

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Režijní styl Martina McDonagha

Martin McDonagh's Style of Directing

Kateřina Hloušková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jana Bébarová

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Režijní styl Martina McDonagha* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Janě Bébarové za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat rodičům a nejbližším přátelům za podporu při psaní této práce.

Obsah

Úvod.....	5
1. Vyhodnocení literatury.....	7
1.1. Literatura k metodologii.....	7
1.2. Literatura o režisérovi.....	8
2. Metodologie.....	11
3. Martin McDonagh a film.....	15
4. Six Shooter.....	19
4.1. Syžet.....	19
4.2. Hlavní postavy a témata.....	20
4.3. Vlastnosti narace.....	21
4.4. Reflexivita filmu.....	22
4.5. Mizanscéna a práce kamery.....	23
4.6. Střih a zvuk.....	25
5. V Bruggách.....	27
5.1. Syžet.....	27
5.2. Bruggy jako dominanta.....	28
5.3. Hlavní postavy a jejich pojetí morálky.....	30
5.4. Vlastnosti narace.....	32
5.5. Reflexivita filmu.....	35
5.6. Mizanscéna a práce kamery.....	36
5.7. Střih a zvuk.....	39
6. Sedm psychopatů.....	42
6.1. Syžet.....	42
6.2. Hlavní postavy jako psychopati.....	43
6.3. USA v Sedmi psychopatech.....	46
6.4. Vlastnosti narace.....	47
6.5. Reflexivita filmu.....	49
6.6. Mizanscéna a práce kamery.....	50
6.7. Střih a zvuk.....	54
Závěr.....	56
Seznam pramenů, literatury a online zdrojů.....	58
Přílohy.....	61
1. Informace o analyzovaných filmech.....	61

Úvod

Režisérskou a scénářistickou filmografii Martina McDonagha tvoří krátkometrážní snímek *Six Shooter* (2004), dva celovečerní filmy *V Bruggách* (In Bruges, 2008) a *Sedm psychopatů* (Seven Psychopaths, 2011). Premiéra jeho třetího celovečerního filmu *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* je plánována na říjen 2017. Na posledních dvou jmenovaných filmech se podílel také jako producent, roli výkonném producenta zastával u dvou filmů svého bratra, režiséra a scénáristy Johna Michaela McDonagha, konkrétně se jedná o krátký film *The Second Death* (2000) a celovečerní *Pomáhat a chránit* (The Guard, 2011).

Martin McDonagh je však známý především jako oceňovaný a zároveň kontroverzní dramatik. Jeho dramatická tvorba (případně inscenace daných her) již byla reflektována mnohými autory a kritiky, stala se tématem velkého množství esejí, odborných článků či diplomových prací.¹ O jeho práci v oblasti filmu ovšem hlavně v českém prostředí velké povědomí není, což je i jedním z důvodů, proč jsem si jako předmět své bakalářské práce vybrala právě McDonaghovy filmy. I když se dá mezi dramaty a filmy (především scénáři) Martina McDonagha nalézt mnoho souvislostí, zohlednění těchto podobností by bylo mimo hlavní téma a nad rámec této práce. Rozhodla jsem se zde tedy dramatickou tvorbu nereflektovat ani nezohledňovat a zaměřit se pouze na McDonagha jako filmového režiséra a scénáristu. Chtěla jsem také v rámci bakalářské práce nahlédnout do tvorby jednoho tvůrce a pozorovat, jakým způsobem a jestli vůbec se jeho tvorba nějak vyvíjí.

Cílem této bakalářské práce je na základě stylové a narativní analýzy vycházející z konceptu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové charakterizovat McDonaghův režijní styl a jeho případné proměny. Používám termíny z odborných prací těchto dvou filmových teoretiků a historiků, konkrétně vycházím z *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* od Bordwella a Thompsonové, *Narration in the*

¹ Např. CHAMBERS, Lillian, JORDAN, Eamonn (ed.). *The Theatre of Martin McDonagh: A Word of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press, 2006. 443 p. ISBN 1-904505-19-8.
RANKIN RUSSELL, Richard (ed.). *Martin McDonagh: A Case Book*. Oxon: Routledge, 2007. Casebooks on Modern Dramatists. 187 p. ISBN 0415977657.
VYSLOUŽILOVÁ, Vanda. *Podoby grotesky a černého humoru v českých inscenacích her Martina McDonagha*. Olomouc, 2008. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

Fiction Film od Bordwella a také z předmluvy knihy *Breaking the Glass Armor* od Thompsonové s názvem *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*, jež v českém překladu vyšla v časopisu *Illuminace*. Při psaní práce dále vycházím z knihy *Rozbor filmu* od Radomíra D. Kokeše.

Publikace věnující se pouze filmové tvorbě Martina McDonagha do zadání a rozpracování této bakalářské práce zatím nevyšla, jeho první dva filmy jsou však reflektovány v knize Patricka Lonergana *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. Dále pracuji s převážně zahraničními online zdroji, jako jsou kritiky, recenze, rozhovory a články týkající se tématu práce. Literatura, metodologie a termíny jsou blíže představeny v následujících kapitolách.

Před samotné analýzy filmů je zařazena také kapitola, která přibližuje McDonaghův přechod od psaní dramát ke psaní scénářů a posléze režírování filmů. Filmy jsou analyzovány chronologicky od nejstaršího po nejnovější, důraz je kladen na ozvlášťující prvky a na jejich případné opakované využití.

1. Vyhodnocení literatury

V této kapitole přibližuji odbornou literaturu, ze které vycházím při psaní své bakalářské práce. Pro větší přehlednost je rozdělena do dvou podkapitol.

1.1. Literatura k metodologii

*Narration in the Fiction Film*² Davida Bordwella považuji za základní publikaci v oblasti filmové narace. Vzhledem k cíli mé práce pracuji převážně s druhou částí knihy, která se zabývá narací a filmovou formou a kde jsou také představeny základní termíny spojené s problematikou narace ve fikčním filmu. Bordwell ve svém výkladu přímo vychází z ruského formalismu. Osobnosti jako Boris Michajlovič Ejchenbaum, Jurij Nikolajevič Tyňanov a Viktor Borisovič Šklovskij se sice primárně zabývali literární kritikou, své studium literatury ale založili na širší teorii umění, kam spadá také kinematografie (v roce 1927 vyšel sborník *Poetika kino*, kam všichni tři výše jmenovaní teoretikové přispěli). Bordwell vnímá jako jeden z hlavních přínosů práce formalistů to, že jejich estetická teorie podporuje zrušení hranic mezi teorií, historií a kritikou a rovněž studium díla ve více kontextech.³

Z ruského formalismu a dále z prací Tzvetana Todorova nebo Rolanda Barthesa vychází také Kristin Thompsonová v textu *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁴, se kterým pracuji v částech zabývajících se stylovou analýzou filmů. Text vyšel v překladu Zdeňka Böhma v časopisu *Illuminace*, původně se jedná o předmluvu knihy *Breaking the Glass Armor*, kde se Thompsonová dále zabývá neoformalistickými analýzami konkrétních filmů. V předmluvě Thompsonová neoformalismus definuje, představuje základní pojmy, se kterými pracuje, a staví ho do kontrastu s jinými metodami analyzování filmů. V určitých pasážích však text sklouzává k odsouzení dosavadních metod a vyzdvihování kvalit neoformalismu na úkor objektivitu.

²BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Oxon: Routledge, 2014. 370 p. ISBN 0-415-01877-3.

³BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Oxon: Routledge, 2014, p. xii.

⁴THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.

Velmi přínosná je také publikace *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*⁵ od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové v překladu Petry Dominkové, Jana Hanzlíka a Václava Kofroně. Jedná se o základní a zásadní učebnici potřebnou ke studiu filmu. Oblíbená je hlavně pro srozumitelnost, jasnost výkladu a využití mnoha příkladů a obrazových materiálů. Vzhledem k tématu práce pracuji pouze s druhou a třetí částí knihy (kapitoly 2 až 8), které se zabývají filmovou formou, vyprávěním a filmovým stylem. Publikace nabízí české ekvivalenty základních termínů filmové narace dříve definovaných Davidem Bordwellem (kapitola 3) a rozpracovává problematiku čtyř filmových prostředků (kapitoly 4, 5, 6 a 7, které řeší mizanscénu, kameru, střih a zvuk), jejichž analýzou se dají blíže určit specifika filmového stylu. Nápomocný je také dodatek 11. kapitoly s typy, jak psát kritickou analýzu filmu.

Další užitečné rady, jak postupovat nejen při psaní analytického textu, ale i jak se na samotné psaní připravit, obsahuje 2. kapitola Plánovat (převážně 1. a 3. část) a 3. kapitola Psát a číst/Číst a psát z knihy *Rozbor filmu*⁶ Radomíra D. Kokeše. Autor se dále věnuje problematice vyprávění, stylu a fikčního světa a poslední kapitola obsahuje příklady třech analytických forem textů. Publikace je určena širokému okruhu čtenářů, je psána srozumitelným, odlehčeným stylem, podobně jako *Umění filmu* obsahuje obrazový materiál a jako příklady využívá jak starší klasické filmy, tak i filmy uvedené v nedávné minulosti. Ostatně vliv neoformalismu, Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a dále ruského formalismu a českého strukturalismu je patrný v celé knize.

1.2. Literatura o režisérovi

Krátkometrážní film *Six Shooter* a první celovečerní film Martina McDonagha *V Bruggách* jsou reflektovány v knize *The Theatre and Films of Martin McDonagh*⁷. Nicméně Patrick Lonergan se z větší části zabývá dramatickou tvorbou McDonagha, na problematiku filmů (nejvíce řešenou ve 4. kapitole) nahlíží optikou teatrologa. Filmy dává převážně do vztahu s McDonaghovými

⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.

⁷ LONERGAN, Patrick. *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012. 304 p. ISBN 9781408136119.

dramatickými texty, hledá spojitosti či odlišnosti v postavách, tématech nebo jazykovém vyjádření. Filmovými prostředky se zabývá minimálně. Pátá kapitola obsahuje práce čtyř různých kritiků, kteří kromě dramatické tvorby McDonagha více či méně zmiňují také jeho filmovou tvorbu. Avšak kniha vyšla před uvedením filmu *Sedm psychopatů*, reflexe tohoto snímku tedy chybí, je zmíněn pouze začátek preprodukce. Přesto však některé z Lonerganových postřehů a názorů považuji za relevantní k tématu a cíli své práce.

Velmi podobným způsobem jako Patrick Lonergan pracuje také Eamonn Jordan v knize *From Leenane to L.A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*⁸. McDonaghovým filmům věnuje pouze tři podkapitoly, navíc podle svých vlastních slov k nim přistupuje jako divák, ne jako kritik. Jordan je stejně jako Lonergan teatrolog a k Lonerganovi se také odkazuje. Právě kvůli téměř identickému přístupu obou autorů k McDonaghovu dílu a lepší dostupnosti Lonerganovy knihy se opírám o ni.

Filmu *V Bruggách* je věnována esej s názvem "It's in Belgium": Locating Ireland *In Bruges* napsaná Sarah Martindalovou a Catherine Reesovou. Je součástí sborníku esejí *Changes in Contemporary Ireland: Texts and Contexts*⁹, jež Reesová editovala. Cílem celé publikace je zmapování změn, které probíhají (nebo již proběhly) v irské a severoirské společnosti, politice a kultuře od roku 1980. Kapitola o *V Bruggách* je zařazena do části zabývající se médií a filmem, je zde zmíněn také film *Pomáhat a chránit* Johna Michaela McDonagha, na kterém se Martin McDonagh podílel jako výkonný producent, i dramatická tvorba Martina McDonagha. Reflektován je ale způsob, jakým tvůrce pracuje s irskou kulturou, stereotypy a obecně s obrazy a názory automaticky spojovanými s Irskem; autorky se nezabývají filmovými prostředky. Podobně je na tom také kapitola *In Bruges* (2008): *Treading beyond the Frontiers* od Estelle Epinouxové, která je součástí knihy *Post Celtic Tiger Ireland: Exploring New Cultural Spaces*¹⁰. Epinouxová se na rozdíl od Martindalové a Reesové zabývá pouze McDonaghovým filmem, avšak

⁸ JORDAN, Eamonn. *From Leenane to L.A.: The Theatre and Cinema of Martin McDonagh*. Irish Academic Press, 2013. 288 p. ISBN 978-0716532170.

⁹ REES, Catherine (ed.). *Changes in Contemporary Ireland: Texts and Contexts*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 250 p. ISBN 978-1-4438-4472-7.

¹⁰ EPINOUX, Estelle, HEALY, Frank (ed.). *Post Celtic Tiger Ireland: Exploring New Cultural Spaces*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 233 p. ISBN 978-1-4438-9763-1.

ten je zde spojován spíše s problematikou irské diaspory, globalizace, ekonomiky, také s novým způsobem chápání, reprezentace a definice irské společnosti, identity a kultury. To je ostatně i cílem celé publikace. Některé z problémů rozebíraných v obou esejích navíc řeší již ve své knize Patrick Lonergan. Ani jednu z esejí neshledávám pro svoji práci za přínosnou, a proto z nich nečerpám. Nicméně v kontextu své práce považuji za důležité se o nich alespoň zmínit.

2. Metodologie

Cílem této kapitoly je přiblížit metodologii, kterou využívám k analýze filmů Martina McDonagha. Vzhledem k cíli mé práce, a to charakterizovat McDonaghův režijní styl a jeho případné proměny, je nejvhodnější neoformalistický přístup a pojmy definované Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem.

Neoformalismus „nepředpokládá, že text skrývá nějaký pevný vzorec, který analytik okamžitě najde“.¹¹ Vymezuje se vůči metodám (Thompsonová zmiňuje hlavně psychoanalytický výklad filmů), kde výběr analyzovaných filmů slouží k jejich snadnému potvrzení, vybírané filmy metodu potvrzují, dochází tak k definici kruhem a navíc je tak snižována komplexnost filmu.¹² Neoformalismus staví do středu zájmu dílo, metoda zde není nadřazená. Umožňuje tak odpovídat na nejrůznější otázky, jež si o filmu klademe, neřeší stále jeden a ten samý problém, je přizpůsobivý. Nerozlišuje tzv. vysoké a nízké umění, protože „hází přes palubu komunikační model umění“¹³, který toto dělení podporuje. Zábavné filmy navíc mohou naše vnímání zaneprázdnit stejně komplexně jako vážné filmy se složitými tématy.¹⁴ Tento fakt je jedním z hlavních důvodů, proč je neoformalistický přístup vhodný k analýze filmů Martina McDonagha. I Patrick Lonergan totiž uvádí, že mnoho teoretiků mluví o McDonaghovi jako o typickém postmoderním tvůrci, poněvadž používá směsici stylů k oslabení rozdílů mezi vysokým a nízkým uměním, ovšem také tvrdí, že smícháním populární kultury a vysokého umění trivializuje to druhé bez pozvednutí prvního.¹⁵ Označení McDonaghova díla buď za vysoké, nebo za nízké umění není cílem mé práce a je nepodstatné pro charakteristiku jeho režijního stylu.

Jedním ze základních termínů, se kterými neoformalismus pracuje, je *ozvláštňení*. Kristin Thompsonová cituje ruského formalistu Viktora Šklovského, který mluví o tom, že „technika umění spočívá v ‚ozvláštňování‘ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces

¹¹ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 8.

¹² Tamtéž, s. 6.

¹³ Tamtéž, s. 8.

¹⁴ Tamtéž, s. 10.

¹⁵ LONERGAN, Patrick. *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012, p. xiv.

percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.¹⁶ Stručně řečeno slovy samotné Thompsonové: „Ozvláštňení je tedy obecným neoformalistickým termínem pro základní účel umění v našem životě. [...] Aby mohl nějaký předmět pro diváka fungovat jako umění, musí zde být přítomno ozvláštňení.“¹⁷ Ovšem jakým způsobem a v jaké míře umělec ozvláštňení využije, je na něm. K ozvláštňení mu slouží mnoho *prostředků*. Thompsonová je vnímá jako „jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli.“¹⁸ S využitím prostředků souvisí také pojmy funkce a motivace. Všechny prostředky použité umělcem slouží jednomu společnému cíli – to je jejich *funkce*, která je důležitá pro rozpoznání jedinečnosti díla, funkce stejného prostředku může být totiž v každém díle jiná.¹⁹ Žádný prostředek není v díle využit náhodně, vždy existuje nějaký důvod, *motivace*, pro jeho použití. Motivace „funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka“²⁰ a Thompsonová s Bordwellem mluví o čtyřech typech motivace. *Kompoziční* opodstatňuje uplatnění prostředků potřebných pro konstrukci prostoru, času a narativní příčinnosti, *realistická* zajišťuje dílu věrohodnost, *transtextuální* slouží k odkázání se na jiná umělecká díla, konvence a (divácká) očekávání a *umělecká* motivace je vlastně obsažena ve všech předchozích, zároveň se ale v díle může vyskytovat nezávisle na nich, často ovšem bývá potlačena a zaměřit se na ni musíme vědomě.²¹ Rozpoznání funkce prostředku a motivace pro jeho využití v daném díle je tedy jedním ze základních úkolů neoformalistického analytika a zároveň jeden ze základů charakteristiky režijního stylu. Ozvláštňení je dále spojeno s konceptem *dominanty*. Ten se používá k analýze specifické formy, kterou ozvláštňení v daném díle má, a určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí do jednoho celku.²² S ozvláštňením dále souvisí fakt, že film neexistuje ve vakuu, a právě doba vzniku filmu také ovlivňuje výběr prostředků a diváckou reakci na ně.

Divák je podle neoformalismu aktivní. Film pouze poskytuje vodítka, divák je schopen si na základě toho, co vidí na plátně, v hlavě zkonstruovat příběh a podílet

¹⁶ THOMPSONOVÁ, pozn. 11, s. 11.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž, s. 14.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž, s. 15.

²¹ Tamtéž, s. 15-17.

²² Tamtéž, s. 35.

se tak na významu filmu. Zároveň se však jedná o „opravdového“ diváka, ne ideálního²³, jenž podléhá různým psychologickým omezením a je také ovlivněn svými očekáváními a předchozími filmovými zkušenostmi. Lonergan jako dva z důvodů popularity McDonaghova díla uvádí způsob, jakým pracuje s diváckým očekáváním – nastaví zdánlivě šablonovitý příběh a diváci tak mají tendence přesně odhadovat, co se bude dít dál, jenže pak McDonagh dosáhne silného účinku tím, že se od zavedeného vzorce (a tím pádem i diváckého očekávání) odkloní. Dalším důvodem je jeho práce s otevřenými konci, které divákům poskytují více možností interpretace.²⁴ *Six Shooter*, *V Bruggách* i *Sedm psychopatů* si jasně pohrávají s diváckým očekáváním a také dějové linky spjaté s hlavními postavami jsou více či méně otevřené (to platí hlavně pro osud Raye *V Bruggách* a Martyho v *Sedmi psychopatech*).

„Vyprávění můžeme chápat jako příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.“²⁵ Neoformalismus pro analýzu narativního filmu dále pracuje s pojmy *fabule* a *syžet*, které zavedli již ruští formalisté. *Fabule* je tvořena všemi událostmi, které vidíme a slyšíme na plátně, ale i těmi, u kterých vyvozujeme, že se staly, mezi událostmi existuje kauzální vztah, odehrávají se chronologicky v daném čase a na daném místě.²⁶ Hlavní je tudíž opět aktivita diváka, jenž si fabuli do velké míry tvoří v hlavě. *Syžet* je „vlastní uspořádání a prezentace fabule ve filmu“²⁷, tedy pouze to, co je nám ve filmu přímo ukázáno. Existuje prakticky neomezené množství způsobů, jak může vypadat vztah mezi fabulí a syžetem, filmy tak mohou po divákovi vyžadovat různou míru angažovanosti a některé přímo vybízet k opakovanému zhlédnutí, aby fabuli zcela pochopil. Bordwell jmenuje tři základní vlastnosti vyprávění, kterým se při analýze můžeme věnovat – *informovanost* (knowledge; vyprávění může pracovat s různým rozsahem a hloubkou informací), *sebeuvědomění* (self-consciousness; jak film přiznává, že se jedná o fikci, jak se obrací k divákům) a *komunikativnost*

²³ BORDWELL, pozn. 3, p. 30.

²⁴ LONERGAN, pozn. 15, p. xv-xvi.

²⁵ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011, s. 111-112.

²⁶ Tamtéž, s. 640.

²⁷ BORDWELL, pozn. 3, p. 50.

(communicativeness; jak ochotně vyprávění sdílí informace či jakým způsobem je naopak divákovi zatajuje).²⁸

Vzhledem k tématu mé práce je třeba na konec této kapitoly zmínit, jak neoformalisté vnímají pojem *styl*. Každý ze čtyř základních filmových prostředků – mizanscéna, práce kamery, střih a zvuk – poskytuje filmařům nejrůznější možnosti, jak s ním pracovat. Postupy využití filmařem vytvářejí v každém filmu vlastní formální systém a právě toto soudržné, propracované a signifikantní užití konkrétních postupů se nazývá styl, jinak řečeno je to způsob, jakým film využívá své médium.²⁹ Zaměření se na neobvyklé, výrazné a/nebo opakující se postupy a jejich pojmenování potom tvoří významnou část charakteristiky režijního stylu daného tvůrce.

²⁸ Tamtéž, p. 57-59.

²⁹ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, pozn. 25, s. 158.

3. Martin McDonagh a film

V této části práce přibližuji osobnost Martina McDonagha s důrazem na jeho filmovou tvorbu.

Martin McDonagh a jeho starší bratr, scénárista a režisér John Michael McDonagh se narodili a vyrůstali v Londýně, jejich rodiče však pocházeli z Irska, kam často jezdili se svými syny za příbuznými na prázdniny. Manželé se později rozhodli do Irska vrátit, Martin i John ovšem zůstali v Londýně. Oba McDonaghové sice vyrůstali v britském hlavním městě, ale v irské komunitě, díky čemuž byli neustále vystavováni irské kultuře a jejím vlivům. Poté, co John odjel od Los Angeles studovat scenáristiku, zůstal Martin v Londýně sám a právě v té době začal psát své první divadelní hry. Konkrétně se jednalo o tzv. Leenanskou trilogii – *Kráska z Leenane* (*The Beauty Queen of Leenane*, 1996), *Lebka z Connemary* (*A Skull in Connemara*, 1997) a *Osiřelý západ* (*The Lonesome West*, 1997). Jednou z hlavních výtek některých kritiků, novinářů i diváků mířených na Martina McDonagha je, že nesprávně reprezentuje Irsko a Iry. Tato nespokojenost se zobrazením irské kultury, národního charakteru a stereotypů se projevila hned po prvních uvedeních her trilogie na jevišti a provází McDonagha a jeho tvorbu dodnes. O tom, zdá má nárok zobrazovat a vyjadřovat se k životu v Irsku, když tam vlastně nikdy nežil, se vedou až překvapivě vášnivé debaty jak mezi některými diváky, tak mezi kritiky. Otázkou však zůstává, co to ona „irskost“ („irishness“) vůbec je, jak se dá definovat. Faktem každopádně je, že Leenanská trilogie zaznamenala obrovský úspěch a McDonaghovo jméno se postupně stalo známým v Irsku, na West Endu i na newyorské Broadwayi. Zásahu na tom měly jeho hry stejně tak jako jeho více či méně problematické chování a šokující výroky. McDonagh neprovokuje pouze na jevišti a na filmovém plátně, ale i mimo ně. I když je držitelem mnoha prestižních divadelních cen, psaní dramát ho zpočátku vůbec nelákalo, dokonce se vyjádřil, že „si myslel, že divadlo je nejhorší ze všech forem umění“³⁰. V rozhovorech často mluvil více o filmu než o divadle

³⁰ O'HAGAN, Sean. Martin McDonagh interview: 'Theatre is never going to be edgy in a way I want it to be'. *The Guardian* [online]. 13. 9. 2015 [cit. 1. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/culture/2015/sep/11/martin-mcdonagh-theatre-never-going-to-be-edgy-hangmen-interview>.

a dramatických. McDonaghovy hry a to, jak v nich pracuje s násilím, pop kulturou a žánry, byly od počátku přirovnávány k filmům Quentina Tarantina a on sám přiznal, že se ještě před psaním dramatu pokoušel psát filmové scénáře. Zdá se tedy, že aktivní zapojení Martina McDonagha do filmového průmyslu bylo nevyhnutelné.

První McDonaghovou praktickou zkušeností s filmem se stal krátkometrážní snímek *The Second Death* uvedený v roce 2000. Film napsal, režíroval a produkoval John Michael McDonagh, Martin se na filmu svého bratra podílel jako výkonný producent. I přes obsazení známých irských hereckých tváří se film velkého úspěchu nedočkal a dnes je vnímán pouze jako předehra k *Pomáhat a chránit*. Naprosto odlišně však dopadl debut Martina McDonagha *Six Shooter*, který v roce 2004 zrežíroval podle vlastního scénáře. Premiéru měl 14. října téhož roku na Mezinárodním filmovém festivalu v Corku, odkud si odnesl své první ocenění – pro nejlepší první krátkometrážní film od irského režiséra. Následovaly další nominace a ceny, nejvýznamnější přišla v roce 2006, kdy v kategorii krátkých hraných filmů získal Oscara. McDonagh se po výhře nechal slyšet, že měl prostě štěstí, cítil, že se má ještě co učit, a sám Brendan Gleeson, jenž ztvárnil ve filmu hlavní roli, řekl, že McDonagh je génius – vyhrál Oscara, aniž by o filmařině něco věděl.³¹

I tato McDonaghova nejistota vedla před natáčením *V Bruggách* k intenzivní třítýdenní práci s herci na scénáři. *Bruggy* se staly jeho prvním celovečerním filmem, McDonagh opět napsal scénář a opět se ujal režie. Premiéru měl v roce 2008 na Filmovém festivalu Sundance a stejně jako v případě jeho filmové prvotiny se i teď hlavně mezi kritiky jednalo o obrovský úspěch. Z mnoha proměněných či neproměněných nominací zmíním alespoň nominaci McDonaghova scénáře na Oscara a výhru ceny BAFTA. Na Zlatých Glóbech získali nominaci za své herecké výkony Colin Farrell a Brendan Gleeson (Farrell cenu vyhrál) a film obdržel nominaci v kategorii nejlepší komedie nebo muzikál. *Bruggy* navíc mají silnou podporu mezi filmovými fanoušky, někteří film dokonce považují za kultovní klasiku.

Úspěch *V Bruggách* Martina McDonagha definitivně proslavil jako filmového režiséra a scénáristu, a tak jeho rozhodnutí dát si od filmařiny pauzu bylo pro

³¹ LONERGAN, pozn. 15, p. 135-136.

mnohé překvapením. V září 2008 v rozhovoru zmínil, že pracuje na nové hře a od filmu si chce dát rok až dva přestávku, jako hlavní důvod uvedl časovou náročnost spojenou se vznikem celovečerního snímku.³² Své slovo dodržel a k filmu se vrátil jako výkonný producent snímku *Pomáhat a chránit*, jehož natáčení začalo v roce 2009. Opět se spojil s bratrem Johnem Michaellem. Jméno slavnějšího mladšího bratra v té době už známého i ve filmové branži beze sporu napomohlo realizaci Johnova prvního celovečerního projektu (film režíroval a napsal i scénář) a jeho následné propagaci.³³

Premiéra *Pomáhat a chránit* se konala v roce 2011. V tomtéž roce Martin McDonagh natočil svůj druhý celovečerní film *Sedm psychopatů*, jehož uvedení provázela velká očekávání. McDonagh opět režíroval a napsal scénář (ten vznikl v stejné době jako scénář k *Bruggám*), ale tentokrát byl i jedním z producentů filmu. Hvězdné herecké obsazení a zasazení velké části příběhu do Los Angeles byly dalšími z lákadel. Světovou premiéru měl film v roce 2012 na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu, odkud si odnesl cenu diváků v sekci Midnight Madness. Jenže obecně vzato byla reakce diváků méně příznivá a *Sedmi psychopatům* se nepodařilo vystoupit se stínu *Brugg*.

O třetím celovečerním filmu s názvem *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* se McDonagh poprvé zmínil již v roce 2012. Natáčení proběhlo v roce 2016 a stejně jako u *Psychopatů* se McDonagh chopil režie, scénáře i produkce. Za zmínku také stojí, že poprvé je v jeho filmu hlavní postavou žena. Snímek je momentálně v post-produkci a jeho premiéra je naplánována na říjen roku 2017.

Martin McDonagh doposud nikdy nереžíroval žádné ze svých dramát, i proto se nabízí otázka, jak přistupuje ke svým scénářům. Dokázal by napsat scénář a předat ho jinému režisérovi? V rozhovoru pro *Script Magazine* uvedl, že pokud někomu dáte svůj scénář, už není váš, ztrácíte nad ním kontrolu. Dramatik má podle McDonaghovy zkušenosti obrovský vliv na výslednou podobu inscenace, má stejné postavení jako režisér, filmový scénárista na tom je zcela odlišně, jeho vliv je skoro

³² Tamtéž, p. 115.

³³ Hned po premiéře filmu na festivalu Sundance došlo k jeho porovnávání s filmem *V Bruggách*, a to z několika důvodů – sourozenecký vztah režisérů, podobný styl (nekorrektního) humoru a práce s násilím, obsazení stejných herců (hlavně Brendana Gleesona do hlavní role, která mu přinesla další nominaci na Zlatý Glóbus), rozhořčení některých diváků a kritiků nad prezentací Irsku a Irů. Film se hlavně v Irsku stal obrovským hitem.

neexistující.³⁴ V rozhovoru pro *Indiewire* dále řekl, že i když o možnosti přenechat svůj scénář jinému režisérovi uvažoval, uvědomil si, že by nedokázal vidět špatné provedení svého scénáře od někoho jiného. Takže film radši natočí sám.³⁵

Martin McDonagh stále zdárně střídá práci na divadle a u filmu, jeho úspěchy z jedné oblasti pomáhají té druhé a zároveň se obě vzájemně proplétají ať už tematicky, nebo například hereckým obsazením. Na druhé straně nelze tvrdit, že by obě oblasti autorovy tvorby byly natolik propojeny, aby nebylo možné je analyzovat samostatně.

³⁴ MEYERS, Jeff. Interview with Screenwriter of 'Seven Psychopaths', Martin McDonagh. *Script Magazine* [online]. 18. 10. 2012 [cit. 10. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.scriptmag.com/features/interviews-features/interview-with-screenwriter-of-seven-psychopaths-martin-mcdonagh>.

³⁵ SMITH, Nigel M. 'Seven Psychopaths' Writer-Director Martin McDonagh On His Love Affair With America. *Indiewire* [online]. 10. 10. 2012 [cit. 10. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/10/seven-psychopaths-writer-director-martin-mcdonagh-on-his-love-affair-with-america-44278/>.

4. Six Shooter

V této kapitole se věnuji analýze prvního režijního počínu Martina McDonagha, krátkometrážního filmu *Six Shooter*³⁶.

4.1. Syžet

Donnelly se dozvídá, že v noci zemřela jeho manželka. V nemocničním pokoji se doktor zmiňuje, že mají rušno, v noci zemřeli také dva kojenci a další žena, kterou zastřelil její syn. Ve vlaku na cestě domů si Donnelly přisedne ke klukovi, nastupuje také rozrušený manželský pár (Pato a paní Dooleyová). Mladík se od muže chce dozvědět, co se děje, muž však nemá zájem se s cizím člověkem bavit. Navíc ho rozčiluje mladíkova sprostá mluva a drzost. O chvíli později se muž Donnellymu svěří, že jim v noci zemřel syn. Donnelly tuto skutečnost sdělí mladíkovi. Pata pak opět rozčílí mladíkův způsob chování a Donnelly zabraňuje rvačce. Oba muži si jdou koupit občerstvení, kluk si přisedne k osamocené ženě a nevhodně se vyjadřuje o jejím zemřelém synovi. Dokonce naznačí, že žena dítě zabila, protože bylo ošklivé. O pár okamžiků později paní Dooleyová vyskočí z jedoucího vlaku. Na zastávce probíhají policejní výslechy, a až když vlak vyjíždí ze stanice, policistovi dojde, odkud mladíka zná. Donnelly se ve vlaku nadále baví s klukem a vychází najevo, že jeho matku minulou noc někdo zavraždil. Donnelly se konečně svěří se ztrátou manželky a souhlasí, že si vyslechne mladíkovu historku o nadmuté krávkě. Blíží se do stanice, kde Donnelly vystupuje, a muži si navzájem kondolují. Před stanicí však čekají policejní auta a mladík se ve vlaku chystá na přestřelku. Donnellymu se vybaví doktorova slova a uvědomí si, že se dívá na kluka, co zastřelil svou matku. Dochází k přestřelce a mladík Donnellymu umírá v náručí. Donnelly pak sedí doma u stolu a před sebou má jednu z mladíkových pistolí se dvěma posledními náboji. Nejdříve zastřelí králíka, kterého měli se ženou jako mazlíčka, a pak chce zastřelit sebe. Zbraň ale selže a Donnelly zůstává naživu.

³⁶ Film můžeme najít také pod názvem *Šestiraňák*. Český překlad titulu použil Festival krátkých filmů Praha, kde byl snímek uveden v lednu 2017 v sekci BAFTA 70.

4.2. Hlavní postavy a témata

Hlavní postava Donnelly je dominantou filmu, absentuje pouze v jedné scéně a ve flashbacku. Je tedy žádoucí, aby si k němu divák co nejrychleji vytvořil vztah, nejlépe pozitivní. Jedná se o přibližně padesátiletého muže, který je hned v úvodu filmu konfrontován se smrtí manželky. Donnelly nemůže najít slova a na zprávu reaguje pouze mimikou a sednutím si na židli, při loučení se ženou navíc neví, co jí má říct. To vše působí sice trochu rozpačitě, zároveň ale velmi lidsky a přirozeně. Tento dojem podporuje také jeho oblečení – sako, tmavé kalhoty a modrá košile, chybějící kravata a rozepnutý knoflíček u krku pak naznačují, že se nejedná o usedlého a konzervativního muže nebo o chladného byznymena. Je to zdvořilý a inteligentní, avšak málomluvný muž, který se musí vyrovnat s jednou z nejtěžších situací v životě člověka. Kluk (v angličtině Kid, postava nemá jméno) je na první pohled opakem Donnellyho. Může mu být kolem osmnácti let, na sobě má výrazně zelenou košili a hnědou bundu, společníka mu dělá plyšová opice ve svetru, kouří cigaretu, od začátku je sarkastický, ironický a mluví sprostě. A mluví neustále. Jeho poznámky jsou nemístné, jako by neznal základy slušného chování. Postupně si však uvědomujeme, že na něm je něco přitažlivého. Úvaha nad výškou žokejů je sice absurdní, zároveň poukazuje na neobvyklý způsob myšlení, který fascinuje nejen Donnellyho, ale i diváky. Navíc je to kluk, jenž začne Donnellymu vysvětlovat, že „Bůh nemůže být všude“, když se Donnelly přizná, že už v Boha nevěří. Fascinující je také klukova upřímnost. Pouze jednou si je divák naprosto jistý, že lže, a to když policistovi řekne, že paní Dooleyové vyprávěl historku o krávi. Samotná historka je velmi absurdní, ale právě proto může být pravdivá. Kluk sice z neznámého důvodu zavraždil svou matku (jediné, co o ní řekne, je, že to „nebyla moc příjemná ženská“), další ženu dohnal k sebevraždě a den, kdy viděl vybuchnout krávu, považuje za nejlepší den svého života. Avšak Donnelly mezi nimi cítí nějaké spojení. Klukova smrt v přestřelce s policií ho zasáhne, je znovu konfrontován se smrtí (potřetí v jeden den) a tentokrát realitě nemůže uniknout, není tu žádný podivín, jenž by ho rozptýlil.

Donnelly, kluk i manželský pár. Všichni v jednu noc přišli o člena rodiny a musí se s tím nějak vyrovnat, zatímco svět kolem nich existuje bez výrazné změny. Donnelly neví, co má dělat. Zemřela mu manželka, ale život jde dál, musí

fungovat. Chvilími na smrt zapomíná, přes další postavy je jí ale opakovaně vystaven. V průběhu cesty vlakem z nemocnice domů prochází i vnitřní proměnou, jež končí rozhodnutím vzít si s sebou jednu z klukových zbraní (onen titulní šestiraňák) a ukončit další život – ten svůj. Sebráním zbraně, zabitím králíka a následným pokusem zabít sebe se Donnelly vymaňuje z dosavadní pasivity. Už nereaguje na lidi a události kolem sebe, ale aktivně jedná. Klukova reakce je problematičtější a nejednoznačná. Před policistou zatají, o čem se bavil s paní Dooleyovou, než vyskočila z vlaku. Je to on, kdo zahájí přestřelku s policií, i když stojí proti jasné převaze a pokaždé mine. Může jít o výčitky svědomí, touhu zemřít, nebo jen touhu zažít střilečku bez ohledu na výsledek. Stejně tak jeho způsob mluvy a dráždění truchlícího páru mohou být jen cestou, jak se vyrovnat se svým činem. Rozdílné jsou i reakce manželů. Pato se potřebuje se smrtí syna svěřit Donnellymu, jeho ženě se to nelíbí. Zatímco ona pláče a dívá se na fotografii dítěte, on se pouští do konfliktů s klukem a později manželku nechává samotnou. Jde koupit čaj, zakouřit si a s Donnellym řeší, zda je mladík retardovaný. Z Patovy reakce na manželčinu smrt divák mnoho nevidí, avšak poté, co mu policista přinese (manželčinu) šálu, klesá na kolena a působí stejně bezradně jako na začátku Donnelly.

Six Shooter postavy zachycuje v extrémní situaci, která ovlivňuje jejich chování a pohled na svět. Ukazuje nám některé z možností, jak se vypořádat se zármutkem a pocitem viny. Z McDonaghových třech dosavadních filmů se jedná o téma nejbližší každému člověku.³⁷

4.3. Vlastnosti narace

Film pracuje převážně s omezenou narací, divák po většinu filmu sleduje hlavní postavu Donnellyho, víme a vidíme tedy tolik, co on. Výjimku tvoří již zmiňovaná scéna mezi mladíkem a paní Dooleyovou, po níž žena spáchá sebevraždu. Donnelly není svědkem konverzace, neví proto, že mladík později při výslechu lže policistovi. Nemá důvod zpochybňovat klukovo tvrzení, historku

³⁷ Jak uvádí teatrolog David Clare, ve filmu je patrný vliv jednoaktové (původně rozhlasové) hry Samuela Becketta *All That Fall*. V obou dílech hraje velkou roli vlak, smrt malých dětí, reflexe křesťanství, bezdětný pár vzpomínky inspirující bizarní a násilné chování. (CLARE, David. The Intertextual Presence of Samuel Beckett's *All That Fall* in Martin McDonagh's *Six Shooter*. *Irish University Review*. 2015, vol. 45, issue. 2, p. 335-351. ISSN 00211427.)

o krávě chtěl už předtím vyprávět i Donnellymu. Mladík navíc odpověděl bez zaváhání a stejným způsobem, jakým se doposud vyjadřoval. Dále je tu flashback motivovaný vyprávěním historky o nadmuté krávě. Mladík historku vypráví Donnellymu jako zážitek z dětství a jeho hlas funguje jako voice-over. Divák je ale opět ve stejné pozici jako Donnelly – nemůže s jistotou tvrdit, že historka/vzpomínka je pravdivá, i když mladík tvrdí, že se to opravdu stalo. Polodetaily a detaily Donnellyho obličeje a použití hlediskových záběrů upevňují jeho pozici hlavní postavy, zároveň naraci subjektivizují a usnadňují divákovi identifikaci s hrdinou. Vyprávění divákům prozrazuje minimum informací o postavách (v případě mladíka ani nevíme jeho jméno nebo motivaci k vraždě), hlavní je jejich propojení přes ztrátu blízkého člověka a události, které se dějí v přítomnosti fikčního světa. Není ani zmíněna příčina smrti Donnellyho manželky, zda se jednalo o nečekané úmrtí, či zda měli manželé čas se na smrt připravit a řádně se rozloučit. I samotný konec filmu je nejednoznačný. Donnelly sedí u stolu a je snímán z polocelku z profilu, najednou však otáčí hlavu a podívá se přímo do kamery. Jedná se o letmé oslovení diváka, kterému předchází replika o tom, jaký to byl příšerný den. I Lonergan se ve své knize zamýšlí, zda se Donnelly pokusí o sebevraždu znovu, když si zároveň uvědomuje, že se jedná pouze o události jednoho dne, že život jde dál a horší už to být nemůže.³⁸ McDonagh diváka otevřeně vyzývá, aby si konec příběhu domyslel sám.

4.4. Reflexivita filmu

Six Shooter na rozdíl od *V Bruggách* i *Sedmi psychopatů* explicitně nepracuje s reflexivitou filmu a filmového průmyslu. Obsahuje sice odkazy na popkulturu (např. Tony Curtis, Rod Steiger, kapela Bronski Beat a značky brambůrků), film však reflektuje skrytě. Využívá k tomu převážně motiv dívání se a závěrečnou přestřelku. Cesta vlakem nabízí jasnou motivaci pro dívání se a pozorování měnící se krajiny. Kluk ve své historce/vzpomínce pozoruje krávu a okno vlaku několikrát funguje jako políčko filmového pásu, sledujeme idylickou irskou krajinu nebo stejně jako Donnelly pozorujeme Pata, jenž právě přišel o manželku. Ve filmu se také objevují tři pro postavy důležité fotografie – Donnelly přinese manželce fotku jejich králíka Davida, paní Dooleyová u sebe má fotku svého mrtvého syna,

³⁸ LONERGAN, pozn. 15, p. 142.

Donnelly těsně před pokusem o sebevraždu promlouvá k fotce zemřelé manželky a navíc ještě sklápí obraz Ježíše Krista, který je také zasazen do fotorámečku. Závěrečná přestřelka mezi klukem a policií už jen svou existencí odkazuje na všechny westerny a gangsterky.³⁹ Divák stejně jako Donnelly cítí smutek nad ztrátou dalšího života, i když jeho smysl pro morálku mu říká, že smutek by rozhodně cítit neměl. Kluk je na tom stejně jako antihrdinové éry kodexového Hollywoodu – vítězí policie a zákon, mladý vrah své matky je potrestán.

4.5. Mizanscéna a práce kamery

Ve filmu se postupně vystřídá více prostředí, dominantní a nejdůležitější je nemocnice, vlak a obývací pokoj u Donnellyho doma. Jedná se o poměrně uzavřená místa s minimem prostoru pro pohyb, proto postavy při dialozích většinou sedí nebo postávají. Nemocnice a vlak jsou veřejná místa, není zde soukromí, ani pohodlí, je těžké cítit se v nich uvolněně. Obývací pokoj by měl být opakem, ovšem hnědý dřevěný nábytek, prázdný stůl a našedlé stěny také nepůsobí přívětivě. Sterilitu a chlad nemocnice, konkrétně chodby a nemocničního pokoje, zdůrazňuje použití ostrého bočního namodralého světla, které hned na začátku Donnellymu osvětluje levou stranu obličeje (Obr. 1). Kamera obličeje zabírá v detailu, jasně tak vidíme Donnellyho reakci na zprávu o smrti manželky, několikrát otevře a zase zavře ústa, slova ale nenachází. Všechny emoce se projevují přes mimiku. Následuje celek sedajícího si Donnellyho a postavy doktora (Obr. 2). V otevřenějším prostoru chodby současně více vyniká zbarvení obrazu do modra. Z chodby se přesouváme do pokoje a jako první záběr vidíme zesnulou paní Donnellyovou. Ruce má sepnuté na hrudi a v nich růženec, na což klade kamera důraz, obličej vidíme rozostřeně. Kamera je po té postavena na stranu postele naproti Donnellymu a doktorovi, zesnulá se tak dostává do popředí a horizontálně rozděluje záběr na dva plány. Je nasvícena horním světlem, vzniká tak iluze, že zdrojem světla je sama paní Donnellyová (Obr. 3).

³⁹ Lonergan zmiňuje filmy *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde; 1967) a *Divoká banda* (The Wild Bunch; 1969).



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3

Prostoru vlaku dominuje tmavě modrá a hnědá barva, mladíkova zelená košile a sytě červený svetr jeho plyšové opice působí nepatřičně a poutají divákovu pozornost. Opice je ve filmu přítomna po celou jeho délku jako neustálá připomínka, že mladík je stále ještě dítě. Kromě krabičky cigaret to je rovněž jediná věc, kterou s sebou kluk má. Kamera sleduje Donnellyho pohled z okna vlaku na krajinu, stává se jeho očima. Výrazná změna přichází v momentě, kdy kluk začne vyprávět Donnellymu již několikrát zmiňovanou historku o krávě. Idylický irský venkov a farma jsou zde vykresleny pomocí živých zářivých barev umělecky motivovaných i klukovým tvrzením, že se jednalo o nejšťastnější den jeho života. Farmář, který jde krávě na pomoc, je zabírán jako akční hrdina – z pohledu a v mírně zpomaleném záběru přelézá plot, kluk ho fascinovaně sleduje. Exploze krávy je stylizovaná, kusy červeného masa jsou snímány proti modré obloze, zezadu z pohledu vidíme malého kluka a jeho otce (do tváře mu nikdy vidět není), jak se zaujetím hledí na oblohu, pohyb je opět zpomalený (Obr. 4). Násilí není jen

stylizováno, ale také estetizováno. Jak uvádí také Marshall Botvinick ve svém článku, stylizace násilí vede ke zmenšení emocionálního dopadu na diváky, pro něž je pak jednodušší sympatizovat např. s postavou mladého vraha (jak je tomu právě v *Six Shooter*).⁴⁰



Obr. 4

Stylizovaná je pak i přestřelka mezi mladíkem a policií. Roztřesená kamera je použita ve chvíli, kdy se Donnelly vrhá na zem po začátku konfrontace. Opětovně je použit zpomalený pohyb, a to nejvýrazněji ve chvíli, kdy je kluk zasažen. Červená krev se vyjímá na zelené košili, kluk je střídavě snímán zleva z pohledu ležícího Donnellyho a z čelního pohledu. V těchto momentech okno vlaku funguje jako rám obrazu. Kluk klečí na kolenu a stále zpomaleným pohybem padá směrem doprava k zemi, v záběru zezadu vidíme plyšovou opici. Ta svoji polohu nezmění ani teď a lze v ní spatřovat metaforu mladíkovy nevyspělosti.

4.5. Střih a zvuk

Six Shooter pracuje s kontinuální stříhovou skladbou narušenou pouze jedním flashbackem, jenž je ovšem jasně vyznačen jak v dialogu, tak změnou vizuálního stylu (viz předchozí podkapitola). Hned na začátku filmu chybí ustavující záběr, jako první vidíme detail Donnellyho obličeje. Že se postavy nacházejí v nemocnici, divák vyvodí z repliky doktora. Rytmus stříhu se zrychluje při přestřelce, pak ale dochází ke zbrzdění tempa užitím zpomaleného pohybu. Při přechodech mezi prostředím (nemocnice – stanice vlaku, vlak – domov) je využit eliptický střih. McDonagh se stříhem neexperimentuje, jsou využity běžné postupy jako záběr/protizáběr, návaznost pohledu, je dodržováno pravidlo osy. Ve filmu se pracuje pouze s diegetickým zvukem, absentuje nediegetický zvuk ať už ve formě

⁴⁰ BOTVINICK, Marshall. Bloodied Light: The Cinema of Martin McDonagh. *Film International* [online]. 25. 5. 2011 [cit. 22. 3. 2017]. Dostupné z: <http://filmint.nu/?p=2082>.

orchestrálního hudebního doprovodu, nebo písňového doprovodu⁴¹. Je tak posílen dojem realismu a syrovosti filmu. V několika případech dominuje pouze jeden zvuk, ostatní jsou z části nebo zcela utlumeny. Zvuk přijíždějícího vlaku bychom měli slyšet dříve, místo toho však máme prostor soustředit se na Donnellyho čekajícího na zastávce. Ve flashbacku je zesílen zvuk unikajícího plynu, po explozi jsou slyšet pouze kusy masa dopadající na zem. V průběhu přestřelky slyšíme pouze zbraně a při zpomaleném pohybu se mění hlasitost a výška zvuku. Velkou roli hraje také ticho. Nicméně v následujících McDonaghových filmech výrazně stoupá význam nediegetického zvuku zakomponováním hudby, která má kromě významného podílu na budování atmosféry a tempa filmu také intertextuální smysl.

⁴¹ Závěrečné titulky filmu jsou doprovázeny písní *St. James Infirmary Blues* ve verzi od The White Stripes. Infirmary znamená nemocnice a píseň je o muži, který se vyrovnává se smrtí partnerky.

5. V Bruggách

Předmětem kapitoly je analýza druhého filmu Martina McDonagha *V Bruggách*. Jedná se o jeho první celovečerní, nejznámější a současně také nejvíce reflektovaný snímek.

5.1. Syžet

Do předvánočních belgických Brugg přijíždějí dva muži, starší Ken a mladší Ray. Ken je z města od počátku nadšený, Ray je naopak od začátku znechucený, navíc se u něj po chvíli projevují známky nějakého traumatu. Konverzace mezi postavami v hospodě potvrzuje, že se jedná o nájemné zabijáky. Ray při své práci omylem zabil malého chlapce, jak také zjišťujeme později. Ve městě se na filmovém place setkává s Chloe, která prodává štábu drogy a občas s dalším mužem okrádá turisty, a sbližují se. Ken mezitím dostává od nadřízeného Harryho Waterse další práci – zabít Raye. Vražda dítěte totiž nemůže projít ani nájemnému vrahovi. Ken se po dlouhém váhání rozhodne Raye zabít, než ale stihne vystřelit, Ray si sám přiloží pistoli k hlavě a chce spáchat sebevraždu. Ken svého partnera nejen nezabije, ale dokonce zabrání jeho sebevraždě. Prozradí mu svůj úkol, posadí ho do vlaku pryč z Brugg a z nádraží zavolá Harrymu. Pokud si to Harry chce s Kenem vyřídit, Ken ho bude očekávat. Harry se opravdu vydá do Belgie, nakonec si vše s Kenem vyřikají a Harry ho pouze střelí do nohy. Nicméně Ray se mezitím nedobrovolně vrátil zpět do Brugg, a když se tato zpráva dostane k právě usmířené dvojici mužů, Harry Kena střelí do krku a vydá se za Rayem. Ken z posledních sil skočí dolů z věže na náměstí, kde Ray zrovna sedí s Chloe, a těsně před smrtí ho stihne před Harrym varovat. Jeho zbraň se ale při pádu rozbije. Ray se nemá jak bránit a vydává se na útěk. Harry ho pronásleduje do hotelu a střelí po něm. Ray vyskočí z okna pokoje do kanálu na zrovna kolem projíždějící loďku, Harrymu se i tak podaří Raye postřelit. Ten vystoupí z loďky a opět pronásledován Harrym utíká nočními Bruggami, až se znovu ocitne na natáčení filmu. Harry ho ještě třikrát střelí, nevědomky při tom zastřelí také liliputána Jimmyho, jenž ve filmu ztvárňuje jednu z rolí. Harry se domnívá, že zabil dítě. Svůj morální kodex dodržuje tím, že páchá sebevraždu. Ray je na nosítkách naložen do sanitky a jeho osud zůstává nejasný.

5.2. Bruggy jako dominantanta

Martin McDonagh jednou strávil víkend v belgických Bruggách. Zaujala ho osobitá krása města a přemýšlel, proč ještě nebyla nikým zachycena na plátně. V průběhu druhého dne, potom, co navštívil všechny kostely a všechna muzea, se začal nudit. Chtěl z města zmizet. Z těchto rozdílných pocitů se zrodily postavy Kena a Raye. Bruggy se do scénáře vepsaly samy. Žádné jiné město by účelu příběhu neposloužilo, chyběla by mu podivná zvláštnost specifická pro Bruggy.⁴²

Film začíná nočními záběry na působivě osvětlené historické památky a části města. Ty se prolínají s úvodní titulkovou sekvencí a jsou doprovázeny melancholickou orchestrální hudbou. Přidává se Rayův hlas ve formě voice-overu, kromě jiného nás informuje, že se nacházíme v Bruggách. Jsou v Belgii. Následně je uveden název filmu a slyšíme dialog mezi Rayem a Kenem, kdy se Ray o městě vyjadřuje negativně. Teprve potom následuje první záběr na postavy, polodetail obou mužů jdoucích vedle sebe. Za nimi vidíme jednu historickou památku, před nimi se nachází staré domy a chrám. Město je představeno jako první, dostává přednost před postavami.

Divák poznává město společně s Kenem a Rayem, ať už se jedná o věž Belfried (jedna z nejznámějších památek města a, jak uvádí americký turista ve filmu, „must-see“) nebo Muzeum Groeninge. Jedná se o jednu z mnoha výhod zasazení příběhu do méně známého evropského města. Londýn nebo Paříž jsme na plátně mohli spatřit nesčetněkrát, zato Bruggy neznáme. Jak už jsem uvedla výše, výběr lokací není náhodný. K věži se v průběhu filmu vrátíme, vrcholí zde konfrontace Harryho a Kena. Kenovi se navíc líbila vyhlídka z věže na celé město, i proto si ji vybral jako místo své smrti. Triptych Hieronyma Bosche Poslední soud vystavený v muzeu je zase motivací k rozhovoru o posmrtném životě, o nebi, peklu a očistci. O tom, čemu a v co postavy věří. Samotné město je pro Raye i Kena očistcem.

Existuje ale rozdíl mezi Bruggami ve dne a v noci. McDonagh zobrazuje dvě stránky města jako dvě stránky osobnosti. Zatímco denní Bruggy vybízejí

⁴² ABEEL, Erica. IndieWIRE Interview | “In Bruges” Director Martin McDonagh. *Indiewire* [online]. 6. 2. 2008 [cit. 28. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2008/02/indiewire-interview-in-bruges-director-martin-mcdonagh-73019/>.

k poklidnému chození po památkách a k závažným diskuzím např. o náboženství, vině a morálce, noční Bruggy jsou mnohem tajemnější, divočejší a nebezpečnější. Ray v noci při natáčení filmu potkává záhadnou Chloe, o které později zjistíme, že prodává filmovému štábu drogy a okrádá turisty. Jejich další schůzky se také konají večer. Harry Waters volá Kenovi v noci, jednou neúspěšně, podruhé mu dává za úkol zabít Raye. Party v hotelu uspořádaná Rayem s Kenem a Jimmym, kde nechybí drogy ani prostitutky, se odehrává v noci. Přibližně posledních 30 minut filmu, setkání Harryho a Kena, Kenova smrt a přestřelka mezi Harrym a Rayem a Harryho sebevražda, se také odehrává v nočním městě. Ray na rozdíl od Kena v nočních Bruggách ožívá, je uvolněnější a šťastnější než ve zbytku filmu. Tedy až do smrti Kena. Na filmovém place se s Rayem ocitáme dvakrát, v obou případech se zrovna natáčejí noční scény. Podruhé se jedná o snovou sekvenci a postřelený Ray naráží na herce v maskách. Noc má významný podíl na utváření surrealistické atmosféry scény a celkového vyznění samotného závěru filmu.

Pouze čtyři scény se odehrávají mimo Bruggy. Konkrétně se jedná o flashback zobrazující první práci Raye jako nájemného vraha, při níž omylem zabil malého chlapce. Dále jde o scénu, kdy poprvé vidíme postavu Harryho Waterse. Ten je po telefonátu s Kenem zobrazen ve svém domově v Anglii. Potřetí se mimo Bruggy ocitáme v krátké, asi desetivteřinové scéně, kdy vidíme Raye sedícího ve vlaku pozorujícího ubíhající krajinu. A konečně počtvrté jde o další scénu ve vlaku. Na trase směrem z Brugg zastavil, aby Ray mohl být zatčen a poslán zpět do města. Samotné jméno města zazní ve filmu mnohokrát a Ray si ani ve chvíli, kdy leží postřelený na nosítkách a je nakládán do sanitky, neodpustí opětovně do města rýpnout. Dokonce přemýšlí, že možná právě tohle je peklo, strávit věčnost v Bruggách. Bruggy jsou jedním z prvních i posledních slov, co ve snímku zazní. Každá z hlavních postav má k městu specifický vztah. Bruggy, jejich paměťihodnosti a atmosféra ovlivňují jednání i emoce postav. A po městu je pojmenovaný celý film.

McDonagh uvedl, že pokud by býval nemohl natáčet v Bruggách, byl by celý projekt zrušen. Každá lokace uvedená ve scénáři měla vliv na děj v dané scéně.

Muselo se zkrátka natáčet v Bruggách.⁴³ Natáčení ve městě bylo naštěstí povoleno a kouzelné historické Bruggy se tak mohly stát dominantou celého filmu.

5.3. Hlavní postavy a jejich pojetí morálky

Hlavní postavou filmu *V Bruggách* je Ray. Do příběhu nás uvádí voice-overem jeho hlas a jeho hlasem také končí. Je to postava, která se od začátku chová jako malé dítě. Přijíždí předem negativně naladěný, po příjezdu se ve svém názoru tvrdohlavě utvrzuje, aniž by městu dal šanci. Okatě dává najevo, jak ho chození po památkách nudí a nezajímá. Ožívá až v hospodě a v noci, kdy potkává Chloe. Ray je také důvodem, proč byli s Kenem posláni do Brugg. Pro Harryho Waterse měl zabít kněze, omylem však zastřelil i malého chlapce, jenž se také nacházel v kostele. Jeho nezájem a pochmurná nálada tak mají tragické vysvětlení. Postupně je pro něj stále těžší vyrovnat se svým činem. Lonergan ve své knize ale zároveň zdůrazňuje poslední slova kněze „ten malý chlapec“, těsně před smrtí pro něj byl důležitý život někoho jiného.⁴⁴ Vzhledem k tomu, že neznáme důvod, proč chtěl Harry kněze mrtvého⁴⁵, utvářejí jeho slova v mysli diváka dojem dobrého člověka. Navíc zabít kněze a ještě k tomu v kostele je vnímáno jako něco nepřístojného, bez ohledu na divákovo vyznání a obecně vztah k víře. Ray by se měl cítit provinile, i kdyby zabil pouze kněze. Divák je díky dialogům a hereckému výkonu svědkem Rayova vnitřního boje a výčitek svědomí. Jeho osobnost, výkyvy nálad, neschopnost navázat běžnou konverzaci (ať už s Chloe nebo s Jimmym), drzá upřímnost a hlavně vztah s Kenem jsou dalšími důvody, proč divák nevnímá Raye jako zápornou postavu. Je tu také postava Jimmyho a vedle jeho rasistických poznámek působí Rayovy opakované promluvy o sebevraždách trpaslíků (nepoužívá korektní slovo liliputáni) celkem nevinně. U Raye je jasná motivace k těmto promluvám, skoro bez přestání myslí na smrt. U Jimmyho se jedná o čistý rasismus. Další demonstrací Rayovy lidskosti a jeho výčitek je zanechání peněz

⁴³ LONERGAN, pozn. 15, p. 136.

⁴⁴ Tamtéž, p. 150.

⁴⁵ Scénář obsahuje vystřiženou scénu, ve které Ken Rayovi sděluje důvod, proč měl kněz zemřít. Nešlo o pedofilii, jak napadlo Raye, ale o fakt, že kostel stojí uprostřed Harryho stavebního projektu. Kněz byl členem komise, jež proti projektu bojuje. Kenovo tvrzení ale oslabuje jiná vynechaná scéna, kdy vidíme sedmiletého Harryho na prázdninách v Bruggách v doprovodu dospělého muže. Tomu do tváře nikdy nevidíme, avšak vidíme prsten na jeho ruce. Ten je stejný jako prsten kněze. To a Harryho vztah k dětem implicitně naznačuje, že Harry mohl být knězem zneužíván. Obě scény jsou uvedeny také mezi bonusy na DVD.

těhotné majitelce hotelu Marii pro dítě před pokusem o sebevraždu. Nadto ke konci filmu donutí Harryho přísahat, že nezačne střílet, než Marie bezpečně opustí hotel. Nechce mít na svědomí život dalšího dítěte.

Vypravěčem příběhu je sice Ray, Ken ale mnohokrát dává věci do pohybu. Nejvýrazněji v momentu, kdy posadí Raye na vlak a informuje o tom Harryho. V *Bruggách* zastává roli staršího, klidnějšího a zkušenějšího zabijáka. Pro Harryho Waterse pracuje proto, že Harry zabil vraha jeho manželky, a pomstil tak její smrt. Ken je sice Harryho zaměstnanec, mezi oběma muži však panuje respekt i přátelství. Bohužel to byl Ken, kdo naverboval Raye. V Harryho očích je tedy za jeho velmi pokaženou první zakázku zodpovědný stejně jako Ray. Podle Harryho Ken buď zabije Raye, nebo si to bude muset vyřídit s oběma muži sám. I když se jedná o nájemné zabijáky, za smrt dítěte (i náhodnou) se musí nést následky. Ken tento fakt chápe, je připraven následky nést. Domnívá se, že Harrymu stále něco dluží. Jak sám řekne, má Harryho rád pro jeho mravnost a čestnost. Vztah mezi muži je urovnán do chvíle, než se dozví o Rayově návratu. Na Kenově i Harryho smyslu pro čest a morálku je něco starodávně vznešeného. Polidšťuje je, diváci snáze s postavami sympatizují. Ken navíc zcela neodpovídá stereotypnímu zobrazení nájemných zabijáků – je mu kolem padesáti let, čte, baví ho chození po památkách, muzeích a galeriích. K Rayovi se chová jako k synovi, snaží se mu pomoc smířit se s tím, co udělal. A stále nosí snubní prsten, přestože jeho manželka je dávno mrtvá. Podle jeho vlastních slov se snaží vést dobrý život, a přitom se musí srovnat s tím, že zabil pár lidí. Ken si je na rozdíl od Harryho vědom dopadu svých činů. Harry o morálce neustále mluví, ovšem ve výsledku je nejvíce amorální postavou, nevidí ani možnost, že by si Ray mohl zasloužit další šanci.⁴⁶ Jen jeho pojetí morálky⁴⁷ to správné. Po té, co omylem zastřelí liliputána Jimmyho v chlapeckém kostýmu, dodrží svoji zásadu a bez delšího přemýšlení spáchá sebevraždu. V Anglii po sobě zanechá manželku a děti, dodržením zásady se nezachoval pouze čestně, ale sobecky. Harry sice pošle oba muže do Brugg, jelikož chce pro Raye udělat něco hezkého, než ho nechá zabít. Když Ken naznačí, že Ray není z města úplně nadšený, Harry se rozčílí. On město navštívil v sedmi letech

⁴⁶ LONERGAN, pozn. 15, p. 149.

⁴⁷ Morálka a pojetí morálky patří k nejvíce diskutovaným tématům v souvislosti s filmem. Mezi další patří například náboženství a víra, vina a odpuštění, obětování se, turismus, globalizace či národnostní stereotypy.

a podle jeho vlastních slov tam prožil své poslední šťastné prázdniny. Nechápe, jak by se někomu v Bruggách mohlo nelíbit. I to ukazuje na neschopnost vcítit se do jiných lidí, respektovat jejich názor. Dále to dokazuje, že Harry Raye vůbec nezná. Ken naopak posadí Raye do vlaku z Brugg, i když dobře ví, jaký to bude mít důsledek. Ví, že on sám se už nezmění, a Harry se změní jen k horšímu. V Raye ale věří. Doslova pro něj obětuje svůj život. To je jeden z hlavních důvodů, proč v Raye věří také diváci a jsou schopni Kena vnímat jako hrdinu a Harryho jako antagonistu.

Důležitou (a často opomíjenou) postavou filmu je také Chloe. Poprvé ji potkáváme společně s Rayem na natáčení filmu. Rayovi se konečně v Bruggách začíná líbit. Jejich první konverzace neplyne hladce a už to vypadá, že Ray bude odmítnut. Chloe mu ale nečekaně přes rameno hodí na zem svoji vizitku. Divák je tajemnou dívkou zaujat stejně jako Ray, jasně se nejedná o typ dámy v nesnážích. Taková dívka by Raye navíc určitě nepřitahovala. On i divák automaticky předpokládá, že Chloe pracuje u filmu. O to více překapující je její přiznání, poněvadž prodává filmovým štábům drogy. U Chloe v bytě Raye navíc napadne její bývalý přítel Eirik, se kterým občas okrádá turisty. Ray je okamžitě zklamaný a naštvaný, Chloe o něj však má doopravdy zájem. Nejedná se sice o nejaktivnější postavu filmu, není však ani postavou zcela pasivní. Její jednání hned dvakrát významně ovlivní děj filmu. Při první schůzce s Rayem v restauraci rozpoutá kouř z její cigarety spor mezi Rayem a mužem sedícím u vedlejšího stolu. Ray si jeho poznámky nenechá líbit a celá výměna názorů skončí násilně. Tento muž pak sedí ve stejném vlaku z Brugg jako Ray a je důvodem, proč se Ray nedobrovolně vrací do města. A je to Chloe, kdo za Raye zaplatí kauci, dostane ho z vazby a jde si s ním sednout do hospody na náměstí⁴⁸. Tam je spatří Eirik a o Rayově přítomnosti ve městě řekne Harrymu a Kenovi. Chloe je další postava, jež se živí společensky nepřijatelným způsobem, ale společně s Kenem je to také další člověk věřící v Raye. A stejně jako Bruggy je okouzující, tajemná i nebezpečná.

5.4. Vlastnosti narace

Na rozdíl od předchozího filmu *Six Shooter* se *V Bruggách* pracuje s méně omezenou narací. Divák není závislý pouze na Rayovi jako na zdroji informací,

⁴⁸ Vynechaná scéna původně následující po scéně na policejní stanici ukazuje, že Ray chce jít na drink. Je to ale Chloe, kdo určí, kam půjdou.

díky postavě Kena jsme svědky situací, u kterých Ray není přítomen. A funguje to samozřejmě i obráceně. Využití hlediskových záběrů, polodetailů a hlavně detailů obličejů naraci subjektivizují. Ovšem tyto postupy jsou užity jak u postav Raye a Kena, tak u Harryho a Chloe. Ve scénách jako je konverzace Harryho a Kena na náměstí a na věži nebo dialog mezi Rayem a Chloe v restauraci, kdy poznáváme povahu Chloe, divákovi dopomáhají vedlejší postavy pochopit. Přesto vyprávění rozhodně není neomezené, mnoho informací je zatajeno. Je například zmíněno, že Ken naverboval Raye, aby společně pracovali pro Harryho. Ovšem divák neví, jak se Ken a Ray vlastně seznámili nebo jak dlouho se znají. To platí také pro vztah Harryho a Kena. Víme o Harryho pomstě smrti Kenovy manželky před více než třiceti lety. Z toho můžeme usuzovat, že v té době už panoval mezi muži blízký vztah. Avšak ani jedna z postav se o tom, co vedlo k počátku jejich přátelství, nezmíní. A příležitost jim příběh poskytuje. Harry je jediná postava, u níž známe příjmení (celé jméno Chloe je uvedeno na vizitce, nahlas ale nikdy nezazní), o původu postav se také dozvíme minimum informací. Ray a Ken jsou Irové⁴⁹, Harry je Angličan, Chloe pochází z Brugg, víc nevíme. Fabule má sice rozsah přes třicet let a Ken je velmi fixován na minulost, film ale považuje za důležité ukazovat přítomnost diegetického světa.⁵⁰

Vyprávění kombinuje vyloženě komické situace s tragickými ještě ve větší míře, než tomu bylo u předchozího filmu *Six Shooter*. Přechody mezi nimi jsou často naprosto náhlé. Díky tomu je pro diváka těžší odhadnout, jakým směrem se příběh bude ubírat. Snad nejvýraznějším příkladem je scéna telefonátu Kena a Harryho. Začíná komicky a vrcholem je moment, kdy Ken předstírá, že posílá Raye pryč z pokoje, i když ten je dávno na schůzce s Chloe. Harryho replika o tom, že Ray nebyl špatný kluk, tak přichází nečekaně. Divák je stejně překvapený jako Ken, když Harry mluví o Rayovi v minulém čase. Zajímavá je také kombinace násilí a komedie, kterou najdeme kromě jiných také u Quentina Tarantina, k jehož filmům je tvorba McDonagha často přirovnávána. Souhlasím ale s Paulem Martinovicem, který uvádí, že na rozdíl od Tarantina je násilí u McDonagha vždy

⁴⁹ McDonagh v rozhovoru pro *Indiewire* (pozn. 42) uvedl, že Ray a Ken byli původně také Angličané. Až po obsazení Colina Farrell a Brendana Gleesona z nich udělal Iry.

⁵⁰ Scénář původně obsahoval více flashbacků – smrt Kenovy manželky, Harryho pomstu a jeho vzpomínky na prázdniny v Bruggách. Ve filmu je nakonec použit pouze jeden, a to Rayova pokažená první zakázka.

důležité pro samotnou strukturu příběhu. Má vždy nějaký dramatický význam.⁵¹ Martinovic ho nazývá satirickým násilím spíše než černým humorem.⁵²

Vyprávění je různě komunikativní, několikrát divákům zatajuje informace (nebo aspoň jejich část) a oddaluje jejich sdělení. Na samém začátku filmu Rayův hlas popisuje, co udělal po spáchání vraždy. Neříká, koho a proč zabil. Neříká, jestli se jednalo o sebeobranu, nehodu nebo chladnokrevnou vraždu. Detaily se divák dozvídá průběžně z náznaků v dialozích a v Rayově chování. Flashback zobrazující průběh vraždy je kompozičně motivován Rayovou vzpomínkou na událost potom, co na náměstí spatří dvě děti v doprovodu rodičů. Začíná po dvaadvacáté minutě filmu a po jeho skončení je divák donucen přehodnotit všechny dosavadní události a Rayovo i Kenovo jednání. Podobně narace přistupuje k postavě Harryho. Nejdříve to je bezejmenný člověk, který Raye a Kena poslal do Brugg a na jehož telefonát musí čekat. Později se dozvíme jeho jméno a je více představen přes vzkaz, který nechal pro Kena u Marie. Čte ho Harryho hlas, znovu ho slyšíme, když telefonuje s Kenem. Při jejich druhém telefonátu jeho odpovědi neslyšíme, po jeho skončení ale Harryho poprvé vidíme fyzicky. Je to přibližně po hodině a třech minutách filmu. Divák je k aktivitě nejvíce vyzván na samém konci filmu. Harry Raye několikrát střílil a Ray je na nosítkách nesen k sanitce. Jeho hlas nás cestou do sanitky doprovází opět v podobě voice-overu. Poslední, co vidíme, je její strop. Poslední Rayova replika, kterou zopakuje dvakrát za sebou, zní: „A strašně moc jsem doufal, že neumřu.“. Komentuje Ray událost zpětně? Znamená to, že přežil? Nebo jeho hlas přichází posmrtně ze záhrobí? McDonagh přenechává interpretaci závěru zcela na divákovi.⁵³

⁵¹ Martinovic jako příklad uvádí scénu z filmu *Pulp Fiction*, kdy Vincent Vega omylem jedné postavě ustřelí hlavu. Scéna slouží pouze jako motivace ke vtípným dialogům a představení postavy pana Wolfa. Sama o sobě nemá tato násilná scéna význam. Když však Harry v *Bruggách* Jimmymu a pak i sobě ustřelí hlavu, jedná se o jednu z point filmu – Harry se tvrdohlavě drží své zásady, že ani Rayovi nedá šanci vysvětlit mu, že se nejedná o dítě, ale o liliputána Jimmyho.

⁵² MARTINOVIC, Paul. Looking back at In Bruges. *Den of Geek* [online]. 15. 8. 2011 [cit. 29. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.denofgeek.com/movies/17919/looking-back-at-in-bruges>.

⁵³ Původně měl otevřený konec vypadat jinak. Scénář obsahuje další scénu s Rayem. Je zpět v Londýně, tři měsíce po událostech v Bruggách a volá mu Chloe. Ray se ale chce znovu pokusit o sebevraždu. Těsně před tím, než stiskne spoušť, znovu zazvoní telefon. Ray otevře oči. Konec.

5.5. Reflexivita filmu

Kromě belgického města byl pro vznik a podobu filmu *V Bruggách* také důležitý snímek *Ted' se nedívej*⁵⁴. Martin McDonagh v již citovaném rozhovoru pro *Indiewire* uvedl, že tento film posloužil jako příklad, jak správně zachytit město jako postavu.⁵⁵ A nejen to. Chloe popisuje film, který se zrovna natáčí v Bruggách, jako „pastiš na *Ted' se nedívej*. Pastiš ne. Pocta je moc silná. Odkaz⁵⁶.“ Ve snímku je také patrný vliv jednoaktovky Harolda Pintera *Mechanický číšník*. Hlavními postavami jsou dva nájemní vrazi, kteří se schovávají v pokoji v Birminghamu a čekají na svůj další úkol. A vypadá to, že jeden z nich má za úkol zabít druhého. Pokoj v hotelu v Bruggách je zamluvený na jména Cranham a Blakely, což jsou příjmení herců, kteří si zahráli v televizní verzi dramatu od BBC.⁵⁷

Kenovi v televizi na hotelu běží úvodní scéna z *Doteku zla*⁵⁸, Ray opakovaně zmiňuje slavné liliputány, kteří spáchali sebevraždu. V restauraci na začátku konfliktu s mužem od vedlejšího stolu zní Rayova replika jako scénická poznámka. Bruggy jsou několikrát přirovnávány k pohádce a fungují jako lokace filmu *V Bruggách*, ale také jako lokace filmu ve filmu.

McDonagh zakomponováním natáčení filmu do příběhu o nájemných zabijácích poukazuje na umělost svého díla. Nejedná se o realitu. Na place se očitáme dvakrát, s postavou herce Jimmyho se setkáváme i mimo něj. Vidíme ho jak v kostýmu, tak v jeho civilním oblečení. Vidíme režiséra, jak mu dává pokyny, a vidíme i Jimmyho, jenž zvednutým prostředníčkem vyjadřuje svůj názor. Jak se dozvíme později, o daném filmu celkově nemá vysoké mínění. Mluví o něm jako o boschovské noční můře. Chloe si sice myslí, že film bude skvělý, avšak prodává štábu drogy. To také nevrhá na daný projekt pozitivní světlo. Natáčení filmu dále poskytuje závěru střetu mezi Harrym a Rayem realistickou motivaci pro surreální atmosféru (o tom více v následujících podkapitolách).

⁵⁴ V originále *Don't Look Now*. Jedná se o film Nicolase Roega z roku 1973 o mladém manželském páru snažícím vyrovnat se smrtí dcery. Benátky jsou podobně jako Bruggy hlavní postavou filmu.

⁵⁵ ABEEL, pozn. 42.

⁵⁶ Český překlad „odkaz“ v titulcích na DVD neodpovídá zcela přesně slovnímu spojení „nod of the head“ v anglickém originále. Uvedený český výraz zní v porovnání s ním příliš odborně.

⁵⁷ LONERGAN, pozn. 15, p. 146.

⁵⁸ V originále *Touch of Evil*. Je to film Orsona Wellesa z roku 1958. Úvodní scéna je známá převážně svou délkou – je natočena na jeden záběr.

Harry zoufale touží po přestřelce, na rozdíl od mladíka v *Six Shooter* a Billyho v *Sedmi psychopatech* se jí ale nedočká. A nedočkají se jí ani diváci. Ken odmítá Harrymu odporovat. Ray nejdříve nemá zbraň a utíká pro ni do hotelu. Harry Raye ani jednou netrefí, celý zadýchaný se po cestě ztratí. Musí zastavit a vytáhnout mapu. V hotelu se pak mezi muže postaví těhotná Marie. Je to její hotel, ona nikam nejde. Posadí se na schody mezi Raye a Harryho, je svědkem jejich domlouvání, co budou dělat dál. Funguje jako hlas rozumu, ptá se, proč muži prostě nejdou domů. Harry odpoví, ať nemluví hlouposti. Tohle je přestřelka. Jenže Ray na Harryho nikdy nevystřelí. Při skoku z okna přijde o zbraň, kterou Ken nechal v pokoji. Harry Raye poprvé trefí, až když mu na lodi ujíždí z dostřelu. Pak ho sleduje na filmový plac. Ovšem znovu vystřelí, teprve když se Ray zastaví (očividně nepřemýšlí nad tím, že kolem je spousta svědků, že herci fungují jako diváci). McDonagh tedy podkopává hned dvě ze základních konvencí filmů o gangsterech a akčních filmů – honičku a závěrečnou přestřelku.

5.6. Mizanscéna a práce kamery

Jak jsem již uvedla výše, většina filmu se odehrává v Bruggách. Snímek je zahájen záběry na exteriéry nočního města. Zcela první záběr zobrazuje z pohledu chrlič a vpravo rozostřenou gotickou stavbu (Obr. 5). Město nám je ihned představeno jako místo s historií a použití dolního světla umocňuje tajemnou atmosféru. Druhý záběr skrytě naznačuje jedno z hlavních témat filmu; jedná se o polodetail na obličej sochy dítěte. Detaily a polodetaily jsou postupně nahrazeny celky a velkými celky. Dominantou posledního záběru úvodní sekvence je věž Belfried (Obr. 6), kde se kromě jiného odehrává jeden z nejdramatičtějších momentů filmů, a to Kenovo obětování se.



Obr. 5



Obr. 6

V nočních záběrech na památky je opakovaně používáno ostré svícení a podsvícení. Podle slov kameramana Eigila Brylda štáb nahradil některá světla veřejného osvětlení vlastními, aby snadněji dosáhli nižší intenzity světla.⁵⁹ Denní exteriéry používají přirozené světlo. Díky častému zabírání postav v polodetailu či detailu obraz nepracuje s hloubkou tolik, jak by mohl. Jasnou výjimkou jsou panoramatické záběry na město. Interiéry jako hotelové pokoje, hospoda, restaurace či byt Chloe působí přívětivě. Z materiálu je často použito dřevo, můžeme si všimnout závěsů, tapet nebo povlečení v příjemně tlumených barvách. Výjimkou je byt Juriho, který navštívíme nejdříve s Kenem a později s Harrym. Obrovské množství obrazů, soch, lamp a dalších předmětů vytváří dojem stísněného prostoru. Osvětlení je zde nepřirozené a chladné, zdůrazňuje účel návštěvy obou mužů – přišli si pro zbraň potřebnou k vraždě Raye (Obr. 7). Zbarvení do modra připomíná prostor nemocniční chodby na začátku snímku *Six Shooter*.



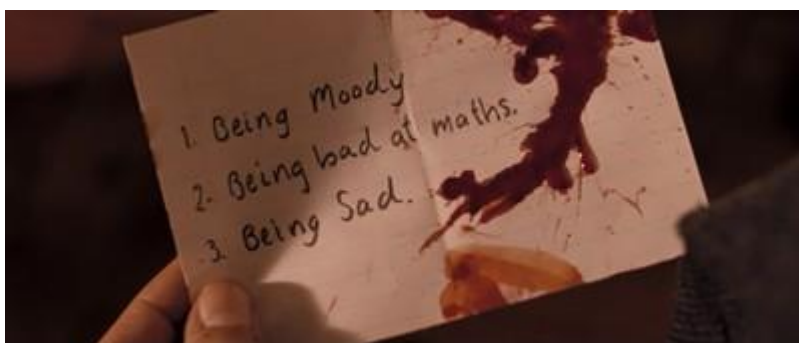
Obr. 7

Speciálním prostorem je filmový plac. Jedná se opět o noční scény, poprvé však místo díky využití žlutého světla působí teple. Zrcadlí Rayovo nadšení z natáčení, z Jimmyho a hlavně z Chloe. Podruhé je světlo utlumeno, prostor působí stroze a chladně, což dále umocňuje padající sníh. Světla na place stejně jako

⁵⁹ OPPENHEIMER, Jean. Sundance 2008: Mining for Movies. *American Cinematographer*. 2008, vol. 89, issue 4. p. 70.

v prvním případě fungují jako zdroj osvětlení. Namodralého zbarvení (podobného jako u Juriho) ale bylo dosaženo až v postprodukci.⁶⁰

Detaily obličejů postav jsou často využívány i v na první pohled méně důležitých dialogích a dodávají jim tak hloubku. Vyniká mimika herců, divák může snadno identifikovat emoce a vnitřní stavy postav. Zároveň je s emocemi postav konfrontován a nemá kam uhnout pohledem. Je také narušen osobní prostor postav. Opakovaně jsou použity zpomalené záběry. Když například Ray spatří dvě děti, jak v doprovodu rodičů vesele poskakují, jejich pohyb se zpomalí. To celé vyvolá flashback na vraždu kněze a chlapce. Flashback začíná jako scéna u zpovědi, postavy jsou odděleny zpovědnicí, kněze nejdříve vidíme skrz řezbu ve dřevě. V pozdějším záběru zpovědnice plátno vertikálně rozděluje, divák vidí obě postavy i v momentě, kdy Ray začne do kněze střílet. Kamera také sleduje Rayův pohled, když si čte (a s ním tedy i divák) „hříchy“ malého chlapce, kterého omylem zastřelil (Obr. 8). Tímto detailem na zakrvácený papír je zdůrazněna tragédie celé situace.



Obr. 8

Podobně jako v předchozím snímku *Six Shooter*, i zde McDonagh násilí stylizuje. Poté, co Ray zastřelil chlapce, přechází kamera pohybem doprava od papíru v jeho ruce k obličejí. Oči chlapce jsou upřené směrem nahoru, na čele má ránu po kulce, ze které pomalu vytéká krev. Kamera krouživým pohybem doleva odhaluje rozostřenou postavu Raye v pozadí. Až poté chlapcovo tělo padá na zem před klečícího Raye. Kenovu skoku z věže také předchází dlouhá příprava. Postřelený se pomalu sune po schodech nahoru, vidí náměstí v mlze, zapíná si sako, aby ochránil zbraň. Hází dolů mince, aby upozornil na svůj pád. Vidíme jeho krev na schodech, zkrvavenou ruku, kamera se před skokem vzdaluje od jeho obličejí. Při pádu sleduje jeho pohled, dopad těla vidíme už ze vzdálenosti stolu, kde sedí

⁶⁰ Tamtéž, p. 71.

Ray s Chloe. Společně s Kenovým skokem končí píseň *On Raglan Road*, jenž stylizaci výrazně pomohla. Stylizováno je rovněž vyvrcholení konfliktu mezi Harrym a Rayem. Odehrává se na natáčení filmu, kde je nepřírozené světlo (viz výše) a herci v kostýmech. Dále je opět využit zpomalený pohyb; vidíme Raye z profilu, jak opakovaně zasažen Harrym klesá na kolem a následně na zem.

Hlavní postavy jsou nájemní zabijáci, což realisticky motivuje přítomnost střelných zbraní ve filmu. Zcela do centra pozornosti, aniž by se o nich mluvilo, se dostávají dvakrát. Nelze si nevšimnout takřka identické kompozice záběrů ve chvílích, kdy se Ken (Obr. 9) a pak Harry (Obr. 10) chystají zabít Raye. V obou případech jsou postavy v levé části obrazu, jdou směrem k Rayovi (který je k nim mimo rám obrazu zády). Vidíme je přibližně od boků těsně po kolena. Skoro ve středu obrazu jsou pistole, jež každá z postav drží v pravé ruce. Ken však drží zbraň volně svěšenou, což naznačuje jeho nesouhlas se smrtí Raye.



Obr. 9



Obr. 10

5.7. Střih a zvuk

McDonagh v *Bruggách* nevyužívá pouze ostrý střih, občas pracuje s filmovou interpunkcí. Úvodní sekvence složená ze záběru nočních Brugg využívá roztmívačku a zatmívačku. Efektivně je využita prolínačka v momentě, kdy z flashbacku přecházíme zpět do současnosti. Mrtvá těla kněze a chlapce snímaná

z nadhledu se prolínají s obrazem Jana Provosta Smrt a lakomec zobrazujícím vyhublou smrt jdoucí si pro svou oběť⁶¹. Ve filmu převažují delší scény s větším prostorem pro gradaci a nečekaný zvrát, který přichází například ve scéně telefonátu Kena s Harrym, kdy Harry nařídí vraždu Raye. S postavami tak trávíme více času, máme prostor proniknout do jejich psychiky (tomu napomáhá i práce kamery). McDonagh za sebe několikrát radí naprosto kontrastní scény. Po výše zmíněném telefonátu následuje záběr na Raye a Chloe, jak vesele dovádí v posteli. Dalším příkladem kontrastu je scéna, kdy poprvé vidíme Raye po divoké party v hotelu s Kenem a Jimmym. Ráno leží v depresi v posteli a v očích má slzy.

Stejně jako v krátkometrážním snímku *Six Shooter* i zde McDonagh pracuje s kontinuální stříhovou skladnou, jenž je narušena jedním flashbackem. Ten je jasně vyznačen již zmíněným zpomaleným pohybem dětí a také nesimultánním zvukem – stále vidíme děti, ale slyšíme začátek dialogu mezi Rayem a knězem. Rayův hlas nás v podobě nediegetického voice-overu uvádí to příběhu a Rayovým již diegetickým voice-overem film také končí. Nesimultánní zvuk je rovněž použit hned u prvního dialogu filmu. Slyšíme Raye a Kena po příjezdu do Brugg, ale na plátně stále vidíme název filmu na černém pozadí. Náhlým utlumením všech zvuků kromě Harryho výstřelů dochází ke stylizaci a zároveň větší dramatickosti závěru filmu. Výraznou změnou od předchozího snímku je využití nediegetické orchestrální hudby i písňového soundtracku. Použití klavíru pomáhá nastolit melancholickou atmosféru. Nejvýraznější změny v hudebním doprovodu nastávají, když jde Rayovi o život. Tedy ve chvíli, kdy se k němu blíží Ken a pak s počátkem honičky po nočním městě, kdy je pronásledován Harrym. Harryho jako správného padoucha již do příjezdu do Brugg doprovází zlověstná hudba, při honičce se mění vyloženě v akční hudební doprovod, jenž přispívá ke zrychlení rytmu filmu. S divákovými emocemi významně manipuluje píseň *On Raglan Road*, která je použita jako doprovod prostřihů na Harryho běžícího dolů z věže za Rayem, Kena na vrcholu věže chystajícího se na skok a konečně na spokojenou dvojici Raye a Chloe sedící na náměstí.⁶² Píseň zpomaluje tempo filmu, společně s kamerou

⁶¹ LONERGAN, pozn. 15, p. 151. + Jan Provost. *ArtMuseum.cz* [online]. [cit. 1. 4. 2017]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2477.

⁶² Píseň vznikla podle básně irského básníka Patricka Kavanagha na melodii staré irské písně. Ve filmu je použita asi nejznámější verze, a to v podání Luka Kellyho z The Dubliners. Obecně se jedná o jednu z nejznámějších irských písní. Tématem je neopětovaná láska - zpěvák ví, že jeho city

a střihem vytváří melancholickou atmosféru. Hudba ovšem není nadužívána, v centru pozornosti je dialog.

budou nejspíše raněny, ale přesto se nenechá odradit. (RAGLAN ROAD – A LOVE AFFAIR DOOMED TO FAIL. *Irish Music Daily* [online]. [cit. 1. 4. 2017]. Dostupné z: [http://www.irishmusicdaily.com/raglan-road.](http://www.irishmusicdaily.com/raglan-road))

6. Sedm psychopatů

Tato kapitola se věnuje analýze filmu *Sedm psychopatů*. Jedná se o druhý celovečerní snímek Martina McDonagha a zároveň o jeho třetí režiséřský počín.

6.1. Syžet

Marty píše scénář s názvem *Sedm psychopatů*, ale zcela mu chybí inspirace, navíc má problém s alkoholem. Jeho kamarád Billy se mu snaží pomoci, ukáže mu článek o vraždě dvou mafiánů. Vrah nechal u obětí kartu kárového kluka. Billy spolu se starším Hansem unášejí psy. Počkají, až bohatí páníčci vypíší odměnu za nalezení svého mazlíčka, pak psy vrátí a za jejich „nalezení“ dostanou odměnu. Problém ale nastává, když Billy ukradne psa mafiánovi Charliemu Costellovi. Charlieho muži vystopují Hanse a ten je dovede k Billymu, kde jsou schováni psy a kde se zrovna nachází Marty. Na poslední chvíli jsou oba zachráněni stejným mužem, který také zabil ony dva mafiány. Billy dal do novin inzerát, že hledají psychopaty, jejichž příběh by se mohl stát součástí Martyho scénáře. Kontaktuje je Zachariáš a svěří se, že se svou partnerkou Maggie zabíjeli sériové vrahy. Maggie ovšem Zachariáše před lety opustila. Marty přísahá na svůj život, že pokud podle jeho scénáře vznikne film, dá do titulků Zachariášovo číslo, aby ho Maggie mohla kontaktovat. Charlie navštíví Hansovu manželku v nemocnici a zabije ji. Dále se ukáže, že Billy má vztah s Charlieho přítelkyní Angelou a psa Bonnyho vlastně ukradl kvůli ní. Když se dozví o smrti Hansovy manželky, dojde mu, že je Charlie doopravdy nebezpečný. Postřelí Angelu a do ruky jí dá kartu kárového kluka. Marty, Billy a Hans pak odjíždějí z města do pouště. V autě Marty Billyho i Hanse poprosí o pomoc se scénářem. Baví se také o tom, jak by film měl vypadat. Dojedou na poušť a utáboří se. Marty s Hansem se dozví, že Billy je hledán ve spojitosti s vraždami. Billy později zapálí auto, aby nemohli odjet, a zavolá Charliemu. Hans muže opouští, Charlie si přijíždí pro psa. Hans na silnici narazí na Charlieho muže a je zastřelen. Billy postřelí Charlieho, Marty ho odváží do nemocnice. Billy vystřelí ze signální pistole, Charlieho muži se vydají směrem za signálem a po cestě potkají Charlieho s Martym. Charlie pustí Martyho a zastřelí Billyho, nakonec je ale zatčen. Marty dopsal scénář, avšak nedodržel svůj slib. Zachariáš mu připomene, že přísahal na svůj život, nakonec však schůzku odloží s tím, že se ještě ozve.

6.2. Hlavní postavy jako psychopati

V *Sedmi psychopatech* je hranice mezi hlavní a vedlejší postavou nejvíce mlhavá. Je to sice Marty, kdo píše scénář a kdo přežije závěrečnou přestřelku, ovšem děj do pohybu svým jednáním více uvádí Billy. Obě postavy navíc většinu svých scén sdílejí.

Marty je scénárista momentálně žijící v Los Angeles, pochází ale z Irsko.⁶³ S přítelkyní Kayou bydlí v prostorném a poměrně luxusně zařízeném domě. Když ji ale opilý urazí na party před přáteli, vyhodí ho Kaya z domu⁶⁴ a Marty odejde k Billymu. Martyho problém s alkoholem dělá Billymu starosti, v průběhu filmu si ho uvědomí i Marty. Marty se považuje za pacifistu, nechce psát další film plný násilí. Chce, aby jeho scénář byl pozitivní. Postavy by na konci měly odjet do pouště, postavit si stan a prostě jen mluvit. Před přestřelkou odmítne jednu z Billyho zbraní a postřeleného Charlieho chce odvést do nemocnice. Billy je jeho nejlepší (ne-li jediný) kamarád, v průběhu filmu se ale ukazuje, jak ho Marty vůbec nezná. Dokonce mu ani nevěří, že má přítelkyni. Až poté, co si přečte Billyho deník, pochopí, jak moc na něm Billymu záleží a jak moc mu chce pomoc se psaním scénáře. Dokonce mu řekne, že se omlouvá, pokud nebyl dobrým přítelem. Marty svým nevěřícím a často pobaveným výrazem tlumočí reakce diváků na události a (převážně) Billyho repliky. Marty na konci filmu ovšem není stejný jako Marty na jeho počátku. Smrt Billyho a Hanse ho hluboce zasáhla, jak pozná po telefonu i Zachariáš. Ten volá kvůli porušení slibu. Marty nejdříve navrhuje dodání Zachariášova čísla do titulků. Jenže ten mu říká, že už je pozdě, a připomíná Martymu přísahu na svůj život. V úterý ho přijde zabít. Marty souhlasí, v úterý má volno. Po událostech v poušti je smířený s tím, co má přijít. Billy říká Angele, že by se měla zamyslet nad tím, proč vlastně spí s psychopatem. Podobně by se měl Marty zamyslet nad tím, proč vůbec píše film o psychopatech. Co ho na nich tak fascinuje. Když mu Zachariáš vypráví, jak s Maggie zabíjeli sériové vrahy, nevypadá Marty rozrušeně. Ani se nebojí být v jedné místnosti se sériovým vrahem,

⁶³ Celým jménem Martin Faranan. Křesní jméno, povolání a původ postavy vyvolávají domněnku, že Marty je alter-ego Martina McDonagha. McDonagh sám několikrát potvrdil, že se v některých momentech nechal inspirovat vlastní zkušeností s psaním.

⁶⁴ Ve vynechané scéně na konci filmu Kaya říká, že za Martyho platila nájem, dotovala jeho pití a vlastně jeho život.

jen svráští čelo a zvedne obočí. Pak si začne psát poznámky a pozorně poslouchat. Otázkou tedy je, jestli Marty také není jedním z psychopatů.⁶⁵

Billy zpočátku svým chováním připomíná mladíka z filmu *Six Shooter* a Raye ze snímku *V Bruggách*. Je bláznivý, temperamentní a tak trochu výstřední. Podobně jako Ray se někdy chová jako malé dítě, ne jako dospělý muž. Než jde k Martymu a Kaye na party, nacvičuje si konverzaci před zrcadlem. Neumí si uvázat kravatu a v průběhu filmu opakovaně chce po psovi Bonnym, aby mu podal packu. Martymu chce pomoc se scénářem, i když jeho představa o tom, jak by měl příběh vypadat, je od té Martyho zcela odlišná. Upřímně mu říká, co si myslí o Kaye a o Martyho problému s alkoholem. Je to vlastně ideální kamarád. Zvrat nastává ve chvíli, kdy ho vidíme s Angelou. Dozvídáme se, že nejen přesně věděl, čí pes Bonny je, ale dokonce ho ukradl kvůli Angele. Když se ale Billy dozví, že Charlie zabil Hansovu manželku Myru, Angelu, která s Charliem zrovna mluví po telefonu, postřelí. A do ruky jí vloží kartu kárového kluka. Billy tedy není pouze poněkud podivínský, ale jinak dobrý člověk/kamarád. Je to sériový vrah mafiánů.⁶⁶ A Angele, která následkům zranění podlehne, přestože jí Billy ihned zavolá záchranku. Hned na začátku filmu Billy navíc Angele zachránil život. Dva mafiáni, které zabil, měli totiž nařizeno zavraždit dívku jménem Angela. Není ovšem uvedeno, zda o tom Billy věděl. Billy je posedlý touhou dostat se do Martyho scénáře a zároveň mu poskytnout psychopata, o kterém by mohl psát. Zabíjel vlastně pro něj. Postupně nedokáže rozeznat realitu od fikce a rozhodne se jejich příběh ukončit po svém. Je posedlý představou závěrečné přestřelky. Zavolá Charliemu, aby si přijel pro Bonnyho. Je upřímně rozhořčený, když Charlie dodrží podmínky a přijde sám, navíc neozbrojen. Na jeho loajalitu k Martymu je něco ušlechtilého, diváka navíc baví Billyho vtipné poznámky, názory na filmy a dětské nadšení z přestřelek. Když ho tedy Charlie postřelí a Bonny umírajícímu Billymu dá poprvé packu, je divákovi Billyho líto.

⁶⁵ McDonagh tuto problematiku ve scénáři více rozvedl. Na konci totiž Marty (oblečený v černém a s vázankou) chodí před vězení, kde si svůj trest odpykávají Charlie a Paulo. Sleduje je podobně, jako Hans a Myra sledovali vraha jejich dcery. Slovo „sedm“ z názvu svého scénáře Marty škrtl a přepsal ho osmičkou s otazníkem.

⁶⁶ Podle Billyho vlastních slov je to vrah se zásadou – zabíjí pouze středně a vysoce postavené členy italsko-amerických zločineckých syndikátů. Zásadu měl i Harry *V Bruggách*, pouze šlo o to, že děti se nezabíjejí.

Hans je poprvé představen s malým psem v jedné ruce a s brožurou o rakovině prsu ve druhé. Vypadá jako seriózní muž po padesátce s vázankou na krku. Jenže společně s Billym krade psy. Jeho manželka Myra je v nemocnici právě kvůli rakovině. Jejich vztah je harmonický, Myra například ví, jak Hans přichází k penězům. Později Charliemu řekne, že ji Hans chodí navštěvovat skoro každý den. Poté, co Charlie Myru zastřelí, sedne si Hans v hale v nemocnici proti němu. Nezačne mu však nadávat ani se mu nesnaží fyzicky ublížit. Jen sedí a pozoruje ho. Charlie začne konverzaci o vázance a Hans si ji začne rozvazovat. Ukáže tak svoji jizvu. Později je explicitně potvrzeno, že Hans je kvaker z historky, kterou Billy řekl Martymu. Společně s Myrou sledovali vraha jejich dcery, který z nich začal ztrácet rozum. Rozhodl se spáchat sebevraždu, aby se dostal do pekla a tak jim unikl. Hans ho ovšem chtěl pronásledovat i tam, proto si podřízl hrdlo. Ale přežil. Navíc Martymu poskytne některé detaily, jež mu v historce chyběly.⁶⁷ Hans už nevěří na násilí, podobně jako Marty se nechce zúčastnit závěrečné přestřelky. Kritizuje Martyho zobrazení ženských postav ve scénáři a pomáhá mu s příběhem vietnamského psychopata. Díky němu se ve filmu také řeší otázka víry a posmrtného života. Hansova smrt je vlastně nehoda – Paulo ho zastřelí, protože si myslí, že Hans sahá pro zbraň. Ten však vytahoval diktafon, na který nahrál zbytek Vietnamcova příběhu pro Martyho.

Charlie je šéfem mafie a hlavním antagonistou filmu. Poprvé je představen při rozhovoru s Sharice, která venčila jeho psa Bonnyho, když se ztratil.⁶⁸ Má na sobě oblek, světle růžovou košili a v ruce jahodu. Je jasné, že k Bonnymu chová silný citový vztah, což je v průběhu filmu několikrát zopakováno. Sharice nejdříve psychicky týrá, nakonec ji ale nechá jít. V nemocnici chladnokrevně zastřelí Myru, předtím si sedne do invalidního vozíku a jezdí s ním po pokoji jako malé dítě. Při přestřelce s Billym se mu opět zasekne pistole a život psa je pro něj důležitější než život jeho pravé ruky Paula i jeho přítelkyně Angely. Když pak Bonny dá Billymu packu, je Charlie zklamaný a našťvaný zároveň. Tento vztah k mazlíčkovi

⁶⁷ Například považuje za důležité zmínit, že jeho dcera byla černoška, což Marty nevedl. Hansova žena Myra byla Afroameričanka.

⁶⁸ Ve filmu nebyla použita scéna z pohřbu dvou zabitých mafiánů ze začátku filmu. Charlie se pohřbu zúčastní i s Angelou a slibuje matce jednoho z nich, že jejich smrt pomstí. Zároveň se od Paula dozvídá o zmizení Bonnyho a strčí kněze, jemuž se nelíbí Charlieho vyjadřování, do vykopaného hrobu.

a opakovaně selhávající pistole jsou u postavy šéfa mafie až absurdní a s jeho jinak psychotickým a sadistickým chováním neslučitelné.

6.3. USA v Sedmi psychopatech

Six Shooter se odehrává v Irsku, *V Bruggách* samozřejmě v Belgii a také v Anglii. Se *Sedmi psychopaty* se McDonagh přesouvá přes oceán do Spojených států⁶⁹ a plně toho využívá. Film se odehrává s Los Angeles a poušti Mojave. Zcela první záběr filmu ukazuje slavný název Hollywood v Hollywood Hills v Los Angeles. Poušť národního parku Joshua Tree sice není Monument Valley, jasně ovšem odkazuje k ikonografii amerických westernů. Odehrává se tam také závěrečná přestřelka filmu. Jak uvedl sám McDonagh, už jen to, že jdete do pouště, dělá závěr filmu epickým.⁷⁰ Marty pracuje jako hollywoodský scénárista, vliv Hollywoodu, jeho konvencí, problémů a filmařiny obecně je jedním z hlavních témat filmu (viz následující podkapitoly). McDonagh ve filmu hojně používá hudbu mnoha amerických interpretů (například Hank Williams, The Walkmen, Claude King nebo The Felice Brothers). Zachariáš s Maggie cestují po USA a zabíjejí slavné sériové vrahy, již doopravdy nikdy nebyli policií dopadeni (včetně Zodiaca). McDonagh také zobrazuje Spojené státy jako zemi mnoha národností – Marty pochází z Irska, Kaya z Austrálie (nebo Nového Zélandu? neví to Billy ani diváci)⁷¹, Hans je původem z Polska, Charlie Costello a Paulo mají italská jména. McDonagh chtěl zobrazit dva mezirasové vztahy ve filmu jako něco zcela přirozeného. Ve scénáři musel explicitně uvést, že Myra a Maggie jsou černošky, jinak by byly automaticky obsazeny bělošské herečky. Podotkl také, že chtěl hlavně americké diváky donutit, aby se zamysleli nad tím, co považují za normální, protože mezirasové páry nejsou ani ve filmu ani v televizi vidět.⁷² Přes postavu vietnamského psychopata je připomenuta válka ve Vietnamu a masakr v My Lai, kde američtí vojáci povraždili neozbrojené civilisty. McDonagh se dotýká mnoha

⁶⁹ V USA se odehrává také McDonaghův třetí celovečerní film *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*. Podobně jako u snímku *V Bruggách* je hlavní místo děje zahrnuto do názvu filmu.

⁷⁰ POND Steve. 'Seven Psychopaths' Director Martin McDonagh: How to Make a Bloody Buddhist Movie. *The Wrap* [online]. 12. 10. 2012 [cit. 2. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.thewrap.com/seven-psychopaths-director-martin-mcdonagh-tells-how-make-bloody-buddhist-movie-60356/>.

⁷¹ Podle scénáře měla být Kaya původně asijského nebo hispánského původu.

⁷² JAMES, Nick. Murder He Wrote. *Sight & Sound*. 2013, vol. 23, issue. 1. p. 38.

specificky amerických témat, jejichž zobrazení by mimo prostředí USA nemělo takový dopad.

6.4. Vlastnosti narace

Podobně jako film *V Bruggách* ani *Sedm psychopatů* nepracuje s jedním vypravěčem. Divák není omezen pouze na postavu Martyho, narace je tedy opět méně omezená než u snímku *Six Shooter*. Přes další postavy jsme svědky událostí, u kterých Marty absentuje, v určitých momentech filmu tedy máme k dispozici více informací než hlavní postava. Hlavní dějová linie je vlastně jednoduchá – tři muži prchají před mafiánem, jemuž ukradli psa. Avšak Martyho povolání poskytuje realistickou motivaci pro zakomponování příběhů o psychopatech do filmu. Tyto příběhy fungují jako hlavní ozvláštnění filmu. Zdařile odvádějí divákovu pozornost od faktu, že ve filmu vlastně chybí zápletka⁷³, a plynutí syžetu narušují. Příběhy jsou vyprávěny různými vypravěči, historku o Vietnamci vypráví nejdříve Marty a později Hans, o kvakerovi začne mluvit Marty, Hans mu později v autě poskytuje další informace. V těchto případech je použit voice-over. Zachariáš začne svůj příběh vyprávět Martymu, když ho však s Maggie vidíme na plátně, voice-over použit není. V případě Zachariáše a Hanse má historka zároveň funkci flashbacku. Využití principu film ve filmu nutí diváka přemýšlet, co vlastně sleduje. Zda vidí události, které Martyho vedly k dopsání scénáře, nebo jestli se jedná o Martyho hotový film.

Mnoho informací je divákovi opět zatajeno. Podobně jako v případě Raye a Kena *V Bruggách*, i zde se postavy Martyho a Billyho už nějakou dobu znají. Podle jejich povolání scénáristy a (občasného) herce můžeme pouze usuzovat, že se poznali díky práci. Jistí si ale být nemůžeme. Ke vztahu Billyho a Hanse a k jejich společnému kradení psů není poskytnuto žádné vysvětlení. O Hansově životě a minulosti je díky příběhu o kvakerovi poskytnuto nejvíce informací, o Martyho a Billyho životě nevíme skoro nic. Minulost v jejich případě není důležitá, důraz je kladen na přítomnost.

Vyprávění je více komunikativní, než tomu je u snímku *V Bruggách*. Informace poskytuje ochotně, výjimkou je identita vraha mafiánů. Hned na začátku

⁷³ NEWMAN, Kim. Seven Psychopaths. *Empire*. 2013, issue 283. p. 57.

filmu odmítá divákovi sdělit, že se jedná o Billyho. K odhalení jeho totožnosti dochází přibližně v polovině filmu, jeho svědkem je pouze Angela a divák. Zároveň se jedná o jediný významný zvrat ve filmu. Další sice přichází s potvrzením, že Hans je oním kvakerem z příběhu, avšak tato informace ovlivňuje spíše divákův (a Martyho) názor na Hanse než samotný syžet. Hlavní antagonista filmu Charlie Costello se fyzicky objevuje kolem čtrnácté minuty filmu a to bez jakéhokoli dřívějšího představení, jak tomu naopak bylo v případě Harryho *V Bruggách*. Nadto divák již ví, jak Billy a Hans vydělávají peníze, takže si s nimi ihned spojí ztracení Charlieho psa Bonnyho.

Narace si je velmi vědoma sama sebe. Postavy se neobracejí přímo k divákům, nicméně Martyho práce na scénáři, rozpravy o podobě filmu a filmových klišé jasně ukazují, jak je vyprávění sebeuvědomělé. Divákovi je neustále připomínáno, že se jedná o fikci, a psaní scénáře je přímo dekonstruováno (viz další podkapitola).

Sedm psychopatů neexperimentuje s mísením komických a tragických scén, po celou délku filmu je zachována odlehčená atmosféra. Nejtragičtěji působí scéna v nemocnici mezi Charliem a Myrou, jež končí vraždou Myry. Podobně jako scéně telefonátu Kena a Harryho *V Bruggách* jí je věnován dostatek času a její vyústění je tragické. Nepřichází ale zcela nečekaně a absence kontrastního komického momentu vytváří menší šok a překvapení. Násilí je opět stylizované, nejvíce je využíváno v příbězích psychopatů a v Billyho představě o závěru Martyho filmu. Právě tato stylizace a kontext filmu kritizujícího mnoho postupů Hollywoodu (včetně jeho záliby v násilí) neumožňují divákovi brát násilí zcela vážně. Jak uvedl Marco Cerritos ve své recenzi, *Sedm psychopatů* nemá takovou hloubku jako film *V Bruggách*, přesto dobře funguje jako solidní zábava.⁷⁴

Martyho osud zůstává otevřený. Závěrečná titulková sekvence je narušena již zmíněnou scénou telefonátu mezi Martym a Zachariášem. Divák je donucen přemýšlet, zda se Zachariáš Martymu znovu ozve. Zda se postavy sejdou a Zachariáš Martyho kvůli nedodržené přísaze zabije. Či jestli je Zachariáš Martyho proměnou natolik překvapen, aby ho nechal žít. Není ani vyloučeno, že ho sám

⁷⁴ CERRITOS, Marco. Hypable TIFF Movie Review: 'Seven Psychopaths'. *Hypable* [online]. 9. 9. 2012 [cit. 4. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.hypable.com/seven-psychopaths-movie-review/>.

Marty znovu nekontaktuje. McDonagh ani ve svém třetím filmu neposkytuje zcela uzavřený konec.

6.5. Reflexivita filmu

Sedm psychopatů zcela otevřeně komentuje situaci v Hollywoodu, žánrová kliše či práci scénáristy. Film už jen svým názvem odkazuje na *Sedm samurajů* a *Sedm statečných*⁷⁵, jeden z mafiánů na začátku filmu zmiňuje *Kmotra*⁷⁶, Marty a Billy v kině sledují film *Ten chlap je magor!*⁷⁷. Billyho celé jméno zní Billy Bickle, Travis Bickle je hlavní postavou filmu *Taxikář*⁷⁸. Spíše než konkrétní tituly však snímek komentuje obecné filmařské a hollywoodské postupy.

Velké pozornosti se opět dostává závěrečné přestřelce. Postava Billyho si nedokáže představit jiné zakončení filmu a konvence přestřelky dobře zná. Je rozhořčen, když Marty v autě uvede, že nechce svůj scénář zakončit přestřelkou, a ptá se, jestli teď točí francouzské filmy. McDonagh tak možná kritizuje neschopnost hollywoodských akčních filmů a blockbusterů přijít s jiným, originálnějším koncem. Pohrává si také s obrazem francouzských filmů jako zcela uměleckých, a proto běžnému divákovi nesrozumitelných děl. Marty v průběhu filmu několikrát zopakuje, že nechce napsat další film plný násilí a chlapů se zbraněmi. Chce napsat film o lásce a míru. Sám McDonagh uvedl, že *Sedm psychopatů* zkoumá fascinaci nejen americké, ale i světové kinematografie filmy s muži se zbraněmi, a jestli to opravdu je nejlepší cesta, kterou by filmy měly směřovat. Pohrává si tedy s konvencemi takového hollywoodského příběhu a rafinovaně je převrací.⁷⁹

⁷⁵ *Sedm samurajů* (*Shichinin no samurai*, v angličtině *Seven Samurai*) je film Akiry Kurosawy z roku 1954. *Sedm statečných* (*The Magnificent Seven*) natočil John Sturges, film měl premiéru v roce 1960. Jedná se o americký remake *Sedmi samurajů* převedený do prostředí USA do žánru westernu. Billy ve scénáři Martyho název explicitně přirovná k *Sedmi samurajům*, ve filmu ale replika nezazní.

⁷⁶ *The Godfather* v režii Francise Forda Coppoly z roku 1972.

⁷⁷ V japonském originále *Sono otoko, kyôbô ni tsuki*, v angličtině *Violent Cop*. Film je režijním debutem Takeshiho Kitany a premiéru měl v roce 1989. Hlavní postavou je policista, který velmi osobitými a razantními metodami bojuje proti zločinu a japonské mafii.

⁷⁸ V anglickém originále *Taxi Driver*. Film Martina Scorseseho z roku 1976. Ve vynechané scéně na party Marty Kaye říká, že Billy se považuje za syna postavy Trávise Bickla.

⁷⁹ BARIL, Jeremy. Sam Rockwell and Martin McDonagh talk 'Seven Psychopaths', violence, and influences. *Hypable* [online]. 12. 10. 2012 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.hypable.com/seven-psychopaths-sam-rockwell-martin-mcdonagh-interview/>.

Když Billy popisuje Martymu a Hansovi jeho představu o závěru filmu, jedná se o dlouhou přestřelku, jež se zúčastní všechny postavy. Billy komentuje, jak je střet psychopatů s Charliem a jeho muži emocionální, i když postavy bezhlavě střílejí do ostatních. Zmiňuje také další z nepsaných pravidel Hollywoodu, totiž že ve filmu nesmí zemřít zvířata, pouze ženy, a poukazuje na fakt, že postava Vietnamce nemá jméno. Repliky postav v Billyho závěru filmu kopírují stereotypní a rádoby drsné repliky postav akčních filmů.

Hans kritizuje Martyho ženské postavy. Žádná z nich nemá co říct a většina z nich je během pěti minut zastřelena nebo pobodána. McDonagh vlastně kritizuje sám sebe. Ženské postavy v *Sedmi psychopatech* opravdu nemají moc prostoru. Angela je nám představena ve spodním prádle v posteli s Billym, který ji chvíli na to zastřelí. Kaya⁸⁰ se objevuje v krátkých scénách na začátku filmu a později je v dešti a bílém tričku zastřelena v Billyho smyšleném konci Martyho filmu. Maggie je sériová vražedkyně objevující se krátce v Zachariášově příběhu a opět v Billyho konci, Sharice je ve své jediné scéně prakticky psychiky týrána Charliem. Nejvíce prostoru dostává Hansova nemocná manželka Myra, jenže i ta je zastřelena Charliem. Hans také dokončuje pro Martyho příběh vietnamského psychopata. Ze stereotypní krásné mladé blondáté prostitutky oblečené pouze v kalhotkách udělá vzdělanou prostitutku v červených šatech, jež čte Noama Chomského a studovala vietnamštinu na Yale.

Příběhy kvakera a Zachariáše s Maggie se stylově odlišují od zbytku filmu. Je zde patrná inspirace filmem noir, béčkovými akčními filmy či thrillery. Zasazení závěrečné přestřelky do pouště zase odkazuje na americké westerny. Použitím určitých stylových prostředků se tak McDonagh otevřeně odkazuje k celé široké skupině filmů.

6.6. Mizanscéna a práce kamery

Sedm psychopatů působí hned od prvního záběru na slavný nápis Hollywood (Obr. 11) mnohem barevněji a otevřeněji než *Six Shooter* i *V Bruggách*. Zasazení příběhu do Los Angeles a pouště Mojave realisticky motivuje barevnost

⁸⁰ Jak jsem již zmínila výše, několik scén s Angelou a hlavně s Kayou se do finální podoby filmu nedostalo.

a prosvětlenost scén. I nemocnice působí až útulným dojmem. Pokoj Myry je vymalován světle růžovou barvou, není tu chlad ani namodralé osvětlení, jak tomu je ve snímku Six Shooter. Exteriéry a interiéry jsou prostorné, mnohem více se pracuje s hloubkou obrazu a velkými celky. Hned v úvodu filmu se například k nic netušícím postavám mafiánů ze zadu blíží maskovaný Billy (Obr 12).



Obr. 11



Obr. 12

Ve filmu je minimum detailů, využívány jsou polocelky a polodetaily. Dochází tedy k menší subjektivizaci vyprávění a konfrontaci s emocemi postav. Film působí epickým dojmem převážně ve scénách v poušti, kdy v několika momentech krajina přebírá hlavní roli (Obr 13).



Obr. 13

Výrazná změna v osvětlení nastává ve scéně v baru, kdy se Marty dozví, že Hans je oním kvakerem v příběhu, ve scéně ve stanu na poušti a také když Martymu volá Zachariáš. Jsou použity odstíny červené, v baru ještě v kombinaci

s modrou. High-key osvětlení ve většině filmu vytváří malé kontrasty a působí přirozeně. Samostatnou kapitolu však tvoří příběhy psychopatů.

Příběh kvakera začíná na poušti, kde je prostor nepřírozeně přesvícen. U soudu je použita irisová clona, jež na samém konci scény zdůrazňuje postavu kvakera. Tato staromódní technika poukazuje na to, že se příběh odehrává v minulosti a je fiktivní (i když to nakonec není úplně pravda). Noční scény jsou inspirovány filmem noir, je použito tvrdé svícení, pracují se stíny a siluetami. Sám McDonagh uvedl, že *Sedm psychopatů* v určitých momentech vypráví příběh přes obraz a ne dialogy.⁸¹ To je nejvíce patrné v příběhu Zachariáše a Maggie. Zcela absentuje voice-over, jenž je využit u ostatních příběhů, je použita hudba a zazní pouze dvě krátké repliky. V sekvenci je opět patrný vliv filmu noir, dále amerických thrillerů ze 70. let a také fotografií Saula Leitera, Williama Egglestona a Stevena Shora.⁸² Hansovo dokončení Vietnamcova příběhu je pak odkazem na slavnou fotografii vietnamského kněze, jenž se v Saigonu upálil na protest utlačování buddhistů.⁸³ Kompozice záběru ve filmu fotografii nápadně připomíná.

Billyho představa závěru filmu se odehrává v noci na hřbitově. Je použito modré zadní světlo a kouřové efekty. Svícení cíleně vypadá poněkud lacině⁸⁴, společně s dialogy a herectvím kopíruje béčkové akční filmy. Je hojně použit zpomalený pohyb, psychopati vybíhají z márnice, vylézají z hrobů (Obr. 14) nebo se za nimi ukrývají. Kompozice záběru a rozmístění postav v prostoru několikrát evokuje scény z akčních filmů (Obr. 14 a 15).



Obr. 14

⁸¹ LYTTTELTON, Oliver. Interview: Martin McDonagh On A 'Pillowman' Movie, 'Seven Psychopaths' And The Genius Of Sam Rockwell. *Indiewire* [online]. 6. 12. 2012 [cit. 11. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/12/interview-martin-mcdonagh-on-a-pillowman-movie-seven-psychopaths-and-the-genius-of-sam-rockwell-103216/>.

⁸² THOMSON, Patricia. Deep Shih Tzu. *American Cinematographer*. 2012, vol. 93, issue. 11. p. 68.

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Tamtéž, p. 72.



Obr. 15

Pro větší efekt je zdůrazněna krev a záblesky světla, jež následují po výstřelech. Postavy mafiánů jsou všechny oblečené v černém a v kuklách, divák dokáže identifikovat pouze Charlieho. Ten je na konci příběhu nejdříve zasažen šípem z kuše do krku, a pak mu exploduje hlava. Nerealističnost takové situace později komentují Hans s Martym.

Oproti velice stylizovanému násilí v příbězích psychopatů působí násilí ve zbytku filmu na první pohled realisticky. Avšak i to je stylizováno, a to bez použití zpomaleného pohybu či exploze části těla. Zastřelení Myry nevidíme. Je nám ukázána až krev na zdi, okně a lampě, která vytváří dojem abstraktní malby (Obr. 16). Krev zároveň nezasáhla dřevěný kříž s Kristem, jenž visí na zdi. Násilí je tedy v tomto záběru estetizováno. Podobně je později rudá barva krve zvýrazněna bílým županem Angely. Kamera snímá postřelení Hanse z profilu, navíc i on má na sobě bílou košili. Kamera poté pomalu krouží kolem něj, přechází do nadhledu a polodetailu. Nakonec se od mrtvého Hanse vzdaluje a v celku zabírá jeho celé tělo na silnici. Když se Billy zasažen Charliem do hlavy, pouze ji pod silou nárazu zakloní, pak se podívá zpět do kamery a padá k zemi směrem doleva pryč z rámu obrazu.



Obr. 16

6.7. Střih a zvuk

Kontinuitní stříhová skladba je v *Sedmi psychopatech* narušována vyprávěním příběhů psychopatů. V Zachariášově případě od začátku víme, že se jedná o flashback. O funkci příběhu kvakera jako flashbacku se dozvídáme asi v polovině filmu. Některé detaily příběhu jsou znovu předvedeny, když Hans poskytuje Martymu další detaily. Další narušení kontinuity přichází s Martyho čtením Billyho deníku. Vždy je však jasně vyznačeno, kdy sledujeme flashback/příběh z Martyho scénáře a kdy se pohybujeme v současnosti. Film tedy se stříhem výrazně neexperimentuje, avšak díky příběhům v příběhu je složitější než u snímků *Six Shooter* i *V Bruggách*. Billyho vyprávění závěrečné přestřelky je přerušováno Marty a Hansem, z prostředí hřbitova se vracíme do pouště. K vyprávění příběhů jsou vždy využity voice-overy (s již zmíněnou výjimkou Zachariáše a Maggie), v roli vypravěčů se střídají Marty, Billy i Hans. Billyho hlas pak čte také inzerát, ve kterém oslovuje psychopaty, a záznamy z deníku. K představení prvního a posledního z psychopatů (což je v obou případech Billy) jsou použity mrtvolky. Záběr zamrzne a vedle postavy se využitím efektu psacího stroje objeví popisek. Pracuje se nejen s fontem písma, ale také se zvukem psacího stroje.

Film dvakrát výrazně změní tempo. Poprvé se jedná o scénu mezi Myrou a Charliem v nemocnici. Trvá přes čtyři minuty a končí zvukem výstřelu, na který ihned navazuje cinknutí výtahu, jímž přijel Hans za svou ženou. Dominantou scény se stává dialog mezi postavami, její délka umožňuje postupnou gradaci k tragickému konci. Po konverzaci Hanse a Charlieho v čekárně jako kontrast následuje scéna s Billym a Angelou v posteli. Druhá změna nastává po odhalení totožnosti vraha mafiánů. Billy ujíždí v jednom autě, stejným směrem k němu domů v dalším autě míří také Charlie a Paulo. Jedná se o náznak automobilové honičky, ke zrychlení tempa napomáhá také hudba. Poté opět následuje zpomalení – Marty najde Billyho deník a začne v něm číst, s touto scénou se mění i hudba. Rychlá píseň *Angela Surf City* od The Walkmen je vystřídána poklidnou orchestrální hudbou.

Nediegetická hudba z analyzovaných snímků nejvíce figuruje právě v *Sedmi psychopatech*. Kromě orchestrálního hudebního doprovodu je do filmu zakomponováno mnoho písní. Již úvodní titulková sekvence je doprovázena písní

s trefným názvem *Angel of Death*⁸⁵ od Hanka Williamse. Ta je postupně utlumena a nahrazena dialogem. Název filmu se na plátně objeví až po písni a úvodní scéně vraždy mafiánů. V příběhu Zachariáše a Maggie pak píseň z dramatické symfonie *Romeo a Julie*⁸⁶ zcela manipuluje s divákovými emocemi. Milostný pár vrahů a jejich činy romantizuje až omlouvá, zároveň sekvenci dodává nereálnou, dokonce fantazijní atmosféru. Text písni průběh filmu několikrát komentuje a chvílemi nahrazuje dialog. Orchesterální hudba pracuje jak s dynamickými hudebními motivy, tak s motivy evokujícími westernové filmy. Zvuky výstřelů jsou při přestřelkách zesíleny, vždy jsou však doprovázeny hudbou.

⁸⁵ Český překlad názvu písně zní *Anděl smrti*. Text písně je o přípravě na smrt, o umírání a setkání se s oním andělem smrti, který si vezme duši zemřelého.

⁸⁶ Autorem je Hector Berlioz a jedná se o dramatickou symfonii na motivy tragédie Williama Shakespeara.

Závěr

Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo charakterizovat režijní styl Martina McDonagha prostřednictvím narativní a stylové analýzy a postihnout jeho případné proměny. Jde o poměrně široké téma, a proto jsem se zaměřila především na prvky a postupy, které analyzované filmy sdílejí, nebo se jimi naopak odlišují. Hlavně filmy *V Bruggách* a *Sedm psychopatů* nabízejí možnosti hlubší analýzy. Větší pozornosti by si zasloužila například problematika zobrazování stereotypů připisovaných jednotlivým národnostem, intertextualita nebo obecně zobrazování Irů a Irska, víry nebo katolické církve, vztahy a přátelství mezi mužskými postavami, turismus či globalizace. Tato témata jsou rovněž v různé míře reflektována v použité literatuře a dalších odborných publikacích, jejich hlubší rozbor je však nad rámec obsahu i rozsahu této práce. Ze stejného důvodu jsem se vyhnula porovnávání McDonaghových filmů s divadelními hrami, které je navíc nejčastějším přístupem odborníků i laiků k jeho tvorbě. Nabízí se rovněž charakteristika McDonaghových filmů v kontextu britské i irské kinematografie nebo porovnání jeho filmů s filmy jeho bratra Johna Michaela McDonagha.

Mnou provedené analýzy jednoho krátkometrážního a dvou celovečerních filmů Martina McDonagha poukázaly na mnoho opakujících se postupů. Autor klade na diváka velké nároky, požaduje po něm aktivní zapojení do utváření významů filmů. Pracuje s nejednoznačnými konci a s ambivalentními postavami, které jsou však polidšťovány. Divák je tedy konfrontován se svými pocity sympatie či lítosti, jež cítí k vrahům a psychopatům. Díky kombinaci tragických scén a událostí s komickými si McDonagh pohrává s divákovým očekáváním. Příběh se odvíjí nečekaným směrem také díky převrácení některých žánrových konvencí. Ve všech filmech je tematizována závěrečná přestřelka, stylizováno násilí, je použit nekorektní humor a (převážně národnostní) stereotypy.

Analýzy však také dokázaly, že se McDonaghův režijní styl vyvíjí. S každým dalším filmem roste počet postav, komplikuje se výstavba příběhu a mírně také stříhová skladba. Stále větší význam získává zvuk a hlavně nediegetická hudba. Do popředí se také dostává reflexe filmového průmyslu a filmařiny jako takové. *Sedm psychopatů* je ze tří filmů analyzovaných v mé práci vrcholem těchto změn. V porovnání se snímky *Six Shooter* a *V Bruggách* se jeví jako nejméně statický

a intimní. Význam dialogu je mírně upozaděn, kamera pracuje méně s detaily, zvětšuje se hloubka prostoru a velikostí rámování. Divák má menší šanci proniknout do nitra postav než tomu bylo v předchozích snímcích. Základní dějová linie je zjednodušená, film působí poněkud povrchněji. Nicméně díky zakomponování příběhů psychopatů dochází k větším experimentům s filmovým stylem. Otázkou samozřejmě zůstává, jaký vztah k těmto třem filmům bude mít McDonaghův následující celovečerní snímek *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*⁸⁷, případně jeho další filmová tvorba.

⁸⁷ První oficiální trailer k filmu byl zveřejněn 23. března 2017. Podle něj můžeme usuzovat, že McDonagh opět pracuje s nekorektním humorem a násilím. Jak jsem již uvedla na straně 17, výraznou změnou oproti předchozím snímkům je hlavní ženská postava.

Seznam pramenů, literatury a online zdrojů

Prameny

Sedm psychopatů [Seven Psychopaths] [film]. Režie Martin MCDONAGH. Velká Británie, 2011.

Sedm psychopatů [Seven Psychopaths] [scénář]. Scénárista Martin MCDONAGH. Dostupné z: <https://indiegroundfilms.files.wordpress.com/2014/01/seven-psychopaths.pdf>.

Six Shooter [Six Shooter] [film]. Režie Martin MCDONAGH. Velká Británie, Irsko, 2004.

V Bruggách [In Bruges] [film]. Režie Martin MCDONAGH. Velká Británie, USA, 2008.

V Bruggách [In Bruges] [scénář]. Scénárista Martin MCDONAGH. Dostupné z: <http://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2012/02/In-Bruges-Entire-Script.pdf>.

Literatura

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Oxon: Routledge, 2014. 370 p. ISBN 0-415-01877-3.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

CLARE, David. The Intertextual Presence of Samuel Beckett's *All That Fall* in Martin McDonagh's *Six Shooter*. *Irish University Review*. 2015, vol. 45, issue. 2, p. 335-351. ISSN 00211427.

JAMES, Nick. Murder He Wrote. *Sight & Sound*. 2013, vol. 23, issue. 1. p. 34-38. ISSN 0037-4806.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. 1. vyd. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.

LONERGAN, Patrick. *The Theatre and Films of Martin McDonagh*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2012. 304 p. ISBN 9781408136119.

NEWMAN, Kim. Seven Psychopaths. *Empire*. 2013, issue 283. p. 57. ISSN 0957-4948.

OPPENHEIMER, Jean. Sundance 2008: Mining for Movies. *American Cinematographer*. 2008, vol. 89, issue 4. p. 70-72. ISSN 00027928.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36. ISSN 0862-397X.

THOMSON, Patricia. Deep Shih Tzu. *American Cinematographer*. 2012, vol. 93, issue 11. p. 66-75. ISSN 00027928.

Online zdroje

ABEEL, Erica. IndieWIRE Interview|“In Bruges” Director Martin McDonagh. *Indiewire* [online]. 6. 2. 2008 [cit. 28. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2008/02/indiewire-interview-in-bruges-director-martin-mcdonagh-73019/>.

BARIL, Jeremy. Sam Rockwell and Martin McDonagh talk ‘Seven Psychopaths’, violence, and influences. *Hypable* [online]. 12. 10. 2012 [cit. 6. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.hypable.com/seven-psychopaths-sam-rockwell-martin-mcdonagh-interview/>.

BOTVINICK, Marshall. Bloodied Light: The Cinema of Martin McDonagh. *Film International* [online]. 25. 5. 2011 [cit. 22. 3. 2017]. Dostupné z: <http://filmint.nu/?p=2082>.

CERRITOS, Marco. Hypable TIFF Movie Review: ‘Seven Psychopaths’. *Hypable* [online]. 9. 9. 2012 [cit. 4. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.hypable.com/seven-psychopaths-movie-review/>.

Jan Provost. *ArtMuseum.cz* [online]. [cit. 1. 4. 2017]. Dostupné z: http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=2477.

LYTTELTON, Oliver. Interview: Martin McDonagh On A ‘Pillowman’ Movie, ‘Seven Psychopaths’ And The Genius Of Sam Rockwell. *Indiewire* [online]. 6. 12. 2012 [cit. 11. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/12/interview-martin-mcdonagh-on-a-pillowman-movie-seven-psychopaths-and-the-genius-of-sam-rockwell-103216/>.

MARTINOVIC, Paul. Looking back at In Bruges. *Den of Geek* [online]. 15. 8. 2011 [cit. 29. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.denofgeek.com/movies/17919/looking-back-at-in-bruges>.

MEYERS, Jeff. Interview with Screenwriter of 'Seven Psychopaths', Martin McDonagh. *Script Magazine* [online]. 18. 10. 2012 [cit. 10. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.scriptmag.com/features/interviews-features/interview-with-screenwriter-of-seven-psychopaths-martin-mcdonagh>.

O'HAGAN, Sean. Martin McDonagh interview: 'Theatre is never going to be edgy in a way I want it to be'. *The Guardian* [online]. 13. 9. 2015 [cit. 1. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/culture/2015/sep/11/martin-mcdonagh-theatre-never-going-to-be-edgy-hangmen-interview>.

POND, Steve. 'Seven Psychopaths' Director Martin McDonagh : How to Make a Bloody Buddhist Movie. *TheWrap*. [online]. 12. 10. 2012 [cit. 2. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.thewrap.com/seven-psychopaths-director-martin-mcdonagh-tells-how-make-bloody-buddhist-movie-60356/>.

RAGLAN ROAD – A LOVE AFFAIR DOOMED TO FAIL. *Irish Music Daily* [online]. [cit. 1. 4. 2017]. Dostupné z: <http://www.irishmusicdaily.com/raglan-road>.

SMITH, Nigel M. 'Seven Psychopaths' Writer-Director Martin McDonagh On His Love Affair With America. *Indiewire* [online]. 10. 10. 2012 [cit. 10. 3. 2017]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2012/10/seven-psychopaths-writer-director-martin-mcdonagh-on-his-love-affair-with-america-44278/>.

Přílohy

1. Informace o analyzovaných filmech

Six Shooter (festivalový název Šestiraňák)

Režie: Martin McDonagh

Scénář: Martin McDonagh

Producenti: Kenton Allen, Mia Bays, Mary McCarthy (koproducent), John McDonnell (koproducent)

Kamera: Baz Irvine

Střih: Nicolas Gaster

Zvuk: Robert Flanagan, Joakim Sundström

Natočeno v: County Wicklow, Irsko; Waterford, Irsko

Délka: 27 minut

Premiéra: 14. října 2004 (Cork International Film Festival)

Hrají: Brendan Gleeson (Donnelly), Rúaidhrí Conroy (kluk), David Wilmot (Pato), Aisling O'Sullivan (paní Dooleyová), Domhnall Gleeson (obsluha ve vlaku), David Murray (doktor), Gary Lydon (policista), Tadgh Conroy (malý kluk), David Pearse (krátký muž na farmě), Mick Horan (klukův otec), Ann McFarlane (Donnellyho žena), John Wallace (policista), Richard Nisbet (policista)

V Bruggách (In Bruges)

Režie: Martin McDonagh

Scénář: Martin McDonagh

Producenti: Graham Broadbent, Peter Czernin, Jeff Abberley (výkonný producent), Julia Blackman (výkonný producent), Sarah Harvey (koproducent), Tessa Ross (výkonný producent), Ronaldo Vasconcellos (line producer)

Kamera: Eigil Bryld

Střih: Jon Gregory

Hudba: Carter Burwell

Zvuk: Alistair Crocker, Julian Slater

Natočeno v: Bruggy, Belgie; Londýn, Velká Británie

Délka: 107 minut

Premiéra: 17. ledna 2008 (Sundance Film Festival)

Hrají: Colin Farrell (Ray), Brendan Gleeson (Ken), Ralph Fiennes (Harry), Clémence Poésy (Chloe), Jordan Prentice (Jimmy), Thekla Reuten (Marie), Jérémie Renier (Eirik), Željko Ivanek (Kanaďan), Eric Godon (Juri), Theo Stevenson (dítě v kostele), Ciarán Hinds (kněz), Rudy Blomme (prodejce vstupenek) a další

Sedm psychopatů (Seven Psychopaths)

Režie: Martin McDonagh

Scénář: Martin McDonagh

Producenti: Graham Broadbent, Peter Czernin, Martin McDonagh, Betsy Danbury (koproducent), Sarah Harvey (koproducent), Tessa Ross (výkonný producent)

Kamera: Ben Davis

Střih: Lisa Gunning

Hudba: Carter Burwell

Zvuk: Geoffrey Patterson, Joakim Sundström

Natočeno v: Los Angeles, Kalifornie, USA; Národní park Joshua Tree, Kalifornie, USA

Délka: 110 minut

Premiéra: 7. září 2012 (Toronto International Film Festival)

Hrají: Colin Farrell (Marty), Sam Rockwell (Billy), Christopher Walken (Hans), Woody Harrelson (Charlie), Abbie Cornish (Kaya), Tom Waits (Zachariáš), Linda Bright Clay (Myra), Željko Ivanek (Paulo), Harry Dean Stanton (kvaker), Long Nguyen (Vietnavec), Amanda Warren (Maggie), Olga Kurylenko (Angela), Gabourey Sidibe (Sharice), Brendan Sexton III (mladý Zachariáš) a další

NÁZEV:

Režijní styl Martina McDonagha

AUTOR:

Kateřina Hloušková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jana Bébarová

ABSTRAKT:

Tématem této bakalářské práce je charakteristika režijního stylu Martina McDonagha a postihnutí jeho případných proměn. Konkrétním předmětem zájmu je krátkometrážní snímek Six Shooter a dva celovečerní filmy, V Bruggách a Sedm psychopatů. Metodologicky je práce založena na narativní a stylové analýze vycházející z konceptů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové. Teoretická část práce představuje výchozí literaturu, definuje použitou terminologii a blíže specifikuje metodologii. Analýzám předchází kapitola přibližující osobnost Martina McDonagha jako filmového tvůrce. Stěžejní část práce tvoří samotné analýzy filmů s důrazem na postavy, vlastnosti narace, reflexivitu filmu a čtyři základní filmové prostředky. Závěr práce shrnuje výsledky rozborů uvedených snímků a také naznačuje možnosti a témata dalšího zkoumání.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Martin McDonagh, režijní styl, film, Six Shooter, V Bruggách, Sedm psychopatů

TITLE:

Martin McDonagh's Style of Directing

AUTHOR:

Kateřina Hloušková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jana Bébarová

ABSTRACT:

The topic of this bachelor thesis is the characterization of Martin McDonagh's style of directing and capturing its potential changes. The specific subject matter is the short film *Six Shooter* and two feature films, *In Bruges* and *Seven Psychopaths*. The thesis is methodologically grounded in narrative and style analysis based on the concepts by David Bordwell and Kristin Thompson. The theoretical part presents the source literature, defines the used terminology and specifies the methodology. The analyses are preceded by a chapter focused on Martin McDonagh as a filmmaker. The main part of the thesis is formed by the analyses themselves, putting emphasis on characters, the characteristic of narration, the reflexivity in films and four basic techniques of cinema. The conclusion of the thesis summarises the results and also implies possibilities and topics of follow-up research.

KEY WORDS:

Martin McDonagh, style of directing, film, *Six Shooter*, *In Bruges*, *Seven Psychopaths*