

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Sít'ový narativ v české kinematografii
od roku 1993 do současnosti**

Bc. Lenka Petrlová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu této diplomové práce Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho rady, připomínky, trpělivost a za to, že nade mnou nezlomil hůl, i když to celé trvalo tak dlouho. Dále můj dík patří sestře Monice, která čtvrt roku vydržela poslouchat, že na nic nemám čas, a adventní víkend trávila korekturou této práce. Rovněž děkuji Tomovi, že to se mnou vydržel, i když si poslední měsíc musel žehlit sám. Markovi a Stanče děkuji za to, že mi byli při psaní oporou a sdíleli se mnou své zkušenosti. V neposlední řadě děkuji rodičům za jejich neutuchající podporu ve studiu.

Obsah

Úvod.....	6
1. Předmět a cíle práce	8
2. Teoretická východiska.....	10
2.1. Pojetí narativu Davida Bordwella	10
2.2. Definice síťového narativu podle Davida Bordwella	14
2.3. Taxonomie alternativních vyprávění v současných filmech podle Charlese Ramireze Berga	16
2.4. Podrobnější charakteristika Bergovy taxonomie.....	19
2.5. Filmy s komplexním narativem podle Petera Parshalla	27
2.6. Filmy s více protagonisty podle Maríí del Mar Azcony.....	31
3. Vyrovnání se s literaturou	39
4. Síťový narativ v českém kontextu.....	42
4.1. Zařazení českých filmů do Bergovy taxonomie	45
4.1.1. Knoflíkáři.....	45
4.1.2. Pelíšky	47
4.1.3. Samotáři	48
4.1.4. Horem pádem	49
4.1.5. Duše jako kaviár	50
4.1.6. Milenci a vrazi.....	52
4.1.7. Post Coitum.....	54
4.1.8. Sluneční stát	55
4.1.9. Po hlavě... do prdele.....	56
4.1.10. Sněženky a machři po 25 letech.....	57
4.1.11. Zoufalci	58
4.1.12. Proměny.....	60
4.1.13. Mamas & Papas	61
4.1.14. Definice lásky	63
4.1.15. Láska je láska.....	65
4.1.16. Klauni	66
4.1.17. Tři bratři	67
4.1.18. Intimity.....	69
4.1.19. Babovřesky	72
4.1.20. Babovřesky 2	73
4.1.21. Kameňák 1–4.....	75
4.2. Stručné shrnutí	77
4.3. Tematické členění filmů	78
5. Naratologická analýza filmu <i>Andělé všedního dne</i>	84
5.1. Stručné shrnutí děje	84
5.2. Diagram vztahových vazeb ve filmu <i>Andělé všedního dne</i>	86
5.3. Témata filmu.....	87
5.4. Syžet.....	89

5.5. Závěrečné shrnutí	93
Závěr	94
Přílohy	97
Seznam použitých pramenů a literatury.....	138
Seznam příloh.....	149

Úvod

Devadesátá léta dvacátého století byla pro filmové vyprávění zlomová. Klasický hollywoodský film se stal výrobním i diváckým stereotypem a studia začala být svolněji k distribuci nezávislých filmů, což nepochybně podpořily i úspěchy filmů *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (Pulp Fiction, 1994, rež. Quentin Tarantino), *Prostřihy* (Short Cuts, 1993, rež. Robert Altman), *Magnolia* (Magnolia, 1999, rež. Paul Thomas Anderson) ad.¹ Tyto filmy byly přijaty kladně diváky i kritiky především díky svému nekonvenčnímu způsobu vyprávění. Jednou ze strategií, kterou začali tvůrci v této době ve větší míře uplatňovat, bylo vytváření komplexních vztahů mezi dvěma a více příběhovými liniemi, tzv. síťový narativ. Nedlouho po uvedení prvních takových snímků ve světě se začaly objevovat i u nás první pokusy o filmy se síťovým narativem. A právě těmito filmy, které vznikly v české kinematografii po roce 1993, se budu ve své diplomové práci zabývat.

Důvodem pro výběr tohoto tématu je můj zájem ukázat, že česká kinematografie po roce 1989 pouze neupadá, jak se může zdát z negativních příspěvků současných kritiků a teoretiků,² ale naopak se snaží držet krok se zahraničními trendy. Považuji za vhodné to ilustrovat na fenoménu, který si v posledních dvou dekadách získal přízeň divácké obce po celém světě.

V části nazvané „Teoretická východiska“ vymezím pojem narativ, jehož uchopení bude pro další postup nezbytné. Výchozím přístupem pro mě bude neoformalismus Davida Bordwella a Kristin Thompson. Představím zde terminologický aparát, který využiji později v analytické části práce. Pokračovat budu konkrétnějším termínem, jemuž bude věnována největší pozornost – síťovým narativem. Zabývat se budu nejen definicí Davida Bordwella, který tento koncept pojmenoval, ale

¹ PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2012. Str. 8.

² Např. Aleš Říman: „Vlivu ekonomických podmínek můžeme nepochybně přisoudit i fakt, že nahlédneme-li komplexně tvorbu většiny českých režisérů po roce 1989, zjistíme, že umělecky v lepším případě stagnují, případně jejich tvorba po kvalitativní stránce více či méně upadá.“ – ŘÍMAN, Aleš. *Český film: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. Str. 31.

i kategorizací dalších teoretiků, kteří se v současnosti filmy s alternativními narativy zabývají. Těmi budou Charles Ramirez Berg se svou koncepcí dělení těchto filmů podle syžetu do dvanácti kategorií a Peter F. Parshall, který na oba předchozí teoretiky navazuje a vytváří svou vlastní kategorizaci. Vývoj tohoto fenoménu nastíním za pomoci reflexe publikace Maríí del Mar Azcony.

Následovat bude část „Vyrovnání se s literaturou“, kde podrobím kritické reflexi dosud vzniklé odborné práce pojednávající o českých filmech se síťovým narativem. Věnovat se zde budu i publicistickým textům, které pro mě byly stěžejní při hledání českých filmů se síťovými narativy.

Součástí zadání této práce byla také identifikace těchto filmů, jež vznikly v České republice od roku 1993. V další části nazvané „Síťový narativ v českém kontextu“ tedy představím filmy, které jsem po důkladné rešerši za síťové narativy označila. Zabývat se budu i předchůdci tohoto typu vyprávění, kteří vznikli v české kinematografii před rokem 1993. Dále popíšu narativní strukturu jednotlivých filmů a zařadím je do Bergovy taxonomie. Následně snímky rozdělím do větších tematických celků, ke kterým přiřadím i příklady ze zahraniční kinematografie. Zaměřím se zde také na specifika české produkce.

V poslední části této práce podrobím důkladné naratologické analýze film *Andělé všedního dne*. Budu se v ní podrobně zabývat způsoby, jakými dochází k propojení jednotlivých příběhových linií a důraz zde budu klást především na syžet filmu, stejně jako to ve svých analýzách dělá Berg.

1. Předmět a cíle práce

Cílem této práce je nejen identifikace českých snímků se síťových narativem, ale i rozbor charakteristických prvků v jejich narativu a následné zařazení do taxonomie Charlese Ramireze Berga. Pomocí mnou vyrobené tabulky porovnávací kategorie vytvořené jednotlivými teoretiky dojde současně k zařazení nalezených snímků do kategorií dalších reflektovaných teoretiků. Podkapitola „Tematické členění filmů“ potom nabídne pohled na regionální specifika, která přináší produkce těchto filmů v českém prostředí. Díky podrobné analýze filmu *Andělé všedního dne* ukážu, že v České republice stále vznikají filmy schopné konkurovat zahraniční produkci, které přichází s novými ozvláštňujícími prvky.

Při rešerši českých filmů, jež odpovídají níže podrobněji rozebraným parametrům, jsem procházela synopse v odborném časopise *Filmový přehled* (a recenze v dalších převážně filmových periodikách)³ a snažila se vyhledat takové snímky, které odpovídají Bordwellově definici síťového narativu a současně jsou dále zařaditelné do Bergových kategorií. Počet nalezených filmů mnohokrát předčil mé původní očekávání, neboť se mi jich do konce roku 2014 podařilo objevit pětadvacet.

Ze svého pátrání jsem stejně jako Berg vyloučila dokumentární snímky a zaměřovala se jen na fikční tvorbu. Zároveň nevyklučuji, že i přes důkladnou rešerši, kterou jsem provedla, může být celkový počet těchto snímků ještě vyšší, neboť zhlédnutí všech filmů, které ve sledovaném období v České republice vznikly, bylo mimo mé časové možnosti.

Nalezené snímky jsem dále podrobila krátkým naratologickým analýzám, které mi pomohly je zařadit do Bergovy taxonomie, a které se nachází v samostatné kapitole „Zařazení českých filmů do Bergovy taxonomie“. Následně jsem snímky rozčlenila do několika tematických celků a dala je do souvislostí se zahraniční produkcí.

Vzhledem k množství snímků, které do tématu této práce spadají, jsem se rozhodla podrobit důkladné analýze pouze jeden film, a tím jsou

³ Jednalo se o převážně filmová periodika *Cinema*, *Premiere*, *Cinepur*, *Film a doba*, *Filmový přehled*, *Divadelní noviny*, *Xantypa*, *Total Film*, *Kritická příloha* a *Iluminace*.

Andělé všedního dne. K výběru právě tohoto snímku mě vedlo několik důvodů. Zaprvé jsem se snažila zvolit co nejaktuálnější film a *Andělé všedního dne* byl jedním z posledních snímků, který před začátkem vzniku této práce vstoupil do kin. Zadruhé tento snímek používá k propojení jednotlivých příběhových linií velmi ozvláštňující prvky, které se od ostatních analyzovaných filmů značně liší a na které chci poukázat. A zatřetí jde o film odbornou literaturou dosud nereflektovaný, a proto mi přijde vhodné na něm ukázat, že síťový narativ je forma, která i přes velký počet už vzniklých filmů stále nabízí tvůrcům různé možnosti, jak ji aktualizovat a ozvláštňovat.

2. Teoretická východiska

Na tomto místě představím jednotlivé teoretické koncepty, které mi sloužily k vytvoření metodologického aparátu užitého v analytické části práce. Zabývat se budu pracemi čtyř teoretiků – Davida Bordwella, Charlese Ramireze Berga, Petra Parshalla a Maríi del Mar Azcony. Publikace rozebrané v této kapitole zatím v českém překladu nevyšly, což je také důvod, proč mnou přeložené odborné termíny uvádím pod čarou v původním znění.

2.1. Pojetí narativu Davida Bordwella

V této kapitole vysvětlím, co to vlastně narativ je, a vybuduji si zde terminologický základ pro následující analytickou část. V té budu využívat nástrojů neoformalistické analýzy, jejímiž tvůrci a propagátory jsou manželé David Bordwell a Kristin Thompson. Jejich přístup, který vychází z myšlení ruských formalistů, je postaven na pozorném sledování filmu, „které dává analytikovi možnost pohodlně zkoumat ty struktury a materiály, které ho zaujaly při prvním zhlédnutí filmu i při jeho zhlédnutích následných“.⁴ Výchozí literaturou pro mě v této části práce budou publikace Davida Bordwella *Narration in the Fiction Film*⁵ a *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu*,⁶ kterou napsal společně se svou ženou. Právě v ní nacházíme obecnou definici vyprávění, jež můžeme chápat jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru“.⁷

Knihou *Narration in the Fiction Film* o tomto pojmu pojednává podrobněji. Vyprávění neboli narativ podle Bordwella můžeme považovat za *reprezentaci*, „budeme-li brát v potaz svět příběhu, jeho zobrazení reality či jeho širší významy“. Většina studií zabývajících se fikční realitou či postavami jsou podle něj příkladem přístupu k narativu jako k reprezentaci. Alternativou k tomuto přístupu je pak považování narativu za *strukturu*, neboli „konkrétní způsob spojování částí k výstavbě celku“. Představitelem

⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1. Str. 7.

⁵ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.

⁷ Tamtéž, str. 111–112.

tohoto pojetí narativu je podle Bordwella například Vladimir Propp a jeho strukturální analýza pohádkových postav.⁸ Třetí způsob, jakým můžeme narativ studovat, je nazírání na něj jako na *proces*, „akt výběru, uspořádání a ztvárnění látky příběhu za účelem dosažení konkrétního, v čase omezeného působení na diváka“.⁹ A právě tento způsob považuje Bordwell za stěžejní. Je pro něj onou *narací*, kterou se chce zabývat, neboť cílí na aktivního diváka, který musí porozumět příběhu. Termínem divák zde však Bordwell nemyslí fyzickou osobu, ale „hypotetický subjekt provádějící operace důležité k rekonstrukci příběhu z toho, co film reprezentuje“.¹⁰ I přes toto vyzdvižení narace jako procesu však Bordwell upozorňuje, že často dochází k propojení všech tří způsobů nahlížení na naraci.¹¹

Důležité je podle něj divákovo *porozumění* příběhu, přičemž klade důraz na vnímání a poznávání. Typický akt percepce je podle Bordwella totiž rozpoznání třidimenzionálního světa díky vodítkům, ke kterému je důležitá aktivní účast diváka. Percepce se tak stává procesem aktivního testování hypotéz. Z toho vyplývá, že sledování filmu je dynamický psychologický proces, na který má vliv několik faktorů: percepční kapacity, předchozí znalosti a zkušenosti a v neposlední řadě materiál a struktura filmu samotného. Opět potom upozorňuje na to, že tyto faktory se navzájem ovlivňují.¹²

Další skutečností, kterou se Bordwell zabývá, je fakt, že v narativním filmu snímek předkládá strukturu informací skládající se z narativního systému a stylistického systému. To proto, aby diváka povzbudil k tvorbě vlastních předpokladů o tom, jak se bude film dále vyvíjet. Film předkládá vodítka, vzorce i mezery, které formují divákovu aplikaci schémat¹³ a testování hypotéz. Ty pak bývají buď potvrzeny, nebo vyvráceny. Pokud však narativ předkládá události nechronologicky, musíme se nejprve uchýlit k jejich co nejpřesnějšímu přeskupení v závislosti na schématu.

⁸ BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, str. xi.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, str. 30.

¹¹ Tamtéž, str. xi.

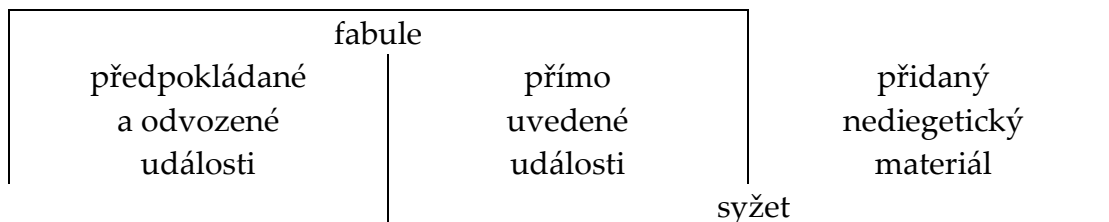
¹² Tamtéž, str. 32.

¹³ „Schéma je organizovaný shluk znalostí, který řídí tvorbu našich hypotéz a vzniká ze zkušenosti.“ – Tamtéž, str. 31.

Bordwell tak dochází k závěru, že sledování filmu můžeme považovat za složitou, jistou kvalifikaci vyžadující aktivitu.¹⁴

V souvislosti s narací musíme rozlišit ještě další dva pro tuto práci důležité pojmy, kterými jsou *syžet* a *fabule*. Zatímco fabulí nazýváme „soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem, (...) termín syžet se používá k popsání všeho, co můžeme ve filmu před námi vidět a slyšet“.¹⁵ Pochopení rozdílu mezi těmito dvěma pojmy divákovi pomáhá uvědomit si, že příběh filmu tvoří i události, které se ve filmu explicitně neobjevují.

Se syžetem a fabulí jsou úzce spojeny další dva pojmy, které tvoří filmovou naraci a které nazýváme elementy *diegetickými* a *nediegetickými*. Zatímco elementy diegetické jsou součástí filmové fabule (zjednodušeně by se dalo říct, že jde o vše, co ve filmu vidíme), elementy niediegetické pocházejí ze světa mimo filmovou fabuli (například titulky nebo voiceover). Bordwell dvojí distinkci fabule × syžet – diegetické × niediegetické elementy zobrazuje v jednoduchém diagramu:¹⁶



Zdroj: *Umění filmu*, str. 114.

Další neopomenutelné naratologické termíny, se kterými budu ve svých analýzách pracovat, jsou *rozsah* a *hloubka informací*, které syžet o fabuli prezentuje, a souhrnně jsou nazývány *informovanost narace*. Rozsah narace Bordwell rozlišuje jednoduše na naraci omezenou a neomezenou. Pokud je narace ve filmu *neomezená*, znamená to, že víme, vidíme a slyšíme více než postavy. Extrémně dobře informovanou naraci potom můžeme

¹⁴ BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, str. 33.

¹⁵ BORDWELL – THOMPSON, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, str. 114.

¹⁶ BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, str. 114.

nazývat *vševědoucí narací*. O *omezené naraci* hovoříme, pokud je divákově vědomí omezeno pouze na to, co vidí a slyší některá z postav.¹⁷

Třemi základními vlastnostmi narace podle Bordwella jsou *rozsah a hloubka informovanosti, míra sebevědomí*¹⁸ a *komunikativnost*. Hloubka informací udává míru, do jaké se syžet ponořuje do psychologických stavů postavy. Bordwell pojmenovává dva typy hloubky informací – *objektivní* a *subjektivní*. Pokud jsme syžetem omezeni pouze na to, co postavy říkají a dělají, jedná se o naraci *objektivní*. Jestliže nám však syžet zpřístupní i to, co postavy vidí a slyší (tzn. jsou nám předkládány hlediskové záběry či zvuková perspektiva), jedná se o *percepční subjektivitu*. Největší hloubku nám však může poskytnout *mentální subjektivita*, které syžet dosahuje, když proniká do mysli postavy, a my tak můžeme vidět myšlenky postavy či její „vnitřní obrazy“. Obvykle jsou však tyto dva typy subjektivity zasazeny do objektivní narace, přičemž rozsah a hloubka narace ovlivňují divákovu reakci na film.¹⁹

Sebevědomím je u něj myšlena míra, do níž narace přiznává, že promlouvá přímo k divákovi. Slovo „míra“ je zde důležité proto, že v zásadě všechny filmy jsou sebevědomé, ale některé více a jiné méně. Klasickým příkladem sebevědomí filmu je postava promlouvající do kamery či voice-over oslovující diváka.²⁰

A konečně *komunikativností* narace je míněn akt sdělování informací, které jsou naraci dostupné, přičemž narace nemusí diváka informovat o všem, čeho si je vědoma. Komunikativní přítom může být vševědoucí i silně omezená narace. Stupeň komunikativnosti může být posuzován například tím, jak moc ochotně se narace dělí s divákem o informace, kterých je si vědoma. Zároveň je však každý film do určité míry nekomunikativní, čímž vzbuzuje v divákovi napětí. Míra komunikativnosti narace se může v průběhu filmu měnit.²¹

¹⁷ BORDWELL – THOMPSON, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, str. 127.

¹⁸ Z angl. „self-consciousness“.

¹⁹ Tamtéž, str. 130.

²⁰ BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, str. 58.

²¹ Tamtéž, str. 59.

Výše jsem představila narativní postupy, jichž si budu ve filmech všímat, a terminologické pojmy, které budu dále užívat v analytické části této práce. Níže se budu zabývat Bordwellovou definicí síťového narativu, které jsem pro větší přehlednost věnovala samostatnou kapitolu.

2.2. Definice síťového narativu podle Davida Bordwella

Základní literaturou pro tuto kapitolu pro mě jsou publikace Davida Bordwella *The Way Hollywood Tells It*²² a *Poetics of Cinema*.²³ V těchto knihách se autor podrobně zabývá klasickým i alternativním filmovým vyprávěním. Zásadní otázka, kterou si pokládá, zní: „Jak udržet vyprávění sjednocené a srozumitelné, když je v zápletky důležitých víc než jen pár postav?“²⁴ Čím víc takových postav je, tím se jejich spojení stává složitějším, navíc v takovém typu filmu si hlavní postavy často nejsou vyloženě neznámé. Bordwell tato „zamotaná“ spojení mezi postavami nazývá síťovým narativem.²⁵

„Síťový narativ užívá všechny možnosti vyprávění obecně, včetně flashbacku, omezeného časového rámce apod., ale zároveň se tato forma vyznačuje svými specifickými zvláštnostmi. (...) Síťový narativ se zaměřuje na několik protagonistů, přičemž někteří se snaží o dosažení svých vlastních cílů, zatímco ostatní ani žádné cíle mít nemusejí. Ať už se tyto postavy navzájem znají, nebo ne, obývají více méně stejný časoprostorový rámec a mohou se setkat tváří v tvář. Jejich příběhové linie se protínají, přičemž může jít o setkání dvou či více postav. Postavy si mohou setkání samy domluvit (naplánování schůzky nebo stanovením termínu), ale často jsou setkání spíše dílem náhody.“²⁶

Seznamovat s jednotlivými postavami diváka může buď jedna z postav, ať už přímo či nepřímo, nebo nás jedna postava může vést ke druhé, ta ke třetí a tak dále. Všechny postavy se ani nemusejí navzájem

²² BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

²³ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

²⁴ BORDWELL, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, str. 97.

²⁵ Tamtéž, str. 99.

²⁶ BORDWELL, *Poetics of Cinema*, str. 199.

znát, uplatňuje se zde princip „n stupňů separace“.²⁷ Jako vzorový příklad pro tento druh filmové narace zde autor zmiňuje film *Nine Lives* (2005, rež. Rodrigo García).²⁸

Podle Bordwella vznikly síťové narativy jako důležitá alternativa k zápletkám s jedním nebo dvěma protagonisty, přičemž působí v jednom momentě neotřele i povědomě, neobvykle i běžně. Tyto zápletky se nám jeví být to samé, co byly příběhy s flashbackem v šedesátých letech – jde o dominantní princip nekonvenčního vyprávění.²⁹

Síťové narativy často obětují hloubku charakteristiky šíří zprostředkovaných informací. Přímo odhalují akt narace, který náznaky a mezerami láká diváka k tvorbě závěrů. Zatímco sobě navzájem neznámí lidé vytváří mezery či slabá spojení, silné vazby vytvářejí lidé, kteří se znají. Tyto postavy jsou úzce spjaty dlouhodobými vazbami příbuzenství, přátelství nebo známosti. Jsou z jedné rodiny, sdílejí domácnost, pracují ve stejné firmě, nebo spolu jen tráví volný čas. Jak jdou po svých více méně nezávislých cestách, potkávají nové lidi, kteří se stávají známými. Soustředěním se na hloučky lidí se silnými vazbami film pomáhá divákovi porozumění. Svět příběhu je zaplněn lidmi spojenými krví, láskou, touhou nebo místem práce – stejně jako ve světě, který známe. Pokud výklad filmu naznačuje tato spojení, můžeme pátrat po komplexnější síti vztahů, kterou film bude vytvářet. Narace samozřejmě může fakt, že ve světě příběhu jsou dva zdánliví cizinci vlastně známí, také skrývat.³⁰

Bordwell také upozorňuje na to, že filmový tvůrce může propojit protagonisty i bez toho, aby se setkali tváří v tvář. Snadnými prostředky jsou k tomu masmédiá. Postavy často sledují stejný televizní program, nebo mají naladěné stejné rádio. Síťový narativ totiž může být vytvořen zcela z telefonní konverzace, videokonference nebo posíláním e-mailů, děláje blízkost postav více virtuální, než fyzickou. Vzdálené postavy mohou také propojovat mezi nimi kolující předměty. Větší soudržnosti lze však dosáhnout tzv. událostním rámcem – svatbou, srazem, pohřbem,

²⁷ Z angl. „N-degrees-of-separation“.

²⁸ BORDWELL, *Poetics of Cinema*, str. 190.

²⁹ Tamtéž, str. 191.

³⁰ Tamtéž, str. 200.

narozeninovou oslavou, shromážděním, politickým mítinkem, dovolenou, nebo jakoukoliv jinou událostí, která může svést postavy dohromady. Jeden z nejspokojivějších efektů síťového narativu pak podle Bordwella nastává, když postavy, které jsme jako diváci poznali v rozdílných dějových linkách, nevědomky projdou kolem sebe.³¹

David Bordwell tak položil základní kámen definování síťového narativu. Ve svých knihách *The Way Hollywood Tells It* a *Poetics of Cinema* přichází s tímto termínem a především ve druhé zmíněné knize vymezuje jeho základní znaky. S pojmenováním a definováním tohoto fenoménu se však spokojuje a s žádným dalším podrobnějším členěním jeho podob nepřichází. O to více vlastností, které může tato narace mít, ale uvádí. Na jeho terminologii se ve svých pracích odkazují všichni teoretikové, jejichž studii se budu dále zabývat. Někteří z něj přímo vychází, jiní se vůči jeho definici síťového narativu vymezují. Nejen reakcí na Bordwella, ale i vlastním přístupem každého z nich se budu zabývat v následujících kapitolách.

2.3. Taxonomie alternativních vyprávění v současných filmech podle Charlese Ramireze Berga

Reflexi práce Charlese Ramireze Berga rozdělím do dvou samostatných kapitol. V první se budu věnovat jeho pátrání po příčinách vzniku filmů s alternativním vyprávěním, analytickými otázkami, na které se ve své studii snaží najít odpovědi, a principem, na kterém vystavěl svou taxonomii. Ve druhé kapitole se potom budu zabývat podrobnějším rozbohem jeho taxonomie.

Berg vytvořil ve své studii *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“*³² dosud nejkompexnější taxonomii alternativních vyprávění. Na druhou stranu je však množství jeho kategorií na úkor podrobnému rozboru, který je jednotlivým filmům věnován.

³¹ BORDWELL, *Poetics of Cinema*, str. 202–203.

³² BERG, Charles Ramirez. *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online]. 22. 9. 2006 [cit. 2016-08-14]. Dostupné z: <http://www.thefreelibrary.com/A+taxonomy+of+alternative+plots+in+recent+films%3A+classifying+the..-a0153620392>.

U každé kategorie je uvedena řada příkladů filmů, které do ní spadají, jejich rozbor je však často omezený jen na jeden odstavec.

Ve své studii Berg odkazuje na Quentina Tarantina jako na průkopníka, který udělal alternativní vyprávění zajímavým a povzbudil spoustu filmařů k experimentování.³³ V této souvislosti mluví až o jakémsi „Tarantinově efektu“. Příčinu rozšíření nekonvenčního způsobu vyprávění vidí ve všudypřítomnosti médií užívajících kratší příběhy, jako jsou hudební videa, videohry a surfování po internetu jako takové. Zajímavostí je podle něj fakt, že tyto experimenty s vyprávěním se neomezují pouze na artové filmy dnešní doby, ale najdeme je u filmů všech žánrů po celém světě prakticky už od počátku kinematografie, i když jen zřídka. Zlomovým bodem, který pomohl jejich popularitě, se podle něj stala až možnost opakovaného a pozorného zhlédnutí filmu, která se dostavila s rozšířením domácích videopřehrávačů. Důležitou roli při tom sehrála i touha filmařů, aby si diváci užívali i opakované zhlédnutí filmu, které by jim mělo pomoci k jeho úplnému pochopení.³⁴

Analytické otázky, které si Berg pokládá, jsou následující: „Představují tyto filmy hnutí, trend, cyklus nebo možná něco většího, hlubšího a potenciálně významnějšího? Nový druh filmového vyprávění? Zpochybnění nadvlády hollywoodského dominantního filmového vyprávění? Jestli jsou nějakí filmoví předchůdci, kteří to jsou? A proč se nové filmové vyprávění objevuje nyní?“³⁵

Toto narativní experimentování přitom považuje za zajímavé hned z několika důvodů. Zaprvé jeho průzkum ukázal, že množství filmů s alternativním vyprávěním v posledních letech roste. Zadruhé (jak už bylo zmíněno výše) poukazuje na to, že tyto vyprávěcí postupy se neomezují pouze na filmy s přívlastkem „artový“, ale objevují se napříč druhy a žánry. A zatřetí dokazuje, že nejde pouze o hollywoodský fenomén, ale o celosvětově rozšířené experimentování s filmovým narativem. Pozastavuje se však nad tím, že i přes všechna zmíněná fakta se ještě nikdo

³³ BERG, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online].

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

nepokusil klasifikovat tyto filmy podle typu zápletky. Rozhodl se proto sestavit co nejdelší seznam filmů s alternativními zápletkami, a ty pak rozdělit do jednotlivých kategorií podle toho, jak vybočují z dominantního narativního paradigmatu.³⁶

Při vytváření typologie se Berg soustředí na syžet filmu, přičemž bere v potaz jen fikční filmy s výjimkou většiny science fiction filmů a filmů, které jsou především formálními experimenty. Zařazuje filmy do dvanácti kategorií uspořádaných do tří větších skupin podle toho, jak se liší od klasického hollywoodského vyprávění. I když ne všechny kategorie jsou typem síťového narativu, ale „pouze“ alternativním typem vyprávění, rozhodla jsem se uvést zde jeho kompletní taxonomii. Filmy totiž nemusí spadat jen do jedné kategorie a právě propojení těchto kategorií je častým jevem. Jeho dělení je následující:

1. DĚJOVÉ ZÁPLETKY POSTAVENÉ NA MNOŽSTVÍ PROTAGONISTŮ:³⁷

- a) *Ansámblové zápletky s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa.*³⁸
- b) *Paralelní zápletky s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech.*³⁹
- c) *Zápletky s rozvětvenou osobností.*⁴⁰
- d) *Zápletkový věnec bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé.*⁴¹

2. ZÁPLETKY POSTAVENÉ NA PŘEORGANIZOVÁVÁNÍ ČASU, ČILI VYPRÁVĚNÉ NELINEÁRNĚ:⁴²

- a) *Zápletky vyprávěné pozpátku.*⁴³
- b) *Zápletky s opakovanou akcí, kterou opakuje jedna postava.*⁴⁴

³⁶ BERG, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online].

³⁷ Z angl. „Plots Based on the Number of Protagonists“.

³⁸ Z angl. „The Polyphonic or Ensemble Plot – multiple protagonists, single location“.

³⁹ Z angl. „The Parallel Plot – multiple protagonists in different times and/or spaces“.

⁴⁰ Z angl. „The Multiple Personality (Branched) Plot“.

⁴¹ Z angl. „The Daisy Chain Plot – no central protagonist, one character leads to the next“.

⁴² Z angl. „Plots Based on the Re-ordering of Time; Nonlinear Plots“.

⁴³ Z angl. „The Backwards Plot“.

- c) *Opakované zápletky, kdy jednu událost sleduje více postav.*⁴⁵
- d) *Zápletky se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě.*⁴⁶
- e) *Anachronický narativ motivovaný umělecky.*⁴⁷

3. DĚJOVÉ ZÁPLETKY, KTERÉ VYBOČUJÍ Z KLASICKÝCH PRAVIDEL SUBJEKTIVNOSTI, KAUZALITY A SEBEVĚDOMÉ NARACE:⁴⁸

- a) *Subjektivní zápletky, které vychází z „filtrovaného“ pohledu postavy.*⁴⁹
- b) *Existenciální zápletky se zanedbatelným cílem, kauzalitou a expozicí.*⁵⁰
- c) *Metanarativní zápletky, které vypráví o problému filmového vyprávění.*⁵¹

Berg je průkopníkem v oblasti zkoumání alternativního filmového narativu a jako první se rozhodl vytvořit ucelenou taxonomii těchto filmů. Za hlavního šířitele popularity tohoto fenoménu považuje režiséra Quentina Tarantina, jehož filmy podle něj podnítily vznik nového způsobu filmového vyprávění. Při vytváření své taxonomie se Berg soustředí na syžet filmu, jehož podoba je mu hlavním vodítkem při zařazování filmů do jednotlivých kategorií. Charakteristikou těchto kategorií včetně uvádění filmových příkladů se budu zabývat v následující kapitole.

2.4. Podrobnější charakteristika Bergovy taxonomie

Zde se budu věnovat podrobnější charakteristice Bergovy taxonomie. Zabývat se hodlám nejen definicí a formálními znaky jednotlivých

⁴⁴ Z angl. „The Repeated Action Plot – one character repeats action“.

⁴⁵ Z angl. „The Repeated Event Plot – one action seen from multiple characters’ perspectives“.

⁴⁶ Z angl. „The Hub and Spoke Plot – multiple characters’ story lines intersect decisively at one time and place“.

⁴⁷ Z angl. „The Jumbled Plot – scrambled sequence of events motivated artistically, by filmmaker’s prerogative“.

⁴⁸ Z angl. „Plots that Deviate from Classical Rules of Subjectivity, Causality, and Self-Referential Narration“.

⁴⁹ Z angl. „The Subjective Plot – a character’s internal (or „filtered“) perspective“.

⁵⁰ Z angl. „The Existential Plot – minimal goal, causality, and exposition“.

⁵¹ Z angl. „The Metanarrative Plot – narration about the problem of movie narration“.

kategorií, ale uvedu i příklady filmů a v závěru této podkapitoly učiním srovnání s Bordwellovou metodologií.

První velkou kategorií Berg nazývá DĚJOVÉ ZÁPLETKY POSTAVENÉ NA MNOŽSTVÍ PROTAGONISTŮ a dělí ji na čtyři podkategorie. Nejrozšířenější z nich jsou podle Berga *Ansámblové zápletky s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*. Ty jsou charakterizovány interakcí několika hlasů, vědomí nebo pohledů na svět, které nejsou jednotné ani sobě nadřazené. Důležité je si však uvědomit, že ne každý film s více protagonisty automaticky obsahuje ansámblovou zápletku – rozdíl tkví v tom, zda postavy mají společný či individuální cíl. Pro postavy ansámblových filmů je především důležité, aby měla každá svůj vlastní cíl, přičemž žádný z těchto cílů není pro film stěžejním. Podstatná je pro tuto kategorii i jednota času a místa, ve kterém se postavy vyskytují, přičemž často je tento typ narace používán k vykreslení rozčlenění společnosti. Jako příklady filmu s ansámblovou zápletkou a množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa Berg uvádí snímky *Lidé v Hotelu* (Grand Hotel, 1932, rež. Edmund Goulding) či *Crash* (Crash, 2004, rež. Paul Haggis).⁵²

Druhou podkategorii nazývá Berg *Paralelními zápletkami s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*. Tento typ je velmi podobný prvnímu typu v tom, že každá z postav má svůj vlastní cíl, ale na rozdíl od něj si postavy nejsou příliš blízké. Rozdělené od sebe mohou být buď prostorově, to pokud se zápletky odehrávají více méně ve stejný čas, nebo postavy mohou žít v různém prostoru i čase. Zajímavým faktem, kterého si Berg u těchto filmů všimá, je, že čím větší existuje rozdíl v čase a místě, ve kterém se postavy vyskytují, tím méně zápletek film mívá, přičemž nenašel v této kategorii film, ve kterém by zápletky byly více než čtyři. Toto maximum udržitelných zápletek podle Berga stanovil už Griffith v *Intoleranci* (Intolerance, 1916), přičemž důvodem pro to je i touha ulehčit divákovi recepci a správné pochopení jednotlivých zápletek. V souvislosti s tím mluví Berg až o jakémsi „narativním stropu“, kterého zde tvůrce docílí realizací čtyř zápletek. Za další ukázkové filmy s paralelní zápletkou

⁵² BERG, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect" [online].

potom považuje snímky *Kmotr II* (The Godfather Part II, 1974, rež. Francis Ford Coppola) či *Hodiny* (The Hours, 2002, rež. Stephen Daldry).⁵³

Třetí podkategorií jsou *Zápletky s rozvětvenou osobností*. V této variantě filmů s mnoha protagonisty se vyskytuje stále jedna osoba jako více postav, nebo jiné verze stejné osoby. Tento druh zápletek je často motivován nějakou magickou událostí či bláznovstvím. Paralelní verze jedné osoby se přitom mohou vyskytovat ve stejném prostoru a čase, v různém prostoru a/nebo čase, či v různých realitách, které zauímají stejný prostor a čas. Důležité je zde mít na paměti, že v těchto případech nejde o duchy, nýbrž o jakési druhé provedení již žijící osoby. Rozhodující momenty příběhu v těchto filmech přitom mohou být zobrazeny objektivně i subjektivně. Jako příklady Berg uvádí snímky *Srdcová sedma* (Sliding Doors, 1998, rež. Peter Howitt) nebo *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, 2004, rež. Alfonso Cuarón).⁵⁴

Čtvrtou a poslední podkategorií zápletek postavených na množství protagonistů je *Zápletkový věnec bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*. Tyto filmy, stejně jako všechny předchozí kategorie, také mají množství protagonistů, ale jejich příběhy se neproplétají v průběhu, spíše jsou ukázány jeden po druhém. Často jsou přitom jednotlivé příběhy spojeny putujícím předmětem. Za představitele této kategorie Berg považuje filmy *Historky z metropole* (Tales of Manhattan, 1942, rež. Julien Duvivier) či *Slacker* (1991, rež. Richard Linklater).⁵⁵

Na závěr se v souvislosti s dějovými zápletkami postavenými na množství protagonistů Berg zabývá ještě určitým typem konfliktu, který vzniká mezi alternativními zápletkami a hollywoodským principem užití filmových hvězd. Jak plyne logicky z podstaty věci, čím více postav se ve filmu vyskytuje, tím menší prostor je každé z nich věnován. To hollywoodskému hvězdnému systému příliš nenahrávalo. Nakonec to však byli sami herci, kteří se rozhodli tyto role ztvárnovat. Podle Berga jsou nejvhodnějším typem narativu pro účinkování známé osobnosti

⁵³ BERG, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect" [online].

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

ansámblové zápletky s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa. To jednak proto, že hercům poskytují delší potenciální čas výskytu na obrazovce, propracovanější charaktery či v neposlední řadě možnost vyzkoušet si pro herce netypické role. Berg rovnou přidává i příklady dokazující tuto skutečnost, kterými jsou třeba obsazení Toma Cruise v *Magnolii* či Sandry Bullock ve filmu *Crash*.⁵⁶

Druhou velkou kategorií Berg nazývá ZÁPLETKAMI POSTAVENÝMI NA PŘEORGANIZOVÁVÁNÍ ČASU, ČILI VYPRÁVĚNÝMI NELINEÁRNĚ. První podkategorií jsou zde *Zápletky vyprávěné pozpátku*, ve kterých je prvotní příčina událostí odhalena až těsně před koncem filmu. Cílem vyprávění je u nich odhalit prvotní příčinu následku, který už divák zná. Nespornou výhodou tohoto typu narace je důraz na příčinný řetězec událostí, díky kterému je u diváka vzbuzována větší pozornost, než u klasické vyprávěcí formy. Většinou jde vlastně o „obrácené tragédie“, takže tyto filmy končí happy endem. Za typický příklad Berg považuje film *Memento* (2000, rež. Christopher Nolan), řadí sem však třeba i trikové filmy z počátku minulého století.⁵⁷

Zápletky s opakovanou akcí, kterou opakuje jedna postava, jsou druhým typem vyprávění. V těchto filmech se protagonisté snaží překonat překážky stejně jako v klasickém narativu, rozdíl však spočívá v tom, že v případě zápletek s opakovanou akcí jde o různé varianty jedné překážky a u postavy zde dochází k určitému poučení z předchozí akce. Překážky mohou být buď vnější, při nichž postava musí splnit nějaký úkol, nebo vnitřní, při kterých je potřeba, aby postava překonala nějaký svůj vlastní nedostatek. Jako příklady zde Berg uvádí filmy *Na Hromnice o den více* (Groundhog Day, 1993, rež. Harold Ramis) nebo *Osudový dotek* (The Butterfly Effect, 2004, rež. Peter Segal).⁵⁸

Třetí podkategorií jsou pak *Opakované zápletky, kdy jednu událost sleduje více postav*. Berg říká, že klasická narace také občas přichází s událostí, kterou zažilo více postav, obvykle je tato událost však ukázána

⁵⁶ BERG, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect" [online].

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Tamtéž.

pouze z perspektivy jedné postavy. Tato tradice přitom byla prolomena už v *Občanu Kaneovi* (Citizen Kane, 1941, rež. Orson Welles), kde dochází k zobrazení jedné scény ze dvou perspektiv. Spíše než opakování té samé události bylo dříve ale běžné prezentovat určitou událost po částech, každou část z hlediska jiné postavy. Podle něj se užívání tohoto postupu stalo více populárním až v posledních třech dekadách. Divák tak může zhlédnout jednu a tu samou scénu celou znovu, pokaždé z perspektivy jiné postavy, aby si ujasnil zásadní body vyprávění. Toto opakování přitom však může být natolik krátký „bod střetnutí“ příběhů několika postav, že může být i těžko postřehnutelné. Jako příklad filmu, ve kterém se s tímto postupem můžeme setkat, uvádí Berg snímek *Jackie Brown* (1997, rež. Quentin Tarantino).⁵⁹

Čtvrtým typem jsou *Zápletky se soustřednými paprsky*, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě. Tato kategorie přebírá určité znaky od většiny předcházejících kategorií. Zaprvé je velmi podobná opakovaným zápletkám, neboť obě zprostředkovávají jednu událost z různých perspektiv. Rozdíl je v tom, že opakování akce je v zápletkách se soustřednými paprsky pilířem vyprávění, přičemž velkou roli zde hraje náhoda, shoda okolností a osud. Příběhy jednotlivých postav mohou začít přímo v centru vyprávění a postupně se rozvíjet, typičtější je však jejich setkání uprostřed děje. Podobné znaky sdílí tato podkategorie i s ansámblovými zápletkami – postavy zde totiž také existují ve stejném místě a čase, mají své vlastní cíle a jsou si více méně rovny, co se týče významu pro narativ. Stejně jako u paralelních zápletek se tu vyskytuje pouze omezený počet příběhů, který nepřesahuje počet čtyř. A v neposlední řadě se mohou podobat i zápletkovému věnci, neboť jednotlivé příběhy mohou být odvyprávěny vcelku a ukončeny, než se narace začne věnovat dalšímu příběhu. Více než u kterékoliv předchozí kategorie zápletky se soustřednými paprsky kladou důraz na náhodu, shodu okolností a osud. Berg sem řadí filmy *Zabíjení* (The Killing, 1956, rež. Stanley Kubrick)

⁵⁹ BERG, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect" [online].

či *Amores Perros – Láska je kurva* (*Amores Perros*, 2000, rež. Alejandro González Iñárritu).⁶⁰

Pátým typem jsou *Anachronické narativy motivované umělecky*. Nelineární řazení událostí v těchto filmech nezanevívá na kauzální řetězec, pouze ho na chvíli pozastavuje, aby ho mohl schopný divák sestavit sám. Kauzalita se zde chová jako flashback, i když flashbackem není. Například ve filmech Quentina Tarantina se často setkáváme s anachronicky uspořádanými scénami, ale nikdy nejde o flashbacks, na což sám režisér upozorňuje.⁶¹ Jde zkrátka o jakýsi nový, originální druh filmového vyprávění. Mezi příklady filmů tohoto typu Berg řadí snímky *Kill Bill* (*Kill Bill, Vol. I*, 2003, rež. Quentin Tarantino) či *21 gramů* (*21 Grams*, 2003, rež. Alejandro González Iñárritu).⁶²

Třetí a zároveň poslední velkou kategorií, kterou Berg pojmenovává, jsou DĚJOVÉ ZÁPLETKY, KTERÉ VYBOČUJÍ Z KLASICKÝCH PRAVIDEL SUBJEKTIVNOSTI, KAUZALITY A SEBEVĚDOMÉ NARACE. Její první podkategorií jsou *Subjektivní zápletky, které vychází z „filtrovaného“ pohledu postavy*. Tyto filmy užívají roztržštěný subjektivní syžet, který ukazuje buď psychicky narušený pohled postavy, nebo matoucí proces přechodu z vnějšího do vnitřního světa. Takový způsob vyprávění je ideální například pro filmy o snech, snění a snících. Zatímco klasický hollywoodský narativ užívá k vykreslení vnitřního stavu postavy převodu jejích emocí do vnějšího, fyzického a viditelného jednání, subjektivní zápletky se snaží o zobrazení vnitřního stavu postavy z jejího úhlu pohledu. Užívá k tomu subjektivního pohledu kamery, vyprávění v první osobě, ale i specifickou úpravu mizanscény. Za předchůdce Berg považuje už některé snímky ze zlaté éry německého němého filmu, ze současnosti pak filmy *Donnie Darko* (2001, rež. Richard Kelly) nebo *Věčný svit neposkorněné mysli* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004, rež. Michel Gondry).⁶³

⁶⁰ BERG, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online].

⁶¹ „(...) Pokud se román vrací zpět v čase, nejde o flashback, jde o to, abyste se něco dozvěděli. Flashback se týká osobní perspektivy. To, co dělám jako vypravěč, je přeskupování pořadí informací tak, jak chci, abyste je dostali.“ – PEARY, Gerald. *Quentin Tarantino: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998. Str. 43.

⁶² BERG, *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online].

⁶³ Tamtéž.

Druhým typem jsou *Existenciální zápletky se zanedbatelným cílem, kauzalitou a expozicí*. Jde o malou skupinu filmů, která výrazně (někdy úplně) omezuje expozici, čímž diváka tak říkájíc „hodí do vody“, když mu ukáže scénu bez poskytnutí kontextu nebo alespoň zběžného představení postavy. Některé z těchto filmů nejenže potlačují tok informací o fabuli, ale přímo se vzpírají kauzálnímu vyprávění orientovanému na cíl. Bez jasně stanoveného cíle tak filmy nemají kauzální řetězec, který by mohly vysvětlit, a tím pádem ani potřebu expozice. Krátkodobé kauzální řetězce se zde objevit mohou, ale nejsou trvalé a nikdy se nespojí v narativní páteř filmu. Poslední dobou je tento typ zápletky hojně užíván pro témata pojednávající o přeživších, neboť je při jejich sledování divák stejně jako postavy nedostatečně informován (jak je tomu například v úvodní části filmu *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private Ryan, 1998, rež. Steven Spielberg)). Častější je však užití existenciální zápletky u „klasicky“ existencionálních filmů hledajících smysl života. Představiteli této kategorie jsou podle Berga filmy *Bažina* (La Cienega, 2001, rež. Lucrecia Martel) nebo *Dobrodružství* (L'Avventura, 1960, rež. Michelangelo Antonioni).⁶⁴

Třetí a poslední podkategorií vůbec jsou pak *Metanarativní zápletky, které vypráví o problému filmového vyprávění*. Filmy spadající do této podkategorie si pokládají ontologické otázky o podstatě média. „Co je film? Jak funguje? Jak ho nejlépe využívat? Co spadá do zodpovědnosti filmového tvůrce? Dokáže film zachytit bohatství života?“ Podobné otázky se stávají předmětem filmu, přičemž najít na ně odpovědi je cílem protagonisty a obtíže se zodpovězením jsou jeho hlavním problémem. Zároveň však Berg poukazuje na fakt, že všechny filmy spadající do jeho dvanácti kategorií jsou svým způsobem odpověďmi na otázky: „Jaký je nejlepší způsob vyprávění filmového příběhu? A konkrétně tohoto příběhu?“ A všichni jejich tvůrci našli alternativní odpověď na tyto otázky. V kategorii metanarativních zápletek však tvůrci zašli tak daleko, že si tyto otázky kladou explicitně. Jako příklad této podkategorie uvádí Berg filmy

⁶⁴ BERG, A *Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online].

8 ½ (1963, rež. Federico Fellini) či *Vzpomínky na hvězdný prach* (Stardust Memories, 1980, rež. Woody Allen).⁶⁵

Je zřejmé, že při vymezení své taxonomie Berg vychází z Bordwellovy kategorie klasické hollywoodské narace, která je definována hrdinou zaměřeným na konkrétní cíl. Zatímco klasické vyprávění je vystavěno kauzálně, tedy na příčinách, které působí následky, a vytváří tak kauzální řetězec, dokud není dosaženo hlavního cíle, Berg kategorizuje filmy, jejichž syžety vybočují z klasického módu vyprávění. Podstatné pro něj však při tom je, že díky jejich nápadnému důrazu na vyprávění mohou být tyto filmy ve své podstatě stále považovány za stoupence klasického módu vyprávění.⁶⁶

Zatímco se Bordwell soustředí i na filmový styl, Bergův okruh zájmu je soustředěn výhradně na syžet filmu. To proto, že filmový styl považuje za natolik rozsáhlou kapitolu, že nemá ambice se jí ve své krátké studii zabývat. Zdůrazňuje však i fakt, který vyplývá z jeho výzkumu, totiž že současné filmy s alternativním narativem experimentují spíše s konstrukcí syžetu, než že by vyvíjely nový filmový styl. Berg předpokládá, že tvůrci filmů, které do své taxonomie zahrnuje, o sobě samých smýšlí jako o vypravěčích.⁶⁷

Z výše uvedeného popisu jednotlivých Bergových kategorií podle mě jasně vyplývá, že znaky Bordwellovy definice síťového narativu jich vykazuje pouze pět. Jsou jimi *Ansámblové zápletky s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*, *Paralelní zápletky s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*, *Zápletkový věnec bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*, *Opakované zápletky, kdy jednu událost sleduje více postav* a *Zápletky se soustředěnými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkávají v jednu dobu na jednom místě*. Za spornou kategorii považuji *Zápletky s rozvětvenou osobností*. Zatímco Bordwell klade velký důraz na sociální vazby mezi postavami, více verzí jedné osoby takové propojení ze své podstaty není schopno vytvořit. Někdo by však mohl oponovat, že

⁶⁵ BERG, A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect" [online].

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž.

Bordwell připouští vznik síťového narativu na základě propojení skrze nějaký předmět či média, kdy spolu postavy nemusí žít ve stejné době ani místě, a přesto se jejich příběhy vzájemně ovlivňují. Já jsem se však rozhodla z důvodu této nejasnosti *Zápletky s rozvětvenou osobností* ve své práci pod pojem síťový narativ nezahrnovat.

Vzhledem k tomu, že vlastnosti, které vykazuje Bordwellův pojem síťový narativ, Berg dělí do pěti samostatných kategorií, je to právě jeho dělení, které jsem se rozhodla na české filmy aplikovat. Z tohoto důvodu jsem jeho kategoriím také v kapitole „Teoretická východiska“ věnovala nejvíce místa. Bergova kategorizace zobrazená v diagramu se nachází na konci práce (Příloha č. 1).

2.5. Filmy s komplexním narativem podle Petera Parshalla

V této kapitole se budu věnovat metodologii Petera Parshalla, který se filmy s komplexním narativem zabývá ve své publikaci *Altman and After: Multiple Narratives in Film*.⁶⁸ Parshall podobně jako Berg upozorňuje na fakt, že ač se zdají být novinkou, filmy s více protagonisty existují prakticky od počátku filmu. Studia si totiž rychle uvědomila, že atraktivnost filmu můžou zvýšit tím, že do něj obsadí co nejvíce známých tváří. Tyto filmy Parshall označuje za *ansámblový film*⁶⁹ a klade důraz na to, že tento druh musíme odlišovat od *filmu s více zápletkami*.⁷⁰ Ansámblové filmy totiž mají spoustu hlavních postav proto, aby z nich studia vytěžila co nejvíce peněz, přičemž příběhy všech těchto postav jsou více méně jednotné, či sledují jeden společný cíl. Jsou vlastně jakousi příbuznou, dřívější formou filmů s více zápletkami, která se sem tam objevuje dodnes. Naproti tomu první skutečný film s více zápletkami se objevil až v roce 1932. Byl jím podle něj snímek *Lidé v hotelu*, který měl nejen několik protagonistů, ale navíc každý z těchto hlavních hrdinů měl svůj vlastní příběh, přičemž všechny příběhy se odehrávají na jednom místě – v hotelu Grand. Filmy s více zápletkami se tedy liší tím, že mají nejen několik hlavních postav, ale především několik

⁶⁸ PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2012.

⁶⁹ Z angl. „Ensemble film“.

⁷⁰ Z angl. „Multi-plot film“ – tamtéž, str. 6.

plně samostatných příběhů.⁷¹ Parshall považuje za průkopníka v oblasti síťového narativu Roberta Altmana (jehož jméno je ostatně obsaženo i v názvu Parshallovy knihy), za inovátora a šířitele této filmové metody však stejně jako Berg označuje Quentina Tarantina.

Ve své studii Parshall vybírá osm signifikantních filmů, které podle něj nějak významně ovlivnily filmový styl, a tyto snímky podrobuje důkladné analýze. Svůj výběr vysvětluje geografickou a časovou rozmanitostí, kterou filmy pokrývají, a která podle něj dokazuje, jak moc se tato filmová revoluce rozšířila a jak trvanlivou se stala. Stejně tak podle něj tyto filmy reprezentují možnosti vyprávění, které jsou těmto novým, komplexním narativním formám vlastní.⁷² Těmito snímky u něj jsou: *Nashville*, *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, *Amores Perros – Láska je kurva*, *Kód neznámý* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, 2000, rež. Michael Haneke), *Na druhé straně* (Auf der anderen Seite, 2007, rež. Fatih Akin), *Panna svlečená do naha svými nápadníky* (Oh! Su-jeong, 2000, rež. Sang-soo Hong), *Lola běží o život* a *Dvojí život Veroniky*.

Na prvcích z těchto filmů dále staví svou kategorizaci, kterou tvoří dvě široké kategorie, jež jsou následně děleny na podkategorie. První zastřešující kategorii nazývá FILMY S VÍCE ZÁPLETKAMI. Jde o snímky, které propojují několik příběhů, variiují různé vzorce vyprávění, užívají jedinečné umělecké metody a předkládají radikálně odlišné pohledy na svět. Zároveň také často odhalují pojítka mezi jednotlivými příběhy, aby zdůraznily podobnost jednotlivých postav a také rozdíly ve zdánlivě stejných příbězích. Parshall však upozorňuje i na slabou stránku tohoto typu vyprávění, kterou vidí v tom, že více postav může snížit divákovu schopnost identifikace s postavou a stejně tak nedovoluje postavám se více vyvíjet.⁷³ Jak již bylo zmíněno výše, Bordwellův pojem pro filmy vykazující tyto znaky je *síťový narativ*. S tímto pojmem sice Parshall taky operuje, ale definuje ho mnohem konkrétněji než Bordwell, což bude podrobněji

⁷¹ PARSHALL, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, str. 6–7.

⁷² Tamtéž, str. 5–6.

⁷³ Tamtéž, str. 6–9.

rozebráno níže. FILMY S VÍCE ZÁPLETKAMI totiž Parshall dále dělí na dvě podkategorie, které nazývá *mozaikový narativ*⁷⁴ a *síťový narativ*.⁷⁵

Za *mozaikový narativ* označuje snímky, které pracují se souborem několika postav a menších událostí. Důležitější než kterýkoliv jednotlivý příběh je pohled na celý jejich společný svět, který se postupně vynořuje. Jako příklad uvádí Parshall *Nashville* (Nashville, 1975, rež. Robert Altman).⁷⁶ Tato podkategorie tedy vykazuje stejné znaky jako Bergova podkategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

Síťovým narativem potom Parshall nazývá filmy, které propojují dva nebo tři příběhy. V tomto typu vyprávění má každý z příběhů schopnost fungovat samostatně jako v klasickém vyprávění, ale divákův zájem je strháván na spojení mezi jednotlivými liniemi. Zatímco klasický narativ vzbuzuje divákův zájem o to, co bude dál, „Parshallův“ síťový narativ v něm vzbuzuje zvědavost nad tím, jak jsou jednotlivé příběhy propojeny, kde se protínají, nebo jak jsou si podobné.⁷⁷ Jak již bylo zmíněno výše, tento termín Parshall přebírá od Davida Bordwella, akorát z něj vyčleňuje filmy, které jsou podle něj mozaikovými narativy. Parshall uvádí jako příklad síťového narativu film *Pulp Fiction: Historiky z podsvětí*. Dále zde Parshall opět navazuje na Berga a začleňuje do své kategorizace i Bergovu kategorii *Zápletek se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě*. Ve zmíněné subkategorii se různé příběhy v jednom momentě setkávají, ale před tímto bodem a za ním následují svou vlastní, nezávislou cestu, čímž pádem vykazují menší míru provázanosti než jiné formy síťového narativu. Parshall tedy tento typ vyprávění považuje za podkategorii „svého“ síťového narativu a říká, že oproti němu jsou *Zápletky se soustřednými paprsky* méně provázané.⁷⁸ Parshall uvádí jako příklad snímek *Amores perros – Láska je kurva*.

⁷⁴ Z angl. „Mosaic narrative“.

⁷⁵ Z angl. „Network narrative“.

⁷⁶ PARSHALL, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, str. 10.

⁷⁷ Tamtéž, str. 10–11.

⁷⁸ Tamtéž, str. 10–12.

Druhou zastřešující kategorii Parshall nazývá FILM S VÍCE OSNOVAMI.⁷⁹ Filmy tohoto typu vyprávějí stejný příběh dvakrát nebo třikrát, jako kdyby chtěl filmař experimentovat s různými konci.⁸⁰ Jde o formu nápadně připomínající videohry, které umožňují protagonistovi, jenž umřel, příběh restartovat. Takové filmy mají k dispozici několik narativních událostí, které prezentují v různém pořadí a s různými konci, přičemž tyto události mohou být rovněž ukázány z různých hledisek.⁸¹ Tento druh vyprávění se může též nazývat „databázový narativ“.⁸² Jako příklad uvádí Parshall snímek *Panna solečená do naha svými nápadníky* (Oh! Su-jeong, 2000, rež. Sang-soo Hong). Jde tak o typ vyprávění, ve kterém spatřuji prvky hned dvou Bergových kategorií – *Anachronických narativů motivovaných umělecky* a *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav*.

Parshall potom přichází ještě s variací na FILM S VÍCE OSNOVAMI, kterou nazývá *rozcházející se narativ*.⁸³ Tento druh vyprávění plyne z přesvědčení, že život člověka se mění s každým rozhodnutím, které udělá, což znamená, že existuje nekonečné množství možností, jak může život člověka vypadat. Může se v nich objevovat i stejná osoba, která žije dva rozdílné životy. Jako příklady zde Parshall uvádí filmy *Lola běží o život* (Lola rennt, 1998, rež. Tom Tykwer) a *Dvojí život Veroniky* (La Double vie de Véronique, 1991, rež. Krzysztof Kiesłowski).⁸⁴ Tato podkategorie tedy opět nápadně připomíná Bergovu kategorii *Zápletek s opakovanou akcí, kterou opakuje jedna postava*, ale na rozdíl od předchozí podkategorie se v ní objevují i prvky *Zápletek s rozvětvenou osobností*.

Parshall všechny své definované typy alternativních narativů nazývá souhrnně „Komplexní narativy“ a je přesvědčen, že se díky nim filmu otvírá spousta možností, jak zatraktivnit formu prezentace příběhu. Dále říká, že pokud jsou filmaři přitahováni těmito novými módy vyprávění, jeden z důvodů je ten, že chtějí vést diváka k tomu, aby věnoval pozornost drobným podobnostem a rozdílům. Podle něj je k podivu, že tyto

⁷⁹ Z angl. „Multiple-draft film“.

⁸⁰ PARSHALL, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, str. 6.

⁸¹ Tamtéž, str. 14–15.

⁸² Z angl. „database narrative“ – tamtéž, str. 14.

⁸³ Z angl. „forking paths narrative“

⁸⁴ Tamtéž, str. 15.

komplexní narativy přitahují jak tvůrčí filmaře, tak vzdělané návštěvníky kina.⁸⁵ Ve své studii odhaluje i to, že na rozdíl od klasického filmového narativu, kde v 85 % případů figuruje milostná zápleтка jako jedno z hlavních témat,⁸⁶ ve filmech s komplexním narativem je tato potřeba velmi potlačena (z jeho osmi zkoumaných filmů ji nachází jen ve třech).⁸⁷ Poukazuje i na to, že některé tyto filmy mají naopak přímo v oblibě převrácení žánrových konvencí, přičemž tyto potenciální výhody komplexního narativu nejsou samy o sobě garancí uměleckého úspěchu.⁸⁸

Jak je z výše uvedeného patrné, Parshall vychází z koncepcí Bordwella i Berga, navazuje na ně, některé jejich pojmy a myšlenky zahrnuje do své metodologie (*Zápletky se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě*), přičemž některé používá v jiném kontextu a konkrétněji je specifikuje (*síťový narativ*). Zároveň se však vůbec nezabývá filmy, které vykazují znaky Bergovy kategorie *Dějových zápletek, které vybočují z klasických pravidel subjektivity, kauzality a sebevědomé narace*, ačkoliv svou knihu prezentuje jako studii o komplexních narativech.

Parshall rozlišuje pět kategorií filmů s komplexním narativem, přičemž znaky Bordwellovy kategorie síťového narativu vykazují jen čtyři z nich. Jeho dělení tak nepovažuji za natolik precizní, jako dělení Bergovo. Jediný termín, který od něj přebírám, je *ansámblový film*. Parshallovu kategorizaci promítnutou do diagramu jsem vložila na konec práce (Příloha č. 2).

2.6. Filmy s více protagonisty podle Marí del Mar Azcony

Posledním teoretickým východiskem, se kterým budu pracovat, je metodologie vycházející ze studie Marí del Mar Azcony *The Multi-Protagonist Film*.⁸⁹ Ta ve své knize nazývá filmy s množstvím postav, které

⁸⁵ PARSHALL, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, str. 16–17.

⁸⁶ Vyhází z analýzy, kterou provedli autoři knihy *The Classical Hollywood Cinema* (BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985).

⁸⁷ *Panna svlečená do naha svými nápadníky, Lola běží o život, Dvojitý život Veroniky*.

⁸⁸ PARSHALL, *Altman and After: Multiple Narratives in Film*, str. 225–226.

⁸⁹ AZCONA, María del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. London: Wiley-Blackwell, 2010.

jsou pro příběh podobně důležité, jednoduše *Filmy s více protagonisty*⁹⁰ a definuje je tak, že mezi protagonisty není stanovena žádná striktní hierarchie. Jde tedy podle ní o jakousi realistickou alternativu k tradičním vzorům vyprávění, která nabízí vhodnou platformu pro zobrazení současného společenského klimatu.⁹¹ Těmito snímky se poté zabývá z hlediska vývoje jejich vyprávěcí struktury v průběhu jednotlivých desetiletí, přičemž vybírá pět signifikantních filmů, které podrobně analyzuje v samostatných kapitolách. Rozboru jsou podrobeny snímky *Lidé v hotelu*, *Prostřihy*, *Prci, prci, prcičky* (*American Pie*, 1999, rež. Paul Weitz a Chris Weitz), *Mládí* (*Singles*, 1992, rež. Cameron Crowe) a *Syriana* (2005, rež. Stephen Gaghan). Analytické otázky, které si při tom pokládá, jsou: „Jak se ve filmech s více hlavními protagonisty pracuje s kauzalitou a hlediskem? Jak a jestli vůbec dochází k divákově identifikaci s postavami? Jaké jsou hlavní narativní, stylistické a ideologické dopady užití formy vyprávění, která opouští klasické narativní konvence, dávajíc přednost sbírce jednotlivců s podobnou narativní důležitostí?“⁹²

Azcona stejně jako předchozí teoretikové upozorňuje na to, že tento druh vyprávění není nedávným objevem, jeho vývojem se však zabývá ze všech zmíněných teoretiků nejpodrobněji. Prapočátek filmu s více protagonisty nachází už v éře němého filmu, a to konkrétně v *Intoleranci* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, 1916, rež. D. W. Griffith). Za taktěž raný, ale už významnější příklad filmu s více protagonisty potom považuje opět snímek *Lidé v hotelu*, který sice naplňuje předpoklady nekonvenčního narativu, pro tvůrce filmu to však podle ní nebyl hlavní záměr. V případě uvedeného snímku šlo totiž spíše o úmysl studia Metro Goldwyn Mayer vytvořit film s co největším množstvím hvězd, na což ostatně poukazyval už Parshall.⁹³

Dále vyjmenovává desítky filmů, které v průběhu dvacátého století znaky filmu s více protagonisty vykazují.⁹⁴ Co se týče filmů klasického

⁹⁰ Z angl. „multi-protagonist movies“.

⁹¹ AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, str. 7.

⁹² Tamtéž, str. 6.

⁹³ Tamtéž, str. 9.

⁹⁴ *Večeře o osmé* (*Dinner At Eight*, 1933, rež. George Cukor), *The Women* (1939, rež. George Cukor), *Měla žlutou stužku* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949, rež. John Ford).

Hollywoodu třicátých let, ty nazývá spíše *ansámblovými filmy*, které už však obsahují některé znaky, jež se později pro tento druh filmů staly typickými: sklon k otevřenému konci, soustředění se spíše na vztahy mezi protagonisty, než na kauzalitu, a zvláštní poddajnost kombinacím s různými žánry.⁹⁵ Během druhé světové války se potom podle ní tyto prvky hojně uplatňovaly v muzikálech,⁹⁶ na což později navázaly filmy vyrovnávající se s válečnými zajatci v táborech či vězeních.⁹⁷ Ty se ze své podstaty soustředí na příběhy více protagonistů, přičemž každý z těchto protagonistů dostává nějaký specifický úkol, který musí splnit, z čehož vyplývá, že jsou všichni jedinci pro skupinu důležití.⁹⁸

Sedmdesátá léta Azcona nazývá „cyklem katastrofálních filmů“, které upevnily už zažité konvence narativní a tematické konzistence. V tuto dobu vznikla spousta filmů, jejichž tématem je buď živelná, nebo člověkem způsobená pohroma, která sjednocuje všechny protagonisty filmu.⁹⁹ Tyto filmy se podobně jako jejich předchůdci z let třicátých opět snaží těžit z filmového obsazení.¹⁰⁰ Zároveň jde o skupiny filmů, které stejně jako většina snímků z předchozích období nesplňují jeden zásadní požadavek, na kterém se shodují Bordwell, Berg i Parshall; jejich protagonisté totiž nemají své vlastní cíle, ale sledují jeden společný cíl – ať už útěk z vězení či přežití živelné katastrofy. Stále jde tedy „jen“ o filmy s více protagonisty. Filmy se skutečně alternativní narativní strukturou se tedy Azcona zabývá až později. Na druhou stranu však tyto filmy demonstrují fakt, že v průběhu dějin byly důvody k užití narativní formy s více protagonisty rozličné.

Určitý stupeň formální a tematické stálosti se podle Azcony začal objevovat až během let osmdesátých. V této dekádě vzniklo nebývalé množství filmů se škálou protagonistů a/nebo zápletek. *Návrat do Secaucusu* (The Return of the Secaucus Seven, 1980, rež. John Sayles), *Sex noci*

⁹⁵ AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, str. 13.

⁹⁶ *Ziegfeld Girl* (1941, rež. Robert Z. Leonard a Busby Berkeley), *Setkáme se v St. Louis* (Meet Me in St. Louis, 1944, rež. Vincente Minnelli).

⁹⁷ *Brute Force* (1947, rež. Jules Dassin), *Velký útěk* (The Great Escape, 1963, rež. John Sturges).

⁹⁸ Tamtéž, str. 11–15.

⁹⁹ *Letiště* (Airport, 1970, rež. Henry Hathaway a George Seaton), *Skleněné peklo* (The Towering Inferno, 1974, rež. John Guillermin a Irwin Allen).

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 15.

svatojánské (A Midsummer Night's Sex Comedy, 1982, rež. Woody Allen), *Snídaňový klub* (The Breakfast Club, 1985, rež. John Hughes), *Rodičovství* (Parenthood, 1989, rež. Ron Howard) ad. jsou podle ní příklady ansámblových filmů, které reprezentují novou etapu ve vývoji filmů s více protagonisty, a díky kterým začalo pomalu docházet k uznávání tohoto typu vyprávění jakožto žánru. Hlavní hrdinové v ansámblových filmech tvoří velkou skupinu lidí, která je spojena prostorově – nějakým ústředním místem setkání. Postavy jsou zapojeny do odlišných příběhových linií, ale jejich propojení s vývojem zápletky roste. Skupiny lidí objevující se v ansámblových filmech se pohybují v širokém rozmezí. Může jít o už ustavené skupiny, které zůstávají nezměněné i poté, co příběh skončí, nebo o skupiny, které se utvoří náhodně na začátku vyprávění a které po konci filmu nemají dalšího trvání.¹⁰¹

V devadesátých letech se podle Azcony mimo pokračování fenoménu ansámblových filmů začaly objevovat i různé variace na tento formát, z nichž nejvýraznějším se stal *mozaikový film*. Například filmy *Město naděje* (City of Hope, 1991, rež. John Sayles), *Prostříhy* (Short Cuts, 1993, rež. Robert Altman) a *Magnolia* (Magnolia, 1999, rež. Paul Thomas Anderson) označuje právě tímto pojmem. Jde o druh filmu s více protagonisty, který se zabývá spíše izolovanými postavami, jež mezi sebou nejsou zjevně propojeny, i když se v průběhu příběhu cesty některých střetnou a jejich příběhové linie se dílem náhody propletou. Azcona popisuje i pozoruhodně širokou škálu narativních vzorců, které pojmem mozaikový narativ můžeme zastřešit. Nejjednodušeji se přitom dají rozdělit na *tandemový narativ*,¹⁰² který ukazuje vzájemně propojené příběhy plynoucí paralelně (*Magnolia*, *Prostříhy*), a *sekvenční narativ*,¹⁰³ ve kterém jsou současně probíhající příběhy vyprávěny popořadě, a závěrečná část je propojuje (*Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, *Amores perros – Láska je kurva*). Neběžné nejsou ani „hraniční“ typy vyprávění, které se zpočátku tváří jako filmy ansámblové, přičemž postupně se z nich vyklubou filmy mozaikové (popř. naopak), jako např. film *Podoby lásky* (Playing by Heart, 1998,

¹⁰¹ AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, str. 19–20.

¹⁰² Z angl. „tandem narrative“.

¹⁰³ Z angl. „sequential narrative“.

rež. Willard Carroll).¹⁰⁴ Pro větší přehlednost už nebudu porovnávat její kategorizaci s kategorizacemi ostatních teoretiků slovně, ale zahrnula jsem ji pouze do porovnávací tabulky (Příloha č. 4).

Dále se Azcona věnuje důvodu popularity této narativní struktury v posledních pětadvaceti letech. Podle ní se nezačala šířit díky tomu, že by ji producenti a filmaři z ničeho nic začali považovat za přitažlivou alternativu klasického vyprávění, ale protože její formální vzorec se ukázal být nesmírně vhodný pro zabývání se současnou společností. Šablona filmu s více protagonisty se zdála být ideální k zobrazení současného společenského klimatu – potlačení monogamie a sexuální exkluzivity už nemohlo být nadále zobrazováno tradičními žánry romantické komedie či romantického melodramatu, které jsou založené na nadřazenosti jednoho heterosexuálního páru (např. *Láska nebeská* (Love Actually, 2003, rež. Richard Curtis)). S tím souvisí i procesy globalizace, transnacionalismu, deterritorializace a diaspory a jejich dopady na individuální životy, které taky potřebovaly vhodný způsob prezentace ve filmu (příkladem může být snímek *Babel* (2006, rež. Alejandro González Iñárritu)).¹⁰⁵ Podle Azcony se důležitým pro film s více protagonisty ukázal být i vliv televize, především televizních seriálů, které často používají narativní strukturu s několika hlavními postavami. Vliv mezi televizí a filmem však byl vzájemný, čehož jsou důkazem seriály jako *Ztraceni* (Lost, 2004) či *Chirurgové* (Grey's Anatomy, 2005), jež se vyznačují více spleťnými narativními strukturami. Také velká popularita těchto seriálů podle ní znovu dokazuje rozsah, ve kterém se tento druh vyprávění stal vzorovou strukturou současných filmových a televizních narativů.¹⁰⁶ Azcona nazývá proces, kterým filmy s touto alternativní narativní strukturou za posledních dvacet let prošly „získáváním si statusu žánru“. Tento rodící se žánr si podle ní utvořil narativní, vizuální a tematické konvence, i když však bývá soustavně kombinován s prostředky tradičních žánrů (což motivovalo výběr snímků, které Azcona volí k analýze).¹⁰⁷ Za jednu z nejdůležitějších fází uznání filmů s více protagonisty za žánrovou kategorii potom považuje moment, kdy

¹⁰⁴ AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, str. 23.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 7–24.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 27.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 1–8.

tento pojem začal být používán filmovými kritiky jako nástroj interpretace.¹⁰⁸

Společně s tímto svým přesvědčením o žánrovosti Azcona stanovuje provizorní seznam narativních a tematických konvencí filmů s více protagonisty, jak je spatřuje od počátku jednadvacátého století. Zároveň však říká, že tyto konvence samy o sobě nejsou tak důležité jako způsob, jakým je jednotlivé filmy užívají, a to, jakým způsobem se jejich užití v různých filmech podobají či liší.¹⁰⁹ Její seznam obsahuje následující prvky:

1. „Filmy s více protagonisty se vyznačují širokým spektrem postav, jejichž příběhy se vzájemně proplétají.
2. Tyto příběhové linie mohou být plně samostatné i neustále se proplétající. V některých případech může existovat jedna hlavní příběhová linie, která je rámcovou pro všechny ostatní příběhy.
3. Tyto různé příběhové linie mohou být vyprávěny sekvenčně či tandemově a mohou i nemusejí být vystavěny v blízkosti místa, se kterým jsou všechny postavy spojeny.
4. Filmy s více protagonisty mají sklon soustředit se více na postavy než na akční dění a kauzalitu, které nahrazují osudovostí, náhodou a skupinovou dynamikou.
5. Neočekávaná a nepravděpodobná spojení mezi postavami v různých příběhových liniích jsou často navazována skrze užití synchronie jakožto dalšího principu narativní organizace. To je často spojeno s „fenomémem malého světa“ – globální propojeností mezi lidmi – a efektem motýlích křídel.
6. Zápletky filmů s více protagonisty mohou působit dojmem, že se nic nebo skoro nic neděje. Toho dosahují skrze důraz na paralelismus mezi příběhovými liniemi a důležitost osudovosti a náhody.

¹⁰⁸ AZCONA, *The Multi-Protagonist Film*, str. 27.

¹⁰⁹ Tamtéž, 37–38.

7. Přítomnost několika často protichůdných hledisek svědčí o komplexnosti a vícestrannosti zkoumané problematiky. Nemožnost vyústění v tradiční konec vede k užívání otevřených konců a cirkulárním narativům.¹¹⁰

Kromě narativních vzorců věnuje Azcona krátkou pozornost i vizuálnímu stylu filmů s více protagonisty. Upozorňuje na to, že zatímco specifika žánru dávají jeho jednotlivým příběhům narativní specifičnost, nesdílejí tyto filmy žádný ihned rozpoznatelný znak vizuálního stylu. Většina stylistických rysů, které používají za účelem jasně zobrazit spojení mezi jednotlivými zápletkami a postavami, vykazují tři druhy funkcí. Zaprvé mají sklon zdůrazňovat a zintenzivňovat přechody mezi jednotlivými zápletkami, zadruhé upevňovat jejich propojení a hlavně zatřetí napovídat, že existuje nějaký jednotící narativ, ne jenom jednotlivé příběhy. Zahrnuje sem specifické užití střihu, hudby a pohybu kamery a záběry z nadhledu.¹¹¹

Ve své práci se tedy Azcona vyjadřuje k důvodu rozšíření filmů s více protagonisty, který vidí v globálních procesech a svobodě, již lidé v posledních letech nabyli a která se dá v těchto filmech dobře zobrazit. Sleduje vývoj tohoto fenoménu v průběhu dějin filmu a všímá si znaků, které tyto filmy v jednotlivých dekadách vykazovaly. Na rozdíl od ostatních teoretiků autorka nemluví jen o alternativním typu narace, ale přímo o žánru (například Bordwell tuto formu vyprávění nazývá všemi možnými způsoby, jen ne žánrem). Ve své publikaci uvádí velké množství filmů, ve kterých určitou ansámblovost spatřuje, a z hlediska filmových příkladů považují její práci za nejobsáhlejší ze všech zmiňovaných. Ve své kategorizaci filmů je však méně důkladná, než předchozí dva autoři. Většinu pojmů přejímá od jiných teoretiků a přichází jen se čtyřmi kategoriemi, přičemž dvě z nich (*Ansámblový film* a *Mozaikový film*) vykazují prakticky ty samé znaky, přičemž se liší jen dobou vzniku filmů, se kterými jsou spojovány. Na druhou stranu se však na rozdíl od dvou předchozích autorů zabývá navíc i stylistickými znaky, které tento žánr vykazuje. Právě na vizuální stránku filmů s více protagonisty se budu stejně jako ona také

¹¹⁰ AZCONA, *The Multi-protagonist Film*, str. 37–38.

¹¹¹ Tamtéž, str. 38–39.

zaměřovat, přičemž do přílohy na konci práce jsem vložila velké množství screenshotů z analyzovaných filmů. Podle jejího vzoru se budu zabývat i předchůdci filmů s více protagonisty v českém prostředí. Zobrazení její kategorizace v diagramu je vloženo v přílohách na konci práce (Příloha č. 3). Pro lepší představu jsem zařadila i tabulku, která zobrazuje kategorie definované jednotlivými teoretiky a ilustruje jejich vzájemnou podobnost (Příloha č. 4).

3. Vyrovnání se s literaturou

V rámci pátrání po českých filmech se síťovým narativem jsem prošla okolo sta novinových textů, které měly ryze publicistický charakter, a v nichž byla patrná absence odborné terminologie.¹¹² Za zajímavý považuji například fakt, že nikdo z autorů s pojmem „síťový narativ“ nepracuje. Na recenzích je vidět, že se jejich tvůrcům těžko popisuje vyprávěcí struktura, často na to potřebují i několik vět. Mluví o mozaice, rozvětveném ději, kaleidoskopu, mozaice osudů, dějových pásmech, dějových nitkách, příběhových propletencích či paralelních příbězích, což jasně dokládá dosavadní nezažitost tohoto pojmu v českém prostředí.

„Snahu o „reprezentativní“ průřez českou společností umenšuje výlučná existence většiny postav, mezi nimiž chybí někdo úplně obyčejný a navenek nezajímavý. Ambiciózní mozaikovitá struktura se nakonec rozpadá, což nedokázala zamaskovat ani zručná režie, a postavy jsou zas a znovu nuceně sváděny dohromady jen silou autorské (z)vůle. (...) Snaha o komplexnost pak vede k tomu, že autoři honí příliš zajíců najednou, matoucně lavírujíce mezi vypjatými polohami tragédie a komedie. Málokdy jim pak zbude čas na víc než jen na plakátově prvoplánové konstatování.“¹¹³

Výjimku představují jen webové stránky s příspěvky filmových odborníků, jako jsou například 25fps.cz¹¹⁴ nebo cinepur.cz.¹¹⁵ Ačkoliv však

¹¹² Podrobný seznam těchto textů se nachází na konci práce (Příloha č. 7).

¹¹³ PROKOPOVÁ, Alena. Horem pádem. *Cinema*. 2004, č. 9, s. 61.

¹¹⁴ PAVLÍK, Ondřej. Opojně listování atlasem filmu a světa. In: 25fps.cz [online]. [cit. 2016-10-18]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/atlas-mraku/>.

¹¹⁵ PAVLÍK, Ondřej. BEZ KALHOT / STRIPTÉR NA PŘÁNÍ. In: *Cinepur* [online]. [cit. 2016-10-18]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2341>.

vyprávěcí strukturu recenzenti nazývají různě, v jednotlivých filmech rozpoznávají podobné vzorce a filmy mezi sebou srovnávají.

„Zatímco ale scénárista Marcel Bystroň a režisér Juraj Jakubisko kladli ve svém filmu *Post Coitum* důraz na sexuální život svých hrdinů a partnerské zázemí naznačovali spíš ve druhém plánu, v autorském projektu Milana Cieslara je tomu přesně naopak. Cieslar není v principu fascinován perverzí a silou sexuálního pudu jako Jakubiskův snímek, spíš (jako Petr Zelenka v *Samotářích*) neustálým opakováním týchž partnerských chyb. A jen zdánlivá je i podobnost s přemírou hlavních hrdinů, kteří se navzájem potkávají a míjejí. V *Post Coitu* je to chladně vypočítaný matematický vzorec, u něhož je v zásadě docela jedno, kdo, s kým a proč, v *Kaviáru* se zájem soustřeďuje pouze na jednu, byť poněkud početnou rodinu, na jejímž životě se autor snaží prezentovat zkušenosti skutečně ze života odpozorované, ne-li dokonce osobně prožité. (...) Jenže – celá ta mozaika příběhů je i tady rozvíjena poněkud trpně, mechanicky, staticky, bez skutečně silného momentu překvapení nebo očišťující katarze.“¹¹⁶

Neznalost/nezažitost pojmu síťový narativ v českém prostředí může být způsobena i tím, že množství dostupných odborných prací, které o něm

¹¹⁶ SEDLÁČEK, Jaroslav. Duše jako kaviár. *Cinema*. 2004, č. 10, s. 55–56.

pojednávají, je u nás minimální, neboť odborné cizojazyčné publikace dosud nebyly do češtiny přeloženy (což je patrné z výčtu výše uvedených teoretických východisek). S odbornými texty se zatím čtenář může setkat jen v bakalářských a diplomových pracích studentů filmových oborů.

Ze skupiny prací zabývajících se tvorbou zahraničních režisérů¹¹⁷ se vymyká bakalářská diplomová práce Vladimíra Škuty *Atraktivní deviace Knoflíkářů*,¹¹⁸ která se jako jediná podrobně zabývá českým filmem se síťovým narativem. Škuta se ve své práci věnuje kulturně-historickému pozadí vzniku filmu, filmové tvorbě Petra Zelenky či distribuční strategii, ale stěžejní částí jeho práce je naratologická a stylistická analýza tohoto filmu. V té ale bere v potaz pouze Bordwellovo pojetí síťového narativu, přičemž všechny ostatní metodologické přístupy ignoruje. K demonstraci vztahu syžetu a fabule užívá podrobný rozbor a film označuje za „síťový narativ složený z několika vyprávěcích linií, které se vzájemně proplétají“.¹¹⁹ Podrobně se věnuje anachronicky vystavěnému syžetu a pomocí neoformalistické analýzy zkoumá odklon od klasické vyprávěcí normy, který nazývá „deviací“. Dále se zabývá i filmovým stylem, jenž považuje za zásadní důvod vedoucí k tomu, že je snímek chápán jako kultovní. Škutovu analýzu *Knoflíkářů* považuji za velmi podrobnou, jelikož však ve své bakalářské diplomové práci nepracuje s přístupem Berga, Parshalla ani Azcony, budu se tímto filmem v krátké kapitole také zabývat a zařadím ho do Bergovy taxonomie. Další české filmy se síťovým narativem již odborně zpracovány nebyly, tudíž je moje diplomová práce první, která se jim podrobně věnuje.

¹¹⁷ Např. MALÍKOVÁ, Kristýna. *Babel: experiment v mezích konvence* [online]. Brno: 2010 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/215292/ff_b/., ČIHÁNKOVÁ, Lucie. *Pucle se psem: Fragmentace ve filmu Amores perros* [online]. Brno: 2012 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/52293/ff_b/.

¹¹⁸ ŠKUTA, Vladimír. *Atraktivní deviace Knoflíkářů* [online]. Brno: 2009 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189207/ff_b/.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 60.

4. Síťový narativ v českém kontextu

Stejně jako ve světě i u nás vzniklo v průběhu dvacátého století několik signifikantních filmů, které můžeme označit za předchůdce síťového narativu. Za prapočátek považuji už filmy *Škola základ života* (1938, rež. Martin Frič) a *Cesta do hlubin studákovy duše* (1939, rež. Martin Frič), které v obou případech prezentují mozaiku osudů studentů gymnázia a jejich profesorů. Později svým důrazem na příběhy většího množství postav vynikají snímky *Šťastnou cestu* (1943, rež. Otakar Vávra), ve kterém jsou prezentovány příběhy několika dívek pracujících v obchodním domě, nebo *Tam na konečné* (1957, rež. Ján Kadár, Elmar Klos), jenž se věnuje osudům obyvatel jednoho domu na konečné zastávce tramvaje.

V šedesátých letech potom v rámci tvorby režisérů československé nové vlny vzniklo několik filmů s velkým množstvím postav, jejichž způsob vyprávění obsahuje prvky ansámblovosti. Jako příklad uveďme snímky *O slavnosti a hostech* (1966, rež. Jan Němec), *Hoří, má panenko* (1967, rež. Miloš Forman) a *Den sedmý, osmá noc* (1969, rež. Evald Schorm). Význačné jsou menším důrazem na děj, neboť se v nich koná jedna událost, jíž je účastna skupina lidí, a důležité jsou spíše jejich promluvy. Všechny tyto postavy se přitom po většinu syžetu vyskytují pohromadě a jedná se tedy o příběh celku, nikoliv jednotlivců. Větší rozpracovanost individuálních osudů se potom objevuje ve *Skřiváncích na niti* (1969, rež. Jiří Menzel). Postavy zde už nejsou po většinu syžetu spolu na jednom místě, začínají mít vlastní cíle (například svatbu), ale velká část jejich jednání je stále reakcí na vnější události. V podobném duchu v osmdesátých letech pokračoval například snímek *Slavnosti sněženek* (1983, rež. Jiří Menzel). Výjimečně se u nás filmy tohoto typu objevují dodnes, příkladem mohou být *Hany* (2014, rež. Michal Samir).

Svémi specifiky později vynikly snímky *Všichni dobří rodáci* (1968, rež. Vojtěch Jasný) či *Kulový blesk* (1978, rež. Ladislav Smoljak, Zdeněk Podskalský st.), které mají podrobně rozpracované příběhy několika postav, přičemž jedné je v syžetu věnováno více prostoru než ostatním. Tento druh filmu balancujícího na hranici síťového a klasického narativu také nacházíme i v současné české kinematografii. Například snímky *Jedna ruka netleská* (2003, rež. David Ondříček), *Příběhy obyčejného šílenství* (2005,

rež. Petr Zelenka) či *Pravidla lži* (2006, Robert Sedláček) mají velmi podrobně rozpracované příběhy všech postav, stále se v nich ale nachází příběhová linie, která je značně dominantní. Tou je v prvním případě příběh smolaře Standy, ve druhém zmíněném filmu příběhová linie letištního technika Petra a ve třetím případě společný příběh Romana a Milana, který se odkrývá za asistence dvanácti dalších postav v terapeutické komunitě.

Osmdesátá léta s sebou zase přinesla několik komediálních filmů kombinujících prvky síťového narativu a filmu ansámblového. Za všechny jmenujme *S tebou mě baví svět* (1982, rež. Marie Poledňáková), *Sněženky a machry* (1982, rež. Karel Smyczek) či sérii *Slunce, seno...* (1983–1991, rež. Zdeněk Troška). Děj je v nich postaven na velkém množství postav, které se účastní jedné události a povětšinou syžetu se nachází společně na jednom místě a všichni dohromady se věnují společnému zájmu. Na tuto tradici navazuje například pokračování jednoho z filmů – *Sněženky a machři po 25 letech* (2008, rež. Viktor Tauš) či série *Kameňák* (2003–2015).

Budeme-li za skutečný světový boom tohoto fenoménu považovat natočení filmu *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*, jako to ostatně všichni teoretikové zabývající se tímto tématem dělají, lze říci, že se v České republice filmy se síťovým narativem začaly objevovat jen s mírným zpožděním oproti zahraničí. *Knoflíkáři* (1997, rež. Petr Zelenka) totiž vznikli už v roce 1997, tzn. pouhé tři roky po světovém průkopníkovi. Následovala dvouletá odmlka, kterou v roce 1999 přerušily *Pelíšky* (1999, rež. Jan Hřebejk), o rok později potom následovali *Samotáři* (2000, rež. David Ondříček). Avšak opravdový rozmach snímků, jež se dají za síťový narativ označit, započal až v roce 2003. V rychlém sledu vznikly filmy *Kameňák* (2003, rež. Zdeněk Troška), *Horem pádem* (2004, rež. Jan Hřebejk), *Duše jako kaviár* (2004, rež. Milan Cieslar), *Kameňák 2* (2004, rež. Zdeněk Troška), *Post Coitum* (2004, rež. Juraj Jakubisko), *Milenci a vrazi* (2004, rež. Viktor Polesný), *Kameňák 3* (2005, rež. Zdeněk Troška), *Sluneční stát* (2005, rež. Martin Šulík), *Po hlavě... do prdele* (2006, rež. Marcel Bystroň). Po další odmlce pak začaly české filmy se síťovým narativem přicházet do kin poměrně pravidelně až dodnes: *Sněženky a machři po 25 letech*, *Zoufalci* (2009, rež. Jitka Rudolfová), *Proměny* (2009, rež. Tomáš Řehořek), *Mamas & Papas* (2010, rež. Alice Nellis),

Láska je láska (2012, rež. Milan Cieslar), *Definice lásky* (2012, rež. Ján Sebechlebský), *Klauni* (2013, rež. Viktor Tauš), *Kameňák 4* (2013, rež. Ján Novák), *Babovřesky* (2013, rež. Zdeněk Troška), *Babovřesky 2* (2014, rež. Zdeněk Troška), *Tři bratři* (2014, rež. Jan Svěrák), *Andělé všedního dne* (2014, rež. Alice Nellis) a *Intimity* (2014, rež. Ivo Macharáček).

Jak je z výčtu patrné, první český film s alternativním narativem tohoto typu na sebe sice nenechal dlouho čekat, ale opravdový příval filmů přišel až po téměř deseti letech po uvedení *Pulp Fiction: Historek z podsvětí*. Od roku 2003 do roku 2014 u nás však do kin byly uvedeny průměrně dva filmy se síťovým narativem ročně, což dokazuje stále zaujetí filmařů tímto typem vyprávění. Podrobný graf zobrazující počet těchto filmů produkováných v České republice v jednotlivých letech se nachází na konci práce (Příloha č. 6).

Příčinu nepatrně opožděného nástupu těchto českých filmů můžeme nalézt hned v několika faktorech, které naši kinematografii v devadesátých letech ovlivnily. V první řadě po roce 1989 došlo k privatizaci filmového průmyslu a státní podpora filmu se minimalizovala. Film začal být závislý na dotacích a podpoře soukromých subjektů, popř. koprodukcí veřejnoprávní České televize.¹²⁰ Dále to byl razantní pokles návštěvnosti kin, ke kterému došlo změnou životního stylu ve svobodné společnosti. To bylo motivováno i ekonomicky, neboť cena lístku do kina v devadesátých letech značně stoupla. A v neposlední řadě nelze nezmínit i pokles filmové produkce, která dávala velký prostor především komerčním filmům natočeným za účelem ekonomického efektu. V letech bezprostředně po sametové revoluci se navíc jedním z hlavních témat stala snaha o vyrovnání se s komunistickou minulostí, což bylo stále tak silné téma samo o sobě, že nebylo třeba ho zasazovat do rámce narativního experimentu. Tento přístup změnil až v roce 1999 *Pelíšky*. Ekonomická návratnost snímků pohybujících se místy až na hraně experimentu bývá navíc často mizivá, nelze se tedy divit, že se věnuje filmu s alternativním

¹²⁰ Na druhou stranu je zde potřeba zmínit i jednu z nesporných výhod, již film po roce 1989 získal, a to možnost zahraničních koprodukcí. Jedněmi z těchto filmů jsou například i *Klauni* Viktora Tauše, kteří vznikli v česko-lucembursko-slovensko-finské koprodukci či *Samotáři* Davida Ondříčka, kteří vznikli v koprodukci česko-slovenské.

typem vyprávění pouze malé množství režisérů, kteří však filmy tohoto typu natáčejí opakovaně (jak je ostatně patrné i z výše uvedeného výčtu).¹²¹

V posledních deseti letech si však snímky se síťovým narativem získaly diváckou oblibu a dá se tedy říct, že v rámci novodobé české filmové tvorby jde o recenzenty i běžnými diváky nadprůměrně dobře přijímané filmy.¹²² Důvodem může být v Česku stále přetrvávající pocit novosti a neokoukanosti, který je s tímto typem vyprávění spojený, na rozdíl od zahraničí, kde už si síťový narativ získává status žánru (a podle některých teoretiků si ji už získal).

4.1. Zařazení českých filmů do Bergovy taxonomie

V této podkapitole zařadím české filmy, které jsem výše označila za síťové narativy, do taxonomie Charlese Ramireze Berga. Stejně jako on se při dělení filmů budu zaměřovat na jejich syžety. Protože jsou některé filmy představiteli hraničního typu vyprávění, kdy spadají do více než jedné z uvedených kategorií, zmíním u nich všechny kategorie, do kterých je lze zařadit, podobně jako to dělá Berg. Pořadí snímků je motivováno rokem jejich vzniku. Výjimku tvoří série *Kameňák* a *Babovřesky*, které jsou tvořeny několika díly, jejichž syžety na sebe plynule navazují, a proto jsem je umístila společně na konec kapitoly. Pro větší přehlednost jsem tuto kategorizaci zanesla i do tabulky, která se nachází na konci práce (Příloha č. 5).

4.1.1. Knoflíkáři

Navzdory tomu, že jsou *Knoflíkáři* Petra Zelenky prvním filmem se síťovým narativem, který v Česku vznikl, jde o v mnoha směrech výlučný film, jehož narativní komplexnosti se vyrovnalo jen málo pozdějších snímků. Jako jediný ze všech zmíněných filmů má navíc povídkovou strukturu (skládá se ze šesti samostatných příběhů a jedné rámcové situace – rozhovoru v rádiovém studiu), má mezi fabulí jednotlivých příběhů velký

¹²¹ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. Str. 197–214.

¹²² Za zajímavý považuji fakt, že bývají shodně dobře přijímány kritikou i diváckou obcí. S výjimkou tvorby Zdeňka Trošky hodnocení těchto filmů končí v recenzích filmových periodik v celkovém součtu s poměrně slušným hodnocením, často nad 60 %. Stejně je tomu i na diváckém serveru pro hodnocení filmů csfd.cz.

časový rozestup (více než padesát let) a mezi všemi zmíněnými snímky jde o film s nejsložitějším vztahem mezi fabulí a syžetem.

Knoflíkáři jsou více než kterýkoli z dalších zmíněných filmů také důkazem „šesti stupňů odloučení“,¹²³ myšlenky, kterou zplodila populární kultura. Ta předpokládá, že všichni lidé jsou spojeni maximálně přes šest dalších sobě známých osob. Tato fráze se začala běžně používat v devadesátých letech a silně inspirovala umění.¹²⁴ Všechny kapitoly tohoto snímku se sebou navzájem přímo nespojují, ale každá je propojena alespoň s jednou, která se v určitém momentě protíná s další a tak dále, takže nakonec tvoří jeden celek.

Fabule snímku začíná už v roce 1945, kdy se američtí letci chystají svrhnout atomovou bombu na Kokuru, jejich cílem se ale nakonec stane Hirošima. To zobrazuje první kapitola filmu. Ten samý pilot je o desítky let později vyvolán při hře na duchy malými holčičkami, uvědomí si, jak obří chybu udělal a chce se skrze média světa omluvit. K tomu dojde v kapitole šesté. Mezitím se odehraje několik zdánlivě samostatných příběhů, které mají v určitých místech styčné body, a nakonec se film vrátí na místo, kde začal. Jednotlivé příběhy přitom působí uceleně samy o sobě, nalezení propojení mezi samostatnými kapitolami a s tím související lepší pochopení děje je zde jen odměnou pro pozorného diváka. Jde tak o ukázkový příklad kategorie, kterou Berg nazývá *Zápletkový věnec bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*.

Zároveň však ve třetí kapitole vidí mladý pár sebevraždu staršího muže, která je posléze znovu ukázána z perspektivy tohoto pána v kapitole páté. Až v té ale divák zjistí, že nešlo o sebevraždu, ale o zálibu tohoto muže – lehá si do kolejiště a plive na vlaky. Stejně tak si některé postavy pouštějí rádio, ve kterém slyší vysílání moderátora, v jehož studiu syžet začíná a končí. Stejná situace je zde tedy zobrazena z hlediska více postav, navíc je tím prozrazeno, že jednotlivé kapitoly na sebe nenasazují chronologicky, ba naopak se čas fabule mírně vrátil a syžet ukázal znovu tu samou

¹²³ Z angl. „Six degrees of separation“.

¹²⁴ BORDWELL, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, str. 100.

událost.¹²⁵ Film tedy spadá i do kategorie *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav.*

4.1.2. Pelíšky

Pelíšky Jana Hřebejka jsou generační výpovědí využívající příběhů více postav k vykreslení vyváženého obrazu doby. Ta je prezentována skrze osudy tří rodin, které žijí na konci šedesátých let minulého století v Praze. Zpočátku značná část syžetu paralelně předkládá dění v jednotlivých rodinách o vánočních svátcích. Následně dochází k čím dál intenzivnějšímu propojování jednotlivých příběhových linií.

Rodinu bývalého odbojáře Šebka tvoří on, jeho žena a dcera Jindřiška. Šebkovi jsou odpůrci režimu a Šebkova cholerická povaha ho nenechává smířit se s dobou. Stejně tak si nechce připustit vážnost choroby své ženy, kterou stejně jako dceru neustále peskuje. To končí až smrtí paní Šebkové, která nakonec nemoci podlehne.

V jiném patře stejné vily bydlí rodina důstojníka lidové armády Krause. Ta je tvořena zarytým komunistou Krausem, jeho manželkou, synem Michalem a dcerou Uzlinkou. Mimo to, že se Krausův životní postoj a názory často střetávají s životním postojem a názory odbojáře Šebka, pojí jejich rodiny i přátelství Jindřišky a Michala, který se snaží s Jindřiškou navázat hlubší vztah. Ta však upřednostní spolužáka Eliena, jehož rodina žije v Americe, což na ni působí atraktivněji.

Třetí linii potom představuje neúplná rodina sestry paní Šebkové Evy. Ta žije sama se synem Péťou a mermomocí se snaží najít mu nového tatínka. Stále nekončící výběr nového člena jejich rodiny tak působí jako přehlídka osamocených mužů té doby, zároveň však dává syžetu možnost k prezentaci několika samostatných miniepizod. Nakonec si ale její sympatie získává vdovec Šebek, kterého si vezme, čímž dojde k úplnému propojení příběhových linií všech tří rodin. Jejich svatební noc je ovšem přerušena vpádem vojsk varšavské smlouvy a z epilogu se potom divák

¹²⁵ „Když nás rámování záběru vybízí k tomu, abychom ho vnímali očima postavy, nazýváme ho optickým subjektivním záběrem neboli záběrem hlediskovým.“ – BORDWELL – THOMPSON, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, str. 254.

dovídá, že novomanželé sice odjeli na svatební cestu do Londýna, strávili tam však dvacet let. Záhy po propojení všech příběhů tak dochází k jejich úplnému rozdělení, kterému se však syžet už nevěnuje.

Pelišky jsou první českou filmovou reakcí na dobu komunismu, která nezaujímá jednotné stanovisko, ale snaží se obraz doby prezentovat vyváženě. K tomu využívá právě strukturu síťového narativu, která dává prostor prezentaci velké škály názorů a postojů lidí žijících na konci šedesátých let minulého století. Příkladem názorové polarity může být dvojitá zakomponování zpěvu koledy *Narodil se Kristus pán*, která je u Krausů považována za běžnou součást Vánoc a u Šebků vnímána jako politická provokace. Prostor střetu různých postojů potom dává svatební hostina u Krausů, na které se sejdou všechny postavy, a po roztavení plastových lžiček se mezi nimi odehraje přehled o to, zda kvalitnější věci pocházejí z USA nebo NDR. Fabule je přitom po celou dobu prezentována chronologicky, orientaci v čase navíc divákovi usnadňují dva titulky s datem, které se v syžetu objevují, a jasně tak událostem stanovují časový rámec. Mezi postavami potom dochází k neustálé interakci způsobené rodinnými vazbami, životem v Praze a jednom domě, film tak jasně spadá do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.3. Samotáři

Dalším filmem se síťovým narativem, který vznikl v České republice, jsou *Samotáři* Davida Ondříčka. Vystupuje v něm sedm protagonistů, jejichž životní cesty se několikrát protnou, ale každý z nich má svůj vlastní cíl, ke kterému směřuje. Hanka s Petrem chtějí zjistit, jestli jsou pro sebe ti praví partneři. Jakub touží svému životu dát nový směr. Je mu třicet, nedostudoval, dělá stěhováka, je závislý na marihuaně a jeho život nemá žádný řád. Vesna přišla do Čech hledat svého otce. Ondřej je již několik let patologicky zamilovaný do Hanky, což se dlouhou dobu snažil v sobě potlačit, ale když mu ji osud opět přivede do cesty, znovu to v něm nastartuje šílenou touhu po opětovném navázání vztahu. Jeho žena Lenka si nic nepřipouští a všechny síly vkládá do snahy udržet svou rodinu spokojenou a funkční. Do životů všech navíc neustále vstupuje manipulátor Robert, který se snaží si namlout, že má lepší život než všichni ostatní,

a proto si s jejich osudy může zahrávat. Nakonec opět vůlí osudu – smrtí jeho matky – dojde k prozření a zvolí si novou životní prioritu – navázání stabilního vztahu.

To všechno se odehrává v rámci několika dní na území Prahy. K setkávání jednotlivých postav dochází buď náhodou (první setkání Ondřeje a Hanky), plánovaně ze strany jedné postavy (všechna další setkání Hanky a Ondřeje, které Ondřej narafičí, či dvojí setkání Hanky a Petra, které nejdříve naplánuje Robert, čímž jejich vztah ukončí, a následně Vesna, která je dá opět dohromady), nebo dohodou všech zainteresovaných postav (pozorování UFO Vesnou, Jakubem a Petrem). V neposlední řadě je potom potřeba zmínit, že ne všechny postavy se v průběhu filmu setkají tváří tvář. Například Petr se nikdy osobně nesejde s Ondřejem, jejich pojitkem je pouze rádio, ve kterém Petr moderuje a Ondřej ho poslouchá. K propojení jejich příběhových linií tak dochází pouze skrze rozhlasové médium. Na druhou stranu se však třeba na večírku po pohřbu Robertovy matky odehraje v bytě po zesnulé večírek, na kterém se postupně objeví Robert, Jakub, Hanka, Ondřej i Lenka. Screenshoty záběrů, ve kterých se objevuje většina postav, se nachází na konci práce (Příloha č. 8). Nikdy se však na jednom místě nesejdou všechny postavy. Neustálé propojování příběhů jednotlivých postav a situování do jednoho města a jednoho času film opět řadí do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.4. Horem pádem

Tři různorodé příběhové linie předkládá snímek *Horem pádem* Jana Hřebejka. První z nich vypráví o partičce pražských gangsterů, kteří se dopouštějí porušování zákona všeho druhu: od převádění migrantů, přes drobné krádeže, po provozování zastavárny s kradeným zbožím. Žádný osobní cíl však nemají a jejich příběh se nikam významově neposouvá, jde tedy spíš o příběh propojující další dvě linie.

Jednou z nich je příběh Františka a jeho ženy Milušky. František je představitelem fotbalového chuligána, kterého jeho fanouškovství dovedlo až ke třem zápisům v trestním rejstříku, nemožnosti pracovat u policie a nulové šanci na adopci dítěte. Získání miminka je však jediná věc, co

zajímá Milušku, která je neplodná a zároveň posedlá mateřstvím. To ji zavede do výše zmíněné zastavárny, kde jí nabídnou ke koupi migrantské dítě. Odhalení nedovoleného osvojení a následné odebrání dítěte způsobí konečný rozpad jejich vztahu.

Poslední linie je příběh emigranta Petra, který se po dvaceti letech vrací do rodné země, aby se udobřil se smrtelně nemocným otcem. Společné setkání jeho matky, otce, otcovy nové partnerky Hany a nevlastní sestry Lenky vzbudí ve všech zúčastněných vlnu emocí, které se během několikátýdenního pobytu snaží Petr uklidnit. Celá linie probíhá odděleně od ostatních až do chvíle, kdy je Petr při návštěvě KFC zdánlivě okraden místními grázly z prvního příběhu. Společně s Františkem, který pracuje v tom samém KFC jako ochranka, se je pokusí neúspěšně dopadnout. Vzápětí Františka obviní z napomáhání zlodějům a donutí ho jít s ním na policii, což postupně vede až k odhalení Františkova neoprávněného získání dítěte.

Všechny příběhové linie jsou prezentovány chronologicky a k jejich propojení dochází jen v několika málo scénách, k osobní interakci mezi postavami různých příběhových linií dochází minimálně. Prostorovou oddělenost navíc podtrhuje odjezd Petra zpět do Austrálie. Několik posledních záběrů filmu se tak odehrává současně v pražské nemocnici, v pražském klubu fotbalových fanoušků a v Austrálii. Vzájemná neznámost postav je dobře ilustrovatelná i sekvencí, kde František zmlátí jednoho ze zlodějů, kterého později potkává Lenka v nemocnici. Linie jsou tak sice kauzálně propojeny, žádná z postav to však netuší. Vzhledem k velmi malému propojení příběhových linií, při kterém si postavy z jednotlivých příběhů zůstávají po celou dobu fabule vzájemně prakticky neznámé, bych snímek zařadila do kategorie *Paralelních zápletek s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*.

4.1.5. Duše jako kaviár

Snímek *Duše jako kaviár* Milana Cieslara je příkladem narativu, kdy se příběhy většiny protnou na začátku syžetu v jednom čase na jednom místě. Tímto místem je zde pohřeb otce tří dětí. Každé z nich se potom vydává svou vlastní cestou.

Vladimír je dlouho utajovaný nevlastní syn, který svou existenci odhalí až na pohřbu. Je rozvedený a má dceru, přičemž si stále není jistý, jestli byl rozvod správná volba a jestli by se k bývalé ženě neměl vrátit. Až náhoda ho donutí přehodnotit svůj život a posunout se dál – v autobuse si totiž sedne na použitou injekční stříkačku. Rozhodne se odjet do zahraničí a udělá všechny kroky, které jsou k tomu potřeba. Zda nakonec opravdu odjede, nebo zůstane se svou exmanželkou, syžet však už neprozrazuje.

Se sebou nespokojená teenagerka Anna se rozhodne zhubnout a najít si první opravdovou lásku. Ta se nakonec ukáže být akorát prvním zklamáním, které ji dovede až k pokusu o sebevraždu. Ve správnou chvíli se však objeví záchránce, díky kterému pochopí, že život má smysl takový, jaký je.

Její sestra Jana je psychicky nevyrovnaná a veškerou svou energii se snaží soustředit na záchranu svého manželství. To se jí však přes veškerou snahu nepodaří a manžel Jan odchází k její nejlepší kamarádce Karin, která ho vymění za svého přítele Františka.

Do životů Jany a Anny neustále vstupuje jejich matka, která si taky není schopna udržet dlouhodobý vztah. Snahou o integraci nových partnerů do rodiny si akorát neustále zhoršuje vztahy s vlastními dcerami. To vyústí ke krachu i současného partnerství.

Příběhy jednotlivých postav jsou propojeny nejen skrze milostné a rodinné vztahy, ale některé linie se střetávají i dílem náhody a osudu, aniž by o tom samotní aktéři věděli. Příkladem je scéna, kdy Anna běží na mostě, zatímco František v protisměru vede syna Karin ze školky (Příloha č. 9). Postavy se navzájem neznají, ale divák už ví, jak jsou jejich životy prostřednictvím vztahu Karin, Jana a Jany propojeny.

Všechny příběhy syžet prezentuje chronologicky, přičemž k protnutí jednotlivých linií dochází ve fabuli několikrát. Velká část postav navíc žije v jednom domě, kde se kromě setkávání tváří v tvář jednotlivci často slyší i přes zdi. Vzhledem k poměrně intenzivnímu propojení jednotlivých příběhových linií je zřejmé, že je snímek zařaditelný do Bergovy kategorie

Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa, kterým je zde Praha.

4.1.6. Milenci a vrazi

Syžet filmu *Milenci a vrazi* Viktora Polesného je rozdělen třemi titulkami, které diváka informují o tom, jaký rok se právě ve fabuli odehrává. Největší část syžetu zabírají události po roce 1966. Roky 1985 a 1989 už mají spíše funkci jakýchsi krátkých epilogů.

Ve filmu vystupuje extrémní množství postav, které jsou spojeny prací v místní chemičce. Centrem dění se mimo průmyslový závod stává i podnikový dům, ve kterém všichni bydlí. Veškeré jednání mezi protagonisty je hnáno do extrému. Postavy se buď nenávidí, takže mezi nimi nezdědka dochází k fyzickému násilí, nebo k sobě navzájem cítí velkou náklonnost, což znamená, že chování některých postav je značně promiskuitní.

Bogan a Jolana Tušlovi spřádají plány, jak na své kolegy budou žalovat u vyšších instancí, a tím získají lepší byt. Čekají dítě a zakládat rodinu na ubytovně rozhodně nehodlají. Jejich plán jim vyjde, byt dostanou a Bogana navíc časem povýší na pražského inspektora.

Ctižádnostivý inženýr Borek Trojan věnuje značné úsilí zvýšení své kvalifikace. Učí se anglicky, zajímá se o pokroky ve svém oboru, ale žije sám a mimo práci či ubytovnu nemá moc šanci se seznámit. Právě jeho samota ho nakonec sblíží s manželkou ředitele chemičky Zitou Gráfovou, která se cítí stejně opuštěně jako on. Společně naleznou v mileneckém vztahu únik z reality všedních dní, která však skončí krutým prozřením, když Zita nedokáže potlačit svůj alkoholismus, který se Borkovi přičítá. Borek tak nachází zalíbení v nově příchozí laborantce Janě. Zita navíc umírá manžel, takže se opět utápí ve stavech deprese, což působí jako kontrast k životům ostatních obyvatel ubytovny, kteří mají sice horší byty, ale spokojenější životy.

Ztělesněnou spravedlnost představuje nábožensky založený Julda Serafín. V chemičce dělá podřadné práce a ve volném čase pečuje o děti v dětském domově. Jako jediný se navíc stará o starého pána, který žije

ve sklepě ubytovny. Narace o něm nic neprozrazuje, jde však zřejmě o bývalého zaměstnance, kterému bylo dovoleno dožít své poslední dny v ubytovně podniku.

Opozicí k Juldově dobrotě jsou jeho dva sourozenci – Alex a Madda. Alex je symbolem mužnosti, bohém, po kterém ženy touží. Madda má lascivní, promiskuitní povahu a neštítí se ani incestu s Alexem. Když to zjistí Julda, domluví se s Evženem Gráfem, ředitelem, že Madda bude bydlet s jeho rodinou. Zamiluje se však do ní ředitelův syn Roman. Bezpáteční Madda si s ním začne románek, vzápětí ho ovšem opustí. Svůj rozmar přitom svede na Juldu. Roman ho proto v záchvatu vzteku ubodá.

Další postavou je nepřitažlivá doktorka Dáša. Ta působí jako závodní lékařka v chemičce a podlehne Alexově kouzlu, i když se jí dvoří Julda, k němuž má povahově blíž. Z Alexe se navíc vyklube cholerik, který Dášu neustále peskuje. Když od něj ani po Juldově opakovaném naléhání nechce odejít, rozhodne se Julda odstěhovat na faru, ale než to stihne, je zabit.

Zbytek událostí odehrávajících se až do roku 1985 prezentují záběry z Borkovy kamery. Oženil se s Janou, narodila se jim dcera, přestěhovali se, Borka povýšili a nakonec si našel milenkou. Stejně jako to dělala Gráfová, tak i Jana začíná pít. Neustále se opakující koloběh událostí navíc symbolizují záběry na nové zaměstnance, kteří se nacházejí ve stejných místech a dělají stejné věci jako protagonisté filmu v ustavujících záběrech na začátku filmu. Události odehrávající se po druhém a třetím časovém titulku však už fungují pouze jako dovětek, který divákovi prozrazuje, „jak to bylo dál“. Protagonistou prvního dovětku (po roce 1985) se stává Borek, který se potkává s Dášou, Zitou, Boganem a Alexem, a na konci umírá. Protagonistou druhého dovětku (po roce 1989) se stává Roman, který se vrací z ciziny, kde po propuštění z vězení pobýval. Ten se setkává s Maddou, ze které je prostitutka, a zjišťuje, že jeho matka umřela.

Syžet zpočátku paralelně předkládá dění v jednotlivých bytech, následně dochází k hromadnému setkání většiny postav. To když je svolána domovní schůze a především Tušlovi se chtějí domluvit na jiném uspořádání bydlení v domě. Všichni jsou přitom svým způsobem oběťmi doby, ve které žijí, neboť ubytování v domě patřícím chemičce jim většinou

nevyhovuje, ale nemají kam jinam jít. To vede k intrikaření a konfliktům, které mezi sebou mají. Následují výseky z jejich životů, navazování a ukončování vztahů, setkávání v obytně i v práci. K propojení linií zde kromě setkávání dochází například i skrze televizi – to když Bogan sleduje stejný pořad jako Evžen Gráf. Ve filmu se však vyskytují také záběry, ve kterých dochází ke střetu osudů postav užitím více plánů v záběru (Příloha č. 10). Neustálé setkávání postav snímek řadí do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.7. Post Coitum

Post Coitum Juraje Jakubiska je příkladem filmu s úplnou narativní propojeností příběhových linií všech postav. Představuje příběhy pěti žen a čtyř mužů, jejichž životy zcela ovlivňují základními pudy, kterým stále dokola podléhají, a ničí si tím své vybudované vztahy. Bakchus tvrdí, že rodina je mu nadevše, přesto svou ženu podvede s pěti ženami. Osudnou se však pro něj stane nevěra s Violou, při které jsou natočeni, a nahrávka se dostane k manželům obou z nich. Manžel Violy Zikmund v sobě ovšem nepochopitelně objeví nezvyklou zálibu ve sledování své ženy s jinými muži a začne ji k těmto nevěrám nutit. První, na koho Viola v baru narazí, je hudebník Adam, který žije bohémským životem a má několik milenek. Jednou z nich je i Sabrina, Zikmundova sekretářka, která je sice svolná k sexu s kýmkoliv, skrytě však touží po svém šéfovi. Další postava, Kristýna, se snaží věřit v opravdovou lásku, ale setkání s několika ženatými muži, kterým podlehne, ji dostane až do policejních okovů. To když se nechtěně připlete ke smrti jednoho ze svých milenců – Jarouška. Ten je bezmezně zamilovaný do své manželky Messaliny, která mu však lásku neopětuje, a také ho tak dožene k sérii nevěr. Jedna z nich proběhne s prostitutkou Kleopatrou, kterou postupně navštíví všichni muži kromě Adama. Ten je totiž její snoubenec a v závěru fabule dojde k jejich svatbě, na které se setkají všichni aktéři kromě mrtvého Jarouška a zatčené Kristýny (Příloha č. 11).

Syžet prezentuje fabuli chronologicky, všímá si postupně rozpadu jednotlivých vztahů a navazování dalších, až zobrazí konečné „rozřazení do párů“ na svatbě Adama a Kleopatry. Jejich vstup do manželství v tomto

snímku představuje ukončení proplétání příběhů. Zároveň zde dochází k úplnému propojení všech příběhových linií.

Vzhledem k obsazení velkého množství známých hereckých osobností (Franco Nero, Jiří Langmajer, Mahulena Bočanová, Richard Krajčo ad.) by se mohlo zdát, že film bude tíhnout k pouhé ansámblovosti bez hlubšího propojení příběhových linií. Avšak díky poměrně jasným cílům, které si stanovují jednotlivé postavy (Sabrina chce získat Zikmunda, Kleopatra dokončit medicínu, Kristýna najít pravou lásku), je poměrně zřejmé, že jde o síťový narativ samostatných příběhů, které se prolínají. Spadá tedy opět do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.8. Sluneční stát

Místem děje je ve filmu Martina Šulíka *Sluneční stát* Ostrava. Skupina čtyř kamarádů v něm přichází o práci ve fabrice, což je dostává do svízelné finanční situace. Rozcházejí se domů ke svým přítelkyním, manželkám, dětem a problémům, čímž začínají paralelně se odehrávající dějové linie, jejichž styčné body tvoří převážně přátelství čtyř hlavních protagonistů a společná snaha o nalezení práce.

Karel má silně nábožensky založenou rodinu, kterou tvoří manželka Tereza a čtyři dcery. Ačkoliv se Karel snaží brát život s nadhledem a do všeho vnáší humor, uvědomuje si, že situace, do které se dostal, není dlouhodobě únosná.

Milanovi dělá starost syn Bandy, který má špatné výsledky ve škole a navíc začíná mít sklony k alkoholismu. S alkoholem bojuje i Milanova exmanželka Vilma, která neustále vstupuje Milanovi do života, i když spolu už nežijí.

Tomáš žije s přítelkyní Martou a dvěma syny. Zastává názor, že žena by měla být doma a starat se o domácnost, takže když si Marta najde práci a začne rodinu živit, nese to Tomáš špatně. Začnou se tím zhoršovat jeho cholerické výkyvy nálad, což vede k rozpadu vztahu.

Poslední příběhová linie je příběhem Vinca, který má problém navázat stálý vztah. Když se k němu vrátí bývalá přítelkyně Eva, vypadá to, že se Vinco konečně usadí. Nechá se ale svést Martou, Eva je nachytá a Vinco tak opět zůstává sám.

Všechny příběhy jsou přitom zasazeny do rámce sociálně neutěšených ostravských podmínek. Karel, Milan, Tomáš a Vinco se schází v hospodě, kde chtějí vymyslet, jak vyřešit svou současnou situaci. Dokonce koupí dodávku a snaží se společně podnikat, ale jejich pokusy o zlepšení životní situace stále nevycházejí. Vzhledem k tomu, že k žádnému řešení nedochází a jejich životní situace je na konci syžetu stejná jako na začátku, představuje tento snímek spíše výseky z několika měsíců života čtyř mužů žijících v Ostravě. Jejich příběhy jsou neustále propojovány, většinou společnými setkáními, ale například životy Tomáše a Vinca jsou propojeny i skrze jejich vztah s Martou. Kromě záběru, ve kterém se Vinco a Eva nachází v dodávce, zatímco v pozadí projíždí sanitka s Terezou, však nedochází k žádnému důmyslnějšímu spojování linií. Snímek se tak více než formální stránkou vymyká reflexí ostravského života a sociálním apelem, který jako jediný z uvedených snímků přináší. Velmi intenzivní propojení všech příběhových linií a důraz na vykreslení života v jednom městě v jedné době snímek řadí do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.9. Po hlavě... do prdele

Po hlavě... do prdele Marcela Bystroně vypráví tři příběhy členů rodiny Vohnoutů. Tomáš Vohnout je třináctiletý chlapec, který podezřívá otce, že je gay, a zároveň se obává, že by to po něm mohl zdědit. Aby se ujistil, že ho přitahuje opačné pohlaví, nechá se svést stejně starou kamarádkou. Ta otěhotní a dvojice se proto rozhodne společně utéct z domova.

Paní Vohnoutová je praktikující křesťanka, která se svým manželem žije už jen proto, že jí Bůh nedovolí, aby se s ním rozvedla. Její náboženské přesvědčení je však pohnuto, když v metru zabrání mladé ženě spáchat sebevraždu. Nejdříve se do Magdalény zamiluje, ale poté, co je podvedena, ji zavraždí.

Pan Vohnout doma působí jako submisivní manžel, ve skutečnosti je však nájemným vrahem, který neustále přichází do styku s mafií. Zatímco své práci se věnuje naplno a je obávaným zabijákem, uniká mu, že si jeho manželka našla milenkou a syn utekl z domu.

Tyto tři linie jsou v syžetu zobrazeny po sobě, každá zvlášť. Začátek je vždy uveden rychlou montážní sekvencí, které se staly konkrétní postavě před začátkem její příběhové linie. Následuje samostatné vyprávění o životě jednoho ze tří členů rodiny, přičemž některá jejich společná setkání bývají syžetem prezentována vícekrát, vždy z hlediska postavy, jejíž linii se syžet právě věnuje. Po ukončení konkrétního příběhu se čas fabule vrací o blíže nespécifikovaný čas zpět a syžet se následně věnuje jiné postavě. Stanovení časové posloupnosti událostí by měly pomáhat koláže záběrů, které se objevují v několika místech syžetu a stanovují, co právě která postava dělá. Screenshot těchto záběrů se nachází na konci práce (Příloha č. 12). Vzhledem k soustavnému prezentování stejných událostí z hledisek jiných postav snímek řadím do Bergovy kategorie *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav*.

4.1.10. Sněženky a machři po 25 letech

Několik společně strávených dní skupiny bývalých spolužáků prezentuje snímek Viktora Tauše *Sněženky a machři po 25 letech*. Obsahově přitom navazuje na film *Sněženky a machři* z roku 1982, tentokrát je však dichotomie studenti × profesori rozšířena ještě o další prvek – potomky protagonistů.

Životy jednotlivých postav svádí dohromady náhoda, když se Viky Cabadaj setkává ve frontě na vlek se svým bývalým profesorem Kardou a později se svou středoškolskou láskou Marikou. Rozhodne se proto uspořádat sraz bývalých spolužáků a všechny sezve na horskou chatu profesora Kardy. Ti se tak po 25 letech opět scházejí, vzpomínají na svá studentská léta a odkrývají své současné životy.

Snímek se podobá svému předchůdci nejen tematicky, ale do velké míry i formou prezentování osudů více postav. Ze začátku sice syžet předkládá jejich osudy zvlášť, ale to trvá jen do chvíle, než se všichni na zmíněnou chatu dopraví. Následně se velká část scén odehrává za účasti

všech postav (společné lyžování, společný večer trávený na chatě). Do děje je však i přesto zakomponováno několik zdánlivě samostatných příběhů. V nich se profesorka Hanka sblíží se svým bývalým studentem Radkem, Vikyho dcera Jana s Karlovým synem Petrem a Viky s Marikou. Celý film je však koncipovaný spíše jako výseky z jednoho víkendu, kde žádná z postav svůj život razantně nezmění, a po jeho skončení se všichni vrátí ke svému původnímu životu (snad kromě Jany a Petra, jejichž poslední rozhovor naznačuje, že by jejich vztah mohl i po návratu z hor pokračovat).

K propojování jednotlivých linií zde kromě setkávání postav dochází i skrze propojování více plánů v záběru, kdy je zabíráno dění více postav v odlišných částech chaty. Screenshoty těchto záběrů se nachází na konci práce (Příloha č. 13). Postavy přitom často zjistí nějakou podstatnou informaci, kterou zaslechnou z vedlejšího pokoje, a která ovlivní jejich následné chování. Vzhledem k velkému důrazu na výskyt všech postav v jednom místě a jen částečnému zakomponování samostatných linií film označuji za hraniční, prezentující události částečně jako *ansámblový film* s občasným výskytem kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*. Do výčtu ho řadím proto, že hloubka vykreslení jednotlivých charakterů je větší, než u některých „čistých“ síťových narativů a postavy mají mimo společného cíle (strávení společného víkendu) i jinou jasnou motivaci, proč na chatu přijely. Radek chce zapomenout na neúspěšné podnikání, Karel chce svého syna udržet daleko od drog a Viky chce navázat vztah s Marikou.

4.1.11. Zoufalci

Osudy šesti třicátníků, jejichž životy rozhodně nejsou takové, jaké si je oni sami představovali, prezentuje film Jitky Rudolfové *Zoufalci*. Dagmara má dvě děti, které jsou nejspíš jediným důvodem, proč stále setrvává v manželství se svým neurotickým mužem, který ji i děti psychicky týrá. Silvie není spokojená se svou prací, což se snaží kompenzovat divokými večírky, které ji většinou nakonec uvrhnou do ještě větší deprese, než ve které původně byla. Otakar a Tonda jsou gayové, kteří spolu kdysi měli vztah, ale v současnosti se neúspěšně snaží navázat partnerství s někým jiným. Radim je věčný student, který na svou přítelkyni žárlí tak, až to vede

k rozpadu vztahu. Naivní Linda si myslí, že si k sobě svého bohémského partnera připoutá, když s ním otěhotní.

První polovina syžetu nám prezentuje příběhy jednotlivých postav odděleně až do chvíle, kdy se všichni setkají na jednom koncertě. Že jsou protagonisté přátelé, do té doby divák netuší. Také se zde poprvé dovídáme, že parta bývalých spolužáků už dříve nezávazně žertovala na téma odstěhování se z Prahy a praktikování života v komunitě. V druhé polovině syžet ukazuje jejich životy čím dál víc propojeně. To graduje ve chvíli, kdy Linda rozešle všem e-mail s inzerátem o prodeji nemovitosti, která by byla pro jejich potenciální komunitní život ideální. Následuje společná debata nad tím, jak vše prakticky provést, a utvrzení všech, že tohoto plánu chtějí být součástí. Každá z postav si uvědomuje, že nechce žít stejný život jako doposud a že množství osamocení a nekomfortnosti, které je v jejich životě každodenně přítomno, překročilo míru únosnosti.

V první fázi tedy všichni začnou podnikat kroky k tomu, aby se vymanili ze standardů současného světa a mohli odjet na svůj vysněný statek. Následuje však kruté prozření Dagmary, Otakara a Tondy, kteří jako jediní na smluvený sraz dorazí. Až zpětně se z telefonního záznamníku dozvídají, že všichni ostatní se rozhodli dát svému životu ve společnosti ještě jednu šanci, neboť všem náhoda vpravila do osudu důvod, proč součástí komunity nebyť.

Zoufalci tedy jasně ukazují, jak postavy dávají přednost svým individuálním cílům před cílem společným, kterým je zde vybudování komunity. Míra propojení osudů je potom podtrhnuta několika výraznými záběry, na kterých se objevuje všech šest protagonistů současně v jednu chvíli na jednom místě. Screenshoty těchto záběrů se nachází na konci práce (Příloha č. 14). *Zoufalci* jsou tedy příkladem filmu, kdy je syžet dlouhou dobu budován jedním způsobem, který se v průběhu filmu změní na způsob jiný. Prvních čtyřicet minut syžetu spadá do Bergovy kategorie *Zápletkového věnce bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*, následně však přechází do *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*, které je ve filmu opět představováno Prahou.

4.1.12. Proměny

Čtyři příběhy ozvláštňené anachronickým prezentováním fabule a vzájemným střetáváním příběhových linií jednotlivých postav představují *Proměny* Tomáše Řehořka. Jelikož postavy ve filmu nemají jména, přiřadila jsem jim charakteristické přezdívky, aby se v popisu děje dalo lépe orientovat.

První příběhová linie je věnována mladému páru, který má problémy s početím dítěte. Vinou nepozornosti cestou od doktora muž srazí starší paní, která skončí v nemocnici. Následně se jeho žena v zoufalé touze po početí pokusí svést muže-sportovce, kterého potká na poště.

Druhá linie předkládá osud starší sražené ženy. Po vzájemných neshodách ji opustila dcera, žena žije sama a je nešťastná. Po srážce s autem skončí v nemocnici, kde se s dcerou opět setká a společně položí základy ke znovunavázání vztahu.

Třetí linie je příběhem matky-samoživitelky, kterou její zoufalá finanční situace dovede až k tomu, že děti nechá odložené před nemocnicí a pokusí se o provozování prostituce. První muž (sportovec), na kterého narazí, je však samotář, kterému chybí společnost, a tak u nich k žádnému milostnému aktu nedojde, pouze se sobě navzájem svěřují. Na jeho popud si žena chce vzít děti zpátky, muž ji odveze zpět k nemocnici, kde se žena opět setká se svou matkou, kterou je starší žena z druhého příběhu, a která zde leží po autonehodě.

Čtvrtý příběh se zabývá mužem-sportovcem, který se živí jako trenér, ale cítí, že jeho fyzická kondice už není taková jako dřív. Poté, co mu to samé řekne lékař, se rozhodne začít dohánět vše, o co kvůli sportu dosud přišel. Nejdříve se vydá do klubu, před kterým mu matka-samoživitelka ze třetí linie nabídne společnost, jak již bylo popsáno výše. Následně se téměř nechá svést neznámou ženou z prvního příběhu, v poslední chvíli to však zarazí a vydá se domů. Po cestě ovšem srazí jejího manžela, který po nehodě zůstane na vozíčku.

V rámci jednotlivých příběhových linií je fabule předkládána chronologicky, řazení v syžetu je však nelineární – fabule se vždy vrací

o nějaký čas zpět a věnuje se prezentování událostí z hlediska jiné postavy. Například hned při úvodní jízdě v autě neplodný pár projíždí kolem svobodné matky, která právě míří odložit děti. Později znovu tu samou scénu vidíme z hlediska matky-samoživitelky. Takových opakujících se situací se ve filmu objevuje několik. I obě dvě autonehody syžet prezentuje z hlediska obou zainteresovaných linií příběhu. Orientaci v čase fabule ulehčují například i záběry, ve kterých postavy sledují v televizi stejný pořad. Snímek tedy patří do Bergovy kategorie *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav*.

4.1.13. Mamas & Papas

Snímek s jednou z nejroztříštěnějších vyprávěcích struktur je *Mamas & Papas* Alice Nellis. Prezentuje příběhy čtyř párů a jejich problémů s rodičovstvím. Ve všech vztazích je dominantní žena a její rozhodnutí musí její partner respektovat.

Lékařka Irena přijde o dceru a prakticky celý její příběh se týká vyrovnání se s touto událostí, přičemž aktérka za tímto účelem odjíždí z Prahy do blíže nespecifikované severoafrické země. Tam na ni čeká její kamarádka – velvyslankyně Zuzana, která se snaží všemi dostupnými prostředky Irenu dostat z deprese.

Manželé Dolanští se již tři roky neúspěšně snaží o dítě, což je donutí tento problém začít řešit. Začne to docházením do poradny k lékařce Ireně, pokračuje neúspěšným pokusem o umělé oplodnění a končí adoptí. V průběhu celého procesu si manželé projdou několika krizemi, kdy se Zuzana chová jako zoufalá žena, jejímž jediným přáním je mít dítě, tudíž není schopna myslet na nic jiného, a Filip celou situaci nezvládá tak moc, až se uchýlí k opakované nevěře.

Filipův bratr Michal pracuje jako kulisák v divadle, kde působí jako herečka jeho přítelkyně Tereza. Ta mu oznámí, že je těhotná, ale hodlá jít na potrat a nepřeje si, aby jí to Michal vymlouval. Ten by si ale dítě přál, takže na ni po celou dobu naléhá, Tereza se však i přesto rozhodne pro podstoupení interrupce. V poslední scéně filmu, která se týká jejich příběhu, se potom dozvídáme, že se rozešli.

Čtvrtým párem jsou zřejmě ukrajinští manželé Aljona a Saša, kteří mají dvě děti, žijí v mizerných finančních podmínkách a Aljona přitom nechtěně znovu otěhotní. Syžet tak prezentuje celou tuto událost od potvrzení těhotenství, přes porod až po poskytnutí dítěte k adopci, což za tento pár opět rozhodne žena. Podle jejich příběhu se dá také nejlépe odhadnout délka syžetu filmu, která představuje přibližně rok.

Jednotlivé příběhové linie se neproplétají soustavně, ani nejsou propojeny každá s každou. Se Zuzanou jsou spojeni manželé Dolanští, kteří s ní řeší svou neplodnost. Dolanští jsou propojeni s Michalem a Terezou nejen příbuzenstvím, ale syžet několikrát zobrazuje i jejich setkání. Z podstaty věci můžeme předpokládat, že příběh Aljony a jejího manžela je propojen s manžely Dolanskými, protože ti získají do adopce jejich dítě. Ve filmu však tento fakt nikdy explicitně nezazní. Jejich linie jsou tak propojeny přinejmenším skrze místo, neboť Aljona řeší adopci na tomtéž úřadě jako Dolanští, dokonce sedí v různém čase na stejné židli (Příloha č. 15).

Syžet místy prezentuje události anachronicky – to se týká především příběhové linie Ireny, která začíná odvozem dcery na sraz ke škole, odkud má odjet na lyžák, a končí teprve jejich odchodem z domu. V poslední scéně filmu se tak divák vrací na jeho začátek. Umělecká motivovanost je zde více než zřejmá – v předposlední scéně Irena odhazuje potápěcí výbavu a v moři uvidí keporkaky, přičemž záběr na ni pod hladinou se plynule prolne na záběr na televizi, ve které běží dokument o keporkacích, což je poslední pořad, který její dcera před odjezdem sledovala. Irena to zřejmě považuje za znamení, proto se na poslední chvíli rozhodne z moře vyplavat a pokouší se dostat na hladinu. Zda se jí to povede, už syžet neprozrazuje a film má tak otevřený konec. Díky těmto scénám je film zařaditelný do Bergovy kategorie *Anachronických narativů motivovaných umělecky*.

Mimo to se ve snímku jednotlivé příběhové linie „překrývají“ ve více momentech a divák má tak možnost jednu a tu samou událost sledovat z hlediska více postav. To se děje hned v čekárně ordinace doktorky Ireny, kam jí přijde poděkovat pár, kterému nejspíš pomohla mít dítě. Tato událost je nám nejprve zprostředkována z hlediska Ireny, později znovu z hlediska Dolanských, kteří v tu dobu v čekárně sedí. Stejně tak se ve filmu dvakrát

objevuje situace, kdy Michal a Filipem opravují střechu u babičky. Jedenkrát z jejich perspektivy, podruhé to komentují Dolanští, kteří pozorují z okna Michala, jak střechu opravuje sám. Filip se teprve rozhoduje, že mu půjde pomoci, syžet tak opět zobrazuje dřívější událost fabule později. V neposlední řadě je důležitým styčným bodem dvou příběhových linií telefonát Filipa a Michala, který je nám nejprve celý zprostředkován z hlediska Filipa a až později se syžet vrací do stejného času fabule a rozhovor zprostředkovává z hlediska Michala (Příloha č. 16). Další kategorií, kam snímek *Mamas & Papas* spadá, jsou proto *Opakované zápletky, kdy jednu událost sleduje více postav*.

4.1.14. Definice lásky

Obrazem života čtyř brněnských párů, ukazujícím jejich život během několika týdnů, je snímek *Definice lásky* Jána Sebechlebského. Propojení jednotlivých příběhových linií je v něm minimální, ve většině případů k němu dochází pouze přítomností postav ve stejném nákupním centru. Zároveň jde o jediný snímek se síťovým narativem, který jsem objevila mezi filmy vyrobenými v televizní produkci. Zařazuji ho sem proto, že i přes televizní původ má stopáž celovečerního filmu (79 minut), což například odpovídá stopáži snímku *Proměny*.¹²⁶

Katka je prodavačka v obchodním domě, která touží po nalezení stabilního vztahu. Svou promiskuitní pověstí si však toto hledání lásky značně zkomplikovala. Rozhodne se proto pozvat na rande fitness trenéra Láďu, jehož jméno jí opakovaně padne při hození „osudovou kostkou“. Než tato schůzka vůbec stihne začít, přivře jí Láďa nechtěně ruce do kufru svého auta, což je svede dohromady na několik následujících týdnů. Katka není schopna se o sebe postarat sama, péči své matky odmítá a nikoho jiného nemá. Láďa se tak pod tíhou viny a zodpovědnosti za vzniklou situaci rozhodne o ni postarat.

¹²⁶ Forma síťového narativu bývá užívána především v televizní seriálové tvorbě, což je způsobováno výrazně rozsáhlejší stopáží, která je těmto formátům poskytnuta. V České republice je nejdéle vysílaným seriálem *Ulice* (2005), která má už více než 3 000 odvysílaných dílů. V těch byly dosud prezentovány osudy 132 postav. (Zdroj: Sledujte seriál *Ulice*. *CET 21 SPOL. S R.O.* [online]. 2012 [cit. 2016-12-04]. Dostupné z: <http://novaplus.nova.cz/porad/ulice/>.)

Ludvík je táta od rodiny, který není spokojený sám se sebou, se svým manželstvím ani s dětmi. Je klasickým představitelem muže procházejícího krizí středního věku, jenž se platonicky zamiluje do modelky z plakátu. Jeho žena Monika si nechce připustit, že by v její rodině něco nebylo v pořádku a díky své bezbřehé lásce dokáže Ludvíka z jeho krize vyvést. Mimo jiné k tomu napomůže i to, že mu zajistí práci ostrahy v nákupním centru.

Do stejného nákupního centra přijíždí jednou týdně i Richard s Helenou. Zámožný pár si zde pokaždé stanoví několikahodinový „čas na nákupy“, během kterého jsou si vzájemně nevěrní, díky čemuž udržují své manželství pohromadě.

Poslední příběh je o Jakobovi, který se rozhodne utratit všechny své úspory za snubní prsten pro přítelkyni, již považuje za svou životní lásku. Pozve ji na večeři do restaurace nacházející se stále v tom samém nákupním centru, na poslední chvíli si však zasnuby rozmyslí a svou přítelkyni podvede se servírkou, zatímco ona na něj stále čeká u stolu.

Poměrně nejasná je však úloha páru, který stojí poněkud bokem všemu dění v obchodním centru, a tak se zdráhám ho označit za „pátý pár příběhu“. Jde o postarší manželskou dvojici, která přijíždí na dovolenou do hotelu nacházejícím se za Brnem a jediný, s kým se za celou dobu setkají, je recepční Monika – Ludvíkova manželka.

Poslední zmiňovaná dvojice není jediná nejasnost, která se ve snímku vyskytuje. Film má problém s jasně definovanou motivací postav. Například vůbec nevysvětluje, proč má Katka špatný vztah s matkou, či Jakobovo nepochopitelné zahnutí své přítelkyni, kterou do té doby evidentně bezhlavě miloval. Divákovi tak není vysvětleno, proč se musí Láďa o Katku každý den starat, ačkoliv se téměř neznají, nebo proč Jakub plánoval zasnuby s přítelkyní, když měl o jejich vztahu evidentně pochyby. Film také téměř nevyužívá potenciálu, který mu síťová narativní struktura poskytuje. To je patrné například ve scéně, kdy Láďa veze Katku do nemocnice a jejich auto zastaví na křižovatce vedle jiného auta, na jehož řidičku padne Katčín pohled. Místo toho, aby se v něm nacházela postava z jiné příběhové linie, díky čemuž by došlo k náhodnému krátkému

střetnutí linií, o kterém mluví Bordwell jako o specifiku těchto filmů, sedí v něm úplně cizí žena. Všechny tyto nejasnosti a nedořečenosti poměrně komplikují jasné zařazení filmu do Bergovy taxonomie. Jelikož je však fabule prezentována chronologicky a k propojení jednotlivých příběhů dochází převážně skrze přítomnost v nákupním centru, ve kterém se ovšem postavy vyskytují většinou v rozdílném čase, a tak se nesetkávají, zařazují tento film do kategorie *Paralelních zápletek s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*.

4.1.15. Láska je láska

Čtyři proplétající se příběhy prezentuje snímek *Láska je láska* Milana Cieslara. Osmnáctiletá Maruška Kalátová je od deseti let slepá, matka jí umřela a otce nikdy nepoznala. Žije se svým dědečkem, který se jí snaží dopřát vše, co je v jeho možnostech. Po čem skutečně Maruška touží, je prožít opravdovou lásku, kterou zná jen z poslouchání filmů, čtení knížek a vyprávění kamarádek. Sen se jí splní, když jí do života vstoupí kuchař Marek, se kterým se jí podaří prožít velké prázdninové dobrodružství. Všem učiní přítrž zjištění, že je Marek Rom, což Maruška celou dobu netušila.

Její děda Vlastimil navzdory pokročilému věku prožije podobný románek, když se mu podaří po čtyřiceti letech kontaktovat svou středoškolskou lásku Libušku. Ta má sice Alzheimerovu chorobu, občas zapomíná slova a ztrácí se, přesto se jim však podaří prožít spolu poslední milostné vzplanutí před Vlastimilovou smrtí.

Ve stejném domě jako Maruška s Vlastimilem žije i rodina Fuksova. Matka Zdena je manažerka ve velké společnosti, která svou dominantní pozici nezapře ani doma. Svého manžela Karla neustále peskuje, což vedlo k jeho absolutní rezignaci na snahu vzdorovat jí. Uchýlil se proto pouze k pití piva a sledování fotbalu.

Jejich syn Honza vzbudí v celé rodině pozdvižení, když ho matka přistihne, jak se líbá s mužem. Zatímco u otce nachází pro svou odlišnou sexuální orientaci pochopení, matka se s tím smířit nehodlá a veškerou svou energii věnuje tomu, aby syna změnila. Honza je tak deprimovaný a nešťastný. Oporu nachází u kamarádky Marušky. Proto když Maruška

zjistí, že je s Markem těhotná, Honza neváhá a nabídne jí, že si ji vezme a dítě prohlásí za vlastní. Poslední scéna syžetu však prozrazuje Markův návrat z ciziny a fabule tak má otevřený konec.

Vzhledem k tomu, že všichni protagonisté bydlí ve stejném domě, jsou jejich příběhy neustále propojovány. Fuksovi například slyší přes zeď, když Maruška hraje na klavír, a Kalátovi zase ví o každé hádce, která se ve druhém bytě odehrává. Potkávají se i na chodbě a jejich blízkost je prezentována také tím, že Karel s Vlastimilem hrají šachy na balkóně. Svatbou Marušky a Honzy se jejich vztahy akorát upevní. Syžet prezentuje fabuli chronologicky, přičemž všechny příběhové linie jsou ustavičně propojovány setkáváním jednotlivých protagonistů, které navíc vrcholí svatbou dvou z nich. Snímek tedy spadá do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.16. Klauni

Klauni Viktora Tauše předkládají tři zdánlivě samostatné příběhy tří mimů, jejichž cesty se rozešly před dlouhou dobou a od té doby se neprotnuly. Oskar se vrací po cca dvaceti letech z Francie, kam za minulého režimu emigroval. V Praze se snaží opět navázat vztah se svou dcerou a vnučkou, kterou vidí po návratu poprvé v životě. Jeho přijetí rodinou je velmi vlažné, při snaze o jejich udobření si navíc ničí vztah se svou současnou partnerkou Fabienne.

Jeho bývalý kolega Max žije s podstatně mladší manželkou a dvěma dětmi. Když mu diagnostikují rakovinu konečníku, rozhodne se ukončit své angažmá v divadle, kde momentálně působí s dvěma novými kolegy, a soustředí se na své zdraví.

Viktor se v současnosti žije jako učitel na konzervatoři. Stal se z něj zapšklý senior, jemuž jedinou radost dělá výuka pantomimy. Jinak všechn jeho čas zabírá péče o manželku Sylvii, která má Alzheimerovu chorobu. Oskarovi nikdy neodpustil, že se ho pokusil vyštvat z divadelního souboru a následně emigroval, čímž způsobil konec jejich skupiny.

Minulé události jsou ve filmu odhalovány prostřednictvím studenta Adama, který chce o klaunské skupině Busters napsat diplomovou práci,

s jednotlivými členy se proto setkává a ptá se jich na minulost. Divák se tak dozvídá důvody rozpadu jejich skupiny ze všech hledisek a vyplývá napovrch, že jeden z hlavních důvodů byla právě Sylvie, která nejprve chodila s Oskarem, ale nakonec si vybrala Viktora. Divákův rozsah znalostí týkajících se minulosti je tedy převážně omezen na to, co zjistí Adam.

Jak již bylo zmíněno výše, jednotlivé příběhové linie se odehrávají velkou část syžetu naprosto odděleně. Syžet předkládá chronologicky řazené výjevy ze životů jednotlivých postav, které se nikde nesetkávají. Že se protagonisté kdysi znali, je patrné pouze z jejich vyprávění a z fotografií, které zprostředkovávají studentu Adamovi. První náznak přítomnosti v jednom místě se odehraje až v momentě, kdy Oskarovo auto zastaví na křižovatce vedle auta Viktorova a Viktorův obličej se společně s obličejem Sylviiným zrcadlí na skle auta Oskarova. Následné opětovné rozdělení příběhových linií potom symbolizuje jízda každého z aut na opačnou stranu (Příloha č. 17).

První společné setkání všech tří protagonistů se uskuteční až těsně před koncem syžetu, když Max přivede Viktora do divadla ve snaze o opětovné spojení klaunské skupiny. Po prvotní Oskarově nechuti je tato scéna následována ještě čtyřmi dalšími, ve kterých se objevují všichni. Proto tento snímek řadím do Bergovy kategorie *Zápletkového věnce bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*. Propojení jednotlivých linií zde nezařizuje předmět, ale student Adam. Všechny příběhy jsou neustále zobrazovány odděleně a k jejich spojení dojde až v úplném závěru.

4.1.17. Tři bratři

Jan Svěrák děj svého filmu *Tři bratři* zasazuje do rámce vyprávění starého písaře. Ten vypráví příběh o třech bratrech dětskému publiku, často vstupuje do děje voice-overem, události vysvětluje, doplňuje a tvoří jakýsi propojovací můstek při přechodu od jedné příběhové linie ke druhé. Celé vyprávění se tak několikrát zastaví a vrací k němu, aby pokračovalo jiným příběhem. Narace je velmi sebevědomá, písař se často obrací na své posluchače, které ve filmu představují siluety dětí sedících v kině, a tím i na samotné diváky. Jejich reakcí (zvednutím rukou) pak dochází k propojení linie jejich s linií příběhu, který je zrovna písařem vyprávěn

(Příloha č. 18). Když se navíc písař do kamery zeptá: „Co je s Pepou?“ odpoví mu matka tří bratrů, která zrovna pracuje na poli: „No, to by nás taky zajímalo! Zima na krku a kluk nikde.“

Zpočátku se fabule zdá být jednotná pro všechny bratry. Žijí společně se svými rodiči na statku, kde pomáhají. Postupně se však každý z nich vydá hledat svou nevěstu, čímž se příběh rozvětví na tři samostatné linie, které se v závěru syžetu opět spojí.

První příběh je adaptací klasické pohádky bratří Grimmů *Šípková Růženka*. Královskému páru se nedaří počít potomka, král se proto rozhodne požádat o pomoc stařenu žijící v mokřině. Jako odměnu za kouzelný lektvar jí slíbí pozvání na královské křtiny, následně na to ale zapomene, království je tak proklete a v Růženčiných šestnácti letech usíná. Janovi, který si tento příběh vyslechne od matky, to nedá spát a vydává se Růženku vysvobodit. Uspěje, získá ji za ženu a s ní celé království.

Příběhy Pepy a Matěje jsou poté prezentovány paralelně. Zatímco Pepa ze všech sil hledá nevěstu, Matěj jako správný myslivec pečuje o les. Křížový stříh však nakonec skončí u něj a syžet předkládá příběh o Matějovi a Červené Karkulce. Ta se dostane do spárů zlému vlkovi, který ji sní. Matěj vlka dopadne, rozpáře mu břicho a vysvobodí Karkulku i babičku. Následně se s Karkulčinými rodiči dohodne, že až bude jejich dcera dospělá, vezme si ji za ženu.

Pepa mezitím doputuje až do blíže nespécifikované zimní krajiny, kde potkává hezkou dívku Marušku, kterou by chtěl za ženu. Začíná tak třetí příběh, který je tentokrát adaptací pohádky *O dvanácti měsíčkách*. Po menších peripetiích, kdy se snaží Maruščina Macecha Pepovi vnutit svou dceru Holenu, Pepa Marušku získává a odjíždějí spolu zpět na statek Pepových rodičů. Tam se uskuteční svatba, které se zúčastní většina postav, které ve filmu vystoupily, včetně písaře.

Fabule je prezentována achronologicky. Seřazená podle toho, kdy se události odehrávají, by vypadala následovně: První by byl prezentován příběh Šípkové Růženky, a potom bychom teprve byli seznámeni s třemi bratry, kterým jejich matka tento příběh o Šípkové Růžence vypráví. Tuto princeznu by se vydal vysvobodit Jan, poté by byl prezentován příběh

Červené Karkulky a Matěje, a následně by se odehrál příběh Pepy a Marušky končící svatbou na statku. V závěru by pisář odvyprávěl dětem příběhy všech tří bratrů. Fabule přitom trvá déle než sto let a je jednotná až do chvíle, kdy se bratři vydávají hledat nevěsty. Poté se roztrouje a na svatbě posledního z nich se opět sjednocuje. *Tři bratry* proto řadím do Bergovy kategorie *Zápletek se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě.*

4.1.18. Intimity

Intimity Ivo Macharáčka jsou natolik fragmentovaným filmem, že rekonstrukce fabule na základě syžetu je velmi komplikovaná. Jedním z důvodů bude možná i to, že se skládá ze sedmi příběhových linií, čímž dost markantně vybočuje z Bergova paradigmatu čtyř. Vysledování jednotlivých pojítek je o to složitější, že fabule není prezentována chronologicky. Každou příběhovou linii zde tvoří pár, jehož současný vztah se v průběhu filmu posouvá na novou úroveň.

Vztah Martina a Marie byl dříve pouze na úrovni zaměstnavatel – podřízená, na společnou cestu je ale svede osud, když Marie nachytá Martina ve slabé chvílce v kanceláři. Spojuje je komplikovaný vztah s vlastními dětmi, takže se zcela spontánně rozhodnou vydat na koncert Martinovy dcery a toto dobrodružství z nich udělá pár.

Dana je ztělesněním všech představ o moderním teenagerovi, který svůj život žije více než v reálném světě na sociální síti, kde na sebe všechno vyzrazuje. Toho využije Tomáš, který je do ní zřejmě už nějakou dobu zamilovaný, a tak se rozhodne věci, které o Daně na Facebooku zjistí, použít ve svůj prospěch a získat její přízeň. Osud je mu nakloněn, a tak se mu skutečně nakonec podaří si Daninu lásku získat.

Laura je typická zhrzená milenka, která už nadále nechce vést tajný milenecký život. Její partner Karel zase představuje nerozhodného muže, který se bojí opustit rodinu a vše, co dosud ve svém životě vybudoval, kvůli milence. Rozhodnout se však bude muset, neboť jejich linie končí zjištěním Lauřina těhotenství. Jak to dopadne, se divák už nedozví, neboť je tato linie typickým příkladem příběhu s otevřeným koncem.

Podobně neuzavřeně končí i vztah štamgasta Viléma s barmankou Adélou. Ti se po celou dobu syžetu nacházejí v baru, do kterého postupně přicházejí všechny postavy řešit svou svízelnou životní situaci a stávají se tak do jisté míry komentátory dění. To znemožňuje nějaké větší rozvinutí jejich vztahu, platonickou lásku Viléma k Adéle tak může divák celou dobu jen tušit, přičemž k potvrzení dojde až v momentě, kdy ji Vilém pozve do kina. Při jeho dalším příchodu do baru se však Adéla za pultem už nenachází.

Do stejného non-stopu se vydají své vztahové drama řešit i bulvárem propírané hvězdy Denis a Nikol. Jejich životní priority jsou jasně patrné – vydělat co nejvíce peněz, užívat si luxusu, a pokud možno při rozvodu získat ze společného jmění více než ten druhý. Díky svému povrchnímu vnímání světa jsou oba schopni se přes hádku přenést stejně rychle, jako ji začít, takže jejich rozeprže končí smírem.

Poněkud v ústraní se potom odehrává vztah prostitutky Vanesy a jejího zákazníka Ivana. Zatímco Vanesa se snaží všemi silami zabezpečit svého syna, pro Ivana se stala skutečnou láskou, kterou si touží vzít za ženu. I jejich vztah tak končí partnerstvím.

A nakonec prakticky úplně oddělená linie únosce a unesené ženy, jejichž jména nejsou v průběhu celého snímku vyřčena, se odehrává ve sklepním ateliéru. V jejich příběhu jde o tzv. „Stockholmský syndrom“, kdy se unesená žena zamiluje do svého únosce, pomůže mu zbavit se závislosti a podaří se jim navázat společný vztah. Unesená žena je zároveň jedinou postavou filmu, která se za celou dobu neobjeví v non-stop baru. Jelikož je však nábožensky založená, může to být pouze další poukázání na její duchovní nadřazenost nad ostatními postavami.

Všechny ostatní postavy se alespoň jednou v baru objeví, propletení jejich příběhových linií je ale minimální, většinou je redukováno pouze na to, že se jednoduše nacházejí v jednom čase na jednom místě – v baru. Navíc například Dana se tam ani neobjeví fyzicky, pouze skrze svůj facebookový profil, když si jej Tomáš se svými kamarády prohlíží. Naopak velký prostor je věnován propojení příběhové linie Denise a Nikol s linií Viléma a Adély, a sice když přijdou do baru, sednou si k barovému stolu

vedle Viléma a díky jeho nezaujatému pohledu na jejich problém se dvojice udobří.

Počet dní, během kterých se děj filmu odehrává, je kvůli nechronologickému řazení scén velmi těžko odhalitelný. Napomáhat by tomu zřejmě mělo oblečení barmanky Adély, která se ve filmu objeví ve čtyřech různých šatech se čtyřmi různobarevnými parukami. Dá se tedy předpokládat, že syžet prezentuje čtyři dny fabule.

Pomocníkem v orientaci mezi jednotlivými příběhovými liniemi by zřejmě měla být i barevná stylizace různých příběhů. Například scény s Vanesou a Ivanem bývají tónované červeně, příběh Denise a Nikol je v růžovém tónu, scény v baru jsou stylizovány do oranžova a příběh z únoscova sklepa je tónován modrozeleně.

Po zhodnocení všech těchto aspektů snímku jsem došla k závěru, že je film zařaditelný do tří Bergových kategorií. První jsou *Paralelní zápletky s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*. Postavy se zde totiž nachází buďto v různém čase ve stejném non-stop baru, nebo v jednom čase na rozdílných místech (například v únoscově linii je to sklep). Non-stop bar je zde přitom důležitým místem, do kterého se příběh opakovaně vrací, a divákovi je tím usnadňováno sestavení chronologické posloupnosti fabule. Tomu napomáhá několik opakujících se záběrů, které jsou prezentovány vždy z hlediska jiné postavy. To například když se dvakrát opakuje scéna s místním gamblerem, který přichází do baru hrát, nebo když v pozadí rozhovoru jedné dvojice vidíme druhou dvojici, jejíž rozhovor už syžet dříve prezentoval. Z tohoto důvodu snímek řadím i do kategorie *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav*.

Jak již bylo řečeno výše, tak aspekt, který v tomto filmu není dodržen, je Bergovo paradigma čtyř příběhových linií. To však jde v tomto případě razantně na úkor hloubky příběhu. Postavy zde představují pouze typy a jejich příběhy se drží striktně jednoduché výstavby děje. Pokud by příběhy nebyly ozvláštněny svou nelineárností a střetáváním jednotlivých příběhových linií, nebylo by na nich divácky nic zajímavého. Právě vzhledem k velkému rozsahu nelineárnosti, která často přesahuje záběr

pouhého opakování zápletek, řadím snímek i do kategorie *Anachronických narativů motivovaných umělecky*.

4.1.19. Babovřesky

Babovřesky Zdeňka Trošky prezentují osudy většího množství protagonistů, které by se daly rozdělit do tří příběhových linií.

První se týká nového faráře Petra, který přichází do vesnice Babovřesky. Ten nejen svým příjmením (jmenuje se Šoustal), ale i na faráře nekonvenčním chováním vzbuzuje u místních obyvatel pozdvižení. Navíc za ním vzápětí přijíždí i sestra Ivana a ubytovává se u něj na faře. Než farář zvládne celou situaci objasnit, vesnické drbny už stihnou roznést klepy o Ivaně o jejím vztahu s farářem.

Druhou příběhovou linií představuje rodina starosty Stehlíka. Když se jeho manželce donese drb, že byl starosta spatřen při intimním aktu s novou asistentkou Ivanou, náležitě svého muže potrestá. Následně se objasní, že došlo k nedorozumění, a společné vztahy mezi farářem, Ivanou, starostou a jeho manželkou se urovnají.

Třetí příběhová linie se týká Adama, kterému teta odkázala v Babovřescích dům. Adam se navzdory tvrzení všech místních obyvatel, že je dům zchátralý a měl by ho prodat, pustí do jeho opravy. Zároveň se spřátelí s Ivanou, která mu chodí pomáhat. Společně vylouští tajnou šifru, která v sobě skrývá číselnou kombinaci k otevření domovního sejfu. Adam tak získá zlaté cihly, které mu umožní dům opravit.

Všichni jsou soustavně pod drobnohledem sedmi místních drben, které jsou zdrojem neustálých nedorozumění. Všude se vždy objeví nečekaně a jsou svědkyněmi událostí, které z jejich úhlu pohledu vypadají jinak, než tomu ve skutečnosti je. Svou špatnou interpretaci reality potom šíří dál. Jelikož jsou často hybatelkami děje, daly by se označit za čtvrtou linii příběhu. Na druhou stranu ale tyto postavy žádný samostatný cíl nenásledují a slouží spíše jako katalyzátor dění v ostatních příběhových liniích, takže jsem od označení za čtvrtou linii příběhu upustila.

Situování příběhu do vesnice poskytuje ideální platformu pro neustálé setkávání postav. Stehlíkovi sousedí s farářem, Ivana jezdí kolem Adamova domu do práce. Mimo to se všichni potkávají v hospodě či v obchodě. Vzhledem k poměrně jasně odhalitelnému rozdělení příběhových linií a do jisté míry samostatnému příběhu, který každá z nich prezentuje, Babovřesky bez pochybností spadají do *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

Za důležité považuji zmínit fakt, že se v prvním dílu pracuje ještě s dvěma příběhy ozvláštňujícími prvky. Jednak jsou to dva alternativní konce, které jsou divákovi syžetem bez varování předloženy, takže dochází k jeho zmatení. Příběh se pak vždy vrací před poslední scénu a pokračuje dál. Zadruhé je to zasazení do rámce psaní dopisu. Úvodní scéna představuje jednu z místních drben, která píše své známé dopis o událostech posledního týdne. Poté se syžet vrací zpět, odprezentuje události celého týdne včetně dvou alternativních konců, načež se dostává opět k drbně Horáčkové, která dopis ukončuje. Jelikož úloha těchto konců nemá jinou funkci než snahu o zmatení a možná i pobavení diváka, přičemž do příběhu žádnou novou informaci nepřináší, za nelineárně prezentovanou fabuli to neoznačuji. Stejně tak události celého týdne mají funkci jednoho velkého flashbacku, takže zařazení do žádné další Bergovy kategorie film nepodléhá.

4.1.20. Babovřesky 2

Příběh druhého dílu *Babovřesk* plynule navazuje na díl předchozí. Tentokrát se ovšem dostává do pozadí příběhová linie Ivany a Adama a je nahrazena linií hokejistů české reprezentace. Ti přijíždějí do Babovřesk na několikadenní soustředění. Když se místní drbny dozvědí, o koho jde, svolají své vnučky, po kterých chtějí, aby si získaly pozornost hokejistů. Vnučky však o hokejisty nestojí, pouze je využijí jako nástroj ke vzbuzení žárlivosti u svých vlastních partnerů. Ti zprvu cítí vůči hokejistům nenávisť, nakonec se však všichni spřátelí a všichni společně na usmířenou uspořádají grilování.

Další novou postavou, která vstupuje do děje, je kontrolor z ministerstva financí Dočistil. Ten přijíždí do Babovřesk za účelem

prověření hospodaření městského úřadu. Shodou náhod zjistí, že manželka starosty Stejskala je jeho středoškolská láska. Opět dojde k několika peripetiím, než se vše objasní a Stejskal s Dočistilem provedou ministerskou kontrolu.

Třetí příběhová linie se opět odehrává na faře. Mezi jeptiškou Glorií a farářem Petrem vzniká stále hlubší vztah. Na Petra ovšem přijde stížnost, takže mu hrozí, že bude vikářem převelen na jinou faru. Ačkoliv ho vesnické drbny v prvním díle neměly rády, nyní se za něj přimlouvají a nechtějí o faráře přijít. I tak je Petr převelen. Protože však už nechce z Babovřesek odejít, rozhodne se přestat být knězem a zůstat v Babovřescích jako běžný občan. Následné dlouhé objetí s Glorií potom naznačuje, že ve třetím dílu by jejich vztah mohl mít pokračování.

Čtvrtou, tentokrát poměrně potlačenou linii, opět tvoří Ivana s Adamem, kteří stále pracují na zvelebení domu. Adam navíc dostává od nadřízeného pokyn, že má přijet do Anglie, takže v závěru společně s Ivanou odjíždějí.

Po celou dobu do dění opět vstupují vesnické drbny, které se objevují ve všech příběhových liniích. Vnučky ponoukají k tomu, aby se družily s hokejisty, drbna Horáčková zavolá na starostu kontrolu z ministerstva a do jisté míry zavíní i stížnost na faráře Petra, když vikářovu sestru vyženu z fary. Stejně tak je celé vyprávění znovu obsahem dopisu drbny Horáčkové, jako tomu bylo v prvním dílu.

Narace je místy velmi sebevědomá, například když drbna Horáčková vyhrožuje své vnučce: „No, mě snad raní. Člověk se snaží a ony se za našima zádama furt tahaj s těma lemplama. No, počkej ve třetím díle!“ nebo když v závěru syžetu přijíždí na náves cizí auto a ona prohlásí: „To se musím jít honem podívat, co je to zase za komedii.“ K odlišení linie s hokejisty je zde navíc užito nového prvku – hudby. Vždy, když přes ves běží hokejisté, hraje stejný hudební podkres. Divák tak ihned ví, které příběhové linie se následující segment syžetu bude týkat.

Jednotlivé příběhy jsou stále založeny na bázi intenzivního propojování. Ivana pracuje na městském úřadě jako asistentka starosty. Starosta a kontrolor z ministerstva se dostanou do podroušeného stavu,

když nevědomky sní koláčky s marihuanou, a jsou zachráněni farářem, který je nechá vystřízlivět v posteli na faře. Hokejisté trénují na návsi, kde se setkávají se všemi. Stejně tak vesnické drbny se pohybují buď na návsi, na faře nebo v hospodě, takže přicházejí do styku se všemi ostatními postavami. Opět tak jde o snímek zařaditelný do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

4.1.21. Kameňák 1–4

Série *Kameňák* je specifickým typem narativu, který se od ostatních zde uvedených filmů liší. Jednotlivé díly na sebe volně navazují a vztahovou síť vytvářejí díky délce syžetu, kterou dohromady poskytují stopáž všech dílů. I tak je zařazení snímků do Bergovy taxonomie problematické.

V *Kameňácích* dějové linky neustále oscilují mezi bezcílností velké části postav a individuálními cíli, které se u některých dají specifikovat. Například prodavač v zoo, bordelmamá, pacient Uzlíček či doktor Víťa jsou postavy, kterým je sice v syžetu věnován poměrně velký prostor, ale jejich příběhy se nikam neposunou. Představují zde totiž spíše typy, nemají hloubku a do děje jsou zakomponováni převážně proto, aby skrze ně mohly být do promluv postav vkládány často xenofobní vtipy. Za tímto účelem se zde setkáváme i s učitelkami, policisty, jeptiškami, doktory, štamgasty, zdravotními sestřičkami, Romy či vojáky. U většiny těchto postav jde pouze o jakési výseky ze života lidí žijících společně v malém městě. Příkladem může být ordinace doktora Víti, ve které se střídají pacienti a doktorovi se podbízejí sestřičky. To se však děje pořád dokola a jeho příběh se nevyvíjí. K setkání téměř všech postav potom dochází u příležitosti otevření veřejného domu, či později při koncertu klášterního sboru. Společenskou událostí, které se účastní všichni obyvatelé městečka, je ve třetím dílu i utkání místních fotbalistů.

Jednotlivé díly prvních tří *Kameňáků* na sebe přímo navazují, začátek dalšího dílu je situován vždy těsně po dni, kdy ten předchozí skončil. Fabule navazuje takřka úplně, například ve druhém dílu Lady vypadne z okna zámku a ve třetím dílu ji vidíme celou v sádře. Čtvrtý díl potom ve fabuli pokračuje s blíže nespecifikovaným časovým odstupem. Pokud

tedy dějové linky obsažené v jednotlivých dílech budeme považovat za jednotné příběhy, dá se u některých postav vysledovat charakterový vývoj či alespoň posun v ději.

Vlastním cílem se například netají Lord, který v prvním dílu touží po znovunalezení bájného modrého pramene, který kdysi v Kameňákově vyvěral. Lordovi se jeho přání splní a modrý pramen je nalezen. Tím je potěšen nejen on, ale i většina obyvatel Kameňákova, která začne vodu z pramene hojně užívat. Kromě Lordova sídla se pramen objeví i ve sklepě báby Kropáčkové, která ho začne zneužívat ke znásilňování místních mužů. Ve druhém dílu dojde k opětovnému vyschnutí pramene a Lord společně s mafiánem Kohnem, primářem Líbalem a náčelníkem policie Pepou Novákem po něm opět začínají pátrat. Ačkoliv je v divákovi vzbuzováno očekávání, že ve třetím dílu bude pramen opět nalezen, tak kromě toho, že bába Kropáčková jednou vodu z modrého pramene použije, už o něm nepadne ani zmínka. Ve čtvrtém dílu je potom voda z modrého pramene opět běžně dostupná, aniž by bylo vysvětleno, jak k tomu došlo.

Příběh lze identifikovat i u náčelníka místní policie Pepy Nováka. Ten v prvním dílu napomůže rozbití gangu maskovaného za jeptišky a ve druhém učiní přítrž jednání báby Kropáčkové. Díky tomu je ve třetím dílu povýšen do hodnosti majora, na což ve čtvrtém dílu navazuje jmenováním na starostu. Kromě toho však i jeho příběhová linie postrádá pointu.

Ve třetím dílu je mimo rodiny Novákovy velká část syžetu věnována rodině mafiána Kohna. Ten se vsadí s tchyní o to, kdo vyhraje místní fotbalový zápas. Kohnovo mužstvo je poraženo a on je tak nucen sloužit své tchýni. Dalo by se tedy říct, že je Bohem potrestán za své mafiánské praktiky a chování ke tchyni a manželce, které je občas kruté.

Z hlediska času v syžetu příběhová linie rodiny Novákovy může působit jako nadřazená ostatním liniím, což zpochybňuje označení filmů za síťový narativ. Navíc se zde také uplatňuje princip „hvězdného obsazení“, kdy ve filmu za účelem zatraktivnění vystupují známé tváře nepocházející z herecké branže, jako například ve druhém díle zpěváci Martin Maxa či Helena Vondráčková. Maloměstský koncept umožňuje

naprostou provázanost postav, neboť spoléhá na to, že v malém městě jednoduše každý každého zná. Snímky tedy mají blízko k označení za *ansámblový film* podle definice P. Parshalla, neboť u některých postav dochází pouze k zobrazování výjevů z jejich životů, ale neprocházejí žádným vývojem. I přesto však spadají i do Bergových *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*, neboť se v nich objevují náznaky příběhovosti spojené s cíli, které si některé postavy stanovují (například Kohnova snaha porazit fotbalové mužstvo sestavené jeho tchýní). Zároveň se tyto vývoje v jednotlivých příběhových liniích odehrávají odděleně od ostatních linií.

4.2. Stručné shrnutí

Výše jsem představila čtyřicet českých filmů se síťovým narativem. Patnáct z nich je představitelem nejčastější Bergovy kategorie – *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*. Pět z nich se přitom vyskytuje na pomezí této kategorie a Parshallovy kategorie *ansámblového filmu*. Pět snímků je představitelem *Opakovaných zápletek, kdy jednu událost sleduje více postav*. Tři z filmů spadají do kategorie *Paralelních zápletek s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech*. Tři vykazují prvky Bergovy kategorie *Zápletkového věnce bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé*. Dva filmy jsou z kategorie *Anachronický narativ motivovaný umělecky* a jeden spadá do kategorie *Zápletek se soustředěnými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě*. Devět snímků vyazuje znaky více než jedné kategorie, přičemž do nejvíce kategorií spadají *Intimity*, které jsou zařaditelné hned do tří kategorií. Níže se potom nachází naratologická analýza dalšího snímku – *Andělů všedního dne*.

Nejčastějším způsobem propojení jednotlivých příběhových linií je setkání postav přímo v obraze. Spíše výjimečně dochází k tomu, že se v obraze setkají postavy, které se vzájemně neznají (scéna na mostě v *Duši jako kaviár*), nebo jsou jejich linie propojeny užitím více plánů v záběru, takže postavy o sobě navzájem neví (*Milenci a vrazi*, *Sluneční stát*). Užíváno bývá i propojení skrze médium (rozhlas v *Knoflíkářích*, televize v *Milencích a vrazích*). U příběhových linií situovaných do jednoho domu se zase postavy slyší přes zeď (*Pelíšky*, *Láska je láska*).

Z řad režisérů a scénáristů se k filmům s touto formou vyprávění vrací stále stejní tvůrci. Mezi scénáristy jsou to Petr Zelenka, Petr Jarchovský, Marcel Bystron či Evžen Gogela. Scénáře ke čtyřem filmům vznikly podle knižní předlohy (*Pelíšky, Milenci a vrazi, Definice lásky, Andělé všedního dne*), přičemž poslední dva zmíněné vycházejí z knižní předlohy spisovatele Michala Viewegha. Co se českých režisérů týče, neustálým zaujetím filmy se síťovými narativy vyčnívají Jan Hřebejk (2 filmy), Zdeněk Troška (5 filmů), Viktor Tauš (2 filmy), Milan Cieslar (2 filmy) a Alice Nellis (2 filmy). Největší množství těchto filmů (celkem 5) zatím vzniklo v roce 2004.

Tyto filmy se v rámci české produkce vymykají také poměrně častými nominacemi na ceny České filmové a televizní akademie. Jedenáct filmů bylo nominováno na Českého lva alespoň v jedné kategorii (*Knoflíkáři, Pelíšky, Samotáři, Horem pádem, Duše jako kaviár, Milenci a vrazi, Sluneční stát, Mamas & Papas, Tři bratři, Intimity, Andělé všedního dne*), sedm filmů nominaci proměnilo ve výhru (*Knoflíkáři, Pelíšky, Samotáři, Horem pádem, Sluneční stát, Mamas & Papas, Tři bratři*). Zároveň tyto filmy často reprezentují českou kinematografii na zahraničních festivalech, snímky *Knoflíkáři, Samotáři, Horem pádem* či *Mamas & Papas* navíc byly v zahraničí i oceněny.

4.3. Tematické členění filmů

Zatímco dosud jsem snímky členila dle typu syžetu, nyní se budu zabývat dominantními tématy, která se v nich vyskytují. Z výše uvedených rozborů českých snímků se síťovým narativem je patrné, že ve filmech se objevuje několik neustále se opakujících témat. Tyto snímky by se tak daly rozdělit do šesti kategorií podle toho, o jakém tématu primárně pojednávají. Jelikož se ve sledovaných filmech objevuje více příběhových linií, což často poskytuje platformu pro zakomponování několika námětů, některé snímky spadají do několika tematických kategorií. V této kapitole proto tato témata identifikuji a filmy začlením do několika skupin. Současně srovnám témata objevující se v české a zahraniční produkci.

První skupinou jsou FILMY O RODIČOVSTVÍ, jejichž představiteli jsou snímky *Proměny, Mamas & Papas* a *Horem pádem*. Hlavním tématem je zde rodičovství ve všech svých podobách. Zpravidla se v nich objevuje pár,

který si dítě přeje, ale bojuje s neplodností, a na druhé straně několiknásobná matka, jejímž problémem je finanční tíseň a s tím spojená nemožnost děti zabezpečit. Do toho mohou dále vstupovat otázky potratu a ztráty dítěte. Důraz je v případě těchto snímků kladen především na ženské hledisko. Snímky z této kategorie mají velké množství svých zahraničních protějšků, za všechny uveďme alespoň *Nine Lives* a *Mother and Child* (2009, rež. Rodrigo García).

SAMOTÁŘSKÝMI FILMY nazývám kategorii filmů, jejichž hrdinové jsou obklopeni velkým množstvím postav, ale přesto si v životě připadají osamoceni, ztraceni a svým způsobem stále hledají sami sebe. Řadím sem snímky *Knoflíkáři*, *Samotáři*, *Zoufalci*, *Sněženky a machři po 25 letech* a částečně i *Klauny*, ve kterých je ukázkou osamocení postava Viktora. Ten je sice neustále v přítomnosti své nemocné ženy, tu však za společnost považovat nemůže. V *Samotářích* je to postava Petra, který se po rozchodu s Hankou se svými pocity svěřuje v rádiu, jež poslouchá spousta posluchačů, přičemž on je v rozhlasovém studiu sám. Stejně tak Jakub se nachází v samotářské bublině způsobené marihuanovým opojením, kvůli kterému zapomene i na to, že má přítelkyni. Ve *Sněženkách a machrech po 25 letech* potom všechny postavy přijíždějí na chatu odpoutat se od svého běžného života, který není podle jejich představ, a ve kterém jsou převážně samy. Postavy ze *Zoufalců* jsou zase buď single, nebo v nefunkčním vztahu, ve kterém se můžou spolehnout jen samy na sebe. Ještě hůř na tom v závěru zůstávají Dagmara, Otakar a Tonda, které zbytek skupiny ponechá v plánu společného bydlení samotné. Podobně vykořeněné postavy nalezneme i v americkém filmu *Čekání na zázrak* (*Powder Blue*, 2009, rež. Timothy Linh Bui), v němž se střetávají příběhy několika osamocených lidí žijících v Los Angeles.

Ačkoliv by se jako VZTAHOVÉ FILMY daly označit všechny síťové narativy, přesto se zde vyskytuje skupina, v níž mají vztahy (ať už milostné, přátelské či rodinné) významnější roli, resp. jsou hlavním tématem. Jsou to snímky *Duše jako kaviár*, *Milenci a vrazi*, *Láska je láska*, *Definice lásky*, *Andělé všedního dne* a *Intimity*. Postavy v nich věnují veškerou svou energii budování, opravování či ukončování vztahů s dalšími postavami. Paradoxní je, že protagonisté se navzájem často znají méně, než je tomu

ve filmech, kde je důraz kladen na jiné téma. Například v *Definicích lásky* jsou jednotlivé příběhové linie propojeny pouze skrze přítomnost postav v nákupním centru, ve filmu *Intimity* je to nonstop bar. Ze zahraničních snímků se síťovým narativem, které kladou důraz na mezilidské vztahy, uveďme *Lásku nebeskou* (*Love Actually*, 2003, rež. Richard Curtis), *Až tak moc tě nežere* (*He's Just Not That Into You*, 2009, rež. Ken Kwapis) či *Na sv. Valentýna* (*Valentine's Day*, 2010, rež. Garry Marshall).

V neposlední řadě se v několika snímcích objevují i odkazy na minulost spojenou s komunistickým režimem. Tuto kategorii nazývám FILMY VYROVNÁVAJÍCÍ SE S MINULOSTÍ. Tu představují především *Pelíšky*, jejichž příběh je celý postaven na snaze vykreslit realitu doby konce šedesátých let minulého století. Řádím sem však i snímek *Horem pádem*, kde se Petr vrací z Austrálie, kam v době před revolucí emigroval. Toto rozhodnutí ochladilo jeho rodinné vztahy. Svou osmnáctiletou sestru vidí poprvé v životě, s otcem se za celou dobu ani jednou nepokusil spojit. On ani jeho matka tak například netušili, že otec získal v restituci pražskou vilu a jedním z témat se stává vyplacení matky. Třetím filmem, který sem spadá, jsou *Klauni*. Prvotní impuls je zde stejný jako v *Horem pádem*. Oskar se vrací do Čech z Francie, kam emigroval před více než dvaceti lety. Jeho odchod mu na straně jedné pokazil vztah s dcerou a vnučkou, kterou při svém návratu vidí poprvé. Na straně druhé je kritizován bývalým kolegou Viktorem za svoje divadelní udavačství v minulém režimu. V souvislosti s tím se ve filmu objevují narážky na cenzuru a omezování. Staré vztahy se Oskarovi obnovují stejně těžko jako Petrovi v *Horem pádem*. *Knoflíkáři* sem spadají díky svému odkazu na druhou světovou válku, jehož nositelem je zde americký pilot. Mezi zahraničními filmy potom svým odkazem k událostem minulým vynikají snímky *Zelený drak* (*Green Dragon*, 2001, rež. Timothy Linh Bui), jehož děj vychází z následků vietnamské války a je zasazen do sedmdesátých let, a *Černobílý svět* (*The Help*, 2011, rež. Tate Taylor), který pojednává o rasové nenávisti v Mississippi padesátých let minulého století.

Zvláštní kategorii tvoří SILNĚ STYLIZOVANÉ FILMY (*Post Coitum*, *Po hlavě... do prdele*, *Tři bratři*), ve kterých je množství vystupujících postav jen doplňkem k jejich výtvarné, stříhové či vztahy relativizující

stylizovanosti. Ve spojení s prvními dvěma snímky bych se nebála užít označení „narativně-stylový experiment“. V prvním z nich jsou postavy mezi sebou propojeny sexuálními vztahy existujícími na bázi absolutní promiskuity. Obohaceny jsou expresivním herectvím a poněkud zkresleným pohledem postav na realitu světa. Ve filmu *Post Coitum* je lidské jednání zredukováno na chování ovlivněné chťicem, přičemž tento okamžik je zde zdůrazněn výrazným zezelenáním duhovek postav, do kterých v tuto chvíli vstupuje zvířecost. Jednání postav je doháněno do extrémů, což má zřejmě symbolizovat, čeho všeho je člověk schopen, když je poháněn svými základními instinkty. Stejně je tomu i ve snímku *Po hlavě... do prdele*, jehož vyhrocené zápletky mají místy až parodický charakter (což vyplývá z užití komediálního žánru, do kterého je zasazena gangsterská zápletky). Do této kategorie však spadá také kvůli scénám prezentujícím vraždy a scéně zobrazující porod, které explicitně ukazují detaily v českém filmu běžně skryté. *Tři bratry* sem řadím kvůli jejich veršovaným a zpívaným dialogům, expresivnímu herectví a autorské interpretaci tří notoricky známých pohádek, čímž se vymykají všem ostatním analyzovaným filmům. Ze zahraničních filmů do této kategorie řadím *Atlas mraků* (*Cloud Atlas*, 2012, rež. Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski), který propojuje šest příběhů odlišných žánrově, časově i prostorově, kdy každý z nich pracuje se svébytnou výpravou.

Poslední skupinou jsou VESNICKÉ TAŠKAŘICE Zdeňka Trošky (*Kameňák 1–4*¹²⁷, *Babovřesky 1–2*), které se svým svérázným způsobem snaží reflektovat veškeré aktuální dění. Objevují se v nich explicitní narážky na minulý režim, druhou světovou válku i snaha o kritiku současného politického dění, romská otázka, problémy církve, rozpad rodinných hodnot, poukázání na neutěšenou situaci ve školství, zdravotnictví či armádě. Jde tak o jakési fraškovité zobrazení češství, které se snaží zobrazovat aktuální společenskou situaci s notnou dávkou nadsázky, ačkoliv žádné ze zmíněných témat není výraznější než témata ostatní. Postavy jsou zde pouze nositeli humoru, tyto problematiky hlouběji neřeší a nezaujímají

¹²⁷ Řadím sem i *Kameňák 4*, jehož režisérem je Ján Novák, jelikož jde o narativně nevymykající se pokračování série.

k nim žádná stanoviska. Šíře reflektovaných skutečností je tak spíše způsobena rozsahem záběru, který mají současné anekdoty.

Jediným filmem s určitým sociálním apelem tak zůstává *Sluneční stát*, který se snaží věrně zobrazovat špatné životní podmínky dělníků žijících na Ostravsku. Všechny postavy v něm žijí v nepříznivém sociálním postavení a snaží se vyrovnat se ztrátou práce, což působí jako kritika zacházení s dělnickými profesemi. Podobný obraz společnosti podává snímek *Tři sezóny* (*Three Seasons*, 1999, rež. Tony Bui), který se odehrává v současném Vietnamu a postavy si v něm vydělávají na živobytí v drsných podmínkách.

Důležité je také zmínit, že ačkoliv filmy řadím do jednotlivých tematických kategorií, často jde o snímky hraniční. Nejvýrazněji se to projevuje ve snímku *Horem pádem*, kde můžeme nalézt kromě témat rodičovství, zločinnosti a vyrovnání se s minulostí také fanouškovství, rasismus, xenofobii, kriminalitu současného světa či otázku imigrace. Stejně tak ve snímku *Klauni* hrají kromě samotářství a vyrovnání se s minulostí velkou roli témata vážných nemocí a složitosti mezilidských vztahů. *Knoflíkáři* zase prezentují na jedné straně různé formy psychického vyšínutí, na straně druhé se zabývají i tématem druhé světové války a vyrovnání se s hrůzami minulosti.

Při porovnávání se zahraniční produkcí je potřeba poukázat na to, že české filmy na své zahraniční předchůdce často odkazují i stylisticky. Titulková píseň *All That Matters* ze závěru *Andělů všedního dne* je velmi podobná podkresové hudbě z úvodních titulků *Magnolie*. *Po hlavě...do prdele* zase koláží záběrů místy připomíná *Časový kód* (*Timecode*, 2000 rež. Mike Figgis), ve kterém jsou po celou dobu syžetu čtyři samostatná okénka prezentující příběhy jednotlivých postav. Úvodní titulková sekvence z tohoto filmu je zase aluzí na *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*. Tónování ve filmech *Horem pádem* a *Intimity* se podobá barevnosti jednotlivých příběhových linií ve filmech Alejandra Gonzáleze Iñárritua. Tmavé záběry z *Proměn* potom připomínají pochmurné záběry ze *Zkurvené noci*.

Na druhou stranu se české snímky vymykají v tom, že v žádném z uvedených českých filmů se neobjevuje aspekt globalizace, na který

například *María del Mar Azcona* upozorňuje jako na specifikum snímků s více protagonisty. Postavy sice na začátku syžetu přijíždí ze zahraničí (Oskar v *Klaunech*), či do něj v závěru odcestují (Petr v *Horem pádem*), v jednom případě navíc postava odjíždí v průběhu syžetu na dovolenou na jiný kontinent (Irena v *Mamas & Papas*). Nikdy nedochází k tomu, že by jeden z protagonistů žil v jiné zemi, kde by se odehrával jeho příběh paralelně s těmi, co se odehrávají v Česku. Za výjimku by mohli být považováni *Knoflíkáři*, ve kterých se jedna povídka odehrává v Japonsku. Ta však slouží pouze jako vysvětlení návratu ducha amerického pilota a po jejím ukončení už se do Japonska syžet nevrací. Všechny snímky jsou tak primárně situovány do České republiky, většinou i do jednoho města. Mezi sledovanými snímky se tedy nevyskytuje žádná česká varianta *Babelu*, ve kterém se odehrávají čtyři paralelní příběhy na třech kontinentech světa.

Stejně je to potom i s malou časovou rozmanitostí, ve které se snímky odehrávají. Kromě už zmíněných *Knoflíkářů*, kde je jedna povídka situována do padesátých let minulého století a zbývající se odehrávají v současnosti, a *Tří bratrů*, jejichž syžet prezentuje události odehrávající se v rozmezí sta let, jsou všechny snímky situovány do jednotného časového rámce. Nedochází tak ke konstantnímu propojování paralelních, několik let od sebe vzdálených časových rovin jako v *Hodinách* či *Atlasu mraků*. S výjimkou *Pelišků* a *Milenců a vrahů* je dobou, do které je děj situován, současnost.

5. Naratologická analýza filmu *Andělé všedního dne*

V této části práce podrobím naratologické analýze film Alice Nellis *Andělé všedního dne*. Jak již bylo zmíněno, výběr tohoto filmu nebyl náhodný, ale vedlo mě k tomu hned několik důvodů. Zaprvé se jedná o jeden z posledních snímků, který byl před začátkem vzniku této práce uveden do kin, a já jsem se snažila zvolit snímek co možná nejvíc aktuální. Zadruhé se jedná o ukázkový síťový narativ, který pracuje se čtyřmi liniemi vyprávění, a navíc je příběh ozvláštněn zásahy nadpřirozena. Zatřetí užívá k propojení jednotlivých příběhových linií velmi inovativních postupů, na které bych chtěla poukázat. A začtvrté se jedná o film režisérky, která k této formě, zdá se, inklinuje. Výše už byl rozebrán její dřívější snímek *Mamas & Papas* a jistá míra ansámblovosti se objevuje i v jejích dalších filmech – *Ene bene* (1999), *Výletu* (2002) či *Revivalu* (2013).

Andělé všedního dne jsou snímkem z roku 2014, který vznikl podle předlohy stejnojmenného románu Michala Viewegha. Svou analýzu začnu stručným shrnutím děje, dále se budu zabývat tématy, která se ve snímku vyskytují, a v samostatné podkapitole se budu věnovat syžetu filmu. Cílem je ukázat, jakými způsoby film dosahuje propojování zdánlivě nesouvisejících příběhových linií. Pro lepší ilustraci těchto propojení jsem vytvořila i diagram vztahových vazeb mezi hlavními postavami filmu, do přílohy vložila několika screenshotů, segmentaci syžetu a seznam jednotlivých propojení mezi samostatnými příběhovými liniemi. V závěrečném shrnutí potom zařadím film do taxonomie Charlese Ramireze Berga.

5.1. Stručné shrnutí děje

Analyzovaný snímek nejenže prezentuje osudy většího množství postav, ale zároveň jsou tyto postavy rozděleny do dvou skupin, jejichž protínající se příběhy jsou divákovi předkládány ve dvou paralelních liniích. Na straně jedné čtyři andělé, kteří jsou pozorovateli dění stejně jako diváci, ale do jisté míry mohou ovlivnit konání druhé skupiny protagonistů, na straně druhé vztahový propletenec osmi lidí. Při pozorném sledování se však můžeme dopočítat čtyř do jisté míry samostatných příběhů.

Učitel autoškoly Karel žije se svou ženou Marií dvacet sedm let. Dnes má zemřít a jeho jedinou nadějí na záchranu je, že ve vyhaslém vztahu, který už jednoduše pouze „je“, vzbudí opět pocit zamilovanosti. Pokus andělů vyburcovat ho k tomuto činu však končí neúspěchem a Karel tak umírá pod stožárem pouliční lampy.

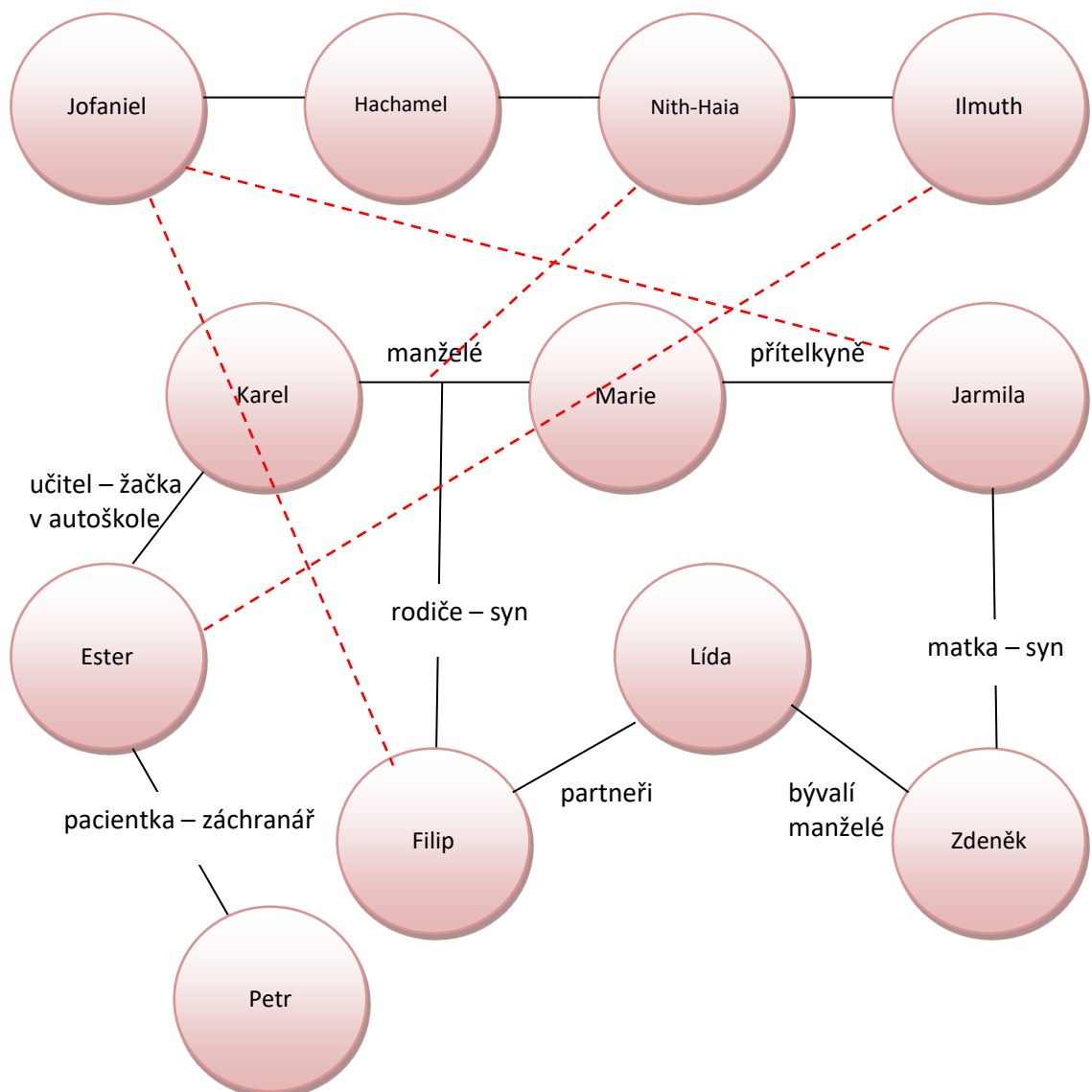
Jejich syn Filip se dostal do komplikované životní situace, když se zamiloval do Lídy, manželky svého kamaráda Zdeňka. Nyní žije s ní a jejich dětmi v domě, který vybudoval Zdeněk. Do šťastného soužití dvou zamilovaných lidí má ale jejich vztah daleko. Lída je neustálým terčem citového vydírání svého bývalého manžela a to ovlivňuje život nejen jí, ale i všech blízkých. Vážnost situace potvrzuje v jistém smyslu vrcholná scéna jejich příběhu, to když uprostřed milostného aktu Lída požádá Filipa, zda by ještě jednou nezavolal Zdeňkovi a nepromluvil si s ním.

Zdeňka celá záležitost dostala na dno, přišel o práci, začal pít a nyní směřuje svou životní cestu k sebevraždě. Celou záležitost s ním hluboce prožívá jeho matka Jarmila, dlouholetá kamarádka a spolupracovnice Marie. Jarmila dává tento stav Marii za vinu a při každém setkání ji ignoruje. Jejich přátelství opět spojí až osudová tragédie, která je zasáhne obě. Když se Zdeněk v opilosti vydá na Nuselský most, ze kterého skočí, nechtěně se stane příčinou nejen své smrti, ale i smrti Karla, na jehož kapotu dopadne.

Poslední příběhová linie, která se odehrává zdánlivě separátně od ostatních, je příběh čerstvé vdovy Ester a pracovníka záchranné služby Petra. S Ester se poprvé setkáváme čerstvě po úmrtí jejího manžela. Rozhodne se vzít si kondiční jízdy v Karlově autoškole, aby mohla řídit auto, které jí po manželovi zůstalo. V momentě, kdy dojde ke klíčové srážce dvou aut, se v Karlově autě také nachází, jako jediná účastnice však autonehodu přežije. Z auta ji vyprostí právě Petr, o kterém se následně dozvídáme, že před nedávnem přišel o matku, o níž se před smrtí také dlouhodobě staral, tak jako Ester o svého manžela. Že jejich příběhové linie směřují ke spojení, nám film za celou dobu nenapoví ani v nejmenším, jedná se tak o nejpřekvapivější rozuzlení.

5.2. Diagram vztahových vazeb ve filmu *Andělé všedního dne*

Následující diagram zobrazuje vztahy mezi jednotlivými postavami ve filmu *Andělé všedního dne*. Černá linka značí formu vztahu, kterou mezi sebou postavy mají, přičemž mezi anděly jde o vztah kolegiální. Červené pojitko ukazuje, které postavy andělé svým vnuknutím či svými činy ovlivnily. Dohromady tak jednotlivá propojení tvoří vztahovou síť, která je pro film se síťovým narativem typická.



Zdroj: Vlastní zpracování.

5.3. Témata filmu

Hlavním tématem filmu jsou mezilidské vztahy ve všech svých podobách. Manželství, rodičovství, kamarádství, milenectví, ale i vztah k Bohu a tenká hranice mezi nimi. Vztah nadřazenosti a podřazenosti mezi normálními bytostmi a anděly, kteří mají osudy lidí do velké míry ve svých rukou, přičemž důvody jejich konání nejsou objasněny. Proč dělají pro záchranu Karla tak málo, když by ho mohli zachránit jediným vnuknutím? Proč je splněno Karlovo poslední přání, zatímco Zdeněk umírá sám, opuštěný, zoufalý? Proč jejich jednání místy působí, jako by si s obětmi božské vůle pouze hráli?

Za jakýsi alibistický pokus o omluvu jejich chování může být považován Jofanielův povzdech ve chvíli, kdy se snaží Petr vyprostit Ester zpod palubní desky havarovaného vozu.

Jofaniel: „Já mám někdy pocit, že si z nich normálně dělá srandu.“

Nith-Haia: „Jenom jestli si tak trochu nedělá srandu z nás.“

Na druhou stranu svým zájmem o jednání postav andělé jejich vztahy také někdy nechtěně ovlivňují, to například když se Marie z ničeho nic rozhodne ve školní jídelně jít udobřit s Marií. „Oni nás sice nevidí, ale někteří naše myšlenky tak trochu cítí,“ vysvětluje vzápětí Nith-Haia udivené Ilmuth. Většinou jde však o cílené vnuknutí, kterým nutí postavy k činu. Zprostředkovatelkami vztahu mezi lidmi a Bohem jsou zde pak jeptišky, které pomáhaly Ester s péčí o manžela a nyní se jí snaží pomoci vyrovnat se s jeho ztrátou. V jejich rozhovoru přitom také dochází ke střetu zpochybnění a obhajoby božské přítomnosti, přičemž jeptišky žádají Ester o přehodnocení svého vztahu k Bohu.

Ester: „Já jsem nikdy nedokázala věřit. Asi se mi nedostalo daru víry. (...) A tímhle se to ještě zhoršilo. Pořád si říkám, jakej tohle všechno mělo smysl? To se fakt narodil jenom proto, aby se chvíli lidem vrtal v zubech, lezl po skalách, a pak

umřel? Proč ho Bůh stvořil do velikosti XL? Aby z něj potom zbyla tahle krabice? Vám to nějaký smysl dává? Mně ne.“

Jeptiška: „My taky někdy pochybujeme o svojí víře, tak vy byste zase někdy na oplátku mohla zapochybovat o svojí nevíře.“

Všechny vztahy v průběhu fabule projdou změnou, takže mají na konci jiný charakter než na začátku. Lída s Filipem jsou původně neznámí lidé, ze kterých se stanou životní partneři. Vztah Karla s Ester se na chvíli stane poměrem mileneckým, kamarádský vztah mezi Marií a Jarmilou se nejprve změní v nenávisť a následně se zase udobří. Ester s Petrem se z neznámých lidí stanou přáteli. Manželství Marie a Karla Karlovou smrtí zanikne, Zdeňkovo chování už po jeho smrti nebude muset trápit Jarmilu. Podstatu těchto vztahů pak výstižně definuje Karel, když ve scéně u baru Ester odpovídá na otázku, co mu manželství dalo a vzalo.

Karel: „Mně někdy připadá, jako bychom se navzájem okradli. Jako by z nás dvou zůstalo jen půl.“

Za klíčové téma snímku se však dá považovat i smrt a její nevyzpytatelná všudypřítomnost, kterou jsou protkány všechny příběhové linie. Ester a Petr se se smrtí blízké osoby vyrovnávají po celou dobu syžetu, neboť o své blízké přišli už před jeho začátkem. Ostatní to teprve čeká. Zatímco smrt Karla se zdá být nezvratnou událostí, které se nelze vyhnout, a o jejímž příchodu je divák informován hned v prvních minutách filmu, příchod Petrovy smrti je zmíněn až v sedmačtyřicáté minutě filmu. O to větší prostor je potom věnován jeho přípravě na sebevraždu. V závěru jsou pak smrtí blízké osoby zasaženy všechny přeživší postavy.

Třetím, ne však nejméně důležitým aspektem filmu, je andělská přítomnost, která zde má dvojí podobu. Na jedné straně je to jakýsi „lidský“ pohled na jednání andělů zpřítomněný v podobě Jarmiliny záliby ve vykládání andělských karet, na straně druhé je to existence skutečných andělů. Na začátku filmu se objevují nájezdy kamery do oken domů, které

mají evokovat přilet andělů do místnosti. Pokud se andělé netouží zjevit, jsou pro lidi neviditelní. Scény, ve kterých se objevují pouze andělé, jsou situovány do vysokých míst – na mosty, na střechy paneláků. Je zde patrná snaha přiblížit se nebi, vzbudit v divákovi pocit božské přítomnosti. Jak již bylo zmíněno výše, ve filmu dojde i na otázky zpochybňující božskou existenci. Ne však pouze ze strany lidí, ale i ze strany vykonavačů jeho vůle – andělů – kteří se ve scéně na střeše mrakodrapu sami táží, zda Bůh vůbec existuje. Až jakýsi parodický nádech má potom scéna, ve které se Jarmila zjeví Jofaniel jakožto „anděl Uriel“. Parodií sám sebe zobrazí andělství v podobě, na jakou je Jarmila zvyklá ze svých karet. Sám to ale nakonec nevydrží, ze své role vypadne a poručí jí, aby karty, knihy i křišťál zahodila a začala si užívat skutečného života. Snaha o napodobení zjevení tak, jak si ho Jarmila představuje, se tedy nakonec zvrtné ve výklad toho, jak si má nadále ve svém životě počínat. V rámci jeho monologu zazní i důležitá myšlenka filmu, že „štěstí je čas“. Čas, který by postavy rády strávily na tomto světě, se svými blízkými, žijící. Film však v divákovi opakovaně vzbuzuje pocit časového nedostatku, kterým se budu podrobněji zabývat níže.

5.4. Syžet

Na úvod filmu se objevuje několik ustavujících záběrů, které divákovi umožňují okamžitou orientaci v prostoru a čase. První záběr zachycuje provoz na Nuselském mostě, čímž jasně stanovuje místo, kde se nacházíme – Prahu. Šero a rozsvícené pouliční osvětlení napovídá, že jde o noční hodinu. To potvrzuje druhý záběr, ve kterém projíždí tramvaj č. 55, což je noční linka. Třetí záběr pak tuto dobu maximálně konkretizuje, neboť ukazuje pouliční hodiny, na nichž je čas 22:50. Tyto ustavující záběry se objevují v průběhu celého filmu a důraz je kladen především na ujasnění přesného času. Záběr na hodiny se ve filmu objevuje pětadvacetkrát.¹²⁸ Tím je v divákovi neustále posilován pocit časové tísně, neboť nekompromisně přibližuje čas Karlovy a Zdeňkovy smrti, deadline, ke kterému film přímočaře směřuje. Jedinými momenty, kdy dochází k relativizaci času, je večeře Karla, Marie a anděla Nith-Haia, při které andělé zastaví lidem čas,

¹²⁸ Screenshot několika záběrů na hodiny se nachází v příloze č. 19 na konci práce.

aby se sami poradili, co budou dál dělat, a dále zastavení času při průjezdu Karla a Ester myčkou aut. Syžet klade velký důraz na to, aby se divák zorientoval v času fabule, čehož je dosahováno nejen záběry na hodiny, ale i častým slovním komentováním ze strany andělů toho, kolik času zbývá do Karlovy a Zdeňkovy smrti.

Následující sekvence několika rychlých scén nám zběžně ukazuje současnou polohu a stav všech protagonistů, o kterých nám syžet zatím nic neprozradil. Karel a Marie se chystají jít spát, Filip s Lídou sestavují dětskou trampolínu, Zdeněk se povaluje na gauči u Jarmily, která si čte, a Ester si v posteli zkouší testy do autoškoly. Petrova příběhová linie je do syžetu zakomponována se snahou o co největší zmatení diváka, neboť jeho přítomnost ve fabuli se syžet snaží co nejdelší dobu tajit, a tak místo něj na začátku vidíme pouze projíždějící sanitku, ve které se však Petr jakožto záchranář s velkou pravděpodobností nachází. K zdůraznění místa, času a situace, ve které se jednotlivé postavy v tu kterou chvíli nacházejí, bývá užito křížového střihu. Tento střih je přitom užíván velmi dynamicky, neboť syžet se neustále snaží diváka informovat o tom, co která postava zrovna dělá, a střihy mezi jednotlivými liniemi jsou velmi rychlé. Zároveň tak syžet neustále zdůrazňuje, že všechny postavy figurují ve fabuli se stejnou důležitostí.

Vztahy mezi jednotlivými postavami jsou nám objasňovány v další scéně, kde se andělé seznamují s objekty své práce. Některé informace jsou sdělovány interaktivně pomocí fotek a videí v tabletu, jiné přímo v domovech postav, kam se andělé přemisťují, aby sobě (a hlavně divákům) objasnili, v jaké životní situaci se postavy nachází. Pohledy na protagonisty jsou tak vlastně často hlediskovými záběry z perspektivy andělů. Dochází zde tedy k zajímavému ozvláštnění, kdy je jedna skupina postav (lidé) hodnocena a komentována druhou skupinou postav (anděly) a míra divákovy vědění ovlivněna tím, co andělé (ne)chtějí prozradit. K jejich odlišení však žádného stylistického prvku užito není, nacházejí se ve stejném prostoru a čase s postavami, pro jejich hlas ani vzhled není užito žádného filtru, a tak je pouze na mentální aktivitě diváka, aby vydedukoval, že andělé mají jakousi nevysvětlenou, nadpřirozenou schopnost neviditelnosti. Stejně tak pokud se andělé rozhodnou vstoupit do dění a být

spatření, jako například ve scénách s koupí Volva a donáškou pizzy, žádným formálním prvkem to zvýrazněno není. V neposlední řadě je pak potřeba upozornit na manipulaci s rozsahem informací poskytovaných divákovi – andělé zde totiž disponují neomezeným věděním, takže vzhledem k nim toho ví divák méně, ale stále více, než vědí lidské postavy.

Ačkoliv o Petrovi se prostřednictvím andělů nic nedozvíme, představení postavy třetí osobou je i u něj dodrženo, když jeho příchod domů okomentuje pavlačová drbna.

Pavlačová drbna: „(...) Chodí domů někdy nad ránem a Hermannová tuhle říkala, že dělá v nějakém nočním podniku. Jo a taky říkala, že má někde v Tróji velkou vilu. Prázdnou. Úplně prázdnou.“

V jediném komentáři, který je vyřčen až ve třinácté minutě filmu, je tak řečeno všechno, co divák o Petrovi potřebuje vědět, aby si později dal jednotlivá pojitka dohromady a zároveň vše, co syžet potřebuje divákovi sdělit, aby zmanipuloval jeho očekávání. Podruhé se film Petrově příběhové linii významněji věnuje až ve třiapadesáté minutě, jde tak o objektivně nejpotlačenější linii.

Velmi důležitá je ve filmu také role flashbacků, díky nimž se dozvídáme o minulosti postav. Zpravidla bývají užity jako dokreslení vyprávění vševědoucích andělů a jsou zastřeny mlhavým filtrem evokujícím rozmazanost vzpomínek. Velká část z nich je zprostředkována skrze andělský tablet, ale některé jsou projektovány do běžných věcí – na stěnu či obrazovku ultrazvuku, objeví se však i několik flashbacků přes celou obrazovku.¹²⁹ Současně s tím bývá za stejným účelem užito i voice-overu. Andělé komentují životy postav, doplňují informace z minulosti, prozrazují jejich budoucnost, přičemž se sami v mizanscéně nevyskytují. Častější je však jejich přítomnost v obraze, kdy jde spíše o komentář diegetický. Zatímco skrze lineární vyprávění syžet pokrývá dobu jednoho dne (přičemž po autohavárii následuje ještě krátký, časově nespecifikovaný

¹²⁹ Screenshoty zobrazení flashbacků se nacházejí na konci práce (Příloha č. 21).

dodatek toho, „co bylo dál“), zapojením flashbacků dochází k rozšíření tohoto času o několik desítek počínaje seznámením Karla a Marie. Flashforwardy jsou užity pouze k tomu, aby zobrazily události, ke kterým později dojde, a které jsou pak zobrazena ještě jednou v rámci lineárního vyprávění.

Další výrazný bod filmu, ve kterém se protnou cesty několika protagonistů, se objevuje v osmatřicáté minutě. Marie projíždí v tramvaji ulicí, po které přechází Jarmila. V pozadí vše pozoruje anděl Nith-Haia.¹³⁰ Ze stejné tramvaje zrovna vystupuje Ester, kterou v poblíž stojícím autě autoškoly čeká Karel. Filip při tom telefonuje Marii a informuje ji, že nedorazí na smlouvenou večeři. S ostatními postavami je tak spojen skrze komunikační médium. Opět je tedy divákovi ujasněno, kde se postavy ve stejnou dobu nacházejí – fyzicky jsou si blízko, ale vzájemně si zůstávají stále neznámé. Zároveň se však jedná o jedinou „míjející“ se scénu v celém filmu, ačkoliv jsou jinak tato letmá setkání pro filmy se síťovým narativem charakteristická. Za celou dobu se nestane, že by se v jednu chvíli setkaly všechny postavy na jednom místě, které by bylo vymezeno konkrétněji než hlavním městem České republiky. Stejně tak jsou ve filmu postavy, mezi kterými k žádnému spojení nedojde. Proto syžet klade takový důraz na rychlé sekvence zobrazující momentální jednání jednotlivých postav, a vytváří tak skrze střih dojem propojení i mezi postavami, které se fyzicky v mizanscéně nikdy neseťkají.

Jak už jsem dříve poznamenala, nejizolovanější postavu je v tomto směru Petr, neboť kromě toho, že se setká na místě klíčové nehody s mrtvými těly Zdeňka a Karla a seznámí se s Ester, s nikým jiným vztah nenaváže. Sobě navzájem neznámými postavami jsou pak například i Ester s Lídou, které se v záběru nikdy neseťkají, ani jinak na sebe navzájem neodkážou. Společně se všemi ostatními postavami je však spojuje scéna, kdy andělé zastaví lidem čas a v syžetu se objeví rychlá sekvence záběrů, které prozrazují, co která postava zrovna dělá. Divákovi je tak zprostředkován pohled na všech osm postav zdůrazňující jejich

¹³⁰ Screenshot záběru se vyskytuje v příloze na konci práce (Příloha č. 20).

rovnocennou důležitost pro fabuli. Podrobná tabulka zaznamenávající protnutí jednotlivých linií příběhu se nachází v přílohách na konci práce.

5.5. Závěrečné shrnutí

Snímek *Andělé všedního dne* vypráví příběh osmi postav, jejichž cesty se protínají během jednoho dne na území Prahy. Zvláštním pojítkem mezi nimi jsou především čtyři andělé, kteří pozorují a místy i ovlivňují jednání protagonistů, přičemž se pokouší odvrátit smrt dvou z nich. Ta nějakým způsobem zasáhne všechny protagonisty. Autonehoda se zde tak stává ústředním bodem propojení příběhových linií a zlomem ve vyprávění, neboť zásadně změní životy pozůstalých. Tento způsob setkání příběhových linií je přitom velmi častým jevem ve světové kinematografii, zásadním pojítkem se stává například ve filmech *21 gramů*, *Amores Perros – Láska je kurva* či *Zkurvená noc*.

Mimo tato nepřímá spojení se však postavy neustále potkávají i mezi sebou. Ve snímku se vyskytuje celkem 69 propojení mezi jednotlivými příběhovými liniemi, což znamená, že více než polovina scén se týká více než jedné příběhové linie. Nejčastějším způsobem propojení je přitom přímo jejich setkání v obraze. Druhým nejčastějším způsobem je pak propojení obrazem v obraze, což znamená, že příběh jedné postavy vstupuje do příběhu další postavy skrze nějaké obrazové médium (fotka, tablet) či flashbackem prezentovaným v části obrazu. Důraz je přitom kladen na neustálé informování diváka o tom, kde se zrovna postavy nacházejí a co dělají, čehož je dosahováno montážními sekvencemi, které se objevují téměř vždy, když syžet přesouvá svou pozornost od jedné postavy k další. Jedná se tak o velmi intenzivně propojené příběhy. Každý z protagonistů má přitom svůj vlastní cíl a žádný z těchto cílů není pro film stěžejní. Z toho jasně plyne, že jde o film spadající do nejrozšířenější Bergovy kategorie – *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*.

Závěr

Cílem této práce bylo identifikovat filmy se síťovým narativem, které vznikly v České republice po roce 1993, a ty pak zařadit do taxonomie Charlese Ramireze Berga. Následná naratologická analýza jednoho z nich měla navíc ukázat, jakým způsobem film *Andělé všedního dne* pracuje s jednotlivými příběhovými liniemi v sobě obsaženými, a jak dochází k jejich propojování. Po důkladné rešerši se mi podařilo nalézt pětadvacet snímků, které vykazují znaky Bordwellova pojmu síťový narativ. Šestnáct z nich přitom spadá do Bergovy kategorie *Ansámblových zápletek s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa*, což dokazuje, že ze všech Bergem nabízených schémat je tento druh alternativního vyprávění v českém prostředí (stejně jako ve světě) nejčastěji užívaným. Přesto však tyto české snímky vykazují určitá specifika.

V českém prostředí skutečně „čisté“ síťové narativy vznikají jen zřídka. Nejčastějším porušením postulátů této alternativní narativní struktury je nedodržení rovnoměrného prostoru, který by měl syžet věnovat osudům jednotlivých postav. Často je příběh jedné nebo více postav (byť nepatrně) nadřazenější příběhům ostatním (v *Definicích lásky* příběh Katky, ve filmu *Láska je láska* příběh Marušky, v *Kameňácích* rodina Nováková). Jinde se zase vyskytují „podpurné“ příběhové linie, které jsou oproti ostatním značně upozaděny (v *Duši jako kaviár* příběh Vladimíra, v *Babovřeskách 2* příběh Ivany a Adama a v *Andělich všedního dne* příběh Petra), přesto jsou však pro vývoj dalších příběhových linií důležité.

Filmy nejčastěji přebírají specifika této vyprávěcí formy tím způsobem, že postavy mezi sebou mají nějakou formu vztahu, protože žijí ve stejnou dobu ve stejném městě či domě. K propojování jejich příběhových linií potom nejčastěji dochází tak, že se postavy setkávají přímo v obraze. Achronologické řazení syžetu či propojení příběhů skrze místo působení postav se objevuje jen v několika málo reflektovaných filmech (*Knoflíkáři*, *Po hlavě... do prdele*, *Proměny*, *Mamas & Papas*, *Tři bratři*, *Intimity*).

Časté je navíc i opakování stejných témat, kterými se snímky zabývají. Proto jsem filmy podle těchto témat rozdělila a vytvořené skupiny

pojmenovala. „Filmy o rodičovství“ se zabývají rodičovstvím ve všech jeho podobách a zařadila jsem sem snímky *Proměny, Mamas & Papas* a *Horem pádem*. Hrdinové v „Samotářských filmech“ jsou obklopeni velkým množstvím postav, ale přesto si v životě připadají osamoceni. Představiteli této kategorie jsou snímky *Knoflíkáři, Samotáři, Zoufalci, Sněženky a machři po 25 letech* a *Klauni*. „Vztahovými filmy“ nazývám snímky, ve kterých je důraz kladen především na vztahy mezi postavami. Stejně jako ve světě má i v české kinematografii tato kategorie nejvíce představitelů, patří do ní filmy *Duše jako kaviár, Milenci a vrazi, Láska je láska, Definice lásky, Andělé všedního dne* a *Intimity*. „Filmy vyrovnávající se s minulostí“ potom ve velké míře odkazují na minulost spojenou s komunistickým režimem, představiteli jsou snímky *Pelišky, Horem pádem* a *Klauni*. *Knoflíkáři* sem spadají díky svému odkazu na druhou světovou válku. „Silně stylizovanými filmy“ nazývám snímky, které jsou v porovnání s ostatními filmy téměř narativně-stylovými experimenty. Řadím sem filmy *Post Coitum, Po hlavě... do prdele* a *Tři bratři*. Poslední kategorií jsou potom „Vesnické taškařice“ Zdeňka Trošky, které obsahují velké množství témat, ale žádné z nich není dominantní.

Podobně jako v zahraničí se i u nás začaly objevovat už v průběhu dvacátého století filmy, které by se daly označit za předchůdce síťového narativu. Několik z nich jsem zde uvedla, je však velmi pravděpodobné, že tento počet je ve skutečnosti mnohem vyšší, a poukazuji na to jako na téma k případnému zpracování. Stejně tak jsem se pouze dotkla komparace české a zahraniční produkce, která by sama o sobě vystačila na samostatnou diplomovou práci. Postupně jsou navíc produkovány další filmy, které se mohou stát předmětem těchto prací. Jen v průběhu vzniku této práce vstoupily do kin snímky *Babovřesky 3* (2015, rež. Zdeněk Troška), *Vánoční Kameňák* (2015, rež. F. A. Brabec) či *Vybíjená* (2015, Petr Nikolaev). Stejně tak i současní čeští spisovatelé vytvářejí potenciální předlohy k budoucímu zfilmování filmů se síťovým narativem, za všechny uvedme knihy *Prvok, Šampón, Tečka a Karel*¹³¹ Patrika Hartla či *Bábovky*¹³² Radky Třeštíkové.

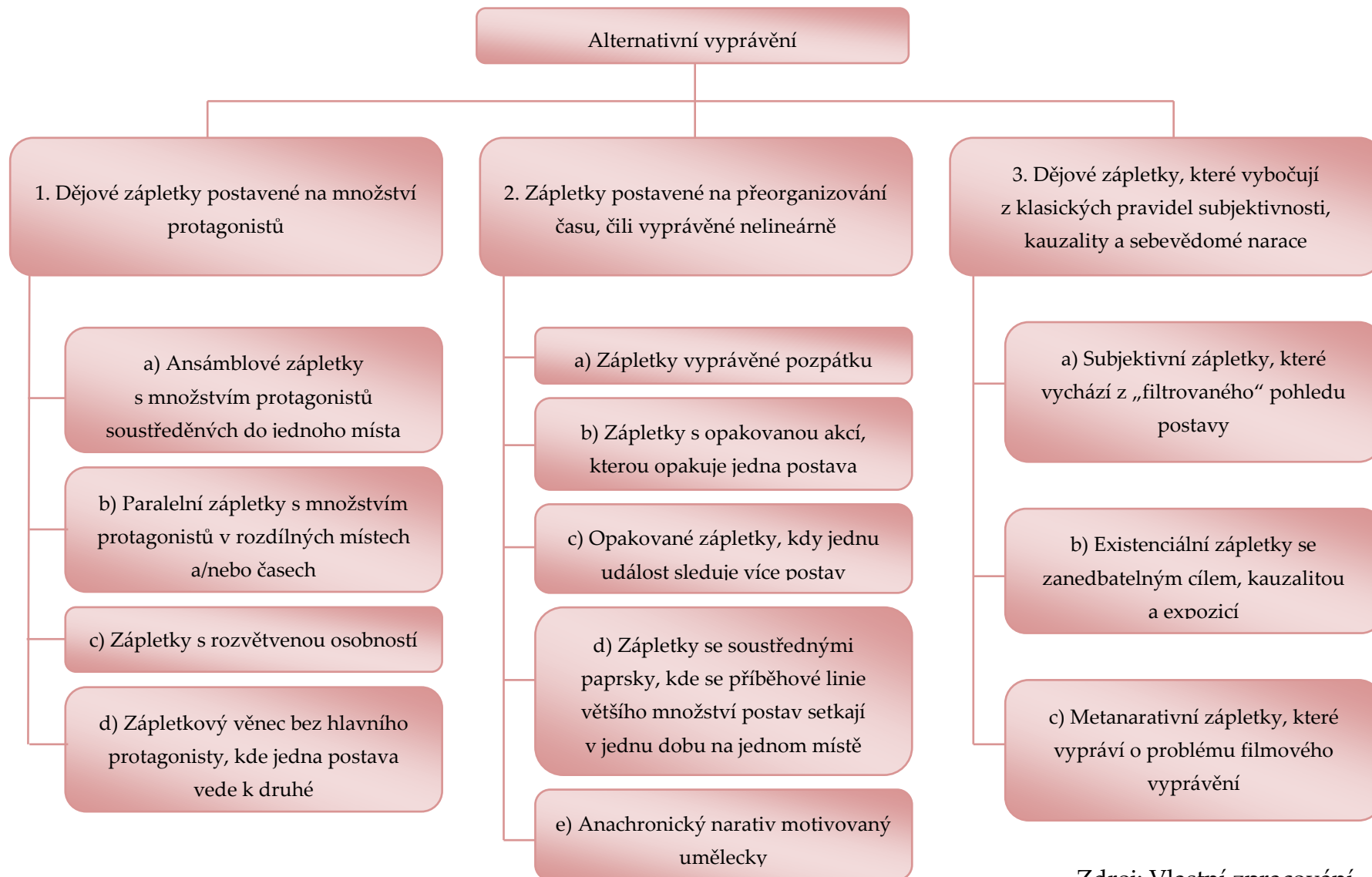
¹³¹ HARTL, Patrik. *Prvok, Šampón, Tečka a Karel*. Praha: Bourdon, 2012.

Množství nalezených snímků a poměrně pravidelná frekvence jejich vzniku dokazuje v České republice značnou oblibu tvorby filmů se síťovým narativem. Vzhledem k tomu, že se k tvorbě těchto filmů často vrací ti samí režiséři (Alice Nellis, Jan Hřebejk, Milan Cieslar, Viktor Tauš či Zdeněk Troška), dá se očekávat, že se se snímky s tímto alternativním typem vyprávění budeme nadále setkávat i v budoucnu.

¹³² TŘEŠTÍKOVÁ, Radka. *Bábovky*. Praha: Motto, 2016.

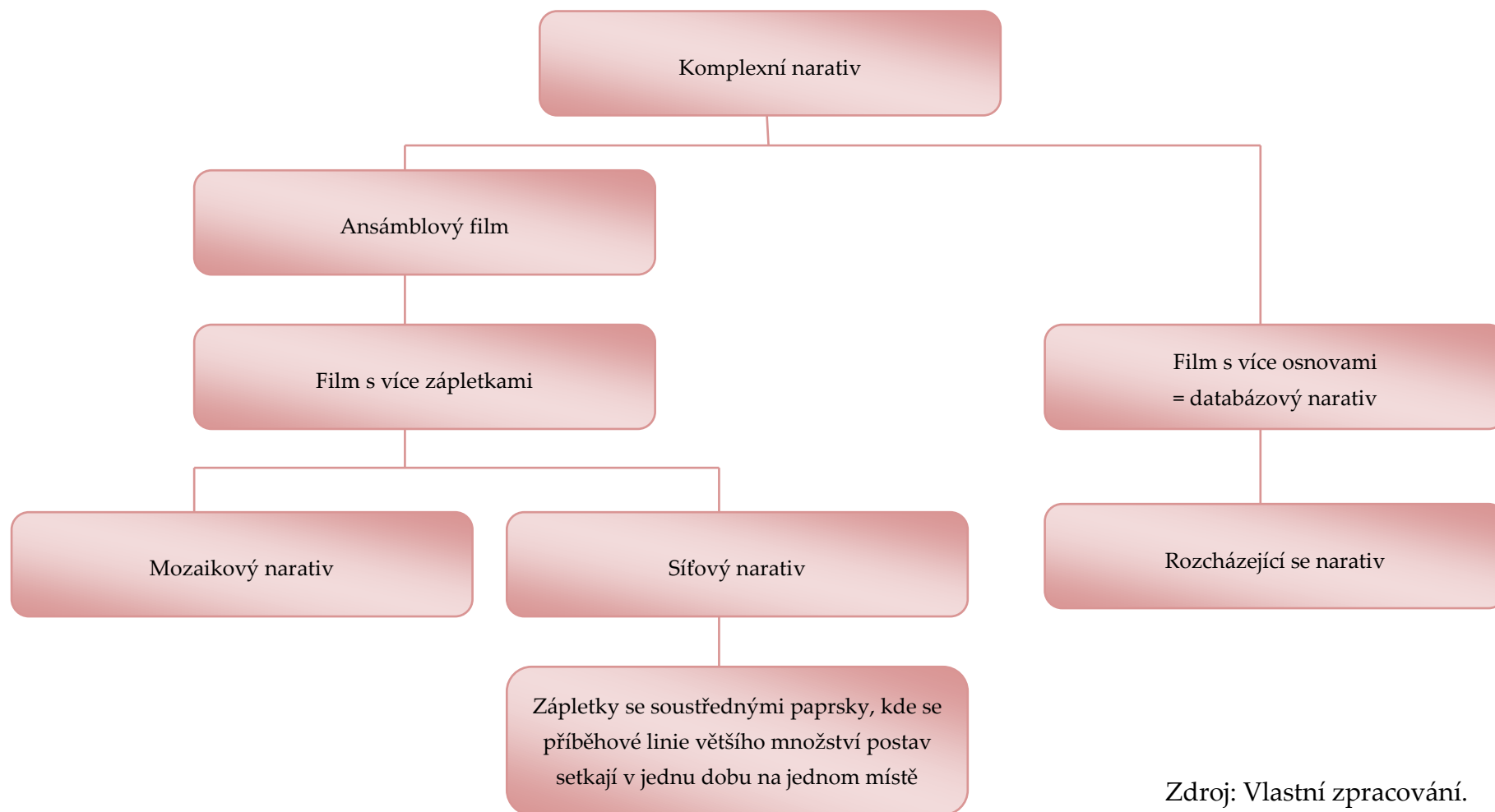
Přílohy

Příloha č. 1: Bergova taxonomie znázorněná v diagramu



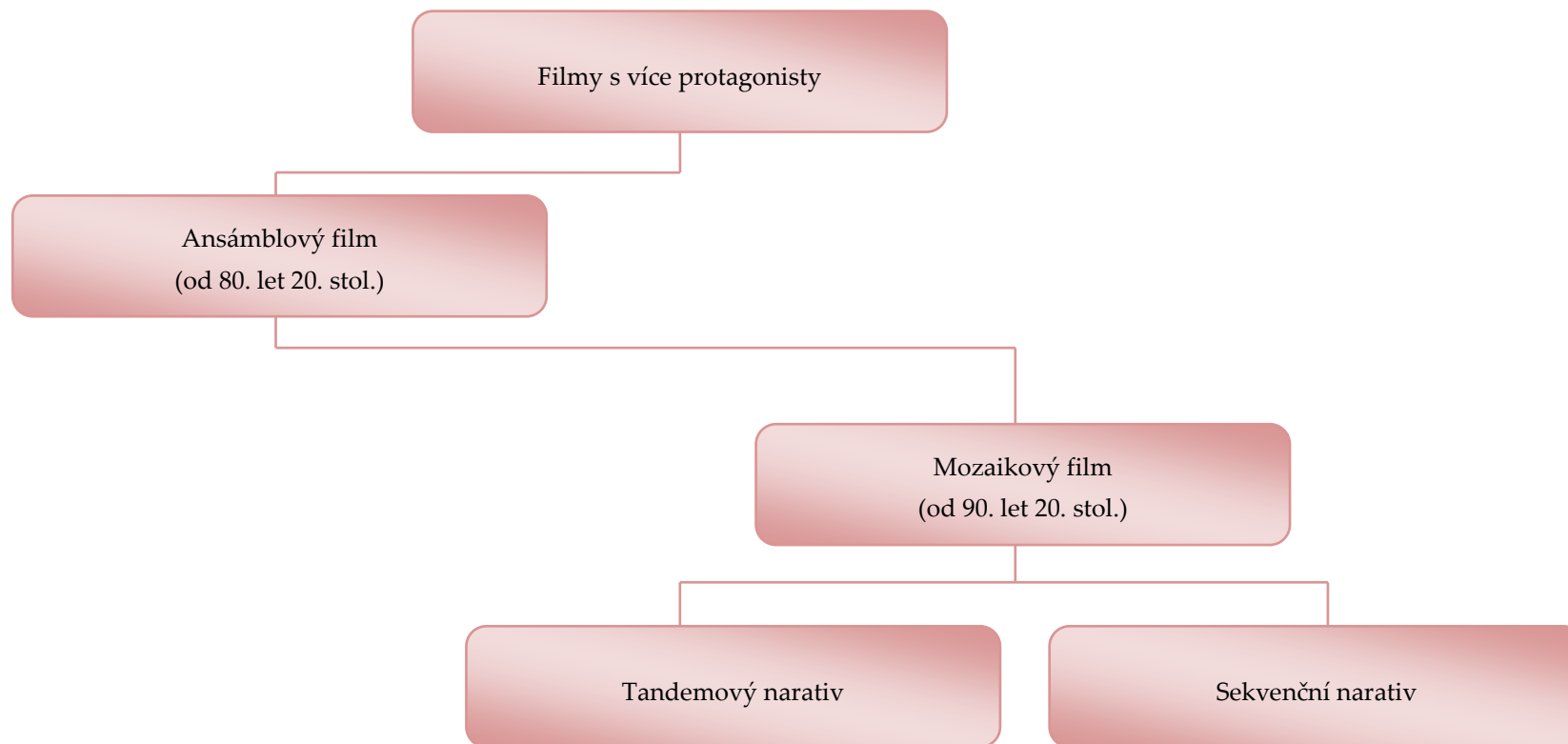
Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 2: Metodologie Petera Parshalla zobrazená v diagramu



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 3: Kategorie Marí del Mar Azcony znázorněné v diagramu



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 4: Tabulka ilustrující podobnost kategorií definovaných jednotlivými teoretiky

David Bordwell	Charles Ramirez Berg	Peter F. Parshall	María del Mar Azcona
Síťový narativ	Ansámblové zápletky s množstvím protagonistů soustředěných do jednoho místa	Mozaikový narativ	Ansámblový film
			Mozaikový film
	Zápletky se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě	Zápletky se soustřednými paprsky, kde se příběhové linie většího množství postav setkají v jednu dobu na jednom místě	Sekvenční narativ
	Zápletkový věnec bez hlavního protagonisty, kde jedna postava vede k druhé		
	Paralelní zápletky s množstvím protagonistů v rozdílných místech a/nebo časech	Síťový narativ	Tandemový narativ
Opakované zápletky, kdy jednu událost sleduje více postav			
	Zápletky s rozvětvenou osobností	Film s více osnovami	
	Zápletky s opakovanou akcí, kterou opakuje jedna postava		
	Anachronické narativy motivované umělecky	Rozcházející se narativ	

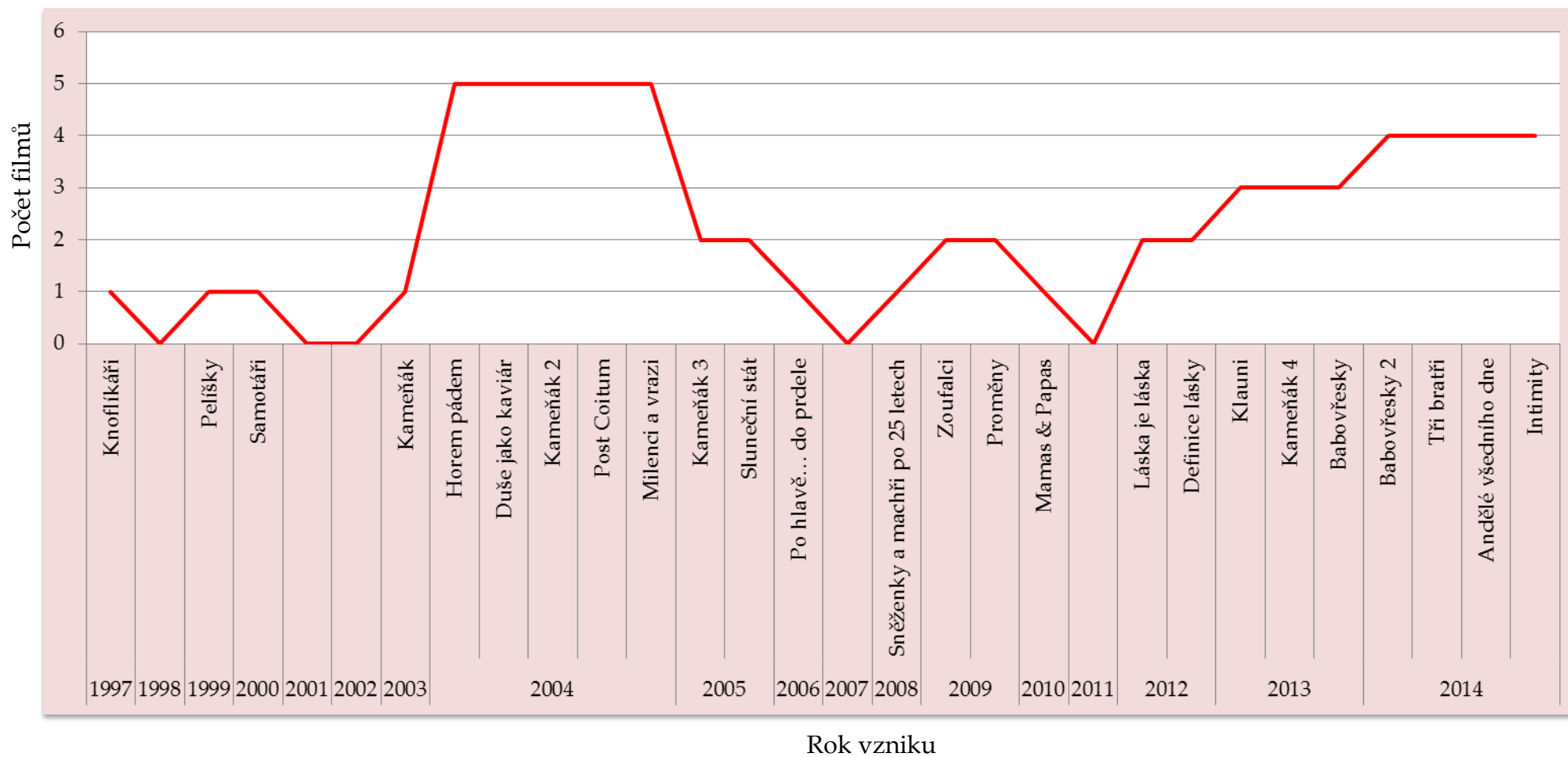
Příloha č. 5: Souhrnné zařazení filmů do Bergovy taxonomie

	1a	1b	1c	1d	2a	2b	2c	2d	2e	ansámblový film
<i>Knoflíkáři</i>				x			x			
<i>Pelíšky</i>	x									
<i>Samotáři</i>	x									
<i>Kameňák</i>	x									x
<i>Horem pádem</i>		x								
<i>Duše jako kaviár</i>	x									
<i>Kameňák 2</i>	x									x
<i>Post Coitum</i>	x									
<i>Milenci a vrazi</i>	x									
<i>Kameňák 3</i>	x									x
<i>Sluneční stát</i>	x									
<i>Po hlavě... do prdele</i>							x			

<i>Sněženky a machři po 25 letech</i>	x									x
<i>Zoufalci</i>	x			x						
<i>Proměny</i>							x			
<i>Mamas & Papas</i>							x		x	
<i>Láska je láska</i>	x									
<i>Definice lásky</i>		x								
<i>Klauni</i>				x						
<i>Kameňák 4</i>	x									x
<i>Babovřesky</i>	x									
<i>Babovřesky 2</i>	x									
<i>Tři bratři</i>								x		
<i>Andělé všedního dne</i>	x									
<i>Intimity</i>		x					x		x	

Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 6: Graf zobrazující počet produkováných filmů se síťovým narativem v České republice od roku 1997



Zdroj: Vlastní zpracování.

**Příloha č. 7: Seznam publicistických článků o českých filmech
se síťovým narativem**

1. BAKOŠ, Oliver. Čo s láskami, ktoré nikto nechce? *Illuminate*. 2001, č. 2, s. 130–135.
2. BALDÝNSKÝ, Tomáš. Kameňák. *Premiere*. 2003, s. 79.
3. BALDÝNSKÝ, Tomáš. Samotáři. *Premiere*. 2000, č. 1, s. 37.
4. BARTOŠEK, Tomáš. Duše jako kaviár. *Filmový přehled*. 2004, č. 10, s. 11–12.
5. BARTOŠEK, Tomáš. Kameňák. *Filmový přehled*. 2003, č. 3, s. 27–28.
6. BARTOŠEK, Tomáš. Klauni. *Xantypa*. 2014, č. 1, s. 106.
7. BARTOŠEK, Tomáš. Mamas & Papas. *Filmový přehled*. 2010, č. 6, s. 11–12.
8. BARTOŠEK, Tomáš. Pelíšky. *Filmový přehled*. 1999, č. 4, s. 23–24.
9. BARTOŠEK, Tomáš. Proměny. *Filmový přehled*. 2009, č. 6, s. 31.
10. BARTOŠEK, Tomáš. Samotáři. *Filmový přehled*. 2000, č. 5, s. 17–18.
11. BARTOŠEK, Tomáš. Tři bratři. *Xantypa*. 2014, č. 10, s. 106.
12. BARTOŠEK, Tomáš. Zoufalci. *Filmový přehled*. 2010, č. 1, s. 27–28.
13. BENDOVIÁ, Helena. Post Coitum – srdce s handicapem. *Cinepur*. 2004, č. 35, s. 62.
14. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Stíny, blesky, Babovřesky. *Film a doba*. 2013, č. 1–2, s. 2–9.
15. BOHÁČOVÁ, Markéta. Láska je láska. *Filmstage*. 2012, č. 1, s. 46–47.
16. BRNARD, Jan. Utěkáři. *Film a doba*. 2010, č. 2–3, s. 158–162.
17. DĚCKÁ, Eliška. Sluneční stát. *Cinepur*. 2005, č. 40, s. 57.
18. ERML, Richard. Český film a jeho herci. *Divadelní noviny*. 2000, č. 11, s. 11.
19. FILA, Kamil. Sněženky a machři po 25 letech. *Cinepur*. 2009, č. 61, s. 40.

20. FRANCKOVÁ, Ilona. Horem pádem, Kráska v nesnázích, Medvídek. *Premiere*. 2006, č. 10, s. 101.
21. FRANCKOVÁ, Ilona. Sluneční stát. *Premiere*. 2005, č. 4, s. 82.
22. FUKA, František. Po hlavě do prdele. *Cinema*. 2006, č. 12, s. 88–89.
23. HALADA, Andrej. Knoflíkáři. *Xantypa*. 1997, č. 12, s. 114.
24. HARAZÉM, Aleš. Proměny. *Cinema*. 2009, č. 4, s. 44.
25. HOLÝ, Zdeněk. Zoufalci – utopická křeč. *Cinepur*. 2010, č. 67, s. 65.
26. Horem pádem. *Cinema*. 2006, č. 12, s. 104.
27. Horem pádem. *Filmový přehled*. 2004, č. 8, s. 5–6.
28. Kameňák 2. *Filmový přehled*. 2004, č. 1, s. 29–30.
29. Kameňák 3. *Filmový přehled*. 2005, č. 2, s. 33–34.
30. Knoflíkáři. *Cinema*. 1998, č. 8, s. 84.
31. KORBAŘOVÁ, Kateřina. Po hlavě do prdele. *Filmový přehled*. 2006, č. 12, s. 15–16.
32. KŘIVSKÁ, Dita. Po hlavě do prdele. *Premiere*. 2006, č. 12, s. 80.
33. KŘÍŽ, Michal. Andělé všedního dne. *Film a doba*. 2014, č. 4, s. 228–229.
34. KUDELOVÁ, Gabriela. Horem pádem. *Premiere*. 2005, č. 5, s. 97.
35. Láska je láska. *Filmový přehled*. 2012, č. 2, s. 7–8.
36. MAREK, Petr. Po lásce aneb Chtíč a kýč. *Cinepur*. 2005, č. 37, s. 51.
37. MEJZLÍKOVÁ, Zdena. Hořký smích odcházejících klaunů. *Divadelní noviny*. 2014, č. 1, s. 11.
38. MÍČOVÁ, Pavlína. Samotáři. *Film a doba*. 2000, č. 2, s. 104–106.
39. MIKLICA, Tomáš. Tři bratři. *Cinema*. 2014, č. 9, s. 31.
40. MISE, Daniel. Samotáři. *Total Film*. 2000, č. 2, s. 91.
41. Na lidovou notečku. *Cinema*. 2012, č. 7, s. 12.
42. NĚMEC, Pavel. Proměny. *Premiere*. 2009, č. 5, s. 42.

43. NOVÁKOVÁ, Michaela. Pelíšky. *Total film*. 2000, č. 2, s. 97.
44. PAVELKA, Robert. Andělé všedního dne. *Cinema*. 2014, č. 10, s. 34–35.
45. PAVELKA, Robert. Láska je láska. *Cinema*. 2012, č. 2, s. 24–25.
46. PEŇÁŠ, Jiří. Barbaři čekají na barbary. *Divadelní noviny*. 2004, č. 18, s. 11.
47. PERLÍKOVÁ, Pavlína. Milenci a vrazi. *Filmový přehled*. 2005, č. 1, s. 11–12.
48. Post Coitum. *Filmový přehled*. 2004, č. 6, s. 19–20.
49. PROCHÁZKA, Michal. Abyste mohli žít, musíte vyjít ven!. *Divadelní noviny*. 2010, č. 9, s. 11.
50. PROCHÁZKA, Michal. Na věky ztracená generace. *Divadelní noviny*. 2009, č. 21, s. 11.
51. PROKOPOVÁ, Alena. Horem pádem. *Cinema*. 2004, č. 9, s. 58–61.
52. PROKOPOVÁ, Alena. Kameňák 3. *Cinema*. 2005, č. 2, s. 93.
53. PROKOPOVÁ, Alena. Knoflíkáři. *Film a Doba*. 1997, č. 4, s. 196–198.
54. PROKOPOVÁ, Alena. Rodinné pelíšky. *Film a doba*. 1999, č. 2, s. 94–96.
55. PTÁČEK, Luboš. Jejich pelechý a naše Pelíšky. *Cinepur*. 1999, č. 19, s. 20–23.
56. RYBÁŘ, Václav. Sněženky a machři po 25 letech. *Premiere*. 2009, č. 1, s. 37.
57. SEDLÁČEK, Jaroslav. Duše jako kaviár. *Cinema*. 2004, č. 10, s. 54–56.
58. SEDLÁČEK, Jaroslav. Duše jako kaviár. *Cinema*. 2005, č. 10, s. 104.
59. SEDLÁČEK, Jaroslav. Horem pádem. *Cinema*. 2004, č. 2, s. 30–32.
60. SEDLÁČEK, Jaroslav. Kameňák 2. *Cinema*. 2004, č. 7, s. 64–65.
61. SEDLÁČEK, Jaroslav. Knoflíkáři. *Cinema*. 1997, č. 11, s. 66–67.
62. SEDLÁČEK, Jaroslav. Pelíšky. *Cinema*. 1999, č. 5, s. 46–49.
63. SEDLÁČEK, Jaroslav. Post Coitum. *Cinema*. 2004, č. 6, s. 38–40.

64. SEDLÁČEK, Jaroslav. Samotáři. *Cinema*. 2000, č. 4, s. 60–64.
65. SEDLÁČEK, Jaroslav. Sluneční stát. *Cinema*. 2006, č. 1, s. 101.
66. SMUTNÝ, Aleš. Zoufalci. *Cinema*. 2009, č. 11, s. 45.
67. STRÁNSKÝ, Petr. Intimity. *Cinema*. 2014, č. 11, s. 46.
68. STRÁNSKÝ, Petr. Klauni. *Cinema*. 2014, č. 1, s. 37.
69. STRÁNSKÝ, Petr. Mamas & Papas. *Cinema*. 2010, č. 5, s. 32–33.
70. STRÁNSKÝ, Petr. Sněženky a machři po 25 letech. *Cinema*. 2009, č. 1, s. 32–35.
71. ŠOBR, Michal. Milenci & vrazi. *Cinema*. 2004, č. 12, s. 54–57.
72. ŠŤASTNÁ, Barbora. 2009. *Horem pádem* [online]. Premiere [citováno 1. 9. 2014]. Dostupné z:
http://premiere.maxim.cz/film/558/horem_padem.html.
73. ŠŤASTNÁ, Barbora. Duše jako kaviár. *Premiere*. 2004, č. 10, s. 89.
74. ŠŤASTNÁ, Barbora. Kameňák 2. *Premiere*. 2004, č. 1, s. 87.
75. ŠŤASTNÁ, Barbora. Milenci & vrazi. *Premiere*. 2005, č. 5, s. 80.
76. ŠŤASTNÁ, Barbora. Post Coitum. *Premiere*. 2004, č. 6, s. 79.
77. ŠŤASTNÁ, Barbora. Průvan v pelíšcích. *Film a doba*. 2004, č. 3, s. 176–178.
78. ŠTINDL, Ondřej. Knoflíkáři – o filmu Petra Zelenky. *Kritická příloha*. 1998, č. 10, s. 93–95.
79. VOSMÍK, Ondřej. Kameňák. *Cinema*. 2003, č. 2, s. 86–87.
80. VYSKOČIL, Tomáš. Kameňák 3. *Premiere*. 2005, č. 2, s. 83.
81. ZK. Knoflíkáři. *Filmový přehled*. 1997, č. 11, s. 15.
82. ŽDÁREK, Pavel. Andělé všedního dne. *Cinema*. 2015, č. 3, s. 91.
83. ŽDÁREK, Pavel. Babovřesky 2. *Cinema*. 2014, č. 10, s. 91.
84. ŽDÁREK, Pavel. Babovřesky. *Cinema*. 2014, č. 1 s. 90.
85. ŽDÁREK, Pavel. Kameňák 4. *Cinema*. 2014, č. 9, s. 92.

Příloha č. 8: Setkání několika postav na jednom místě ve filmu
Samotáři



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 9: Setkání sobě navzájem neznámých postav ve filmu
Duše jako kaviár



Zdroj: Vlastní zpracování.

**Příloha č. 10: Propojení jednotlivých linií užitím několika plánů
v záběru ve filmu *Milenci a vrazi***



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 11: Setkání postav na svatbě ve filmu *Post Coitum*



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 12: Propojení jednotlivých linií skrze koláž záběrů
ve filmu *Po hlavě... do prdele*



Zdroj: Vlastní zpracování.

**Příloha č. 13: Propojení příběhových linií skrze více plánů
v záběru ve filmu *Sněženky a machři po 25 letech***



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 14: Setkání všech postav na jednom místě ve filmu
Zoufalci



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 15: Postavy v různém čase na jednom místě ve filmu
Mamas & Papas



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 16: Anachronické zobrazení opravy střechy z hledisek více postav ve filmu *Mamas & Papas*



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 17: Promítnutí jedné příběhové linie do druhé ve filmu
Klauni



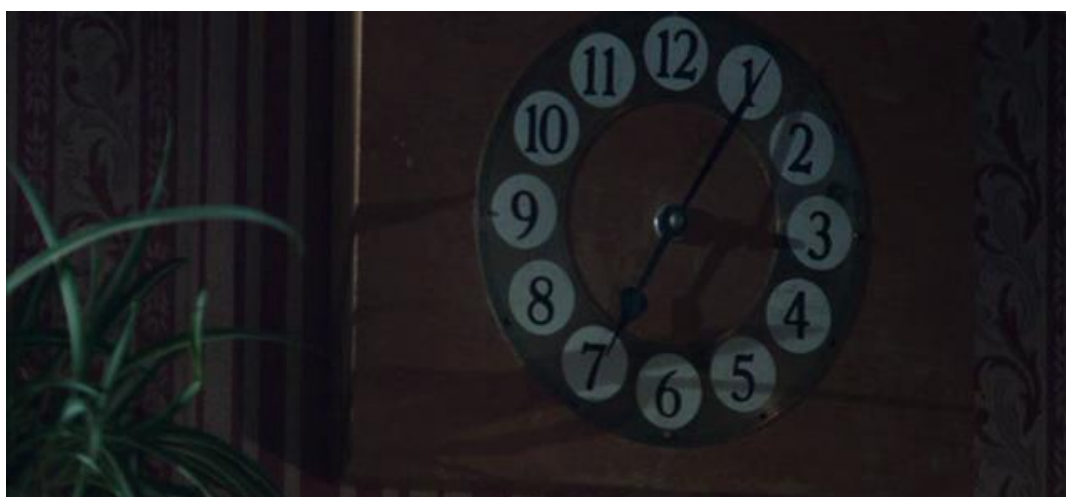
Zdroj: Vlastní zpracování.

**Příloha č. 18: Propojení různých časů skrze sebevědomou naraci
ve filmu *Tři bratři***



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 19: Zobrazení času ve filmu *Andělé všedního dne*



Zdroj: Vlastní zpracování.

**Příloha č. 20: Propojení příběhových linií užitím několika plánů
v záběru ve filmu *Andělé všedního dne***



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 21: Zakomponování flashbacků do obrazu ve filmu
Andělé všedního dne



Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 22: Segmentace syžetu filmu *Andělé všedního dne*

T - Úvodní titulky

1. Ustavující záběry.
2. První samostatná scéna andělů – na Nuselském mostě se seznamují s „Karlovým případem“.
3. Ráno Karla a Marie.
4. Ráno Ester.
5. Snídaně Karla a Marie.
 - a) Vysvětlení Karlova vztahu k autům Škoda Fabia.
 - b) Flashback: Jak vypadala Marie zmlada.
 - c) Flashforward: Vysvětlení životní situace jejich syna Filipa.
6. Ráno Jarmily a Zdeňka.
7. Karel čekající v autě.
8. Marie na cestě do práce.
9. Ester na cestě do autoškoly + Petr vracející se ze služby.
10. Snídaně Jarmily a Zdeňka.
 - a) Flashback: Vysvětlení Zdeňkovy životní situace.
11. Zdeněk zkouší nový dalekohled.
12. Karel vedoucí jízdu v autoškolě.
13. Ester v čekárně na gynekologii.
 - a) Flashback: Jak vypadal život s jejím mužem.
14. Marie při hodině češtiny.
15. Jarmila při práci ve školní jídelně.
 - a) Flashback: Svatební hostina Jarmily.
16. Zdeněk při cestě na sledování Lídy.
17. Lída s dětmi na trampolíně.
18. Filip při práci v autosalonu.
19. Jarmila snažící se dovolat Zdeňkovi.
20. Marie připravující dárky pro nevlastní vnoučata.
 - a) Flashback: Seznámení Karla a Marie.
21. Ester zkouší kamarádka z testů do autoškoly.
22. Karel vedoucí jízdu v autoškolě – andělé prozrazují jeho sexuální představy.
23. Ester v práci.
 - a) Flashback: Její péče o nemocného manžela.
24. Petr spící po službě.
25. Marie čekající ve frontě na oběd.
26. Andělé na střeše – druhá samostatná scéna andělů, kde se neobjevují jen jako komentátoři.
27. Karel telefonuje s Marií.
28. Marie sedí ve školní jídelně.
 - a) Flashback: Jak se seznámil Filip s Lídou.

b) Neúspěšný pokus Marie o usmíření s Jarmilou.

29. Zdeněk stalkuje Lídu.
30. Jofaniel v autosalonu Volvo.
31. Karel obědvá s kolegou.
32. Jofaniel s Filipem na zkušební jízdě Volvem.
33. Karel poslouchá sexuální rady od kolegy.
34. Jofaniel odhaluje Filipův vztah k otci, Lída volá Filipovi, Zdeněk ji pozoruje ze stromu.
35. Andělé pozorují Karla při obědě s kolegou a komentují, co se bude dít následující den.
36. Marie jede domů ze školy tramvají, v pozadí přechází silnici Jarmila, vše pozoruje z dálky Nith-Haiah. Marie telefonuje s Filipem, který jí vysvětluje, že nepřijde na večeři, za ním stojí Lída. Z té samé tramvaje vystupuje Ester.
37. Ester nasedá do vozidla autoškoly.
38. Jarmila doma nachází videokameru s nahraným vzkazem pro Lídu.
39. Filip s Lídou si vzkaz pouští.
40. Marie doma zběsile uklízí.
41. Ester v autošcole.
42. Filip, Lída a Jofaniel sledují Zdeněkovu nahrávku, Zdeněk je při tom pozoruje ze stromu.
43. Ester s Karlem přijíždí ke krematoriu.
44. Marie stále uklízí.
45. Jarmila si vykládá andělské karty.
46. Zdeněk kupuje lano.
47. Ester s Karlem v baru.
48. Třetí samostatná scéna andělů na střeše.
49. Ester vyzvedává manželovu urnu.
50. Marie stále uklízí.
51. Ester se domlouvá s Karlem na večerní projížďku.
52. Petr se chystá do služby.
53. Zatímco Jarmila stále vykládá andělské karty, Zdeněk se nekontrolovaně řítí autem ulicemi.
54. Karel se vrací domů z práce.
55. Ester leží v posteli po manželovi.
56. Zdeněk si kupuje kávu.
57. Nith-Haiah doručuje pizzu Marii a Karlovi.
58. Ester v posilovně.
59. Nith-Haiah si povídá s Karlem a Marií mezi dveřmi.
60. Filip s Lídou řeší zhlédnuté video.
61. Nith-Haiah večeří s Marií a Karlem.
 - a) Andělé zastaví lidem čas a radí se.
62. Ester se sprchuje.

63. Nith-Haiah odchází, Karel s Marií debatuje o nespárovaných ponožkách.
64. Jeptišky u Ester rozkládají nemocniční lůžko.
65. Karel odchází na večerní jízdu do autoškoly.
66. Filip koupe děti.
67. Opilý Zdeněk brázdí ulice v autě.
68. Jarmila se pokouší Zdenkovi dovolat.
69. Ester s jeptiškami polemizuje o božské existenci.
 - a) Flashback: Ester běží nemocniční chodbou.
70. Karel čeká u Ester pod balkónem.
71. Marie doma likviduje nepořádek po večeři.
72. Ester hází Karlovi klíčky z balkonu.
73. Petr odchází do služby.
74. Marie se snaží dovolat Filipovi, Lída s Filipem uspávají děti.
75. Zdeněk zvrací u svodidel.
76. Jarmila se stále neúspěšně snaží dovolat Zdeňkovi.
77. Jofaniel se zjevuje Jarmile.
78. Karel čeká na Ester v autě.
79. Marie jí kinder vajíčka, která byla původně pro nevlastní vnoučata.
80. Filip s Lídou uklízejí po dětech.
81. Zdeněk v opilosti řídí auto.
82. Jarmila pláče.
83. Petr si obléká záchranářský mundúr.
84. Karel pomáhá Ester s úklidem auta.
 - a) Andělé debatují u benzínky.
85. Karel s Ester v myčce aut.
 - a) Andělé zastaví čas a Ilmuth vnukne ester nápad.
 - b) Ester s Karlem se líbají.
86. Marie si doma hraje s postavičkami z Kinder vajec.
87. Zdeněk stále jede autem.
88. Jarmila likviduje své „andělské věci“.
89. Ester s Karlem se stále líbají.
90. Marie pozoruje škvíru v podlaze.
91. Lída v intimní chvíli žádá Filipa, aby zavolal Zdeňkovi.
92. Zdeněk si připravuje lano na Nuselském mostě.
93. Karel s Ester jedou v autě.
 - a) Flashback: Karel s Marií jedou v autě zamlada.
94. Zdeněk přelézá zábradlí Nuselského mostu.
95. Ester s Karlem se blíží v autě k Nuselskému mostu.
96. Zdeněk skáče z Nuselského mostu.
97. Zdeňkovo tělo dopadá na kapotu Karlova vozu.
 - a) Auto zastavuje u krajnice.
 - b) Na auto spadne lampa pouličního osvětlení.

- c) Andělé všemu přihlížejí z mostu.
 - 98. Petr vysvobozuje Ester ze zdevastovaného vozu.
 - 99. Petr vysvětluje policii situaci.
 - 100. Andělé odcházejí.
 - 101. Marie s Jarmilou si navzájem projevují lítost.
 - 102. Filip s Lídou vysvětlují dětem, co se stalo.
 - 103. Ester s Petrem vyklízejí dům po jeho matce.
 - a) Odvázejí věci do armády spásy.
 - b) Ester nachází Jarmiliny andělské karty.
- Z – Závěrečné titulky

**Příloha č. 23: Seznam propojení jednotlivých příběhových linií
ve filmu *Andělé všedního dne***

Popis situace	Místo v segmentaci	Postavy, kterých se týká	Způsob propojení
Andělé stojí na místě, kolem projíždí sanitka s Petrem.	2	Andělé, Petr	Obrazem
Andělé se seznamují s „Karlovým případem“ v tabletu.	2	Andělé, Karel, Marie, Filip	Obrazem v obrazu
Andělé sledují ráno Karla a Marie.	3	Andělé, Karel, Marie	Obrazem
Andělé pozorují Ester.	4	Andělé, Ester	Obrazem
Hachamel vysvětluje Karlův vztah k autům Škoda Fabia.	5a	Andělé, Karel,	Obrazem
Ukázka, jak vypadala Marie zamlada – flashback.	5b	Andělé, Marie	Obrazem v obrazu
Vysvětlení životní situace Filipa – flashforward .	5c	Andělé, Filip, Lída, Zdeněk	Obrazem v obrazu
Andělé řeší případ Zdenka a Jarmily.	5	Andělé, Zdeněk, Jarmila	Slovem
Andělé pozorují Zdenka a Jarmilu.	6	Andělé, Zdeněk, Jarmila	Obrazem
Ester odcházející do autoškoly mívá Petra vracějícího se ze služby.	9	Ester, Petr	Obrazem
Andělé pozorují snídani Zdenka a Jarmily.	10	Andělé, Zdeněk,	Obrazem

		Jarmila	
Vysvětlení Zdeňkovy životní situace – flashback.	10a	Andělé, Zdeněk	Obrazem v obraze
Andělé pozorují, jak se Zdeněk chystá vyzkoušet nový dalekohled.	11	Andělé, Zdeněk	Obrazem
Andělé pozorují Ester, jak sedí v čekárně na gynekologii.	13	Andělé, Ester	Obrazem
Jak vypadal život Ester s jejím mužem – flashback.	13a	Andělé, Ester	Obrazem v obraze
Andělé pozorují Marii při hodiny češtiny.	14	Andělé, Marie	Obrazem
Andělé pozorují Jarmilu při práci ve školní jídelně.	15	Andělé, Jarmila	Obrazem
Svatební hostina Jarmily – flashback.	15a	Andělé, Jarmila, Marie, Filip	Obrazem v obraze
Zdeněk při cestě autem sleduje fotku Lídy s dětmi.	16	Zdeněk, Lída	Obrazem v obraze
Filip při práci v autosalonu – na pozadí počítače má tu samou fotku, co Zdeněk v autě.	18	Filip, Lída	Obrazem v obraze
Andělé pozorují, jak Marie chystá dárky pro nevlastní vnoučata.	20	Andělé, Marie	Obrazem
Seznámení Karla a Marie – flashback.	20a	Andělé, Marie, Karel	Obrazem v obraze
Hachamel komentuje Ester učící se testy do autoškoly.	21	Hachamel, Ester	Voice-over

Andělé komentují Karlovy sexuální představy, on vede jízdu v autošколе.	22	Andělé, Karel	Obrazem
Andělé pozorují Ester v práci.	23	Andělé, Ester	Obrazem
Péče Ester o nemocného manžela – flashback.	23a	Andělé, Ester	Obrazem v obraze
Jarmila vydávající oběd Marii.	25	Jarmila, Marie	Obrazem
Marie telefonuje s Karlem, pozorují ji při tom Andělé a Jarmila.	27	Jarmila, Marie, Karel, Andělé	Obrazem a telefonem
Seznámení Filipa a Lídy – flashback.	28a	Filip, Lída, Zdeněk, Jarmila, Marie, Andělé	Obrazem v obraze
Neúspěšný pokus Marie o usmíření s Jarmilou.	28b	Jarmila, Marie, Andělé	Obrazem
Zdeněk stalkuje Lídu ze stromu.	29	Zdeněk, Lída	Obrazem
Jofaniel v autosalonu Volvo.	30	Filip, Jofaniel	Obrazem
Jofaniel s Filipem při zkušební jízdě.	32	Filip, Jofaniel	Obrazem
Jofaniel odhaluje Filipův vztah k otci, Lída volá Filipovi, Zdeněk ji pozoruje ze stromu.	34	Filip, Jofaniel, Lída, Karel, Zdeněk	Obrazem, slovem, telefonem
Andělé pozorují Karla při obědě s kolegou a komentují, co se bude dít následující den.	35	Andělé, Karel	Obrazem
Marie jede domů ze školy tramvají, v pozadí přechází silnici Jarmila, vše pozoruje z dálky	36	Marie, Jarmila, Nith-Haia, Filip,	Obrazem, telefonem

Nith-Haiah, Filip volá Marii, že nepřijde na večeri. Z té samé tramvaje vystupuje Ester.		Ester, Lída	
Ester nasedá do vozidla autoškoly.	37	Ester, Karel	Obrazem
Jarmila doma nachází nahrávku pro Lídu, Filip s Lídou si ji současně pouští, pozoruje je při tom Jofaniel.	38,39	Jarmila, Filip, Lída, Zdeněk, Jofaniel.	Obrazem, obrazem v obraze.
Marie doma zběsile uklízí, pozorují ji při tom Ilmuth a Hachamel. Ilmuth konstatuje, že Jarmila jí nemá co závidět.	40	Marie, Ilmuth, Hachamel, Jarmila	Obrazem, slovem
Ester v autoškolě.	41	Ester, Karel	Obrazem
Filip, Lída a Jofaniel sledují Zdeňkovu nahrávku, Zdeněk je při tom pozoruje ze stromu.	42	Filip, Lída, Jofaniel, Zdeněk	Obrazem, obrazem v obraze
Ester s Karlem přijíždí ke krematoriu.	43	Ester, Karel	Obrazem
Andělé pozorují Jarmilu, jak si vykládá andělské karty.	45	Jarmila, andělé	Obrazem
Ester s Karlem v baru.	47	Ester, Karel	Obrazem
Ester vyzvedává manželovu urnu.	49	Ester, Karel	Obrazem
Ester se domlouvá s Karlem na večerní projížďku.	51	Ester, Karel	Obrazem
Nith-Haiah doručuje pizzu Marii a Karlovi.	57	Marie, Karel, Nith-Haia	Obrazem, telefonem
Nith-Haiah si povídá s Karlem a Marií mezi dveřmi.	59	Marie, Karel, Andělé	Obrazem

Filip s Lídou řeší zhlédnuté video.	60	Lída, Filip, Zdeněk	Obrazem, obrazem v obraze
Nith-Haiiah večerí s Marií a Karlem.	61	Marie, Karel, Andělé	Obrazem
Andělé lidem zastaví čas a radí se.	61a	Všichni	Stříhem
Nith-Haiiah odchází, Karel s Marií debatuje o nespárovaných ponožkách.	63	Andělé, Karel, Marie	obrazem
Ester hází Karlovi klíčky z balkonu.	72	Ester, Karel	Obrazem
Marie se snaží dovolat Filipovi, Lída s Filipem uspávají děti.	74	Marie, Filip, Lída	Obrazem, telefonem, stříhem
Jofaniel se zjevuje Jarmile.	76	Andělé, Marie	Obrazem
Karel pomáhá Ester s úklidem auta.	84	Karel, Ester, andělé	Obrazem
Karel s Ester v myčce aut.	85	Karel, Ester, andělé	Obrazem
Lída v intimní chvíli žádá Filipa, aby zavolal Zdeňkovi.	91	Filip, Lída, Zdeněk	Obrazem, slovem
Karel s Ester jedou v autě.	93	Karel, Ester, andělé	Obrazem
Karel s Marií jedou v autě – flashback.	93a	Karel, Marie, Ester, andělé	Obrazem, obrazem v obraze
Zdeněk přelézá zábradlí Nuselského mostu.	94	Zdeněk, andělé	Obrazem

Ester s Karlem se blíží v autě k Nuselskému mostu.	95	Karel, Ester	Obrazem
Zdeněk skáče z Nuselského mostu.	96	Zdeněk, andělé	Obrazem
Zdeněkovo tělo dopadá na kapotu Karlova vozu, andělé vše pozorují.	97	Zdeněk, Karel, Ester, andělé	Obrazem
Petr vysvobozuje Ester ze zdevastovaného vozu.	98	Ester, Petr, Karlovo tělo, andělé	Obrazem
Petr vysvětluje policii situaci.	99	Ester, Petr, andělé	Obrazem
Marie s Jarmilou si navzájem projevují lítost.	101	Jarmila, Marie	Obrazem
Ester s Petrem vyklízejí dům po jeho matce.	103	Petr, Ester	Obrazem
Ester nachází Jarmiliny andělské karty.	103b	Ester, Jarmila	Předmětem

Zdroj: Vlastní zpracování.

Příloha č. 24: Seznam citovaných filmů

1. *21 gramů* (21 Grams, rež. Alejandro González Iñárritu, USA, 2003).
2. *8 ½* (rež. Federico Fellini, Itálie/Francie, 1963).
3. *Amores perros – Láska je kurva* (Amores perros, rež. Alejandro González Iñárritu, Mexiko, 2000).
4. *Atlas mraků* (Cloud Atlas, rež. Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, Německo/USA/Hong Kong/Singapur, 2012).
5. *Až tak moc tě nežere* (He's Just Not That Into You, rež. Ken Kwapis, USA/Německo/Nizozemsko, 2009).
6. *Babel* (rež. Alejandro González Iñárritu, Francie/USA/Mexiko, 2006).
7. *Babovřesky 3* (rež. Zdeněk Troška, Česká republika, 2015).
8. *Bažina* (La ciénaga, rež. Lucrecia Martel, Argentina/Francie/Španělsko, 2001).
9. *Brute Force* (rež. Jules Dassin, USA, 1947).
10. *Cesta do hlubin študákovy duše* (rež. Martin Frič, Československo, 1939).
11. *Crash* (rež. Paul Haggis, USA, 2004).
12. *Časový kód* (Timecode, rež. Mike Figgis, USA, 2000).
13. *Čekání na zázrak* (Powder Blue, rež. Timothy Linh Bui, USA, 2009).
14. *Černobílý svět* (The Help, rež. Tate Taylor, USA/Indie/Spojené arabské emiráty, 2011).
15. *Den sedmý, osmá noc* (rež. Evald Schorm, Jan Kačer, Československo, 1969).
16. *Dobrodružství* (L'Avventura, rež. Michelangelo Antonioni, Itálie/Francie, 1960).
17. *Donnie Darko* (rež. Richard Kelly, USA, 2001).
18. *Dvojí život Veroniky* (La Double vie de Véronique, rež. Krzysztof Kieślowski Francie/Polsko/Norsko, 1991).

19. *Ene bene* (rež. Alice Nellis, Česká republika, 1999).
20. *Hany* (rež. Michal Samir, Česká republika, 2014).
21. *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (Harry Potter and the Prisoner of Azkaban, rež. Alfonso Cuarón, Velká Británie/USA, 2004).
22. *Historiky z metropole* (Tales of Manhattan, rež. Julien Duvivier, USA, 1942).
23. *Hodiny* (The Hours, rež. Stephen Daldry, USA/Velká Británie, 2002).
24. *Hoří, má panenko* (rež. Miloš Forman, Československo/Itálie, 1967).
25. *Chirurgové* (Grey's Anatomy, USA, 2005).
26. *Intolerance* (Intolerance: Love's Struggle Through the Ages, rež. D. W. Griffith, USA, 1916).
27. *Jackie Brown* (rež. Quentin Tarantino, USA, 1997).
28. *Jedna ruka netleská* (rež. David Ondříček, Česká republika, 2003).
29. *Kill Bill* (Kill Bill, vol. I, rež. Quentin Tarantino, USA, 2003).
30. *Kmotr II* (The Godfather: Part II, rež. Francis Ford Coppola, USA, 1974).
31. *Kód neznámý* (Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages, rež. Michael Haneke, Francie/Německo/Rumunsko, 2000).
32. *Láska nebeská* (Love Actually, rež. Richard Curtis, Velká Británie/USA/Francie, 2003).
33. *Láska nebeská* (Love Actually, rež. Richard Curtis, Velká Británie 2003).
34. *Letiště* (Airport, rež. Henry Hathaway a George Seaton, USA, 1970).
35. *Lidé v hotelu* (Grand Hotel, rež. Edmund Goulding, USA, 1932).
36. *Lola běží o život* (Lola rennt, rež. Tom Tykwer, Německo, 1998).
37. *Magnolia* (Magnolia, rež. Paul Thomas Anderson, USA, 1999).
38. *Měla žlutou stužku* (She Wore a Yellow Ribbon, rež. John Ford, USA, 1949).
39. *Memento* (rež. Christopher Nolan, USA, 2000).

40. *Město naděje* (City of Hope, rež. John Sayles, USA 1991).
41. *Mláďi* (Singles, 1992, USA, rež. Cameron Crowe).
42. *Mother and Child* (rež. Rodrigo García, USA, 2009).
43. *Na druhé straně* (Auf der anderen Seite, rež. Fatih Akin, Německo/Turecko/Itálie, 2007).
44. *Na Hromnice o den více* (Groundhog Day, rež. Harold Ramis, USA, 1993).
45. *Na sv. Valentýna* (Valentine's Day, rež. Garry Marshall, USA, 2010).
46. *Nashville* (Nashville, rež. Robert Altman, USA, 1975).
47. *Návrat do Secaucusu* (The return of the secaucus seven, rež. John Sayles, USA, 1980).
48. *Nine Lives* (Nine Lives, rež. Rodrigo García, USA, 2005).
49. *O slavnosti a hostech* (rež. Jan Němec, Československo, 1966).
50. *Občan Kane* (Citizen Kane, rež. Orson Welles, USA, 1941).
51. *Osudový dotek* (Butterfly Effect, rež. Eric Bress and J. Mackye Gruber, USA, 2004).
52. *Panna slečená do naha svými nápadníky* (Oh! Su-jeong, rež. Sang-soo Hong, Jižná Korea, 2000).
53. *Podoby lásky* (Playing by Heart, rež. Willard Carroll, USA, 1998).
54. *Pravidla lži* (rež. Robert Sedláček, Česká republika, 2006).
55. *Prci, prci, prcičky* (American Pie, 1999, USA, rež. Paul Weitz a Chris Weitz).
56. *Prostříhy* (Short Cuts, rež. Robert Altman, USA, 1993).
57. *Příběhy obyčejného šílenství* (rež. Petr Zelenka, Česká republika, 2005).
58. *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (Pulp Fiction, rež. Quentin Tarantino, USA, 1994).
59. *Revival* (rež. Alice Nellis, Česká republika, 2013).
60. *Rodičovství* (Parenthood, rež. Ron Howard, USA, 1989).

61. *Setkáme se v St. Louis* (Meet Me in St. Louis, rež. Vincente Minnelli, USA, 1944).
62. *Sex noci svatojánské* (A midsummer Night's sex comedy, rež. Woody Allen, USA, 1982).
63. *Skleněné peklo* (The Towering Inferno, rež. John Guillermin a Irwin Allen, USA, 1974).
64. *Slacker* (rež. Richard Linklater, USA, 1991).
65. *Snídaňový klub* (The Breakfast Club, rež. John Hughes, USA, 1985).
66. *Srdcová sedma* (Sliding Doors, rež. Peter Howitt, Velká Británie/USA, 1998).
67. *Syriana* (2005, USA, rež. Stephen Gaghan).
68. *Škola základ života* (rež. Martin Frič, Československo, 1938).
69. *Šťastnou Cestu* (rež. Otakar Vávra, Československo, 1943).
70. *The Women* (rež. George Cukor, USA, 1939).
71. *Traffic – nadvláda gangů* (Traffic, rež. Steven Soderbergh, USA/Německo, 2000).
72. *Tři sezóny* (Three seasons, rež. Tony Bui, Vietnam/USA, 1999).
73. *Vánoční Kameňák* (rež. F. A. Brabec, Česká republika, 2015).
74. *Večeře o osmé* (Dinner At Eight, rež. George Cukor, USA, 1933).
75. *Věčný svit neposkvrněné mysli* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, rež. Michel Gondry, USA, 2004).
76. *Velký útěk* (The great Escape, rež. John Sturges, USA, 1963).
77. *Vybíjená* (rež. Petr Nikolaev, Česká republika, 2015).
78. *Výlet* (rež. Alice Nellis, Česká republika/Slovensko, 2002).
79. *Vzpomínky na hvězdný prach* (Stardust Memories, rež. Woody Allen, USA, 1980).
80. *Zabíjení* (The Killing, rež. Stanley Kubrick, USA, 1956).

81. *Zachraňte vojína Ryana* (Saving Private ryan, rež. Steven Spielberg, USA, 1998).
82. *Zelený drak* (Green Dragon, rež. Timothy Linh Bui, USA, 2001).
83. *Ziegfeld Girl* (rež. Robert Z. Leonard a Busby Berkeley, USA, 1941).
84. *Zkurvená noc* (11:14, rež. Greg Marcks, USA/Kanada, 2003).
85. *Ztraceni* (Lost, USA, 2004).

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. Knoflíkáři

Česká republika, 1997, 102 min.

Režie: Petr Zelenka

Scénář: Petr Zelenka

Kamera: Miro Gábor

Střih: David Charap

Zvuk: Michal Holubec

Hudba: Aleš Březina, Miroslav Wanek

Produkce: Alexej Guha

Hrají: Vladimír Dlouhý (psycholog), František Černý (taxikář), Pavel Zajíček (moderátor rádia), Marek Najbrt (pacient), Richard Toth (druhý pilot, duch pilota), David Černý (chlapec), Olga Dabrowská (dívka), Jiří Kodet (hostitel), Inka Brendlová (hostitelka), Bořivoj Navrátil (Jiří - tverp), Alena Procházková (Marta), Rudolf Hrušínský ml. (muž, který nepřispěl), Eva Holubová (žena muže, který nepřispěl), Michaela Pavlátová (žena v taxi), Jan Čechtický (muž v taxi), Pavel Lagner (zákazník, úchyl na ulici č. 1), Zuzana Bydžovská (manželka taxikáře).

2. Pelíšky

Česká republika, 1999, 116 min.

Režie: Jan Hřebejk

Scénář: Petr Jarchovský, Jan Hřebejk

Kamera: Jan Malíř

Střih: Vladimír Barák

Zvuk: Karel Jaroš

Hudba: Ivan Král, Ivan Hlas

Produkce: Pavel Bororvan, Ondřej Trojan

Hrají: Miroslav Donutil (Šebek), Simona Stašová (Šebková), Michael Beran (Michal), Silvie Koblížková (Uzlinka), Jiří Kodet (Kraus), Emília Vašáryová (Krausová), Kristýna Nováková (Jindřiška), Eva Holubová (Eva), Marek Morvai Javorský (Péťa), Ondřej Brousek (Elien), Bolek Polívka (strejda Václav), Stella Zázvorková (babička), Jaroslav Dušek (Saša Mašláň).

3. Samotáři

Česká republika/Slovinsko, 2000, 103 min.

Režie: David Ondříček

Scénář: Petr Zelenka, Olga Dabrowská

Kamera: Richard Řeřicha

Střih: Michal Lánský

Zvuk: Pavel Rejholec, Jakub Čech

Hudba: Jan P. Muchow

Produkce: David Ondříček

Hrají: Labina Mitevska (Vesna), Jitka Schneiderová (Hanka), Saša Rašilov (Petr), Jiří Macháček (Jakub), Ivan Trojan (Ondřej), Mikuláš Kren (Robert), Dana Sedláková (Lenka), Hana Maciuchová (Hančina matka), František Němec (Hančin otec), Emma Cerná (Robertova matka).

4. Kameňák

Česká republika, 2003, 100 min.

Režie: Zdeněk Troška

Scénář: Zdeněk Troška, Evžen Gogela

Kamera: David Ployhar

Střih: Dalibor Lipský

Zvuk: Ivo Špalj, Karel M. Martínek

Hudba: Miloš Krkoška

Produkce: Jiří Pomeje

Hrají: Václav Vydra (Pepa), Jana Paulová (Vilma), Věra Kuchtová (Julie), Tomáš Lipský (Pepíček), Libor Landa (Adam/Eva), Václav Glazar (matka představená), Marek Vašut (primář), Petr Pěkníc (doktor Víťa), Ladislav Županič (ředitel Eda), Jan Skopeček (děda Novák), Jaroslava Tichá (babička Nováková), Josef Laufer (Leo Kohn), Hana Čížková (Sára Kohnová), Nikola Navrátil (Rodeo), Oleg Reif (Lord), Jana Andresíková (Lady), Jaroslava Obermaierová (bordelmamá), Dana Morávková (učitelka Vlasta).

5. Horem pádem

Česká republika, 2004, 108 min.

Režie: Jan Hřebejk

Scénář: Petr Jarchovský

Kamera: Jan Malíř

Střih: Vladimír Barák

Zvuk: Michal Holubec

Hudba: Aleš Březina

Produkce: Jan Bradáč, Ondřej Trojan

Hrají: Martin Horecký (Petr), Emília Vašáryová (Věra, matka Petra), Jiří Macháček (František), Nataša Burger (Miluška), Jan Tříska (Otakar, otec Petra a Lenky), Ingrid Timková (Hana), Kristýna Liška-Boková (Lenka), Pavel Liška (Eman), Marek Daniel (Luboš).

6. Duše jako kaviár

Česká republika, 2004, 99 min.

Režie: Milan Cieslar

Scénář: Milan Cieslar

Kamera: Jiří Macháně

Střih: Milan Cieslar

Zvuk: Ivo Heger

Hudba: Jan Černý

Produkce: Lukáš Kaplan, Milan Cieslar

Hrají: Tatiana Vilhelmová (Jana), Karolína Kaiserová (Anna), Ondřej Vetchý (Jan), Vilma Cibulková (matka), Saša Rašilov (František), Alice Veselá (Karin), Jan Budař (Vladimír), Roman Luknár (Petr), Petra Jungmanová (Marcela).

7. Kameňák 2

Česká republika, 2004, 100 min.

Režie: Zdeněk Troška

Scénář: Zdeněk Troška, Marek Kališ, Evžen Gogela

Kamera: David Ployhar

Střih: Dalibor Lipský

Zvuk: Tomáš Lylo

Hudba: Miloš Krkoška

Produkce: Jiří Pomeje

Hrají: Václav Vydra (Pepa), Jana Paulová (Vilma), Tomáš Lipský (Pepíček), Věra Kuchtová (Julie), Helena Vondráčková (Helena), Martin Maxa (Marek), Marek Vašut (primář), Josef Laufer (Leo Kohn), Hana Čížková (Sára Kohnová), Václav Glazar (Karel), Helena Růžičková (prodavačka), Jan Skopeček (děda Novák), Jaroslava Tichá (babička Nováková), Dana Morávková (učitelka Vlasta), Richard Genzer (prodavač), Oleg Reif (Lord), Jana Andresíková (Lady).

8. Milenci a vrazi

Česká republika, 2004, 108 min.

Režie: Viktor Polesný

Scénář: Viktor Polesný, Petr Poledňák

Kamera: Josef Špelda, Miroslav Hurt

Střih: Lenka Polesná

Zvuk: Miroslav Hřebejk

Hudba: Karel Svoboda

Produkce: Filip Červinka

Hrají: Jiří Langmajer (Borek Trojan), Zlata Adamovská (Zita Gráfová), Veronika Žilková (Dáša Zíbrtová), Marek Taclík (Bogan Tušl), Petra Špalková (Jolana Tušlová), Ondřej Vetchý (Julda Serafín), Zuzana Norisová (Jana Rybářová), Jan Vlasák (Evžen Gráf), Jakub Prachař (Roman Gráf), Kristina Kloubková (Madda Serafínová), Marko Igonda (Alex Serafín).

9. Post Coitum

Česká republika, 2004, 90 min.

Režie: Juraj Jakubisko

Scénář: Juraj Jakubisko, Marcel Bystron

Kamera: Ján Ďuriš,

Střih: Alois Fišárek, Juraj Jakubisko

Zvuk: Jiří Klenka

Hudba: Andrej Turok

Produkce: Deana Horváthová-Jakubisková

Hrají: Franco Nero (Bakchus), Eva Elsnerová (Sabrina), Richard Krajčo (Adam), Lucie Vondráčková (Kristýna), Mahulena Bočanová (Messalina), Jaromír Nosek (Jaroušek), Beata Greneche (Viola), Jiří Langmajer (Zikmund), Sandra Pogodová (Kleopatra), Ondřej Pavelka (farář).

10. Kameňák 3

Česká republika, 2005, 101 min.

Režie: Zdeněk Troška

Scénář: Zdeněk Troška, Marek Kališ, Evžen Gogela

Kamera: David Ployhar

Střih: Dalibor Lipský

Zvuk: Michal Pekárek, Jiří Melcher

Hudba: Miloš Krkoška

Produkce: Jiří Pomeje

Hrají: Václav Vydra (Pepa), Jana Paulová (Vilma), Tomáš Lipský (Pepíček), Věra Kuchtová (Julie), Josef Laufer (Leo Kohn), Oleg Reif (lord), Monika Absolonová (zdravotní sestra), Richard Genzer (prodavač), Eva Tauchenová (tchyně), Marek Vašut (primář), Hana Čížková (Sára Kohnová), Václav Glazar (Karel), Anna Vejvodová (baba Kropáčková).

11. Sluneční stát

Česká republika/Slovensko, 2005, 90 min.

Režie: Martin Šulík

Scénář: Marek Leščák, Martin Šulík

Kamera: Martin Štrba

Střih: Jiří Brožek

Zvuk: Peter Mojžíš, Petr Lenděl, Štěpán Mamula

Hudba: Vladimír Godár

Produkce: Čestmír Kopecký

Hrají: Oldřich Navrátil (Karel), Ivan Martinka (Tomáš), Ľuboš Kostelný (Vincio), Igor Bareš (Milan), Anna Cónová (Tereza), Petra Špalková (Marta),

Anna Šišková (Vilma), Lucie Záčková (Eva), Marin Juza (Bandy), Jan Vondráček (Vilo), Csongor Kassai (Emil), Vladimír Čapka (exekutor).

12. Po hlavě... do prdele

Česká republika, 2006, 90 min.

Režie: Marcel Bystroň

Scénář: Marcel Bystroň

Kamera: Marek Tichý

Střih: Alois Fišárek

Zvuk: Vladimír Chrastil

Hudba: Čeněk Kavečka

Produkce: Ludvík Mareček

Hrají: Nela Boudová (paní Vohnoutová), Jiří Vohnout (pan Vohnout), Petr Ratimec (Tomáš Vohnout), Dana Černá (Magdaléna), Zuzana Malypetrová (Madona), Veronika Žilková (matka Madony), Petr Jákl (pan Hrana), Ondřej Vetchý (pan Kontakt), Ian Hamilton (boss Hugo), Jitka Ježková (Valérie), Jiří Mádl (bratr Madony).

13. Sněženky a machři po 25 letech

Česká republika/Slovensko, 2008, 100 min.

Režie: Viktor Tauš

Scénář: Radek John, Ivo Pelant

Kamera: Milan Chadima

Střih: Michal Kollár, Maroš Šlapeta

Zvuk: Lukáš Moudrý

Hudba: Walter Kraft

Produkce: Michal Kollár, Jaroslav Nietsch, Jiří Jurtin, Dana Voláková

Hrají: Jan Antonín Duchoslav (Viky Cabadaj), Michal Suchánek (Karel), Václav Kopta (Radek), Radoslav Brzobohatý (profesor Karda), Veronika Freimanová (profesorka Hanka), Eva Jeníčková (Marika), Juliana Johanidesová (Jana), Jakub Prachař (Petr), Petra Lustigová (Eva), Petr Franěk (Hužera), Jana Štěpánová (Kolomazníková), Kateřina Pindejová (Saša).

14. Zoufalci

Česká republika, 2009, 102 min.

Režie: Jitka Rudolfová

Scénář: Jitka Rudolfová

Kamera: Michael Kaboš

Střih: Otakar Šenovský

Zvuk: Richard Müller

Hudba: Zdeněk Hrubý

Produkce: Petr Oukropec, Kateřina Černá, Marta Dudáková

Hrají: Simona Babčáková (Dagmara), Zuzana Onufráková (Silvie), Václav Neužil (Radim), Pavlína Storková (Linda), Jakub Žáček (Otakar), Michal Kern (Tonda), Jaroslav Plesl (Mirek), Jiří Havelka (Zdeněk), Lucie Žáčková (Stáňa).

15. Proměny

Česká republika, 2009, 79 min.

Režie: Tomáš Řehořek

Scénář: Tomáš Řehořek

Kamera: Tomáš Řehořek

Střih: Tomáš Řehořek

Zvuk: Marek Hart

Hudba: Dejan Pejović

Produkce: Nelly Jenčíková

Hrají: Alena Ambrová (starší paní), Petra Hřebíčková (manželka), Jan Zadražil (manžel), Petr Jenista (sportovec), Dita Záborská (matka-samoživitelka), Norbert Lichý (směnový mistr).

16. Mamas & Papas

Česká republika, 2010, 111 min.

Režie: Alice Nellis

Scénář: Alice Nellis

Kamera: David Čálek, Matěj Cibulka

Střih: Petr Mrkous

Zvuk: Viktor Ekrt, Václav Flegl

Hudba: Jan Ponocný

Produkce: Jeffrey Brown, David Rauch, Monika Šplíchalová

Hrají: Zuzana Bydžovská (Irena), Filip Čapka (Filip), Zuzana Čapková (Zuzana), Martha Isovoá (Tereza), Michal Čapka (Michal), Natalja Volkova (Aljona), Ivan Shvedoff (Saša), Petr Franěk (Petr), Václav Jiráček (Vašek), Zuzana Kronerová (velvyslankyně Zuzana), Helenka Lia Tachovská (Helenka), Perla Kotmelová (sestřička na veterinární klinice).

17. Definice lásky

Česká republika, 2012, 79 min.

Režie: Ján Sebechlebský

Scénář: Michal Viewegh, Ján Sebechlebský

Kamera: Peter Kelíšek

Střih: Filip Issa

Zvuk: Radomír Geyer

Hudba: Jan Maxián

Produkce: Michael Beran

Hrají: Barbora Poláková (Katka), Jan Kolařík (Láďa), Norbert Lichý (Ludvík), Anikó Vargová (Monika), Pavla Vitázková (Helena), Igor Chmela (Richard), Lukáš Kantor (Heinrich), Raego (Jakub), Tereza Kašparová (Iveta), Natálka Páleníková (Renata), Květa Fialová (Dvorská), Jan Skopeček (Dvorský), Hana Kovaříková (Aneta), Marie Doležalová (servírka Lenka).

18. **Láska je láska**

Česká republika, 2012, 104 min.

Režie: Milan Cieslar

Scénář: Martin Horský

Kamera: Marek Jícha

Střih: Alois Fišárek

Zvuk: Michal Deliopoulos

Hudba: Ondřej Brousek

Produkce: Milan Cieslar, Kamil Kožíšek

Hrají: Petr Nárožný (Vlastimil), Eliška Balzerová (Libuška), Simona Stašová (Zdena), Ondřej Vetchý (Karel), Aneta Krejčíková (Maruška), Maciej Cymorek (Marek), Petr Vančura (Honza), Rudolf Hrušínský (Jehlička).

19. **Klauni**

Česká republika/Lucembursko/Slovensko/Finsko, 2013, 120 min.

Režie: Viktor Tauš

Scénář: Petr Jarchovský

Kamera: Milan Chadima

Střih: Alois Fišárek

Zvuk: Lukáš Moudrý, Milan Petrinjac

Hudba: Petr Ostrouchov

Produkce: Viktor Tauš, Michal Kollár

Hrají: Jiří Lábus (Viktor), Oldřich Kaiser (Max), Didier Flamand (Oskar), Kati Outinen (Sylvie), Julie Ferrier (Fabienne), Eva Jeníčková (Markéta), Vladimír Polívka (student Adam), Tatjana Medvecká (Anna), Ivana Uhlířová (Natálie).

20. **Kameňák 4**

Česká republika, 2013, 88 minut

Režie: Ján Novák

Scénář: Marcel Bystroň

Kamera: Antonín Chundela

Střih: Filip Issa

Hudba: Walda Gang

Produkce: Jiří Jurtin, Pavel Pásek, Zdeněk Kubík, Martin Paleček

Hrají: Václav Vydra (Pepa), Dana Morávková (Vlasta), Martin Dejdar (Franta), Bohumil Klepl (Bohouš), Alice Bendová (Jarmila), Hana Čížková (Sára Kohnová), Josef Laufer (Leo Kohn), Jiří Pomeje (Lojza), Vincent Navrátil (Vincek), David Gránský (Spíďák), Jaroslav Blažek (Pepík).

21. Babovřesky

Česká republika, 2013, 133 min.

Režie: Zdeněk Troška

Scénář: Zdeněk Troška, Marek Kališ, Luboš Draganovský

Kamera: Ervín Sanders

Střih: Dalibor Lipský

Zvuk: Tomáš Bělohradský

Hudba: Karel Vágner

Produkce: Dana Voláková

Hrají: Jan Dolanský (Adam), Lucie Vondráčková (Ivana), Lukáš Langmajer (farář Petr), Pavel Kikinčuk (starosta Stehlík), Veronika Žilková (Stehlíková), Jana Synková (drbna Horáčková), Jana Altmanová (Anda), Jindřiška Kikinčuková (Božena Němcová), Růžena Havlová (Růža), Anastázie Perlíková (Zina), Jaroslava Ulrichová (Jaruš).

22. Babovřesky 2

Česká republika, 2014, 110 min.

Režie: Zdeněk Troška

Scénář: Zdeněk Troška, Marek Kališ

Kamera: Ervín Sanders

Střih: Dalibor Lipský

Zvuk: Martin Ženíšek, Tomáš Bělohradský

Hudba: Karel Vágner

Produkce: Dana Voláková, Michaela Flenerová

Hrají: Jan Dolanský (Adam), Lucie Vondráčková (Ivana), Lukáš Langmajer (farář Petr), Pavel Kikinčuk (starosta Stehlík), Veronika Žilková (Stehlíková), Bronislav Kotiš (inspektor Dočistil), Pavla Bečková (sestra Glorie), Jana Synková (drbna Horáčková), Jana Altmanová (Anda), Jindřiška Kikinčuková (Božena Němcová), Růžena Havlová (Růža), Anastázie Perlíková (Zina), Jaroslava Ulrichová (Jaruš), Martin Stropnický (trenér Filip), Michal Pavlata (vikář), Ondřej Pavelec, Jakub Kovář, Jakub Voráček, Jiří Tlustý, Radek Smoleňák.

23. Tři bratři

Česká republika, Dánsko, 2014, 90 min.

Režie: Jan Svěrák

Scénář: Zdeněk Svěrák

Kamera: Vladimír Smutný

Střih: Alois Fišárek

Zvuk: Jakub Čech, Claus Lyngge

Hudba: Michal Novinski, Jaroslav Uhlíř

Produkce: Jan Svěrák

Hrají: Vojtěch Dyk (Pepa), Tomáš Klus (Jan), Zdeněk Piškula (Matěj), Lucie Maria Štouračová (Karkulka), Kateřina Kosová (Růženka), Sabina Rojková (Maruška), David Matásek (král), Zuzana Norisová (královna), Jiří Lábus (bába z mokřin), Oldřich Kaiser (otec), Gabriela Míčová (matka), Ivana Chýlková (macecha), Alena Doláková (Holena), Marie Rottrová (1. sudička), Iva Bittová (2. sudička), Petra Černocká (3. sudička).

24. **Andělé všedního dne**

Česká republika/Slovensko, 2014, 97 min.

Režie: Alice Nellis

Scénář: Michal Viewegh, Alice Nellis

Kamera: Matěj Cibulka

Střih: Filip Issa

Zvuk: Viktor Ekrt, Michal Pajdiak

Hudba: Michal Novinski

Produkce: Rudolf Biermann

Hrají: Marián Labuda (Hachamel), Vladimír Javorský (Nith-Haia), Vojtěch Dyk (Jofaniel), Eliška Křenková (Ilmuth), Bolek Polívka (Karel), Zuzana Bydžovská (Marie), Václav Neuzil (Zdeněk), Klára Melíšková (Ester), Zuzana Krónerová (Jarmila), Ondřej Sokol (Filip), Pavel Gajdoš (Petr), Perla Kotmelová (Lída).

25. **Intimity**

Česká republika, 2014, 104 min.

Režie: Ivo Macharáček

Scénář: Evžen Gogela

Kamera: Tomáš Kresta

Střih: Rudolf Kudrnáček

Zvuk: Ondřej Muška

Hudba: MERS, Victoria Priester, Martin Dlabaja

Produkce: Ivo Macharáček, Evžen Gogela

Hrají: Zlata Adamovská (Marie), Petr Štěpánek (Martin), Jitka Ježková (Laura), Ondřej Vetchý (Karel), Tomáš Klus (Denis), Kristýna Leichtová (Nikol), Martin Stránský (Vilém), Adéla Petřeková (Adéla), Robert Jaškóv (Ivan), Lada Jelínková (Vanesa), Michal Hruška (Tomáš), Marie Blahynková (Dana), Petra Hřebíčková (unesená žena), Jaroslav Plesl (únosce), Marika Procházková (Bára).

Literatura

26. AZCONA, María del Mar. *The Multi-Protagonist Film*. London: Wiley-Blackwell, 2010. 176 s. ISBN 14-443-3393-3.
27. BERG, Charles Ramirez. *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* [online]. 22. 9. 2006 [cit. 2016-08-14].
Dostupné z:
<http://www.thefreelibrary.com/A+taxonomy+of+alternative+plots+in+recent+films%3A+classifying+the..-a0153620392>.
28. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
29. BORDWELL, David, Janet STAIGER a Kristin THOMPSON. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
30. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985. 370 s. ISBN 02-991-0174-6.
31. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. 499 s. ISBN 978-0-415-97778-4.
32. BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006. 309 s. ISBN 978-052-0246-225.
33. ČIHÁNKOVÁ, Lucie. *Pucle se psem: Fragmentace ve filmu Amores perros* [online]. Brno: 2012 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/52293/ff_b/.
34. HARTL, Patrik. *Prvok, Šampón, Tečka a Karel*. Praha: Bourdon, 2012. 236 s. ISBN 978-80-905173-0-1.
35. MALÍKOVÁ, Kristýna. *Babel: experiment v mezích konvence* [online]. Brno: 2010 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/215292/ff_b/.
36. PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 245 s. ISBN 978-0-8108-8507-3.
37. PAVLÍK, Ondřej. *BEZ KALHOT / STRIPTÉR NA PŘÁNÍ*. In: *Cinepur* [online]. [cit. 2016-10-18]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2341>.

38. PAVLÍK, Ondřej. Opojně listování atlasem filmu a světa. In: *25fps.cz* [online]. [cit. 2016-10-18]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/atlas-mraku/>.
39. PEARY, Gerald. *Quentin Tarantino: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998. 215 s. ISBN 15-780-6051-6.
40. PROKOPOVÁ, Alena. Horem pádem. *Cinema*. 2004, č. 9, s. 61.
41. PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7. Str. 197–214.
42. ŘÍMAN, Aleš. *Český film: studijní text pro kombinované studium*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN 978-80-244-3940-2.
43. SEDLÁČEK, Jaroslav. Duše jako kaviár. *Cinema*. 2004, č. 10, s. 55–56.
44. Sledujte seriál Ulice. *CET 21 SPOL. S R.O.* [online]. 2012 [cit. 2016-12-04]. Dostupné z: <http://novaplus.nova.cz/porad/ulice/>.
45. ŠKUTA, Vladimír. *Atraktivní deviace Knoflíkářů* [online]. Brno: 2009 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/189207/ff_b/.
46. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–35. ISSN 0862-397X.
47. TŘEŠTÍKOVÁ, Radka. *Bábovky*. Praha: Motto, 2016. 328 s. ISBN 978-80-267-0604-5.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Bergova taxonomie znázorněná v diagramu.....	98
Příloha č. 2: Metodologie Petera Parshalla zobrazená v diagramu	99
Příloha č. 3: Kategorie Marií del Mar Azcony znázorněné v diagramu....	100
Příloha č. 4: Tabulka ilustrující podobnost kategorií definovaných jednotlivými teoretiky.....	101
Příloha č. 5: Souhrnné zařazení filmů do Bergovy taxonomie	102
Příloha č. 6: Graf zobrazující počet produkováných filmů se síťovým narativem v České republice od roku 1997.....	104
Příloha č. 7: Seznam publicistických článků o českých filmech se síťovým narativem	105
Příloha č. 8: Setkání několika postav na jednom místě ve filmu <i>Samotáři</i>	109
Příloha č. 9: Setkání sobě navzájem neznámých postav ve filmu <i>Duše jako kaviár</i>	110
Příloha č. 10: Propojení jednotlivých linií užitím několika plánů v záběru ve filmu <i>Milenci a vrazi</i>	111
Příloha č. 11: Setkání postav na svatbě ve filmu <i>Post Coitum</i>	112
Příloha č. 12: Propojení jednotlivých linií skrze koláž záběrů ve filmu <i>Po hlavě... do prdele</i>	113
Příloha č. 13: Propojení příběhových linií skrze více plánů v záběru ve filmu <i>Sněženky a machři po 25 letech</i>	114
Příloha č. 14: Setkání všech postav na jednom místě ve filmu <i>Zoufalci</i>	115
Příloha č. 15: Postavy v různém čase na jednom místě ve filmu <i>Mamas & Papas</i>	116
Příloha č. 16: Anachronické zobrazení opravy střechy z hledisek více postav ve filmu <i>Mamas & Papas</i>	117

Příloha č. 17: Promítnutí jedné příběhové linie do druhé ve filmu <i>Klauni</i> .	118
Příloha č. 18: Propojení různých časů skrze sebevědomou naraci ve filmu <i>Tři bratři</i>	119
Příloha č. 19: Zobrazení času ve filmu <i>Andělé všedního dne</i>	120
Příloha č. 20: Propojení jednotlivých příběhových linií užitím několika plánů v záběru ve filmu <i>Andělé všedního dne</i>	121
Příloha č. 21: Zakomponování flashbacků do obrazu ve filmu <i>Andělé všedního dne</i>	122
Příloha č. 22: Segmentace syžetu filmu <i>Andělé všedního dne</i>	123
Příloha č. 23: Seznam propojení jednotlivých příběhových linií ve filmu <i>Andělé všedního dne</i>	127
Příloha č. 24: Seznam citovaných filmů	133

NÁZEV:

Sít'ový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti

AUTOR:

Bc. Lenka Petřlová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato práce se zabývá filmy se sít'ovým narativem, které vznikly v České republice po roce 1993. Cílem práce je tyto filmy identifikovat a zařadit do taxonomie alternativních vyprávění Charlese Ramireze Berga. Pozornost je kladena především na způsoby, jakými syžety filmů propojí jednotlivé příběhové linie. Mimo to práce užívá teoretická východiska Davida Bordwella, Petera F. Parshalla a Maíri del Mar Azcony. Pozornost je dále zaměřena i na tematické dělení těchto filmů a na identifikaci jejich předchůdců v historii české kinematografie. Následně je naratologické analýze podroben snímek Alice Nellis *Andělé všedního dne*. Závěr práce vyhodnocuje v české kinematografii posledních tří dekad nejčastěji užívanou Bergovu kategorii, shrnuje užívaná témata a způsob, jakým české filmy formu sít'ového narativu přejímají.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Sít'ový narativ, česká kinematografie, Charles Ramirez Berg, David Bordwell, *Andělé všedního dne*

TITLE:

Network Narrative in Czech Cinema from 1993 to the Present Day

AUTHOR:

Bc. Lenka Petřlová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This thesis deals with network narrative movies produced in the Czech Republic after 1993. The aim of this thesis is to identify these films and classify them in taxonomy of the alternative plots made by Charles Ramirez Berg. The main focus is put on ways in which film syzhuets connect particular storylines. Besides mentioned this thesis uses theoretic approaches of David Bordwell, Peter F. Parshall and María del Mar Azcona. Focus is as well put on a thematic classification of these movies and an identification of their antecedents in the Czech cinematography history. Narratological analysis is made on movie of Alice Nellis *Andělé všedního dne*. Conclusion of this thesis assesses the most used category of Berg's taxonomy in the Czech cinematography of last three decades. It also appraises the most used themes in these movies and the ways how the Czech movies adopt the form of network narrative.

KEYWORDS:

Network Narrative, Czech Cinema, Charles Ramirez Berg, David Bordwell, Angels