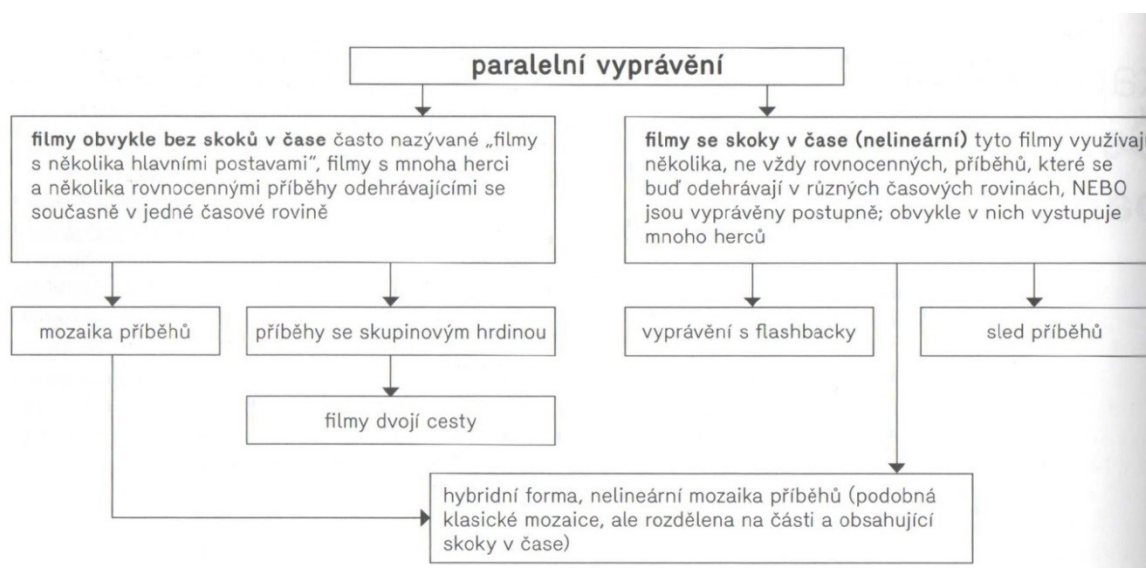
⁹ Labík, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013. s 167.

Pokud se podaří identifikovat obtíže a problémy při přejímání těchto forem v českém prostředí, může jít o nástroj ke zlepšení kvality našich filmů a posílení jejich globálního dosahu.

3 PŘEHLED VYBRANÝCH PROGRESIVNÍCH SCÉNÁRISTICKÝCH POSTUPŮ

Přestože se stále objevují nové hybridní formy, lze dle Lindy Aronson aktuálně vymezit šest různých druhů filmů s paralelní narací, které se vzájemně liší strukturou a rozdílnou filozofií. Těchto šest druhů spadá do dvou hlavních kategorií: filmy se skoky v čase a filmy bez skoků v čase.¹⁰ Filmy, které se *odehrávají v jedné časové rovině*, jsou obvykle nazývány filmy s několika hlavními postavami. Tyto se dále dělí do tří druhů – i) *mozaika příběhů*, ii) *příběhy se skupinovým hrdinou* a iii) *filmy dvojí cesty*. Filmy obsahující *skoky v čase* se obvykle nazývají filmy *nelineárními*, a člení se na dva druhy – iv) *vyprávění s flashbacy* a v) *sled příběhů*.¹¹

Soubor paralelních narací je pro přehlednost graficky demonstrována v následujícím rozčlenění:¹²



Výhodou zvolené formy je možnost vyprávět příběhy a témata, které by v klasické lineární (zpravidla tříaktové) struktuře byly obtížně uchopitelné. Pokud například je záměrem tvůrce vyprávět příběh tajemného outsidera, jehož minulost je předmětem zájmu jedné či více postav, bude vhodné použít vyprávění s flashbacy, vtom zejména „vyprávění ve

¹⁰ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 131.

¹¹ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 131 a s. 132.

¹² Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 132.

dvou časových rovinách“. To je forma užitá například ve filmech *Občan Kane* (Orson Welles, 1941) či *Milionář z chatrče* (Danny Boyle, 2008). Jestli je naopak tématem filmu obsáhlý společenský jev, nabízí se *mozaika příběhů* s větším počtem postav. Tak je tomu například u snímku *Traffic – nadvláda gangů* (Steven Soderbergh, 2000), který referuje o drogové problematice a chudobě v různých patrech společnosti nebo *Láska nebeská* (Richard Curtis, 2003), rozebírající různé, velmi rozdílné, polohy lásky u většího množství postav. Pokud autor hodlá psát o různých důsledcích jedné události, je vhodná forma „sled příběhů“, typicky např. *Lola běží o život* (Tom Tykwer, 1998).¹³

I u paralelních narácí by mělo platit, že forma slouží obsahu a je potřeba zvolit takovou formu, která zvolenému příběhu a jeho filozofii (tématu) odpovídá nejlépe. V opačném případě by zvolená forma mohla být skutečně považována jen za samoučelnou atrakci, sloužící k pobavení diváka a ozvláštění jinak prostého příběhu. V této souvislosti je vhodné zmínit, že i vizuálně a strukturně propracovaná mistrovská filmová díla Christophera Nolana mají v podstatě velmi jednoduchou fabuli, a právě nelineární forma jim dodává další, typickou „nolanovskou“ rovinu autorského rukopisu. Zde je však zřejmé, že forma není samoučelná, forma sama se stává obsahem a důvodem diváckého zájmu u nolanových filmů.¹⁴

3.1 Filmy bez skoků v čase (lineární)

Tyto filmy bývají rovněž nazývány „filmy s několika hlavními postavami“,¹⁵ protože je pro ně typické více rovnocenných postav a jejich příběhů. Patří sem filmy jako *Americká krása* (Sam Mendes, 1999), *Láska nebeská* (Richard Curtis, 2003), *Nouzový východ*

¹³ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 131.

¹⁴ Kokeš, R.D.: *Rozbor filmu*. Masarykova univerzita. Brno 2015. s. 18.: „...podíváme-li se na vyprávění filmu zpětně po jeho skončení, uvědomíme si, kterak syžet události fabule ve svém plynutí přeuspořádal, vynechal, roztáhl, zhustil, prozradil a zatajil. Někdy dokonce může být **zdrojem diváckého zájmu** spíše ono uspořádání syžetu než jednoduchá výsledná fabule. Fabule filmů Christophera Nolana jako *Memento* (2002), *Dokonalý trik* (2006) nebo *Počátek* (2010) jsou po závěrečných sestaveních velmi jednoduchá. Zdrojem ozvláštňující síly těchto snímků jsou nicméně způsoby komplikovaného přeuspořádání fabulí do členitých syžetů.“

¹⁵ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 132 až 134.

(Sam Mendes, 2008), *Do naha!* (Peter Cattaneo, 1997), či *V Bruggách* (Martin McDonagh, 2008). Uvedená forma často využívá více dějových linií, které jsou si rovnocenné. Nejedná se o hlavní a vedlejší zápletky, ani o protagonistu a vedlejší postavy.

Stává se, že pokud scénárista při psaní scénáře s několika hlavními postavami neidentifikuje výše uvedené základní strukturální rysy, tj. více rovnocenných postav, více rovnocenných zápletek, dožene jej struktura klasicky vyprávěných filmů. To se může projevit dvěma způsoby. Buď autor získá dojem, že pokud film s několika hlavními postavami neodpovídá konvenční struktuře – jeden hrdina, jedna cesta – může fungovat i bez struktury obecně (tím ovšem vznikají filmy, ve kterých „postavy hledají děj“) nebo v průběhu procesu podlehe a vědomě či nevědomě na tento model aplikuje konvenční strukturu, čímž vznikne nadbytečná hlavní postava, jejíž nedostatečnou dějovou linii ještě více zdůrazňují zajímavé avšak upozaděné „vedlejší“ postavy. Filmy s mozaikou příběhů (stejně téma, různá dobrodružství) tak často trpí syndromem „postav hledajících děj“, filmy se skupinovým hrdinou (stejná skupina, stejné dobrodružství) bojují s nevhodnými hrdiny.¹⁶

3.1.1 Mozaika příběhů

Pro filmy s mozaikou příběhů je typické, že se věnují stejnému tématu, děj se odehrává v jedné časové rovině a na společném místě. V průběhu filmu se mezi nimi přechází. Obvykle mívají didaktický a filozofický přesah, široký společenský záběr a jejich ponaučením bývá, že všechny postavy jsou ovlivněny stejným sociopolitickým problémem nebo sociálním tématem. Lze je shrnout slovy „stejně téma, různá dobrodružství“.¹⁷

Příkladem může být *Traffic – nadvláda gangů* (Steven Soderbergh, 2000), *Láska nebeská* (Richard Curtis, 2003), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Sukkar Banat* (Nadine Labaki, 2007), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), v českém prostředí pak *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997), *Co chytneš v žitě* (Roman Vávra, 1998), *Kytice* (F. A. Brabec, 2000) či *ZOO* (Tereza Kovářová, 2016).

¹⁶ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 133.

¹⁷ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 133.

3.1.1.1 Předpoklady progresivního užití struktury mozaiky příběhů

Jako první důvod pro použití formy mozaiky příběhů je možnost rozvinout téma šířeji, do různých poloh, zobrazit komplexně dané sociokulturní prostředí a (sociální) problematiku. Patrné by mělo být téma (či morální ponaučení) na úrovni makrostruktury, přičemž vyznění jednotlivých příběhů by mělo reflektovat k tématu hlavnímu. Pokud lze tyto filmy shrnout slovy „stejně téma, různé dobrodružství“, je potřeba, aby všechny příběhy různým způsobem ilustrovaly totéž téma. Díky užití více postav je toto lépe možné, než u jednoho lineárního příběhu s jedním protagonistou. Mozaiková forma však představuje i určité nebezpečí, kdy divák bude mít pocit, že je „poučován“ či je mu „kázáno o morálce“. Je proto potřeba témata příběhů a postav stavět nenásilně, dát divákovi prostor, ve kterém „sám může nalézat“ jednotlivé souvislosti a poselství. Při správné aplikaci mozaikové struktury je možné sdělovat širší kontext obsáhlého tématu a poselství, zahrnující více úhlů pohledu, úhlů problému i možných reakcí různých postav.

Průvodním problémem, který vychází ze stejné příčiny (nedostatečně zajímavé rovnocenné příběhy), může být předvídatelnost (pokud divák už předem uhodne, jaké poselství film sděluje, k jakému poznatku diváka vede, může divák předvídat průběh a konce jednotlivých příběhů). Doprovodným problémem pak bývá, že scénárista potřebuje ukázat řadu jednání postav, které sice doplňují jednání a děj v ostatních příbězích mozaiky, tyto ale slouží více jako informace, než samostatné a zajímavé posilování makrotématu. Typickým příkladem může být Babel, kde diváci měli tendenci považovat příběh japonské dívky jako umělé propojení, mající za cíl pouze dodat filmu punc „celosvětovosti“ a globálního přesahu. Řešením může být doplňování a provazování souvislostí.

Čím více souvislostí, tím více prostoru pro napětí a zapojení diváků, kteří jsou nadšeni ze svého důvtipu, když jednotlivé souvislosti „sami“ nalézají.¹⁸ Toto je druhým podstatným přínosem užití mozaikové struktury, že totiž struktura představuje *rébus*, na jehož řešení se divák podílí, a díky tomu (jeho osobní cestě k pochopení souvislostí a provázanosti, ke kterému díky autorovým narážkám a vodítkům sám dospěl) je více zaangažován do příběhu i poselství filmu.

¹⁸ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 140.

3.1.2 Příběhy se skupinovým hrdinou

Jak už název napovídá, ve filmech se skupinovým hrdinou je místo jednoho protagonisty více hlavních postav, přičemž tyto jsou zpravidla odrazem, či odlišnou polohou, jedné postavy. Často mají odlišné vlastnosti a charakter, což jim umožňuje ukázat celou paletu možných emocí a činů, v reakci na konkrétní podněty a prostředí, zpravidla reflektující téma filmu. Bonusem je možnost rozličných vztahů mezi těmito postavami a jejich vývoj. Náboj těchto filmů lze výstižně shrnout zkratkou – stejný tým, stejné dobrodružství.¹⁹ Díky výskytu více postav se divák může méně soustředit na jednoho protagonistu a jeho osud, a více vnímat samotné (košaté a více vrstevnaté) téma filmu.

Příkladem mohou být filmy jako *Jednej správně* (Spike Lee, 1989), *Do naha!* (Peter Cattaneo, 1997), *Zachraňte vojína Ryana* (Steven Spielberg, 1998), *Americká krása* (Sam Mendes, 1999) či *Tygr a drak* (Ang Lee, 2000).

V rámci filmů se skupinovým hrdinou lze definovat i různé podkategorie, které lze obecně rozčlenit jako (a) „*postavy na misi*“, (b) „*obnova vztahu*“ a (c) „*filmy o uvěznění*“.

3.1.2.1 *Filmy se skupinovým hrdinou typu „postavy na misi“*

Základním znakem filmů se strukturou „*společná mise*“, je skutečnost, že postavy do příběhu buď vstupují jako tým, nebo se týmem stanou vlivem postavy, která misi podnítila, nebo ji vede. Kategorii „*společná mise*“ lze dále členit na následující subkategorie:

(i) *Ještě poslední úkol* – skupina postav je nucena se znovu spojit (případně je doplněna o postavy nové), aby společně vykonaly nějaký čin, často ilegální či související s pomstou. Příkladem jsou *Dannyho parťáci* (Steven Soderbergh, 2001), *Tygr a drak* (Ang Lee, 2000) nebo *Spáči* (Barry Levinson, 1996).

(ii) Další subkategorii typu „*společná mise*“ jsou filmy typu „*vojáci na misi*“. Právě filmy z válečného / vojenského / prostředí jsou ideální pro strukturu narace se skupinovým hrdinou, protože ustavení skupiny přirozeně vyplývá z nastavení a fungování vojenského prostředí (kde zpravidla existuje vojenská jednotka jako skupina lidí, kteří by v původ-

¹⁹ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 156 an.

ním civilním prostředí neměli nic společného, nicméně jsou nuceni vlivem okolností, které si nevybrali, čelit společnému problému). Příkladem mohou být filmy jako *Zachraňte vojína Ryana* (Steven Spielberg, 1998), *Železná srdce* (David Ayer, 2014), či *Černý jestřáb sestřelen* (Ridley Scott, 2001) Někdy je v této kategorii uváděn²⁰ i film *Sedm statečných* (John Sturges, 1960), byť zde nejde o typickou válku a vojenské prostředí.

(iii) Třetí subkategorií jsou sportovní filmy - „*sportovní tým outsiderů*“. V nich typicky neúspěšné mužstvo outsiderů musí překonat vnitřní konflikty i vnější překážky, aby díky nabitě síle dosáhlo zaslouženého úspěchu (případně nezdězí, ale dosáhnou náhradního cíle, morálního vítězství, utužení komunity, objevení vlastních schopností, zlepšení přijímání svých životů apod.). Do této kategorie patří například *Vítězové a poražení* (Oliver Stone, 1999), *Hardball* (Brian Robins, 2001), *Mystery, Aljaška* (Jay Roach, 1999) či *Velké vítězství* (Penny Marshal, 1992).

(iv) Další subkategorii tvoří filmy, jejichž téma by se dalo shrnout jako „*však my jim ukážeme*“. Tato kategorie se obsahově blíží předchozí, se sportovním týmem outsiderů, avšak zpravidla se zde řeší jiná než sportovní tematika. Typicky ve filmu *Do naha!* (Peter Cattaneo, 1997) se dá dohromady skupinka kamarádů (opět z podnětu jedné postavy - iniciátora), které trápí finanční tíseň, aby prorazili jako amatérští striptéři. Postavy těchto filmů opět často nezvítězí, ale zvítězí morálně či dosáhnou náhradního cíle. Dalšími příklady z této kategorie je film *Holky z kalendáře* (Nigel Cole, 2003), ve kterém se dvanáctičlenná skupinka postarších dam, členek dobročinného spolku, rozhodne získat charitativní finance tím, že v tradičním kalendáři spolku tentokrát budou pózovat nahé.

(v) „*Skupinové výpravy*“ je (zatím) poslední subkategorii příběhů se skupinovým hrdinou. Jedná se typicky o filmy, kde se skupina vydává na cestu, jede na dovolenou, utíká z vězení apod. Příkladem může být *Pařba ve Vegas* (Todd Philips, 2009) nebo *Dobrodruzi z velkoměsta* (Ron Underwood, 1991).

²⁰ Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 158.

3.1.2.2 *Filmy se skupinovým hrdinou typu „obnova vztahu“*

Tyto filmy se vyznačují určitou statičností, protože (jak název napovídá) se zpravidla jedná o vývoj postav v rovině vztahů, linie událostí je často redukována, respektive akcentovány jsou emoční reakce protagonistů na dané události. I tuto kategorii lze dále členit na následující podskupiny.

(i) „*Rodinné obřady a jiné události*“ (svatby, pohřby a jiné), kde se skupina postav setkává vlivem určité rodinné / společenské / události a vyrovnává se s ní. Jako příklad této kategorie bývá uváděn film *Invaze barbarů* (Denys Arcand, 2003).

(ii) „*Kroužek, kolegové z práce, spolužáci*“ – tedy lidé, kteří se pravidelně scházejí, a to na základě jiných společných znaků, než je pokrevní příbuznost. Typický film této kategorie může být *Láska podle předlohy* (Robin Swicord, 2007), ve kterém se skupina kamarádek, snaží hledat smysl života a vztahů ve dvě stě let starých dílech Jane Austenové.

(iii) Třetí podskupinou jsou filmy kategorie „*pátrání po kořenech*“, kdy se zpravidla jedná o pátrání po zavrženém či ztraceném příbuzném, příteli / přátelích apod. Příkladem může být film *Vše o mé matce* (Pedro Almodóvar, 1999).

3.1.2.3 *Filmy se skupinovým hrdinou typu „příběh o uvěznění“*

Filmy z této kategorie zpravidla tematizují uvězněnou skupinu osob, které se snaží vymanit, přičemž spíše než o doslovné vězení a útěk z něj se jedná o uvěznění v životní situaci, společenském prostředí (genderové a etnické menšiny), emoční uvěznění v rodině, nebo obecně – v určité komunitě osob. U sociálního uvěznění se často jedna z postav vzepře okolnostem a snaží se uniknout, čímž ovšem nastavuje zrcadlo ostatním členům skupiny, za což bývá potrestána. U doslovného vězení pak iniciátor zpravidla iniciuje pokus o útěk.

I tuto kategorii lze dále členit do podkategorií.

(i) *Citové uvěznění* (dysfunkční rodina či jiná sociální skupina, manželský pár apod.). Podstatné je, aby film zachycoval emoční stavy a reakce celé rodiny / skupiny / či více postav, nejde o filmy zachycující například jen dva protagonisty manželského páru. Typickým příkladem této skupiny je film *Americká krása* (Sam Mendes, 1999), ve kterém

jsou všechny hlavní postavy uvězněny ve svých sociálních rolích, přičemž jen jedna z postav, otec rodiny Lester, se vzbouří a snaží se uniknout. V závěru filmu je potrestán smrtí, přičemž struktura scénáře do poslední chvíle umožňuje přičítat věrohodně akt zabití více postavám. Více postav pocítilo své okovy ve světle Listerovy dosažené svobody v takové míře, že mělo uvěřitelnou motivaci ho zabít. Další skvělou ukázkou je další Mendesův film, *Nouzový východ* (Sam Mendes, 2008).

(ii) *Vězení* – u těchto filmů se užití mozaikové struktura přímo nabízí. Zpravidla se jedná o skupinu různorodých postav spojených společným cílem – uprchnout z vězení. Příkladem může být *Velký útěk* (John Sturges, 1963) či animovaný film *Slepičí úlet* (Nick Park, Peter Lord, 2000).

(iii) *Zachraňte naše město!*²¹ – v tomto typu filmů se obvykle jedná o problémy postav patřící k určité komunitě. Nemusí jít přímo o město, spíše jde o konzistentní společenství, které je postiženo nějakou změnou (zpravidla hrozbou, případně možností zlepšit své životní podmínky). Postavy mohou být ohroženy outsiderem, ze kterého se vyvine antagónista-rádce (*Čokoláda* – Lasse Hallström, 2000), přimějí ke změně postavu, která je přišla zničit nebo se semknou proti jednotlivci, který se snaží porušovat daná pravidla, status quo, - *Americká krása* (Sam Mendes, 1999), *Nouzový východ* (Sam Mendes, 2008), *Tajemná řeka* (Clint Eastwood, 2003).

Obdobou je film *Prosíme přetočte* (Michel Gondry, 2008), kde se komunita sdružená kolem místní videopůjčovny snaží zachránit svoji oblíbenou provozovnu před spojením s velkou sítí videopůjčoven, což by způsobilo zánik jejího ducha, genia loci reflektujícího tradice čtvrti a s ní spojené komunity. V rámci záchranné akce natočí protagonisté svými silami amatérský film o historii čtvrti. I když videopůjčovnu nezachrání, díky práci na amatérském filmu postavy dosáhnou náhradního cíle ve formě stmelení komunity a nalezení její identity.

Do této kategorie je možné přiřadit i mistrně ukázkový snímek *Jednej správně* (Spike Lee, 1989). I když nejde o typickou záchranu čtvrti, jako spíše reflexi sociálních

²¹ Pro dodržení pojmosloví je název tohoto typu přejat doslovně, i s vykřičníkem - Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 159.

problémů jejich obyvatel, v závěru se protagonisté spojí ve společný apokalyptický výbuch hněvu vůči cizorodým rasistickým vlivům, které komunitu ohrožují. Tento film obsahuje řadu prvků i ze subkategorie „film o uvěznění“, když jednotlivé postavy jsou uvězněny v bezvýchodné situaci dané jejich etnickými odlišnostmi od většinové společnosti.

(iv) *Komická loupež* – ve filmech tohoto typu zpravidla neschopní zločinci vytvoří skupinu, přičemž zamýšleného činu často nedosáhnou. Jejich konání má navíc řadu nezamýšlených (a pro diváka zábavných) důsledků. Příkladem je film *Po přečtení spalte* (Joel Coen, Ethan Coen, 2008).

3.1.2.4 Předpoklady progresivního užití struktury příběhů se skupinovým hrdinou

S odkazem na předchozí podkapitolu je nutno zdůraznit, že ne každý příběh, který se týká výše uvedených témat (válečný film, útěk z vězení, nefunkční rodina, rodinná oslava, či sociální nebo vztahové uvěznění) je nutné či vhodné vyprávět paralelně prostřednictvím příběhu se skupinovým hrdinou.

Základem pro posouzení zda aplikovat danou strukturu je téma filmu a vyznění jeho poselství. Pokud tato mají být uvedena v širších souvislostech či jako komplexní a mnohovrstevnatý problém, nazíraný z více úhlů pohledu, je vhodné užití struktury příběhu se skupinovým hrdinou. Pokud jsou naopak nazírána ohniskem jedné či dvou postav, je namíste použít klasickou lineární strukturu s jedním protagonistou.

U filmů se skupinovým hrdinou je podstatné, aby se skutečně jednalo o více rovnocenných postav, které mají každá svou vlastní linii událostí i vztahů, přičemž vztahy uvnitř skupiny jsou propojeny. Možnou chybou je přílišné spoléhání se na model pracující s více zajímavými postavami, přičemž tyto nemají vlastní silnou dějovou linii. Výsledkem je situace charakterizovaná jako „zajímavé postavy hledají děj“. Podmínkou funkčního použití tohoto modelu je, aby postavy nejen byly rovnocenné a zajímavé, ale aby skutečně měly vlastní dějové linie, které se navíc mohou proplétat a tvořit divácky atraktivní rébus, či alespoň mozaiku. Další častou chybou u tohoto typu filmů bývá skutečnost, že přes počáteční záměr pracovat se skupinovým hrdinou nakonec tvůrci sklouznou do modelu s jedním protagonistou, doprovázenou více postavami, které jsou sice zajímavé, ale jsou postavami vedlejšími. V takovém okamžiku se jejich plocha a příběh stávají nadbytečnými a rušivými. Mají příliš prostoru na to, aby byly jen vedlejší, ale málo prostoru na to, aby

byly rovnocenné s protagonistou. Druhou podmínkou funkčního použití této struktury tedy je přiměřená filmová plocha mezi postavami, která proporčně odpovídá více protagonistům (jako opak klasické narace s jedním protagonistou obklopeným skupinou zajímavých, avšak vedlejších postav).

Zde jde vhodné zmínit, jak mistrně je ve filmu *Zachraňte vojína Ryana* vybalancována postava kapitána Millera (představovaná Tomem Hanksem). Ačkoliv je iniciátorem změny a hnacím motorem provedení celé mise, nepřekrývá prostor ostatních postav a nepůsobí jako jediný protagonista doprovázený sice košatým a zajímavým, ale přesto komparzem. Podobně vhodně, a až matematicky přesně, je vybalancována plocha věnovaná postavě seržanta Wardaddyho (Brad Pitt) ve filmu *Železná srdce* vůči ostatním členům posádky tanku Sherman tak, aby nedošlo k diváckému navázání se na postavu Brada Pitta jako protagonistu.

3.1.3 Filmy dvojí cesty

Tyto filmy jsou variací typu filmů se skupinovým hrdinou. Pojednávají o dvou postavách, které se k sobě mohou přibližovat, vzájemně vzdalovat, nebo se pohybují souběžně.²² Takto vyprávěný příběh sleduje obě postavy, jejich linii událostí i linii vztahovou. Přesněji řečeno, tyto filmy obsahují tři linie vztahové a tři linie událostí (po jednom páru linií pro každou z postav a třetí pár pro jejich společnou interakci). Filmová plocha obou postav je vzájemně vyrovnaná, takže nepůsobí jako jeden protagonista a (zajímavá avšak vedlejší) další postava či antagonista. Příkladem mohou být filmy jako *Thelma a Louise* (Ridley Scott, 1991), *Návrat do Cold Mountain* (Anthony Minghella, 2003), *Zkrocená hora* (Ang Lee, 2005), *Životy těch druhých* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) nebo *Skrytá identita* (Martin Scorsese, 2006).

Do této skupiny nelze automaticky přiřadit všechny filmy je na základě toho kritéria, že pojednávají o dvou postavách. Kupříkladu snímek *My Fair Lady* (George Cukor, 1964) obsahuje postavu profesora Higginse a Lízy Doolittle, přičemž jejich plochy jsou relativně vyrovnané. Jedná se o klasickou lineární trojaktovou strukturu, protože postavy

²² Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014. s. 183.

nemají vlastní silné příběhy / linie událostí / linie vztahové. Díky užití dvojohoniskového narrativu (postava muže, postava ženy) však diváci mohou nazírat ze dvou úhlů pohledu téma filmu (motiv Pygmalionu, kdy se autor zamiluje do vlastního díla) a vzájemné stýkání a potýkání se obou postav na cestě ke společnému cíli (sekundárně naučení Lízy správné anglické výslovnosti, primárně nalezení vzájemné lásky). Podobně režijní debut Ridleyho Scotta *Soupeři* (1977) by mohl svádět k aplikaci struktury příběhu dvojí cesty, když jeho tématem je nesmiřitelné soupeření dvou napoleonských důstojníků. V tomto filmu však je příběh vyprávěn optikou jen jednoho z nich, zatímco druhý působí spíše jako tajemný outsider-antagonista.

3.1.3.1 Předpoklady progresivního užití struktury filmů dvojí cesty

Základem pro použití struktury příběhu dvojí cesty je existence dvou rovnocenných postav v rámci příběhu. Postavy by měly být dostatečně odlišné, aby byl markantní kontrast mezi vývojem jejich cest a směřování (bez ohledu na to, zda se na konci postavy setkají či minou). Podstatné je, aby každá postava měla vlastní linii událostí a linii vztahovou, doplněnou navíc o obě linie pro jejich společný příběh. Pro posílení diváckého zájmu a celkové dopadu vyznění tématu je vhodné, aby byl příběh doplněn o sociální rozměr, díky kterému získá příběh (jeho poselství) hloubku.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 PŘEHLED VYBRANÝCH PROGRESIVNÍCH SCÉNÁRISTICKÝCH POSTUPŮ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ

4.1.1.1 *Mozaiková struktura v českém prostředí*

V české kinematografii je hned několik příkladů užití mozaikové struktury.

4.1.1.1.1 Knoflíkáři

Film *Knoflíkáři* (Petr Zelenka, 1997) je tvořen sedmi příběhy, přičemž úvodní / závěrečný příběh - dění ve vysílání amatérské rádiové stanice - nejen jednotlivé příběhy prostřednictvím všudypřítomného rozhlasového vysílání provazuje, ale tvoří navíc rámec, do kterého jsou ostatní příběhy vnořeny (jako do jakési pomyslné kazety). Jedná se o kazetovou mozaiku, což je struktura, která odpovídá jednomu ze zásadních filmů tohoto scénáristického postupu, kterým je *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994). Je příhodné, že zde Petr Zelenka jako kazetový zvolil příběh s nejuniverzálnějším vyzněním, totiž příběh pilota, který svrhl atomovou bombu na Hirošimu, kterému je v závěru filmu odpuštěno v telefonickém hovoru volajícího posluchače rádia, který se sám během noci (svého příběhu) stal vrahem, a má tudíž pro pilota lidské pochopení. Vyznění tématu je proto divákem dobře uchopitelné. Bez ohledu na to jaký člověk je, jak je zvláštní, odlišný či co spáchal, může dojít odpuštění a klidu. Volba kazetového příběhu rezonuje s *Pulp Fiction*, kde byl jako kazetový zvolen příběh mafiána Julese, který prozřel, rozhodnul se zanechat mafiánských aktivit a naopak, pomáhat ostatním lidem. Jde tak o příběh o napraveném hříšníkovi, který má hodnotově (v porovnání s poselstvím ostatních postav a příběhů) nejuniverzálnější, až biblické, vyznění a přesah.

Ostatní příběhy mozaiky jsou – (i) *Štěstí z Kokury* – o městě, na které pro špatné počasí atomová bomba svržena nebyla, (ii) *Taxikář* – o taxikáři, který během noci zjistí, že zákazníka podvádí jeho manželka (a tuto informaci mu nesdělí), přičemž nezjistí, že divák se mezitím prostřednictvím zákazníkova příběhu dozví, že taxikáře jeho žena rovněž podvádí, oba žijí dál v blažené nevědomosti, dále (iii) *Civilizační návyky* – ve kterém se psychiatr drží základních vnějších civilizačních návyků (hygiena, péče o svůj vzhled a zdraví), jako správné cestě k duševní rovnováze, přičemž právě tyto návyky ironií osudu zapříčiní, že se stane dvojnásobným vrahem, (iv) *Poslední slušná generace* – ve kterém rodiče po-

stav z jiného příběhu vzájemně objeví, že mají naprosto zvrácené a neobvyklé sexuální úchytky, (v) *Pitomci* – ve kterém se manželka neustále dohaduje s manželem a ten se chodí uklidnit tím, že plive zpod jedoucí lokomotivy na její poznávací značku a konečně kazetový (vi) *Duch amerického pilota* - ve kterém pilot osudného bombardéru dosáhne odpuštění za svržení atomové bomby, jak je uvedeno výše.

S odkazem na název filmu – *Knoflíkáři* – i obsah jednotlivých příběhů, se zdá, že tématem filmu na makrostrukturu jsou různí podivní lidé, kteří by však za svou odlišnost neměli být odsuzováni, případně – mělo by jim být odpuštěno. *Knoflíkáři* jsou lidé, kteří si mezi hýždě vkládají zubní protézy a těmi pak uštípují knoflíky na sedadlech, což jim působí nevýslovné potěšení. Představitel takové úchytky je postavou příběhu *Poslední slušná generace*. Určité vady a podivnosti obsahují i všechny ostatní postavy, takže vyznění filmu je, i přes důmyslné propletení, jednoznačné. Akcentováním příběhu o odpuštění, jak popsáno výše, se Zelenkovi podařilo dosáhnout univerzálnějšího vyznění poselství filmu.

I když téma odpuštění je nejmarkantněji vyjádřeno v příběhu amerického pilota, lze dohledat, že se jako červená nit vine i ostatními příběhy, byť je toto dobře propracováno, takže divák není „poučován“. V povídce *Taxikář* se postavy odpuštění vyhnou, když ani jeden z mužů neví, že ho manželka podvádí. V *Civilizačních návycích* pak psychiatr, který se stane vrahem, po odpuštění touží, a proto je i schopen pochopit ducha amerického pilota a odpustit mu. V *Poslední slušné generaci* si postavy vzájemně odpustí své bizarní sexuální úchytky a téma odpuštění je skryto i v *Pitomcích*, kde se manžel pokaždé, když ho žena rozčílí, jde uklidnit pliváním na lokomotivu, tím dojde vnitřního pokoje a do vztahu s hašteřivou manželkou se opět pokaždé smířlivě vrací.

Zelenkovi se zároveň daří udržovat neustálý vtíp a jednotlivé postavy i jejich příběhy jsou dostatečně nosné, vzájemně rovnocenné a zábavné, takže film baví a nepoučuje. Díky provázanosti postav, kdy protagonisté jednoho příběhu vystupují jako vedlejší postavy jiných příběhů, dále četné vzájemné odkazy na jednotlivé příběhy uvnitř jiných příběhů, pojící prvek radiového vysílání a časového zpřeházení prvků fabule v syžetu, je ve filmu dobře propracovaná i ona podmínka rébusu pro diváka, kterou jsem jako jeden z důvodů pro užití mozaikové formy, stanovil v úvodu této kapitoly.

Lze konstatovat, že mozaiková struktura byla v daném případě vhodně zvolená a účely jejího užití naplněny. Film jednak pojednává o určité (byť fiktivní) skupině podivníků

a jejich podivných osudů, s tématem odpuštěním jak na úrovni mezo, tak i makro struktury, jednak tvoří zdařilý časoprostorový a kauzální rébus, který představuje výzvu pro diváka, jeho pochopení, a tím angažuje diváka do příběhu. Při aplikaci struktury kazetové mozaiky došlo k naplnění obou bodů funkčnosti, tedy - (i) širokého uchopení tématu a jeho komplexní rozvinutí do různých poloh a úhlů pohledu a (ii) vzájemné provázání postav a povídek, tvořící divácky přitažlivý rébus.

4.1.1.1.2 Co chytneš v žitě

Film *Co chytneš v žitě* (Roman Vávra, 1998) tvoří tři samostatné příběhy – (i) Osina, (ii) Stoh a (iii) Cesta. V povídce Osina jdou mladík s dívkou hledat kruhy v obilí v žitném poli, a i když se nesetkají s mimozemšťany (očekávatelně), prožijí vlastní osobité dobrodružství a dosáhnou vzájemného souznění a porozumění. Následuje příběh Stoh, ve kterém parta chlapců objeví ve své skrýši v žitném stohu dívku, která je těhotná a uprchla z dětského domova. Prožijí s ní první lehce erotickou zkušenost, přičemž jeden z chlapců se zachová zodpovědně, k předčasně rodící dívce přivolá lékaře, a prostřednictvím předchozího, poněkud předčasného erotického zážitku, najde souznění s jeho věku více odpovídající vrstevnicí. V závěrečném příběhu Cesta dosáhnou porozumění a souznění v pozdním věku dva novomanželé, při poruše auta na podzimní zablácené cestě uprostřed polí.

Všechny tři příběhy mají společné prostředí (žitné pole, stoh, cesta mezi poli) i téma – láska v různých životních etapách, což koresponduje s různými ročními obdobími (jaro, léto, podzim).

Kladem filmu je jasné téma a poselství, láska je možná, bez ohledu na okolí či překážky, pokud lidé projeví vzájemnou vůli ji dosáhnout. Při porovnání s vytčenými podmínkami pro užití mozaikové formy však ve filmu není větší provázání mezi postavami či dějovými linkami. Každý příběh je samostatný, oddělený od ostatních, jednotící je jen prostředí a téma. Ve filmu tak absentuje onen „rébus“, který je stanoven jako druhá podmínka pro divácký úspěch užití mozaikové struktury. Ačkoliv příběhy samy o sobě jsou dostatečně silné a obsahují prvky překvapení, coby předpokladu divákovy zájmu, lze konstatovat, že linka provázanosti a propojení jednotlivých příběhů by filmu dodala další rovinu, působící na ochotu diváků být do příběhů silněji vtažen.

4.1.1.1.3 Kytice

Mozaikový film *Kytice* (F. A. Brabec, 2000) jasně odkazuje na svou literární inspiraci, kterou je sbírka lidových balad sepsaná českým spisovatelem Karlem Jaromírem Erbenem v polovině 19. století.²³ Jednotlivé příběhy kopírují literární originál (včetně veršovaného textu dialogů), přičemž z původních třinácti balad je ve filmu zpracováno sedm - (i) *Kytice*, ve které dětem zemřela matka a ty našly útěchu v kvítí, které pokrylo její hrob, (ii) *Vodník*, ve které dcera poruší příkaz matky a jako trest ji získá vodník, poté je naopak matky poslušná, ale poruší slib daný vodníkovi a je opět potrestána, vodník zabije jejich společné dítě, dále (iii) *Svatební košile* – ve které je dívka potrestána za svou přílišnou naivitu a neopatrnost, kdy ji málem zahubí její mrtvý milenec, nakonec se ale zachrání. V (iv) *Polednici* straší matka své dítě postavou polednice, za což je potrestána tím, že ze strachu před polednicí dítě sama udusí, ve (v) *Zlatém kolovratu* si mladý kníže vyhlédne pohlednou dívku, tu ale zavraždí závistivá macecha a její dcera, která si chce sama knížete vzít. Pravda však vyjde najevo, dívka díky pomocí jinocha a starce obživne a obě zlé ženy jsou potrestány. Příběh (vi) *Dceřina kletba* řeší téma (v 19. Století zřejmě značně populární) nemanželského dítěte a jeho vraždu matkou, za kterou je matka popravena, přičemž svého hrůzného činu lituje a konečně – ve (vii) *Štědrém dnu* se dívky snaží pomocí magického rituálu předpovědět budoucnost, jedna z nich je však zaskočena motivem smrti, který je jí vyjeven.

Příběhy jsou provázány postavou mladičkého jinocha s píšťalkou, který je symbolem čistoty a nevinnosti, jinak však jde o jasně oddělené epizodické celky, které kopírují obsah původních balad. K hlubšímu provázání jednotlivých balad, či časoprostorovému nebo kauzálnímu rébusu“, tak ve struktuře díla nedochází, což je zřejmě logicky odvozeno ze struktury literární předlohy filmu. Pokud by do struktury bylo zasahováno, muselo by dojít k narušení jednotlivých příběhů, což by patrně z hlediska divácké zájmu bylo dle záměru autora filmu kontraproduktivní. Téma na úrovni makrostruktury je patrné, i když i zde jde o výsledek literární inspirace, kdy staré příběhy předávají stará témata. Tato odpovídají mentalitě poddaného prostého lidu poloviny 19. století a lze je shrnout jako neproti-

²³ První vydání knihy je z roku 1853, v podrobnostech viz. [https://cs.wikipedia.org/wiki/Kytice_\(sb%C3%ADrka\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Kytice_(sb%C3%ADrka)) [cit.dne 26.1.2019].

vení se osudu, imperativ žít čestně, skromně, druhému neubližovat, zároveň nebýt přehnaně důvěřivý a věřit, že i přes strážně a nepřízeň osudu bude zlo potrestáno a dobro zvítězí. Provazující postava jinocha je symbolem nezkaženosti. Atributem mládí je čistota (naopak atributem stáří je zkušenost). Při střetu se zkušeností plynoucí z jednotlivých balad (postava se vyskytuje v předělech mezi nimi, jen ve Zlatém kolovratu má větší prostor) je jinoch někým, kdo se jednak může poučit, jednak někým, kdo nehřeší a neprotiví se pravidlům, jako postavy příběhů, a proto se ho jejich tresty/osudy dotýkají jen jako zdroj ponaučení.

V tomto směru je Kytice silně didaktická a diváka poučuje, navíc v intencích sto padesát let staré morálky. Tento přístup odpovídá diváckému očekávání (stejně ostatně působí i literární předloha) a vyznění příběhů je vzájemně konzistentní, proto užitá forma nevede k poklesu diváckého zájmu. Je možné se domnívat, že naopak doslovnost s originálem je divácky ceněným atributem filmu.

Ve shrnutí tak lze konstatovat, že Kytice neobsahuje prvky rébusu a téma je sdělováno téměř v rovině poučování, přičemž jde o lineární vyprávění jednotlivých příběhů, které tvoří mozaiku. Příběhy zachovávají baladičnost literární předlohy, nemají jednotné makro téma ani nejsou vzájemně propojeny prostřednictvím postav. S ohledem na skutečnost, že divák právě toto od filmu (i vzhledem k literární předloze) patrně očekává, a má pocit uspokojení z naplnění archetypů a mýtů dané kultury, jde o film divácky úspěšný. Jde tak o výjimku z pravidla, kdy film sice porušuje pravidla pro progresivní a úspěšné užití mozaikové struktury, avšak (možná právě proto) tato struktura je vhodně zvolena, když takto strukturované filmové dílo odpovídá diváckému očekávání, spojenému s hlubším sociokulturním ukotvením mýtů a archetypálních příběhů.

Na druhou stranu lze výše uvedený přístup vnímat jako jakousi muzejní konzervou, kdy film (kromě talentované kamery F. A. Brabce) nepřináší nic nového, jen filmovými prostředky doslovně uchopuje staré narativy. Bylo by zajímavé progresivní uchopení původních mýtů a postav a jejich zpracování strukturou, která do narativu vnese moderní prvky. Takové postupy jsou v soudobé kinematografii rozšířené a úspěšné, když právě zpracování původních a známých, mnohdy děsivých, mýtických bytostí vhodně rezonuje se sociokulturním povědomím diváka. Příkladem mohou být ruský film *Gogol: Začátek* (Jegor Baranov, 2017), věnující se v historické stylizaci ruským mýtům, či volná série mi-

kropříběhů *Legendy Polskie* (Tomek Baginski, 2015 a 2016), která polské legendy naopak tematizuje v prostředí soudobého Polska.

4.1.1.2 Závěry

Mozaiková struktura filmů má v českém prostředí hned několik zástupců. Autorům se zpravidla dobře daří naplnit podmínku tematického provázání jednotlivých příběhů mozaiky vůči makrostrukturální úrovni celého filmu, tedy témata jednotlivých příběhů odkazují na nadřazené téma na úrovni makrostruktury. Filmy však již zpravidla nenaplní druhou podmínku, kterou je vzájemné propojení a provázání napříč jednotlivými příběhy, ideálně prostřednictvím postav či motivů. Výjimkou je Petr Zelenka, který ve svých Knoflíkářích dosahuje propojení prostřednictvím postav, rekvizit, motivů i témat, takže se divákovi díky takto zpracované mozaikové struktuře otevírá druhá rovina narace, totiž možnost dopátrat se souvislostí, vzájemně je poskládat a vyřešit určitý rébus, který syžetem zpřeházená fabule příběhů poskytuje.

4.1.1.3 Struktura příběhů se skupinovým hrdinou v českém prostředí

Česká kinematografie obsahuje řadu filmů se skupinovým hrdinou.

4.1.1.3.1 Pelíšky

Film *Pelíšky* (Jan Hřebejk, 1999) získal tři České lvy (herec v hlavní roli, divácky nejúspěšnější český film a filmový plakát). Ačkoliv film nezískal ocenění v hlavních kategoriích, jde o jeden z divácky nejúspěšnějších českých filmů za poslední tři dekády.

Je pravděpodobné, že vedle ostatních složek leží klíč k takovému úspěchu právě ve struktuře scénáře. Typově lze tento snímek zařadit do subkategorie příběhu o uvěznění, neboť dějová i vztahová linie příběhu silně odkazuje k poselství na makrostruktuře, kterou je zvrácenost komunistického režimu v Československu šedesátých let dvacátého století a nenápadná mnohostrannost, s jakou ovlivňoval téměř veškerý život té doby, včetně soukromí různých lidí (bez ohledu na věk, pohlaví či povolání). Současně je možné podřazení pod subkategorii „rodinné oslavy / jiné události“, protože těžiště filmu je spojeno se setkáváním rodiny Šebkových (a o patro výše Krausových) při oslavách v rámci vánočních svátků.

Zásadním klíčem úspěchu filmu je skutečnost, že o těchto smutných věcech pojednává velice humorným způsobem. Režisér Jan Hřebejk (přesněji autor scénáře Petr Jarchovský) zde nepoučuje, nementoruje, více diváka baví, spíše než káže o morálce a dobru a zlu (toto je obsaženo implicitně a odlehčeně).

Film lze zařadit do skupiny filmů se skupinovým hrdinou, protože obsahuje více silných a zajímavých postav, reagujících na sociální situaci (komunismus), přičemž každá má vlastní linii událostí a vztahů. Tyto linie jsou však poměrně minimalistické, s určitou nadsázkou se dá dokonce konstatovat, že film téměř nemá děj. Jediná souvislá dějová linie je v podstatě příběh učitelky Evy, která si hledá partnera. Podobně i posun v příběhu mladého Michala, který miluje sousedku Jindřišku, která však miluje místního hezouna Eliena, je více určen linií vztahovou, než dějovou.

Postava Michala sice ve voiceoveru diváka provází celým filmem, takže by měla být považována za postavu hlavní, toto však neodpovídá ploše jednotlivých postav, ani významu jeho vlastní linie událostí a linie vztahů. Jde spíše o intuitivní odezvu na skutečnost, že Michal je *alter egem* autora námětu filmu, spisovatele Petra Šabacha. Ten líčí bolestivé období svého dospívání, ze svého úhlu pohledu, avšak tak širokým způsobem, že plocha ostatních postav ve filmu zdaleka přesahuje jeho vlastní individuální příběh.

Složení postav je velice vhodně zvoleno pro široké zpracování daného tématu a poskytuje dostatek kontrastů pro humor i hlubší úvahy. Jako jeden pól je ve filmu postava režimu konformního důstojníka lidové armády (Šebek), kterému odpovídá antiteze v podobě bývalého politického vězně, který je ostře protikomunistický (Kraus). Ostatní postavy se pohybují na škále mezi nimi, přičemž další podstatná diverzifikace je určena věkem postav. Je zde více či méně konformní generace rodičů v kontrastu s revoltující generací jejich dětí.

4.1.1.3.2 Filmy Bohdana Slámy

Tvorba Bohdana Slámy vykazuje dlouhodobě tendenci směřování k filmům se skupinovým hrdinou. Jedná se o filmy *Divoké včely* (2001), *Šťěstí* (2005) a *Čtyři slunce* (2012).

V *Divokých včelách* je sice patrný důraz na příběhovou linii outsidera Káji a jeho lásky k místní dívce Božce, vedlejší příběhy vztahů mezi Božkou a místním frajerem La-

dřou a příběh Kájova bratra Petra, který přijede z města a prožije románek s dávnou láskou, však mají větší prostor, než by bylo obvyklé v klasické struktuře s jednou hlavní postavou. Díky tomu film postihuje širší fenomén, milostné vztahy v koloritu vesnického prostředí, komplexněji a z více perspektiv.

Obdobný rys je patrný i v dalším filmu, Šťěstí, který vedle hlavní linie, vznikající lásky mezi protagonistkou Monikou a jejím kamarádem Toníkem, dostatečně silně akcentuje i vedlejší příběhy, které opět dostávají více prostoru, než by bylo obvyklé v klasické naraci. Příběh narkomanky Dáši i tíživá situace u Moničiných rodičů a Toníkovy tety, umírající na rakovinu, dodává filmu silný sociální přesah. Jednotčím rámcem pak je téma chudoby a motiv prodeje tetina domu kvůli rozšiřování místní fabriky, na pozadí kterých vzniká otázka po původu a možnosti dosažení štěstí všech zúčastněných postav. Díky síti plnohodnotných vztahů mezi více postavami opět dochází ke komplexnímu pohledu na širší sociální fenomén a nahlédnutí tématu filmu z více úhlů pohledu a rozdílných přístupů.

Nejúplněji se zatím tendence k paralelní naraci projevila ve Slámově filmu Čtyři slunce. I tento film má zdánlivě protagonistu, dospívajícího mladíka Věnu, který je během palčivého období přerodu dítěte v mladého muže ovlivněn čtyřmi autoritami, otcem Járou, matkou Janou, punkáčem Jerrym a místním podivínem Karlem. Každá z těchto postav má přitom vlastní problémy, vývoj a dostatečně silný, plnohodnotný příběh. Propojením těchto čtyř příběhů je postava Vény a vliv, jaký mají příběhy ostatních postav na jeho život. Díky většímu množství hlavních postav a plnohodnotných příběhů dosahuje Sláma komplexního prokreslení jak sociálního prostředí, ve kterém se postavy pohybují, tak různých, často nejednoznačných vztahů a situací, ve kterých se postavy pohybují. Právě díky tomuto rozsahu je film více než studie dospívání jednoho adolescenta.

Všechny uvedené Slámovy filmy by se daly zařadit do skupiny filmů se skupinovým hrdinou, protože obsahuje více silných a zajímavých postav, reagujících na sociální situaci. Zároveň jde o filmy o uvěznění, postavy jsou zpravidla uvězněny jak ve svých citech k jiné osobě (vztahová linie), tak v tíživém a neutěšeném sociálním prostředí, jeho společným jmenovatelem je chudoba (linie událostí).

4.1.1.3.3 Další příklady filmů

Mezi další české filmy s tímto typem narace lze zařadit – *Samotáři* (David Ondříček, 2000), *Pupendo* (Jan Hřebej, 2003), *Poupata* (Zdeněk Jiráský, 2001) a *Mistři* (Marek Najbrt, 2004). Filmy typu „však my jim ukážeme“ jsou *Revival* (Alice Nellis, 2013) a *Rok d'ábla* (Petr Zelenka, 2002). Filmem typu „skupinové výpravy“ je patrně snímek *Pusinky* (Karin Babinská, 2007).

4.1.1.4 Závěry

V českém prostředí existuje řada filmů se skupinovým hrdinou. Popsané příklady pracují s tímto typem paralelní narace zdařilým způsobem, když se jim díky více postavám a prokreslené síti vztahů mezi nimi, daří dosáhnout širšího společenského přesahu a reference k větším sociálním tématům.

4.1.1.5 *Filmy se strukturou příběhů dvojí cesty v českém prostředí*

V českém prostředí se nevyskytuje příliš filmů s klasickou strukturou příběhu dvojí cesty, nicméně i zde lze nalézt příklad zdařilé aplikace daného modelu. Příkladem je film *Kobry a užovky* (Jan Prušinovský, 2015), oceněný osmi Českými lvy.

4.1.1.5.1 Kobry a užovky

Tento film líčí příběh dvou bratrů, žijících v sociálně slabém prostředí v menším (patrně okresním) městě. Bratři jsou nevlastní, oba otcové se v příběhu nevyskytují (zřejmě jsou po smrti), matka alkoholička má dost problémů sama se sebou. Rodinu doplňuje starostlivá babička, žijící stranou v rodinném domku.

Mladší z bratrů, Kobra, vlivu prostředí podléhá, živí se drobnými krádežemi a frustraci z nemožnosti sociálně přijatelné seberealizace ventiluje prostřednictvím užívání drog a životem ze dne na den. Starší z bratrů, Užovka, se snaží osudu vzdorovat, po ztrátě zaměstnání zareaguje nečekaně - díky vlastnímu přičinění a překvapivé finanční podpoře ze strany babičky začne podnikat v obchodech s oblečením a ekonomicky se mu začne dařit. Zvrat v midpointu představuje situace, kdy Kobra svádí manželku Užovkova nejlepšího kamaráda, při čemž je přistižen jejím manželem v doprovodu Užovky. Oba na něj mají vztek (byť z rozdílných důvodů), malá výchovná nakládačka se oběma vymkne

z rukou, Kobra končí v nemocnici a Užovkovi i jeho kamarádovi hrozí stíhání za ublížení na zdraví. Kobra se však postaví na stranu Užovky, jeho účast na celém činu popře, a do vězení jde jen Užovkův kamarád. Kobra se sice dočasně zachrání (i za cenu odlišné formy ztráty svobody, když musí začít žít s poměrně neatraktivní barmankou výměnou za její poskytnuté alibi), ale problémy s bratrem mu přerůstají přes hlavu. Kobra je čím dál víc mimo realitu a díky tomu, jak se za bratra postavil, očekává na oplátku jeho podporu. Kobra se chová nezvladatelně, dokonce vykrade Užovkův obchod, při tom nevědomky ukradne i nelegální zásilku narkotik, se kterými v rámci obchodu kšeftuje Užovkův obchodní partner (druhý bod obratu). Toto ohrozí oba bratry, po vyhrocené situaci Kobra umírá, když v honičce vběhne pod auto. Užovka situaci ustojí, vedle těhotné partnerky-barmanky si najde známosti bokem, kromě obchodu s oblečením začne provozovat i místní diskotéku a zdá se, že i s kamarádem, kterého už pustili z vězení, se nakonec usmíří. Tvrdí, že je šťastný, ale je zřejmé, že žije život, který ho nenaplnuje. Začíná si uvědomovat, že postrádá bratrovu bezelstnou oddanost. Přes všechny problémy to byl jeho nejbližší člověk. Kobra žil tak, jak žít chtěl, byl svým způsobem šťastný, byť jeho dráha směřovala k neodvratně špatnému konci. Divákovi se nabízí otázka, kdo z bratrů vlastně žil podle svých představ a zda alespoň jeden dosáhl naplnění a vymanění se ze sociálního prostředí.

Co do struktury je příběh poměrně rovnoměrně rozdělen mezi oba protagonisty., Relativně větší plocha je věnována Užovkovi, Kobrova linie se však systematicky připomíná a mladší bratr s železnou pravidelností stojí u všech důležitých kroků v Užovkově dějové linii i ve společné linii obou bratrů. Kobra bratrovi průběžně narušuje vztahy s matkou, babičkou i kamarádem, neustále a s přibývajícím gradací ohrožuje bratrovo podnikání. Na druhou stranu je to právě Kobra, kdo Užovkovi poradí, aby se pro finanční pomoc obrátil na babičku, je to Kobra, kdo bratra zachrání před vězením, a v určité nadsázce – kdo mu díky své smrti umožní žít dál ekonomicky úspěšným životem.

Oba bratři mají samostatnou vztahovou i dějovou linii, která posiluje samostatnou linii událostí a linii vztahů, odehrávající se mezi nimi v hlavním příběhu.

Postavy jsou charakterově velmi odlišné. Díky bratrské vnější podobě (oba bratry hrají skuteční bratři Matěj a Kryštof Hádkovi) je povahový kontrast mezi nimi o to markantnější (já bych mohl být ty a ty bys mohl být já, nezáleží na vzhledu, ale na tom, jaký jsi). Zatímco Užovka se snaží žít zodpovědně a je spíše vážný, Kobrova postava je výborně

napsaný i zahráný ukázkový trickster. Je zábavný, humorný, dodává scénám energii a náboj, na který může starší bratr kontrastně reagovat z pozice své vážnosti a zodpovědnosti.

I třetí podmínka progresivního užití struktury „příběhu dvojí cesty“ je naplněna. Téma sociálního předurčení a otázka po možnosti a vůbec smyslu vymanění se z nepříznivé sociální situace, je ideální obecné poselství, které nutí diváka k zamyšlení, přičemž se mu nabízí dvě odpovědi, korespondující se dvěma rozdílnými postavami a jejich odlišným osudem.

4.1.1.6 Závěry

Film *Kobry a Užovky* naplňuje všechny znaky vhodného užití zvolené formy narače. Jde o ukázkové užití dvou dostatečně odlišných protagonistů, řešících rozdílnými způsoby obdobnou situaci (sociální prostředí a snahu o vymanění se, získání svobody a nezávislosti, možná i dosažení štěstí a naplnění života). Obě postavy mají samostatnou vztahovou i dějovou linii, které podporují a rezonují s hlavní dějovou a vztahovou linií probíhající mezi oběma bratry. Odlišnost postav bratrů navíc dává filmu velice vhodnou rovinu humoru, kdy mladší bratr je výborně zpracovaný trickster, přičemž právě díky vážnosti staršího bratra, a z tohoto kontrastu plynoucího napětí, vzniká humor. Film navíc obsahuje silný sociální rozměr, který divákovi poskytuje možnost zamyšlení i dlouho po opuštění kina.

ZÁVĚR

V rámci zpracování této práce bylo provedeno vymezení jednotlivých vybraných typů filmů s paralelní narací a identifikace znaků jejich funkčního užití ve scénáristické praxi. K jednotlivým zvoleným typům byly nalezeny a podřazeny příklady z prostředí české filmové tvorby a provedena jejich analýza s ohledem na vhodnost a míru využití prostředků, které daná struktura nabízí.

Ve vztahu k hypotéze práce došlo pouze k částečnému ověření předpokládané premisy. I když existují příklady vhodného užití konkrétní vybrané paralelní struktury, díky kterému uvedené filmy skutečně využívají všechny prostředky pro posílení diváckého zájmu a rozvinutí tématu filmu, které daná struktura nabízí, tento jev je namnoze omezen pouze na konkrétní tvůrce či filmy. Příkladem může být Petr Zelenka, Jan Hřebejk, Bohdan Sláma či Jan Prušinovský.

Zejména v případě mozaikové struktury však české filmy (u sledovaných typů) pracují se zvolenou paralelní strukturou nedostatečně, když zpravidla využívají jeden či dva dílčí aspekty, zatímco ostatní možnosti a potenciál zvoleného postupu nenaplnují (tyto namnoze vyplývají ze samotné podstaty struktury, například u mozaiky je zřejmé, že jde o více příběhů, a divák má tudíž z podstaty této formy možnost prožít v rámci jednoho filmu více příběhů).

Pozitivním přínosem této práce je u zvolených typů identifikace většího množství českých filmů s paralelní strukturou, než která byla na počátku očekávána. Lze shrnout, že české filmy v mnoha případech využívají paralelní strukturu narace, avšak u většiny tvůrců převládá užití klasické tříaktové lineární narace s jednou hlavní postavou.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Aristoteles: *Poetika*. Svoboda. Praha 1996.

Linda Aronson: *Scénář pro 21. století*. AMU. Praha 2014.

Blake Snyder: *Save the cat!* Michael Wiese Production. California 2005.

Bordwell, D.: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 2008.

Bordwell, D.: *The Way Hollywood tells it. Story and Style in Modern Movies*. Berkley: University of California Press 2006.

Bordwell, D., Thompsonová, K.: *Umění filmu*. Praha 2011.

Cambel, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library. Novato 2008.

Carriere, Jean Claude: *Vyprávět příběh*. Limonádový Joe. Praha 2014.

Drvota, Mojmir: *Základní složky filmu*. NFA. Praha 1994. ISBN 59-014-94.

Egri, Lajos: *The Art of Dramatic Writing*. First Touchstone Edition 2004.

Field, Syd: *Jak napsat dobrý scénář*. Rybka Publishers. Praha 2007. ISBN 80-87067-65-7.

Kokeš, R.D.: *Rozbor filmu*. Masarykova univerzita. Brno 2015.

Labík, Ludovít: *Dramaturgia strihovej skladby*. VeRBuM. Zlín 2013.

Mathausová, Milena. *12 pádů scénaristiky*. Victoria Publishing. Praha 1996.

McKee, Robert: *Story*. Harper-Collins Publishers, 1997.

Moïsi, Dominique: *Svět jako hra o trůny*. Argo. Praha 2018.

Monaco, J.: *Jak číst film*. Praha 2004.

Novotný, David Jan: *Chcete psát scénář? 1. Díl. Základy dramaturgie*. FAMU. Praha 1995.

Novotný, David Jan: *Chcete psát scénář? 2. Díl. Žánry v hraném filmu*. FAMU. Praha 1995.

Seger, Linda: *Making a Good Script Great*. Silman-James Press. Los Angeles 2010.

Vogler, Christopher: *The Writer's Journey*. Michael Wiese Productions 2007.

Wright, Kate: *Screenwriting is storytelling*. New York 2004.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE:

Web Davida Bordwella: <http://www.davidbordwell.net/>

Web Lindy Aronson: <http://www.lindaaronson.com/>

Web Roberta McKee: <https://mckeestory.com/>

Studie MU pro Státní fond kinematografie: <https://fondkinematografie.cz/studie.html>