

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Tragično ve filmech Christophera Nolana

Tragic principles in Christopher Nolan Films

Bakalářská práce

Jiří Melmer

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem vypracoval bakalářskou práci samostatně s použitím uvedených pramenů a odborné literatury.

V Olomouci dne 28. listopadu 2010

Jiří Melmer

Rád bych poděkoval panu Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za cenné rady a odborné vedení při zpracování bakalářské práce.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Jiří Melmer

Název katedry a fakulty: Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název bakalářské práce: Tragično ve filmech Christophera Nolana

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Počet znaku: 80 942

Počet příloh: 0

Počet titulu použité literatury: 25

Klíčová slova: tragédie, tragično, film, Christopher Nolan,

Bakalářská práce „*Tragično ve filmech Christophera Nolana*“ popisuje tragické principy, ve filmovém díle Christophera Nolana. Děje se tak na základě určení motivů a rozboru postav. Část práce se zabývá pojmy tragédie, tragično a vymezením tragických principů. V další části jsou tyto principy aplikovány na filmy Christophera Nolana. Jsou to filmy: Sledování (Following, 1998) Memento (Memento, 2000 - r. Christopher Nolan), Insomnie (Insomnia, 2002 - r. Christopher Nolan), Dokonalý trik (The Prestige, 2006 - r. Christopher Nolan) a Temný rytíř (The Dark Knight, 2008 - r. Christopher Nolan).

Annotation

Author's name and Surname : Jiří Melmer

Name of Cathedra and Faculty : Filozofická fakulta, Katedra divadelních,
filmových a mediálních studií

Name of bachelor work : Tragic principles in Christopher Nolan Films

Head of work : Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Number of signs : 80 942

Number of attachment : 0

Used literature : 25

Key words : tragedy, tragic, movie, Christopher Nolan

Thesis "Tragic principles in Christopher Nolan Films" describes tragic principles in Christopher Nolan's cinematography. It is done on the basis of motif and character analysis. Part of the work is dealing with terms "tragic" and "tragedy" and by determination of tragic principles. In following chapter, these principles are applied on Christopher Nolan's films, listed: Folowing (1998), Memento (2000), Insomnia (2002), The Prestige (2006) and The Dark Knight (2008).

Obsah

ÚVOD	7
KLASICKÁ TRAGÉDIE	9
TRAGÉDIE.....	9
PROBLÉM TRAGIČNA	10
ANTICKÉ TRAGIČNO	11
<i>Vina</i>	11
<i>Osud</i>	12
<i>Protagonista</i>	12
<i>Tragický moment</i>	13
<i>Oběť, usmíření, svoboda</i>	14
<i>Katarze</i>	14
<i>Utrpení</i>	14
<i>Další kritéria tragična</i>	15
MODERNÍ TRAGÉDIE	17
KAŽDODENNÍ TRAGÉDIE	17
BŮH JE MRTVÝ, TRAGÉDIE ŽIJE	18
FILM A TRAGÉDIE	21
SLEDOVÁNÍ	24
MEMENTO	27
INSOMNIE	32
DOKONALÝ TRIK	36
TEMNÝ RYTÍŘ	41
Batmanovo universum	41
<i>Analýza</i>	42
ZÁVĚR	48
LITERATURA.....	50
PRAMENY	54

Úvod

Tragédie je a vždy byla spojována s antickým divadlem. Přežila svoji dobu, a to jak divadelní forma, tak i slovo, které se dostalo do podvědomí a běžné řeči. „*Pro většinu současných lidí neznamena tragédie umělecké dílo, nýbrž skutečnou událost*“¹. V hovorové řeči se tragédie používá ve významu strašného neštěstí, nebo katastrofy. Dokonce Oxfordský slovník na prvním místě definuje tragédii jako „*události způsobující velké utrpení, ničení a neštěstí*“². Toto využití tragédie a tragična však nastalo až v 16 století³.

Je ovšem možné, že antická tragédie zanechala daleko hlubší odkaz v naší kultuře, než se na první pohled zdá. Její nejasný víceznačný význam nás znepokojuje dodnes. Podle Terryho Eagletona je tragédie v moderní době pokračováním filozofie jinými prostředky⁴. Vysvětlování a rozborů antických i středověkých tragédií jsou přes staletí stále možná. Filozofové jako Nietzsche, Hegel, Jaspers přicházeli s novými významy tragédií. A samozřejmě, tragédie jsou stále na programech dnešních divadel.

Pokud tedy tragédie a její vysoký kredit v kultuře zůstává, je nasnadě otázka, zda pronikla hlouběji i do filmového umění, či snad zůstává jen jako torzo, které se do filmu dostalo náhodou přes jiné kulturní vlivy (divadlo, literatura).

Film jako nejmasovější umění minulého a současného století přebírá funkci divadla a literatury v moderním světě, včetně účinků tragična. Tato práce se soustředí na transformaci principů tragédie do současného filmu.

Pro demonstraci funkce tragických principů ve filmu jsem vybral díla režiséra Christophera Nolana. Vzhledem k velkému uznání, které se mu dostalo jak u

¹ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. Brno : Host, 2004. 37 s.

² *The New Oxford dictionary of English*. první vydání. Oxford : Oxford University Press, 1998. 2152 s. ISBN 0-19-861263-X.

³ Tamtéž

⁴ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. Brno : Host, 2004. 37 s.

odborné, tak laické veřejnosti, za jeho poslední snímky. A také pro jeho úspěch **Temného rytíře** (The Dark Knight, 2008), který je často nazýván moderní tragédií. Výběr filmů představuje průřez tvorbou tohoto tvůrce. Vynechal jsem pouze krátkometrážní film **Doodlebug** (Doodlebug, 1997) a snímek **Batman začíná** (Batman Begins, 2005), protože jeho pokračování - **Temný rytíř** (The Dark Knight, 2008) rozvíjí obdobné pojetí tragična v mnohem širší variaci. Snímky, kterými se budu v této práci zabývat jsou **Sledování** (Following, 1998) **Memento** (Memento, 2000), **Insomnie** (Insomnia, 2002), **Dokonalý trik** (The Prestige, 2006) a **Temný rytíř** (The Dark Knight, 2008). Nejnovější Nolanovo dílo **Počátek** (Inception, 2010) je z důvodů složitějších narativních technik pro rozbor tohoto typu nevhodný.

Hlavním teoretickým zdrojem práce bude kniha Terryho Eagletona, **Sladké násilí: Idea tragična**. Eagleton pojednává o tragedii komplexně, polemizuje s autory starověku i novověku a neomezuje se jenom na sféru umění, ale zkoumá i přesahy do reálného života. Všechny citované zdroje i mnoho dalších teoretických studií pak vychází z Aristotelovy **Poetiky**.

Filmová literatura pokrývající důkladně dílo Christophera Nolana, bohužel, neexistuje, proto se budu opírat o zdroje, jako jsou recenze, články a jiné. Filmologickou terminologii přejímám z knihy **Film art: an introduction** od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové⁵.

⁵ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art : an introduction*. třetí vydání. New York : McGraw-Hill, 1990. 425 s. ISBN 0070064393.

Klasická Tragédie

Tragédie

Tragédie vznikla ve starém Řecku na přelomu 6. a 5. stol. př. n. l. a je považována za výlučně západní objev ⁶.

Podle Aristotela se vyvinula řecká tragédie z dithyrambu, sborové písně zpívané průvodem za doprovodu píšťal na počest boha Dionýsa ⁷. Náměty byly čerpány z mýtů, původně o Dionýsovi, později z celé řecké mytologie. *Utváření tragédie úzce souviselo s probíhající demokratizací a „změnami zákazníka“, vznikala tragédie, komedie a řečnictví, což podmiňovala celá společnost, která byla představována „svobodnými občany“, nikoliv už pouze elitou* ⁸.

Aristoteles v Poetice popisuje tragédii takto „*Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů*“ ⁹. Dále Aristoteles uvádí šest složek tragédie. „*Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba*“ ¹⁰. Za nejdůležitější z těchto složek považuje sestavení událostí. Tedy dějovou strukturu. Ta obsahuje několik základních rysů: katarzi (očištění), harmatii (hrdinův čin vedoucí k jeho

⁶ PETERKA, Mocná, et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. první vydání. Praha : Paseka, 2004. 704 s.

⁷ ŠÍLENÝ, Tomáš . *Život v antickém řecku*. páté vydání. Praha : Jednota českých filologů, 1947. 187 s.

⁸ CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. druhé vydání. Praha : KLP, 2004.119 s.

⁹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. první vydání. Praha : Svoboda, 1996.69 s.

¹⁰ Tamtéž, 70 s.

zkáze), hybris (hrdinova pýcha, díky níž odmítá varování), pathos (hrdinovo utrpení).

V tragédiích se řeší problémy mravního či náboženského řádu. Tragický konec hrdiny poukazuje na význam těchto řádů a hodnot. Zároveň řeší závažné události přesahující lidský život a povznášející hrdinu i společnost.

Nejslavnější období tragédie bylo samozřejmě v antickém Řecku v 5. století př. kr., ale svoji „renesanci“ tragédie zažila v alžbětinské Anglii a Francii 17. století.

Problém tragična

Tragično je filozoficko-estetický problém. Zjednodušeně by se tragično dalo nazvat ideou nebo principem tragédie, ale jak uvádí Pavis „*Celková a úplná definice tragična není možná, protože jevy a díla, jejichž by se týkala, jsou příliš rozmanité a historicky proměnlivé*“¹¹.

Přesto se v této práci pokusím nastínit alespoň základní rysy tragična a problémy se kterými je tento pojem spojen.

Pavis rozděluje tragično na literární a umělecké, které se vztahuje především k tragédii (podle Aristotela), a antropologické, metafyzické a existenciální. Druhé zmíněné odvozuje od tragického umění z tragické situace lidské existence (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler, Lukács, Unamuno).

Esencialisté jako Paul Ricoeur věří, že skrze pochopení podstaty tragédie v řeckém pojetí můžeme všechny ostatní tragédie pochopit jako analogie k tragédii řecké¹².

A o pochopení tragédie tady jde především. Přestože se může zdát, že za dobu své dlouhé existence musela tragédie odhalit všechna svá tajemství, je tomu přesně

¹¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 407s.

¹² EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 22 s.

naopak. Od Aristotelovy poetiky se učenci neustále snaží najít tu správnou ideu tragična. Možná sama tragédie představuje neredukovatelné mystérium a temnotu v lidských záležitostech, kterou něco tak nízkého jako poznání nemůže proniknout¹³.

Právě esencionalistické pojetí, které nastínil Paul Ricoeur, může pomoci rozluštit otázku, jak moc se vlastně řecká kultura, potažmo tragédie a tragično, zapsala do moderní kultury.

Pro rozeznání rozdílů je třeba poznat nejen tragično jako teoretický rozbor základních pojmů, ale i to jak bylo vnímáno ve starém Řecku a jak ho vnímáme dnes.

Antické tragično

Následující kritéria tragična jsou převzaté od Pavise¹⁴, který rozděluje klasicky pojaté tragično do těchto kapitol *Konflikt a Tragický moment, Protagonisty, Usmíření a smír, Osud, Svoboda a oběť, Tragická vina, Dosažený účinek: Katharsis* a poslední složka je u Pavise pojmenována *Další kritéria tragična*. Z Eagletona přejímám tragický princip utrpení, kterému je v jeho knize věnována celá kapitola¹⁵.

Vina

Aristoteles popisuje tragickou vinu, neboli *harmatia*, takto *hrdina neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu nýbrž pro nějaké pochybení*¹⁶. Aristoteles, výrazně ovlivněný, Oidipem se odvolává právě na jeho vinu. Oidipus jednal nevědomky, to ale nijak nesnižuje zodpovědnost za spáchané činy. Vina

¹³ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 43 s.

¹⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 408-409s.

¹⁵ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004 přesněji v kapitole 2 Hodnota utrpení 48-71.

¹⁶ ARISTOTELÉS. *Poetika*. první vydání. Praha : Svoboda, 1996. 81s..

samozřejmě může být i vědomá, za příklad může posloužit Antígona, avšak vždy je činitelem osud. Z toho plyne Hegelův výklad, že *tragičtí hrdinové jsou právě tak vinni jako nevinni*¹⁷. Kromě viny může být Harmatia považována za omyl, nebo dokonce hřích.

Osud

Podle F. Schlegela, *spočívá výjimečnost tragédie v potvrzení svobodného ducha a smyslu pro důstojnost a nadpřirozený řád věcí tváří v tvář neúprosnému osudu*¹⁸.

Hrdinova budoucnost je předurčena osudem, přesto s osudem zápasí, i když vždy marně. Poražení osudem je nezbytné pro nastolení řádu. Pro tragického hrdinu je typické, že pokud se „nevzpírá bohům“, tak samozřejmě není tragickým hrdinou. Osud ukazuje střetnutí s absolutnem, proti kterému se dá bojovat, ale lidský život ho nemůže nikdy obsáhnout. Proto konfrontace končí často smrtí. Osud může pocházet z věštby, přání bohů, společnosti, nebo vzniká jednoduchým řetězením vlastních činů, které vedou k neodvratnému konci tragického hrdiny.

Protagonista

Mezi základní prvky tragického principu řadí Pavis i protagonistu. Protagonista je hlavní postavou příběhu, přičemž jím může být i tragický hrdina. Protagonista je postava, přes kterou je nám představen tragický osud. Raymond Williams upřesňuje, „běžný tragický děj se odehrává skrze hrdinu“¹⁹. *V řecké mytologii byl hrdina postava na úrovni poloboha*²⁰. Hrdina, neboli rek, je osoba, jež vykonala významné události (hrdinské činy), díky nimž se stala slavnou. Tragický hrdina je

¹⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika : druhý svazek*. první vydání. Praha : Odeon, 1966. 352 s.

¹⁸ EAGLETON, Terry. *Sladké násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 60 s.

¹⁹ Tamtéž. 53 s.

²⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 183 s.

však termín, překračující tyto definice. Hrdina *se obětuje pro stát nebo národ, anebo aby usmířil popudlivé bohy, a jenž za to získá obdivný soucit svých bližních*²¹. Tragický hrdina *nemusí nutně zemřít, i když občas by bylo milosrdnější, kdyby se tak opravdu stalo*²². Pro hrdinu je tedy důležité obětování se. Nesmí se však pasivně odevzdat, ale zápasit s osudem.

Northrop Frye²³ pak na základě analýzy pojetí hrdiny v současné literatuře přichází s rozšířením jeho pojetí, které člení do pěti základních kategorií.

1. Hrdina je nadřazen lidem, je božskou bytostí - příběh bude mýtus
2. Hrdina je člověk, jenž výkoná podivuhodné činy - romance
3. Hrdina je vůdce, jehož chování podléhá společenské kritice a řádu přírody. Typický hrdina podle Aristotela. – vysoký mimetický mód – vysoká tragédie
4. Hrdina není nadřazen lidem, je obyčejným člověkem. – nízký mimetický mód
5. Hrdinova moc či inteligence je na nižší úrovni – ironický mód

Tragický moment

Je dáván do spojitosti s konfliktem. Obě strany se dostávají do střetu zájmů, jejich požadavky jsou stejně oprávněné. Popřením práva jedné strany vzniká provinění. Utváří se tak protichůdné požadavky na hrdinu. Nevyhnutelný a neřešitelný konflikt se stává tragickým. *Kosmický řád byl narušen a musí být za každou cenu*

²¹ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 75 s.

²²EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 122 s.

²³ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.

*obnoven skrze lidské utrpení*²⁴. Hrdina přináší oběť k nastolení stavu před konfliktem – tedy řádu²⁵.

Oběť, usmíření, svoboda

Tyto pojmy, ač každý znamená něco zcela jiného, jsou vlastně svými souvislostmi velmi příbuzné. Významy všech se opírají o čtvrtý pojem a tím je **Mravní řád**. Ten byl v tragédii vždy přítomen a je jedním ze základních hybatelů ideje tragična. Tragický hrdina přináší oběť, dobrovolně! Tím se vzdává své svobody, a dosahuje usmíření s mravním řádem, nebo chceme-li s absolutnem. Hrdina přijmutím trestu dokazuje svoji velikost, stává se tragickým hrdinou. Pro diváky má právě tato část katarzní účinek.

Katarze

Katarze, neboli katharsis, je pojem z lékařství vyjadřující očištění těla. Do umění ho poprvé přenesl Aristoteles, který jej dal do spojitosti s očištěním ducha od vášní. Katarzi prožívají diváci na konci tragédie, vzniká uvolnění a souznění s osudem hrdiny.

Katarze, se od ostatních kritérií tragična liší tím, že se nevztahuje k vnitřnímu stavu tragédie, ale k divákům. Katharsis má *v divákovi zanechat dojem duševního povznesení a psychologického a morálního obohacení*²⁶. Ovšem není vyloučeno, že to samé se odehraje i v hrdinovi samotném. Katarze tedy patří do tragična, stejně neodvratně jako osud nebo tragický hrdina.

Utrpení

²⁴ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 114 s.

²⁵ Slovo řád je zde důležité protože staří Řekové rozlišovali dva stavy věcí řád a chaos

²⁶ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 409 s.

Utrpení je kritérium, které se s tragédií logicky spojuje a je její součástí. *O tragédii se obvykle říká, že učí moudrosti skrze utrpení*²⁷, ukazuje lidské jednání jako něco co dává smysl, a to i přesto, že je úsilí často marné. Takovéto chování je považováno za vznešené.

Významné je to, že zápas vedeme. Stejně jako v životě není důležité, že zemřeme, smrt je neodvratitelná, ale důležité je, jaký provedeme život. Tragédie má stejnou filosofii, není rozhodující, že tragický osud naplníme, ale jak si provedeme, než se k němu dostaneme. Utrpení nás má dovést k lepšímu já.

Skrz utrpení by se u diváka měla projevit katarze, proto je nedílnou součástí tragédie. Tragédie bez utrpení nemůže být, jako by si diváci hrdiny, jenž neprožijí utrpení, nemohli vážít. Tragický hrdina se může bát smrti i utrpení, ale musí je přijmout.

Další kritéria tragična

Mezi další kritéria tragična mohou být považovány záležitosti, které by ve starém Řecku, nebo dokonce i později, považovali za samozřejmé. Jsou to například princip výjimečnosti, neboli **aristokratická příslušnost** hlavního hrdiny, **vliv bohů** a nadpřirozených sil, nebo **příbuzenské souvislosti** a **rodové provinění**.

*Tradicionalisté trvají na tom, že hlavní aktéři musí být vždycky vznešení*²⁸. Antičtí hrdinové pocházeli většinou z několika rozvětvených rodin, jejich příbuzných, či jinak spřízněných. Patří sem samozřejmě i levoboční bohů. Božský původ přímo předurčoval stát se hrdinou. Zvláště díky tomuto téměř uzavřenému rodovému společenství vznikla další zajímavá součást tragédie, dědičná vina. Je to princip dědičného hříchu, který je spáchán, nejde odčinit a jeho následky ponесou další generace. Hříchem je tedy už samotné zplození potomků, těch kteří ponесou vinu, která způsobí tragédii.

²⁷ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 59 s.

²⁸ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 124 s.

Vliv bohů je v tragédii častý. Podle Northrop Frye: *je-li hrdina již z podstaty nadřazen lidem a jejich okolí, je božskou bytostí a jeho příběh bude mýtem v běžném smyslu příběh o bohu. Podobné příběhy sice mají v literatuře důležité místo, většinou se však vymykají obvyklým literárním kategoriím*²⁹.

Přestože se v tragédiích objevují bohové nebo jiné nadpřirozené postavy či jevy, pracuje tragédie v „realistickém“ módu. Divák ví, že hrdina nemůže situaci vyřešit pomocí kouzelných předmětů ani jinak podobným způsobem.

²⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 49 s.

Moderní tragédie

Každodenní tragédie

Znovu se dostáváme k výkladu slova tragédie. V každodenním jazyce se slovo *tragédie* používá ve významu něčeho velmi smutného³⁰. Pád letadla, potopení lodí, havárie auta, ztráta potomka či neudělení státnic, jsou události nevšedního významu, které způsobují utrpení. Nazýváme je tragédiemi (někdy s přívlastky lidské či osobní). V běžném užívání máme i slova tragický příběh, tragikomedie či tragikomično³¹.

*Ve dvacátém století tragédie nezahynula*³². Klasická tragédie ustoupila do pozadí, ale neztratila se, což je důležité zjištění. Tragédie jsou stále zajímavé pro inscenování a tragično nás stále zajímá z hlediska morálního, filosofického či uměleckého. Proč v naší moderní době stále inscenujeme hry staré přes dva a půl tisíce let?

Otázka se prohlubuje s uvědoměním si, že nové tragédie jsou psány po celou tuto dobu. Samozřejmě, že v historii byly doby, které tomuto žánru nepřály, ale tragédie zatím vše dokázala přežít.

Jsou však tato „nová“ díla opravdové tragédie? Termín moderní tragédie, jak ho například používá ve své knize Raymond Williams³³, může být uspokojující pro definování dnešní tragédie, ale stěží může stačit třeba na renesanční autory. Zde by se hodilo říkat novověká tragédie, což by snadněji odlišilo starověké a

³⁰EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 20 s.

³¹PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 183 s.

³²EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 273 s.

³³EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 40 s.

novověké autory. Všeobecná aplikace novověké tragédie by však problematicky dávala dohromady díla Williama Shakespeara a Arthura Millera. Proto budu rozlišovat mezi antickou (řeckou), novověkou a moderní tragédií. Moderní tragédii řadím přibližně posledních sto padesát let nazpět³⁴.

Bůh je mrtvý, tragédie žije

Tragické vize se změnila, náboženská podstata tragédie ustoupila do pozadí nebo úplně zanikla. Bůh je mrtvý³⁵ jak pravil Nietzsche. Proměnil se i náhled na tragédie, jak píše Eagleton, v „*rukou teoretiků spíše než autorů se dostala do demokratické éry, kde se ke cti, hierarchii a hrdinství obrací se shovívavostí, a starobylý osud a moderní svobodu staví do protikladu. Hodnotu utrpení vyzvedá nad snahu se utrpení zbavit, kvůli mýtu zavrhuje rozum, kvůli podstatě náhodu*“³⁶. Tento výklad můžeme chápat i jako nedostatečné přizpůsobení se tragédie současným hodnotám. Jenže o to v tragédiích nejde a nikdy nešlo. Naopak, vždy tragédie byla brána jako univerzální nebo možná aktualizace do jakékoliv doby. Fakt, že dnešní morálka má jiné hodnoty, než jsou ty tragické, neznamená, že tragédie dnes už nemá platnost. Kdyby tomu tak bylo, není možné, aby se antická tragédie hrála do dnes.

Nadčasovost je však spíše problém moderní tragédie než řecké. *Historie a tragédie jsou elementy protichůdné: jakmile za osudem tragického hrdiny objevujeme historické pozadí, hra ztrácí povahu individuální tragédie a dosahuje objektivitu historické analýzy*³⁷. Pokud se hrdina v moderní tragédii obětuje, je to

³⁴ Raymond Williams ve své knize, *Modern Tragedy*, vyjmenovává autory přibližně s tohoto období –

Ibsena, Millera, O'Neill, Williamse, Čechova, Becketta, Tolstoj, a další.

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc : Votobia, 1995. 9 s.

³⁶ EAGLETON, Terry. *Sladké násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 271 s.

³⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 410 s.

bud' za udržení, nebo změnu historické situace, která je stejně neudržitelná. Historické změny vedoucí k nynějšímu stavu, tedy revoluce, jsou přímo opakem tragédie. Důvodem je požadavek revoluce na změnu stávajícího řádu, ten má tragédie naopak potvrdit. Vnímání konfliktu je posunuto, změna může být dobrá, protože stávající stav není. To je proti-tragické. Narušení rovnováhy v antické tragédii je vinnou hrdiny, a jeho obětí se vrací řád.

V řecké tragédii byly konflikty ze své povahy neřešitelné, pokud ale neexistuje předurčenost, vnímáme možnost téměř všemocné změny. Přesto ani tentokrát se v tragédii nevyhneme utrpení, chybí sice bohové, nezmizel však věčný „nepřítel“ a tím je osud. Následkem hrdinových činů se dá do pohybu sled událostí vedoucí k tragickému konci. Za osudem v moderní tragédii můžeme vidět sled kauzalit vedoucí k logickému konci.

Aristokratický princip či dědičná tragédie jsou dalšími složkami tragična, které se vytratily nebo se objevují jen vzácně. Pro moderní tragédie nemá tato idea opodstatnění. Z důvodů lepšího ztotožnění jsou v moderních tragediích, namísto králů a polobohů, obyčejní lidé. Arthur Miller tvrdí: *jestliže by bylo velebení tragické akce opravdu jenom záležitostí vznešených charakterů, je nepředstavitelné, aby masy chovaly tragédii v úctě nad všechny ostatní formy, nebo jí byly schopny porozumět*³⁸. Zde vzniká opačná otázka, že různé národnostní, kulturní či sociální rozdíly zabrání pochopení tragického osudu jednoho určitého člověka. To se ovšem v tragediích nestává a to ani v moderních ani starověkých. V antickém Řecku byl tento problém vyřešen dokonalou znalostí mýtů a mytologie, odkud hrdinové pocházeli. Ani moderní tragédie s tím nemá problémy. „*Jediná kvalifikace, která se vyžaduje, je být příslušníkem stejného živočišného druhu. Co se týče jiných kategorií, jako je společenské postavení, profese, původ, pohlaví či etnická příslušnost, na těch vůbec nezáleží*“³⁹.

³⁸ MILLER, Arthur. *Tragedy and the Common Man*. *The Theater Essays of Arthur Miller* [online]. 1978, [cit. 2010-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://theliterarylink.com/miller1.html>>.

³⁹ EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 137 s.

Tragédie, ztrátu bohů, neměnného mravního řádu, aristokratů, dědičného prokletí a tím pozměnění ostatních složek, zdá se přežila. K myšlence smrti tragédie se proto stavím nesouhlasně.

Film a tragédie

Odkaz tragédie, jakožto jednoho ze základních kamenů západní civilizace, v nás rezonuje dodnes. Ovlivňuje nejen divadlo, jež je jeho původní doménou, ale i jiná umělecká odvětví. Nejlépe je to pozorovatelné právě na filmu, který přebírá postupy a témata divadla.

Tragédie, stejně jako film, je objev západní civilizace. Právě proto jsou některá schémata podobná nebo vyloženě na sebe navazující. Například narace má typický vzájemný vztah začátku a konce. Příběh začíná narušením původního stavu a konec se do tohoto stavu opět navrácí.

Dalším typickým schématem je začít vypravovat příběh uprostřed akce – „in media res“. V tragédiích tento jev vznikl už ze samé podstaty příběhu, který navazoval na řeckou mytologii⁴⁰. Tím odpadala povinnost blíže se vyjadřovat k hrdinům, jejichž osud byl známý. Ve filmu se „in media res“ objevuje často například v akčním žánru⁴¹. Dalšími podobnými prvky mohou být pomoc bohů či nadpřirozených postav v pohádkách nebo systém „Deus ex machina“. Existuje mnohem více spojnic, které jsou typické jak pro tragédii tak film. Je ovšem těžké dokázat jejich vznik a původ v tragédiích nebo v západní kultuře⁴².

I vnímání přidružených jevů je podobné. Film je kulturním fenoménem a jako takový je i výrazně politicky, nábožensky či jinak ovlivňován. Můžeme předpokládat, že ve starověkém Řecku bylo divadlo v podobném postavení. *Provozování divadelních her náleželo k náboženskému kultu a bylo povinností*

⁴⁰ Toto platí samozřejmě hlavně pro řeckou tragédii. Avšak daleko typičtější je schéma „In media res“ u Shakespeara.

⁴¹ Postup „In media res“ je typický například pro sérii bondovek .

⁴² Takovýmto prvkem může být výlučnost hlavního hrdiny. Toto se sice objevuje ve více kulturách, ovšem víra v schopnosti jednotlivce není u většiny kultur a náboženství tak samozřejmá jako v západní kultuře.

*státní*⁴³. Tragédie a film mají mnoho společných motivů, které se proplétají a společně tvoří umělecká díla.

Spojnicí mezi filmem a tragédií je divadlo. Tragédie je forma dramatu a film z divadla přímo vychází. Podle Jamese Monaca se „*na první pohled film zdá být nejlépe srovnatelný s jevištním dramatem*“⁴⁴. Za nejvýraznější rozdíl Monaco považuje „úhel pohledu“. Důležitá je tedy divácká percepce. Divadelní představení divák sleduje svobodně a libovolným způsobem, kdežto vnímání filmu je jasně dáno kamerou. Divák vidí jen to, co autor chce. Právě tomu musí být i uzpůsobena herecká akce.

Divadlo používá většinou přehnanou výrazovost, aby byl herecký akt viditelný z jakéhokoliv úhlu či řady sedadel. Film díky svým prostředkům, jako je například detail, může daleko lépe zacházet z gestikulací či výrazem tváře. Oproti tomu je výhodou divadla jeho unikátnost. Divadlo je živé, tím je i každé představení nezaměnitelné.

Co se týče prostoru, je ten filmový flexibilnější. Díky střihu se může misanscéna změnit v setině sekundy. Divadlo takovou možnost nemá, i když jsou zde různé točny a propadla, nikdy nedosáhne efektů filmu. Avšak právě díky prostoru může divadlo utvářet daleko intimnější vztah s divákem. Představení vzniká nejenom na stejném místě kde je přijímáno divákem, ale děje se i ve stejném čase. Tím je zajištěna interakce mezi divákem a umělci.

Divadlo a film jsou vizuálními medii. Obě umění dokázala, že mohou existovat beze slova či jakýkoliv zvuků⁴⁵, přesto těchto prvků, spolu s dalšími uměleckými formami, hojně využívají. Zvláště film absorbuje mnoho druhů umění (malířství, fotografie, literatura atd.). Ovšem jak píše Monaco: „*Divadlo a film na sebe díky*

⁴³ ŠÍLENÝ, Tomáš. *Život v antickém Řecku*. páté vydání. Praha : Jednota českých filologů, 1947. 116 s.

⁴⁴ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, medií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004. 44 s.

⁴⁵ Pantomima, němý film

svým strukturálním podobnostem vzájemně reagují častěji než jiná umění“⁴⁶. O to více je logické spojení tragédie a filmu. Divadlo, stojící na základech řeckého dramatu, přímo vybízí ke spojení těchto dvou forem.

Je až s podivem, že nevzniká mnoho filmových zpracování tragédie. Pokud vznikne film přímo na námět antické tragédie tak je původní látka většinou modifikována, jako například **Oidipus král** (Edipo re, 1967) či **Medea** (Medea, 1988). Novověké tragédie jsou častěji zpracovávány, zvláště filmové adaptace Williama Shakespeara. Známé jsou tradiční verze Laurence Oliviera⁴⁷, slavným režisérem věnující se Shakespearovým tragédiím je i Franco Zeffirelli⁴⁸. Z novějších autorů se jimi zabývá Kenneth Branagh⁴⁹ a další režiséři. U moderních tragédií bych jmenoval **Smrt obchodního cestujícího** (Death of a Salesman, 1985) či filmová zpracování Tennesseeho Williamse.

Všechna tato díla mají svůj divadelní či literární předobraz, ovšem tragický princip, jak se pokusím dokázat, se objevuje i v dílech čistě filmových, kterými jsou to snímky Christophera Nolana.

V následujících kapitolách se budu zabývat pojetím tragična ve filmech režiséra Christophera Nolana.

⁴⁶ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, medií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004. 44 s.

⁴⁷ **Jindřich V.** (Henry V, 1944), **Hamlet** (Hamlet, 1948) a **Richard III.** (Richard III, 1955)

⁴⁸ **Romeo a Julie** (Romeo and Juliet, 1968), **Otello** (Othello, 1986) a **Hamlet** (Hamlet, 1990)

⁴⁹ **Jindřich V.** (Henry V, 1989), **Hamlet** (Hamlet, 1996)

Sledování

Rok po krátkometrážním snímku **Doodlebug** (Doodlebug, 1997), natočil Christopher Nolan svůj první celovečerní film – **Sledování** (Following, 1998). V černobílém snímku se uvedl jako režisér, jenž se nebojí experimentovat s formou i diváckým očekáváním a představil také většinu atributů svého režijního stylu a základních témat.

Hlavní protagonista filmu Bill tráví volný čas sledováním lidí. Jednoho dne si k němu přisedne inteligentní zloděj Cobb, který poznal, že je Billelem sledován, a nabídne mu spolupráci při vylupování bytů. Bill se však zaplete s jednou z jejich obětí, mladou ženou se záhadnou minulostí, a po čase se nejenom přizná, že vyloupil její byt, ale také nabídne pomoc při získávání kompromitujících fotografií.

Loupež se však nepovede, fotografie zde nejsou. Později zjišťuje, že se zapletl do plánů, které připravil Cobb. Ten zabije mladou ženu stejným kladivem, jakým Bill poranil při loupeži náhodného svědka. Policie díky tomu podezírá Billa, zatímco Cobb se ztrácí v davu.

Nezaměstnaný spisovatel Bill je vláčen a manipulován svým okolím, tudíž lze vyloučit, že by byl hrdinou vyššího mimetického módu⁵⁰. Billovo postavení ve společnosti je nižší, což je ve filmu prezentováno nejenom na jeho vizáži, ale i přímo řečeno⁵¹. Nelze tedy brát v úvahu jakýkoliv aristokratický či jiný původ nebo dokonce rodové prokletí.

Kvůli nezaměstnanosti má Bill dostatek času a z toho vyplyne jeho prvotní provinění. Sledování lidí se zprvu ukazuje jako zdánlivě neškodný asociální

⁵⁰ Je tedy hrdinou 4 mimetického módu podle Northropa frye.

⁵¹ Je nezaměstnaný neúspěšný spisovatel.

prohřešek, ale nakonec jej přivede k loupení a k pokusu o vraždu. Sledování se mu stává posedlostí⁵² vedoucí až k jeho zatčení.

Billovo posedlosti využívá Cobb. Zdánlivý zlom nastává, když se oba hrdinové dostávají do konfliktu. Cobb fyzicky napadne Billa za přiznání se k loupeži. Narativ tuto situaci později zpochybňuje, protože víme, že tato Billovo doznání bylo v Cobbových plánech. Cobb se snaží s Billem manipulovat a zaplést ho do vraždy. Tímto ale nenastává opravdový konflikt, protože alespoň jednomu s antagonistů plány vycházejí. Konflikt by nastal, kdyby se zájmy obou střetli a oba dva se museli s touto situací vypořádat. Bill však všemi situacemi prochází s vědomím bezpečí, což se na konci ukáže jako chyba.

Navzdory tomu, že je Bill stále manipulován do okolností, díky nimž se dostává stále více za hranici zákona, je podíl jeho viny snadno poznatelný. Je to nejen sledování, ale i posedlost, s kterou se snaží vcítit do myslí lidí.

O utrpení hlavního protagonisty, které většinou vzniká nenaplněním duševních nebo fyzických potřeb, se rozhodně nedá říci, že je povznášející nebo mající jakýkoliv vyšší cíl. Protagonista se snaží pouze veškerým nepříjemným situacím vyhnout⁵³, nebo za ně nést co nejmenší následky. Nezabývá se právními důsledky a pouze spoléhá, že nebude dopaden. Přiznání na policii činí, až když už je to nevyhnutelné, což se ukazuje jako pozdě. Neprezentuje to vysoké morální hodnoty, z těchto příčin nemůže říci, že je jeho čin opravdovou obětí nebo pokáním.

Bill bere svoje obvinění jako nespravedlnost a nikoliv jako trest. Z tohoto důvodu nedochází ani k usmíření ani osvobození. Hrdina nebojuje s osudem, ale pouze s vykonstruovaným plánem, jehož strůjce zůstává nepostižen. Potrestán je jen hlavní hrdina, za to, co neprovedl. Nedochází k rovnováze jako na začátku

⁵² Posedlost či nutkaní věc udělat či dokončit je častou vlastností Nolanových hrdinů.

⁵³ Ve scéně kdy jsou Bill a Cobb na obědě, se nechtěně potkají s ženou, kterou předtím okradli. Bill se jí snaží urputně vyhnout, zatímco Cobb je klidný.

příběhu, ani ke katarzi. Místo tragédie je celý příběh možné nazvat úpadkem jednoho člověka.

Tragickými prvky ve Sledování jsou především osudovost a náhoda, s jakou se hlavní protagonista dostává do víru tragických událostí, ze kterých se nedokáže vlastní silou dostat.

Memento

Podle krátké povídky, „Memento mori“ napsané bratrem Jonathanem, natočil Christopher Nolan film **Memento** (Memento, 2000 - r. Christopher Nolan). Dílo je zajímavé svojí výstavbou, kdy je nám děj vypravován od konce do začátku. Nolan k této metodě nepřistupuje jenom jako k bezúčelné atrakci, ale zapracovává ji pevně do příběhu. Z tohoto důvodu potřebujeme k správnému pochopení motivů i postav znát také strukturu vyprávění. Příběh poznáváme pozpátku. Nejprve jsou nám odhaleny činy hrdiny, pak motivace a nakonec se dozvídáme, jak se k těmto motivacím dopracoval. Důležité je, že každý návrat v čase nám odhalí důvod, proč hrdina jednal v předcházející části právě tímto způsobem. Většinou jsou jeho činy vlastně nelogické, protože si sám nepamatuje, proč je dělá. Divák je na tom z počátku stejně, je postaven před situaci, o které neví, jak se do ní hrdina dostal a musí se zorientovat.

Naprosté zmatení, které prožívá protagonista na začátku filmu, zažívá v úvodu i divák. Hlavní postava Leonard trpí poruchou paměti, ráno se probouzí v hotelovém pokoji a neví, kde je a co tam dělá. Vzhledem tomu, že protagonista permanentně zapomíná, je nespolehlivým vypravěčem. Zároveň jsou nespolehlivé i jeho činy vůči ostatním postavám⁵⁴. Divákova pozice se postupně proměňuje, protože na rozdíl od hlavního hrdiny si pamatuje předchozí (chronologicky následující) činy. Může si k nim přiřadit i motivace a vyhodnotit jejich správnost. Celý film si sestavuje na základě nespolehlivých sdělení, která postupem času odhaluje a koriguje. Protagonista ovšem zůstává stále v nevědomosti, proto si tetuje na tělo vzkazy, dělá fotografie a zápisky. Tento systém nepoužívá jenom aby se zorientoval v normálním životě, ale také i k pomstě smrti své ženy. Leonard se snaží najít vraha své ženy, pomocí indicií, které nachází a hned zaznamenává. Pokaždé musí dát všechny informace znovu dohromady. Systém

⁵⁴ To je také zapříčiněno hrdinovou amnesií, hrdina je zmaten a k vedlejším postavám se chová pokaždé jinak.

zápisků je velmi jednoduchý, proto se mu stává, že některé údaje jsou zavádějící. Jak se později ukáže, tak většina informací vedla k jiným závěrům, než měla ⁵⁵.

Protagonista se stává nespolehlivým vypravěčem, přesto nám právě on sděluje svojí minulost. Souběžně s pozpátku sestavenými scénami je vypravován příběh, který se odehrál před hlavním dějem. Příběh je sestaven z telefonátů, ve kterých Leonard částečně odhaluje minulost. Ve struktuře filmu tato příhoda odděluje jednotlivé retrospektivy, aby nevznikl zmatek a zároveň jsou tyto scény černobílé. Jsou to vlastně dva příběhy jdoucí proti sobě, které se v jednom bodě spojí v jeden, a to na konci filmu. Zde se taky odhalí vratkost hrdinova podání minulosti. Protože *filmový text je především produktem diachronního sdělení, to znamená, že jeho segmenty můžeme časově definovat ve vztahu k tomu, co jim předcházelo stejně tak jako tomu, co po nich následovalo* ⁵⁶. Celý příběh dává smysl až na konci, což je způsobeno tím, že divák si chronologicky správnou i logickou strukturu sestaví v mysli.

Velmi složitá struktura a nespolehlivost hrdinů problematizují výklad tohoto filmu ve světle tragických principů. Přesto i zde jsou motivy, které můžeme přiřadit k tragičnu. Příkladem může být osud hlavního protagonisty. Co může být tragičtější než vina vzniklá vlastní neschopností nebo nedostatečností? Vina z nevědomosti je známá i v klasických tragédiích ⁵⁷. Tímto ovšem vzniká problém, jak hodnotit postavu, která si nic nepamatuje, a nemůžeme ani předpokládat, že v budoucnu si něco pamatovat bude. Takový protagonista se jen těžko může poučit ze svých chyb a pokud nezná svoje činy, nemůže jich litovat. Leonard je hrdinou ironického modu. Podle Northropa Fry je *oproti nám moc či inteligence hrdiny na nižší úrovni, takže máme pocit, že sledujeme příběh plný*

⁵⁵ Leonard ve skutečnosti už dávno zabil člověka, kterého honil. Instrukce, podle kterých teď žije, si nastražil tak, aby jako vraha ženy určil svého společníka, který ho využíval. Navíc svojí ženu nevědomě zabil sám. Tuto událost si ovšem nakonec zatají sám před sebou.

⁵⁶ ČESÁLKOVÁ, Lucie. FLASHBACK. *Cinepur* [online]. 2006, 48, [cit. 2010-04-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=941>>.

⁵⁷ Například Král Oidipus.

*poroby, zklamání a absurdity*⁵⁸. Protagonista sice nemá přímo nižší inteligenci, ale způsob jakým zapomíná, ho uvádí do stavu stálé nevědomosti. Tím se snižuje i jeho moc v sociální skupině. Leonard je využíván a zneužíván okolím, nic si nepamatuje a stává se tak stále terčem těch samých lidí. Ve chvílích kdy zjišťuje skutečný stav věcí, se k nim však může postavit s dostatečnou morální zodpovědností⁵⁹.

Leonardovým proviněním se stává smrt manželky, kterou zabil podáním nesprávné dávky inzulínu. Smrt byla nechtěná, protože si díky svému postižení nepamatoval předchozí dávky. Vzhledem k tomu, že si tento fakt nechtěl přiznat, vymyslel si fiktivní postavy, které vysvětlovali jisté události v jeho životě. Prvním byl vrah jeho manželky tajemný John G., kterého pronásleduje a stává se smyslem jeho života. Druhým byl Sammy Jankis, jenž měl také trpět ztrátou paměti a zabít nechtěně svoji ženu inzulínem. Tyto postavy odcizují hrdinu od jeho činů a připisují jim jiný význam. Příkladem je útok, při kterém přišel Leonard o paměť i o manželku. Ten se ovšem neodehrál, jak Leonard vypráví. Manželka tento útok přežila, proto si Leonard vymyslel náhradní historku. Toto byl však tragický moment, který měl pro něho zásadní následky. Ranou osudu se dostal do situace, kdy si nepamatuje věci, které se staly před pár minutami. Toto postižení není trest za smrt manželky, nýbrž příčina. Sám hrdina ovšem vidí ztrátu paměti jako trest osudu za Sammyho Jankise. Toho jako vyšetřovatel pojišťovny měl neprávem nařknout z podvodu a simulování své amnézie. Jak se však divák dozví, je tato informace nepravdivá.

Hrdinovým utrpením je jeho paměť. Leonardovo jednání je sice proviněním se proti řádu, zabijí drogové dealery i policisty, ale vše v nevědomosti⁶⁰. Jediným přečinem, který si uvědomuje, se tak stává zabití Teddyho-policisty, který mu pomáhal, ale zároveň jej využíval. Leonard si schválně vytváří stopy tak, aby

⁵⁸ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky* první vydání. Brno: Host, 2003. 50 s.

⁵⁹ Tomu odpovídá scéna s konce filmu, kdy Leonard zjišťuje celý příběh.

⁶⁰ To ovšem podle Aristotela neznamená, že nemusí tyto hříchy odčinit. ARISTOTELÉS. *Poetika*. první vydání. Praha : Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

označili Teddyho jako vraha jeho ženy. Toto provinění ovšem nemá souvislost s Leonardovým utrpením. Hrdinovo utrpení vychází z traumatu, že nedokázal zachránit manželku. Od této chvíle trpí poruchou paměti. Leonard má pocit, že jeho manželka při útoku umřela, což ovšem není pravda, zabil jí on sám. Přesto fakt, že tuto událost ⁶¹ zahrnul do sebou vytvořeného světa ⁶² ukazuje, že jej tato příhoda výrazně traumatizovala. Leonard znovu nachází „vraha“ své ženy a možná se i opětovně dozvídá o skutečnosti. Vše ovšem pro něho začíná znovu za pár minut. Tento fakt komplikuje nejenom zodpovědnost k činům, ale i nemožnost vývoje hrdiny. Hrdina se zdánlivě v divákových očích vyvíjí, čím více se o něm dozvídáme, ale fakticky zůstává stále stejný. Jeho činy neodpovídají přesně teoriím o hrdinově obětování se ve prospěch společnosti a znovuobnovení řádu. Výjimku však tvoří konec filmu. Protagonista se vzdává poznání, o tom jak zavraždil svoji ženu, ve prospěch pomsty na Teddym. Tento čin by sice odpovídal vědomému vytváření si konstruktů a tak záměrným činům, ale hrdina se tímto činem jenom mstí. Nevytváří tak oběť v pravém slova smyslu, pouze se snaží potrestat jedno zlo druhým a přitom mu musí zůstat některé vědomosti zatajeny, ze zcela pragmatických důvodů. Tento čin není úplný, protože nemůžeme vyloučit, že se Leonard pravdu o sobě dozví později.

Pro hrdinu nenastává osvobození, protože se rozhodne zatajit pravdu před sebou samým. Hrdina je stále v zajetí svých domněnek, představ a konstruktů. Na konci filmu se dobrovolně rozhoduje, že tímto způsobem života bude žít dál. To naznačuje, že není smířený s osudem, jinak řečeno pravda se mu nelíbí, tak ji neakceptuje. Nenastává usmíření ani osvobození. Tento problém částečně vychází ze struktury filmu. Protože tyto scény ačkoliv jsou na konci, tak celému příběhu vlastně předcházejí. Bohužel ani po vykonání pomsty nic nenaznačuje, že by hrdina našel klid ⁶³. Celý jeho příběh připomíná bájněho Sisyfa, ať se hrdina snaží sebevíce, vždy se dostane do stejného výchozího bodu. Leonard se pravdu dozví,

⁶¹ Manželé byli opravdu v bytě přepadeni, ale Leonardovo manželka pokus o znásilnění přežila.

⁶² Vycházím z podvědomě vytvořeného konstruktů.

⁶³ Mám na mysli pomsty na Teddym. To je scéna na začátku filmu. Hrdina Teddyho zastřelí, protože si myslí, že on je vrah jeho ženy.

ale vždy ji zapomene, nebo zápisky které si udělá, ho dovedou do jiné situace, než mají. A tak zůstává stále v nevědomosti.

Pro diváky tím nenastává katarze, hrdina se nekaje, neumírá, neupadá do strašného neštěstí, zůstává ve stejném bodě, kde začal. Hrdinovo osud je tragický, ovšem nedostává hrdinu k potvrzení vyšších morálních hodnot či božského a přírodního řádu. Tím, že si divák sestavuje fabuli ze syžetu, který je podán v obráceném pořadí, než je jeho chronologická posloupnost, zabraňuje příběhu vyvrcholit na konci. Protagonista se tedy vše dozvídá na začátku příběhu a jeho činy v celém filmu vedou jenom k jeho zmatení. Celý příběh tak působí nesmyslně a zbytečně. Nenastává zde nevyhnutelnost osudu, vše je jenom nedorozumění a omyl.

Tragická situace vychází z toho, že Leonard nedokáže ovlivnit svůj osud, přesto že se snaží. Vždy je sražen neschopností, která je způsobena vnější silou. Jeho jednání je vždy degradováno a odsouzeno k neúspěchu. Nic z toho ho ovšem neodradí od dalšího pokusu. Tato situace však není dána morální velikostí protagonisty, ale jeho neschopností, což je paradoxní.

Insomnie

Insomnie je remake stejnojmennému norskému thrilleru z roku 1997 režiséra Erika Skjoldbjærga. Nolan natočil hollywoodskou verzi už pět let po vzniku originálu. Tentokrát nepracoval podle vlastního scénáře⁶⁴, ale použil verzi od Hillary Seitzové. V hlavní roli nahradil Stellana Skarsgård Al Pacinem. Děj přesunul z Norska na Aljašku a hlavní protagonista pochází z Los Angeles místo Švédska. K navození chladné atmosféry jsou použity filtry se studenými barvami hlavně modrou. Styl vyprávění je podřízen vizuální složce. Vše je ospalé, i když slunce nikdy nezachází, hlavní hrdina nespí, ačkoliv je hodně unaven. Protiklady jsou i v zpracování příběhu. Rychlý střih filmu nepůsobí akčním dojmem. Výrazné jsou detailní záběry na tváře, zejména pak hlavního protagonisty, který v průběhu filmu prochází fyzickou proměnou.

Příběh je vyprávěn lineárně, z pohledu policisty Dormera. Většinu informací o příběhu, které má Dormer, má i divák. Zatajena je pouze Dormerova minulost, která je představena později pomocí flashbacků. Divák přesto nemá problém se s Dormerem identifikovat. Je to hlavně díky tomu, že se dostává do nového prostředí a musí se s většinou jevů v tomto prostředí vyrovnat, stejně jako divák. Dormer přijíždí vyšetřovat smrt mladé ženy na Aljašku. Městečko, ve kterém se stala vražda, leží za polárním kruhem, a zrovna probíhá polární den, tento přírodní jev iniciuje hrdinovu nespavost. Dormer se špatně aklimatizuje, což zapříčiní nechtěné zastřelení kolegy, který proti němu měl svědčit v případě uneseného chlapce. Dormer v tomto případě zfalšoval důkazy tak, aby byl potrestán pravý viník. Rozhodne se proto nechtěné zastřelení neohlásit a svěst vinu na vraha dívky.

Vrah ovšem celou nehodu viděl a začne Dormera vydírat. Ten zpočátku souhlasí a přistupuje na hru vyděrače, ale nespavost způsobená i výčitkami svědomí jej donutí přehodnotit názor. Případ smrti kolegy má vyšetřit mladá policistka, která najde nesrovnalosti – zejména Dormerovu nábojnici. Při konečném střetnutí se

⁶⁴ Scénáře píše většinou se svým bratrem Jonathanem Nolanem.

zastřelí hrdina s vrahem navzájem. Před smrtí se Dormer přiznává policistce k zastřelení kolegy. Přiznání je důležitým motivem filmu, který v předchozí verzi **Insomnie** (1997 r. Erika Skjoldbjærg) chybí. Ukazuje to nejen na hollywoodské stranění kladným hrdinům ale i na Nolanovo zaujetí tragickými prvky. Oba antagonisté se ve filmu brání přiznání viny. Každý však z jiného důvodu a po svém. Dormer však svůj vnitřní boj vyhrává, a přiznává se, i navzdory tomu, že na konci umírá. Vystupuje jako typický protagonista, jenž se ironií osudu dostává do situace, která ho žene do záhuby. Podle rozdělení Northropa Frye je hrdinou čtvrtého typu⁶⁵. Není aristokratického původu ani nadřazen okolí, je jedním z obyčejných lidí. Čekáme od něho realistické chování. V daném prostředí se vymyká pouze geografickým původem. Dormer je z Los Angeles a na Aljašku přijíždí jako zkušený odborník, který má pomoci místním policistům, pro které je vražda mimořádná událost.

Díky polárním dni – tedy takzvaným bílým nocím – nemůže spát. Ovšem důvodem insomnie⁶⁶ není jenom světlo, ale i svědomí. Pro tento typ hrdiny je typické, že *zůstává osamocen se svou slabostí, což v nás vyvolává soucit, jelikož podobná zkušenost je nám vlastní*⁶⁷. Dormer je sám nejen v hotelovém pokoji když nemůže usnout, ale i ve vzpomínkách na případ, kde zfalšoval důkazy⁶⁸, aby usvědčil viníka.

Tragický moment se v tomto filmu prolíná s osudem i proviněním. Nechtěné zastřelení kolegy v mlze dostává hrdinu do střetu s vlastním svědomím i oficiálním právem. Vztahuje se na něj výraz *harmatia*, kdy podle Aristotela hrdina *neupadá do neštěstí pro svou špatnost a zlou povahu, nýbrž pro nějaké*

⁶⁵ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 49 s.

⁶⁶ Častá nespavost, nemožnost usnout. *The New Oxford dictionary of English*. první vydání. Oxford : Oxford University Press, 1998. 945 s.

⁶⁷ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 55 s.

⁶⁸ Tento případ se vztahuje k minulosti, která je známá jen přes Dormerovo vyprávění. Dormer aby usvědčil vraha osmiletého chlapce v Los Angeles, dal falešné důkazy (pokapal krví oblečení) do bytu vraha. Ovšem případ byl vyšetřován vnitřním oddělením a Dormer byl podezřelý. Hlavním svědkem proti němu, byl kolega, kterého náhodou zastřelil.

*pochybení*⁶⁹. Dormer toto sice problematizuje, výpovědí o tom, že si nepamatuje, zda to udělal záměrně či ne. Ze situace však vyplívá, že šlo o náhodu⁷⁰.

Provinění konfrontuje protagonistu s osudem, který se zakrýváním zločinu dostává čím dál tím více na opačnou stranu zákona⁷¹. Zároveň se prohlubuje jeho nespavost, která je specifickým trestem osudu za provinění. Tragická událost se mění v neřešitelný konflikt, když Dormera zavolá Walter Finch, což je vrah po kterém pátrá. Finch ví, že zastřelil kolegu a neohlásil to, tím se snaží dostat Dormera na svojí úroveň. Po stránce činů se mu to daří, Dormer falšuje důkazy, ovšem po stránce morální jsou na tom oba protagonisté rozdílně. Dormer, na rozdíl od Finche⁷², naráží na svoje vlastní svědomí, které se fyzicky projevuje nespavostí. Dostává se tak do stavu, který je trvale neudržitelný a spěje k tragickému konci. Čím více se hrdinovo činy rozcházejí s jeho mravním přesvědčením, tím více hrdina trpí, a nemůže usnout. Permanentní světlo ho dohání k fyzickému i psychickému rozkladu. Hrdina se snaží co nejvíce si zatemnit pokoj. Ovšem ve scéně, kdy si Dormer stěžuje recepční, že je v jeho pokoji moc světla, vidíme při rozsvícení, že v pokoji je tma. Zároveň při flashbacku zjišťujeme, na co hrdina myslí. V myšlenkách se vrací nejenom k osudovému výstřelu, ale také k události zfalšování důkazů, kterou provedl ještě v Los Angeles. Hrdinovi zde dochází, že původ nespavosti pramení z jeho morálních dilemat.

Výčitky svědomí posiluje, že kolega měl proti němu svědčit v předchozím případě⁷³. Nastává možnost, že mu náhodné zastřelení nikdo neuvěří. Tento fakt navenek snižuje morální kredit, ovšem skrz utrpení-insomnii známe i jeho souboj se svědomím. To nás znovu dostává k Aristotelově⁷⁴ problematizování hrdiny,

⁶⁹ ARISTOTELEŠ. *Poetika*. První vydání. Praha : Svoboda, 1996. 81s.

⁷⁰ Na konci filmu mu policistka sděluje, že ví, že to byla náhoda.

⁷¹ Záměna kulek či nezadržení vraha.

⁷² Finche také přiznává svoji zkušenost s nespavostí, ovšem je jasné že už tento problém, překonal

⁷³ Zfalšování důkazů v Los Angeles.

⁷⁴ ARISTOTELEŠ. *Poetika*. První vydání. Praha : Svoboda, 1996. 80-81s.

který není ani výtečný ani zcela špatný. Hrdina je pouze vláčen osudem. Osud má za úkol prověřit jeho kvality, což se zde děje samozřejmě skrz utrpení.

Dormer se snaží zbavit své nespavosti ještě před odjezdem z Aljašky. Vyzpovídá se recepční o svém případě v Los Angeles. Ovšem poloviční doznání mu nepřináší úlevu. Nepřináší žádnou oběť, proto ani nepřichází osvobození – hrdina se ještě nesmířil s osudem. Přiznání je bez následků a je bez významu pro hrdinu i pro osobu, které je tato výpověď podána.

Opravdovým očištěním nastává, až když přijíždí za Finchem, kterému dochází, že místní policistka o něm i o Dormerovi ví, proto ji fyzicky napadne. Dormer se musí rozhodnout, na jakou stranu se postaví. Vzhledem k předchozí kajícnické zkušenosti není jeho obrat překvapivý. Přiznává se policistce, tím se vrací na stranu práva. Oba pachatelé, jak Dormer tak Finch, se zabijí navzájem. Tím se dostává řád do rovnováhy. Tento akt není jenom abstraktní splacení dluhu osudu, ale v malém okruhu lidí v Aljašském městě (ale velkém prostoru což je paradoxní), je odstranění narušitelů opravdovým návratem ke starým pořádkům.

Hlavní hrdina přináší oběť nejen fyzickou smrtí, ale i celou svojí osobností. Po postřelení Finchem mu policistka ukazuje nábojnici, kterou našla na místě zastřelení kolegy a která patří samozřejmě Dormerovi. Ovšem, když mu policistka nabízí, že nábojnici nepoužije proti němu, odmítá. Usmíruje se tím s osudem, což se mu napoprvé nepovedlo. Přináší tím oběť, usmíření, a osvobozuje se, přesně po vzoru antických hrdinů, kteří nemohli navrátit narušený řád bez vlastní oběti. Katarze nastává s doznáním, bez níž by nedávala jeho oběť smysl. Protagonista ukazuje svoji oběť, že je hoden tragické velikosti.

Podstata tragična v Insomnii je dána stavem, kdy je hrdina vtažen do bezvýchodné situace. Tuto situaci řeší, ale dostává se do konfliktu s morálními pravidly ať už svými vlastními nebo společností. Situace pro něho končí tragicky – smrtí. Jeho smrtí se vše navrací do výchozího bodu příběhu.

Dokonalý trik

V roce 2006 natočil Christopher Nolan svůj zatím jediný historický film **Dokonalý trik** (The Prestige, 2006 - r. Christopher Nolan). Film vznikl převedením románu Christophera Priesta **Prestige**⁷⁵. Filmové zpracování popisuje soupeření dvou kouzelníků, Roberta Angiera a Alfreda Bordena, ve Viktoriánské Anglii. Rivaly se stávají po tragické smrti manželky Angiera, který obviňuje dosavadního partnera. Po incidentu se nejen rozcházejí, ale také si navzájem sabotují představení.

Borden předvádí svůj životní trik přemístění osoby. Angierova snaha o odhalení jej přivádí až Nikolu Teslovi. Tesla sestrojí Angierovi stroj, kterým se přemísťuje, ale zároveň vytváří dvojníky. Angier toho využije, aby se pomstil Bordenovi. Zabije svého dvojníka a svede tento čin na Bordena. Po jeho popravě ovšem zjišťuje, že Borden měl dvojče. Druhý Borden se skrýval v identitě Fellona, Bordenova inženýra. Na konci zabijí přeživší Borden Angiera, jako pomstu za své dvojče⁷⁶.

Příběh není prezentován lineárně, odehrává se v různých časových rovinách. Postavy jsou v rozdílných částech filmu jinak důležité. Základ vyprávění tvoří střídavá četba ze dvou deníků, kouzelnických rivalů, ve kterých jsou postupně odhaleny všechny aspekty příběhu. Oběma hrdinům je věnována stejná pozornost. Není tedy jasné, který ze dvou rivalů je hlavní protagonista. Proto je důležité zdůvodnit, prostřednictvím které postavy je nazírán tragický děj. Identifikace hlavního hrdiny je spojena s podstatou zápletky, z tohoto důvodu jsou záměrně zatajeny určité klíčové informace o některém z protagonistů. O Robertu Angierovi máme více údajů, informace o něm jsou tajeny až v poslední třetině filmu.

Jméno Alfred Borden používají dvě postavy. První je Fellon a druhá Borden. Oba dva jsou zaměnitelní, Fellon je Bordenem a naopak. Toto je nám objasněno, až na

⁷⁵ PRIEST, Christopher. *The Prestige*. první vydání. UK : Simon & Schuster Ltd, 1995. 448 s. ISBN 0671719246.

⁷⁶ Borden není hnán jenom pomstou, ale snaží se také získat dceru, kterou mu Angier vzal.

konci filmu Tím se komplikuje interpretace a pochopení postav. Příběh všech třech hlavních postav je ucelený. Ovšem na rozdíl od Angiera zjišťujeme, že morální kredit Bordena a Fellona je vyšší ⁷⁷. Tragické prvky mají všichni tři hrdinové ⁷⁸, avšak tragický děj leží na Angierovi. Jeho postava vůči divákovi nic neskrývá a její psychické pochody jsou z filmu, na rozdíl od Bordena, čitelné. Angiera můžeme zařadit do nízkého mimetického modu ⁷⁹. Není nadřazen lidem ani svému okolí a jeho jednání vykazuje vysokou míru pravděpodobnosti. Angier sice na konci používá zařízení, které je dosti nepravděpodobné, ale je vysvětlováno jako výdobytek exaktní vědy. Navíc nemá schopnosti, aby stroj pochopil (pokud je to vůbec možné), natož ho sestavil. Jeho dovednosti nepřesahují možnosti obyčejných lidí, není opravdu výjimečný a nemá schopnost ovládat masy. Při kouzelnickém představení má sice na davu lidí vliv, ale jenom tím, že je ohromuje.

Na konci filmu se představuje jako šlechtic a je možné, že šlechticem opravdu je ⁸⁰. Nicméně jeho chování ve většině příběhu není aristokratické, vystupuje sám za sebe a svoje pravé jméno skrývá. O jeho rodině se nic nedozvíme, netrpí rodovým prokletím. Můžeme tedy předpokládat, že Angierovo jednání je čistě osobní. Jeho motivaci ale známe, je jí msta. Tu chystal Bordenovi za smrt manželky. Na konci Bordena nechá popravít za svoji smrt. Druhý Borden ale přežívá, stejně jako pouze jeden z nich mohl způsobit smrt manželky. Tragickým momentem se tak pro oba dva stává smrt Angierovi ženy. Angier se stává posedlým poznat Bordenovo tajemství. Borden se zase obětuje svému zaměstnání,

⁷⁷ Ani jeden z Bordenů není hnán pomstou pouze profesní ctižádostí, na rozdíl od Angiera. Na konci jde druhému Bordenovi o život s dcerou, proto zabijí Angiera.

⁷⁸ Oba Bordenové ztrácejí lásku, oba se musejí obětovat svojí osobností ve prospěch toho druhého. Jeden z nich trpí i tragickou vinou, kvůli nechtěnému zabití Angierovi manželky. O Angierovi se budu zmiňovat níže.

⁷⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 50 s.

⁸⁰ Citace z filmu: Julia: vždyť ty předstíráš, že jsi někdo jiný. Angier: Změnit si jméno je něco jiného. Julia: není to jen jméno je to kdo si a odkud jsi. Angier: Slíbil jsem své rodině, že ji nezostudím prací na divadle. **Dokonalý trik** (The Prestige, 2006 - r. Christopher Nolan) 16 min.

čímž ničí svůj soukromý život a životy svých nejbližších. Jeho pohnutky, jsou pouze profesionální ctižádost, nesnaží se Angiera zničit. Angier je naproti tomu motivován pomstou, ale jen z počátku, časem tato motivace ustupuje do pozadí a zůstává pouze posedlost. Obě strany se dostávají do střetu, vzniká konflikt, který vede k tragickému konci. Angierova posedlost po dokonalém triku se stává jeho životní náplní. Angier, trpící nutkavou obsesí, se snaží se zjistit, jakým způsobem jeho rival Borden dělá trik s přemístěním člověka. Zajímavé je, že tento trik sám napodobí stejným způsobem, aniž by věděl, že je postup správně. Dokonce má s touto napodobeninou větší úspěch, než sám Borden, ale díky profesním zkušenostem ví, že Bordenův trik je dokonalejší. Posedlost po tomto triku ho dožene až k stroji od Tesly. K stroji se dostává náhodou, protože se domnívá, že Tesla sestrojil Bordenovi zařízení na přemísťování lidí, ten ovšem používá dvojníka. Používání stroje, ale není bez obětí. Stroje vyrábějí kopie-dvojníky. Angier se těchto svých kopií musí zbavit, proto je zabíjí. Ovšem nikdy neví, jestli je tím, kdo do stroje vstupuje, nebo z něho vystupuje. Angier musí při každém představení přinést oběť, protože si nemůže být jist, jestli nezabíjí sám sebe, nebo už tak dříve neučinil. Tento akt zapřičiňuje hrdinovo utrpení. Angierova oběť je neakceptovatelná jako tragická, protože nepotvrzuje řád ⁸¹, naopak ho narušuje. Oběť nezpůsobuje hrdinovo osvobození se od svých hříchů, má opačný účinek. Hrdina se emocionálně uzavírá ⁸². Angier cítí, že se dostal na vrchol tím, že vyrobil dokonalý trik, tedy že ukazuje neuvěřitelnou skutečnost a vydává jí za kouzlo.

To jej vede k přesvědčení, že nad Bordenem vyhrál. Ovšem ztrátu manželky, kterou trpěl dříve, jenom nahrazuje existenciálním utrpením. Už sám neví, kým je a pozbývá smysl pro morální hodnoty. Nejenom že nechá Bordena zavřít za vraždu, kterou neudělal, ale také mu vezme dceru. Poráží Bordena jak psychicky (je lepší kouzelník), tak fyzicky (nechá ho popravit). Tím se proviňuje. Není to jeho první provinění, tím se stala už samotná msta a posedlost překonat Bordena. Dalším proviněním bylo zabíjení dvojníků. Tyto skutky přivedou Angiera

⁸¹ Je to narušení přírodního řádu, protože přináší nepřirozený prvek.

⁸² Tuto teorii dokládá i to že nechává Bordena popravit.

k morálnímu rozkladu. Borden naopak ve světle nových skutečností získává morální kredit⁸³. Angierovou smrtí se stav věcí vrací do pořádku. Narušením řádu se tedy provinil Angier. Bordenovo poprava, sice s největší pravděpodobností byla trestem za Angierovo manželku, ale nevyřešila problém soupeřících stran⁸⁴. Nicméně můžeme právě u Bordena rozeznat usmíření a osvobození se. Přijímá smrt a před popravou se svému dvojníku omlouvá.

Smrt Angiera je návratem k řádu⁸⁵ a konečné vyrovnání obou stran. Nedobrovolnou smrt⁸⁶ přijímá jako trest a osvobození. Usmíruje se s osudem. Ačkoliv se v závěrečné části filmu role postav morálně převrací, neproblematizuje to Angiera jako tragického hrdinu, protože *tragičtí héroové jsou právě tak vinni jako nevinni*⁸⁷. Angier se stává typickým osamělým hrdinou, který je sám se svým proviněním. Jeho vina vzniká jako důsledek Bordenových činů. Divák zná hrdinovy pohnutky a může si tak vyvodit i zodpovědnost za jeho činy. Protagonista na konci přijímá smrt a usmíruje se, ale neobětovává se. To proto, že jeho smrt byla náhlá a nečekaná, neměl v úmyslu původně nijak napravovat svoje hříchy ani kát se. Nastává zde otázka, zda proběhne katarze, Angierova smrt není božím trestem, ani zásahem osudu, ale pouhou lidskou pomstou. Přesto se navrácí řád, hrdina přiznává svoje pochybení a přijímá trest. Hrdinovo smíření se s osudem je ale rozhodujícím prvkem, díky kterému se hrdina očišťuje od hříchu.

V **Dokonalém triku** jsou tragické principy nejvíce znatelné ve sporu obou (všech třech) postav. Díky tragickému momentu se antagonisté dostávají do sváru, který

⁸³ Tento jev problematizuje Angiera jako tragického hrdinu jak bylo uvedeno výše.

⁸⁴ To hlavně kvůli tomu že Bordenové byli dva.

⁸⁵ Provinění proti přírodnímu řádu je nepřirozené vytváření kopie člověka a zabíjení jich. Dvojníci jsou záměrně topeni jako přiblížení se smrti manželky. Takovou to smrt považoval za milosrdnou, díky vyprávění o námořníkovy od svého inženýra. Ten ale toto tvrzení na konci popírá a tvrdí, že je to agónie.

⁸⁶ Druhý Borden ho zastřelí

⁸⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika : druhý svazek*. první vydání. Praha : Odeon, 1966. 352 s.

vede až k jejich zničení. Tento moment je zapříčiněn osudem (vyšší mocí). Což je jeden z požadavků fabule klasických tragédií.

Temný rytíř

Batmanovo universum

Batman se poprvé objevil 27. května 1939 na stránkách sešitu **Detektive Comics**⁸⁸. Postupně se stal jednou z nejoblíbenějších postav vydavatelství DC comics⁸⁹. Během let se proměňoval s dobou a čtenáři. V osmdesátých letech Frank Miller pozměnil Batmana k nepoznání⁹⁰, z klasického kladného bezproblémového hrdiny vytvořil temnou postavu – temného rytíře.

Ve filmu se Batman objevil v šedesátých letech, **Batman** (Batman, 1966) a následně ve stejnojmenném seriálu. V roce 1989 vznikl Burtonův **Batman** (Batman, 1989 – r. Tim Burton), který rozpoutal zájem o tuto postavu trvajícím dodnes. Burtonovo zpracování zároveň ukázalo cestu kvalitního komiksu pro dospělé, sice neoplývalo složitou narací, už se zde ovšem objevily přesahy do reálného života. A to v obou pokračováních. Ve druhém díle **Batman se vrací** (Batman returns, 1992) to byla například politika⁹¹ a ovládnutí mas. Přesto byla tato díla hodnotná spíše pro svoje vizuální kvality a celkově zajímavý autorský styl Tima Burtona.

⁸⁸ Z více zdrojů např. DANIELS, Les; KIDD, Chip. *Batman The Complete History*. první vydání. The University of California : Chronicle Books, 1999. 206 s. ISBN 0811824705.

⁸⁹ <http://www.dccomics.com/dccomics/>

⁹⁰ Návrat temného rytíře (Batman: The Dark Knight Returns, 1986)

⁹¹ RADOMÍR D. KOKEŠ ve svém článku MEZI BRUCEM WAYNEM A BATMANEM / TROJÍ POJETÍ JEDNOHO MÝTU spojuje téma voleb v **Batman se vrací** (Batman returns, 1992) se soubojem amerických prezidentských kandidátů v roce 1992, kdy se snažil George Bush starší obhájit svůj post, ale podlehl Billu Clintonovi. (KOKEŠ, Radomír D. MEZI BRUCEM WAYNEM A BATMANEM : TROJÍ POJETÍ JEDNOHO MÝTU. *Cinepur*. Zář 2005, 41, s. 1. Dostupný také z WWW:

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=881&already_rated=1#rating>.)

V polovině devadesátých let přicházejí zpracování Joela Schumachera. Od temných filmů Tima Burtona se liší barevností a jednoduchostí. Nepřinášejí komplikované postavy ani děj. Svoji koncepcí se spíše vracejí nazpět⁹².

Christopher Nolan se dostává k tématu Batmana v roce 2005, filmem **Batman začíná** (Batman Begins, 2005). O tři roky později natáčí pokračování **Temný rytíř** (The Dark knight, 2008).

Takto bohatá minulost, ať už komiksová, filmová či jiná, nabízí mnoho možností pro novou interpretaci. Tvůrce ale musí počítat s konzervativním přístupem některých čtenářů a diváků, kteří chtějí v novém díle pouze potvrdit staré motivické a žánrové vzorce. S různým uměleckým a ideovým názorem autorů tak vzniklo mnoho nejasností kolem Batmana a jeho minulosti. Příkladem může být Robin, který se objevuje po boku Batmana a zase mizí. Ve filmových zpracováních Robin chybí u Burtona i Nolana, vystupuje však u Joela Schumachera.

Pro zjednodušení těchto nejasností, budu při své analýze brát na zřetel pouze informace obsažené ve filmech Christophera Nolana. Případně používat informace, které nemají ve světě Batmana problematický výklad.

Analýza

Nolanův šestý celovečerní film⁹³ **Temný rytíř** (The Dark Knight, 2008) podle komiksů Franka Millera je dosud nejúspěšnějším snímkem studia Warner Bros⁹⁴.

⁹² Nazpět ke komiksům před érou Franka Millera.

⁹³ Nezapočítávám krátkometrážní **Doodlebug** (Doodlebug, 1997) a **Cinema16: British Short Films**, který je výběrem snímků různých autorů a Nolan zde prezentuje právě zmíněný **Doodlebug**.

⁹⁴ *Boxofficemojo* [online]. 4/11/2010 9:44 A.M. [cit. 2010-04-12]. All Time Box Office. Dostupné z WWW: <<http://boxofficemojo.com/alltime/world/>>.

Zároveň však vyvolal vlnu natšení i v odborných kruzích ⁹⁵. Film navazuje na první díl **Batman začíná** (Batman Begins, 2005), kde se Bruce Wayne stal Batmanem, maskovaným ochráncem města. S jeho pomocí se podařilo snížit moc mafie ve zkorumpovaném Gotham city.

V **Temném rytíři** (The Dark Knight, 2008) se hlavním Batmanovo soupeřem stává Joker, který se jej snaží nejprve demaskovat a poté zabít. Do souboje těchto protivníků jsou zataženi obyčejní lidé a místní státní návladní Harvey Dent. Joker útočí na hodnoty obou hrdinů. Harvey Dent nakonec podléhá a stává se Two-face. Dent jako Two-face vykonává pomstu na těch, kteří ho zradili. Rozhodne se postavit i proti svým společníkům. Batman nejdříve chytá Jokera a potom zabíjí Denta. Dentovo činy mohou ohrozit vše, co trojice budovala, proto se Batman rozhodne vzít Dentovu vinu na sebe.

V **Temném rytíři** (The Dark Knight, 2008), na rozdíl od jiných Nolanových filmů, je příběh vyprávěn kontinuálně. Nolan výrazně nepoužívá flashbacky ani flashforwardy ⁹⁶. Lineární vyprávění zjednodušuje soustředěním diváka na děj. Film je vytvořen podle pravidel „zesílené continuity“ ⁹⁷. Pozornost je udržována rychlými zvraty, které zároveň přinášejí nové problémy. Syžet prezentuje příběh tak, aby některé problémy dokonce zodpovězeny nebyly, ovšem tak, aby to nenarušilo divákovu rekonstrukci fabule ⁹⁸. Celý příběh je zaměřen zejména na postavy a děje kolem nich. Přesto se Nolan nepouští do hlubší psychologizace jako v prvním dílu, spíše používá charakter postavy jako symboly. Batman je symbolem dobra, Joker zase zla. Dent/Two-face stojí mezi nimi. Ve filmu dochází k relativizaci dobra a zla a přepólování hrdinů. Změnou neprochází jenom Dent/Two-face, ale i Batman.

⁹⁵ *Rottentomatoes* [online]. 2008 [cit. 2010-11-22]. The Dark Knight. Dostupné z WWW: http://www.rottentomatoes.com/m/the_dark_knight/.

⁹⁶ Přesto se obojí ve filmu objeví, ovšem nepůsobí rušivě a zabírají minimální část z celého filmu.

⁹⁷ Rychlý střih, stále se pohybující kamera, bližší záběry.

⁹⁸ Kdo je Joker? Jakou Minulost má Harvey Dent? Jak dopadla Mafie v Gotham? Atd.

Batman jako hlavní postava je svým působením na okolní události důležitým činitelem ve městě Gotham. Stejně jako je dějištěm většiny tragédií město, tak i Batman jen výjimečně opouští Gotham. Svým vlivem v Gothamu působí i na řadové občany. Je vůdce, jehož chování podléhá společenské kritice⁹⁹, a jsou na něho kladeny vyšší požadavky z hlediska etiky a zodpovědnosti. Jedná se o hrdinu vysokého mimetického modu¹⁰⁰, jehož schopnosti a možnosti jsou vyšší než u ostatních občanů¹⁰¹. Batman je sice významnou částí spravedlnosti, zůstává však osamělým hrdinou, který působí tajně a nekontrolovatelně. Do této situace ho částečně předurčuje jeho aristokratický původ¹⁰². Batmanem se sice stává dobrovolně, ale vedou jej k tomu pohnutky předchozích generací. V rodinném podniku také získává prostředky, možnost technického vybavení.

Souboj o Gotham chápe jako rodový závazek. Chce realizovat neuskutečněný sen otce o dokonalém městě bez zločinu a třídních rozdílů. Tento akt nebere jen jako zadaný úkol, ale jako dluh, který musí zaplatit minulé generaci. Tedy naplnit sen otce, který byl násilně zavražděn i se svojí manželkou. Původní záměr, pomstu, nahrazuje boj za spravedlnost. Jako maskovaný hrdina se snaží vytvořit vzor pro ostatní. Výběr masky, zpodobňující netopýra, volí záměrně, protože má strach z netopýrů, přinutí tím ostatní, aby se jich báli také¹⁰³. Svojí vůlí inspirovat ostatní a změnit tím stávající situaci, tedy vyřešit kriminalitu v Gothamu, naruší zavedený stav. Přijetím role Batmana rozpoutá události, které nemá v moci řídit. Narušení ustálených pořádků zmiňuje Joker, když jedná s mafií. Upozorňuje na

⁹⁹ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 49 s.

¹⁰⁰ Je to třetí typ hrdiny podle Frye, vychází s klasické tragédie. Je to typický hrdina podle Aristotela. FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 49 s.

¹⁰¹ To je ukázáno ve scéně kdy se objevují Batmanovo napodobitelé. Jediný má schopnosti a vybavení vést takovouto činnost.

¹⁰² Má všechny vnější znaky aristokrata, rodinné sídlo (až do požáru), firmu i sluhu Vystupuje jako anglický aristokrat, čemuž napomáhá jak architektura sídla, tak i anglický původ sluhu.

¹⁰³ KOKEŠ, Radomír D. MEZI BRUCEM WAYNEM A BATMANEM : TROJÍ POJETÍ JEDNOHO MÝTU. *Cinepur*. Zář 2005, 41, s. 1. Dostupný také z WWW: <http://www.cinepur.cz/article.php?article=881&already_rated=1#rating>.

to, že svoje jednání vedou zločinci ve dne, protože v noci se bojí Batmana. Díky Batmanovým činům jsou zločinci nuceni spojit se s Jokerem.

Batman se díky Jokerovo činům dostává do situace, kdy se musí volit mezi menším a větším zlem. Jeho provinění vzniká právě touto volbou. Bezvýchodnost nebo neřešitelnost situace je jedním z motivů, které jsou ve filmu hojně využívány. Dalším takovým motivem je náhodnost výběru, která je dána hodem mincí. Ovšem vznik tragického momentu je zde představen jako uvážlivé rozhodnutí. Tragickým momentem, v tomto případě, bylo rozhodnutí zasáhnout zločince na citlivém místě. Zadržet jim finance. Tímto činem rozpoutávají Dent Gordon a Batman válku a nevědomky i řádění Jokera. Zároveň musí být připraveni nést případné následky za své činy. Tímto nastává konflikt mezi všemi zúčastněnými stranami. Konflikt je ve filmu znázorňován nejenom na úrovni hrdinů a jejich zájmů, ale i na úrovni idejí. Jedna z hlavních myšlenek filmu, zní „*Bud' zemřeš jako hrdina nebo žiješ tak dlouho, až se s tebe stane padouch*“¹⁰⁴. Tato myšlenka není jen úzce svázaná s Dentem ale i Batmanem. Oba protagonisté jsou do této situace manipulováni Jokerem, ovšem vždy mají na výběr, takže dané rozhodnutí je v konečném důsledku jejich osobním výběrem. Díky tomuto umírá Rachel¹⁰⁵, kterou se Batman pokoušel zachránit místo Denta. Situace ale dopadla přesně naopak a způsobila všem zúčastněným jen utrpení¹⁰⁶. Utrpení, které oba hrdinové prožívají je nejen ze ztráty milované osoby, ale i z poznání, že vše co dosud dělali, nebylo účinné, nebo to dokonce byla chyba. Nutí je to přehodnocovat nejenom plány, ale i životní hodnoty¹⁰⁷.

Joker, na rozdíl od ostatních, nemá zranitelná místa. Harvey Dent je jako osoba politicky činná ovlivnitelný, Gordon má rodinu a Batman své zásady. Joker je

¹⁰⁴ Citace z filmu: **Temný rytíř** (The Dark knight, 2008 - r. Christopher Nolan) Tuto větu ve filmu říká Dent ve 20 minutě.

¹⁰⁵ Rachel byla přítelkyní Denta a objektem touhy Waynea..

¹⁰⁶ U Denta je to kromě psychického i fyzické utrpení.

¹⁰⁷ Harvey Dent se tím stává Two –face.

dokonalým nepřítelem, který působí utrpení pomocí vlastního výběru ¹⁰⁸. Skrz utrpení se znovu rozdávají karty a divák zjišťuje, kdo má jakou roli v příběhu ¹⁰⁹. Joker na rozdíl od ostatních nic neskrývá. Svoje cíle a jednání dokonce prozrazuje předem. Jeho maska nemá na rozdíl od Batmana skrývat identitu, ale pouze vzbuzovat strach.

Joker záměrně převrací dané hodnoty. Manipulací přesvědčí státního návladního Denta, aby vzal spravedlnost do vlastních rukou, tím vytváří Two-face. Tento čin má vliv i na Batmana, jehož role se na konci také pozmění. Pomsta, kterou v rukách osudu ¹¹⁰ provedl Harvey Dent/Two-face, by ho mohla zkompromitovat, jako veřejně činnou osobu. Aby Batman s Gordonem zamezili této situaci, bere Batman vinu na sebe. Ovšem jednání všech zúčastněných bylo vědomé a tak se tragický osud vztahuje na všechny. Batman svůj čin považuje za nezbytnou záležitost. Zároveň je to pro něj trest za činy, které ačkoliv byly vedeny v dobrém úmyslu, vyústily v tuto situaci.

Vinen je nejen Batman, ale i jeho alter – ego, ovšem trestem je zasažen pouze Batman. Stává se štvancem a zároveň i mučedníkem. Obětováním se Batman stává neprávem štvancem, což má v divákovi posílit obdiv nad kvalitami hrdiny. Katarzní účinek je umocněn vědomím, že pravý viník (Dent) je honorován, zatímco hrdina je stíhán. Přesto právě tímto činem se dostává příběh do rovnováhy. Batman se snaží tímto skutkem vyvrátit Jokerovu hypotézu, že zlo je v každém z nás. Joker zůstal celý film stejný, zatímco status hrdinů se změnil. Film tedy naplnil Dentův citát, že pokud žiješ moc dlouho, nakonec se z tebe stane padouch.

Tragično je zde obsaženo v osudech hrdinů i celého města, které trpí zásahem všech zúčastněných. Batman se stává nejenom samozvaným ochráncem, ale přebírá i odpovědnost za osudy ostatních. To je nejlépe vidět při pokusu Jokera

¹⁰⁸ Například rozhodnutí o záchraně Rachel a Denta.

¹⁰⁹ Dent se stává Two-face a začíná se mstít, těm kdo jsou zodpovědní za smrt Rachel, i jeho znetvoření. Mezi viníky počítá i své vlastní spojence Gordona a Batmana.

¹¹⁰ Dent zabíjel podle náhody. Určující nebyla velikost provinění ale hod mincí.

Batmana odmaskovat, kde nese částečnou vinu za smrt řadových občanů. Svými činy už nevratně ovlivnil osudy lidí ve městě a musí danou situaci řešit. Soubojem s Jokerem se ovšem dostává do neřešitelných situací. Aby udržel svoje hodnoty a dodal smysl všemu, co do této doby tvořil, musí se obětovat. Tímto je tragická situace završena.

Závěr

Christopher Nolan ve svých filmech rád používá nové postupy. Patří mezi filmaře, kteří hojně využívají to, co Bordwell nazývá „zrychlená kontinuita“¹¹¹. Filmy mají typické prvky, kratší délku záběru a s tím související rychlejší střih, bližší rámování v dialogových scénách nebo kameru stále v pohybu. S tím souvisí i rychlost vyprávění, s jehož pomocí diváka zahlcuje informacemi. Zároveň Nolan naraci často komplikuje flashbaky nebo flashforwardy, nezřídka používá i více časových rovin nebo příběh přímo vypráví od konce do začátku (*Memento*). Komplikované vyprávění není samoučelné, souvisí s ozvláštňováním tématu a pomáhá nám lépe pochopit myšlenky filmu či motivace postav. Příkladem může být *Dokonalý trik*. Informace jsou ve filmu zatajeny, čímž vzniká napětí a až při vysvětlení zápletky divák zjišťuje skutečné motivace postav a podstatu filmu.

Nolanovo filmy nejsou pouze stylovými hříčkami, ale jsou prosyceny vážnými motivy (vina, osud, usmíření, oběť, svoboda, utrpení a další.). Tragické motivy jsou v jednotlivých snímcích prezentovány odlišným způsobem. Provinění v *Insomnii* vyplynulo z náhodného zastřelení nevinné oběti, zatímco v *Dokonalém triku* se jednalo o cílevědomou pomstu. Oběť v *Temném rytíři* je jiná než v *Insomnii*. Protagonista *Insomnie* umírá a přiznává se. V *Temném rytíři* naopak neprávem utíká a pravdu zatajuje, což má pro něho neblahé následky.

Odlišné pojetí tragických prvků vyplývá zejména z různorodých typů protagonistů a zvolené ústřední zápletky. Právě typ hrdiny a zápletky jsou pro daný film konstantami, od kterých se odvozuje proměnlivé vyznění tragických momentů. To způsobuje, že jsou místy nezřetelné, nebo některé absentují úplně. V *Dokonalém*

¹¹¹ BORDWELL, David. Zesílená Kontinuita : Vizuální styl v současném americkém filmu a. *Film quarterly* [online]. 2002, 3, [cit. 2010-11-26]. Dostupný z WWW: <<http://is.muni.cz/el/1421/podzim2004/FAVBPa01/bordwell.pdf?fakulta=1421;obdobi=2803;kod=FAVBPa01>>.

triku chybí oběť. Protagonista **Mementa** se nedostává z tragického sledu událostí, protože, zůstává zajat v nevědomosti a je předurčen svůj příběh opakovat. Z rozdělení typů hrdinů podle Northropa Frye ¹¹² vyplývá, že postavy vystupující v Nolanových filmech patří do rozdílných kategorií. V **Mementu** je protagonista ironického módu. Ve **Sledování**, **Insomnii** a **Dokonalém triku** jsou hrdinové nízkého mimetického módu. Vysoký mimetický mód se nachází pouze v **Temném rytíři**.

Rozbor Nolanových filmů ukazuje, že se v nich tragické prvky vyskytují opakovaně, i když pokaždé jinak. **Sledování** se podobá filmu noir, jeho struktura je prolnta flashbaky a flashfowardy. **Memento** je film o pomstě podaný pozpátku, naopak kriminální příběh **Insomnie** má strukturu lineární. **Dokonalý trik** je historické fantasy vyprávěný v několika časových rovinách a **Temný rytíř** má lineární příběh na námět komiksu. Rozdílné jsou tedy nejenom náměty a příběhy, ale i styl jejich podání. Přesto se v nich tragické prvky opakovaně objevují v různých variacích. Tragické principy poprvé popsané Aristotelem jsou živé i v současném vysokém umění i masové popkultuře, což zcela jasně dokazují analyzované filmy Christophera Nolena, které vykazují atributy vysokého umění i oslovují široké vrstvy filmových diváků zvyklých na schémata mainstreamového filmu.

¹¹² FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. první vydání. Praha : Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

BORDWELL, David. Zesílená Kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu a. *Film quarterly* [online]. 2002, 3, [cit. 2010-11-26]. Dostupný z WWW: <<http://is.muni.cz/el/1421/podzim2004/FAVBPa01/bordwell.pdf?fakulta=1421;obdobi=2803;kod=FAVBPa01>>.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art : An Introduction*. třetí vydání. New York : McGraw-Hill, 1990. 425 s. ISBN 0070064393.

Boxofficemojo [online]. 4/11/2010 9:44 A.M. [cit. 2010-04-12]. All Time Box Office. Dostupné z WWW: <<http://boxofficemojo.com/alltime/world/>>.

CANFORA, Luciano. *Dějiny řecké literatury*. druhé vydání. Praha : KLP, 2004. 904 s. ISBN 80-86791-10-6.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. FLASHBACK. *Cinepur* [online]. 2006, 48, [cit. 2010-04-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.cinepur.cz/article.php?article=941>>.

Česká republika v číslech 2009 [online]. 15.12. 2009 [cit. 2010-04-11]. Český statistický úřad. Dostupné z WWW: <<http://www.czso.cz/csu/2009edicniplan.nsf/p/1409-09>>.

DANIELS, Les; KIDD, Chip. *Batman : The Complete History*. první vydání. The University of California : Chronicle Books, 1999. 206 s. ISBN 0811824705.

EAGLETON, Terry. *Sladké Násilí : Idea tragična*. první vydání. Brno : Host, 2004. 392 s. ISBN 80-7294-132-1

FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. první vydání. Brno : Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estetika : druhý svazek*. první vydání. Praha : Odeon, 1966. 446 s. 01-051-66.

KOKEŠ, Radomír D. Hry masek v šachu o Gotham : kritika Temný rytíř. *Cinepur*. 9. 10. 2008, 16, 59, s. 30. ISSN 1213-516x.

KOKEŠ, Radomír D. MEZI BRUCEM WAYNEM A BATMANEM : TROJÍ POJETÍ JEDNOHO MÝTU. *Cinepur*. Zář 2005, 41, s. 1. Dostupný také z WWW:

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=881&already_rated=1#rating>.

MILLER, Arthur. Tragedy and the Common Man . *The Theater Essays of Arthur Miller* [online]. 1978, [cit. 2010-04-11]. Dostupný z WWW: <<http://theliterarylink.com/miller1.html>>.

MONACO, James. *Jak číst film : Svět filmů, medií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004. 727 s. ISBN 80-00-01410-6

NIETZSCHE, Friedrich. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc : Votobia, 1995. 367 s. ISBN 80-85885-79-4.

NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie*. třetí vydání. Praha : Vyšehrad, 2008. 224 s. ISBN 978-80-7021-920-1

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. první vydání. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PETERKA, Mocná, et al. *Encyklopedie literárních žánrů*. první vydání. Praha : Paseka, 2004. 704 s. ISBN 80-7185-669-X.

Rottentomatoes [online]. 2008 [cit. 2010-11-22]. The Dark Knight. Dostupné z WWW: <http://www.rottentomatoes.com/m/the_dark_knight/>.

ŠÍLENÝ, Tomáš. *Život v antickém Řecku*. páté vydání. Praha : Jednota českých filologů, 1947. 187 s. C 5154.

The New Oxford dictionary of English. první vydání. Oxford : Oxford University Press, 1998. 2152 s. ISBN 0-19-861263-X."

VERNANT, Jean-Pierre. *Počátky řeckého myšlení*. první vydání. Praha : ISE, 1993. 87 s. ISBN 80-85241-45-5.

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. první vydání. London : Chatto and Windus, 1966. 283 s. ISBN 701112603.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. čtvrté vydání. Praha : Brána, 1996. 456 s. ISBN 80-85946-29-7.

Prameny

Batman začíná (Batman Begins, 2005 - r. Christopher Nolan)

Dokonalý trik (The Prestige, 2006 - r. Christopher Nolan)

Doodlebug (Doodlebug, 1997 – r. Christopher Nolan)

Hamlet (Hamlet, 1948 – r. Laurence Olivier)

Hamlet (Hamlet, 1990 - r. Franco Zeffirelli)

Hamlet (Hamlet, 1996 - r. Kenneth Branagh)

Insomnie (Insomnia, 2002 - r. Christopher Nolan)

Insomnia (Insomnia 1997 r. Erik Skjoldbjærg)

Jindřich V. (Henry V, 1944 - r. Laurence Olivier)

Jindřich V. (Henry V, 1989 - r. Kenneth Branagh)

Medea (Medea, 1988 – r. Lars von Trier)

Memento (Memento, 2000 - r. Christopher Nolan)

Oidipus král (Edipo re, 1967 – r. Pier Paolo Pasolini)

Otello (Othello, 1986 - r. Franco Zeffirelli)

Počátek (Inception, 2010 – r. Christopher Nolan)

Richard III. (Richard III, 1955 – r. Laurence Olivier)

Romeo a Julie (Romeo and Juliet, 1968 – r. Franco Zeffirelli)

Sledování (Following, 1998 - r. Christopher Nolan)

Smrt obchodního cestujícího (Death of a Salesman, 1985 – r. Volker Schlöndorff)

Temný rytíř (The Dark knight, 2008 - r. Christopher Nolan)