

NARATIVNÍ ANALÝZA FILMU ANGLIČAN (THE LIMEY, 1999)

Michal Orsava

Diplomová práce
2016

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Audiovize
akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Michal Orsava**
Osobní číslo: **K14381**
Studijní program: **N8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Střihová skladba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Narativní analýza filmu Angličan (The Limey, 1999, Steven Soderbergh)

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 20 min., střihová skladba

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 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) 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 diplomové 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 diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

BORDWELL, David. The way Hollywood tells it: story and style in modern movies.

Berkeley: University of California Press, c2006, x, 298 s. ISBN 0-520-24622-5.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Film art: an introduction. 2. ed. New York (New York): A.A. Knopf, 1986, 13, 400 s.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Jana Bébarová

Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

prof. Ludovít Labík, ArtD.

Ateliér Audiovize

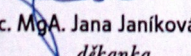
Datum zadání diplomové práce:

1. prosince 2015

Termín odevzdání diplomové práce:

10. května 2016

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



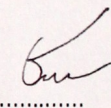

MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit 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.

Ve Zlíně 1. prosince 2015

Michal Orsava 
.....
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělččně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požít na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělení svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá narativní analýzou filmu Angličan (The Limey, 1999). Při rozboru filmu zkoumám koncept vzpomínek jako narativního nástroje filmu a jeho funkci v rámci dramatické výstavby filmu.

Klíčová slova:

Narativní analýza, film, Angličan, Steven Soderbergh, střih, vyprávění, koncept vzpomínek, dramatická výstavba

ABSTRACT

The subject of this thesis is the narrative analysis of the film The Limey (1999). During the analysis I explore the concept of recollections as a narrative tool and their function in the dramatic structure of film.

Keywords:

Narrative analysis, The Limey 1999 movie, Steven Soderbergh, editing, narrative, concept of recollections, dramatic structure of film

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

Chtěl bych zejména poděkovat Janě Bébarové, s jakou ochotou a západem vedla mou diplomovou práci. Děkuji jí zejména za dodání motivace v průběhu celého vypracování.

OBSAH

1	ÚVOD.....	8
	STEVEN SODERBERGH.....	8
	Obecné informace.....	8
	Sex, lži a video.....	9
	Autorský rukopis.....	10
	Práce s herci.....	11
	FILM ANGLIČAN.....	13
	Obecné informace.....	13
	Postavy.....	14
	Vlivy.....	14
	60. léta.....	16
	Charakterizace postav.....	17
	Narace a forma.....	18
	Zachycení vzpomínek ve filmu.....	21
	Koncept vzpomínek filmu Angličan.....	21
	Úrovně vzpomínek filmu.....	22
	Zvuk.....	23
	Násilí.....	25
2	ANALÝZA.....	27
	1. AKT.....	27
	Úvodní vzpomínková sekvence.....	28
	Druhá myšlenková sekvence.....	29
	Scéna ve skladu.....	30
	Sitcomová znělka a dialogová sekvence.....	31
	Scéna s expozicí a dialogem s Elaine.....	32
	2. AKT.....	33
	Scéna ve Valentinově vile.....	33
	Automobilová honička.....	34
	Scény bez Wilsona.....	35
	Konfrontace na parkovišti.....	36
	Scéna na letišti.....	37
	3. AKT.....	38
	Cesta na Big Sur.....	38
	Wilsonova myšlenková sekvence.....	39
	Přepadení.....	41
	Finální myšlenková konfrontace s Valentinem.....	42
	Závěrečná scéna v letadle.....	43
	ZÁVĚR.....	45
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	47
	Knihy.....	47
	Internetové články.....	47
	DALŠÍ ZDROJE.....	48

Videa.....	48
Audiozáznamy.....	48
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	49
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	50
SEZNAM TABULEK.....	52
SEZNAM PŘÍLOH.....	53

1 ÚVOD

Ve své diplomové práci se budu zabývat filmem *Angličan* (*The Limey*, 1999) amerického režiséra Stevena Soderbergha. Jako předmět zkoumání jsem si jej zvolil pro jeho výrazné a originální experimentování s filmovou narací, které jej dle mého názoru činí velmi výjimečným dílem z pohledu stříhové skladby. Pomocí podrobné analýzy konkrétních scén a následného rozboru dramaturgického dávkování informací divákovi v průběhu celého filmu chci zjistit, jakým způsobem film pracuje se zachycením vzpomínek nebo myšlenek hlavního hrdiny a jak je předává divákovi. Vybraná metoda zkoumání vychází z naratologického konceptu Davida Bordwella a Kristin Tompsnové z *Umění filmu*.

Steven Soderbergh

Obecné informace

Steven Soderbergh je americký filmový režisér (*14. ledna 1963), jehož hrané filmy představují pestrú škálu témat a formálních stylů. (Viz. Obr. 1) Od průlomového hitu *Sex, lži a video* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989) se sexuální tematikou generace třicátníků k populistickým filmům se sociální tematikou, jako *Erin Brockovich* (2000), *Traffic* (2000), dvojfilmu *Che Guevara* (*Che: Part One* a *Che: Part Two*, 2008) a *Informátor* (*The Informant*, 2009). Od pečlivě stylizovaných neo noirů jako *Kafka* (1991), *Skryté zlo* (*The Underneath*, 1995) a *Berlínské spiknutí* (*The Good German*, 2006), ke kterým jsou kontrastem filmy, které improvizují s digitálním médiem jako *Hollywood, Hollywood* (*Full Frontal*, 2002), *Bublina* (*Bubble*, 2005) a *Dívka na přání* (*The Girlfriend Experience*, 2009). Od *Gray's Anatomy* (1996) s uměleckou performance herce Spadlinga Graye k žánrovým filmům dekonstruovaných modernistickou diskontinuitou jako *Zakázané ovoce* (*Out of Sight*, 1998), *Angličan* a *Solaris* (2002). Také rozpočet jeho filmů ukazuje velkou škálu počínaje od nízkorozpočtového snímku *Schizopolis* (1996) až po spektakulární akční trhák plný hvězd *Dannyho partáci* (*Ocean's Eleven*, 2001) se stamilionovým rozpočtem. Pomocí kombinace realismu a expresivní stylizace subjektivity postav se Soderberghovi filmy



Obr. 1: Steven Soderbergh

odklánějí od současného hollywoodského mainstreamu, stejně jako zaměřením se na témata týkající se například politické represe, ilegálních drog, násilí, zhoršování životního prostředí, vzrůstající síly, kontroly a potenciálu digitálních technologií a ekonomické nerovnosti.

Režisérovu významnou pozici v současné světové kinematografii dokazuje počet odborných knižních publikací, které o něm v posledních pěti letech vyšly. Jsou to například jeho tvorbu komplexně reflexující knihy *Steven Soderbergh* (2011) od Aarona Bakera, *The Cinema of Steven Soderbergh: Indie Sex, Corporate Lies, and Digital Videotape* (2013) dvojice autorů Andrew deWaard a R. Colin Tait, dále dva obsáhlé sborníky odborných analýz nahlížející na režisérovy filmy z různých perspektiv (z hlediska filmového autorství, žánru, ideologie či filozofie), a to *Another Steven Soderbergh Experience: Authorship and Contemporary Hollywood* (2013) od Marka Gallaghera a *The Philosophy of Steven Soderbergh* (2010) editorské dvojice R. Barton Palmer a Steven Sanders. Naposledy se rovněž dočkala revidovaného a aktualizovaného vydání kniha sebraných rozhovorů s režisérem *Steven Soderbergh: Interviews* (2015) editovaná Anthonym Kaufmanem.

Sex, lži a video

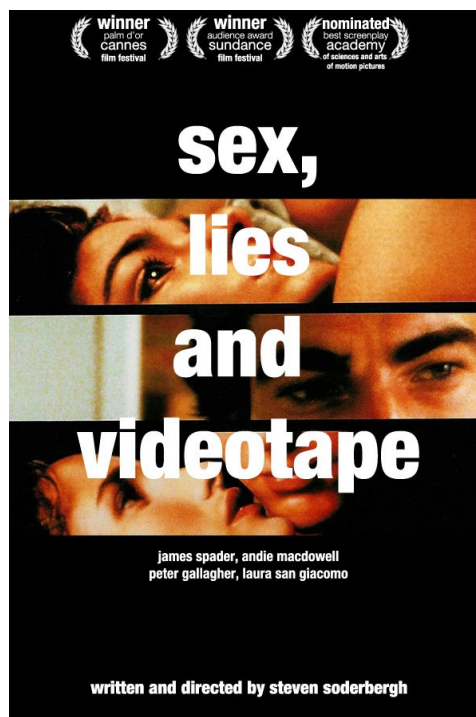
Již v roce 1989, ve věku dvaceti šesti let, vyhrál Steven Soderbergh jako dosud nejmladší režisér v historii festivalu Cannes Zlatou palmu za svůj debutový film *Sex, lži a video* (již předtím získal cenu diváků na americkém festivalu nezávislých snímků Sundance). (Viz. Obr. 2) Na „atraktivním“ pozadí vztahu jednoho průměrného amerického páru z vyšší střední třídy zkoumá intimní a palčivě osobní témata, která se obvykle na veřejnosti ani v hollywoodských filmech neprobírají a nepropírají.¹ Soderbergh natočil velmi citlivou a intelektuálně laděnou sondu do mezilidské komunikace s aspektem na její nejintimnější sféru, kterou jsou problémy v sexu. Svou autorskou zповědí přitom apeluje více na intelekt než na emoce diváka. Nabízí tu téměř až klinický řez intimním životem amerických třicátníků konce osmdesátých let, za jejichž zdánlivě vzorově vypadající luxusní fasádou života se skrývá mnoho potlačovaných frustrací, především v sexuální sféře. Jedinečnost a důležitost filmu v rámci americké kinematografie rovněž spočívá ve skutečnosti, že způsobil a rozpoutal mánii v „honu“ hollywoodských agentů za dalšími slibnými režisérskými talenty, které se vyprofilovaly v nezávislé produkci.²

1 SODERBERGH, Steven. *Sex, lies, and videotape*. 1st ed. New York, N.Y.: Perennial Library, 1990, 250 p., [16] p. of plates. ISBN 00-609-6526-6.

2 LIMBERK, Václav. *Stroj času: Soderberghova prvotina Sex, lži a video*. Filmserver [online]. Chrudim: filmserver, 2013, 20.07. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/5788/sex-lzi-a-video/>

Autorský rukopis

Přes tento raketový kariérní start a obrovský úspěch Soderbergh stále mátl kritiky i veřejnost svým nejednotným výběrem zobrazovaných témat. Celkově by se jeho dílo mohlo zdát nesourodé a obecně těžko podléhá jakýmkoliv kategorizacím. Nicméně jedním z motivů, který spojuje veškeré jeho dosavadní snímky, je prvek osamělého jedince hledajícího pravdu v nepoctivém, falešném světě. Soderbergh opakovaně zdůrazňuje místo jako hlavní faktor v jeho vyprávění. Formálně zastupuje nekonvenční myšlení svých outsiderských protagonistů skrze diskontinuální způsob vyprávění. Má velkou flexibilitu v podání estetiky nezávislého filmu širokému publiku. Soderbergh také často



Obr. 2: Plakát filmu *Sex, lži a video*

„Filmařina je nejlepší cesta na světě, jak se něco dozvědět. Když odcházím od hotového filmu o nějakém konkrétním tématu, vyčerpám většinou svůj veškerý zájem o danou tematiku.“¹

To je pravděpodobně také důvod, proč ve svých filmech nemá jasnou tematickou či námětovou spojitost. Naplňuje však filmy svou perspektivou, vnímá je jako poznávací processpíše než jako konkrétní výsledek.



Obr. 3: Steven Soderbergh jako kameraman

Režisér pověstný invencí a neustálým experimentováním s formou. Má hluboké technické znalosti, což dokazuje fakt, že sám pracuje na svých filmech jako kameraman a střiháč (pod pseudonymy Peter Andrews a Mary Ann Bernard). (Viz. Obr. 3) Jak sám řekl „*Cítím, že jsem uzavřel mezeru mezi mnou a tím, co chci dokázat, jak jen jsem mohl. Je to pro mě dobrý způsob práce, ačkoli si tím přidávám velkou námahu zvládat všechno dohromady*“².

nomobile=1

1 Filmschoolrejects [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://filmschoolrejects.com/features/6-filmmaking-tips-from-steven-soderbergh-lpalm.php>

2 American Cinematographer: Smooth Operators: Ocean's Eleven [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.stevensoderbergh.net/articles/2002/cinematographer.php>

Jako střihač se rovněž spolu podílel na filmu Spikea Jonzeho s *Ona* (Her, 2013). V rámci experimentování dokonce vytváří nové verze stříhu slavných filmů jako *2001: Vesmírná Odyssea* (2001: A Space Odyssey, 1968), *Psycho* (1960) či *Indiana Jones a dobyvatelé ztracené archy* (Raiders of the Lost Ark, 1981).¹

Soderbergh je režisérským typem, který spíše staví proces tvorby nad výsledek a také se nikdy nestane pravým, žánrově vymezeným autorem s rozpoznatelným režijním stylem. Jeho filmy neustále zkoumají hranice spleť fungování společnosti – nejčastěji zákonu a pořádku, jako ve filmech *Traffic*, *Zakázané ovoce*, *Angličan*, *Erin Brockovich*, *Informátor!* a *Dannyho partáci*.

Spolu s Gerogem Clooneym je zakladatelem produkční společnosti Section 8, která v roce 2000 uzavřela dohodu se studiem Warner Bros. a která vedle Soderbergových vlastních filmů (např. série *Dannyho partáci*) zaštitila řadu kriticky uznávaných filmů jako *Daleko do nebe* (Far from Heaven, 2002), *Insomnie* (2002), *Temný obraz* (A Scanner Darkly, 2006) nebo *Michael Clayton* (2007). (Viz.



Obr. 4: Steven Soderbergh a Geroge Clooney

Obr. 4) Kvůli Soderberghovu rozhodnutí soustředit se na více filmovou režii byla činnost Section 8 v roce 2006 ukončena.²

Práce s herci

Jeho tvorba se též vyznačuje specifickým režijním vedením herců, kterým při natáčení dává velkou volnost. Soderberghovy filmy jsou pověstné ansámblovým herectvím a záměrným obsazováním známých herců proti jejich hvězdnému typu.³ Například ve filmu *Erin Brockovich* musela Julia Roberts demonstrovat větší stupeň inteligence, verbálních schopností a emocionální hloubky než u jejích předchozích rolích. Zatímco většina hollywoodských filmů se sociální tematikou se zaměřuje spíše na stránku populistického melodramatu a ne tak moc na specifika kontroverzího tématu, film *Erin Brockovich* využil sílu hvězdného obsazení a hereckého provedení k tomu, aby upozornil veřejnost na důležitý ekologický problém. Dále například George Clooney, který od poloviny 90. let

1 Extension765: A one-of-a-kind marketplace from Steven Soderbergh [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://extension765.com/sdr/18-raiders>

2 Section Eight Productions. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 15 February 2015 [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Section_Eight_Productions

3 BAKER, Aaron. Steven Soderbergh. Urbana: University of Illinois Press, 2011, xii, 132 p.



Obr. 5: Herecké hvězdy využité proti hvězdnému typu - *Zakázané ovoce*, *Berlínské spiknutí*, *Traffic*, *Erin Brockovich*

opakovaně ztvárňoval roli atraktivního, okouzujícího muže. Rovněž ale jako jedince s pokroucenými morálními hodnotami, a to díky Soderberghovým filmům jako *Zakázané ovoce* nebo *Dannyho parťáci*. *Berlínské spiknutí* rovněž zahrnuje nekonvenční využití hvězdy, jako v případě Tobeyho Maguirea, do té doby spojovaného s typem kladného (super)hrdiny (Spiderman), kterého Soderbergh obsadil do role zhýralého, vůči ženám násilnického padoucha. Jmenovat můžeme také *Traffic*, ve kterém byl obsazen Michael Douglas. Oproti hercovým předešlým snímkům se zde objevuje v „neuhlazené“ filmové podobě minimalistické vizuální stylizace filmu včetně líčení herců.¹ (Viz. Obr. 5) Naopak se režisér nebrání ani obsazování neherců do hlavních rolí, jako například v *Bublině a Zkratu* (*Haywire*, 2011). Soderbergh k práci s herci dodal „*Snažím se ujistit, že je pro ně všechno v pořádku a jsou ve své zóně. Když je tomu tak, nechám je být a nepletu se jim do cesty*“.² Tento fakt může vysvětlit vysokou míru důvěry, kterou v něj mají i další herecké hvězdy jako Matt Damon, Benicio Del Toro a další. Jak Del Toro prohlásil v interview „*Je radost s ním spolupracovat, povzbuzuje vás, dá vám šanci, naslouchá, ví co chce. Zná každý aspekt filmu jelikož byl za kamerou, dokonce i hrál a dělá filmy už dlouho. Myslím že tu není herec, který by si nechal ujít šanci pracovat se Stevenem Soderberghem.*“³

1 BAKER, Aaron. Steven Soderbergh. Urbana: University of Illinois Press, 2011, xii, 132 p.

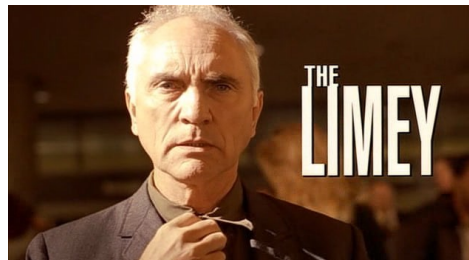
2 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

3 Traffic: Benicio del Toro Exclusive Interview: www.youtube.com. www.youtube.com [online]. USA: ScreenSlam, 2015, 15. dubna [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xCsuEeL_KFE

Film Angličan

Obecné informace

Žánrově je film kategorizován jako kriminální, mysteriózní drama. Na filmu pracoval scénárista Lem Dobbs, který napsal scénáře také k filmům jako *Smrtihlav* (Dark city, 1998), *Kdo z koho* (The Score, 2001) a se Soderberghem později znovu spolupracoval na filmu *Zkrat*. Natáčení probíhalo v



Obr. 6: Úvodní záběr filmu

Los Angeles v Kalifornii po dobu tří týdnů. Hudbu k filmu vytvořil Cliff Martinez, který se Stevenem Soderberghem spolupracoval již na filmech *Sex, lži a Video*, *Kafka* a dalších. Američanka Sarah Flack, která často spolupracuje s nezávislými režiséry jako Caroline Thompson nebo Desmond Nakano, se stala pro film *Angličan* hlavní střihačkou.

Příběh se zaměřuje na zkušeného zločince Davea Wilsona, který se dostal po devíti letech vězení opět na svobodu a odjíždí z Anglie do Los Angeles, aby vypátral, kdo má na svědomí smrt jeho dcery. Zdá se, že všechny nitky vedou k legendárnímu hudebnímu producentovi Terryemu Valentinovi, s nímž měla jeho dcera Jenny milostný poměr. Tématem filmu je tedy odplata, ovšem jedná se spíše o filozoficky než násilně laděné kriminální drama. Snímek působí zejména jako charakterová psychologická studie postavy Davea Wilsona.

Angličan měl premiéru na filmovém festivalu v Cannes v 15. května 1999 a poté byl představen i na filmových festivalech v Torontu, Buenos Aires či v Hong Kongu. V rámci Soderberghovy tvorby je však spíše nenápadný a tak trochu upozaděný snímek. Promítán byl jen ve 105 kinech ve Spojených státech a nevydělal příliš mnoho peněz, šlo spíše o propadák.¹ Navzdory slabému hodnocení na



Obr. 7: DVD obal filmu

uživatelské filmové databázi IMDB, byl ohlas filmových kritiků z velké části pozitivní s hodnocením 93% na Rotten Tomatoes. Kritik Edward Guthmann napsal o filmu pro San Francisco Chronicle recenzi: „*Angličan je prvotřídný krimi thriller a důkaz toho, že Soderbergh je jeden z moderních filmových stylistů. Napínavý, nápaditý a komplexní, jeden z nejlepších filmů tohoto roku a výborný protiklad ke strnulé jednotvárnosti některých filmů*“². Na Satellite Awards, kde uděluje ocenění Mezinárodní žurnalistická akademie

1 Rozpočet \$9 000 000 | Tržby v USA \$3,204,663 | Celosvětové tržby \$3,820,000

2 SFGATE: Soderbergh Triumphs With Thrilling `Limey. [online]. San Francisco: Edward Guthmann, 1999,

zabývající se domácí i zahraniční filmovou a televizní tvorbou, vyhrál film hlavní cenu za nejlepší herecký výkon pro Terence Stampu. Na prestižním Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu vyhrál Steven Soderbergh druhé místo za nejlepší režii. Jde však o jeho první snímek, kde komplexně zužitkovává všechny estetické i narativní postupy, které do té doby vyvíjel a které rozvedu níže.

Postavy

Steven Soderbergh ve svých filmech často používá postavu detektiva, který je většinou aktivní avšak odcizenou postavou, jako například ve filmech *Kafka*, *Zakázané ovoce* a *Erin Brockovich*. (Viz. Obr. 8)



Obr. 8) Tito detektivové následují klasickou strukturu detektivního žánru, ale s jistými odlišnostmi. Mimo řešení hlavního konfliktu se musí také potýkat s osobními problémy, které se vynořují v průběhu děje. Divákovi je v expozici představen násilný nestabilní svět, ve kterém je hrdina vyzván k tomu, aby znovu nastolil pořádek. Detektivní filmy tohoto typu pak ve výsledku nepředstavují záhadu pouze pro hrdinu, ale i pro samotného diváka, který má za úkol řešit jak formální konstrukci, tak traumatické jádro. Mohli bychom říci, že Soderbergh a jeho protagonisté jsou uvězněni v mezích postmoderní techniky vyprávění.¹

Vlivy

Navzdory tomu, že Soderberghovy filmy se tématicky liší, v jeho režijním stylu lze nalézt stopy fascinace hnutím francouzské nové vlny. Jeho užití „mrtvolky“ z filmu Francouise Truffauta *Nikdo mne nemá rád* (The 400 Blows, 1959) je evidentní v narativní struktuře filmu *Zakázané ovoce*, také užití barev ve filmu *Traffic* je návrat k úvodní scéně *Pohrdání* (Le Mépris, 1963) Jeana-Luca Godarda. Jeho filmy je Soderbergh ovlivněn patrně nejvíce. Sám prohlásil, že je „jeho neustálým zdrojem inspirace. Předtím než cokoli udělám, podívám se na co nejvíce jeho filmů, abych si připomněl, co je všechno možné“.² Navíc

8.října [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.sfgate.com/movies/article/Soderbergh-Triumphs-With-Thrilling-Limey-2903918.php>

1 TOTARO, Donato. The Limey: Modernism Meets Classicism. OFF SCREEN: The Experience of Cinema [online]. New York: Offscreen Journal, 2002, Duben [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://offscreen.com/view/limey>

2 Steven Soderbergh:: The Filmmaker Series. Steven Soderbergh:: The Filmmaker Series [online]. USA: Anne Thompson, 2000, Prosinec [cit. 2016-01-05]. Dostupné z:

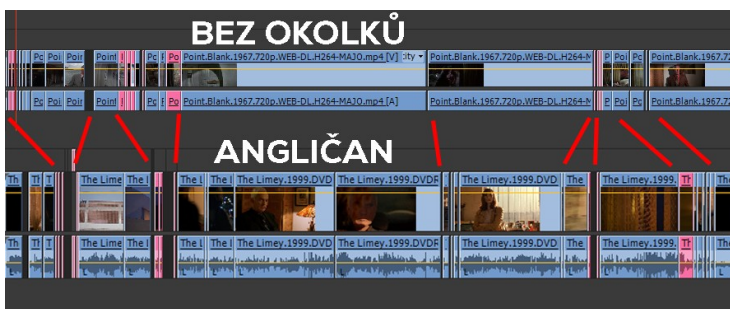
spousta Soderberghových filmů porušuje pravidlo osy, užívá jump cuty, zcizující prvky přímých promluv postav k divákům a celkově útočí na konvenční hollywoodský styl vyprávění.

Užité hrátky se střihem a prolínáním časových rovin v *Angličanovi* jsou také návratem k filmům 60. a 70. let. Neotřelá formální skladba příběhu jako skládačky, je přiznaně inspirována filmem o pomstě a záhadě *Bez okolků* (Point Blank, 1967), jenž režisér při práci na filmu opakovaně zhlížel.¹ Jedná se zejména o podobné užívání asociativní montáže, častých flashbacků a o aktivního



Obr. 9: Porovnání záběrů z *Angličana* s filmem *Bez okolků*

vyšetřujícího hrdinu „detektiva“. (Viz. Obr. 9) Podobá se mu ale také strukturou. V *Bez okolků* se nejvíce fragmentované úseky, co se časových skoků týče, vyskytují v první třetině, poté jen velmi zřídka a pak následují další až ve třetím aktu. Obdobně to je i u *Angličana*, kde se hned ze začátku objevují dlouhé nelineární úseky, které postupem přejdou do spíše lineárního vyprávění a v třetím aktu následují opět dvě nelineární sekvence. (Viz. Obr. 10) Pokud nebereme v potaz stylizované dialogy, nelineární úseky se oproti začátku a části třetího aktu objevují jen s malou frekvencí. Díky prolínání časových rovin se k *Angličanovi* dá přirovnat *Zakázané ovoce*, jelikož oba mají nelineárně vyprávěnou kriminální zápletku, jejímž hlavním rysem je velmi zručné ztvárnění prolínání minulosti a přítomnosti.



Obr. 10: Nelineární pasáže ve struktuře obou filmů

Angličan je však ještě daleko více nelineární a režisér se zde pouští k větším narativním experimentům. Soderbergh nabízí obecné a tématické rozcestníky, které jej inspirovaly. Jsou to násilné filmy o pomstě jako například *Sejměte Cartera* (Get Carter, 1971) a *Bez slitování* (Rolling Thunder, 1977) a film se složitější narativní hrou *Sít'* (The Organization, 1971).² (Viz. Obr. 11) Popisuje tyto filmy ze 70. let jako studeně necitlivé a nabádá diváky,

<http://www.stevensoderbergh.net/articles/2000/premiere.php>

1 KING, Geoff, Claire MOLLOY a Yannis TZIOUMAKIS. American independent cinema: indie, indie wood and beyond. New York: Routledge, 2013, xiv, 253 p. ISBN 9780203143704.

2 KING, Geoff, Claire MOLLOY a Yannis TZIOUMAKIS. American independent cinema: indie, indie wood and beyond. New York: Routledge, 2013, xiv, 253 p. ISBN 9780203143704.

aby brali *Angličana* jako snímek s větším, emocionálně pohlcujícím zážitkem. Vyzývá francouzské filmaře, kteří se nepřímo snažili o stejnou věc.



Obr. 11: Zakázané ovoce, Sejměte Cartera, Bez slitování, Síť

S ohledem na tehdejší filmovou

produkcí je premisa *Angličana* například velmi podobná filmu Christophera Nolana *Memento* (2000), kde osamocený ozbrojený muž hledá osobní pomstu hledáním a zničením těch, co jsou zodpovědní za úmrtí jeho ženy, kterou miloval. Wilson je rovněž neustále pronásledován útržky vzpomínek na svou dceru.

60. léta

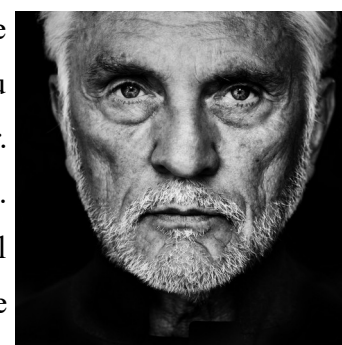
Jedním ze záměrů režiséra bylo vzdát tímto filmem hold 60. létům. K tomuto účelu byly využity herecké hvězdy 60. let a ikony tehdejší kontrakultury Terence Stamp a Peter Fonda.



Obr. 12: Peter Fonda

Fonda byl v 60. letech spojován především s halucinogeně pojatým dramatem *Trip* (1967), kde si zahrál nešťastného televizního režiséra a především pak s roadmovie *Bezstarostná jízda* (*Easy Rider*, 1969), kde hrál jednoho z nonkonformních motokářů. Jeho postava v *Angličanovi* tvoří jakousi připomínku těchto protagonistů. (Viz. Obr. 12)

Anglický herec Terence Stamp je z 60. let známý pro své role jako Billy Budd ve stejnojmenném filmu (1962), která mu zajistila mezinárodní pozornost a nominaci na Oscara. (Viz. Obr. 13) Dále v dramatu *Období zkoušek* (*Term of Trial*, 1962). Stamp spolupracoval s nejvíce uznávanými filmaři. Hrál například v thrillerovém dramatu Williama Wylera *Sběratel* (*The Collector*, 1965) postavu bankovního úředníka, sběratele,

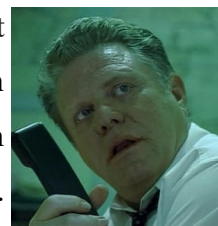


Obr. 13: Terence Stamp

únosce. Také ve filmu *Daleko od hlučícího davu* (*Far from the Madding Crowd*, 1967). Nelze opominout film *Smůla na patách* (*Poor Cow*, 1967), kde Stamp ztvárňuje postavu Dava, zloděje šperků.

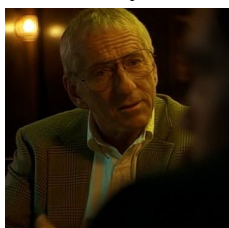
Ve filmu jsou však i další postavy působící jako připomínka 60. a 70. let. Jde například o herce Billa Luckinga, který byl známý svým nekonvenčním charakterem v motokářských a hippie filmech jako například *Hell's Belles* (1969) a *Divocí tuláci* (*Wild Rovers*, 1971),

drsného kovboje ve westernech *Jízda sedmi statečných* (The Magnificent Seven Ride!, 1972) a *Návrat muže zvaného Kůň* (The Return of a Man Called Horse, 1976) a odhodlaného vojáka a policistu v dobrodružném filmu *Muž z bronzu* (*Doc Savage: The Man of Bronze*, 1975). (Viz. Obr. 14)



Obr. 14: Bill Lucking

Dále Barry Newman (Viz. Obr. 15) (v roli Averyho, šéfa Valentineovy ochranky) se v 60.



Obr. 15: Barry Newman

letech proslavil v akčním dramatu *Vanishing point* (1971) rolí muže, který ztratil lásku a sní chuť do života. Toužil pouze po volnosti a zároveň neklidu, který může ventilovat jen s rychlou jízdou autem. Ke zdůraznění odkazu na 60. léta je ve filmu dokonce použita dialogová scéna mezi Adharou a Valentinem, která přímo vypovídá o době 60. let.

Charakterizace postav

Na úvod je třeba dodat, že film je jakousi charakterovou studií postavy Wilsona, jehož poznáváme ve filmu velmi niterně. Podle samotného režiséra to, co dokázal zahrát jen drobným pohybem tváře, lehkým úsměvem (nejvýstižněji ve scénách z letadla, kdy vzpomíná na různé etapy setkání, chování a v neposlední řadě na smrt jeho dcery), je úžasné a mnohdy dojemné, ale především perfekcionista. Každá grimasa a pohyby hercova těla tak ve filmu mají své opodstatnění. Mimo řešení hlavního problému se hlavní hrdina musí také potýkat se svými vlastními problémy, které se vynořují v průběhu děje.

Hlavní postavy jsou záměrně postaveny do velkého kontrastu jedna vůči druhé. Wilson je člověk, který přišel o všechny sny ve vězení. Naopak Valentine měl pravděpodobně sny, které nebyly jeho, jen je všechny převzal od ostatních a vydělal na nich v hudebním průmyslu. Soderbergh přemýšlel také nad významem postav tak, že má být Terry Valentine chápán jako zaměstnavatel. Má své bodyguardy, manažery a podobně. Naopak Wilson byl původně brán jako zaměstnanec. Do filmu se totiž nedostala část, kdy postava Wilsona mluví o svém šéfovi v Londýně. Měl jej zmiňovat častěji v průběhu filmu.²

Jak se můžeme dozvědět z režisérského komentáře, mezi režisérem a scénáristou nastala největší neshoda při psaní postav. Podle scénáristy „jsou postavy v příběhu málo

¹ SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

² SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

*prokreslené, nemají potřebný charakterový a vztahový background a moc se o nich divák nedozví.*¹ Soderbergh však argumentoval tím, že se nechtěl příliš vzdalovat od hlavního tématu příběhu, kterým je vztah Wilsona a jeho dcery. To bylo podle něj nejdůležitější a kvůli tomu nedal v příběhu prostor dalším postavám ani jejich hlubší charakterizaci.

Postavu Jenny hrála australská herečka Melissa George. Jenny však byla ve filmu zobrazena také v dětských letech a archivními záběry z britského sociálního dramatu režiséra Kena Loache *Smůla na patách*. Režisér považoval za důležité, aby nová přítelkyně Valentina byla vzhledově velmi podobná postavě Jenny. Proto pro postavu Adhary obsadil Amelii Heinle a dosáhl ve filmu očividné podobnosti. (Viz. Obr. 16)

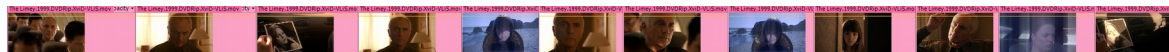


Obr. 16: Porovnání podobnosti Adhary s postavou Jenny

Co se týče režisérovy práce s postavami, snažil se dát hercům při natáčení co největší volnost. Například ve scéně, kdy se baví Barry s Valentinem, zatímco za oknem tahají tělo spadlého bodyguarda z rokle, dal Soderbergh Peterovi Fondovi možnost, aby se mohl hýbat jakkoli po místnosti. Štáb natáčel pouze z jedné strany pokoje a nepoužíval žádná umělá světla, aby dal hercům maximální flexibilitu. Také nedával hercům značky, kde mají stát, jelikož chtěl, aby se soustředili opravdu jenom na svou postavu. Chtěl, aby „jednali instinktivně a nechal jejich postavu určit, kde by chtěli být a co by chtěli dělat.“²

Narace a forma

V tomto filmu je „*forma nadřazená obsahu*“, neboť zatímco zápletka je velmi banální a



Obr. 17: Ukázka nelineární vzpomínkové sekvence s prolínáním časových rovin konvenční, její pojetí z hlediska narace a stylu je naopak velmi originální a nápadité. Formálně zde jde o snahu najít nový způsob, jak předat divákovi informace neortodoxní

1 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

2 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

cestou.¹ *Angličan* je definován zejména nevídanou stříhovou skladbou, s jejíž pomocí neotřele vypoví obrazem to, co není sděleno verbálně. Střih na sebe po dobu filmu silně upozorňuje a stává se nejvýraznější filmovou složkou. (Viz. Obr. 17) Sled záběrů narušuje jak prostorovou, tak časovou rovinu. Film balancuje nejen mezi obrazy z minulosti, přítomnosti a budoucnosti, ale i z potenciální budoucnosti. Scény, a dokonce i samotné záběry jsou silně rozfázované časovými skoky. Soderbergh se snaží docílit dojmu, jak divákova mysl zkoumá určité věci. Dosahuje toho pomocí určité dávky abstrakce, protože příběh filmu je jinak velice jednoduchý. S ohledem na roztržitost vyprávění je ostatně koncipovaný i samotný plakát filmu. (Viz. Obr. 18)



Obr. 18: Plakát filmu *Angličan*

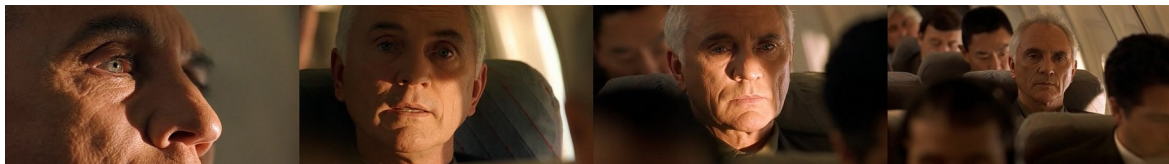
Sarah Flack uvádí, že defragmentace vyprávění v *Angličanovi* v takové míře v jaké je ve skutečnosti nebyla původně v plánu. „*Snímek byl celý napsaný a natočený lineárně, až na dvě scény, které byly napsány nelineárně. Steven právě dokončil práci na filmu Zakázané ovoce a byl skutečně spokojený se slavnou nelineární milostnou scénou, kterou sestříhal se stříhačkou Anne Coatesovou. Pro Angličana natočil pět scén které byly ve skutečnosti dublovány na dvou různých lokacích. Měli jsme přístup ke všem částem dialogu ve více lokacích a tak jsme mohli postupovat nelineárně*“². Flack vzpomíná: „*Bylo zřejmé, že si to Steven přál a tak jsem tyto scény nastříhala tak jako v Zakázaném ovoci. Líbilo se mu to a řekl mi, abych šla ještě dál, tak jsem to udělala.*“ O týdny později, když byl střih filmu hotov, Soderbergh a jeho štáb udělali soukromou projekci. „*Byla to lineární verze filmu, tak jak byla napsaná, až na ty dvě nelineární scény, a byla kompletně plochá,*“ řekla. „*Další den za mnou Steven přišel a napsal všechno tak, jak to dnes můžeme vidět ve filmu. Přes noc jsme přeorganizovali celý film,*“³ uvedla Sarah Flack. Dále probíhaly další soukromé projekce s různými Soderberhovými známými a kolegy ze kterých si odnášel poznámky a připomínky

1 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. *The Limey* [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

2 MACAULAY, Scott. Focus Features: An Interview with Somewhere's Sarah Flack. [online]. LOS ANGELES: NBC Universal, 2010, 17. prosince [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: http://www.focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack

3 MACAULAY, Scott. Focus Features: An Interview with Somewhere's Sarah Flack. [online]. LOS ANGELES: NBC Universal, 2010, 17. prosince [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: http://www.focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack

diváků. „Poté jsme po dobu sedmi týdnů nad filmem seděli a přecházeli z více nelineárního vyprávění do více lineárního. Takže ano, celý film byl kompletně vymyšlený až ve střížně.“¹ dodala střihačka.



Obr. 19: Ukázky blízkých záběrů na Wilsona vzpomínajícího na události z L.A.

Soderbergh ve filmu často pracuje s detailními záběry na Wilsona, přes které zachycuje jeho bolest a žal pod povrchem jeho šedivé, výhrůžné vizáže. Jeho postava je nucena se vypořádat s minulostí. Emocionální síla filmu se skládá z citlivé výrazové mimiky Wilsona. Režisér v audiokomentáři k filmu konstatuje: „Chtěl jsem tam přidat ještě více záběrů na Terence Stampa v jeho meditativní póze. Nevíme, o čem přesně přemýšlí, ale můžete si to domyslet. Je to výhoda obsazení staršího herce, který si s sebou nese zátěž z dřívějších rolí a filmů“². Záběry na Wilsona tvoří rámec celého filmu a zároveň jedinou spojitost se současností. Divák rozklíčuje skladební roztříštěnost tohoto obrazu až v samotném závěru filmu. Tedy že to, co se ve filmu odehrálo, si Wilson de facto promítá v hlavě a vzpomíná na to, co v L.A. prožil.

Pomocí stříhu a také hudby režisér buduje atmosféru jakési stísněnosti. Drží nás neustále v pozornosti tím, že mění prostor a čas a stylisticky manipuluje s realitou. Občas jsou části kontinuální a potom při vstupu do nelineární části si všimáme víc každého stříhu. Diváci jsou neustále nuceni aktivně spolupracovat při skládání významu, interpretace toho, co vidí. Tato technika může být analogií způsobu, jakým můžou vzpomínky ničit realitu. Film podrývá pravidla continuity, což přivolává pozornost k předmětu vzpomínky a k tomu, jak funguje mozek. Příkladem mohou být dialogové scény odehrávající se v různém časoprostoru, které spolu nesouvisí vizuálním stylem, ale drží pohromadě obsahově právě dialogem a použitou hudbou. Někdy také slyšíme promluvy hrdinů, ačkoliv v záběru jejich rty zůstávají pevně semknuté.

Režisér si byl vědom, že jsou diváci neustále upomínáni, že sledují film kvůli jeho stylu. Pro Soderbergha bylo ale důležité, aby si diváci udrželi emocionální propojení s postavou Wilsona.³ Ve skladbě používá i opakování některých nicneříkajících momentů. V dalších

1 MACAULAY, Scott. Focus Features: An Interview with Somewhere's Sarah Flack. [online]. LOS ANGELES: NBC Universal, 2010, 17. prosince [cit. 2016-01-05]. Dostupné z:

2 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

3 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

vzpomínkových sekvencích nám jsou ukázány výjevy, které se v příběhu ještě nestaly, jako například záběr, který předesílá finále filmu pohledem na zdvižené ruce vzdávajícího se Valentina. (Viz. Obr. 20) Z tohoto a mnoha dalších důvodů může být *Angličan* vnímán jako pokus o určení nových typů stříhové skladby. Častým problémem s touto narativní cestou u diváků nastává, že si od začátku filmu nemůžeme být jistí, zda je celý film jakási



Obr. 20: Flashforward na samotný závěr filmu

Wilsonova představa, jak se věci odehrají, nebo jestli jde čistě o vzpomínky na události minulé. Do této chvíle existují dva tábory diváků, kteří mají rozdílný názor na to, zda ve filmu jde o možné představy či vzpomínky.

Zachycení vzpomínek ve filmu

Vzpomínka se dá ve filmu vizuálně zachytit několika způsoby, nejčastější metodou je flashback. Flashback, též retrospektiva nebo analepse je filmový nebo literární postup, při němž je přerušena dějová vyprávěcí linie a příběh se vrací do dřívějšího časového okamžiku. Retrospektiva se v příběhu může objevit například v podobě vzpomínek některé z postav, vyprávění minulého příběhu apod. Dále lze rozlišit retrospektivu vnější, tedy vracení se v čase před počátek příběhu, a vnitřní, která nás vrací do dřívějšího bodu příběhu.¹ Někdy může retrospektiva tvořit značnou část příběhu, pak hlavní dějová linie představuje pouhý rámec pro dějové linie minulé.

Koncept vzpomínek filmu *Angličan*

Ze Soderberghovy tvorby je jasně patrný jeho kontinuální zájem o práci s příběhovými vrstvami, mozaikami a skládačkami a jejich nejrůznějším variováním. Dle jeho slov nepreferuje konvenčně vyprávěný příběh ve stylu A B C D, tedy v jeho časové chronologičnosti. V režisérském komentáři k *Angličanovi* se od scénaristy Lema Dobbse dozvídáme „*Jedním z velkých klišé filmové tvorby ... je to, že na rozdíl od románu, ve filmu nemůžete ukázat přemýšlení. To je lež! Myslím si že filmy jsou skvělé k ukázání procesu přemýšlení. Myslím si že je to velmi novelistické udělat takovýto typ fragmentizace*“.²

1 BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

2 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan

Režisér se tímto tvrzením zabýval hlouběji a právě v *Angličanovi* jej chtěl vyvrátit. Koncept narace jako vzpomínky ústřední postavy režisér přirovnává ke vzpomínce na



Obr. 21: Ukázka časoprostorově nekontinálního dialogu Wilsona s Elaine jeden dlouhý den, ve kterém se odehraje spousta věcí. „Je třeba si představit, že během tohoto dne se bavíte s několika lidmi o různých věcech. Během jednoho z rozhovorů procházíte několika místy. Jelikož má naše mysl tendenci vytěšňovat nedůležité věci, je možné, že si již druhý den nebudete pamatovat, na jakém konkrétním místě proběhla jaká část rozhovoru. Dá se říct, že je možné, že tento rozhovor bude splývat do více míst dohromady, jelikož si už nejste schopni vybavit, kde jste zrovna byli, když jste říkali konkrétní část rozhovoru“¹ (Viz. Obr. 21) prohlásil Soderbergh. Právě toto „splývání“, které film zobrazuje, je předmětem mé následující analýzy.

Úrovně vzpomínek filmu

Ve filmu lze identifikovat tři druhy zobrazení vzpomínek. První druh vzpomínek tvoří v podstatě většinu filmu, tedy události z L.A. které si Wilson vybavuje v letadle cestou domů.

Druhou úrovní jsou vzpomínky či představy o Jenny-dítěti na pláži a Jenny v dospělém věku. Tyto záběry jako jediné dávají divákovi hlavní informace o tom, jak vůbec Jenny vypadala a co udělala. Pokud jsou ve spojení s Wilsonem, jsou záběry s Jenny na pláži vzpomínkou, avšak záběry s dospělou Jenny, kterou Wilson nemohl vidět, musí být pouze představou. Pokud záběr na dospělou Jenny následuje po pohledu na Valentina, jde o jeho reálnou vzpomínku na Jenny. Pro vizuální odlišení těchto vzpomínek na Jenny od ostatních záběrů filmu kameraman Edward Lachman používá pohyblivého přisvícení postav. Jde například o záběry Jenny za volantem auta, nebo situaci s jejím úmrtím. Pro vytvoření ještě většího odlišení od dalších záběrů se pracuje s barevným filtrem a především s trikově vytvořenými vertikálními fléry, které prostupují celý obraz. (Viz. Obr. 22)

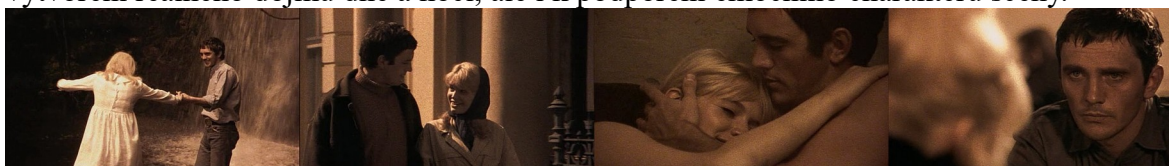
Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

1 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]



Obr. 22: Ukázka vizuálního odlišení této vzpomínkové úrovně pomocí vertikálních flérů

Metodu zobrazování této úrovně vzpomínek, která stylisticky přispívá naraci celého příběhu, považuji za na svou dobu originální. Lachman celý film zabarvuje do dvou hlavních tónů, a to do hřejivě působící oranžové a do mrazivě vzhlížející modré k vytvoření reálného dojmu dne a noci, ale i k podpoření emočního charakteru scény.



Obr. 23: Ukázka nejstarších vzpomínek Wilsona s archivními záběry z filmu *Smůla na patách*

Pro zobrazení nejstarších vzpomínek udělal Soderbergh velmi neortodoxní rozhodnutí. Rozhodl se použít archivní záběry z méně známé kriminálky *Smůla na patách*, kde Stamp hrál zloděje šperků. Tyto flashbacy jsou tvořeny záběry na Wilsona v mladých letech, který je odsouzen za krádež a je ve vězení. (Viz. Obr. 23) Ukazují i Wilsonovu ženu a jejich společný spokojený život, Wilsona s přáteli a jak hraje na kytaru. Tyto záběry posloužily jako dokreslení charakteru a minulosti postavy Wilsona. Navzdory jejich obrazové odlišnosti tyto flashbacy do příběhu dramaturgicky zapadají. Přímou interpretací, že *Angličan* je pokračováním příběhu postavy ze *Smůly na patách*, svým způsobem sequelem.¹ V Loachově filmu se navíc postava, kterou ztvárňoval Terence Stamp, také jmenovala Wilson. Dle Soderbergha jde však čistě o náhodu. V *Angličanovi* mělo být jméno Wilson inspirováno premiérem Haroldem Wilsonem, který působil v Anglii v 60. letech.²

Zvuk

Hra s formou však neprobíhá jen v úrovni obrazové, ale také zvukové. Steven Soderbergh svou prací se zvukovou stopou avantgardní pojetí filmu ještě posilňuje. Tím, že zvuk není přímo vázán na obraz, posouvá celý film více k abstrakci. Objevuje se zde časté prolínání zvuků či dialogů z různých scén, které však udržují pocit kontinuity. Jde například o

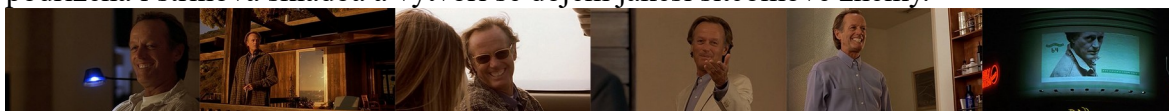
¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Minding movies: observations on the art, craft, and business of filmmaking*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, xii, 292 s. ISBN 978-0-226-06698-1.

² SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. *The Limey [DVD komentář]*. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

dialogou scénu, v níž se divák poprvé seznamuje s Elaine. Jsou zde svázány rozhovory Wilsona s Eduardem a Elaine společně s ruchy jejich setkání. Takovéto prolínání dialogů s Eduardem a Elaine se objevuje na více místech filmu.

Použitá hudba ve filmu je archivní i komponovaná. Komponovaná je minimalistická, plná stísnujících zvuků naznačující vnitřní nepokoj hlavního hrdiny a celkově působí úzkostlivým dojmem. Objevuje se hlavně v každé vzpomínkové montáži, která předchází určitému konfliktu. Tóny se skládají z klavíru, smyčců a elektornického zvuku, který má svou frekvenci opakování. Elektronický zvuk je podobný sonaru, tedy reaguje na situaci, podle toho se zvyšuje a opakuje frekvence.

Výběr archivní hudby čítá hudební skupiny 60. let jako songy britských The Who, The Hollies a písničkáře Donovana a amerických The Byrds a Steppenwolf. Důvodem je opět pokus o přenesení atmosféry 60. let do 90. let. Pozoruhodnou věcí je, jak je ve filmu zakomponovaná hudba jako dramaturgický prostředek. Při expozici hlavních postav se v prvních záběrech ozve hudební doprovod. Při představování postavy Wilsona hned v úvodu filmu hraje po celou dobu u úvodních titulků a cesty Wilsona z letiště na hotel píseň od skupiny The Who „The Seeker“. Jelikož jsme na úvodní hudební doprovod u filmů celkem zvyklí, nějaký hlubší význam tomuto spojení hudby s postavou Wilsona ze začátku většina diváků nepřikládá. Větší pozornost vyvolá expozice postavy Terryho Valentina, kde je užití hudby s charakterizací evidentnější. První záběry na něj jsou doprovázeny písní od kapely The Hollies „King Midas in Reverse“. Použití je čitelnější z důvodu, že je tomuto postupu podřízena i stříhová skladba a vytvoří se dojem jakési sitcomové znělky.



Obr. 24: Expozice postavy Valentina skrze sitcomovou znělku

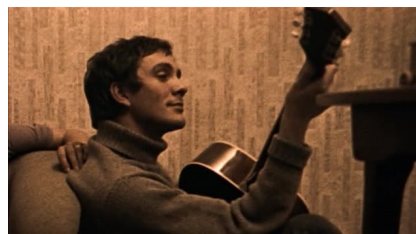
Jde o sestřih záběrů s Terryem, které v průběhu filmu teprve uvidíme. (Viz. Obr. 24) V této části si také můžeme povšimnout záběru na billboard s Peterem Fondou, který se ve filmu později jako jediný ze sekvence neobjeví.

Písně samotné dotváří charakterizaci postavy svým textem. „The Seeker“, tedy „hledáč“ s pokračujícím textem v překladu „Hledal jsem nízko a vysoko, Nepochopím jaký budu, Do dne než zemřu“ nám prozrazuje, že Wilson bude po něčem pátrat a že se přitom nezastaví před ničím. Zároveň naznačuje, že během toho pochopí, kým doopravdy je, což se může vztahovat ke zjištění na konci filmu, že je kvůli své zločinecké povaze spoluviníkem úmrtí Jenny.

Představení Terryho Valentina skrze píseň „King Midas in reverse“ také funguje jako

částečné odhalení příběhu. Text zní „*Kéž bys mě mohl vidět, vím přesně kde jsem, nechtěl bys být mnou, o tom tě mohu ujistit. Nejsem člověk se kterým je radno utéct, protože tě nakonec zradím, zlomím tě a zničím, když mi dáš čas. Jsem Král Midas s kletbou, jsem Král Midas v opačném případě*“. Text písňe jasně charakterizuje postavu jako hlavního antagonistu. Text může také nepřímou poukazovat na fakt, že má s úmrtím Jenny něco společného. Postava Krále Midase, o které se zpívá v písni, je známá z řecké mytologie jako člověk, který na co sáhne, promění ve zlato. Král Midas v opačném případě, jak říká text písňe, může znamenat, že Terry Valentine člověk, který na co sáhne, to pokazí.

Další hudebně dramaturgický prvek se objevuje ve Wilsonově vzpomínce na dávnou minulost. Jako mladý hraje na kytaru píseň o svobodě, kterou slyšíme v samotném závěru filmu. (Viz. Obr. 25) Také jednou zazní v nezřetelné podobě broukání v polovině filmu, když Wilson opět vzpomíná na mladou Jenny a své zatčení. Text „*Svoboda je slovo, které nepoužívám nadarmo, bez toho aniž bych*

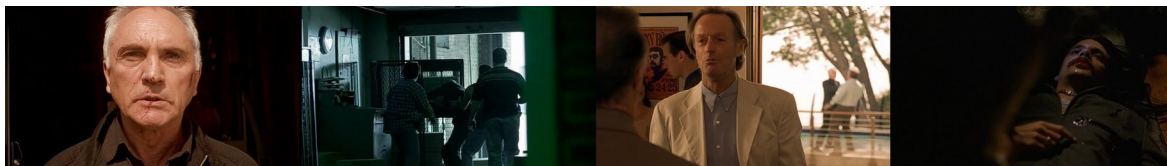


se nezamyslel“ tvoří hlavní verš Wilsonovy písňe, která tvoří jakousi katarzi příběhu. Zpívá o svobodě a o tom, že odted' si už svobody bude nadále vážit. Ukazuje, že už nehodlá pokračovat zločineckým životem a chce se napravit. Po skončení písňe ještě Wilson ve vzpomínce pokračuje otázkou: „*Zlepšuju se, co?*“ která nemusí mít nic společného s hrou na kytaru, ale s tím, že Wilson se stal lepším člověkem. Myšleno tak, že nezabil Terryho a také že se smířil s faktem, že měl nepřímo podíl viny na úmrtí své dcery.

Při vzpomínkových montážích jsou rovněž užívány asociativní zvuky, jako například zvonkohra nebo ruch moře, se kterými v příběhu opakovaně pracuje. Stejně jako hudba tak i ruchy často ve filmu přechází z diegetických na nediegetické a naopak. Například když zvuk zvonkohry používaný ve vzpomínkách na Jenny přejde v diegetický zvuk zvonkohry u dveří při odchodu Wilsona.

Násilí

Filmy, které Soderbergha inspirovaly k natočení *Angličana*, byly poměrně násilné, a to záměrně. I v jeho filmu se objevuje určitá dávka násilí, avšak různými metodami se jeho zobrazování také pokouší vyhnout. V jedné z ikonických scén filmu, kdy muži vyhazují Wilsona z jejich garáží, se podařilo vyhnout násilí vcelku mistrně. Situace je ukázána v jednom dlouhém záběru, ve kterém kamera nesleduje Wilsona zpět dovnitř, avšak zůstává



Obr. 26: Ukázky scén s násilím

venku, zatímco se zevnitř ozývají výstřely z Wilsonovy zbraně. Pro podpoření násilného charakteru Wilsona a jeho odhodlání, touhy po odplatě se po střelbě přibližujeme k jeho tváři potřísněné krví. (Viz. Obr. 26) Účinek této scény je většinou přisuzován Soderberghovi, avšak málo lidí ví, že to byl scénárista Lem Dobbs, který měl celou scénu takto napsanou již v literárním scénáři.¹ Fyzické násilí například v situaci, kdy do ležícího Wilsona kopou muži, není ukázáno vůbec, kamera sleduje spíše tváře útočníků. Dále při závěrečné přestřelce sice vidíme přímo zastřelení několika lidí, avšak nikdy nespatříme krev, pouze kouř z průstřelů. Jak Soderbergh v režisérském komentáři tvrdí, „*násilí mělo být ve filmu co nejvíce nepřímé*“.²

1 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

2 SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

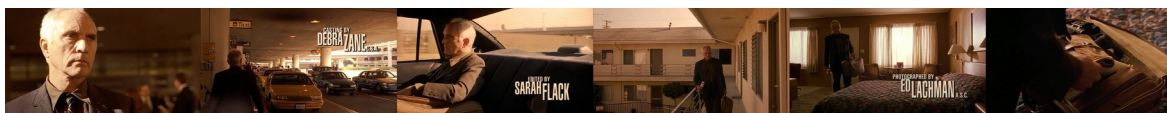
2 ANALÝZA

V této části práce se přesunu k analýze scén, na kterých budu demonstrovat, jak Steven Soderbergh konstruuje naraci a znázorňuje myšlenkové pochody a vzpomínky postav. Analýzu filmu dělím na 3 části podle aktů. Každý z aktů pak rozdělují na jednotlivé scény.

1. AKT

Samotný úvod filmu je tvořen Wilsonovou replikou „Řekni mi o Jenny“, která v přesně stejném znění zazní na záběru filmu. Jde tedy o první flashforward, který nám i podprahově říká, že se ve filmu hlavní postava bude chtít dozvědět o Jenny.

První scéna, kterou se budu zabývat, je úvodní scéna navazující na představení hrdiny prostřednictvím písně „The Seeker“. V této scéně dostáváme expozici zápletky a vnitřního konfliktu hrdiny. Plní hlavně základní funkci v tom, že stanovuje styl filmového vyprávění *Angličana*. V předchozí sekvenci s cestou Wilsona z letiště byla zobrazovaná akce vystavěna chronologicky pouze s klasickými časovými zkratkami, se kterými pracují téměř všech-



Obr. 27: Chronologický začátek filmu

ny hrané filmy. (Viz. Obr. 27) V této scéně však začíná film se svými časovými skoky a nelineárním vyprávěním a připravuje diváka na způsob, jakými technikami bude příběh vyprávěn. Na první pohled se většina lidí v této montáži ztrácí, jelikož na tak rapidní změnu stylu vyprávění nejsou připraveni.¹ Také zde hlavně není jasná časová posloupnost jednotlivých úseků a divák si nemůže záběry mezi sebou časově zařadit.

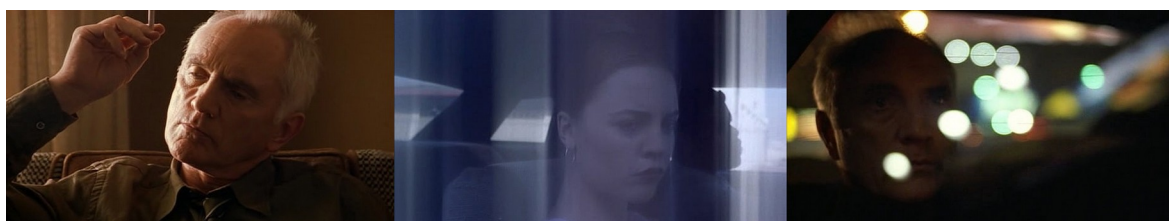
1 TOTARO, Donato. The Limey: Modernism Meets Classicism. OFF SCREEN: The Experience of Cinema [online]. New York: Offscreen Journal, 2002, Duben [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://offscreen.com/view/limey>

Úvodní vzpomínková sekvence



Obr. 28: První nelineární vzpomínková sekvence s expozicí vnitřní motivace hrdiny

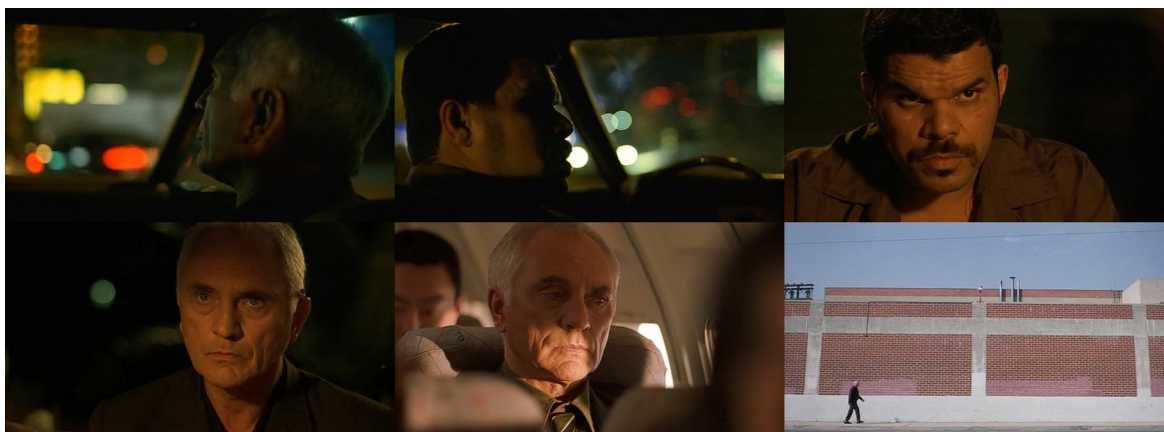
Scéna začíná pohledem na jméno Eduardo Roel na obálce, kterou drží Wilson v ruce. Pokračuje protizáběrem na Wilsona, přes kterého se vstupuje do jeho myšlenky, kde se Wilson setkává s Eduardem. Tato myšlenka tvoří začátek nelineárního vyprávění, ve které se exponuje nová postava Eduarda. V následujícím záběru je opět ukázána ona obálka se jménem, aby se pro diváka dovysvětlil skok v čase a místě na představu onoho setkání. Po myšlence se však narace nevrací do hotelového pokoje, nýbrž následuje první záběr Wilsona sedícího v letadle. Jde tedy o náš první pohled do skutečné současnosti filmu, proti které je vše ostatní vzpomínkou. (Viz. Obr. 28) Tento záběr je poznatelně delší než záběry okolní, protože se divák seznamuje se zcela novým prostředím Wilsona situovaného v letadle. Následný záběr je z pohledu orientace diváka matoucí, jelikož se jedná o další pohled na Wilsona, tentokrát zpět v hotelovém pokoji. Syžet divákovi v tuto chvíli schválně nedává dostatečný rozsah informací nato, aby si mohl vazby mezi záběry, co je současnost a minulost, správně zařadit a udržel jeho pozornost.¹ Film pokračuje pohledem na fotografii Jenny, kterou vytahuje Wilson z kapsy. Jedná se o další flashforward, který uvidíme poté co Wilson tuto fotografii sebere Valentinovi z domu. Poté se stříhem vracíme na Wilsona v hotelovém pokoji, čímž se divák utvrzuje v přesvědčení, že jde o jeho vybavování si minulých zážitků. Následuje další vzpomínka na Jenny, tentokrát v dětských letech na pláži. (Viz. Obr. 28)



Obr. 29 Pokračování první vzpomínkové sekvence

¹ SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

Tento vzpomínkový záběr je opět zarámovaný mezi dva blízké záběry na zamyšlenou tvář Wilsona v hotelovém pokoji. Následuje již podruhé záběr zpátky v letadle, ve kterém vidíme zamyšleného Wilsona. Tento pohled je opět poznatelně delší než záběry předchozí či následující. Onou délkou se divák zbavuje dojmu, že jde jen o pouhou vzpomínku, a začíná si uvědomovat, že jde o celou narativní linii. I přes častější pohledy na Wilsona v hotelovém pokoji, nabývá rovina v letadle kvůli své délce na důležitosti. Následují další záběry s malou Jenny na pláži a doma. Dále lze spatřit také fotografii a záběr na dospělou Jenny jedoucí s Eduardem. (Viz Obr. 29) Tato sekvence s Jenny je uzavřena několika dalšími polodetaily na přemýšlejícího Wilsona, kterých je v sekvenci velké množství. Díky tomu se divák snadněji orientuje mezi vzpomínkami a jejich obsahem. Hlavním motivem časových skoků v této sekvenci může být Wilsonovo intenzivní vybavování si vzpomínek na Jenny. Jeho mysl se toulá a vzpomínky, které se mu vybavují jsou z různých dob, proto zběsilé skákání v čase. Do následující scény syžet pokračuje časovým skokem, v němž již Wilson jede v autě za Eduardem. (Viz. Obr. 30)



Obr. 30: Dialogová scéna s Eduardem, začátek myšlenkové sekvence

To může být další ukázkou Soderberghovy prezentace, jakým způsobem funguje naše paměť. Wilson se zabývá vzpomínkami na svou dceru, kterou dlouhou dobu neviděl. Ve vzpomínkách pro něj chvíle, kdy odchází z pokoje a nastupoval do taxíku, není důležitá. Naopak vzpomínkám a výjevům Jenny je věnovaná téměř celá sekvence.

Druhá myšlenková sekvence

Dalším takovým příkladem je další myšlenková sekvence, v níž Wilson hloubá nad tím, co udělá. Opět je zde velký prostor věnován pohledům na přemýšlejícího Wilsona, které slouží jako vodítko pro diváka. Kontrastem k tomu je velmi krátce zobrazeno, jak Wilson získává svou zbraň od mladých školáků. (Viz. Obr. 31) Pro muže je tento zážitek nepodstatný a jeho vzpomínky se více upínají k věcem spojeným přímo s Jenny. Během



Obr. 31: Ukázka záběrů z myšlenkové sekvence

této sekvence je také prostřiháván dialog s Eduardem, přes který se divákovi dávkuje informace. Namísto samotného dialogu je ukázáno Wilsonovo pátrání po místě s dodávkami, o kterém Eduardo v dialogu hovoří. Syžet divoce skáče mezi časem a místem, dialogem a hledáním. Záběry na sebe však tématicky a informačně navazují a ilustrují, co je řečeno.¹ (Viz. Obr. 32)



Obr. 32: Wilsonovo pátrání spojené se vzpomínkami/představami na Jenny

Scéna ve skladu

Dosavadní sekvence byly „intelektuálnější“ a divák byl plně zaměstnán hledáním významů zobrazovaných záběrů v diskontinuálním vyprávění.² Avšak poté, co Wilson nalezne místo s dodávkami, kde může dostat svou stopu po Valentinovi, přechází film opět do lineárního vyprávění a díky tomu může divák poprvé nepřerušeně sledovat hrdinu, jak řeší svůj problém. Po narativně složitějším úvodu filmu tedy přichází pro diváka výdech. Ve scéně jeden z vedlejších antagonistů šeptá Wilsonovi do ucha urážku o Jenny. Tento moment je

¹ BAKER, Aaron. Steven Soderbergh. Urbana: University of Illinois Press, 2011, xii, 132 p.

² FLETCHER, Kristen. The Film Mosaic: A Close Analysis of The Limey. Youtube [online]. US: Youtube, 2012, 11. července [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OQI6dFKMgro>

akcentován vizuálními prolínačkami, které znázorňují jeho vzpomínku na okamžitý nával vzteku. Poté Wilson také antagonistu ztrestá úderem do břicha. (Viz. Obr. 33)

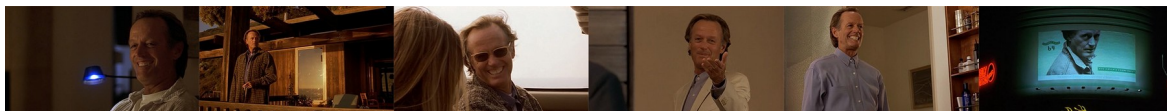
Na konci scény dochází ke zvukovému flashforwardu, ve kterém je odhalena část dialogu mezi Valentinem a jeho bodyguardem Averym z následující scény. „Řekni mu, že si jdu pro něj. - Komu? - Nikdo neví“.



Obr. 33: Scéna ve skladu, dialogová scéna Valentina s Averym

Sitcomová znělka a dialogová sekvence

Pokračuje se expoziční antagonisty Valentina a jeho nové přítelkyně Adhary. Valentine je vykreslen, jak píše výše, skrze píseň „King Midas in Reverse“ podpořenou stříhem sitcomové znělky se záběry na Valentina, které se objeví v průběhu filmu.¹ (Viz. Obr. 34)



Obr. 34: Expozice Valentina skrze sitcomovou znělku

V následující scéně se Valentine v rozhovoru s Averym dozvídá o činech Wilsona. Jelikož u tohoto dialogu nemohl být přítomen, je zde užito standardního stříhového dialogového postupu typu záběr protizáběr bez časoprostorových skoků. O to více podobné scény bez Wilsona tvoří silný kontrast Wilsonovým vzpomínkovým sekvencím. Pro ilustraci výpovědi o události je zde však používáno několik nelineárních vložených záběrů z minulé scény s Wilsonem, které mají dramaturgický význam. (Viz. Obr. 33) Když se Valentine dozvídá, že po něm možná jde „osamělý střelec“, což jej očividně vystraší, je zjištění akcentováno čtyřmi krátkými prostřihy na detail Wilsona v momentě výstřelu, které ilustrují Valentinovy nejhorší obavy. Celá scéna je neomezenou narací, jelikož divák ví, že po Valentinovi Wilson skutečně jde, zatímco Avery nic netuší a Valentina uklidňuje. Toto Syžet divákům připomíná vstříženým záběrem na vizitku s Valentinovým číslem, kterou

¹ SCHNEIDER, Dan. THE LIMEY Steven Soderbergh. Alt Film Guide [online]. US: Alt Film Guide, 2014, 2014 [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <http://www.altfg.com/film/the-limey-steven-soderbergh-stamp/>

Wilson má teď u sebe. Další vstřížený záběr je Valentinova vzpomínka na Jenny. Díky záběrovému modelu triády (Polodetail vzpomínajícího – vzpomínka – další polodetail), se kterým film u vzpomínek do této doby pracuje se divák jasně orientuje, že tato vzpomínka na Jenny je Valentinova. K tomu je záběr vizuálně stylizovaný s vertikálními fléry, jak již divák viděl u vzpomínek dříve.

Scéna s expozicí a dialogem s Elaine

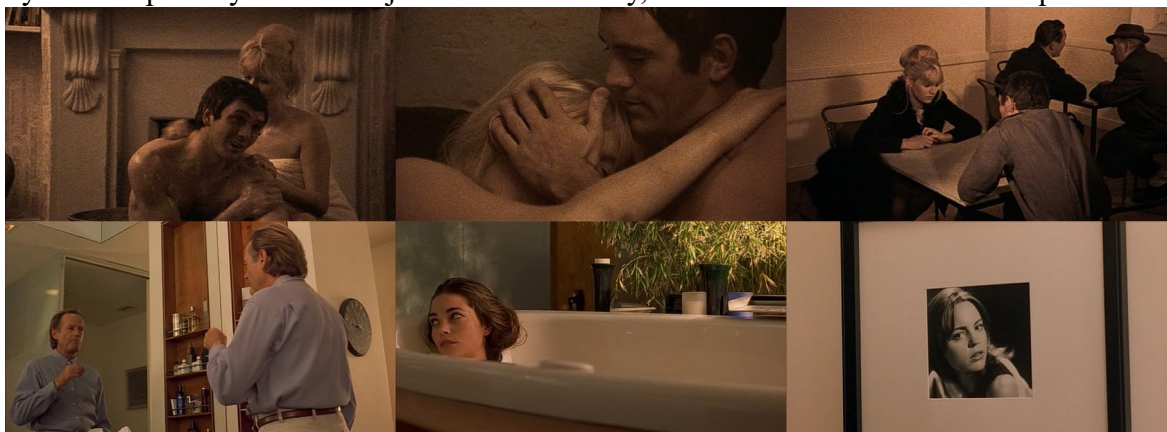
Oproti předešlé scéně je narace v následující scéně velmi stylizovaná a očividně jsme zpět ve Wilsonových subjektivních vzpomínkách. Vzpomínky po událostech ve skladu měly opět malou prioritu a opět začínají splývají. Formálně jde opět o časté skoky v čase. V obraze vidíme pár nedůležitých záběrů oblékání Wilsona promíchané dialogem s Eduardem roztržitým na různých místech. Eduardo se očividně stal jeho hlavním pomocníkem při naplnění jeho cílů a dává Wilsonovi další stopu. Ve chvíli, kdy Eduardo povídá o tom, že se Jenny přihlásila do hereckého kroužku syžet ukazuje Wilsona v letadle, který na toto zjištění reaguje úsměvem. To je viditelnou nápovědou divákovi, jak si časové roviny zařadit. (Viz. Obr. 35)



Obr. 35: Expozice Elaine

Z důvodu ozvláštnění vyprávění přechází film do omezené narace a podává informace záměrně později. Divák je nucen se aktivně zapojit do uvažování nad významy. Jako například zde, kdy vidíme expozici nové postavy Elaine skrze pár záběrů z nákupu v supermarketu a následné cesty domů. Divák zatím neví, o koho se jedná a jakou souvislost má Elaine s hlavní dějovou linkou. Teprve poté Eduard radí Wilsonovi, že by se měl spojit s nejlepší kamarádkou své dcery, Elaine. Film nezvykle pokračuje rovnou dialogem Wilsona s Elaine a teprve až v následujícím záběru je vidět setkání Wilsona s Elaine. Syžet v rámci konceptu vzpomínek banální situace narativně přeskupuje a dosahuje větší pozornosti a zapojení diváka. (Viz. Obr. 35). Během setkání jsou během mluvení postav

jsou chvílemi ukázány jen koukající tváře postav, které nemluví. V rámci konceptu vzpomínek tato metoda funguje k rychlému vytvoření bližšímu vztahu Elaine s Wilsonem. Pohledy s mluvením pouze ve zvuku působí téměř intimně a vytváří napětí mezi charaktery. Pokračující dialog je opět roztržštěn na více míst současně, avšak zde poprvé začne Wilson vzpomínat ještě dál. Objeví se zde poprvé vzpomínka z mladých let použitá z filmu *Smůla na patách*. (Viz. Obr. 36) Celý dialog je rozvleklý a z velké části slouží k vykreslení postavy Wilsona a jeho vztahu k Jenny, kterému slouží také hudba na pozadí.



Obr. 36: Flashback na mládí Wilsona, ukázka dialogové scény Adhary a Valentina o 60. letech

2. AKT

Scéna ve Valentinově vile

Wilson pokračuje společně s Eduardem návštěvou Valentina u něj ve vile. Celá scéna je prezentována chronologicky, avšak paralelně se scénou Valentina s Adharou v koupelně, která se zabývá dialogem o 60. letech. Wilson začíná pátrat po domě a nachází fotografii Jenny, čímž nastane okamžité spojení Valentina s jeho dcerou. Při pohledu na fotku je zjištění zdůrazněno Wilsonovou vzpomínkou na malou Jenny.



Obr. 37: Sekvence s Wilsonovými představami zabití Valentina

Moment, kdy Wilson poprvé potká Valentina, je napínavě vybudovaný pracuje s rozsáhlou

narativní hrou. (Viz. Obr. 37) Wilson stojí u bazénu a spatří Valentina uvnitř ve vile. Po polodetailu na něj okamžitě přecházíme do krátké představy, jak Wilson kráčí k Valentinovi ve zpomaleném záběru. To, že jde o představu, je nám také naznačeno nediegetickou zvukovou stopou používající pouze ruch moře. Po krátkém záběru této chůze se syžet vrací zpět na stojícího Wilsona u bazénu, čímž se potvrzuje, že šlo pouze o jeho představu. Poté následuje několik záběrů Wilsona, které jsou pro větší odlišení od reality také natočeny zpomaleně a to až po samotné zastřelení Valentina. V ten moment se vracíme zpět k bazénu, kde Wilson ve výrazu očividně spokojen s představou úspěšného zabití vychází směrem k Valentinovy dovnitř. Následuje druhé kolo myšlenek nad zabitím Valentina, které už není tak snadno rozpoznatelné od reality. Zvuková stopa má již diegetičtější charakter, na pozadí jsou však stále ještě mírně slyšet ruchy moře. Zpomalené záběry také z velké části zůstaly. To, že jde o pouhou představu, také nasvědčují opakující se pohledy na stejný úkon, a to tasení zbraně, které vidíme třikrát po sobě z různých úhlů. Představa je opět ukončena zastřelením Valentina a ukázáním Wilsona, který ve skutečnosti vchází právě do domu. Tentokrát následuje třetí představa, která je záměrně podána divákovi jako realita. Záběry jsou natočené normální rychlostí a dokonce nedojde při navázání záběru na Wilsona v realitě se začátkem představy k žádnému časovému a prostorovému skoku. Plynule navazují na záběr Wilsona vcházejícího do domu se zcela diegetickou stopou ruchů lidí a hudby zevnitř domu. Film formou zcela mate diváka, že Wilson skutečně Valentina zastřelí, aby nám ihned vzápětí ukázal, že se Wilson teprve připravuje vytasit zbraň. V ten moment se však objevuje Eduardo, který Wilsona zastavuje a ke konfrontaci skutečně nedojde. Z Wilsonových zážitků a vzpomínek z L.A. je tohle první chvíle, kdy mohl a chtěl Valentina skutečně zabít. Jeho silná touha po pomstě v ten moment je silným a nesmazatelným zážitkem a z toho důvodu byla v syžetu akcentována složitou narativní hrou. (Viz. Obr. 37) Zvuk moře, který se ozývá na pozadí představ znázorňuje motiv Jenny, důvod Wilsonovy pomsty. Pro diváka však tento motiv zatím není čitelný a bude působit až zpětně, jelikož se o Jenině lásce k moři dozvídáme až později v příběhu. Princip zeslabování zvuku moře na pozadí v každé další Wilsonově představě znázorňuje, jak se jeho představy pomalu stávají skutečností. Wilson se v totiž, během toho co si představuje jak vraždí, v realitě k Valentinovi přibližuje se skutečným úmyslem zabít.

Automobilová honička

Další sekvence útěku Wilsona s Eduardem z párty je zcela lineární. Během rychlé jízdy Wilson sleduje vozovku a zamýšlí se, zda-li Jenny skutečně nezemřela při autonehodě.

Opět je zopákováno jednoduché schéma dvou polodetailů Wilsona mezi které je vložena představa na Jenny za volantem. (Viz. Obr. 38) Při automobilové honičce je používáno křížového střihu, který na konci vyústí v přestřelku a únik Wilsona a Eduarda. Avery však má Wilsonovu stopu a může jej odteď ohrozit, což tvoří bod středu (midpoint) filmu.



Obr. 38: Wilson zneškodnující bodyguarda, představa na Jenny řídící auto, dialogová scéna mezi Valentine a Averym, Valentine si všímá chybějící fotografie

Scény bez Wilsona

V následujících třech scénách absentuje Wilsonova postava, zahrnují pouze Valentina, Averyho a jeho nájemné vrahy, a tudíž jsou kompletně v chronologickém sledu. V první scéně se Valentine ve své vile rozhoduje, že odjede do chaty na Big Sur, aby se vyhnul případnému nebezpečí. Na konci, když jde Valentine po schodech nahoru, všimne si, že fotka Jenny na zdi chybí a pochopí tak skutečný důvod Wilsonovy přítomnosti v jeho domě. (Viz. Obr. 38) Syžet nás v tom ujišťuje následným záběrem na Wilsona koukající na onu fotku.

Další scéna v baru je nese funkci expozice dvou dalších postav, nájemných vrahů, která probíhá opět skrze standardně stříženou (záběr-protizáběr) dialogovou scénou, jelikož nemohlo jít o Wilsonovu vzpomínku. (Viz. Obr. 39) Následně se film zabývá základním vykreslením jejich charakteru, během čehož narazí na ústředního hrdinu.



Obr. 39: Expozice nájemných vrahů, konfrontace na parkovišti

Konfrontace na parkovišti

Pokračuje se situací, v níž dojde ke konfrontaci vrahů s Wilsonem a Elaine. V této scéně jsme na rozdíl od předchozích zkušeností s narací o krok před hrdinou. Wilson spolu s Elaine vycházejí z garáží a nic netuší. My však již dopředu vidíme, že si pro ně jdou se zbraněmi v ruce vrazi. (Viz. Obr. 39) Konfrontace je vybudována kontinuálním hudebním úsekem který začíná na pomalém tempu s nízkými tóny. Jak se postupně schyluje ke konfliktu, tóny jsou kontinuálně stále vyšší a zrychlující se tempo graduje napětí až do posledního momentu zvratu. Napětí je zde vybudováno tempem stříhu a roztřesenými ručními záběry představující pohledy vrahů blížící se k naší dvojici. Ačkoli se zprvu zdálo, že je v tomto narace neomezená a my víme co našim hrdinům hrozí, ukáže se, že jsme stejně jako oni jen nic netušící pozorovatelé, které celá následující situace zaskočí. Ve sledu rychlé stříhové skladby jsou nájemní vrazi zneškodněni neznámými muži, kteří na poslední chvíli ochrání kladné postavy. (Viz. Obr. 39) Syžet přítomnost neznámých zachránců zatajil pro vytvoření překvapivého zvratu a dokonce nevidíme jejich identitu během průběhu zneškodnění útočníků ale až po něm. Zvuková stopa přejde do neidentifikovatelného nediegetického ruchu, který pokračuje až téměř do konce odzbrojování vrahů. Přispívá k zesílení napětí, zvýšení divákova očekávání, jak celá situace dopadne a zároveň působí jako Wilsonův subjektivní dojem ze situace.¹ Tato scéna probíhá kontinuálně v lineárním sledu, jelikož se jedná ve Wilsonových vzpomínkách o extrémně vypjatý moment, který se silně vryl do paměti. Jeho a Elainein následný převoz na letiště autem zachránců je však už velmi zkratkovitý. Ačkoli je zde narace omezená a syžet nám zatajuje, zda jsou úmysly zachránců skutečně dobré, je zkratkovitost v tomto místě

¹ SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

divákovi nápovědou, že je již nebezpečí zažehnáno.



Obr. 40: Flashback na mládí Wilsona, Motiv volající Jenny

Scéna na letišti

Na letišti dojde k dialogu mezi Elaine a Wilsonem, skrze který se divák dozvídá další informace o jeho vztahu ke své manželce a k Jenny. Wilson opět vzpomíná na mladá léta se svou rodinou (záběry z filmu *Smůla na patách*). V dialogu na letišti je exponován nový motiv s Jenny volající policii, který je nám prezentován skrze Wilsonovu vzpomínku na mladou Jenny držící telefon. (Viz. Obr. 40) Významová část tohoto motivu nastane až v samotném závěru filmu. Při vyprávění se objevuje krátký skok zpět do současnosti, tedy na Wilsona v letadle. Důvodem je, že Wilson sám už ví, že právě to bylo z části příčinou jejího úmrtí a on je tedy také nepřímo zodpovědný. Je to jeho silně osobní dilema, které Wilsona trápí a film nám jej zprostředkovává skokem do současnosti na Wilsona sedícího v letadle. Fakt, že je to pro Wilsona nepříjemná vzpomínka, se kterou těžko smířuje, dokazuje úhel pohledu, ve kterém jej jako v jediném záběru filmu vidíme zezadu. (Viz. Obr. 40) Dává tím divákovi zároveň další klíč k pochopení narativní stavby příběhu a toho, co je ve skutečnosti současností.

V následující části Wilson promlouvá s hlavním náčelníkem protidrogové jednotky, která jak se dozvídáme, jedná podle vlastních pravidel mimo zákon. (Viz. Obr. 41) Dialog je plný jumpcutů na Wilsona i na náčelníka, přes které se zhušťuje temporytmus= mluvení postav. Tato chronologická scéna sama o sobě je spíše expozicí tohoto oddílu policie, avšak Wilson zde dostává zásadní stopu, kde může Valentina najít. Po pohledu na fotografii chaty na Big Sur, kterou mu náčelník záměrně ukáže, následuje záběr znázorňující Wilsonovu představu na Valentinovu chatu. Ten je dalším krátkým flashforwardem se samotným Valentinem a divákovi tak narativně spojuje fotografii s místem, kde se Valentine ukrývá. Triádu ukončuje druhý záběr na Wilsonův pohled na fotografii. Náčelník nechá Wilsona jít

a vykonat svou spravedlnost.



Obr. 41: Wilson s náčelníkem, Fotka chaty na Big Sur s flashforwardem na Valentina, dialogová scéna s Adharou a Valentinem při cestě na Big Sur

3. AKT

Cesta na Big Sur

Mezitím zastihneme Valentina s Adharou, jak jedou autem k chatě na Big Sur a povídají si. (Viz. Obr. 41) Skrze dialog poznáváme více postavu Valentina a hudba z autorádia tvoří další odkaz na 60. léta. Ve scéně Wilson není, a tak jde o jednoduché záběrování záběr-protizáběr v kabině jedoucího auta. Syžet nám zde poprvé ukazuje Averyho a další bodyguardy, kteří jedou v autě za Valentinem.



Obr. 42: Charakterizace Eduarda, scéna s bodyguardy na parkovišti, scéna s nájemnými vrahy, cesta na Big Sur a Wilsonovo vzpomínání

Posloucháme dialog Wilsona s Elaine o umístění Valentinovy chaty. V obraze však sledujeme Eduarda, který odchází z práce kuchaře, čímž se dozvídáme víc o jeho postavě. Scéna pokračuje pohledem na Eduarda řídící auto s Wilsonem a Elaine, čímž dostáváme souvislost s předchozími záběry z kuchyně. (Viz. Obr. 42) V krátkém čase tak syžet tímto způsobem předává divákovi více informací, než kdyby byla scéna prezentována chronologicky.

Krátká scéna s Valentinovými bodyguardy na parkovišti, kde probíhá zbytečný dialog, je přerušena hovorem telefonu do baru. Tam mezitím nájemní vrazi sprádají plán, jak se zmocnit celé situace. Částečná neomezená narace divákovi poskytuje větší rozsah informací, než ví Wilson a všechny postavy na chatě. Zcela chronologická scéna je krátká, má však konec s jasným cílem a motivací pro nájemné vrahy zapojit se do situace na chatě na Big Sur. (Viz. Obr. 42)

Vracíme se zpět ke skupince hrdinů na cestě během které film více charakterizuje Wilsona jeho vzpomínkami na minulý život. Povídá o svých dávných známých a syžet v jednom místě nabízí flashback minulosti a ukazuje jejich tváře (opět záběry z filmu *Smůla na patách*). Během scény hraje na pozadí píseň *It Happens Each Day* od The Byrds, která vytváří klidnou atmosféru pro sekvenci vzpomínání Wilsona. Sekvence končí příjezdem skupiny do hotelu. (Viz. Obr. 42)

Vyprávění se vrací zpět k Valentinovi, který je již ve své chatě na Big Sur. Scéna pojednává o čekání na Wilsona a vypovídá o vztahu Valentina k Adhaře. (Viz. Obr. 42) Kontinuálním vystavěním scény a pomalým tempem je vytvářena jistá pauza mezi dvěma nelineárními úseky filmu a překlenutí dne do noci.



Obr. 43: Valentine s Adharou na chatě na Big Sur, Začátek Wilsonovy myšlenkové sekvence

Wilsonova myšlenková sekvence

Následující sekvence je dalším místem, kde se dostáváme do nitra postavy skrze myšlenkový proces. Tato sekvence je časově silně diskontinuální, skládající se z několika opakujících se skoků mezi vzpomínkovými rovinami. Divák se zde opět stává součástí hrdinova přemýšlení a rozklíčování vyprávění.¹ Začátek tvoří záběr, jehož informace není zcela čitelná a nutí diváka se ptát, jaký má záběr význam. (Viz. Obr. 43) V průběhu této sekvence Wilson přemýšlí a vzpomíná na Jenny na různých místech. Uvozující je pohled na Wilsona zírajícího na moře. Moře zde funguje jako hlavní motiv spojený s Jenny. Později se v dialogu dozvídáme, že Jenny moře milovala a žila poblíž něj většinu života. Talé ve vzpomínkách Wilsona ji můžeme vidět jako malou holčičku na pláži u moře. Pohled na moře má tedy pro Wilsona svůj hlubší význam. Tento silný zážitek se silně zapsal Wilsonovi do paměti, a proto vzápětí také následuje záběr na něj v letadle, jak zážitek vstřebává. (Viz. Obr. 43) Divák však tuto informaci o Jenny ještě neví a narace je vůči divákovu omezená. To, že má moře na Wilsona hlubší dopad, je vidět v následujícím záběru Wilsonova výrazu tváře. Sekvence pokračuje v interiéru hotelu, kde Wilson vzpomíná, a film chvíli, kdy přemýšlí zachycuje v různých polohách. S těmito záběry je spojen pohled na fotografii Jenny ležící na stole, která vytváří jasně viditelnou motivaci hrdiny. K tomu probíhá na pozadí dialog, ve kterém Elaine na otázku Wilsona odpovídá, jak byla Jenny pohřbená. Dialog o pohřbu pokračuje flashbacky na záběry s Eduardem a Wilsonem jedoucimi v automobilu. Na konci triády následuje většinou polodetail na zamyšleného Wilsona, přes kterého začíná další vzpomínka na následující kousek dialogu o Jenny a její lásce k moři. (Viz. Obr. 44) Na toto stříh navazuje zopakovaným záběrem na Wilsona sledujícího moře, který tepve teď dostává pro diváka svůj hlubší význam. Wilson hledící na moře však vzpomíná na mladou Jenny u moře, kterou vidíme v následujícím záběru. Dialog je ukončen dalším flashbackem na Wilsonovu repliku „pochází totiž z

¹ SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

ostrova“. Následně se podruhé objevuje onen pro diváka nečitelný záběr, který však v této chvíli zesiluje jeho očekávání.



Obr. 44: Ukázka Wilsonovy myšlenkové sekvence

V sekvenci dalších záběrů Wilson v různých pozicích přemýšlí v hotelovém pokoji a u toho sleduje fotografii Jenny na stole. V jednom z pohledů jasně změní výraz. Následující záběry na něj jsou prostříhány pohledy na zbraň, kterou vytahuje z kufru auta. Tyto prostříhy naznačují, že přešel ze vzpomínání na dceru k přemýšlení o uskutečnění své pomsty. (Viz. Obr. 44) K tomuto faktu také přispívají flashforwardové záběry na ležícího Valentina, který se vzdává zdvihem rukou nahoru. Ty jsou umístěny mezi další polodetaily Wilsonova přemýšlení a chystání. Dá se předpokládat, že jde o jeho další představu, jak svou pomstu naplní.¹ (Viz. Obr. 44) Jelikož si však celou situaci Wilson už jen vybavuje, jde spíše o jeho vzpomínku, jak ve skutečnosti celé pronásledování Valentina skončilo. Díky tomu, že je syžet konceptuální znázornění vzpomínek může film divákovi předkládat flashforwardy a budoucí útržky z filmu, aniž by porušil stanovená pravidla narace. Scéna pokračuje potřetí zopakovaným nečitelným záběrem vytvářející napětí. Poslední část této scény tvoří už jen další polodetaily na Wilsonovo přemýšlení v jumpcotech spojené s jeho pohledem na fotografii Jenny ležící na stole. Tuto vyvíjející se triádu uzavírá záběr Wilsona v letadle, kde je vidět znázornění nitra postavy skrze osvětlení. Wilsonovi se přes oči a tvář začne objevovat stín a temnit mu postupně obličej, čímž je přeneseně ukázáno, že Wilson vstupuje do temných koutů mysli a je připraven se mstít. (Viz. Obr. 44) Scénu uzavírá konečně vysvětlený záběr, který se ukáže být zvonkohrou visící za dveřmi.² Zvuk této zvonkohry prostupuje celou scénou a vytváří tak dojem uvízlé vzpomínky na jeho odhodlání vykonat své poslání. Ve stejném pohledu film ukazuje odchod Wilsona za svou mstou.

1 Movement and Ideology in North by Northwest & The Limey. Lined and Unlined: Blog [online]. US: Lined and Unlined, 2001, 2009 [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <http://blog.linedandunlined.com/post/403600557/movement-and-ideology-in-north-by-northwest-the>

2 Movement and Ideology in North by Northwest & The Limey. Lined and Unlined: Blog [online]. US: Lined and Unlined, 2001, 2009 [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <http://blog.linedandunlined.com/post/403600557/movement-and-ideology-in-north-by-northwest-the>



Obr. 45: Přepadení chaty na Big Sur

Přepadení

Nastává poměrně dlouhá scéna, ve které vidíme dění na Valentinově chatě. Scéna je prezentována chronologicky bez časových skoků s klasicky vystavěnou orientací diváka v prostoru. Ozve se alarm a jeden vyslaný bodyguard se blíží k zaparkovanému autu poblíž. (Viz. Obr. 45) Místo toho, aby film ukázal, co se stalo, stříhá z této situace na dění v chatě, kdy další bodyguard uslyší šustění v křoví poblíž. Tím, že nedostáváme odpovědi na otázky co se děje, vytváří Soderbergh ve scéně napětí. Mezitím se u chaty objeví neznámá postava, po které Avery vystřelí. V zápětí se dozvídáme, že to byl jeden z nájemných vrahů, který se na místě objevil s kumpánem. Ten Averyho postřelí a pokračuje v boji s dalším bodyguardem. Celá přestřelka je omezenou narací, jelikož víme jen to co postavy v chatě a o pohybu Wilsona nevíme nic. Ten se však objevuje v zápětí a dochází ke krátké potyčce mezi ním a Valentinem. (Viz. Obr. 45) Poté, co Adhara pomůže Wilsona zneškodnit, Valentine prchá na přilehlou pláž. Samotný způsob přepadení kladně charakterizuje našeho hrdinu tím, že on sám nikomu v konfrontaci neublížil a bodyguarda, kterého přemohl pouze svázal. Namísto toho hlavními agresory jsou zde nájemní vrazi, kteří se nebáli chladnokrevně zabíjet.

Finální myšlenková konfrontace s Valentinem



Obr. 46: Myšlenková konfrontace s Valentinem

Valentine si při útěku na pláži vykloubí kotník a padá k zemi. Jelikož se dostáváme do samotného rozřešení situace, dochází k důrazu na vzpomínku pomocí zpomalených záběrů a použitím prolínaček v momentu dopadení Valentina. Objevuje se zde i záběr Valentina ležícího na zemi se zdviženými rukama, který jsme mohli vidět už ve vzpomínkové scéně v hotelu. (Viz. Obr. 46) Wilson se domáhá své pravdy o Jenny a Valentine začne vyprávět svůj příběh. V tomto momentě se přechází scéna do nelineárního vyprávění pomocí vzpomínek dvou postav, Valentina a Wilsona. Vzpomínky obou mužů jsou postaveny za sebou, aby vytvořily jakousi syntézu příběhu o Jenny. (Viz. Obr. 46) Z větší části však jde o vzpomínky Valentina, ve kterých vidíme úmrtí Jenny a následné zahlazení stop. Tyto subjektivní flashbacks jsou podány skrze specifický vizuální styl s lokálním přisvícením a vertikálními obrazovými fléry.



Obr. 47: Myšlenková konfrontace s Valentinem

Ačkoli z větší části podává informace, postava Valentina je ve zbytku scény zastoupena pouze vzpomínkami na událost s Jeninným úmrtím.¹ Soderbergh se chtěl totiž v tomto momentě maximálně soustředit na postavu Wilsona a jeho vztah k Jenny a chtěl sledovat

¹ TOTARO, Donato. The Limey: Modernism Meets Classicism. OFF SCREEN: The Experience of Cinema [online]. New York: Offscreen Journal, 2002, Duben [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://offscreen.com/view/limey>

především jeho reakce.¹ Tato scéna je tedy hlavně o Wilsonovi a jeho charakterové změně. Ve smíšených vzpomínkách mladá Jenny drží telefon a Jenny v dospělosti také, což vytváří jasnou paralelu mezi chováním jejího otce a jejího přítele. Wilson se v tomto bodě dozvídá, že díky své kriminální povaze nepřímo zavinil úmrtí Jenny. (Viz. Obr. 47) Po vyslechnutí pravdy vstává od Valentina a ve zpomaleném záběru se středovou kompozicí na Wilsonovi můžeme vidět, jak vstřebává svou vinu. Svě hledání spravedlnosti za smrt Jenny ukončuje závěrečnou představou o ní v dospělosti, poté vzpomínkou na ni v dětství, když drží telefon a „vyhrožuje“ mu, a nakonec na malou Jenny spokojenou na pláži (jednu z prvních vzpomínek na ni). Scéna na pláži se uzavírá posledním záběrem na Wilsona, který ukončuje motiv jeho touhy po pomstě. Wilson zde odchází od kamery do neostrosti ve zpomaleném pohybu. Wilson byl do této chvíle hlubokove svých myšlenkách a nyní se jeho vnímání pomalu navrácí do reality. Toto je akcentováno obrazovou prolínáčkou na detail Wilsona v letadle. Následuje další obrazová prolínáčka na širší záběr v letadle naznačující, že Wilson teď přechází i do vnímání svého okolí, ve kterém vidíme neznámou vedle sedící ženu. Tento postup je ještě jednou pro zdůraznění zopakován do více širšího pohledu ve kterém Wilson ženu osloví.

Závěrečná scéna v letadle

V letadle probíhá závěrečný dialog se spolucestující uzavírající Wilsonův příběh. (Viz Obr. 48) Ačkoli se během něj objevují jeho vzpomínky, není u tohoto dialogu narušován časoprostor, jako je tomu u většiny mluvených rozprav ve filmu. To může být pro diváka



Obr. 48: Závěrečná sekvence uzavírající příběh Wilsona

vodítkem, že se skutečně jedná o současnost. Během toho, co žena v letadle Wilsonovi odpovídá, objevují se v obraze další jeho vzpomínky, které celý příběh v L.A. ještě více uzavírají. Dochází k ukončení motivů vedlejších postav a k dovyprávění příběhu z doby před odletem. (Viz. Obr. 48) Vzpomínky typu oblékající se Wilson se zbalenými kufry na

¹ SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

posteli. Dále Elaine zašívající Wilsonovi střelnou ránu. Objevuje se také rozloučení s Eduardem a Elaine a cesta autem na letiště. Po dobu celého dovyprávění skrze tyto vzpomínky pokračuje na pozadí dialog s ženou, ve kterém hrdina zakrývá svůj násilný důvod cesty do Los Angeles. Dialog se po vzpomínkách ukončuje záběrem na oba dva v letadle. V detailu na Wilsonovu tvář film ukazuje poslední zamyšlení hrdiny nad svou minulostí. Jeho vzpomínka je z mladých let, kde hraje na kytaru a zpívá píseň, která, jak jsem uvedl výše, sama o sobě slouží jako dramaturgický prostředek k závěrečnému dokreslení jeho charakteru.¹ (Viz. Obr. 48)

1 HILANMANGI, User. The Limey - Analysis. The Shot and The Cut: Examining of the Instrumental Techniques and Elements in Film [online]. US: Joshua Morton, 2013, 15. prosince [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <https://theshotandthecut.wordpress.com/2013/12/15/the-limey-analysis/>

ZÁVĚR

Ve své analýze jsem odhalil schémata narativních technik, které film používá. Koncept vzpomínek funguje na základě Wilsonových osobních prožitků. Kolem tohoto subjektivního pohledu na události je vystavěna stříhová skladba celého příběhu. Scény, které jsou Wilsonovým osobním prožitkem používají nelineární montáž a vícenásobně se prolínající úrovně. Naopak příběhové scény, ve kterých Wilson není, jsou víceméně chronologické a konvenční, co se narace týče.

Syžet vybudovaný do několika časových rovin funguje srozumitelně na základě jasných narativních pravidel stanovených od začátku filmu. Mnohočetné časové roviny jsou pro zachování orientace diváka od sebe odděleny různými narativními a stylistickými metodami. Jednou z nich je vizuální odlišení výše zmíněným zabarvením, archivními záběry jasně odlišitelnými od zbytku filmu, či dalšími speciálními efekty jako optikálními fléry. Další metoda odlišení je narativního charakteru, tedy například věk Jenny v zobrazované vzpomínce. Pro lepší pochopení, v jaké časové úrovni se příběh nachází, slouží také práce s délkami jednotlivých záběrů. Delší záběry umožňují divákovi orientaci v úrovních, oproti krátkým záběrům, které jsou jen starší vzpomínkou. Prvek, který výrazně pomáhá srozumitelnosti příběhu, je opakující triáda pohledů Wilsona spojená se záběry na další časové roviny. Divák je také jasně veden skrze množství záběrů na přemýšlejícího Wilsona, mezi které jsou v jasném stanoveném systému vkládány záběry na jiné věci či osoby, jež jsou předmětem jeho vzpomínání. Samotný sled záběrů tedy tvoří klíč pro diváka, jak se lépe zorientovat mezi jednotlivými rovinami. Například užití pohledů na Wilsona v letadle v určitých momentech divákovi ukazuje, jaká akce je ve skutečnosti současností. Vodítkem jsou i výrazové reakce Wilsona v letadle na události, na které vzpomíná, a díky nimž je snadnější zařadit jednotlivé scény časově.

Roztříštěnosti příběhu rovněž pomáhá inovativní zapojení zvuku. Jednotlivé pasáže balancující v čase mezi vzpomínkovými rovinami sjednocuje prolínáním či jednotným zvukovým charakterem. Zvuk udržuje nelineární scény s mnohočetnými časovými skoky dramaturgicky pohromadě a usnadňuje divákovu orientaci. Soderbergh také pomáhá divákovi v rozeznání pouhé Wilsonovy představy od skutečné vzpomínky pomocí opakovaného užití zpomalovaných záběrů a užitím nediegetických ruchů. Vzpomínky jsou dále odlišeny formálním opakováním pohledů na stejnou akci, avšak z více uhlů. Také hudba, která otevírá a uzavírá celý příběh, je použita s dramaturgickou funkcí v rámci narace. Film tedy užívá téměř všech formálních postupů, aby efektivně předal divákovi dojem Wilsonova vzpomínání a zároveň udržel jeho orientaci v příběhu.

Styl narace v rámci konceptu vyprávění nabízí autorovi výraznou výhodu. Touto metodou se divák efektivně dostává do nitra postavy Wilsona a může blíže pochopit jeho myšlenkové pochody. V momentě, kdy se divák adaptuje na tento netradiční styl vyprávění, je schopný sledovat, nad čím postava uvažuje a jaké zažívá emoce. Propojením několika objevujících se motivů filmu v závěrečné scéně je dosaženo výrazného emocionálního dopadu. Všechny použité filmové metody spojené dohromady vytvořily z filmu *Angličan* velmi specifické a nekonvenční dílo. Snímek nám dokazuje, že je možné takto extenzivně pracovat s formou a vytvářet inovační metody vedení diváka v příběhu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Knihy

1. BAKER, Aaron. Steven Soderbergh. Urbana: University of Illinois Press, 2011, xii, 132 p.
2. KING, Geoff, Claire MOLLOY a Yannis TZIOUMAKIS. American independent cinema: indie, indie wood and beyond. New York: Routledge, 2013, xiv, 253 p. ISBN 9780203143704.
3. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
4. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Minding movies: observations on the art, craft, and business of filmmaking. Chicago: University of Chicago Press, 2011, xii, 292 s. ISBN 978-0-226-06698-1.
5. SODERBERGH, Steven. Sex, lies, and videotape. 1st ed. New York, N.Y.: Perennial Library, 1990, 250 p., [16] p. of plates. ISBN 00-609-6526-6.

Internetové články

1. Filmschoolrejects [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://filmschoolrejects.com/features/6-filmmaking-tips-from-steven-soderbergh-lpalm.php>
2. American Cinematographer: Smooth Operators: Ocean's Eleven [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.stevensoderbergh.net/articles/2002/cinematographer.php>
3. Extension765: A one-of-a-kind marketplace from Steven Soderbergh [online]. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://extension765.com/sdr/18-raiders>
4. SFGATE: Soderbergh Triumphs With Thrilling `Limey. SFGATE: Soderbergh Triumphs With Thrilling `Limey [online]. San Francisco: Edward Guthmann, 1999, 8. října [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.sfgate.com/movies/article/Soderbergh-Triumphs-With-Thrilling-Limey-2903918.php>
5. Steven Soderbergh: The Filmmaker Series. [online]. USA: Anne Thompson, 2000, Prosinec [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://www.stevensoderbergh.net/articles/2000/premiere.php>
6. MACAULAY, Scott. Focus Features: An Interview with Somewhere's Sarah Flack. Focusfeatures: An Interview with Somewhere's Sarah Flack [online]. LOS

- ANGELES: NBC Universal, 2010, 17. prosince [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: http://www.focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack
7. TOTARO, Donato. The Limey: Modernism Meets Classicism. OFF SCREEN: The Experience of Cinema [online]. New York: Offscreen Journal, 2002, Duben [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://offscreen.com/view/limey>
 8. LIMBERK, Václav. Stroj času: Soderberghova prvotina Sex, lži a video. Filmserver [online]. Chrudim: filmserver, 2013, 20.07. [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/5788/sex-lzi-a-video/?nomobile=1>
 9. Section Eight Productions. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-, 15 February 2015 [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Section_Eight_Productions
 10. SCHNEIDER, Dan. THE LIMEY Steven Soderbergh. Alt Film Guide [online]. US: Alt Film Guide, 2014, 2014 [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <http://www.altfg.com/film/the-limey-steven-soderbergh-stamp/>
 11. Movement and Ideology in North by Northwest & The Limey. Lined and Unlined: Blog [online]. US: Lined and Unlined, 2001, 2009 [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <http://blog.linedandunlined.com/post/403600557/movement-and-ideology-in-north-by-northwest-the>
 12. HILANMANGI, User. The Limey - Analysis. The Shot and The Cut: Examining of the Instrumental Techniques and Elements in Film [online]. US: Joshua Morton, 2013, 15. prosince [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <https://theshotandthecut.wordpress.com/2013/12/15/the-limey-analysis/>

DALŠÍ ZDROJE

Videa

1. Traffic: Benicio del Toro Exclusive Interview: www.youtube.com. www.youtube.com [online]. USA: ScreenSlam, 2015, 15. dubna [cit. 2016-01-05]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=xCsuEeL_KFE
2. FLETCHER, Kristen. The Film Mosaic: A Close Analysis of The Limey. Youtube [online]. US: Youtube, 2012, 11. července [cit. 2016-01-06]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OQI6dFKMgro>

Audiozáznamy

1. SODERBERGH, Steven a Lem Dobbs. The Limey [DVD komentář]. LOS ANGELES: Artisan Entertainment, 1999, [cit. 2016-01-05]

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

tzv. Takzvaný

Např. Například

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Steven Soderbergh.....	8
Obr. 2: Plakát filmu Sex, lži a video.....	9
Obr. 3: Steven Soderbergh jako kameraman.....	10
Obr. 4: Steven Soderbergh a Geroge Clooney.....	11
Obr. 5: Herecké hvězdy využité proti hvězdnému typu - Zakázané ovoce, Berlínské spiknutí, Traffic, Erin Brockovich.....	12
Obr. 6: Úvodní záběr filmu.....	13
Obr. 7: DVD obal filmu.....	13
Obr. 8: Detektivové ve filmech Kafka, Zakázané ovoce, Erin Brockovich.....	14
Obr. 9: Porovnání záběrů z Angličana s filmem Bez okolků.....	15
Obr. 10: Nelineární pasáže ve struktuře obou filmů.....	15
Obr. 11: Zakázané ovoce, Sejměte Cartera, Bez slitování, Síť	15
Obr. 12: Peter Fonda.....	16
Obr. 13: Terence Stamp.....	16
Obr. 14: Bill Lucking.....	17
Obr. 15: Barry Newman.....	17
Obr. 16: Porovnání podobnosti Adhary s postavou Jenny.....	18
Obr. 17: Ukázka nelineární vzpomínkové sekvence s prolínáním časových rovin.....	18
Obr. 18: Plakát filmu Angličan.....	19
Obr. 19: Ukázky blízkých záběrů na Wilsona vzpomínajícího na události z L.A.....	20
Obr. 20: Flashforward na samotný závěr filmu.....	21
Obr. 21: Ukázka časoprostorově nekontinálního dialogu Wilsona s Elaine.....	22
Obr. 22: Ukázka vizuálního odlišení této vzpomínkové úrovně pomocí vertikálních flérů.....	23
Obr. 23: Ukázka nejstarších vzpomínek Wilsona s archivními záběry z filmu Smůla na patách.....	23
Obr. 24: Expozice postavy Valentina skrze sítkomovou znělku.....	24
Obr. 25: Wilsonova vzpomínka s písničkou.....	25
Obr. 26: Ukázky scén s násilím.....	26
Obr. 27: Chronologický začátek filmu.....	27
Obr. 28: První nelineární vzpomínková sekvence s expozicí vnitřní motivace hrdiny.....	27
Obr. 29 Pokračování první vzpomínkové sekvence.....	28
Obr. 30: Dialogová scéna s Eduardem, začátek myšlenkové sekvence.....	29
Obr. 31: Ukázka záběrů z myšlenkové sekvence.....	29

Obr. 32: Wilsonovo pátrání spojené se vzpomínkami/představami na Jenny.....	30
Obr. 33: Scéna ve skladu, dialogová scéna Valentina s Averym.....	30
Obr. 34: Expozice Valentina skrze sitkomovou znělku.....	31
Obr. 35: Expozice Elaine.....	31
Obr. 36: Flashback na mládí Wilsona, ukázka dialogové scény Adhary a Valentina o 60. letech.....	32
Obr. 37: Sekvence s Wilsonovými představami zabití Valentina.....	33
Obr. 38: Wilson zneškodnující bodyguarda, představa na Jenny řídící auto, dialogová scéna mezi Valentinem a Averym, Valentine si všímá chybějící fotografie.....	34
Obr. 39: Expozice nájemných vrahů, konfrontace na parkovišti.....	35
Obr. 40: Flashback na mládí Wilsona, Motiv volající Jenny.....	35
Obr. 41: Wilson s náčelníkem, Fotka chaty na Big Sur s flashforwardem na Valentina, dialogová scéna s Adharou a Valentinem při cestě na Big Sur.....	36
Obr. 42: Charakterizace Eduarda, scéna s bodyguardy na parkovišti, scéna s nájemnými vrahy, cesta na Big Sur a Wilsonovo vzpomínání.....	37
Obr. 43: Valentine s Adharou na chatě na Big Sur, Začátek Wilsonovy myšlenkové sekvence.....	38
Obr. 44: Ukázka Wilsonovy myšlenkové sekvence.....	39
Obr. 45: Přepadení chaty na Big Sur.....	40
Obr. 46: Myšlenková konfrontace s Valentinem.....	40
Obr. 47: Myšlenková konfrontace s Valentinem.....	41
Obr. 48: Závěrečná sekvence uzavírající příběh Wilsona.....	42

SEZNAM TABULEK

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P 1: CD-Rom – Teoretická diplomová práce v elektronické podobě

Příloha P 2: DVD-ROM – Videoukázky nelineárních vzpomínkových scén z filmu

**PŘÍLOHA P 1: CD-ROM – TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE V
ELEKTRONICKÉ PODOBĚ**

**PŘÍLOHA P 2: DVD-ROM – VIDEOUKÁZKY NELINÉRÁNÍCH VZPOMÍNKOVÝCH
SCÉN Z FILMU**