

Univerzita Hradec Králové
Pedagogická fakulta
Katedra kulturních a náboženských studií

Teologicko-antropologická interpretace filmu Tenkrát na Západě

bakalářská práce

Autor:	Mgr. Martin Zubr
Studijní program:	Náboženská výchova
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Jan Hojda, Th.D.
Oponent práce:	Mgr. Bc. Miloš Zapletal, Ph.D.



Zadání bakalářské práce

Autor:	Mgr. Martin Zubr
Studium:	P17K0066
Studijní program:	B7507 Specializace v pedagogice
Studijní obor:	Náboženská výchova
Název bakalářské práce:	Teologicko-antropologická interpretace filmu Tenkrát na Západě
Název bakalářské práce AJ:	Theological and anthropological interpretation of film Once Upon a Time in the West

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Bakalářská práce se věnuje teologicko-antropologické interpretaci filmu Sergia Leoneho Tenkrát na Západě. Na základě sémantiky filmu poukazuje na jeho teologicko-antropologický smysl. Zabývá se odkazovacími možnostmi filmu vzhledem k problematice lidské osoby, spravedlnosti, trestu, možnosti smíření, stárnutí, mezilidských vztahů, hledání místa ve světě apod.

BÍLEK, Petr A. Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu. Brno: Host, 2003. Teoretická knihovna, sv. 8. ISBN 80-729-4080-5; BOUBLÍK, Vladimír. Teologická antropologie: člověk v Kristu Ježíši. Vyd. v KNA 2. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2006. Teologie (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 80-7195-059-9; CLARKE, W. Norris. Osoba a bytí. V Praze: KrystalOP, 2007. ISBN 978-80-85929-92-8; ECO, Umberto. Meze interpretace. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9; ECO, Umberto. Teorie sémiotiky. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0157-7; GUARDINI, Romano. Svět a osoba. Svitavy: Trinitas, 2005. Studium (Křesťanská akademie v Římě). ISBN 80-86885-02-X; GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. O podstatě uměleckého díla. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9; HODROVÁ, Daniela. Poetika míst: kapitoly z literární tematologie. Jinočany, 1997. ISBN 80-860-2204-8; HODROVÁ, Daniela. --na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-721-5140-1; HOJDA, Jan. Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko-antropologické interpretace. Ostrava: Moravapress, 2013. ISBN 978-80-87853-04-7; MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6; MÜLLER, Gerhard Ludwig. Dogmatika pro studium i pastoraci. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 978-80-7195-259-6; POSPÍŠIL, Ctirad Václav. Hermeneutika mystéria: struktury myšlení v dogmatické teologii. 2. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP). ISBN 978-80-87183-16-8.

Garantující pracoviště: Katedra kulturních a náboženských studií,
Pedagogická fakulta

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Hojda, Th.D.

Oponent: Mgr. Bc. Miloš Zapletal, Ph.D.

Datum zadání závěrečné práce: 29.3.2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou závěrečnou práci vypracoval pod vedením vedoucího závěrečné práce samostatně a uvedl jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 11. června 2021

.....
Podpis

Anotace

ZUBR, Martin. *Teologicko-antropologická interpretace filmu Tenkrát na Západě*. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2021. 61 s. Bakalářská závěrečná práce.

Bakalářská práce se zabývá teologicko-antropologickou interpretací filmového díla *Tenkrát na Západě*. S ohledem na výrazný odkazovací potenciál filmu se pokouší nahlížet na dílo ve světle Zjevení a prokázat, že navzdory dekonstrukčnímu žánrovému zasazení snímku tento vypovídá o člověku a o světě způsobem, který odpovídá křesťanské teologii a antropologii. Na základě sémantiky zmíněného filmu se tak práce snaží ukázat jeho teologický smysl.

Klíčová slova: chudoba, teologická antropologie, křesťanství, obraz Boha, vztahovost

Annotation

ZUBR, Martin. *Theological and anthropological interpretation of the film Once Upon a Time in the West*. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2021. 61 pp. Bachelor Degree Thesis.

The Bachelor degree thesis concerns with the theological and anthropological interpretation of the film work *Once Upon a Time in the West*. With regards to the referential nature of film it attempts to approach the work in light of the Revelation and to prove that in spite of the deconstructive genre the film presents a view on human beings and the world in a way reconcilable with Christian theology and anthropology. Based on the semantics of said film the work attempts to show its theological meaning.

Keywords: poverty, theological anthropology, Christianity, image of God, relational nature

Poděkování

Za ochotu, trpělivost, vstřícný přístup při psaní práce a za cenné rady, jakož i za přivedení k tomuto nahlížení na umělecká díla děkuji především vedoucímu mé práce doc. Mgr. Janu Hojdovi, Th.D. Dále děkuji P. Vojtěchu Brožovi za poskytnutí některých literárních pramenů a v neposlední řadě pak mé ženě za obětavou podporu a trpělivost při psaní této práce.

Obsah

ÚVOD.....	8
Metodologické ukotvení teologicko-antropologické interpretace filmového díla.....	9
1 ČLOVĚK HLEDAJÍCÍ SVÉ MÍSTO: LIDSKÁ BYTOST A PŘIROZENÁ TOUHA PO SEBEPŘESAŽENÍ.....	12
1.1 ČLOVĚK JAKO BYTOST HLEDAJÍCÍ SVŮJ SMYSL; ČLOVĚK JAKO BYTOST SPOLEČENSKÁ.....	12
1.2 ČLOVĚK JAKO BYTOST HLEDAJÍCÍ SVŮJ ČAS (<i>KAIROS</i> UVNITŘ <i>CHRONOS</i>).....	15
1.3 ČLOVĚK JAKO BYTOST TOUŽÍCÍ PO PŘEKVAPENÍ	18
1.4 ČLOVĚK JAKO BYTOST HLEDAJÍCÍ UKOTVENÍ – RITUÁL, POSVÁTNO.....	20
2 „CHUDÁ“ JILL JAKO PROTAGONISTKA FILMU	23
2.1 MULTIDIMENZIONÁLNÍ ROZMĚR CHUDOBY	23
2.2 CHUDOBA, ODEVZDÁNÍ SE DO VŮLE BOŽÍ, PŘIJETÍ SVÉHO OSUDU, KENOZE	27
2.3 NECHAT SE OBDAROVAT = JEDNOU KRALOVAT	29
3 REFLEXE SMYSLU ŽIVOTA A ZAMĚŘENÍ EXISTENCE U JEDNOTLIVÝCH DALŠÍCH POSTAV	32
3.1 MORTON A VYPRAHLOST SOBECKOSTI	33
3.2 MCBAIN A ŽIVOT VĚČNÝ.....	35
3.3 CHEYENNE A METANOIA, CHEYENNE A NALEZENÍ SMYSLU V PROEXISTENCI	38
3.4 PROBLÉM HARMONIKY	41
4 FRANK JAKO (HLAVNÍ) ZÁPORNÁ POSTAVA? ZTĚLESNĚNÍ POPŘENÍ LIDSKÝCH POTŘEB SPRAVEDLNOSTI A MILOSRDENSTVÍ	42
4.1 FRANK JAKO PROTIVNÍK BOHA SPRAVEDLIVÉHO	43
4.2 FRANK JAKO PROTIVNÍK BOHA MILOSRDNÉHO	46
4.3 FRANK JAKO FRANK: <i>TOTENTANZ</i> A CESTA K SEBENALEZENÍ.....	48
ZÁVĚR.....	54
SEZNAM ZKRATEK	55
SEZNAM LITERATURY	56
PŘÍLOHA A – SEGMENTACE FILMU.....	62

Úvod

Tenkrát na Západě, coby *spaghetti western*, patří spolu s některými dalšími díly¹ k tradici tzv. revizionistického westernu (anti-westernu). Zatímco původní obraz westernu měl ztělesňovat mnoho mýtů – hranici, individualismus, zemi, právo a pořádek versus anarchii – na nichž národní psyché (zejm.) Spojených států i nadále závisí² a v padesátých letech došlo k určitému prolnutí westernu s prvky *filmu noir* a souvisejícímu zvažnění a učinění žánru více pesimistickým,³ revizionistický western si výslovně klade za cíl odporovat tradičním mýtům a konvencím klasického westernového mýtu a snaží se tento žánr dekonstruovat.⁴

Rovněž převážná většina autorů, již se k tomuto konkrétnímu snímku vyjadřují,⁵ téměř nikdy neopominou silně zdůraznit tento dekonstrukční a „bořící“ element díla. Někteří pak výslovně vykreslují film téměř jako narativní a obecně filmové unikum, které jde zcela proti očekáváním diváků a konvencím hollywoodského filmu vůbec.⁶

Navzdory této skutečnosti se však jedná o snímek, který má – na podobně dekonstrukčně laděné dílo – velkou oblibu, v mnoha ohledech dokonce přesahující oblibu děl „klasických“ daného žánru, a to zejména v českém milieu.⁷ Jedná se o dílo, které svým

¹ Např. převážná část tvorby Sama Peckinpaha, Altmanův *McCabe & Mrs. Miller* (1971), *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) George Roye Hilla či literární tvorba Cormaka McCarthyho, zastoupena i ve filmové kultuře prostřednictvím adaptace bratří Coenů *No Country for Old Men* (2007).

² Srov. MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus, s. 301.

³ Tamtéž, s. 308-309.

⁴ Srov. např. SEDLÁKOVÁ, Aneta. *Demystifikace westernového hrdiny: Neoformalistická analýza filmu Zabít Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem*. [online]. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014 [cit. 17. 3. 2021], s. 13-14. Bakalářská práce. Dostupné na https://is.muni.cz/th/lbulg/Sedlakova_Aneta_399254_Demystifikace_westernoveho_hrdiny.doc, či první kapitolu „*Redefining the Western*“ in FULWOOD, Neil. *The Films of Sam Peckinpah*. [e-kniha]. Londýn: Batsford, 2014, v el. vydání nestránkováno.

⁵ Např. kapitola 6 „*A Nice, Quiet Country Life*“: *Once Upon a Time in the West* in CUMBOW, Robert C. *The Films of Sergio Leone*. [e-kniha] Lanham: Scarecrow Press, 2008, v el. vydání nestránkováno, dále DEAN, Remy. *Once Upon a Time in the West*. In: *FrameRated.co.uk* [online]. ©2018, 26. listopadu 2018 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné na <https://www.framerated.co.uk/once-upon-time-west-1968/>, či MANEESH, Krishnan. *Once upon a time in the West: Sergio Leone's epic, all-star cast Western fairy-tale is one of the greatest movies ever made*. In: *Mank's Movie Musings* [online]. ©2019, 31. července 2019 [cit. 30. 4. 2021]. Dostupné na <https://manksjoint.home.blog/2019/07/31/once-upon-a-time-in-the-west-sergio-leones-postmodern-fairy-tale-about-the-old-west/>.

⁶ Srov. článek KOKEŠ, Radomír D. *Vyprávění, styl a svět Tenkrát na Západě*, knižně in KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015, s. 45-55.

⁷ Např. na uživatelské databázi ČSFD.cz má k 30. dubnu 2021 *Tenkrát na Západě*, coby 16. nejlepší a 37. nejoblíbenější film, přes 50.000 uživatelských hodnocení; oproti tomu některé z nejznámějších Fordových ikonických westernů „klasické“ éry podobných čísel ani zdaleka nedosahují – *The Iron Horse*

kulturním vlivem (viz např. téměř zlidovění hudebního tématu Jill, v Česku pak s textem Zbyška Malého a v podání Věry Špinarové jako samostatné skladby) a všeobecnou popularitou nepochybně přesahuje rozměr pouhé žánrové hříčky či postmoderního, cynického likvidátora idejí. A jakkoliv by se nabízelo tuto popularitu vysvětlit pouze „hezkými záběry“ a „dojemnou hudbou“, při opakovaném sledování vyplývají konkrétní body, postupy, symboly, jež navzdory výše uvedenému vypovídají o myšlenkách, přibězích, symbolech a obrazech člověka, které působí v posledku velmi „klasicky“, univerzálně a zcela v souladu s židokřesťanskou teologicko-antropologickou tradicí.

Za cíl této práce si tedy pokládáme doložení nebo vyvrácení hypotézy, že navzdory uvedenému dekonstrukčnímu rámci se v případě snímku *Tenkrát na Západě* jedná o zachycení obecně lidské zkušenosti, dokládající, že člověk je bytostí toužící po sebezpřesahujícím, transcendentním rámci, že je odrazem Boží Trojice zejména v rovině své vztahové podstaty a hledá naplnění své existence vycházením ze sebe a „proexistencí“ pro jiné, přičemž tato povaha je lidské bytosti vlastní, ať už si to tato uvědomuje, či nikoliv.

Krom tohoto významového potenciálu si pak práce klade za cíl nastínit odkazovací možnosti díla ve světle Zjevení, a to prostřednictvím metodiky předložené níže. V tomto smyslu se pak bude jednat i o snahu předložit pokus o nalezení teologicko-antropologického významu díla ve všech jeho rovinách.

Podpurnými liniemi, odpovídajícími jednotlivým kapitolám, nám pak budou zejména otázka antropologického pohledu samotného filmu, povaha a podoba člověka v případě hlavní protagonistky Jill, kontrast v reflexi životního přístupu postav McBaina a Mortona, vývoj (v zásadě v rámci filmu ojedinělý) postavy Cheyenna a otázku, jak se konflikt postav Harmoniky a Franka vztahuje k narativnímu a emocionálnímu centru filmu.

Metodologické ukotvení teologicko-antropologické interpretace filmového díla

Tato práce se snaží zohlednit metodologická východiska teologické interpretace filmového díla coby umělecky ztvárněného vyprávění, tak jak jsou tato v pracích obdobného typu užívána.⁸ Jedním z předpokladů je, že umělec – „zrozený k vidění,

(1924) jich má méně než 300, *Stagecoach* (1939) necelých 1.000 a dokonce i „proto-revizionističtí“ *Stopaři* (1956) jich nemají ani 1.700.

⁸ Srov. HOJDA, Jan. *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko-antropologické interpretace*. Ostrava: Moravapress, 2013, s. 10.

povolaný k nazírání“ svým viděním a zpodobováním plněji odhaluje podstatu předmětu a tím i podstatu vlastní, a tedy podstatu člověka vůbec; vytváří tak něco, co se netýká jen jeho osobně, ale i člověka obecně.⁹ Umělecké vyprávění pak vytváří vlastní imanentní svět, tedy fikční univerzum, který má schopnost odkazovat mimo sebe, k jiné skutečnosti.¹⁰ K tomuto rozměru uměleckého díla pak přistupujeme z pozice hermeneutické interpretace, včetně *sui generis* hermeneutického kruhu: „*Naše životní zkušenost je zároveň naším předporozuměním a ve světle této životní zkušenosti interpretujeme umělecké vyprávění. Hledáme tak shodu mezi naší zkušeností a významovým děním díla. Zároveň však empirické pole naší zkušenosti do určité míry opouštíme a s pomocí významového dění díla nacházíme její nové vyjádření; docházíme tak nejen k novému porozumění významu díla, ale též k novému porozumění naší vlastní zkušenosti.*“¹¹ Z prvků významové výstavby díla se pak převážně budeme opírat o motiv, postavy, děj a časoprostor, avšak tam, kde to bude příhodné, zohledníme též aspekt způsobu vypravování konkrétního příběhu¹² a případnou komunikaci filmu přímo s divákem v metajazyce filmového vyprávění.

Pracujeme rovněž s předpokladem, že Kristus nám zjevuje Otce, nýbrž i *“plně odhaluje člověka jemu samému a dává mu poznat vznešenost jeho povolání.*”¹³ Zároveň připouštíme, že vrcholným uskutečněním lidství je lidské spodobení se se Slovem, dokonalým obrazem neviditelného Boha, v duchu novozákonního *“milování, nyní jsme děti Boží; a ještě nevyšlo najevo, co budeme! Víme však, až se zjeví, že mu budeme podobni, protože ho spatříme takového, jaký jest. Každý, kdo má tuto naději v něho, usiluje být čistý, tak jako on je čistý”* (1 Jan 3, 2-3), a že tedy naše poznání Boha roste s naší podobností jemu; v posledku pak vnímáme velmi těsnou vazbu mezi teologií a naším chápáním Boha a spiritualitou coby vnitřním životem člověka.¹⁴ Teologická antropologie přitom nemůže začínat „seshora“, tj. z abstraktního obrazu člověka, uměle aplikovaného na jednotlivce, nýbrž musí začínat u konkrétního člověka, jehož situaci však lze objasnit pomocí rozumu

⁹ Srov. GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfín (Triáda), s. 41.

¹⁰ Srov. HOJDA, *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století*, s. 10.

¹¹ Tamtéž, s. 11.

¹² Tamtéž, s. 12.

¹³ Srov. *Pastorální konstituce o církvi v dnešním světě Gaudium et spes*, čl. 22.

¹⁴ Srov. POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. 2. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP), s. 49.

i ve světle osobního vztahu k Bohu.¹⁵ I v této rovině si tedy tato práce klade za cíl porozumět způsobu bytí člověka, tak jak je o tomto vypovídáno předmětným filmovým dílem, a tento se pokusit reflektovat ve světle Zjevení.

¹⁵ Srov. MÜLLER, Gerhard Ludwig. *Dogmatika pro studium i pastoraci*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství), s. 105.

1 Člověk hledající své místo: lidská bytost a přirozená touha po sebepřesazení

Dříve, než v následujících kapitolách rozebereme jednotlivé specifické obrazy a charaktery na konkrétních případech, musíme se nejprve zastavit u samotného „dějiště“, totiž u základních příběhových a antropologických premis, které nám film předkládá a na které budeme zpětně odkazovat. Chceme se tedy v této kapitole zabírat jednotlivými aspekty lidského bytí a hledání, tak jak jsou tyto prezentovány ve filmu, a to zejména z hlediska člověka coby bytosti toužící po sebeidentifikaci a sebepřesazení, kterýžto předpoklad nám otevírá dveře k hlubší interpretaci jednotlivých charakterů a jejich souvislostí v následujících kapitolách.

1.1 Člověk jako bytost hledající svůj smysl; člověk jako bytost společenská

Jako první je zapotřebí se zastavit u otázky lidsky typické a specifické a přítomné v mnoha uměleckých dílech napříč kulturami. Jde o otázku smyslu sebe sama (resp. i poznání sebe sama), otázku identity.

Toto téma je všudypřítomné a lidstvo provází dlouhodobě; navzdory veškeré moci a pokroku lidstva si i nadále člověk „klade s úzkostí otázky týkající se dnešního vývoje světa, místa a úkolu člověka ve světě, smyslu snažení jednotlivce i společnosti a posledního cíle věci a člověka.“¹⁶ Slovy sv. Jana Pavla II. „*touhu poznat pravdu a nakonec poznat Boha samého vložil totiž do lidského srdce Bůh, aby člověk tím, že pozná a bude milovat Boha, mohl dosáhnout také plné pravdy o sobě samém. [...] Na architrávu delfského chrámu bylo vytesáno napomenutí „Poznej sám sebe“, aby dosvědčovalo základní pravdu, kterou měl přijmout jako minimální pravidlo každý, kdo se chtěl odlišit od všech stvořených věcí jako „člověk“, totiž jako ten, „kdo poznává sám sebe“.*“¹⁷ Je tedy dle našeho názoru legitimní snažit pohlížet na umělecké dílo jako na pokus se k této rovině lidského prožívání rovněž vyjadřovat, i vzhledem k metodologii uvedené výše.

Tím spíše, že toto hledání je přítomno přímo v žánrovém zakotvení filmu: *Tenkrát na Západě* představuje fikční svět, ve kterém dochází k dramatické změně společenského uspořádání; nastává přelomová doba mezi divokým obdobím americké

¹⁶ *Gaudium et spes*, čl. 3.

¹⁷ *Encyklika Fides et ratio o vztazích mezi vírou a rozumem*, úvod.

historie a obdobím modernity charakterizované zrodem velkoměst, zmenšujícím se, „zasítovaným“ světem železnic, silnic, telegrafů, civilizací, bujícím kapitalismem, tedy období v rámci westernového žánru často problematizované.¹⁸ Z takto postaveného konceptu tedy vyplývá, že postavy, které jsou identitárně zakotveny v předchozí, „starší“ době musí spolu s touto změnou paradigmatu přehodnocovat své zaměření a chápání sebe sama. Reakce konkrétních postav na tento posun chápání světa se liší (zatímco Cheyenne s Harmonikou se snaží pomoci nalézt místo Jill, Frank se snaží vytěžit co nejvíce pro sebe¹⁹ a „učí“ se od Mortona byznysu), ale všechny jsou s okolním světem v konfliktu a v zásadě všechny končí zcela v rozchodu se svým původním záměrem.

Pozoruhodné však je, že (alespoň v obecném vnímání *Tenkrát na Západě* ve filmově-analytickém úzu a v souladu s v úvodu nastíněnou reputací díla) identitu v tomto konkrétním případě nehledají pouze postavy, nýbrž i film sám, jeho autor (režisér) a diváci, neboť i zde probíhá restrukturalizace chápání konkrétního žánru, a to vlastním, individuálním způsobem.²⁰

Děj *Tenkrát na Západě* je výrazně omezený a mnoho „zvrátů“ tak vlastně sestává mnohem více ze zjištění konkrétní informace z minulosti, která má dopad na současnost, než na jednání jednotlivých postav či dokonce událostech okolního světa. Tak i postavy samotné jsou definovány *de facto* funkčně,²¹ jsou psychologicky a charakterově málo prokresleny, a tedy mnohem spíše definovány svými vztahy k postavám jiným než jakýmkoliv jiným způsobem (viz například postavy Harmoniky a Franka, které jsou – alespoň na první pohled – charakterově výrazně jednorozměrné a charakterizované primárně svou rivalitou). Postavy tak hledají svůj smysl (a v posledku i své „Já“) nejen

¹⁸ Srov. KOKEŠ. *Rozbor filmu*, s. 45; z dalších příkladů pak např. v Peckinpahových snímcích *Balada o Cable Hogueovi* (1970) či *Divoká banda* (1969) či zcela mimo filmový žánr v populární sérii videoher *Red Dead Redemption 1* a *2*. Konečně pak tvorba Johna Forda, byť *de facto* kodifikátora žánru, se právě tématu problematizace změny éry a společenského paradigmatu (resp. jisté formy *generation gap*) rovněž často věnuje (srov. např. PIPPIN, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 2012, s. 141-143); konkrétně u Forda je pak tento žalozpěv na umírající éru přítomen i v jeho zcela newesternových filmech, např. v steinbeckovské adaptaci *Hrozny hněvu* (1940), *Bylo jednou zelené údolí* (1941) anebo – v subtilnější podobě – např. v *The Last Hurrah* (1958) (srov. např. MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. [e-kniha]. Jackson: University Press of Mississippi, 2011, s. 329-333 a 590-593).

¹⁹ Srov. KOKEŠ. *Rozbor filmu*, s. 46.

²⁰ Viz srovnání *Tenkrát na Západě* a Peckinpahovy *Divoké bandy* v rámci celého článku *Vyprávění, styl a svět Tenkrát na Západě* in KOKEŠ. *Rozbor filmu*, s. 45-55.

²¹ Tamtéž, s. 46.

v textu filmového díla, nýbrž i v meta-rovině vyprávění samého, nadto pak tento hledají v objevování své vztahovosti.

Norris Clarke má za to, že *vztahovost* je explicitním primordiálním rozměrem každého reálného jsoucná, neoddělitelná od jeho substanciality,²² že každé reálné jsoucná přirozeně spěje ke sprádaní pavučiny vztahů a vytváření sítě, řádu nebo systému s okolními jsoucnými, a tedy jistý druh komunity v nejširším slova smyslu, takže být znamená vlastně vždy *spolu-být* a bytí a společenství jsou neoddělitelné.²³ Dále jak uvádí Guardini: „*Podstata osoby spočívá tedy zásadně v jejím vztahu k Bohu. Křesťanské vědomí však neodvozuje tento vztah z jakéhosi náboženského setkání, k němuž by docházelo v širém prostoru světa dějin, nýbrž od osoby Kristovy. [...] V Pavlových listech se nachází v různých obměnách jeden specifický výrok, vybudovaný podle schématu: člověk je v Kristu; Kristus je v člověku.*“²⁴ Tedy postavy, byť zprvu působící výrazně individualisticky, jsouce však nuceny spolupracovat a ohlížet se na ostatní a nejen v textu díla (o tom blíže v následujících dvou kapitolách), nýbrž i v rovině samotného vyprávění jsou nuceny fungovat vztahově a jsou do jisté míry vehnány do *proexistence* pro druhé, vypovídají tak o vztahové povaze člověka jakožto obrazu Boha, jenž je vztahový – dle Rahnerova *Grundaxiomu* – vevnitř i navenek.²⁵ Jestliže konkrétní postavy ve svém sebepoznání dospívají a dozrávají ve své seberealizaci vlastně k téměř „konvenčním“ křesťanským typům (Cheyenne – viz kapitola 3) a připustíme-li, že „*obraz Boha má zásadní význam pro spiritualitu a sebepochopení člověka,*“²⁶ pak i opačně – spiritualita a sebepochopení člověka vypovídá o obrazu Boha, který je tímto nepřímým způsobem ve snímku prezentován. I *Tenkrát na Západě* tak vypovídá o člověku jako o bytosti vztahové, toužící po vycházení ze sebe, o obrazu Boha trojičního – Trojjediného.

²² CLARKE, W. Norris. *Osoba a bytí*. Praha: Krystal OP, 2007, s. 20-21.

²³ Tamtéž, s. 28-29.

²⁴ GUARDINI, Romano. *Svět a osoba*. Svitavy: Trinitas, 2005. Studium (Křesťanská akademie v Římě), s. 122.

²⁵ Srov. POSPÍŠIL. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*, s. 28 a 68.

²⁶ Tamtéž, s. 75.

1.2 Člověk jako bytost hledající svůj čas (*kairos* uvnitř *chronos*)

Vraťme se ještě k oné dynamické změně lidského a společenského prožívání, kterou *Tenkrát na Západě* dle přechozí podkapitoly zachycuje. Není náhodou, že tato změna je vyjadřována jako posun temporální. Člověk a čas (resp. člověk a jeho prožívání času) je jednou ze základních rovin snímku, kterou zdůrazňují některé konkrétní narativní volby.

Již v předchozí podkapitole jsme zmínili rovinu téměř všech postav „mimo svůj čas“ (Cheyenne, Harmonika, Frank a v jisté rovině i Jill se musí přizpůsobit nové éře Divokého Západu, Morton sice tuto novou éru symbolizuje, ale teprve ji do Flagstone a Sweetwateru musí šířit; mimo svůj uzpůsobený vlak je zde zatím spíše jako ryba na suchu, či spíše „jako želva mimo svůj krunýř,“ jak ve scéně v devadesáté sedmé minutě snímku konstatuje Frank). Dále téměř na závěr filmu, když Frank prohlásí, že není „*businessman*“, pouze „*man*“, Harmonika toto druhé označí za „*ancient race*“ (v českém překladu: „druh na vymření“), čímž implikuje právě tuto změnu paradigmatu.

Tento rozměr pak lze v obecně lidské zkušenosti připodobnit, resp. přidružit k tématu stárnutí, tedy jiného způsobu ocitnutí se „mimo svůj čas“, a to z hlediska diskrepance mezi osobním vývojem lidské bytosti a objektivním vývojem světa kolem ní. Stárání lze v tomto ohledu vnímat jako postupné vyčerpávání *chronos*, tedy kalendářového času lidské bytosti, kdy však naopak *kairos*, tedy správný čas pro danou věc, může poskytovat ještě vyšší potenciál.²⁷ Toto napětí je pak výslovně přítomno i ve filmu, a to zejména v postavách Mortona a především Cheyenna, které detailněji rozebereme ve třetí kapitole této práce.

Avšak téma „správného času“ ještě neopustíme, neboť tento koncept implikuje *čekání*. Již zmiňovaný časový aspekt se dokonce i v rovině formy prolíná celým snímekem; *Tenkrát na Západě* je – podobně jako téměř všechny Leoneho snímky počínaje *Hodným, zlým a ošklivým* – spíše delší (téměř tři hodiny) a jeho tempo, ovlivněné četností střihů a délkou záběrů je rovněž spíše pomalé a divák je tak nucen k čekání, zejména na příležitosti, kdy se něco nového dozví, neboť narativ filmu

²⁷ Srov. SUCHOMELOVÁ, Věra. *Senioři a spiritualita: Duchovní potřeby v každodenním životě*. [online]. České Budějovice: Katedra pedagogiky Teologické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2015 [cit. 25. 4. 2021], s. 39. Disertační práce. Dostupné na https://theses.cz/id/rszfunc/disertace_finalni_verze_Suchomelova.pdf

je mnohem více založen na sdělování či zjišťování informací týkajících se minulosti než na aktuálním dění přímo v textu díla (k tomu více níže).

Nicméně i přímo ve fikčním světě dochází k reflexi času, a to v různých jeho rozměrech. Tak například již úvodní scéna filmu sestává z převážné části z čekání tria pohůnků Franka na Harmoniku na železniční stanici Cattle Corner, v níž téměř absentuje jakýkoliv děj či dialogy a přes zjevný záměr spočívající ve stupňování napětí nelze než konstatovat, že dochází k jakési tematizaci čekání.

Mnohem skrytěji, avšak s mnohem důležitějším významem je pak předloženo Harmonikovo čekání na správný okamžik, kdy vykonat pomstu na Frankovi. Přestože se totiž Harmonika s Frankem snaží setkat již od samého počátku filmu, několikrát nastane situace, kdy by mohl na Frankovi pomstu již vykonat, ale tuto odkládá (dokonce v druhé polovině filmu Franka zachrání před jeho vlastními muži), právě tak, jako odkládá sdělení Frankovi, kdo Harmonika vlastně je a proč po něm jde, což reflektují obě postavy v rámci svého závěrečného rozhovoru: „*‘Cause I know that now you’ll tell me what you’re after.*“ „*Only at the point of dying.*“²⁸ Toto implikované vnímání vnějšího plánu, „správného času“ pro danou věc, pak nacházíme i u McBaina, který, jak uvádí Harmonika ve vysvětlujícím rozhovoru s Cheyennem, věděl, že železnice bude pokračovat na západ, a tak „skoupil pozemky, utáhl opasek a čekal“.

Nejspíše pak není náhodou, že postavy vnímané v rámci narativu jako (v zásadě) spíše pozitivní ukazují schopnost trpělivosti a čekání na správný okamžik, jako právě Harmonika, Cheyenne a McBain (a svým způsobem i Jill, viz následující kapitola), kdežto postavy předkládané jako (spíše) záporné projevují tu či jinde značnou netrpělivost, která vede mnohdy i k jejich škodě; v první scéně netrpělivý gauner vytrhne telegraf, honí mouchu, nemůže se smířit s tím, že musí čekat; Morton vše uspěchává, protože vlastními slovy „nemá čas“ na překvapení, na čekání (protože má nemoc, která ho zabíjí, znehybňuje), což jej vede ke snaze vyvinout tlak na vlastníky pozemků a rozhodne se využít a připlést do situace Franka, což vede v posledku k jeho zkáze; Frank svým spěcháním – v touze už už „potrestat“ nohsleda, který se nechal sledovat – tohoto zabije a nedozví se tedy, že pod vlakem je schován Cheyenne.

²⁸ Tuto citaci dialogu snímku, jako některé jiné, ponecháváme v originálním znění, neboť máme za to, že český překlad použitý v titulcích a dabingu „Teď mi totiž řekneš, o co ti jde.“ „Jen až budu umírat.“ významově silně posouvá vyznění těchto konkrétních replik.

Tenkrát na Západě tak lze považovat za dílo, které zdůrazňuje důležitost čekání na správný okamžik, vyzdvihuje čekání v rámci své formy i v rámci svého obsahu. Pokusíme-li se rozklíčovat spirituální rovinu tohoto důrazu na čekání, resp. vztahu *chronos* ke *kairos*, lze použít přímo Nový zákon, který s oběma pojmy běžně operuje, a to zejm. v tomto jejich kontrastním významu,²⁹ kdy *kairos* má být „Boží“ čas, označení „*doby převratného Božího zásahu do dění stvořeného světa a lidských dějin. Je to čas zjevení Boží spravedlnosti, Božího soudu, Boží vlády.*“³⁰

Jak již bylo řečeno výše, vyprávění tohoto filmu velmi často závisí mnohem více na skutečnostech, které se dozvídáme z minulosti a které dávají aktuálně viděnému dění nový, jasnější náhled.³¹ Opět je tak ve středu zájmu (z hlediska obsahu i formy) otázka času, tentokrát „času uplynulého“ a doplňuje tak drama „člověka, ukotveného v čase.“ Právě touha zjistit, jaká byla tato historie (kdy některé z nejdůležitějších odhalení událostí v minulosti, zejm. historii Jill a společnou historii Harmoniky s Frankem, která stojí v pozadí jejich konfliktu a dává jejich vztahu význam, film odkládá téměř až do poslední chvíle) je často hnacím motorem zájmu diváka i postav a opět tak vykresluje způsob lidského bytí v podobě touhy po proniknutí do přesažného tajemství. Nadto pak samotný koncept „správného času“ v této rovině implikuje, že tento správný čas byl někým určen, někým, kdo stojí vně. *Kairos* neurčují postavy, na *kairos* se čeká, tak jako se čeká na závěrečný duel až téměř do úplného konce tříhodinového snímku. Jedná se tak vlastně o další způsob vyjádření touhy po „něčem víc“, tedy po hledání řádu a systému v rovině času a v posledku pak i po architektovi, který by „správný čas“ určoval. Tato touha po schopnosti otevření se vyššímu záměru je pak dále realizována a tematizována v explicitním apelu snímku na *překvapení*.

²⁹ Např. Sk 13,18 užívají „*χρόνον*“, přeloženo v ČEP: „*Celých čtyřicet let trpělivě snášel jejich chování na poušti, a když vyhledal sedm národů v kanaánské zemi, dal ji v úděl svému lidu.*“; dále např. „*χρόνον*“ ve Sk 27,9, v ČEP: „*Protože jsme ztratili mnoho dní a plavba byla nebezpečná, neboť již minul čas postu, Pavel je varoval...*“

Srov. oproti tomu „*ὁ καιρός*“ v Mk 1,15, ČEP: „*Naplnil se čas a přiblížilo se království Boží. Čiňte pokání a věřte evangeliu.*“ či „*ὁ καιρός*“ v Jan 7,6, ČEP: „*Ježíš jim řekl: „Můj čas ještě nenastal, ale pro vás je stále vhodný čas.“*“, dále např. Řím 13,11-14: „*Víte přece, co znamená tento čas: už nastala hodina, abyste procitli ze spánku...*“

³⁰ Srov. VOLESKÝ, Jiří. *Komentář k listu Římanům 13, 11-14*. In: *České katolické biblické dílo* [online]. Samotišky: České katolické biblické dílo [cit. 25. 4. 2021]. Dostupné na <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-a/r-1311-14/>

³¹ V tomto ohledu alespoň dle autora práce mnohdy připomíná nejvíce ze všeho detektivní příběh, srov. KOKEŠ. *Rozbor filmu*, s. 45-55.

1.3 Člověk jako bytost toužící po překvapení

I otázka překvapení je přítomna v obou rovinách, totiž přímo v textu, kde se týká postav v explicitně tematizované otázce překvapení (tato se pak nachází i přímo v dialozích postav), jakož i rovině formy a komunikace s divákem. Již výše bylo opakovaně uváděno všeobecně akceptované postavení filmu *Tenkrát na Západě* coby díla dekonstrukčního, anti-westernového, specifického i ve svém způsobu vyprávění. Tak (alespoň hypoteticky) dochází nejen skrze boření jistých vypravěčských schémat, avšak i skrze postupné „detektivní“ odhalování historie, tak jak jsme toto zmiňovali v předchozí podkapitole, k ničemu menšímu než *překvapování* diváka.³² Konečně záměr diváka výslovně překvapit je zjevný i z obsazení miláčka amerického publika Henryho Fonda do role vraha dětí a znásilňovače Franka.³³

Z příkladů v samotném fikčním světě lze (opět) zmínit již úvodní scénu, při níž Frankovi pohůnci očekávají, že někdo vystoupí z vlaku, nikoho nenacházejí a otočí se k odchodu a teprve v tuto chvíli se objeví Harmonika. Ten se ptá po Frankovi, ale jeho odpovědí je opět popření očekávání („*Frank sent us.*“) – tito tedy nejsou, koho očekával. I nadále se však Harmonika v průběhu filmu snaží s Frankem setkat. S prostředím vlaku a nádraží pak souvisí mj. první scéna s Jill, která má být očekávána McBainem na nádraží, tohoto sama očekává a nenalézá, či Cheyenne, který během přepadení vlaku „překvapí“ jednoho z pohůnků pistolí schovanou na nečekaném místě – ve své botě.

Jill pak dále Cheyennovi vypráví o setkání McBaina, tím způsobem, že si člověk říká „teď už tě, světe, znám, odtěď už žádá překvapení“ a najednou se objeví někdo takový. Jill rovněž překvapuje celou komunitu Flagstone – Sweetwateru, kdy odhaluje, že svatba s McBainem proběhla již před měsícem a že tedy přijíždí nikoliv jako snoubenka, nýbrž jako vdova.

Frank na výtku Mortona, proč že McBainovu rodinu vyvraždil, že se teď objevila „paní McBainová“ a že to je problém odpovídá, že to nečekal, že to je něco, co neměl

³² Kokeš výslovně zmiňuje paralelu s filmovou replikou: „*Cheyenne v jednu chvíli o Harmonikovi prohlásí, že ‚hraje, když by měl mluvit, a naopak mluví, když by měl hrát.‘ To lze vztáhnout na celé Tenkrát na Západě a jeho vyprávěcí strukturu: nikdy nedělá, co by na základě zavedených konvencí dělat měla,*“ viz KOKEŠ, *Rozbor filmu*, s. 46-47.

³³ Včetně výslovného apelu na to, aby si Fonda ponechal svou standardní vizáž, poté, co tento dorazil na natáčení s barevnými kontaktními čočkami a vousy – popsáno přímo Henrym Fondou v televizním rozhovoru z roku 1975, viz *Henry Fonda talks about his casting in Once Upon a Time in America*. In: *Youtube* [online]. 11. července 2007 [cit. 5. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cHI6HI7FUqA>. Kanál uživatele Si Melzer.

v plánu – přičemž Morton odpovídá, že „nemá čas na překvapení.“ Další výslovná zmínka je pak při scéně mezi Cheyennem a Harmonikou v hostinci na cestě, kdy Cheyenne je překvapen, že Harmonika zastřelil tři lidi v kabátech, které nosí jen Cheyennovi muži a ti „*don't get killed*“ a ptá se Harmoniky, zda jej to překvapuje, na což Harmonika odpovídá kladně.

Zajímavý kontrast k výše uvedenému, byť opět tematizující moment překvapení pak nastává mezi Harmonikou a Frankem těsně před závěrečným duelem, kdy nejenže Harmonika Franka zjevně očekává, ale na dotaz, zda je překvapen, že Franka vidí, odpovídá, že *věděl, že Frank přijde*.

Vzhledem k tomu, že i navzdory v úvodu uvedenému překvapivému a bořícímu potenciálu filmu tento však nepůsobí, že by měl záměr „jen“ bořit (dle autora práce ze samotného silně emočního ladění filmu jako celku vyplývá, že se nejedná o chladnou, akademickou „demolici mýtu“), v souvislosti s dále uvedenou tematizací překvapení přímo v textu filmu pak lze dojít k logickému závěru, že fikční svět filmu tímto způsobem sděluje či alespoň implikuje bytostnou potřebu lidské bytosti přizpůsobení se plánu někoho jiného a překonávání sebe sama v momentu překvapení, kdy lidská očekávání jsou zcela jiná než výsledek, realita a pravda. Jedná se tak vlastně o jistý akt pokory u postav i u diváka, totiž že opakovaně ztrácí „půdu pod nohama“, aniž by zahořkli a přestali „věřit“ v ucelený prostředek a zakončení, ve smysl všeho, který jim je nakonec vyprávěním poskytnut.

Tuto rovinu lze nalézt již v Bibli,³⁴ stejně jako u klasického apologety C. S. Lewise³⁵ a souvisí s podřízením se Božímu plánu, Prozřetelnosti (specifický případ takového postoje pak rozebereme v druhé kapitole této práce u postavy Jill), neboť *„jediné, co je [...] důležité a rozhodující, je naplnit očekávání přicházejícího Boha, jehož vůle se nemusí krýt s lidskými představami. Proto je třeba zapomenout na sebe a na svět a bděle zkoumat Boží vůli a jeho úmysly. Tato lidská bdělost není samozřejmá ani jednoduchá. Vyžaduje celého člověka, připravenou ochotu vše změnit, jakmile přijde Boží pokyn. Podobá se tedy procitnutí ze spánku a pozornému bdění, přičemž ‚spánek‘*

³⁴ Srov. např. Jak 4,13-15 – „A nyní vy, kteří říkáte: „Dnes nebo zítra půjdeme do toho a toho města, zůstaneme tam rok, budeme obchodovat a vydělávat“ vy přece nevíte, co bude zítra! Co je váš život? Jste jako pára, která se na okamžik ukáže a potom zmizí! Raději byste měli říkat: „Bude-li Pán chtít, budeme naživu a uděláme to neb ono.“

³⁵ Viz. název jeho konverzní autobiografie *Zaskočen radostí (Suprised by Joy)*.

je symbolickým vyjádřením ‚normálního‘ lidského života, který nemusí být nutně zlý, ale ve svých ‚vyjetých kolejích‘ není připraven na převratný Boží zásah a zjevení smyslu všeho lidského počínání.‘³⁶

Jakkoliv se však i v tomto ohledu objevuje touha po ‚vnějším‘ plánu, kterému by se – podobně jako v případě času – člověk mohl podřídit a jakkoliv tedy člověk touží po vystoupení ze svých představ a svých ‚malých světů,‘ neznamená to, že by tento rozměr lidského bytí nebyl v protikladném vztahu s podobně mocnou touhou po zakotvení a stabilitě, která se projevuje mimo jiné v lidské touze po rituálním prožívání.

1.4 Člověk jako bytost hledající ukotvení – rituál, posvátno

I pokud akceptujeme v druhé podkapitole zmiňovaný rozměr ‚čekání na správný okamžik,‘ který může sloužit jako klíč k některým konkrétním projevům pomalého rozvíjení či ‚řešení‘ zápletky, přesto se nelze zbavit pocitu jisté výrazné specifčnosti v chování charakterů. Pravděpodobně nejvýznamnějším příkladem je závěrečný ritualizovaný souboj Franka a Harmoniky, který spočívá téměř pouze v jeho očekávání a přípravě. Ač se jedná pořád o Sweetwater, vybírají si pro duel místo (byť pouze opodál), které je vyčleněno od ostatních a na kterém žádný jiný rozměr vyprávění kromě duelu samotného a odhalení Harmonikovy identity Frankovi neproběhne. I vzhledem k žánrovým konvencím,³⁷ které jsou tímto způsobem specificky dodržovány coby tradice pak lze navrhnout, že se v tomto případě jedná o vyčlenění určitého prostoru pro vysoce ritualizovaný způsob jednání, a tedy *sui generis* způsob hledání ‚pevného bodu‘, jakéhosi průlomu hierofanie do profánního způsobu bytí člověka.³⁸ Další příklad snahy o vyčlenění prostoru je pak např. patrný v úvodní scéně, ve které Frankovi muži ‚vyčistí‘ stanici – od ostatních lidí, od hlučícího telegrafu, nejraději i od hmyzu.

Není to však rozměr jediný. Napříč celým filmem postavy jednají pomalu, obřadně, s důrazem na význam gesta (např. jedna z emocionálně vypjatých scén v závěru

³⁶ Viz VOLESKÝ. *Komentář k listu Římanům 13, 11-14.*

³⁷ Konečně Leone sám používá velmi podobně vypadající formu duelu na konci svých předchozích filmů *Pro pár dolarů navíc* (1965) a *Hodný, zlý a ošklivý* (1966), které si jsou navíc podobné i podobným kruhovým půdorysem takto vyčleněného místa a dokonce i herci jsou v těchto dvou filmech téměř totožní.

³⁸ Srov. ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní.* Praha: OIKOYMENH, 2006. Oikúmené (OIKOYMENH), zejm. str. 18-23.

filmu spočívá na téměř neviditelném přikývnutí Franka s Harmonikou v ústech, značící, že pochopil, kdo je jeho protivník a že přijímá svůj osud). Mnoho scén pracuje velmi na efekt,³⁹ přitom však tyto nikdy nepůsobí rušivě a odpovídají naší představě o postavách samotných a o fikčním světě jako celku.

Tato rovina rituálního prožívání je člověku obecně vlastní a je jednou z důležitých součástí jeho prožívání náboženského. Tak například začleňování do skupin v rámci iniciačních obřadů patří k archetypálnímu lidskému jednání.⁴⁰ Dále již z metodiky uvedené výše vyplývá, že *a priori* přijímáme postulát, že člověk je bytost s přirozeným symbolickým cítěním, tj. má smysl pro věci symbolické, tedy pro „*to, co jednou daností otevírá jinou danost.*“⁴¹ Nadto se pak – zvláště v podobně dialogicky relativně strohém filmu – jedná o způsob, jak vyjadřovat duševní a duchovní rozměr postav navenek.⁴²

Při zohlednění této rituální roviny člověka pak lze zároveň ještě jiným způsobem nahlížet na temporální vyčlenění a „správný“ (zde *posvátný*) čas, které jsme rozebírali v předchozí podkapitole. Podle Eliadeho posvátný čas „je vlastně *zpřítomnělý mytický pračas*,“ člověk touží vystoupit z „běžného“ časového trvání a spojit se opět s mytickým pračasem⁴³ (v našem prostředí převážně skrze svátek, který takto „znovu zpřítomňuje“). Tento pokus o *reaktualizaci* je pak podpořen narativem – jak bylo uvedeno, převážná většina postav pochází z dřívějšího, *primordiálnějšího* světa, který je postupně nahrazován moderní civilizací („*an ancient race*“). Je-li tedy u postav patrná touha po dramatizaci a ritualizaci v podobě jednání, které přetrvává z této předchozí podoby

³⁹ Viz např. první setkání Cheyenna a Harmoniky v hostinci na cestě či Harmonikovo seznámení se u studny s Jill.

⁴⁰ Srov. KUNETKA, František. *Úvod do liturgie svátostí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001, s. 26.

⁴¹ Viz MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2005, s. 10.

⁴² Srov. např. GUARDINI, Romano. *O posvátných znameních*. Řím: Polygrafické závody PRO, 1968, s. 13: „*Celé tělo je nástrojem a výrazem duše. Duše není toliko uvnitř v těle, jako když někdo sedí ve svém domě, nýbrž přebývá a působí v každém údu a v každé žilce. Mluví z každé linie a tvaru i pohybu těla. V obzvláštní míře však jsou obličej a ruka nástrojem a zrcadlem duše. [...] pozoruj jednou některého člověka - nebo sám sebe - jak se hnutí myslí, radost, překvapení, očekávání projevuje v jeho ruce. Neříká často prudké zdvižení nebo tiché šknutí ruky více nežli samo slovo? Nezdá se někdy pronesené slovo hrubé vedle tiché, tak mnoho říkající mluvy ruky? Ona je po tváři nejduchovější částí těla.*“

⁴³ Srov. ELIADE. *Posvátné a profánní*, s. 48.

člověka a světa, lze tuto tendenci popsat výše uvedeným způsobem, tedy jako pokus o návrat do prapůvodní podoby Divokého Západu, o zpřítomnění tohoto mýtu.

V této první kapitole jsme se pokusili prokázat, že navzdory uváděné dekonstrukční povaze snímku *Tenkrát na Západě* je již v základní struktuře vyprávění přítomen snadno dohledatelný prvek spirituality a náhled na člověka coby na obraz Boží, že snímek mj. výše uvedenými způsoby implikuje touhu člověka po sebepřesazení.

Musíme však blíže a důkladněji prozkoumat vybrané jednotlivé charaktery a linie vyprávění, abychom mohli lépe nahlížet na daný snímek ve světle Zjevení a posoudit, zda je křesťanský pohled na člověka do díla vetknut hlubším, signifikantnějším způsobem. K tomu se nejprve musíme detailněji zaobírat postavou Jill, která je podle nás nejblíže k pozici protagonisty.

2 „Chudá“ Jill jako protagonistka filmu

Navzdory skutečnosti, že podstatná část postav neprochází téměř žádným vývojem anebo jen velmi omezeným, jakož i skutečnosti, že žádné z postav není věnován výrazně větší prostor v rámci vyprávění, je zjevné, že protagonistkou filmu je Jill McBainová, a to zejména ze tří důvodů. Za prvé, je to ona, kdo do předmětné lokality přijíždí zvenčí jako vyložený nováček, jako cizinec, který se snaží zorientovat (o symbolice tohoto vyčlenění budeme psát níže) a funguje tedy jako zástupný charakter pro diváka. Za druhé, nejenže je (spolu s Cheyennem) jedinou postavou, která nepůsobí staticky, nýbrž prochází jistým vývojem, ale zároveň se jedná o jedinou psychologicky určenou postavu, o níž vlastně vůbec něco víme.⁴⁴ Za třetí, jedná se o postavu, která funguje jako středobod narativu a ke které se (téměř) všechny ostatní postavy nějakým způsobem vztahují, resp. minimálně je v této rovině nejvýznamnějším nositelem vztahového a narativního rozměru. Spíše nad rámec výše uvedeného pak lze podotknout, že Jill má rovněž největší množství scén, v nichž sledujeme pouze ji, a to zároveň z velké části scén povahy meditativní či zamyšlené, nadto podtržených častým opakováním Jillina hudebního motivu, působícího emocionálně a nostalgicky.

V návaznosti na výše uvedené je tedy zřejmé, že její postavě musíme věnovat samostatnou kapitolu; druhým důvodem pak je, že se jedná o postavu, která v sobě nese zároveň výrazné prvky christologické i mariánské. Rozměrem, který budeme v následující kapitole akcentovat, bude převážně vztah Jill coby protagonistky k obecnému významu chudoby ve světle (zejména) Nového zákona.

2.1 Multidimenzionální rozměr chudoby

Otázka chudých a chudoby byla a je v křesťanském prostředí i nauce opakovaně zdůrazňována a tematizována. K tomuto vede samozřejmě nejen výslovné Ježíšovo oslovování lidí chudých,⁴⁵ nýbrž i jeho právě tak výslovný apel na chudobu a její požadování po svých učednících.⁴⁶ Blahoslavení chudých pak na první místo klade nejen Matouš, ale i Lukáš.⁴⁷ Povaha chudoby však může být vykládána různě.

⁴⁴ Srov. KOKEŠ, *Rozbor filmu*, s. 46.

⁴⁵ Srov. Mt 5,3.

⁴⁶ Srov. Mk 10,21.

⁴⁷ Lk 6,20: „Ježíš pohlédl na učedníky a řekl: ‚Blaze vám, chudí, neboť vaše je království Boží.‘“

Pochopitelně se jako první nabízí chudoba ve svém doslovném významu, tj. hmotný nedostatek, lidská bída a související sociální nespravedlnost, která má vést k soucitu se slabšími a snaze o nápravu lidského neštěstí. Tento směr chápání chudoby se v průběhu lidských dějin opakovaně projevoval apelem na charitativní činnost církve jako celku i jednotlivců,⁴⁸ ústící až v současný intenzivní důraz právě na tento způsob projevu lásky k bližnímu,⁴⁹ jakož i vypracovanou sociální nauku církve,⁵⁰ která se projevuje i v běžné pastoraci zejm. za pontifikátu papeže Františka.⁵¹

Rovněž spirituální vnímání tohoto rozměru chudoby má v katolické tradici své místo; coby způsob apofatické mystiky je můžeme nalézt např. jak u sv. Františka z Assisi, tak v poněkud kontroverznější podobě u věčně nespokojeného apokalyptika Léona Bloy, jenžto měl velmi významný vliv na vývoj katolického romantismu ve světě i u nás.⁵²

Dokonce i v této rovině bychom pravděpodobně mohli protagonistku snímku, Jill McBainovou, vnímat rovněž jako „chudou“ – jakkoliv je dobře oblečena, jezdí na voze a po manželu vlastní farmu a pozemky, v posledku mají tyto prvky jen velmi limitovanou hodnotu (např. pozemky lze sice hypoteticky velmi výhodně využít, avšak Jill pro toto využití postrádá prostředky – sama jen stěží může postavit nádraží – a nadto z důvodu právní klauzule hrozí, že o ně vůbec přijde). Jako by jí také „nic nepatřilo,“

⁴⁸ Viz např. chválení péče o potřebné sv. Ludmily v *Kristiánově legendě*, in KRISTIÁN, LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav, ed. *Kristiánova legenda: život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily: Legenda Christiani vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius*, s. 27 a 29.

⁴⁹ Srov. *Katechismus katolické církve*, čl. 2443-2449.

⁵⁰ Srov. zejm. *Kompendium sociální nauky církve*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008.

⁵¹ Srov. např. poselství ke Světovému dni chudých č. 3 (17. listopadu 2019): FRANTIŠEK. *Poselství ke třetímu Světovému dni chudých dne 17. listopadu 2019*. [online]. ©2019 14. listopadu 2019 [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné na <https://www.santegidio.cz/wpcontent/uploads/2019/11/Poselstv%C3%ADFranti%C5%A1ka-ke-sv%C4%9Btov%C3%A9mu-dni-chud%C3%BDch-2019.pdf> a poselství ke Světovému dni chudých č. 4 (15. listopadu 2020): FRANTIŠEK. *Poselství ke čtvrtému Světovému dni chudých dne 15. listopadu 2020*. In: *Církev.cz* [online]. ©2020 11. listopadu 2020 [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné na <https://www.cirkev.cz/cs/aktuality/200826poselstvi-svateho-otce-frantiska-ke-4-svetovemu-dni-chudych>

⁵² Srov. např. kapitulu o Léonu Bloy in PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918*. Praha: Torst, 1998, s. 359-373 a kapitoly související. „Léon Bloy byl skutečně na počátku budování Florianovy vize světa – a skrze Florianův vliv i na počátku vši následující české literatury. Apoteóza Chudého –, to je Deml i Durychovy povídky o chudých dívkách, komunisté uhranuti staroříšským katolicismem, ať už k vnější konverzi jako Z. Řezníček a K. Schulz došli, nebo jako F. Halas nedošli, a je to i levicové vyladění celého tvůrčího rodu Vokolků.“ (tamtéž, s. 372).

pouze nanejvýš všeho užívala. Nikoliv náhodou pak Jill naplňuje definici vdovy,⁵³ nejen z hlediska ztráty manžela, nýbrž i z hlediska zcela nulového zajištění, které z takové ztráty vyplývá; bylo by tedy nejspíše lze poukázat rovněž na zmiňovaný aspekt sociální nespravedlnosti, kterou možná ona sama v první polovině filmu sice nezakouší výslovně, ale je zde nepochybně implikován.

Máme však za to, že pouze tento rozměr nestačí. Jakkoliv se často výklad výše uvedených pasáží Nového zákona opírá spíše o toto majetkové chápání pojmu,⁵⁴ pro účely naší práce se pokoušíme rozumět těmto pasážím spíše širěji. Máme za to, že když Ježíš vyzývá své učedníky, aby „všeho nechali a šli za ním“ (Lk 5,11), i to lze chápat spíše extenzivně, zejm. s ohledem např. na Mt 8,21-22: „*Jiný z učedníků mu řekl: ‚Pane, dovol mi napřed odejít a pochovat svého otce.‘ Ale Ježíš mu odpověděl: ‚Následuj mě a nech mrtvé, ať pochovávají své mrtvé.‘*“

Konečně jiný, než doslovný rozměr chudoby najdeme specificky rozvedený i v Písmu, a to vztažený přímo ke Kristu: „*Ježíš nejenže odsuzuje bezohlednost bohatých vůči chudým, nejenže vybízí k solidaritě s těmi nemajetnými a k velkorysosti v almužně, ale též se sám solidarizuje s chudými a stává se s nimi chudým. Už jeho příchod na svět se děje ve znamení radikálního zchudnutí, neboť ten, který byl v Boží formě, nepovažoval za loupež, že je rovný Bohu, ale vyprázdnil sám sebe, přijal formu služebníka a stal se podobným lidem. Ukázal se v lidské podobě, ponížil se a stal se poslušným až k smrti, k smrti na kříži (Flp 2,6-8). Přijetí lidství, jež se z hlediska výchozího božství jeví jako nepochopitelná ztráta, má jediný cíl: naši spásu, naše obohacení: Ačkoli byl bohatý, stal se pro vás chudým, abyste vy zbohatli z jeho chudoby (2 Kor 8,9).*“⁵⁵

⁵³ Tj. zvláště vymezené skupiny zasluhující ochranu již ve Starém zákoně, srov. např. komentář k Ex 22,20-26 in *Výklady ke Starému zákonu, díl I. (Genesis – Deuteronomium)*. Praha: Kalich, 1991, s. 285.

⁵⁴ I chápání obecnější „chudoby „v duchu,““ prosazované např. Balthasarem, bývá chápáno převážně ve vztahu k věcem hmotným – viz BROŽ, Vojtěch. *Chudoba v Bibli – od prokletí k blahoslavenství*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2015, 19 (4/2015), s. 36: „*V rozdílné formulaci blahoslavenství a v jeho určení různým adresátům někdo vidí založení dvou stavů uvnitř Ježíšovy církve: stavu ve světě, v němž lidé mají být chudí „v duchu“*, to znamená, že nelpí na statcích tohoto světa, třebaže je fakticky vlastní a užívají, avšak jako by neužívali (1 Kor 7,13), a stavu zasvěcení, v kterém se volí reálná chudoba, tedy skutečné nevlastnění takových statků (pozn.: V tomto smyslu obě verze blahoslavenství vykládá například H. U. VON BALTHASAR, *Christlicher Stand, Einsiedeln 1977, s. 140-141.*)“

⁵⁵ Tamtéž, s. 34.

Tento kenotický⁵⁶ rozměr, jakož i chápání Krista coby „chudého“ budeme dále používat v celé této kapitole. Navazujeme tak mj. na dřívější pokusy o reflexi „otázky, jakým způsobem se Ježíšem požadovaná a ohlašovaná chudoba týká každého člověka stvořeného Bohem, jak může vyjadřovat Boží plán s člověkem, a jak tudíž osvětluje samotný charakter bytí lidské osoby.“⁵⁷

Již od počátku dějin spásy je člověk vyjeven jako bytost chudá, zcela závislá na svobodném přiklonění Boha, bez něj není smyslu života ani existence.⁵⁸ Již starozákonní člověk žíznil po Bohu, je na něm závislý, je obdarován potomstvem, místem svého života, je obdarován smlouvou ve všech rozměrech tohoto konceptu; konečně i jeho vlastní bytí je nenárokovatelné.⁵⁹ Bůh sám se stvořením člověka utváří jako jeho „Ty“, dává člověku jeho stvořenou personalitu, vztah „já-ty“, jenž nemůže vymizet.⁶⁰ Ve světle dovršeného Zjevení v podobě života, smrti, vzkříšení a spasitelného díla Ježíše Krista pak – při zohlednění chápání člověka coby *dítěte* Božího⁶¹ – lze vnímat člověka jako bytostně chudého skrze prizma sebedarování Boha vnitřně v Trojici, jakož i navenek; člověk tak může být zdarma a bez nároku obdarován vtažením do trojičního života Božího tím, že je obdarován spolu se Synem, skrze něho a v něm.⁶² Syn jako věčně Obdarovaný a věčně Přijímající je tak svým způsobem „chudý“ (ačkoliv je samozřejmě zároveň coby věčně Obdarovaný vždy „bohatý“); zároveň je „chudý“ i ve smyslu nechání se obdarovat naším lidstvím.⁶³

Vztáhneme-li tedy takto chudobu i na jiné aspekty bytí – vč. samotné existence – a vnímáme-li tuto jako příležitost k nezaslouženému obdarování, které je křesťanskému vnímání inherentně vlastní a pokusíme-li se tak o tento přístup dále opřít v našem pohledu na postavu Jill McBainové coby protagonistky, otevírá se nám

⁵⁶ „Kenotický“ míněno v obou typech chápání tohoto výrazu, srov. POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. 4. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP), s. 238-244.

⁵⁷ HOJDA, Jan. *Chudý před Bohem a chudý v Bohu: "Nepřiměřená" láska Boha k člověku a její trinitární základ*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2015, 19 (4/2015), s. 58.

⁵⁸ Srov. HOJDA. *Chudý před Bohem a chudý v Bohu*, s. 59.

⁵⁹ Tamtéž, s. 61-62.

⁶⁰ Srov. GUARDINI. *Svět a osoba*, s. 121.

⁶¹ Srov. např. Řím 8,14-17.

⁶² Srov. HOJDA. *Chudý před Bohem a chudý v Bohu*, s. 64-66.

⁶³ Tamtéž, s. 67.

zcela jiný způsob nahlížení na klíčovou postavu celého snímku, potažmo i chápání snímku jako celku obecně.

2.2 Chudoba, odevzdání se do vůle Boží, přijetí svého osudu, kenozé

Musíme si nyní představit jednotlivé rozměry Jilliny chudoby, spolu s odpovídajícím způsobem obdarování – reakce na tuto partikulární chudobu. V následujícím výčtu budeme postupovat chronologicky, nikoliv podle závažnosti těchto ochuzení, a to především z důvodu přehlednosti, a protože nechceme tuto závažnost nezbytně posuzovat namísto čtenáře.

Ještě před samotným začátkem filmu, předtím, než byla za McBaina provdána, resp. dokonce ještě předtím, než jej poznala, byla Jill prostitutkou.⁶⁴ Jako taková byla ochuzena o své postavení, o důstojnost, jednalo se o první situaci, kdy se dle vlastních slov smířila se svým osudem („Ted’ už tě, světe, znám, oded’ už žádná překvapení.“). Zejména v tomto rozměru Jilliny chudoby je nejvíce akcentován její vztah s manželem, McBainem, protože ten je zde (opět ve flashbacku) prezentován jako ten, kdo si ji chce vzít, kdo si ji našel, *vyvolil* a odvedl k lepšímu životu. Ve vyprávění je toto zdůrazněno scénou s Cheyennem okolo sedmdesáté minuty, kdy Jill vzpomíná na McBaina a na setkání s ním. Rozpomíná se na zcela nezasloužené vyvolení a vyvedení z toho života („muž jako McBain si vás chce vzít, to se nestává často“). A že si řekla ano, že by jí nevadilo žít na venkově a povít mu půltuctu dětí. V tomto důrazu v předchozí větě lze sledovat přitakání nabízenému životu novému, životu produktivnímu (zde doslova plodnému), kterýžto je zcela nezasloužený a v zásadě zdarma daný.

Ochuzena je pak velmi výrazným způsobem i o svého manžela (jakož i jeho rodinu, se kterou byla sňatkem rovněž provázána). Jako by jí byl uzmut onen výše zmíněný příslib, nýbrž i její muž, protějšek, ochrana a zajištění, průvodce v tomto novém (venkovském) světě, snad smysl její současné existence. To je pak dovršeno, když následně prohledává farmu alespoň kvůli nějakému schovanému majetku, který by ji jakkoliv zajistil a žádný nenachází. Není divu, že prve téměř propadá zoufalství, dříve, než situaci přijímá a odevzdává se jí (příhodně v černém elegantním oděvu a v pozici kříže na posteli; téměř snad jako nevěsta Kristova, následující ho i zde a dále,

⁶⁴ Tuto skutečnost se dozvídáme ústy Franka při jeho intimní scéně s Jill, tedy již relativně pozdě v běhu vyprávění.

kam až... ?) Teprve nyní, v tomto nedostatku a tomto projevu chudoby může být obdarována společenstvím Flagstonu, resp. Sweetwateru – jejich soucitem a jejich snahou zajistit jí spravedlnost (dopadnout Cheyenna, kterého považují za pachatele). Rovněž pak teprve v této chvíli se o ni skutečně začnou zajímat Harmonika a Cheyenne a ona tak může začít přijímat jejich sebedarování.

Dalším rozměrem chudoby je pro Jill nepochybně aspekt obecné *identity*. Již v úvodu kapitoly jsme zmiňovali, že přijíždí jako nováček, cizinec, který se v daném prostředí neorientuje. To je podtrženo mj. symbolickou scénou s Cheyennem na farmě, kdy Jill – coby městské děvče – nedokáže ani rozdělat oheň, aby uvařila kávu. Tento aspekt ztracenosti se v průběhu filmu vytratí, nicméně opět díky tomu, že se stane součástí komunity, nechá pro sebe „pracovat“ nejen Harmoniku a Cheyenna, ale i dělníky pracující na stavbě stanice/města. V této rovině „oplácení vztahu“ nachází svou identitu, své zasazení, své místo, avšak ona iniciativa přišla jako první zvenčí, tak jak konečně přichází jako první i iniciativa Boží, na kterou člověk teprve odpovídá.⁶⁵

V neposlední řadě je to pak ponížení a obrání o důstojnost ze strany Franka, kdy tento ji nejprve donutí k intimitám v rámci sdílení lože (nadto ji ještě ponižuje připomínáním její historie, ponižováním jejího manžela a zdůrazňováním skutečnosti, že to on McBaina zabil), aby ji ihned poté donutil k prodeji farmy, a to i za extrémně nízkou cenu. Pozoruhodné je, že i toto Jill pokorně akceptuje; s Frankem v posteli explicitně spolupracuje, zdůrazňuje, že farmu chce prodat „za každou cenu,“ ačkoliv dražebník sám jí zdůrazňuje, že nabízené ceny jsou absurdně nízké a ptá se jí, zda si věc ještě nerozmyslí. Zde se pak otevírá možnost hned ke třem způsobům jejího obdarování: za prvé k Cheyennově oběti vedoucí k odkoupení farmy zpět, za druhé k Harmonikově poskytnutí spravedlnosti potrestáním Franka, za třetí k navrácení její důstojnosti v rámci „oslavení“ na konci filmu, kdy Jill už vlastní Sweetwater, tj. podstatnou část budovaného města a stává se tak zámožnou a váženou osobou.

Je však zapotřebí zdůraznit, že přes vše výše uvedené její ochuzení není úplné, neboť dva rozměry obdarování – reakce na ochuzení se u Jill buď objevují ihned, nebo zůstávají nezměněny, i v té nejhorší situaci. Za prvé je to vědomí toho, že si ji McBain vybral a vyvolil. Tato skutečnost přetrvává i po jeho smrti, nelze ji vymazat

⁶⁵ Srov. Řím 8,28-30 a POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*, s. 188.

a v projevech Jill je toto vědomí dobře patrné. I když si občas pohrává s myšlenkou, že svůj zápas zde vzdá a vrátí se, odkud přišla, nikdy tak neučiní. Ba naopak, i nadále přijímá McBainův plán a jeho osobu za vlastní, i nadále se je snaží realizovat, pokud alespoň trochu může. Nadto i přes svou minulost v nevěstinci a jisté okradení o důstojnost v jejím rámci si je Jill dále vědoma, že neporušitelnou důstojnost lidské osoby nelze ani tímto smazat (například když se ostře oboří na Cheyenna – v situaci, kdy jej ještě má za nepřítele a vraha svého manžela – aby klidně na ni pozval i své muže, že na to ještě žádná žena nezemřela a že stačí napuštěná vana pro to, aby z toho byla jen další ošklivá vzpomínka); lze tedy uvažovat, zda to není právě proto, že si ji McBain nezaslouženě našel, vybral, pozvedl k lepšímu životu.

Za druhé je to skutečnost, že se k ní v průběhu filmu vztahují ostatní, zejména Harmonika a Cheyenne. Že s ní mají soucit, že její boj přejímají za vlastní. Obě tyto roviny pak postupně na konci snímku vyústí v její vítězství.

2.3 Nechat se obdarovat = jednou kralovat

V předchozích dvou podkapitolách jsme se pokusili prokázat, že Jill je v rámci filmového vyprávění postavou *chudou*, tj. způsobilou k nezištnému, nezaslouženému obdarování. Způsob, jakým toto obdarování probíhá, jsme popsali již výše, avšak zdůrazněme, že ono původní přitakání, které původně dala McBainovi na jeho podanou ruku a nabídku života nového – tj. spásy,⁶⁶ odpovídá rovněž jejímu přitakání na všechny výše uvedené způsoby nezaslouženého obdarování. Tak např. věcně podotýká Harmonikovi, zda uslyší zase ten „divný zvuk“ (výstřel), o kterém ji poučoval v minulosti, zatímco se koupe s ním v místnosti, podobna osobě téměř ve starém přátelství, osobě akceptující a akceptované. To pak v posledku vede k tomu, že jednoznačně ze všech postav končí nejlépe, alespoň v kontrastu s její pozicí původní.

A tedy znovu, slovy evangelisty Matouše: „*Blahoslavení chudí duchem, neboť jejich je nebeské království*“ (Mt 5,3). Chudoba Jill se přetváří v bohatství a blaženost – získává postavení, majetek („své“ město coby „nový Jeruzalém“), nýbrž i vlastní identitu. V meta-rovině narativu získává pro sebe emocionální srdce celého filmu. Je oslavená, jako Kristus vzkříšený a/nebo jako Maria do nebe vzatá a v nebi korunovaná.

⁶⁶ Srov. Lk 1,38.

Tato inherentní dvojakost – podobnost Kristu a podobnost Marii, nastíněná již v úvodu této kapitoly je pak následující: jako Kristus Jill vztahem vtahuje ostatní a nechává se jimi obdarovat, stává se cílem jejich proexistence a pomáhá jim tak vystoupit z jejich zakřivení do sebe. Jako Kristus je středem vyprávění, jako Kristus je ponížena ve všech aspektech, které jsme dokázali výše vyčíst. Na druhou stranu jako Maria: ona sama je spasena, není spásonosná, ona je přijímající ženský prvek, ona symbolizuje propojení mezi postavami v jakémsi pseudo-ekleziálním formátu. Je to onen krásný paradox, další z mnoha, který autor práce coby otázku formuloval již v době své přípravy na křest a na nějž nikdy nedostal odpověď (a ani nemohl). Totiž zda se ponořením do Krista stáváme mystickým tělem Kristovým či naopak Marií coby symbolem Církve a přitakání Bohu a Kristu. Nyní můžeme říci, že máme za to, že se stáváme obojím, neboť v Ženichu a v Nevěště není dichotomie, jeden se odráží v druhém, tak jako by tomu v manželství mělo být, po vzoru Otce a Syna, v duchu evangelního „*Kdo vidí mne, vidí Otce.*“ (Jan 14,9).⁶⁷

Není proto divu, že ochrana a zastání jí coby dámy se pak přelévá v chápání jí coby matky; tak Cheyenne Jill přirovnává ke své matce (byť u druhé zmiňované nevybíravým způsobem zdůrazňuje, že byla rovněž prostitutka), a to nikoliv náhodou na závěr scény, v níž Jill mluví o svém vyvolení McBainem.

Oproti výše zmiňované scéně v první půli filmu, kdy Jill nedokáže rozdělat oheň pro ohřátí vody na kávu, pak na konci, při své poslední scéně s Cheyennem, když už má své místo a identitu nalezeny, kávu uvařenou má – Cheyenne tuto vcelku nepřekvapivě opět srovnává s kávou své matky, implikuje tak znovu své vnímání Jillina „materství“.

Toto poslední setkání s Cheyennem však vzhledem k výše uvedenému lze vidět ještě v jiném světle, a to jako jako *sui generis* setkání milostné. Jakkoliv by Jill chtěla být s Harmonikou (a je irelevantní, zda Harmonika sám o ni nemá zájem či zda se chce držet zpět kvůli ní, neboť ví, že není partner do vztahu a že by jí uškodil), zde s ní tráví své poslední, civilní chvíle postava, která vůči ní obětovala nejvíce v duchu slavného výroku *Amo: volo, ut sis (Miluji: chci, abys byl)*,⁶⁸ postava, která v posledku kvůli

⁶⁷ Tato rovina nazírání na Marii pak může být mj. nahlížena i ve světle posunu dogmatické teologie k chápání Marie v tajemství Krista A církve – srov. MÜLLER, Gerhard Ludwig. *Dogmatika pro studium i pastoraci*, s. 484.

⁶⁸ Výrok připisovaný sv. Augustinovi, viz preface k HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl: křesťanství po náboženství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012, s. 10; ve skutečnosti však výrok z komentáře k prvnímu listu sv. Jana zní „*Non enim amas in illo quod est; sed quod vis ut sit.*“ (PL 35,2042), česky: „*Nemiluješ totiž jej jako takového, jaký je, ale takového, jakého chceš, aby byl.*“

ní obětovala i svůj život. Cheyenne, který se vydal, aby Jill mohl obdarovat, aby jí nabídl život nový, onen výše zmiňovaný „nový Jeruzalém.“ Lze pak v tomto téměř závěrečném setkání spatřovat setkání svého druhu Ženicha a jeho Nevěsty.

in AUGUSTINUS, Aurelius. *Šestá patristická čítanka: Sv. Augustin: Výklad k prvnímu listu sv. Jana* [překl. Josef Novák]. Praha: Česká katolická Charita v Ústředním církevním nakladatelství v Praze, 1989, s. 72. Na podobu „*Amo: volo, ut sis*“ zkráceno Martinem Heideggerem, poprvé pravděpodobně v dopise Hannah Arendtové, srov např. COYNE, Ryan. *Heidegger's Confessions: The Remains of Saint Augustine in "Being and Time" and Beyond (Religion and Postmodernism)*. [e-kniha]. Chicago: University of Chicago Press, 2015, s. 67, či ORR, Steven Ray. *Amo: Volo ut sis*. In: *Steven Ray Orr Dot Com* [online]. ©2018, 28. listopadu 2018 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné na <http://stevenrayorr.com/2018/11/28/amo-volo-ut-sis/>.

3 Reflexe smyslu života a zaměření existence u jednotlivých dalších postav

Pakliže vycházíme z výše uvedeného předpokladu, totiž že lidská osoba je ve svém souhrnu nositelkou Božího obrazu⁶⁹ a popisujeme-li lidskou osobu přednostně na základě interpersonální relace,⁷⁰ pak ovšem nemůžeme zůstat pouze u rozboru postavy Jill, jakkoliv relacionálně ukotvené, nýbrž musíme se podrobněji zaobírat i dalšími z charakterů, které se nám ve filmu představují a zjistit, zda tento náhled na člověka udržuje snímek i u nich.

V následující kapitole se tak pokusíme o rozvinutí problematiky smyslu života a „proexistence“, tak jak jsou tyto demonstrovány na kontrastních příkladech Mortona a McBaina. Tyto dvě postavy demonstrují tezi uvedenou výše, totiž že v případě *Tenkrát na Západě* se pouze výjimečně setkáváme s vývojem či alespoň nějakým progresem charakterů, tak jak jsme na tento zvyklí u filmů standardních. Jak Morton, tak McBain jsou převážně statické charaktery; McBain je po většinu filmu mrtev a opět tedy jeho „vývoj“ probíhá pouze v našich očích – tím, co se o něm dozvídáme – kdežto Morton dochází k jakémusi uvědomění a reflexi teprve až ve chvíli naprostého zdrcení, v zásadě až u bran smrti,⁷¹ nelze tedy u těchto postav mluvit vyloženě o vývoji jako takovém. Morton i McBain však i v této relativně nehybné podobě ztělesňují dva protikladné postoje kontrastující se sebou navzájem, ústící ve zcela odlišné závěry (ačkoliv obě postavy v průběhu filmu zemřou).

⁶⁹ Viz. dokument Mezinárodní teologické komise: *Společenství a služba: lidská osoba stvořená k Božímu obrazu*. Přeložil Ctirad Václav POSPÍŠIL. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005, čl. 31, s. 25.

⁷⁰ Srov. POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Nikdy nekončící zápas o člověka: Lidská osoba ve světle christologie a trinitologie*. In *In Spiritu Veritas: Almanach k 65. narozeninám Dominika Duky, OP*. [ed. BEDŘICH, M., MOHELNÍK, B., Petráček, T., SCHMIDT, N.]. Praha: Krystal OP, 2008, s. 302.

⁷¹ V tomto směru pak spatřujeme jistou podobnost s postavami z děl Flannery O'Connorové, které jsou rovněž zatvrzelé až do chvíle finálního zlomení či transgrese v jednání, na základě které často umírají, ovšem prolomeni ven, tj. ve fázi prozření, srov. např. protagonistu románu O'CONNOR, Flannery. *Moudrá krev*. Praha: Argo, 2011. Jiný Jih, ve světle komentářů autorky samé in O'CONNOR, Flannery. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor* [ed. FITZGERALD, Sally]. New York: Vintage Books, 1980, s. 70: „no unbeliever or agnostic could have written it because it is entirely Redemption-centered in thought. Not too many people are willing to see this, and perhaps it is hard to see because H. Motes is such an admirable nihilist. His nihilism leads him back to the fact of his Redemption, however, which is what he would have liked so much to get away from.“, s.89: „Of course, I think of Haze Motes as a kind of saint. His overwhelming virtue is integrity.“. Srov. také např. SCHWARTZ, John. *Breaking and Connecting in the Short Stories of Flannery O'Connor: "The Look of This Fiction Is Going to be Wild" (Grace Minus Nature Equals Mystery)*. [online]. Oberlin: Oberlin College, 1989 [cit. 27. 4. 2021], s. 9. Dostupné na https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=oberlin1396882030&disposition=attachment.

Dále se v této kapitole pokusíme výše uvedené dva charaktery doplnit třetí linií, Cheyennovou, která však na rozdíl od obou výše zmíněných prochází v průběhu snímku vývojem, podobně jako tomu bylo u Jill McBainové.

3.1 Morton a vyprahlost sobeckosti

Jestliže jsme mluvili o „statických“ postavách, je pozoruhodné, že jeden ze dvou hlavních antagonistů filmu je „statickým“ i doslovně – trpí tuberkulózou kostí, která mu nejen zkracuje život, ale výrazně progresivně omezuje jeho pohyblivost. Mortonova přítomnost ve filmu je mnohem více v pozadí, je to postava s relativně malým množstvím prostoru na obrazovce, což vzhledem k tomu, že o něm víme stejně málo, jako o téměř všech ostatních, nečiní jednoduchým rozebrat jej jako postavu skutečně do hloubky.

Přitom ačkoliv bychom Mortona mohli považovat za typického antagonistu-byznysmena (a přestože film sám z této roviny neupouští, zejména například v závěrečných scénách Franka a Harmoniky, mluví-li tito o Mortonovi⁷²), Morton sám prozrazuje, že ve skutečnosti mu o peníze až tak nejde,⁷³ ale že jej žene velmi silná touha *spatřit oceán na vlastní oči*. Toto téma se pak symbolicky opakovaně vrací – v průběhu filmu tak vidíme Mortona, jak si v duchu představuje šumění moře při pohledu na obraz ve svém vlaku nebo jak se na pokraji smrti snaží doplazít alespoň k louži uprostřed pustiny, v touze přiblížit se k oceánu alespoň vzdáleně. Nejedná se tak v jeho případě o nic jiného, než o *Sehnsucht* – romantickou touhu, která člověka pohání a která opět dalším způsobem vypovídá o lidské touze a potřebě o sebepřesazení. Právě rozměr dálky a prostoru, nadto doslovně aplikovaný v touze spatřit oceán je relativně častým a nijak netypickým z mnoha druhů projevu *Sehnsucht* v umění.⁷⁴ I „záporná“ postava tak získává velmi pochopitelný a familiarizující projev specifičnosti lidského bytí a navazuje

⁷² V jedné z posledních scén filmu Frank Harmonikovi říká, že rozdíl mezi sebou a Mortonem mimo jiné vnímá i v tom, že Mortonovi by nevadilo vědět, že Harmonika „je někde tam venku,“ což mu Harmonika oplácí otázkou, zda Frank zjistil, že nakonec není byznysmen – implikováno „na rozdíl od Mortona“ – a Frank odpovídá, že je jen „man,“ tj. muž/člověk.

⁷³ Například i v situaci, kdy Frank zajme Jill, navrhuje Frankovi, že se s Jill chce domluvit a že mu tedy již nejde o snížení ceny za odkup a že tedy zaplatí více, dílem pravděpodobně pro svůj soucit s ní, ale dílem proto, že – užijeme-li koncept rozvinutý v první kapitole – mu *dochází jeho čas*. Morton tak zjevně dává najevo, že si cení více svého času, než peněz. To je vzhledem k jeho charakterovému archetypu pozoruhodné a mohli bychom uvažovat, zda se v tomto případě přeci jen nejedná o jistý vývoj postavy.

⁷⁴ Srov. SMOLEN, Štěpán. *Sehnsucht: úvod k romantické touze*. Praha: OIKOYMENH, 2017. Oikúmené (OIKOYMENH), s. 29-31.

tak na naše úvodní úvahy o antropologickém obrazu člověka dle tohoto filmu, kterým jsme se věnovali v první kapitole. Co z něj však činí postavu zápornou?

Jsou to v zásadě dva rozměry. Za prvé: Mortona pohání tato vidina sama v sobě – *on osobně* musí před smrtí vidět oceán, *on osobně* musí tedy zařídit postavení železnice, aby „měl splněno“, to vše ve vidině smrtelnosti: dochází mu totiž „jeho čas.“ Morton pracuje pouze pro sebe, aby se jemu samému splnil jeho sen. Signifikantní je, že tento sen zároveň s nikým nesdílí a neprožívá, ten zůstává pouze v něm samém – to je v rovině vyprávění potvrzenou právě závěrečným rozhovorem Franka a Harmoniky, v rámci kterého mluví o Mortonovi pouze jako o byznysmenovi („přijdou další Mortonové“). Zároveň se ani nejedná o cíl, který by bylo možné někomu svěřit; po celou dobu je to *on sám* kdo musí prodloužit železnici a vidět oceán (nestačí například, že tento viděl pravděpodobně malíř obrazu pověšeného ve vlaku). Konečně pak v narativu filmu samotného je Morton postavou opuštěnou – ač ze všech nejzámožnější a světsky „nejúspěšnější“, umírá zcela sám a nikoho to nezajímá. Morton tak představuje uzavřenost, ztročení srdce zakřivením do sebe samého (*cor incurvatum in se ipsum*), které pak končí jako osamělé, neboť uzavřenost před zaměřením lidské bytosti v Bohu v posledku ústí v nemožnost interpersonální vzájemnosti obecně.⁷⁵

V návaznosti na výše uvedené pak rovněž můžeme považovat za pozoruhodné, že po celou dobu filmu, dokonce ani když zmiňuje, že mu dochází čas a začíná ustupovat od svých plánů (viz zmiňované smlouvání s Frankem o osud Jill) a film více a více zdůrazňuje jeho fyzickou nemohoucnost – pády, neschopností podat balíček karet apod. – ani tehdy Mortona nenapadne (doslova) „vystoupit z vlaku“ a jet se před smrtí podívat na oceán po vlastní ose, tj. zanechat světských pravidel byznysu a jen sebou stanovených úkolů a vystoupit z této „práce na ničem,“ neboť ono zmiňované sebezakřivení zjevně ovlivňuje i následovné vnímání světa a vztahů do té míry, že si je lidská bytost ani neuvědomuje, natož aby bylo v jejích silách toto prolomit. Proto pak snímek nakonec jeho linii ukončuje tak, že umírá nenaplněn, pouze se plazí ke kaluži, ve které slyší... oceán. Právě onen oceán, který pro něj zpřítomňoval přesah, nedosažitelný cíl, právě tento „oceán“ tedy překročení sebe sama a vyvázání z otroctví této pro-sebe-existence byl všude okolo, na dosah, i v louži, ovšem Morton jej nebyl schopen vidět.

⁷⁵ Srov. *Společenství a služba: lidská osoba stvořená k Božimu obrazu*, čl. 49, či HOJDA, Jan. *Extáze, exodus a exitus Juraje Hordubala: teologicko-antropologická studie*. V Jablonci nad Nisou: IN, 2013, s. 53

Jako poslední k této rovině Mortona coby ztělesnění popření proexistence pak můžeme citovat pastorální konstituci o církvi v dnešním světě *Gaudium et spes*: „*Bůh nestvořil lidi, aby žili každý zvlášť, ale aby tvořili společenství; stejně tak si „nepřál posvětit a spasit lidi jednotlivě, s vyloučením jakéhokoli vzájemného vztahu, nýbrž chtěl z nich vytvořit lid, který by ho v pravdě uznával a svatě mu sloužil“.* [...] *Od samého počátku dějin spásy si vyvolil lidi nejen jako jednotlivce, ale jako členy určitého společenství.*“⁷⁶ Vnímáme tak Mortona jako charakter popírající tento Bohem zamýšlený účel člověka, a to zvláště v kontrastu s Jill (kdy zároveň Morton vlastní téměř vše, zatímco významným aspektem postavy Jill je její chudoba – i materiální, viz kapitola 2); vzhledem k této paralele pak nejspíše není náhoda, že oba charaktery v průběhu filmu budí v diváku soucit, což je podpořeno i samotným vyprávěním filmu.

Druhý rozměr, který činí Mortona postavou zápornou, je skutečnost, že všechny jeho vztahy jsou ryze funkční: v průběhu celého filmu tak využívá jiných lidských bytostí pro vlastní cíle. Nejvýznamněji je toto patrné v jeho vztahu vůči Frankovi, kterého využívá jako „nástroj“, jako objekt prakticky doslova, tím, že si jej kupuje na svou špinavou práci, což se mu nakonec vymstí. *Vždyť „Bohem stvořitelem byl člověk postaven do společnosti jako myslící a svobodný tvor; ale především je povolán jako syn ke společenství s Bohem samým a k účasti na jeho blaženosti. [...] Každý musí považovat bližního, nikoho nevyjímaje, za „druhé já“ a musí mít ohled především na jeho život a prostředky nutné k životu důstojnému člověka.*“⁷⁷ Morton svou snahou o popření této inherentní důstojnosti lidské bytosti užíváním jiných jako prostředků k cíli (nadto cíli poměrně pochybnému, jak jsme uvedli výše) potvrzuje své vnitřní nastavení a ukazuje, že takový postup nevede k výsledkům: jeho touha po moři a po vodě pod McBainovými pozemky pak ústí v jeho zoufalé plazení ke kaluži vody v krajině duševní vyprahlosti, neboť *„každý, kdo pije tuto vodu, bude mít opět žízeň.“* (Jan 4, 13).

3.2 McBain a život věčný

Položíme-li vedle sebe finální plán Mortonův a McBainův, může nás zarazit, že alespoň z jistého úhlu pohledu působí jejich cíle jako téměř vyměněné vzhledem k tomu, jaké role mají v rámci filmu zastávat a jaké sympatie diváků mají získávat,

⁷⁶ *Gaudium et spes*, čl. 32.

⁷⁷ *Gaudium et spes*, čl. 21 a čl. 27.

a to zejm. s ohledem na linii výše zmiňovaného narativu westernu coby (alespoň rámcově) reakcionářského žánru, oplakávajícího ztrátu mýtického, přírodního, panenského světa a jeho nahrazení civilizací, stroji, industrializací, ztrátou společenských a agrárních vazeb, kterýžto je ve filmu tak či onak rovněž přítomen.

„Zlý“ Morton tak totiž sice skutečně nejprve působí jako bezohledný, kapitalistický, utilitaristický prospěchář, který „znásilňuje“ panenskou, divokou zemi skrze železnici a ji následující civilizaci, postupně se však náš náhled na něj prohlubuje a zjišťujeme, že je ve skutečnosti poháněn v zásadě *romantickou touhou* (viz předchozí podkapitola).

O McBainovi, který se naproti tomu v jediné scéně, kdy jej vidíme živého, zdá být ztělesněním prostého, venkovského, rodinného a skromného života v ruralistickém duchu,⁷⁸ se naopak v průběhu filmu dozvídáme, že jeho primárním cílem je udržet si důležité pozemky v trase plánované železnice, postavit nádraží a město a v posledku tedy *de facto* zbohatnout právě na přivedení civilizace do onoho „neposkvrněného“ světa.

Je to však rozpor jen zdánlivý. Již v předchozí kapitole jsme demonstrovali Mortonovu snahu, byť vedenou (kvazi-)romantickou touhou jako v posledku sobeckou a do sebe zakřivenou. Skutečnost, že Mortonovi nakonec nejde přímo o peníze z něj nečiní altruistu, pouze jiný, vznešenější druh sobce.

Oproti tomu pomineme-li fakt, že celá otázka pozemků a jejich využití má z narativního hlediska sloužit pouze k rafinovanější reprezentaci „bohatství“ jako takového a jedná se tak vlastně o pouhý „MacGuffin“,⁷⁹ je jednoznačně patrný rozdíl v přístupu k cíli mezi McBainem a Mortonem již od samotného základu. McBain kontrastuje právě nejvíce s Mortonem jako osoba jednající nejen pro sebe, nýbrž i pro jiné, ba pro jiné přednostně.

⁷⁸ Pro nastínění historicky signifikantního vztahu a průniku křesťanství, resp. katolicismu a ruralismu v celosvětovém kontextu srov. např. kapitolu 9. 4. 2 – *Regionalismus a ruralismus* in PUTNA, Martin C., BEDŘICH, Martin, ed. *Česká katolická literatura v kontextech: 1918-1945*. Praha: Torst, 2010, s. 137-145, případně reflexi regionalismu a ruralismu v ryze českém katolickém milieu dále v téže publikaci v části 15. *Katolíci a ruralismus/regionalismus*, s. 831-922.

⁷⁹ Tedy předmět důležitý pro postavy a vyprávění, avšak nepodstatný svým obsahem, jehož povaha je tak ryze funkční, srov. rozhovor Alfreda Hitchcocka, jemuž bývá první použití tohoto termínu připisováno, s Françoisem Truffautem in TRUFFAUT, François, SCOTT, Helen G. *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon & Schuster, 1985, s. 137-139.

Ve filmu samotném pak můžeme rozdíl mezi těmito hlavními „muži s plánem“ pozorovat v následujících rozměrech: Za prvé, v rámci vyprávění je McBain prezentován jako postava trpělivá. Je výslovně označen jako někdo, kdo skoupil (tehdy) bezcenné pozemky, „utáhl opasek a čekal,“ s vidinou lepší budoucnosti. Zde kontrastuje s Mortonem nejen v otázce trpělivého čekání (kdy Morton naopak spěchá a „nemá čas“), nýbrž i v otázce askeze a sebeumrtvení; tyto nejenže směřují k bohatším cílům v budoucnosti namísto krátkodobých výhod,⁸⁰ ale skrze sebeumrtvení napomáhají překonat zaměření na sebe, tj. zakřivení do sebe, které je tak patrné u Mortona.⁸¹ Askeze a sebeumrtvení by však neměly smysl, pokud by nebyly zaměřeny ke kristovskému životu jako celku, zejména coby příkladu sebeobětování a sebedarování v mezilidské vzájemnosti.

Proto je důležitý i druhý rozměr, tj. právě rozměr vztahový. Tak ve vzpomínce Jill popisuje McBaina jako svého zachránce, jako někoho, kdo se s k ní svobodně sklonil, podal jí ruku a nabídl jí nový život. Frank sice svou poznámku, že McBain byl „*the type of man who would marry a whore*“, míní uštěpačně, nicméně nic nám nebrání vzít tento výrok jako příklad svého druhu *janovské ironie*,⁸² ve které Frank vyjevuje o McBainovi více, než sám tuší.

Zároveň je nám však jeho vztahovost sdělována i nezávisle na Jill, v jediné scéně, ve které jej ve filmu vidíme živého: zde McBain vystupuje především jako *otec*, který nejprve učí syna lovit a následně ujišťuje svou dceru, že je čeká lepší budoucnost, kterou zařídil (kdy rovněž vidíme, že ono zmiňované „utažení opasku“ bylo zacíleno pro rodinu). McBain je tak jediná z primárních postav snímku, která zde vystupuje jako rodič. Vyčleňuje se tak oproti ostatním postavám tím, že není jen dítětem (kterým je člověk nutně vždy, i v tělesném i v duchovním smyslu – dítě Boží), nýbrž i rodičem, kterýžto vztah, resp. způsob bytí má pro člověka ještě jinou ontologickou hodnotu; podílí se na Božím stvořitelském díle, vztahuje se k dítěti vycházením ze sebe, předává mu bohatství života, potvrzuje je v jeho svébytnosti a opět tak zvláštním způsobem proexistuje pro jiné.⁸³ Tato poslední zmiňovaná rovina se pak prolíná se zkušeností

⁸⁰ Srov. např. *Katechismus katolické církve*, čl. 2015.

⁸¹ Srov. Lk 9,23: „*Kdo chce jít za mnou, zapři sám sebe, nes každého dne svůj kříž a následuj mne.*“

⁸² Srov. CULPEPPER, Alan. *Anatomy of the Fourth Gospel: A Study in Literary Design*. Philadelphia: Fortress Press, 1987, s. 165-180.

⁸³ Srov. HOJDA, Jan. *Dětství člověka a Boží otcovství*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2009, 13 (4/2009), s. 542.

autora práce; i v praktickém každodenním životě role rodiče, otce rodiny, automaticky vyžaduje sebeumrtvení a vycházení ze sebe pro jiné lidské bytosti ze samé podstaty tohoto vztahu. Konečně, rodina je *ecclesia domestica*, domácí církev, specifické vyjádření společenství, ve kterém dochází k předávání života a formování osobnosti.⁸⁴ Nelze tedy podle nás spravedlivě pohlížet na McBaina jako na postavu, které záleží pouze na vlastním cíli a na osobním uspokojení, jako jsme prezentovali u Mortona, právě naopak, pohlížíme na něj jako na postavu, které jde významně o dobro jiných, o dobro komunitní.

Není pak překvapivé, že tento McBainův „komunitní cíl“ dochází naplnění i navzdory jeho smrti. Výše uvedené prožívání, tak odlišné od Mortonova, tvoří základ pro jeho „život věčný“ – proto při McBainově pohřbu je citováno Biblická citace nad hrobem: „*Já jsem vzkříšení a život. Kdo věří ve mne, i kdyby umřel, bude žít. A každý, kdo žije a věří ve mne, neumře navěky.*“ (Jan 11,25-26). Jeho plán, tento smysl jeho bytí se tak nakonec vyplní skrze jeho rodinu, tj. Jill, jejímž prostřednictvím se takto stane znovu „otcem“, otcem nového města.

3.3 Cheyenne a metanoia, Cheyenne a nalezení smyslu v proexistenci

V této práci jsme opakovaně zmiňovali, že Cheyenne vyniká nad ostatními postavami především tím, že prochází významným vývojem charakteru v průběhu filmu.

Když jej poprvé potkáváme, slyšíme, že právě utekl ze zajetí (resp. přímo slyšíme, ale nevidíme jeho útěk a přestřelku) a ve chvíli, kdy vstoupí do hostince, v němž se Jill s vozkou po cestě zastavili, má ještě na ruku pouta. Do vyprávění tedy vstupuje jako zločinec, muž na okraji. Zároveň je pak do příběhu zapleten vlastně omylem, avšak na rozdíl od Harmoniky, který se rovněž k Jill a jejímu sporu vztahuje spíše tangenciálně, Cheyenne nemá na výběr, alespoň poté, co Frank zfalšuje důkazy a Cheyenne krivě obviní z vyvraždění McBainovy rodiny; najednou je ve věci osobně zapleten a ta se jej přímo dotýká. Zároveň od začátku působí spíše jako prospěchář (konečně ještě ve scéně, kdy Harmonika odhaluje McBainovy plány se Sweetwaterem Cheyenne nahlas přemýšlí o tom, že by se dalo s Jill dohodnout, uvažuje o „tisících tisíců dolarů“).

⁸⁴ Srov. *Věřoučná konstituce o církvi Lumen Gentium*, čl. 11 a JAN PAVEL II., *Familiaris consortio: apoštolská adhortace Jana Pavla II. o úkolech křesťanské rodiny v současném světě*, čl. 21.

Postupně však u něj dochází k proměně, jejímž katalyzátorem je jednoznačně Jill. Sledujeme změnu jeho chování již ve scéně na farmě, kdy jej zjevně překvapí a zaujme Jillina vůle k životu, jakož i obecná ráznost a odhodlanost (v podkapitole 2.2 jsme mluvili o jejím patrném vědomí důstojnosti lidské osoby, neporušitelné ani ponížením či sexuálním násilím) a následně Jillino vzpomínání na „vyvolení“ McBainem. Právě zde, v završení tohoto setkání, při odchodu Cheyenne mluví o své matce, o tom, že jakkoliv byla největší nevěstkou v Alamedě, byla to zároveň „nejlepší ženská, která kdy žila“ a kdokoliv by s ní byl, musel být šťastný; zároveň podotýká, že mu ji Jill připomíná. Jakkoliv jsme Jillino spirituální „mateřství“ rozebírali již v druhé kapitole, zde lze vidět tento vztah a koncept ještě z jiné stránky: právě skrze připomínku „ženskosti“ a Cheyennovy matky jako takové si Cheyenne uvědomuje své dětství, nejen jako vztah, ale jako bytostný způsob prožívání, neboť „*kdybych nebyl dítětem, nebyl bych vůbec: dětství tedy ustavuje mou existenci a získává zvláštní ontologickou hodnotu.*“⁸⁵ Ačkoliv tento rozměr není nikdy explicitně vyřčený, vzhledem k tomu, že se toto uvědomění zároveň prolíná s počátkem Cheyennova vztahování se k Jill a jeho procesu sebepřetvoření a vyjití ze sebe, lze uvažovat, zda se nejedná o uvědomění si darování *bytí jako daru*⁸⁶ a tedy konstitutivního vztahu dětství, které pak – vztaženo rovněž k Božímu otcovství – činí z člověka bytost inherentně vztahovou... a tedy opět obraz Boží.

Toto vědomí svého dětství (a tedy i synovství), které se nikoliv náhodou vrací opět na konci snímku (kdy hovoří s Jill a její káva mu nepřekvapivě připomíná kávu jeho matky) je pak zvláště pozoruhodné v souvislosti s jeho sebeobětováním. Při scéně aukce, kdy Jill je Frankem donucena k prodeji farmy, se Cheyenne s Harmonikou domluví, že Harmonika Cheyenna vydá zákonu a za získanou odměnu farmu Jill odkoupí. Tento sled událostí vede v posledku k Cheyennově postřelení a smrti, vše jen proto, aby Jill zařídil nový život, přitom však na tento výsledek a svůj osud nežehrá, naopak s Jill chce strávit některé ze svých posledních chvil. (Za zmínku rovněž stojí, že jeho vydání se zákonu znamená vydání se zákonu – a odsouzení – *nespravedlivému*, neboť trest pro něj i odměna za jeho dopadení jsou výsledkem *Frankových* činů, ze kterých tento Cheyenna falešně obvinil). V kontextu zmiňovaného synovství, postavou samou reflektovaným, pak snad není příliš odvážné tvrzení, že Cheyenne prochází obrácením,

⁸⁵ HOJDA. *Dětství člověka a Boží otcovství*, s. 540.

⁸⁶ Tamtéž, s. 540.

metanoiou, „činí pokání a věří evangelium“ (Mk 1, 15), kde „evangelium“ znamená nejen Zjevení Boha coby bytostně vztahového, nýbrž i evangelium jako „*službu toho, kdo miluje druhého až za hrob a je ochoten za něho položit svůj život. To je pravá povaha pravdy evangelia Ježíše Krista, již křesťané v dějinách bohužel často nechápali adekvátním způsobem.*“⁸⁷ Skutečnost, že tuto svou roli přijímá spíše pasivně, nereptáním, v tomto vnímání nebrání, podobně jako byla například víceméně pasivní postava Izáka chápána jako předobraz Krista, jako projev odevzdané poslušnosti.⁸⁸ Cheyenne se tak rovněž v posledku zcela po svém stává Kristu podobným.⁸⁹

Tuto proměnu pak lze takto ve světle Zjevení reflektovat i slovy Yvese Congara: „*První člověk v nás chce panovat, hrát si na pána... Kristus přišel jako ‚druhý Adam‘, nebo spíš, říká svatý Pavel, jako ‚poslední Adam‘ [...] Ne jako člověk vlády, ale jako člověk, kterému je vlastní podrobenost a vděčnost, společenství a souhlas s druhými, anebo spíš souhlas a společenství s Bohem v nich, jako člověk souhlasící s tím, že ‚Bůh má svrchovanou vládu nade vším.*“⁹⁰ Cheyenne je právě postavou, u níž tento „první“ i „druhý“ člověk je nejlépe patrný, právě pro onen přerod od prospěchářství k sebeobětování.

Považujeme za významné podotknout, že ve svých závěrečných scénách, kdy umírá na prostřelené břicho, tráví své poslední chvíle s Jill, v přátelské, ba až intimní konverzaci, prováděním dalšího lidského minirituálu – holením. Jako kdyby se alespoň na chvíli mohl dotknout „normálního“ života, ve společnosti té, v existenci, pro níž našel svůj smysl. A jakkoliv je i přímo v textu scény zmiňována Jillina přitažlivost, jeho primární „odměnou“ je pouze s ní ještě chvíli pobýt. Vidět, že začíná onen nový, bohatší život a že jeho vystoupení ze sebe nese ovoce.

⁸⁷ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Teologie služby*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002, s. 87.

⁸⁸ Srov. BROŽ, Vojtěch. *Biblistika, druhá část: Starý zákon*. [el. skripta]. Hradec Králové: Katedra náboženské výchovy a charitativní práce Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové, 2005, s. 26. Skripta pro výuku: „*Už při oběti na hoře Moria Izák projevil odevzdanou poslušnost. Nešlo jen o obět Abrahámovu, který měl odevzdat svého milovaného syna, šlo také o obět sebe sama ze strany Izáka. Už pro židy byl Izák předobrazem mučedníků. V Novém zákoně Pavel v Izákovi vidí předobraz Krista (Gal 3,16). V patristické i středověké křesťanské literatuře je obět Izáka a jeho nenadálé zachránění předobrazem Kristovy smrti a vzkříšení.*“ či ČOUPEK, Jindřich. *Komentář k listu Římanům 8, 31-34*. In: *České katolické biblické dílo* [online]. Samotišky: České katolické biblické dílo [cit. 25. 4. 2021]. Dostupné na <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/r-831-34/>

⁸⁹ Srov. např. 1 Kor 11,1 či Gal 2,19-20.

⁹⁰ CONGAR, Yves Marie Joseph. *Za církve sloužící a chudou*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995, s. 16-17.

3.4 Problém Harmoniky

Ze všech (relativně) kladných postav je Harmonika jednoznačně tou nejhůře uchopitelnou, charakterově a psychologicky, morálně, narativně. Sám je pouze velmi okrajově provázán s jinými postavami (s výjimkou Franka), jeho účast na vývoji příběhu se děje spíše mimochodem, jeho charakter se nikam nevyvíjí a často mlčí. Víme toho o něm téměř až do úplného závěru filmu velmi málo, skrze jeho spor a pronásledování Franka sice tušíme, že pravděpodobně bude spíše pozitivní postavou, avšak postrádáme dostatek důkazů v textu filmu a některé jeho scény a vystupování jsou vyloženě ambivalentní; tak jeho první setkání s Jill probíhají nejprve hraním na harmoniku pod jejími okny, kdy emočně vyčerpaná a vystresovaná Jill panicky střílí do tmy a následně při setkání tváří v tvář Harmonika Jill nejprve násilím zbaví části oděvu, aby ji poté poslal pro vodu.⁹¹ Rovněž později v rámci filmu ochrání Franka před jeho vlastními muži, kteří se jej – uplacení Mortonem – pokoušejí zabít.

Harmonikův primární vztah (a vůbec důvod pro to, být ve filmu) je zaměřen k Frankovi. Máme za to, že nemůžeme sdostatek rozklíčovat jeho postavu samu o sobě, nýbrž pouze při pohledu na jeho protivníka, s nímž se jeden v druhém navzájem perichoreticky odrážejí, jakož i při pokusu o nástin vysvětlení, proč je zrovna Frank hlavním antagonistou snímku.

⁹¹ Byť v tomto druhém zmiňovaném případě lze usuzovat, že mu jde pouze o rozptýlení útočníků, kteří vzápětí na farmu přijíždějí.

4 Frank jako (hlavní) záporná postava? Ztělesnění popření lidských potřeb spravedlnosti a milosrdenství

Pokud porovnáme zainteresovanost postavy Franka do děje (či jeho pozici a důležitost v celku vyprávění) a jeho význam pro emocionální působení a završení snímku, vyvstává nám zjevný nesoulad.

Drtivou většinu snímku totiž o Frankovi víme pouze velmi málo (jako o Harmonikovi), nezdá se v centrálním konfliktu okolo Jill příliš zainteresován (jako Harmonika) a jeho motivace se zdá být buď povrchní (peníze od Mortona) či nejasná (prakticky v celé druhé polovině filmu). Rovněž jeho jednání je významně dějově signifikantní prakticky pouze v jediné rovině, kterou je zabití McBaina a jeho rodiny. Frank sice vstupuje do děje jako člověk Harmonikou hledaný (úvodní scéna) a následně se prezentuje pro diváka jistě transgresivně jako vrah dětí (následná scéna na farmě), ovšem brzy poté se jeho obraz ucelí v pouhé podobě pohůnka placeného Mortonem pro konání špinavé práce, kterou opouští jen velmi zvolna. Nejprve mu jde o peníze, pak o Jill a její pozemky (byť se vlastně nikdy ani nedozvíme, zda pro obohacení sebe nebo Mortona) a nakonec o Harmoniku, ale ke všem těmto svým cílům a tužbám přichází jakoby mimochodem.

Oproti tomu ale celý narativní proces *Tenkrát na Západě* směřuje k odhalení historie Franka a Harmoniky (jedná se vlastně o nejvýznamnější záhadu snímku, která je předznamenána opakovanými narážkami v dialogu, jakož i progresivně vyjasňovaným flashbackem, který míří k závěrečnému „vysvětlujícímu“ odhalení a který se poprvé objeví přesně v polovině filmu⁹²), jakož i k jejich finálnímu souboji a „poražení“ Franka.

Pokud jsme v druhé kapitole práce argumentovali, že protagonistkou snímku je Jill a kolem ní se nacházejí a s ní jsou spojeny vztahy a témata snímku, mohl by se tento důraz na Frankovu linii zdát zvláštní, neboť tyto dvě postavy přicházejí do kontaktu relativně málo a vlastně nahodile. Naše otázka tedy zní, proč právě Frank – jenž je velmi okrajovou postavou bez přílišných vazeb na kohokoliv – tedy nejen proč se v průběhu filmu stává hlavním antagonistou a zápornou postavou, ale proč je Harmonikův souboj s ním umístěn na konec snímku, jako vyvrcholení a uzavření celého příběhu? Proč tento působí katarzně? Proč je pro diváka emocionálně tak důležité,

⁹² Srov. KOKEŠ. Rozbor filmu, s. 49.

když se Frankovi Harmonika dává poznat? Zvláště pokud Harmonika sám je opět extrémně okrajová postava, která má napojení na příběh v zásadě zase pouze skrze Franka, a tedy snaha o začlenění těchto dvou charakterů končí v jakémisi tautologickém zacyklení?

Jakkoliv Frank může v rámci díla fungovat jako ztělesnění toho zlého na kapitalismu či individualismu, máme za to, že by ani zdaleka neměl takový narativní význam, kdyby rovněž nereprezentoval popření dvou základních principů, principu spravedlnosti a principu milosrdenství, které člověk (a divák) očekává i od Boha (Bůh spravedlivý, Bůh milosrdný) a které vůči sobě navzájem fungují jako bipolární paradox,⁹³ jakož i coby ztělesnění zla ve vztahovosti v podobě jejího zneužití. Ke všem těmto rovinám se pak pokusíme vyjádřit v této kapitole.

4.1 Frank jako protivník Boha spravedlivého

Povšimněme si, že Frank od začátku vystupuje jako ten, kdo porušuje dohody: ačkoliv byl Mortonem poslán k zastrašení McBaina kvůli zjednodušení či zlevnění odkupu pozemků pro železnici, dle jeho argumentace lidé jsou zastrašení více, když umírají, a tedy celou rodinu zkrátka vyvraždí. Rovněž v průběhu snímku se obrátí i proti svému partneru/vedoucímu Mortonovi. Nadto pak napomáhá nemorálnímu byznysu způsobem, který je *eo ipso* nespravedlivý, tj. snižování ceny za odkup pro železnici na úkor jednotlivců, což je postup vykořisťovatelský, jdoucí proti principu spravedlivé odměny a v posledku i proti konceptu lásky k bližnímu.⁹⁴ Konečně i jeho donucení Jill k prodeji farmy zcela pod cenou (dokonce navzdory zděšení samotného dražebníka, který se opakovaně ptá, zda si to Jill nechce rozmyslet) je s výše uvedeným vykořisťovatelským přístupem konzistentní.

Když po aukci chce vydražené pozemky přesto získat, zmiňuje, že i Harmonika „má přece právo si vydělat“ a nabízí mu za přeprdej pozemků pouhý dolar. Jakkoliv

⁹³ K tomuto paradoxálnímu naturelu křesťanství srov. např. POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*, s. 228 nebo ve svéráznější podobě u Chestertona zejména (ale nejen) v kapitole *Paradoxy křesťanství*, in CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxie*. Praha: Leda, 2016, s. 103-133.

⁹⁴ Přičemž se jedná o činnost, která může mít závažnější následky, než by se mohlo na první pohled zdát a jako taková je v rámci sociální nauky zvláště vyzdvížena, jdouc nejen proti konceptu spravedlnosti, nýbrž i proti pátému přikázání, srov. *Katechismus katolické církve*, čl. 2269: „*Ti, kdo při obchodování používají lichvářských a vykořisťovatelských metod, které vyvolávají hlad a smrt jejich bratří, nepřímo páchají vraždu, za kterou jsou odpovědní.*“

tedy pravděpodobně neočekává, že Harmonika by na tento návrh přistoupil a jeho nabídka je tedy spíše zkusmá, ironická, výsměšná, přesto používá právě myšlenku spravedlnosti, resp. spravedlivé odměny pro výsměch: nabízí Harmonikovi jeden dolar za nic méně než *zradu* Jill. V jedné scéně, ba v jediné větě se tak navzdory své snaze působit důstojně fakticky vysmívá spravedlnosti hned ve dvou rozměrech.

Dále můžeme rovněž zmínit, že již v úvodní scéně nechá své muže převléci se do kabátů Cheyennových mužů⁹⁵ a tytéž kabáty používá i při přepadení McBainovy farmy, což vede obyvatele Flagstonu k propojení útoku na farmu s Cheyennem, jeho pronásledování a vypsání odměny na jeho hlavu. Frank tak působí, že Cheyenne trpí za viny druhého, opět v rozporu s jakýmkoliv chápáním spravedlnosti. V neposlední řadě též musíme zmínit samotné pronásledování Harmonikou, při kterém tento Frankův protivník, který jej hledá a který s ním zjevně má nevyřízené účty namísto svého pravého jména vyjmenovává muže, kteří jsou již po smrti, ale kteří „všichni žili, než Franka potkali“, čímž implikuje, že Frank už značnou dobu zabíjí lidi a... uniká spravedlnosti. Nadto z jeho vystupování v rámci filmu je zjevné, že působí jako agresivní element a akty násilí koná zjevně nahodile, což jen slouží k podtržení této naší interpretace jeho postavy.

Vnímáme tak Franka jako člověka veskrze *nespravedlivého*, který rozhodně nedává každému, co mu náleží,⁹⁶ který aktivně vystupuje proti jakémukoliv spravedlivému řádu. Vnímáme jej tak jako protivníka Boha spravedlivého, u něhož „*spravedlnost a právo jsou pilíře tvého trůnu*“ (Ž 89,15), který „*miluje právo a své věrné neopouští*“ (Ž 37,28), který „*odplatí každému podle jeho skutků*“ (Řím 2,6). Na diváka pak Frank nemůže nepůsobit jako postava extrémně vystupující proti této spravedlivé povaze Boha a brojící i proti do nitra člověka zakořeněné touze po spravedlnosti, jejíž naplnění slibuje Písmo.⁹⁷

V tomto posledním je tak skutečně primárním antagonistou Harmoniky, který právě takto „žízni po spravedlnosti“ za nelidské činy, které i proti němu osobně Frank v minulosti vykonal (a k nimž se ještě vyjádříme níže). Ačkoliv je tedy Harmonika

⁹⁵ Později v rámci narativu reflektováno ve scéně mezi Cheyennem a Harmonikou v hostinci, totiž že Harmonika zastřelil tři muže v kabátech, které v okolí nosí jen Cheyennovi muži.

⁹⁶ Srov. STh II-II, q. 58, a 11, česky in AKVINSKÝ, Tomáš. *Theologická summa: druhé části druhý díl*. Olomouc: Edice Krystal, 1939 s. 422-423 a dále *Katechismus katolické církve*, čl. 1807.

⁹⁷ Např. „*Kdo jde za spravedlností a milosrdenstvím, najde život, spravedlnost a slávu*“ (Př 21,21), či „*blaze těm, kdo hladovějí a žízni po spravedlnosti, neboť oni budou nasyceni*“ (Mt 5,6).

postavou mysteriózní a ke zbytku vyprávění a postav tvoří pouze jakousi tečnu, jeho definující element je právě tato žízeň, tato touha, kterou Bůh slibuje naplnit.

Musíme se však zabývat i otázkou, proč je z hlediska narativu v této roli především právě Frank, neboť mnohé z výše uvedeného by bylo lze vztáhnout i na Mortona, který konečně rovněž získává obživu nespravedlivým, vykořisťovatelským způsobem a rovněž buď páchá, či dopouští bezprávi (a konečně Franka v událostech snímku prve zainteresuje právě on).

Ještě v jiné rovině se sobě podobají. Podívejme se, v jakém kontextu zmiňuje spravedlnost Guardini: „*Z druhého člověka se pro mne stává ‚ty‘, když skončí prostý vztah subjektu a objektu. Prvním krokem k ‚ty‘ je onen pohyb, jímž odtahují ruce a uvolňují prostor, v němž se může uplatnit autonomie osoby – tedy to, že slouží svým vlastním cílům. V tom spočívá první účinek ‚spravedlnosti‘ a základ veškeré ‚lásky‘.*“⁹⁸ V podkapitole 3.1 jsme zmiňovali, kterak Morton využívá lidí pouze jako nástrojů k dosažení svého cíle. V tom mezi dvěma hlavními antagonisty snímku není rozdíl, i Frank přistupuje ke vztahům ryze funkcionálně (a paradoxně to do jisté míry sám reflektuje, zmiňuje, jak by byl „špatný manžel“), jako k objektům a prakticky k nikomu ve snímku nepřistupuje jako k „Ty“.

Zároveň i propsání této obecné bytostné nespravedlnosti do svého chování, její reflexe ze strany ostatních charakterů a jakási forma na ni navazující světské odplaty je přítomna u obou mužů; jak Franka, tak Mortona čeká vzpoura a zrada od jim podřízených osob (v případě Mortona je to Frank sám, který se mu vzepře, začne jednat po svém a být jemu nebezpečný, Franka se ve dlouhé scéně na náměstí Flagstonu kolem druhé hodiny filmu snaží zabít jeho vlastní muži – shodou okolností v návaznosti na úplatek právě ze strany Mortona).

Jakkoliv tedy oba hlavní antagonisté mohou být označeni za nespravedlivé, přeci jen jeden z nich dochází ke svému konci v rámci vyprávění způsobem, který vyvolává účast u diváka, kdežto druhý způsobem, který vyvolává zadostiučinění. Spravedlnost je sice jednou z kardinálních ctností,⁹⁹ přesto však není ctností nejdůležitější. Frank totiž ve svém jednání v rámci filmu figuruje i jako protivník Boha milosrdného, Boha soucitu, milosti a křesťanské lásky.

⁹⁸ GUARDINI. *Svět a osoba*, s. 113.

⁹⁹ Srov. např. *Katechismus katolické církve*, čl. 1805.

4.2 Frank jako protivník Boha milosrdného

„*Bůh, jenž se otcovsky o všechny stará, chtěl, aby všichni lidé vytvořili jednu rodinu a chovali se k sobě bratrsky. Neboť všichni, kdo byli stvořeni k obrazu Boha, který učinil, že „z jednoho člověka vzniklé lidské pokolení bydlí na celém zemském povrchu“ (Sk 17,26), jsou povoláni k jednomu a témuž cíli, totiž k samému Bohu. Proto láska k Bohu a k bližnímu je první a největší přikázání. Písmo svaté nás učí, že lásku k Bohu nelze oddělovat od lásky k bližnímu: „(...) je-li ještě nějaké jiné přikázání, všechna jsou shrnuta v tomto: ‘Miluj svého bližního jako sám sebe’ (...) Naplněním zákona je tedy láska‘.*“¹⁰⁰ Tuto citaci z pastorální konstituce o církvi v dnešním světě *Gaudium et spes* používáme ve vědomé návaznosti na antropologický obraz, který jsme prezentovali a rozebírali výše a který je dle našeho mínění i v tomto filmovém díle významně přítomen. Implikace tohoto obrazu a výše uvedených závěrů koncilního dokumentu pak logicky korespondují se zvěstí Písma: „*To je mé přikázání, abyste se milovali navzájem, jako jsem já miloval vás. Nikdo nemá větší lásku než ten, kdo položí život za své přátele*“ (Jan 15,12-13), píše se v evangeliu podle Jana, „*Kdo nemiluje, nepoznal Boha, protože Bůh je láska*“ (1 Jan 4,8) a „*Kdo nemiluje svého bratra, kterého vidí, nemůže milovat Boha, kterého nevidí*“ (1 Jan 4,20), říká první list Janův. Konečně i Bůh sám je dle svědectví Písma nanejvýš milosrdný, plný slitování.¹⁰¹

Frank je naopak v rámci filmu vykreslen jako postava extrémně (a zbytečně, až malicherně) sadistická. Nejvýrazněji to lze vnímat především v Harmonikově flashbacku, v němž se dopouští extrémně kruté formy trýznění – přiměje Harmoniku, tehdy ještě chlapce, aby stál pod svým bratrem, pověšeným do oprátky a dělal mu stoličku, s vědomím, že to nemůže vydržet, upadne a „selže“, tedy dopustí, že se jeho bratr oběsí; v tomto případě se jedná o zcela explicitní a mimořádně opovrženíhodné zneužití vztahovosti (nadto podpořené vložení harmoniky do úst a výsměchem: „*Hraj pro svého bratra*“). Avšak i vcelku bezstarostné zabití dítěte (v tu chvíli již sirotka), znásilnění a psychologické a emocionální trýznění Jill (které rovněž působí, jako by působilo sadistické potěšení víc, než co jiného; k této scéně se ještě níže vrátíme) či obírání Jill, tedy vdovy (sic!) o majetek po jejím manželovi (k „*sirotkům a vdovám*“ viz pozn. 53) jsou dalšími ukázkami tohoto aspektu Frankova charakteru. Dokonce

¹⁰⁰ *Gaudium et Spes*, čl. 24.

¹⁰¹ Srov. např. Ex 34,6; Nm 14,18; Ž 69,14; Ž 86,15; Sir 2,11; Lk 6,36.

mu nedělá sebemenší potíže poslat své nohsledy, aby zabili někoho, kdo se na něj jen ptá a koho vůbec nezná, jako to učiní v úvodní scéně vůči Harmonikovi.

Dokonce i když už v kontrastu s předchozí podkapitolou poskytuje „spravedlnost“, tuto činí způsobem, aby téměř snad mohl ukázat svou nemilosrdnost; zejména když zcela bez okolků zabije svého pohůnka, který se nechal sledovat a tím Franka „zklamal“.¹⁰²

V návaznosti na sklonění se Boha k člověku vnímáme jako jeden z typických výrazů křesťanské spirituality a křesťanského pojmání světa naše „sklonění se“ k potřebnému člověku, naši solidaritu s trpícími.¹⁰³ V tomto rozměru je Frank protikladem snad všech ostatních postav, jež potkávají Jill a soucítí s ní (občany Flagstonu počínaje a Cheyennem konče). Dokonce i Morton ve chvíli, kdy Frank zajme Jill, se jej pokusí odvolat a navrhnout, že by se s Jill domluvil, což sice zdůvodňuje tím, že nemá čas, ovšem nelze se pozastavit nad touto argumentací; nelze bez dalšího soudit, že domluva bude skutečně rychlejší než nucený prodej (ať už již za ním bude skryta *vis absoluta* či *vis compulsiva*) a vzhledem k Mortonovu vystupování spíše soudíme, že i jemu se nakonec Jill zželelo, zejména když se tato dostala do moci Franka.

V souvislosti s touto posledně zmiňovanou scénou, kdy Frank zároveň Mortona zesměšňuje pro jeho fyzickou nemohoucnost, musíme ještě zmínit jedno z nejvíce ambivalentních gest v celém filmu, které se přímo nabízí k interpretaci, ovšem poskytuje k ní velmi málo ukazatelů: v poslední Mortonově scéně ve filmu jej Frank pozoruje, kterak se plazí pustinou ke kaluži (tato scéna již byla rozebrána výše) a zjevně zvažuje, zda jej má zastřelit, ale nakonec si odplivne, namíří zbraň pryč a nechává jej plazit se dále. Jedná se o gesto milosrdenství (nechat Mortona přiblížit se alespoň k nějakému zpřítomnění jeho vysněného oceánu, nechat jej dokončit svou pozemskou cestu přirozeně) nebo krutosti (nechat jej se trápit, marně plazit uprostřed polopouště, brzy zemřít trýznivou smrtí – na úžeh, žízeň atd.)? Vzhledem k tomu, že až doposud se ve snímku u Franka metanoia jakkoliv neprojevuje, bylo by jednoduché poukázat spíše na skutečnosti uvedené v této a předchozí podkapitole a přiklonit se spíše k výkladu svědčícím o jeho krutosti, naopak bylo by podle nás nevěrohodné a nesprávné považovat toto neurčité gesto za *pars pro toto* Frankovy niterné proměny, která se neprojevuje

¹⁰² I zde lze nalézt v narativu filmu určitou tendenci toto Frankovo chování odplatit – tím, že pohůnka bez milosti zabije, znemožní mu vyrazit, že se pod vlakem schovává Cheyenne.

¹⁰³ Srov. např. POSPÍŠIL. *Teologie služby*, s. 70 a dále v této práci pozn. 48-50.

prakticky v žádném jiném směru. Přestože jsme však demonstrovali Frankovo vyčlenění se z osy milosrdenství a spravedlnosti, která je Bohu vlastní, resp. jeho snahu o opozici vůči oběma pólům, musíme se – právě s vědomím výše uvedeného – podívat na Franka jako na postavu celkově.

4.3 Frank jako Frank: *Totentanz* a cesta k sebenalezení

Vraťme se ještě k zmiňovanému rozhovoru Harmoniky a Franka na závěr filmu a Frankovu zdůrazňování rozdílu mezi hlavními zápornými postavami snímku. Je pozoruhodné, že Frankova „absence byznysmenství“ se projevuje právě v rovině vztahové, resp. v rovině pomsty/cti. Frank, který po značnou část snímku sice působil jako nájemný zločinec ovladatelný penězi (např. ve scéně, ve které Morton Franka poučuje o moci peněz oproti moci zbraní) tedy přesto sebe vnímá rovněž jako někoho, jehož touha, identitární ukotvení a smysl života nespočívá pouze v penězích, ale tyto transcenduje. Zároveň lze zmínit jako pozoruhodné, že navzdory závěrům uvedeným výše, v první podkapitole, i z pozice člověka aktivně vystupujícího proti spravedlivému uspořádání světa jde Frankovi o princip právě v otázce Harmoniky a svého neukončeného vztahu s ním.¹⁰⁴ Stejně tak v situaci, kdy Morton přijde Franka odvolat a chce se s Jill domluvit, aby vše bylo vyřešeno co nejrychleji, Frank odmítne. A ačkoliv tak zde učiní pravděpodobně i proto, že v opačném případě by se jednalo o selhání v jemu Mortonem dříve svěřeném úkolu, totiž že se „nepostaral“ o Jill, a jedná se tak vlastně o projev pýchy, přesto je zvláštní, že takto principiálně trvá na původním plánu, a to dokonce i když se má proto postavit proti svému chlebodárci.

Jakýsi pokřivený apel na řád a pocit vlastní vznešenosti, odlišnosti od Mortonova prospěchářství, náležení do starší, mytičtější doby (ke kterémuž vztahování jsme se vyjadřovali výše) je tedy ve Frankovi zjevně přítomen a ukazuje – byť v zakrnělé a opět do sebe zakřivené podobě – že i člověk takto razantně se vyčleňující vůči křesťanskému a snad i obecně lidskému vnímání světa v sobě nosí obraz Boží a nelze jej tedy posuzovat zcela jednorozměrně. Rozhodně nemáme v úmyslu pokoušet se o jakousi druhořadou, exploitativní, senzacionalistickou psychologickou analýzu, nadto při opakovaně zmiňovaném nedostatku podkladů pro jednoznačné zařazení postavy.

¹⁰⁴ Konečně pak podobný apel na princip lze spatřovat právě tak u „nemilosrdného“ projevu spravedlnosti uvedeného v podkapitole 4.2.

Musíme se však pokusit alespoň o určitou reflexi tohoto charakteru, který je tak podstatný pro katarzní vyústění filmu.

Co však o Frankovi skutečně víme? Po značnou část stopáže snímku je jen velmi málo vztahově ukotven, do děje přichází jako „koupen“ Mortonem, později už jako by nepatřil nikomu. Nejprve mu – zdá se – jde o peníze a pak najednou již ne. Přesto je pro vyprávění signifikantní, a to způsobem, který dokonce odůvodňuje „přitažení“ Harmoniky a udržení jeho důležitosti v centru dění.

Již dříve jsme zmiňovali jeho užívání jiných lidských bytostí jako objektů a skutečnost, že prakticky k nikomu ve snímku nepřistupuje jako k „Ty“. Jeho zakřivení se do sebe má však jinou povahu, jiný projev, než u Mortona; kde Morton podlehl vystavění si vlastního idolu a sobě samému, resp. své vizi podřizuje vše ostatní (viz podkapitola 3.2), Frank žádný podobný jednoduše zbožitelny koncept nemá. Frank je *hledající*, postrádá motiv a cíl, avšak pokouší se o jakousi seberealizaci: konečně pak jsou-li naše úvahy výše správné a postavy ve filmu skutečně v posledku odpovídají křesťanské antropologii a chápání člověka, Frank z tohoto není vyčleněn a i on je tak vnitřně povolán k hledání svého smyslu v novém, měnícím se světě.¹⁰⁵ John Henry Newman vyzdvihuje důležitost vděčnosti coby křesťanské ctnosti, již nám Nový zákon ukládá; zároveň ovšem tuto spojuje s uvědoměním si dosavadního milosrdenství ze strany Boha a vědomím jeho nezaslouženosti.¹⁰⁶ Pravděpodobně se však příliš neunáhluje, pokud zde uvedeme, že Frank tento aspekt lidského charakteru zcela postrádá, v optice Newmanovy úvahy se pak lze ptát, zda Frankova zdánlivá až revolta vůči Bohu, již jsme probírali v předchozích dvou podkapitolách (a kdy Frank jako by páchal zlo aktivně, s oním záměrem, nikoliv jej pouze pasivně nedbale způsoboval, snaže se o nějaký jiný cíl svůj) nemůže pramenit právě z nedostatku uvědomění si tohoto milosrdenství, z prožívání takového deficitu. Frank pochopitelně není typ člověka, který by „první smlouvu“, tj. už samé povolání z nicoty do existence považoval za pozitivní, za vděčnost vyvolávající. Naopak, v rovině vyprávění jej vnímáme spíše existencialistu – je uvržen do světa, který (zdá se) není pro něj, jehož zákonitostem se nechce podřizovat a neví ani, proč by měl a působí mu zjevnou radost, může-li bořit svět a ukotvení druhým.

¹⁰⁵ Skutečnost, že jeho závěrečný rozhovor s Harmonikou před jejich společným duelem implikuje, že svůj smysl nachází v sebeidentifikaci se starým, drsným, živelným světem a že se tedy k situaci staví spíše reakcionářsky přitom není na škodu.

¹⁰⁶ Srov. NEWMAN, John Henry. *Rizika víry*. Praha: Krystal OP, 2011. Thesaurus (Krystal OP), s. 108.

Tuto úvahu dílem potvrzují a dílem rozvíjí tři explicitní projevy radosti/krutosti, které lze u Franka pozorovat, které se vážou k jeho jednáním, jež jsou zároveň poněkud specifická a jež představují nejodsouzenější skutky nejen pro tuto konkrétní postavu, nýbrž i v rámci celého filmu. Jedná se zároveň o jedny z nejspecifičtějších projevů u této postavy, proto máme za to, že tyto lze považovat ve vztahu k Frankově charakteru za signifikantní.

Za prvé, jedná se o zastřelení dítěte, McBainova syna, hned v první scéně, v níž Franka potkáváme. Ontologický charakter dětství jsme probírali již výše, ale můžeme zmínit, že jedna z rovin pohoršení, která nastává při bezpráví či ubližování dětem, je nepochybně skutečnost, že se vždy jedná o *něčí* dítě.¹⁰⁷ Za druhé, již zmiňovaná scéna znásilnění Jill, kde nad rámec znásilnění samého a nad rámec skutečnosti, že Jill v zásadě spolupracuje a – obávajíc se o svůj život – zdá se téměř si činnost užívat, cítí Frank navíc potřebu zdůraznit, že je to on, kdo jí zabil muže, že to jsou ruce vraha jejího manžela, jejichž laskání si takto „užívá“. Za třetí, je to právě závěrečné vysvětlení vztahu Franka a Harmoniky a povaha Frankova činu, popsaného výše, jenž vede Harmoniku k silné touze po pomstě. Všechny tyto skutky jsou pak svým způsobem formou útoku na obecně lidmi prožívanou vztahovost, již jsme – v rámci rozboru člověka jako obrazu Božího – popisovali výše. V meta-rovině vyprávění jsou pak právě tyto pro diváka zvláště zapamatovatelné, vypovídající a obraz Franka tedy významně dotvářející.

Z výše uvedených důvodů tedy docházíme k závěru, že – v souladu s celkovým zaměřením této práce a potažmo i samotného filmu – je to právě *vztahovost*, která je důležitým aspektem Frankovy podstaty. Vztahovost je tím, co Frank s největší radostí tříští a zneužívá a při zohlednění jeho nezakotvenosti či bloudění, (resp. výše zmiňovaného hledání) můžeme tedy dojít k závěru, že je to právě ona, kterou hledá, což zdůvodňujeme onou intenzivní tematizací, oním silným emocionálním zaměřením právě na pokřivené podoby této inherentní vlastnosti člověka.

Položíme-li takto vedle sebe na jednu stranu skutečnost, že Frank postrádá své „Ty“ a svým způsobem je tedy po celou dobu filmu hledá a na druhou stranu právě tuto jeho tendenci a touhu ubližovat jiným právě skrze jejich „Ty“, nadto v návaznosti na výše uvedený aspekt vděčnosti ze zažitého (a tedy snad i *a contrario* frustraci

¹⁰⁷ Srov. Mt 2,18: „*Hlas v Ráma je slyšet, pláč a veliký nářek; Ráchel oplakává své děti a nedá se utěšit, protože jich není.*“

z absence), můžeme vcelku oprávněně usuzovat, že dokonce i Frank nakonec směřuje k hledání a nalezení smyslu svého života v oné zmiňované *proexistenci*.

Je to právě Harmonika, kdo pro Franka funguje nejprve jako „On“, který se jej snaží vyhledávat, který mu připomíná jeho minulost (zde v podobě jmen Frankem zavražděných mužů) a který vyvolává jeho zájem. Ve chvíli, kdy téměř úplně na závěr filmu Frank Harmoniku vyhledá, chtěl jej konfrontovat, přičemž zdůrazňuje, že musel, že na rozdíl od Mortona on by nesnesl, že Harmonika je „někde tam venku“, právě tehdy s ním vstupuje do dialogu, právě v tu chvíli se ono „On“ přetváří na „Ty“, což je zdůrazněno jejich nadneseným, zaujatým rozhovorem, v němž tito nepřátelé spolu hovoří téměř jako staří známí a v němž si přiznávají vzájemnou podobnost a provázanost osudů – s vědomím, že bude následovat souboj, který pro jednoho z nich bude znamenat konec jeho pozemského putování. Právě fakt, že se Harmonika zajímá *o něj*, že se jej opakovaně vyhledat, že v sobě nese tajemství, které je zjevně provázané právě s Frankem způsobuje, že jej Frank začíná chápat v tomto modu, že s ním, coby vlastně s jedinou postavou vstupuje do opravdového dialogu. Konečně Frank sám v závěrečném rozhovoru Harmonikovi říká, že teď už se oni dva nemusí starat o nic, že nezáleží na pozemcích, penězích, ani ženských, a že přijel pro Harmoniku („*I came here to see you.*“)

Jakkoliv jej totiž již dříve můžeme pozorovat v podobně zaujatém dialogickém nastavení vůči Mortonovi, od něhož by se měl učit „civilizovanému“ přístupu, zde však nedochází k reálnému vytvoření vztahu, neboť Morton Frankovi nestačí; Frank vidí nejen jeho nemohoucnost fyzickou (kterou neváhá okamžitě prohlásit a demonstrovat), nýbrž i spirituální, neboť Morton je zcela zaujat pro svůj cíl a místy jako by i okolní svět vnímal méně či jiným prizmatem právě z důvodu své vysněné romantické touhy.¹⁰⁸ Nadto Morton není schopen pravého dialogu, neboť mu na Frankovi v posledku *nezáleží*. Harmonikovi – přestože tomu tak je v rozměru veskrze negativním – naopak záleží na Frankovi maximálně, nadto je tento pro Franka výzvou. V Harmonikovi, ať již v podobě duelu či objevení jeho tajemství a důvodu, proč Franka pronásleduje, pak Frank nachází své sebepřesažení (viz kapitolu 1). Toto sebepřesažení je pak završeno tím, že je Harmonikou v duelu poražen a zabit. Nachází tak někoho, kdo jej *donutí*

¹⁰⁸ Srov. interakce Franka a Mortona při jejich první společné scéně v kontextu podkapitoly 3.1 této práce.

nakonec vystoupit ze sebe.¹⁰⁹ Scéna mezi Harmonikou a Frankem, kdy první zmiňovaný vloží druhému do úst harmoniku (již od něj sám kdysi ve vypjaté emoční situaci dostal) pak možnostmi interpretace přímo přetéká. Nejenže Frank akceptuje, že byl konečně dostižen spravedlností, či že přijímá toto své vyjití ze sebe a podvoluje se vnějšímu plánu, avšak zároveň získává a akceptuje odpověď na dotaz, *proč* je pro Harmoniku středem dění, proč se o něj tento tak velmi zajímá. Nachází a chápe své „Ty“, jež jej přesahuje a které je právě tak zaměřené do něj – byť z důvodu pomsty, tedy vykonání spravedlnosti a přimění si výše uvedené alespoň v posledních okamžicích života uvědomit.

A snad tedy není ani překvapivé, že právě v objetí „sestry smrti“, tohoto pro sebevyjití a završení smyslu člověka nezbytného exitu¹¹⁰ v návaznosti na výše uvedené Frank završuje i svůj smysl, své zaměření a potvrzuje svůj význam i v očích divákových; pochopitelně v prvním plánu pouze z hlediska oprávněné odvety za své pohoršlivé jednání, jež jsme popisovali v předchozích podkapitolách, nicméně dále rovněž i v tomto námi zmiňovaném dovršení lidské vztahové podstaty, byť tentokrát s negativním znaménkem. Zatímco tak mezi Jill a Cheyennem na závěr filmu probíhá svého způsobu setkání mezi Ženicem a Nevěstou, opodál probíhá „svatba“ zcela jiného charakteru – přesto však jeden nachází smysl v druhém, tito jsou do sebe zcela zaměřeni a oba směřují ke svému sebepřesažení: Frank do své smrti, Harmonika do roviny vykonavatele spravedlnosti, která není jeho (konečně po celou dobu vyjmenovává pouze *cizí* jména, kterým tak zjevně zjednává spravedlnost právě tak jako sobě).

V posledku tak vnímáme Franka (i přes jeho zrůdnost) jako postavu v zásadě tragickou, postavu, jež trpí rozporem mezi uvědoměním si své lidskosti, ale zároveň neschopností, či spíše neochotou jejího naplnění. V kontextu rozměru vděčnosti, již jsme zmiňovali výše, jej pak můžeme označit jako postavu deprivovanou právě téměř ve všech ohledech lidského bytí, o nichž tento film – alespoň jak jsme se pokoušeli prokázat v této práci – vypovídá. To dává jeho postavě sílu a důležitost být primární zápornou postavou filmu a odůvodňuje i přítomnost Harmoniky (coby jeho úhlavního protivníka, v mnoha ohledech) v centru dění. Není pak s podivem, že se z nájemného

¹⁰⁹ Zároveň považujeme za pozoruhodné, vzhledem k našemu dřívějšímu označení Franka za existencialistu, že po celé době hledání smyslu v rámci vyprávění nachází svou konkrétní jistotu právě ve zkušenosti a prožitku smrti, srov. mj. HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996. Oikúmené (OIKOYMENH), s. 285-296.

¹¹⁰ Srov. POSPÍŠIL. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*, s. 400-401.

poskoka stane centrem a svým způsobem vyústěním snímku a že katarzní vyvrcholení téměř tříhodinového vyprávění je pro diváka spojeno právě s jeho osobou.

Závěr

V této práci jsme se pokusili reflektovat způsoby, jimiž se křesťanská teologie a teologická antropologie odráží i v natolik filmově a vypravěčsky specifickém snímku, jakým je *Tenkrát na Západě*, a že tento i přes své žánrové zařazení, atypický přístup k filmovému řemeslu a potenciál a pověst díla dekonstrukčního v posledku vychází z premis a zakotvení křesťanské antropologie a že lze v jeho prezentaci fikčního světa nalézt dostatek argumentů právě pro zdůvodnění tohoto přístupu a pohledu. Máme za to, že se tuto úvodní hypotézu podařilo minimálně podpořit, ne-li zcela prokázat, a že tato práce umožňuje nahlížet na tento snímek jiným a specifickým způsobem, který by bylo lze využít i z hlediska náboženské pedagogiky a výchovy, neboť právě v diskuzi na některá z výše uvedených témat a v návaznosti na jejich dokládání či vyvracení tímto filmem lze dle našeho názoru i ilustrovat některé teologické a teologicko-antropologické koncepty inovativním a běžnému divákovi blízkým přístupem.

I vzhledem k očekávanému rozsahu a záběru bakalářské práce jsme byli nuceni některá témata pouze nastínit a spíše namátkou vybrat jednotlivé aspekty, které by bylo lze za tímto účelem zohlednit; máme za to, že dotčený film nabízí ještě další prostor pro teologicko-antropologické bádání a konečně jsme si ani nekladli za cíl více, než se pokusit otevřít dveře a nastínit cestu k další diskuzi a reflexi předmětného filmového díla. S ohledem na nepochybnou popularitu tohoto rozebíraného snímku (byť z hlediska odborné veřejnosti spíše kultovní povahy¹¹¹), již jsme zmiňovali v úvodu, kontrastující přitom poněkud s ne vždy snadným uchopením smyslu a významu filmu samého (nadto filmařsky nestandardního) máme za to, že je zde prostor právě tuto diskuzi otevřít a pokud by se této práci podařilo dokonce vyvolat polemiku nad tímto více než půlstoletí starým filmem (kdy tato práce sama s některými závěry odborné filmové veřejnosti polemizuje), považovali bychom to za potvrzení nosnosti a i jisté nadčasovosti předmětného filmového díla. Kéž by se tak stalo a naše práce přinesla ono akademické ovoce živého dialogu mezi sebou navzájem a kéž tato ve čtenáři jeho víru neumenší, ale spíše utvrdí.

¹¹¹ Viz KOKES. *Rozbor filmu*, s. 55: „*Snímek Tenkrát na Západě nenajdete víceméně v žádných přehledných dějinách filmu a existuje o něm jen málo knih – a přesto se k němu i k Leonemu odkazuje řada vlivných současných filmařů v čele s Quentinem Tarantinem, je davově navštěvovaný na jakékoli archivní festivalové projekci a diváci na jeho první zhlédnutí vzpomínají jako na určující zážitek.*“

Seznam zkratek

1 Jan	1. list Janův
1 Kor	1. list Korintským
2 Kor	2. list Korintským
ČEP	Český ekumenický překlad
čl.	článek
Ex	Exodus (druhá kniha Mojžíšova)
Flp	List Filipským
Gal	List Galatským
Jak	List Jakubův
Jan	Janovo evangelium
Lk	Lukášovo evangelium
Mt	Matoušovo evangelium
např.	například
Nm	Numeri (čtvrtá kniha Mojžíšova)
Př	kniha Přísloví
Řím	List Římanům
s.	strana
Sir	kniha Sírachovec
Sk	Skutky apoštolské
srov.	srovnej
vyd.	vydání
Ž	kniha Žalmů

Seznam literatury

Literární zdroje

AKVINSKÝ, Tomáš. *Theologická summa: druhé části druhý díl*. [red. P. Emilián Soukup Ord. Praed.] Olomouc: Edice Krystal, 1939.

AUGUSTINUS, Aurelius. *In Epistolam Joannis ad Parthos tractatus X*. in *Patrologia latina* 35, s. 1977–2073.

AUGUSTINUS, Aurelius. *Šestá patristická čítanka: Sv. Augustin: Výklad k prvnímu listu sv. Jana* [překl. Josef Novák]. Praha: Česká katolická Charita v Ústředním církevním nakladatelství v Praze, 1989.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona: český ekumenický překlad. 20. (7. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-043-2.

BROŽ, Vojtěch. *Biblistika, druhá část: Starý zákon*. [el. skripta]. Hradec Králové: Katedra náboženské výchovy a charitativní práce Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové, 2005. Skripta pro výuku.

BROŽ, Vojtěch. *Chudoba v Bibli – od prokletí k blahoslavenství*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2015, 19 (4/2015), s. 17-42. ISSN 1211-7668.

CLARKE, W. Norris. *Osoba a bytí*. Praha: Krystal OP, 2007. ISBN 978-80-85929-92-8.

CONGAR, Yves Marie Joseph. *Za církev sloužící a chudou*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1995. ISBN 80-7192-006-1.

COYNE, Ryan. *Heidegger's Confessions: The Remains of Saint Augustine in "Being and Time" and Beyond (Religion and Postmodernism)*. [e-kniha]. Chicago: University of Chicago Press, 2015. ISBN 978-0-226-20944-9.

CULPEPPER, Alan. *Anatomy of the Fourth Gospel: A Study in Literary Design*. Philadelphia: Fortress Press, 1987. ISBN 0-8006-2068-2.

CUMBOW, Robert C. *The Films of Sergio Leone*. [e-kniha] Lanham: Scarecrow Press, 2008. ISBN 0810860414.

ČOUPEK, Jindřich. *Komentář k listu Římanům 8, 31-34*. In: *České katolické biblické dílo* [online]. Samotišky: České katolické biblické dílo [cit. 25. 4. 2021]. Dostupné na <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-b/r-831-34/>

DEAN, Remy. *Once Upon a Time in the West*. In: *FrameRated.co.uk* [online]. ©2018, 26. listopadu 2018 [cit. 30. 4. 2021]. Dostupné na <https://www.framerated.co.uk/once-upon-time-west-1968/>

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha: OIKOYMENH, 2006. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-7298-175-7.

FRANTIŠEK. *Poselství ke třetímu Světovému dni chudých dne 17. listopadu 2019*. [online]. ©2019 14. listopadu 2019 [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné na https://www.santegidio.cz/wp-content/uploads/2019/11/Poselstv%C3%AD-Franti%C5%A1ka-ke-sv%C4%9Btov%C3%A9mu-dni-chud%C3%BDch_2019.pdf

FRANTIŠEK. *Poselství ke čtvrtému Světovému dni chudých dne 15. listopadu 2020*. In: *Církev.cz* [online]. ©2020 11. listopadu 2020 [cit. 3. 4. 2021]. Dostupné na <https://www.cirkev.cz/cs/aktuality/200826poselstvi-svateho-otce-frantiska-ke-4-svetovemu-dni-chudych>

FRYŠ, Petr, Pavel NÁPRAVNÍK a Vladimír PETKEVIČ, ed. *Řecko-český Nový zákon: Novum testamentum graece: Nestle-Aland, 27. vyd.; Nový zákon: český ekumenický překlad*. Přeložil Josef ŠIMANDL. Praha: Česká biblická společnost, 2011. ISBN 978-80-87287-38-5.

FULWOOD, Neil. *The Films of Sam Peckinpah*. [e-kniha]. Londýn: Batsford, 2014. ISBN 978-184994-254-6.

GUARDINI, Romano a Walter ZAHNER. *O podstatě uměleckého díla*. Praha: Centrum teologie a umění, 2009. Delfin (Triáda). ISBN 978-80-87256-03-9.

GUARDINI, Romano. *O posvátných znameních*. Řím: Polygrafické závody PRO, 1968.

GUARDINI, Romano. *Svět a osoba*. Svitavy: Trinitas, 2005. Studium (Křesťanská akademie v Římě). ISBN 80-86885-02-x.

HALÍK, Tomáš. *Chci, abys byl: křesťanství po náboženství*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012. ISBN 978-80-7422-177-4.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 1996. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-86-005-12-7.

HOJDA, Jan. *Dětství člověka a Boží otcovství*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2009, 13 (4/2009), s. 537–544. ISSN 1211-7668.

HOJDA, Jan. *Extáze, exodus a exitus Juraje Hordubala: teologicko-antropologická studie*. V Jablonci nad Nisou: IN, 2013. ISBN 978-80-87821-01-5.

HOJDA, Jan. *Chudý před Bohem a chudý v Bohu: "Nepřiměřená" láska Boha k člověku a její trinitární základ*. In *Communio: mezinárodní katolická revue*. 2015, 19 (4/2015), s. 59-68. ISSN 1211-7668.

HOJDA, Jan. *Obrazy člověka ve vybraných dílech literatury a filmu 20. století: teologicko-antropologické interpretace*. Ostrava: Moravapress, 2013. ISBN 978-80-87853-04-7.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxie*. Praha: Leda, 2016. ISBN 978-80-7335-425-1.

JAN PAVEL II., *Encyklika Fides et ratio o vztazích mezi vírou a rozumem z 14. září 1998*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, spol. s.r.o., 1999. ISBN 80-902708-0-8.

JAN PAVEL II., *Familiaris consortio: apoštolská adhortace Jana Pavla II. o úkolech křesťanské rodiny v současném světě z 22. listopadu 1981*, Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, spol. s.r.o., 1992. ISBN 80-7113-067-2.

Katechismus katolické církve. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-7192-488-1.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

Kompendium sociální nauky církve. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2008. ISBN 978-80-7195-014-1.

KRISTIÁN, LUDVÍKOVSKÝ, Jaroslav, ed. *Kristiánova legenda: život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily: Legenda Christiani vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius*. Vyd. ve Vyšehradu 1. Praha: Vyšehrad, 1978. ISBN 33-508-78.

KUNETKA, František. *Úvod do liturgie svátostí*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2001. ISBN 80-7192-618-3.

MANEESH, Krishnan. *Once upon a time in the West: Sergio Leone's epic, all-star cast Western fairy-tale is one of the greatest movies ever made*. In: *Mank's Movie Musings* [online]. ©2019, 31. července 2019 [cit. 30. 4. 2021]. Dostupné na <https://manksjoint.home.blog/2019/07/31/once-upon-a-time-in-the-west-sergio-leones-postmodern-fairy-tale-about-the-old-west/>

MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. [e-kniha]. Jackson: University Press of Mississippi, 2011. ISBN 978-1-60473-468-3.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 978-80-00-01410-4.

MUCHOVÁ, Ludmila. *Vyslovit nevyslovitelné: didaktika uvádění do světa symbolů*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2005. ISBN 80-7325-075-6.

MÜLLER, Gerhard Ludwig. *Dogmatika pro studium i pastoraci*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství). ISBN 978-80-7195-259-6.

NEWMAN, John Henry. *Rizika víry*. Praha: Krystal OP, 2011. Thesaurus (Krystal OP). ISBN 978-80-87183-34-2.

O'CONNOR, Flannery. *The Habit of Being: Letters of Flannery O'Connor* [ed. FITZGERALD, Sally]. New York: Vintage Books, 1980. ISBN 0-394-742591.

O'CONNOR, Flannery. *Moudrá krev*. Praha: Argo, 2011. Jiný Jih. ISBN 978-80-257-0509-4.

ORR, Steven Ray. *Amo: Volo ut sis*. In: *Steven Ray Orr Dot Com* [online]. ©2018, 28. listopadu 2018 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné na <http://stevenrayorr.com/2018/11/28/amo-volo-ut-sis/>

Pastorální konstituce o církvi v dnešním světě Gaudium et spes. In *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Praha: Zvon, 1994, s. 271–297. ISBN 80-7113-067-2.

PIPPIN, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 2012. ISBN 978-0300172065.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi: náčrt trinitární teologie*. 2. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP). ISBN 978-80-87183-14-4.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Ježíš z Nazareta, Pán a Spasitel*. 4. vyd. Praha: Krystal OP, 2010. Teologie (Karmelitánské nakladatelství: Krystal OP). ISBN 978-80-87183-21-2.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Nikdy nekončící zápas o člověka: Lidská osoba ve světle christologie a trinitologie*. In *In Spiritu Veritas: Almanach k 65. narozeninám Dominika Duky, OP*. [ed. BEDŘICH, M., MOHELNÍK, B., Petráček, T., SCHMIDT, N.]. Praha: Krystal OP, 2008, s. 297-310. ISBN 978-80-87183-02-1.

POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Teologie služby*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-748-1.

PUTNA, Martin C. *Česká katolická literatura v evropském kontextu 1848-1918*. Praha: Torst, 1998. ISBN 80-7215-059-6.

PUTNA, Martin C., BEDŘICH, Martin, ed. *Česká katolická literatura v kontextech: 1918-1945*. Praha: Torst, 2010. ISBN 978-80-7215-391-6.

SEDLÁKOVÁ, Aneta. *Demystifikace westernového hrdiny: Neoformalistická analýza filmu Zabití Jesseho Jamese zbabělcem Robertem Fordem*. [online]. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014 [cit. 17. 4. 2021]. Bakalářská práce. Dostupné na https://is.muni.cz/th/lbulg/Sedlakova_Aneta_399254_Demystifikace_westernoveho_hrdiny.doc

SCHWARTZ, John. *Breaking and Connecting in the Short Stories of Flannery O'Connor: "The Look of This Fiction Is Going to be Wild" (Grace Minus Nature Equals Mystery)*. [online]. Oberlin: Oberlin College, 1989 [cit. 27. 4. 2021]. Dostupné na https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=oberlin1396882030&disposition=attachment

Společenství a služba: lidská osoba stvořená k Božímu obrazu. Přeložil Ctirad Václav POSPÍŠIL. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005. ISBN 80-9271-971-9.

SUCHOMELOVÁ, Věra. *Senioři a spiritualita: Duchovní potřeby v každodenním životě*. [online]. České Budějovice: Katedra pedagogiky Teologické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2015 [cit. 25. 4. 2021]. Disertační práce. Dostupné na https://theses.cz/id/rszfuc/disertace_finalni_verze_Suchomelova.pdf

SMOLEN, Štěpán. *Sehnsucht: úvod k romantické touze*. Praha: OIKOYMENH, 2017. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-519-7.

TRUFFAUT, François, SCOTT, Helen G. *Hitchcock/Truffaut*. New York: Simon & Schuster, 1985. ISBN 0-671-60429-5.

Věřoučná konstituce o církvi Lumen Gentium. In *Dokumenty II. vatikánského koncilu*. Praha: Zvon, 1994. ISBN 80-7113-067-2.

VOLESKÝ, Jiří. *Komentář k listu Římanům 13, 11-14*. In: *České katolické biblické dílo* [online]. Samotišky: České katolické biblické dílo [cit. 25. 4. 2021]. Dostupné na <http://biblickedilo.cz/bible-v-liturgii/liturgicky-rok-a/r-1311-14/>

Výklady ke Starému zákonu, díl I. (Genesis – Deuteronomium). Praha: Kalich, 1991. ISBN 80-7017-408-0.

Film a audiovizuální zdroje

Henry Fonda talks about his casting in Once Upon a Time in America. In: *Youtube* [online]. 11. července 2007 [cit. 5. 5. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cHI6HI7FUqA>. Kanál uživatele Si Melzer.

LEONE, Sergio. *C'era una volta il West*. [film]. Itálie/USA, 1968. 166 min.

Příloha A – Segmentace filmu

1. Železniční stanice Cattle Corner:
 - a. Tři zabijáci obsazují stanici a čekají.
- T – Proloženo titulky.
 - b. Příjezd Harmoniky (ptá se po Frankovi), konfrontace, zabití oněch tří.
2. Sweetwater, McBainova farma:
 - a. Rodina McBaina na lovu, řeší budoucnost (vč. nové ženy).
 - b. Tato poté vyvražděna Frankem.
3. Železniční stanice ve Flagstone a okolí: Jill přijíždí ve vlaku, nenachází nikoho.
4. Na cestě mezi Flagstone a McBainovou farmou: představení stavby železnice.
5. Hostinec na cestě:
 - a. Jill chce vodu, představení (uprechnuvšího) Cheyenna a Harmoniky.
 - b. Cheyenne „se osvobodí“, spojí se se svým gangem.
 - c. Cheyenne s Harmonikou hovoří (Harmoniku se snažil zabít někdo v kabátech Cheyennových mužů), špičkování mezi nimi.
6. McBainova farma:
 - a. Jill nachází McBaina mrtvého, kondolence, odhalí, že sňatek již proběhl.
 - b. Objevení „cheyennovského“ kabátu, Jill se rozhodne zůstat.
 - c. Jill prohledává farmu, zoufá si.
7. Prádelna: Harmonika trestá/vyslýchá pohůnka Wobblese: Frank na místě setkání nebyl, Harmonika sděluje, že Frank vždy falšoval důkazy (tentokrát kabáty).
8. McBainova farma:
 - a. Noc: Jill nachází miniaturní model nádraží, slyší harmoniku, střílí do tmy.
 - b. Ráno: Vpád Cheyenna (sděluje, že je pronásledován kvůli McBainovi), Jill neumí zapálit oheň, oba řeší, proč by to vše někdo udělal.
9. Mortonův vlak: Morton vyčíní Frankovi, že neměl zabíjet, řeší cíle, partnerství a rozdíl mezi sebou.
10. McBainova farma:
 - a. Jill popisuje McBaina, říká, že se vrátí do civilizace.
 - b. Harmonika ji zastaví, chce po ní vodu, ochrání ji před útočníky.
11. Prádelna: Jill přes pohůnka vyřizuje, že bude vyjednávat s Frankem.

12. Vlák:
 - a. Pohůnek vyřizuje Frankovi, sledován Harmonikou, Frank schválně rozjede vlak, zajme Harmoniku.
- První flashback – rozmazaná postava přichází zdáli
 - b. Pohůnek vyhozen z vlaku, vidí Cheyenna pod vlakem, je zastřelen.
 - c. Frank neví, kdo je Harmonika (ten jeho zná), poslán Mortonem vyřešit situaci s Jill.
 - d. Cheyenne osvobozuje Harmoniku.
13. Sweetwater: Jill obeznámena se stavebním materiálem.
14. McBainova farma: Jill hledá miniaturu stanice, potkává se s Frankem.
15. Frankův úkryt: Morton chce odvolat a dohodnout se s Jill, Frank nechce ustoupit.
16. Sweetwater: Cheyenne a Harmonika odhalí plánované město (McBainův plán) nejasno, zda se s Jill jen chtějí dohodnout na podílu nebo zda budou konat pro ni.
17. Frankův úkryt: Frank je s Jill, odhaluje její historii.
18. Hostinec – aukční dům: Prodej Sweetwater za výhrůžek Frankových mužů.
19. Vlák: Morton myslí na moře, „hraje karty“ s Frankovými muži (uplácí je).
20. Hostinec – aukční dům: Harmonika „kupuje“ Sweetwater Cheyennem.
21. Flagstone: Cheyenne převážen do Yumy, jeho muži plánují osvobození.
22. Hostinec:
 - a. Harmonika mluví s Jill – on sám nechce Sweetwater.
 - b. Přichází Frank, opět se doptává na identitu, chce koupit Sweetwater od Harmoniky.
- Druhý flashback – rozmazaná postava přichází zdáli, vidíme, že je to mladší Frank.
 - c. Pokračuje konverzace – podobnost Franka a Mortona, vyrovnávání smluv.
23. Flagstone:
 - a. Náměstí: Harmonika Franka z pokoje Jill ochraňuje před jeho vlastními muži.
 - b. Pokoj Jill: Rozhovor Harmoniky s Jill, proč to udělal.
24. Vlák: Frank přijíždí, nachází všechny postřílené vč. Mortona, ten „sní o louži“.
25. Sweetwater:
 - a. Cheyenne se potkává s Harmonikou a Jill, s ní hovoří o Harmonikovi.
 - b. Frank přijíždí, hovoří s Harmonikou.
 - c. Jill mluví s Cheyennem.
 - d. Duel.

- Třetí flashback – Harmonikova minulost s Frankem
 - e. Duel a vysvětlení pro Franka.
 - f. Cheyenne vysvětluje Jill, že ani on ani Harmonika nejsou partneři pro ni.
 - g. Loučení.

26. Kousek od Sweetwateru:

- a. Cheyenne odhaluje své zranění Harmonikovi, umírá.
- b. Závěr: Železnice přijíždí.

T – Poprvé v titulcích název filmu a závěrečné titulky.