

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Otroctví v současném
americkém filmu**
(motivická analýza snímků *Lincoln*,
Nespoutaný Django,
12 let v řetězech)

Nina Trochtová

Katedra divadelních a filmových studií

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

Studijní program: Česká filologie - Filmová věda

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Otroctví v současném americkém filmu (motivická analýza snímků Lincoln, Nespoutaný Django, 12 let v řetězech)* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne __. __. 2015

.....

Nina Trochtová

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Lubošovi Ptáčkovi, Ph.D. za
trpělivost, užitečnou metodickou pomoc a cenné rady při zpracování.

.....

Nina Trochtová

Obsah

Úvod.....	5
1 Metodologie	7
2 Otroctví v historickém a politickém kontextu	14
2.1 Zapovězený Jih.....	15
2.2 Původní kultura otroků	16
2.3 Hospodářská krize na Jihu a ohrožení otrokářství.....	17
2.4 Konfederace a Unie	19
2.5 Občanská válka v duchu zrušení otroctví	19
3 Kritická recepce analyzovaných snímků	22
4 Lincoln	27
4.1 Motivy otroctví a manipulace.....	29
5 Nespoutaný Django.....	33
5.1 Motivy násilí a pomsty	35
6 12 let v řetězech	38
6.1 Motivy otroctví a násilí	40
Prameny a literatura	46
Prameny	46
Literatura	48

Úvod

Společným tématem snímků *Lincoln*, *Nespoutaný Django* a *12 let v řetězech* je analýza hlavní postavy a s ní spojená témata otroctví a násilí, které byly tvůrci zobrazovány od počátků kinematografie. Jedná se o filmy trojice výrazných režisérských osobností, kteří se se stejnými či podobnými tématy setkali při natáčení již v minulosti.

Steven Spielberg je již součástí americké kulturní tradice a má na kontě několik velkofilmů, které se staly kánonické pro filmové fanoušky po celém světě. Ačkoli mnohdy pracuje s vážnými tématy, jeho osobitý režijní styl nabízí jiné úhly pohledu a prostřednictvím zajímavých výrazových prostředků nedovolí, aby se staly nudnými. Quentin Tarantino, rovněž Američan, natáčí filmy, u kterých často překračuje žánrové konvence. Nejenže překvapuje diváka mísením prvků z jiných snímků, ale s oblibou používá nadsázky, zejména co se týče zobrazování násilí. Se svým extravagantním přístupem je však neodmyslitelnou součástí dnešní popkultury. Za posledním snímkem stojí britský režisér Steve McQueen, který se již zabýval netradičními až kontroverzními tématy. Jemu vlastní naturalistický styl v nás vyvolává napětí a otázku, proč se na nás snaží zapůsobit tak násilným způsobem. Společná pro jeho tvorbu je politicko-sociální problematika, která se týká celé společnosti i jednotlivce.

Za základní metodologický postup byla zvolena motivická analýza odvozená z neoformalistické teorie Kristin Thompsonové, kterou rozebírá ve studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup mnoho metod*. Každý z těchto tvůrců vychází z konkrétních motivací různé úrovně, které v návaznosti na ruský formalismus popsala Thompson. Tyto významy je nutné dešifrovat na pozadí širšího společenského a estetického kontextu. Teorii významů dále rozvíjí kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Práce bude analyzovat motivace a jejich funkce, které se váží k dominantnímu motivu otroctví. Dále se opírá o literární teorii ruského formalisty Borise Tomaševského *Teorie literatury*, která rozvíjí motivickou teorii. Rozlišuje motivy volné a vázané (podobně jako Thompson), které se vztahují k hlavní postavě. Typologií motivů v rámci motivického principu zkoumá také František

Všetička ve *Stavbě prózy*, kde rozlišuje motivy na tři základní a několik dalších subkategorií.

K tomu, abychom lépe pochopili souvislosti ve filmech, poslouží kapitola o otroctví v politickém a historickém kontextu. Mnohé informace pak fungují v samotných analýzách jako prostředky motivací. Bakalářská práce analyzuje a interpretuje filmy tří různých tvůrců, kteří se staví k tomuto motivu odlišným způsobem. Ten nám přiblíží domácí a zahraniční kritiky, které spadají do třetí kapitoly. Cílem této bakalářské práce je zjistit, jak se odlišná funkce hlavní postavy, která byla stanovena jako dominanta analýzy, a s ní spojené motivy promítly do uměleckého záměru jednotlivých filmů.

1 Metodologie

Motivickou analýzu odvozují z neoformalistického přístupu Kristin Thompsonové. Studie *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod* vychází ze školy ruského formalismu. Podle Thompsonové je motivace určité ospravedlnění, proč byl ten který prostředek do uměleckého díla začleněn (například různé pohyby kamery či formální organizace). Prostředky analyzujeme prostřednictvím funkcí a motivací. Musíme si položit otázku, jaké další prvky mají být přítomny spolu s nějakým prvkem, abychom pochopili jeho funkci.¹ „Funkce jsou důležité pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná.“²

Boris Tomaševskij,³ který svou teorii zaměřuje na literaturu, popisuje motivaci jako systém motivů, ze kterých se sestává tematika díla. Téma je součástí syžetové výstavby. Jedná se o integritu významů jednotlivých prvků, které jsou součástí uměleckého díla. Hovoříme o tématu celého díla, nebo také o tématu těchto částí. V literárním díle (a stejně tak odvozeně i ve filmovém díle) je zapotřebí, aby téma v něm obsažené, bylo následně celým dílem osvětleno. Čtenáře uspokojuje i jeho aktuálnost, která splňuje soudobé kulturní potřeby. Tomaševskij tvrdí, že díla, která mají významnější témata, mají také delší účinnost a životnost.⁴ „Rozšiřováním hranic aktuálnosti můžeme dojít až k otázkám obecně lidským (problém lásky a smrti), které jsou v historii lidstva v podstatě neměnné. Avšak tato obecně lidská témata musí být realizována v nějakém konkrétním materiálu a není-li tento konkrétní materiál aktuální, vytčení obecných otázek samo o sobě může dopadnout nezajímavě.“⁵ Aby dílo udrželo čtenářovu pozornost, je zapotřebí zvolit takové téma, aby mělo vysoký emocionální příznak (vložen autorem). Emoce jsou tedy základem pro udržení čtenářova zájmu.⁶

¹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. In: *Illuminace* 10, [online]. 1998, č. 1 (29), s. 5–36 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://christmas.webz.cz/neoformanalyza.pdf>. s. 14–15.

² Tamtéž, s. 14.

³ TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. 1. vyd. Brno: Lidové nakladatelství, 1970, 157 s.

⁴ Tamtéž, s. 121–122.

⁵ Tamtéž, s. 122.

⁶ Tamtéž, s. 123.

Tvrdí, že zahrnutí každého motivu do díla musí být odůvodněno (tedy motivováno) a to, že se motiv v daném okamžiku objeví, nám musí přijít nevyhnutelné. Prostředky jsou tedy ve filmech užívány s určitými motivacemi (můžeme je také brát jako interakci mezi aktivitou diváka a filmem samotným) a plní různé funkce.⁷

Jestliže dokážeme určit strukturu funkcí společných všem prostředkům, jsme schopni stanovit dominantu. Ze studie Thompsonové vychází, že nalezení dominanty je velmi důležité, protože jedině tak můžeme zjistit, jaká metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná. „*Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu. Můžeme začít tím, že izolujeme ty prostředky, které se zdají být nejzajímavější a nejdůležitější; ve vysoce originálním díle budou asi velmi provokativní a neobvyklé, zatímco v běžnějším filmu budou velmi typické a rozpoznatelné.*“⁸ Dominantou analyzovaných filmů byly zvoleny hlavní postavy (Abraham Lincoln, Django, Solomon Northup), jejichž postoj k otroctví rozhodujícím způsobem utváří společné téma analyzovaných filmů.

Postavy považuje za nositele a hybatele událostí. Analyzuje je jako každý jiný prostředek, podle toho jakou funkci v díle mají (může to být prostředek pro zatajování informací, pro začlenění tvarů a barev apod.).⁹ František Všeticka rozlišuje hned několik typů postav (**deus ex machina, mytizovaná, mysteriózní, svorníková, osudová, postmortální, metascénní, anticipační, disturbativní kontrovertní, klíčová, rámuující, postava vypravěče, intrikána, opovědníka, monagonista, dvojník, postillon d'amour/de mort a konfigurace**).¹⁰ Tomaševskij postavu chápe jako metodu, která nám pomáhá třídit a uspořádat motivy, které se v ní hromadí. Postava má za úkol strhávat na sebe pozornost a je charakterizována určitými rysy.¹¹ Charakteristika jako taková je soubor určitých rysů spjatých s postavou určujících její charakter. Některé složitější postavy mají specifické

⁷ THOMPSON, cit. 1, s. 15.

⁸ Tamtéž, s. 35.

⁹ Tamtéž, s. 33.

¹⁰ VŠETICKA, František *Stavba prózy*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1992, 160 s. ISBN 80-7067-7067-203-X, s. 25–30.

¹¹ TOMAŠEVSKIJ, cit. 3, s. 145.

psychologické rysy, které vedou k lepšímu pochopení jejich motivací k činům.¹² Chování postav a jejich činy nás navádějí k tomu, abychom hádali, jaká postava je. Jedná se o charakteristiku nepřímou. Přímá charakteristika je buďto prozrazena postavou samotnou, nebo bezprostředně od autora. Charakter postav ve vyprávění může být neměnný, nebo se naopak může v průběhu děje změnit. To se děje v případě, kdy dojde k razantnímu zlomu charakteru. Nejvyhraněnější osobnost má hrdina, který v nás vyvolává soucit, radost i smutek a sledujeme jej s největším napětím. Emocionální vztah k hrdinovi je v díle dán.¹³ Na jedné straně je hrdina prostředkem k řazení motivů a na druhé straně je ztělesněnou a zosobněnou motivací, která motivy pojí.¹⁴

Tomaševskij považuje motiv¹⁵ jako základní jednotku motivického principu, která je dále nedělitelná.¹⁶ Všetička si všímá jednotlivých motivů, které v sobě díla ukrývají. Vzkazuje, že je nutné zaměřit se na jeden dominantní motiv. Takovým motivem může být určitá složka v hudebním díle, která se střídavě objevuje a ztrácí, aby v závěrečné fázi byla nějakým způsobem završena. Rozděluje tři základní motivy. Leitmotiv, který je vůdčí a obvykle prochází bohatým variačním procesem. Kontramotiv je stejného druhu, ale opačné tendence. Poslední intermotiv se vyskytuje v různých dílech téhož autora a stěhuje se z jednoho díla do druhého. Vytváří vnitřní kontinuitu mezi jednotlivými texty.¹⁷ Pokračuje dělením jednotlivých motivů na základě jejich ukončenosti celkem na devět subkategorií motivů (**signální, deflektivní, paradoxní, deziluzivní, falešný, imperfektivní, mysteriózní, metamorfní a apoditní motiv**).¹⁸

Tomaševskij rozlišuje motivy vázané,¹⁹ které nelze bez porušení příčinných souvislostí mezi událostmi vypustit. Mají význam pouze pro fabuli. Motivы volné²⁰

¹² Tamtéž, s. 146.

¹³ Tamtéž, s. 146.

¹⁴ Tamtéž, s. 146–147.

¹⁵ Z lat. *motivus* (= uvádějící v pohyb). [VŠETIČKA, František, PAVERA, Libor. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc, 422 s. ISBN 80-7182-124-1, s. 234.]

¹⁶ TOMAŠEVSKIJ, cit. 3, s. 146.

¹⁷ VŠETIČKA, cit. 10, s. 22–23.

¹⁸ Tamtéž, s. 23–24.

¹⁹ Dle Thompsonové jsou formulovány jako akce, které vedou ke konci díla a jsou pro celek vyprávění nezbytné (užívá názvu motivy vázané). Motivы volné popisuje jako motivы, které nelze z díla vyloučit, aniž by se porušily souvislosti mezi událostmi. Oba typy motivů se s definicemi Tomaševského téměř shodují. [THOMPSON, cit. 1, s. 31]

můžeme naopak vyloučit, aniž bychom se dopustili celistvosti časového a příčinného sledu. Tyto motivy mají v syžetu dominantní funkci. Syžet je podle něj čistá umělecká konstrukce, ve které má význam čas, způsob a místo uvedení motivu do pole naší pozornosti. „(...) je souhrn těchže motivů v té následnosti a těch souvislostech, v jakých jsou předvedeny v díle.“²¹ Thompson popisuje syžet jako soubor kauzálních událostí, které jsou buď zmíněny přímo, nebo jsou pouze nastíněny.²² Hlavním hybatelem syžetu je postava, o jejíchž vlastnostech jsem se zmiňovala výše. V mnohých případech je tedy zapotřebí, abychom si v rámci našich možností dokázali některé události přeskupit do chronologického pořadí. „*Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně uspořádaného materiálu je fabule.*“²³

Thompson, stejně jako Tomaševskij, rozlišuje kompoziční, realistické a umělecké motivace, ale navrch přidává ještě motivaci transtextuální. **Kompoziční motivace** vede k ospravedlnění začlenění jakéhokoli prostředku do uměleckého díla, který je zapotřebí ke konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Podává nám nějakou informaci, kterou bude zapotřebí znát později. Tato motivace vytváří jakýsi vnitřní soubor pravidel.²⁴ **Realistická motivace** nás odkazuje ke skutečnému světu, který nám vytváří odůvodnění přítomnosti prostředku v nějakém díle, může se tak odvolávat na naše znalosti každodenního života (je přímou interakcí mezi kulturou a přírodou), nebo na naše podvědomí ovládající znalosti o vládnoucích estetických kánonech realismu v daném období stylistické změny umělecké tvorby. Prostředky této motivace mohou být velmi různorodé.²⁵ Dalším typem je **transtextuální motivace**. Ta zahrnuje jakýkoli odkaz k jiným uměleckým dílům. Je založena na tom, že prostředek známe z předchozí zkušenosti, znamená to, že není adekvátně motivována v rámci samotného díla. Pro film je tato motivace možná, jestliže známe prostředky užití ve stejném žánru, nebo podobné konvence v jiných uměleckých formách a podobně. Zde Thompson odkazuje na western. Konkrétně v případě typických přestřelek. Kdy máme před sebou rozvleklou výstavbu, než k ní skutečně dojde. Není realistická, ani není nutná, ale vzhledem k naší předchozí znalosti filmů tohoto žánru víme, že se tato situace stala rituálem.

²¹ TOMAŠEVSKIJ, cit. 3, s. 128–129.

²² THOMPSON, cit. 1, s. 31–32.

²³ Tamtéž, s. 32.

²⁴ Tamtéž, s. 15.

²⁵ Tamtéž, s. 15–16.

Transtextuální konvence očekáváme natolik, že je automaticky akceptujeme. Proto je pro umělecké dílo tak snadné pohrávat si s těmito konvencemi například prostřednictvím porušování žánrové kategorizace, obsazováním herců mimo jejich typologický rámec. Tato motivace je specifická, protože existuje ještě před vznikem samotného uměleckého díla a umělec z ní čerpá přímo nebo prostřednictvím hry.²⁶ Posledním z uvedených typů je **umělecká motivace**. Tento druh motivace se vyskytuje skutečně viditelně a signifikantně, zdali jsou ostatní motivace potlačeny.²⁷ „*Přesto má mnoho, pravděpodobně většina prostředků, dodatečnou, nápadnější kompoziční, realistickou, či transtextuální motivaci, a v těchto případech není umělecká motivace příliš viditelná – svoji pozornost však můžeme přesunout k estetickým kvalitám textury díla úmyslně, i když je jejich motivace zastřena.*“²⁸

Umělec buduje dílo mimo jiné z významů podléhajících funkcím, respektive rolím, kterou jednotlivé prvky ve filmu plní. Musíme si položit otázku, jaké další prvky mají být přítomny spolu s nějakým prvkem, abychom pochopili jeho funkci.²⁹ Bordwell a Thompson upozorňují na to, že pro každého diváka mohou být významy filmu odlišné. „*Filmy mají význam, protože ho v nich vyhledáváme. Nemůžeme proto chápat význam jako prostý obsah, něco jako výtazek z filmu. Někdy nám filmaři jisté významy naznačují, někdy nacházíme významy, které filmař do filmu vložil bezděčně. Naše mysl v uměleckých dílech význam neustále vyhledává, a to hned na několika úrovních. Náš zájem o film jako zkušenost můžeme doložit hledáním významů referenčních, explicitních, implicitních a symptomatických.*“³⁰

Thompson ve své samostatné studii uvádí, že by se umělecká díla měla posuzovat podle toho, jak jsou schopna své významy tlumočit. Ačkoli podle ní významy nejsou konečným výsledkem uměleckého díla (ale jednou z jeho formálních komponent), jsou základním kamenem pro denotace a konotace. Denotace zahrnují dva typy významů. **Referenční význam** plní takové dílo, ve kterém divák jednoduše rozeznává identitu aspektů skutečného světa. Analyzované

²⁶ Tamtéž, s. 16–17.

²⁷ Tamtéž, s. 17.

²⁸ Tamtéž, s. 17–18.

²⁹ Tamtéž, s. 14.

³⁰ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: nakladatelství AMU, 2010, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6, s. 95.

snímky zahrnují historická fakta (některé více a některé méně).³¹ Přesně jak tvrdí Bordwell s Thompsonovou – jestliže nejsme obeznámeni s fakty, o kterých film referuje, pravděpodobně nebudeme dál schopni některé skryté významy rozpoznat.³² **Explicitní význam** nastává ve chvíli, kdy film prezentuje abstraktní myšlenky. Jedná se v podstatě o hlavní myšlenku filmu. Oba tyto významy jsou nám předkládány přímo ve filmu a my je dokážeme pochopit díky naší předchozí zkušenosti s uměleckými díly a světem.³³ Konotace jsou odlišné, protože nás zavádějí na interpretační rovinu a mají tedy hlubší (skrytý) význam. Existují opět dva typy konotací, přičemž **implicitní významy** jsou vyvolané dílem a jsou o něco abstraktnější než první dva. V případě kdy nemůžeme nalézt význam referenční nebo explicitní, přecházíme na interpretační rovinu. K interpretaci je zapotřebí pečlivost a také přitom musíme vnímat, jak jsou tematické významy každého filmu ovlivněné jeho celkovým systémem.³⁴ „Z tohoto pohledu může být interpretace chápána jako způsob formální analýzy – takové, která touží odhalit implicitní významy.“³⁵ O **symptomatickém významu** hovoříme ve chvíli, kdy film vytváří vazby k vnějšímu světu. Jedná se o určitý přesah, který odráží soubor společenských hodnot. Můžeme jej chápat jako určitou ideologii, která vyvěrá ze systému kulturně podmíněných názorů na svět.³⁶

První část teoretické kapitoly nám přiblížila, o jaké teorie se budou jednotlivé analýzy filmů opírat. Nyní stanovíme jejich obecný postup. Na základě metody Kristin Thompsonové bude u každého snímku stanovena dominantna, kterou se pokaždé stala ústřední postava. Úkolem bude představit její funkci v rámci filmu a její fiktivní bytí (tzn. psychické vlastnosti a sociální postavení ve společnosti). K hlavní postavě se v rámci syžetu vždy váží vedlejší postavy, které si klasifikujeme podle rozdělení postav Františka Všetického. Následně představíme základní motivy filmů, které jsou spojené s prezentací otroctví, a k jejich zařazení použijeme opět metodologii Všetického. Vzhledem k tomu, že se jedná o snímky tří různých režisérů, bude zapotřebí si uvědomit, zda motiv otroctví plní v každém z nich funkci leitmotivu, jak jsou na něj navázané další motivy a jak se vztahují ke

³¹ THOMPSON, cit. 1, s. 12.

³² BORDWELL, THOMPSON, cit. 30, s. 92.

³³ THOMPSON, cit. 1, s. 12.

³⁴ BORDWELL, THOMPSON, cit. 30, s. 93.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ THOMPSON, cit. 1, s. 12.

zvolené dominantě. K tomu se pokusíme rozlišit, podle Thompsonové a Borise Tomaševského, zda se jedná o motivy vázané (závazné), či volné a budeme se snažit přiřadit je k dalším subkategoriím podle Všetického. Rozdělení jednotlivých motivů nám přiblíží jejich funkce ve filmu a jejich interpretaci. Dále se zaměříme analýzu motivací těchto motivů a jejich funkci ve vztahu k hlavní postavě. V poslední části podle kategorizace Davida Bordwella a Thompsonové přiřadíme dominantě význam, v rámci kterého se vztahuje ke vnějšimu světu. Cílem analýz bude zjistit, jak použité odlišné motivace mění význam funkce postavy a motivu otroctví v jednotlivých filmech.

2 Otroctví v historickém a politickém kontextu

Historie otroctví má ve Spojených státech amerických hluboké kořeny, které sahají až do 17. století. Roku 1619 se totiž v Jamestownu (což byla první anglická kolonie v Severní Americe) vylodila loď s prvními černochoy. Kolonizovaný britský Sever podle historických záznamů nikdy zcela nepodléhal otrokářskému systému. Částečně se sice podílel na dovozu otroků, ale na rozdíl od jižní části Severní Ameriky poskytoval nově příchozím černochoům (původně otrokům či sluhům) prostor pro seberealizaci – stávali se svobodnými a někteří z nich se stali vlastníky půdy. Naopak tomu bylo na Jihu, kde černoši pocházející ze zemí jako Afrika, Angola či Senegal, pracovali ve velmi tvrdých podmínkách. Jižní kolonie totiž poskytovaly podnebí, ve kterém se dařilo nejrůznějším plodinám a to především tabáku. Kouření cigaret, které se ze Severní Ameriky dovážely, bylo v 17. století v Evropě novou vášní. Velmi se také dařilo dřevařskému průmyslu, protože tamní lesy poskytovaly dostatek zásob dřeva.³⁷

Cesty černošského obyvatelstva do Nového světa byly strastiplné. Nejdříve byli sehnáni do stád nelítostnými obchodníky, potom byli na lodích ocejchováni značkou společnosti a připoutáni těsně k sobě. Čtyř až šestitýdenní cesta přes Atlantský oceán byla zárukou smrti pro každého sedmého zajatce. Na souši je však nečekala změna k lepšímu. Díky vlídnému podnebí na Jihu bylo možné pěstovat plodiny ve velkém. Vlhké a teplé prostředí tedy posloužilo k rozvoji plantážnického systému, ke kterému se využívali otroci. Černoši byli pro tuto práci oblíbení především z toho důvodu, že se do extrémních podmínek již narodili, a tudíž byli v nich schopni pracovat.³⁸

Zacházení s lidskými bytostmi jako s dobyt看em vedlo často ke vzpourám, které ale neměly dlouhého trvání. Rebelové otrokářům ničili náradí, plodiny a utíkali do neobydlených částí. Takovýchto potyček je v historii USA zaznamenáno asi padesát. Jedna z nich, která se konala roku 1739, skončila uřezáním hlav otrokům a jejich vystavení na každém milníku v Jižní Karolíně. O necelých sto let později byla taktéž potlačena vzpoura Nata Turnera. Považoval

³⁷TINDALL, George B., SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 4. vyd. Praha: Lidové noviny, 2000, 897 s. ISBN 978-80-7367-569-1, s. 39–41.

³⁸ Tamtéž, s. 39–41.

se za vojáka, který byl Bohem poslán potrestat krutosti bílých mužů. Jeho stoupencům se sice podařilo vyvraždit několik bílých rodin, nicméně povstání bylo opět potlačeno a u soudu byly vyřčeny tresty smrti (bez ohledu na vinu, či nevinu otroků). Podobné odboje vyústily na konci 18. století ke vzniku protitrokářského hnutí zvané abolicionismus. Později mělo hnutí významný vliv na rozdělení Severní Ameriky na otrokářský Jih a protitrokářský Sever, což v roce 1861 vedlo k občanské válce.³⁹

2.1 Zapovězený Jih

Jak už vyplývá z výše uvedených řádků, život otroka nebyl jednoduchý. Rodinná pouta, která si otroci s sebou do Ameriky přinesli, byla často roztrhána. Zcela běžně se oddělovaly matky od svých dětí a manželů. Velmi brzy si ale otrokáři uvědomili, že jednota rodinných příslušníků je výhodnější, protože otroci tak byli schopni usilovněji a spolehlivěji pracovat. Role ženy v otrokářském systému byla mnohostranná – musela se postarat nejen o to, aby byla dobrou polní dělnicí, ale zároveň udržovala i chod domácnosti.

„Jižané, jak kdysi napsal jeden novinář z Jižní Karolíny, jsou „lidé mytologičtí, stvoření napůl ze sna, napůl z pomluv a žijící v nehybné legendární zemi.“ (...) Avšak hlavní těžiště jižanských mýtů tkví v přetrvávajících představách o starém Jihu, které pocházejí z 19. století z dob sporů Severu s Jihem: idealizovaný obraz laskavého starého pána, který popijí na verandě lemované bílým sloupovím svou whisky s ledem a mátou, šťastných černochoů zpívajících si na poli při nikdy nekončící sklizni, koketních krásek, kterým se za měsíčního svitu pod magnoliemi dvoří štíhlí kavalíři.“⁴⁰

Ten laskavý, dobrý pán byl ve skutečnosti v živoucí monstrum, které likviduje lidské životy. Své otroky nechává žít v nelítostných životních podmínkách, často bez nulových hygienických návyků a udržuje si mezi nimi milenku. Černé otrokyně se totiž obecně pokládaly za promiskuitní, přestože mnohdy byly sezdány se svými partnery.⁴¹ Takovýmto způsobem si otrokáři

³⁹ Tamtéž, s. 39–41.

⁴⁰ Tamtéž, s. 275.

⁴¹ Uzavřené manželství mezi otroky nemělo právní platnost, spíš bylo pouze respektováno kvůli jeho stabilizačnímu vlivu na plantážích. [TINDALL, SHI, cit. 37, s. 284.]

omlouvali jejich pohlavní zneužívání. V polovině 19. století tvořily přírůstky mulatů celých deset procent černošského obyvatelstva. Je také prokázáno, že majitelé farem žili doslova pod jednou střechou se svými manželkami a konkubínami.⁴²

2.2 Původní kultura otroků

Je nutné si uvědomit, že příchod černých otroků do USA předznamenával novou kulturu. Africké vlivy můžeme zaznamenat u vzniku nových křestních jmen jako Peedee, dále obyčejných slov jako yam (sladký brambor), banana (banán) apod. Kromě těchto drobných lingvistických přírůstků se vlivy africké kultury promítly v hudbě, náboženství a folkloru. Otrokové spirituální písně a příběhy se dovolávaly Boha, který je měl z tohoto hříšného světa vykoupit a byl v nich zakódován odpor vůči pánům a dozorcům na plantážích. Nejvyššího boha Afričané ztotožňovali s Jahvem a nižší bohy hledali v Kristu. Náboženství patřilo k nejvýznamnějším kulturním projevům otroků. Ti pak nacházeli drobnou útěchu v kostelích, kde tančili, vyjadřovali své emoce a zpívali. Někteří otrokáři dokonce otevřeně podporovali náboženský život.⁴³

Multirasový Jih svými kulturními, hospodářskými a politickými důsledky sahal až daleko do budoucnosti. Otázka rasové segregace, která se v USA vystupňovala v padesátých letech 20. století, má kořeny přesně tam, kdy na území Nové země vstoupil první černoš. Psal se rok 1955, téměř před sto lety byl přijat Třináctý dodatek, a černoška Rosa Parkerová odmítla v autobuse pustit k sezení bílého muže. Za tento přestupek byla zatčena. Zvedla se obrovská protirasistická vlna, v jejímž čele stál baptistický kazatel Martin Luther King. Tento šestadvacetiletý charismatický mladík vystavěl své hnutí za občanská práva na hlásání Mahátmy Gándhího a evangelia. Zdánlivě malý konflikt se dostal až k federálnímu soudu. Černoši případ vyhráli a segregace v autobusech ve městě Montgomery byla protiústavní.⁴⁴

⁴² Tamtéž, s. 285.

⁴³ Tamtéž, s. 282.

⁴⁴ *Stručná historie USA*. [online]. [cit. 2015-02-22].

Dostupné z: <http://www.americkecentrum.cz/strucna-historie-usa>.

Předsudky k černé barvě pleti jsou prokázány již v alžbětinské době Anglie. Angličané sice zotročovali indiánské zajatce, nikdy ale nezotročovali zajatce bílé. Rozhodujícím rozdílem byla tedy barva pleti.⁴⁵ Na základě fyziognomických předsudků vznikla frenologie. Tento obor vychází z předpokladu, že mozek je orgán mysli. Těšil se velké oblibě zejména v 19. století. Lidé věřili, že stavba lebky souvisí s duševními a charakterovými rysy. Dnes se z této teorie uplatňuje pouze myšlenka o rozdělení bílé a šedé hmoty mozkové a to v oblasti neurologie.⁴⁶

2.3 Hospodářská krize na Jihu a ohrožení otrokářství

Na začátku 19. století patřilo k nejvýznamnějším obchodům pěstování bavlny. Opět se tvrdilo, že Evropa je na dovozu bavlny z Jihu závislá (stejně jako kdysi na tabáku). Jenže pozdější problémy byly spjaté především z intenzivního vyčerpání půdy. Otroci, kteří na plantážích pracovali několik hodin denně, zpravidla po šesti letech umírali na fyzické vyčerpání. S postupem 19. století se Jihem začala šířit hospodářská krize. Jih se stával stále závislejší na Severu – bavlna i tabák se dováželi na severních lodích. Aristokratický Jih odmítal průmyslový Sever. Tvrdilo se, že otroci nejsou schopni přizpůsobit se manufakturnímu pracovnímu rozvrhu. Důstojnost plantážníků se odvozovala z vlastnictví půdy a otroků. Otroci byli schopni vyprodukovat pouze desetiprocentní zisk ze své pořizovací ceny. V padesátých letech byl Jih oproti zbytku světa ekonomicky vyspělý. V rámci Severní Ameriky však morálně i vývojově zaostával za protitrokářským Severem a stal se jeho pomyslnou kolonií. Ke konci století boom s bavlnou značně oslábnul, ale Jih byl k její výrobě připoután po několik dalších generací.⁴⁷

První kritiky otrokářství pocházejí z počátku 19. století. V roce 1817 vznikla Americká kolonizační společnost, která vyžadovala návrat osvobozených otroků do Afriky. Problém však tkvěl v nejednotném pochopení významu tohoto hnutí. Jedna strana chápala společnost jako protitrokářskou, druhá strana žádala návrat svobodných černochoů proto, aby náhodou neohrožovali stávající otrokářský systém.

⁴⁵ Chování a zvyky černochoů byly vždy považovány za „divošské“. Tyto vlastnosti, které Angličané připisovali vlastní spodině, měly ospravedlnit otroctví. Hloupost, věrolomnost, lenost a předvídatost. Zajímavostí je, že Slovan (ang. Slav) byl s těmito nelibostmi spojován také. Za povšimnutí stojí, že slovo Slav je základ pro slovo jiné – slavery (čes. otroctví). [TINDALL, SHI, cit. 37, s. 284.]

⁴⁶ Frenologie. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [online]. Wikipedia Foundation, 2003. Aktualizováno 26. 8. 2014 [cit. 2015-02-22]. Česká verze. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Frenologie>.

⁴⁷ TINDALL, SHI, cit. 37, s. 39–41.

V roce 1833 vznikla další protiotrokářská společnost, která chtěla navázat na úspěchy v britském parlamentu, jenž prosadil zrušení otroctví v celém britském impériu. Americká protiotrokářská společnost přiznala ve svých stanovách právo každého státu řídit pomocí zákonů své vnitřní záležitosti, ale předsevzala si přesvědčit občany, že otrokářství je hrůzným zvykem a zločinem před tváří Hospodina. Tato společnost vyznávala nejen emancipaci černochů, ale i jejich práva občanská a náboženská, která jsou rovna těm bělošským. Důležitou poznámkou je, že ačkoli se Sever vždy jevil jako čistě protiotrokářský, nebylo tomu tak úplně.⁴⁸ Situace na Severu byla obdobná té, kterou měli zažít černí otroci na Jihu po zrušení otroctví – tudíž rasová segregace a diskriminace.⁴⁹

Abolicionistické hnutí se ve třicátých letech 19. století začalo politizovat a svým programem začalo zaplavovat americký Kongres.⁵⁰ Jeden z prvních požadavků bylo zrušení otroctví v Kolumbijském okrsku a přednesl jej představitel Sněmovny John Quincy Adams v roce 1830. O dalších šest let později Sněmovna odhlasovala, že veškeré požadavky týkající se zrušení otroctví, budou automaticky ignorovány. Ale až do roku 1860, kdy byl americkým prezidentem zvolen Abraham Lincoln, se každých celonárodních voleb účastnil kandidát nějaké strany zaměřené proti otroctví. Před Lincolnem byli prezidenty členové demokratické strany, která podporovala otrokářský systém. V padesátých letech se na Severu začala formovat protiotrokářská republikánská strana, která měla ve svém programu zrušení otroctví. Vítězství ve volbách jednoho z představitelů republikánské strany, tedy Abrahama Lincolna, znamenalo konec ustupování severních států před jižanskými plantážníky.⁵¹

⁴⁸ TINDALL, SHI, cit. 37, s. 285–288.

⁴⁹ Za příklad stojí uvést příběh Prudence Grandallové z Connecticutu, která do své soukromé školy v roce 1833 přijala černošskou holčičku. Po jejím nástupu se počet žáků ve třídě snížil o polovinu a učitelka byla nucena po roce školu zavřít a odejít ze státu. [TINDALL, SHI, cit. 37, s. 288.]

⁵⁰ Kongres je nejvyšší zákonodárny orgán USA a zákony, které jím procházejí, musí být schváleny oběma jeho komorami – Senátem a Sněmovnou. [Kongres Spojených států amerických. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [online]. Wikipedia Foundation, 2003. Aktualizováno 28. 2. 2015 [cit. 2015-02-22]. Česká verze. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Kongres_Spojen%C3%BDch_st%C3%A1t%C5%AF_americk%C3%BDch.]

⁵¹ TINDALL, SHI, cit. 37, s. 290.

2.4 Konfederace a Unie

Taktéž to znamenalo krizi Unie. Jednalo se o společenství třinácti bývalých kolonií, které v 80. letech 18. století vyhlásily nezávislost na britském impériu a položily tak základní kámen Spojených států amerických. Počet těchto států v průběhu dalšího vývoje země stoupal (dnešních padesát států USA jsou výsledkem dlouhého historického procesu). V letech 1860–1861 se od ní odtrhlo jedenáct jižních otrokářských států a vytvořili Konfederaci. Ta byla volným svazkem relativně samostatných států, v jehož čele stál velkoplantážník Jefferson Davis. Spojené státy byly zpočátku Konfederací, která se postupně změnila ve federaci. V ní se dělily o výkon moci jednotlivé státy s federální vládou. V roce 1861, kdy se započala válka Severu proti Jihu, disponovala Konfederace nevolnickými pracovními silami, kvalitnějšími důstojníky a výhodou z vedení obranných operací ve známém terénu. Abraham Lincoln po vítězných volbách téhož roku upozorňoval na to, že se nehodlá vměšovat do politiky států, ve kterých je zavedeno otrokářství. Slíbil však navrácení odtržených států Unie, protože jejich příslušnost k ní považoval za věčnou.⁵²

2.5 Občanská válka v duchu zrušení otroctví

Situace se však vyhrotila o měsíc později kolem nedostavěné pevnosti Fort Sumter, která chránila Charlesterský přístav. Poté, co se Jižní Karolína („doupě odštěpenectví“) odtrhla od států Unie, obsadila vojska Konfederace pod záštitou generála Pierra Toutanta-Beauregarda tuto pevnost. Protože major Robert Anderson velící posádce pevnosti odmítl Fort Sumter opustit, tak 12. dubna 1861 padly první výstřely občanské války. Prezidentovy silné ambice rozhodovaly i o konci samotné války. V roce 1862 se dokonce některým republikánům zdálo, že Lincoln je neschopný vykonávat úřad, protože často ignoroval rady svých poradců a záměrně pozdržoval válečné kroky. To však nebyl obraz jeho politické neschopnosti, nýbrž touha dostat svým slibům.⁵³

V první řadě tu byl příslib o zachování států Unie a jejich navrácení, nicméně Lincoln udělal z tohoto konfliktu revoluční zápas za zrušení otroctví. Na začátku roku 1863 podepsal Prohlášení o osvobození otroků. Značný morální

⁵² Tamtéž, s. 318.

⁵³ Tamtéž, s. 320.

úpadek vojáků a civilistů na Severu přímo volal po nějakém mravním povzbuzení a ideálu. Proto se toto rozhodnutí zdálo nejlepší možnou volbou. Zrušení otroctví bylo i výbornou válečnou strategií, protože Lincoln věděl, že boj proti otrokářství by zmařilo jakékoli vyhlídky Konfederace na podporu ze strany Británie. O tom, že se jednalo o brilantní vojenskou strategii, svědčí uvedení teorie v praxi. Z osvobozených černochoů se stali bojovníci za lidská práva a ti dobrovolně vstupovali do ozbrojených sil. V prosinci 1865 se stal Třináctý dodatek (rušící otroctví) součástí Ústavy, čímž byly odstraněny veškeré přetrvávající pochybnosti týkající se zákonnosti tohoto opatření.⁵⁴

Porážka Konfederace byla výsledkem dlouhého, leč úspěšného boje. Byla nastolena strategie tzv. totální války, kdy vojáci Unie ničili a zabírali i civilní věci pro potřeby armády. Po překročení hranic Jihu se vojáci Unie živilí tím, co země dala, a ničili vše, co by mohlo posloužit konfедераčním vojskům. Na okrajích Severu a Jihu se společně přižívovaly loupežné tlupy vagabundů a dezertérů z obou armád. Jižané byli pod neustálým tlakem a byli zbavováni iniciativy k boji. Ke konci roku 1864 brutalita členů vojska Unie stoupala a dělala i ty, kteří byli osvobozováni. Jeden otrok dokonce prohlásil, že „(...) *viděl vojáky Unie, jak vyřízli kýtu z živého prasete nebo vola, a pak odešli a nechali to dobytče řvát.*“⁵⁵ Posledním tažením Seveřanů byl útok na Jižní Karolínu, tedy na stát, který byl jedním ze záminek pro začátek občanské války. Vojáci zde vypálili více než tucet osad včetně hlavního státu Columbie, která byla obsazena v únoru 1865. Ještě v tomtéž měsíci uspořádalo ministerstvo války velkou oslavu tam, kde to všechno začalo – v pevnosti ve Fort Sumteru. V pravé poledne zde major Robert Anderson vztyčil vlajku, kterou byl kdysi nucen sundat.⁵⁶

Poválečná situace si žádala okamžitou změnu politiky, proto Abraham Lincoln strávil zbytek vítězného dne se členy své vlády probíráním nových ekonomických a společenských strategií. Stáli před nesnadným úkolem obnovit zpustošený Jih, zároveň museli řešit otázky rovnoprávnosti zhruba čtyř milionů svobodných černochoů. Nové zákony zavazovaly účastníky mírových jednání, aby podpořily výnosy vztahující se k osvobození otroků. Roku 1864 byl Lincoln

⁵⁴ Tamtéž, s. 321.

⁵⁵ Tamtéž, s. 346.

⁵⁶ Tamtéž, s. 343–347.

napaden manifestem, který jej obviňoval z usurpování moci ve vlastní prospěch. Členové Kongresu slíbili možnost volit či vykonávat funkci ve státních ústavodárných shromážděních jen těm, kteří byli vždy věrni Unii a byli proti otrokářství. Prezident nebyl tolik radikální. Byl ochoten udělit amnestii každému státu, který se navrátí k Unii. Pouze v případě, že stát měl ve volbách v roce 1860 více než deset procent volebních účastníků, musel se zavázat podpořit zákony o zrušení otroctví. Signatáři manifestu padli v podezření, že znovupřijetí států má zajistit příští Lincolnovo zvolení. Ať už byla jeho vidina fungování Spojených států jakákoli, její realizace se prezident nedočkal. Zemřel na následky atentátu ve Fordově divadle 15. dubna 1865.⁵⁷

⁵⁷ Tamtéž.

3 Kritická recepcie analyzovaných snímků

Film o americkém prezidentovi Abrahamu Lincolnovi od Stevena Spielberga vychází z historických faktů podle knihy Doris Kearns Goodwinové *Lincoln: Tým rivalů*. Humanistické pozadí slouží spíše jako záminka k replikaci starých mýtů a stereotypu o nadřazenosti,⁵⁸ tvrdí Martin Šrajer. Hlava státu je značně heroizovaná a do popředí se dostávají politické machinace, které byl Lincoln schopen v rámci osobních ambicí podniknout. „*Diváka potěší i zjištění, že politická praxe v roce 1865 se od té dnešní zase tolik nelišila,*“⁵⁹ říká Zuzana Hofmanová. Spielberg dává za úkol vypořádat se s poskytovanými daty a zároveň zhodnotit nakolik jsou jednotlivé pozice a vůbec politická scéna čisté. Tento film má pravděpodobně velký smysl pro Američany, avšak je schopen zasáhnout i evropského diváka. Film rekonstruuje mistrné politické debaty, problematičnost jednoznačných hodnocení a etickou únosnost jednotlivých strategií,⁶⁰ uvádí ve své recenzi Karel Hruběš. Je určen spíše akademickému publiku, než obyčejnému divákovi. Snímek se navíc potýká s určitými dějepisnými nedostatky. Uvádí zde fakt o americké vlajce, která v zobrazeném období čítala 36 hvězd (nikoli 50, jak je tomu ve snímku).⁶¹

Otokářství je tu prostředkem sloužící k mytizaci velkého Američana a Spielberg si dává záležet, aby postava Lincolnova vynikla v jeho humánnosti. Není proto překvapením, že současný americký prezident je s ním často srovnáván a vzhledem k jeho barvě pleti má být symbolem rovnosti (nebo alespoň by měl být),⁶² uvádí dále Šrajer. Rozhodně má ale vliv na umělce, kteří díky němu pocítují uvolnění v zobrazování společenských tabu. Mnozí současní režiséři mají díky Obamovi tendenci otevírat bolestivé rány, které neměly možnost se úplně zacelit. Někteří tvůrci prostřednictvím svého filmu podávají subjektivní výpověď o temné době v americké historii. Jakoby se pokoušeli omluvit *Zrození národa* a nahradit

⁵⁸ ŠRAJER, Martin. *Pod bičem otrokáře*. Cinema, 2014, č. 1, 100 s. ISSN 1210-132X, s. 48–49.

⁵⁹ HOFMANOVÁ, Zuzana. *Recenze: Proč Lincoln není vývozním artiklem*. [online]. Aktualizováno 28. 1. 2013 [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.kukatko.cz/clanky/recenze-proc-lincoln-neni-vyvoznim-artiklem/>.

⁶⁰ HRUBEŠ, Karel. *Film vs. Realita: Spielbergův Lincoln je realitě blíže než mnohé učebnice*. [online]. Aktualizováno 12. 4. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/film-vs-realita-spielberguv-lincoln-je-realite-bliz-nez-mnohe-ucebnice-1z0-/kultura.aspx?c=A130411_172930_In_kultura_rak.

⁶¹ HOFMANOVÁ, cit. 59.

⁶² ŠRAJER, cit. 58, s. 48–49.

škody, kterých se snímek na společnosti dopustil. Jindy zase srovnávají současnou hlavu státu s historickou postavou Lincolna a vytváří mezi nimi paralelu. Otázkou zůstává, nakolik souvisí zájem hollywoodského filmu o rasovou problematiku s volbou prvního černocha do prezidentského křesla a nakolik jde o vyjádření hlouběji sahajících pochybností bílé většiny. Je její nárok udávat směr společenského vývoje historicky opodstatněný a dlouhodobě udržitelný?⁶³

Premiéra historické fresky spadala do období dvoustého výročí narozenin Abrahama Lincolna, které se shodovalo s datem prezidentských voleb v roce 2012. Aura tohoto snímku byla natolik silná, že distributoři byli nuceni promítání přesunout až na konec volebního klání. Nakolik je ale možné uvěřit, že Amerika se stala skutečně rasově tolerantní, jestliže je Barack Obama jejím prezidentem? Například ve státě Mississippi bylo otroctví zrušeno úředně teprve v roce 2013. Proč tedy existují i nadále rasistické spolky, když se Amerika tváří od této problematiky oprostěna?⁶⁴ Steven Spielberg se s tematikou otroctví vypořádává již ve svém snímku *Amistad* (1997), který popisuje vzbouření černochů na lodi při cestě z Afriky. Opět zde velkou roli hraje politický spor mezi Severem a Jihem, zda otroci budou popraveni nebo ušetřeni. Ian Nathan uvádí,⁶⁵ že *Lincoln* (2012) je i pro zkušeného diváka náročnou látkou, neboť se spřádá z několika částí, které do sebe postupně zapadají a vytváří tak kompletní obraz amerického intelektuálního hrdiny. Je to portrét tehdejší americké politiky s velmi jasným odkazem na tu současnou. Film obdržel Oscara za nejlepšího herce v hlavní roli a výpravu.

Poněkud extravagantním příběhem, jenž se prolíná všemi možnými žánry, se s problematikou rasové segregace vyrovnává Quentin Tarantino. Tento americký rodák, jak je jeho zvykem, schovává vážné téma pod proudy krve a rouhačskou ironii. Peter Bardshaw píše,⁶⁶ že právě díky typicky tarantinovskému stylu je vyzdvížena rasová segregace. Jejím prostředkem je postava černého komorníka Stephena, který je pohlcen rasovou politikou natolik, že si přisoudil vlastnosti bílých aristokratů. Šokující smršť rasistických nadávek chrlící se na otroky zahrnuje

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ HRUBEŠ, cit. 60.

⁶⁵ NATHAN, Ian. *Lincoln aka The Spielberg address*. [online]. Aktualizováno 10. 2. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=136341>.

⁶⁶ BRADSHAW, Peter. *Django Unchained: The first look review*. [online]. Aktualizováno 12. 12. 2012 [cit. 2015-02-23]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2012/dec/12/django-unchained-first-look-review>.

slovo *negr* tolikrát, že ve filmu už nepůsobí jako tabu. Užívání toho slova zní z jeho úst paradoxně sadisticky a nekorektně. Tarantinovy filmy napadají na základě parodických a satirických prvků společenská tabu tak přímočarým způsobem, jak jen to jde.

Leader dnešní popkultury našel inspiraci v oblíbených spaghetti westernech Sergia Leoneho a intertextově čerpá z filmu Sergia Corbucciho *Django* (1966). Postava Djanga však není typický westernový hrdina, který zachraňuje svou milou ze spárů zloduchů. Nýbrž černý jezdec na koni, osvobozený otrok, který revanšuje zlé osudy černochů na každém kroku. Radomír Kokeš se zmiňuje,⁶⁷ jak otevřené násilí uchvacuje diváka a zároveň jej nutí k zamyšlení, zda dnes bariéry vůči černošskému etniku úplně vymizely. Téma otroctví použil k zintenzivnění ideálů osobní svobody a spravedlnosti. Právě to jej činí odlišným od filmařů minulého století, kteří cílili na městské afroamerické publikum a v apelativním gestu podvraceli ikonografii bílé kultury. Jeho pomocníkem je potulný německý doktor Schultz, který dává největším padouchům a divákům lekce z filantropie. Což je paradoxní vzhledem k jeho původu, neboť tentýž herec (Christoph Waltz) v jiném Tarantinově snímku *Hanebný pancharti* (2009) představuje německého důstojníka, který pronásleduje Židy. Je zcela normální, že režisér kombinuje vlastní filmové prvky s prvky starších filmů. Proto tedy obsazuje v „novém“ *Djangovi* cameo roli Francem Nerem, který v tom původním hrál hlavní roli. Obecenstvo tudíž není ani překvapené, že film Quentina Tarantina začíná stejnou písní Rockyho Robertse a Luise Bacalova. Tereza Spáčilová napsala,⁶⁸ jakým způsobem tvůrce nabourává westernové konvence. Neopomíná zvláštnosti hudební složky (nejenže do filmu vkládá písničky současných černošských rapperů, ale také využívá kompozice ze starších snímků), dále naráží na motiv pomsty, která je tentokrát v rukou černocha.

James Cosby dopodrobna rozebírá⁶⁹ *Nespoutaného Djanga*, který je co do míry násilí často srovnáván právě s *Hanebnými pancharty*. Namísto toho, aby na

⁶⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Recenze: Nespoutaný Django je Tarantinovým selháním*. [online]. Aktualizováno 18. 1. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=768905>.

⁶⁸ SPÁČILOVÁ, Tereza. *Recenze Terezy Spáčilové: Nespoutaný Django? Tarantinovštější Tarantino neexistuje*. [online]. Aktualizováno 30. 1. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/zpravy/49363/recenze-terezy-spacilove-nespoutany-django-tarantinovstejsi-tarantino-neexistuje.html>.

konci nastolil morální ponaučení, udělal režisér ze svého filmu brutální odplatu nacistům. Jak jinak se vypořádat s historií, která je těžko přijatelná? Násilí v jeho snímcích funguje jako kompletní očista těla a ducha. Prostřednictvím Djanga Quentina Tarantina poprvé otevřeně kritizuje rasismus, otrokářství a krutost amerického Jihu minulého století. Tvůrce se nadmírou násilí snaží narušit zaběhnuté pohodlí diváků vůči vykořisťování a trvá na tom, že on se nechová nelidsky. Nýbrž společnost. Přibližuje téma otroctví bez omezení. Publikum sice očekává násilí, ale ne v tak extrémní míře. Snímek si odnesl Oscara za scénář a nejlepšího herce ve vedlejší roli. Očividný souboj dobra a zla je vyhocen do nadprůměrného krveprolití a neúnavného chrlení rasistických nářeků. Bez značného nánosu černého humoru a množství krve, je poselství filmu jasné – jedná se o výpověď morálního znechucení otroctvím.

Autobiografický snímek Steva McQueena *12 let v řetězech* (2013) vychází ze skutečné životní události jednoho ze statisíce černochů. Tento příběh je unikátní, protože vypráví osud Solomona Northupa, který se dostal neprávem do zajetí, ale nakonec se mu podařilo uniknout. Specifičnost tohoto snímku tkví nejen v syrové, realisticky zobrazené historii, ale také v režisérově schopnosti vložit do každého okamžiku estetický zážitek. John Ridley (scénárista filmu, pozn. autorky) napsal,⁷⁰ že Northupova monografie je jedna z nejpodivuhodnějších, které kdy četl. Podle něj je výmluvná svým jazykem a naléhavostí. Solomon byla jedna z mála skutečně žijících osob, která vypráví o americkém otrokářském systému. Tím, že svou knihu dokončil záhy poté, co se dostal z otroctví, utvrzuje v její pravdivosti a hloubce emocí. Scénárista také zdůrazňuje, že se záměrně vyhýbá modernímu pohledu na otroctví. Postava hlavního hrdiny přímo vyzývá k zachování věrnosti vůči předloze.

Přílišné připodobnění se hollywoodskému blockbustoru vytýká Ivo Michalík.⁷¹ Typologie postav splňuje čítankově nahlížení na tření mezi dobrem a zlem. Postava Solomona Northupa je těžko čitelná. Jeho vzezření totiž v důsledku (ne)podléhání otrokářskému způsobu života neodráží téměř žádné změny, což také

⁷⁰ RIDLEY, John. '12 Years a Slave': John Ridley let Solomon Northup do the talking. [online]. Aktualizováno 5. 12. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2013/dec/05/entertainment/la-et-mn-writing-12-years-a-slave-john-ridley-20131205>.

⁷¹ MICHALÍK, Ivo. *12 let v řetězech. Pod bičem z floskulí*. Cinepur [online]. 2014, č. 92. Aktualizováno 2. 4. 2014 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2820>.

vyčteme z jeho obličejů (divák může posoudit díky detailním záběrům kamery). „*Strnulý výraz v bressonovském obličejí se stává zrcadlem žánrových cest k diváckým emocím.*“⁷² Černý britský režisér si na naturalistickém zacházení s obrazem potrpí. Potvrzují to i jeho předchozí psychologizující až kontroverzní snímky *Stud* (2011) nebo *Hlad* (2008). Ačkoli se každý z jeho snímků dotýká jiné problematiky, spojují je bolestné utrpení těla, duše a ponížení člověka. Oscarový snímek stojí za povšimnutí nejen z důvodů výše zmíněných. Mirka Spáčilová píše také o tom,⁷³ proč se zapsal do historie udílení amerických akademických cen. Po dlouhých osmdesáti šesti letech získal ocenění za režii člověk černé barvy pleti. Například v roce 1991 byl na udílení cen za režii nominován černocho amerického původu John Singleton za své *Chlapce ze sousedství* (1991), pojednávající o dospívání černošského chlapce z jedné ze čtvrtí „města andělů“. Ačkoli se režisér vyhýbá rasové problematice, autenticky vyjadřuje drsný a násilný život černošských čtvrtí. McQueen dokázal s odstupem a upřímně pojmenovat ostudnou historii amerických dějin. Snímek nepřináší rozhrěšení pro ty, kteří se na otrokářství podíleli, ale nesmlouvavě reflektuje utrpení těch, které postihlo. Zároveň vychází z osobní tvůrčí motivace zaplnit prázdné místo v kinematografii, protože ta zmapovala všemožná dějinná údobí, ale o otrokářství do nynějška komplexně pojednat nedokázala.

⁷² Tamtéž.

⁷³ SPÁČILOVÁ, Mirka. *Recenze: Černý muž v Hollywoodu aneb je favorit Oscarů tak výjimečný?* [online]. Aktualizováno 19. 1. 2014 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/recenze-12-let-v-retezech-0sh-/filmvideo.aspx?c=A140117_140250_filmvideo_vdr.

4 Lincoln

Dominantou filmu byla zvolena postava Abrahama Lincolna, protože se (byť pouze teoreticky) vztahuje ke zvolenému tématu otroctví. Plní funkci hlavní postavy, neboť film zprostředkovává informace o posledních měsících jeho politické kariéry prezidenta těsně před atentátem, který byl na něj spáchán v roce 1865. Na základě kapitoly *Otroctví v historickém a politickém kontextu*, která nám nastínila dějiny Spojených států za prezidenta Abrahama Lincolna a tím i motivy vztahující se k tomuto tématu, můžeme říct, že režisér ve filmu používá prostředky zejména realistické motivace.

Ve filmu je nám postava Lincolna představena jako **postava klíčová**, „(...) *jejímž předobrazem byla některé známá osoba veřejného života.*“⁷⁴ Díky ní můžeme sledovat dějinné události, tak jak se pravděpodobně udály a zároveň se k ní váží veškeré motivy, mezi kterými funguje jako spojovací článek. Svým způsobem se také jedná o **postavu mytizovanou**, neboť „(...) *byla vytvořena (zkomponována) po vzoru některé mytické postavy jako její moderní ohlas a modifikace zároveň.*“⁷⁵

Abraham Lincoln je ve filmu prezentován jako inteligentní a moudrý muž, který zasvětil svůj život právu a politice. Ačkoli nestaví kolem sebe rasové bariéry, jeho vztah k černochům určují politické kodexy, nikoli jeho morální přesvědčení. Konkrétně to film ukazuje ve chvíli, kdy rozmlouvá se svou černou služebnou.

„Připadáte mi povědomí (černoši) jako všichni ostatní lidé. Nepřizpůsobivé, chudé, lysé stvoření stejně jako jsme my všichni... Domnívám se, že si na vás zvyknu.“

Otázkou zůstává nakolik myslí svá tvrzení upřímně, zda svůj diplomatický přístup nevyužívá spíše ke své oblíbenosti. Prezident je také velmi přesvědčivý a rád využívá nonšalantní, mnohdy skutečně vtipné historky ze své právnické praxe, aby strhl v politických debatách na sebe pozornost a změnil dosavadní (jemu nevyhovující) téma. Ostatně Lincoln nejlépe definuje Thaddeus Stevens, jedna z vedlejších postav.

⁷⁴ VŠETIČKA, cit. 10, s. 28.

⁷⁵ Tamtéž, s. 25.

„Lincoln zarytý flákač, Lincoln Jižan, Lincoln kapitulující muž kompromisů, náš protivník a vůdce Bohem opuštěné republikánské strany.“

Ke stanovené dominantě se vztahují vedlejší postavy. Nejdůležitější úlohu zastupuje prezidentova žena Molly. Její postavu považujeme za **svorníkovou**, protože *„(...) dává dohromady, stmeluje určitou společenskou jednotku nebo nějakou širší společenskou obec, jejíž vnitřní tendence jsou odstředivé, protikladné.“*⁷⁶ Potrpí si na organizování čajových dýchánek s politiky v Bílém domě a o to víc, když se před nimi může honosit. Molly trpí častými depresemi, které vychází ze vzpomínek na úmrtí syna Williama. Jeho postava je mrtvá, přitom působí na psychiku živoucích osob, proto mluvíme o **postmortální postavě**. *„Je to figura, která spoluodhaluje a formuje nitro těch živých postav, s nimiž je nejrůznějšími svazky spjata.“*⁷⁷ Kvůli smrti Willieho nechce povolit svému nejstaršímu synovi vstoupit do války z obavy, že by přišla o další dítě. Roberta můžeme brát jako **postavu disturbativní**, neboť děj narušil svým nečekaným příjezdem ze studia práv. *„(...) je postava narušující daný společenský nebo rodinný stav. Je to postava, která na začátku díla (...) nečekaně vpadne do cizího, ustáleného prostředí, rozruší jej, vychýlí, a na konci příběhu z něho opět zmizí. (...) Ve své podstatě je to postava, jež je zcela odlišná od prostředí, do něhož se dostává.“*⁷⁸ Žádá svého otce o povolení ke vstoupení do vojska Unie a tím vytvoří konflikt mezi Lincolnem a Molly, která tento návrh kategoricky odmítá. Další významnou vedlejší postavou je Thaddeus Stevens, jehož přístup k otroctví je poněkud radikálnější než Lincolnův. Na rozdíl od něj touží otroctví zrušit ihned, bez ohledu na válečný vývoj a to zejména z osobních důvodů, ke kterým zřejmě přispívá citová vazba k jeho mulatské ženě. Proto můžeme postavu Stevense označit jako **kontrovertní**. *„(...) postava určitého vyhraněného druhu, tj. pozitivní nebo negativní, která se v závěrečné fázi díla nečekaně změní ve svůj pravý opak. (...) autoři prokreslují její psychický vývoj až k závěrečnému náhlému zlomu.“*⁷⁹ Nakonec se podvolí prezidentovu nátlaku, ať s návrhem počká. Podle Lincolnových slov by nyní prosazení myšlenky o zrušení otroctví mohlo vést k oslabení vojsk Unie, protože by se přidaly ke Konfederaci. Tato postava také slouží k vyzdvihnutí

⁷⁶ Tamtéž, s. 26.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 27.

⁷⁹ Tamtéž.

humánnosti Abrahama Lincolna, který dbá o svůj lid a přemítá nad tím, jak budou tuto novinku schopni přijmout. Stevens naopak působí v tomto ohledu velmi nekompromisně a přistupuje k tomuto názoru s chladným odstupem.

„Však víte, jací lidé jsou. Víte, že vnitřní kompas, který by měl nasměřovat duši ke spravedlnosti, zkosnatěl v bílých mužích a ženách, na Severu i Jihu, do naprosté nepoužitelnosti skrze tolerování otroctví.“

4.1 Motivy otroctví a manipulace

Ve filmu Steven Spielberga nezastává motiv otroctví funkci leitmotivu. Tento motiv figuruje na pozadí a k dominantě se váže spíše teoreticky jako součást politických debat. Jedná se o motiv vázaný, který nemůžeme vyloučit, aniž bychom porušili souvislosti vyprávění. V rámci subkategorií můžeme mluvit o **signálním motivu**, neboť se ve filmu vyskytuje pouze „(...) v podobě nápovědí, signálů, jež se v poslední variantě plně realizují. (...)“⁸⁰ Vzhledem k tomu, že pracujeme od začátku snímku s informací, že se Lincolnovi možná podaří otroctví zrušit, tak „(...) nedochází tedy u něho k žádnému podstatnému vybočení z celkového ladění. (...)“⁸¹ Motiv otroctví ve filmu slouží jako odbočka od hlavního tématu, kterým je občanská válka. Podílí se na heroizaci Abrahama Lincolna, který se snažil být za každou cenu humánní. Zároveň podtrhuje výjimečnost jeho individua, že dokázal na úkor velkého tlaku jak v osobním tak rodinném životě čelit nesnázím. Jak se můžeme dočíst ve druhé kapitole, tento motiv je prostředkem **realistické**, ale také **kompoziční motivace**. Po dlouhé vládě demokratických prezidentů, kteří podporovali otrokářství, byl republikán Abraham Lincoln prvním, který se po svém zvolení zasadil o přijetí Třináctého dodatku. Jeho návrh byl podpořen abolicionisty. Tato motivace má za úkol ve zkratce zprostředkovat dějinné události. Tento motiv má také **uměleckou motivaci**, neboť nás má přesvědčit o lidskosti místy až machiavelistického typu politika.

Leitmotivem filmu se stala manipulace, která je úzce spjatá s dominantou filmu. Lobby je zde představena jako neodmyslitelný prostředek vysoké politiky, kterou Lincoln praktikuje. Proto v tomto případě můžeme uvažovat o motivu

⁸⁰ Tamtéž, s. 23.

⁸¹ Tamtéž.

vázaném. V tomto případě hovoříme opět o **signálním motivu**, neboť se ve filmu objevuje nejdříve pouze v náznacích a postupem jeho realizace sílí a v závěru filmu se projeví naplno. Manipulace má vliv na vyústění filmu a její funkce je zde evidentní. Pouze s její pomocí může prezident dosáhnout ukončení občanské války a přijetí Třináctého dodatku. Mnohdy násilné praktiky lobbování, kterými si Lincoln ve sněmovně získával stoupence, určitě neslouží k pozitivnímu hodnocení významné osobnosti. Proto jej můžeme interpretovat jako prostředek k demytizování prezidenta, který po generace slouží jako ikona humanity. Zároveň jeho existenci v díle odůvodníme tím, že vysoká politika neposkytuje prostor pro slabé jedince a pokud ano, stávají se obětmi manipulace. V tomto případě se režisér opírá o **realistickou** a **kompoziční motivaci**, neboť jak jsme byli seznámeni v kapitole o historicko-politickém kontextu, prezident v předvolební kampani sliboval nevměšování se do politiky států Konfederace. Protože se jednalo o otrokářské státy a Lincolnův slib se zdál být uvěřitelný, vedlo to k jeho zvolení. Na jedné straně byla Konfederace, která odmítala ukončit válku, jestliže dodatek bude podpořen. Zrušení otroctví totiž mohlo přinést značné ekonomické ztráty, nehledě na osvobozené černochoy, ze kterých by se stali rebelové. Na straně druhé byla otázka morálky a důvěry ve svobodu každého člověka. Motiv manipulace je zde zakomponován i v rámci **umělecké motivace**, aby přesvědčil diváka o jeho moci, což vystihuje tato citace.

„Rozhodl jsem, že ústava mi dává válečné výsady, ale nikdo neví, jaké ty výsady přesně jsou. Jsou takoví, co říkají, že neexistují. Já nevím. Rozhodl jsem se. Potřeboval jsem, aby existovaly, abych mohl prosazovat svou přísahu chránit ústavu. Moje rozhodnutí znamenalo, že rebelům vezmu otroky jako majetek zabavený ve válce. To mohlo podporovat podezření, že souhlasím s rebely, že otroci nejsou nic než majetek. Což samozřejmě není pravda. To jsem si nikdy nemyslel, rád vidím každého člověka svobodného, ale pokud nazvání člověka majetkem, nebo válečným kontrabandem dokáže zařídit, co je potřeba, proč toho nevyužít.“

Zajímavým prostředkem je motiv snu, který se Lincolnovi zdá hned v úvodu filmu. Jedná se o motiv volný, neboť jeho začlenění se nijak výrazněji nepodílí na časovém, či kauzálním sledu událostí.

„Je noc. Loď je hnána nějakou strašnou silou hroživou rychlostí. Přestože je to v temnotě nepostřehnutelné, mám pocit, že míříme přímo na souš. Zdá se, že na palubě nikdy jiný není. Uvědomuji si svou samotu.“

Podstata tohoto motivu je ve filmu neurčitá a tajuplná. Jeho mnohoznačnost zabraňuje až do konce filmu znát jeho konkrétní smysl. „(...) dá se jen stěží předpokládat, jaký mají smysl, kam povedou a jakým způsobem vyústí. Je to motiv, nad nímž se vznáší obláček tajemství.“⁸² Mluvíme tedy o **motivům mysteriózním**. Výklad snu je různý, ale pravděpodobně zvěstuje příchod něčeho velkého. To něco je, podle Molly, Třináctý dodatek. Není jasné, jestli jej máme interpretovat jako konec občanské války, nebo brzkou prezidentovu smrt. Je zakomponován v rámci **umělecké motivace**, i z toho důvodu, že vytváří vůči realistickému vyznění díla kontrastně.

Postava Lincolna se vztahuje k reálnému světu a dějinám Spojených států. Proto můžeme hovořit o jejím **referenčním významu**, který je divák schopen rozpoznat díky historickým souvislostem. Tento význam je vyjádřen explicitně. O postavě jsme schopni říct, že se fyzicky neúčastnil občanské války, za to sehrál důležitou roli při zrušení otroctví. Z filmu také vyčteme, že měl spořádaný rodinný život, a že jej obdivovali nejen rodinní příslušníci, ale kolegové z politické branže. Nástrojem diplomacie byly humorné povídky z právnické praxe, které používal k umlčení protichůdných názorů. Takovýmto způsobem manipuloval se svým okolím. Tato postava nese zároveň **symptomatický význam**, neboť postavu lze chápat jako soubor nadnesených vlastností, které Američané prezidentovi připisují. Její přesah nutí k zamyšlení, zda Lincoln byl, či je právem obdivován, když za účelem ušlechtilého cíle používal násilné politické machinace. Ačkoli je dominanta prostředkem realistické motivace, v některých případech fungují prvky k jejímu heroizování. Ačkoli lze postavu Lincolna interpretovat jako paralelu k současnému americkému prezidentovi, jedna věc je odlišuje – vztah k vlasti. Ukončení občanské války a přijetí Třináctého dodatku je bráno jako vítězství silného individua, přestože jej Američané vnímají jako výsledek národního hnutí. Také Obama se ke svému

⁸² VŠETIČKA, cit. 10, s. 24.

postu staví jinak, spíš se od něj distancuje. „*Je to vaše země. Udělejte něco, na co mohou být děti a děti vašich dětí hrdí.*“⁸³

⁸³ FLEMING, Mike Jr. *Mike Fleming's Qn A With Steven Spielberg: Why It Took 12 Years To Find Lincoln*. [online]. Aktualizováno 6. 12. 2012 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.deadline.com/2012/12/steven-spielberg-lincoln-making-of-interview-exclusive/>.

5 Nespoutaný Django

Za dominantu analýzy byla zvolena fiktivní postava otroka Djanga, protože se jedná o hlavního hybatele děje a je s tématem otroctví úzce spjatá. Podniká výpravu za svou ženou. Mnohé prostředky, které jsou zařazeny do kulturně-historického kontextu ve druhé kapitole, jsou do snímku zakomponovány v rámci realistické motivace. Django se setkává s aristokratickými farmáři, stane se lovcem členů Ku-klux-klanu a putuje nádhernou, ale drsnou jižanskou přírodou. Přesto jsou však všechny tyto prostředky vysoce stylizovány, proto hovoříme o umělecké motivaci.

Dominantě můžeme přisoudit vlastnosti **kontrovertní postavy**, o které již byla řeč v rámci analýzy filmu Lincoln. Takové pojetí postavy chápeme ve smyslu, že Django byl původně bezprávným otrokem. Poté co byl osvobozen, se sám stal lovcem lidí, a přestože je nositelem (specifického) mravního kodexu, jehož krutá pomsta si vybírá oběti, užívá rasistické přívlastky. Zároveň hovoříme o **rámující postavě**, neboť tento černocho příběhu figuruje od začátku do konce.

Django je hrdina s vlastnostmi, které diváka upoutají a vyvolávají v něm napětí. Proto se zvědavostí sleduje příběh a očekává šťastný konec ve prospěch hlavní postavy. Django je houževnatý černocho, který přes všechny nesnáze s pomocí dr. Schultze vytrvale putuje za svou ženou. S doktorem je svázán dohodou, kvůli které je nucen přinášet obětem utrpení. Narozdíl od otrokářství, které páchá zlo na nevinných bytostech, se tito dva soupeřníci stanou lovci skutečných zločinců. Inteligence Djanga je ve filmu vyjádřena explicitně v kontrastu s ostatními otroky, ale také v uvědomění si vlastní výjimečnosti.

„Každý slovo, co Calvin Candie vypustil z huby, byla úplná sračka, ale v jednom měl pravdu. Já jsem ten jeden negr z deseti tisíc.“

Ta také tkví v jeho zpupnosti, která je trnem v oku bělochů i černocho. Tato vlastnost charakterizuje Djanga nejvíce a také kvůli ní se často dostává do konfrontace s ostatními postavami.

Ve filmu mají také významnou roli vedlejší postavy, které se k dominantě vztahují. Nejprve je zapotřebí zmínit postavu doktora Kinga Schultze, neboť je ve filmu prezentován jako Djangův parťák, proto jej také můžeme považovat za

rámující postavu. Především o něm uvažujeme jako o **deus ex machina**, bez něj by se hlavní hrdina nikdy nedostal ze spárů otroctví. Ačkoli Schultz zasahuje ve prospěch pozitivního hrdiny už na začátku a představuje „(...) *násilné a nelogické zasažení cizího činitele do probíhajícího děje* (...).“⁸⁴ Spolu s Djangem se podílí na dynamice děje až do své smrti. Ale i po ní svým způsobem zasahuje do dalšího vývoje, protože nemalou částí přispěl na osvobození černochovi ženy a také v něm posílil touhu po pomstě. Proto jej také chápeme jako **postavu postmortální**. Jedná se o kladnou postavu, neboť je vykonavatelem dobra a spravedlivého trestu. Přestože vychytrale využívá svého postavení osvoboditele, nářky na černošský původ bývalého otroka jsou skryté a fungují spíše jako vyzdvižení psychických a fyziognomických předností Djanga.

„Na jedné straně pohrdám otroctvím, na té druhé potřebuji tvou pomoc, a pokud jsi v pozici, kdy nemůžeš odmítnout, tím lépe. Zatím tedy využiji toto blábolení o otroctví ke svému prospěchu, avšak navzdory všemu řečenému se pořád cítím provinile.“

K dominantě se úzce váže také postava manželky Broomhildy Von Schaft.⁸⁵ Vidina, že se Django s ní znovu setká, je pro něj motivací k nebezpečným činům. Hildy spadá do podkategorie **femme fatale**. „(...) *osudově, tragicky ovlivňuje svého mužského partnera a jeho nejbližší okolí, doléhá na ně jako nepříznivý a zlovolný osud.*“⁸⁶ Postava příliš nevybočuje ani z tvrzení o tom, že „*Její působnost je obvykle nešťastně ukončena, často smrtí muže, někdy také smrtí vlastní.*“⁸⁷ Přestože tento příběh končí až pohádkově šťastně, štěstí manželů je vykoupeno smrtí doktora Schultze.

O další významné postavě, kterou je černý komorník Stephen, hovoříme jako o **kontrovertní**. Po generace soužití na farmě otrokářských aristokratů přejal nejen jejich rasistické názory, ale dokonce zapomněl na svou barvu pleti. Vzhledem

⁸⁴ VŠETIČKA, cit. 10, s. 25.

⁸⁵ Hildy vyrůstala v prostředí, kde se s ní hovořilo německy, odtud také pochází její křestní jméno. Postava je převzata z německého hrdinského eposu, na který doktor Schultz ve filmu odkazuje. Princezna Brunhilda se nešťastně zamiluje do bojovníka Siegfrieda a pro neopětovanou lásku se nakonec zabije nad jeho hrobem. Píseň o Nibelunzích In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie* [online]. Wikipedia Foundation, 2003. Aktualizováno 28. 2. 2015 [cit. 2015-02-22]. Česká verze. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADse%C5%88_o_Nibelunz%C3%ADch.

⁸⁶ VŠETIČKA, cit. 10, s. 26.

⁸⁷ Tamtéž.

k tomu, že se příběh odehrává v období před občanskou válkou, divák neočekává takovéto chování od černocho (už vůbec ne vůči jinému). Považujeme jí také za **postavu disturbativní**, neboť ve filmu narušuje společenskou situaci hned dvakrát. Poprvé v případě, když na farmu přijíždí Django na koni. „*Co je to za negra na tý herce?*“ Dále pak, když při uzavírání obchodu mezi otrokářem a Schultzem přišel na podvod. Stephenovu zásahu do situace vždy předcházela společenská konverzace.

O postavě Calvina Candieho hovoříme jako o **osudové**. „*(...) je figura, jež zásadním způsobem ovlivní nějakou jinou postavu, na dlouhou dobu určí její osud.*“⁸⁸ Nejenže předurčuje osud Broomhildy, která v jeho domě slouží jako otrokyně, ale také na jeho farmě dojde k zabití doktora, což v Djangovi vyvolá ještě větší touhu po pomstě. „*Zapůsobí a zmizí, zmizí trvale nebo se pouze stáhne do pozadí. Ve vědomí percipienta však její vliv stále trvá.*“⁸⁹ Tato postava stojí v kontrastu s morálním posláním dr. Schultze. Na rozdíl od něj vyznává teorii o nadřazenosti ras (frenologie) a vytváří paralelu s okolním bezpáteřným světem.

„*Víte, znaky podobnosti jsou klíčové k porozumění separace dvou druhů. V lebce Afričana je oblast spojená s poddajností větší než u jiného člověka nebo poddruhu na planetě. Když si prohlédnete tuto lebku, všimnete si tří charakteristických důlků. Kdybych držel lebku Isaaca Newtona nebo Galilea, tyto tři jamky bychom našli v oblasti nejvíce spojené s kreativitou.*“

5.1 Motivy násilí a pomsty

S dominantou filmu je spjaté násilí. To je v Tarantinových filmech často užívaným motivem, proto o něm hovoříme jako o intermotivu. Také se jedná o motiv vázaný, neboť by se s jeho vypuštěním vytratilo poselství filmu. Násilí je ve filmu vyjádřeno explicitně – je páčáno fyzicky na Djangovi a ostatních otrocích, ale také psychicky prostřednictvím rasistických narážek. Tím, že je vysoce stylizováno a maximalizováno, nás vede k uvědomění, že otrokářství bylo kruté k nevinným lidským bytostem, které se „provínily“ svou příslušností ke špatné rase. Tarantino pravděpodobně využil tohoto motivu, aby dopřál Afroameričanům odplatu za zločiny, které se na nich lidstvo dopustilo. Zaměřuje se především na krutost a utrpení bílých mužů- často je nechává dlouho křičet a trpět bolestí, než

⁸⁸ Tamtéž, s. 26.

⁸⁹ Tamtéž.

skutečně umřou. Proto hovoříme o násilí jako o prostředku **umělecké motivace**. Násilí je stylizováno také kombinací barev červené na bílém podkladu (například zabití jednoho ze zloduchů na bavlníkové plantáži, kdy krev smáčí bílé květy, nebo smrtelný zásah Candieho do srdce, který vede skrze jeho bílou květinu na obleku). Na základě kapitoly *Otrokářství v historickém a kulturním kontextu* víme, že násilí se bezvýhradně k otrokářství pojilo, jedná se tedy i o **realistickou a kompoziční motivaci**.

Motiv pomsty⁹⁰ je dalším z intermotivů, ale v tomto případě se jedná o motiv volný. Django primárně netouží po pomstě, pouze se vydává hledat svou ženu. Myšlenky na pomstu v něm vyvolá až smrt doktora Schultze a opětovné uvěznění Broomhildy. V tomto případě uvažujeme o motivu v rámci **kompoziční motivace**. Na interpretační rovině nás černochem, který je v konečném důsledku nositelem odplaty, vede k zamyšlení, zda se režisér tímto způsobem nevyrovnává s rasovou problematikou a nevyjadřuje skrz něj svůj odpor k otroctví. Protože od chvíle kdy se přidá k dr. Schultzovi jako lovec padouchů (vždy se jedná o bělochy), dochází u Djanga k jistému uspokojení. Proto o pomstě hovoříme také jako o prostředku **umělecké motivace**.

Leitmotivem je otroctví. Django je svobodným černochem, přesto byl původně otrokem, který zakusil život v otrokářství, proto se k němu úzce vztahuje. Otroctví je motivem vázaným, neboť je ve filmu všudypřítomné. Zároveň setrvává ve stejné rovině, tudíž o něm uvažujeme jako o **imperfektivním motivu**, který zůstává otevřený bez přínosu nějakého řešení. Tento motiv je prezentován přítomností otroků, či černých sluhů, farem s otrokáři a mandingo zápasy. Tyto

⁹⁰ Existují čtyři typy pomsty, kterých režisér ve svých filmech užívá. První tzv. lex talionis (oko za oko), což znamená první zásadu, podle které má být míra odplaty stejná jako škoda způsobená poškozenému. Druhým typem, který Tarantino vyzdvihuje ze všech nejvíce, je skupina lidí směřující ke své vlastní pomstě. Například Židé vyvraždí nacisty, otroci zabíjejí otrokáře. Mstící hrdinové stojí v kontrastu s prvním typem, kdy usurpování jsou bezmocní, a vše náleží do Božích rukou. Naopak ti, kteří inklinují k druhému typu, ví, že aby dostali spravedlnosti, budou si muset „ušpinit“ vlastní ruce. Třetím typem jsou ti, kteří útlak vytvářejí nebo jej jakýmkoli způsobem podporují. V poslední řadě i filmové publikum je považováno za utlačovatele, neboť diváci touží po tom, aby Tarantino takové filmy točil. To je činí rovným nacistům nebo otrokářům. Otázkou zůstává, co se stane těmto hrdinům, kteří nakonec vykonají svou pomstu. Někteří z nich nakonec umřou jako vrazi (dr. Schultz v *Nespoutaném Djangovi*), nebo se návrat pomsty proti nim teprve chystá. [KIMES, Steve. *Redeeming Violence: Tarantino's Revange Philosophy*. [online]. Aktualizováno 17. 2. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://bloggingmoviesrus.blogspot.cz/2013/02/redeeming-violence-tarantinos-revenge.html>.]

aspekty k otrokářskému systému neodmyslitelně patří, takže se jedná o prostředek **realistické a kompoziční motivace**.

Dále se ke stanovené dominantě váže motiv Divokého západu. Považujeme jej za volný motiv, který slouží ke zvýraznění atypičnosti postavy Djanga. Předchozí režiséři zobrazovali městečka, za jejichž hranicemi jakoby neexistoval jiný život a nezaobírali se hlouběji sociálními problémy. Přestože se mnohé z těchto filmů odehrávaly v období americké občanské války, nepoukazovaly konkrétněji na černošskou problematiku a otrokářství. Proto je tento motiv prostředkem **umělecké motivace**. Banka, saloon, dlouhá prašná ulice, kovbojové na koních, drsná příroda jsou do filmu účelně zahrnuty v rámci **kompoziční**, ale také **transtextuální motivace**, neboť jsme se s těmito westernovými prvky setkali již v jiných filmech.

Postava Djanga jako otroka nese **referenční význam**. Zakusil nástrahy otrokářského systému, jejichž prezentace je vystavěna na základě historických údajů, které se vztahují k občanské válce a otroctví v USA. Prostřednictvím černocha zjišťujeme, že s otroky nebylo zacházeno jako s lidskými bytostmi. Ve filmu je to deklarováno vysokým stupněm násilí, které je páčáno na Djangovi a ostatních otrocích. Často se k nim přistupovalo jako ke kusu dobytka, například když byli mandingové využíváni k povrchnímu způsobu zábavy. Svobodný černocho, kterým se Django stal hned v úvodu filmu, nese především **symptomatický význam**. Tato fiktivní postava nás nejprve vede k zamyšlení, proč se černocho vyskytuje v prostředí středozápadní Ameriky. Jedná se o záměrné porušení ustálených společenských předpokladů, že městečka Divokého západu stály mimo historické dění (jako bylo otrokářství a občanská válka). Mnozí předchozí režiséři tak vytvářeli idylu o živobytí, která se týkala pouze bílých, a opomíjeli problémy, které se týkaly rasové segregace. Dále vyvrací představu o servilnosti černošského etnika, která byla podporována naukou o frenologii. Django je ve filmu prezentován jako rovnocenný člověk, jehož důvtip pokoří mnohé z těch, kteří se považují za nadřazené bytosti. Skrze dominantu se seznamujeme s režisérovou hlubokou nenávisí vůči otroctví.

6 12 let v řetězech

Ústřední postavou filmu je Solomon Northup, který byl zvolen za dominantu. Plní funkci vypravěče, neboť se jedná o příběh vycházející z autobiografie, která popisuje život v otrokářském systému. Jeho výjimečnost tkví v tom, že původně svobodný člověk se na dvanáct let stal otrokem. Druhá kapitola nám představila, jakým způsobem se zacházelo s otroky při jejich přepravě, jak s nimi zacházeli jejich majitelé. Také nadnesené představy o hospodářském Jihu a jeho expanzi zcela neodpovídaly realitě. Tyto aspekty jsou vystavěny na základě realistické motivace, přesto se režisér často opírá i o motivaci uměleckou.

Postavu můžeme klasifikovat jako **personálního vypravěče**. „(...) je v textu fyzicky přítomen, to znamená, že v něm vystupuje jako postava a průběh událostí podává v *ich-formě*.“⁹¹ V tom se postava Northupa trochu liší, protože vypravěčův hlas neslyšíme. Přesto se jedná o příběh, o kterém předpokládáme, že jej skutečně prožil. „*Personální vypravěč je účastníkem děje, většinou ovšem pasivním, který do událostí převážně nijak nezasahuje, pouze jim přihlíží.*“⁹² Toto tvrzení taktéž považujeme za ne zcela slučující se Solomonem. Ačkoli je krutě zasažen ranami osudu, neustále vyvíjí činnost, jak proti tomu bojovat. Charakterizujeme jej také jako **rámující postavu**, neboť se v snímku vyskytuje jak na jeho začátku, tak také na jeho konci. Zároveň „ (...) *bývá její funkce dosti rozmanitá – téma toho určitého díla jí dává svůj vlastní, většinou neopakovatelný smysl.*“⁹³ Z toho také vyplývá, že se k ní vztahují jednotlivé motivy, které ve filmu můžeme sledovat.

Solomon Northup je vzdělaný, inteligentní a na rozdíl od ostatních černochů se nenarodil jako otrok, což pak ve filmu vytváří základní rozdíl mezi ním a ostatními. Je nám představen jako rodinný typ, miluje svou manželku a děti, žije se hraním na housle. Ze stylu života je patrné, že je součástí vyšší střední společenské třídy. Hned v úvodu filmu zjišťujeme, že se bílí vůči Solomonovi chovají jako k rovnému. Později je nucen odjet za pracovní příležitostí do Washingtonu, kterou mu nabídli dva muži. Ti se falešně představili jako zaměstnanci cirkusu. Ve Washingtonu dojde ke klíčovému zvratu. Muži Solomona

⁹¹ VŠETIČKA, cit. 10, s. 28.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž.

přiotráví a ten se ocitá ve vězení pro otroky. Přičí se mu uvěřit, že se ze dne na den změnila jeho identita. Proto odmítá přijmout své nové jméno a sociální status, který jej předurčuje k životu homo habilis. Jeho nezlomnost a vzdorovitost charakterizuje věta „*Nechci pouze přežít, já chci žít,*“ kterou prohlašuje ostatním otrokům na lodi vezoucí je na trh do Louisiany.

K dominantě se váže hned několik postav, které se taktéž podílejí na dynamice děje. V první řadě je to „dobrácký“ a poněkud konzervativní farmář Ford, který si Solomona pořídil. Postava pana Forda může být klasifikována jako **osudová**. „*(...) je figura, jež zásadním způsobem ovlivní nějakou jinou postavu, na dlouho dobu určí její osud.*“⁹⁴ Protože v černochovi objevil potenciál a nepřehlédnul ani jeho intelekt, nechává jej pracovat za lepších podmínek. Ford představuje snový jižanský ráj o bodrém farmáři popíjející whisky na verandě a sledující práci svých otroků na bavlníkových plantážích. Jeho postava „*(...) zapůsobí a zmizí, zmizí trvale nebo se pouze stáhne do pozadí. Ve vědomí percipienta však její vliv stále trvá.*“⁹⁵ Jejich vzájemný, až téměř idylický vztah narušuje přítomnost pohůnka Tibeatse, který opět probouzí v Solomonovi vzdorovitost. Nejvíce se přibližuje **disturbativní postavě**, která vpádem do ustáleného prostředí narušuje společenský stav a nakonec zmizí. „*Ve své podstatě je to postava, jež je zcela odlišná od prostředí, do něhož se dostává.*“⁹⁶ Klíčovým okamžikem se stává scéna, kdy mladý pomahač vyprovokuje Solomona, který ho nakonec zbičuje. Z obavy, že by mohla farma po této události dostat špatné pověsti, posílá Ford Solomona k novému majiteli. Je jím další **osudová postava** notorického alkoholika Eppse, který by nejráději šikanoval vše, na co se podívá (proto se mu ve filmu přezdívá negrobijec). Prostřednictvím této postavy poznáváme skutečný agrární Jih. Vystává otázka, jestli je omluvitelnější brutální chování intelektuálních gentlemanů, či zaslepenců. Poslední výraznou postavou je dělník Bass, který sem na farmu přichází vypomáhat se stavbou altánu. Při této příležitosti se setkává se Solomonem a vede s ním řeč o jeho situaci. Jedná se o postavu **deus ex machina**. „*Ve starém řeckém dramatu se tak označoval bůh, který v závěrečné fázi zasáhl do rozuzlení neřešitelné nebo těžko řešitelné zápletky.*“⁹⁷ Tato postava zasahuje do

⁹⁴ Tamtéž, s. 26.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž, s. 27.

⁹⁷ Tamtéž, s. 25.

probíhajícího děje ve prospěch sil dobra a vypomáhá pozitivním postavám.⁹⁸ A skutečně. V závěru filmu se díky němu dostává Solomonovi vysvobození a setkává se znovu se svou rodinou. Funguje zde jako boží soudce, který přináší rozhřešení.

„Je to nemoc (otroctví), pane Eppi. Nemoc strachu, ležící na téhle zemi. Jednou přijde den zúčtování.“

6.1 Motivy otroctví a násilí

Dominanta je úzce spjatá s motivem otroctví, který ve filmu plní funkci leitmotivu. Solomon je s motivem otroctví úzce propojen, tudíž hovoříme o motivu vázaném. Je tedy jasné, proč jej nemůžeme z díla vyloučit. Vzhledem k tomu, že je prezentace otroctví na počátku filmu i na jeho konci obdobná, hovoříme o něm jako o **imperfektivním motivu**. Nic neukončuje a „ (...) *skrývá však v sobě zároveň nějaké potenciální řešení, které v průběhu své existence nepřímo naznačuje a k němuž nikdy nedojde (alespoň v rámci díla).*“⁹⁹ Steve McQueen používá tento motiv, aby divákům podal subjektivní výpověď o této temné době v dějinách Spojených států. Naráží tak na zkušenosti, se kterými se společnost vypořádává dodnes. Zcela evidentně vychází z **realistické motivace**, protože ukazuje, že otrokářství bylo kdysi nedílnou součástí jižanské ekonomiky a otroci vytvářeli důležitou složku společnosti. Je zde představený jako dobře fungující program (českému divákovi může evokovat koncentrační a vyhlazovací tábory z období druhé světové války nebo řádění jednotek STB za komunistického režimu), jehož nástrahami musel Solomon projít. Zároveň poukazuje na jeho hospodářské nedostatky, neboť úroda byla často napadána škůdci a také pořízení otroků nebylo levnou záležitostí. Mnozí farmáři byli nuceni vzít si na novou pracovní sílu hypotéku. Považujeme jej také za prostředek **kompoziční motivace**, neboť utváří vnitřní strukturu filmu a vede nás k zamyšlení, proč muselo k takovému zacházení s lidskými životy podobné genocidě za druhé světové války v dějinách Ameriky vůbec dojít? Měli k němu lidé racionální odůvodnění? Proč si i přes finanční nesnáze dál pořizovali otroky, kteří po pár letech úmorné fyzické práce umírali?

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 24.

S otroctvím je neodmyslitelně spjatý motiv násilí, proto i v tomto případě můžeme uvažovat o motivu vázaném. Odstraněním tohoto motivu by se vytratila naléhavost tématu. Motiv násilí se vztahuje ke každému snímku zmiňovaného režiséra, proto mluvíme o intermotivu, přestože je pokaždé jinak variován. Násilí je prezentováno jako jeden z bezpodmínečných aspektů otrokářského systému a je všudypřítomné (váže se jak k samotnému Solomonovi, tak i na svět kolem něj). Ve filmu *12 let v řetězech* je evidentní, že bylo nejen fyzického, ale také psychického rázu. Režisér užívá tohoto motivu, aby zvýraznil kruté a nelidské chování, které otrokáři praktikovali na svých otrocích a které rezonuje až do současnosti (může sloužit jako metafora pro novodobé otrokářství). Solomon trpí zejména duševně, neboť byl nedobrovolně zproštěn rodinných pout a také se musí vyrovnávat s jeho novým (žádným) postavením ve společnosti. Tyto informace jsou nám nastíněny ve druhé kapitole, takže režisér opět vychází z **realistické**, ale také **kompoziční** motivace. Násilí vedlo k rebeliím otroků, ty jsou ve filmu rovněž zakomponovány. Avšak útek z farmy byl krutě potrestán, nejlépe tak, aby odstrašil další případná vzbouření. **Umělecká motivace** přispívá k hmatatelnosti násilí, protože trýznění otroků je zde zobrazeno velmi naturalisticky. Polodetaily, které snímají zpocenou Solomonovu tvář, dlouhé záběry zachycující týrání otroků, retrospektivní prostřihy ukazující život černocho před otroctvím (kdy se s ním jednalo jako s lidskou bytostí), to vše jsou prostředky této motivace.

Významným prostředkem snímku je motiv Bible, který se spíše než ke stanovené dominantě váže k otrokářům samotným. Shledáváme jej motivem volným, protože slouží převážně umělecké a kompoziční stavbě. Jedná se o **motiv mysteriózní**. Pro něj je typická tajuplnost a mnohoznačnost, jehož podstata je zahalena. Dá se jen „(...) stěží předpokládat, jaký mají smysl, kam povedou a jakým způsobem vyústí (...).“¹⁰⁰ Farmáři jsou ve snímku zobrazeni jako pokrytečtí vyznavači Písma svatého. Pro některé funguje jako společenská konvence, jiní jej zase uctívají ve víře v dobrou úrodu. Zda Bible otroctví více odsuzuje, nebo toleruje, není úplně jasné. Proto je pochopitelné, že takový text vzbuzuje různé výklady.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 24.

„Každý ten, kdo se pokoří, jako malé dítě, bude největším v království nebeském. A každý ten, kdo přijme takové malé dítě mým jménem, přijímá mne. Ale kdokoli by pohoršil jednoho z těch maličkých, kteří věří ve mně, bylo by pro něj lepší, kdyby mlýnský kámen byl zavěšen na hrdlo jeho a on se utopil v hloubce moře. Amen.“

Otroci ve filmu rozlišují Boha na dobrého a špatného. Ten špatný Bůh na ně zanevřel, a proto kvůli němu trpí. Dobrý Bůh je ten, který řídí farmáře, aby se chovali k otrokům jako k lidským bytostem. Přítomnost Boha působí kontrastně vůči neštěstí, které postihlo statisíce černochů a pravděpodobně má ještě více vyzdvihnout nespravedlnost, která pronásleduje lidské bytí. Na interpretační rovině chtěl režisér existencí motivu Bible pravděpodobně zdůraznit pokrytectví jižanských farmářů, či přinutit diváka k zamyšlení, zda chování otrokářů alespoň z části neomlouvá vlastní výklad Písma (Jih patřil vždy k morálně i vývojově zaostalejší části Ameriky). Otroci rozlišují dvojí podobu Boha. Lze z toho soudit, že otroci chápou smrt jako vysvobození z pekla, které na zemi zažívají. Dle diametrálního významu hovoříme především o **umělecké** a vzhledem k jeho účelnosti také o **kompoziční motivaci**. O tom, že se jedná o jeden z prostředků **realistické motivace**, se dočteme v kapitole o historicko-politickém kontextu. Také kritiky otrokářství z 19. století stavěly na tom, že jedná o zločin před tváří Boha.

Otroci sice byli zbaveni vlastního jména a odtrženi od rodiny, ale otrokáři se snažili udržet jejich víru v Boha. S Biblí se tedy úzce pojí také motiv gospelů, které zpívali (nebo byli nuceni zpívat) na plantážích. Navzdory tomu, že farmáři své otroky v podstatě věznili, byla jim ponechána svoboda vyznávání náboženství a duševní svobody se jim dostávalo právě v těchto písních. Jak už bylo řečeno v kapitole *Otroctví v kulturním a politickém kontextu*, lze vyvodit, že se jedná o prostředek **realistické motivace**. Neboť zpěvy byly jedním z dalších projevů africké kultury, i zde režisér vychází z **umělecké motivace**.

Příroda je motiv vázaný, neboť se život otroků odehrával převážně venku. Krutě bilancuje s jejich životy. Zobrazování bavlníkových plantáží, rozkvetlých magnolií, divoké jižanské lesy, ohnivé západy slunce jsou bezesporu podmíněny **uměleckou motivací**. Přestože obraz přírody nijak zvlášť nekoreluje s utrpením

černochoů, tím pevněji nás utvrzuje v její síle, která může mít pro člověka kruté následky (nekonečná území farem zrovna neposkytují naději k úniku).

Dominanta filmu *12 let v řetězech* nese **referenční význam** především proto, že skutečný Solomon Northup se stal jednou z obětí otrokářství. Na základě jeho vyprávění se dovídáme o otrokářském systému, jak fungoval v jeho ekonomickém a organizačním aspektu. Vzhledem k tomu, že film je inspirován autobiografií, předpokládáme vysoký stupeň autentičnosti. Díky tomu zjišťujeme, že mnozí svobodní černoši byli unášeni a zbavováni vlastní identity. Obchodníci pochopitelně zatajovali pravdivé údaje o otrocích a výši jejich finanční hodnoty určoval především jejich fyzický stav. Solomon zde představuje černocho se svou minulostí, který byl odveden od své rodiny, ale nakonec se dovolal svého práva. Toto je dost možná jeden z příběhů ze statisíce. Ačkoli je dominanta prostředkem realistické motivace, jak už bylo řečeno, jedná se o vysoce stylizované dílo. **Implicitní význam** postavy můžeme volně interpretovat ve smyslu degradace lidské bytosti, ponížením a násilím skrytým pod rouškou humánnosti (zde v podobě vyznávání Boha). Nemůžeme také opomenout jistou podobnost s fungováním dnešního otrokářství nejen v asijských státech, ať už se jedná o obchod s bílým masem, nebo náročná manuální práce. Organizace¹⁰¹ dohlížející na dodržování lidských práv mluví o desítkách miliónů, které jsou touto novodobou podobou otroctví stíženi.

¹⁰¹ VENCBAUEROVÁ, Kateřina. *Novodobé otroctví*. In: *Backroundn report: HRC Novodobé otroctví*. Praha: AMO, 2013. [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://www.studentsummit.cz/data/1385044059955BGR_XIX_HRC_II.pdf.

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo popsat odlišnosti na základě určení významů dominanty a k ní vztahujících se motivů. Jedná se o filmy tří různých režisérů, které se týkaly tématu otroctví ve Spojených státech před a v průběhu občanské války. K této části dějin přistupovali zejména s realistickou motivací, přičemž mnohé z motivů byly v rámci syžetu prostředky uměleckého záměru. Ten jsme se snažili objasnit na interpretační rovině, protože stejně jako dominanta přispívá k odlišnému zobrazování stejného tématu. Ačkoli hraje otroctví v každém filmu jinou roli, režiséři k němu zaujímají stejný, rozhodně odmítavý, postoj.

Snímek amerického režiséra Stevena Spielberga *Lincoln* nabízí jeden z možných obrazů na impozantní osobnost jednoho z nejslavnějších prezidentů USA. Přestože se Spielberg snaží o co nejpřesnější replikaci všeobecně známých historických údajů, nevyhne se mytizaci bývalé hlavy státu. Otroctví tak slouží především k heroizaci této postavy a je odůvodněním, proč je po staletí Abraham Lincoln vnímán jako ikona humanismu. Přesto vede diváka k zamyšlení, zda jeho morální přístup k černošskému etniku neurčoval politický kodex, a spíše než vyjádření empatie k lidskému utrpení se nejednalo o manipulaci a ovlivňování lidového mínění. Tvůrce se zase o něco blíže přiblížil domněnce, že současný americký prezident vytváří paralelu s Lincolnem. Ačkoli současná společnost uvažuje o zvolení černocha do čela státu jako o symbolu rovnosti (stejně jako kdysi Lincoln), není jasné, zda se spíše nejedná o zástěrku rasových nepokojů.

Odlišným způsobem nahlíží na otroctví další dva filmy. Quentin Tarantino ve svém *Nespoutaném Djangovi* dává divákovi možnost prostřednictvím fiktivní postavy vcítit se do kůže skutečného černocha. Otroctví rozhodně nefiguruje jen na pozadí snímku, ale proplétá se celým příběhem, neboť hlavní postava byla původně otrokem. Mnohé z motivů, které režisér čerpá i ze skutečného světa, jsou maximalizovány prostřednictvím uměleckého záměru. V konečném důsledku fungují jako odstrašující, hrozivé, ale neodmyslitelně spjaté s obdobím, ve kterém se snímek odehrával. Avšak domníváme se, že podstatu filmu můžeme interpretovat zejména díky Djangovi, který vyvrací předpojaté názory o podřadnosti některých etnik. Zároveň nás vede k zamyšlení, proč se předchozí tvůrci vyhýbali reálnému

zobrazování doby, když opomíjeli problémy tehdejší společnosti, jako byla rasová segregace černochů.

Posledním z analyzovaných snímků byl film *12 let v řetězech* od britského režiséra Steva McQueena, který podává subjektivní výpověď o otrokářském systému. Přispívá tomu i fakt, že stanovená dominanta je zároveň vypravěčem autobiografie skutečného Solomona Northupa. Otroctví je proto i zde hlavním tématem, neboť se projevuje ve všech svých aspektech, které vychází z reálného světa spolu s některými dalšími motivy. Prostřednictvím Solomonova pozorování například zjišťujeme, jakým způsobem bylo zacházeno s otroky a proč mnozí z farmářů tolik uznávali Písmo svaté. Otrokářský systém byl po několik desítek let běžnou součástí společenského řádu, přestože nepatřil k nejvýnosnějším činnostem. Kruté zacházení s lidskými bytostmi je problémem, který rezonuje do současnosti.

V konečném shrnutí můžeme říct, že trojici filmů spojuje obdobný odsuzující pohled na otroctví, k jeho využití jako prostředku struktury díla ale přistupují odlišným způsobem. McQueen preferuje referenční význam, umělecké motivace používá pouze doplňkově, aby dostal konvencím hollywoodského filmu, který je založen na umělecké rekonstrukci skutečné události. Tarantino naopak zdůrazňuje umělecký záměr, referenční význam potlačuje na základní fakta. Hlavní postava není realistická, ale je vytvořena jako ozvlášťující provokativní konstrukt jako v jeho předchozích filmech. Spielberg pak obě roviny drží v rovnováze, aby naplnil dramatické konvence hollywoodského historického biografického filmu, který prezentuje hlavní postavu jako heroickou osobnost měnící dějiny.

Prameny a literatura

Prameny

12 let v řetězech (2013)

Drama / Životopisný / Historický

USA / Velká Británie, 134 min

Režie: Steve McQueen

Předloha: Solomon Northup (kniha)

Kamera: Sean Bobbitt

Scénář: John Ridley

Hudba: Hans Zimmer

Hrají: Chiwetel Ejiofor, Dwight Henry, Bryan Batt, Michael Fassbender, Brad Pitt, Benedict Cumberbatch, Paul Dano, Taran Killam, Scoot McNairy, Ruth Negga, Garret Dillahunt, Paul Giamatti, Sarah Paulson, Michael Kenneth Williams, Alfre Woodard, Adepero Oduye, Quvenzhané Wallis, Lupita Nyong'o, Bill Camp, Chris Chalk, John McConnell

Nespoutaný Django (2012)

Western / Dobrodružný / Drama

USA, 159 min

Režie: Quentin Tarantino

Scénář: Quentin Tarantino

Kamera: Robert Richardson

Hrají: Jamie Foxx, Christoph Waltz, Leonardo DiCaprio, Kerry Washington, Samuel L. Jackson, Walton Goggins, Dennis Christopher, James Remar, Dana Gourrier, Nichole Galicia, Laura Cayouette, Sammi Rotibi, Don Johnson, Franco Nero, James Russo, Tom Wopat, Don Stroud, Russ Tamblyn, Amber Tamblyn, Bruce Dern, M. C. Gainey, Cooper Huckabee, Doc Duhamel, Jonah Hill, Lee Horsley, Zoë Bell, Michael Bowen, Ted Neeley, James Parks, Tom Savini, Jamal Duff, Michael Parks, John Jarratt, Quentin Tarantino, Todd Allen, Michael Bacall, Ned Bellamy, Gary Grubbs, Glen Warner, Rex Linn, Lewis Smith, Misty Upham,

Robert Carradine, Kimberley Drummond, Kasey James, LaTeace Towns-Cuellar,
Dane Rhodes, John McConnell, Amari Cheatom

Lincoln (2012)

Životopisný / Historický / Drama / Válečný

USA, 150 min

Režie: Steven Spielberg

Předloha: Doris Kearns Goodwin (kniha)

Scénář: Tony Kushner

Kamera: Janusz Kaminski

Hudba: John Williams

Hrají: Daniel Day-Lewis, Sally Field, Joseph Gordon-Levitt, Tommy Lee Jones,
John Hawkes, Hal Holbrook, James Spader, Tim Blake Nelson, Bruce McGill,
Joseph Cross, David Strathairn, Walton Goggins, David Costabile, Gloria Reuben,
Dakin Matthews, Jeremy Strong, Boris McGiver, Lee Pace, Jackie Earle Haley,
David Oyelowo, Jared Harris, Martin Dew, Gulliver McGrath, Michael Stuhlbarg,
Julie White, David Warshofsky, Peter McRobbie, Dane DeHaan, Adam Driver,
Colman Domingo

Amistad (1997) Steven Spielberg

Django (1966) Sergio Corbucci

Hanebný pancharti (2009) Quentin Tarantino

Hlad (2008) Steve McQueen

Chlapci ze sousedství (1991) John Singleton

Purpurová barva (1985) Steven Spielberg

Stud (2011) Steve McQueen

Zrození národa (1915) David Wark Griffith

Literatura

- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění ve filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: nakladatelství AMU, 2011, 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
- BRADSHAW, Peter. *Django Unchained: The first look review*. [online]. Aktualizováno 12. 12.2012. [cit. 2015-02-23]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/film/2012/dec/12/django-unchained-first-look-review>.
- FLEMING, Mike Jr. *Mike Fleming's Qn A With Steven Spielberg: Why It Took 12 Years To Find 'Lincoln'*. [online]. Aktualizováno 6. 12. 2012 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://www.deadline.com/2012/12/steven-spielberg-lincoln-making-of-interview-exclusive/>.
- HOFMANOVÁ, Zuzana. *Recenze: Proč Lincoln není vývozním artiklem*. [online]. Aktualizováno 28. 1. 2013 [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.kukatko.cz/clanky/recenze-proc-lincoln-neni-vyvoznim-artiklem/>.
- HRUBEŠ, Karel. *Film vs. Realita: Spielbergův Lincoln je realitě blíže než mnohé učebnice*. [online]. Aktualizováno 12. 4. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/film-vs-realita-spielberguv-lincoln-je-realite-bliz-nez-mnohe-ucebnice-1z/kultura.aspx?c=A130411_172930_In_kultura_rak.
- KIMES, Steve. *Redeeming Violence: Tarantino's Revenge Philosophy*. [online]. Aktualizováno 17. 2. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://bloggingmoviesrus.blogspot.cz/2013/02/redeeming-violence-tarantinos-revenge.html>.
- KOKEŠ, Radomír D. *Recenze: Nespoutaný Django je Tarantinovým selháním*. [online]. Aktualizováno 18. 1. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=768905>.
- NATHAN, Ian. *Lincoln aka The Spielberg address*. [online]. Aktualizováno 10. 2. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.empireonline.com/reviews/reviewcomplete.asp?FID=136341>.

- MICHALÍK, Ivo. *12 let v řetězech. Pod bičem z floskulí*. Cinepur [online]. 2014, č. 92. Aktualizováno 2. 4. 2014 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2820>.
- PAVERA, Libor, VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: nakladatelství Olomouc, 2002, 422 s. ISBN 80-7182-124-1.
- RIDLEY, John. '*12 Years a Slave*': John Ridley let Solomon Northup do the talking. [online]. Aktualizováno 5. 12. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://articles.latimes.com/2013/dec/05/entertainment/la-et-mn-writing-12-years-a-slave-john-ridley-20131205>.
- SPÁČILOVÁ, Mirka. *Recenze: Černý muž v Hollywoodu aneb je favorit Oscarů tak výjimečný?* [online]. Aktualizováno 19. 1. 2014 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/recenze-12-let-v-retezec-0sh-/filmvideo.aspx?c=A140117_140250_filmvideo_vdr.
- SPÁČILOVÁ, Tereza. *Recenze Terezy Spáčilové: Nespoutaný Django? Tarantinovštější Tarantino neexistuje*. [online]. Aktualizováno 30. 1. 2013 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/zpravy/49363/recenze-terezy-spacilove-nespoutany-django-tarantinovstejsi-tarantino-neexistuje.html>.
- ŠRAJER, Martin. *Pod bičem otrokáře*. Cinema, 2014, č. 1, 100 s. ISSN 1210-132X.
- THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. In: Iluminace 10, [online]. 1998, č. 1 (29), s. 5-36 [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: <http://christmas.webz.cz/neoformanalyza.pdf>.
- TINDALL, George B., SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 4. vyd. Praha: Lidové noviny, 2000, 921 s. ISBN 80-7106-452-1.
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie literatury*. 1. vyd. Brno: Lidové nakladatelství, 1970, 157 s.
- VENCBAUEROVÁ, Kateřina. *Novodobé otroctví*. In: *Background report: HRC Novodobé otroctví*. Praha: AMO, 2013. [online]. [cit. 2015-02-22]. Dostupné z: http://www.studentsummit.cz/data/1385044059955BGR_XIX_HRC_II.pdf.
- VŠETIČKA, František. *Stavba prózy*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 1992, s. 160. ISBN 80-7067-7067-203-X.

NÁZEV:

Otroctví v současném americkém filmu (motivická analýza snímků *Lincoln*, *Nespoutaný Django*, *12 let v řetězech*)

AUTOR:

Nina Trochtová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zabývá motivickou analýzou tří různých filmů – britského režiséra Steva McQueena *12 let v řetězech* (2013) a amerických tvůrců Stevena Spielberga *Lincoln* (2012) a Quentina Tarantina *Nespoutaný Django* (2012). Každý s těchto tvůrců přistupuje k tématům otroctví a k němu úzce se vztahujícímu násilí odlišným způsobem. V jednotlivých snímcích je stanovena dominanta, jejíž význam se vztahuje ke skutečnému světu na základě kulturně-spoločenského kontextu. Kromě motivu otroctví jsou v této práci kategorizovány a interpretačně hodnoceny i další motivy, které se můžou, ale nemusí k dominantě vázat. Analýzy také ukazují, s jakými motivacemi režiséři tyto motivy do svých filmů zakomponovali, což také ovlivnilo prezentaci samotného otroctví. Významy dominant se také podílí na rozdílném uměleckém záměru, přičemž cílem bakalářské práce je tyto odlišnosti popsat.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Steve McQueen, motivická analýza, otroctví, Steven Spielberg, Quentin Tarantino

TITLE:

Theme of slavery in contemporary American film (motivic analysis of films *Lincoln*, *Django Unchained*, *Twelve Years a Slave*)

AUTHOR:

Nina Trochtová

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies Faculty of Arts

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis deals with a motivic analysis of three different films – a British director Steve McQueen’s *12 Years a Slave* (2013) and American authors Steven Spielberg’s *Lincoln* (2012) and Quentin Tarantino’s *Django Unchained* (2012). Each of these directors approaches the theme of slavery and closely related violence differently. A dominant from each film is defined with its meaning referring to the real world on the basis of a sociocultural context. Besides the theme of slavery, other themes are categorized and interpretively evaluated which can, but do not have to, be connected to a dominant. The analyses present the motivations used by directors and the affect they had on the representation of slavery. The goal of the bachelor thesis is a description of the differences between artistic intents arising from the meanings of dominants.

KEYWORDS:

Steve McQueen, motivic analysis, slavery, Steven Spielberg, Quentin Tarantino

