

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Cormac McCarthy a jižanský film

BcA. Barbora Prágerová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma *Cormac McCarthy a jižanský film* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

podpis

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila dík za pomoc a cenné rady vedoucí své diplomové práce Veronice Klusákové, dále svému příteli R. K. a mamince.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Metodologie.....	10
3. Teoretická část.....	18
3.1. Americký Jih.....	18
3.2. Americký Jih ve filmu.....	20
3.3. McCarthy jako spisovatel.....	22
3.4. McCarthy a americký Jih.....	24
4.1. Jižanská gotika.....	26
4.2. Existencialismus.....	30
4.3. Hraničnost.....	32
4. Analytická část.....	35
4.1. TAHLE ZEMĚ NENÍ PRO STARÝ.....	36
4.1.1. Režie.....	36
4.1.2. Narativ.....	36
4.1.3. Postavy.....	38
Šerif Ed Tom Bell.....	38
Anton Chigurh.....	43
Llewelyn Moss.....	46
4.1.4. Styl.....	47
4.1.5. Prostor a Jih.....	50
4.1.6. Jižanská gotika.....	51
4.1.7. Existencialismus.....	52
4.1.8. Hraničnost.....	54
4.2. DÍTĚ BOŽÍ.....	57
4.2.1. Režie.....	57
4.2.2. Narativ.....	58
4.2.3. Postavy.....	59
Lester Ballard.....	59
4.2.4. Styl.....	63
4.2.5. Prostor a Jih.....	64
4.2.6. Jižanská gotika.....	67
4.2.7. Existencialismus.....	69
4.2.8. Hraničnost.....	69
4.3. CESTA.....	72
4.3.1. Režie.....	72

4.3.2. Narativ	72
4.3.3. Postavy.....	76
Otec	76
Matka.....	77
4.3.4. Styl	78
4.3.5. Prostor a Jih	80
4.3.6. Jižanská gotika	83
4.3.7. Existencialismus.....	84
4.3.8. Hraničnost.....	86
4.4. VŠICHNI KRÁSNÍ KONĚ	88
4.4.1. Režie	88
4.4.2. Narativ	89
4.4.3. Postavy.....	90
John Grady Cole	90
4.4.4. Styl	92
4.4.5. Prostor a Jih	94
4.4.6. Jižanská gotika	96
4.4.7. Existencialismus.....	96
4.4.8. Hraničnost.....	98
5. Závěrečné shrnutí.....	100
Bibliografie	104
Seznam použitých filmů	113
Obrazová příloha	115

1. Úvod

V předkládané práci si stanovuji za cíl vysledovat způsob, jakým současný Hollywood přistoupil k dílu Pulitzerovou cenou oceněného amerického jižanského autora Cormaca McCarthyho; zkoumám, jak hollywoodští filmaři nakládají s jeho literární tvorbou, aby na jejím základě zkonstruovali prostor amerického Jihu pomocí vlastních postupů a prostředků. V práci se zabývám čtyřmi McCarthyho filmovými adaptacemi, jimiž jsou *Tahle země není pro starý* (*No Country for Old Men*, Ethan Coen, Joel Coen, 2007), *Dítě Boží*¹ (*Child of God*, James Franco, 2013), *Cesta* (*The Road*, John Hillcoat, 2009) a *Všichni krásní koně* (*All the Pretty Horses*, Billy Bob Thornton, 2000).

Diplomová práce je rozčleněna do tří hlavních celků: první část se věnuje metodologii aplikované při analýze zkoumaných filmů, další kapitola se zabývá úvodem do problematiky a pokouší se přiblížit samotné téma amerického Jihu a ve třetí části jsou čtyři výše uvedené filmy analyzovány.

První celek věnuji metodologickému uchopení. Popíši, z jakých metodologických přístupů vycházím, které jejich elementy do práce začleňuji a jak vypadá výsledné metodologické schéma, které v práci užívám. Skutečnost, že mám v úmyslu se zabývat filmovými adaptacemi nikoli optikou prosté adaptační teorie, ale aplikovat ve své práci širší kulturologický pohled, mě nutí sestavit pro své potřeby metodu vlastní, kompilovanou. Tento oddíl nejprve pojedná o postupu při hledání ideálního nástroje pro zamýšlenou analýzu, což se ukázalo být nesnadným úkolem. Uvedu důvody pro zavržení několika na první pohled vhodných přístupů a popíši ty metodologické nástroje, které se mi jeví být ideálními pro potvrzení či vyvrácení stanovených hypotéz.

Ve zmíněné druhé části se budu blíže věnovat čtyřem rovinám, ve kterých je Jih ústředím tématem: s přihlédnutím k tématu práce se ve stručnosti pokusím nastínit kulturně politické rysy Jihu, se kterými se v textu pracuje a dále krátce přiblížím, jakou roli tradičně hraje americký Jih v kinematografii. Americký Jih a témata s ním spojená jsou od počátků kinematografie vítaným námětem Hollywoodu a jejich popis

¹ McCarthyho kniha *Child of God* vyšla v češtině pod názvem *Dítě Boží*. Internetové zdroje uvádí v případě filmu název *Boží stvoření*, který byl uveden při festivalových projekcích. Ve své práci budu používat název odvozený z literární předlohy, *Dítě Boží*, už proto, že se věnuji jak filmu, tak knize a pro zachování integrity se mi tento název jeví vhodnějším.

často podléhá konvenčnímu stereotypnímu zobrazení.² Jak tyto konvence vypadají, bude též jedním ze záměrů výzkumu. Poté se budu věnovat idiosynkratickému autorskému stylu Cormaca McCarthyho projevujícím se v jeho literárním díle; Cormac McCarthy je považován za jižanského autora, jeho vlastní pojetí jižanství je však specifické a od hlavního proudu porozumění tomuto pojmu se v mnohém odklání, a proto se předkládaná práce podrobněji zabývá touto specifičností. V neposlední řadě pak přihlédnou k otázkám, které vyvolávají McCarthyho filmové adaptace.

Teprve nahlédnutí toho, jak je McCarthyho chápání Jihu manifestováno v hollywoodských adaptacích, mi dovoluje pochopit, jakými způsoby je onen téměř až mýtický prostor ve zkoumaných filmech zobrazen. Již formulace otázky napovídá, že klíčovou roli bude hrát aspekt prostoru. Prostorem není pro potřeby této práce myšlena pouze mizanscéna analyzovaných filmů, diegetický prostor ani čistě geografické vymezení regionu, nýbrž také prostor Jihu jako kulturně společenského konstruktů zatíženého množstvím politických konotací, regionálních specifik a významových schémat, které mu bývají běžně přisuzovány. Jeho charakteristiky bývají více než často shrnovány do systému konvencionalizovaných schémat, zjednodušujících rámců a často i stereotypních předsudků, které si našly pevné místo jak v narativních postupech literatury, tak ve vizuálních kánonech filmu. V práci budu běžně pracovat s termínem *mccarthyovský prostor*, pod nímž rozumím spojení idiosynkratických fikčních světů Cormaca McCarthyho a kulturně konotovaného jižanského prostoru tak, jak se specificky projektuje právě do McCarthyho tvorby.

Abych dokázala argumentačně podložit své teze, stanovím několik hypotéz; závěry z nich vyvozené by měly ke zmíněnému pochopení přispět. Cílem práce je pochopit mechanismy, jakými je v americkém filmu hlavního proudu konstruován prostor Jihu jakožto specifického regionu, který ve svém literárním díle zpodobňuje oceňovaný a kritikou přijímaný spisovatel Cormac McCarthy. Celá práce by měla poskytnout řešení následujících hypotéz.

Hollywood při konstrukci „mccarthyovského“ Jihu vychází spíše ze stereotypních konvencí, než ze samotného díla autora předloh. Vzhledem k tomu, že McCarthyho pojetí Jihu je nekonvenční a založené na souboru pro něj specifických rysů a tyto rysy jsou v některých ze zkoumaných adaptací umenšovány, domnívám se,

² LEOPOLD, Todd. *The South: Not all Bubbas and banjos* [online]. 2012 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://edition.cnn.com/2012/04/14/us/bubba-southern-stereotypes/>.

že Hollywood těmto prvkům ubírá váhu a ve výsledku v některých případech převažují žánrové či jiné vizuální stereotypy. Hollywood žánrových stereotypů využívá v okamžiku, kdy na sebe upozorňují a jasnou rozpoznatelností a určitou dominancí zobrazení znesnadňují vyznění děl. Nemám v úmyslu hodnotit oprávněnost či případnost takového přístupu, avšak mám za to, že Cormac McCarthy jako výrazný autor poutá pozornost filmařů právě pro svůj typický soubor estetických a stylových výrazů a jejich opuštění neumožňuje interpretovat prostor Jihu autentickým způsobem.

Hollywood používá v některých případech dílo McCarthyho jako svého druhu kulisy a staví především na narativu, přičemž opomíjí prostor Jihu jako další významovou rovinu pro autorovo dílo důležitou. Ačkoli narativ jako takový je v centru autorova díla, obsahují jeho příběhy i hůře identifikovatelné podprahové motivy, které mají ve filmových adaptacích tendenci být vypuštěny ve prospěch efektních akcí a jímavé atmosféry.

Vzhledem k tomu, že pro porozumění tématu je klíčové být obeznámen s narativem a nejdůležitějšími postavami zkoumaných románů (respektive filmů), v krátkosti tyto přiblížím. Obširnějšímu popisu narativu se věnuji v každé kapitole věnované jednotlivými dílům, přičemž dílčí poznatky týkající se nejen postav a narativů uvádím v průběhu celé práce.

Narativ *Tahle země není pro starý* je postaven na náhodném objevu nevydařeného drogového obchodu Llewelynem Mossem: ukradne peníze a je stíhán nájemným vrahem Antonem Chigurhem. Chigurh je zároveň pronásledován šerifem Edem Tomem Bellem, který chce v mezičase zachránit Mosse před smrtí. Hon se odehrává v 80. letech na hranici Mexika a USA.

Dítě Boží pojednává o duševně zaostalém Lesteru Ballardovi, který je zbaven majetku a bydle v horách, propadá šílenství. Zabíjí místní ženy a jejich těla skladuje na odlehlém místě v jeskyních. Děj spadá do 60. let a odehrává se v Apalačských horách v USA.

V románu *Cesta* jsme svědky osamělé pouti dvou bezejmenných postav, otce a syna. Putují časově blíže nespécifikovanou postapokalyptickou krajinou Ameriky; hledají potravu a úkryt před nebezpečím, snaží se dostat na jih k moři.

Hlavním hrdinou příběhu z *Všichni krásní koně* je mladý John Grady Cole, který se koncem čtyřicátých let minulého století vydává s přítelem z Texasu do

Mexika, kde hledá štěstí jako honák na ranči. Tam prožívá lásku, je vsazen do vězení a po osvobození se vrací zpět domů.

2. Metodologie

Za předmět své diplomové práce jsem zvolila téma, ve kterém je ústřední literární motiv, což, vzhledem k tomu, že práce vychází z paradigmatu filmové vědy, nutně ovlivňuje použitou metodologii. Otázka metodologického uchopení pro mě představovala od počátku problém. Samotné slovo *prostor*, které stojí v centru mé práce, je možné chápat různými způsoby. Jako geografický prostor regionu jižní části USA, jako filmový prostor mizanscény, jako kulturně-politický prostor oblasti Spojených států, pro který se vžil jednotící termín *americký Jih*. Nakonec jsem se rozhodla pokusit se pojmut tento termín jako komplex všech výše zmíněných významů a v této kapitole se pokusím blíže definovat metodologické nástroje, jejichž použití mě k takovému pojetí dovedlo.

Ačkoli se ve své práci zabývám filmovými adaptacemi a adaptační teorie se na první pohled jeví jako takřka samozřejmě volený nástroj, hledala jsem zprvu, vzhledem k problematičnosti pojmu prostoru a důrazu na něj, zástupnou optiku, která by mi pomohla téma uchopit. Jedním z možných úhlů pohledu je optika žánrová; při prvotním povšechném zhodnocení diváckých a kritických recepcí se zdá, že je možné uchopit všechna (tři)³ díla jako western, případně jeho deriváty a kombinace s jinými žánry, neboť tyto žánrové definice se u všech objevují.⁴ Stejně jako se ustálil pojem *Western* pro americký západ, vyskytly se snahy aplikovat obdobný termín, tedy *Southern* na americký Jih.⁵ Robert Jackson z Univerzity ve Virginii hledá původ této debaty a vrací se až ke strategiím raného němého filmu, který při zobrazení jižanských témat aplikoval westernové žánrové konvence.⁶ Obdobné strategie pak podle Jacksona

³ Z původního záměru věnovat se třem adaptacím (*Tahle země není pro starý, Cesta a Všichni krásní koně*) ve výsledku analyzuji adaptace čtyři - filmem *Dítě Boží* jsem se rozhodla zabývat až v pozdější fázi práce, neboť jsem dlouho měla za to, že jej není možné sehnat. Tento fakt se odráží v mém původním záměru pohlížet na díla optikou žánru; *Dítě Boží* není považované za westernový snímek v žádném ze svých rozměrů, u ostatních adaptací to neplatí.

⁴ KITSSES, Jim. Bloodred horizons. *Sight & Sound*. 2001, 11(3), str. 1; SØFTING, Inger-Anne. Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road*. *English Studies*. 2013, 94(6), 704-713. Dostupné také z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0013838X.2013.815390>, str. 708; ARTHUR, John. No Country For Old Genres: McCarthy, The Coens, and the Neo-Western. *The Artifice* [online]. 2015 [cit. 2016-06-15]. Dostupné z: <http://the-artifice.com/no-country-for-old-genres-mccarthy-the-coens-and-the-neo-western/>, str. 1.

⁵ JACKSON, Robert. The Western and the Southern: Faulkner, Genre, and the Crisis of Modernity. *The Faulkner Society* [online], 1-8 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: <http://faulknersociety.com/mla06jackson.pdf>, str. 2.

⁶ JACKSON, str. 2-3.

Jackson srovnává filmy *Tracked by Bloodhounds; or, a Lynching at Cripple Creek* (duben 1904) a *Avenging a Crime; or, Burned at the Stake* (listopad 1804), ve kterých nalézá totožný narativ, avšak užitý v prvním případě v prostředí zálesáků a dřevorubců, v případě druhém pak v prostředí jižanských černošských otroků.

používal i William Faulkner, který zprvu nesklidil v Hollywoodu úspěch se svými jižanskými tématy a pokoušel se nalézt jinou cestu, jak uspět.⁷ S osobou Faulknera se již dostáváme do prostředí Jihu⁸; jak uvádím dále v práci, je McCarthy označován za Faulknerova následovníka (či dokonce kmotřence).⁹ Jackson dospívá k tomu, že směšování obou žánrů (či typů) má svou tradici, a toto směšování je nadále patrné i v případě McCarthyho adaptací.

Při podrobnějším zkoumání a zhodnocení pramenů i odborné literatury jsem však konstatovala, že v oblasti žánru panuje mezi odbornou (tedy nikoli laickou) veřejností nevalná shoda, a to jak v případě srovnání filmů (knih), tak i v rámci děl jednotlivých. Například jen film *Tahle země není pro starý* je zařazován hned do několika žánrových kategorií: *bloody thriller*; *crime novel*, *new-wave hard-boiled Western*, *pastiche*, *gangster film*, *Western thriller*.¹⁰ Všichni krásní koně sice žánr westernu přitahují nejvíce¹¹, avšak jen málo autorů a kritiků se shodne v případě *Cesty*, kde se žánrové ukotvení pohybuje od postapokalyptického dramatu k pastorální mýticko-metaforické roadmovie (ač s prvky westernu).¹² Ačkoli jsem rámcovou optiku žánru opustila, je téma žánru v analýzách jednotlivých filmů stále přítomné; jednak je důležitým prvkem v odborné literatuře a jednak má problematika žánru v kontextu jižanského filmu své místo.

Protože však žánrové uchopení neumožňuje plné soustředění na předmět práce, tedy *prostor*, který zahrnuje složitější a komplexnější fenomény, jež není optika žánru schopna obsáhnout, rozhodla jsem se, že pro mé potřeby bude nutné definovat metodologii vlastní. Navzdory snaze o nalezení alternativy se počátečně zavrhaná adaptační optika nakonec ukázala být vhodným základem pro vytvoření této vlastní metodologie; metodologie, která by měla potenciál vypovídat o způsobu, *jakým současný Hollywood konstruuje americký Jih v adaptacích Cormaca McCarthyho*.

⁷ JACKSON, str. 4.

⁸ Jako jeden z definujících elementů raného jižanského filmu (ať už přistoupíme na termín *Southern* či nikoli) je deklarovaná převaha *bílého člověka* nad ostatním světem. Není možné si nevšimnout výskytu tohoto tématu u McCarthyho, kde se však projevuje v odlišné podobě: McCarthy nekritizuje převahu *bílého* muže nad *černým*, ale převahu člověka *vůbec*; samolibou samovládou lidského rodu, který svým odvrácením se od základního vztahu k životnímu prostředí nabourává přirozené chody světa.

⁹ Viz pozn. 81.

¹⁰ KING, Vincent Allan. "What have you done. What have you failed to do": Aesthetic and Moral Complacency in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*. *Mississippi Quarterly*. 2012, 65(4), 533-556, str. 536-537.

¹¹ KOLLIN, Susan. Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western. In: *Contemporary Literature*. 2001, 42(3), 557-588. ISSN 0010-7484; SHAPIRO, Zac. *The Western: Cormac McCarthy's 'All the Pretty Horses'* [online]. In: 2010 [cit. 2016-06-14]. Dostupné z: <https://shapz05.wordpress.com/2010/07/08/film-literature-the-western/>.

¹² SØFTING, str. 708.

Avšak navzdory tomu, že se při výzkumu filmových adaptací jeví adaptační teorie jako první, téměř automatický způsob přístupu k tématu, při bližším pohledu se tato cesta problematizuje. Mé téma nepochybně umožňuje zkoumat adaptaci jako transfer funkcí či informantů, avšak ambicí této práce je odhalit komplexnější kulturní fenomény, které téma provázají. Tradiční adaptační teorie nepracují s kategorií kulturní identity prostoru; musela jsem tak doplnit adaptační metodologii o další prvky, které blíže popíšu v druhé části této kapitoly. Přesto však nakonec adaptační teorie zůstává jádrem mého metodologického přístupu.

Po návratu k pohlížení na problém optikou adaptační teorie jsem za klíčový přístup zvolila adaptační metodologii Briana McFarlanea, jak ji definoval v knize *Novel to Film*.¹³ McFarlane při svém výkladu o adaptaci v první řadě upozorňuje, že jakákoli adaptace literárního díla do média filmu přináší ve výsledku vysoce individualizovanou představu jednotlivce (tedy tvůrce filmu, režiséra) o tom, jak fikční svět literární předlohy vypadá.¹⁴ Už z podstaty tak zpochybňuje „odvěké“ téma věrnosti adaptace¹⁵; není možné hovořit o potřebě „věrné“ adaptace, pakliže jejím obrazem může být jen a pouze představa jednoho interpreta z množiny všech možných čtenářů. Těžiště zkoumání adaptace tak přesouvá směrem *od* kritéria věrnosti a otevírá cestu dalším tématům, kterými je možno (a záhodno) se v rámci zkoumání adaptací zabývat. Pakliže přijmeme jeho pozici, musíme se ptát, jaké prvky originálního díla je možné přenést z média literatury na filmové plátno tak, aby v ideálním případě odpovídaly představě co možná nejšířšího implikovaného publika. McFarlane rozlišuje dvě úrovně přenosu: *transfer* a samotnou *adaptaci* (orig. *enunciation*), kterou rozumí spíše *přizpůsobení* médiu, než jednoduchý přenos.

Co je podle McFarlanea přímo přenositelné (*transferovatelné*) z literární do filmové podoby jsou *narativní funkce*.¹⁶ Terminologii, kterou pro svou adaptační metodologii používá, přebírá od Rolanda Barthes¹⁷; spolu s ním definuje dva okruhy narativních funkcí: funkce distribuční (též základní či jádro) a funkce integrační.¹⁸

Distribuční funkce zajišťují převod základních dějových motivů, které jsou nositeli příběhu. Barthes je dělí na dvě oblasti, které mají v převodu různou důležitost:

¹³ MCFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, 279 s. ISBN 01-987-1150-6.

¹⁴ MCFARLANE, str. 7.

¹⁵ MCFARLANE, str. 8.

¹⁶ MCFARLANE, str. 13-15.

¹⁷ BARTHES, Roland. Introduction to the Structural Analysis of the Narrative. In: *New Literary History: On Narrative and Narratives*. 6(2). The Johns Hopkins University Press, 1975, s. 237-272, str. 246-250.

¹⁸ MCFARLANE, str. 15.

kardinální funkce a katalyzátory děje. Kardinální funkce jsou již z titulu svého pojmenování důležitější, jsou nositeli hlavních dějových zvrátů. Katalyzátory pak posouvají příběh dále a jejich úlohou je ukotvovat distribuční funkce v narativu. Žádné tyto funkce nejsou závislé na jazyce, týkají se akcí a dějů a mohou být předloženy verbálně i audiovizuálně. Jsou tedy přímo převoditelné (*transferovatelné*) do filmu.

Funkce integrační se pak týkají okrajovějších dějů, které mají vazbu na hlavní, distribuční funkce, avšak které se klíčově nepodílí na tvorbě narativu. Barthes je rozděluje na *indicie* a *informanty*, přičemž pouze druhé jmenované jsou jednoduše přenositelné do filmu (jsou nositeli informací o jevech, jako je čas a místo děje apod.). Indicie se vztahují k osobnostním rysům, pocitům, atmosféře, filosofii a dalším hůře zachytitelným fenoménům.¹⁹ Právě do těchto „těžko zachytitelných fenoménů“ spadá problematika jižanského kulturního kontextu „prostoru“ a právě tyto jsou pro mne proto nadále důležité.

Druhá rovina přenosu, tedy *adaptace* (též *enunciace*) původních motivů na nové médium, zahrnuje hledání ekvivalentů vhodných pro zobrazení zamýšlených prvků. Tam, kde filmový tvůrce nenalézá jednoduše přenositelné prvky, musí se uchýlit k jejich přetvoření, odlišné artikulaci, adaptaci. Idiosynkratický styl Cormaca McCarthyho, respektive jeho odraz ve filmovém díle (tedy téma, kterým se rovněž zabývám) je problém spadající právě do oblasti *enunciace*.

McFarlaneova metodologie mi poskytla ohraničení, v rámci kterého je možné jednoduše analyzovat množství prvků, jimiž se zabývám. V rámci distribučních narativních funkcí transferu jsou pro mě v obrysech důležitější kardinální funkce než katalyzátory - v kapitolách o jednotlivých filmech se zabývám rámcovým narativem, který je důležitý pro zasazení zkoumaných fenoménů do kontextu. V rámci integračních funkcí přikládám větší důležitost *indiciím* než *informantům*; *informanty* se zabývám pouze na úrovni všeobecných informací o postavách a místu a času děje. Jako důležitější vnímám *indicie*: právě otázky s nimi související podchycují abstraktní pojmy jako je atmosféra či filosofie, což jsou oblasti, které pro mě hrají významnější roli.

Ani Brian McFarlane však nepokrývá oblast, kterou se chci zabývat především; totiž kulturní tradici regionu amerického Jihu, její projekci do díla

¹⁹ MCFARLANE, str. 16.

Cormaca McCarthyho a její následné adaptování do filmové podoby. O takovém přístupu k adaptační teorii, který by v sobě zahrnoval i kulturně motivované linie, hovoří teoretik filmu a literatury Petr Bubeníček v textu věnovaném vývoji adaptační teorie.²⁰ Zde mimo jiné připomíná, že v současnosti převažuje chápání adaptace nikoli jen jako procesu převedení jednoho média do druhého, ale adaptace jako kulturní a sociální instituce; stav bádání stále častěji směřuje k přihlížení k interkulturním, intertextovým a intermediálním prvkům. „*Formalistická měřítká strukturalismu a poststrukturalismu nejsou dostačující pro pochopení intermediálních forem, kombinací a transferů, imanentní analýza textu se vyčerpala, dopředu se dostává zájem o literaturu a film jako sociální praxi.*“²¹ Novější výkladové modely se podle Bubeníčka prosazují od druhé poloviny devadesátých let; kniha *Novel to Film* Briana McFarlanea, se kterou pracují, naznačila, že je možné vytvářet analogie ke složitým stylistickým komplexům literárních děl pomocí filmových prostředků, avšak ani McFarlane se těmito postupy detailně nezabývá.²²

Podle Bubeníčka má výzkum adaptace nakročeno k přehodnocení vazby mezi teorií kultury a literaturou, respektive k jejímu prohloubení či někdy přímo k vytvoření takovéto vazby. Do tématu zkoumání adaptace stále více vstupuje kontextuální problematika; přístupy založené na sociokulturních kontextech se rozvíjí: „*Popření tezí o neadekvátnosti adaptací, zájem o sociální funkci výsledného díla a mechanismy kulturní produkce, to vše přispělo k proměnám, jichž jsme nyní svědky. Především kontinentální badatelé i nadále provádějí analytické rozbor, věnují se stylu, narativním technikám, redukcím zápletek (filmový přepis jako svého druhu překlad), do jejich myšlení zároveň vstupuje pojetí adaptace jako kulturního dialogu. Vedle textu literatury a textu filmu chtějí studovat také texty kultury.*“²³ Bubeníček však vytyčený směr pouze konstatuje, neposkytuje konkrétní návod, jak s novými kontexty v adaptaci zacházet - přesto mi jeho pohled pro můj účel vyhovuje.

Vzhledem k tomu, že mi, jak jsem již uvedla, adaptační metodologie neposkytuje kompletní systém nástrojů pro analýzu, byla jsem nucena čerpat informace z širokého spektra další literatury. Pakliže je mým cílem hovořit o jižanském filmu zobrazeném na příkladu McCarthyho adaptací (a k tomuto tématu

²⁰ BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace: Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha: ÚČL AV ČR, 2013, 61(2), 156-182, str. 156-182.

²¹ BUBENÍČEK, str. 158.

²² BUBENÍČEK, str. 163.

²³ BUBENÍČEK, str. 159.

neexistuje odpovídající souhrnná literatura), musela jsem čerpat informace z vědeckých článků, sborníků, knih, kritik, ale i internetových časopiseckých příspěvků, které se mé problematice věnují. A protože filmové reflexe McCarthyho tvorby nejsou v českém prostředí doposud příliš odborně zpracovaným tématem,²⁴ čerpala jsem většinu informací z odborné literatury ze zahraničních zdrojů. Obsáhlejších knih či odborných článků zaměřených přímo na roli díla Cormaca McCarthyho v americké kinematografii (potažmo navíc v kontextu amerického Jihu) není mnoho, a tak je práce omezena existující literaturou přístupnou převážně v angličtině.²⁵ Ze všech zdrojů uvedených v bibliografii považuji za vhodné vyzdvihnout několik klíčových textů.

V částech věnovaných osobě autora a tématu Jihu obecně přihlížím především k přínosné monografii *Fred Chappell, Cormac McCarthy a proměny románu na americkém Jihu* v Olomouci působícího amerikanisty Marcela Arbeita, jehož odborný zájem je zaměřen jak na tuto oblast Spojených států, tak na osobnost Cormaca McCarthyho a jeho dílo. Arbeit ve své monografii zasazuje McCarthyho do kontextu dalších jižanských autorů a podrobně popisuje rysy jeho tvorby, jakož i myšlenkové, teoretické a filosofické koncepty, které měly na autory určující vliv. Za formativní považuje odkaz jižanské gotiky, blíže se zabývá vlivem existencialismu a tématem hraničnosti; především na tyto koncepty budu v práci navazovat a budu s nimi pracovat jak na úrovni teoretického podložení práce, tak v případě samotných analýz.

Druhým pro mě klíčovým textem je *In the Wake of the Sun: Navigating Southern Works of Cormac McCarthy* na univerzitě v Tennessee působivšího Christophera Walsh. Walsh se v souvislosti s McCarthym zabývá právě tematikou, která je pro mou práci směrodatná: Jih, jižanství a jižanský prostor v autorově díle. Svou pozornost Walsh zaměřuje primárně na romány *Dítě Boží* a *Cesta*, které podle něj vykazují nejvíce typických jižanských rysů, a jsou tak také pro mou analýzu nejvíce vhodná.

Většina odborné literatury, která se týká vztahu kinematografie a amerického Jihu, jsou sborníky prací pohybujících se tematicky od shrnutí všeobecných tendencí

²⁴ Na toto téma vznikla na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem v roce 2013 diplomová práce Lukáše Trněného *Cormac McCarthy - recepcce románu Tahle země není pro starý a jeho filmové adaptace v českém prostředí*, avšak doposud zůstává veřejnosti nepřístupná a ani na adresnou žádost o zpřístupnění obsahu nebylo reagováno. (http://www.theses.cz/id/01gkho/Cormac_McCarthy_-_recepcce_romnu_Tahle_zem_nen_pro_star_a_.pdf?info=1;isslret=film%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dmccarthy%20film%26start%3D1)

²⁵ Tam, kde to bylo možné, pokusila jsem se u textů dohledat oficiální český překlad, většinu anglických textů však uvádím ve vlastním překladu, přičemž v poznámce pod čarou je vždy k nalezení originální anglická verze.

po zcela konkrétní fenomény, z nichž se ale žádná práce nevěnuje přímo tématu McCarthyho. Nejnovějším odborným příspěvkem na téma vizuality a Jihu je sborník *American Cinema and the Southern Imaginary*²⁶, avšak má práce se odkazuje i ke starším textům *The South and Film*²⁷, *The Celluloid South*²⁸ a *Le Sud au Cinéma*²⁹. Většina z těchto odborných prací se však věnuje úzce specifikovaným fenoménům napříč filmovou historií amerického Jihu, přičemž obzvláštní důraz bývá kladen na raný film (například kapitoly v *American Cinema and the Southern Imaginary* jako *The Celluloid War before The Birth: Rade and History in Early American Film*). *The South and Film* a *The Celluloid South* traktují povětšinou konkrétní filmy a s nimi spjatá témata (*Business and Love in the Post-Reconstruction South: Warner Brothers' Bright Leaf* nebo *The South as National Epic, 1939-1941: Gone With the Wind*). Příhodné pro mou potřebu pak bývají především úvodní kapitoly všeobecného rázu, ze kterých čerpám některé dílčí informace a terminologii, jak bude patrné v textu práce. Co se terminologie a odborných pojmů týče, vycházím především z knihy *Narration in Fiction Film*³⁰ Davida Bordwella, české ekvivalenty pak čerpám převážně z *Umění filmu*³¹ Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

Tématem samotného Cormaca McCarthyho v kontextu kinematografie se zabývají převážně časopisecké články, a to jak rozsahem i vzhledem chudší recenze, tak i početná skupina obsáhlejších a informačně přínosných kritik. Teoretická zkoumání filmů adaptovaných podle románů Cormaca McCarthyho jsou různorodá a rozpínají se od textů zaměřených více na motivy předlohy³², textů identifikujících funkce lidového vyprávění či magického realismu³³ přes odraz talmudického myšlení

²⁶ BARKER, Deborah a Kathryn MCKEE. *American cinema and the southern imaginary*. Athens [Ga.]: University of Georgia Press, 2011, ix, 374 p. New southern studies.

²⁷ FRENCH, Warren G. *The South and film*. Jackson: University Press of Mississippi, 1981, vi, 258 p. ISBN 08-780-5148-1.

²⁸ CAMPBELL, Edward D. *The celluloid South: Hollywood and the southern myth*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981, xvii, 212 p. ISBN 08-704-9327-2.

²⁹ LIÉNARD-YETERIAN, Marie a Tai-na TUHKUNEN. *Le Sud au cinéma: de the Birth of a nation à Cold Mountain*. Palaiseau: École polytechnique, 2009, 249 p. ISBN 978-273-0215-466.

³⁰ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, 14, 370 s., ISBN 978-0299101749.

³¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

³² BAYLESS, Ryan S. a Allen H. REDMON. "Just Call It": Identifying Competing Narratives in the Coens' No Country for Old Men. *Literature/Film Quarterly*. 2013, 41(1), 6-18.

³³ COLLADO-RODRÍGUEZ, Francisco. Trauma and storytelling in Cormac McCarthy's no country for old men and the road. *Papers on Language & Literature*. 2012, 48(1), 45-69.

bratří Coenových³⁴ až po detailní rozbor vlivu barvy ranního světla na atmosféru *Všech krásných koní*.³⁵ K těmto kritikám, komparacím a analýzám budu nejvíce přihlížet v části věnované rozboru zkoumaných filmů.

McCarthyho chápání Jihu se tedy pokusím demonstrovat na příkladech z jeho knih - vývody, ke kterým dospěji, budu dále v analytické části rozebírat na příkladu filmů, které byly podle jeho literárních děl natočeny. Tento postup mi dovolí nahlédnout, jakým způsobem Hollywood k McCarthyho dílu přistupuje a jak na jeho základě utváří prostor amerického Jihu.

³⁴ BACHMAN, Gregg. Indelible experience: An exploration of religion and ethnicity in the films of Woody Allen and the Coen Brothers. *Journal of Screenwriting*. 2014, **5**(3), 355-365. ISSN 17597137. Dostupné také z: <http://openurl.ingenta.com/content/xref?genre=article>.

³⁵ WIENER, David. The Way of the West. *American Cinematographer*. 2001, **82**(1). *Variety* [online]. 2006 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://variety.com/2006/digital/news/road-to-bigscreen-1117953536/>.

3. Teoretická část

3.1. Americký Jih

Ačkoli pro mou diplomovou práci není důkladné obeznámení se s tématem amerického Jihu a jeho dějin nutné, přesto jsou alespoň základní fakta potřebná k tomu, aby se čtenář lépe orientoval v tématu a byl schopen jej zařadit do širšího kontextu. Jsem si vědoma, že téma Jihu, které je předmětem výzkumu mnoha kulturologů, literárních teoretiků, politologů a dalších,³⁶ je v mé práci redukováno na základní charakteristiky. Americký Jih je nesmírně mnohovrstevnatý a složitý region, jehož kořeny sahají hluboko do historie a který byl svědkem převratných společenských změn a dodnes prochází bouřlivým vývojem. Pro mé potřeby však není nezbytné, ba ani potřebné, abych byla se všemi rovinami Jihu do detailu obeznámena; symboly, všeobecné poznatky a stereotypy jsou pro mou práci mnohem přednější. Ve svém textu pracuji s takovým pojetím Jihu, jaké je v odborné literatuře pojmenováno coby nejtypičtější, nejčastěji tematizované a nejzřetelněji rozpoznatelné. V následujícím textu se pokusím nastínit, jak takto vnímaný prostor amerického Jihu vypadá.

Pakliže se zabýváme Jihem ve Spojených státech³⁷, jedná se z formálního hlediska o oblast čtrnácti států na jihu a jihovýchodě USA, avšak nejen podle Michaela O'Briena, historika specializujícího se právě na tento region, je „Jih“ „*metafyzický konstrukt, který se zrodil ze vzájemného působení intelektuální tradice, historického romantismu a politických dějin.*“³⁸ Právě politické dějiny jsou spolu s agrárním způsobem života proměnnými, které se na podobě regionu nejvíce podepsaly. Tyto komponenty spoluutvářely prostor Jihu, aby byl nakonec ustanoven jeho nepřiliš zřetelně ohraničený obraz, v jehož středu jsou však přítomna dvě klíčová

³⁶ Mj. studie v časopise *Southern Studies: An Interdisciplinary Journal of the South*; dále *The South in Modern America: The Region That Odds* Deweyho W. Granthama a mnohé další.

³⁷ Region amerického Jihu, někdy též *Dixie*, nemá zcela jasně dané hranice. Neexistuje všeobecně přijímaný úzus, které všechny konkrétní státy do něj vždy za všech okolností spadají a které jsou ty, jejichž přiřazení mezi „jižanské“ je variabilní. Ve své práci počítám s širším pojetím regionu.

³⁸ (2) ARBEIT, Marcel. *Fred Chappell, Cormac McCarthy a proměny románu na americkém Jihu*. Olomouc: Periplum, 2006, 295 s. ISBN 80-866-2421-8, str. 17.

témata: téma pastorální idyly založené na vztahu k půdě a Bohu a téma otrokářství a morálního dluhu regionu.³⁹

Nejvýraznějším formujícím prvkem politických dějin byla válka Jihu proti Severu, po jejímž konci bylo třeba Jih jako poraženou stranu redefinovat. V souvislosti s tím došlo ke stvoření některých mýtů, od nichž Jižané dále odvozovali svou identitu, jako například [...] *mýtus pastorální idyly na Jihu před občanskou válkou, mýtus morálního Jihu, který dodržuje za všech okolností Boží přikázání a kde Bůh ovlivňuje veškeré lidské konání, a v neposlední řadě také mýtus jižanského agrárního způsobu života jako protikladu k životu na průmyslovém Severu, kam industrializace přinesla korupci, odklon od víry a mravní úpadek.*⁴⁰

V rámci výše zmíněných témat je v kánonu jižanských témat přítomen pozitivní náboj; motiv idyly, smyslu pro tradice, náboženství a sepětí s přírodou, s tím související soběstačnost a nezávislost. Marcel Arbeit v této souvislosti připomíná tvrzení spisovatele a literárního kritika Waltera Sullivana, že „*základními zdroji jižanské literatury jsou lidová tradice, záliba ve vyprávění a vytváření mýtů, sepětí člověka s půdou a tzv. fundamentalistický kosmický pohled na lidské dění.*“⁴¹ Stejně tak Fred C. Hobson považuje za výrazně jižanské vlastnosti jako smysl pro náboženství, blízký vztah k přírodě či větší cit pro místo.⁴²

Na druhou stranu se v mýtech Jihu objevují i témata vnímaná jako negativní; přetrvávající odkaz otroctví, problematika segregace a mýtus nadřazenosti bílé aristokracie jsou nejčastěji problematizovanými, nejvíce viditelnými a zároveň nejcitlivějšími tématy celé jižanské tradice.⁴³ I když náhled na toto období dějin Ameriky se v průběhu času vyvíjí různými směry a způsoby, dominantní optikou je odsouzení rasové nesnášenlivosti jako veskrze negativního fenoménu, který se však hluboce podepsal do „fenotypu“ Jihu a jeho obyvatel. S tím souvisí vnímání celé oblasti jako prostoru vysoce tragického, vykořeněného a odcizeného, často s nádechem existenciálního nihilismu. Fred Hobson si všímá odrazu národní identity v

³⁹ O'BRIEN, Michael. *Rethinking the South: essays in intellectual history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. ISBN 08-018-3617-4., str. 6, 27; BUNCH, Lonnie. *America's Moral Debt to African Americans*. *Smithsonian* [online]. [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://www.smithsonianmag.com/history/americas-moral-debt-african-americans-180951675/?no-ist>.

⁴⁰ (1) ARBEIT, Marcel. *Americký jih ve filmu I.: Romantika a násilí*. *Cinepur*. 2004, **31**(1).

⁴¹ SULLIVAN, Walter. *A requiem for the renaissance: the state of fiction in the modern south*. Athens: University of Georgia Press, 1976. Lamar memorial lectures, no. 18. ISBN 08-203-0390-9. str. 18-19.

⁴² (2) ARBEIT, str. 20.

⁴³ GERSTER, Patrick a CORDS, Nicholas. *Myth and Southern History*. Urbana: University of Illinois Press, 1989. ISBN 02-520-6025-3, str. 10-11.

literárních dílech a uvádí „[...] jako hlavní rys jižanské literatury smysl pro tragično, větší vnímavost k minulosti, vědomí prohry a smíření s konečností lidského života.“⁴⁴ Nejspíš právě proto se na americkém Jihu zrodil žánr „jižanské gotiky“, žánr, který posouvá ono negativní téma regionu do poloh vnímání Jihu jako groteskního a pokřiveného prostoru plného morálně i fyzicky degenerovaných existencí, které jako by byly zosobněním historického odkazu.⁴⁵ Právě tento žánr silně ovlivnil dílo Cormaca McCarthyho, proto se mu budeme v dalších částech kapitoly věnovat blíže.

Americký Jih je sice oblastí vnímanou určitým kanonickým způsobem, avšak tento kánon není stálý ani odolný proti proměnám času. S měnícími se generacemi publika se proměňuje i vnímání celé oblasti a jejích mýtů; mýtus idylly předválečného Jihu, rekonstrukce Jihu poválečného nebo vyrovnání se s vědomím prohry a vykořeněnosti. Alternace a nové významy se nevyhýbají například ani natolik ikonickému obraz Jihu, jakým je na bílo natřený koloniální dům uprostřed plantáží bavlny. Warren French v úvodu sborníku „The South and Film“ píše: „*Pro [jižanské] publikum osmdesátých let bude motorizovaný domov, dům na kolech, něčím mnohem mnohem povědomějším, než plantážnický dům nebo pachtýřova chatka.*“⁴⁶ McCarthy tyto alternace reflektuje, ale zároveň využívá i symboliku tradičních motivů.

3.2. Americký Jih ve filmu

Tak jako všeobecné sociokulturní vnímání jižanského prostoru, tak také jeho filmové zobrazení často podléhá výrazné schematizaci a je dalšími a dalším zobrazeními zároveň spoluutvářeno. Vedle např. dodnes problematického *Zrození národa*⁴⁷, kanonického raného filmového díla z prostředí Jihu, je možné v dějinách kinematografie nalézt množství výrazných snímků, které pomáhaly utvářet právě tento

⁴⁴ (2) ARBEIT, str. 19.

⁴⁵ Vedle Cormaca McCarthyho bývají mezi autory jižanské gotiky řazeni Erskine Caldwell, Truman Capote (raná díla), William Faulkner, Tennessee Williams, Flannery O'Connor, Harper Lee a další. (https://en.wikipedia.org/wiki/Southern_Gothic#Authors)

⁴⁶ „*For the [Southern] audiences of the 1980s a motorhome is going to be much more familiar than a plantation house or a sharecropper's cabin [...].*“ (FRENCH, str. 13)

⁴⁷ *Zrození národa* [Birth of a Nation] [film]. Režie David Wark GRIFFITH. USA 1915.

O problematiku snímek se jedná především proto, že s odstupem času se Griffithovo zpodobnění amerických afroameričanů jako bělochů natřených na černo jeví jako vysoce nekorektní přístup. (LIÉNARD-YETERIAN, str. 39.)

zjednodušený způsob nahlížení Jihu. Filmy jako jsou *Jih proti Severu*⁴⁸, *Bezstarostná jízda*⁴⁹ nebo například novější *Nespoutaný Django*⁵⁰ mód stereotypního zobrazení následují. Marcel Arbeit například podotýká, že „přibližně od 70. let zasazují američtí filmoví tvůrci svá díla na Jih především tehdy, chtějí-li natočit groteskní, stylizované příběhy o vykořeněnosti historické, geografické, rasové nebo společenské.“⁵¹

Stereotypy se nevyhýbají jak rámcovým narativním schématům, tak ani hlavním postavám filmů. Arbeit uvádí, že „[...] jednou z nejčastějších postav příběhů odehrávajících se na Jihu je trestanec. Není třeba se vracet až k filmu Mervyna Le Roye *Jsem uprchlý galejník*⁵² (*I Am a Fugitive from a Chain Gang*, 1932), ale stačí se podívat na dva novější a velmi oblíbené filmy, v nichž hraje vězeňské prostředí velmi důležitou roli: *Mimo zákon*⁵³ (*Down by Law*, 1986) *Jima Jarmusche a Bratříčku, kde jsi?*⁵⁴ (*O Brother Where Art Thou*, 2000) *Joela a Ethana Coenových*.“⁵⁵

Americký Jih sám o sobě hrál a snad stále hraje filmovou roli jakéhosi zrcadla americké společnosti. Podle Marie Lienard-Yeterien poskytoval Jih vždy „[...] zásobník obrazů a narativních zdrojů, které byly používány Hollywoodem, který reagoval na určité potřeby národa. Hollywood si všiml národních kulturních nálad: předkládal alternativní konejšivá řešení a idealizovaná zpodobnění zneklidňujících dobových dějů a situací. Zpracovával národní obavy a úzkosti vzniknuvší na základě aktuálních událostí pomocí metafor, které dovolovaly těmto obavám, aby byly vstřebány, nebo naopak uvolněny. Tento proces idealizace či projekce je způsobem, jak konstruovat - či někdy rekonstruovat - americkou identitu.“⁵⁶

Pro filmová zpracování McCarthyho románů je důležité, že jeho knihy jsou specifické obratnými popisy atmosféry, krajiny a vzezření postav, ve kterém se odráží jejich psychologická hloubka. McCarthy klade velký důraz jak na zvukomalebnost

⁴⁸ *Jih proti severu* [*Gone with the Wind*] [film]. Režie Victor FLEMING, George CUKOR, Sam WOOD. USA, 1939.

⁴⁹ *Bezstarostná jízda* [*Easyrider*] [film]. Režie Dennis HOPPER. USA, 1969.

⁵⁰ *Nespoutaný Django* [*Django Unchained*] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, 2012.

⁵¹ (1) ARBEIT.

⁵² *Jsem uprchlý galejník* [*I am a Fugitive from a Chain Gang*] [film]. Režie Mervyn LE ROY. USA 1932.

⁵³ *Mimo zákon* [*Down by Law*] [film]. Režie Jim JARMUSH. USA 1986.

⁵⁴ *Bratříčku, kde jsi?* [*Oh Brother, Where Art Thou?*] [film]. Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA 2000.

⁵⁵ (1) ARBEIT.

⁵⁶ „[...] a reservoir of images and narrative resources used by Hollywood to respond to certain national needs. It registers the nation's cultural moods: it projects idealized and comforting solutions and comforting images by offering alternatives to distressing current events; or it processes fears and anxieties generated by the new through metaphors that allow those concerns to be absolved or played out. This process of idealization or projection is a way to construct - or sometimes reconstruct - American identity.“ (LIÉNARD-YETERIAN, str. 39-40)

slov, tak i na obrazy krvavě rudých obzorů.⁵⁷ Pro tyto své rysy je vítaným společníkem Hollywoodu, který v něm právě pro jeho obrazotvornost může vidět snadný cíl. Avšak pro jakousi druhou, podprahovou významovou rovinu, o které bude řeč dále, je McCarthy spíš velmi složitým materiálem pro adaptování. Dostatečně krvavě zpodobnit postřílený drogový gang není pro Hollywood žádnou výzvou. Zobrazit chvějící se ranní světlo v prachu zvířeném kolem koňských kopyt filmaři také umí, stejně jako jsou schopni autenticky vystihnout otrhané potácející se lidské zrůdy. Dokáže ale Hollywood svými vlastními prostředky zachytit abstraktní rysy McCarthyho tvorby, které jí prostupují skrz na skrz a o kterých bude řeč v další kapitole? Doposud se o to pokusil čtyřikrát a otázka, nakolik byla jeho snaha úspěšná, je také předmětem zkoumání tohoto textu.

3.3. McCarthy jako spisovatel

Literární tvorba Cormaca McCarthyho není středobodem zájmu této práce, avšak mé centrální téma se autora bezprostředně týká, a tak považuji za vhodné McCarthyho alespoň v obrysech přiblížit. Mnohé teze a závěry, které ve své práci předkládám, přímo vychází z jeho autorského stylu a ze zhodnocení vlivu, který na něj mělo prostředí Jihu.

Cormac McCarthy je americký spisovatel, dramatik a scénárista, který se narodil roku 1933.⁵⁸ Doposud vydal deset románů, z nichž první, *Strážce sadu* (*The Orchard Keeper*) vyšel v roce 1965. Následovaly romány *Vnější tma* (*Outer Dark*, 1968), *Dítě Boží* (*Child of God*, 1973), *Suttree* (*Suttree*, 1979) a *Krvavý poledník aneb večerní červánky na západě* (*Blood Meridian or the Evening Redness in the West*, 1085). Další tři romány tvoří trilogii, pro kterou se vžil název *hraničářská* či *hraniční* (*Border Trilogy*). Jsou to *Všichni krásní koně* (*All the Pretty Horses*, 1992), *Hranice* (*The Crossing*, 1994) a *Města na planině* (*Cities on the Plain*, 1998). Zatím poslední dvě vydané knihy jsou *Tahle země není pro starý* (*No Country for Old Men*, 2005) a *Cesta* (*The Road*, 2006), připravuje se vydání nového románu *The Passenger*⁵⁹. McCarthy je též autorem tří scénářů: *Zahradníkův syn* (*The Gardener's Son*, 1976,

⁵⁷ KITSES, str. 190.

⁵⁸ Tyto i bezprostředně následující biografické informace jsou čerpány z oficiálního webu Společnosti Cormaca McCarthyho, „Cormac McCarthy Society“ (<http://www.cormacmccarthy.com/>).

⁵⁹ Podle nejnovějšího příspěvku na webu Společnosti Cormaca McCarthyho z května 2016 je datum vydání z původního termínu v roce 2016 posunuto pravděpodobně na prosinec 2017 (<http://www.cormacmccarthy.com/topic/the-passenger-postponed/>).

zfilmováno roku 1976 jako televizní film), *Expres na západ*, (*The Sunset Limited*, 2006, uvedeno také jako divadelní hra roku 2006, poté zfilmováno v roce 2011) a *Konzultant* (*The Counselor*, film z roku 2013).⁶⁰ V divadle byla uvedena také jeho další hra, *Kameník* (*The Stonemason*, 1995).

Do filmové podoby byly adaptovány čtyři jeho romány, o kterých pojednává tato práce. Filmy natočené podle McCarthyho scénářů jsem do výběru nezařadila, protože mě zajímá vztah prózy (neurčené původně pro filmové plátno) a vizuálního zobrazení, které do této prózy vnáší Hollywood. Domnívám se, že práce, která by směřovala prózu a filmový scénář, by ve výsledku zastřela získaný obraz.

Autorův literární styl je po formální stránce nezvykle úsporný: téměř nepoužívá interpunkci ani uvozovky.⁶¹ V souvislosti s tím bývá v recenzích, ale i v prostých diváckých názorech vyjadřovaných v internetových diskusích, vzpomínán proud vědomí⁶² a inspirace dílem Jamese Joyce.⁶³ McCarthyho slovník je sofistikovaný a vytříbený, i když jeho postavy mají tendenci hovořit sociolektem či slangově.⁶⁴ Text je rytmický a zvukomalebný, často se střídají dlouhé melodické věty s krátkými, úsečnými sděleními.⁶⁵ McCarthyho dikce vytváří dojem dynamiky až překotnosti: „*V Krvavém poledniku jsou věty jako koně pádící přes pláň, spěchající vstříc vraždění a smrti či střemhlavě se řítící do pekel.*“⁶⁶ Pohanský, obnažený,

⁶⁰ Televizní film *Zahradníkův syn* je jednak nemožné v ČR sehnat a jednak mě zajímá McCarthyho odkaz optikou Hollywoodu. Film *Konzultant* jsem vyřadila proto, že se jedná o McCarthyho přímo napsaný scénář, nikoli adaptaci.

⁶¹ Veškeré citace z knihy, které v práci uvádím, ponechávám rovněž bez uvozovek.

⁶² Proud vědomí je modernistická literární technika, která se vyznačuje dlouhými asociačními řetězci, které tvoří psaný ekvivalent autorova myšlenkového procesu, často s minimem interpunkce. (HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, California: University of California Press, 1968. ISBN 978-052-0005-853. str. 26-27.)

⁶³ Viz např. diskuze k tématu v diskuzním fóru na oficiálních stránkách Společnosti Cormaca McCarthyho (Cormac McCarthy Society: <http://www.cormacmccarthy.com/topic/james-joyce-and-cormac-mccarthy/>), případně kniha *The late modernism of Cormac McCarthy* (HOLLOWAY, David. *The late modernism of Cormac McCarthy*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. ISBN 03-133-2227-9.)

⁶⁴ Český překlad neumožňuje zachytit všechny roviny přízvuků, kterými angličtina disponuje, přesto pro příklad uvádím alespoň krátký úryvek: *Vod tý doby pak Lester Ballard už nikdy nemoh držet hlavu rovně. Muselo mu to náh vykloubit krk nebo co. Neviděl jsem, jak ho Buster praštil, ale viděl jsem ho ležet na zemi. Stál jsem vede šerifa. Ležel na zemi jak placka a koukal na nás nahoru, oči mu šly šejdrem a na hlavě měl tu děsnou bouli, Prostě tam ležel a z uší mu crčela krev. Buster tam stál a držel tu sekyru. Strčili ho do šerifova auta a C.B. pokračoval v dražbě, jako by se nechumelilo, ale povídal, že kvůli tomu některý lidi přeci jen nepřihazovali, jak se čekalo, a že o to možná Lesterovi šlo, kdovi. John Greer byl ze severu, z okresu Grainger. Nic proti němu kvůli tomu nemám, ale byl tamvoad'. ((1) MCCARTHY, Cormac. *Dítě Boží*. Praha: Argo, 2009. AAA (Argo). ISBN 978-80-257-0216-1, str. 13.)*

⁶⁵ Pro příklad uvádím část původního anglického textu: *The sun that rises is the color of steel. His mounted shadow falls for miles before him. He wears on his head a hat he's made from leaves and they have dried and cracked in the sun and he looks like a raggedyman wandered from some garden where he'd used to frighten birds.* (*Krvavý poledník*).

⁶⁶ „*In Blood Meridian the sentences are like horses galloping across the plain, rushing toward murder and death or a headlong plummet to hell.*“ (WEED, Tim. *Language as the Ghost of Meaning: Cormac McCarthy's*

profetický, syrový, ale i poetický, lyrický a barvitý, tak bývá čtenáři i kritiky popisován autorův osobitý styl.⁶⁷

3.4. McCarthy a americký Jih

V této kapitole se pokusím sestavit obraz toho, jak se prostor amerického Jihu promítá do tvorby mnou zkoumaného autora i toho, jak on sám obraz Jihu spoluutváří. Ve stručnosti se zmíním o kontextu McCarthyho tvorby a o vlivech, které se do jeho knih promítají.

Cormac McCarthy bývá tradičně řazen do kánonu jižanských autorů, avšak jeho tvorba je ovlivněna i proudy jdoucími mimo hlavní proud konvenčního rozumění pojmu jižanská literatura. Vstupuje do ní subžánr jižanské gotiky, existencialismus a motiv hranice a další prvky, o kterých bude podrobněji řeč v následujících kapitolách (např. hraniční napětí, mýtus predestinace, morální dilema a existenciální směřování ke smrti). Všechny tyto komponenty jsou pro něj formativní a spoluurčují idiosynkratický autorský styl, pro který je McCarthy oceňován odbornou i laickou veřejností.

Jaký je tedy vztah autora a regionu, který je tak nabitý kulturně-politickými a historickými konotacemi a který jej tolik ovlivnil? Cormac McCarthy skutečně je především jižanský autor.⁶⁸ To je všudypřítomně patrný fakt především v prvních pěti dílech jeho románové tvorby, avšak nepřestává se projevovat ani v díle pozdějším, potažmo právě v oněch třech románech, které posloužily jako předlohy pro filmové adaptace.⁶⁹ Jeho *jižanství* je ale komplexní soubor názorů, témat a postojů, za kterými divák „klasicky pojatých“ jižanských filmů (např. klasické *Zrození národa*⁷⁰, *Jako zabít ptáčka*⁷¹, *Hořící Mississippi*⁷² či *Nespoutaný Django* a další) tradiční rozumění fenoménu Jihu nehledá. Tradičním rozuměním mám na mysli témata spojená

Amazing Sentences [online]. 2013 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://weedlit.blogspot.cz/2012/02/language-as-ghost-of-meaning-cormac.html>.)

⁶⁷ KAY, Sanjida. All the Pretty Words: Writing In the Style of Cormac McCarthy. In: *The Write Practice* [online]. 2013 [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://thewritepractice.com/all-the-pretty-words-writing-in-the-style-of-cormac-mccarthy/>

⁶⁸ McCarthy se narodil 20. července 1933 v Providence (Rhode Island, USA), ve věku tří let se s rodinou přestěhoval do Knoxville (Tennessee). Mládí strávil rovněž v Tennessee, kde studoval univerzitu, později se tam usadil. Dnes žije ve státě Nové Mexiko.

(https://cs.wikipedia.org/wiki/Cormac_McCarthy#Soukrom.C3.BD_.C5.BEivot)

⁶⁹ SØFTING, str. 706.

⁷⁰ *Zrození národa* [Birth of a Nation] [film]. Režie David Wark GRIFFITH. USA 1915.

⁷¹ *Jako zabít ptáčka* [To Kill a Mockingbird] [film]. Režie Robert MULLIGAN. USA 1962.

⁷² *Hořící Mississippi* [Mississippi Burning] [film]. Režie Alan PARKER. USA 1988.

například s rasovou problematikou (*Zrození národa*), otroctvím (*Nespoutaný Django*), dlouho přetrvávající segregaci v americké kultuře (*Hořící Mississippi*) či upozorněním na rasově determinovanou nepravdělnost (*Jako zabít ptáčka*).

Zároveň se však kritici i teoretikové vesměs shodují, že skutečnost, že autor je sám Jižan, je určujícím elementem jeho tvorby: Inger-Anne Søfting říká, že „*místo a kulturní prostor místa jsou důležité pro všechny McCarthyho romány a jak Jih, tak Jihozápad měly na jeho texty formativní vliv.*“⁷³ Jim Kitses pak podotýká, že McCarthyho dětství v Tennessee se rovněž odráží v jeho tvorbě, především v ranějších románech spadajících do žánru jižanské gotiky. Tomuto žánru se budu blíže věnovat v dalších kapitolách. Kitses zároveň vyzdvihuje temnější rovinu autorova výrazu: „*McCarthy se méně zabývá transcendencí a vykoupením a více ztroskotáním a snahou o přežití.*“⁷⁴ Podle Lindsay Parnell jsou McCarthyho narativy synonymy gotického Jihu a dokonce je podle ní autor „[...] *nezpochybnitelný vedoucí hlas současné literatury amerického Jihu.*“⁷⁵

Tématu vztahu Cormaca McCarthyho a regionu Jihu se budu podrobněji věnovat v konkrétních kapitolách věnovaných analýze jednotlivých filmů, kde se pokusím demonstrovat, jakým způsobem se McCarthyho pojetí Jihu odchyľuje od jeho tradičně zobrazované podoby.

Pozoruhodným prvkem McCarthyho tvorby je absence právě oné schematické, symbolické a konvencionalizované roviny zobrazení Jihu; otevřený rasismus, segregace, pocit nadřazenosti bílých či motiv plantážnictví ve většině děl zcela chybí. Na druhé straně tu není ani na odiv stavěná víra, náboženský fanatismus či lpění na půdě jako na středobodu světa jednotlivce. Tento fakt by se mohl jevit jako paradoxní: autor, který je řazen do kánonu jižanských autorů⁷⁶ a o jehož ovlivnění místem původu nelze spekulovat, používá jen minimum z plejády prostředků, kterými se obraz Jihu nejčastěji utváří (záměrně zde neuvádím inspiraci jižanskou gotikou, ve které se se Jih projevuje, avšak nikoli ve svém stereotypním rámci, který jsem popsala v úvodu).

⁷³ „*Place and culture of the place have been important in all of McCarthy's novels, and both South and the Southwest have been formative presences in his texts.*“ (SØFTING, str. 706)

⁷⁴ „*McCarthy is less about transcendence and redemption, more about failure and survival.*“ (KITSES, str. 5)

⁷⁵ „[...] *making him the undeniable leading voice of the contemporary literature of the American South.*“ (PARNELL, Lindsay. *Cormac McCarthy: Reinventing the Southern Gothic* [online]. [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: [http://theculturetrip.com/north-america/usa/texas/articles/cormac-mccarthy-reinventing-the-southern-gothic/.](http://theculturetrip.com/north-america/usa/texas/articles/cormac-mccarthy-reinventing-the-southern-gothic/))

⁷⁶ „V *Dějínách jižanské literatury*, jejichž hlavním editorem byl literární kritik Louis D. Rubin, Jr. a které jsou považovány za pokus o hierarchizaci jižanské literatury, [...] stojí McCarthy a Chappell přímo vedle sebe v kapitole *Budoucnost jižanského písennictví.*“ ((2) ARBEIT, str. 5.)

Jednou z možných interpretací, ke které se na základě přečtené literatury přikláním, je následující vysvětlení: Cormac McCarthy není autorem oceňovaným jen za mistrovsky propracovaný mnohovrstevnatý narativ, brilantní vykreslení vývoje psychologie postav či vytříbený a poetický jazyk. McCarthy ve svých dílech přináší přidanou hodnotu, která není na první pohled tolik patrná. Dokáže na zdánlivě regionálně ne tak specifických tématech popsat niternou zkušenost amerického Jihu, umí nahlédnout pod povrch zjednodušených a stereotypních zobecnění. Vidí americký Jih i v „druhém plánu“ a pokouší se odhalit motivace, které bublají pod povrchem třeba právě oné tendence k rasovým odsudkům, násilí a segregaci. Nahlíží, že Jih se doposud nevyrovnal s odkazem minulosti a prohry, s čímž jde ruku v ruce nihilismus. Zobrazuje morální dilema způsobem, který není křiklavý, avšak mezi čtenáři přesto rezonuje, stejně tak posílá své postavy na nostalgické výpravy za doposud neporušenou krajinou, aniž by byl kýčovitý. Vidí Jih za *Jihem* a svými romány tento prostor odhaluje čtenářům. Ukazuje jim zvrácenost, znetvoření a existenciální bezvýchodnost, temné kouty duševních poruch, nihilismus a sklony k nevypočitatelné agresivitě, ale i mýtický a archetypální rozměr, návrat k přírodě, naději v pokrouceném světě.

4.1. Jižanská gotika

Jižanská gotika je specifický regionální žánr, který vychází z anglického gotického románu druhé poloviny 18. století, avšak v Americe nabývá nových podob, vyvíjí se a existuje paralelně s ostatními uměleckými žánry.⁷⁷ Irving Malin nabízí ve studii *New American Gothic* konvenční definici gotického románu, kterou lze aplikovat i na prostor Jihu: „V gotickém románu se hroutí řád: chronologie je pokroucená, identita rozostřená, sex zvrácený, pohřbený život se vrací na světlo světa.“⁷⁸ Prostor gotické literatury je pak charakterizován izolací, klaustrofobií,

⁷⁷ (2) ARBEIT, str. 49.

Mimo jiné se zde vytváří subžánr *pastorální gotiky*, kde dochází k podvratnému čtení tradiční pastorály a důraz je kladen na obhajobu politických i filozofických stanovisek předválečného Jihu.

⁷⁸ „In Gothic, order breaks down: chronology is confused, identity is blurred, sex is twisted, the buried life erupts. The total effect is that of a dream.“ (MALIN, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962, str. 9.)

strachem, hrůzou; nacházíme v něm bahniska a močály, hluboké lesy i rozsáhlé pustiny.⁷⁹

Jižanská gotika se projevuje i v díle Cormaca McCarthyho; jeho Jih je nezvyklý a pramení z některých odlišných zdrojů, než Jih „černo-bílý“, otrokářský i nábožensky založený. Tento Jih je temný, často znetvořený, mýtický, násilný a bezvýhodný; právě to jsou rysy jižanské gotiky.⁸⁰ V jeho díle jsou také přítomny existenciální otázky, predestinace a fatalismus stejně jako motiv vykořeněnosti, šílenství a sebedestrukce, jak bude patrné z mých následujících analýz.

Po druhé světové válce se autoři jižanské gotiky, a s nimi i samotný Cormac McCarthy,⁸¹ soustřeďovali na hledání identity – identity jedince ve světě, kde „*mizí tradice, víra a spolehlivá stupnice hodnot; důraz se klade na ,hrůzu a patos obtížného a snad i nemožného pokusu člověka najít smysluplnou identitu.‘ Jih se stává v dílech mnohých autorů symbolem nepořádku a zkaženosti moderního věku v té nejhorší podobě‘; mezi častá témata patří znásilnění a incest, vražda a sebevražda, lynčování (upálení nebo oběšení), kastrace, míšení ras, idiotství a šílenství.*“⁸²

Jeden z autorů věnujících se otázce jižanské gotiky, David Punter, uvádí, že jejími třemi hlavními tématy jsou paranoia, barbarství a tabu.⁸³ Barbarství nás konfrontuje „*s hranicemi civilizovaného světa, ukazuje relativitu morálních kódů a modelů chování a dává konvenční svět do kontrastu s odlišnou sférou, v níž tyto kódy nefungují nebo fungují pouze v pokřivených formách.*“⁸⁴

Paranoidní rysy vykazuje ze zkoumaných adaptací (respektive jejich postav) Lester Ballard. Není schopen zařadit se do společnosti a je jí utlačován, a tak stává se podezřívavým a paranoidním, což se projevuje nejvíce ve scéně filmu, kde rozstřílí hlavičky svých plyšových zvířat, obviňuje je, že se mu za jeho zády směla (vede s nimi imaginární konverzaci): „*Tak jo, promluvíme si. Máte poslední šanci, ok? Sakra nelžete mi, to už jsme mi měli říct dávno! Kurva, vy mi lžete! Já vím, že jste se domlouvali a vysmívali se mi, za to všechno co jsem pro vás udělal.*“⁸⁵

⁷⁹ WALSH, J. Christopher. *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*. Knoxville, Tenn: Newfound Press, University of Tennessee Libraries, 2009. ISBN 978-097-9729-270, str. 102.

⁸⁰ (2) ARBEIT, str. 52.

⁸¹ Cormac McCarthy bývá dokonce nazýván kmoťfencem Williama Faulkenera. (PARNELL)

⁸² (2) Arbeit, str. 49.

⁸³ (2) Arbeit, str. 50.

⁸⁴ HUGHES, William, David. PUNTER a Andrew SMITH. *The encyclopedia of the gothic: Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature*. John Wiley & Sons, 2015. ISBN 978-140-5182-904, str. 312.

⁸⁵ *Dítě Boží* [Child of God] [film]. Režie James FRANCO. USA 2013.

S barbarstvím se nejintenzivněji potýkají otec a syn, protagonisté *Cesty*. Celý svět je prostoupený barbarstvím, které pramení z důsledků ekologické katastrofy: lidé nemají jídlo a uchylují se k nejrůznějším projevům barbarství od vloupání přes krádeže až k vraždám.

Tabu je téma, kterým se rovněž budu několikrát v práci zabývat - nejčastěji taková tabu souvisí s násilnou smrtí a násilím obecně (rovněž s násilím sexuálním).⁸⁶ Tabu se intenzivně objevuje v *Cestě*, kde jsou různá společenská tabu důležitými katalyzátory děje: hrdinové mají strach před kanibalismem, otec se vážně zabývá myšlenkou, že zabije vlastního syna, matka si dobrovolně vezme život. V *Dítěti Božím* má hrdina sexuální styk s mrtvolou (ve vizuální rovině se za svého druhu tabu dá označit naturalistické zobrazení defekace), ve *Všech krásných koních* je chladnokrevně zavražděno dítě. Příběh *Tahle země není pro starý* sice žádné takto zřetelné překročení nepsaných zákonitostí neobsahuje, nicméně veškeré formy násilí a zločinu, které se v něm nachází, do této kategorie svým způsobem zapadají.

McCarthyho ukotvení v Jihu a jižanské gotice je natolik zřetelné, že Ryan S. Bayless dokonce nachází v knize *Tahle země není pro starý* přímé paralely s povídkou *A Good Man is Hard to Find* Flannery O'Connorové, autorky, jejíž tvorba rovněž přináleží k tomuto žánru.⁸⁷ Ve své eseji o identifikaci narativu knihy *Tahle země není pro starý* nachází Bayless jak jednotlivé motivy velice podobné povídce O'Connorové, tak i nápadně podobné konkrétní repliky a celé koncepty postav. Například Anton Chigurh, postava z *Tahle země není pro starý*, zabije víceméně každého, s kým se kdy setkal. Ve scéně vyřizování účtů v kanceláři jednoho z drogových mafiánů se jej náhodně přihlížející ptá, zda jej Chigurh také zabije. Chigurh odpoví, že záleží na tom, jestli jej dotyčný viděl. Stejně tak Misfit, postava O'Connorové, polituje vzápětí zavražděnou, že její největší smůla je, že ho uviděla. Dále postava tchyně protagonisty z *Tahle země není pro starý* vykazuje rysy společné s postavou babičky u O'Connorové: podle Baylesse plní obě ženy stejné narativní funkce; obě se stanou katalyzátory tragických událostí.⁸⁸

⁸⁶ Vzhledem k tomu, že instituce tabu souvisí často s náboženstvím, jsou jeho projevy z perspektivy nábožensky založeného Jihu o to závažnější.

⁸⁷ BAYLESS, str. 7.

Vedle Ryana S. Baylesse nachází v McCarthyho díle spojitost s dalšími jižanskými autory také Vincent Allan King; soudí, že například román *Tahle země není pro starý* je „odpovědí“ na *Sanctuary* (Svatyni) Williama Faulknera (autor však téma podobnosti blíže nerozvíjí).

⁸⁸ BAYLESS, str. 13.

Další příklady motivů jižanské gotiky nacházíme v několika dalších McCarthyho knihách, nejzřetelnější jsou v *Dítěti Božím* a *Krvavém poledníku*, kde jsou koncentrovány do postav Lestera Ballarda a soudce Holdena (po vzoru reálné historické postavy z 19. století). Postavě Lestera Ballarda se budu věnovat v analýze filmu *Dítě Boží*, a přestože *Krvavý poledník* nespadá do oblasti mého zájmu, postava soudce Holdena je natolik příznačná pro autorovo zařazení do žánru jižanské gotiky, že stojí se o něm alespoň okrajově zmínit.

Holden je reálná historická postava; muž, který se přibližně v polovině 19. století společně s lovcem lidí Johnem Joelem Glantonem objevoval na hranici Mexika a Texasu, kde opakovaně vraždili a páchali další zločiny.⁸⁹ Fiktivní i historická postava soudce mají mnoho společného: v obou případech se jedná o vysoké, urostlé muže s šíleným pohledem bez jakéhokoli porostu na hlavě. Oba jsou proslulí svou brutalitou a ničemností. McCarthy svou postavu soudce ale posouvá na další rovinu, jsa ovlivněn jižanskou gotikou, která si libuje ve zvrácených, surreálních kreaturách, jejichž charakter často naznačuje jiný než lidský původ.⁹⁰ Stejně tak jeho Holden: má schopnosti mizet a objevovat se na nečekaných místech, má nadlidskou sílu a téměř nepotřebuje spánek, je také neobyčejně vzdělaný v mnoha oblastech a dokáže velice dobře manipulovat s lidmi.⁹¹ Mnohé z jeho rysů lze nalézt i v pozdějším McCarthyho díle, *Tahle země není pro starý* a *Dítě Boží* nevyjímaje.

Důležitým prvkem, který se v jižanské gotice vyskytuje, je nezřetelnost a nejasnost dobra a zla. Čtenář (i divák) je veden k emocionální vazbě jak s dobrými, tak špatnými postavami; otázka morálky, oprávněnost a dobroty je zpochybňována či problematizována (což platí pro gotické romány obecně, nejen pro ty jižanské). Gotické (i jižanské gotické) romány se pokouší nahlédnout odvrácenou stranu lidské psychiky; zobrazují zlo, krutost, chtíč a perversi, které jsou často překryté vrstvou společenské instituce (manželství, rodina, náboženství, pospolitost). Pokouší se odhalovat přetvářku a stereotypy někdy zobrazuje převráceně: např. soudce, tedy představitel instituce považované za zosobnění spravedlnosti, je tím nejhorším zločincem, jakého fikční svět *Krvavého poledníku* kdy nesl.

⁸⁹ SEPICH, John a Edwin T. ARNOLD. *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*. 2. vydání. Texas: University of Texas Press, 2013. ISBN 0292749600.

⁹⁰ Rysům jižanské gotiky i jejich projevům v McCarthyho předlohách i adaptacích se věnuji dále v práci.

⁹¹ SEPICH, ARNOLD

Gotické elementy u McCarthyho figurují jak v úrovni postav (Anton Chigurh jako ztělesnění d'ábla či osudu, Lester Ballard jako šílenec a nekrofil, vedlejší postavy v románu *Cesta coby kanibalové*), tak narativu: setkáváme se se znásilněním (*Dítě Boží*: Ballard znásilňuje mrtvoly), incestem (*Dítě Boží*, pouze literární předloha), vraždou (všechna díla na mnoha místech), sebevraždou (*Dítě Boží*: Ballardův otec se oběsil, *Cesta*: matka spáchala sebevraždu), kanibalismem (*Cesta*: lovci lidí a kanibalové jsou pro hrdiny hlavní hrozbou), lynčováním (*Dítě Boží*: rozzuření sousedi chtějí lynčovat Ballarda), morálními dilematy (opět všechna díla), barbarstvím (především *Cesta* a *Dítě Boží*, svým způsobem však všechny romány). Dílčím způsobem se motivy objevují i ve stylu všech popisovaných románů.

4.2. Existencialismus

Tvorbu Cormaca McCarthyho viditelně ovlivnil existencialismus⁹², a to především pojetí, se kterým se setkáváme u Alberta Camuse. Camusův existencialismus⁹³ tematizuje jak absurditu zla, patrnou v *Tahle země není pro starý*, tak i existenciální pocit osamělosti, kdy si člověk ve světě připadá jako cizinec a nedokáže se identifikovat se svým vlastním bytím (tento motiv nalézám v *Dítěti Božím*).⁹⁴ Odborníci věnují této oblasti McCarthyho tvorby stále větší pozornost; existenciální východiska spatřují nejčastěji v traumatických situacích, kterým jsou hrdinové vystavováni a které vedou k úzkosti, melancholii a nihilismu.⁹⁵

Svým postavám McCarthy vkládá do úst existenciální promluvy; aktéři často hovoří o fatalismu, smrti a vědomí konečnosti života, násilí bývá neopodstatněné, absurdní, chladné, avšak nevyhnutelné. Šerif Bell hned na prvních stranách *Tahle země není pro starý* říká: *Dycky sem věděl, že abych vůbec moh dělat tudle práci, musím v duchu toužit po smrti*.⁹⁶ Stejně tak *Všichni krásní koně* jsou v úvodní části existencialismem poznamenáni⁹⁷ a román *Cesta* je existenciální tematikou prodchnutý celý, jak uvádím v kapitole *Cestě* věnované.

⁹² (2) ARBEIT, str. 88.

⁹³ CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2015. Francouzská knihovna (Garamond). ISBN 978-80-7407-265-9, str. 11.

⁹⁴ WALSH, str. 223.

⁹⁵ COLLADO-RODRÍGUEZ, str. 46.

⁹⁶ (3) MCCARTHY, Cormac. *Cesta*. Praha: Argo, 2008. AAA (Argo). ISBN 978-80-7203-973-9, str. 10.

⁹⁷ *Rawlins si opřel patu jedné boty o špičku druhé. Jako by chtěl vykročit po nebi. Můj táta utek z domova, když mu bylo patnáct, Jináč bych se nebyl narodil v Alabamě. Nenarodil by ses vůbec.*

Téma fatalismu, nemožnosti uniknutí krutému osudu a neochvějně směřování k zániku je dalším z existenciálních motivů u McCarthyho přítomných. Postava Antona Chigurha z *Tahle země není pro starý* se ráda stylizuje do zosobnění Osudu. Vraždí a svým obětem vysvětluje, proč musí zemřít; přesvědčuje je, že jejich smrt je nutná nikoli kvůli němu, ale právě kvůli onomu nevyhnutelnému směřování ke konci, které je jim dáno osudem a přesně definováno. Život je podle něj série rozhodnutí a jeho oběti udělaly v určitém okamžiku svého života v rozhodování chybu.⁹⁸

To se projevuje například ve scéně, kdy Chigurh platí u benzínové pumpy. Chigurh přijíždí na benzínovou pumpu v kradeném autě. Prodavač se příliš vyptává, Chigurh jej chce zabít, ale pak si to rozmyslí a svěří prodavačův život náhodě pomocí hodu mincí.⁹⁹ Svým obětem Chigurh také často vysvětluje důvody svých činů; nejedná bezúčelně ani nahodile. Jeho svět je svázán jasnými pravidly, kterým však běžní smrtelníci nerozumí, protože nedokáží nahlédnout dráhy Osudu tak jako on sám.¹⁰⁰

Proč si to myslíš?

Protože tvoje máma je ze San Angela a on by se s ní nikdy neseznámil.

Tak by se seznámil s jinou.

To ona taky.

No a?

No a ty by ses nenarodil.

[...]

A stejně bych se narodil. Možná bych vypadal jinak nebo něco na ten způsob. Kdyby Bůh chtěl, abych se narodil, tak bych se narodil.

A kdyby nechtěl, tak ne. ((4) MCCARTHY, Cormac. *Všichni krásní koně*. Překlad Tomáš Hrách. Praha: Argo, 1995. AAA (Argo), str. 27.)

⁹⁸ Viz pozn. 253.

⁹⁹ *Vyberte si, panna nebo orel.*

[...]

No to musím napřed vědět, jaká je sázka.

Copak se tím něco změní?

Muž se poprvé podíval Chigurhovi do očí. Modré jako lazurit. Lesklé i matné zároveň. Jako mokré oblázky.

Musíte si vybrat, řekl Chigurh. Já za vás vybrat nemůžu, to by nebylo fér. Ani by to nebylo správný. Tak panna nebo orel.

Nic sem nevsadil.

Ale vsadil. Vsadil ste celej svůj život. Akorát ste o tom nevěděl. Víte, z kterýho roku ta mince je?

Ne.

Devatenáct set padesát osum. Cestovala dvaadvacet let, aby se dostala až sem. A teď je tady. A je to buď panna, nebo orel. A vy si musíte vybrat. Tak do toho. ((2) MCCARTHY, str. 41.)

¹⁰⁰ *Na něco se tě zeptám, řekl.*

Na co.

Jesi tě ta pravidla, kterejch ses držel, dovedly sem, k čemu ti takový pravidla byly?

Ted' nevím, o čem mluvíš.

Mluvim o tým životě. Kterej máš ted' před sebou jako na dlani.

Mě tyhle tvoje kecy nezajímaj, Antone.

Myslel jsem, že třeba budeš chtít vysvětlit, kdo si.

Nemusim ti vysvětlovat, kdo sem.

Ne mně. Sobě. Myslel sem, že třeba budeš chtít něco říct.

Polib mi.

[...]

V rámci existenciálních motivů se McCarthy intenzivně zabývá tématem zla: zla jako něčeho inherentně přítomného v podstatě lidského bytí, manifestovaného různými způsoby a v důsledku různých okolností.¹⁰¹ Ve mnou zkoumaných dílech je tento motiv nejpatrnější ve třech ze čtyř románů (i adaptací): jsou to *Dítě Boží*, *Cesta a Tahle země není pro starý*. K tématu neopodstatněného zla může sloužit za příklad scéna z *Dítěte Božího*, ve které Lester Ballard bezpředmětně zabije krávu.¹⁰² Román *Všichni krásní koně* se tematicky poněkud vymyká a klade větší důraz na odlišné motivy, ačkoli i ty s existenciální tematikou souvisí. Podrobnější rozvinutí existenciální roviny podávám v kapitole přímo věnované existencialismu v tomto filmu.

4.3. Hraničnost

Dalším motivem, který je pro McCarthyho rovněž typický, je motiv hranice, která se u autora vyskytuje v mnoha podobách. Hranice jako dohodnutý předěl dvou států, ale i jako předěl přičetnosti a šílenství, barbarství a civilizace, mládí a dospělosti, života a smrti; v každé z McCarthyho knih je nějaká podoba hraničnosti nejednou akcentována, jak bude patrné z dalšího textu.

Například v románu *Tahle země není pro starý*; kde se děj odehrává na hranici Mexika a USA, je tento prostor předělovou oblastí, kolem které se koncentruje vzrůstající se zločin doprovázený nezvyklou mírou násilí; zločin, jemuž šerif Bell vůbec nerozumí. Násilí bývá mnohými považováno za symbol této geografické hranice¹⁰³, avšak podle Lydie R. Cooperové si je diskurz příběhu vědom širšího socio-politického kontextu kolem mexické hranice 80. let minulého století a s ohledem na to

Celý roky ses musel něčeho vzdávat, aby ses dostal až sem. Já tohle nikdy nepochopil. Jak se člověk rozhodne, v jakým pořadí se vzdá svého života?

[...]

Dávno mi bylo jasné, že to jednou takhle dopadne. Viděl sem to jako sen. Déja vu. Podíval se na Chigurha. Nezajímaj mě tvoje názory, řekl. Skonči to. Ty psychopate. Skonči to a táhni do pekel. ((2) MCCARTHY, str. 114-115.)

¹⁰¹ GREENWOOD, Willard P. *Reading Cormac McCarthy*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2009. Pop lit book club. ISBN 978-031-3356-650, str. 24.

¹⁰² *Prodíral se podél potoka a pomalu si prorážel cestu ostříci a trnitými keři. Ujistil se, že mu slunce nebude svítit do očí, lezl po čtyřech, kohoutek pušky natažený. Nakouknul přes břeh. Pak si klekl. Potom se postavil. Pod brodem proti proudu stály až po břicha ve vodě Waldropovy krávy. Kurvy jedny, zabručel Ballard. Zvedl pušku, namířil a vystřelil. Krávy se otáčely a hrnuly se v červené vodě jedna přes druhou, bělma očí vyvalená. Jedna z nich zamířila ke břehu s hlavou divně svěřenou. Na břehu uklouzla a padla a znovu vstala. Ballard to pozoroval se zkřivenou čelistí. ((1) MCCARTHY, str. 38.)*

¹⁰³ COOPER, Lydia R. "He's a Psychopathic Killer, but So What?": Folklore and Morality in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*. *Papers on Language & Literature*. 2009, 45(1), 37-59, str. 53.

například zobrazuje násilí v míře pro region té doby typické. Také brutální agrese Chigurha je nepochopitelná a nepředstavitelná jen za okolností, kdy jej vyjmeme z dobového kontextu texasko-mexického drogového šílenství.¹⁰⁴

Dítě Boží tematizuje hranici mezi přičetností a šílenstvím, mezi barbarstvím a civilizací. Zobrazuje postupné překračování těchto hranic a klade na příjemce velké nároky ve smyslu jeho uvědomění si vlastních morálních imperativů a jejich přezkoumávání. V osobě hlavního hrdiny jsou zmíněné hranice překonávány velice explicitně brutálním způsobem: z hlavního hrdiny, který zpočátku vzbuzuje téměř lítost (je obětí systému, který mu sebere majetek), se postupem času stane šílený nekrofil. Znásilní mrtvolu ženy, kterou náhodně našel v autě, při objevení jiného auta nejprve před zraky dívky zastřelí jejího přítele, poté ji donutí vystoupit z auta a zastřelí ji také, aby ji mohl znásilnit. V okolí městečka zabíjí další ženy, které si ukládá na hromadu v jeskyni, uřezává jim vlasy a s těmito skalpy a v jejich oblečení (a také s líčidly) běhá po lesích.

V příběhu *Cesty* je hranice nikoli vedlejším, ale přímo centrálním motivem, který je postavám neustále podsouván. Tenká hranice života a smrti je natolik všudypřítomná a nemizející, že splývá s ústředním motivem: hnací silou otce i syna je tuto hranici nepřekročit, zůstat naživu. Syn také otcovi pravidelně připomíná jejich společnou úlohu strážců jiné hranice: hranice civilizace a bezbřehého barbarství. Nepřestává se ujišťovat, že on i jeho otec jsou stále na správné straně: *My jsme ještě pořád ty hodný?*¹⁰⁵, *My bysme nikdy nikoho nesnědli, že ne?*¹⁰⁶ Obě postavy také ve svém putování směřují na jih, kde se nalézá mořský břeh, toužebně očekávaný jako hranice, za kterou se nachází naděje.

Stejná geografická, avšak jiná metaforická hranice jako v *Tahle země není pro starý* je přítomná ve *Všech krásných koních*. V počátku příběhu je překonána hranice Spojených států a Mexika. Tato hranice je symbolickým předělem mezi světem, jemuž John Grady Cole nerozumí (kapitalistická společnost Spojených států pro něj nepředstavuje ideální prostředí, spíše naopak) a světem utopické naděje, ve kterém má nalézt porozumění pro své ideály tradiční komunity, která klade důraz na zemědělství, farmaření a pastevectví. Součástí takové komunity chce John Grady být, avšak tento

¹⁰⁴ COOPER, str. 54-55.

¹⁰⁵ (2) MCCARTHY, Cormac. *Tahle země není pro starý*. Praha: Argo, 2007. AAA (Argo). ISBN 978-80-7203-863-3, str. 54

¹⁰⁶ (2) MCCARTHY, str. 85

cíl se ukáže být nedosažitelným, jak rozvádím v analytické části, ve které se také dále zabývám další metaforikou hranice jako předělu mládí a dospělosti.

4. Analytická část

V následujících kapitolách budu věnovat pozornost jednotlivým filmům, přičemž důraz budu klást právě na ně; k literárním předlohám se budu vracet pouze v případech, kdy od ní zaznamenám důležitou odchylku či posun. V kapitolách věnovaných jednotlivým snímkům se nejprve v krátkosti zmíním o jejich režisérech, přičemž pro mě budou rozhodující ty okolnosti jejich tvorby, které se vztahují k problematice Jihu (prostor Jihu v jiných jejich dílech, vztah ke Cormacu McCarthyho apod.). Stručně nastíním děj jednotlivých snímků a posléze se pokusím o analytické uchopení filmů.

V analýze se budu soustředit na několik klíčových prvků. Jednak to bude vizuální styl, pomocí kterého jednotliví režiséři dotváří realitu McCarthyho fikčních světů a přenáší jeho autorský styl do filmu; do této část se tedy promítne enunciacie, jak je definuje Brian McFarlane a jak je popsána v metodologické kapitole. Zajímat mě budou také koncepty postav, které v sobě často jednotlivé mnou zkoumané prvky Jihu kombinují. Zajímat mě bude pojem prostoru, a to ve vztahu k Jihu a jižanství. Dále se zaměřím na několik oblastí či témat, která jsem specifikovala v úvodní části práce a jež jsou pro McCarthyho pojetí Jihu typická (prvky *jižanské gotiky* a *existencialismu*, motivy *hranic/hraničnosti*). Pro dokreslení svých vývodů uvedu několik replik postav a odkazů na screenshoty z jednotlivých snímků, které jsou umístěny v obrazové příloze na konci práce. Všechna tato témata a motivy budu hledat ve filmových zpracováních a pokusím se tak demonstrovat způsob zobrazení jižanského prostoru Hollywoodem.

4.1. TAHLE ZEMĚ NENÍ PRO STARÝ

4.1.1. Režie

Z McCarthyho adaptací podléhá nejdetailnějším rozboru filmových i literárních kritiků a recenzentů film *Tahle země není pro starý*¹⁰⁷ bratří Ethana a Joela Coenových. V jejich filmografii se již v minulosti objevil film, který zpracovává literární předlohu, dokonce předlohu klasickou – jde o snímek *Bratříčku, kde jsi?* natočený na motivy Homérovy Odyssey, která je přenesena do prostoru amerického Jihu 30. let. Objevuje se zde tedy jižanský prostor a motiv Jihu; film se na Jihu odehrává, pracuje s mnohými jižanskými stereotypy a zároveň je paroduje.¹⁰⁸ Je tedy patrné, že jižanská tematika není oběma režisérům vzdálená a volba Cormaca McCarthyho jako předlohy pro adaptaci tak dobře zapadá do širšího kontextu jejich tvorby. Film měl premiéru 19. května 2007, tedy dva roky po vydání literární předlohy.¹⁰⁹

4.1.2. Narativ

Narativ filmu není nijak složitý, je kontinuální, chronologický a obsahuje v zásadě tři dějové linie: postavu zloděje peněz, nájemného vraha a strážce zákona.

Nemajetný svářeč Llewelyn Moss (obr. 25-26) při lovu antilop náhodou objeví scénu nevydařeného obchodu s drogami. Všichni aktéři jsou mrtví, avšak jeden z gangsterů je smrtelně raněn – žádá Mosse o vodu. Ten mu ji nemá jak poskytnout, takže ho nechá být. Moss na scéně zločinu najde kokain a správně odhadne, že peníze z drogového obchodu nebudou daleko. Najde tašku se dvěma miliony dolarů a odnese si ji. V noci se ale budí a s kanystrem vody pro umírajícího Mexičana se vrací na

¹⁰⁷ Název filmu *Tahle země není pro starý* je odkazem na báseň *Sailing to Byzantium* Williama Butlera Yeatse, ve které se vyskytuje verš o stejných slovech.

¹⁰⁸ Např. jeden z černošů přikovaných v řadě vězňů má na hlavě buřinku - atribut spíše majetného městského bílého muže, než černošského otroka v okovech; vězni prchají z otroctví za bílého dne v nekrytém poli, v obchodě se prodávají vycpané slepice (Jih stojí na zemědělství), jedna postava věří, že se jeho kumpán kouzlem proměnil v žabu a chová se k ní jako k příteli (víra v pověry) atp.

¹⁰⁹ Film proměnil čtyři nominace na osmdesátých Cenách akademie, obdržel tři ceny Britské akademie BAFTA a dva Zlaté glóby. Hlavními hvězdami jsou Tommy Lee Jones (šerif Ed Tom Bell), Javier Bardem (Anton Chigurh) a Josh Brolin (Llewelyn Moss).

místo činu. Tam se však neplánovaně střetává s další skupinou drogových mafianů a za dramatických okolností prchá stepí a řekou, pronásledován psem. Únik se vydaří, Llewelynovi ale začíná být jasné, do jakých problémů se dostal. Posílá svou manželku Carlu Jean za její matkou a sám chce pašeráky setřást.

Gangsteři si na dořešení nevydařeného obchodu obstarají výpomoc. Nájemný vrah Anton Chigurh (obr. 1-4) s chladnou setrvačností Mosse pronásleduje poté, co se mu jej podaří nalézt pomocí transpondéru. Chigurha zase hledá místní šerif Bell, který jej správně pokládá za pachatele série vražd, které se v okrsku v nedávné době udály.

Dějovou linii Mossova útěku občas přerušuje linie věnovaná šerifovi Edu Tomovi Bellovi (obr. 11-12) a jeho vyšetřování. Jakmile se šerif dozví, jaké hrozí Mossovi (tj. občanu jeho města) nebezpečí, pokouší se jej ochránit. Bohužel na organizovaný drogový zločin jsou jeho pravomoci krátké a jeho informace opožděné a nevalné.

Moss nejprve tuší a posléze ví, že mu je někdo v patách, Chigurhovi však stále uniká. Šerif je zase vždy o krok pozadu za Chigurhem a všechny tři postavy se tak v žádné ze scén filmu navzájem nepotkají tváří v tvář.

Závod o dva miliony dolarů zavede Mosse do motelu, kde nejprve ukryje peníze do větrací šachty, ale musí s nimi vzápětí rychle zmizet, protože jej Chigurh díky transpondéru objeví. Honička oba žene na hranici Mexika, do hotelu, kde se oba, lovec i lovený, poprvé ocitnou na stejném místě. Moss prchá do Mexika, kam se uchýlí poté, co utrží v přestřelce s Chigurhem množství ran. Po cestě ukryje peníze v prostoru mezi oběma zeměmi, Mexikem a USA. V nemocnici jej objeví sebevědomý lovec odměn Wells, jehož nabídku pomoci však nestihne Moss využít - Wells umírá rukou Chigurha. Anton Chigurh nabídne Mossovi život jeho manželky výměnou za jeho vlastní, Moss má však za to, že vraha přelstí. Nepřelstí; sám umírá zastřelen drogovými dealery a jeho žena pak prohraje hod mincí o svůj život.

Fikční svět filmu, postavy, kterými je zabydlen a prostředí, ve kterém se odehrává, jsou pro zodpovězení mých otázek daleko důležitější, než podrobná analýza

příběhu (fabule i syžetu). Právě pochopení konstrukce fikčního světa mi může dopomoci odhalit abstraktní systém forem a elementů, které dohromady tvoří filmový obraz amerického Jihu, odvozený od Cormaca McCarthyho. Radomír D. Kokeš v knize *Rozbor filmu* ostatně připomíná, že „hodnotový řád fikčního světa je koneckonců mnohem důležitější než vyprávěné příběhy i v modernistických dílech [...]“¹¹⁰ a přízvisko *modernistický* se objevuje i při popisu McCarthyho děl.¹¹¹

4.1.3. Postavy

Šerif Ed Tom Bell

Postava šerifa je rozporuplná a složitá. Bell nemůže být vnímán jen jako jeden ze tří na stejnou roveň postavených charakterů; ani struktura románu, ani filmové zpracování to nedovoluje. Struktura románu, kde se střídají subjektivní, ich formou psané niterné výpovědi šerifa a odosobněné pasáže v 3. osobě, je ve filmu adaptována pomocí střídajících se hledisek, důrazu na rytmus a použití voiceoveru, přičemž jeho rozsah je oproti předloze redukován a nedochází tak k jasné identifikaci šerifa jako ústřední postavy. V knize jeho vnitřní monolog uvozuje, vysvětluje a staví do kontextu každou kapitolu, navíc čím více se příběh blíží ke konci, tím větší prostor zabírají „vstupy“ šerifa a ubývá plochy narativu. Poslední kapitola je pak již zcela v šerifově režii. Vincent Allan King soudí, že postava šerifa tím nabývá centrální úlohy a čte jeho osobní příběh¹¹² jako metaforu morálního dluhu americké společnosti, se kterým se USA stále nedokáží vyrovnat.¹¹³ Tento morální dluh je podle Kinga v oblasti Jihu dodnes živý a McCarthy jej umně včleňuje do svých narativů.

¹¹⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0, str. 12.

¹¹¹ HOLLOWAY, str. 1-11.

¹¹² Čtenář knihy je obeznámen s faktem, že během války ve Vietnamu si Bell, vedoucí jednotky, zachrání život útekem z fronty, avšak nechá bez pomoci zbytek své jednotky, která do posledního muže zahyne. Bell o této skutečnosti pomlčí a nechá se vyznamenat jako válečný hrdina. Tento morální poklesek jej provází celým životem a on subjektivně vnímá, že žije „na dluh“. (KING, str. 544.)

¹¹³ KING, str. 540-545.

Přestože ve filmu byla šerifova role značně umenšena a dochází tak k dílčímu zastření jeho osoby jakožto hlavní postavy, stejně jako knihu i film postava šerifa uvozuje a uzavírá, čímž příběh rámuje. Kingovo čtení předlohy jako metafory morálního dluhu však nenachází ve filmu paralelu: divák o příběhu z Vietnamu nic neví. Přesto může šerifa již od začátku filmu vnímat jako morálně labilní postavu: šerif je strážcem zákona, jenž má za všech okolností chránit občany, avšak hned v úvodu se divák dozvídá, že se šerif konfrontace s násilím bojí. Šerif v úvodním monologu říká: *„Se zločinem, jak ho vidíte dneska, je těžké se vypořádat. Nejde o to, že bych se ho bál. Vždycky jsem věděl, že musíte být připraveni zemřít, abyste tuhle práci mohli dělat. Nechci ale nastavovat krk a narazit někde na něco, čemu nerozumím.“*¹¹⁴ Očím diváka se šerif nejeví jako obětavý odvážlivec, nýbrž jako nejistý jedinec; divák ví, že šerif není dokonalým předobrazem ušlechtilého muže a může tak od počátku zpochybňovat jeho morální závazky, které později činí vůči svému okolí (slibuje, že zachrání život Mossovi i jeho ženě, ale nesplní to). Divák tak nepotřebuje být do hloubi obeznámen s šerifovým morálním dluhem z minulosti, který jeho ušlechtilost problematizuje v literární předloze. Dějová linie tomuto tématu věnovaná je ve filmu zcela potlačena, respektive zredukována na jedno šerifovo prohlášení v dialogu s přítelem v závěru filmu:

„Loretta mi řekla, že končíš. Proč to děláš?“

*„Nevím. Cítím se vyčerpaný. Vždycky jsem si myslel, že až zestárnu, tak do mého života nějakým způsobem vstoupí Bůh. Nevstoupil. Nedávám mu vinu. Na jeho místě bych si o sobě myslel to samé, co on.“*¹¹⁵

Bell je také první postava, se kterou se (zprostředkovaně pomocí voiceoveru) ve filmu setkáváme. Podle mého názoru napomáhá použití voiceoveru definovat šerifa jako důležitou postavu a přisuzuje mu roli vypravěče, obdobně jako v románu.

¹¹⁴ *Tahle země není pro starý* [No Country for Old Men] [film]. Režie Ethan COEN, Joel COEN. USA 2007. [00:02:06].

¹¹⁵ *Tahle země není pro starý* [01:44:38].

Postavu šerifa poprvé přímo spatříme až ve 27. minutě ve scéně, která jej zobrazuje jako typ *dobrého muže* a *spravedlivého člověka*. Nacházíme jej v prostředí jeho domova. Teplé ranní světlo, kůň a usměvavá manželka umocňují romantický nádech a dojem idylického prostředí, ze kterého musí obětavý muž den co den vyjíždět za povinnostmi. Celá scéna působí dojmem pastorální idyly, která může být jednou z forem jižanského odkazu, jak jsem o něm hovořila v části práce věnované jižanským rysům. Poklidný rodinný život je akcentován v rozhovoru s manželkou, který jako by byl vytržený ze zbylého narativu, v němž jsou hrozba násilí a nutnost zraňovat přítomny za všech okolností.

„Kdy mi okrsek začne platit za to, že si půjčuje mého koně?“

„Každý den tě miluju čím dál víc.“

„To je moc hezké. Buď opatrný.“

„To jsem vždycky.“

„Nezraň se.“

„To nedělám nikdy.“

„A nezraň někoho jiného.“

„Když to říkáš.“¹¹⁶

Vzezřením je šerif typický muž amerického Západu, nikoli Jihu: nosí kovbojský klobouk, vysoké kožené boty a šesticípou hvězdu na klopě, jezdí na koni. Je rozvážný, přemýšlivý, vědom si svých povinností. Musí-li lhát, pak se snaží své lži co nejvíce zmírňovat:

„Zavolala byste za mě Lorette a řekla jí, že pojedou do Oděsy za Carlou Jean Mossovou?“

„Ano, šerife.“

„Zavolám jí, až tam dorazím. Zavolal bych jí teď, ale chtěla by, abych jel domů a to bych asi měl.“

¹¹⁶ *Tahle země není pro starý* [00:28:02].

„Chcete, abych počkala, než odejdete?“

„Uhuu. Člověk nechce lhát, pokud to není absolutně nutné. Co to Torbert říká o pravdě a spravedlnosti?“

„Že se jim každý den oddáváme na novo. Něco takového.“

„Myslím, že u sebe to začnu dělat dvakrát denně. Možná to bude až třikrát, než tohle skončí.“¹¹⁷

Velkou změnou prošel v souvislosti s osobou šerifa konec „honičky“ na Antona Chigurha. Kniha šerifa nechává utéct ze složité situace: šerif ví, že Chigurh se nachází na místě zločinu.¹¹⁸ V okamžiku, kdy je mu tak na sklonku kariéry dána druhá šance, aby svou osobní statečností vyrovnal celoživotní dluh¹¹⁹ (tedy vystavil se nebezpečí smrti, aby zachránil ostatní lidi před Chigurhem), selže.

Ne tak film: šerif má také podezření, že se Chigurh vrátí na místo činu, aby sebral brašnu s penězi, která tam musela zůstat (Mosse zabil gang Mexických pašeráků drog, který z místa okamžitě ujel a do jeho pokoje vůbec nepřišel). Bell zjevně velice váhá, zda má do motelového pokoje, kde se teď již mrtvý Moss ubytoval, vstoupit. Divák zůstává v nejistotě: záběry Chigurha, který se přikrčen u zdi skrývá v temnotě pokoje (obr. 35) a záběry šerifa, který váhá přede dveřmi, jsou prokládány velkými detaily na vyražený mosazný zámek (obr. 36), v jehož nitru se odráží pohyb postavy na druhé straně dveří. Bell nakonec vstoupí, avšak v místnosti nikdo není.¹²⁰ Opatrně prohledá okolí a pak si všimne větrací šachty, jejíž poklop je otevřený pomocí drobné mince. Moss již dříve brašnu do motelové větrací šachty ukryl a její poklop Chigurh také otevřel stejným způsobem. Šerif tedy tuší, že tam

¹¹⁷ *Tahle země není pro starý* [01:13:43].

¹¹⁸ Jeho osobní životní příběh, jak je popsán v literární předloze, nedostává ve filmu prostor a divák je tak možná ochuzen o díl pochopení (a morálního uvědomění) ke konci filmu.

¹¹⁹ Viz pozn. 112.

¹²⁰ V kapitole věnované rysům jižanské gotiky jsem se zmínila, že některé postavy mohou být nelidského, nadpřirozeného původu, nadané obzvláštními schopnostmi (např. soudce Holden). Ambivalentní scéna s mosazným zámkem, ve které je Chigurh zdánlivě přítomen na druhé straně dveří, avšak po jejich otevření se za nimi nenachází, umocňuje dojem, že ani Anton Chigurh není tak docela lidskou bytostí a je nadán nepřirozenými schopnostmi.

zabiják někde je. Přesto místo činu opouští a o dalším osudu policejního vyšetřování, peněz ani Chigurha se divák nic nedozví. Šerif tedy i ve filmu zklamal svou deklarovanou roli ochránce a strážce zákona, když nechá zločince vědomě uprchnout. Tímto finálně potvrzuje již od počátku narativu vyvolanou nejistotu o svém morálním kreditu: na jedné straně si nechal svěřit úlohu ochránce, na straně druhé není opakovaně schopen tuto úlohu naplnit.

Úplný konec filmu kopíruje konec literární předlohy. V obou případech je intenzivně metaforický: šerif, zjevně s odstupem času, tráví své dny na odpočinku, nevěda, co se sebou. Vypráví manželce svůj sen. Sen o jistotě, naději, důvěře a starosti, kterou pro něj zosobňoval jeho otec, a kterou zjevně nebyl schopen plně poskytnout svým občanům, lidem, kteří do něj svou důvěru vložili, a on ji zklamal. Nedokázal ochránit obyčejné lidi před nepředvídatelným zlem Chigurha, nedokázal ochránit Mosse, přestože to slíbil jeho ženě a konečně nedokázal ochránit ani ji samotnou. Zklamal své okolí a zklamal sám sebe, protože nebyl schopen v klíčovém okamžiku jednat s vědomím, že si jde pro smrt. Obětovat se pro dobro ostatních je však jeho životní úloha jako šerifa.

„Ten druhý [sen] byl jako bychom se oba [s otcem] vrátili do starých časů a já zas nocí jezdil na koni v horách. Jel jsem tím horským průsmykem. Byla zima a sníh. Projel kolem mě a jel dál. Nic neřekl, jen jel prostě dál. Měl kolem sebe omotanou deku a měl svěšenou hlavu. Když kolem mě projel, viděl jsem, že má u sebe oheň v rohu tak jak to dřív lidi dělali a viděl jsem, jak z rohu vychází světlo... Mělo barvu měsíce. I v tom snu jsem věděl, že bude pokračovat dál a že si někde rozdělá oheň, v té tmě a té zimě. A až tam přijedu, bude tam. Pak jsem se probudil.“¹²¹

¹²¹ *Tahle země není pro starý* [01:55:21].

Příběh šerifa tedy může v knize sloužit jako metafora zdánlivě idylického prostoru Jihu, který je však přesto zatížen morálním dluhem. Avšak tím, že ve filmu nejsou obsaženy některé prvky¹²², které podporují šerifovu morální ambivalenci, nevyzní McCarthyho poselství (jak jej definoval King) zřetelně a zůstává tak pouze v podprahové rovině. Tímto vyzněním Coenovi nedávají prostor důležitému rysu McCarthyho předlohy a s tím ani celému tématu Jihu. Film staví více na narativu a akci na úkor psychologie důležité postavy, která je nositelem morálního poselství.

Anton Chigurh

Anton Chigurh je zosobnění zla. Nemilosrdný vrah, který je najímán těmi nejhoršími kriminálními živly, aby za ně dělal tu nejspínavější práci. S „nejhorším úcesem v dějinách filmu“¹²³, jak jeho vzezření popsal sám Javier Bardem, se stal ikonickým předobrazem ďábelského zabijáka (obr. 1).

Je také první postavou, kterou ve filmu vidíme. Vstupuje do záběru, doposud nám neznámý, v doprovodu policisty. V prvních několika záběrech se drží v pozadí (v druhém plánu mizanscény se chystá k vraždě policisty), poté kamera mění úhel - shlíží přímo shora, jakoby z pohledu Chigurha, který převzal vládu nad situací (obr. 9). Od tohoto okamžiku se Chigurh již nedostane do submisivní pozice, stává se z něj maniakálně vyhlížející zločinec, vrah, který nastoupil cestu vykonavatele osudu (obr. 2). Výrazný pohled, který zobrazuje Chigurha jako dominujícího, je ve filmu použit na více místech (obr. 3). Anton Chigurh bývá v množství úvodních záběrů odhalován postupně: dřív než mu vidíme do tváře, objevuje se zezadu, jako stín na zemi, vidíme jeho boty, je k němu promlouváno mimo záběr. Je nám *dávkován* jako cosi hrozivého, enigmatického, vyvolávajícího nejistotu, cosi tajuplného, co ani nemůže být odhaleno náraz, protože by to bylo neúnosné (obr. 5-10).

¹²² Viz pozn. 113.

¹²³ YUAN, Jada. Javier Bardem Still Mad at the Coen Brothers About His Haircut in 'No Country for Old Men'. *Vulture* [online]. 2007 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: http://www.vulture.com/2007/11/javier_bardem_still_mad_about.html.

Jeho charakter je rozporuplný: na jednu stranu koná „precizní“ a efektivní práci s minimálním výdejem nadbytečné energie, ve svém honu na zloděje si počíná systematicky a vypočítavě jako chladnokrevný lovec bez emocí. Jen několik postav, se kterými se střetne, má to štěstí, že zůstanou naživu. Na druhou stranu v rozverném manifestu smrti (a v emočním přetlaku) chce zastřelit dravce, kolem kterého náhodou projíždí. Střelí po něm, ale pták ulétne.

Jeho nebezpečnost je evidentní, kromě scén jeho běsnění se projevuje i v dialozích postav. Jeho okolí nedokáže přesně postihnout, s čím se v jeho osobě setkalo, avšak uvědomuje si, že Chigurh není běžný smrtelník. Ve scéně, kdy se hlavní představitel pašeráků drog snaží získat o Chigurhovi nějaké informace, dává mu lovec odměn Wells najevo, že jeho představa je přinejmenším nepřiměřená:

„Tak jak dobře znáte Antona Chigurha?“

„Co chcete vědět?“

„Chci vědět, co si o něm myslíte. Tak všeobecně. Jak moc je nebezpečný.“

„Ve srovnání s čím? S dýmějovým morem?“¹²⁴

Stejně tak dialog šerifa Bella a jeho starého přítele, policejního zástupce z jiného města, ukazuje, že oba muži jsou co do Antona Chigurha na pochybách:

„Nic z toho ale nevysvětluje toho tvého chlapa. Je to jen nějaký vraždící šílenec, Ede.“

„Nejsem si jistý, že je šílenec.“

„No tak jak bys ho nazval?“

„Nevím. Někdy mi přijde spíš jako duch.“¹²⁵

Ani Llewelyn Moss si tak docela neuvědomuje, čemu čelí. Ve scéně, kdy za ním do nemocnice v Mexiku přijde Wells, dává najevo hluboké nepochopení své situace:

¹²⁴ *Tahle země není pro starý* [00:53:58].

¹²⁵ *Tahle země není pro starý* [01:38:20].

„Kdybych se chtěl dohodnout, proč bych se prostě nedohodl s tím Chigurhem?“

„Ty to nechápeš. S ním se nemůžeš dohodnout. I kdybys mu vrátil ty peníze, i tak by tě zabil jen proto, že bys pro něj byl na obtíž. Je to zvláštní člověk. Dalo by se říct, že má své zásady. Zásady, které jsou důležitější než peníze, drogy a podobně. Není jako ty. Není ani jako já.“¹²⁶

Anton Chigurh je hlavní záporná postava a šerif Bell hlavní kladná; oba muži fungují jako zástupné znaky určitých hodnot a přístupů k životu. Šerif sice vraha pronásleduje celý film, ale neustále jej mívá. Bell a Chigurh se nikdy nepotkají tváří v tvář, přesto se oba ocitají na stejných místech a vidí ty samé věci. Tyto svého druhu *otisky* jsou nám předkládány i vizuálně, vidíme například stejný záběr šerifova odrazu ve vypnuté televizní obrazovce přesně tak, jak jsme to dříve zaznamenali u Chigurha (obr. 23-24).

Anton Chigurh je násilník a příběh *Tahle země není pro starý* je násilím prorostlý. Podle Collado-Rodrígueza může být násilí v příběhu vnímáno jako akcelerator přicházející apokalypsy, za kterou je, podobně jako v románu *Cesta*, lidstvo zodpovědné opuštěním svých morálních zásad.¹²⁷ Pokud přistoupíme na toto čtení, nabízí Collado-Rodríguez optiku *trauma studies*, které hovoří o posttraumatické stresové poruše. Tou jedinec trpí, je-li vystaven násilným aktům, které člověk nedokáže zpracovat na vědomé úrovni a projevují se jako sklony ke konání násilí. Podle Collado-Rodrígueza vykazují podobné znaky postavy obou zmíněných McCarthyho románů. Těmi jsou časté úzkostné stavy, melancholie, existenciální tíseň, kolektivní trauma, noční můry, panické stavy a další. Šerif Bell má být příkladem

¹²⁶ *Tahle země není pro starý* [01:17:33].

¹²⁷ COLLADO-RODRÍGUEZ, str. 45.

V *Cestě* je přítomná hrozba katastrofy ekologické, v *Tahle země není pro starý* se nabízí motiv zahlcení světa násilím, jehož je Chigurh jen okrajovou předzvěstí.

takové (literární) postavy, se svým válečným traumatem, celoživotními následky a finální paralýzou.¹²⁸

Llewelyn Moss

Úvodní představení třetí ústřední postavy, Llewelyna Mosse, se odehrává uprostřed prémie, kde loví antilopy. Soustředěně mluví se zvířetem, které se chystá zabít, jemně upravuje puškohled. Jeví se jako muž jasné mysli, rozvážný, cílevědomý. Pomalu antilopu stopuje podle krvavých stop; zjevně ví, co dělá. Ve směru, kudy odkulhala antilopa, postřelená do nohy, zahlédne černého psa bojového plemene, rovněž zraněného na noze (obr. 29). Zraněný pes plní roli vizuální metafory. Motiv zbídačeného, zraněného zvířete (který není v knize přítomen) působí jako varovné předznamenání následujícího děje i osudu samotného Mosse. Tato předzvěst se v dalším ději potvrzuje.

Moss vidí v přilehlém údolí pět automobilů, kolem kterých leží několik těl. Nízký rakurz kamery dovoluje divákovi detailně sledovat těla ležících mrtvých těl lidí i druhého psa, stejně tak košile nasáklé krví, odhozené zbraně a rozházené prázdné nábojnice. V jednom z aut nalézá Moss doposud živého Mexičana, který jej žádá o vodu. Ačkoli na sobě Llewelyn nedá znát žádné emocionální hnutí, je to právě tento okamžik, který jej později donutí se vrátit na místo činu s kanystrem vody, aby dal umírajícímu napít, a tím odstartuje svůj konec (viz dále).

Moss se vrací domů; jak jsem již výše uvedla, podle Warrena Frenche je novodobými ikonickým obrazem jižanského domova *dům na kolech* (*motorhome*), tedy přívěs.¹²⁹ A je to právě přívěs, kde Llewelyn se svou mladou ženou Carlou Jean bydlí. Moss není zlý muž, pohled na umírajícího člověka mu nedá spát, budí se uprostřed noci a odchází s kanystrem vody. Je si vědom, že to, co se chystá udělat, není dobrý nápad; jeho morální kredit je ale silnější než rozum: „*Chci udělat něco*

¹²⁸ V *Cestě* pak podle Collado-Rodrígueza trpí obdobnými příznaky všichni přeživší lidé. Podmínky fungování jsou natolik tísnivé, že symptomatická úzkost jednotlivých postav se stává strukturálním a kolektivním jevem (COLLADO-RODRÍGUEZ, str. 46.).

¹²⁹ FRENCH, str. 13.

*hrozně pitomýho, ale i tak to udělám,*¹³⁰ říká. Zde se podruhé setkáváme s existenciálním motivem směřování ke smrti (první zmínku vyslovil šerif; vždycky věděl, že u téhle práce umře). Moss není hloupý a ví, že zahrávat si s drogovým gangem je jistá cesta do záhuby, přesto však nedokáže odolat a stejně jako *musel* vzít peníze, teď se *musí* vrátit na místo činu.

„Když se nevrátím, řekni mámě, že ji miluju.“

„Tvoje máma je mrtvá, Llewelyne.“

*„No, tak jí to řeknu sám.“*¹³¹

Llewelyn je na místě činu vzápětí odhalen; následuje zběsilý úprk nocí, který vrcholí pokusem o útěk řekou. Coenovi tuto scénu trochu pozměnili, přidali akční prvky (dalšího, zuřivého psa), ubrali Mossovo opatrné skrývání se a úmorné čekání na rozbřesk. Přidání „postavy“ psa jim umožnilo gradovat scénu až k hranici únosnosti, Moss zabije nebezpečné bojové zvíře doslova v posledním zlomku vteřiny. Ostatně motiv psa, který šťve k smrti člověka běžícího závod o holý život je další z příznačných symbolik jižanského prostoru, kde byli psi nezdědka využíváni k lovení uprchlých otroků.¹³²

4.1.4. Styl

Jak bylo naznačeno, filmu i románové předloze bývá přisuzována celá řada žánrových přízvisek - film je často považován za žánrově konvenční a bývá označován jako napínavý krvavý thriller, kriminální román, drsný western nové vlny, noirově laděný gangsterský film¹³³, nemilosrdný thriller, pastiche, pulp thriller, westernový thriller a další.¹³⁴ Samotný román je mnohými kritiky osočován z podbíživosti, kýčovitosti a nadbíhání filmovým tvůrcům - „obsahuje okázalé filmové

¹³⁰ *Tahle země není pro starý* [00:15:47].

¹³¹ *Tahle země není pro starý* [00:15:54].

¹³² FRANKLIN, John Hope a Loren. SCHWENINGER. *Runaway Slaves: Rebels on the Plantation*. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 01-950-8449-7, str. 163.

¹³³ COOPER, str. 42.

¹³⁴ KING, str. 533.

momenty“ a „dychtí po adaptování Tarantinem“.¹³⁵ Vincent Allan King však argumentuje, že takovéto čtení nositele Pulitzerovy ceny je dost možná prostým nepochopením záměru autora, který se pyšní titulem „jeden z nejtemnějších žalobců současného stavu americké společnosti“.¹³⁶ Podle Kinga kniha *Tahle země není pro starý* sice přiznaně napodobuje žánrovou fikci, ne však s pomocí jednoho žánru, ale shlukem žánrových konvencí a navíc zcela cíleně. Činí tak proto, aby nám dala nahlédnout, jak často kliše žánru brání divákovi rozpoznat v díle hlubší roviny, než jen právě onu žánrovou, povrchní. I v románu chce McCarthy nabourávat běžně zažitá schéma, že „co je žánrové nemůže být zároveň seriózní a nemusíme to tedy brát vážně.“¹³⁷ McCarthy podle Kinga chce, abychom vágní výtky vůči žánrovosti nahradili konkrétními výhradami a sami přišli na to, jak předsudečné a kulturně samolibé tyto výtky jsou. Naše (tedy čtenářská a divácká) tendence spojovat žánry s určitým estetickým a morálním zjednodušením a povrchností je sama o sobě obrazem naší vlastní estetické a morální povrchnosti a McCarthy to prostřednictvím bratrů Coenových ukazuje v zrcadle filmu.¹³⁸

Film začíná čistě černým záběrem bez hudby, je slyšet pouze vítr. Slyšíme diegetický monolog z úst šerifa Bella; Bell vypráví chronologicky o svých předcích a kontinuitě úřadu – jeho děd byl šerif, jeho otec, teď i on. V obraze divák sleduje taktéž chronologické probouzení se nového dne; z absolutního temna svítá a světlo postupně odhaluje krajinu (obr. 22). Ve statických záběrech sledujeme široké pláně s horami v pozadí, mizanscéna je zprvu horizontální a symetrická, případně odhaluje dlouhé diagonály. Obraz vnáší do příběhu dojem řádu a klidu. To je kontrastní dojem k mluvenému slovu, šerif nevzrušeným hlasem popisuje, jak potkal chlapce, který zavraždil svou čtrnáctiletou přítelkyni zkrátka proto, že si to chtěl zkusit. Obraz i slovo se ocitají v opozici – poklidný obzor nekoresponduje s chladnokrevným zločinem. Také se tím poprvé setkáváme s motivem absurdního, neopodstatněného zla. Divák je tak od počátku naladěn na rozporuplný příběh. Postupně se krajina vlní,

¹³⁵ KING, str. 538.

¹³⁶ SEIDL, Tomáš. Existenciální studie v šarlatové. *Film a doba*. 2008, 54(1). ISSN 0015-1068, str. 26.

¹³⁷ KING, str. 540.

¹³⁸ KING, str. 542.

vidíme pastviny, studny (obr. 21.). Obraz navozuje dojem westernu; v mimozáběrovém prostoru můžeme předpokládat pasoucí se dobytek a honáky.

Velké množství záběrů pracuje s rovným dalekým obzorem a symetrickými hmotami zatravněných suchých plání a jasného nebe; vyvolávají dojem horkého, klidného dne. Pakliže je přímá linie obzoru přerušena, tak pomocí opět symetrických prvků – stromy, špičky bot (obr. 17-21). V takovémto geometrickém komponování mizanscény spatřuji možnou vizuální paralelu k rytimizaci McCarthy textu. Tam, kde McCarthy pomocí střídání dlouhých asociativních vět a krátkých úsečných frází vytváří dojem rytmu a melodie, uchylují se Coenovi k možnostem, které jim nabízí obrazové médium. Střídají geometricky a organicky komponovanou mizanscénu, používají střídavě přísné horizontály a zase zvlňené pahorky okolních plání. Záběry jsou komponovány téměř s chirurgickou přesností, jak je možné se přesvědčit na více místech filmu (obr. 17-21).

Pozoruhodnou vizuální metaforu nalézáme hned v bezprostředně následující scéně. Sledujeme muže za pultem, který obsluhuje příšedšího Chigurha. Aniž bychom tušili, jak se situace bude vyvíjet, nemůžeme se zbavit jistého dojmu tísnivosti, který je podle mě daný umístěním smyček lan, které se celou dobu rýsují v okně za mužovými zády (obr. 31). Více než co jiného připomínají celou řadu oběšeneckých oprátek, které se jako hrozba vznáší nad hlavou nic netušícího prodavače. Fakt, že v pozadí za oknem celou dobu září žlutý traktor jen umocňuje venkovsky bezelstný charakter¹³⁹ prodavače.

Hudba je ve filmu omezena na diegetickou mexickou folkovou píseň, kterou hrají vesničané Mossovi, když se probudí na druhé straně hranic (obr. 27). Další hudbou je až závěrečný doprovod titulkové sekvence. Úplná absence hudby po většinu příběhu podtrhuje zpřítomnění, syrovost a realističnost narativu; styl opisuje záměr - je zde patrný odkaz na McCarthyho tvorbu, která syrovostí vyniká. Carter Burwell, který byl zodpovědný za zvukovou stopu filmu, uvádí na svém blogu výroky Skipa

¹³⁹ Tento osobnostní rys prodavače sehrává svou úlohu a zmiňuji se o něm dále v kapitole věnované existenciálním motivům.

Livesayho, sound designéra filmu, i Ethana Coena. Livesay říká k absenci hudby následující: „*Myšlenka byla taková, že připravíme diváky o jejich záchytnou síť, která jim dovoluje mít očekávání ohledně toho, co přijde. Myslím, že to působí, že film je napínavější. Nejste vedeni hudbou, takže ztrácíte svou komfortní zónu.*“¹⁴⁰ Ethan Coen pak popisuje, jak cílem absence hudby bylo vyvolat maximální efekt s použitím minimální hudby: „*I v takovémto filmu, o kterém si lidé myslí, že je zde zvuk minimální, je ve skutečnosti maximální s ohledem na důsledky ticha a toho, jak je s ním nakládáno.*“¹⁴¹

4.1.5 Prostor a Jih

Jak jsem uvedla v úvodu práce, nevnímám kategorii prostoru jen jako prostor geografický, ale i prostor filmový, prostor mizanscény a prostor metaforický. Pokouším se vnímat prostor jako soubor všech výše zmíněných významů, přičemž obzvláštní důraz na něj kladu tehdy, když se v něm objevují témata amerického Jihu.

Jedním z tradičních rysů jižanského prostoru je rasismus, diskriminace a přítomnost afroamerických postav. *Tahle země není pro starý* ale tento tradiční rys neobsahuje. Rasismus je u McCarthyho obecně málokdy tematizován a ani zde se zřetelně nevyskytuje. Jediná postava černé pleti je taxikář, který v ději nemá významnější roli, jen Mosse varuje před stopováním, protože je to tam nebezpečná aktivita (obr. 28). Absenci těchto motivů považuji za jeden z příznaků toho, že jižanská tematika nemá u Cormaca McCarthyho svou *tradiční* podobu.

Vedle symbolicky jižanského prostoru, kterým může být koloniálně vyhlížející interiér hotelu (obr. 32), nacházím ve filmu především westernové motivy. Westernová symbolika se promítá do celého filmu (obr. 12,15, 34). Dá se říci, že

¹⁴⁰ „The idea here was to remove the safety net that lets the audience feel like they know what’s going to happen. I think it makes the movie much more suspenseful. You’re not guided by the score and so you lose that comfort zone.“ (BURWELL, Carter. No Country for Old Men. In: *Carter Burwell Blog* [online]. 2007 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: http://www.carterburwell.com/projects/NCFOM.html#Carters_Notes).

¹⁴¹ „Even in a movie like this where people think the sound is minimal, it’s actually maximal in terms of the effects and how they’re handled.“ (http://www.carterburwell.com/projects/NCFOM.html#Carters_Notes).

divák, který by blíže nezkoumal ideové pozadí příběhu a omezoval se na formální stylové prostředky, může nabýt dojmu, že snímek je jednoduše neo-westernem.¹⁴² Westernové motivy se objevují i u postav, v jejich vzezření, promluvách i jejich inscenování v prostoru. Oděv postav je v mnoha případech symptomatický. Některá prostředí a postavy vykresluje film jako ikonicky westernové. Lidé nosí typické klobouky, jezdí na koních a mhouří oči do slunce (obr. 12-16). Westernový motiv se projektuje i do dialogu: „*Myslím, že tu máme víc než jen jeden spor... Popravu tady... divokej západ támhle.*“¹⁴³ Film začíná romantickými záběry pastvin probouzejících se za východu slunce, vidíme typické studny a dobytčí ohrady, majestátní krajinu hor a plání (podobně jako ve filmu *Všichni krásní koně*, viz dále). Odkaz na klasické westerny je možno spatřit i v dobře známém a snadno rozpoznatelném motivu stínové siluety kovboje v otevřených dveřích místnosti (obr. 37).

4.1.6. Jižanská gotika

Rysy jižanské gotiky, které jsem popsala v úvodní části práce, se ve filmu *Tahle země není pro starý* objevují jen dílčím způsobem. Jsou patrné především v kondenzované formě v osobě Antona Chigurha. Šílenství, vražda, dekadence, bezvýchodnost a násilí; soubor elementů, které zabiják zosobňuje.

Démonické zpodobnění Chigurha je precizní. Absolutně nevýrazná mimika, šílený pohled, vzezření a účes traumatizovaného odchovance zařízení pro nápravu mládeže, nenápadný oděv, chladnokrevně rychlé reakce, absence emocí, jateční pistole pro popravování dobytka používaná k odstranění náhodných kolemjdoucích, kteří se připlétli do cesty (obr. 1-4, 9). Bratři Coenovi jsou vhodnými tvůrci takového

¹⁴² LYTTELTON, Oliver. In: *Indie Wire* [online]. 2012 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/11/5-things-you-should-know-about-the-making-of-no-country-for-old-men-104246/>.

¹⁴³ *Tahle země není pro starý* [00:30:59].

vyhraněné postavy; jejich režijní historie oplývá výraznými a podivnými kreaturami, jejichž nevšednost Coenovi dovádí k dokonalosti.¹⁴⁴

Dalším rysem jižanské gotiky je ambivalentnost dobra, což je rys, který je možno spatřit v postavě šerifa. Šerif chce být dobrým a je jím, avšak ve výsledku selhává kvůli svým osobnostním rysům; jeho charakter tak není jednoznačně určený a vyvolává otázky. Stejně tak obecně násilný charakter celého snímku odkazuje k tradici jižanské gotiky, která se všudypřítomným násilím rovněž projevuje a která pracuje s pojetím jihu jako rezervoáru nemotivovaného a vyhroceného zla.

4.1.7. Existencialismus

V kapitole věnované tomuto tématu v McCarthyho předloze jsem blíže popsala, jak vypadá existenciální motiv fatalismu v knize. I ve filmu Chigurh na několik místech rozehrává svá osudová představení.

Prvním případem je scéna u čerpací stanice, kam Chigurh přijede ukradeným autem, jehož majitele před pár okamžiky zavraždil. Nic netušící prodavač se během chvíle stává potenciální obětí; projeví přílišnou všímavost (komentuje poznávací značku auta) a má být proto zastřelen. V poslední chvíli však vrah změní svůj záměr; prodavač je zcela prostomyslný a bezelstný a nepředstavuje pro Chigurha nebezpečí. Chigurh muži nabízí jedinou možnost návratu mezi živé - náhodu, hod mincí. Muž hrát nechce, neví, co je v sázce, ale nechá se do hry vmanipulovat (viz výše kapitola o existencialismu v McCarthyho literární tvorbě) a svůj život vyhraje. Chigurh jej pak zapřísahá, aby dal na tu minci pozor, a zároveň odhaluje relativitu osudu (mince sice je nástrojem osudu, avšak je to stále jenom mince).

„Nedávej si ho do kapsy.“

„Pane?“

¹⁴⁴ Např. Sy Abelman (*Seriózní muž* [A Serious man] [film]. Režie Joel COEN, Ethan COEN, USA/GB 2007.), Dude (*Big Lebowski* [Big Lebowski] [film] Režie Joel COEN, Ethan COEN, USA, 1998.), Chad (*Po přečtení spalte* [Burn After Reading] [film] Režie Joel COEN, Ethan COEN, USA 2008.).

„Nedávej si ho do kapsy, je to tvůj šťastnej čtvrťák“

„Kam si ho mám dát?“

„Kamkoli, jen ne do kapsy. Nebo se promíchá s ostatníma a bude z něj jen mince. Což taky je.“¹⁴⁵

Dalším příkladem může být situace, kdy se Chigurh vydá zabít manželku Mosse, zloděje miliónů, a ona jej prosí o život. Nabídne jí jediné řešení, které osud připouští - náhodu. Hodí o její život mincí, tak jako dříve u prodavače na benzínové stanici.

Do toho já nemám co mluvit. Každý okamžik vašeho života je otočení mince a každé je nějaký rozhodnutí. Někde ste se rozhodla. Tohle všechno následovalo. Je to přesná matematika. Tvar je nakreslený. Ani jediná linka se nedá vygumovat. [...] Cesta člověka na tomhle světě zřídka změní směr a ještě řidčeji ho změní prudce. a tvar vaší cesty byl viditelný od samého začátku. [...] A i když sem vám moh rovnou říct, jak to celý skončí, udělal sem pro vás tu laskavost, že sem vám na tomhle světě dal poslední okamžik naděje, kterej pozvednul vaše srdce před tím, než ho zahálí rubáš, tma. Chápete.¹⁴⁶

Na stejnou situaci narážíme v dialogu na konci filmu:

„Nemusíte to dělat.“

„Lidi vždycky říkají to samé.“

„Co říkají?“

„Říkají, že tohle nemusím dělat.“

„Nemusíte.“

Chigurh vytáhne minci, hodí s ní a přiřlácne si ji na koleno.

„Tohle je to nejlepší, co můžu udělat. Vyber si.“

¹⁴⁵ *Tahle země není pro starý* [00:24:50].

¹⁴⁶ (2) MCCARTHY, str. 166-167.

„Věděla jsem, že jste blázen, když jsem vás tu viděla sedět. Věděla jsem přesně, co je pro mě přichystané.“

„Vyber si.“

„Ne. Nebudu si vybírat.“

„Vyber si.“

„Mince přece nerozhoduje. To jen vy.“

„No, moje slovo má stejnou váhu jako ta mince.“¹⁴⁷

Tímto scéna končí, následuje záběr domu, ze kterého pomalu vyjde Chigurh. Zastaví se na verandě a zkontroluje si obě podrážky, zda mu na nich neulpěla krev.¹⁴⁸ Tak se divák dozví, že Carla Jean nakonec svůj život prohrála.

V ostatních románech, kterými se budu zabývat, figurují existenciální prvky v mnohem širším rozměru: postavy jsou osamělé, žijí v úzkosti, tématem je sebevražda i izolace, vědomí smrti a konečnosti. V *Tahle země není pro starý* se většina z těchto motivů nevyskytuje, ač vědomí nevyhnutelné smrti a konečnosti je i zde dílčím způsobem přítomno.

4.1.8. Hraničnost

Hranice Mexika a USA hraje v příběhu nezastupitelnou kontextuální úlohu. Děj se odehrává v roce 1980, kdy byl přeshraniční nelegální obchod s drogami (v čele s kokainem) na vrcholu.¹⁴⁹

Samotná státní hranice obou států je ve fikčním světě filmu také důležitá (obr. 33). Je to právě Mexiko a mexická nemocnice, kam se Moss uchyluje *do bezpečí* poté, co byl raněn při přestřelce s Chigurhem a je to také hraniční *prostor nikoho*, kde dočasně ukryje svůj lup. Při následném návratu do USA je to jeho válečné angažmá ve

¹⁴⁷ *Tahle země není pro starý* [01:49:48].

¹⁴⁸ Z předchozího děje je patrné, že Chigurh nemá na svých podrážkách rád krev; uhýbá před krvavými loužemi a nechce do nich šlápnout (obr. 38).

¹⁴⁹ Mexické drogové kartely, kokainový král Pablo Escobar, drogové války a problém hraničních zdí (tzv. Tortilla Curtains) jsou složité socio-politické fenomény, které však dalece přesahují rámec této práce (COOPER, str. 54-55).

Vietnamu, které mu zajistí přístup do vlasti, navzdory velice podezřelému vzezření: chodí v pyžamu z nemocnice a nemá žádné doklady. Tradičně napjatá atmosféra obou států vytváří prostředí nebezpečí a hodí se tak pro dotvoření kontextu příběhu a prostředí fikčního světa.

Hranice metaforická již byla naznačena; jedná se především o onen hraniční moment, kdy si Moss uvědomuje nutné směřování ke smrti, pakliže se vrátí na místo činu, a zároveň nemožnost se z této hranice vrátit zpět do běžného života, ve kterém neexistují nevyzpytatelní zabijáci, nebezpečné drogové gangy, ale ani dva miliony dolarů v kapse. Mossova touha po mamonu jej vžene do záhuby a zpoza hranice života a smrti se už nedokáže vrátit, přičemž způsobí smrt i své manželce.

Tahle země není pro starý není jižanský film. Je to spíš *mccarthyovský* jižanský westernový thriller s prvky Jihu, jejichž vyznění a důležitost jsou oproti předloze umenšeny. Je to film, v němž mnozí diváci nachází různé metaforické rozměry, hloubky a významy, což potvrzuje Peter Travers, který svou diváckou zkušenost shrnuje následujícími slovy: „*Pomatenci vám budou tvrdit, že film Tahle země není pro starý baží po krvi, je zaměřený na pomstu a nezajímá se o svět vně tradiční zápletky. Tihle lidé jsou, pochopitelně, hlouští, hloupí a slepí ke všemu, co není tématem někde mezi reklamami na zmírajících televizních stanicích. Adaptace McCarthyho románu z roku 2005 Etahnem a Joelem Coenovými je poučená meditace nad americkou krvežíznivou touhou po jednoduchých řešeních.*“¹⁵⁰ Je příliš jednoduché dívat se na film jako na plytkou westernovou zábavu¹⁵¹; Travers apeluje na diváky, aby v příběhu hledali další rovinu, která ve své podstatě vypovídá o americké národní povaze lačnicí po násilí. Tento povahový rys, tendence k násilí, se

¹⁵⁰ „*Misguided souls will tell you that No Country for Old Men is out for blood, focused on vengeance and unconcerned with the larger world outside a standard-issue suspense plot. Those people, of course, are deaf, dumb and blind to anything that isn't spelled out between commercials on dying TV networks. Joel and Ethan Coen's adaptation of Cormac McCarthy's 2005 novel [...] is a literate meditation on America's bloodlust for the easy fix.*“ (TRAVERS, Peter. *No Country for Old Men*. *Rolling Stone* [online]. 2007 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/no-country-for-old-men-20071101>.)

¹⁵¹ TRAVERS.

tradičně projevuje v mýtu amerického Jihu, jak jsem popsala v kapitole o jižanské tematice a odráží se rovněž v jižanské gotice.

4.2. DÍTĚ BOŽÍ

4.2.1. Režie

James Franco je velkým obdivovatelem McCarthyho¹⁵²: původně měl v úmyslu natočit adaptaci jiné McCarthyho knihy, *Krvavého poledníku*, přičemž byl pátým v řadě režisérů, kteří se o to pokusili.¹⁵³ Z produkčních důvodů však musel od svého záměru upustit a přesunul pozornost právě k *Dítěti Božímu*.

Přestože jeho největším přáním zůstává natočit *Krvavý poledník*, byl Franco podle svých slov hluboce osloven intimitou, která je v temném příběhu *Dítěte Božího* vlastně nečekaná: „*Pro mě je to příběh chlapka, který touží po intimitě. Touží po lásce a chce být někým milován, ale nemůže toho dosáhnout s žijícím člověkem, protože je vyvrhel.*“¹⁵⁴

Franco, známý jak pro svou hereckou, tak režijní kariéru, oznámil záměr natočit adaptaci Cormaca McCarthyho v roce 2011, k samotnému zahájení natáčení pak došlo 31. 1. 2012 v Západní Virginii. Franco má podle všeho k tematice amerického Jihu, potažmo jižanské gotiky, vztah; v roce 2013 natočil adaptaci knihy Williama Faulknera *Když jsem umírala (As I Lay Dying)*.

Román *Dítě Boží* je třetí kniha z pera Cormaca McCarthyho; oproti ostatním adaptacím, které jsou natočeny podle jeho tří novějších románů (1992, 2005, 2006), se tedy jedná o dílo z jeho ranější tvorby (1973). Odehrává se v šedesátých letech v Appalačských horách.

Příběh je rozčleněn do tří kapitol (což kopíruje strukturu literární předlohy), které jsou označeny mezititulky. V první kapitole jsme svědky Ballardova odchodu na

¹⁵² EPSTEIN, Adam. The many, many cursed attempts to adapt Cormac McCarthy's "Blood Meridian" to film. *Quartz* [online]. 2016 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: <http://qz.com/684131/the-many-many-cursed-attempts-to-adapt-cormac-mccarthys-blood-meridian-to-film/>

¹⁵³ V určitém momentu byli s filmem spojeni Riddley Scott, Tommy Lee Jones, Martin Scorsese a John Hillcoat, z nichž mnozí měli s McCarthyem již nějaké zkušenosti. (EPSTEIN)

¹⁵⁴ „*To me, it's a portrait of a guy who wants intimacy. Who wants to love and be loved by another but he can't find that with a living person because he's an outcast.*“ (FORTUNE, Drew. James Franco on Cormac McCarthy, nasty reviews, and tackling necrophilia [online]. 2014 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://www.avclub.com/article/james-franco-cormac-mccarthy-nasty-reviews-and-tac-207719>)

okraj společnosti, druhá se zabývá jeho postupným ztrácením vazeb s realitou a třetí pojednává o jeho vražedném jednání.

4.2.2. Narativ

Příběh začíná prodejem nemovitosti patřící Lesteru Ballardovi (obr. 39, 42-47), během kterého se Ballard pokusí o agresivní útok na realitního makléře. Je zneškodněn a uvržen na ještě větší okraj společnosti, než na jakém se doposud nalézal. Přichází o domov a stahuje se do ústraní do hor, odkud podniká pokusy o sblížení s jinými lidskými bytostmi a výpravy za obživou (na lov i lup). Krade slepice, masturbuje, když náhodou natrefí na milenecký pár v odstaveném autě a na pouti díky svému střeleckému umění vyhraje všechna velká plyšová zvířata, která si odvléče do své chatrče a jedná s nimi jako se členy své domácnosti. V lese náhodou natrefí na téměř nahou prostitutku, vůči níž sice nepodnikne žádný sexuálně motivovaný čin, avšak ona jej následně na policejní stanici obviní ze znásilnění. To Ballarda ještě více zatvrdí a vzdálí běžnému životu.

Zvrat následuje poté, co Ballard objeví auto s mrtvým mladým párem. Znásilní mladou ženu a udělá z její mrtvoly svou milenkou - odnese si ji domů a pečuje o ni, dokonce jí koupí nové šaty a prádlo. Napodobuje běžné chování, jaké vidí ve společnosti, ale kterého mu není dovoleno se reálně účastnit. Zinscenuje návštěvu, pro jejíž účel mrtvou ženu obleče a nalíčí a téměř dvorně s ní vede konverzaci. Pak ji opět znásilní. Nešťastnou náhodou jeho dům shoří i s nehybnou obyvatelkou a Lestera to silně zasáhne. Je patrné, že si nedokáže vytvořit normální vztah vůbec k ničemu, ve vzteku dokonce rozstřílí svá plyšová zvířata. Začne přebývat v jeskyni, do které nosí mrtvá těla mladých žen, které se mu podaří objevit a zabít v okolí. Časem jich shromáždí asi šest. Postupně se propadá hlouběji do šílenství, začne se oblékat jako žena (nosí šaty svých obětí) a na hlavu si nasazuje blond skalp některé z mrtvých dívek.

Společnost, ve které žije, vnímá jako svého úhlavního nepřítele. Při snaze zabít místního farmáře je postřelen do ruky, o kterou vlivem zranění později přijde; amputují mu ji v nemocnici, kam je převezen. Skupina místních mužů se po nevyhnutelném odhalení Ballardových činů rozhodne ženy pomstít a vydá se spolu s uneseným Ballardem „na jeho pohřeb“. Je odvezen za město, aby se podrobil lynči. Lester nejprve zapírá, že by věděl o nějakých mrtvých tělech, po čase ale obrací a doprovází skupinu do jeskyní, kam těla ukryl. Ve spletitých jeskynních chodbách skupině uprchne a podaří se mu najít východ ven z podzemního bludiště (obr. 52). Lesterovým únikem film končí a o osudu mužů v jeskyni ani mrtvol se nic nedozvídáme.¹⁵⁵

4.2.3. Postavy

Lester Ballard

Do hlavní role Lestera Ballarda obsadil režisér Scotta Hazea, tehdy nepřilíš známého, který se role nekrofilního zabijáka ujal tak autentickým způsobem, že podle Williama Giraldiho z *New Republic* „bude za svou roli nominován na všechna myslitelná ocenění a existuje-li na světě nějaká spravedlnost, pak je také dostane.“¹⁵⁶ Síla výrazu Scotta Hazea je strhující a zastíňuje, podle Giraldiho, herecké výkony všech ostatních (obr. 54). Vyvolává podivný dojem, že film, odehrávající se uprostřed komunity, vlastně kromě Hazeova Ballarda žádnou další postavou nedisponuje. Všichni ostatní jako by byli pouhou stafáží dávající vyznít zběsilému představení

¹⁵⁵ Oproti literární předloze je konec značně pozměněn. V knize se Ballard také dostane z podzemí, avšak vrátí se pěšky do okresní nemocnice. Těla nejsou nalezena a Lester není z ničeho obviněn, je však poslán státního ústavu, kde později umírá na zápal plic. S jeho tělem je naloženo jako s výukovým materiálem pro studenty medicíny a nakonec je pohřben v hromadném hrobě s ostatními těly určenými pro vědecké účely. Mrtvé ženy jsou objeveny až dodatečně, vyzvednuty z jeskyně a pohřbeny.

¹⁵⁶ „He’ll be nominated for every major award and if there’s any fairness left on earth he will win most of them.“ (GIRALDI, William. James Franco’s Utterly Misguided Adaptation of Cormac McCarthy: What happens when a selfie-addicted celebrity takes on the darkest of American masters. *New Republic* [online]. 2014 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <https://newrepublic.com/article/118905/james-francos-adaptation-cormac-mccarthys-child-god-review>).

plného skřeků, šílených grimas, tělních tekutin a shrbeně kulhavé chůze představitele Lestera Ballarda.

Lester Ballard, hlavní hrdina příběhu, je v očích diváka (čtenáře) zprvu spíše politováníhodné stvoření; muž, jehož charakterové a intelektuální vlastnosti mu brání být součástí komunity. Žije vně městečka Sevierville a nedokáže najít účel pro svou existenci. S postupujícím dějem se z něj ale stává lidská stvůra, která završí své stupňující se řádění nakupením hromady ženských mrtvol v jeskyni, do které se uchýlí.

James Franco spatřuje v této postupné degeneraci jádro dojmu, který chce divákovi zprostředkovat.¹⁵⁷ Přerod z nevinné oběti společnosti, která je vyštována na samý její okraj, přes nekrofila až po vraha, se pokouší problematizovat důrazem na emoční linii: „*Myslím, že to, že jsem jej zpodobnil jako nevinnějšího než v knize - tam je více vražd a on je méně nevinný - vám umožní absolvovat s ním celou tu cestu. Doufám, že to publiku způsobí hlubší emocionální reakci, při které by jednak měli být znepokojeni tím, co dělá s těmi těly, ale na jiné úrovni by zase měli chápat, že to vše dělá jen proto, že touží po lásce.*“¹⁵⁸

Postava Lestera Ballarda má ale i svou symbolickou roli. Cormac McCarthy není příznivcem agrárnického mýtu pastorální jižanské idyly a ve svých dílech dává svým názorům průchod nejrůznějším způsobem. Podle Christophera Walshe je právě *Dítě Boží* příkladem románu, ve kterém tak činí zcela nepokrytě: „*Co nelze přehlédnout (a to především proto, že tato témata román uvozují), je jakým způsobem Dítě Boží navazuje na McCarthyho kritiku některých ze základních mýtu jižanské kultury.*“¹⁵⁹ Lester Ballard je nástrojem dekonstrukce tohoto mýtu pastorály: je zbaven všech rysů typických pro jižanskou komunitu, nesmí se podílet na rozhodování o

¹⁵⁷ FORTUNE.

¹⁵⁸ „*I think by making him more innocent than he even is in the book — there's more murders and he's less innocent in the book—it enables you to go on the full ride with him. It pulls the audience hopefully toward a confused emotional response where they should be disturbed by what he's doing to the bodies, but on another level understand that he's doing it because he wants love.*“ (FORTUNE).

¹⁵⁹ „*What cannot be ignored (especially because such themes open the novel) is how Child of God continues McCarthy's critique of some of the foundational myths of Southern culture.*“ (WALSH, str. 264)

nakládání s půdou, nejdůležitějším artiklem agrárního pojetí regionu. Je zbaven své kulturní i mýtické identity a vrací společnosti zpět všechno násilí, kterým se vůči němu provinila. Do záhuby jej ženou právě tradiční jižanské ctnosti: rodina, pospolitost, snaha být součástí komunity. „*Vyvlastnění majetku Lestera Ballarda, které bylo provedeno pomocí sil definovaných jako kontrastní vůči tradičnímu jižanskému myšlení, jak je definovali Agráři, dovoluje zasadit román do historického kontextu a nahlédnout, jak komplexní v tomto případě McCarthyho přístup je.* „ [...] *Dítě Boží nás zavádí do okamžiku, kdy je tato [Agráři] idealizovaná verze světa stržena, přičemž [toto stržení] slouží jako katalyzátor Lesterova sestupu do stavu šilence a vraha.*“¹⁶⁰ V postavě Lestera Ballarda McCarthy, a spolu s ním i Franco, ukazují extrémní podobu situace, kdy je Jižan zbaven většiny svých tradičních vazeb. Lester je parodií na jižanského hrdinu; „[...] *ubohou parodií patriotického hrdiny, a zároveň v průběhu celého příběhu paroduje a kritizuje další kulturně kódované ikony a narativy jako je mýtus pastorálního hrdiny či mýtus Horatia Algera*“¹⁶¹.¹⁶² Zároveň je Ballard krutě konfrontován s prvkem agresivního kapitalismu zhmotněným v realitním agentovi; půda a její vlastnictví jsou opět potvrzeny jako klíčový prvek pro život jednotlivce. Její ztrátou je Ballard svržen na dno společnosti, do rozpadlé chatrče v lesích, která mu ani nepatří a která později dokonce shoří.

Lester replikuje násilí, které je na něm pácháno, avšak je *dítě Boží stejně jako ostatní*; jak tedy může jeho okolí ospravedlnit, jak se k němu chová? McCarthy i Franco dokáží obdivuhodným způsobem vzbudit lítost s postavou, která by za jiných okolností vyvolala nejhlubší pohoršení, odsudek a pohrdání. Pojímají Ballarda nikoli

¹⁶⁰ „*Ballard's tale of dispossession by forces that the Agrarians identified as anathema to the traditional Southern mindset allows us to historicize the novel and acknowledge the complexity of McCarthy's task here. [...] Child of God takes us to a moment where this idealized version breaks down, serving in part at least as the catalyst for Lester's descent into madness and murder.*“ (WALSH, str. 145)

¹⁶¹ Horatio Alger je americký spisovatel 19. století, známý pro své obvyklé literární hrdiny - mladé muže, ztělesnění „amerického snu“; bez peněz se díky svým schopnostem vypracoval a dosáhl úspěchu. (https://en.wikipedia.org/wiki/Horatio_Alger_myth).

¹⁶² „[...] *a sorry parody of the patriotic image here, and Lester also parodies and critiques other culturally encoded icons and narratives such as the pastoral hero and the Horatio Alger myth throughout the narrative.*“ (WALSH, str. 148)

jako zločinného agresora, nýbrž ubohého otloukánka, jehož osobní historie ani nemůže vést k lepšímu osudu. Franco tohoto efektu dosahuje tak, že ty prvky, které z Ballarda dělají politováníhodného člověka posiluje a ty, které by ho mohly ukazovat jako zrůdu, utlumuje. Například film z literární předlohy vybírá jen důležitější násilné scény; zobrazuje jen jednu ze série Ballardových vražd, které jsou v knize popsány všechny. Nezařazením kompletního seznamu Ballardových zločinů umenšuje film hrůzyplnost jeho charakteru a ubírá mu na zvrácenosti. Oproti tomu skutečnost, že divák je obeznámen s tím, že se Ballardův otec oběsil, staví postavu Lestera do méně negativního světla.

Ballard není schopen téměř žádné běžné sociální interakce a nejhůře se jeho neschopnost projevuje ve vztahu k ženám. Nedokáže navázat vztah s živou ženou, pořídí si tedy ženu mrtvou a teprve k chladnoucí mrtvole přistupuje s obřadní dvorností, napodobuje chování, které považuje za žádoucí (avšak ze kterého je vyloučen) a šeptá jí do ucha vyznání lásky. Z mrtvé ženy si vytvoří jakousi modlu: koupí jí šaty, spodní prádlo, make up, oblékne ji a nalíčí, inscenuje návštěvu a vede s ní koketní konverzaci zakončenou nevyhnutelným nekrofilním stykem. Když potom vlivem nedbalosti při nakládání s ohněm mrtvola shoří při požáru, který sežehne téměř celý Ballardův majetek, je Lester poprvé a naposledy opravdu hluboce nešťastný. Christopher J. Walsh jako jeden z možných pohledů na Lesterův vztah k ženám nabízí feministický psychoanalytický pohled. Ballard se podle něj chová k ženám jen tak, jak jej naučila společnost a jako symbol útlaku s sebou nosí jediný předmět, který jej neopouští - pušku, falický symbol jeho zraňujícího mužství ospravedlňujícího násilí jednoho pohlaví na druhém.¹⁶³ Ostatně postavení ženy na americkém Jihu bylo v dějinách velice jasně specifikované: bílé privilegované ženy se těšily výsadním právům, kterých černošské (či jiné utlačované) ženy nikdy nedosáhly. Bílé *bohaté* ženy pak byly postaveny na piedestal cti a jakékoli násilí na nich páchané bylo

¹⁶³ WALSH, str. 156.

nactiutrhaním na jejích maželích či otcích.¹⁶⁴ Znásilnění bylo na Jihu dlouho trestným činem jen tehdy, bylo-li pácháno na černošské ženě (pakliže byl násilníkem bílý muž).¹⁶⁵ Lester Ballard se proto znásilněním proviňuje proti nejhlouběji zakořeněným morálním kódům Jihu a svým nakládáním s mrtvolami je zároveň paroduje: obřadní dvorné chování k mrtvole je krutou parodickou ironií.

Lester Ballard je nešťastný muž. Jeho matka jej opustila jako malé dítě, jeho otec se oběsil. Není schopen se starat o rodinné dědictví, farmu, a tak je (podle řádu Jihu) společností zbaven identity a práva nakládat s půdou, za což se mstí způsobem více než symbolickým.

4.2.4. Styl

McCarthyho románová předloha sice není kritiky obviňována z prvoplánové “filmovosti” jako *Tahle země není pro starý* (viz výše), přesto Walsh soudí, že jistá míra filmové obraznosti je k nalezení i zde: “Velká část vizuální síly románu pramení z rozvíjení kinematických motivů, jež jsou poplatné okleštěnému eidetickému stylu typickému pro McCarthyho pozdní dílo.”¹⁶⁶ Dítě Boží je ve své knižní podobě žánrově řazeno do kategorie *jižanská gotika*, respektive do její moderní podoby.¹⁶⁷ Filmové reflexe pak *Dítě Boží* definují jako thriller, drama až horor. Struktura románu i filmu je třídílná, Franco zachovává úlohu vševědoucího vypravěče, který diváka seznamuje s Ballardovou osobní i rodinnou historií.

Vizuálně jsou pro film charakteristické tlumené barvy a blátivá, mlžná atmosféra. Film je pochmurný a syrový, Ballard je většinu času špinavý, zanedbaný (obr. 43), působí dojmem asociálního bezdomovce. Lester je bizarní kreatura typická

¹⁶⁴ BERCAW, Nancy a Ted OWNBY (eds.). *The new encyclopedia of Southern culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. ISBN 978-0-8078-3287-5, str. 228.

¹⁶⁵ BERCAW, str. 228.

¹⁶⁶ „A large part of the novel’s visual power derives from its deployment of cinematic motifs, which hint at the stripped-down eidetic style that is characteristic of much of McCarthy’s later work.“ (WALSH, str. 163)

¹⁶⁷ <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/66013-10-best-southern-gothic-books.html>.

pro jižanskou gotiku. Interpunkce je často realizovaná ve formě zatmívačky, která nese kromě funkce i metaforický význam: tak jako ve tmě mizí obraz, mizí čím dál více i přítomnost protagonisty. Lester Ballard sestupuje hlouběji a hlouběji do trojí tmy: do tmy své mysli, tmy společnosti a nakonec i do temnoty podzemních jeskyní, které se mu stávají útočištěm. Do několika takových zatmívaček zasahuje i dialog, což ještě více podporuje pocit „vcházení do temnoty“. Obdobně Ballardovu psychiku sleduje i kamera: její pohyby jsou komíhavé, ohnisko rozostřené, kamera je roztřesená a odpoutaná v okamžicích, které reflektují stav Lesterovy mysli (obr. 48). V úvodu je dále použit přímý citát z McCarthyho knihy, který paradoxně popisuje situaci, která je ve výsledku ve filmu pozměněna (obr. 41). Franco podpořil tísnivou atmosféru úvodním zasazením do pošmourného deštivého dopoledne tam, kde kniha popisuje slunné ráno. Dalším z výrazových prostředků je element ostrosti; kamera má občas problém nalézt předmět svého zájmu a zaostřit na něj, je těkavá, nedokáže udržet horizontální polohu.

Hudba v úvodní titulkové sekvenci je skočná country písnička, která je vzápětí ostře postavena do kontrastu s krátkým, ale o to více znepokojivým Lesterovým portrétem. Seznamujeme se s postavou očividně nevyrovnanou, avšak přesto možná stejnou jako my ostatní; i on je dítě Boží.¹⁶⁸ Vzápětí se dozvídáme, že hudba v úvodu je diegetická: v obraze projíždí menší nákladní auto, na jehož korbě sedí hrající muzikanti (obr. 55).

4.2.5. Prostor a Jih

Dítě Boží se odehrává v městečku Sevierville, které se reálně nachází na východě státu Tennessee v západním podhůří Appalačských hor. Region jižní části tohoto pohoří, které se rozkládá na východním pobřeží USA a zasahuje právě do

¹⁶⁸ „Jmenoval se Lester Ballard. Dítě boží, možná stejný jako vy.“ *Dítě Boží* [00:00:21].

oblasti tradičního Jihu, hraje pro McCarthyho významnou roli již proto, že odtud pochází. Jak jsem totiž výše zdůraznila, oblast, ve které spisovatel vyrůstal, měla na jeho tvorbu formativní vliv.

Ve fikčním světě příběhu je oproti ostatním zkoumaným dílům kladen větší důraz na tradiční jižanské odkazy: dědeček Lestera Ballarda údajně patřil k takzvaným White Caps (Bílým kápím).¹⁶⁹ Další neodmyslitelnou součástí násilné tradice rasistického Jihu je lynčování, praktika, ke které se komunita rozhořčených mužů ze Sevierville uchýlí, když se jim Ballard dostane do rukou a oni se chtějí pomstít, místo aby vydali zločince do rukou zákona (obr. 57).

Dalším příkladem jižanských motivů je replika reflektující přetrvávající jižanský vztah k něžnému pohlaví.¹⁷⁰ V úvodní sekvenci dochází k dražbě Ballardova pozemku a Lester agresivně útočí na okolostojící shromáždění a hrozí puškou, čímž, v kombinaci se svou nepředvídatelností, vyvolává dojem přímého ohrožení života. Jeden z přihlížejících mužů však i za této stresující situace myslí v první řadě na ženy - nemohou být přeci vystaveny vulgaritám z úst této kreatury: „*Dej si pozor na jazyk, jsou tu dámy!*“¹⁷¹

V knižní předloze i filmové adaptaci jsem dále narazila na explicitní odkaz rasistického Jihu. Když je Ballard zavřen do policejní cely, dá se do řeči se sousedním vězněm afroamerického původu.

Jak se jmenuješ?

John, odpověděl negr. Negr John.

Vodkud seš? Tys utek, co?

Jsem z Pine Bluff v Arkansasu a utíkám před tímhle světem. Utek bych i před svýma myšlenkama, kdybych měl trochu koksů.

¹⁶⁹ White Caps bylo ilegální rasistické společenství farmářů, které se profilovalo jako odnož Ku Klux Klanu a které vzniklo koncem 19. století na území jižních států USA. (NEWTON, Michael. *The Ku Klux Klan in Mississippi a history*. Jefferson, N. C.: McFarland, 2010. ISBN 978-078-6457-045. str. 128.)

¹⁷⁰ Ženy na americkém Jihu měly tradičně postavení křehkých stvoření, která nejsou uzpůsobena pro drsný svět mužů a musí být jednak vzývána pro svou něžnou krásu, jednak uchráněna všeho zla světa. (MCPHERSON, Tara. *Reconstructing Dixie: race, gender, and nostalgia in the imagined South*. Durham: Duke University Press, 2003. ISBN 08-223-3040-7, str. 152.)

¹⁷¹ *Dítě Boží* [00:02:49].

Za co sedíš?

Uřezal jsem jednomu hajzlovi hlavu kapesním nožičkem.

Ballard čekal, až se ho zeptá, co udělal on, ale nezeptal se. Po chvíli sám řekl: Prej že sem znásilnil jednu starou brécu. Ale byla to jenom obyčejná kurva, aby bylo jasné.

S bílejma kundama jsou leda trable.¹⁷²

Bezprostřední spojení osoby černošského souseda v cele a předpokladu, že odněkud utekl, naznačuje, že Ballard ihned předpokládá, že muž je někde držen proti své vůli podobně, jak tomu bylo v tradiční otrokářské jižanské společnosti.¹⁷³ Stejně tak černochova poznámka o bílé ženě a sexuálním styku odkazuje na kulturní stereotyp „rasově nevhodného jednání“, kterým byl na otrokářském Jihu vztah černého muže a bílé ženy. Pakliže byl černý muž obviněn ze sexuálně motivovaného činu vůči bílé ženě, byl zpravidla zbaven života.¹⁷⁴

Prostor a místo ve fyzickém slova smyslu dominují románové předloze a reprezentují podle Walshe další z případů zkoumání tématu *trascendentálního bezdomovectví*¹⁷⁵, které McCarthy tematizuje i v další ze zkoumaných adaptačních předloh, *Cestě*. Transcendentální bezdomovectví je termín označující potřebu každého jedince nalézt místo, o kterém má pocit, že tam kdysi patřil; je to nostalgická utopická idea domova, ke kterému směřuje každá lidská duše a hledání tohoto místa je náplní životní cesty jednotlivce.¹⁷⁶ Lester Ballard, který o svůj domov přišel, hledá domov alternativní a přichází i o ten: čím více je uvrháván do stavu bezdomovectví (reálného i transcendentálního), tím více tento úpadek kopíruje úpadek duševní. Ballard zřetelně

¹⁷² (1) MCCARTHY, str. 55.

¹⁷³ ROTHMAN, Adam. *Slave country American expansion and the origins of the Deep South*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2005. ISBN 978-067-4042-919. str. 3.

¹⁷⁴ NORRECE, T. Jones Jr. Rape in black and white: Sexual Violence in the Testimony of Enslaved and Free Americans. In: JORDAN, Winthrop D. *Slavery and the American South*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2008, s. 93-108. ISBN 9781604731996. str. 93-108.

¹⁷⁵ Transcendentální bezdomovectví je termín německy píšícího maďarského filosofa György Lukáse, který autor definoval v knize *Teorie románu* (1916).

¹⁷⁶ http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/197263/1/azu_etd_mr20090285_sip1_m.pdf.

touží po pocitu domova, po lásce, a tento domov se snaží, když to nejde jinak, zrekonstruovat pomocí plyšáků a mrtvol. Tím, že přijde o půdu a možnost být součástí komunity, je zbavený přístupu k tradičním jižanským hodnotám; je tedy vykořeněný a vypadává z kontextu Jihu; jde tedy o další rys jeho "dekonstrukční" úlohy v rámci pastorály.

4.2.6. Jižanská gotika

Dítě Boží je ze všech mnou zkoumaných románových předloh nejvíce zatížené dědictvím jižanské gotiky. Znásilnění, vražda a sebevražda, lynčování (upálení nebo oběšení), kastrace, idiotství a šílenství. Tyto všechny motivy, ostatně i mnohé další, v knize (zde ve zřetelně větším množství a různorodosti podob) i ve filmu nalzáme.

Jižanská gotika s sebou nese výraznou vizuální ikonografii a konotativní estetiku, která je ve filmu notně používána, možná využívána a snad i zneužívána. Hned v počátku filmu jsme atakováni naturalistickou scénou defekace, která nemá v McCarthyho adaptacích (a snad i mnohde jinde) obdoby a která stanovuje mód zobrazení, který je filmu nadále následován (obr. 53). Gotické prvky jsou přítomné na více úrovních: jak v osobě postavy samotného Ballarda, který v sobě kombinuje několik gotických elementů (šílenství, znásilnění, vražda), tak v rovině narativní i stylové. Setkáváme se tak s několikerým znásilněním mrtvol, podivně znepokojivým zuřivým rozstřílením plyšových zvířecích obličejů, transvestitním psychopatem oblečeným do šatů svých obětí, uřezaným blond skalpem jedné z žen používaným coby paruka či s neumělým makeupem jako ze špatného hororu (obr. 49-51). James Franco navíc ušetřil diváka důležité dějové linie obsahující znetvořená postižená batolata a trhání zvířecích částí těl zaživa. Na využívání poutavé makabrózní estetiky poukazuje i Walsh, když popisuje Ballarda: „[...] *doposud nosil jen spodní prádlo*

svých ženských obětí, teď však oblékl i jejich svrchní oděv. Gotická panenka v nepadnoucím oblečení.“¹⁷⁷

Gotická tematika je v knize i filmu natolik výrazná, že se její rysy promítají i do dalších zkoumaných oblastí, přičemž často stojí na jejich pomezí. Elementy jižanské gotiky budou proto k nalezení i v následujících pasážích.

Neodmyslitelným tématem v rámci jižanské gotiky je problém zla, zla jako něčeho podmíněného, zakódovaného v lidské přirozenosti, osudové nevyhnutelnosti zla a zla jako inherentní součásti lidské historie a kultury. Cormac McCarthy se takovýchto hlubinných oblastí lidské psychiky dotýká téměř ve všech svých dílech včetně těch, která se nachází mimo rámec mnou zkoumané produkce.

McCarthy vychází z jednoduchého předpokladu: *„zlo je nevyhnutelný endemický fakt v lidské přirozenosti bez ohledu na to, jak moc se jej pokoušíme popírat.*“¹⁷⁸ Co tato skutečnost znamená pro jedince, jeho okolí a celou společnost, jak je s ní nakládáno a k čemu vede je tematická linie vinoucí se jak skrze celou McCarthyho tvorbu, tak především skrze celý román *Dítě Boží*.¹⁷⁹ Příběh Lestera Ballarda totiž alegoricky zpodobňuje sílu, která bez našeho uvědomění pohání lidskou kulturu i tehdy, když její přítomnost zatvrzele odmítáme připustit. Sám Ballard pak slouží jako odrazná plocha této síly a dokonce je snad z titulu této své „funkce“ pro historické vědomí komunity nezbytný. Rána do hlavy, kterou mu hned v úvodu ušetří jeho soused, odhaluje podle Walshe *„[...] jak jsou násilné akty schvalovány normativní komunitou, která postavy jako je Lester povzbuzuje, mytologizuje a snad je i potřebuje pro své vlastní historické uvědomění. [...] Ballard se nakonec stává parodickou postavou, která rozvíjí svá vlastní ponurá simulakra komunity a kultury, z nichž je násilím vykazován.*“¹⁸⁰

¹⁷⁷ „[...] wearing the underclothes of his female victims but now he took to appearing in their outwear as well. A gothic doll in illfit clothes.“ (WALSH, str. 163)

¹⁷⁸ „[...] evil is an inescapably endemic fact amongst humans, no matter how much we attempt to deny it.“ (WALSH, str. 161)

¹⁷⁹ WALSH, str. 143-164.

¹⁸⁰ „[...] how acts of violence are sanctioned by the normative community that instigates, mythologizes, and perhaps even needs a figure such as Lester within their own historical memory. [...] Ballard ultimately becomes

4.2.7. Existencialismus

Existenciální rozměr samotného Lestera Ballarda je patrnější spíše v knižní než filmové podobě. Filmový hrdina se při artikulaci duševních pochodů nejčastěji omezuje na mimické svaly, nezřetelnou mluvu a chroptění, duchovní rozměr jeho osobnosti zůstává ve skrytu. McCarthy ale Lestera v knize o svého druhu transcendentní přesah neochudil: „*Když [netopyři vylétávající z jeskyně] byli pryč, pozoroval kupy studených hvězd rozprostřených v prúduchu a přemýšlel, z čeho jsou tvořeny, ony i on sám.*“¹⁸¹ Důraz na to, že hvězdy jsou „studené“, neimplikuje, že výsledkem Lesterova rozjímání je romantický úžas nad nekonečností vesmíru, ale spíše to, že si při pohledu na vzdálené hvězdy uvědomuje, jak je zbytečný a osamělý. Tudíž je vykořeněný nejen z lidského společenství, nýbrž i z perspektivy kosmu je pouze bezvýznamným kusem hmoty. Filmové zpracování Lesterovi existenciální duševní přesah neposkytuje, pouze jej zobrazuje jako člověka utiskovaného, izolovaného, nešťastného a osamělého. Motivy osamělosti, vykořeněnosti a strachu (ze společnosti či o vlastní existenci) jsou častá témata, se kterými se vypořádává i existenciální filosofie.

4.2.8. Hraničnost

Dítě Boží se neodehrává na žádné geopolitické hranici dvou států; hraničnost je zde manifestována metaforicky. Ze všech modů hraničnosti, které u McCarthy zaznívají, rezonují zde nejvíce hranice civilizace a divočiny a hranice přičetnosti a šílenství.

Téma divočiny a člověkem neznehodnocené přírody se u McCarthyho objevuje častěji, obvykle s důrazem na neoprávněnost lidských zásahů do přírody a

a parodic figure who develops a grim simulacra of the community and culture he is forcibly excluded from.“ (WALSH, str. 147)

¹⁸¹ „*When they [bats fleeing from the cave] were gone he watched the hordes of cold stars sprawled across the smokehole and wondered what stuff they were made of, or himself.*“ (MCCARTHY, Cormac. *Dítě Boží*. Praha: Argo, 2009. AAA (Argo). ISBN 978-80-257-0216-1. str. 141.)

jejich tragických následků.¹⁸² Guillemin v této souvislosti hovoří o *ekopastorále*, motivu, kde je pastorální idyla propojena právě s přírodními motivy. Symbolickým příkladem budiž prolog knihy *Strážce sadu*, který sice nespadá do profilu mnou pojímaných děl, avšak svou symbolikou a názorností vhodně poslouží k ilustraci motivu ekopastorály, přítomné jak v *Božím Dítěti*, tak v románu *Cesta: tři muži porazí strom*, který stojí na hranici hřbitova (a jeho pád tak symbolicky boří hranici života a smrti) a chtějí jej rozřezat na části. To se jim však nepodaří, protože strom prorostl hřbitovním plotem, se kterým utvořil nerozlučitelnou jednotu. Muži tedy nejsou schopni přerušit symbolické pouto, kterým si příroda uvázala plot, lidský výtvar, navíc plot sloužící k oddělení světa mrtvých od světa živých, a příroda tak vítězí nad lidskou chamtivostí a nedostatkem respektu.¹⁸³

V *Dítěti Božím* je téma přírody propojeno s rysy tzv. *estetiky divočiny* (*wilderness aesthetic*):¹⁸⁴ Divočina je zpodobňována jako primitivní, surová, avšak krásná; krajina, v níž se ukrývá nebezpečný Ballard je estetizována. Pro názornost uvádím citaci z literární předlohy *Dítěte Božího*:

*Listnaté stromy na kopci zežloutly a zčervenaly a nakonec zůstaly nahé. Zima nastoupila brzy, studený vítr se proháněl mezi černými a holými větvemi. Osamělý vetřelec v prázdné ulitě domu pozoroval zaprášeným sklem okraj měsíce barvy slonové kosti, který se vyhoupl nad černými jedlemi na hřebenu hor, nad inkoustově modrými stromy, které jakoby načrtla obratná ruka na pozadí o tón bledší tmavé zimní oblohy.*¹⁸⁵

Ve filmové adaptaci narážíme na dlouhé záběry na krajinu, velkou roli hraje les, kterým Lester prochází, ve kterém bydlí a ze kterého se živí. Centrálním motivem příběhu je podle Guillemina narativní reprezentace divočiny, což je doprovázeno

¹⁸² Nejvýraznějším a nejucelenějším případem takového jevu je celý román *Cesta*, kde je rovina lidského zásahu do běhu přírody posunuta až k ekologické katastrofě.

¹⁸³ GUILLEMIN, Georg. *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. Texas: Tarleton State University southwestern studies in the humanities, 2004, str. 23.

¹⁸⁴ GUILLEMIN, str. 37.

¹⁸⁵ MCCARTHY, Cormac. *Dítě Boží*. Praha: Argo, 2009. AAA (Argo). ISBN 978-80-257-0216-1. str. 43.

regresí farmáře do stavu lovce-sběrače, muže, který se stane predátorem.¹⁸⁶ Román je také prodchnut tématem eskapismu: Ballard prchá před nenáviděnou civilizací do přírody, kde hledá a nachází útěchu.¹⁸⁷ Všechna tato témata jsou ve filmovém zpracování ponechána a je jim věnován prostor; Lester se pohybuje majestátními lesy, ukrývá se ve spletitých jeskynních komplexech a nakonec doslova překonává hranici života a smrti (a ostatně i přírody a civilizace), když se z posledních sil noří z jeskynního hrobu, kam uprchl svým pronásledovatelům.

¹⁸⁶ GUILLEMIN, str. 38.

¹⁸⁷ GUILLEMIN, str. 37.

4.3. CESTA

4.3.1. Režie

John Hillcoat, režisér *Cesty*, byl pro adaptování zvolen na základě svého předchozího filmu *Proposition/Vražedný návrh (Proposition, 2005)*. Podle producenta Nicka Wechslera v něm Hillcoat dokázal, že je schopen zobrazit primitivní lidství obzvláště krásným způsobem¹⁸⁸. Roger Ebert tvrdí, že: „Hillcoatův dřívější film, *Proposition*¹⁸⁹, který napsal Nick Cave, vypadá téměř mccarthyovsky. Něco v McCarthym Hillcoata vábí a člověk musí být odvážný režisér, aby něco takového připustil.”¹⁹⁰ Příběh *Cesty*, odehrávající se v postapokalyptickém světě, kde lidé přišli o většinu civilizačních vymožeností a byli degradováni na úroveň lovců-sběračů, nutně takové schopnosti vyžaduje, má-li zůstat alespoň rámcově poplatný mccarthyovské estetizaci divočiny, o které jsem psala v kapitole věnované *Dítěti Božímu*, avšak která se stejným způsobem vztahuje i k *Cestě*.

Film se natáčel v roce 2008 v okolí Pittsburghu a v přilehlých oblastech. K navození atmosféry zmaru byly použity i rozbořené „kulisy“ New Orleans po hurikánu Kathrina.¹⁹¹

4.3.2. Narativ

Film, v kontrastu naprosto se vším, co přijde, začíná záběrovou koláží rozkvetlých stromů v sluncem zalité zahradě. Seznamujeme se s hlavní postavou, mužem, který opečovává koně. Ovšem tak jako se za romantickou scénou zavřou

¹⁸⁸ STAFF, Variety. 'Road' to bigscreen: Wechsler nabs rights to McCarthy book. In: *Variety* [online]. 2006 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://variety.com/2006/digital/news/road-to-bigscreen-1117953536/>.

¹⁸⁹ *Proposition* [The Proposition] [film]. Režie John HILLCOAT. Austrálie/ Velká Británie, 2005.

¹⁹⁰ „Hillcoat's earlier film, *“The Proposition”* (2005), written by Nick Cave, seems almost McCarthy-like. *Something in McCarthy's work draws Hillcoat to it, and you must be a brave director to let that happen.*“ ((3) EBERT, Roger. The Road. *Roger Ebert.com* [online]. 2009 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-road-2009>.)

¹⁹¹ VANCHERI, Barbara. Filming wraps up on post-apocalyptic 'The Road'. *Pittsburgh Post-Gazette* [online]. 2008 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://www.post-gazette.com/ae/2008/04/24/Filming-wraps-up-on-post-apocalyptic-The-Road/stories/200804240487>.

tmavé dveře, zavřou se i za celým úvodním nádechem filmu; ocitáme se uprostřed dystopického příběhu. Muž, kterého nadále budeme znát jako *otce* (obr. 71, 73), se budí vedle své těhotné ženy uprostřed noci do hořícího světa. Vzápětí se budí ještě jednou, doopravdy.

Otec i jeho syn (obr. 70) žijí ve fikčním světě, který je dystopickou vizí světa po ničivé ekologické katastrofě. Oba spí ve spacáku na zemi v jeskyni, špinaví, zanedbaní, vystrašení. V okolí jeskyně jsou viditelné náznaky krajiny, která bude oba poutníky po cestě provázet po celou dobu. Spálená půda, ohořelé stromy, stromy vyvrácené z kořenů, bláto, hromady odpadků, mlha, déšť, prach, sesuté cesty, rozbořené stavby a hromady kamení (obr. 63-66, 74-79).

Muž i chlapec se úmorně plahočí nehostinným prostředím, vezouce veškerý svůj skrovný majetek v rozvrzaném nákupním vozíku. Nevíme, kam jdou, nevíme, odkud přišli, víme jen, že muž si pamatuje svět takový, jaký byl před očividně zničující katastrofou. Dozvídáme se, že hodiny se zastavily v čase 01:17. O povaze katastrofy dostáváme nejvíce informací z úvodního (voiceoveru) monologu otce, který kopíruje text McCarthyho předlohy a odehrává se na pozadí putování obou bytostí:

„Myslím, že je říjen, ale nemůžu si být jistý. Kalendář nemám už několik let. Každý den je šedivější než ten předchozí. Je zima a jak svět umírá, ochlazuje se stále víc. Nepřežila žádná zvířata a všechny plodiny jsou dávno pryč. Všechny stromy světa brzy popadají. Cesty jsou zavaleny uprchlíky táhnoucími vozíky a ozbrojenými tlupami, které hledají palivo a potravu. Do roka se na hřebenech objevily ohně a ozývaly se nepřičetné skřeky. Objevil se kanibalismus. Kanibalismu se všichni bojí. Já se nejčastěji strachuju o jídlo, stále o jídlo. Jídlo a zima a naše boty. Někdy vyprávím svému chlapci příběhy o odvaze a spravedlnosti, i když

je tak těžké si na ně vzpomenout. Co vím je, že moje dítě je moje záruka, protože pokud on není slovem Božím, pak Bůh nikdy nepromluvil.“¹⁹²

Oba hrdinové nachází nejrůznější rozbořené objekty: benzínové pumpy, dávno vyschlé, obchody, dávno prázdné, domy, dávno opuštěné. Vše je ve stavy rozvratu, zkázy a zániku, potravu je možné jen paběrkovat v rozbořeništích a zbytcích odpadků. Okolo cesty stojí rozpadající se billboardy nesoucí různé nápisy a biblické citáty odrážející stav lidstva: *Behold the valley of slaughter. Jeremiah, 19;6*¹⁹³ (obr. 86). Peníze nemají žádnou hodnotu; válí se po zemi mezi hromadami jen těžko identifikovatelných předmětů. Na zemi, v budovách i v nejrůznějších nádobách jsou zbytky lidských těl různého stáří a fáze rozkladu (obr. 68). Elektřina dávno nikde nefunguje, jediným zdrojem světla je oheň (obr. 67, 80).

Každý dům je spíše nebezpečím, potenciálním úkrytem gangů kanibalů (obr. 89), než úkrytem. Přesto je nutné nebezpečí podstupovat a prohlížet všechny objekty kvůli zásobám jídla, kterého je nedostatek. Smrt je všudypřítomná a malý chlapec je s ní neustále konfrontován (obr. 68-69).

Jeho otec má zbraň se dvěma náboji. Jeden pro sebe, jeden pro syna. S jejich jasným účelem se před synem nikterak netají. Dokonce svému synovi názorně vysvětluje, jak zbraň použít a obrátit co nejefektivněji sám proti sobě. Oba ví o krutosti svého světa dost (obr. 72).

Během svého putování musí otec a syn přespávat v polních podmínkách: ve stanu, na zemi, pod skalními převisy, v jeskyních, v zaparkovaných autech. V jednom takovém odstaveném autě se nachází ve chvíli, kdy kolem projíždí tlupa kanibalů. Z nebezpečné situace utečou jen s velkým nasazením a otec přitom zastřelí jednoho z

¹⁹² „*I think it's October, but I can't be sure. I haven't kept a calendar for years. Each day is more grey than the one before. It is cold and growing colder as the world slowly dies. No animals have survived and all the crops are long gone. Soon all the trees in the world will fall. The roads are peopled by refugees towing carts and gangs carrying weapons, looking for fuel and food. Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. There has been cannibalism. Cannibalism is the great fear. Mostly I worry about food, always food. Food and the cold and our shoes. Sometimes I tell the boy old stories about courage and justice, difficult as they are to remember. All I know is my child is my warrant, and if he's not the word of God, then God never spoke.*“ (Cesta [The Road] [film]. Režie John HILLCOAT. USA 2009 [00:03:17])

¹⁹³ Hle, [...] Údolí vraždění (Bible: český ekumenický překlad. 21. (12. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-009-8.)

lidojedů, který se jej pokusil zlákat, aby se k nim přidali; mají prý jídlo a můžou oba nakrmit výměnou za péči o zraněného. Při útěku se skrývají v lese a otec zažívá trýznivé okamžiky, kdy každou chvíli hrozí, že syna bude muset zastřelit, aby ho uchránil ještě horšího osudu.

Když se vrátí, aby posbíral své věci, najde pod autem hlavu a vnitřnosti muže, kterého dříve zastřelil. Teď ví, že nenechat se zlákat vidinou snadného přístupu k potravě jim zachránilo život. Malý chlapec je otcovým činem otřesen a otec tak cítí povinnost vysvětlit mu, jak to na světě chodí?

„Poslechni, musíme si promluvit. Ten muž tam venku... Nezbylo mnoho dobrých lidí. Na ty zlé si musíme dát pozor. Musíme zkrátka dál nést oheň.“

„Jaký oheň?“

„Oheň uvnitř tebe samého.“

„Jsme pořád ti dobří?“

„Ano. Stále jsme ti dobří. Samozřejmě, že jsme.“

„A vždycky budeme? Ať se stane cokoli?“

„Vždycky budeme.“¹⁹⁴

Pouť mrtvým světem je čas od času přerušena pozitivním momentem: objevení městečka, kde otec vyrůstal a jeho rodného domu, nález klavíru v opuštěném stavení či náhodou objevený podzemní úkryt, který je zachráně jak před objevením, tak před smrtí hladem. Úkryt je vybavený k dlouhodobému přežívání, plný proviantu a vody.

Dlouho v úkrytu ale nevydrží, zpátky na cestu je vyžene obava z objevení - pes, kterého slyší nad hlavou. Tak jako dříve ve filmu *Tahle země není pro starý*, i zde

¹⁹⁴ „Listen, we have to talk. That man back there... There's not many good guys left, that's all. We have to watch out for the bad guys. We have to just keep carrying the fire.“

„What fire?“

„The fire inside you.“

„Are we still the good guys?“

„Yes, we're still the good guys. Of course we are.“

„And we always will be? No matter what happens?“

„Always will be.“ (Cesta [00:24:05])

jsou psi používání k lovení lidí, což je praktika v prostředí amerického Jihu velmi kulturně konotovaná.

Po cestě potkávají starce, údajně devadesátiletého, a chlapec otce přesvědčí, aby mu dali najíst. Kromě starce jsou ale všechna setkání s lidmi nebezpečím (s výjimkou závěru). To nejmenší, co oběma hrozí, je krádež skrovného majetku, o který také několikrát přijdou. Naposledy jsou okradeni jedinou postavou afroamerického původu (obr. 87), která se v příběhu vyskytne. Žebrák, nuzní jako oni, ukradne veškerý jejich majetek, zatímco syn spí a otec hledá cokoli užitečného ve vraku lodi poté, co konečně dorazí k moři. Otec žebračka ale dohoní a donutí jej, za neustálého synova odporu, svléknout si všechny šaty. „*I is starving. You ain't gotta do this,*“¹⁹⁵ pronáší muž typickým černošským sociolektem. Ačkoli zprvu nahého muže zanechají svému osudu, syn nakonec přesvědčí otce, aby mu šaty zanechali u cesty i s trochou jídla.

Po čase dorazí do přístavního městečka, kde je otec z okna zasažen ostřelovačem, kterého sice vzápětí rovněž zabije, avšak zranění (navíc vlivem táhlé nemoci, kterou zjevně trpí) nakonec sám podlehne a umírá. Chlapec je na světě zanechán sám. Následně jej však k sobě vezme rodina, která je s otcem podle vlastních slov sledovala. Rodina se dvěma dětmi a psem. Rodina, která nejlidi, ba ani psy.

4.3.3. Postavy

Otec

Bezejmenný otec bezejmenného syna je hlavní postavou *Cesty*. Ochránit syna před smrtí ve světě, kde smrt je všudypřítomná, se mu stalo životní posláním. Vkládá do syna veškerou svou naději: jestli přežije on, má tento svět naději na záchranu. Motiv vztahu otce a syna a jeho určitý psychoanalytický přesah hraje u McCarthyho svou roli. Ať už je to v *Dítě Boží*, kde je smrt otce počátečním frustrujícím zážitkem směřujícím Lestera Ballarda do záhuby, nebo ve *Všichni krásní koně*, kde je

¹⁹⁵ „*Su hladovej. Nemusiš to dělat.*“

nepřítomnost otcovského předobrazu hnací silou mladého Johna, je téma otcovství pevně vrostlé do spleti autorem tematizovaných motivů. Vztahy s otci jsou u McCartyho komplikované. V *Cestě* má otec ke svému synovi vztah až teologického charakteru, „*pokud on není slovo Boží, Bůh nikdy nepromluvil*,“ jak již bylo řečeno.

Na druhou stranu je otec jak ve filmu, tak v knize zmítán myšlenkami na zabití vlastního dítěte. Hrozí, že jejich situace bude natolik vyhrocená, že bude otec nucen syna zastřelit, aby ho uchránil horšího osudu. S tímto tématem nejúžeji souvisí morální konflikt, který probublává na mnoha místech příběhu. Co dělá člověka lidským a co nelidským? Zabití v sebeobraně? Vražda? Infanticida? Kanibalismus?

„*Nikdy bychom nikoho nesnědli, že ne?*“

„*Ne, samozřejmě že ne.*“

„*Bez ohledu na to, jaký bychom měli hlad? Ani kdybychom umírali hlady?*“

„*My umíráme hlady teď.*“

„*To protože my jsme ti dobří?*“

„*Ano.*“

„*A protože neseme v srdci oheň?*“

„*Ano.*“¹⁹⁶

Matka

Otec supluje roli obou rodičů; feminní role, role matky (obr. 59), v knize téměř zcela absentuje. Jinak je tomu ve filmu: zde je osoba matky zpřítomněná pomocí flashbacků, které nás prostřednictvím otcových snů či vzpomínek přenáší buď do doby docela před katastrofou, nebo do doby před opuštěním domova se synem a vydáním se na cestu. Zpět do časů, kdy byla rodina ještě úplná.

Matka musí nejprve porodit dítě, které se ale narodí už do zničeného světa. Tím jakoby její role skončila, nadále již pouze trpí tím, že své dítě přivedla do nastalého zmaru, touží zemřít a dítě vzít s sebou. Další flashbaky nás zavádí zpět do

¹⁹⁶ „*We would never eat anybody, would we?*“

„*No, of course not.*“

„*No matter how hungry we were? Even if we were starving.*“

„*We're starving now.*“

„*Because we're the good guys.*“

„*Yes.*“

„*And we're carrying the fire.*“

„*Yes.*“ *Cesta* [00:25:01]

minulosti, kdy otec s matkou zjišťují, že jim zbývají poslední dva náboje. Matka později psychický tlak neunes; uteče z domova, čímž bezpečně spáchá sebevraždu. V souvislosti s matčíným rozhodnutím si Walsh klade důležité otázky, které nutně ovlivňují divákovu/čtenářovo stanovisko: Co dává větší smysl, matčino realistické uvědomění si situace a s tím související vůle k vraždě dítěte a sebevraždě, nebo otcova vůle podstoupit mýtickou cestu na Jih a uchránit život syna, ačkoli tím smrtelně ohrožuje jeho i sebe? Je v tomto případě sebevražda morálnější volbou?¹⁹⁷ Vzhledem k závěru, kdy se syna po otcově smrti ujme nová rodina, je nasnadě, že otcovo řešení dávalo větší smysl.

4.3.4. Styl

Většina recenzentů se shoduje, že *Cesta* je postapokalyptickou dystopií (s hororovými prvky), ale například Inger-Anne Søfting je toho názoru, že „*je těžké film nečíst skrze žánr westernu*“.¹⁹⁸ Motiv westernového putování osamělých poutníků jakožto alegorických světloňů sice v příběhu hraje roli, nestojí však zdaleka v centru zájmu. Centrálním motivem románu je v rovině narativu zřetelný boj o přežití otce se synem, v rovině ideového pozadí ale nepopře zápas o to zůstat lidským ve postapokalyptickém světě, kde rozum pozbyl jakéhokoli významu, což jsou elementy, které si s žánrem westernu nevystačí. *Cesta* si klade klíčové etické otázky: Co to znamená být dobrým? Jak lze v takovém prostředí zůstat člověkem?

Film začíná scénou stojící v přímém kontrastu s dominantní atmosférou filmu: vidíme idylickou zahradu zalitou teplým slunečním světlem, mladý bezstarostný pár, pastorální nádech klidu a míru (obr. 58-61). V okamžiku, kdy se ve scéně zavřou dveře, zavírají se symbolicky dveře i za touto kapitolou života hrdinů; otec se budí do hořícího světa po katastrofě (obr. 62).

Při vytváření vizuálního stylu filmu vycházel režisér John Hillcoat z prostředí popisovaného Cormacem McCarthym jako *pokrytého všudypřítomným popílkem*,¹⁹⁹ avšak pro vizuální zpodobnění postapokalyptického světa se rozhodl využít širší

¹⁹⁷ WALSH, str. 264.

¹⁹⁸ SØFTING, str. 705.

¹⁹⁹ Všechno se propadalo do černého šera. Nad asfaltovou cestou vířil popílek. [...] Všude prach a popílek. ((3) MCCARTHY, str. 10-11)

paletu prostředků: „*O tom světě, který vytváříme, neříkáme, že je jen všechno pokryto popelem. Na vizuální úrovni je tu přítomno více způsobu devastace jako je popel, sníh, voda, popadané stromy, blesky, ohně a záchvěvy zemětřesení, která uvrhají svět do těžkého traumatu.*“²⁰⁰

Film je, vyjma zářivě barevného prologu, postavený na zemitých, tlumených barvách (obr. 74-79), fikční svět je plný prachu, deště, bahna, tmy a ohně; oranžová je jediná výrazná barva, která v obraze zůstává (obr. 64-67). Hoří nebe křížované blesky i krajina, ze které se stává spáleniště plné ohořelých torz stromů. Postavy putují liduprázdnou krajinou, podobné zbědovaným bezdomovcům (kterými jsou), oblečené v otrhaných hadrech, několika vrstvách dek a špinavých onucích v rozpadajících se botách.

Záběry krajiny jsou ve velké míře komponovány horizontálně (obr. 74-77), čímž je kladen důraz na neutěšenost mrtvé přírody; nekonečnost horizontu evokuje nekonečnost utrpení postav i postkatastrofického světa jako takového.

Lidská obydlí jsou rozbořená, domy vyrabované, elektrické dráty spadlé a potrhané; veškeré zbytky lidské civilizace jsou na pohled neutěšené, plné nebezpečí a lidských ostatků.auta jsou naboraná a ponechaná napospas komukoli uprostřed silnic, na kterých leží obrovské lodě (obr. 78), což jen umocňuje absurditu okolního světa (postavy se nenachází na pobřeží). Všude vládne chaos, nepořádek a smrt. Vedle všudypřítomné smrti má film další hororové prvky:²⁰¹ násilí, napětí způsobené ohrožením života, ponurou a tísnivou atmosféru, strach. Postavy se neustále bojí o život (kanibalové), mají strach z nedostatku potravy a obávají se, že na Jihu, kam směřují, je nic nečeká.

²⁰⁰ „*In our world that we're creating, we're not saying everything is just literally covered in ash. There's more variation in the devastation on a visual level, with ash, snow, water, fallen trees, lightning, fires and earthquake tremors factoring into "a world in severe trauma.*“ (VANCHERI)

²⁰¹ Christopher J. Walsh sleduje intertextuální reference, paralely a podobnosti, které má *Cesta* s dalšími McCarthyho díly, především s *Dítětem Božím*, se kterým sdílí jak odkazy jižanské gotiky, tak některé stylistické prostředky: oba romány jsou přímočaré, eidetické a vizuálně nápadité. Samotná *Cesta* odkazuje na hororové filmy: matka dítěte si zoufá nad plány manžela a krátce před vlastní sebevraždou svou rodinu označuje za ‘chodící mrtvolky v hororovém filmu’. (WALSH, str. 258)

Ve filmu je na začátku použit voiceover otce (viz výše), který podle Marka Fishera vytváří zajímavý efekt: jestliže kniha je postavená na hutné atmosféře zmaru, strachu a tísně, má přidání voiceoveru naopak *uklidňující efekt*.²⁰² Přítomnost voiceoveru (když je navíc řeč vedena v minulém čase) naznačuje, že někdy v budoucnosti došlo k uvolnění situace, k času odpočinku a reflexe a otec měl příležitost pohlížet zpět na temnou minulost, o které ve filmu hovoří. Fakt, že otec nakonec zemře, není směrodatný; důležité podle Fishera je, jaký má tento prvek efekt na diváka. Takový okamžik, jehož existenci voiceover předpokládá a naznačuje, se v příběhu nenalézá; pojmenování věcí se propadá do zapomnění, jména zvířat, názvy jídla, všechno přestává existovat. „*V Cestě umírá samotný jazyk a ti, kteří jím doposud hovoří, budou jistě za pouhých pár generací sami minulostí.*“²⁰³

4.3.5. Prostor a Jih

Jak v knize, tak ve filmu hraje důležitou roli motiv historie, a to i ve formě odkazů na mnou pojímanou tematiku. Odkazů na minulé doby nacházíme několik, jak referencí na osobní historii hrdinů, historii fikčního postapokalyptického světa, tak i odkazů na historii Spojených států. Nejdůležitějším odkazem na historickou minulost je scéna, kdy hrdinové objeví dům intenzivně připomínající klasickou éru amerického Jihu: dům postavený v historizujícím koloniálním slohu; plantážnické sídlo, které jakoby vypadlo z klasických jižanských filmů i literatury (obr. 82). Abych doložila podobnost s jinými filmovými díly, uvádím v obrazové příloze pro názornost fotografie dvou domů z dalších jižanských filmů, *Nespoutaný Django* (obr. 84)²⁰⁴ a *Jih proti severu* (obr. 85)²⁰⁵.

V tomto domě, který otec se synem chtějí prozkoumat kvůli zásobám, objeví v nervy drásající scéně sklep plný zásoby *otroků* - proviantu pro otrokářské vládcy, kteří

²⁰² FISHER, str. 2.

²⁰³ „*In The Road, language itself is dying and those who speak it will surely be extinct within a very few generations.*“ (FISHER, str. 2)

²⁰⁴ *Dvanáct let v řetězech* [Twelve Years a Slave] [film]. Režie Steve MCQUEEN. USA 2013.

²⁰⁵ *Forrest Gump* [Forrest Gump] [film]. Režie Robert ZEMECKIS. USA 1994.

ze svých živých zásob postupně ubírají kusy končetin a živí se lidským masem svých vězňů (obr. 83); paralela s otroctvím historického Jihu je více než zřetelná.

Motivem odkazujícím na americký Jih je rovněž důraz na soběstačnost a samostatnost, která pramení z historických potřeb regionu.²⁰⁶ Otec se synem jsou velmi příčinliví, dokáží sehnat jídlo tam, kde na první pohled žádné není, nosí s sebou zásoby všeho možného, otec často improvizuje s použitím odpadového materiálu, aby dosáhl kýženého výsledku. Z uříznuté lahve a kusu hadru vyrobí filtr na vodu, ze staré plechovky vytvoří lampu (obr. 80-81).

Literární předloha pracuje s některými motivy z podstaty vizuálními, které ale film příliš nevyužívá. Jde o neschopnost vidět více než pár metrů dopředu, nemožnost pro husté ovzduší dýchat, prostorová dezorientace. Tato „slepota“ slouží jako metafora přístupu, který dovedl lidstvo právě až k ekologické katastrofě.²⁰⁷

Dalším prvkem souvisejícím s prostorem je spáleniště, které má v americkém kulturním vědomí velkou symbolickou hodnotu. Spáleniště je asociováno s ideou otevřeného prostoru a volné cesty, s příslibem volného pohybu a prosperity.²⁰⁸ Zde je tato symbolika deformována, spálená krajina není příslibem ničeho jiného než mrtvé přírody, nedostatku potravy, nebezpečí a smrti. Přestože je divočina (respektive okolní krajina, která se ale vlivem okolností stala celá divočinou) v *Cestě* nebezpečným prvkem, je i zde, podobně jako v *Dítěti Božím*, estetizována: „*Tak jako většina nejlepších amerických románů, přehodnocuje Cesta národní vztah k půdě, k vlastní geografii. Nastalá katastrofa zapříčinila, že zobrazení krajiny v románu se stalo zásobárnou hororových vizí, věčnou pustinou, která reprezentuje apokalyptické ekologické vědomí, což je jen znakem vyvíjející se 'estetiky divočiny', která byla dříve identifikována v Dítěti Božím.*“²⁰⁹

²⁰⁶ GALLMAN, Robert E. Self-Sufficiency in the Cotton Economy of the Antebellum South. *Agricultural History* [online]. Mississippi: Agricultural History Society, 1970, 44(1), 5-23 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/3741358?seq=1#page_scan_tab_contents, str. 5.

²⁰⁷ WALSH, str. 261.

²⁰⁸ WALSH, str. 261.

²⁰⁹ „*Like some of the most accomplished American novels, The Road reassesses the nation's relationship to the land, to its geography. The catastrophe that has occurred means depictions of the landscape in the novel amount*

Byli jako pohádkoví poutníci, jež spolkló nějaké žulové zvíře, ztracení v jeho útrokách. Hluboké žláby ve skále, kde kapala a zpívala voda. V tichu se odměřovaly minuty země, její hodiny a dny, a roky bez ustání. A najednou se ocitli v ohromném jeskynním prostoru s černým, pradávným jezírkiem. Na protějším břehu zdvihlo jakési zvíře hlavu od tůně přehrazené vápencovým valem a od tlamy mu odkapávala voda; do světla hledělo naprosto bílými, nevidoucíma očima - připomínaly pavoučí vajíčka. Zvíře hlavou komíhalo těsně nad vodou, jako by chtělo zvěřit to, co nevidí. Sedělo tam bledé, nahé a průhledné, stín alabastrových kostí se odrážel na stěně jeskyně.²¹⁰

Kompozice krajiny ve filmu jsou často (podobně jako v *Tahle země není pro starý*) geometrické, působí dojmem pečlivého komponování mizanscény. Připomínají surrealistické obrazy nebo fotografie, prostor člení pomocí výrazných horizontál přerývaných vertikálami stožárů, osamělých stromů, lidských postav (obr. 74-77, 88). Nebe je buď ohnivě oranžové, přeplněné hustými oblaky dýmu (obr. 65), nebo popelavě šedé a splývající s horizontem (obr. 77). Postavy poutníků jsou v kontrastu s krajinou maličké: klopýtají bezútěšným prostorem, který je svou mohutností převyšuje a dusí (obr. 66, 76, 79). Na druhou stranu dává takovéto zobrazení vyniknout jejich odhodlanosti mrtvou krajinou přesto jít za svou vizí naděje, která v jejich očích leží hluboko na jihu.

Další z paralel s *Dítětem Božím* je i zde přítomné transcendentální bezdomovectví; otec i syn postrádají fyzicky i kulturně místo, které by mohli nazývat domovem.²¹¹ Tímto domovem jim není ani jejich bývalé bydliště, ani celý fikční svět, ve kterém se nedá téměř přežít, natož jej považovat za svůj domov. Obě postavy tedy

to a catalog of nightmarish visions, a perpetual wasteland representing an apocalyptic ecological consciousness which is a development of the "wilderness aesthetic" Guillemin identified as emerging in Child of God." (WALSH, str. 266)

²¹⁰ (3) MCCARTHY, str. 9.

²¹¹ WALSH, str. 268.

upírají nadějně pohledy na jih, na pobřeží, kam směřují své utopické představy o záchraně sebe i svého světa.

4.3.6. Jižanská gotika

Ačkoli *Cesta* není tak zářným příkladem jižanského gotického románu jako *Dítě Boží*, i zde je možné identifikovat některé z gotických rysů. V kapitole věnované tématu jižanské gotiky jsem uvedla tradiční prvky, kterými se gotický, potažmo jižanský gotický román projevuje. Stejně jako v předchozích dílech, i zde jsou mnohé tyto přítomny a i zde se projevují rovněž ve filmovém zpracování. Důraz kladený na zpodobnění hrůzy, strachu, beznaděje a zhrouceného řádu světa je evidentní. Ekologická katastrofa, která způsobila současný stav věci, není objasněná; zůstává v rovině neznámého mystéria. Pokřivenost fikčního světa je podporována všudypřítomnými lovci lidí a jejich oběti. Prostředí je plné močálů a prázdných neutěšených pustin - zde více než v případě ostatních románů.

Znakem gotického příběhu je rovněž nevyjasněnost polarity charakterů a jejich nejasné kontury. Nelze posoudit, zda páchané zlo je jednoduše odsouzeníhodné; do rovnice dobra a zla vstupují proměnné, které výsledek problematizují, jako je tomu v případě *Dítěte Božího* (Ballard je zlý, ale dohnala ho k tomu společnost, která mu nedokázala dát lásku) a zde *Cesty*. Ostatní lidé jsou zlí, nemohou však jednat jinak, chtějí-li si zachovat život, protože na světě není jídlo. Otec je „ten správný“ (viz výše), avšak i tak se připravuje na variantu, že zabije vlastní dítě.²¹²

Stejně tak matka chce nejprve syna zabít, později „jen“ spáchá sebevraždu a zanechá syna i muže napospas umírajícímu světu. Otázkou morálního náboje otcova rozhodnutí udržet syna při životě za všech okolností jsem se zabývala výše.

²¹² Tématu infanticidy na vlastním dítěti se podrobněji věnuji v kapitole o hraničnosti v *Cestě*.

4.3.7. Existencialismus

Existencialismus v cestě má poněkud odlišnou povahu, než u ostatních adaptací. Projevuje se zde v nejintenzivnější a nejrozmanitější podobě; tematizuje fatalismus, proroctví smrti, pocit osamění a izolace, předtuchu smrti. Existenciální rozměr má narativ, prostředí i postavy. Jednou z typů postav, se kterou se u McCarthyho setkáváme častěji v raných dílech, je archetyp proroka. V případě románu *Cesta* je tento archetyp spojen s biblickým odkazem: (téměř) slepý starý muž se jmenuje Ely (a má také jako jediný v příběhu své jméno), v čemž Collado-Rodríguez spatřuje jasný odkaz na biblického proroka Eliáše: *„Biblický podtón v postavě Elyho a jeho parodický vztah k postavě proroka Eliáše jsou vcelku explicitní. V Knihách králů pošle Bůh Eliáše, aby varoval Izraelity, že nebude tolerovat kult Baala. [...] V románu je Ely téměř slepý, přesto je jeho zjev profetický: umírá hlady a potřebuje jídlo a jeho poselství nespočívá v připomenutí všemohoucnosti Boha Stvořitele, ale v poukázání na konec všeho, včetně naděje.“*²¹³

„Když jsem uviděl toho chlapce, myslel jsem, že jsem zemřel...a on že je anděl. Kdysi jsem měl chlapce. Svého vlastního. Nikdy jsem si nemyslel, že ještě uvidím dítě, že se mi to ještě stane. Je to anděl.“

„Pro mě je bůh.“

„Doufám, že to tak není. Být takto na cestě s posledním z bohů není nic než velké nebezpečí.“

„Co se stalo tvému synovi?“

„Nemůžu o tom mluvit. Každopádně ne s tebou. Věděl jsem, že to přichází, tohle, nebo něco podobného. Byla tu varování. Jo, někteří lidi mysleli, že je to podfuk. Já tomu vždycky věřil. Jo.“

„Připravoval ses na to?“

²¹³ „Ely’s biblical undertones and his parodic relation to the prophet Elijah are rather explicit. In the Books of Kings, God sends Elijah to warn the Israeli that He will not tolerate the cult of Baal. [...] In the novel Ely is almost blind even if his tone is prophetic; he is starving and needs food, and his message is not about the omnipotence of God as creator of life but about the end of everything, including hope.“ (COLLADO-RODRÍGUEZ, str. 65)

„Co bys dělal ty? I kdybys věděl, co dělat, nevěděl bys, co dělat. Ale co kdybys byl poslední žijící člověk na zemi?“

„Jak bych věděl, že jsem poslední žijící člověk?“

„No, nemyslím si, že bys to věděl. Prostě bys jím byl.“

„Možná by to věděl Bůh.“

„Bůh by to nevěděl. Bůh by nevěděl, co ví. Jestli je tam nahoře někde Bůh, tak se k nám teď už obrátil zády. A ať už lidstvo stvořil kdokoli, tady žádné lidství nenajde. Ne, pane. Ne, pane. Proto střežte se. Střežte se.“

„Přál sis někdy, abys zemřel?“

„Ne. Je bláhové v takovýchto dobách toužit po luxusu.“²¹⁴

Fakt, že prorok je prakticky slepý, připomíná Kierkegaardův pohled na střet mezi objektivním a subjektivním myslitelem.²¹⁵ Přijmeme-li jeho tezi jako východisko pro interpretaci, pak pravda o osudu světa vyřčená prorokem není považována za objektivně danou; prorok je *slepý* a nemůže budoucnost (metaforicky) vidět i přesto, že se tváří jako objektivní myslitel, který *ví*, co nastane (apokalypsa). Subjektivní myslitel (otec) však trvá na tom, že je jako jedinec spolutvůrcem svého osudu, a proto i se synem vytrvale směřuje na Jih (naděje), neboť nevěří, že apokalypsa je definitivní a jediné možné vyústění dějin. Skepse vůči vizi budoucnosti a zároveň revolta

²¹⁴ „When I saw that boy, I thought I'd died and he...he was an angel. I had a boy one time. Of my own. I never thought I'd see a child again, never thought that would happen to me. He's an angel.”

„To me, he's a god.”

„But I hope that's not true. To be on the road with the last god like that would be nothing but a dangerous situation.”

„What happened to your son?”

„I can't talk about it. Not with you, anyway. I knew this was coming, this or something like it. There were warnings. Yeah, some people believed it was a con. I always believed in it. Yeah.”

„Did you try to get ready for it?”

„What would you do? Even if you knew what to do, you wouldn't know what to do. But supposing you were the last man left alive?”

„How would you know that, that you're the last man alive?”

„Well, I don't guess you'd know it. You'd just be it.”

„Maybe God would know.”

„God wouldn't know what...God wouldn't know what he knows. If there's a God up there, he would have turned his back on us by now. And whoever made humanity will find no humanity here. No, sir. No, sir. So beware. Beware.”

„Do you ever wish you would die?”

„No. It is foolish to ask for luxuries in times like these.” (Cesta [01:08:23])

²¹⁵ THURNHER, RÖD a SCHMIDINGER, str. 44-48.

jednotlivce vůči ní je motiv, který nalezneme i v díle dalších existencionalistů (příp. filosofů života).²¹⁶

Syn, dítě, nabízí symbolickou naději, že může existovat lepší svět, že někde ve vzdálené budoucnosti dostane život opět smysl a bude pokračovat. I syn se tak stává svého druh prorokem, symbolem, že tak jak přetrvá světlo, jehož je nositelem, přetrvá i celá lidská civilizace.²¹⁷

4.3.8. Hraničnost

Rámcovým motivem narativu je téma neurčené ekologické katastrofy, která posouvá celé lidstvo stále blíže hranici života a smrti. S touto hraničností se obě postavy vyrovnávají každou vteřinou svých dní: co je ještě v pořádku, abychom zároveň zůstali „ti správní“? Jaká míra krádeže je ospravedlnitelná, a je vůbec krádež ospravedlnitelná *per se*? A vražda? Poslední jmenovaný akt je v knize, oproti filmu, akcentován ve zcela jiné poloze a konflikt s ním spojený je tím pádem i mnohem vyostřenější. Jestliže lidstvo dospělo do stadia, kdy infanticida je jevem běžně vídaným, nemůže si otec pomoci, aby navzdory veškerému svému přesvědčení přeci jen nepopouštěl myšlenky tímto směrem. „*Otec se v Cestě neustále zmitá v agónii; neví, zda by dokázal by porušit posvátné tabu, dokázal by zabít vlastní dítě, pokud by jim hrozila bezprostřední smrt.*“²¹⁸ U otce dochází v těchto okamžicích k rozdělení vědomí; oslovuje sám sebe: „*Dokážeš to? Až čas nazraje? Až čas nazraje, tak už bude pozdě. Čas nazrál právě teď. [...] Co když revolver nevystřelí? Dokázal bys tu milovanou lebku prorazit kamenem? Je v tobě takový člověk, o němž nic nevíš? Je to možné?*“²¹⁹ Ve filmové verzi je tento motiv rovněž přítomen: „*Snáním se vypadat jako*

²¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 09-514-2240-5, str. 83.

²¹⁷ WALSH, str. 271.

²¹⁸ “*The father in The Road, however, is constantly agonizing about whether he could violate a sacred taboo and commit infanticide by murdering his son if their condition became too perilous.*” (WALSH, str. 268)

²¹⁹ „*Can you do it? When the time comes there will be no time ... What if it doesn't fire? Could you crush that beloved skull with a rock? Is there such a being within you of which you know nothing? Can there be?*“ ((3) MCCARTHY, str. 77)

*jakýkoli jiný potulný zabiják, ale moje srdce bije. Když jde o chlapce, trápí mě jen jedna otázka. Dokážu to udělat, až nastane čas?*²²⁰

Zároveň se syrovou hranicí života a smrti jsme jako diváci i čtenáři neustále konfrontováni s myšlenkou, že hranice civilizovanosti a barbarství je neobyčejně nezřetelná v okamžiku, kdy je člověk zbaven svého pohodlí, na které si tak snadno zvykl. McCarthy nám připomíná, jak blízko máme jako druh, homo sapiens, k „předcivilizačnímu“ stavu²²¹ a jak křehká je lidská nadřazenost, tak samozřejmě deklarovaná a zároveň tak samozřejmě přijímaná. Ekologické uvědomění, které tuto nadřazenost a výjimečnost člověka zpochybňuje, je v románu důležitým tématem, přičemž toto téma přináší přesah do dalšího z motivů typických pro McCarthyho, a to motivu spíše stylotvorného, „estetiky divočiny“, jak jej nazývá Georg Guillemin.²²² McCarthy čtenáře nutí k rekonfiguraci ekologických a etických stanovisek a k úvahám, jaký svět budou budoucí generace znát.²²³

²²⁰ „I try to look like any traveling killer, but my heart is hammering. When it comes to the boy, I have only one question. Can you do it when the time comes?“ (Cesta [00:17:53])

²²¹ Viz postava Lestera Ballarda v *Dítěti Božím*.

²²² WALSH, str. 257.

²²³ WALSH, str. 260.

4.4. VŠICHNI KRÁSNÍ KONĚ

4.4.1. Režie

Když byl Billy Bob Thornton osloven, aby se ujal režírování této McCarthyho adaptace, vycházel podle svých slov²²⁴ ze dvou klasických westernů, *Stopaři* (*The Searchers*, John Ford, 1956) a *V pravé poledne* (*High Noon*, Fred Zinnermann, 1952), z nichž „[...] první je epickou ságou, které dominuje způsob natočení krajiny, druhý je komorní drama s výraznou stříhovou skladbou.“²²⁵ Chtěl snímek natočit s podobným nádechem, aby podtrhl linii mýtického zápasu člověka s vlastním prostředím a jeho touhu uchýlit se do nezkaženého prostředí přírody.²²⁶

Chtěl obsadit do role hlavního hrdiny člověka, který dokáže během své cesty dospět a má v sobě tedy již od začátku obě polohy: mladého chlapce plného ideálů i muže, který se stal moudřejším, než sám očekával.²²⁷ Mezi dalšími produkčními volbami týkajícími se obsazení vyniká ve smyslu mého tématu volba představitelů mexické rodiny. Thornton se pokusil podtrhnout jedno z témat u McCarthyho typických, hraničnost, v tomhle případě mezi životem a smrtí: „Chtěl jsem lidi, kteří mají schopnost se zároveň nacházet v současnosti, ale přitom patřit do dob minulých, něco jako duchové. To je trochu poetický způsob jak to říct, ale myslím, že to odpovídá.“²²⁸

²²⁴ Viz pozn. 234.

²²⁵ „[...] the one an epic saga dominated by its cinematography and landscapes, the other an interior drama driven by its editing.“ (KITSES, str. 4)

²²⁶ KITSES, str. 4.

²²⁷ Volba padla na Matta Damona, kterému byla nakonec dána přednost před Benem Afflecem.

²²⁸ "I wanted people who had that quality of being in the present yet belonging to the past," Thornton states, "sort of like ghosts. That's a poetic way of putting it, but I think it fits." (*All the Pretty Horses : Production Notes* [online]. In: *Cinema.com*. [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://cinema.com/articles/323/all-the-pretty-horses-production-notes.phtml>)

4.4.2. Narativ

Románová předloha je rozdělená do čtyř kapitol, které tvoří tematické celky: putování do Mexika, období na ranči, pobyt ve věznici a návrat domů. Na rozdíl od *Dítěte Božího*, kde je obdobné členění zachováno i po formální stránce, zde tomu tak není. Narativ je přímočarý, lineární, nepřerývaný např. mezititulky.

John Grady Cole, jeden ze dvou protagonistů příběhu, se po smrti dědečka rozhodne opustit rodný ranč, který chce matka výhodně prodat. On a jeho přítel Lacey Rawlins, dva mladí chlapci, téměř muži, se rozhodnou opustit svůj domov na americkém jihozápadě a vydají se dále na jih, do Mexika (obr. 95). Po cestě zjistí, že jsou sledováni cizím jezdcem. Ten se ukáže být chlapcem, téměř dítětem, jménem Jimmy Blevins. Existuje důvodné podezření, že Blevins ukradl svého (pro chlapce příliš dobrého) koně, přesto se však oba přátelé rozhodnou Blevinse vzít s sebou do Mexika. Nemá žádné jídlo ani peníze.

V Mexiku je jejich cílem nechat se najmout na některý z velkých rančů pro práci s koňmi - chlapci touží být *jako kovbojové za starých časů*. Po cestě se Blevinsovi ztratí kůň: kluk se bojí blesků, tak za bouřky koně kdesi uváže a později už ho nenajde. Snaží se ale získat koně zpět, což všem třem způsobí značné potíže. Při snaze o záchranu koně se Blevins oddělí a oba chlapci pokračují v cestě. Narazí na honáky, kteří je vezmou s sebou na ranč, aby tam pracovali. Na ranči se John Grady Cole předvede jako výborný krotitel koní, čímž si získá respekt a uznání majitele ranče. Ten má navíc dceru Alejandru (Penelope Cruz, obr. 96), do které se Grady Cole zamiluje a po několika setkáních s ní naváže milostný poměr (obr. 97). Její otec na to přijde, nesouhlasí a nechá Alejandru odvézt.

John Grady Cole i Lacey Rawlins jsou z nevyřčeného důvodu odvedeni policií k výslechu. Vyjde najevo skutečnost o Blevinsově přečinu (při snaze získat zpět svého koně a zbraň zastřelí tři místní muže) a jejich jména jsou s činem spojována. Ocitnou se ve vězení spolu s Blevinsem, o jehož případu mají výměnou za nižší trest mlčet.

Blevinse místní policie zastřelí, přičemž tento záběr morbidně končí mrtvolkou (ve smyslu interpunkce).

Grady Cole i Rawlins jsou odvezeni do velké věznice, kde vládne tuhý režim (obr. 99).²²⁹ Rawlins se je vězení ošklivě pobodán. Grady Cole následně ve vypjaté scéně zabije útočníka. Sám přitom utrží zranění a po vyléčení je díky penězům Alejandřiny tety i s Rawlinsem vykoupen na svobodu. Rawlins se vrací do USA, John Grady se se chce setkat s Alejandrou, navzdory jejímu slibu tetě, že jej výměnou za peníze už neuvidí. Setkají se a stráví spolu noc. Alejandra poté odjede a Grady Cole už ji více nespátří.

Grady Cole se vrací do vesnice, ve které Blevins způsobil takový rozruch. Žádá navrácení všech koní a s jistými obtížemi zahrnujícími osvobození starého indiána, přestřelku a získání zajatce jejich vrácení dosáhne. Vrací se do Texasu, stejně jako Rawlins. V USA je postaven před soud kvůli nejasnému původu koní. Soudce má ale pochopení, koně mu vrátí a propustí ho. John Grady Cole odjíždí vrátit koně svému příteli Rawlinsovi.

4.4.3. Postavy

John Grady Cole

John Grady Cole je postava, se kterou se setkáváme v McCarthyho díle třikrát; *Všichni krásní koně* jsou prvním dílem trilogie. John je pojat jako mladý muž na prahu dospělosti - okolnosti jeho života ho nutí udělat zásadní rozhodnutí. Je si vědom síly tradice a sám touží vést ranč svého dědečka, v jehož osobě spatřuje sílu kontinuity a jednoduchého způsobu života uprostřed přírody. Chce žít jako on, ale není mu to umožněno. Vydává se s nejlepším přítelem Rawlinsem na cestu do Mexika, do země, která (na rozdíl od Spojených států) ještě stále umožňuje mužům žít jako kovbojové.

²²⁹ *Všichni krásní koně* [01:13:00].

John na začátku příběhu přišel o jím nejvíce obdivovanou osobu svého života. Takovou osobou mu byl jeho dědeček, po jehož smrti nemá John žádný ideální předobraz maskulinity. Jeho otec, který se nechal manželkou připravit o veškerý majetek a jen odevzdaně přihlíží, jak jeho exmanželka s novým partnerem vydělává na jeho neštěstí, nemůže Johnovi sloužit jako příklad mužnosti hodný následování. Johnovo putování je tak provázeno snahou vytvořit si vztah se starším mužem, který by uprázdněné místo po „otci“ naplnil. Takovými mužskými aktéry mohou být v první řadě majitel mexického ranče, který si Johna vysloveně oblíbil, policejní úředník na Mexické stanici, který se k němu chová nezvykle mírně či nakonec americký soudce, který projeví velké pochopení a zájem o Johnův životní příběh a nakonec mu poskytne něco jako rozhřešení, když se k němu John uchýlí s pochybnostmi o vlastní morálce. John Grady nezabránil smrti mladého Blevinse, i když jí byl osobně přítomen, a ačkoli byl toho času sám vězněm, považuje svou nečinnost za morální selhání a nenaplnění vlastních morálních zásad.

Scénárista Ted Tally vnímal absenci otcovské figury jako důležitou součást příběhu. Dokonce vložil do scénáře postavu imaginárního muže, který Johna v okamžiku velkého životního rozhodnutí podpoří povzbudivým tancem: *„Dokonce i vedlejší postava, jako je imaginární muž, který se objeví v hale po náročném telefonátu s Alejandrou, má důležitý význam. V tomto surreálném okamžiku si John Grady představuje cizince, jak stepuje. To je výrazem tiché podpory a souhlasu, po kterém mladý muž tolik touží: prožil strastiplnou odysseu, aniž by měl otce či dědečka, na které by se obrátil. Představa steptaře jej podrží v jedné z nejsložitějších chvil jeho života.“*²³⁰

²³⁰ „Even a minor character, such as an imaginary man who appears in the grange hall after John Grady's difficult phone call to Alejandra, takes on a major significance. In this surreal moment, John Grady imagines the stranger to be tap-dancing, a show of quiet support and approval, so longed for by a young man who has suffered through a strange odyssey without his father or grandfather to turn to. The image of the tap-dancing man bolsters him in one of the most difficult and brave decisions of his life.“ (All the Pretty Horses : Production Notes)

4.4.4. Styl

Billy Bob Thornton byl vybrán pro režii především na základě svého předešlého úspěšného snímku, *Smrtící bumerang*²³¹. Tento film je označován za ukázkový případ jižanské gotiky²³² a Thornton byl tím pádem považován za režiséra, který již jednou úspěšně dokázal schopnost natočit téma McCarthyho blízké - na základě toho bylo rozhodnuto, že právě on by mohl být dobrou volbou pro McCarthyho adaptaci.

Všichni krásní koně se více než ostatní tři filmy řadí do kánonu westernu; formálně je zde užíváno množství westernových stylistických prostředků, Thornton dokonce říká: „*Když budeme mluvit uvnitř, bude to jako moje ostatní filmy. Když budeme venku, bude to jako od Johna Forda.*“²³³ Samotní hrdinové touží být kovbojové, krotit mustangy a hnát krávy, touží tedy vlastně být postavami klasického westernu. Krajina ve filmu připomíná westernovou mizanscénou: postavy jsou komponovány do monumentální krajiny, která je dominantou obrazu, jezdci na koních, kteří se v ní pohybují, jsou vůči ní marginalizováni.²³⁴ Hlavní úlohu přebírají horské masivy, obzor a velký prostor nebe. V některých případech je dokonce zprvu obtížné postavy v obraze identifikovat - tak drobné a nezřetelné jsou ve srovnání s krajinou (obr. 90-94).

Jim Kitses²³⁵ žádá diváky i čtenáře, aby však měli neustále na paměti, že *Všichni krásní koně* jsou v první řadě dílem jižanského autora a až v druhé řadě westernem. Jiní autoři je označují za existenciální western či neo-western²³⁶ a sám Kitses připouští, že B. B. Thornton využívá tradičního westernového vizuálního jazyka. Thornton však neměl jednoduchou pozici; ze strany filmového studia byl

²³¹ *Smrtící bumerang* [Sling Blade] [film]. Režie Billy Bob THORNTON. USA 1996.

²³² „Sling Blade, which marks Thornton's directorial and solo writing debuts, is a gothic Southern parable about good and evil.“ (<http://emanuellevy.com/review/sling-blade-2/>)

„A southern gothic tale about a man named Karl (Thornton), who's just been released from an asylum -- some 25 years after he committed a gruesome crime.“ (<http://www.metacritic.com/movie/sling-blade>)

²³³ „*When we're indoors talking, it's gonna be like all my other films, when we're outdoors, it's gonna be like John Ford.*“ (KITSES, str. 4)

²³⁴ KITSES, str. 4.

²³⁵ KITSES, str. 2.

²³⁶ KITSES, str. 1, WIENER, str. 88.

tlačen, aby natočil dobrodružný velkorozpočtový westernový snímek (a sám uvádí Johna Forda jako režiséra, který jej silně ovlivnil²³⁷), ale zároveň chtěl zachovat McCarthyho poetiku. Způsobem, jakým toho dosahoval, se budu zabývat později.

Billy Bob Thornton měl údajně v úmyslu natočit film poplatný oceňované McCarthyho estetice.²³⁸ Produkční okolnosti, kdy byl společností tlačen do velkorozpočtového romantického hollywoodského westernu²³⁹, zapříčinily, že výsledná podoba neodpovídá představě režiséra (jeho záměrem bylo natočit téměř tříhodinový epos) ani ostatních zúčastněných (neustálé posouvání termínů a nespokojenost spoluproducentů Sony a Miramaxu), z nichž někteří se od distribuční podoby distancovali (původní producent, Mike Nichols, od projektu zcela odstoupil).²⁴⁰

Nejspíš právě proto nenese podle Kitsese film rysy typicky mccarthyovské; McCarthyho předloha bývá popisována jako „temně lyrická“, na druhou stranu obsahuje idylické momenty sepjetí člověka s přírodou.²⁴¹ Filmová adaptace dává podle Jima Kitsese přednost druhým jmenovaným rysům, což vyvozuje z toho, že Thornton musel udělat kompromis s představou studia o velkorozpočtovém megafilmu a vlastní snahou o věrnost autorovi. Proto jsou podle Kitsese *Všichni krásní koně* natočeni spíše tradičně a používají zaběhlé (westernové) vizuální postupy. Místy se sice pokouší v symbolicky surrealistickém obrazovém komentáři přiblížit McCarthyho poetice a nalézt filmový korelát vědomí postav, avšak tyto pokusy nejsou příliš čitelné. Důležitým aspektem mccarthyovského literárního stylu je jeho obraznost související se specifickým užitím jazykových prostředků. Toho využil scénárista Tally, aby pomohl lépe přenést na plátno dojem, který si čtenář z McCarthyho odnáší. Tally k tomu říká: „*Například když John Grady krotí mustangy, je vyřčeno mnoho*

²³⁷ Viz pozn. 234.

²³⁸ KITSSES, str. 1.

²³⁹ KITSSES, str. 1.

²⁴⁰ KITSSES, str. 2.

²⁴¹ KITSSES, str. 3.

věcí o vztahu divočiny a civilizace, o potřebě zkrotit určité lidské instinkty, avšak vše se odehrává beze slov.“²⁴² V krocení divokých koní nachází Tally paralelu s centrálním motivem příběhu: jako jsou kroceni koně, kteří chtějí žít svobodně, nezávisle na *kulturním světě*, chce i John Grady vyběhnout z *kultury* amerického jihozápadu, odkud přišel. Ve snaze nalézt vizuální paralelu k McCarthyho předloze naráží Tally na problém nesnadné enunciace: pokouší se autorův styl ztvárnit pomocí vizuálních prostředků, jako jsou zpomalené záběry letících las, padajících těl a nahazovaných sedel stejně jako zarputilých výrazů Mexičanů, které se postupně mění v uznalé úšklebky a nabízené lahve tequily. Zpomalené záběry střídá s rychlými záběry vzpínajících se a vyhazujících koní (obr. 100-101), kteří se všemi silami brání *zkultivování*.

4.4.5. Prostor a Jih

John Grady Cole, Lacey Rawlins a později i Jimmy Blevins míří na jih, do Mexika. V kontextu McCarthyho tvorby je možné vnímat *jih* metaforicky, tedy podobně, jako je tomu v případě *Cesty*. V *Cestě* i zde je jih vnímán jako mýtický prostor, kde postavy dojdou naplnění svých tužeb; v případě Johna Gradyho jde o tužbu nalézt místo, kde ještě panují staré pořádky, kde mají lidé vztah k půdě a kde neopustí svůj dědičný ranč kvůli výdělku, jako to udělala jeho matka. John Grady nostalgicky vzhlíží k jihu a v této nostalgii se opět odráží motiv transcendentálního bezdomovectví; chlapec hledá utopický domov, místo, kde svět funguje podle jeho idealistických představ. John Grady ale nakonec vysněný jih nenachází ani v Mexiku: Mexiko je zemí, kde neplatí pravda a právo tak, jak je na to Grady Cole zvyklý: v

²⁴² „For example, when John Grady Cole breaks the wild mustangs there are all sorts of things being said about wilderness versus civilization, about the urge to tame certain human instincts, but it all comes out without a word.“ (All the Pretty Horses : Production Notes)

rozhovoru s policejním velitelem o surovém jednání s Rawlinsem to vychází najevo.²⁴³

Proč sem přišel a kradl koně?

To byl jeho kůň.

Ne, není to jeho kůň.

Pokud já vím, je to jeho kůň [...] Viděl jsem ho na něm jet přes řeku.

To nejsou fakta. My tu teď můžeme stvořit pravdu, nebo o ni můžeme přijít.²⁴⁴

John Grady Cole tedy utopický prostor nenachází - přišel o svůj ideál a musí se vrátit zpět do USA. Filmový příběh jeho návratem končí, avšak kniha jeho osud rozvádí o něco podrobněji.

Mohl bys zůstat tady u nás.

Myslím, že radši potáhnu dál.

Tohle je přece jenom dobrá země.

Jo, ale není to moje země.²⁴⁵

McCarthyho jižanství se projevuje též v jazyce, kterým píše své knihy. Scénárista *Všech krásných koní*, Ted Tally, říká: „Protože jsem sám z Jihu, zvuk hlasů jeho postav mi připadal úžasně známý. Obdivoval jsem ten humor a zabarvení, které do nich vkládá a to, jak zachytil podivně obširný způsob, jakým tu lidé skutečně mluví.“²⁴⁶

²⁴³ Jimmy Blevins, který v Mexické vesnici přišel krádeží o koně a zbraň, se vrací pro své věci a přitom zabije několik mužů. Je uvězněn a krutě bit, přičemž mu není poskytnuto žádné lékařské ošetření. Policejní velitel se chce domluvit na jiné verzi pravdy, aby mohl Blevinse beztréstně zabít.

²⁴⁴ *Why does he come over here and steal horses?*

It was his horse.

No, it's not his horse.

As far as I know that horse is his horse. [...] I saw him ride it over the river.

That is not the facts. We can make the truth here or we can lose it here. (Všichni krásní koně [All the Pretty Horses] [film]. Režie Billy Bob THORNTON. USA 2000. [01:03:54]

²⁴⁵ (4) MCCARTHY, str. 250.

²⁴⁶ „Being from the South myself, the sound of his voices felt wonderfully familiar to me. I adored the color and the humor in them, and the way he captures the curious, round-about way people really speak.“ (All the Pretty Horses : Production Notes)

4.4.6. Jižanská gotika

Filmové zpracování *Všech krásných koní* více akcentuje jiné roviny než jižanskou gotiku. Ve filmu se nevyskytují obskurní kreatury, šílení nekrofilové ani jiné existence, atmosféra není makabrázní ani pochmurná, směřování ke smrti není nijak výrazné (kromě náznaku ve formě házení mincí o život) a ani morální ambivalence postav není nijak zřetelná.

Film není příliš násilný, vyjma dvou scén: v jedné zabije John Grady svého spoluvězně, který předtím bezdůvodně napadl Rawlinse a ve druhé jsou John Grady a Rawlins svědky trýznivé chvíle, kdy téměř před jejich zraky policejní kapitán zastřelí mladého Jimmyho Blevinse (kterému není ani šestnáct let). Tento okamžik Johna Gradyho dlouho trápí a nakonec jej dovede k tomu, že se svěří americkému soudci.

Paranoia a strach nejsou v centru zájmu, ale okrajově se vyskytují ve scéně, kde Blevins spatří, že se žene bouřka. Věří, že jeho rodová linie je předurčena ke smrti bleskem - vypočítává, kdo všechno z jeho příbuzných tak zahynul a v panické hrůze před blesky chce nejprve bouřce ujet, což se mu nepodaří, a poté se svlékne a vlezde do říčního koryta, doufáje, že tam nebude vystaven nebezpečí.

4.4.7. Existencialismus

Mnohé z McCarthyho děl se zabývají situací osamělého člověka, který hledá své místo na světě, spoléhající se přitom sám na sebe.²⁴⁷ John Grady Cole se po smrti dědečka cítí vykořeněně; vydává se (téměř) sám na iniciační cestu, která mu má pomoci najít smysl ve světě, který se mění k nepoznání a kterému vzhledem ke svým hodnotám přestává rozumět. Je zastáncem "tradiční" společnosti založené na jednoduchých principech - tak jako jeho dědeček chce jen pečovat o svěřenou půdu a

²⁴⁷ BLAIR, John. Mexico and the Borderlands in Cormac McCarthy's *All the Pretty Horses*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2001, 42(3), 301-307. ISSN 0011-1619. Dostupné také z:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111610109601146>, str. 302.

Z předloh, kterým se věnuji, tento motiv zaznívá především v *Cestě a Dítěti Božím*, kde jsou hrdinové odkázáni sami na sebe a na své schopnosti přežít v přírodě.

mít z ní skrovný užitek. V měnící se moderní Americe se necítí být doma; chce oživit a zopakovat minulost, jejíž byl dědeček předobrazem, a za tím účelem se vydává na jih.²⁴⁸ Žene jej existenciální tíseň a úzkost z nepochopení společnosti kolem něj; hledá jiné místo, kterému by rozuměl, a takové místo vidí na jihu, v Mexiku. Během své cesty však dospívá k deziluzi: „*Někteří blázni říkají, že je tu Bůh. Ale Bůh tu není. Každý ví, že tu není,*“²⁴⁹ jak říká policejní kapitán. Ani Mexiko tímto hledaným utopickým prostorem není a ani být nemůže, „[...] *protože žádné místo není z podstaty jiné než to, odkud pocházíš, protože ty sám nemůžeš být jiným, než jakým jsi.*“²⁵⁰ V tomto prohlášení se projevuje existenciální pojetí osudovosti: člověk je zodpovědný sám za sebe; vnější okolnosti nejsou garanty nějakého smyslu, smysl musí jedinec nalézt sám v sobě a cesta Johna Gradyho na jih je takovýmto hledáním smysluplnosti světa a svého bytí v něm. Potřebu sebenalézání, hledání smyslu a jistoty nacházím v koncepcích myšlení Kierkegaardova; s Kierkegaardovým existenciálním vlivem jsem se setkala již v *Cestě*, kde se jeho myšlení promítalo do postavy proroka Elyho.²⁵¹

John Grady nakonec dospívá ve dvojím smyslu toho slova; jednak *dospívá* k tomu, že pochopí nemožnost takového poznání, a jednak tímto pochopením sám *dospěje* z chlapce v muže. John Grady si uvědomuje svou vlastní zodpovědnost za své bytí, a to navzdory nepříznivým okolnostem - neuchyluje se k lamentaci nad nepřízní osudu, ale volá k zodpovědnosti sám sebe: „*Každé hlouposti, kterou jsem v životě udělal, předcházelo rozhodnutí. Nikdy to nebyla hloupost. Byla to vždycky moje volba. Chápeš?*“²⁵² A tak jako každá existenciální bytost si své prokletí nese s sebou.²⁵³

Film drží podprahovou existenciální notu od samého začátku: tato linie je patrná již v začátcích filmové adaptace, a to ve formě úvodního prologu; postavy se hned od začátku filmu zabývají svou vlastní smrtí:

²⁴⁸ BLAIR, str. 303.

²⁴⁹ *Všichni krásní koně* [01:12:57].

²⁵⁰ „[...] *because no place is different, essentially, than where you came from, because you yourself cannot be any different than who you are.*“ (BLAIR, str. 305)

²⁵¹ THURNHER, RÖD, SCHMIDINGER, str. 30.

Søren Kierkegaard měl intenzivní vliv na Alberta Camuse, jehož existenciální filosofie McCarthyho přímo ovlivnila, jak uvádím v počátcích práce.

²⁵² *Všichni krásní koně* [00:25:23].

²⁵³ BLAIR, str. 306.

„Přemýšlel jsi někdy o smrti?“

„Jo. A ty?“

„Jo. Trochu.“

„Myslíš, že existuje nebe?“

„Jo. Myslíš, že ne?“

„Já nevím. Možná jo. Myslíš, že můžeš věřit na nebe, když nevěříš na peklo?“

„Myslím, že můžeš věřit čemu chceš.“²⁵⁴

Obdobně jako u *Tahle země není pro starý*, i zde se objeví motiv házení mincí o život²⁵⁵ - John Grady a Lacey potkají na cestě poprvé Blevinse a tváří se, že jej chtějí zabít. Tento případ v sobě sice neobsahuje stejné významy jako jsou ty související s Chigurhem, avšak existenciální motiv smrti a hodů mincí je v kinematografii známý: příkladem budiž hod mincí ve filmu *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví*²⁵⁶ na motivy Shakespearova *Hamleta*, kde hrdina háže mincí mnohokrát za sebou, avšak vždy padne pouze jedna strana, což naznačuje, že svému osudu neunikne (jako mu ostatně neunikl ani Jimmy Blevins).

4.4.8. Hraničnost

Hranice Mexika a Spojených států, respektive její překročení, je cílem (všech tří) chlapců od samého začátku. Překonání této hranice je pro všechny signifikantní: chlapci se pohybují směrem od nevinnosti ke zkušenosti, od čistoty k moudrosti, ze známého světa do světa nepoznaného - a tímto nepoznaným světem je Mexiko.²⁵⁷ Překonávají metaforicky hranici geografickou, symbolicky vstupují do řeky, aby jejím překročením zahájili novou éru, nezatíženou jejich dětskou minulostí, éru, která je podle jejich přání má dovést na vysněné místo: „*Dole v Mexiku mají tak velké ranče,*

²⁵⁴ *Všichni krásní koně* [00:00:51].

²⁵⁵ *Všichni krásní koně* [00:10:36].

²⁵⁶ *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví* [Rosenkrantz & Guildenstern Are Dead] [film] Režie Tom STOPPERD, USA/GB 1990.

²⁵⁷ BLAIR, str. 301.

*že je z jednoho konce na druhý nepřejedeš ani za týden. A nejsou všechny oplocené a prodané a zrušený. Tam dole ne.*²⁵⁸

Další metaforou související s hraničností je překračování hranice vlastní kultury, tedy americké; aby se z ní John Grady vymanil, musí symbolicky vkročit do kultury jiné, mexické, kde se na oslavu své statečnosti okamžitě zpije do němoty.

²⁵⁸ „Down in Mexico, they got ranches so big you can't ride from one end to the other in a week. It ain't all fenced in and sold off and played out. Not down there.“ (Všichni krásní koně [00:06:45])

5. Závěrečné shrnutí

Při závěrečných úvahách o problematice Jihu, Hollywoodu a McCarthyho tvorby je nutné si nejprve ještě jednou připomenout, co je vlastním předmětem předložené práce. Zdánlivě jednoduchá otázka, *jakým způsobem Hollywood konstruuje prostor McCarthyho Jihu*, se při bližším pohledu ukázala jako mnohem složitější a vyjevila celou paletu další otázek. Již na rovině samotných pojmů se objevily mnohé nejednoznačnosti. Nejen pojem Jihu a jižanství, ale také pojem prostoru je totiž velmi snadné nahlížet z více perspektiv. Prostor jako geografické vymezení přibližně (sic!) čtrnácti jižanských států? Prostor jako kulturně, společensky a politicky utvářený region? Prostor filmové mizanscény? Podobně i termín Jih je bez jasných kontur: Jih kulturní? Jih literární? Filmový? Jih McCarthyho, který do sebe všechny zmíněné části pojímá?

Neexistuje jedna jasně definovaná *esence Jihu*, ke které by bylo možno se vztahovat. Ruku v ruce s výše nastíněným problémem samotné definice tématu práce pak jde i otázka odpovídající metody. Pakliže není jasná definice toho, co je to Jih, není snadné nalézt pro jeho pojetí odpovídající metodologii. Ve své práci se k tomuto problému obšírněji vyjadřuji, zde bych jen zjednodušeně uvedla proces hledání vhodné metody. Zprvu se mi nabízela žánrová optika, neboť žánr ve filmu dopomáhá ke zjednodušení čtení jeho obsahu, poskytuje jasná vodítka a má svou vlastní historii. Protože se zabývám čtyřmi filmy, u nichž se ve všech případech objevuje jako jeden z možných žánrů western, zdálo se být snadné použít právě westernový žánrový diskurz. Při bližším pohledu však záhy vyšlo najevo, že pohled žánru do sebe nedokáže uspokojivě zahrnout všechny aspekty pojmů *prostor* a *Jih* a že je tedy nutné zvolit přístup odlišný.

Téma žánru však přesto v textu zůstává přítomno, o to vzhledem k důležité pozici, kterou žánr ve filmové historii amerického Jihu zastává. Hollywood při konstrukci „mccarthyovského“ Jihu nevychází ani tak ze stereotypních žánrových konvencí, ale navazuje na tradici zobrazení regionu v kinematografii.

Adaptační metodologie se v procesu ukázala být vhodnějším nástrojem; Petr Bubeníček dokonce naznačuje, že adaptační teorie se vyvíjí směrem ke stále většímu začleňování interkulturních přesahů. McFarlaneova enunciacie mi umožnila brát formálně v úvahu i prvky abstraktnější, které jsou však k mému tématu potřebné: atmosféra, filosofie, kulturní vědomí společnosti. Výsledný metodologický rámec jsem však byla nucena sestavit sama: zahrnula jsem do něj jak McFarlaneovu adaptační teorii, tak především odbornou literaturu věnovanou problematice jižanství a McCarthyho vztahu k Jihu.

Z témat amerického Jihu jsem pro své potřeby abstrahovala jeho nejdůležitější a nejzřetelnější rysy: jednak mýtus agrárního Jihu a pastorální idyly a jednak Jih otrokářský, rasově determinovaný a násilný. Avšak hledání těchto motivů v McCarthyho tvorbě se ukázalo být problematickým. Jak se tedy jižanství vůbec manifestuje v jeho díle? Důležitým faktem je, že McCarthy je běžně řazen mezi jižanské autory, a vztah jeho děl k tématu Jihu lze tedy předpokládat. Na základě přečtené literatury jsem dospěla k několika významným tematickým okruhům: McCarthyho ovlivnil *existencialismus* a je v jeho díle intenzivně přítomen, dále zde figuruje *jižanská gotika* a její projevy a v neposlední řadě se ve všech zkoumaných dílech setkávám s tématem *hraničnosti*, hranic a jejich překračování na různých úrovních.

McCarthy je odpůrcem mýtu agrárního pastorálního Jihu a ve svých románech se jej snaží dekonstruovat. Zobrazuje Jih opačný, lidsky i morálně zvrácený, neidylický (dokonce dystopický), plný násilí, úzkosti, izolace a tenkých hranic mezi barbarstvím a civilizací, životem a smrtí, příčetností a šílenstvím. Nástroje, kterými toho dosahuje, jsou právě existenciální tenze, gotické zvrácenosti a vypjaté hraniční momenty. A stejné nástroje, avšak v různé míře intenzity, používají i filmoví tvůrci, aby McCarthyho Jih konstruovali.

V souvislosti s adaptační teorií se v analytické části zabývám narativem a postavami, dále se pokouším nalézat přímé odkazy jižanského prostoru a v neposlední řadě pak zkoumám právě ony tři výše zmíněné oblasti: existenciální, gotické a hraniční motivy a témata. Tato témata se u McCarthyho projevují na rovině narativu, projektují se do postav, jejich charakterů a jednání a promítají se rovněž do idiosynkratického literárního stylu. Pro všechny tyto kategorie jsem musela nalézt odpovídající ekvivalenty v jednotlivých filmech, o což jsem se v analýzách pokusila.

Filmové adaptace z McCarthyho vesměs přejímají formativní prvky jeho pojetí jižanského prostoru; trojici zmiňovaných motivů v nějaké míře obsahují všechny: v *Cestě* se nejvíce promítá existenciální tematika spojená s fatalismem, což je patrné i v *Tahle země není pro starý*, v *Dítěti Božím* přichází nejintenzivněji ke slovu jižanská gotika a *Všichni krásní koně* se točí kolem tématu překonání hranice (ostatně spadají do *hraničářské trilogie*). V různé míře se tak režiséři snaží naplňovat McCarthyho současný antiidealistický předobraz amerického Jihu, avšak míra, v jaké tak činí, závisí také na jejich tvůrčí svobodě. Joel a Ethan Coenovi natočili auteurský avantgardněji laděný snímek (téměř absolutní nepřítomnost hudby z něj činí nezvyklé dílo), James Franco si mohl dovolit syrovou vizualizaci McCarthyho drsného fikčního světa a předhodit divákovi Lestera Ballarda ve vší jeho zřůdnosti. John Hillcoat autocenzorsky zasáhl do příběhu *Cesty* a položil větší důraz na téma rodiny, matky a předkatastrofického světa a Billy Bob Thornton byl studiem tlačěn do velkorozpočtového hollywoodského westernu, avšak také on se pokoušel včlenit do něj prvky McCarthyho poetiky.

Hollywood však na druhou stranu McCarthyho odkaz také v některých případech oslabuje, přičemž opomíjí některé aspekty prostoru Jihu, které tvoří v autorově díle důležitou významovou rovinu. V *Tahle země není pro starý* opomíjí důležitý katalyzátor, který příběh v literární předloze posouvá do zcela jiné roviny, do které je pak více včleněné kulturní a společenské svědomí Jihu. *Dítě Boží* sice

významně pracuje s jižanskou gotikou, avšak akcentuje Ballardův lidský rozměr na úkor jeho hrůzyplné osobnosti, která je však klíčovým nástrojem McCarthyho pastorálně-dekonstrukčního snažení. *Cesta* oslabuje linii zmaru, nevyhnutelného nebezpečí a bezmocnosti přidáním některých prvků, které literární předloha neobsahuje (rodina a pozice vypravěče) a *Všichni krásní koně* kladou nepoměrný důraz na milostný románec hlavního hrdiny, který je ale v širším měřítku mnohem marginálnější záležitostí.

Všechny filmy pak do McCarthyho světa vnáší jeden vizuální motiv, který v předloze není apriori obsažen: inklinují k používání westernové symboliky, westernových žánrových konvencí a výrazových prostředků. Vychází tak z tradice, která se utvářela v kinematografii amerického Jihu již od samého počátku a již jsou filmy dodnes poplatné.

Imaginární prostor Jihu ve filmových adaptacích však není jednotný, stejně jako není jednotný ani reálný jižanský prostor. Témata s ním spojená se v čase proměňují a Cormac McCarthy reflektuje pouze jejich segment. Například téma rasové nesnášenlivosti, dodnes živé, zůstává zcela mimo jeho zorné pole. Nelze tak vykreslit obecnou podobu prostoru amerického Jihu, protože ten prokazatelně obsahuje prvky, kterými se McCarthy vůbec nezabývá a výsledný obraz tak nemůže být kompletní. Avšak prostor Jihu nahlížený prizmatem McCarthyho vykazuje napříč zkoumanými díly shodné tematické celky, které se Hollywoodu daří konstruovat pouze dílčím způsobem.

Bibliografie

(1) ARBEIT, Marcel. *Americký jih ve filmu I.: Romantika a násilí*. *Cinepur*. 2004, **31**(1).

(2) ARBEIT, Marcel. *Fred Chappell, Cormac McCarthy a proměny románu na americkém Jihu*. Olomouc: Periplum, 2006, 295 s. ISBN 80-866-2421-8.

(3) ARBEIT, Marcel. Cormac McCarthy: Osudové hody mincí. *Cinepur*. 2008, **56**(3).

(4) ARBEIT, Marcel. *Americký jih ve filmu II.: Jih jako (ne)morální místo*. 2004, **32**(2).

ARTHUR, John. No Country For Old Genres: McCarthy, The Coens, and the Neo-Western. *The Artifice* [online]. 2015 [cit. 2016-06-15]. Dostupné z: <http://the-artifice.com/no-country-for-old-genres-mccarthy-the-coens-and-the-neo-western/>.

BACHMAN, Gregg. Indelible experience: An exploration of religion and ethnicity in the films of Woody Allen and the Coen Brothers. *Journal of Screenwriting*. 2014, **5**(3), 355-365. ISSN 17597137. Dostupné také z: <http://openurl.ingenta.com/content/xref?genre=article>.

BARKER, Deborah a Kathryn MCKEE. *American cinema and the southern imaginary*. Athens [Ga.]: University of Georgia Press, 2011, 374 s., New southern studies.

BARTHES, Roland. Introduction to the Structural Analysis of the Narrative. In: *New Literary History: On Narrative and Narratives*. **6**(2). The Johns Hopkins University Press, 1975, s. 237-272.

BAYLESS, Ryan S. a Allen H. REDMON. "Just Call It": Identifying Competing Narratives in the Coens' No Country for Old Men. *Literature/Film Quarterly*. 2013, **41**(1), 6-18.

BERCAW, Nancy a Ted OWNBY (eds.). *The new encyclopedia of Southern culture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009. ISBN 978-0-8078-3287-5.

Bible: český ekumenický překlad. 21. (12. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2016. ISBN 978-80-7545-009-8.

BLAIR, John. Mexico and the Borderlands in Cormac McCarthy's *All the Pretty Horses*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 2001, **42**(3), 301-307. ISSN 0011-1619. Dostupné také z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00111610109601146>.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, 14, 370 s., ISBN 978-0299101749.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BOWLES, Scott. *Sneak peek: 'The Road' is fiction, but the bleak scenery is real* [online]. 2008 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2008-08-06-the-road-preview_N.htm.

BRAUDY, Leo. Whose Country? *Film Quarterly*. 2008, **61**(4).

BUBENÍČEK, Petr. Zásahy adaptace: Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura: časopis pro literární vědu*. Praha: ÚČL AV ČR, 2013, **61**(2), 156-182.

BUNCH, Lonnie. America's Moral Debt to African Americans. *Smithsonian* [online]. [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://www.smithsonianmag.com/history/americas-moral-debt-african-americans-180951675/?no-ist>.

BURWELL, Carter. No Country for Old Men. In: *Carter Burwell Blog* [online]. 2007 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: http://www.carterburwell.com/projects/NCFOM.html#Carters_Notes.

CAMPBELL, Edward D. *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981, 212 s., ISBN 08-704-9327-2.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Garamond, 2015. Francouzská knihovna (Garamond). ISBN 978-80-7407-265-9.

COLLADO-RODRÍGUEZ, Francisco. Trauma and storytelling in Cormac McCarthy's no country for old men and the road. *Papers on Language & Literature*. 2012, **48**(1), 45-69.

COOPER, Lydia R. "He's a Psychopathic Killer, but So What?": Folklore and Morality in Cormac McCarthy's No Country for Old Men. *Papers on Language & Literature*. 2009, **45**(1), 37-59.

(1) EBERT, Roger. All the Pretty Horses. *Roger Ebert.com* [online]. 2000 [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://www.rogerebert.com/reviews/all-the-pretty-horses-2000>.

(2) EBERT, Roger. No Country for Old Men. *Roger Ebert.com* [online]. 2007 [cit. 2016-06-12]. Dostupné z: <http://www.rogerebert.com/reviews/no-country-for-old-men-2007>.

(3) EBERT, Roger. The Road. *Roger Ebert.com* [online]. 2009 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-road-2009>.

FISHER, Mark. The Lonely Road. *Film Quarterly*. 2010, **63**(3), 14-17. ISSN 0015-1386. Dostupné také z: <http://fq.ucpress.edu/cgi/doi/10.1525/fq.2010.63.3.14>.

FORTUNE, Drew. *James Franco on Cormac McCarthy, nasty reviews, and tackling necrophilia* [online]. 2014 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://www.avclub.com/article/james-franco-cormac-mccarthy-nasty-reviews-and-tac-207719>.

FRANKLIN, John Hope a Loren. SCHWENINGER. *Runaway Slaves: Rebels on the Plantation*. New York: Oxford University Press, 1999. ISBN 01-950-8449-7.

FRENCH, Warren G. *The South and Film*. Jackson: University Press of Mississippi, 1981, 258 s. ISBN 08-780-5148-1.

GALLMAN, Robert E. Self-Sufficiency in the Cotton Economy of the Antebellum South. *Agricultural History* [online]. Mississippi: Agricultural History Society, 1970, 44(1), 5-23 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/3741358?seq=1#page_scan_tab_contents.

GIRALDI, William. James Franco's Utterly Misguided Adaptation of Cormac McCarthy: What happens when a selfie-addicted celebrity takes on the darkest of American masters. *New Republic* [online]. 2014 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z:

<https://newrepublic.com/article/118905/james-francos-adaptation-cormac-mccarthys-child-god-review>.

GERSTER, Patrick. a Nicholas. CORDS. *Myth and Southern history*. Urbana: University of Illinois Press, 1989. ISBN 02-520-6025-3.

GREENWOOD, Willard P. *Reading Cormac McCarthy*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2009. ISBN 978-031-3356-650.

GUILLEMIN, Georg. *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. Texas: Tarleton State University southwestern studies in the humanities, 2004.

HOLLOWAY, David. *The Llate Modernism of Cormac McCarthy*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2002. ISBN 03-133-2227-9.

HUGHES, William, David. PUNTER a Andrew SMITH. *The Encyclopedia of the Gothic: Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature*. John Wiley & Sons, 2015. ISBN 978-140-5182-904.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, California: University of California Press, 1968. ISBN 978-052-0005-853.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, 232 s. ISBN 04-159-6794-5.

JACKSON, Robert. The Western and the Southern: Faulkner, Genre, and the Crisis of Modernity. *The Faulkner Society* [online], 1-8 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: <http://faulknersociety.com/mla06jackson.pdf>.

KELLER ESTES, Andrew. *Cormac Mccarthy and the writing of American spaces*. New York: Rodopi, 2013. Spatial practices, 16. ISBN 9789401208994.

KELLY, Christopher. Apocalypse Now: The Zombification of Cormac McCarthy. *Texas Monthly*. 2009, 11-14.

KING, Vincent Allan. "What have you done. What have you failed to do": Aesthetic and Moral Complacency in Cormac McCarthy's No Country for Old Men. *Mississippi Quarterly*. 2012, **65**(4), 533-556.

KITSES, Jim. Bloodred horizons. *Sight & Sound*. 2001, **11**(3).

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

KOLLIN, Susan. Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western. In: *Contemporary Literature*. 2001, **42**(3), 557-588. ISSN 0010-7484.

KORNEGAY, Jamie. The Evolution Of Southern Gothic. In: *Huffpost Books* [online]. 2015 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: http://www.huffingtonpost.com/jamie-kornegay/the-evolution-of-southern-gothic_b_6987510.html.

KORNEGAY, Jamie. 10 Best Southern Gothic Books. In: *Publishers Weekly* [online]. 2015 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/tip-sheet/article/66013-10-best-southern-gothic-books.html>.

LEO, John R. a Marek PARYZ. *Projecting Words, Writing Images: Intersections of the Textual and the Visual in American Cultural Practices*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011. ISBN 9781443833349.

LEOPOLD, Todd. *The South: Not all Bubbas and Banjos* [online]. 2012 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://edition.cnn.com/2012/04/14/us/bubba-southern-stereotypes/>.

LEVY, Emanuel. *Sling Blade* [online]. 2006 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://emanuellevy.com/review/sling-blade-2/>.

LIÉNARD-YETERIAN, Marie a Tai□na TUHKUNEN. *Le Sud au cinéma: de the Birth of a nation à Cold Mountain*. Palaiseau: École polytechnique, 2009, 249 s. ISBN 978-273-0215-466.

LYTTELTON, Oliver. In: *Indie Wire* [online]. 2012 [cit. 2016-06-21]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/11/5-things-you-should-know-about-the-making-of-no-country-for-old-men-104246/>.

MALIN, Irving. *New American Gothic*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

MAC KETHAN, Lucinda Hardwick, Todd W. TAYLOR a Joseph M. FLORA (eds.). *The Companion to Southern Literature: Themes, Genres, Places, People, Movements and Motifs*. Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 2001. Southern literary studies. ISBN 08-071-2692-6.

(1) MCCARTHY, Cormac. *Dítě Boží*. Praha: Argo, 2009. AAA (Argo). ISBN 978-80-257-0216-1.

(2) MCCARTHY, Cormac. *Tahle země není pro starý*. Praha: Argo, 2007. AAA (Argo). ISBN 978-80-7203-863-3.

(3) MCCARTHY, Cormac. *Cesta*. Praha: Argo, 2008. AAA (Argo). ISBN 978-80-7203-973-9.

(4) MCCARTHY, Cormac. *Všichni krásní koně*. Překlad Tomáš Hrách. Praha: Argo, 1995. AAA (Argo).

MCCLURE, Christopher. No Country for Old Gods. *Perspectives on Political Science*. 2010, **39**(1), 46-51. ISSN 1045-7097. Dostupné také z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10457090903455846>.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, 279 s. ISBN 01-987-1150-6.

MCPHERSON, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender and Nostalgia in the Imagined South*. Durham: Duke University Press, 2003. ISBN 08-223-3040-7.

MCSWEENEY, Terence. "Each Night Is Darker-Beyond Darkness": The Environmental and Spiritual Apocalypse of The Road. *Journal of Film and Video*. 2013, **65**(4), 42-58.

MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o kruté minulosti USA*. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-263-7.

NEWTON, Michael. *The Ku Klux Klan in Mississippi a history*. Jefferson, N.C: McFarland, 2010. ISBN 978-078-6457-045.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nečasové úvahy*. Praha: Mladá fronta, 1992. ISBN 09-514-2240-5.

NORRECE, T. Jones Jr. Rape in black and white: Sexual Violence in the Testimony of Enslaved and Free Americans. In: JORDAN, Winthrop D. *Slavery and the American South*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2008, s. 93-108. ISBN 9781604731996.

O'BRIEN, Michael. *Rethinking the South: Essays in Intellectual History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988. ISBN 08-018-3617-4.

PARNELL, Lindsay. *Cormac McCarthy: Reinventing the Southern Gothic* [online]. [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://theculturetrip.com/north-america/usa/texas/articles/cormac-mccarthy-reinventing-the-southern-gothic/>.

ROTHMAN, Adam. *Slave country American expansion and the origins of the Deep South*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2005. ISBN 978-067-4042-919.

KAY, Sanjida. All the Pretty Words: Writing In the Style of Cormac McCarthy. In: *The Write Practice* [online]. 2013 [cit. 2016-06-20]. Dostupné z: <http://thewritepractice.com/all-the-pretty-words-writing-in-the-style-of-cormac-mccarthy/>.

SEIDL, Tomáš. Existenciální studie v šarlatové. *Film a doba*. 2008, **54**(1). ISSN 0015-1068.

SEPICH, John a Edwin T. ARNOLD. *Notes on Blood Meridian: Revised and Expanded Edition*. Texas: University of Texas Press, 2013. ISBN 0292749600.

SHAPIRO, Zac. *The Western: Cormac McCarthy's 'All the Pretty Horses'* [online]. In: 2010 [cit. 2016-06-14]. Dostupné z: <https://shapz05.wordpress.com/2010/07/08/film-literature-the-western/>.

SØFTING, Inger-Anne. Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road*. *English Studies*. 2013, **94**(6), 704-713. Dostupné také z: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0013838X.2013.815390>.

SULLIVAN, Walter. *A Requiem for the Renaissance: The State of Fiction in the Modern South*. Athens: University of Georgia Press, 1976. Lamar memorial lectures, no. 18. ISBN 08-203-0390-9.

STAFF, Variety. 'Road' to Bigscreen: Wechsler Nabs Rights to McCarthy Book. In: *Variety* [online]. 2006 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://variety.com/2006/digital/news/road-to-bigscreen-1117953536/>.

THURNHER, Rainer, Wolfgang RÖD a Heinrich SCHMIDINGER. *Filosofie 19. a 20. století*. Překlad Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh, 2009. Dějiny filosofie (Oikoymenh), sv. 13. ISBN 978-80-7298-177-9.

TRAVERS, Peter. No Country for Old Men. *Rolling Stone* [online]. 2007 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/no-country-for-old-men-20071101>.

VANCHERI, Barbara. Filming Wraps up on Post-apocalyptic 'The Road'. *Pittsburgh Post-Gazette* [online]. 2008 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://www.post-gazette.com/ae/2008/04/24/Filming-wraps-up-on-post-apocalyptic-The-Road/stories/200804240487>.

WALSH, J. Christopher. *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*. Knoxville, Tenn: Newfound Press, University of Tennessee Libraries, 2009. ISBN 978-097-9729-270.

WEED, Tim. *Language as the Ghost of Meaning: Cormac McCarthy's Amazing Sentences* [online]. 2013 [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://weedlit.blogspot.cz/2012/02/language-as-ghost-of-meaning-cormac.html>.

WIENER, David. The Way of the West. *American Cinematographer*. 2001, **82**(1). *Variety* [online]. 2006 [cit. 2016-06-07]. Dostupné z: <http://variety.com/2006/digital/news/road-to-bigscreen-1117953536/>.

YUAN, Jada. Javier Bardem Still Mad at the Coen Brothers About His Haircut in 'No Country for Old Men'. *Vulture* [online]. 2007 [cit. 2016-06-13]. Dostupné z: http://www.vulture.com/2007/11/javier_bardem_still_mad_about.html.

All the Pretty Horses : Production Notes [online]. In: *Cinema.com*. [cit. 2016-06-02]. Dostupné z: <http://cinema.com/articles/323/all-the-pretty-horses-production-notes.phtml>.

Seznam použitých filmů

Bezstarostná jízda [Easy Rider] [film]. Režie Dennis HOPPER. USA 1969.

Big Lebowski [Big Lebowski] [film] Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA 1998.

Bratříčku, kde jsi? [Oh Brother, Where Art Thou?] [film]. Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA 2000.

Cesta [The Road] [film]. Režie John HILLCOAT. USA 2009.

Dítě Boží [Child of God] [film]. Režie James FRANCO. USA 2013.

Dvanáct let v řetězech [Twelve Years a Slave] [film]. Režie Steve MCQUEEN. USA 2013.

Forrest Gump [Forrest Gump] [film]. Režie Robert ZEMECKIS. USA 1994.

Hořící Mississippi [Mississippi Burning] [film]. Režie Alan PARKER. USA 1988.

Jako zabít ptáčka [To Kill a Mockingbird] [film]. Režie Robert MULLIGAN. USA 1962.

Jih proti severu [Gone with the Wind] [film]. Režie Victor FLEMING, George CUKOR, Sam WOOD. USA 1939.

Jsem uprchlý galejník [I am a Fugitive from a Chain Gang] [film]. Režie Mervyn LE ROY. USA 1932.

Mimo zákon [Down by Law] [film]. Režie Jim JARMUSH. USA 1986.

Nespoutaný Django [Django Unchained] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA 2012.

Po přečtení spalte [Burn After Reading] [film] Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA 2008.

Proposition [The Proposition] [film]. Režie John HILLCOAT. Austrálie/GB 2005.

Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví [Rosenkrantz & Guildenstern Are Dead] [film] Režie Tom STOPPARD, USA/GB 1990.

Seriózní muž [A Serious man] [film]. Režie Joel COEN, Ethan COEN. USA/GB 2007.

Tahle země není pro starý [No Country for Old Men] [film]. Režie Ethan COEN, Joel COEN. USA 2007.

Všichni krásní koně [All the Prety Horses] [film]. Režie Billy Bob THORNTON. USA 2000.

Zrození národa [Birth of a Nation] [film]. Režie David Wark GRIFFITH. USA 1915.

Obrazová příloha



Obr. 3



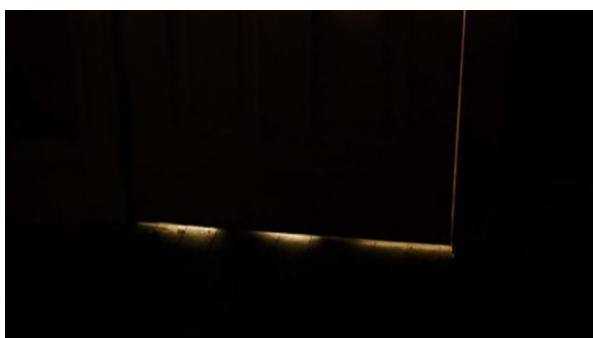
Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27



Obr. 28



Obr. 29



Obr. 30



Obr. 31



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36



Obr. 37



Obr. 38



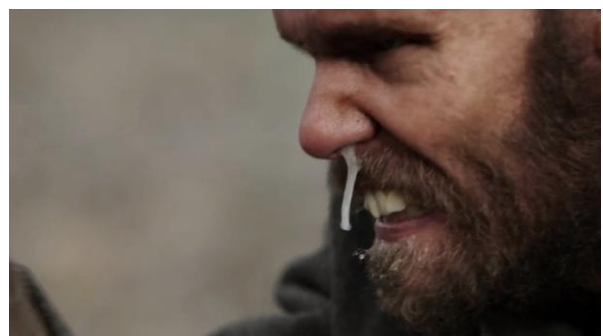
Obr. 39



Obr. 41



Obr. 42



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58



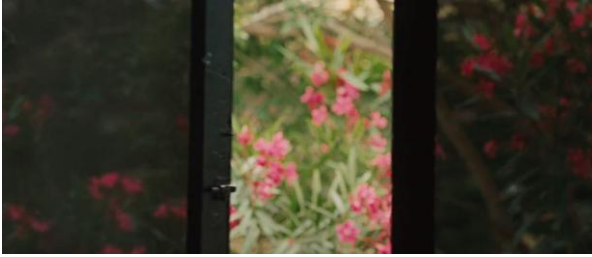
Obr. 59



Obr. 60



Obr. 61



Obr. 62



Obr. 63



Obr. 64



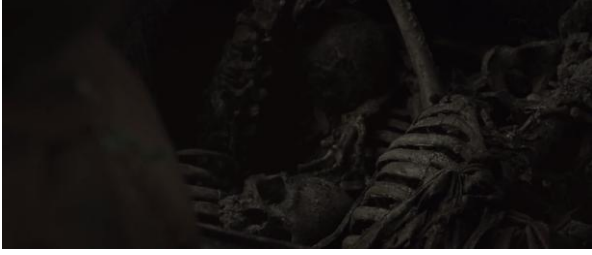
Obr. 65



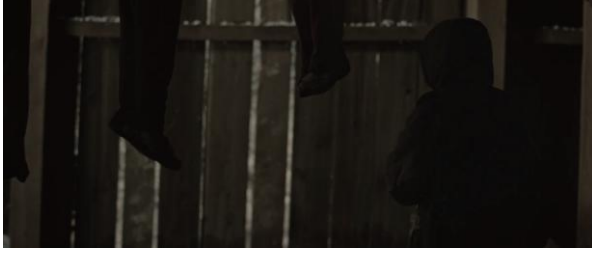
Obr. 66



Obr. 67



Obr. 68



Obr. 69



Obr. 70



Obr. 71



Obr. 72



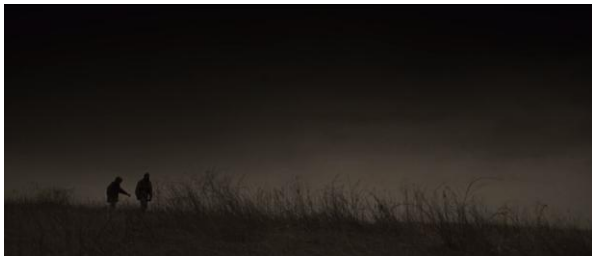
Obr. 73



Obr. 74



Obr. 75



Obr. 76



Obr. 77



Obr. 78



Obr. 79



Obr. 80



Obr. 81



Obr. 82



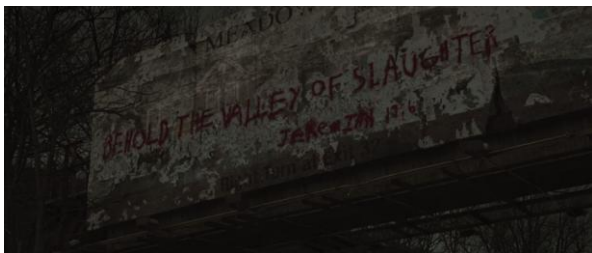
Obr. 83



Obr. 84



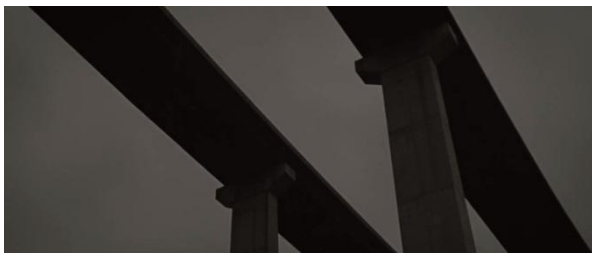
Obr. 85



Obr. 86



Obr. 87



Obr. 88



Obr. 89



Obr. 90



Obr. 91



Obr. 92



Obr. 93



Obr. 94



Obr. 95



Obr. 96



Obr. 97



Obr. 98



Obr. 99



Obr. 100

Obr. 101

Název:

Cormac McCarthy a jižanský film

Autor:

BcA. Barbora Prágerová

Katedra:

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Abstrakt:

Diplomová práce se zabývá analýzou způsobu, jakým současný Hollywood konstruuje specifickou podobu amerického jižanského prostoru v adaptacích románů Cormaca McCarthyho. Na příkladu čtyř filmů (*Tahle země není pro starý*, *Dítě Boží*, *Cesta* a *Všichni krásní koně*) si klade za cíl postihnout idiosynkratický obraz Jihu tak, jak je v dílech McCarthyho utvářen a zjistit, zda se projevuje rovněž ve filmových adaptacích. Práce se zabývá tradičním pojetím jižanského prostoru, a to jak všeobecně, tak konkrétně v kinematografii, dále zkoumá projevy jižanství v díle McCarthyho a v neposlední řadě analyzuje čtyři zmíněné filmy.

Klíčová slova:

McCarthy, prostor, jižanství, Jih, film, hranice, existencialismus, adaptace, Hollywood, kultura, kontext

Title:

Cormac McCarthy and Southern Cinema

Author:

BcA. Barbora Prágerová

Department:

Department of Theatre and Film Studies

Supervisor:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Abstract:

This thesis analyzes the way in which contemporary Hollywood constructs a specific form of American Southern area as it is depicted in the novels of Cormac McCarthy. On the examples of four films (*No Country for Old Men*, *Child of God*, *The Road* and *All the Pretty Horses*) the thesis aims to capture the idiosyncratic image of the South as it is visible in the works of McCarthy and find out whether it is also reflected in film adaptations. The work deals with the traditional concept of Southern area, both generally and specifically in cinematography, as well as investigates southernness in the work of McCarthy and finally analyzes the four aforementioned films.

Keywords:

McCarthy, space, southernness, South, film, border, existentialism, adaptation, Hollywood, culture, context