

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

Tomáš Hubáček

**Tajemství**  
**jako fenomén ve filmovém vyprávění**

Prohlašuji, že jsem na teoretické části diplomové práce pracoval samostatně a citace jsem zřetelně označil.

.....

### **Shrnutí**

Tato práce se zabývá fenoménem tajemství a tajemna v kinematografii. *Filmové tajemství* je to, co v určitém bodě filmového příběhu nemá racionální vysvětlení. *Film s tajemstvím* je takový film, který pracuje s tajemnou atmosférou. Tu lze budovat jednak použitím motivů a symbolů, evokujících tajemství, jednak pomocí prostředků filmové řeči. Filmy s tajemstvím lze rozdělit podle pointy na klasicky rozuzlené, filmy využívající tzv. zástupnou pointu, filmy bez pointy a filmy s pointou na transcendentální úrovni. Práce dále zkoumá funkci tajemství v jednotlivých žánrech. Obsažena je také rozsáhlá analýza *mystery* filmu Vesnice. V závěru se autor zamýšlí nad příčinami absence filmů s tajemstvím v české kinematografii.

### **Summary**

This work is about mystery phenomenon in cinematography. A *movie mystery* is something, which hasn't a material solution in some point of movie story. A *mystery movie* is movie working with mystery atmosphere, which can be build either using mystery-evocating symbols or by attributes of the movie speech. Mystery movies can be classified by the type of conclusion to movies concluded classically, movies concluded using so called substitutive conclusion, movies without conclusion and movies with conclusion on transcendent level. This work also explores the function of mystery in different genres. A large analysis of *mystery* movie The Village is also included. Author thinks about the reasons of mystery movies absence in Czech cinematography at the end of his work.

## Obsah

Shrnutí/Summary	4
Úvod	6
Filmy s tajemstvím	8
Atributy tajemné atmosféry	11
Dělení filmů s tajemstvím podle pointy	14
Funkce tajemství ve filmových žánrech	19
Jak budovat tajemnou atmosféru (rozbor filmu Vesnice)	32
Tajemství v Čechách	44
Úvaha místo závěru	47
Prameny	48
Seznam zmiňovaných filmů	49

Veliké a děsivé tajemství leželo zaprášeno někde ve spleti ulic města, v tajemných jejích zákoutích, dvorech a věžích. Tajemství, kolem kterého přecházely celé generace hochů, až osud rozhodl, aby Rychlé šípy začaly nevědomky rozplétat tajná jeho vlákna, zamotaná a zpuchřelá.

- Jaroslav Foglar: Záhada hlavolamu

## Úvod

Tajemství, neznámo a záhady provází člověka od nepaměti. Pro naše předky bylo tajemné vše, co si nedokázali vysvětlit - střídání dne a noci, blesky při bouřce i zázrak zplození nového života. Již tenkrát zřejmě začala lidská fascinace tajemnem - vznikla ruku v ruce s gnoseologickou touhou po poznání, s odvěkou otázkou „Proč jsme tady“.

Se vznikem vědy a nástupem logického myšlení se úzký racionální svět lidí, vymezený rodnou jeskyní, kruhem světla od táborového ohně nebo kruhem vykloučených lesů začal pomalu, a pak stále rychleji rozšiřovat, lidé si začali osvojovat materiální a dobře vědecky popsatelnou rovinu našeho světa.

Stalo se však něco nečekaného - lidé v nadšení z toho, jak jim fyzikální mozaika pěkně zapadá do sebe, zapomněli na původní cíl svého snažení, na hledání odpovědi na onu praotázku po smyslu našeho bytí. Funkci komunikace s tajemnem převzalo nejprve náboženství a později, s nástupem newtonovské fyziky, byly tajemství a mystika v lepším případě postupně vykázány do sféry umění, v horším prohlášeny za zdravý rozum matoucí a zpátečnické smýšlení.

Lidstvo zpychlo ve svém spolehlivém racionálním světě, považujíc svou vědu za univerzální nástroj pro vysvětlení všeho a zapomínajíc na to, že právě fascinace tajemnem kdysi nastartovala a poháněla jeho vývoj.

Veškeré vědecké snažení však končí na hranici možnosti objektivního posouzení věcí kolem nás. Není totiž možné objektivně změřit subjektivní lidský prožitek, který se neřídí objektivními fyzikálními mechanismy: není možné změřit dojem z uměleckého díla nebo pocit, který člověka přepadá, když je večer sám v lese.

Přes všechny oficiální postoje a materialistické studijní osnovy naštěstí bytostnou lidskou fascinaci tajemstvím nelze

potlačit, stejně jako není možné myslící bytosti přimět, aby se přestaly ptát po smyslu života a světa. Věda si s úspěchem dokázala, že Bůh, tedy nejvyšší mystérium, v objektivním racionálním světě neexistuje, protože ho nelze změřit. Cesta k Bohu však vede vnitřní branou, subjektivní cestou.

Tajemství v umění, kinematografii nevyjímaje, tedy souvisí s nejhlubšími rovinami lidské existence, dnes o to více, že je většina z nás ve svém každodenním životě systematicky potlačuje. Umění (zvláště „umění s tajemstvím“) hraje nezastupitelnou úlohu v kompenzaci toho, co lidem v dnešním materiálním světě chybí, a především také může pomoci nastartovat vývoj člověka i na jiné, než materiální úrovni.

#### Varování čtenáře

Text této práce se zabývá mimo jiné analýzou závěrů a rozluštění filmových příběhů. V rámci práce je řada těchto rozluštění „vyzrazena“, proto doporučujeme přeskakovat odstavce týkající se filmů, které jste dosud neshlédli, abyste se neochudili o možnost vychutnat si jejich pointu v plné síle v kině.

## Filmy s tajemstvím

Pokud o nějakém filmu řekneme, že byl tajemný, každý ví, o čem se mluví. Budeme-li však chtít *film s tajemstvím* definovat, narazíme hned na několik problémů.

Pokud bychom se spokojili s definicí *tajemství* jako něčeho, co nám (nebo filmové postavě) není známo (něco, co je *tajné*), budou filmy tajemné všechny. Jedním ze základních pravidel filmové řeči je totiž princip otázek a odpovědí - každý záběr klade otázku, tedy malé tajemství, na kterou některým z dalších záběrů odpovídáme.<sup>1</sup> Pokud v jednom záběru ukážeme hrdinu, běžícího na vlak, budeme si klást otázku, zda vlak stihne - a v dalším záběru nám ji film zodpoví. Hrdinův běh na vlak přitom může být dramatický, můžeme být napjati, jak to dopadne, ale žádné skutečné tajemství v tom není, je to pouhá otázka: stihne/nestihne.

V internetové encyklopedii Wikipedie je pojem *tajemství* vysvětlen jako „označení pro něco, co je nepředstavitelné, neznámé nebo nevysvětlitelné.“ To už zní zajímavěji, tato definice totiž vylučuje předchozí příklad - hrdinův dramatický běh na vlak není ani nepředstavitelný, ani neznámý (víme kam hrdina běží) ani nevysvětlitelný (i kdybychom nevěděli, kam hrdina běží, patrně bychom si to dokázali vysvětlit nějakým všedním příkladem). Tajemství bychom do takového příběhu dostali, pokud by někdo hrdinovi řekl, že vlakem odjíždí záhadný muž, který mu z *neznámého* důvodu vložil před chvílí v restauraci do kapsy kabátu podivnou mapu plnou *neznámých* značek. Vznikla by tak *tajemná atmosféra*, která je základním atributem a rozlišujícím znakem filmového tajemství - pokud se nedostaví, nejedná se o tajemství ale o pouhou otázku.

---

<sup>1</sup> Viz Kučera, J.: *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha, Nakladatelství AMU 2002, str.29



Můžeme však jít ještě dál. Etymologický původ anglického výrazu pro tajemství - *mystery* - musíme hledat u řeckého slovesa *myein* (zavřít), které se vztahuje k očím a rtům.<sup>2</sup> Zde začínáme tušit archetypální podstatu tajemství, výklad latinského výrazu připomíná alchymický rozkaz „Mlč!“. Tajemství tu máme ve spojitosti se zasvěcením, iniciací, tajemství směřující k mystice, k něčemu nadpozemskému, *iracionálnímu*. I takovéto tajemství se ve filmech vyskytuje, jedná se pak o filmy s hlubokým filosofickým přesahem. Od ostatních filmů s tajemstvím je můžeme odlišit podle toho, zda dokážeme náš zájem o tajemství zformulovat do jednoduché otázky (v předchozím příkladě by otázka zněla „Proč vložil muž hrdinovi mapu do kapsy), nebo nikoli (pak se tajemství dotýká otázek po lidském bytí).

*V téměř transcendentálním ruském sci-fi Stalker pronikají hrdinové do tajemné Zóny, vzniklé snad návštěvou mimozemšťanů. Tajemno této Zóny je zkoncentrováno v místnosti uprostřed, která má plnit jakékoli přání, a ve které nakonec, když do ní hrdinové nevstoupí, začne pršet. Takovéto tajemství se vymyká jakýmkoli otázkám, přesto nás směřuje k hlubšímu alegorickému smyslu.*

Iracionální prvek je nicméně přítomen v každém filmovém tajemství, i když se třeba nakonec vysvětlí racionálně. Jinak by se tajemná atmosféra nemohla vytvořit.

*Iracionální povahu filmového tajemství lze dobře ilustrovat na pilotním dílu televizního mystery seriálu Lost (Ztracení): Na neobydleném tropickém ostrově havaruje dopravní letadlo. Během dlouhé expozice mezi troskami letadla na pláži se postupně seznamujeme s přeživšími a jejich charaktery. Jejich situace je možná dramatická, ale není na ní zatím nic tajemného - víme, že letadlo havarovalo kvůli turbulenci, víme, že jsou na pustém ostrově. Určitý náznak tajemna cítíme ve zmínce, že kokpit letadla*

---

<sup>2</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Mystery>

dopadl někam hlouběji do džungle a že ho bude nutné jít hledat, ale to je spíše dobrodružný prvek. Skutečné tajemství nastupuje teprve v okamžiku, kdy se v noci začnou z hloubi džungle ozývat podivné a hrůzostrašné zvuky, pro které hrdinové nemají racionální vysvětlení (jejichž původ si hrdinové nedokáží nijak vysvětlit).

**Filmové tajemství je tedy to, co v danou chvíli filmového vyprávění nemá racionální vysvětlení.** Je přitom lhostejné, jestli se nakonec racionální vysvětlení najde, nebo zůstane v iracionální rovině (nebo se třeba nenajde vůbec).

Film s tajemstvím pak pro nás bude jakýkoli film, který kdykoli v průběhu děje alespoň na chvíli pracuje s tajemstvím a tajemnou atmosférou.<sup>3</sup>

Subjektem pro hodnocení racionality vysvětlení je v našem případě vždy divák, nikoli postava. Detektiv již může znát pravdu, zatímco divák stále tápe v osidlech tajemna.

Ještě je na místě poznamenat, že iracionální povaha filmového tajemství logicky směřuje k žánrovosti takovýchto filmů (zejména k fantastickým žánrům), nicméně lze najít i řadu protipříkladů.

---

<sup>3</sup> Český výraz *tajemství* se obecně pro naši práci nejeví příliš šťastný, zahrnuje totiž dva zcela odlišné významy. V naší definici opomíjíme první význam slova *tajemství* ve smyslu *tajný*, tedy „skutečnost utajovaná lidmi před jinými lidmi“ (v angličtině *secret*) a soustředujeme se na druhý význam ve smyslu *tajemný*, tedy „skutečnost racionálně nevysvětlitelná“ (v angličtině *mystery*).

## Atributy tajemné atmosféry

Odhlédneme-li od této obecné charakteristiky tajemství, můžeme nalézt skupinu určitých motivů pro tajemnou atmosféru typických. Použití takovýchto prvků v příběhu tajemnou atmosféru přímo vyvolává, dokonce i tehdy, když naše otázka bez racionálního vysvětlení ještě nebyla položena.

*Když Jaroslav Folgar nechá své hrdiny říct „sejdeme se u pětibokého kamene“, je tajemno (zvláště v kontextu foglarovského textu) přímo hmatatelné, ačkoli na pětibokém kameni jako takovém nic tajemného není.*

Tyto „tajemnotvorné“ prvky fungují díky naší obecné zkušenosti s tajemnými příběhy, jedná se o určitá zavedená *klišé*. Současně ale některé tajemné prvky rozpoznáváme podvědomě, na základě jakési kolektivní paměti, bez ohledu na naši diváckou fundovanost.

Pracovně si proto tyto motivy rozdělme na „vnější“ a „vnitřní“. Vnější prvky jsou evidentní motivy typu *mlhavá blata, opuštěný dům, ukrytý poklad, šifrovaný dopis* a podobně. Vnitřní prvky jsou pak spíše jakési fenomény s hlubokým symbolickým přesahem, které mohou v konkrétních případech nabírat různých forem a podob. U mnoha těchto motivů bychom mohli najít paralelu s konkrétními jungovskými archetypy. Popsat všechny „tajemné motivy“ je bohužel nad rámec této práce, pokusme se tedy zmínit alespoň některé (zaměříme se přitom na ty vnitřní, symbolické).

### Zóna

Část *filmů s tajemstvím* pracuje s motivem tajemného prostoru. Tento prostor je od okolí – od našeho racionálního světa – přesně ohraničen; uvnitř je jiný, *tajemný* svět. Zóna má své strážce či nástrahy, kterým se musí hrdinové vyhnout, aby

se dostali k podstatě, k *lůnu*. Vnitřní prostor zóny, pokud do něj hrdina pronikne, nese často atributy jiného fenoménu, který s tajemstvím úzce souvisí: totiž atributy *labyrintu*. Jestliže tajemství symbolizuje naši touhu po poznání nepoznaného, po smyslu života, labyrint představuje cestu k tomuto smyslu. Je to tentýž labyrint, který nalezneme na podlahách gotických katedrál nebo v půdorysech asijských mandalových chrámů.<sup>4</sup>

Krásným příkladem tajemné zóny je český loutkový film *Zahrada* (podle Trnkovy knížky jej natočil Břetislav Pojar).

Podobně Blairský les v *Záhadě Blair Witch* je takovouto zónou, která se navíc hrdinům stane osudnou.

Zónou jsou také foglarovská Stínadla, spleť křivolakých uliček střežených nepřátelskými Vonty. Foglar se zjevně inspiroval úzkými uličkami staré Prahy, ke kterým Daniela Hodrová ve své knize *Místa s tajemstvím* poznamenává: „Možno říci, že Praha svou dispozicí vlastně ideálně vyhovuje pojetí města jako labyrintu. V jejím půdorysu se uplatňují četné iracionální momenty...“<sup>5</sup>

Motiv zóny nalezneme i v Shyamalanově filmu *Vesnice*. Zde je naopak racionální svět hrdinů obklopen zónou (v podobě nebezpečného lesa) ze všech stran.

A konečně dokonalou zónou/labyrintem je Zóna v Tarkovského *Stalkerovi*, i s lůnem v podobě tajemné místnosti ve svém středu.

Záhadnost a nepřístupnost (zakázané ovoce) těchto zón je rozbuškou tajemné atmosféry, motorem pro hrdiny i diváky.

### Vchod

Dalším vnitřním „tajemnotvorným“ prvkem je *vchod*. Úzce souvisí se zónou, je vstupem do ní. Částečně přebírá tajemné ovzduší kolem Zóny, částečně si však vytváří své vlastní.

<sup>4</sup> Více o labyrintech lze najít na <http://en.wikipedia.org/wiki/Labyrinth>

<sup>5</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha, KLP 1994, str.102

Archetypálně je symbol vchodu nepochybně navázán na okamžik zrození, „*průchod z jednoho stavu do jiného, z jednoho světa do druhého, od známého k neznámému.*“<sup>6</sup>

Dobré příklady vchodu najdeme u výše zmíněných příběhů:

Cesta do tajemných Stínadel vede přes Rozdělovací třídu, místo na rozhraní, místo oddělující nebezpečná Stínadla od bezpečné čtvrti Rychlých Šípů, příznačně nazvané Druhá strana. Před průchodem přes Rozdělovací třídu je nutné se připravit/zasvětit (označit se žlutým špendlíkem).

Ve *Stalkerovi* vede cesta do Zóny ostře střeženou branou, kterou lze projít pouze v určitém momentě a navíc pouze pomocí terénního vozidla, jedoucího za železniční lokomotivou.

#### Cizinec

Kromě místa bývá nositelem tajemství i postava. Může jí být člověk odjinud, nově příchozí, o kterém toho zpravidla mnoho nevíme, který má však jakousi tajemnou souvislost s jádrem problému. „*Proti postavám (...), jejichž vztah je založen na podobnosti či identitě, stojí postava s tajemstvím jako vtělení jinakosti...*“<sup>7</sup>

Cizincem je například záhadná postava Kuřáka z Akt X.

*Cizincem je také Gandalf, který přijíždí na začátku prvního dílu Pána prstenů k domovu Froda a přiváží s sebou tajemství. Ve fantasy žánru je však tento tajemný atribut méně zřetelný (viz níže).*

Všechny popsané tajemné prvky jsou úzce navázány na iniciační funkci tajemství, na archetyp cesty do neznáma, hledání pokladu (= smyslu života).

<sup>6</sup> Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha, KLP 1994, str.109

<sup>7</sup> Tamtéž, str.118

## Dělení filmů s tajemstvím podle pointy

Kromě diferenciací filmů s tajemstvím podle žánrů (resp. podle funkce tajemství v jednotlivých žánrech), ke kterému se dostaneme později, se lze na filmy s tajemstvím podívat ještě z jiného úhlu - můžeme zkoumat jak je s tajemnou atmosférou naloženo na konci filmu. V rámci pointy můžeme tajemství zcela rozkrýt, nebo naopak neprozradit divákovi prakticky nic. Na škále těchto řešení můžeme nalézt tři hlavní skupiny filmů *podle pointy*.

### Klasická pointa

Tajemství je na konci filmu překvapivě odhaleno a všechny zásadní skutečnosti jsou divákovi vysvětleny. Zahrnujeme sem přitom i takové pointy, kde v rozluštění zůstává iracionální prvek (např. „pachatel jednal pod vlivem woodoo“).

K tomu je dobré poznamenat, že u klasické pointy není nutné vysvětlit do detailu všechny záhady. Stačí rozkrýt ty zásadní a zbytek nechat na divákovi. Zde je ovšem třeba dát pozor na hodnotu takovýchto informací v příběhu: jedná-li se o abstraktní prvky, které více souvisejí s atmosférou filmu než se samotným rozuzlením („tajemnotvorné“ prvky, viz výše), divák se je nepokouší dále řešit, akceptuje je jako „to nevysvětlené“ a odnese si díky tomu z kina kus tajemné atmosféry s sebou. Jde-li však o (byť méně důležité) součásti logického rozuzlení, částí diváků to po skončení filmu určitě nedá, a budou nad nimi přemýšlet. Z hlediska čistoty formy je pak důležité, aby vysvětlení těchto nevysvětlených skutečností opravdu existovalo (i když třeba na iracionální úrovni) a divák měl reálnou šanci na ně při hlubším zamyšlení či druhém shlédnutí přijít.

Zbývá doplnit, že u klasické pointy je divák obzvláště háklivý na „nelogičnosti“ a má tendenci hledat v předivě nitek příběhu sebemenší scénářistickou chybu.

#### Zástupná pointa

Používá se tehdy, nechce-li scénárista tajemství odhalit. Dosáhne tím mnohem většího efektu na diváka po skončení filmu - tajemná atmosféra není zrušena a trvá, záleží na každém divákovi, jak rychle ze sebe strhne závoj, který na něm takovýto film zanechá. Z dramaturgického hlediska je však v takovém případě nezbytné podsunout divákovi namísto rozuzlení jinou satisfakci - označme ji *zástupnou pointou*. Obvykle se jedná o vedlejší zápletku na pozadí hlavního tajemství, kterou na konci klasicky rozuzlíme. Divák se tak - lidově řečeno - nažere, a tajemství zůstane celé. Toto řešení se mimo jiné hojně využívá v horrorech.

*V horroru Evil Dead 2 přijíždí hlavní hrdina s přítelkyní na víkend na chatu hluboko v lesích. Záhy se začínají dít podivné věci a hrdina zjistí, že v domě je ukryta kniha mrtvých, o jejíž překlad se pokoušel předchozí obyvatel chaty. To je také jediné vysvětlení, kterého se nám během celého filmu dostává. Pokus o útěk se hrdinům nezdaří, hrdinové jsou uvězněni v chatě a musí čelit opakovaným útokům nepojmenovaného „lesního ducha“, který záhy sežere hrdinovu přítelkyni. Většinu filmu potom sledujeme zoufalý boj hrdiny se „zlem z lesa“, které je zde zcela nehmotné povahy a je symbolizováno najíždějící subjektivní kamerou a hektolitry krve, stříkajícími ze zdí. Zástupnou pointou je zde hrdinovo vítězství nad démonem v závěru filmu, hrdina sám se však přitom propadá do hlubin jakýmsi temným vírem. Dramatický oblouk se uzavírá, vysvětleno není téměř nic.*

#### Filmy bez pointy

Existují samozřejmě i filmy, které pointu záměrně vypouštějí. Jedná se pak o jednoznačnou provokaci diváka, o pokus

s publikem. Film pak musí pro diváky přinášet jiné ovoce - jiný důvod, proč se na takový film dívat - protože tvůrce zkrátka musí počítat s tím, že si diváky koncem bez pointy rozzlobí.

*Známý filmový provokatér Lars von Trier nás ve svém šestidílném televizním seriálu Království přivádí do prostředí prokleté nemocnice, postavené na místě bývalého hřbitova, ve které se dějí podivné a tajuplné věci - Trier rozehrává důmyslnou síť tajemných souvislostí a pseudoindicií, nutí diváka přemýšlet a hledat řešení, které se zdá na dosah, aby pak celý děj surově utal v místě nejvyššího napětí na konci série bez jakéhokoli vysvětlení. Scénáristické drzosti nasazuje korunu svými osobními promluvami z pozice televizního uvaděče na začátku a konci každého dílu, ve kterém diváky nepokrytě popichuje v jejich touze po rozluštění a na konci posledního dílu jim pak z gustem oznámí, že „dál už nic nebude“.*

Dramaturgické zákonitosti však fungují univerzálně a proto se někdy tvůrci „filmů bez pointy“ opět uchylují k využití zástupné pointy, jako přece jen určité úlitbě divákovi.

*Například David Lynch v jedné ze svých surrealistických a zdánlivě rozluštitelných mozaik Ztracená dálnice rozehraje příběh tím, že na domovní zvonek hlavního hrdiny zazvoní neznámý muž a pomocí domovního telefonu mu oznámí, že „Dick Laurent is dead“. Na konci filmu pak zjistíme že v podivné časové smyčce hrdina přijde ke svému domu, zazvoní a onu větu ze začátku řekne sám sobě. Dochází k dramaturgickému propojení, divák má pocit, že se cosi rozluštilo a film tedy může skončit. Tímto propojením Lynch zároveň dovádí k dokonalosti svou past na diváka a ten si pak bude ještě celé dny lámat hlavu v domnění, že rozluštění existuje.<sup>8</sup>*

Pokud tedy i filmy bez pointy využívají zástupné pointy v určité podobě, musíme je oddělit od naší předchozí škatulky

---

<sup>8</sup> Analýza Ztracené dálnice viz <http://www.mediacircus.net/lh.html>



(filmy se zástupnou pointou) jiným způsobem. Určujícím znakem po filmy se zástupnou pointou tedy je, že pomocí zástupné pointy chtějí na diváky zapůsobit tak, že tajemství je vyřešeno. Filmy bez pointy naproti tomu *chtějí* zůstat bez rozřešení a zástupnou pointu používají pouze pro uzavření dramatického oblouku, bez kterého by film nemohl skončit a působil by „useknutě“.

Mezi filmy bez pointy musíme zařadit ještě seriály, které pointu usekávají jednoduše proto, aby diváka přilákali ke sledování dalšího dílu. Scénáristé takového seriálu přitom vůbec nemusí mít tušení, jak celý seriál nakonec uzavřou. Pozoruhodné totiž je, jak dlouho se diváci nechají tímto způsobem vodit za nos - vzpomeňme již zmiňovaný seriál *Ztracení*, který pokračuje již třetí sérií. Scénáristé samozřejmě občas divákům podsunou dílčí vysvětlení, současně je ale zřejmé, že čím hlouběji se příběh oddalující pointu zamotává do vlastních kliček, tím nepravděpodobnější bude pro diváka závěrečné vysvětlení, pokud vůbec nějaké přijde. Závěrečný (dvoustý) díl *Akt X* s názvem „The Truth“, ve kterém se mělo vše odhalit, prošel relativně bez povšimnutí.

#### Filmy s pointou na transcendentální úrovni

Konečně tu máme ještě zápletky, které zůstávají jakoby nerozřešeny, přesto se však dostaví divácká katarze, která absenci racionálního rozuzlení do značné míry kompenzuje. Tyto filmy většinou zpočátku rozehrávají zápletku tak, že věříme v její racionální vysvětlení, postupně však nad tímto očekáváním začíná převládat filozofická rovina a síla vyšších souvislostí.

*V Tarkovského Stalkerovi sledujeme od samého počátku příběh plný symbolů a explicitně nevysvětlených odkazů. Přesto nejsme ponechání na vážkách, že tyto motivy nejsou samoučelné a mají v rámci příběhu racionální smysl, ačkoli ten nám třeba uniká (viz. stalkerovy matky). Tajemství je v několika replikách jasně*

*definováno (záhadná a uzavřená zóna s tajemnou místností uprostřed), aby na nás pak Tarkovskij, filozof filmového plátna, promlouval převážně pouze obrazem. Dramatické oblouky vrcholí a uzavírají se na prahu místnosti, plnící lidská přání, kam se však žádný z hrdinů neodváží vstoupit. Pak v místnosti začne pršet. Aniž bychom potřebovali cokoli vysvětlovat, cítíme, že se právě díváme na pointu. Tento výsostně výtvarný záběr nám poskytuje esteticko-filosofické rozluštění hádanky, zatímco v nás doznívá síla významu replik, které Tarkovskij vložil těsně před tím svým postavám do úst.*

Filmy s transcendentálním přesahem můžeme snadno rozpoznat výše uvedeným pokusem o položení otázky po podstatě tajemství. Nemůžeme-li otázku zformulovat, spadá film do této kategorie.

Je nasnadě, že takovéto škatulkování v praxi narazí na spoustu filmů „na pomezí“, které nebude možné jednoznačně zařadit. Berme tedy naše tři kategorie spíše jako význačné body na ose vysvětleno-nevysvětleno, každý film pak na této ose bude mít své vlastní místo.

## Funkce tajemství ve filmových žánrech

Ještě před tím, než si probereme jednotlivé filmové žánry podle způsobu, jakým ve stavbě svého příběhu využívají (pokud vůbec) tajemství a tajemnou atmosféru, musíme si ujasnit klasifikaci žánrů, kterou pro naše účely využijeme. Filmy lze totiž řadit do žánrových škatulek (kromě mnoha jiných schémat) podle dvou hledisek, často s rozdílným výsledkem.

Prvním a na první pohled zřejmým hlediskem je *dělení podle prostředí*. Většina žánrů má zřetelné charakteristické znaky, které jsou pro něj určující: prerie, dřevěné město v poušti, dostavník a železnice rovná se western; vesmírné lodě, červí díry a mimozemské civilizace rovná se sci-fi a podobně.

Pro hledání tajemství v žánrových filmech však toto dělení nevyhovuje, neboť při bližším pohledu zjišťujeme, že tyto atributy jsou často zavádějící a film se ve skutečnosti chová podle dějových principů a zákonitostí zcela jiného žánru. Tak například Hvězdné války, na první pohled sci-fi, jsou ve skutečnosti spíše fantasy filmem (nebo chcete-li pohádkou), protože principem typického sci-fi je střet s neznámem, nepochopitelnem (*Solaris*, a to jak v Tarkovského zpracování i v americkém remaku). Naopak určitě najdeme řadu sci-fi filmů, které se neodehrávají v kosmu.

Podobně završení slavné hororové trilogie *Evil Dead 3: Army of Darkness* se tváří jako horror s prvky historického filmu, ale tvůrci ho posunuli do roviny absolutní komediální parodie.

Zcela zbytečné jsou pak pro nás zařazení typu „akční film“, protože nevypovídají nic ani o prostředí filmu ani o ději. Označují pouze to, na co je kladen ve zpracování daného příběhu v daném prostředí důraz.

Pokud tedy na následujících stránkách budeme mluvit o jednotlivých žánrech, máme tím na mysli žánry podle *principu*

(podle stavby zápletky), bez ohledu na vnější atributy jejich mizanscén.

### Horror

Horror pracuje s jedním z elementárních lidských pudů - se strachem z neznámého. Hluboce v podvědomí zakořeněný a nepochybně od našich pravěkých předků zděděný neklid ze tmy, z toho co je *na pomezí*, ale v každém případě z toho, co nelze uchopit, je spolehlivým motorem filmové hrůzy. Tajemství je zde tedy nezbytné - odhalené monstrum přestává být monstrem, iluze funguje pouze do chvíle, dokud nevíme co nás ohrožuje.

*Ve filmu Twin Peaks: Fire Walk With Me dokazuje režisér David Lynch, že diváka je možné vyděsit i ve dne, i když je monstrum ukázáno a i když je toto monstrum obyčejný „slizký“ chlap. Laura Palmerová má neodbytný pocit, že ji doma čeká vrah. Přesto ji něco táhne do domu a ke dveřím jejího pokoje, které Laura v dlouhé sekvenci s napínavou hudbou pomaličku otevírá. Sledujeme jak mezera ve dveřích odhaluje stále větší část místnosti, až nakonec odhalí zarostlého muže, který se marně schovává za skřínkou a na Lauru se ďábelsky směje. Nejedná se o pouhé leknutí, z té scény skutečně běhá mráz po zádech a děs přetrvává do další scény, i když jsme opět před domem ve slunečném dni.*

*Tato sekvence však není výjimkou potvrzující hororové pravidlo. Naopak, i zde je totiž přítomen nezbytný prvek neznámého a nepochopitelného - cizí muž ve vlastním domě, jeho podivné a nepravděpodobné - zvrhlé - chování, podivné a nepravděpodobné chování hlavní hrdinky (osudové nutkání jít domů a otevřít dveře, místo aby zavolala policii). Bez těchto prvků na pomezí, bez tajemství zkrátka filmová hrůza nemůže fungovat. V zobrazování těchto zvrhlostí ve zdánlivě reálném světě je koneckonců Lynch mistrem.*

Horror tedy potřebuje tajemství. Toto tajemství je však při bližším pohledu jiné povahy než to, kterým se v této práci především zabýváme. Hororové tajemství totiž není nutné

vyřešit. Hrdina ani divák po odhalení, rozuzlení nijak zvláště neprahnu, protože koneckonců právě z onoho odhalení máme (paradoxně) největší strach. Odhalení monstra žádné skutečné rozuzlení tajemství nepřináší a ani ho vlastně nepotřebujeme.

*Ve slavných akčních horrorech z osmdesátých let, postavených na bázi útěku/boje s monstrem z vesmíru (Vetřelec, Predátor...) nás autoři co nejdéle drží v nejistotě, co že to vlastně hrdiny pronásleduje a zabíjí. S odhalením monstra hrůza mizí, v případě Predátora se redukuje na závěrečný, ryze akční boj. Divákovi se nedostává žádného vysvětlení, kromě těch, která už beztak zná (nebo tuší) - Vetřelec je masožravý mimozemšťan na nedobrovolném výletu, Predátor je inteligentní mimozemšťan na lovecké výpravě. Divák ovšem po dalším vysvětlování ani netouží, úplně mu stačí, že hlavní hrdina přežil.*

Ve skutečnosti nám tedy u horroru nejde o odhalení tajemství, ale o záchranu hrdinů (se kterými se ztotožňujeme) před neznámým nebezpečím, bez ohledu na jeho původ.

Když půjdeme ještě hlouběji, zjistíme, že hororové neznámo má s naším tajemstvím společný základ, který bychom mohli nazvat jednoduše *neznámem*. S tímto neznámem pak horrory i filmy s tajemstvím zacházejí po svém: v horrorech má hrdina (a s ním divák) z neznáma strach, ve filmech s tajemstvím hrdina naopak touží po poznání a snaží se tajemství rozkrýt. Horrory tedy mezi filmy s tajemstvím nezařazujeme, i když jsou jejich blízkými příbuznými.

### Scifi

Pokud vyčleníme v duchu našeho dělení z „filmů z vesmíru“ pouze sci-fi *podle principu*, můžeme snad konstatovat, že zápletky jsou v naprosté většině na tajemství přímo založeny. Přitom je nasnadě, že ačkoli se jedná o vědeckofantastický žánr, je zde opět nezbytný moment nevysvětlitelných skutečností (resp. nevysvětlitelných na racionálním základě,

vycházejícího ze současných vědeckém poznatků). Scifi se sice - na rozdíl od fantasy - vždy opírá o přírodní zákony, ty ale podléhají filmové fikci - zpravidla ještě „dnešní vědě nejsou známé“. Iracionální povaha takovéto berličky je zřejmá.

Zdá se, že ve scifi filmech můžeme dále nalézt dvě skupiny (bez nároku na zařazení všech scifi do těchto dvou škatulek) - v první je zápletka nakonec v rámci filmového světa racionálně rozluštěna (většina filmů s cestováním v čase - Gilliamových *12 opic*, filmy s překrýváním reality a virtuální reality - *Total Recall*, *Matrix*) a tyto filmy nám tak spíše inklinují ke „scifi podle prostředí“.

Zápletky druhé skupiny filmů většinou zůstanou nerozluštěny a využívá se tzv. zástupné pointy (viz výše). Jedná se zpravidla o příběhy stavějící hrdinu do mezních situací a do přímých střetů s nepochopitelnem (které se hrdinové pokoušejí uchopit na vědeckém základě).

Pro tyto filmy je dále typické že mají často jediného hlavního hrdinu (poutníka/hledače), který má jasný cíl (odhalit tajemství).

Namátkou sem spadají například filmy *Kontakt*, *Koule* apod.

*V americkém scifi Kostka se hrdinové bez jakéhokoli vysvětlení ocitají v prázdné krychlové místnosti. Nic si nepamatují, navzájem se neznají. Záhy zjišťují, že se nalézají v jakémsi labyrintu (labyrintu!) složeném z naprosto stejných krychlových místností, z nichž některé ovšem skrývají smrtící pasti. Během filmu se z různých zmínek dozvídáme, že celý komplex je pravděpodobně jakýmsi nevydařeným experimentem, na který se na „nejvyšších místech“ dávno zapomnělo. Je to ovšem pouze nejistá domněnka vyslovená ústy hrdinů. Závěr je typickou zástupnou pointou - alespoň jeden z hrdinů přežije nástrahy labyrintu, rozluští hádanku a dostane se z Kostky ven, film však končí odchodem hrdiny do světla tam venku - o tom, jak to s Kostkou ve skutečnosti je, se nedozvíme nic.*

Některé z těchto sci-fi filmů vyúsťují také v transcendentální pointu, která nám místo rozluštění hádanky přináší filozofický přesah (*Stalker*).

#### Dobrodružný film

Jako dobrodružné filmy jsou označovány epické příběhy s velkou výpravou, které nelze zařadit do ostatních žánrových škatulek. Tajemství v nich vždy mělo svou nezastupitelnou úlohu - zásadní měrou se podílí na budování atmosféry filmu. Lze říci, že dobrodružný film bez tajemství není dobrodružným filmem - zařadí se pak mezi filmy historické, válečné, katastrofické, nebo třeba mezi „filmy podle skutečné události“.

Tajemství se v dobrodružných filmech zpravidla nevysvětluje, zůstává neodhaleno. Nehraje totiž u dobrodružných filmů klíčovou úlohu, jako je tomu třeba u žánru *mystery*, je pouze kořením (i když nezbytným) hlavní dějové linie, která má své racionální rozuzlení.

*Když Indiana Jones ve filmu Dobyvatelé ztracené archy překoná všechny nástrahy a získá tajemnou Archu úmluvy, je divák spokojen a vnímá příběh jako ukončený. Fakt, že archa úmluvy končí neotevřena kdesi v depozitáři je již pouze jakousi třešničkou na dortu.*

#### Historický film

Historický film, který má jinak k dobrodružnému filmu velmi blízko, se od něj liší především právě absencí čehokoli tajemného. To se v historickém žánru již z jeho podstaty nevyskytuje - popisujeme zde totiž známé a prozkoumané události z naší minulosti. Historie jako vědní obor je koneckonců výsostně pragmatická a jakékoli spekulace či fikci odmítá.

### Fantasy

Situace kolem žánru fantasy je v souvislosti s tématem filmového tajemství od ostatních žánrů zcela odlišná. Tajemství coby iracionální prvek je ve fantasy příběhu neustále přítomno: nehledá se, je rovnou parametrem. Motiv magie, který fantasy odlišuje od historického filmu, je nejčistší esencí nadpřirozena, transformovaným tajemstvím. U fantasy se tedy nejedná o onu tajemnou atmosféru, kterou známe z jiných žánrů. Pokud naše touha po tajemství vychází z nedostatku iracionality v našem přísně racionálním světě, je žánr fantasy přímým naplněním této touhy.

I ve fantasy příběhu mohou fungovat pasáže s tajemnou atmosférou, ta už je však pouze jakousi nadstavbou a nevynikne tak, jako u jiných žánrů.

### Pohádka

Jestliže se ve fantasy přece jen můžeme setkat s tajemnými motivy, u pohádky je rozhodně nenajdeme. Pohádka je předem archetypálně určená, její stále se opakující schéma s lehkými variacemi nás málokdy překvapí. Ruský morfolog Vladimír Propp navrhl již ve dvacátých letech minulého století systém, který je dodnes uznáván. Podle něj se v pohádkách používá maximálně třicet jedna motivických funkcí, které se navíc vyskytují vždy v přesně daném pořadí – hrdina se například vždy nejprve setká se budoucím pomocníkem a teprve potom je podroben zkouškám. Propp navíc dokázal, že v pohádkách se (v různých podobách) z hlediska funkce vyskytuje pouze sedm postav (protivník (škůdce), dárce kouzelného předmětu, pomocník, princezna (nebo její otec), odesílatel, hrdina, a falešný hrdina). Tento Proppův morfologický model lze uplatnit na všechny tzv. kouzelné pohádky (narozdíl například od bajek).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Propp, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. Bratislava, Tatran 1971.



Pokud tedy ve filmových pohádkách přece jen na tajemství narazíme, rozhodně se nejedná o klasickou pohádku a takovýto film stojí na pomezí fantasy či dobrodružného filmu.

### Melodrama

Tajemná atmosféra v melodramatu je vítaným kořením, díky své iracionální povaze výrazným romantizujícím aspektem a nebýt tak výrazných protipříkladů, jako je Cameronův *Titanic*, dala by se označit i jako charakteristický prvek. Musíme ale zdůraznit, že melodrama je především žánr velkých citů, tajemství je zde zpravidla využíváno prvoplánově jako efektní kulisa emotivních scén. S tím souvisí obvykle racionální vysvětlení melodramatických tajemství.

*Andělská tvář, melodramatický pokus Zdeňka Trošky, pracuje s tajemstvím od samého začátku. Hlavní hrdinku zachrání z hořícího domu tajemný muž, na šlechtickém sídle se dějí tajemné věci. Středem příběhu je ovšem vztah Charlotty k jejímu manželovi a jeho podivínskému bratrovi. Tajemství je proto také v závěru příznačně racionálně vysvětleno.*

### Komedie, Muzikál

U těchto žánrových škatulek se musíme vrátit k našemu dělení na žánry podle *prostředí* a podle *principu*. Z principu komediálního, potažmo muzikálového žánru vyplývá, že tajemství zde nemá žádnou výraznou roli. Komedie je založena na humoru, muzikál na melodramatické rovině s výrazným hudebním aspektem. Tyto škatulky nám však neříkají nic o *prostředí*, ve kterém se muzikál či komedie odehrává. Při zasazení do určitých prostředí se tajemno přirozeně využije.

*V geniální komedii Tajemství hradu v Karpatech, zasazené kamsi do drákulovské Transylvánie (v překladu z latiny „země za lesem“ – tedy „prostor za hranicí“, zóna), která je sama o sobě vnějším atributem tajemné atmosféry, jsou komediální scény prosáklé*

*tajemnou atmosférou skrz na skrz tak výrazně, že by se příběh dal zařadit spíše do dobrodružného žánru, kde mají koneckonců komediální prvky a humor své důležité místo (viz série o Indianu Jonesovi).*

### Thriller

Označení thriller je opět podobně jako u komedie či muzikálu škatulkou podle *principu*. Při zasazení thrilleru do určitých prostředí zde tajemství bude hrát důležitou roli. Nicméně z hlediska principu pracuje thriller především s napětím, nikoli tajemnem.

### Western

Westernový svět je světem přesně nalinkovaných typových postav, jehož schéma se variuje jenom velice zvolna (tím se western de facto blíží pohádce). Zápletky westernových příběhů se většinou pohybují v rovině „mužných činů“ a jistých rukou na koltech. V široširé a dokonale přehledné prérii, kde jedoucího koně uvidíte už na deset mil, nemá tajemství, podobně jako v pohádce, své místo.

*Ve filmu Poklad na Stříbrném jezeře se Vinnetou a Old Shatterhand zapletou do honby za pokladem. Pracuje se zde s tajnými mapkami, místem „kdesi v hlubokém kaňonu“ a především s ukrytým pokladem, což jsou všechno ryze newesternové prvky a spadají do našich vnějších tajemnotvorných prvků. Poklad na Stříbrném jezeře se díky nim stává dobrodružným filmem, u kterých je ostatně honba za pokladem oblíbenou zápletkou.*

### Krimi

Krimi se liší od detektivky úvodem, ve kterém je divákovi představen pachatel (zpravidla přímo při činu) a divák už pak jen čeká, jak že ho páni vyšetřovatelé vypátrají a polapí. V tomto schématu nezbývá pro iracionalitu žádný prostor (leda

by se iracionálně choval sám pachatel, to by byl ovšem záhy soudním znalcem prohlášen za duševně postiženého).

Z podstaty žánru nemá krimi s tajemnem nic společného.

### Detektivka

Na první pohled by se zdálo, že detektivka je z principu na tajemství založena. Jedná se však o podobné zdání jako u hororů, detektivní tajemství je jiné povahy. U sledování detektivek máme vždy jistotu, že detektiv nakonec tajemství odhalí a že toto řešení bude **racionální**. Spíše než o tajemství zde tedy jde o *nezodpovězené otázky*, nebo obecněji o *neznámo*, které se však vždy pohybuje v racionální rovině. Neznámo zde není archetypální jako u tajemství, nýbrž ryze materiální - víme, že vrahem je člověk z masa a kostí, i když třeba vraždu provedl (prozatím) záhadným způsobem (např. dostal se do bytu zamčenými dveřmi).

Přesto jsou někdy detektivky opepřovány tajemnou atmosférou. Jde sice o jev nedetektivní, ale tak hojný, že ho musíme reflektovat. Detektivka se tedy opět tajemným příběhem stává tehdy, když v určitém momentě nemáme pro řešený problém racionální vysvětlení<sup>10</sup>. Současně je však jisté, že tajemná atmosféra pomine ještě před koncem příběhu, protože detektivní žánr vyžaduje vyčerpávající, logické a *racionální* vysvětlení všech původně záhadných okolností. Tento požadavek logického vysvětlení souvisí nepochybně s principem postavy detektiva, který by tváří v tvář skutečnému nadpřirozenu ztratil svůj neomylný dedukční instinkt a i pro diváka by ztratil autoritu.

---

<sup>10</sup> Jak již bylo naznačeno, určujícím hlediskem pro vnímání iracionality a tedy i tajemné atmosféry je divák, nikoli postava: Jestliže postava nevidí racionální vysvětlení problému, ale divák ano, tajemství se nekoná, protože známe řešení a čekáme jen na to, jakým způsobem se k němu postava dopátrá. Pokud však naopak postava řešení zná, ale divák ne, tajemné atmosféře nic nestojí v cestě, narážky vědoucí postavy ji ještě gradují. Vzpomeňme například na Doylovy literární Příběhy Sherlocka Holmese - čtenář se ještě topí v mystické mlze anglických blát, zatímco geniální detektiv je vždy o krok napřed a dráždí „milého Watsona“ hádankami.

*Jako takřka noirová detektivka začíná film beatlesovského režiséra Alana Parkera Angel Heart. Suverénní detektiv Harry Angel přijíždí do New Orleans za rutinním případem pátrání po jistém zpěvákovi. Postupně se však začnou dít podivné věci, hrdina neodkáže rozlišovat mezi realitou a sny, objevují se prvky woodoo. Stále však máme naději, že se vše racionálně vysvětlí - například tak, že hrdinovi byly podsunuty omamné látky a vše jsou jen halucinace - a film zůstane detektivkou. To nám však tvůrci nedopřejí a z Angel Heart se stává příběh na pomezí mystery a horroru.*

### Mystery

Slovo *mystery* znamená v angličtině doslova tajemství. Tento žánr je na tajemství a tajemné atmosféře přímo postaven a pátrání po řešení tajemství je středobodem děje a cílem snažení postav. Jedná se tedy o *filmy s tajemstvím* v tom nejužším slova smyslu.<sup>11</sup>

Žánr *mystery* nevyžaduje, aby vysvětlení záhady zůstalo v iracionální rovině, jak vidíme na příkladu Shyamalanova filmu Vesnice. Na druhou stranu se však žánr *mystery* od detektivky liší dojmem, který si divák odnáší z kina. Zatímco divák detektivky s prvky tajemna si odnáší domů kompletní a racionální vysvětlení, *mystery* film je na tajemnou atmosféru celou dobu koncentrován a v divákovi tato atmosféra přečká i případný racionální závěr.

<sup>11</sup> Definice žánru *mystery* je velice nestálá. V největší internetové filmové databázi Imdb.com například na čtvrtém místě seznamu deseti nejoblíbenějších *mystery* filmů figuruje Občan Kane, ačkoli s tajemnou atmosférou pracuje jen velmi okrajově, a databáze zařazuje do žánru *mystery* i televizní seriály o Batmanovi (nikoli ovšem batmanovské filmy). Definici žánru ovšem Imdb.com raději nenabízí.

Wikipedie zahrnuje pod pojem *mystery-fiction* veškeré filmy s prvkem neznáma, tedy i racionální detektivky, které jsme z našich filmů s tajemstvím vypustili. (Wikipedie ovšem na téže stránce připouští i výklad v užším slova smyslu, zahrnující pouze příběhy s nadpřirozeným tajemstvím.)

Pro naše účely se tedy držíme definice, že se jedná o filmy, kde je tajemství (bez racionálního vysvětlení) hlavním tématem příběhu.

Více viz: <http://www.imdb.com/Sections/Genres/Mystery>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Mystery\\_fiction](http://en.wikipedia.org/wiki/Mystery_fiction)

Opět se tedy ukazuje, že pro tajemno není určující pointa, nýbrž průběžný vztah diváka k řešenému problému.

U *mystery* filmů, které jsou odvozeny od detektivkového modelu, můžeme sledovat zajímavou variaci na standartní schéma hlavních hrdinů. Detektivka často pracuje s dvojicí „chytrý detektiv/hloupý detektiv“ - chytrý vysvětluje hloupému (a současně divákům) postup dedukce. Naproti tomu *mystery* má dvojici „okultista/skeptik“ - tedy člověk věřící v nadpřirozené síly vynáší mystické soudy a skeptik jeho tajuplné teorie shazuje štiplavými poznámkami (a zpravidla podobňuje tak tajemství pro diváka). Typickou ukázkou takového scénaristického postupu jsou agenti Mulder a Scullyová ze slavného seriálu *Akta X*.

K zajímavé úvaze se dostaneme, srovnáme-li *Akta X* s jiným slavným *mystery* seriálem - s již zmiňovanými *The Lost* (*Ztracení*). Oba seriály málokdy prozradí divákům něco podstatného, oběma seriálům se přesto daří udržet si diváckou sledovanost po mnoho sérií. *Ztracení* si však pomáhají zásadní berličkou - useknutými konci v momentech nejvyššího napětí, kdy nechávají diváka v nejistotě a očekávání po celý týden do dalšího pokračování. Konkrétní dílčí zápletka, která napětí vyvolala, je pak rychle vyřešena, ale divák už sedí u obrazovky a hluché místo do dalšího utnutého bodu s eskalovaným napětím zdárně přečká. *Aktům X* je naopak nutno přiznat ke cti, že jednotlivé epizody jsou víceméně ukončeny, byť zpravidla bez vysvětlení, pomocí zástupné pointy.

*Na pomezí mystery a horroru stojí film Záhada Blair Witch. Tři hrdinové se vydávají do tajemného lesa pátrat po stopách legendární čarodějnice. V lese se záhy ztratí, nacházejí na stromech podivné loutky a v noci se budí kvůli podivným zvukům, především jsou však vystaveni napospas vlastní rozjitřené psychice. Tajemství ve smyslu touhy po poznání se zde pomalu mění v hororový strach z neznáma a film končí ryze hororově, pro hrdiny navíc velmi špatně.*

*Z hlediska hororové problematiky je Záhada Blair Witch pozoruhodná absencí monstra - místo něj zde nastupuje archetyp pustiny (nebezpečí noční džungle).*

### Nežánrové filmy

Budeme-li hledat tajemství v tzv. nežánrových filmech (resp. ve filmech bez výraznějších žánrových prvků), budeme určitě také úspěšní. Kromě filmů, které pracují s tajemstvím jako cestou k vyššímu poznání však prvek tajemství vždy směřuje k určité žánrovosti filmu.

*Anglický film Pán Much podle předlohy Williama Goldinga o skupině chlapců, kteří ztroskotají na pustém ostrově, je v první řadě psychologickým dramatem a tedy nežánrovým filmem. Zabývá se proměnou sociálních vztahů a krutostí v dětské skupině v mezní situaci. Mezi chlapci se vyčleňují psychologické role a vše vrcholí smrtí jednoho z nich. Film se však odehrává na tropickém ostrově a tento robinsonovský prvek příběh automaticky posouvá směrem k dobrodružnému žánru. Do takového modelu pak pěkně zapadá tajemství, které se objeví, když se z džungle začnou ozývat podivné a hrůzostrašné zvuky, ze kterých se nakonec vyklube zoufalé volání umírajícího pilota, zavěšeného na padáku pod korunami stromů. Tajemství má zde zdá se jedinou funkci - podpořit atmosféru dobrodružné hry, která se nakonec pro chlapce zvrhne v krvavý boj mezi sebou.*

Z funkce tajemství v jednotlivých žánrech lze pro ty žánry, které pracují s fenoménem *neznáma* navrhnout následující schéma:

**Neznámo**

- strach z neznáma (horror)
- neznámo v racionální rovině (detektivka)
- neznámo v iracionální rovině = **tajemství**
  - tajemství jako podbarvení racionálního příběhu (dobrodružný film)
  - tajemství jako hlavní téma (mystery)
  - tajemství jako cesta k poznání (sci-fi, nežánrové filmy)

## **Jak budovat tajemnou atmosféru (rozbor filmu Vesnice)**

V této praktičtěji zaměřené kapitole se pokusíme rozkrýt, jak tedy stavět tajemnou atmosféru ve filmu a jaké prostředky při tom lze použít. K analýze jsme pro tyto účely vybrali *mystery* film Vesnice z roku 2004. Michael Night Shyamalan, scénárista a režisér v jedné osobě, se na *mystery* specializuje a jeho postupy by tak mohly být dobrým příkladem. Před čtením následujícího textu film vřele doporučujeme ke shlédnutí.

Film se odehrává v 19.století ve vesnici, odříznuté od okolního světa tajemným a nebezpečným lesem, ve kterém bydlí „Ti, o kterých se nemluví“. V první polovině filmu sledujeme takřka idylický obraz každodenního života obyvatel vesnice, který je pravidelně narušován tajemnými událostmi. Ve druhé půli se pak dívka, která se postupně ukáže být hlavní hrdinkou, vydává skrz tajemný les do vnějšího světa, do měst, aby odtud přinesla léky a zachránila svého umírajícího milého.

Tolik tedy stručné shrnutí děje, pustme se do podrobného rozboru.

U každého filmu s tajemstvím (a nejen u nich) je velmi důležitý samotný začátek filmu, pasáž před titulky, případně samotné titulky. Jsou totiž prvním a základním vodítkem pro diváka ohledně toho, jak má film vnímat, o jaký žánr se bude jednat. „*Pomáha nám (...) presná vizualizácia úvodnej scény (image), ktorá navodí potrebnú atmosféru a náladu miesta a naznačí, o čo pôjde. Tu sa uzatvára dohoda s divákom o žánri a uhle pohľadu.*“ píše ve své knize o americké trojaktové struktuře *Hollywoodoo* Zuzana Gindl-Tatárová<sup>12</sup>. Film Vesnice

---

<sup>12</sup> Gindl-Tatárová, Z.: *Hollywoodoo - Filmové ilúzie podľa zaručených receptov*. Bratislava, Slovenský filmový ústav 2001. s. 24



neobsahuje úvodní scénu, funkci dohody s diváký přebírá ztvárnění úvodních titulků: bílé viktoriánské písmo se prolíná do soumráchného záběru, ve kterém kamera prolétá korunou stromů bez listů. Do toho se ozývá táhlá flétna s občasným expresivním trylkem, záhy podložena hlubokým doprovodem smyčců.<sup>13</sup> Vertikální montáž nás nenechává na pochybách, že se před námi otevírá velká a tajuplná záhada.

První scéna filmu je zarámována nehybným davem mlčících lidí, skrz který vidíme v pozadí muže, plačícího nad dřevěnou rakví. Doznívá v nás tajemné naladění z titulkové sekvence, ale zde svítí slunce, emotivní herecký projev na nás nezanechává stopy, protože zatím neznáme ani plačícího, ani zemřelého. Neklid v nás vzbuzuje snad jen nehybný dav, jehož mlčení je však v kontextu děje (pohřeb) pochopitelné, a pak také nepravděpodobná barokní pietní socha, která uprostřed zelené louky působí poněkud nepatřičně - *iracionálně*.

Hned v následující sekvenci však jde Shyamalan rovnou na věc: Pohřební hostina je záhy přerušena podivným zvukem ozývající se z hloubky lesa. V protipohledu poděšených vesničanů na pozadí lesa vidíme podivnou zvonici, která je sice dostatečně pravděpodobná, abychom uvěřili, že si ji vesničané zbudovali sami, zároveň ale dostatečně bizarní, aby nás ujistila, že se díváme na *mystery*.

Na hostině je shromážděna celá vesnice; z mnoha důležitých postav jsou však zatím pomocí záběrů blíže exponovány pouze dvě - Walker, něco jako starosta, který vede smuteční řeč, a pomatenec Noah. Právě v exponování Noaha (přednostně před oběma hlavními hrdiny - Luciušem a Ivy) můžeme vidět další prostředek budování tajemné atmosféry (psychicky postižený člověk představuje bytost *na pomezí*, chová se

---

<sup>13</sup> Stojí za poznámku, že i v hudbě existují zažitá „tajemná“ motiva (či spíše instrumentace). Jejich rozbor by jistě vydal na samostatnou práci.

iracionálně), i když by se toto upřednostnění jistě dalo odůvodnit i jinak.

Filmové tajemství je v zásadě velmi choulostivá věc. Pokud tvůrce zvolí příliš umírněný projev, tajemství nezafunguje. Zvolí-li prostředky příliš silné, divákovi film přeroste přes hlavu a ten se na něj začne dívat s odstupem a nadhledem, v horším případě mu tajemno začne připadat směšné (což by se dalo brát jako určitý divákův obraný mechanismus). Shyamalan si míru výrazových prostředků pro budování tajemství velmi pečlivě hlídá, zřídka si dovolí napřít všechny výrazové prostředky jedním směrem. Zpravidla některá složka filmového jazyka tajemný moment záměrně zcizuje.

Při pohřební hostině se tak odněkud celkem absurdně ozývá krákaní havranů a z dálky zní hrom, typické to tajemné prvky. Ani havrany, ani blesk ale nevidíme. Ve scéně také nehraje hudba.

Po hostině přichází na okamžik oddech - na epickém hudebním podkresu je nám v jednom proudu nejprve v několika záběrech ukázán idylický život vesničanů (děti u pumpy, žena se stádem ovcí), záhy se však opět objevuje ryze tajemný prvek: dívky zametající zápraží si povšimnou červeného kvítku, rašícího na hraně verandy. Obě ženy se k němu vrhnou a rychle jej běžící zahrabat.

Sekvence vrcholí nočními záběry: vidíme mladíka, hlídkujícího na jakési strážní věži na okraji lesa, který navíc lemuje linie zapálených pochodní. Hudba doznívá u záběru na vodní hladinu, v odrazu vidíme neznámou postavu.

Ani k panické reakci dívek na červenou kytku, ani k takřka magické bariéře vybudované na hranici lesa se nám zatím nedostane žádného vysvětlení. Jak uvidíme dále, v zobrazování podivných scén bez vysvětlení si Shyamalan libuje. Upírání odpovědí na očividné otázky totiž k tajemné atmosféře přispívá významnou měrou. Současně ale musíme scénáristovi

přiznat ke cti, že na všechny nezodpovězené otázky se nám v průběhu filmu dostane odpovědi, někdy až s křečovitou precizností.

Záběr na vodní hladinu s odrazem neznámého je naproti tomu spíše výtvarným záběrem a prvoplánově *tajemnotvorným* prvkem – v rámci dalšího děje může mít řadu vysvětlení a žádné z nich není nikterak klíčové.

Dlouhý záběr na hlouček mlčících dětí nám napovídá, že něco není v pořádku – hlouček až příliš připomíná nehybný dav na pohřbu. A skutečně, děti se dívají na mrtvolku malého zvířete staženou z kůže.

Expozice pokračuje scénou ve škole, kde v rozhovoru učitele s žáky poprvé zazní pojem „ti, o nichž se nemluví“. Je nasnadě, že autory znetvořených zvířátek jsou *oni*, přesto učitel řekne: „Nenarušili naše hranice již dlouhá léta, tak proč by to dělali?“ Tato otázka automaticky graduje záhadné ovzduší v kině – jednak sama ukazuje na záhadu, jednak je to „mysterizující“ věta typu tolkienovského „Something has changed“.

Učitel je během celé této jednozáběrové scény, zkrášlené jen pomalou pocitovou jízdou, otočen ke kameře zády. V jeho hlase navíc cítíme podivný podtón – opět směřujeme k tajemnu.

Pokud se na film podíváme podruhé, se znalostí *pravdy* (že totiž „ti, o nichž se nemluví“ jsou jen převlečení vesničané, snažící se tak děti odradit od cesty do lesa), nemůžeme se nepodivit, jak okatě nechá Shyamalan postavu učitele masírovat své žáky tím, co se mu hodí. Podobně nápadná indicie se koneckonců nalézá i na samém začátku scény s pohřební hostinou: slyšíme slova Walkerova zaváhání „Bylo to správné rozhodnutí, usadit se zde?“ a sledujeme, jak mu jeho soused bolestivě (slyšíme zapraštění!) stiskne ruku, samozřejmě tak, aby to ostatní neviděli.

Takto sdílný si však Shyamalan dovoluje být pouze na samotném začátku, kdy se ještě v příběhu příliš neorientujeme. V průběhu dalšího děje už je mnohem opatrnější.

Během zasedání „rady starších“ se z vystoupení statečného mladíka Luciusa konečně dovídáme, jak se věci mají: Vesnice je obklopena zakázaným lesem, ve kterém žijí ti o nichž se nemluví. Za lesem jsou města, jiný svět.

Film se pak nějakou dobu zabývá veskrze netajemnými aspekty života ve Vesnici, exponují se vztahy mezi postavami. Tento běh je však pravidelně narušován drobnými tajemnými sekvencemi - z lesa znovu zní tajemný zvuk, je nalezena další mrtvolka (kamera ani nemusí švenkovat ze skupinky mlčících do trávy, abychom věděli, co že to před nimi leží). K davu znepokojených vesničanů promlouvá Luciusova matka v podání (možná nepříliš šťastně obsazené) Sigourney Weaverové a pokouší se jej uklidnit větami typu „Možná to byl jenom kojot.“ Tím však automaticky vyvolává otázku „co jiného by to tedy mohlo být?“

Shyamalan pak zajímavým způsobem použije k eskalaci napětí a tajemna paralelní montáž: kluci z vesnice hrají „hru s pařezem“ - soutěží, kdo vydrží stát na pařezu na okraji lesa zády k nebezpečné zóně déle. Scéna končí, přesouváme se do interiéru a sledujeme rozhovor Luciusa s Nicholsonem, během něhož se dovídáme o tajemné bedně (opět bez vysvětlení!). Nyní se však nečekaně vracíme zpět k pařezu, do scény, o které jsme si mysleli, že už je za námi. Očekáváme tedy, že se záhy stane něco strašlivého, ale nestane se nic, jenom kluci ztratí nervy a vezmou nohy na ramena. Jejich strach je podpořen záběry zevnitř, z lesa, a samozřejmě taky strašidelnými zvuky.

O zvukové složce jsme se dosud blíže nezmínili. Zvukové efekty totiž u Shyamalana plní v budování tajemství velice důležitou funkci, což i sám Shyamalan v rozhovoru otevřeně přiznává. Zvukové atmosféry na pomezí reality a stylizace vnímáme podvědomě. Dostaneme se na určitou vlnu, zvuky nás neruší ani na sebe neupozorňují, působí však spolehlivě. Neurčité houkání, šumění, dunění a „zvuk vysavače“ nás udržují „žhavé“ i v momentech, kde bychom jinak vychladli. Dokonce i občasné a poměrně realistické zachrochtání akceptujeme jako součást zvukové koláže.

Následuje další klidná pasáž, konečně je exponována i hlavní hrdinka, slepá Ivy. Poklidné vyprávění je narušeno epizodkou, ve které Ivy dostane od pomateného Noaha jako dárek červené bobule. Zde se nám s odstupem dostává vysvětlení podivného chování zametajících dívek, které v jedné z úvodních sekvencí zahrabávají červený kvítek; nyní se zcela explicitně dozvídáme, že „tato barva přitahuje ty, o nichž se nemluví“. „Musíš je zahrabat!“ řekne Ivy Noahovi, a replika je podpořena tajuplným hudebním motivem na flétnu. Vše se však odehrává za slunečného dne, nikoli za mlhavého podvečera, jak by se snad nabízelo. Shyamalan drží správnou míru.

Během rozhovoru s matkou vysloví Lucius výmluvnou větu „V každém koutu vesnice je tajemství“ a má pravdu. Jeho matka má také tajemnou bednu, Luciuse odbude s tím, že je v ní „zlo z minulosti“. Divák dostává další střípek do této linie, započaté ve scéně s Nicholsonem (kde ještě o bedně nepadne ani slovo), otevření bedny se však dočká až téměř na konci filmu.

Zbytek rozhovoru se pak odehraje v širokém záběru se záhadnou bednou v popředí. Hudební akcent zde však již použit není.

Opět bez vysvětlení je scéna, ve které vesničané označují sloupy v bariéře na okraji lesa žlutou barvou. Již víme, že červená je špatná barva a domýšlíme si, že žlutá je tedy barva dobrá, ochranná. Tato barevná symbolika nicméně zůstane jednou z mála explicitně nevysvětlených záležitostí - autoři ji zřejmě považují za čistě výtvarnou záležitost a dovolí si tedy v tomto případě zůstat v symbolické rovině.

Když se Lucius poprvé odváží do lesa, stane se tak ve dne, nikoli v noci. Už se nám zdá, že nebezpečí z lesa je jen smyšlenkou pověřčivých vesničanů, když příběh přispěchá s potvrzením tajemství - v důmyslně řešeném záběru se mihne na okraji Luciusova zorného pole neznámá postava.

Krátký výdech je pak vystřídán první skutečně dramatickou sekvencí. Je noc a hlídka spustí poplach - přicházejí Ti, o nichž se nemluví. Všichni se běží schovat, statečný Lucius však zůstane venku, aby mohl v poslední chvíli zachránit Ivy, a tvůrci nám při té příležitosti bez skrupulí v necelé třetině filmu ukáží monstrum z lesa v celé kráse.

V tomto momentě si můžeme jasně uvědomit, čím se *mystery* liší od horroru: ačkoli nyní víme, jak monstrum vypadá, napětí a tajemná atmosféra tím nijak neutrpí, protože odhalením monstra se nám nedostává odpovědi na žádnou z dosud položených klíčových otázek. Je pouze vyvrácením případné domněnky, že celá legenda o *těch druhých* je jen povídkou pro děti. (Nutno také pochválit výborný kostým monstra - je skutečně děsivý, i když (nebo právě proto) je monstrum z větší části zahaleno do červeného pláště.

Všimněme si, že Shyamalan celkem nahodile střídá i v bezprostředně po sobě následujících scénách roční období (zvláště v první polovině filmu). Zdá se to být záměrem - klidné scény se odehrávají ve slunném létě, krátké průniky do

lesa jsou podzimní a v netajemnějších scénách jsou již stromy zcela bez listí. Sníh se objevuje až v samotném finále. Toto symbolické střídání plyne tak přirozeně, že ho většina diváků nezaznamená. Kontinuitě děje totiž napomáhají také kostýmy, které jsou stále stejné.

Je otázkou, nakolik bylo toto střídání ročních dob součástí scénáře a nakolik za to může matka příroda, barvicí listí na stromech nezávisle natáčecích plánech. V každém případě však nahodilé střídání ročních dob z pohledu diváka nevadí.

Noah se pokusí v záchvatu žárlivosti zabít Lucia. Ten sice krvavý útok přežije, pokud se mu však rychle nedostane léků z vnějšího světa, jistojistě zemře. Na této zásadní příběhové kolizi nic tajemného není, je to především závěrečný impuls k tomu, aby se někdo - nakonec je to Ivy - vypravil skrz tajuplný les do měst.

Otec vede Ivy k zakázané chatě, aby jí před její cestou sdělil velké tajemství. Jsme na pokraji odhalení, scéna je však utnuta a místo vysvětlení se nám dostane jen záběru na zvon v mlze. Tajemství opět nastupuje v plné síle. Známe již sice dost indicií, abychom stáli na prahu pochopení, nyní o to intenzivněji budované napětí nám však nedopřává čas se nad rébusem zamyslet. Shyamalan napíná všechny výrazové prostředky, aby nás ještě odvrátil od pochopení, které jsme již měli na dosah: sledujeme Ivy se dvěma průvodci na cestě tajemným lesem. Znovu se díváme na postavy z dálky, jakoby očima *těch druhých*. Hudba hraje, hromy duní, vysavače vysávají.

A přece je tajemství odhaleno! Nečekaně se vracíme zpět do zakázané chaty a během několika následujících scén se dovídáme téměř vše: Ti, o nichž se nemluví, jsou pouhé maškary, které si navlékají starší, aby drželi mladou generaci v uctivé vzdálenosti od lesa. Chtějí tak zachovat

Vesnici v izolaci a uchránit pozemský ráj, který si zde vybudovali, od okolního světa. Do konce filmu zbývá v tuto chvíli ještě téměř třetina stopáže!

Ano, známe nyní pouze princip vnitřní ochrany Vesnice, nikoli podobu vnější bariéry, která chrání vesnici před okolním světem. Vysvětlení této záhady na nás ještě čeká. Nicméně z dramaturgického hlediska se oblouky uzavřely a my už další vysvětlování neočekáváme.

Je tu ještě Ivy na svém questu (jak její putování doslova nazve Nicholson: „If this place is worthy, Ivy will be succesfull in her quest.“), nicméně veškeré napětí se rozpadá, tajemství je pryč. Teď, když víme, že Ti neexistují, nehrozí tedy Ivy žádné nebezpečí a o nic moc nejde. Můžeme být ještě zvědaví, jak vypadá svět venku, ale odhalením podstaty monster jsme celkem „nakrmeni“. Ani otázka, zda přežije Lucius, nás příliš nevzrušuje – pokud Ivy donese léky, Lucius bude nepochybně zachráněn. Film by v podstatě mohl skončit.

Ve světle této dramaturgické chyby vypadá Shyamalanovo další úsilí o udržení napětí takřka směšně. Ivy pokračuje v chůzi lesem a náhle se z Walkerových úst ve zvukové retrospektivě dovidáme o jakési pověsti o hrůzných bytostech z lesa, kterou prý slyšel jako kluk ve škole. Podobně samoučelně působí Ivyn objev nepravděpodobné díry v lese. Shyamalan chřestí řetězy – les houká a chrochtá, Ivy se vyděšeně ohlíží.

Intenzivní divácká masáž nicméně funguje: když se Ivy ocitne uprostřed chrástu červených bobulí (červená je přece špatná barva!), jsme připraveni na překvapující zjevení monstra, o kterém už jsme byli přesvědčeni, že neexistuje.

Souboj s monstrem je pak zpracován kvalitně. Mráz na zádech je zaručen, přestože se vše odehrává za slunečného dne, a i odhalení identity převlečeného Noaha je celkem nečekané (i



když by se to dalo ze scénaristického hlediska odvodit z potřeby zbavit se elegantně vraha, se kterým by si jinak ve Vesnici nevěděli rady).

Ještě před tím, než se diváci dostanou k poslednímu velkému překvapení - totiž odhalení vnějšího světa - zametá Shyamalan před prahem: dává si pečlivě záležet na tom, aby byla sebemenší záhada precizně a logicky vysvětlena. Bedna se „zlem z minulosti“ je otevřena, okolnosti Noahova útěku ze samoty jsou vysvětleny. Tato snaha se však v některých případech obrací proti svému smyslu - zmínka o tom, že mrtvolky zvířat na začátku měl vlastně na svědomí Noah, i replika strážce parku o odkloněných trasách letadel nad rezervací znějí tak nepravděpodobně a krkolomně, že by bylo zřejmě lepší nechat tyto drobnosti na fantazii diváka (dost možná, že by si na ně divák po skončení filmu ani nevzpomněl).

Film Vesnice je vyprávěn ve velmi dlouhých záběrech, často také netradičně komponovaných (tvůrci například s oblibou umísťují do popředí různé rekvizity, ačkoli zpravidla nemají žádnou zvláštní funkci). Toto netradiční - jiné - záběrování tajemné atmosféře rozhodně prospívá. Například emotivní scénu, ve které Ivy dožene jinak přísně mlčenlivého Lucia k prudkému vyznání lásky, odehraje Shyamalan v jediném, téměř třiminutovém záběru! Podobně scény, následující po odhalení tajemství, ve kterých se rada starších srovnává s novou situací, je poskládána z velmi dlouhých záběrů; vypjatost scén je zde záměrně oslabena dokumentární kamerou z ruky. Dlouhé záběry si však režisér může dovolit především díky dokonale věrohodným hereckým výkonům, kterých bychom například v Čechách těžko dosahovali. (Shyamalan sice ve filmu o filmu říká, že obsazoval divadelní herce, kteří jsou na dlouhé záběry lépe připraveni, americký divadelní herec je

však ve svém projevu stále mnohem pravděpodobnější než evropský herec filmový).

Možná překvapujícím faktem je, že celou pravdu o Vesnici, ono velké tajemství, si Shyamalan nenechává na nějaké monumentální závěrečné rozuzlení. Naopak, dávkuje ho sice po malých, ale celkem otevřeně formulovaných informacích v průběhu celého filmu. Záměrně na ně neklade žádný hudební či jiný akcent, jsou nám podsouvány jakoby mimochodem. Přesto se poměrně záhy dovídáme, že Vesnice je jakýmsi útočištěm, které si vybudovali starší, znechucení životem ve městech (každý z nich ztratil následkem brutálního zločinu někoho blízkého). Jsme zpraveni o jejich přísaze, že se do měst už nikdy nevrátí, víme také o problému se kterým se potýkají - nedostatek léků a věčné dilema, zda zachránit život a porušit tak přísahu, nebo ochraňovat svůj ukrytý ráj za každou cenu. O to překvapivější může být závěrečná pointa, třešnička na dortu, totiž že venku je normální současný svět, nikoli devatenácté století, jako ve Vesnici.

Závěrem si tedy v několika bodech shrňme základní prostředky, jimiž Michael Night Shyamalan buduje tajemnou atmosféru.

- „Tajemnotvorné“ prvky - nejzákladnější možnost, vhodná k nastartování a udržování hladiny tajemné atmosféry (zde: havraní krákání, soumrak a holé větve stromů, zvonice v oparu uprostřed louky...)
- Netradiční záběrování - dlouhé záběry, mluvčí zády ke kameře... Divákovi je naznačováno, že tu „něco nehraje“
- Nevysvětlování tajemných motivů - provokace diváka otázkami bez odpovědí. Dříve nebo později je však nutné diváka „nakrmit“ a aspoň část odpovědí poskytnout.
- Hudba a zvuk - Zvukové efekty mohou být i velmi nereálné, vytvářejí důležitou tajuplnou kulisu. Spolu s hudbou tvoří minimálně 50% atmosféry filmu, určují žánr a konkrétní emoce, které má divák prožívat.
- Uměřenost - tajemné momenty nikdy nejsou akcentovány všemi výrazovými prostředky, zpravidla musí být něčím zcizovány, aby působily pravděpodobně a neprvoplánově.

## Tajemství v Čechách

Přelétáme-li spektrum námětů českých filmů za posledních dvacet (i více) let, zjistíme nejen prakticky naprostou absenci žánrových filmů, ale také filmů s tajemstvím. To první se snad dá vysvětlit nedostatkem finančních prostředků na našem malém filmovém trhu, proč ale žádná tajemství? Vždyť lidé z celého světa jezdí právě do Prahy za magickou atmosférou.

V tomto aspektu rozhodně zaostáváme za západním světem - například v Kanadě existuje televizní kanál specializovaný výhradně na žánr *mystery*.

Důvod musíme hledat v historii: český národ si během nějakých tisíce let své vědomé existence úspěšně vypěstoval komplex méněcennosti, a není se čemu divit. Jsme tak malá zemička (byť s velkými osobnostmi), že jsme byli celkem přirozeně v dějinách mnohokrát převálcováni většími.

Jen za posledních sto let se tak stalo třikrát - jen co jsme se vymanili z habsburské monarchie, padl na nás stín nacismu, v zápětí vystřídáný nadvládou východního bloku, a po roce '89 je tu sice neoficiální, ale všudypřítomná kulturní okupace americkým konzumním stylem. Národ, napružený po stoletích útlaku v Rakousko-Uherské říši, se plný ideálů rozmáchl za tzv. první republiky, aby byl jeho idealismus krutě podřat Mnichovským diktátem. Znovu se vzepřel v roce 1968 a opět marně. A po sametové revoluci už nám jaksi nezbyvá dech na kolektivní boj proti blikajícím Santa Clausům.

Je jen přirozené, že si Češi vybudovali neochvějný racionální cynismus, jehož nejzářnějším příkladem je světoznámý Voják Švejk. Není divu, že tyto osudové mezníky se i jako témata v české kinematografii stále opakují.

Podobným vývojem jsme prošli po stránce náboženské. Potlačení husitského hnutí, Bitva na Bílé hoře a následné období temna a konečně systematická komunistická masáž z nás udělali nejateističtější národ v Evropě. Není se tedy co divit, že se náš racionální národ odvrací nejen od náboženství, ale obecně od všeho mystického a tajemného, co by nás snad mělo přesahovat (a také od veškerých fantastických žánrů).

Švejkovství a intelektuální mudrlantství zkrátka nepřipouští možnost, že bychom snad něco nevěděli, že by mohlo existovat něco nadpřirozeného.

Přitom je možné, že odmítáním tajemství odmítáme i svou nedokonalost, pragmatismus je pak vlastně maskou, zastírající neschopnost přiznat si vlastní slabost.

Česká kinematografie je na tom tedy s tajemstvím bídě a situaci nezachrání ani občasné pokusy typu seriálu *Strážce duší* či filmu pro mládež *Maharal*. Tyto pokusy o film s tajemstvím navíc nevyznívají nejlépe. Je to částečně proto, že dnešní čeští filmaři mají zkušenosti pouze s tragikomickým žánrem a s jinými látkami si příliš neví rady, částečně proto, že cynický český divák není připraven akceptovat, že by se v jeho materialistickém českém prostředí mohlo dít něco tajemného. To v prostředí amerického filmu je to něco jiného, je to jiný svět, svět *tam někde*.

Podobně jako v kinematografii je tomu i v literatuře - líní českých filmových námětů. Arbesova tajuplná romaneta jsou dávno zapomenutá, tajemná Foglarova *Stínadla* jsou překryta módním parodováním naivně idealistických *Rychlých Šípů*. Výjimku dnes tvoří snad pouze Miloš Urban či Michal Ajvaz a hrstka českých fantastů, kteří však nedosahují mezinárodní úrovně. Výmluvným dokladem tohoto stavu je i nedávná antologie českých povídek *Schůzky s tajemstvím*, svědčící o naprostém nepochopení pojmu tajemství - skutečně tajemná není z deseti povídek ani jedna.

Naši geografičtí sousedé jsou na tom ve srovnání s námi lépe. Ne snad, že by u nich vznikalo více filmů s tajemstvím, rozhodně však pro to mají lepší předpoklady (nemáme teď na mysli finanční možnosti). Slovenský národ se oproti českému etabloval o poznání později, z maďarského kulturního okruhu se začal vymezovat teprve během 18.století. Má tedy za sebou relativně méně historických ran, než kolik si jich sebou nesou Češi. Navíc má svými geografickými podmínkami blíže k přírodě, a tím i k pověstem a starým mýtům, k baladické poetice. Kopce a hory napomohly zachování lidové kultury a tvořivosti, v nezničené krajině je zakódována mystika a nadsmyslovost.

Poláci si toho sice vytrpěli také hodně, ale je jich dost na to, aby si svou národní identitu udrželi. Navíc u nich neproběhla katastrofa rekatolizace, jako tomu bylo v Českých zemích, a národ zůstal nábožensky jednotný, což mu pomohlo v nejtěžších obdobích. Ukázkou zdravého polského přístupu k tajemství jsou dobře rozvinuté fantastické žánry (viz široko daleko jediný evropský pokus o fantasy, film *Zaklínač* podle předlohy polského spisovatele Andrzeje Sapkowského.

Situace v českém filmu je tedy pochopitelná, nikoli však omluvitelná.

Česká kinematografie se plně zaměstnává zobrazováním naší české malosti. Jedná se zřejmě o jakousi léčbu našeho pošlapaného národního sebevědomí, o alibismus typu „jsem malý, ale podívejte, vím o tom a natočím o tom film“.

Přitom není pravdou, že by čeští diváci filmy s tajemstvím nesledovaly. Naopak, v obrovské míře se k nám importují filmy s tajemstvím, a to nejen z Hollywoodu, ale z celého světa.

Po téměř dvaceti letech od pádu komunismu a nástupu demokracie, byť pod neustálou palbou západního marketingu, je více než na čase začít s tím něco dělat.

### Úvaha místo závěru

Ačkoli má mít tato práce vědecký charakter, dovolím si vzhledem k jejímu tématu na závěr krátkou nevědeckou úvahu. Žijeme na rozhraní dvou epoch - astrologové je nazývají věkem Ryb a věkem Vodnáře. Ať se nám toto pojmenování líbí nebo ne, nemůžeme nevidět proměny, kterými prochází celý svět. Rozklad evropského pozitivismu a sblížování východních a západních filozofií, krize tradičních náboženství na jedné straně a boom nových náboženských směrů v čele s „individuálními spirituálními koktejly“ na druhé straně, honba za pozemskými statky vygradovaná do maxima v modelu konzumní společnosti a současně revolta nastupující postmaterialistické generace, to jsou nepřehlédnutelné a zásadní změny, které dávají globálnímu společenství nový směr.

Věda dospěla pomocí své racionální metody na samotný konec racionalismu. Nové fyzikální modely ukazují, že nejmenší částice se chovají jinak, než podle bezpečného zákona příčiny a následku. Jak? To je tajemství! Svým způsobem to můžeme považovat za důkaz existence Boha...

Svět se mění. Můžeme jen doufat, že proměna dorazí co nejdříve i do stojatých vod cynické české kinematografie.

K čemu je nám přehledný a jasný svět, předem nalinkovaný marketingovými experty? Jak mohou v takovémto světě vznikat skutečné příběhy?

Tajemství je to, pro co má smysl žít.

### Prameny

- Ciel, M.: *Film. Ilúzia a akcia*. 1.vydání, Bratislava, Slovenský filmový ústav 1992
- Foglar, J.: *Záhada hlavolamu*. 2. vydání, Brno, Blok 1968
- Gindl-Tatárová, Z.: *Hollywoodoo - Filmové ilúzie podľa zaručených receptov*. 1.vydání Bratislava, Slovenský filmový ústav 2001
- Gindl-Tatárová, Z.: *Praktická dramaturgia*. 1.vydání, Bratislava, Školfilm 2005
- Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. 1.vydání, Praha, KLP 1994
- Kołodzyński, A.: *Schůzky s upírem*. 1.vydání, Praha, Český filmový ústav 1990
- Kučera, J.: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 2.vydání, Nakladatelství AMU, Praha 2002
- Novotný, D.J.: *Chcete psát scénář?* 2.vydání, Praha, FAMU 2000
- Propp, Vladimír J.: *Morfológia rozprávky*. 2.vydání, Bratislava, Tatran 1971
- [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com) - Wikipedia, the free encyclopedia
- [www.imdb.com](http://www.imdb.com) - The Internet Movie Database
- [www.cfn.cz](http://www.cfn.cz) - České filmové nebe
- [www.csfd.cz](http://www.csfd.cz) - Česko-Slovenská filmová databáze
- [www.jones.unas.cz](http://www.jones.unas.cz) - stránky věnované Indianu Jonesovi
- [www.mediacircus.net](http://www.mediacircus.net) - analýzy filmů



**Seznam zmiňovaných filmů**

12 opic, USA 1995, r. T.Gilliam  
Akta X (seriál), USA 1993-2002  
Alien, USA 1979, r. R.Scott  
Andělská tvář, ČR 2002, r. Z.Troška  
Angel Heart, USA/Kanada/UK 1987, r. A.Parker  
Cube, USA 1997, r. V.Natali  
Evil Dead 2, USA 1987, r. S.Raimi  
Evil Dead 3: Army of Darkness, USA 1992, r. S.Raimi  
Kontakt, USA 1997, r. R.Zemeckis  
Království (seriál), Dánsko 1994, r. M.Arnfred, L. von Trier  
Koule, USA 1998, r. B.Levinson  
Maharal, ČR 2007, r. P.Jandourek  
Pán much, UK 1963, r. P.Brook  
Pán prstenů: Společenstvo prstenu, USA 2001, r. P.Jackson  
Poklad na Stříbrném jezeře, Německo 1968, r. H.Reinl  
Predátor, USA 1987, r. J.McTiernan  
Raiders of the Lost Ark, USA 1981, r. S.Spielberg  
Strážce duší (seriál), ČR 2005  
Tajemství hradu v Karpatech, ČSSR 1981, r. O.Lipský  
The Matrix, USA 1999, r. A.&L.Wachowski  
Titanic, USA 1997, r. J.Cameron  
Total Recall, USA 1990, r. P.Verhoeven  
Solaris, SSSR 1972, r. A. Tarkovskij  
Stalker, SSSR 1979, r. A.Tarkovskij  
Twin Peaks: Fire Walk with Me, Francie/USA 1992, r. D.Lynch  
Vesnice, USA 2004, r. M.N.Shyamalan  
Záhada Blair Witch, USA 1999, r. D.Myrick, E.Sánchez  
Zahrada, ČSSR 1977, r. B.Pojar  
Zaklínač, Polsko 2001, r. M.Brodzki  
Ztracená dálnice, USA 1997, r. D.Lynch  
Ztraceni (seriál), USA 2004-?