

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**From Dusk Till Dawn – Srovnávací
analýza filmové a televizní formy**

Jan Zbořil

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *From Dusk Till Dawn – Srovnávací analýza filmové a televizní formy* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování *Mgr. Jakobovi Kordovi, Ph.D* za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

ÚVOD	5
1. ZHDNOCENÍ POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	7
1.1. LITERATURA.....	7
1.2. PRAMENY.....	12
2. METODOLOGIE	15
3. NARACE	22
1.1. FABULE A SYŽET	23
1.1.1. Čas.....	26
1.1.2. Prostor	27
1.1.3. Rozsah informací.....	29
1.1.4. Hloubka informací.....	30
1.2. POSTAVY.....	33
1.1.1. Mytologie upírů.....	34
1.1.2. Podobnost postav upírů v kontextu mýtů a legend.....	34
1.1.3. Komparativní analýza hlavních postav filmového a televizního zpracování.....	37
4. STYL	43
1.1. REŽIJNÍ RUKOPIS FILMU V KONTEXTU TVORBY ROBERTA RODRIGUEZE	43
1.2. TELEVIZNÍ REŽIE.....	45
1.1.4. Stanovení stylových prvků v Pilotu	45
1.1.5. Užití a modifikace stylových prvků v dalších dílech seriálu	47
ZÁVĚR	49
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	50
SEZNAM TABULEK	55
SEZNAM OBRÁZKŮ	56
SEZNAM ZKRATEK	57
SEZNAM PŘÍLOH	58
1. FAKTOGRAFIE FILMU	59
2. <DALŠÍ PŘÍLOHA>	60

Úvod

Téma, o kterém má bakalářská práce pojednává, jsem si zvolil na základě osobních zájmů. Ve svém pracovním i volném čase se věnuji scenáristice, sleduji různé adaptační postupy a různé druhy audiovizuálních děl. Zastávám názor, že aby bylo v dnešní době audiovizuální dílo u diváků úspěšné, musí zaujmout myšlenkou, která je následně rozvinuta v narativní struktuře. Jinými slovy, aby byl hraný fikční film/televizní pořad úspěšný, musí mít kvalitní scénář.

O scenáristickou a režijní tvorbu Quentina Tarantina jsem se začal zajímat již při studiu na základní škole v roce 2008, kdy jsem byl fascinován z mého pohledu inovativními narativními přístupy filmů *Reservoir Dogs* (1992), *Pulp Fiction* (1994) a *Four Rooms* (1995)¹. Zmíněné filmy jsou z hlediska vyprávění charakteristické síťovým narativem² a syžetovou inverzí³. Na filmech mě bavila především tvůrčí snaha o aktivizaci diváka. S přibývajícím věkem jsem jakožto zkušenější divák začal doceňovat i stylistické⁴ kvality jeho filmů jako například několika plánové rámování s hereckými výstupy v dlouhých záběrech či využívání titulků k zesílení komunikativnosti narace. S tvorbou Roberta Rodrigueze jsem se setkal u již zmíněného filmu *Four Rooms*, dále *El Mariachi* (1992), *Desperado* (1995), *The Faculty* (1998) a *Spy Kids* (2001)⁵. Na rozdíl od Quentina Tarantina je Rodriguezova tvorba tematicky i stylově unikátní v každém filmu a hledání jednotné poetiky z kánonu tvorby je obtížné, protože cílí k dětskému i dospělému publiku. Jeho filmy pro dospělé disponují adrenalinem nabytou akcí,

¹ V českém distribučním překladu *Gauneři, Pulp Fiction a Čtyři pokoje*. U Čtyř pokojů pracoval Quentin Tarantino jako scenárista a režisér povídky *Muž z Hollywoodu*. Informaci jsem čerpal z: NECHVÍLOVÁ, Kateřina. Recenze: Osm hrozných – Stáhnout z internetu nebo jít do kina? In: *literarky.cz* [online]. 5. 1. 2016 [cit. 2. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.literarky.cz/kultura/film/21283-recenze-osm-hroznych-stahnout-z-internetu-nebo-jit-do-kina> Path: homepage; kultura; film.

² Několik narativních linií, které se v určitých scénách prolínají. Přeloženo z anglického pojmu „Network Narrative“. Informaci jsem čerpal z: BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Lessons from BABEL*. In: davidbordwell.net [online]. 27. 11. 2006 [cit. 2. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/> Path: homepage; blog; 2006.

³ Nechronologické řazení scén v syžetu. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu; Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011. s. 120-121.

⁴ Filmový styl – mizanscéna, kamera, střih, zvuk. Tamtéž, s. 6-7.

⁵ Robert Rodriguez. In: *imdb.com* [online]. [cit. 2. 2. 2016]. Dostupné z

<http://www.imdb.com/name/nm0001675/> Path: homepage; search; Robert Rodriguez.

explicitním násilím a ručními i digitálními vizuálními efekty, kterými dává poctu exploatačnímu žánru, na němž v mládí spolu s Tarantinem vyrůstal při sledování⁶.

Prvním podmětem zhlédnutí celovečerního filmu *From Dusk Till Dawn* (1996) pro mě bylo očekávání z uvedené kombinace jmen a pozic scenáristy Quentina Tarantina a režiséra Roberta Rodrigueze. I přes mé předchozí divácké zkušenosti u obou tvůrců je pro mě *From Dusk Till Dawn* dílo, které překvapí. Tento film je nejvíce charakteristický změnou žánru. Právě ta stála za vznikem druhého podmětu – zhlédnout první řadu desetidílného seriálu *From Dusk Till Dawn: The Series*. Rozdíly narativních a stylistických prvků filmové a televizní formy mě fascinovaly natolik, že jsem se rozhodl podrobit je srovnávací analýze v této bakalářské práci. Při psaní jsem si zvolil stanovisko diváka, který disponuje znalostí filmu *From Dusk Till Dawn* a analyzuje modifikace v jeho televizní, respektive seriálové verzi. Nutno podotknout, že v průběhu psaní mé práce vznikla i druhá řada seriálu, kterou jsem z důvodu modifikace zadaného tématu a časové náročnosti do práce nezahrnul. Předmětem je pouze první řada z roku 2014 (respektive vysílací sezóny 2013/2014). Výčet literatury a pramenů, se kterými při analýze pracuji, zmiňuji v následujících kapitolách *Literatura, Prameny a Metodologie*.

Cílem této práce je analýza vybraných dílů první řady televizního seriálu *From Dusk Till Dawn: The Series* s přihlédnutím na původní filmovou verzi a jejich vzájemné vazby. Touto volbou nechci v žádném případě filmovou verzi upozadit. Pouze se budu více zabývat televizní verzí, z důvodu většího mechanického času pro rozvoj inovativního vyprávění, detailnější vykreslení motivací postav a mytologie fikčních světů. Na závěr upozorňuji, že veškeré překlady cizojazyčných textů jsem prováděl já, jakožto autor této práce.

⁶ *Dokument Hollywood míří do pekla a Ze zákulisí (s komentářem režiséra)* [Hollywood Goes to Hell] [dokumentární film]. USA, 2000.

1. Zhodnocení použité literatury a pramenů

Cílem podkapitoly Literatura bude obsahové shrnutí a hodnocení literárních titulů z upří historie a literární, filmové a televizní teorie. V literatuře, věnující se filmové a televizní teorii, se zaměřuji pouze na žánry. Nikoliv přístupem k žánru jako obecné problematice, ale konkrétně hororovému žánru a žánrům akční a sci-fi, které bývají v současné kinematografii a televizní produkci modifikovány kombinací prvků žánru horor (například ve filmech *Resident Evil*, *Dark Skies*, *Blade* nebo u televizních pořadů *Buffy the Vampire Slayer*, *The X-Files*, *Parasyte: The Maxim*). V přehledu literatury nehodnotím tituly zabývající se typy narativních struktur, stylovými prvky filmu či televize a adaptačními mechanismy, protože jsou součástí mých metodologických východisek a budu se jim samostatně věnovat v kapitole Metodologie. U upří odborné literatury hodnotím tituly, jejichž téma zkoumá upří mytologii v kontextu současné a historické kultury. V podkapitole Prameny shrnu a zhodnotím prameny, které jsem využíval k napsání této práce.

1.1 Literatura

Jako první zdroj odborné literatury uvádím knihu *The Television Genre Book*⁷ od Glena Creebera, který je editorem sborníku a autorem několika kapitol. Publikace se zabývá různými televizními žánry a jejich charakteristikami, které jsou konkretizovány na audiovizuálních dílech americké a britské televizní produkce. *The Television Genre Book* zkoumá žánry z hlediska historické evoluce a změn narace/stylu na základě společenských situací. V první kapitole autoři čtenáře nejprve seznamují s definicí žánrů a následně teorie aplikují v praxi. Obecné problematice televizních žánrů se oproti průzkumu konkrétních pořadů autoři věnují v relativně malém rozsahu. Druhá kapitola s názvem *Drama* je pro moji práci podstatně důležitější. Věnuje se fikčním televizním žánrům a jejich prvkům, aplikovaných v analýzách vybraných pořadů. *The Television Genre Book* ovšem neobsahuje samostatnou studii o žánru horor. Pracoval jsem tedy s žánry, které bývají se zmíněným hororem v televizní a filmové produkci nejčastěji kombinovány a modifikovány⁸. Jako první informační zdroj jsem zvolil kapitolu *The Action*

⁷ CREEBER, Glen (ed.). *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008. 232 s.

⁸ V předmětech mé práce dominuje žánr horor, ale je kombinován i s jinými žánry.

*Series*⁹. Kapitola charakterizuje americkou a britskou televizní produkci akčních pořadů a stanovuje jejich dominanty. Tedy důraz na vizuální akci v kontextu sociální intertextuality a médií doby vzniku. Autor zkoumá žánr z několika hledisek. Popisuje jeho historický vývoj (změny inovací narativní struktury i programování v televizních érách konče posledním desetiletím dvacátého století), dělí žánr do různých kategorií a prezentuje výsledky ekonomického a recepčního výzkumu.¹⁰ Jako druhou kapitolu uvádím Science Fiction¹¹, která je taktéž dělena na obecnou teoretickou část a konkrétnější praktickou část. Žánr Science Fiction má na rozdíl od *The Action Series* k hororu blíže, protože spolu s ním a žánrem fantasy spadá do skupiny žánrů populární fantastiky.¹² Při hledání společných prvků odborného textu a předmětu mé práce jsem narazil na paralelu v článku *The X-Files*¹³. Důvodem její existence je hybridizace žánru a existence nadpřirozených jevů v současné Americe jakožto konstrukčních prvků fikčního žánru, které jsou obsaženy v narativech *The X-Files* i *From Dusk Till Dawn* a *From Dusk Till Dawn: The Series*. Kapitola Science Fiction vysvětluje žánrové kombinace¹⁴ v rámci marketingu a effects¹⁵. Poslední kapitola, kterou jsem z této publikace využil, je *Teen Series*. Konkrétně část věnovaná sérii *Buffy the Vampire Slayer*¹⁶. Text shrnuje ve stručnosti všechna fakta o seriálu z hlediska žánru, natáčení i programování. Zkoumá práci s budováním příběhu na základě syntax skloubení tématu dospívání a boji proti nadpřirozeným entitám v současnosti. Další kapitoly *The Television Genre Book* jsou věnovány faktuálním a genderových pořadům. Jejich obsahový

⁹ Kapitola *The Action Series* je strukturována na dvě části. První část, věnovanou obecným zákonitostem žánru a analýze dvou sérií *The Man from U.N.C.L.E.* a *The Avengers*, napsal interdisciplinární vědec Toby Miller. Druhou část, zabývající se seriálu *24*, napsal editor knihy Glen Creeber.

¹⁰ CREEBER, Glen, pozn. 7, s. 24-29.

¹¹ Tamtéž, s. 36-42.

¹² MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. s. 253.

¹³ CREEBER, Glen, pozn. 7, s. 39.

¹⁴ *X-Files* je kombinací science fiction, detektivky a hororu, což pomohlo rozvoji nových narativních postupů jako například detektivní seriality, která byla do té doby u detektivní fikce převážně sériovou záležitostí. Dále i z hlediska síťových plánů a spin-offů. Tamtéž.

¹⁵ Zkoumání chování u diváků na základě sledovaného pořadu. Informaci jsem čerpal z: CALVERT, Ben, CASEY, Bernardette, CASEY, Neil, FRENCH, Liam, LEWIS, Justin. *Television Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2008, s. 94-95.

¹⁶ CREEBER, Glen, pozn. 7, s. 53.

podíl je v knize daleko větší, než je tomu u kapitoly *Drama*. Tento titul je mi velkým přínosem nejen z hlediska problematiky žánrů, ale i z hlediska divácké reflexe a očekávání.

Druhým titulem využívané odborné literatury je sborník *Horor a paralelní světy*¹⁷, který současně spadá i do kategorie prameny. Charakteristickou metodologií publikace je širší analýza hororového žánru ve filmu od počátků kinematografie, až po současnost s cílem nalezení výsledků, jak současného diváka vyděsit. Jednotliví autoři zastávají ve svých kapitolách různá stanoviska a rekonstruují tvorbu narace konkrétních děl v sociologickém měřítku. Velice cenným zdrojem informací o žánrových konvencích se pro mě stala kapitola *Tělo jako poslední limita poznání: Postmoderní remaky Úsvitu mrtvých a Texaského masakru motorovou pilou*¹⁸. Autor v kapitole hodnotí pozitiva a negativa jednotlivých přístupů k problematice filmového hororu jakožto svébytného žánru, což oceňuji, protože jeho názory mohou být nápomocné při hledání správného analytického přístupu k psaní práce o hororu. Spolu s touto problematikou zmiňuje společenský kontext (historickou produkci, propagaci, distribuci, recepci) a přístup režisérů k zákonitostem, které žánr stanovuje.¹⁹

Třetím titulem odborné literatury je *Encyklopedie literárních žánrů*²⁰. Tuto publikaci jsem si vybral kvůli intertextuální povaze žánru. Jedná se o „souhrnnou práci z oboru literární genologie a historické poetiky“²¹, která metodologicky vychází z psychologie, fenomenologie, sociologie a sémiotiky. Její obsah je řazen abecedně podle jmen jednotlivých žánrů. Není však pouze etymologickým úvodem termínů, ale zabývá se i historickým vývojem žánrů s odkazy koexistence žánrů ve scénickém a výtvarném umění. V mé práci čerpám informace ze stati věnované literárnímu žánru horor, která stanovuje jeho dominanty a formuje čtenářské očekávání. Čtenář je nejprve seznámen s původem slova („z anglického horror =

¹⁷ Vznikl v rámci čtvrtého ročníku festivalu Film Sokolov se zaměřením na žánr horor. Informaci jsem čerpal z: *filmsokolov.com* [online]. [cit 5. 2. 2016]. Dostupné z: <http://filmsokolov.cz/minule-rocniky/> Path: homepage; minule rocniky.

¹⁸ FÍLA, Kamil. Tělo jako poslední limita poznání: Postmoderní remaky Úsvitu mrtvých a Texaského masakru motorovou pilou. In. *Horor a paralelní světy*. Praha: Film Sokolov, 2004. s. 10-15.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol, pozn. 12.

²¹ Tamtéž, s 5.

hrůza, zděšení²²) a souvisejícími termíny. Následně se autoři zaobírají zařazením žánru do nadřazené skupiny, stanovuje podoby žánru – fantastickou a realistickou a shrnuje výsledky empirického výzkumu u čtenářů. Dále uvádí několik typických postav žánru, tradiční a moderní topos prostředí, motivy, témata, kombinování žánrů a historickou evoluci z iracionálního k reálnému hororu v české i světové literatuře. Autoři zmiňují několik literárních titulů, které významně pomohli definovat a modifikovat žánr. *Encyklopedie literárních žánrů* je velice cennou odbornou literaturou, protože je srozumitelným a zároveň i obsáhlým úvodem do problematiky žánrů.

Čtvrtým titulem odborné literatury je kniha *Upíři – Od Draculy po Stmívání: Kompletní průvodce upíří mytologií*²³. Obsah knihy je dělen do pěti různých kapitol, zaměřující se na různá odvětví slova upír a jeho využívání v obecné historii z hlediska kulturní, sociální a fyzické antropologie a etologie. U tohoto titulu si dovoluji tvrdit, že jsem pracoval se všemi kapitolami s výjimkou kapitoly *Vyznavači vampyrismu*²⁴, z důvodu tematického proplétání a neustálých vzájemně na sebe odkazujících kapitol, i s přihlédnutím na fakt, že jsou děleny dle letopočtů a různých společenských vrstev či etnografie. Kniha je strukturována od počátků upířího mýtu, až po současnou reflexi upírů v beletrii, románech, filmu, televizi a hudbě. V kapitole Postavy budu srovnávat sémantické a syntaktické indikátory u postav předmětů analýzy s archetypy upírů u existujících mýtů a legend o upírech.²⁵

Pátým titulem je publikace *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*²⁶ od anglické autorské dvojice Lorna Jowett a Stacey Abbott. Tato kniha je velice obsáhlým zdrojem informací o televizním hororu (v érách 1950-1975, 1975-1990, 1990-současnost) s částečnou reflexí filmu od dob počátků kinematografie, až po rok 2013. Autoři zkoumají pojem televizní hrůza a její přijetí televizním divákem. Na knize oceňuji přemýšlivý, důkladný a zábavný pohled na

²² Tamtéž, s. 253.

²³ MONTAGUE, Charlotte. *Upíři – Od Draculy po Stmívání: Kompletní průvodce upíří mytologií*. Praha: Naše vojsko, 2013. 191 s.

²⁴ Tamtéž, s. 88-135.

²⁵ Tamtéž, s. 4-5.

²⁶ ABBOTT, Stacey, JOWETT, Lorna. *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. 1. vyd. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2013. 256 s.

hrůzu v televizi, neboť právě to z ní dělá velmi čtivý titul určený nejen pro analytiku a vědce, ale i pro fanoušky hororu v audiovizuálním zpracování. Autoři do svých analýz a tezí zahrnují i názory, respektive pocity vybraných jedinců při sledování televizního hororu. Následně zkoumají vztah mezi hororovým žánrem a televizní formou z hlediska narace a stylu u vybraných pořadů a obhajují hybridizaci žánrů v televizní produkci v rámci postmoderny. Spolu s významovými a syntaktickými prvky autoři reflektují i události vzniklé při přípravě distribuce v tv flow a reakce diváků v procesu recepce pořadu. Publikace celkově přichází se závěrem, že televizní horor má v umění obrovský potenciál. Nutno podotknout, že jsem při četbě pracoval s elektronickou verzí na portále scribd.com, která se od tištěné verze liší v číslování stránek.²⁷

Šestáým titulem odborné literatury je publikace *Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*²⁸. Autoři se v ní věnují problematice destabilizace televize jako diskrétního objektu společenského podvědomí ve věku technologické, ekonomické a kulturní konvergence. Tento sborník zkoumá televizi prostřednictvím několika kritických přístupů z formálních a průmyslových analýz technologie, studie recepce, politické ekonomie a kritiky nadnárodních toků televize. Pro svou práci jsem využil obsaženou studii: *Masters of Horror - Televizní auterství a progresivní potenciál pochybného žánru*²⁹ od autorky Heather Hendershot. Text se zabývá takzvanou pokladní renesancí amerického hororového filmu neboli vrchol diváckého zájmu z hlediska ekonomie. Autorka dokládá fakta rozdílů marketingu blockbusteru a neznámého nízkorozpočtového filmu. Přichází se závěrem, že oba dva typy filmů jsou v současnosti stejně úspěšné. Současný levný horor však podle ní postrádá humor a politický kontext oproti exploatačním filmům padesátých a šedesátých let dvacátého století. S antologií *Masters of Horror (2005-2007)* se televizní stanice Showtime a auteur Mick Garris spolu s některými staršími i

²⁷ Odkaz na elektronickou verzi zde: <https://www.scribd.com/book/248918027/TV-Horror-Investigating-the-Dark-Side-of-the-Small-Screen> Pro četbu je nutné mít předplacený uživatelský účet na webových stránkách.

²⁸ BINFIELD, Marnie, KACKMAN, Michael, PAYNE, Matthew Thomas, PERLMAN, Alisson, SEBOK, Brian (ed.). *Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*. New York: Routledge, 2010. 304 s.

²⁹ HENDERSHOT, Heather. *Masters of Horror: TV auteurism and the progressive potential of a disreputable genre*. In BINFIELD, Marnie, KACKMAN, Michael, PAYNE, Matthew Thomas, PERLMAN, Alisson, SEBOK, Brian (ed.). *Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*. New York: Routledge, 2010. s. 144-163.

mladšími filmovými režiséry pokusili o návrat společenského a politického kontextu v televizní produkci a souvisejících realizačních náležitostí. V rámci pořadu stanovuje na základě historických faktů teorii – film je primárně režisérovo médium, zatímco televize patří producentům, kteří v pilotním dílu pořadu vytvoří specifický styl a toho se nadále drží, což se snaží *Masters of Horror* změnit.³⁰

Sedmým titulem je *Kniha o televizi* od Jeremy Orlebara.³¹ Tento titul je obsáhlým úvodem do problematiky televizní produkce, která je srovnávána s filmovou produkcí. V publikaci definuje například vazbu žánru s diváckou reflexí a problémy s rozpoznáváním jedinečných žánrových rysů v televizi. Kniha o televizi nemá jednotnou metodologii či určitý úhel pohledu. Autor zkoumá předmět z několika různých pohledů a závěrem je obecný komplexní souhrn informací z mnoha odvětví výzkumu televize. Obsažená hesla však nerozebírá za užití odborných televizních a filmových termínů. Informace zprostředkovává na praktických příkladech, popsaných v co nejsrozumitelnějších větách, aby text pochopil i čtenář, který se filmem a televizí do detailu nezabývá. Publikace může čtenáři sloužit i jako návod k pracovním postupům u určité televizní či filmové profese.

1.2 Prameny

Cílem této kapitole je uvést souhrn pramenů, které při psaní této práce využívám, a jsou pro mě nepostradatelnými informačními zdroji v analytické části. V textu pracuji se třemi typy pramenů: audiovizuálními díly, tištěnými zdroji a elektronickými zdroji. Základním a nenahraditelným zdrojem pro moji práci je audiovizuální dílo - celovečerní film *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez), ke kterému se pojí fotografie a jednotlivé snímky ze záběrů použitých ve finální distribuční dvd verzi. Mimo samotnou mechanickou stopáž filmu pracuji také s bonusovými materiály na českém dvd vydání – *Dokument Hollywood míří do pekla a Ze zákulisí (s komentářem režiséra)*. Druhým pramenem, který analyzuji, je desetidílná první řada seriálu *From Dusk Till Dawn: The Series*, vysílaná v sezóně 2013/2014 (v časovém rozmezí od 11. března 2014 do 20. května 2014) na kabelové televizní stanici El Rey. V praktické části práce analyzuji její post-flow

³⁰ Tamtéž, s. 149.

³¹ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: NAMU, 2012. 228 s.

verzi, která se od televizní verze liší z hlediska zrušení cenzury u erotických segmentů, absencí rekapitulace klíčových událostí z předchozích dílů v novém dílu a branding³². U analýzy seriálu uvádím i oficiální fotografie distributora a snímky z video souborů, zachycené pomocí tlačítka PrntScrn (funkce printscreen). Při tvorbě kolážových obrázků, v nichž jsou snímky z filmu i seriálu, jsem pracoval s programem Corel Draw 11. Dále pracuji s prameny – celovečerními filmy *Desperado* (1995) a *The Faculty* (1998) na distribučních dvd vydáních.

Jako diváčkou reflexy využívám recenze od profesionálních kritiků ze stránky *Metacritics.com*³³. Je to web, který obsahuje hodnocení filmových kritiků i běžných diváků. Nejen, že přehledně průměruje hodnocení uživatelů, ale odkazuje i k původu článků, z důvodu dohledání informací, například právě k citacím a odkazování na původní stránky či archívy. Při rešerši se zaměřuji na recenze seriálové verze *From Dusk Till Dawn: The Series*. Recenze původní filmové verze v práci výrazně nereflektuji z důvodu nikoliv čistého zaměření na filmovou verzi, ale vazbou filmové a televizní verze. Navíc většina kritiků v recenzích seriálu (často pouze pilotního dílu) reflektuje její předlohu, i když většinou jen okrajově. Dále pracuji s českou recenzí Tomáše Chvála *From Dusk Till Dawn: The Series aneb recenze televizního Od soumraku do úsvitu*³⁴, v níž autor hodnotí první dva díly seriálu s01e01 – *Pilot*³⁵ a s01e02 – *Krev není voda*³⁶. Na základě svých poznatků v rozdílech narace stanovuje vlastní hypotézy o pokračování a oba díly hodnotí pozitivně.

Třetím pramenem je již zmíněný sborník *Horor a paralelní světy*³⁷, který vyšel v rámci čtvrtého ročníku festivalu *Filmu Sokolov*, ale jeho kapitoly spadají do

³² Rozvoj firemní značky. Post-flow verze na rozdíl od televizní nemá v obraze umístěné loga a reklamy.

³³ Internetový web, zaměřující se na recenze hudby, počítačových her, televizních pořadů a filmů. Dostupné z: www.metacritics.com

³⁴ CHVÁLA, Tomáš. *From Dusk Till Dawn: The Series aneb recenze televizního Od soumraku do úsvitu*. In: kinobox.cz [online]. 27. 3. 2014. [cit. 29. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/8834-recenze-televizniho-serialu-od-soumraku-do-uvitu> Path: homepage; clanky; recenze.

³⁵ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e01 - Pilot*

³⁶ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e02 – Blood Runs Thick*

³⁷ FÍLA, Kamil, pozn. 18.

sekce odborné literatury z důvodu užití poznámkového aparátu odkazujícího na další odbornou literaturu.

2. Metodologie

Metodologie práce založena na stanovisku diváka a analýze televizní, respektive seriálové verze – *From Dusk Till Dawn: The Series* (2014) s přihlédnutím na filmovou předlohu *From Dusk Till Dawn* (1996) a zkoumání jejich vzájemných vazeb. U předmětů analýz budu zkoumat rozdíly ve vyprávění, z hlediska předefinovaných narativních postupů využívaných v televizních seriálech a pokusím se objasnit adaptační postupy při tvorbě remaku celovečerního filmu jako televizního seriálu. U stylu budu zkoumat primárně práci s mizanscénou (pohyby herců v prostoru), zvukem (dialog, šum, ruchy, hudba) a kamerovým rámováním. Dále budu dokládat kulturní a historický kontext u vytváření postav a postihnu užité stylistické prvky v návaznosti na naraci. Cílem této kapitoly bude uvést pojmy a hodnocení titulů odborné literatury, které využívám jako metodologická vodítka při analýze.

Základním zdrojem terminologie z oblasti filmové narace a filmového stylu je pro tuto práci stěžejní publikace *Umění filmu*³⁸ od Davida Bordwella a Kristin Thompson. Tento titul je úvodem do problematiky filmové formy, stylu, historie, žánrů a analýz z hlediska divákovy vnímání. Oceňuji na něm jeho přehlednost, autorský čtivě napsaný text a aplikaci pojmů v praxi. Informace čerpám primárně z části 2 a jejich kapitol *Důležitost filmové formy*³⁹ a *Vyprávění jako formální systém*⁴⁰. Jelikož budu v analytické části pracovat s několika typy audiovizuální děl, stanovím zde několik termínů, využívaných v analýzách fikčního filmu i fikčního televizního pořadu. U narace pracuji se základními pojmy: fabule a syžet. Fabule je definována jako souhrn všech událostí v lineární chronologii, které jsou ve filmu/televizním pořadu explicitně prezentovány nebo si je divák vyvozuje pomocí vodítek z filmové diegeze. Jsou to tedy události předpokládané, odvozené a přímo uvedené. Termín syžet označuje vše, co můžeme jako diváci ve filmu mechanického času vidět. Například diegetické prvky – přímo uvedené události fabule, ale i přidáný nediegetický materiál mimo svět vyprávění jako úvodní titulky nebo podkladová hudba. Z hlediska času a pořádku syžetu si divák odvozuje

³⁸ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 3.

³⁹ Tamtéž. s. 85-110.

⁴⁰ Tamtéž. s. 111-155.

pořádek fabule. Dalším termínem je kauzalita neboli metoda příčiny a následku. Nositeli příčiny a následku jsou postavy (lidé či bytosti a předměty s lidskými vlastnostmi). Díky kauzalitě jsou postavy hybateli děje, zapříčiňující události s vědomím následků⁴¹. Další pojmem, které Bordwell s Thompsonovou definují, je klimax neboli vyvrcholení. Klimax uzavírá řešení kauzálních vztahů ve vyprávění. Je zpravidla organizovaný na konec syžetu filmu, popřípadě jednoho dílu televizního pořadu. V metodologii se dále zabývám dvěma protipóly rozsahu informací – omezenou a neomezenou narací. Omezená narace je definována skrze znalosti hlavního protagonisty v syžetu. Pokud se divák dozvídá stejné množství informací jako protagonista a syžet prezentuje převážně scény s ním, je narace omezená. V případě, že je divák obeznámen s více narativními liniemi nebo zná více informací než hlavní hrdina, jedná se o naraci neomezenou. Dalšími protipóly jsou objektivita a subjektivita, které spadají pod takzvanou hloubku informací. Tedy spektrum od čistě objektivního pohledu na skutečnost a toho, co postava vidí a slyší, k němuž se pojí i stylistické pojmy jako point of view shots (optický hlediskový záběr, kdy kamera zastupuje pohled postavy), zvuková perspektiva (co postava slyší) a mentální subjektivita (vnitřní svět postav), kterou budu definovat u titulu zabývající se televizními formami⁴². V analytické části uvádím i pojem segment, který se ve filmové a televizní terminologii liší. Bordwell a Thompsonová segment definují jako část, skládající se z několika scén, které může pojit téma nebo část světa diegeze (například město nebo dům)⁴³. Televizní segment je zástupcem termínu scéna. Na rozdíl od filmové scény je prezentován v reálném čase. *From Dusk Till Dawn: The Series* bude z hlediska narace podroben komparativní analýze s filmovou předlohou za pomoci adaptačních mechanismů (rozvedení situací z filmových scén do televizních segmentů, změna časoprostoru a motivace postav, funkce vnitřních světů, flashbacky, retrospektivy, představy, síťový narativ).⁴⁴

⁴¹ Tamtéž, s. 113–118.

⁴² Tamtéž, s. 135.

⁴³ Tamtéž, s. 103–105.

⁴⁴ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 2.

U analýzy televizního a filmového stylu taktéž pracuji s publikací Umění filmu. Konkrétně s „částí 3 – kapitola 4 Záběr: *Mizanscéna*⁴⁵ a kapitola 8 Shrnutí: *Styl jako formální systém*⁴⁶. V tomto odstavci uvedu několik užitých pojmů z Umění filmu. Mizanscéna je termín přejatý z divadelní terminologie v souvislosti s inscenováním dramatických textů. U televize a filmu je mizanscéna definována jako souhrn čtyř aspektů: prostředí, osvětlování, kostýmů a masek, chování postav (pohyb a výkon, herectví a realita). Filmový či televizní režisér má tedy kontrolu nad mizanscénou a inscenuje událost pro kameru, respektive pro kamerové rámování. Ukazuje divákovi to, na co se má zaměřit při rekonstrukci fabule. Mizanscéna může být iluzí či realitou námi vnímaného objektivního světa nebo iluzí čistě imaginárního světa. Například v závislosti na žánru, diegezi nebo mentální subjektivitě. V analytické části se budu snažit definovat funkci mizanscény několika vybraných dílech televizního seriálu v závislosti na vztazích s narativními postupy. Pro pochopení zde stanovím i termíny z oblasti mizanscény v času a prostoru. Umění filmu definuje prostor ve dvou variantách – obrazového a scénického. Obrazový prostor je dvojrozměrný. I když závisí na umístění postav a předmětů v mizanscéně, nejde mu o hloubku, ale o obrazové rámování a výsledný poměr objektu k prostředí, díky kterému se divák lépe orientuje v akci a může si lépe odvodit z obrazu například citové rozpoložení postavy. Scénický prostor je trojrozměrný a pojí se k němu takzvaná vodítka prostorové hloubky. Divák si pomocí vodítek vytváří o mizanscéně představy objemu (tvar, stín, pohyb) a plánů (vrstvy prostoru – popředí, střední plán, pozadí). Čas v mizanscéně je režisérovou volbou co, kdy a jak uvidíme. K těmto volbám se pojí určující: pojmy pohyb, směr a rytmus.⁴⁷

Druhým titulem odborné literatury, ze kterého metodologicky vycházím při analýze je *Narrative Strategies in Television Series*⁴⁸. Tato kniha je věnována problematice strukturálních vlastností narativních postupů a režimů, konkrétně

⁴⁵ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 3, s. 125-221.

⁴⁶ Tamtéž, s. 397-419.

⁴⁷ Tamtéž, s. 125-221.

⁴⁸ ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. London: Palgrave Macmillan UK, 2005. 248 s.

narativitě⁴⁹ jednotlivých programů a naratologii⁵⁰ televizních seriálů/sérií v americké, britské a německé televizní produkci z pohledu divácké percepcce. Autoři definují pojmy seriál (částečná nebo úplná neuzavřenost), série (uzavřenost dílů) a hybridní formy (kombinace série a seriálu – zastřešující děj pro celou řadu či celý pořad, současně obsahující i díly s uzavřenými ději). Já v této práci využívám pojem seriál. Můj předmět práce je charakteristický přeléváním děje a návazností mezi díly. Každý díl má částečné uzavření (miniklimax) s možným otevřeným koncem (cliffhanger), ale ne konečným uzavřením. Autoři v knize stanovují pravidla obecného afektivního řádu pro současné televizní pořady – krátké, ale intenzivní. V praxi je toto tvrzení uplatněno jako užití většího množství důležitých informací v krátkém mechanickém čase. Například klíčové události v minutovém segmentu pořadu – nastínění problému, které se bude řešit již v teaseru⁵¹. K tomuto tvrzení definují pojmy non-linearity (taktéž můžeme uvést jako inverzní syžet), informační přetížení, hromadný přístup k různým materiálům a bricolage (sjednocení gest) ve vizuálních a zvukových kódech. Tyto pojmy autoři shrnují do výsledku empirických studií, jehož výsledkem je tvrzení potvrzující vývoj inovativních postupů narace v televizním seriálu, datovaného obdobím posledního desetiletí dvacátého století. Uvedu a vysvětlím zde několik pojmů z teorie narace, uváděných v této literatuře. Jedna z experimentálních narativních technik, užitých v televizním seriálu devadesátých let je multiperspektiva. U aplikování na naraci televizního seriálu se jedná o různé úhly pohledů několika postav na stejnou událost. V rámci opakování konfliktů autoři v literatuře užívají termín konstelace. Další často využívanou novou technikou je nespolehlivé vyprávění. V praxi se může jednat například o prezentaci mentální subjektivity (snu nebo představy – audiovizuální prezentace vědomí, taktéž zastoupená pojmem fokalizace) či vypravěčem nepravdě popisovaná událost (voice-overové vyprávění). Co se týče vypravěčů, kniha definuje dva druhy – homodiegetický (postava v rámci diegege na úrovni příběhu) a heterodiegetický (nefiguruje jako postava, zůstává pouze na úrovni diskurzu). Styl filmové a televizní formy je komparován na základě společných a rozdílných režijních prvků v kontextu žánru (přízpůsobení novému

⁴⁹ Schopnost vyprávět příběhy. Tamtéž, s. 12-46.

⁵⁰ Zkoumání způsobů vyprávění. Tamtéž.

⁵¹ Segment před úvodními titulky. Tamtéž.

médiu z hlediska práce s mizanscénou, hereckými výkony, vzhledem postav a vzhledem časoprostoru).⁵²

Třetím titulem odborné literatury je kniha *Television Style*⁵³ od Jeremy G. Butlera. Podle Butlera je styl „vzorem technik syntagmatických a paradigmatických jednotlivých vztahů, které vytváří s ostatními prvky charakteristický systém.“⁵⁴ *Television style* je úvodem do problematiky televizního stylu a „základním čtením v okamžiku, kdy médium prochází radikální transformací“⁵⁵. V analytické části práce využívám primárně kapitolu 2 – *Stylistický crossover v Network éře: Od filmu k televizi*⁵⁶. Tuto kapitolu jsem zvolil na základě zhlédnutí předmětu své práce a vycházím ze svého závěru, že filmová i televizní verze je z hlediska mizanscény výpravná. Navíc jak říkají Caldwell, Jameson a Ellis: „Filmové vlastnosti v rámci stylu u televizní produkce existují.“⁵⁷ Autor rozebírá stylové vyjadřování a význam v televizním kontextu na konkrétních snímcích⁵⁸ nejrůznějších televizních pořadů od telenovel a sitcomů až po reklamy. Tyto předměty jsou zkoumány z hlediska mizanscény a videografických vlastností, střihu a zvuku (dialog, hudba, šum a ruchy). Dále se kniha zabývá současnou konvergencí stylu, vycházející z výsledků empirického výzkumu. U tématu konvergence autor nejprve stanovuje společné a rozdílné prvky televizního stylu s filmovým a rozhlasovým stylem v historickém evolučním kontextu. Následně se detailně zabývá problematikou televizního stylu v kontextu estetického a technického historického vývoje. První termín, který využívám z této publikace, je auteur. Auteur je tvůrce televizního pořadu, který dohlíží na produkci každého dílu z hlediska narace i stylu, i když se ve většině případů inklinuje spíše ke scenáristice než režii. V mém předmětu

⁵² Tamtéž.

⁵³ BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: NY: Routledge, 2010. 248 s.

⁵⁴ Tamtéž, s. 26.

⁵⁵ Tamtéž, s. 13.

⁵⁶ *Stylistic Crossover in the Network Era: From Film to Television*. Informace jsem čerpal z publikace: BUTLER, Jeremy G. *Television style*. New York: NY: Routledge, 2010.

⁵⁷ CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press New Brunswick, 1995, s. 71.

⁵⁸ Z překladu anglického slova frame – snímek, ve smyslu jednoho filmového okénka.

zkoumání jde o jednu z výjimek⁵⁹. Seriály a série bývají stylisticky předdefinovány pilotním dílem, podle nějž se pak řídí režisér (nebo režiséři) a tvůrčí štáb u realizace a postprodukce dalších dílů. Auteur tedy nastaví estetické implementace stylu. Dalším pojmem je *telepoetics*, která je v televizních studiích obdobou Bordwellova filmového termínu *cinemoetics* – tedy jistá formální divácká očekávání z hlediska dosavadní zhlédnuté většího rozsahu tvorby určitého filmového tvůrce. Publikace se v analytických částech detailně zabývá mizanscénou a zvukovým designem, které budu analyzovat v kapitole Styl. Metodologicky však budu vycházet spíše z Umění filmu. Jednou z využívaných zmíněných definic, ze kterých metodologicky vycházím, je bezprostřední čas obrazu⁶⁰ - Bezprostřední čas obrazu koncentruje zobrazení času události, z čehož vyplývá tendence snižovat u diváka dojem přítomnosti v nepřítomnosti charakteristického filmu, zapřičiňující trvale živý pohled na prezentovanou diegezi. Televizní obraz je pro diváka přímý, tedy dělaný přímo pro něj, aby divák pochopil všechny vizuální kódy.⁶¹

Čtvrtým titulem odborné literatury, který využívám z hlediska metodologie je *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*⁶² od Briana MacFarlena. Již z názvu je jasné, že tento titul není shodný s mými vybranými předměty, jelikož se v práci analýzou literatury nezaobírám. Důvodem výběru tohoto titulu jsou obsažené adaptační mechanismy. Autor zastává stanovisko na pomezí čtenáře/diváka a filmového tvůrce v kontextu historie. Reflektuje názory různých filmových tvůrců a spisovatelů. Například francouzský filmový teoretik Christian Metz tvrdí, že „čtenář nikdy nenajde svůj film, protože to, co vidí v aktuálním filmu je nyní něčí fantazie“⁶³. Když toto tvrzení aplikujeme na televizní seriálový remake celovečerního filmu, jeden z možných výsledků je, že divák, obeznámený a ztotožněný s filmovou předlohou (respektive něčí původní fantazií obsaženou v audiovizuálním díle), nemůže najít totožnou fantazii v něčí

⁵⁹ Auteur Robert Rodriguez v rámci tvorby seriálu napsal pouze televizní scénář k pilotnímu dílu první řady *From Dusk Till Dawn: The Series*. Jako režisér realizoval čtyři epizody – *s01e01 Pilot*, *s01e02 Krev není voda*, *s01e04 Jdeme se toulat*, *s01e07 Pandemonium*.

⁶⁰ Televizní program: čas televizní tvorby = přenos zobrazení času = diegetická doba (čas události).

⁶¹ BUTLER, Jeremy G., pozn. 56, s. 49.

⁶² MACFARLEN, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, 296 s.

⁶³ METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, s. 12.

nové vizi. Antony Burgess zastává názor z jiného pohledu. Zaměřuje se na filmovou adaptaci bestselleru. Podle něj má předloha filmového scénáře – knižní bestseller potenciál k realizaci⁶⁴. Jinými slovy obsahuje mnoho situací, které by bylo zajímavé audiovizuálně zrealizovat. V aplikaci na film a seriál je tedy možné, že každý film, který je přetočen do televizního seriálu, obsahuje mnoho scén, které mají potenciál k detailnějšímu rozvedení.

⁶⁴ BURGESS, Anthony. On the Hopelessness of Turning Good Books into Films. *New York Times*, 1975 (4), s. 15.

3. Narace

V této kapitole se budu zabývat analýzou narace televizního seriálu s přihlédnutím na filmovou verzi. Zaměřím se na aplikaci jednoho námětu ve dvou typech rozdílných komplexních systémů uměleckých audiovizuálních děl a popíšu zde modifikace obsahu nutné k remaku celovečerního filmu, adaptovaného na formu televizního desetidílného seriálu. Zohledněny budu rozdíly ve fabuli a syžetu z hlediska času, prostoru, hloubky a rozsahu informací. Dále se budu zabývat postavami televizního seriálu, jejich charakterními rozdíly s původní filmovou verzí, kulturním a historickým kontextem užití mytologie upírů a motivacemi postav.⁶⁵

Film i televizní seriál vycházejí ze stejného námětu, jehož autorem je tvůrce speciálních efektů Robert Kurtzman. Synopse je takřka totožná. Bratři Seth a Richie Geckovi vyloupí banku a prchají před zákonem do Mexika, kde na ně čeká jejich společník. Při cestě jako rukojmí vezmou bývalého pastora Jacoba Fullera, jeho dceru Kate a adoptovaného syna Scotta, které chtějí bratři využít k bezpečnému přechodu hranic z Texasu do Mexika. Po úspěšném přechodu se v blízkosti hranic Geckovi a nedobrovolně i Fullerovi zastaví v baru Titty Twister, kde se bratři mají setkat se společníkem a převaděčci, jenž jim zajistí poklidný život za hranicemi. Vše jde téměř bez problému, dokud se místní tanečnice, vyhazovači a barman nepřemění v upíry. V tu chvíli začíná boj mezi lidmi a krvežíznivými monstry.⁶⁶

Proč má vlastně *From Dusk Till Dawn* potenciál být znovu natočen a převyprávěn jako seriál, když má uzavřené vyprávění? „Jsou příběhy, kdy už není co vyprávět.“⁶⁷ Původní film, natočený podle scénáře Quentina Tarantina byl poměrně svižný, ale hodně klíčových událostí, které by mohly být v syžetu uvedeny, ignoruje⁶⁸. Samotný syžet v první polovině filmu (před návštěvou Titty Twister) časově organizoval pouze následek a o příčině se divák dozvěděl později z repliky postav. Mnoho situací si divák musel odvodit nebo je pouze předpokládat

⁶⁵ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 3, s. 87.

⁶⁶ Informaci jsem čerpal z textu distributora na obalu dvd.

⁶⁷ CHVÁLA, Tomáš, pozn. 34.

⁶⁸ Tamtéž.

na základě dialogů. Seriálové zpracování tento princip změnilo a prezentuje tyto situace přímo.

1.1 Fabule a syžet

Fabule seriálu a filmu pracují s prvky hororového žánru, respektive s fantasijními prvky postav upírů. Obě varianty jsou v určitých situacích podobné, ale jejich kauzální vzorce se vzájemně liší. Fabule televizního seriálu je daleko obsáhlejší, minimálně kvůli základnímu důvodu rozvedení příběhu z mechanického času celovečerního filmu 104 minut do deseti čtyřicetiminutových dílů. Remake vychází z filmové naratologie. Rozvádí filmové scény do obsáhlejších segmentů a využívá práce se serialitou a její časovou strukturou. Diegeze televizního zpracování obsahuje více postav (Freddie Gonzalez – Texaský ranger pátrající po bratrech, kartelu a kultu upírů Los Culebras - Hadů. Vanessa Styles – Sethova přítelkyně.), změny charakteru původních postav (Carlos – Ve filmu je protagonista a člověk, který zachrání přeživší v baru. V seriálu je antagonistou a upírem, jenž částečně zmanipuluje Richieho a záměrně bratry zavede do baru Titty Twister. Sex Machine – Ve filmu je pouhým motorkářem. V seriálu je to univerzitní profesor Aidien Tanner, který je odborníkem na kult Hadů.) i nový časoprostor (pobočka Big Kahuna Burger⁶⁹, věznice, labyrint mysli) s využíváním multiperspektiv a nespolehlivé narace. Pro televizní zpracování je charakteristická rozsáhlá prezentace snů, vědomí a vzpomínek. Díky nim je možné rozvést vztahy například u rodiny Fullerů. Fullerovi mají v seriálu na rozdíl od filmové předlohy velké rodinné problémy. U filmu není relevantní časově organizovat scény či segmenty s rodinnými hádkami, obsahem mytologie upírů a jejich historického původu. Fabule filmu však obsahuje předpokládané a odvozené události, které s mytologií souvisí. Důvěryhodný historický odkaz je ukryt až na samotném konci fabule a syžetu v podobě zobrazení pyramidy.

⁶⁹ Tato fiktivní pobočka s rychlým občerstvením se objevuje i ve filmu Quentina Tarantina *Pulp Fiction* (1992).

Obrázek 1: Pyramida



Pyramida v posledním záběru filmu *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Nejvyšší místností na vrcholu pyramidy je bar Titty Twister. Kamera: Guillermo Navarro.

Diskurs se drží kauzálních vztahů. Film prezentuje převážně linii bratrů Geckových a rodiny Fullerů. Vyprávění uplatňuje *genre crossing*. O existenci paranormálních jevů se divák dozvídá po návštěvě baru Titty Twister. Syžet do té doby nenabízí žádná vodítka k tomu, aby si to divák mohl myslet. Svět fabule se nejprve jeví jako realistická fikční nápodoba konce dvacátého století v Americe, vyprávěna v dominanci kombinace žánrů vězeňské road movie s černou komedií. Tím, že se upíři objevují až v Mexiku, si divák nutně odvozuje, že nemrtví jsou problémem čistě této etnografické oblasti a jsou od ostatního světa izolovaní. Seriál s tímto faktem nepracuje. Jeho diegeze je propracovanější. Upíři jsou součástí hned několika oblastí v časoprostoru. Ve vyprávění se upíři objevují i na území Texasu, současně v době, kdy bratři Geckovi utíkají před policií. Narace však zatajuje informaci, do jaké míry je jejich existence rozšířena globálně. To tvůrce nechává na divákovi a jeho interpretaci. Z těchto propracovaných kauzálních vztahů však divák obeznámený s filmem může u seriálu předvídat budoucí konflikt nad rámec pouhého boje o přežití mezi lidmi a upíry v baru. Rozdíl je také v zakončení. U filmu hrdinové monstra vymítí a zachovají normalitu. U seriálu nikoliv.

Seriál je více konzervativní, ale nemůže využít mnoho času na expozici. Musí diváka zaujmout v teaseru co nejrychleji. Má kumulativní narativ, pracuje s informačním přetížením a je daleko více zatížen hororovým žánrem než jeho předloha. Například zcela chybí černý humor. Místo něj je uplatněna psychologická složka, což může mít abstraktní výpovědní hodnotu současnosti. Lidé neustále někam spěchají, jsou ve stresu a trpí cestovními horečkami. U

televizní verze je uplatněna konstelace – opakování konfliktů⁷⁰. Část segmentů v každém dílu bývá zakončena miniciffhanger, pro případné užití reklamního bloku v tv flow. Skoro každý díl má na konci miniklimax s cliffhangerem. Postavy vyřeší konflikt v rámci jednoho dílu, ale hlavní otázka stanovená v Pilotu (Základní motivace: Podaří se nám utéct do El Rey? Dostaneme se přes hranice? Co se s tebou děje, Richie?) je rozřešena až na konci řady v desátém díle. Diskurz seriálu je zakládán na vztazích juxtaopozice a následnosti s užitím retrospektiv. Mnohdy časová organizace prezentuje segment, který není rámcovou situací celkové epizody a smysl jeho zařazení nebo lépe následek uvedený v segmentu, divák pochopí při zhlédnutí následujících epizod. Například v druhém segmentu teaseru pilotního dílu je retrospektiva. V lese je pronásledována a zabita antagonistka Santánico skupinkou kněží. Divák si v tu chvíli nemůže dát dohromady pořádek fabule ani syžetu v případě, že neviděl předpremiérovou reklamní kampaň nebo postrádá kontextualizaci s filmovou předlohou na základě podobnosti postavy. Otázka proč byla Santánico zabita je odůvodněna až v osmém díle *Dobyti*⁷¹.

Část filmových scén je čistě bez dialogů a obsahuje pouze vizuální kódy. Obecně televizní tvorba vychází z rádiového vysílání, zakládá na dialozích a má menší rozpočet, což se v době konvergence *From Dusk Till Dawn: The Series* úplně netýká. I přes to jsou některé původně pouze vizuální scény obsahově upraveny na scény s dialogy, což je možná vysledovat například v druhé epizodě Krev není voda. Celý díl zastupuje filmový segment, jehož diegetickým obsahem je cesta bratrů z obchodu do motelu bez dialogů s přidaným nediegetickým materiálem – úvodními titulky. Seriálový díl naopak zakládá na dialozích mezi bratry v autě s několika vloženými retrospektivami jejich bankovního přepadení. K pilotnímu dílu je tato díl vázán jako prequel i sequel zároveň. Televizní zpracování tedy využívá i inverzí mechanismy z adaptace novely na film. Knižní předloha je zpravidla zkrácena o přímou řeč a film přejímá jen hlavní informace, které jsou následně modifikovány a přizpůsobeny filmové formě. Jednotlivé segmenty televizních dílů naopak rozšiřují původní filmové repliky a přidávají nové.

⁷⁰ ALLRATH, Gaby, GYMNIČH, Marion, pozn. 49, s. 12-43.

⁷¹ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e05 – La Conquista*.

1.1.1 Čas

Jedním z nejvíce zajímavých prvků *From Dusk Till Dawn: The Series* je práce s časovou organizací. Fabule remaku i původního filmu je značně delší než syžet a pracují s časovým omezením – hrdinové se musejí rychle dostat přes hranice. Oba syžety neukážou každý detail vyprávění od začátku do konce, protože by byl vývoj děje zdlouhavý, ale oproti předloze pracují s mechanismem síťového narativu. Z hlediska vnímání má divák u sledování seriálu zážitek z větší podobnosti času syžetu a trvání projekce. Diskurs filmu reflektuje ve svém trvání dopoledne, odpoledne, noc jednoho dne a ráno druhého dne. Seriálový diskurs zahrnuje i události fabule, o kterých není ve filmu žádná informace (dětství bratrů, objetování Santánico, Richieho vize, objevení Ameriky). Tyto události jsou v syžetu prezentovány nechronologicky, v čistě asociativním vztahu k určité kauzální situaci. V dílu *Dobytí Carlos* vypráví o jeho vztahu k Santánico. V tu chvíli syžet organizuje retrospektivu, jejímž obsahem je Carlosova výprava na nově objevený kontinent. Film s touto informací vůbec nepracuje. Neklade si otázky ohledně původu upírů. Čas je organizován čistě chronologicky. V časech syžetů existuje rozdílů daleko více. Každý díl například obsahuje v teaseru totožný segment s inovativním využitím voice-overu, kde homodiegetický vypravěč - postava Santánico vypráví příběh o chystaném převratu. I když v prvních šesti dílech není s převratem spojována žádná událost, divák jistý souboj z těchto informací předznamenává. Teaser zobrazí v segmentech problém, který se bude v epizodě či sezóně řešit. Po teaseru je prezentována titulková sekvence, obsahující flashforwardové záběry, jenž se ve vyprávění objeví později. Záběry jsou doplněny nediegetickým materiálem – titulky, jenž plní funkci sdělení informace o hercích, produkci a autorech. Zvolenou kolorací a prací s titulky segment naznačuje žánr. Zvuková složka segmentu titulků obsahuje instrumentální skladbu *After Dark* od *Tito a Tarantula*, což odkazuje na původní filmovou předlohu, kde tato skladba zazněla.⁷²

Časová organizace seriálu hojně využívá retrospektivy, flashbacky a nedůvěryhodné flashforwardy a prospektivy, často spojené s mentální subjektivitou

⁷² About us. In: *titonadtarantula.com* [online]. [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: http://www.titoandtarantula.com/ABOUT_US.html Path: homepage; about us.

a fokalizací určité postavy, užití v několikanásobné frekvenci opakování. Ideálním příkladem je segment ze čtvrtého dílu, s názvem *Jdeme se toulat*⁷³. Rodina Fullerů je právě přepadena ve svém motelovém pokoji Sethem a Richiem, z důvodu únosu a jejího využití k přechodu texasko-mexických hranic. Jediný, kdo v pokoji chybí, je Kate. Bratři vědí, že je Kate u bazénu a Seth se rozhodne ji přivést. V tu chvíli si však vzpomene na událost z předchozího dílu, kdy nalézá mrtvé tělo pokladní Moniky Garzi, kterou Richie zabil za jeho nepřítomnosti. V diskursu je aktuální příběh pozastaven a na základě asociace prezentována retrospektiva ze třetího dílu *Milenka*⁷⁴. Následně se vyprávění vrátí k současnému příběhu. Seth přehodnocuje své rozhodnutí a posílá k bazénu Richieho, protože ví, že se na veřejném místě neodhodlá k vraždě.

Čas syžetu je ovlivněn i mentální subjektivitou. Seriálové vyprávění využívá takzvanou *paralipsi*⁷⁵, což je neposkytnutí narativních informací a kombinování několika typů fokalizace. Užití prvku je často ve vztahu s postavou Richieho a rangera Gonzalese. Ovlivnění času syžetu je spojováno primárně s interní fokalizací, kdy je obraz či zvuk zpomalen ve vztahu s prožitkem a úhlem pohledu určité postavy. Ukázkovým příkladem je segment z druhého dílu, *Krev není voda*⁷⁶. Richie trpí přeludem a nese zpustošenou krajinou zmrzačené mrtvé tělo pokladní. Jeho dezorientace a narušení zdravého rozumu je zprostředkováno jeho pohyby a gesty ve zpomaleném záběru.

1.1.2 Prostor

Druhým důležitým faktorem je prostor. Užití lokality se v remaku z hlediska vyprávění od původní filmové předlohy neliší. Obě dvě verze hojně využívají interiérů i exteriérů, přičemž seriál pracuje s interiéry i exteriéry ve větší míře. Tato volba je logická. Kdyby tvůrci pracovali s totožným prostorem předlohy ve stejné míře, musely by být repliky postav daleko obsáhlejší. Postavy by v jednom prostoru řešily více situací a dějových akcí. Ve fabuli filmu jsou určité lokace, které syžet nikdy nezobrazí. Divák si je musí představit na základě popisu

⁷³ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e04 – Let's Get Ramblin'*.

⁷⁴ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e03 – Mistress*.

⁷⁵ Neposkytování narativních informací. Informace jsem čerpal z: ALLRATH, Gaby, GYMNIČ, Marion, pozn. 48, s - 47-79.

⁷⁶ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e03 – Blood Runs Thick*.

některé z postav. Například u segmentu televizních zpráv. Moderátorka popisuje Richieho úspěšný pokus o vysvobození Setha z vězení a jejich následné přepadení banky v Ambilene. Seriál prostory banky v syžetu zprostředkovává přímo skrze retrospektivy. Divák díky nim ví, co se v bance přesně odehrálo a může si následně odvodit budoucí následky. Richie si k pokladní v bance vytvořil vztah a divák na základě této informace předpokládá jeho chování, když se ocitnou sami v motelovém pokoji.

Televizní remake obsahuje i zcela nové prostory, které v původním syžetu nebyly součástí fabule. Jednou z velice inovativních voleb lokací je hyperdiegetický prostor – Labyrint myslí, což je lokace, připomínající sen⁷⁷, vytvářená jedním nebo několika lidmi současně. Labyrint se vyskytuje v epizodách *Boxman* a *Úlovek*⁷⁸. Tento prostor je alternativní časová linie. V labyrintu myslí figurují duchovní nadčasové existence - postavy, které protagonisté za svůj život potkali. Některé jsou v reálné části diegeze již po smrti jako například Ray Gecko – otec bratrů. Vysněné postavy však nemají v labyrintu totožný charakter. Jsou modifikovány na základě dosažení cílu hlavních hrdinů. Chování protagonistů v něm připomíná spíše buddy movie s žánrovou konvergencí. Seth a Richie jsou lupiči a dostávají se do konfliktu s gangstery ve velkoměstě. Z Richieho je v tu dobu upír, který má stále lidskou duši, ale jeho chování je částečně narušeno novými pudy jako například žízeň po krvi. Navíc může využívat nových upířích schopností jako je větší síla či vizuální fyzická přeměna na jinou postavu. Z replik postav se divák dozvídá, že Seth a Richie tuto misi už zažili a byla úspěšná. Dosažení nynější stanovené otázky je komplikovanější, jelikož prostor obsahuje více postav než původně. Někteří gangsteři jsou navíc upíři, což celou misi zhoršuje. Postavy využívají nových prostředků, které v reálném světě v baru neměly. Nové auto, zbraně, budovy a peníze. I když je celý časoprostor jen výplod fantazie protagonistů, nijak se vizuálně neliší od reálné diegeze. Město se nijak neliší od běžné noční americké metropole.

⁷⁷ FREUD, Sigmund. Sen odměňuje snícího a střeží jeho spánek. In: *vykladsnu.cz* [online]. [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.vykladsnu.cz/teorie/sigmund-freud-sen-odmenuje-strezi-spanek.htm> Path: homepage; zname teorie.

⁷⁸ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e10 – The Take*.

Segmenty v baru Titty Twister jsou obsaženy v rozmezí šesté a desáté epizody. Celkem je tedy průměrná mechanická stopáž zhruba tři hodiny a dvacet minut. U filmové předlohy jsou scény v baru obsaženy v necelé jedné hodině mechanické stopáže. Seriálové segmenty boje lidí s upíry v místnosti na vrcholu pyramidy jsou obsaženy pouze v sedmém díle *Pandemonium*. Tvůrci se rozhodli, že využijí potenciál celé pyramidy k rozvinutí příběhu a situací s bojem. Divák sleduje linii boje spolu s linií vzpoury Santánico a Carlose proti svým pánům. Boj s upíry je situován do temných podzemních chodeb pyramidy, kterou obývají staří Mayští upíři, věřící v obětování lidí pro svého boha. Chodby navíc u postav vyvolávají halucinace a znedůvěryhodňují naraci, což koresponduje s žánrem a vyvolává to u něj pocit napětí.

Celkově je televizní seriál daleko více výpravný než původní filmová předloha. Syžet přímo prezentuje lokace z amerického Texasu a Mexika jednadvacátého století (oproti předloze pracuje i s novými lokacemi hospody, restaurace, skladu, poutě, interiéru hraničního přechodu a dalšími), historické lokace jako je Amerika při objevení Španěli a fiktivní nereálné lokace s vazbou mentální subjektivity postavy. Tyto prostory jsou převážně prezentovány v rámci věcné asociace s replikami či hlavní otázkou určitého dílu.

1.1.3 Rozsah informací

Syžet pilotního dílu začíná voice-overem Santánico s animací starodávné architektury. Následuje segment jejího útěku a zabití. Poté se vyprávění přesouvá do současnosti, kdy jedou rageři Earl McGraw a Freddie Gonzales autem k Peteovi do obchodu s lihovinami. Když přijíždí k obchodu, Earl vystupuje z auta a jde dovnitř. V obchodě vede dialog s Petem a odchází na záchod. Při návratu z toalety je postřelen Richiem, což je v seriálu využito jako minicliffhanger a následují titulky. Po segmentu úvodních titulků je zobrazena retrospektiva, v níž Earl McGraw ráno vstává z postele a následně s Freddieem snídá v restauraci. Další segment prezentuje Setha a Richieho, jedoucí autem k Peteovi do obchodu. V obchodě však nastanou komplikace a dojde ke konfliktu. V tu chvíli přijíždí k obchodu Earl s Freddieem a celá situace se opakuje. Tentokrát nikoliv z úhlu pohledu Earla a Freddieho, ale Setha a Richieho. Pomocí těchto vodítek divák zjišťuje více informací, než ví samotné postavy. Narace je tedy převážně

neomezená. Syžet zobrazuje dvě a více událostí, které se konají souběžně pospolu. Například Earlovo nalezení nože na toaletě a Sethovo vyhrožování Peteovi. Narace ale není vševědoucí. Některé informace jsou i utajované. Divák si například na základě mylných vodítek ve vyprávění a znalosti filmové předlohy myslí, že je Richie násilnickým sériovým vrahem. Tuto iluzi si divák vytvoří kvůli shodě jeho chování (kreslí symbol Hada), provedením vražd (objeti mají vyjmuté oči a do těla vyřezaný symbol Hada) a Richieho vraždou pokladní (Richie je donucen Santánicou). Příčina vražd je v syžetu odhalena v devátém dílu *Boxman* pomocí flashbacku. Vrahem je profesor Aidien Tanner – má dohodu s Carlosem. Jednou z nových postav seriálu je homodiegetický vypravěč. Díky němu ví divák také více informací než ostatní postavy. Vzájemná vazba postav a vypravěče je odhalena, až v později.

1.1.4 Hloubka informací

Výrazným rozdílem je v naraci filmu a seriálu práce s hloubkou informací. Předloha je zatížena převážně objektivně, i když je možné naleznout v některých scénách prvky percepční subjektivity. Například „point of view“⁷⁹ záběry.

Obrázek 2: Richie sleduje nohy



Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Richie (Quentin Tarantino) sedí v karavanu a pozoruje Kate. Nejprve sleduje její nohy. Kamera: Guillermo Navarro.

⁷⁹ Úhel pohledu. Kamera zastupuje postavu. Divák vidí to, co vidí ona z první osoby.

Obrázek 3: Detail nohy



Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Point of view záběr jako z pohledu Richieho očí. Kamera: Gulliermo Navarro.

Obrázek 4: Richie sleduje Kate



Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Richie (Quentin Tarantino) přeorientovává svůj pohled z nohou na hlavu. Kamera: Gulliermo Navarro.

Obrázek 4: Kate odvrací pozornost



Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Kate (Juliette Lewis) je z Richardova zírání nervózní a snaží si jej nevnímat. Kamera: Gulliermo Navarro.

Televizní remake pracuje s hloubkou informací v daleko větší míře. Kombinuje objektivní a subjektivní hlediska. Divák vidí vnitřní obrazy postavy – sny a halucinace. Kamera přitom často obraz transfokuje a obraz se částečně liší

v nasvícení či zbarvení od objektivních hledisek. Například v třetím díle *Milenka*.⁸⁰ Konceptualizace mysli je zde prezentována jako něco, do čeho může někdo jiný vstoupit⁸¹. Z replik se divák dozvídá, že Richie dostal od Carlose nůž. Santánico je s nožem mentálně spojena a může ovládat jeho majitele – Richieho.

Obrázek 5: Vyděšená pokladní



Obrázek 6 - Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e03 Milenka* (2014, režie: Eduardo Sánchez). Pokladní Monica Garza (Samantha Esteban) je šokována chováním Richieho. Je jím vězněna v motelovém pokoji. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Obrázek 6: Nemocný Richie



Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e03 Milenka* (2014, režie: Eduardo Sánchez). Richie (Zane Holtz) je psychicky narušen. - polapen mezi realitou a halucinacemi. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

⁸⁰V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e03 – Mistress*.

⁸¹ALLRATH, Gaby, GYMNIICH, Marion, pozn. 48, s. 47-79.

Obrázek 7: Představa



Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e03 Milenka* (2014, režie: Eduardo Sánchez). Richieho vnitřní obraz. Pokladní Monica Garza (Samantha Esteban) je klidná a má svůdný pohled. Záběr se liší z hlediska svícení, prostředí i kostýmů. V realitě se ho pokladní bojí. V halucinaci jej však láká k sobě. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Vyprávění využívá u postav duševní invazi – manipulaci, která u postav vyvolává nespolehlivé vize. Avšak u Richieho i rangera Freddieho Gonzalese v některých situacích obsahují jejich halucinace pravdu. Vidí totiž přímo do nitra ostatních postav a přesně odhadnou budoucí situaci. Halucinace je tedy často motivují k činům, díky nimž snadněji dosáhnou svého cíle.

1.2 Postavy

S novou délkou jednotlivých dílů a užitím nových vyprávěcích mechanismů pracuje seriálové vyprávění také s větším počtem postav. Postavy se dělí na hlavní (objevují se ve všech dílech a jádro vyprávění je centralizované na ně), vedlejší (objevují se jen v některých dílech) a epizodní (objevují se pouze v rámci jednoho dílu). Počet postav je ovlivněn počtem narativních linií. Spolu s linií útěku bratrů jsou v epizodách organizovány linie policejního vyšetřování (policejní složky – objeti, policisté, rangeři), pátrání (vedené na vlastní pěst pagerem Gonzalesem – kartel, hraniční stráž, manželka a dcera) a linie upírů (spojena převážně s postavou Carlose – Kyle Wintrop, Narciso, gangsteři). Divák má na základě filmové předlohy o postavách jistá očekávání. Toto očekávání je však narušeno. Tvůrci ponechali některé základní charakteristiky postav, ale převážnou většinu znaků oproti původní předloze změnili. Seriál klade větší důraz na emotivnost příběhu. Od

začátku syžetu vyvolává pocit strachu, úzkosti a děsu, protože využívá jisté iracionální archetypy postav žánru – upíry a monstra⁸².

Hlavní postavy jsou v remaku zkoumány do hloubky, jelikož to mechanická stopáž dílů umožňuje. U sledování filmu je divák obeznámen s tím, že žena Jacoba Fullera zemřela při autonehodě. Celá rodina se s tím však smířila. S výjimkou Kate, která přemýšlí o tom, jestli by byla matka spokojená s tím, že otec odešel od církve, kdyby byla matka živá, nad tímto faktem postavy ve filmu moc nepřemýšlí. Seriál naopak s tímto faktem pracuje, od uvedení prvního segmentu s rodinou v druhém díle *Krev není voda*⁸³, až po desátý díl *Úlovek*⁸⁴, kdy Kate zjišťuje pravdu. Kate zprvu nevěří, že matka zemřela nešťastnou náhodou a obviňuje otce ze smrti matky, na základě jeho zkušenosti s pitím alkoholu a rodinným hádkám. Nechápe důvod jeho rozhodnutí odjet na dovolenou do Mexika a prosí svého přítele Kyla Wintropa o záchranu. Wintrop je ale při cestě zabit Carlosem, a tak musí Kate zůstat se svou rodinou. Otec má navíc problémy s karavanem a je nucen zastavit poblíž hospody, kde potkává další epizodní postavy. Seriál tedy obsahuje daleko více segmentů, kde mají postavy možnost setkat se s epizodními či vedlejšími postavami.

1.2.1 Mytologie upírů

Při zamyšlení je možno již z názvu pořadu implicitně odvodit existenci fantasijních postav upírů v naraci, neboť upíři žijí převážně v noci, s čímž však seriál úplně nepracuje. Jak bylo zmíněno v nadcházejících kapitolách, v naraci existují postavy, které jsou součástí takzvaného kultu Hada – Los Culebras. Kartel, proti kterému policie bojuje, uctívá Zjevení hada, jehož symbolem je oko – ruka s ohněm. Ruka a oheň reprezentují dva Bohem odkázané dary člověku – schopnost vidět a schopnost jednat⁸⁵. Označení Hadi vychází z charakteristik upírů. Celá lidská postava je po přeměně na upíra modifikována určitými hadími rysy. Postava nemá špičáky jako součást zubů ve filmové předloze. Seriálový upír má za lidskými zuby dva velké hadí zuby, kterými sají krev a paralyzuje svou oběť. Při sání se

⁸² MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol, pozn. 12, s. 67.

⁸³ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e02 – Blood Runs Thick*.

⁸⁴ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e10 – The Take*.

⁸⁵ Profesor Aiden Tanner říká tuto informaci Freddiemu Gonzalesovi v díle *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e03 Milenka (2014, režie: Eduardo Sánchez)*.

lidské zuby zasunou do dásní a nahradí je dva hadí zuby. „Morphing“⁸⁶ tváře závisí na volbě samotné postavy. Při přeměně má vždy žluté hadí oči a dva zuby, ale si změnit lidskou kůži na hadí.

Obrázek 8: Carlos



Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e02 Krev není voda* (2014, režie: Robert Rodriguez). Carlos (Wilder Valderrama) se chystá vysát Kyla Wintropo (Colin Fish). Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

První takovým upírem byla Santánica, kterou kněží obětovali pro božstvo – Pány noci. Kněží věřili, že Páni noci zaplatili svým životem za existenci lidí na Zemi. Jelikož byla Santánico narozena v posvátném cyklu, kněží si ji vybrali, nosili jí vzácné dary a později začali přímo před ní obětovat lidi. Santánico však utekla (retrospektiva s útekem je druhým segmentem v pilotním díle a dále v osmém díle *Dobytí*). Za trest byla hozena do jámy plné hadů, kde byla přeměněna na upíra s neustálou chutí po čerstvé krvi.

Mimo chuť na krev a upíří vzhled dokážou tyto monstra přežít i záření slunečního svitu, které bylo pro upíry předlohy smrtelné. V případě, že seriáloví upíří před nedávnem pozřeli krev a jsou nemrtvými delší dobu, nemají problém pohybovat se po Zemi za denního světla. Jejich další výhodou je napodobení vzhledu. Nejde o vzhled úplně doslova. Upír vysaje oběť a dokáže ostatním do mysli promítat po určitou dobu její vizuál a hlas. Může tak zapadnout do prostředí, kam by ve své pravé podobě neměl přístup. Tuto schopnost využije Carlos v pátém díle *Soběstační*⁸⁷. Seth, Richie a Fullerovi chtějí přejet přes hranice. Carlos se rozhodne pomoci jim. Proto vysaje vysoce postaveného hraničního strážníka,

⁸⁶ Vizualní efekt počítačové animace.

⁸⁷ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e05 – Self-Contained*.

nabude jeho vzhled a jedná s podřízenými ve svém vlastním zájmu, aby bratři a rodina mohli bez problému projet do Mexika. Ani upíři však nejsou nesmrtelní. Je možno zabít dřevěným kolíkem a useknutím hlavy od těla.

Filmový upíři kombinují charakteristiky několika typů upírů současně. Dokážou se transformovat do klasického netopýra či krysy velikosti člověka. Postrádají hadí rysy. Velikost fyzické proměny z lidského těla na krvežíznivé odpudivé monstrum je založena na jejich volbě. Jsou však daleko zranitelnější než seriáloví upíři. Bojí se kříže a jsou alergičtí na česnek, stříbro, dřevěný kolík a sluneční svit.

1.2.2. Podobnost postav upírů v kontextu mýtů a legend

Seriálový upíři vychází částečně z pověr staroevropských mýtů, v nichž upír taktéž přežil ozáření slunečním svitem.⁸⁸ Filmová verze naopak pracuje s myšlenkou, která byla poprvé užitá ve filmu *Upír Nosferatu (1922)*. Tedy smrt slunečním ozářením. Obě dvě verze upírů kombinují motiv středověkého upíra, jenž byl odpudivým stvořením a motiv štíhlého a pohledného aristokratického upíra z povídky *Upír* Johna Williama Polidoriho, převážně pak románu *Dracula* Brama Stokera.⁸⁹ Stokerova upírka byla ztělesněním krásné svůdné ženy, která měla schopnost z mužů vysávat životní sílu. U filmu i seriálu jsou užitá zmíněná charakteristiky využité. Bar Titty Twister láká řidiče motocyklů a nákladních aut primárně nabídkou k sexu s pohlednými exotickými tanečnicemi. Ženy tudíž musí svým vzhledem muže okouzlit. Když nastane čas krmení, přetransformují se do své pravé podoby a nasytí se lidskou krví návštěvníků baru. Myšlenka návratu Santánico zpět mezi živé by mohla mít paralelu ve staroslovanské pohanské víře, kde se objevuje motiv návratu zlého ducha, „toho, komu bylo za života ukřivděno, jen aby se pomstil na živých.“⁹⁰ Tito duchové se považovali za duše lidí, kterým bylo v životě někým ublíženo, nebo byli sami hříšníci.⁹¹ Druhou mytickou paralelou je Mezopotamská pověst hebrejské mytologie o svůdném hadím démonovi *Lilith*, jenž se zjevoval mužům ve snech, unášel děti a plodil další demony. Třetí paralela

⁸⁸ MONTAGUE, Charlotte, pozn. 26. s. 28.

⁸⁹ Tamtéž, s. 43.

⁹⁰ Tamtéž, s. 17.

⁹¹ Tamtéž.

existuje u postavy z aztécké mytologie *Cihuatereo* – bohyni, která zemřela při porodu. Aztékové ji ctili jako mučednici, protože věřili, že porod dítěte je určitým bojem bitvy, jenž z ženy dělá bojovníka. Jenomže její duše nepatřila mezi laskavé. V posmrtném životě bloudila po západu slunce na křižovatkách cest, pronásledovala živé a sváděla muže.⁹²

1.2.3 Komparativní analýza hlavních postav filmového a televizního zpracování

V této podkapitole budu zkoumat podobnosti a odlišnosti vybraných statických a dynamických komponentů u hlavních postav filmové a televizní verze. Volím stanovisko diváka, který má před zhlédnutím *From Dusk Till Dawn: The Series* jisté očekávání na základě znalosti filmové předlohy na základě znalosti chování a vzhledu postav. K analýze jsem vybral postavy Setha, Richieho, Jacoba, Kate a Scotta.

Seth Gecko je vrah a násilník, ale jak sám říká “Já nezabíjím lidi, který nemusím.”⁹³. Tento arogantní muž se snaží mít vše pod kontrolou a má rád, když se události odehrávají tak, jak si je naplánuje. Nejvíce ho rozčiluje chování jeho bratra Richieho, který je ve filmu velmi nepředvídatelný. Seth se jej snaží neustále poučovat, ale Richie má svou vlastní hlavu a neposlouchá ho. I přes neshody jsou duo, které si navzájem hlídá záda. Seth se snaží mít úctu k ženám (respektive je nevraždí a neznásilňuje jako jeho bratr), ale co se týče mužů, nemá problém řešit každý negativní konflikt násilím, popřípadě někoho zabít. Ve filmu je Seth ztvárněn hercem Georgem Clooneym. Již podle vizuálních kódů si divák může určit jeho povahu. Je potetovaný. Nosí oblek, ale místo košile má bílé tílko a černou volnou vestu, takže si moc nepotrpí na formální vzhled. Dále také pije a neustále má u sebe revolver. V replikách využívá nespisovné výrazy – hovorovou mluvu a vulgarismy. Jejich obsah někdy odkazuje na jiná díla. Seriálový Seth Gecko, ztvárněný D. J. Contronou, je o daleko klidnější a mladší. Vizuálně se liší hlavně oblekem na míru. Místo tílka nosí košili s kravatou, která zakrývá jeho tetování. Na základě větší míry popisnosti, replik a segmentů je Seth v seriálu starostlivější a nervóznější. Hlavně,

⁹² Tamtéž, s. 74-75.

⁹³ Seth tuto informaci sděluje Richiemu při hádce ve filmu *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez).

co se týče Richieho. Pamatuje si svého bratra jako chytrého a psychicky zdravého člověka, který byl vždy jeho spolehlivým partnerem při vykrádání bank, domů a bytů. V seriálu ho Richieho chování zneklidňuje a neustále pokládá bratrovi otázky ohledně jeho nezdravého chování. I když si z postav utahuje, ne vždy se snaží řešit konflikt násilím a snaží se pochopit ostatní. Krom toho dává najevo, že má bratra opravdu rád a nemůže jej opustit, když jde navštívit do rychlého občerstvení svoji přítelkyni Vanessu.

Obrázek 9: Seth ve filmu a seriálu



Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Seth (George Clooney) vyhrožuje Petovi (John Hawkes) v obchodu s lihovinami. Jako rukojmí drží dívku (Heidi McNeal). Kamera: Guillermo Navarro. Pravý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series* (2014, režie: Robert Rodriguez) - *s01e01 Pilot*. Seth (D. J. Controna) míří na Earla McGrava zbraní. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Filmový Richie Gecko (ztvárněný Quentinem Tarantinem) je vrah a sexuální deviant. Snaží se na ženy zapůsobit, ale jeho iniciativa je přehnaná a často velmi špatně načasovaná. Ženy znepokojuje Richieho zaujaté zírání s tupým výrazem. Při zkombinování jeho pozorování a nevhodně zvolených slov při oslovení se jej ženy většinou zděsí. Richie má silné sebevědomí. Nebojí se říct, co si myslí, ale jakmile jej žena odmítne, tak se rozzuří a nemá problém bezbrannou ženu znásilnit a zabít. Jediná žena, která si k Richiemu vytvoří pozitivní vztah, je Kate. Její sympatie nastanou v době, kdy je již zmanipulovaný Santánico, což se mu stane osudným. Stejně jako jeho bratr nosí černý oblek a bílou košili spolu s brýlemi. Seriálový Richie (ztvárněný Zane Holtzem) je všeobecně velmi vzdělaný a chytřejší než Seth. Umí vymýšlet plány přepadení, otevírat sejfy a je to velmi dobrý taktik. Jeho narušený mentální však stav není součástí obecné povahy. Jednoho dne dostal od Carlose rituální nůž kultu Hadů, jehož vedlejším účinkem je změna chování. Z Richieho mysli se tak stane portál, do kterého může Santánico vstoupit

a manipulovat s ním. Mimo jiné má Richie možnost vidět vnitřní stav myslí ostatních postav a předvídat jejich chování. Po přeměně na upíra neztrácí svou lidskou duši a není zabit svým bratrem. Naopak se s ní opět dává dohromady a jdou do Labyrintu loupit s cílem zachránit Santánico a dostat se z Titty Twisteru.

Obrázek 10: Richie ve filmu a seriálu



Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Richie (Quentin Tarantino) v motelu žádá Jacoba o kyblík na led. Kamera: Guillermo Navarro. Pravý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series- s01e01 Pilot* (2014, režie: Robert Rodriguez). Richie (Zane Holtz) prochází obchodem s lihovinami. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Jacob Fuller je milujícím otcem dvou dětí – dcery Kate a adoptovaného čínského chlapce Scotta. Kdysi byl pevně oddán Bohu a sloužil jako pastor v kostele. Po smrti ženy začal obviňovat Boha z toho, co se jeho ženě stalo, a z kongregace odešel. Jako sblížení se svými dětmi zvolil výlet do Mexika. Rád říká svůj názor, což vede k hádkám s jeho únoscem Sethem i dětmi. Filmový Jacob (ztvárněný Harvey Keitlem) je smířený s odchodem manželky, avšak stále není věřícím. Je to starší muž, který si potrpí na pohodlí a klid, i když je impulzivní. Za svoje děti by obětoval život. Když dochází na boj s upíry, uvědomí si, že je jako pastor jediná naděje lidských přeživších, neboť upíři se bojí všeho svatého (božího hněvu, kříže, svěcené vody) a tedy i jeho. Rozhodne se znovu věřit v Boha, aby nemrtvé společně s rodinou a Sethem porazil. Seriálový Jacob (ztvárněný Robertem Patrickem, hrál postavu zloděje Bucka ve filmovém prequelu *From Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money* (1999, režie: Scott Spiegel⁹⁴) je mnohem složitější osobnost. Je smutným a unaveným alkoholikem, který se snaží přehlížet problémy v rodině a nenávidí Boha, protože jeho manželka umřela z důvodu Jacobovy víry. Tato informace je v seriálu zprostředkována pomocí retrospektivy. Manželka nechtěla,

⁹⁴ From Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money (1999) In. *imdb.com* [online]. [cit. 8. 4. 2016].
Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0120860/?ref=nm_sr_3 Path: homepage; search.

aby byl nadále pastorem a předávkovala se prášky. Když to Jacob zjistil, odvezl ji do nemocnice a modlil se k Bohu. Jeho manželka nechtěla modlitby slyšet, strhla volant, vybourali se a na místě zemřela. Jacob se poté stal nevěřícím, ale když jej přepadli a unesli bratři Geckovi, spojoval si tuto událost s Boží zkouškou jeho víry. Statické komponenty obou verzí postavy jsou podobné. Jacob nosí klobouk, pohodlné hnědé kalhoty a bílou košili.

Obrázek 11: Jacob ve filmu a seriálu

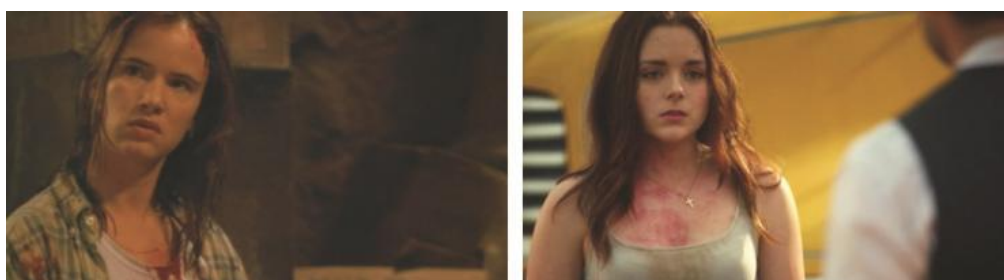


Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Jacob (Harvey Keitel) sedí u stolu se svými dětmi v restauraci. Kamera: Guillermo Navarro. Pravý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e02 Krev není voda* (2014, režie: Robert Rodriguez). Jacob (Robert Patrick) řídí svůj karavan. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Dalším rozdílným zpracováním postavy je Kate. Kate je dívka, která má ráda svůj klid. Věk a lítost nad ztrátou matky je to jediné, co obě dvě verze spojuje. Filmová Kate (ztvárněná herečkou Juliette Lewis) neobviňuje otce z matčiny smrti a není tak citlivá a křehká jako v televizním remaku (v seriálu postavu ztvárnila herečka Madison Davenport). Narace filmu neobsahuje informace o datu matčina úmrtí, ani Jacobovy účasti na nehodě, jelikož je to uzavřená a vyšetřená nehoda. Kate užívá poznámky v daleko menší míře. Mnohdy jsou spíše humorné. Na matku vzpomíná pouze v kontextu změny otcovy víry, nikoliv jako problémovou osobu v rodině. Z Kate se stane bojovnice a velmi spontánní žena. V počátku má ze zabíjení upírů strach, ale s nabytými zkušenostmi se jí lov nemrtvých začíná líbit. Spolu se Scottem tvoří ideální vychované sourozence. Seriálová Kate naopak velice trpí a truchlí. Vsugeruje si, že s otcem není něco v pořádku a myslí si, že ji se Scottem prakticky unesl. Snaží se Scotta přesvědčit, že otec není v pořádku, ale Scott je přesvědčen, že je vše v pořádku. Její vnitřní stav myslí pozná až Richie, který do ní vidí a z toho důvodu k němu Kate začíná něco cítit. Richie ji neděsí kvůli svým pohledům, ale kvůli tomu, že o ní ví víc, než by měl. I když Kate

nakonec pozná pravdu, nepřestává se trápit, jelikož musí zabít svého otce a postarat se o nakaženého bratra. Filmová Kate je typem venkovské dívky, které na vzhledu nezáleží. Obléká si neznačkové bílé triko, košili a džíny. Nemá žádný vztah, je oddána bohu, ale ráda hřeší. Seriálová Kate o sebe více dbá a má narážky na Scottovo dětinské chování. Je upjatá, má vztah s Kylem a bere si věc hodně k srdci. Ke komunikování využívá nové moderní technologie jako například mobilní telefon.

Obrázek 12: Kate ve filmu a seriálu



Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Kate (Juliette Lewis) hledá zbraně ve skladišti baru. Kamera: Gulliermo Navarro. Pravý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series- s01e10 Úlovek* (2014, režie: Dwight H. Little). Kate (Madison Davenport) vede dialog se Sethem (D. J. Controna) po boji s upíry. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Poslední hlavní postavou v obou verzích je Scott. Tento mladík původem z Číny byl adoptován Fullerovými před nespecifikovanou dobou. Je plnohodnotným členem jejich rodiny. Kate ho bere jako svého bratra a Jacob zase jako svého vlastního syna. Filmový Scott (ztvárněný Ernestem Liu) je zprvu spíše mlčenlivý, protože je zaskočen únosem. Postupně se ale snaží vymyslet plán, jak Geckovi udat na policii. Když zjistí, že jej nechtějí zabít, sympatizuje s nimi a je jejich kamarád. Jeho charakter není nijak detailně v syžetu filmu rozebírán. Podle scény v motelu, ve které hraje na elektrickou kytaru, je zřejmě hudebník. Možná dokonce člen kapely. V bitvě s upíry je nejvíce zábavným bojovníkem. Při souboji využívá vodní stříkáč pistolí se svčenenou vodou a kondomy naplněné svčenenou vodou. Je oděn v černém oblečení. Nosí tričko Precinct 13, což odkazuje na film Johna Carpentera *Přepadení 13. okrsku* (*Assault on Precinct 13*, 1976). Mohl by tedy být fanouškem akčních filmů. Seriálový Scott (ztvárněný Brandonem Soo Hoo) je taktéž fanouškem filmů a hudby spolu se zálibou čtení komiksů. V akčních hrdinech vidí vzory. Své koníčky umí uplatnit v akci. Například v sedmém dílu *Pandemonium*

využívá při boji s upíry různé bojové styly. Stejně jako u své předlohy se snaží příležitostně zradit bratry Geckovi. Richie to však s předstihem pozná díky svému mentálnímu stavu s vizí vnitřního světa. V osmém dílu *Dobytí* se Scott stává upírem a mění stranu boje. Je z něj Carlosův poskok a jde v boji proti své rodině.

Obrázek 13: Scott ve filmu a seriálu



Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn* (1996, režie: Robert Rodriguez). Scott (Ernest Liu) poslouchá s Jacobem (Harvey Keitel) výhrůžky bratrů Geckových. Kamera: Guillermo Navarro. Právý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series - s01e04 Jdeme se toulat* (2014, režie: Robert Rodriguez). Scott (Brandon Soo Hoo) sleduje otce, který se právě pohádal s Kate. Kamera: Michael Bonvillain.

5. Styl

V této kapitole se pokusím postihnout stylistické vazby a rozdíly mezi filmovou a seriálovou verzí. Budu se zabývat primárně mizanscénou z hlediska pohybů herců v prostoru, dále využitím zvuku (dialog, šum, ruchy, hudba) a kamerovým rámováním ve vzájemné návaznosti s režijní vizí a narací.

Film i seriál kladou vizuální estetický detail na explicitní krvavé efekty. Snaží se jimi diváka šokovat, tak jako je tomu například u postmoderních remaků filmů *Úsvitu mrtvých* (*Dawn of the Dead*, 2004, režie: Zack Snyder) či *Texaského masakru motorovou pilou* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003, režie: Marcus Nispel).⁹⁵ Rodriguezova volba „gore“⁹⁶ není v jeho tvorbě nic neobvyklého. V mládí vyrůstal na běčkových exploatačních filmech a slasherech, ve kterých bylo využití explicitních necenzurovaných scén velmi běžné.⁹⁷ Odraz a hold těmto filmům je znát jak v původním filmu, tak v seriálovém remaku.

1.1 Režijní rukopis filmu v kontextu tvorby Roberta Rodrigueze

U režiséra Roberta Rodrigueze není snadné hledat jednotný styl filmů, jelikož jeho poetika (chápána jako kánon několika filmů) je velmi široká. Nejen, že realizuje scénáře různých žánrů a tvůrců⁹⁸, ale mění i natáčecí techniku, což je vidět například v ostrosti a barvách obrazu. Jeho *Spy Kids* (2001), *Planet Terror* (2007) či *Sin City* (2005) jsou záměrně stylizovány tak, aby nepřipomínali filmový realismus⁹⁹, ale měli svou vlastní stylizovanou mizanscénou, prostřednictvím níž mohou odkazovat například k Filmu noir.¹⁰⁰ *From Dusk Till Dawn* by se dal stylově nejbližše přirovnat k Rodriguezovým filmům *Desperado* (1995) a *The Faculty* (1998), Tyto zmíněné filmy obsahují scény s akční choreografií uprostřed malých prostor (přestřelka v baru, boj s mimozemšťanem ve třídě), ale i s davovými scénami v

⁹⁵ FÍLA, Kamil, pozn. 18, s. 12.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ *Dokument Hollywood míří do pekla a Ze zákulisí (s komentářem režiséra)* [Holywood Goes to Hell] [dokumentární film]. USA, 2000.

⁹⁸ Robert Rodriguez. In: *imdb.com* [online]. [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z:

<http://www.imdb.com/name/nm0001675/> Path: homepage; search; Robert Rodriguez.

⁹⁹ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 3, s. 159.

¹⁰⁰ SALVOV, Marc. *Sin City*. In: *austinchronicle.com* [online]. 1. 4. 2005 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.austinchronicle.com/calendar/film/2005-04-01/264406/> Path: homepage; calendar; film.

exteriérech jako je například ulice města (vraždění na ulici, školní fotbalový zápas). *Desperado* i *From Dusk Till Dawn* se jeví převážně jako realistické na základě volby prostředí. U druhého zmíněného filmu se však tento realistický styl mění příčinou změny žánru. Při útoku upírů je využíváno SFX¹⁰¹ a CGI¹⁰², stejně jako u *The Faculty*.

From Dusk Till Dawn má velice propracovanou mizanscénu, v níž je možné využívat několika plánové rámování, složitější pohyby kamery a náročnější praktické efekty (hořící postava v obchodě s lihovinami, výbuch obchodu), zkombinované s dobře připravenou pohybovou a verbální hereckou akcí. Jako ukázkový příklad se nabízí ve filmu scéna, kdy se spolu Seth a Richie baví. Postavy jdou ke kameře, která je snímá čelně pomocí techniky jízdy a jde s nimi v jednom záběru od explodujícího obchodu, až k autu, kterým postavy následně odjedou pryč.¹⁰³

Pohyby kamery jsou obecně ve vztahu s pohybovou akcí, počtem herců v mizanscéně a velikostí prostoru. U interiérových scén je využívána technika záběr/protizáběr. Postavy se spolu baví ve dvou střídajících se záběrech, jejichž velikost se mění pomocí pomalé transfokace od polodetailu až k velkému detailu, což zvyšuje napětí. Postavy se pohybují pouze minimálně. Využívají jednoduchá gesta a mimiku. Barové scény jsou snímány několika různými typy záběrů. Často až technikou ruční kamery, kdy je obraz nestabilní. Ve scéně prvního útoku upírů na lidi jsou návštěvníci překvapení existencí nadpřirozených bytostí a nastává naprostý chaos. Kamera rámuje herce v různých pohyblivých záběrech, aby ještě více zdůraznila šok.

Agrese bratrů Geckových při střelbě a vyhrožování je zajímavě využita ve vztahu pohybu herce a postavení kamery. Seth při vyhrožování mluví a střílí revolverem přímo do kamery na diváka, což zdůrazňuje jeho surovost. Následně je na základě kauzality v dalším záběru ukázána postřelená postava.

¹⁰¹ ABBOTT, Stacey, JOWETT, Lorna, pozn. 26, s. 57.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, pozn. 3, s. 258.

1.2 Televizní režie

Televizní režie se na první pohled od té filmové značně neliší. Jsou v ní znát jisté prvky konvergence, jelikož seriálové stylové kvality připomínají ty filmové. Díly obsahují několik interiérových i exteriérových segmentů s velkým počtem lidí a náročnou pohybovou akcí. V dílu *Krev není voda* prochází pokladní Monika Garza interiérem velké vstupní haly banky a rozdává kolegům šeky s výplatou. Herecká akce je nacvičená tak, aby se segment mohl natočit na jeden záběr. Pokladní chodí od člověka k člověku a současně komentuje situaci. Kamera využívá postupu tracking a celou dobu snímá herečku při akci jízdou s vnitrozáběrovou montáží. Zdá se, že práce s herci by mohla být daleko náročnější, jelikož je v remaku kladen důraz hlavně na dialog, délku záběrů a speciální efekty. Celkově má seriál daleko větší ambice o uměleckou stylizovanost než jeho filmová původní.

1.2.1 Stanovení stylových prvků v Pilotu

Druhý segment Pilotu obsahuje útěk Santánico. Herečka běží v deštivé noci džunglí. Je pronásledována potetovanými kněží s ohnivými loučemi. Nastává bouře. Na postavu ze stran problikávají ostrá a rozptýlená bílá světla, doplněná zvukových ruchem hřmění. Kamera rámuje běžící herečku v různých velikostech záběrů s užitím několika plánové jízdy (spolu s ní komponuje do popředí záběru i stromy, což vyvolává trojrozměrnou iluzi hloubky prostoru) a švenkování. Díky filtrům a malé intenzitě frontálního svícení působí celá scéna chladně a ponuře. Změna zbarvení přichází ve chvíli, kdy kněží chytí Santánico a svítí na ni ohnivými loučemi. V polodetailních záběrech náhle převažuje sytá oranžová barva, kterou vyzařují louče. Vzniká vlastní a vržený stín. Kněží hodí Santánico do jámy plné hadů. Herečka padá. Ostatní herci jen nehybně stojí kolem jámy a upřeně ji pozorují. Bouře se stupňuje. Interval frekvence ruchů hřmění je rychlejší. Santánico umírá a v posledním záběru segmentu se dívá do kamery, na kterou natahuje ruku. Kamera je umístěna nad jámou a transfokuje rámování z detailu na polocelek, jakoby chtěla ze scény utéct. Herečka žádá diváka o pomoc pomocí gest a zděšeného výrazu. Obrazová složka je podkreslena nediegetickou dynamickou hudbou smyčců a bicích, čímž navozuje atmosféru a napětí.

Tento segment obsahuje velmi mnoho realizačně náročných postupů, se kterými předloha pracuje v daleko menší míře. Rámování a svícení se podobá finální filmové scéně boje Setha, Scotta, Kate a Jacoba s upíry, kde kamera snímá obličej monster v polodetailech, detailech a velkých detailech, tak aby v rámování vynikl ještě více jejich výraz a fyzická degenerace.

U následujícího seriálového segmentu je styl odlišný. Mění se prostředí, velikost záběrů i pohyb kamery. Earl McGraw a Freddie Gonzales jedou v horkém letním dnu autem do obchodu. Earl řídí za volantem, sleduje silnici a mluví k Freddiemu. Jeho kolega si prohlíží fotografie zmrzačených ženských těl, na kterých je explicitně zobrazena krev a maso. Tato informace je zprostředkována v několika plánech. Kamera nerámuje fotografie přímo, ale skrze odraz ve Freddieho zrcadlových brýlích. Divák vidí to, co vidí postava. Podobný postup snímání odrazem je využit i v segmentu, kdy je Earl na toaletě. Kamera je umístěna za hercem. Zezadu rámuje záda herce a jeho odraz v zrcadle. Segment by mohl být snímán i frontálně ze strany, aby byl herec orámován přímo, jenže tvůrci chtěli, aby měl divák dojem, že se spolu baví dva lidé. Postava se na sebe v zrcadle dívá a vede sama se sebou dialog. Kamera je statická (rámování převážně v polodetailu), což je využito ve většině dialogů seriálu.

První mentální subjektivita je v syžetu *Pilotu* taktéž zobrazena přes sklo. Richie se dívá na Jessie skrze průhledné dveře lednice. Následně je postupně zesilována nediegetická hororová hudba. Hlas Jessie (Callie Hernandez) se modifikuje hlasem Santánico (Eiza Gonzáles). Tříbodové osvětlení střídá low-key osvětlování, které určuje světelný důraz na oči. Zbytek postavy je viditelný, ale velmi tmavý. Stejný postup se uplatňuje v dalším záběru, kdy Santánico zastoupí reálný vizuál Jessie. Násobná fokalizace v *Pilotu* využívá záměnu postav i nadále. Seth vidí všechny situace objektivně. Dívky, které drží jako rukojmí, jsou pro něj pouze dívkami. Richie je na hranici objektivního pohledu a subjektivity. Místo dívek vidí monstra. Jeho point of view obsahuje rozmazaný zpomalený záběr. Kamera se chvěje, což implicitně dokazuje, že je pod velkým tlakem.

Obrázek 14: Realita a představa



Levý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e01 Pilot* (2014, režie Robert Rodriguez). Libby (Katie Folger) a Jessie (Callie Hernandez) stojí u lednice a vyděšeně pozorují přicházejícího Richieho. Zvuková složka využívá hororovou hudbu a šepot. Kamera: Eduardo Enrique Mayén. Pravý obrázek: Záběr z *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e01 Pilot* (2014, režie Robert Rodriguez). Vnitřní obraz Richieho. Jejich strach je abstraktně vizuálně znázorněn jako monstrum. Kamera: Eduardo Enrique Mayén.

Zpomalené záběry jsou využity i ve flashbacích (Seth vzpomíná na přepadení banky) a akčních segmentech (přestřelka). U pohybové akce je zpomalení záběru využito k docílení zvýšení napětí.

1.2.2 Užití a modifikace stylových prvků v dalších dílech seriálu

V předchozí kapitole jsem zmínil některé výrazné prvky u režie *Pilotu* se vztahem k hercům, kameře a zvuku. *Pilot* předdefinoval jistá stylistická rozmezí, která musí být v průběhu natáčení dalších dílu dodržována, aby seriál fungoval jako vizuálně a auditivně propojený celek. Kdyby byl pořad s kumulativním narativem u každého dílu stylisticky změněn (například jeden díl by byl točen jako soap opera, druhý díl by dominoval stylem fikčního dokumentu, třetí díl by byl snímán pouze detailními záběry forenzního vyšetřování), divák by se v něm ztratil, jelikož má jistá očekávání na základě prvního dílu. Při užití velké míře asociativních vztahů řazení segmentů, fokalizací a seriality je tedy lepší volbou dodržení stylu. V rozmezí druhého a pátého dílu je styl *Pilotu* striktně dodržovaný. Prostředí je převážně uzavřené (auto, banka, hospoda, motelový pokoj, Big Kahuna Burger, karavan), obsahuje velmi málo postav (s výjimkou banky, kostela a hospody) a u fokalizací využívá zmíněné kamerové a osvětlovací praktiky. Částečné stylistické odlišnosti přichází v šestém dílu *Místo mrtvých cest*¹⁰⁴, kde se Geckovi a Fullerovi dostanou do baru Titty Twister. Důvod je prostý. Richie má

¹⁰⁴ V originálním znění: *From Dusk Till Dawn: The Series s01e02 – Place of Dead Roads*

pocit, že je tam, kde má být. Santánico ho celou dobu lákala na toto místo a on konečně našel klid. Přestal trpět halucinacemi a zdá se být sám sebou.

Bar je uzavřeným interiérovým prostorem s využitím nejrůznějších barevných osvětlení, kde mají postavy (mimo hlavní a vedlejší charaktery zde figurují striptýzové tanečnice, řidiči a podivíni) různé aktivity. Hudební živá kapela zastupuje diegetickou hudební složku, podkreslující tanec Santánico i boj lidí a upírů. Kamera se snaží být objektivní a reflektovat všechno dění (prostřednictvím jízdy v záběru celku, detailech), aby měl divák ucelenou představu o prostoru a jeho možném potenciálu. Při útoku upírů je využíváno praktických a digitálních efektů, za účelem šokování diváka brutalitou a násilím spolu s bojovou choreografií herců v prostoru. V osmém díle *Dobytí* se opět vrací jisté stylistické prvky z první pěti dílů. Postavy jsou od sebe odděleny a narace se vrací zpět k psychologii, kterou kombinuje s hororovými prvky, dobrodružnou výpravou a akčními sekvencemi.

Závěr

V této kapitole uvedu souhrn mých výsledků, ke kterým jsem došel na základě srovnávací analýzy filmu a televizního seriálového remaku. Obě dvě verze fabulí vychází ze stejného námětu, ale jsou zasazeny do rozdílných diegezí. Filmové syžet je založen na kauzalitě s časovou elipsou v žánrové kombinaci. Všechny scény jsou seřazeny chronologicky. Některé scény obsahují situace, v nichž postavy řeší následky příčiny, která před tím nebyla syžetem přímo časově organizována, ale byla zmíněna zprostředkovaně skrze repliky. Tato metoda vyprávění byla zřejmě podmětem ke vzniku televizního seriálu. Divák se ve filmu nedozví důvod, kvůli kterému se Richie chová jako deviant nebo informaci s Jacobovým citovým rozpoložením po smrti své ženy. Všechny tyto informace jsou spolu s dalšími otázkami v seriálu detailněji rozřešeny a zodpovězeny. Seriál zakládá na hlubší analýze lidské psychologie a vztahů v závislosti na asociaci (asociativní řazení segmentů) s přihlédnutím na televizní adaptaci – rozvedení dialogů, velikosti prostoru, charakteristiky postavy. Díky většímu mechanickému času je možno využívat experimenty s časovou organizací jako je retrospektiva, flashbacky, nespolehlivá narace či úhly pohledu s využitím seriálových vyprávěcích mechanismů.

Remake pracuje na rozdíl od předlohy s jednotným žánrem. Hororové prvky jsou viditelné již v prvním segmentu *Pilotu*, což je možným důvodem využití experimentálnějších a stylizovanějších prvků od začátku syžetu prvního dílu. Televizní stylové prvky se od filmových liší primárně z hlediska hereckých výkonů, prací se zvukem (zvukové postprodukce – zkreslení, efekty), kamerou a osvětlením. Auteur, producent a režisér Robert Rodriguez tímto předvedl, že jeden člověk dokáže uchopit stejný nápad v různých směrech a přizpůsobit ho určitému médiu bez jakýchkoliv narativních či stylistických vad.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. About us. In: *titoandtarantula.com* [online]. [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: http://www.titoandtarantula.com/ABOUT_US.html Path: homepage; about us.
2. *Desperado*. [film]. Režie Robert RODRIGUEZ. USA, 1995. Nosič: DVD.
3. *Dokument Hollywood míří do pekla a Ze zákulisí (s komentářem režiséra)* [Holywood Goes to Hell] [dokumentární film]. USA, 2000. Nosič: DVD.
4. FÍLA, Kamil. Tělo jako poslední limita poznání: Postmoderní remaky Úsvitu mrtvých a Texaského masakru motorovou pilou. In. *Horor a paralelní světy*. Praha: Film Sokolov, 2004. s. 10-15.
5. From Dusk Till Dawn 2: Texas Blood Money (1999) In. *imdb.com* [online]. [cit. 8. 4. 2016]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt0120860/?ref=nm_sr_3 Path: homepage; search.
6. *From Dusk Till Dawn*. [film]. Režie Robert RODRIGUEZ. USA, 1996. Nosič: DVD.
7. From Dusk Till Dawn: Season 1. In. *elreynetwork.com* [online]. [cit. 3. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.elreynetwork.com/originals/from-dusk-till-dawn> Path: homepage; originals; from dusk till dawn season 1.
8. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e01 Pilot*. [epizoda z televizního seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
9. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e02 Blood Runs Thick*. [epizoda z televizního seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
10. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e03 Mistress*. [epizoda z televizního seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.

11. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e04 Let’s Get Ramblin’*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
12. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e05 Self-Contained*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
13. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e06 Place of Dead Roads*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
14. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e07 Pandemonium*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
15. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e08 La Conquista*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
16. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e09 Boxman*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
17. *From Dusk Till Dawn: The Series – s01e10 The Take*. [epizoda z televízniho seriálu]. USA, El Rey Network, 2014.
18. From Dusk Till Dawn: The Series: Season 1. In. *metacritics.com* [online]. [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.metacritic.com/tv/from-dusk-till-dawn-the-series> Path: homepage; search; from dusk till dawn the series.
19. Minulé ročníky. In: *filmsokolov.com* [online]. [cit 5. 2. 2016]. Dostupné z: <http://filmsokolov.cz/minule-rocniky/> Path: homepage; minule rocniky.
20. Robert Rodriguez. In. *imdb.com* [online]. [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0001675/> Path: homepage; search; Robert Rodriguez.
21. *The Faculty*. [film]. Režie Robert RODRIGUEZ. USA, 1998. Nosič: DVD.

Literatura

22. ABBOTT, Stacey, JOWETT, Lorna. *TV Horror: Investigating the Dark Side of the Small Screen*. London: I. B. Tauris & Co Ltd, 2013. 256 s. ISBN 978-1848856189.
23. ALLRATH, Gaby, GYMNICH, Marion. *Narrative Strategies in Television Series*. Gordonsville: Palgrave Macmillan, 2006. 248 s. ISBN: 978-1403996053.
24. BINFIELD, Marnie, KACKMAN, Michael, PAYNE, Matthew Thomas, PERLMAN, Alisson, SEBOK, Brian (ed.). *Flow TV: Television in the Age of Media Convergence*. New York: Routledge, 2010. 304 s. ISBN 978-0415992237.
25. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Lessons from BABEL*. In: davidbordwell.net [online]. 27. 11. 2006 [cit. 2. 2. 2016]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/11/27/lessons-from-babel/> Path: homepage; blog; 2006.
26. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985. 384 s. ISBN 978-0-299-101749.
27. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu; Úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
28. BURGESS, Anthony. On the Hopelessness of Turning Good Books into Films. *New York Times*, 1975 (4), s. 15.
29. BUTLER, Jeremy G. *Critical Methods and Applications*. 4. vyd. New York: NY: Routledge, 2011. 512 s. ISBN 9780415883283.
30. BUTLER, Jeremy G. *Television Style*. New York: NY: Routledge, 2009. 248 s. ISBN: 978-0415965125.

31. CALVERT, Ben, CASEY, Bernardette, CASEY, Neil, FRENCH, Liam, LEWIS, Justin. *Television Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2008, 360 s. ISBN 978-0415-371506.
32. CALDWELL, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Jersey: Rutgers University Press New Brunswick, 1995, 456 s. ISBN 978-08-13521640.
33. CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. London: British Film Institute, 2008. 232 s. ISBN 978-1844572182.
34. FÍLA, Kamil. Tělo jako poslední limita poznání: Postmoderní remaky Úsvitu mrtvých a Texaského masakru motorovou pilou. In: *Horor a paralelní světy*. Praha: Film Sokolov, 2004. s. 10-15.
35. FREUD, Sigmund. Sen odměňuje snícího a střeží jeho spánek. In: *vykladsnu.cz* [online]. [cit. 30. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.vykladsnu.cz/teorie/sigmund-freud-sen-odmenuje-strezi-spanek.htm> Path: homepage; zname teorie.
36. HENCKMANN, Wolfhart, KONRAD, Porter. *Estetický slovník*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0478-8.
37. CHVÁLA, Tomáš. *From Dusk Till Dawn: The Series aneb recenze televizního Od soumraku do úsvitu*. In: *kinobox.cz* [online]. 27. 3. 2014. [cit. 29. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/8834-recenze-televizniho-serialu-od-soumraku-do-usvitu> Path: homepage; clanky; recenze.
38. MACFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. 296 s. ISBN 978-0198711506.
39. METZ, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, 340 s. ISBN 978-0253203809.
40. MONTAGUE, Charlotte. *Upíři – Od Draculy po Stmívání: Kompletní průvodce upíří mytologií*. Praha: Naše vojsko, 2013. 191 s. ISBN 9788020613844.

41. MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004. 704 s. ISBN 80-7185-669-X.
42. NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: NJ: Rutgers University Press, 2000. 272 s. ISBN 9780813528144.
43. ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. 228 s. ISBN 978-80-7331-246-6.
44. SALVOV, Marc. Sin City. In: *austinchronicle.com* [online]. 1. 4. 2005 [cit. 4. 4. 2016]. Dostupné z: <http://www.austinchronicle.com/calendar/film/2005-04-01/264406/> Path: homepage; calendar;

Seznam tabulek

Seznam obrázků

Obrázek 1: Pyramida.....	24
Obrázek 2: Richie sleduje nohy	30
Obrázek 3: Detail nohy	31
Obrázek 4: Kate odvrací pozornost.....	31
Obrázek 5: Vyděšená pokladní.....	32
Obrázek 6: Nemocný Richie.....	32
Obrázek 7: Představa	33
Obrázek 8: Carlos	35
Obrázek 9: Seth ve filmu a seriálu.....	38
Obrázek 10: Richie ve filmu a seriálu.....	39
Obrázek 11: Jacob ve filmu a seriálu	40
Obrázek 12: Kate ve filmu a seriálu.....	41
Obrázek 13: Scott ve filmu a seriálu.....	42
Obrázek 14: Realita a představa	47

Seznam zkratek

Seznam příloh

1. Faktografie filmu
2. <Další příloha>

1. Faktografie filmu

Název: From Dusk Till Dawn

Rok: 1996

Stát: USA

Jazyk: Angličtina

Žánr: Horor, akční, komedi, road movie

Režie: Robert Rodriguez

Scénář: Quentin Tarantino

Námět: Robert Kurtzman

Produkce: Gianni Nuarri, Meir Tepper

Hudba: Greame Revell

Kamera: Gulliermo Navarro.

Střih: Robert Rodriguez

Hrají: Harvey Keitel (Jacob Fuller), George Clooney (Seth Gecko), Quentin Tarantino (Richie Gecko), Juliette Lewis (Kate Fuller), Ernest Liu (Scott Fuller), Salma Hayek (Santánico), Cheech Martin (Carlos) a další.

2. Faktografie seriálu

Název: From Dusk Till Dawn: The Series

Rok: 2014

Stát: USA

Jazyk: Angličtina

Žánr: Horor

Auteur: Robert Rodriguez

Režie: Robert Rodriguez (s01e01, s01e02, s01e04, s01e07), Eduardo Sánchez (s01e03), Joe Menendez (s01e05), Dwight H. Little (s01e06, s01e10), Fede Alvarez (s01e08), Nick Copus (s01e09)

Scénář: Robert Rodriguez (s01e01), Diego Gutierrez (s01e02, s01e07), Juan Carlos Coto (s01e03, s01e10), Marcel Rodriguez (s01e04, s01e08), Matt Morgan & Ian Sobel (s01e05, s01e09), Álvaro Rodriguez (s01e06)

Námět: Robert Kurtzman

Produkce: Juan Carlos Coto, Robert Rodriguez, W. Mark McNair

Hudba: Carl Thiel

Kamera: Eduardo Enrique Mayér. Michael Bonvillain

Hrají: Robert Patrick (Jacob Fuller), D. J. Cotrona (Seth Gecko), Zane Holtz (Richie Gecko), Madison Davenport (Kate Fuller), Brandon Soo Hoo (Scott Fuller), Eiza González (Santánico), Wilder Walderrama (Carlos) a další.