

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Princip náhody:
Neoformalistická analýza filmu 11:14**

Kristýna Kovářová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda – Filmová věda

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Princip náhody: Neoformalistická analýza filmu 11:14 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. Milanu Hainovi, Ph.D.* za jeho cenné rady a velkou trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Můj dík patří samozřejmě také rodičům za jejich podporu ve studiu, především mé mamě, která mi pomohla s korekturou této práce.

1	Úvod – předmět a cíle práce	5
2	Vyhodnocení literatury	7
3	Metodologie – neoformalismus	10
3.1	Druhy motivací dle Kristin Thompson	10
3.2	Komplikovaná forma a odkládání	12
3.3	Vlastnosti narace.....	13
3.4	Síťový narativ	14
3.5	Vyhodnocení Bergovy taxonomie	17
4	Neoformalistická analýza.....	19
4.1	Naratologická analýza	19
4.1.1	Výstavba syžetu.....	19
4.1.1.1	Příběh A.....	19
4.1.1.2	Příběh B	21
4.1.1.3	Příběh C	22
4.1.1.4	Příběh D.....	23
4.1.1.5	Příběh E	24
4.1.2	Shrnutí syžetu.....	25
4.1.2.1	Graf vztahových vazeb	26
4.1.3	Vlastnosti narace	27
4.1.3.1	Funkce rekvizit	27
4.1.3.2	Časové roviny	30
4.1.3.3	Způsob dávkování informací	31
4.1.3.4	Druhy motivací	33
4.1.4	Styl	35
4.1.4.1	Předěl mezi segmenty	35
4.1.4.2	Úvodní titulková sekvence	37
4.1.5	Závěrečné shrnutí	39
	Závěr.....	41
	Přílohy	43
	Seznam použitých pramenů a literatury	45
	Seznam obrázků	47
	Seznam příloh.....	48

1 Úvod – předmět a cíle práce

Téma, o kterém pojednává má bakalářská práce, jsem si vybrala na základě osobního zájmu o filmy se síťovými narativy. Snímky s ozvláštňujícím narativem, například nelineárním, jsou dle mého názoru „skládankou“, u které je zapotřebí divák aktivnější než při chronologicky seřazeném syžetu. Konkrétně jsem si pro svou práci vybrala film *11:14*¹ z roku 2003. Ve filmu najdeme pět příběhů, vždy jasně oddělených samostatným segmentem, a až na konci celého snímku diváci zkonstruují fabuli na základě syžetu do úplné podoby. Ve snímku tedy nejsou prostřihy mezi jednotlivými příběhy, a my tak nesledujeme všechny paralelně najednou, naopak je sledujeme postupně a každým dalším příběhem se vracíme zpět v čase. Režisér filmu Greg Marcks není nikterak v povědomí filmových diváků, na svém kontě má pouze tři filmy, a to film *Lector* (2000), *11:14* (2003) a *Spiknutí: Echelon* (*Echelon Conspiracy*, 2009), přičemž právě *11:14* je jeho debutem ze scenáristické i režijní tvorby.² Přesto si ale *11:14* zaslouží místo po boku známějších filmů se síťovým narativem, například *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (*Pulp Fiction*, 1994) nebo *Amores perros – Láska je kurva* (*Amores Perros*, 2000).

Konkrétně se má bakalářská práce bude sestávat z neoformalistické analýzy tohoto filmu, bude zejména zaměřena na strukturu syžetu a narativní techniky snímku. Zaměřím se také na stylistickou analýzu, ve které rozeberu postupy, kterými tvůrci filmu divákům zdůrazňují změnu jednotlivých segmentů. Cílem mé bakalářské práce bude tedy analyzovat ozvláštňující narativní postupy ve vztahu k soudobému trendu tzv. síťových narativů a poukázat na způsoby motivací, které popisuje Kristin Thompson ve svém spise „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod“.³ Dále poukážu na tři základní vlastnosti, které mohou být použity při analýze jakéhokoliv vyprávění. Podrobím analýze stupeň informovanosti ve filmu *11:14*, vědomí sebe sama a komunikativnost daného snímku. V části o metodologii také rozeberu jednotlivé typy komplexních narativů a v neposlední řadě bude mým cílem

¹ V České republice byl film distribuován pod názvem *Zkurvená noc*. Tento český překlad se mi ale zdá neadekvátní, proto ve své bakalářské práci budu používat originální název *11:14*. Čas *11:14* je totiž ve filmu klíčový; v tomto čase se ve filmu stane automobilová nehoda, která všechny postavy propojí.

² Greg Marcks. In. *imdb.com* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm1009775/>

³ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 1, 36 s.

rekonstrukce celého syžetu. To provedu jak v analýze, tak pomocí grafů, které jsem pro svou bakalářskou práci vytvořila.

2 Vyhodnocení literatury

Ačkoliv se tématem síťových narativů zabývá velká řada publikací, konkrétně film *11:14* ve většině textů nijak prominentně nefiguruje a je okrajově zmíněn pouze v několika studiích. Doposud nebyl tedy podroben žádné rozsáhlejší odborné analýze, což má bakalářská práce chce napravit. Tou nejzákladnější literaturou, ve které je snímek *11:14* zmíněn, je zřejmě článek „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the ‚Tarantino Effect‘“.⁴

Celý článek dopodrobna rozděluje snímky (konkrétně se autor zaměřil na hrané filmové vyprávění) do různých kategorií či podkategorií, je ale důležité zmínit, že je autor rozděluje podle druhu syžetu, ne podle stylu filmu. Není to proto, že by styl filmu autor nepovažoval za důležitý, právě naopak; je natolik zásadní, že si tato kategorie zaslouží vlastní plnohodnotnou diskuzi.⁵ Text rozděluje druhy syžetů do několika kategorií, například podle počtu hlavních protagonistů (ty dělí dále na syžety podle toho, jestli se protagonisté nacházejí ve stejném či jiném prostoru) nebo podle paralelních příběhů, opět podle toho, zda se odehrávají v odlišném čase a/nebo prostoru. V jedné z mnoha kategorií se nachází i film *11:14* od Grega Marckse. Konkrétně v kategorii nazvané Paprskový narativ – několik příběhových linií protínajících se ve stejném čase a místě⁶ (v originále The Hub and Spoke Plot – multiple character's story lines intersect decisively at one time and place). Ve stejné kategorii se nacházejí dále filmy jako například *Amores perros – Láska je kurva, Go* (1999), *Lantana* (2001) nebo *21 gramů (21 Grams)*, (2003). Autor píše, že tato kategorie je úzce spjata s kategorií předchozí, tedy Opakující se události – jedna akce viděna z několika různých perspektiv (v originále The Repeated Event Plot – one action seen from multiple characters's perspective). Snímek *11:14* by se až na malé detaily dal jistě zařadit do této kategorie, tedy do akce, která je viděna z více různých perspektiv. Hlavní rozdíl mezi těmito na první pohled stejnými kategoriemi je ten, že opakované události, které vidíme v narativu Paprskovém, jsou stěžejní „opěrou“ příběhu, jedna bez druhé by se nemohly stát. Událost číslo 2 se stane proto, že se před malou chvílí stala událost číslo 1. V narativu Opakovaných událostí je příběh

⁴ BERG, Charles Ramírez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. *Film Criticism*. 2006, roč. 31, č. 1/2, s. 5–61.

⁵ Tamtéž, s. 10.

⁶ Upozorňuji, že veškeré překlady z anglického jazyka do českého jsem dělala já jakožto autorka práce.

ukazován „pouze“ z jiných perspektiv, které na sobě nejsou nijak závislé. Podrobné vyhodnocení Bergovy taxonomie bude předmětem podkapitoly Metodologie.

Jediné rozsáhlejší texty zaměřené na snímek *11:14* jsou žurnalistického charakteru. Následně uvádím reprezentativní vzorek ilustrující škálu způsobů, jakými se o filmu psalo. V recenzi z roku 2005 autor článku Scott Tobias, přistupuje ke snímku poměrně negativně. Konkrétně píše, že „Greg Marcks zorganizoval řadu vzájemně propojených akcí, které se dějí ve stejnou dobu, ale je těžké pochopit, proč to udělal, kromě toho, že se chtěl jen předvést“.⁷ Dále v jedné větě shrne celý příběh a dodá: „V podstatě, pokud je někdo v tuto hodinu v onom městě, je velká pravděpodobnost, že udělal něco hrozného.“⁸ Všechny postavy poté označí za „pitomce“ a ironicky dodá, že by mohlo být hezké strávit delší čas s některou z postav, zejména s Hilary Swank,⁹ ale že Greg Marcks nám ukazuje s každou z nich pouze svižných 15 minut. Na první pohled by se podle autora mohlo zdát, že Greg Marcks tímto filmem ukázal divákům něco opravdu chytrého, ovšem poté dodává, že poskládat pár kousků scén a vytvořit z nich celý film není příliš impozantní.¹⁰

Další recenze, z roku 2012, je nazvána jako *11:14, utajený klenot filmu* (v originále *11:14, An Obscure Gem of a Movie*). V recenzi pak film poměrně vychvaluje, dokonce tvrdí, že „snímek sice svět nezmění, ale je to určitě jeden z těch lepších filmů inspirovaných Tarantinem“.¹¹ Film podle autora samozřejmě není bezchybný, především samotné tvrzení, že se události filmu odehrály v časovém rámci cca 20 minut, je těžko uvěřitelné. Celkově bych recenzi hodnotila jako poměrně pochvalnou a oproti té první film nekomentuje negativně.

Dalším textem, který jsem našla a v němž je zmíněn snímek *11:14*, je publikace *Film a doba*, konkrétně článek „Několik tendencí amerického nezávislého filmu“.¹² Autor nejprve na několika stránkách představuje, jak bylo v průběhu let s pojmem nezávislý film zacházeno, a v hlavní části textu se věnuje několika

⁷ SCOTT, Tobias. *11:14*. In. *avclub.com* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.avclub.com/review/1114-4386>

⁸ Tamtéž.

⁹ Herečka Hilary Swank si zahrála ve filmu jednu z hlavních rolí.

¹⁰ SCOTT, pozn. 7.

¹¹ COCHRAN, Declan. *11:14, An Obscure Gem of a Movie (review)*. In. *devon-cornwall-film.co.uk* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z <http://www.devon-cornwall-film.co.uk/2012/04/12/1114-an-obscure-gem-of-a-movie-review/>

¹² HAIN, Milan. Několik tendencí amerického nezávislého filmu. *Film a doba*. 2011, roč. 57, č. 2–3, s. 103–112, ISSN 0015-1068.

tendencím (nejen) nezávislého filmu, tedy snímkům, které se „signifikantním způsobem odklánějí od vzorců klasické narace, aniž by ovšem přecházely do oblasti experimentu“.¹³ Autor dále tyto filmy rozděluje do čtyř skupin, které nemusí být samostatné, mohou mezi nimi existovat průniky. Ty skupiny jsou Vyprázdněná narace, Síťové narativy – decentralizovaná narace, Povídkové filmy – epizodická narace a Puzzle filmy – anachronické narativy. Právě k podkapitolách Síťové narativy – decentralizovaná narace a Puzzle filmy – anachronické narativy najdeme zmínku o snímku *11:14*. V jednotlivých podkapitolách jsou všechny čtyři skupiny podrobně vysvětleny a jsou v nich doloženy příklady na konkrétních filmech. Snímek *11:14* je srovnán se snímkem *Šťastné konce* (*Happy Endings*, 2005) nebo *Crash* (2004), neboť využívají častého motivu dopravní nehody k propojení dvou či více do té doby oddělených linií.¹⁴ Právě film *11:14* je zkomplikován tím, že jeho narace je zkombinována s anachronicky vystavěným vyprávěním, proto tedy patří také do poslední zmíněné kategorie. Je to zejména proto, že film spoléhá na zvýšenou aktivitu diváka. Tomu, aby si divák mohl totiž zkonstruovat syžet do úplné podoby, napomáhá nejen explicitní poukazování na aktuální čas ve filmu, ale i nenápadné rekvizity jako například bowlingová koule, hořící kniha nebo klíče.¹⁵ Detailnímu rozdělení jednotlivých narativů se budu věnovat v kapitole Metodologie.

Poslední článek, který zde chci zmínit, je z časopisu *Sight & Sound*.¹⁶ Kvůli podobné výstavbě syžetu je film na začátku srovnáván se snímkem *Tajuplný vlak* (*Mystery Train*, 1989) od Jima Jarmusche. Rozdílem mezi filmy je bod, kdy se všechny příběhy protnou. Zatímco v *Tajuplném vlaku* je tímto okamžikem v rádiu hrající romantická píseň *Blue Moon* od Elvise Presleyho, v *11:14* je klíčovým bodem čas 11:14 a automobilová nehoda, tedy poněkud drsnější moment.

Další texty, které by se detailněji zabývaly konkrétním snímkem *11:14*, nebyly doposud zpracovány, existuje pouze pár článků, kde je film zmíněn okrajově. Má bakalářská práce je tedy první, která se dopodrobna tímto snímkem zabývá.

¹³ Tamtéž, s. 103.

¹⁴ Tamtéž, s. 108.

¹⁵ Tamtéž, s. 110.

¹⁶ MCGILL, Hannah. 11:14. *Sight and Sound*. Sep 2006, Vol. 16 Issue 9, s. 52–53.

3 Metodologie – neoformalismus

Má práce je rozdělena na dvě hlavní části, teoretickou a analytickou. Pro tu analytickou část použiji neoformalistický přístup, který jsem převzala především ze spisu Kristin Thompson s názvem „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“. V následujících odstavcích vyložím přístup autorky s cílem představit ty nástroje, které budu používat v analytické části práce při rozboru snímku *11:14*.

Hned v úvodu spisu Kristin Thompson píše, že „neexistuje analýza bez přístupu“,¹⁷ a úvodní kapitolu věnuje cílům filmové analýzy. Zdůrazňuje, že pokud o svých premisách dostatečně nepřemýšlíme, může být náš přístup potom nahodilý a sám v sobě rozporuplný. Proto podle ní musíme své předpoklady podrobit zkoumání, abychom měli alespoň šanci přistoupit ke své analýze systematicky a rozumně. Přístup, který si analytik zvolí, závisí podle Thompson často na důvodu, proč se chce analytik filmem zabývat. Definuje také *metodu*, kterou si autor zvolí. Považuje ji za něco specifitějšího, „je to soubor postupů užívaných ve vlastním analytickém procesu“.¹⁸ V úvodní kapitole textu se dále zabývá neoformalismem, který je těsně založen na práci ruských literárních formalistů.¹⁹ Neoformalistická analýza má schopnost přicházet s teoretickými otázkami, a pokud se nechceme zabývat tím stejným materiálem stále dokola, musíme mít přístup, který je dostatečně flexibilní. Ten může být poté použit na kterýkoliv film a na výsledky teoretických otázek může reagovat.²⁰ V dalších kapitolách svého textu se věnuje již konkrétnějším pojmům.

3.1 Druhy motivací dle Kristin Thompson

Thompson uvádí čtyři základní typy motivace, ta totiž funguje jako „interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka“,²¹ je tedy důvodem pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku ve filmu. Těmito základními typy jsou kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká motivace. Jednoduše řečeno,

¹⁷ THOMPSON, pozn. 3, s. 5.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Kristin Thompson doporučuje pro nastudování ruského formalismu jako přístupu její práci THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981 (1. kapitola).

²⁰ THOMPSON, pozn. 3, s. 7.

²¹ Tamtéž, s. 15.

kompoziční motivace většinou není příliš důvěryhodná, ovšem jako diváci jsme ochotni toto přehlédnout, abychom mohli film dále pozorovat. Ospravedlňuje tedy zahrnutí takového prostředku, který je potřebný pro konstrukci narativní kauzality, času nebo prostoru. Jako příklad uvádí román *Divka v modrém* od Pelhama Grenvilla Wodehouse, kdy líná sekretářka nevyřídí svému šéfovi vzkaz, že jeho přítel uložil cenný portrét do zásuvky. Následkem toho se šéf domnívá, že byl portrét odcizen. Celá série nedorozumění v tomto příběhu vychází z motivace dané jedinou událostí, a to sekretářčinou chybou. V kompoziční motivaci také velice často příběh graduje tím, že je některé z postav „podstrčena“ informace, která je potřeba v pozdějších scénách.²²

Další motivace, realistická, je založena na důvěryhodnosti. Nejlépe lze tuto motivaci pochopit na příkladu, který Kristin Thomsonová uvádí: Na začátku Vernova románu *Cesta kolem světa za osmdesát dní* pan Fogg uzavírá sázku, že vykoná cestu kolem světa za osmdesát dní. Diváci si uvědomují, že je bohatý, a tudíž může všeho zanechat a bez starostí cestovat. A co víc, může si zaplatit všechny možné dopravní prostředky, co použije.²³

Třetí typ motivace, tedy transtextuální, spoléhá především na divákovu předchozí znalost či zkušenost, například tedy na znalost herců nebo konvencí v jiných uměleckých formách. Nejlépe lze tuto motivaci vysvětlit na žánru western. Pokud v takovém filmu uvidíme přestřelku, nemusí být nikterak zdlouhavá a realisticky natočená, protože se předpokládá, že divák nějaký snímek žánrově zařaditelný do westernu již viděl. Právě proto si sám domyslí, že střelecký souboj je rituálem a naplní filmů takto zaměřených. Film může těžit i z hereckého obsazení a konceptu hvězdy, tedy ze známé osobnosti, která s sebou nese mnoho asociací. Nikdo nám nemusí říkat, že tento herec je hlavní hrdina filmu a není třeba žádné expozice, která by ho uvedla. Jeho chování je totiž tak soudržné a shodné jako chování v jeho předchozích filmech, že není třeba úvodní scény, která by diváky uvedla do děje, ve kterém by jim tvůrci vysvětlili, že právě toto je klíčový hrdina.

Umělecká motivace je podle Kristin Thompson nejobtížněji definovatelný typ z oněch čtyř motivací. Uvádí, že umělecká motivace může existovat sama o sobě, bez

²² Tamtéž.

²³ Tamtéž.

použití ostatních typů, ale ostatní typy nemohou v žádném případě existovat bez umělecké motivace.²⁴ Ostatní umělecké styly ve filmech, například pokud je ve snímku znázorněna abstraktní malba, jsou organizovány kolem umělecké motivace a diváci těchto filmů jsou si plně vědomi toho, že je umělecká motivace stavěna do popředí. Stejně tak to může být ale i u narativních filmů, kdy vidíme zároveň umělecké ztvárnění s narativními prostředky, výsledkem je pak parametrická forma. Všechny tyto prostředky, které se ve filmu prolínají a opakují, zároveň přispívají k výsledku samotného vyprávění. V analytické části této práce určím, které typy motivace jsou použity ve filmu *11:14* a to poté doložím na konkrétních scénách.

3.2 Komplikovaná forma a odkládání

Kristin Thompson se zároveň domnívá, že neoformalismus požaduje po divácích jejich aktivitu a sledování filmů je nutí k vytváření hypotéz – o jednání postavy, o prostoru, který je mimo obraz, odkud pochází zdroj zvuku a tak dále.²⁵ S tím úzce souvisí další dva důležité pojmy, které jsou v textu zmiňované. Jedná se o komplikovanou formu a odkládání. Hlavním úkolem každého filmu je totiž co nejvíce zaměstnat naši pozornost – tedy učinit diváka aktivním. Tvůrci se zároveň snaží filmy ozvlášťňovat nekonvenčními prostředky vyprávění, stylem či žánrem. První zmíněný pojem byla komplikovaná forma, ta „zahrnuje všechny typy prostředků a vztahů mezi prostředky, které směřují ke ztížení vnímání a chápání“.²⁶ V textu je za příklad uveden film *Intolerance (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, 1916)* od D. W. Griffitha, zejména kvůli rozdělení snímku na čtyři časové úseky. Zde bychom mohli najít velkou podobnost s naším filmem *11:14*, v závěru své bakalářské práce se k tomuto tématu vrátím.

Dalším důležitým prostředkem filmu je oddalování. Tedy skupina prostředků, která má zdržovací strukturu a jejím cílem je oddalovat závěr snímku. „Vzorec těchto odkladů se nazývá stupňovitou konstrukcí.“²⁷ V textu se uvádí mnoho příkladů, například Mark Twain a jeho řada románů o *Tomu Sawyerovi*, Dumas a jeho *Po deseti letech* či *Po dvaceti letech* nebo dobrodružství Jamese Bonda.

²⁴ Tamtéž, s. 17.

²⁵ Tamtéž, s. 25.

²⁶ Tamtéž, s. 30.

²⁷ Tamtéž.

V kapitole Analýza narativního filmu se Kristin Thompson zaobírá pro nás velice důležitými pojmy, kterými jsou fabule a syžet. „Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“²⁸ Jinými slovy, syžet je to, jak je divákům příběh předložen. Mohou jej sledovat nechronologicky, prostřednictvím flashbacků nebo například ve vyprávění některé z postav. Zatímco fabule je příběh, který je sestaven chronologicky. Divák si film takto dokáže uspořádat většinou až po skončení celého snímku.

3.3 Vlastnosti narace

V závěru svého textu se Kristin Thompson odkazuje na kolegu a manžela Davida Bordwella a jeho vysvětlení tří základních vlastností, které mohou být použity při analýze jakéhokoliv vyprávění. Jedná se o stupeň jeho informovanosti, vědomí sebe sama a komunikativnost.

Informovanost je především charakterizována rozsahem informací, které nám vyprávění příběhu poskytne. Pokud si je vyprávění vědomo samo sebe, znamená to, že ve filmu směřují informace přímo k obecnstvu. Jsou to veškeré prvky, které komentují metody vyprávění, narušují „neviditelnost“ vypravěče, je to soubor zcizujících prvků. Extrémním příkladem může být přímé oslovení diváka.²⁹ Zároveň může být vyprávění nekomunikativní, což znamená, že příběh divákům dává najevo přítomnost dané informace, ovšem ve výsledku ji neodhalí. Například očekávání odhalení identity maskované postavy tím, že odkryje svou tvář. Scéna se ale zatmí v tu chvíli zatmí, čili obličej postavy diváci nespatří. Je tedy jasné, že film tuto informaci má, ale jeho úkolem je neposkytnout ji divákům a filmovým trikem – zatmívačkou – informaci zatajit.

Kristin Thompson ve svém spisu spíše definuje jednotlivé pojmy vhodné k neoformalistické analýze. Je to text obecných definic, které vysvětluje na příkladech a zároveň uvádí několik metod, které je vhodné k takovéto analýze použít.

²⁸ Tamtéž, s. 31.

²⁹ THOMPSON, pozn. 3, s. 34. srov. s BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. vydání. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 57–61.

3.4 Síťový narativ

V této kapitole budu pracovat s neoformalistickými pojmy a nástroji s cílem představit jednotlivé typy narativů, trend komplexních narativů a zejména kategorií síťových narativů s ohledem na vývoj kinematografie od 90. let a dále. K tomu mi posloužila literatura *Altman and After: Multiple Narratives in Film*³⁰ od Petera F. Parshalla, již zmíněný text „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the ‚Tarantino Effect‘“ a kapitola „Mutual Friends and Chronologies of Chance“ v knize *Poetics of Cinema*³¹ od Davida Bordwella.

V 90. letech 20. století nastal vzestup nezávislého filmu a mnoho režisérů se snažilo přijít se svěžím způsobem vyprávění příběhů. Mezi tyto snímky z 90. let bychom jistě mohli zařadit *Pulp Fiction*, kde Quentin Tarantino násilně zaměňuje pořadí tří příběhů, dále *Memento* (2000) od Christophera Nolana, které vypráví příběh v záměrně obráceném pořadí nebo film *Na Hromnice o den více* (*Groundhog Day*, 1993) od Harolda Ramise, kde se hlavní hrdina dostane do časové smyčky, která opakuje jeden a ten samý den pořád dokola, dokud nějaká „vyšší síla“ neusoudí, že daná verze příběhu je uspokojující. Tyto „nové“ formy se dají rozdělit do několika různých podkategorií, ale souhrnně bychom je mohli označit jako snímky s komplexním narativem (v originále complex narrative), jako to označuje Janet Staiger ve své terminologii v časopise *Film Criticism*.³²

Pojmy pro tyto narativy nejsou ale dodnes nijak sjednocené a mnoho autorů snímky s komplexním narativem pojmenovává jinými způsoby. Pro objasnění uvádím pár příkladů názvů dle autorů, jejichž knihy mi jsou hlavní oporou při bakalářské práci. Vzhledem k nechronologickému narativu snímku *11:14* mi toto rozřazení dále pomůže v analytické části práce při rozboru filmu. Dokáží tak lépe rozebrat strukturu snímku, pochopit jednotlivé rozdíly u filmů se zdánlivě stejným typem narativu a porozumět obecnému kontextu při obnovení³³ těchto konvencí.

³⁰ PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow, 2012, 264 s. ISBN 978-0-8108-8507-3.

³¹ BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Taylor and Francis Group, LLC, 2008, 255 s. ISBN 0-415-97778-9.

³² STAIGER, Janet. Complex Narratives, An Introduction. *Film Criticism*, podzim 2006, č. 31, s. 2–4.

³³ Narativní inovace bychom totiž mohli zaznamenat například již u Davida W. Griffitha a jeho filmu *Intolerance* z roku 1916.

Jako první rozeberu knihu od Petera F. Parshalla, ta je rozdělena do čtyř kapitol. V úvodu autor definuje jednotlivé narativy, zatímco v dalších kapitolách uvádí analýzy konkrétních filmů. Pro mě jsou stěžejní především oddíly s názvy Mozaikový narativ, Síťový narativ a filmy „What if“. V kapitole Mozaikový narativ rozebírá film *Nashville* (1975), v kapitole o filmech se síťovými narativy rozebírá snímky *Pulp Fiction*, *Amores perros – Láska je kurva*, *Kód neznámý* (*Code Unknown: Incomplete Tales of Several Journeys*, 2000) a *Na druhé straně* (*Auf der anderen Seite*, 2007). V kapitole „What if“ jsou zmíněny filmy *Panna svlečená do naha svými nápadníky* (*Oh! Su-jeong*, 2000), *Lola běží o život* (*Lola rennt*, 1998) a *Dvoji život Veroniky* (*La double vie de Veronique*, 1991). V knize se tedy věnuje nejen filmům se síťovým narativem, také navíc shrnuje možné problémy snímků a dodává, že složitost tohoto narativu není zárukou k úspěchu.³⁴ Přesto, že Peter Parshall rozděluje narativy do několika podkategorií, v závěru své knihy je také souhrnně označuje jako komplexní.

Další autor, jehož rozdělení bych zde chtěla zmínit, je David Bordwell. Vezměme si za příklad film *Lola běží o život*. Peter Parshall snímek řadí do kategorie s databázovým narativem, zatímco Bordwell snímek ve svém spisu *Poetics of Cinema* řadí do kategorie s rozvětveným narativem (forking paths).³⁵ Snímky tohoto typu jsou známé také pod názvem „what if“, neboli „co kdyby“, což označuje jejich příběh, který je právě založen na této otázce „Co by se stalo, kdyby...?“. V mnoha textech Davida Bordwella (například opět *Poetics of Cinema*) používá autor označení síťový narativ, tedy shodně jako Peter Parshall. Oba autoři do této kategorie řadí i stejné filmy, David Bordwell jich má ve spisu *Poetics of Cinema* uvedených několik desítek, Peter Parshall pouze čtyři. Nutno ale říci, že všechny čtyři snímky od Petera Parshalla jsou i v seznamu filmů se síťovým narativem od Davida Bordwella. Oba autoři se tedy na této kategorii shodli zcela bez jakékoli odchylky v definici. Zároveň Parshall i Bordwell nemají kategorií mnoho, protikladem jim je třetí z autorů – Charles Ramírez Berg, který těchto odchylek od standardní struktury identifikoval minimálně dvanáct.

Kromě detailnějšího rozboru jednotlivých kategorií se Bergův text také liší tím, že autor nepoužívá tradiční pojmenování narativů. Osobně jsem se s takto

³⁴ PARSHALL, pozn. 30, s. 225.

³⁵ BORDWELL, pozn. 31, s. 171.

detailním dělením nesečkala v žádné literatuře, kterou jsem pro svou bakalářskou práci použila. Berg odlišuje opravdu nepatrné odchylky ve struktuře celého filmu, ostatní autoři mnohdy tyto odchylky ignorují, a řadí tak některé filmy do stejné kategorie, zatímco Berg je rozděluje do kategorií samostatných. Pro příklad použijme opět knihu Parshalla, který snímek *Lola běží o život* a *Dvoji život Veroniky* řadí do kategorie jedné – databázové narativy. Berg tyto filmy zařadil do odlišných kategorií. První snímek zařadil do šesté kategorie s názvem Opakující se akce – jedna postava zopakuje akci. Druhý film zařadil dokonce do dvou kategorií, tedy do druhé s názvem Paralelní příběhy – několik protagonistů, jednotná lokace, a do třetí s názvem Příběh, kde má protagonista rozvětvenou osobnost.

Zároveň se Charles Ramírez Berg ve svém textu nechal inspirovat Tarantinovými filmy. Hned v úvodu použije jeho slova z pořadu „The Charlie Rose Show“: „Nejde o to, že nevěřím [v lineární vyprávění], to je film od filmu. Nejsem zásadně proti lineárnímu vyprávění, říkám jen, že to jde i jinak. Faktem je, že v mých filmech se skáče v čase sem a tam, dopředu i dozadu. Ale kdybych *Pulp Fiction* napsal jako román a dostal se do tohoto pořadu, nikdy byste se mě na tohle nezeptal. Neřešil byste to, protože tohle se v knihách prostě dělá. Spisovatelé mají vždy naprostou svobodu v tom, jak vyprávět svůj příběh. A já se snažím o totéž. Je pravda, že zhruba 75 % příběhů u knížek i filmů funguje lépe, když jsou odvyprávěny chronologicky, postupně gradují. Jenže těch posledních 25 % v tomhle systému tak dobře nefunguje. A to je případ *Gaunerů* i *Pulp Fiction*, tyto filmy jsou mnohem silnější, když jsou odvyprávěny ‚divokým‘ způsobem.“³⁶ Berg dodává, že je samozřejmé, že Tarantino nelineární vyprávění nevymyslel, ale nepochybně podnítil mnoho filmařů k vytvoření nových a nových experimentů. V posledních několika letech jsou Tarantinovy „divoké“ techniky nejvíce viditelné na netradičním filmovém vyprávění, proto do jisté míry můžeme hovořit o „Tarantinově efektu“. To samozřejmě neznamená, že ostatní filmaři jako například Richard Linklater (*Slacker*, 1991), Robert Altman (*Nashville*), Krzysztof Kieslowski (*Náhoda [Przypadek]*, 1987), Abbas Kiarostami (*Detail [Nema-ye Nazdik]*, 1990) nebo před nimi Orson Welles (*Občan Kane [Citizen Kane]*, 1941), Akira Kurosawa (*Rašomon [Rashōmon]*, 1950), Stanley Kubrick (*Zabijení [The Killing]*, 1956) neměli žádný vliv, pouze se tento nástup připsal

³⁶ BERG, pozn. 4, s. 5.

Tarantinovi.³⁷ Jak jsem již výše zmínila, s Bergovým rozdělením se nejvíce ztotožňuji proto, že jeho spis je nejvíce konkrétní, zatímco ostatní autoři (například Parshall s Bordwellem) mají své texty poměrně obecné. V závěru analytické části bakalářské práce potvrdím na konkrétních situacích, proč film *11:14* spadá právě do kategorie, do které ho zařadil Berg. V kapitole Vyhodnocení Bergovy taxonomie se pokusím o stručné definice kategorií, které úzce souvisí s filmem *11:14*.

3.5 Vyhodnocení Bergovy taxonomie

Bergova taxonomie má dvanáct kategorií. Níže je neuvádím všechny, uvádím pouze ty, které úzce souvisejí s filmem *11:14*, pomohou nám tak upřesnit si rozdíly mezi jednotlivými narativy. Konkrétně se budu zabývat dvěma z nich, tou první je kategorie s názvem Opakující se události – jedna akce viděna z několika různých perspektiv, a druhá s názvem Paprskový narativ – několik příběhových linií protínajících se ve stejném čase a místě. Do první zmíněné kategorie bychom mohli zařadit snímky jako například *Občan Kane*, *Rašomon*, *Jackie Brownová* (*Jackie Brown*, 1997), *Malá Dorritka* (*Little Dorrit*, 1987), *Panna svlečená do naha svými nápadníky* nebo *Hrdina* (*Ying xiong*, 2002). Tyto filmy jsou definovatelné velice jednoduše, daná událost je zobrazována z více perspektiv neboli z pohledu různých osob (v *Občanu Kaneovi* jsou to například výpovědi lidí, které Kanea znali – policista, jeho žena), celý film ale sledujeme postavy, jejichž příběh se nestřetává v jednom konkrétním místě a čase. Chybí mezi nimi tedy hlavní uzlový bod. Druhá kategorie, do které bychom mohli zařadit právě snímek *11:14*, již zmíněný *Amores perros* – *Láska je kurva*, *Go*, *Lantana* či *21 gramů*, je velmi podobná té předchozí. Diváci také vidí jednu událost zobrazovanou z několika různých perspektiv. Tím hlavním rozdílem je ale to, že celý příběh sledujeme postavy, jejichž děj se naopak střetne na stejném místě. Oproti předchozí kategorii tedy hlavní uzlový bod mají. Událost C se stane proto, že se stala událost B. Ta zase následuje po události A. Všechny příběhy ve filmu jsou tedy navzájem propojené a sbíhají se v jednom čase a v jednom místě.

V Bergově taxonomii je uvedeno dalších deset kategorií, snímku *11:14* jsou ale vzdálené, proto se jimi dopodrobna nebudu zabývat. Pro příklad jmenujme alespoň tyto: Polyfonní příběhy – několik protagonistů, jednotná lokace (v originále The

³⁷ Tamtéž, s. 5–6.

Polyphonic or Ensemble Plot – multiple protagonists, single location), Příběhy vyprávěné pozpátku (v originále The Backwards Plot) či například kategorie Existenciální vyprávění – minimální cíl, kauzalita a expozice (v originále The Existencial Plot – minimal goal, causality and exposition).

V analytické části této práce budu vycházet tedy zejména ze spisu Kristin Thompson a z taxonomie Charlese Ramíreze Berga. Zatímco text Kristin Thompson mi poslouží jako podklad v analýze jednotlivých neoformalistických nástrojů, taxonomie Berga spíše k zařazení filmu do správné kategorie a k odlišení snímku od těch ostatních.

4 Neoformalistická analýza

Předmětem této kapitoly bude naratologická analýza, výstavba a shrnutí syžetu a zároveň graf vztahových vazeb mezi jednotlivými postavami. To nám pomůže především v lepší orientaci mezi příčinami a následky ve filmu. Stejně, jak jednotlivě rozeberu konstrukce jednotlivých příběhů, rozeberu i fabule jednotlivých postav, což nám pomůže dopracovat se k úplné fabuli celého filmu – tedy k souhrnu událostí, které příběh vypráví.

4.1 Naratologická analýza

V naratologické analýze nejprve postupně zkonstruuji jednotlivé příběhy, ve filmu jich je celkově pět. Dále shrnu celý syžet, tedy to, jak nám byl příběh zobrazen, zda chronologicky, či inverzním syžetem.

4.1.1 Výstavba syžetu

V následující analýze postupně rozeberu každý příběh zvlášť, upozorním na důležité momenty či vodítka, která nám pomohou zorientovat se v konstrukci kompletní fabule.

4.1.1.1 Příběh A

Příběh A je prvním z příběhů, které nám film zobrazí. Začíná scénou, kdy opilý muž řídí své vozidlo a s někým volá. Ihned následující záběr, druhý z celého filmu, je zlomový. Je nám explicitně zobrazen čas na rádiových hodinách v autě, vidíme, že příběh A se začal odehrávat v 11:14 hodin večer. Po tomto záběru následuje scéna, ve které opilý muž někoho srazí. V první chvíli netušíme, o koho se jedná, ale film nám zde poskytne jedno z prvních vodítek. V záběru vidíme značku „Pozor jelen“, proto se my diváci v prvních chvílích domníváme, že se jednalo o zvíře. Z tohoto omylu nás vyvede následující záběr na zjevně mrtvého muže. Mrtvý člověk je ale tak znetvořený, že nerozpoznáme jeho obličej, jeho identita nám tedy zůstává skryta, víme jen, že je to mužské tělo. V tu chvíli přijíždí náhodná kolemjedoucí, která se snaží opilému muži pomoci. Žena netuší, že se jedná o sraženého člověka, prý „tu jeleny sráží každou chvíli,“ a tak volá policii a s klidem odjíždí po cestě dál. Opilý muž zpanikaří a mrtvou osobu se snaží dát do kufru svého vozidla. Vzhledem k použití eliptického střihu můžeme pouze odhadnout, jak dlouho trval čas vyprávění v příběhu A, zcela přesně určíme pouze čas našeho vnímání, čas projekce. Po tomto sledu událostí přijíždí volaná policie. Po několika minutách

vzájemného dohadování se policista rozhodne muže zatknout z důvodu absence řidičského průkazu. Zkontroluje kufr auta, na kterém spatří krev. Policista zjistí, že v kufru vozidla se nachází mrtvola, a proto se chystá opilého muže usadit na zadní sedadlo policejního vozu. Následuje další záběr, který nám později bude vodítkem. Ve vozidle totiž sedí nějaký muž se ženou, nazýváme je prozatím muž se ženou z vozidla. V čase vyprávění je vidíme poprvé, netušíme, o koho se jedná, nevíme nic o jejich identitě. Opilému muži se ale povede přerýznout si pouta a začne utíkat. Příležitosti využije i muž se ženou z vozidla a na útěk se dají také. Kamera nám ale explicitně zobrazuje pouze utíkajícího opilého muže, muže se ženou z vozidla kamera nesleduje, víme o nich pouze jen to, že zřejmě někam utekli. Opilý muž utekl do lesa, kde potkal již výše zmíněnou ženu z auta. Ta se mu rozhodla pomoci tak, že zavolá policejní hlídku na místo, kde se domnívala, že muž srazil jelena. Dle dialogu mezi touto ženou a opilým mužem se dozvídáme, že žena pátrá po manželovi jménem Frank. Opilému muži se dále svěřil, že právě obdržela telefonát od policisty o srážce nějakého dítěte. Žena se rozpláče, domnívá se, že to bylo její dítě. Opilého muže prozradí vyděšený výraz, žena si tedy domyslí, že její dítě srazil on. Opilý muž se dá na útěk, dostane se na hřbitov, kde zakopne o bowlingovou kouli. Ta je pro nás v tento okamžik nepodstatná, ovšem v dalších příbězích se dozvíme, že je důležitým vodítkem. Opilého muže dožene jak žena (matka dítěte), tak policista. Celá sekvence končí slovy z úst ženy „Chcípni za to, cos udělal mý dceři“. V úvodních sekvencích celého filmu jsme se ale dle záběrů dozvěděli, že osoba sražená opilým mužem byla jednoznačně mužského pohlaví. Divák může být tedy po skončení příběhu A zmaten. Seznámili jsme se s mnoha postavami. Konkrétně s opilým mužem, který srazil muže, s policistou, který měl vzadu svého auta dvě osoby – muže a ženu, poté také se ženou, matkou pohřešované dcery. Nesmíme zapomenout na Franka, manžela této ženy, o kterém v příběhu A byla pouze verbální zmínka. Jak jsem již zmínila, kvůli použití vyprávěcích elips v kombinaci se zrychlenými záběry, délku vyprávění můžeme pouze odhadnout, ani na konci příběhu nám není zobrazen čas, pouze víme, že celá tato sekvence událostí začala v 11:14 hodin večer. Z těchto vodítek tedy odhaduji čas vyprávění na 15-16 minut. Zcela přesně ale určíme čas divácký, čas projekce. Ta trvala 12 minut a 50 vteřin. Je důležité také zmínit, že v tomto filmu jsou předěly mezi segmenty, tedy mezi jednotlivými příběhy, velmi výrazné, divák se proto zorientuje a pochopí, kdy mu snímek zobrazuje zcela jiný příběh, v jiném čase či prostoru.

4.1.1.2 Příběh B

Příběh B začíná jízdou mladých kluků v dodávce. Celý film se začíná komplikovat tedy již nyní, jsme teprve v 16. minutě celé projekce a máme zde další osoby, o kterých opět nevíme nic z jejich identity. I zde je nám explicitně zobrazen čas na rádiových hodinách ve vozidle. Víme, že se tento příběh začíná odehrávat v 11:09 hodin večer. Mladí kluci házejí věci ze své dodávky, například vyhodí koblihu na jiné, náhodně projíždějící auto nebo například vyhodí hořící knihu. V tento okamžik scéna vypadá velice nedůležitě, podobně jako scéna s bowlingovou koulí z příběhu A, v následujících příbězích ale zmíním, proč jsou tyto „rekvizity“ důležité. Za zlomový okamžik bychom mohli považovat chvíli, kdy se jeden z mladíků rozhodne močit z okna dodávky. Opět nám je v tu chvíli zobrazen čas, tentokrát jsme v čase 11:14, tedy v čase, ve kterém se stala dopravní nehoda v příběhu A. I v tomto příběhu se v tomto čase odehraje nehoda, mladík řídící dodávku srazí mladou slečnu. Následuje scéna, která je pro nás dalším vodítkem, u sražené slečny je totiž muž z policejního vozidla, kterého jsme poznali již v příběhu A. Zde si tedy začínáme konstruovat fabuli ohledně příběhu tohoto muže. Víme, že se před zatčením ocitl v jednom čase a na jednom místě jako mladíci z dodávky. Důvody jeho přítomnosti na místě ale stále neznáme. Tento „muž z policejního auta“ vytáhne zbraň a chystá se na mladíky střílet, důvodem mu je pomsta za sraženou mladou slečnu. Mladíci ujíždějí z místa činu, ovšem jeden z nich je zraněn – kvůli močení z okna dodávky a následné srážce mu byl amputován penis. Jeden z jeho kamarádů se tedy chce pro amputovaný penis na místo činu vrátit, aby tak mladíka zachránil. Na místě vidí muže, který po nich střílel, jak již sedí v policejním vozidle. Mladík se snaží najít penis v sanitce, přičemž v dalším záběru vidíme opět novou postavu – muže, který se záchranářů ptá, „Kde je moje dcera, kde je Cheri?“ Tato scéna je nám tedy opět dalším vodítkem, domyslíme si, že se jedná o hledaného manžela Franka z příběhu A. Sražená dívka, kterou hledala žena (taktéž v příběhu A), se jmenuje Cheri a ten, kdo jí srazil, nebyl opilý muž z příběhu A, nýbrž mladíci z příběhu B. Celý tento příběh končí sekvencí, kdy vidíme mladíka z dodávky utíkat zpět s amputovaným penisem k vozidlu svých přátel. Mladíci ujíždějí po mostě, ze kterého vidí policejní vozidlo u nějaké nehody. Tou nehodou je srážka „jelena“ z příběhu A. Na konci tohoto vyprávění víme tedy, kdo zabil hledanou mladou slečnu, nevíme ale stále, kdo je sražený muž z příběhu A. Dále také nevíme, co dělal muž z policejního auta na místě srážky s mladou dívkou či jaký k ní měl vztah. Opět zde nedokážeme přesně

určit čas vyprávění, v sekvenci je mnoho vyprávěcích elips. Víme, že 5 minut uběhlo od výjezdu dodávky mladíků ke střetu s dívkou. K tomu přičteme náš odhad, čas vyprávění v této sekvenci mohl být tedy podobný jako čas vyprávění v předešlém příběhu. Přesně dokážeme určit čas projekce, ten je 11 minut a 30 vteřin, tedy podobná délka jako v předchozím příběhu. Opět zde následuje výrazný předěl mezi segmenty, dostáváme se tedy do příběhu C.

4.1.1.3 *Příběh C*

Stejně jako v předchozích příbězích je i zde explicitně poukázáno na čas. Celá situace se začne odehrávat v 11:04 hodin večer. Vidíme mladou dívku, se kterou jsme se setkali již dříve. Jedná se o tu stejnou osobu, která byla sražena v příběhu B mladíky z dodávky. Blíže zde také poznáváme postavu otce Cheri, Franka, o kterém již byla verbální zmínka v příběhu A. Cheri někam se svým vozem odjede a Frank jde po pár minutách venčit psa na hřbitov. Tam nalezne klíče své dcery³⁸ a mimo jiné také mrtvého muže s náhrobním kamenem na hlavě. Frank se domnívá, že tento muž chtěl Cheri znásilnit, a ta ho v sebeobraně zabila. Pro její ochranu se tedy Frank rozhodne těla zbavit. Ujíždí se svým autem po silnici, načež mu někdo hodí koblihu na čelní sklo vozidla. V tento moment se nám tedy propojí příběh C s příběhem B. V tom jsem zmiňovala, že mladíci mimo jiných věcí hází z okna také koblihu či hořící knihu na náhodně projíždějící auta. Tito mladíci hodili koblihu na čelní sklo Frankovi, otci Cheri, kterou později mladíci srazí. Frank zanedlouho zastaví na mostě a chce se zbavit mrtvého těla. To shodí dolů z mostu, ovšem trefí se přímo na čelní sklo níže projíždějícího auta. Tato scéna je velmi zlomová, dostáváme zde další indicie k propojení vztahových vazeb mezi příběhy a postavami v nich. Frank shodil mrtvého muže se znetvořeným obličejem dolů na projíždějící auto. Domyslíme si, že se jedná o ono auto z příběhu A, o auto, které řídil opilý muž. Ten tedy nesrazil Cheri (jak se její matka domnívala), nýbrž muže, se kterým měla Cheri sex na hřbitově. To, že se jednalo o nehodu a muže nesrazil, protože mu spadl na čelní sklo z mostu, ví pouze Frank. Od začátku příběhu až ke shození mrtvoly z mostu uběhlo tedy v čase vyprávění přesně 10 minut. V příběhu se ale dostáváme dále, Frank ujíždí z mostu a začne honit svého zaběhlého psa. V následující scéně slyšíme výstřel. Víme, že v příběhu B muž z policejního auta a svědek nehody se Cheri začal z pomsty střílet po ujíždějící dodávce mladíků. Tento výstřel, který slyší Frank, je tedy zároveň

³⁸ Fakt, že se jedná o klíče jeho dcery, se dozvíme z přívěsku s jejím jménem.

i výstřelem z příběhu B. Frank dále pokračuje cestou a vidí hořící knihu. Ta je podobným vodítkem jako kobliha hozená na jeho vozidlo mladíky z dodávky. K Frankovi dále přijíždí jeho žena (žena z příběhu A, matka, co se v příběhu A domnívala, že její dceru srazil opilý muž) a veze Franka domů. Cestou potkávají sanitku a oba se podivují, co se na silnici stalo. My už ale, na rozdíl od těchto dvou postav, víme, že sanitka je tam kvůli jejich dceři Cheri. Žena dále dodává „představ si, že zase srazili jelena“ a nabádá svého muže, aby ho šel do lesa hledat. Ten jde a dostává se až k sanitce, kterou potkali při cestě domů. U nehody vidí postávat auto své dcery, v ten moment mu tedy poprvé dojde, že zraněnou osobou u sanitky je jeho dítě. Příběh C zde končí, čas projekce v tomto příběhu trval 13 minut a 52 vteřin, čas vyprávění odhadem 16 minut. Přesně totiž víme jen to, že situace před shobením mrtvého muže z mostu trvala rovných 10 minut. Následuje výrazný předěl mezi segmenty, a my se tak dostáváme do dalšího příběhu – D.

4.1.1.4 Příběh D

Tento příběh začíná scénou v obchodě, ve kterém se nachází žena z policejního auta z příběhu A. Za tou po pár chvílích přijde i muž z policejního auta, s kterým jsme seznámeni o něco blíže. Známe ho jako muže z policejního auta z příběhu A, jako svědka nehody s Cheri z příběhu B a jako muže zodpovědného za výstřel (tento výstřel je diegetickým mimozáběrovým zvukem) z příběhu C. Stejně jako v předchozích příbězích, i zde je nám zobrazen čas, tentokrát vidíme analogové ručičkové hodiny ukazující zhruba na 10:58 večer. Muž ženu za pultem oslovuje jako Buzzy, teprve teď se dozvídáme tedy její jméno. Sděluje jí, že jeho přítelkyně Cheri mu volala, že je těhotná a on proto musí sehnat peníze na potrat. To je pro nás dalším vodítkem, konečně se tedy dozvídáme vztahovou vazbu mezi Cheri a tímto mužem, zřejmě spolu chodí (a Cheri zároveň chodila i s mužem, který byl shoben jejím otcem z mostu). Po pár chvílích do obchodu vejdou mladíci z dodávky, kupují si pár věcí (mimo jiné i koblihy, které hodí po Frankovi) a odcházejí. Muž s Buzzy se snaží vymyslet plán, jak sehnat rychle peníze na potrat. Napadne ho, že krám vyloupí. Buzzy mu odpoví „Proč to neuděláš při své směně?“, z čehož se dozvídáme vztahovou vazbu mezi těmito dvěma postavami. Zanedlouho přijde do obchodu i Cheri a ptá se muže, zda sehnal peníze. Vypůjčí si jeho bundu a odejde. Po pár sekvencích, které nemají vliv na další vývoj v příběhu, si Buzzy hraje s pistolí a omylem vystřelí. Rozsype se tak sklo a proto přistoupí na plán muže, že celou

situaci nastraží jako přepadení. Muž Buzzy z důvodu věrohodnosti postřelí a uteče z obchodu. Odjíždí se svým autem a projede okolo vozidla, na kterém stojí pes a z čelního skla olizuje koblihu – je tedy jasné, že v tento moment se v čase a prostoru setkává s Frankem, otcem Cheri. Pokračuje dále v cestě, až dojede za Cheri. Zjistí, že v tašce mu chybí koule na bowling – zřejmě ta, o kterou zakopl opilý muž v příběhu A – a chce vyzvednout Cheri u cesty. Ta ovšem při přecházení nedává pozor a srazí ji auto – dodávka, kterou řídili mladíci figurující v příběhu B. V tento okamžik se tedy konečně dozvídáme, proč a co dělal tento muž na místě srážky Cheri, a taky to, proč Cheri byla sražena. Na místo přijíždí policejní hlídka (stejná hlídka jako figuruje v příběhu A s opilým mužem) a chce zatknout tohoto muže, přítele Cheri. Za pár chvil přijede i sanitka, ve které sedí postřelená Buzzy. Oba spolu tak skončí na zadních sedadlech policejního vozu. V tento okamžik tedy máme zkonstruovanou fabuli ohledně toho, proč měl policista v příběhu A na zadním sedadle tyto osoby či například ohledně vztahu mezi jednotlivými postavami. Policistovi ve vysílačce kolegyně zahlásí srážku jelena pod mostem a ten se k ní vydává společně s Buzzy a mužem. My v tuto chvíli víme, že se o srážku s jelenem nejednalo, nýbrž šlo o přítele Cheri shozeného jejím otcem Frankem z mostu. Tímto celý příběh D končí. Příběh od začátku do doby srážky Cheri trval 16 minut (s ohledem na explicitní zobrazení času), celý tedy odhadem okolo 19 minut. Čas projekce celého příběhu trval 19 minut a 18 vteřin. Opět je zde předěl mezi segmenty a začíná příběh E.

4.1.1.5 Příběh E

Tento příběh začíná v pokoji Cheri a následným záběrem na budík ukazující čas 10:54. Cheri volá s kamarádkou, které sděluje, že potrat jí zaplatí oba muži. Dozvídáme se tedy vztahovou vazbu mezi ní a oběma muži, zřejmě tedy chodí současně jak s „mužem z policejního auta“, tak s mužem, kterého shodil Frank z mostu – v telefonátu se dozvídáme také jeho jméno – Aaron. Ten právě přijel za Cheri a společně utečou na hřbitov, kde provozují sex. Na Aarona spadne kus náhrobního kamene a zemře. Cheri uteče domů, kde později zjistí, že na místě činu zapomněla klíče od auta, díky kterým Frank v příběhu C zjistí, že se smrtí Aarona má Cheri něco společného. Cheri si vypůjčí auto svého otce a odjede. Při cestě potká mladíky z dodávky, kteří ji sdělují, že jejího přítele Duffyho spatřili před chvílí v obchodě. Teprve až teď se tedy dozvídáme jméno muže, kterého jsme poznali již

v příběhu A. Této informace Cheri využije, míří k obchodu a od Duffyho si vypůjčí bundu, ve které má Duffy klíče od svého vozidla. Z něj ukradne bowlingovou kouli a při odjezdu spatří Duffyho střílejícího na Buzzy. Zavolá na něj proto policisty. Cheri běží zpět ke hřbitovu, kde ovšem se zděšeným výrazem zjišťuje, že mrtvé tělo Aarona není již na místě. Z úleku pustí Duffyho bowlingovou kouli a opět utíká pryč. Zde tedy nastává vysvětlení, proč opilý muž zakopl na hřbitově o bowlingovou kouli v příběhu A. V následující scéně Cheri někomu volá a díky „split screen“ technice se dozvídáme, že volá onomu opilému muži z příběhu A, tomu, který později zakopne o onu bowlingovou kouli. Sděluje mu, že chce z města odjet co nejdříve a že peníze dostane snad od obou mužů (od Duffyho i Aarona). Po telefonátu Cheri vystoupí z auta a směřuje k právě přijíždějícímu Duffymu. Přechází silnici a srazí ji auto – dodávka, kterou řídili mladíci. Cheri upustí telefon, na kterém vidíme nápis „Ready 11:14“. Tento záběr je zároveň prokládán flashbackovými scénami z jednotlivých příběhů, je to jakási rekapitulace. Tím celý film končí a následuje titulková sekvence. U tohoto příběhu můžeme s jistotou říci, že čas vyprávění trval od 10:54 do 11:14, tedy 20 minut, čas projekce pouhých 17 minut a 7 vteřin. Příběh E tedy nebyl nejdelší (co se času projekce týče) sekvencí, ovšem zodpověděl nám všechny otázky, které jsme si kladli v průběhu celého filmu. Dozvěděli jsme se v něm, proč se na hřbitově ocitla bowlingová koule, pochopili jsme vztahové vazby mezi všemi postavami ve filmu, dostali jsme informace ohledně všech důležitých jmen a také jsme se dozvěděli, že celý tento nešťastný sled událostí zavinila Cheri.

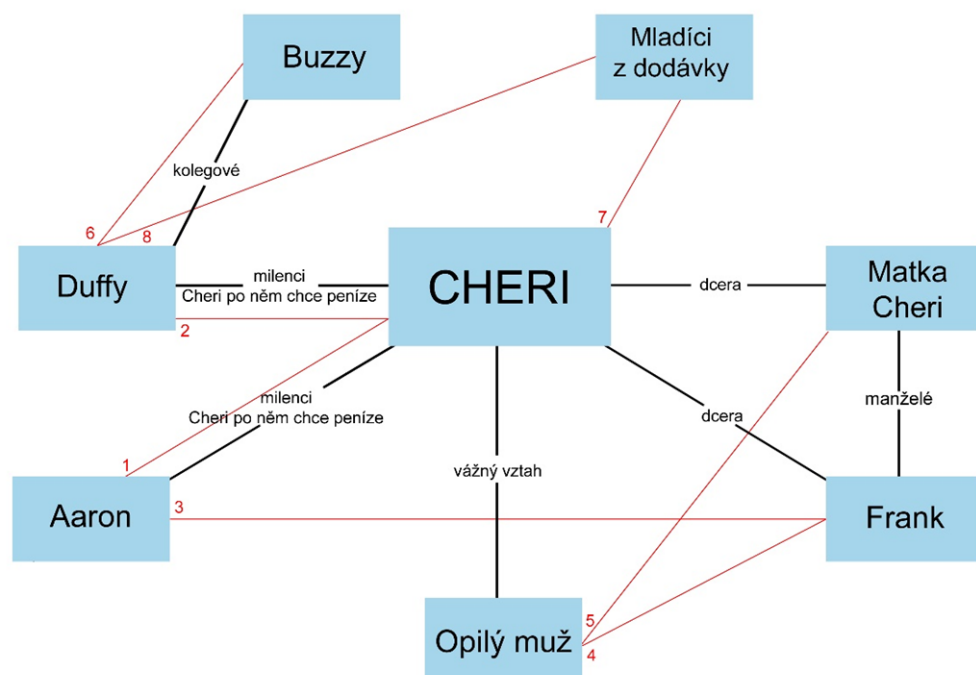
4.1.2 Shrnutí syžetu

V této části analýzy jsem postupně zrekonstruovala jednotlivé příběhy, těch je v celém snímku tedy pět. Pokud bych měla příběhy seřadit dle času projekce, nejkratší byl příběh B, který trval téměř 12 minut, poté A, C, E a nejdelší byl příběh D, který dosahoval zhruba 19 minut. Podle explicitního zobrazení času, které bylo vždy na začátku každého příběhu, jsme se dozvěděli, od jakého času příběh sledujeme. Podle času vyprávění byly snímky řazeny tedy přesně naopak. Příběh, který začal nejdále od zlomového času 11:14 je příběh poslední, tedy E. Ten začal v 10:54, poté následuje příběh D, začal v 10:58, C, který začal v 11:04, poté B se začátkem v 11:09 a jako poslední byl příběh A, který začal pár vteřin před úderem 11:14. Příběh A s příběhem E jsou tedy protiklady, příběh A sledujeme téměř celý až po zlomovém čase, naopak příběh E je nám celý zobrazen před 11:14. Ostatní příběhy

zobrazují čas před i po zlomovém okamžiku. Níže přikládám grafické znázornění vztahových vazeb mezi jednotlivými postavami i s vysvětlením kauzálních vztahů mezi příčinou a následkem.

4.1.2.1 Graf vztahových vazeb

Do středu grafu stavím postavu Cheri proto, že právě ona je hlavní příčinou všech nehod odehrávajících se v čase 11:14. Černá čára značí vztahy mezi jednotlivými postavami, červená linka značí, které postavy svým chováním ovlivnily chování postavy druhé či další vývoj celého příběhu. Pod grafem detailně rozepisují, o jaké ovlivnění se konkrétně jedná.



Zdroj: Vlastní zpracování

- 1) Cheri ovlivnila chování Aarona především tím, že po něm chtěla peníze na potrat dítěte, které s ním údajně čeká.
- 2) Stejným způsobem ovlivnila i Duffyho.
- 3) Frank se domníval, že Aaron násilím vyžadoval sex po jeho dceři Cheri, proto ho hodil z mostu.
- 4) Při hodu mrtvého těla z mostu ale trefil čelní sklo opilého muže.
- 5) Matka Cheri se domnívá, že právě opilý muž srazil její dceru, čímž ji usmrtil.

- 6) Duffy pro větší věrohodnost přepadení obchodu postřelí svou kolegyni Buzzy.
- 7) Mladíci z dodávky Cheri srazí a kvůli nehodě si jeden z nich amputuje penis o okénko automobilu.
- 8) A protože u smrti Cheri je i Duffy, jeden z jejích milenců, z pomsty začne po mladících z dodávky střílet.

4.1.3 Vlastnosti narace

V této kapitole zmíním vlastnosti narace, konkrétně funkce rekvizit, které jsou ve filmu velmi důležité, a tři časové roviny, tedy fabuli, čas syžetu, čas projekce celého filmu a druhy motivací.

4.1.3.1 Funkce rekvizit

V kapitole Výstavba syžetu jsem se několikrát zmínila o rekvizitách, které prostupují napříč příběhy. V této podkapitole bych chtěla funkci těchto rekvizit rozebrat detailněji, vedle explicitního zobrazování času nám totiž i ony pomáhají propojovat si zobrazované události a postavy. Vždy zmíním, o jakou rekvizitu se jedná, ve kterém příběhu jsme měli možnost ji vidět poprvé a kterou postavu či událost ovlivnila. Jednou z těch důležitějších rekvizit, která přímo ovlivnila vývoj celého příběhu, je bowlingová koule, kterou jsme měli možnost vidět již v příběhu A. V tento okamžik nevíme, proč se bowlingová koule ocitla uprostřed hřbitova, víme jen to, že kvůli ní byl opilý muž dopaden. V příběhu B ani C se s bowlingovou koulí nesetkáme, zmíněna bude až v příběhu D, kdy si při hledání startovacích kabelů Duffy všimne chybějící bowlingové koule ve své tašce a situaci okomentuje slovy „kde mám kouli na bowling?“. Tuto rekvizitu tedy ani v příběhu D nespatriíme, je o ní pouze verbální zmínka. Celá situace ohledně rekvizity se objasní až v posledním příběhu E, kdy se Cheri vloupe do auta, bowlingovou koulí ukradne a následně ji zanechá na hřbitově. V tento moment je to naposledy, kdy se s bowlingovou koulí (v rámci syžetu) setkáváme, teprve až v 75. minutě filmu si tedy můžeme seskládat všechny důležité informace o rekvizitě a uvědomíme si, jak celý příběh ovlivnila. Zaznamenali jsme ji tedy v příběhu A, D a E.

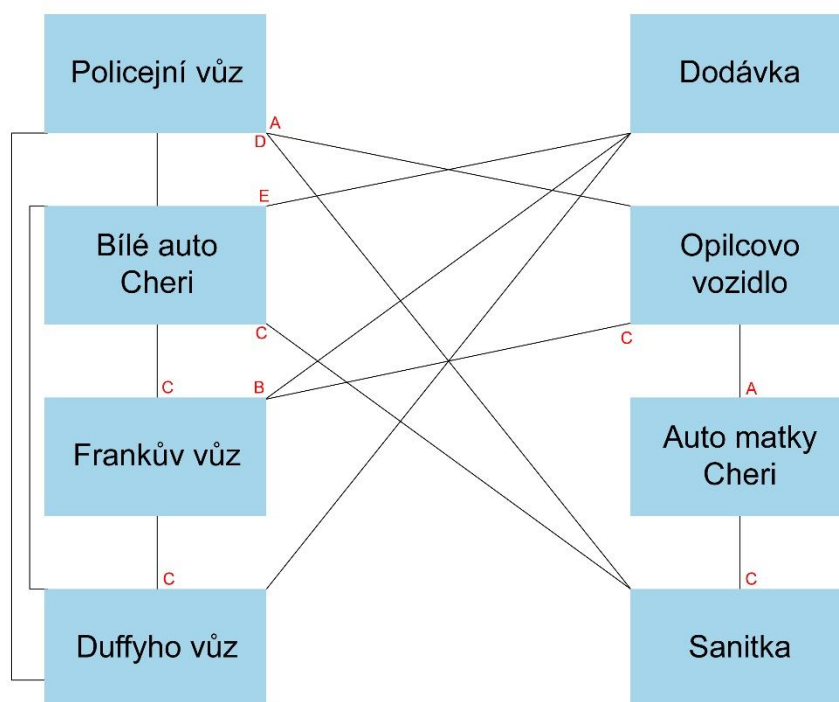
Další rekvizitou je bunda, která patří také Duffymu a je úzce spjata s děním kolem bowlingové koule. Prvně ji spatříme v příběhu D, kdy do obchodu přijde Cheri a bundu chce od Duffyho půjčit. V příběhu D stále nevíme pravý důvod vypůjčení této rekvizity, ten se dozvíme také až v posledním příběhu. Jak jsem zmínila, bunda

a bowlingová koule spolu úzce souvisí, nejenže obě rekvizity patří Duffymu, zároveň je odcizila Cheri se záminkou poškodit Duffyho. Bunda se tedy objeví v příběhu D a E.

Rekvizitami, které prostupují napříč příběhy, jsou také hořící kniha a kobliha. Vývoj příběhu sice neovlivní tolik jako předchozí dvě rekvizity, ale setkáváme se s nimi poměrně často. Prvně jsou ve filmu zobrazeny v příběhu B. Mladíci koblihou trefí čelní sklo protijedoucího auta a hořící knihu vyhodí na chodník. V následujícím příběhu C se dozvíme, že koblihou trefili vozidlo Franka. S hořící knihou se setkáváme o několik minut později, kdy již Frank shodil Aarona z mostu na čelní sklo auta opilého muže. Frank se prochází po chodníku, kde spatří tuto rekvizitu. Oheň využije k zapálení vlastní košile, kterou má umazanou od krve mrtvého těla. Košili spolu s knihou poté hodí do kanálu. S koblihou se ale setkáme ještě v jednom příběhu, konkrétně v příběhu D, kdy se mladíci ocitnou v jednom čase a na jednom místě jako Buzzy a Duffy. Právě u nich si jídlo nakoupí. Kobliha se tedy objeví ve třech příbězích, B, C a D. Hořící kniha pouze v příběhu B a C.

Poněkud komplikované je to s automobily. Zmíním zde dodávku mladíků, vozidlo Franka (které si ale vypůjčila Cheri) a sanitku. Jako první rozeberu vývoj ohledně dodávky, protože děj příběhu ovlivní ze všech vozidel nejvíce. Setkáváme se s ní již v příběhu B, kde se také stanou všechny zlomové situace. Tato dodávka se totiž nejprve ocitne v jednom čase a na jednom místě jako vozidlo Franka (to, že se jedná o vozidlo Franka, se dozvíme až v příběhu C) a následně mladíci tímto vozidlem srazí mladou dívku Cheri. I v příběhu D se dodávka objeví, konkrétně v okamžiku, kdy mladíci přijíždějí k obchodu. Také je nám v této sekvenci znovu zobrazena scéna srážky Cheri, pouze z jiného úhlu. V příběhu E se s dodávkou setkáme dvakrát, nejprve v situaci, kdy Cheri mladíky potká na cestě ze hřbitova, a poté naposledy, opět v okamžiku její smrti. Toto vozidlo jsme tedy v příběhu zaznamenali ve čtyřech z pěti příběhů. Bílé vozidlo Franka, které si vypůjčila Cheri, zaznamenáme poprvé v příběhu C. Nejprve na začátku, kdy s ním dívka odjíždí, a podruhé, kdy se ocitne ve stejném čase a prostoru s druhým automobilem Franka. Otec s dcerou se tedy setkají na křižovatce a navzájem o sobě nevědí. Vozidlo v příběhu spatříme i ve scéně, kdy si Frank domyslí, že zraněnou osobou u sanitky je jeho dcera – právě díky tomuto přistavenému automobilu. V příběhu D vozidlo vidíme pouze krátce, v situaci, kdy s ním Cheri přijede před obchod. V posledním

příběhu vozidlo vidíme mnohokrát, naposledy ale v závěrečné scéně, kdy Cheri z vozidla vystoupí a následně ji usmrtí dodávka. Toto bílé vozidlo jsme tedy zaznamenali ve třech příbězích, C, D a E. Podobně bychom mohli pokračovat s popisem mnoha vozidel, které se pohybují napříč příběhy. Důležité je ale ještě zmínit alespoň sanitku, kterou uvidíme na obraze ve třech příbězích. Nejprve se jedná o okamžik v příběhu B, kdy se jeden z mladíků z dodávky vrací na místo srážky pro amputovaný penis, který najde právě v sanitce. Dále se jedná o dvě situace v příběhu C. O okamžik, kdy Frank se svou ženou jedou automobilem domů a v dále vidí nějakou nehodu – u které je právě tato sanitka. O pár okamžiků později se Frank prochází po lese a dojde až k oné nehodě, znovu tedy spatří sanitku. Naposledy toto vozidlo vidíme v příběhu D a to v okamžiku, kdy teprve přijíždí na místo nehody s Cheri. Zaznamenáme ji tedy v příběhu B, C a D. V celém filmu jsou ale další automobily, které prostupují napříč příběhy. Mohli bychom zmínit například vozidlo, které řídí žena Franka, druhé vozidlo Franka nebo také automobil, který řídí opilý muž. Ty všechny totiž zaznamenáme minimálně ve dvou příbězích, nutno ale dodat, že největší zásluhu na vývoji celého příběhu má právě dodávka mladíků. Níže přikládám graf, který nám pomůže lépe pochopit, která z vozidel se ocitla v jednom čase a na jednom místě. Pokud jsou auta propojena černou čarou, setkala se, pokud ne, v příběhu se minula. Červené písmeno značí, v jakém z příběhů jsou nám automobily explicitně zobrazeny ve stejném obraze, tedy ve stejném čase a prostoru. V rámci nechronologického syžetu se mnohdy vozidla mimo obraz setkají v dřívějším příběhu (například nehoda auta opilého muže v příběhu A, v záběru vidíme pouze jeho vozidlo, na konci příběhu ale pochopíme, že nahoře na mostě bylo i vozidlo Franka, explicitně je nám ale střetnutí automobilů zobrazeno právě až v příběhu C). Pokud písmeno u černé linky není, explicitně jejich střetnutí zobrazeno nebylo, na konci filmu ale pochopíme, že se i přesto v jednom čase a na jednom místě nacházely.



Zdroj: Vlastní zpracování

Funkce rekvizit je v celém filmu velmi důležitá. Některé rekvizity dokonce zásadně ovlivní vývoj celého dění, například dodávka mladíků nebo bowlingová koule. Krom toho, na základě těchto prostupujících rekvizit si také snadněji zkonstruueme celou fabuli, pomáhají nám totiž v určení, která situace proběhla před kterou.

4.1.3.2 Časové roviny

V uměleckém díle, jako je film, máme tři časové roviny. Těmi jsou čas fabule, čas syžetu a čas projekce celého filmu. Čas fabule považujeme za čas vyprávěný, tedy ten, který si zkonstruueme na základě času vyprávění, času syžetu. Jako třetí vrstvu máme čas projekce, tedy jednoduše čas diváckého vnímání, toho „jak dlouho film trval“. V této podkapitole bych chtěla všechny tři roviny mezi sebou komparovat, zmínit jejich čas trvání a frekvenci.

V tomto případě je to nejsnadnější s časem projekce. Ten určíme podle délky trvání celého filmu, která se může o pár minut lišit dle verze, kterou k dispozici divák má. Ve filmových databázích se ale uvádí, že čas projekce filmu je 82 minut, stejně tak moje verze filmu má 82 minut. Je velmi běžné, že čas reálný je nesrovnatelně kratší než čas syžetu (či fabule), například pokud film vypráví příběh v rámci

několika let, v tomto případě to ale není tak jednoznačné. Pokud si syžet seřadíme chronologicky, víme tedy, že začal v 10:54, jak nám ukazují hodiny v příběhu E. Dále také víme, že minimálně trval do 11:14, do času zlomových událostí, tedy přesně 20 minut. První událost v syžetu máme přímo zobrazenou, čas poslední události můžeme zhruba odhadnout. Vezměme v potaz to, že po čase 11:14 se událo například toto: Opilý muž začal utíkat před policistou a dostal se až na hřbitov, Frank začal honit svého psa, stihl zapálit svou košili, shodit ji do kanálu, jet se svou ženou domů a projít se k místu nehody. Mladíci z dodávky stihli po zlomovém čase například ujet, získat zpět amputovaný penis a vyřešit, jak budou postupovat dále. V těchto situacích není žádné vodítko, které by nám pomohlo zorientovat se v čase a zkonkretizovat si tak, kolik minut uběhlo od nehody v čase 11:14. Pokud také vezmeme v potaz délku cesty, kterou ušel Frank se svým psem či vzdálenost, kterou ušel mladík zpět na místo nehody, odhadneme, že od zlomového času do poslední události mohlo uběhnout přibližně 20 minut. To by znamenalo, že syžet trval zhruba 40 minut, zatímco čas projekce 82 minut. Čas projekce je tedy dvojnásobně delší než čas syžetu. Dopomáhá tomu také fakt, že některé události jsou nám zobrazovány opakovaně, pouze z jiného úhlu či pohledu jiné postavy – opět se jedná například o srážku Cheri s dodávkou, která je ve filmu zobrazena dokonce třikrát. Stejně tak nehoda „s jelenem“ je zobrazena dvakrát.

Co se týče úplného začátku fabule, ve filmu nedostaneme konkrétní informaci o tom, před jakým časem se Cheri seznámila s některým z mladíků (což můžeme považovat za začátek celého konfliktu). Nevíme tedy, jak dlouho je podváděla a kolik dní, týdnů, měsíců či let trvaly její paralelní vztahy do osudného dne, kdy byla sražena. Můžeme pouze spekulovat, že se jedná o minimálně týdny. Stejně tak jsem zmiňovala, že nám mnohdy není zobrazeno jednání některé z postav, například útěk Duffyho s Buzzy z policejního auta. Opět se tedy pouze domníváme, zda se jim podařilo uprchnout či byli za pár minut chyceni. Z těchto důvodů nemůžeme přesně určit délku trvání fabule, odhadujeme ale, že se pohybujeme minimálně v řádech týdnů, zobrazeno je nám však pouze cca 40 minut.

4.1.3.3 Způsob dávkování informací

V této podkapitole rozeberu rozsah informací, jejich hloubku, komunikativnost narace a vyjádřím se k sebeuvědomělosti. Rozsah informací také souvisí s výše popsaným časem fabule, kde jsem zmínila, že nám příběh neposkytne

jedinou informací o začátku času fabule či jejím konci. Zaměříme se ale pouze na zobrazených cca 40 minut. Vzhledem k inverznímu syžetu a k vyprávění děje skrze pět příběhů nám jsou informace odhalovány jednak v nechronologickém pořadí, ale také skrze více postav. Nejprve se tedy dozvídáme informace prostřednictvím postavy opilého muže v příběhu A, poté skrze mladíky v příběhu B a tak dále. Na začátku filmu je tedy narace velmi omezená, nevíme o nic víc, než ví opilý mladík, naopak máme méně informací než on sám (například my na začátku příběhu nevíme, že je přítelem Cheri). Rozsah informací se ale v průběhu příběhu velice zásadně mění, v čím dřívějším čase syžetu jsme, narace začíná být více neomezená. Díky vodítkům, které nám příběh postupně zobrazuje, víme mnohdy daleko více, než ví samotné postavy. Například v příběhu C na rozdíl od Franka víme, kdo řídil auto, na které shodil mrtvé tělo. Stejně tak v příběhu C víme, opět na rozdíl od Franka, kdo po něm hodil koblihu z okna vozidla. Situace ohledně omezenosti se tedy obrací, neomezenou naraci ale nejvíce vidíme až v závěrečném příběhu E, kdy si skrze postavu Cheri dokážeme zodpovědět veškeré položené otázky. V závěru příběhu je tedy narace neomezená, vždy totiž víme více informací, než ví nějaká z postav. Nejvíce informovanou postavou je Cheri, ale i u té víme více. Postava například nemá informaci o shození Aarona z mostu nebo informaci o srážce „jelena“ jejím opilým přítelem.

Hloubka informací v tomto filmu je poměrně jednoznačná. Tu bychom mohli definovat jako přístup k duševním stavům postav.³⁹ Snímkem se subjektivní narací bychom film mohli označit tehdy, kdybychom měli v průběhu příběhu možnost vidět či slyšet myšlenky, sny nebo fantazie některé z postav. Ani v jednom případě nám podobná informace není poskytnuta, snímek obsahuje tedy jednoznačně naraci objektivní. Jednoduše vidíme a slyšíme to, co postava dělá a říká, tedy její vnější chování.

Komunikativnost narace je zde omezená pouze mírně. Zcela jistě můžeme říci, že ve snímku nejsou zřetelné demonstrace skrývání informací, které snímek obsahuje. Běžným příkladem je očekávané odhalení maskované postavy. Co ovšem můžeme pokládat za omezenou komunikativnost jsou opět fabulační informace. Tedy to, že nám snímek mnohdy neodhalí, jak se daná situace bude dále vyvíjet, přitom

³⁹ THOMSPON, pozn. 3, str. 34.

kamera na několik okamžiků například Duffyho utíkající s Buzzy do lesa zobrazí, výsledek se nikdy nedozvíme, postavy ho ale jistě znají. Tato omezení se ale nedají pokládat za stěžejní, mnohdy si jich divák sotva všimne a konkrétně například konec osudu dvou zmíněných postav nijak neovlivní pokračování příběhu. Některé scény nás tedy párkrát nechají v napětí, vždy nám ale zobrazí odpověď. Za příklad použijme scénu v příběhu A, kdy opilý muž „něco“ srazí. V prvním okamžiku se ptáme, co nebo kdo to byl. Následuje záběr, kdy se opilý muž nejistě podívá před své vozidlo a podle vyděšeného výrazu pochopíme, že on odpověď již zná. Komunikativnost je zde na okamžik omezená, snímek nás nechává v napětí, protože nám divákům chvíli odpověď zobrazit nechce, nakonec tak ale učiní a my, stejně jako postava, víme, že před autem leží mrtvý člověk. Podobných scén je ve filmu několik, všechny z nich ale nakonec informaci odkryjí. Celkově tento film můžeme označit za snímek s hermeneutickou linií, tedy linií, která diváka postaví před množství záhad, na které si divák musí sám najít odpověď skrze malé nápovědy v rámci příběhu (zobrazovaný čas, prostupující rekvizity).

Sebeuvědomělost je ve snímcích tohoto typu zpravidla vysoká. Stejně tak je tomu i v tomto konkrétním případě, nejedná se zde ovšem o verbální informace, které by sdělovaly samy postavy, jako například přímé oslovení diváka, ale vysoké sebeuvědomělosti si všimneme spíše ve stylistické stránce snímku. Za příklad bychom mohli použít začátek každého příběhu, kdy je nám zobrazen detailním záběrem přesný čas. Film nám tedy jasně dává najevo, že chce, abychom se na tuto informaci zaměřili a zapamatovali si ji. Podobným příkladem je i detailní záběr na klíče na hřbitově – díky tomuto záběru se dozvíme, že klíče patří Cheri, a autor filmu tak chce, abychom tuto informaci měli. Stejně tak v příběhu A si můžeme povšimnout, že po srážce s „jelenem“ je opilý muž snímán frontálně a jeho pohled směřuje přímo do kamery. Ve filmu *11:14* je tedy typická vysoká sebeuvědomělost.

4.1.3.4 Druhy motivací

V podkapitole Druhy motivací dle Kristin Thompson jsem zmínila čtyři nejzákladnější motivace, které se ve snímcích vyskytují. Zde se v určité míře vyskytují všechny typy motivací, za dominantní bych ale označila kompoziční a poté uměleckou. Jak již bylo řečeno, motivace kompoziční není příliš důvěryhodná, ale jako diváci jsme ji schopni přehlédnout, abychom se dále mohli soustředit na samotný příběh. Zde jsme například ochotni akceptovat velké množství náhod, které se ve

snímku naskytnou, či nekorektní chování téměř všech postav. Proto, že právě princip náhody je klíčový v celém snímku, označila bych kompoziční motivaci za tu dominantní. Pokud bychom jako diváci nebyli ochotni přijmout nízkou úroveň hodnověrnosti, nemohli bychom se dále věnovat příběhu.

Další výraznější motivací je motivace umělecká, bez které ostatní typy nemohou existovat. Jejím smyslem je protlačit do popředí formu samotného filmu, která není mnohdy příliš viditelná, ve snímku *11:14* si ji ale divák povšimne zřejmě už po skončení první sekvence. Tedy v okamžiku, jakmile začne příběh B, zcela v jiném čase, na jiném místě a s jinými postavami. Stejně, jak divák akceptuje velmi často princip náhody, si všímá i umělecké motivace, která je zde stavěna do popředí. Je totiž zřejmé, že forma filmu se rozhodně díky svému inverznímu syžetu liší od forem „klasických“. Není ale natolik dominantní, aby si divák všiml pouze této motivace, tedy například pohybů kamery, případných barev na obrazovce, zvukových motivů a tak dále. Divák si je vědom přítomnosti této motivace a odlišné formy narativu, zároveň ale dokáže přes tuto motivaci vnímat děj, nemůžeme tedy uměleckou motivaci označit za zcela dominantní.

Zbylé dvě motivace jsou transtextuální a realistická. Motivace transtextuální je založena na divácké znalosti či zkušenosti. Ve filmu *11:14* je tato motivace spíše potlačována, nejvíce však dominuje v příběhu A, kdy je divácká zkušenost zužitkována ihned v úvodní scéně filmu, kdy opilý muž někoho srazí. Předpokládá se, že pokud divák vidí opilého muže, autonehodu uprostřed noci a opuštěné silnice, domyslí si přibližný žánr filmu. Film může také těžit ze známých hereckých hvězd, u kterých tak diváci zužitkují právě motivaci transtextuální. Ve snímku *11:14* ale chování žádné z postav není natolik dominantní, abychom si ihned bez úvodní expozice domysleli, že právě tato postava je hlavní. Motivace transtextuální je především díky té kompoziční potlačena velmi do pozadí po celou dobu příběhu.

Stejně tak je ve snímku i motivace realistická, kterou opět můžeme popsat v úvodní scéně. Vidíme muže, který má v autě poházené láhve od alkoholu. Obrácíme se tedy k pojmům z reálného světa, přítomnost lahví a opilou mluvu muže si vysvětlujeme právě alkoholem. Z těchto vodítek si lehce domyslíme, že je zřejmě v podnapilém stavu. Tato motivace dominuje také v příběhu A, poté je díky kompoziční motivaci potlačena do pozadí.

Princip náhody je ve snímku natolik velký, že jednoznačně po celou dobu filmu dominuje motivace kompoziční. V určitých případech, především v příběhu A, se do popředí dostávají i ostatní typy motivací, jedná se ale pouze o pár scén, nelze je tedy považovat za dominantní v rámci celého příběhu. Co se týče motivace umělecké, podle mého mínění ji můžeme označit za druhou nejvíce dominantní. Přesto ale ne natolik, aby divák vnímal pouze umělecký vzorec.

4.1.4 Styl

V této kapitole stručně popíši především to, jaké stylové prvky režisér Greg Marcks používal k předělům mezi jednotlivými segmenty, a také se budu zabývat úvodní titulkovou sekvencí. V závěru rozeberu, jak tyto stylové prvky mohly být divákům nápomocny při zkonstruování celé fabule.

4.1.4.1 Předěl mezi segmenty

Výrazným stylistickým prvkem ve snímku je předěl mezi jednotlivými segmenty, tedy příběhy. V mnoha filmech se síťovým narativem jsou předěly záměrně nevýrazné, jmenujme například snímek *21 gramů* od režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárritua. V tom jsou zobrazovány tři příběhy, a na rozdíl od filmu *11:14* nejsou řazeny postupně. Snímek dlouhou dobu nedává divákům smysl, což je zapříčiněno právě nevýrazným předělem mezi jednotlivými příběhy. Jednoduše řečeno, film nám nedá najevo, že se momentálně nacházíme v jiném příběhu, tedy v jiném čase a prostoru s jinou osobou. Ve snímku *11:14* jsou segmenty naopak velice výrazné a divákovi je tak jasně řečeno, že příběh X skončil a nacházíme se v příběhu Y, kde musí začít zpracovávat informace o dalších postavách nacházejících se v jiném čase. Tyto předěly jsou zobrazovány sekvencí, která netrvá déle než 2 vteřiny, a nutno podotknout, že tento styl předělů se vyskytuje pouze mezi jednotlivými příběhy. Příběh E, který je poslední, má stylisticky jiný předěl mezi koncem příběhu a začátkem závěrečné titulkové sekvence. Stejný předěl mezi segmenty uvidíme ve filmu celkem čtyřikrát, mezi příběhem A a B, B a C, C a D, D a E. Vzhledem k tomu, že předěl tvrdá opravdu krátkou chvílí, lidské oko tak nestačí zaznamenat, co přesně zobrazuje, divák proto musí předěl zkoumat opakovaně. Jedná se vždy o čtyři statické záběry, které nám poskytnou informace o tom, co se v daném příběhu událo. Jsou tedy rekapitulací a flashbackem daného segmentu/příběhu. Jedná se vždy o čtyři nejzásadnější situace, v příběhu A je nám v předělu zobrazen obraz bowlingové koule v lese (o kterou opilý muž zakopl, a byl tak chycen policistou),

Buzzy s Duffym v autě, mrtvé tělo ležící před automobilem opilého muže a záběr z jedoucího automobilu, které řídí opilý muž. Tyto segmenty jsou tedy flashbackem toho, co hlavní postava z příběhu zažila, zároveň jsou ale seřazeny od situace, která se stala nejpozději, po situaci, která se stala nejdříve. Stejně tak je tomu i v dalších předělech. Předěl mezi příběhem B a C má také čtyři statické záběry, těmi je záběr na krvavý rozkrok mladíka, který má amputovaný penis, mrtvá Cheri, zapalování hořící knihy a záběr na ruku, která hází koblihu z okna vozidla. Opět jsou tedy záběry rekapitulací celého předcházejícího příběhu a jsou seřazeny pozpátku. Předěl mezi příběhem C a D zobrazuje tyto události: záběr na sanitku, u které je mladík z dodávky a hledá amputovaný penis svého kamaráda, padající mrtvé tělo Aarona z mostu, jeho znetvořená hlava v košili a detailní záběr na klíče Cheri. Opět jsou příběhy chronologicky pozpátku a rekapituluji dějství v příběhu C. Posledním předělem, který je stylisticky stejný jako ty ostatní, je mezi příběhem D a E. Zobrazuje tyto scény: ruku držící peníze, prázdnou tašku od Duffyho bowlingové koule, klíče hosené na sedadle Duffyho vozidla a Buzzy držící střelnou zbraň. Tedy stejně jako v předchozích třech předělech, i zde se jedná o rekapitulaci a záběry nejsou řazeny dle toho, jak se ve skutečnosti staly. Posledním předělem je ten mezi koncem příběhu a začátkem závěrečné titulkové sekvence. Trvá o mnoho déle než předěly mezi jednotlivými příběhy. Ty trvají zhruba 2 vteřiny, zde má předěl 49 vteřin. Liší se také tím, že není rekapitulací toho, co se stalo, není tedy flashbackem příběhu E, ale záběry ukazují situace, které momentálně paralelně probíhají pár vteřin před zlomovým časem 11:14. Sekvence záběrů je následující: Cheri vystupuje z auta – opilý muž pokládá mobilní telefon – cedule „Welcome to Middleton“ – opět záběr na Cheri, která kráčí směrem k Duffymu – smějící se mladík v rozjeté dodávce – záběr na mladíka močícího z okna – opět záběr na Cheri – záběr na Franka, který táhne mrtvé tělo Aarona k okraji mostu – Frankův pes líže koblihu ze skla – znovu Cheri – prázdná bowlingová taška – Duffy sleduje Cheri z automobilu – Cheri – Duffy vystupuje z vozidla a podívá se směrem na jedoucí dodávku – jedoucí dodávka – pohled do dodávky, kde jeden z mladíků uhodí močícího druhého mladíka – Cheri přichází doprostřed silnice, v pozadí vidíme, jak k ní směřuje rozjetá dodávka – padající mrtvé tělo Aarona z mostu – záběr na Cheri, která nesleduje dění okolo sebe, ale kouká do mobilu – opět padající mrtvé tělo – Duffy křičí na Cheri – opět Cheri na silnici, dodávka je stále blíže – opět padající mrtvé tělo Aarona, tentokrát snímané shora,

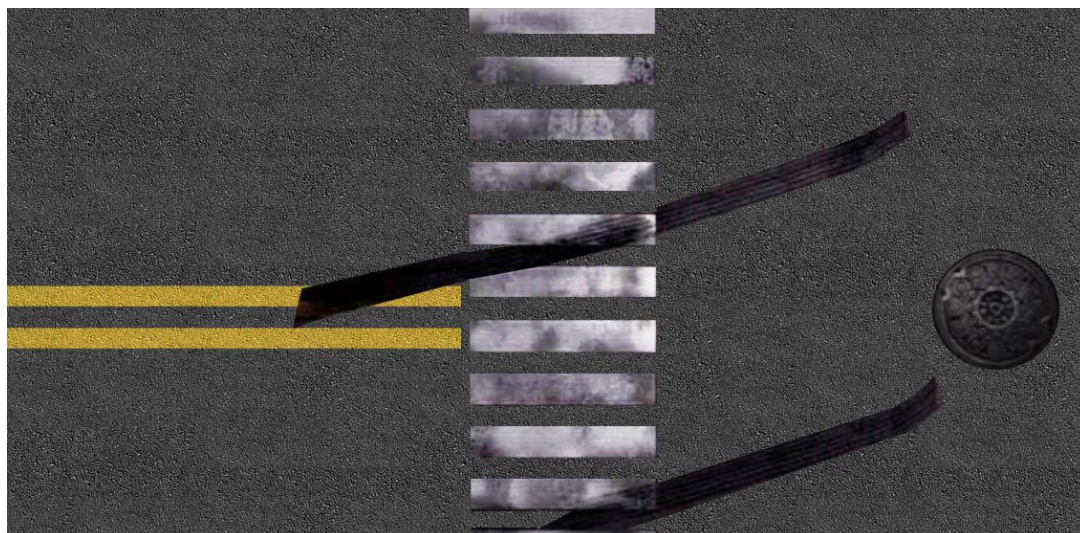
vidíme tedy i vozidlo, na které za chvíli spadne – záběr POV⁴⁰ mladíků z dodávky, jak se blíží k Cheri – spadlý mobilní telefon ukazující zlomový čas 11:14. Tato sekvence tedy postupně prostřihává mezi jednotlivými událostmi, které předcházely nehodám ve zlomovém čase, proto je zcela odlišná od předělů mezi příběhy, ty pouze rekapitulovaly dění. Zde se o rekapitulaci nejedná, nýbrž o záběry z paralelně probíhajících událostí. Divákovi to tak na konci celého filmu pomohlo si opět lépe zkonstruovat celou fabuli.

4.1.4.2 Úvodní titulková sekvence

Tato sekvence se zpočátku zdá být jednoduchá a nehledáme v ní žádný hlubší smysl, pokud předem neznáme děj filmu. Po jeho zhlédnutí ale v úvodní titulkové sekvenci můžeme vidět náznaky průběhu filmu, respektive jeho hlavní podstatu, a tou je motiv střetnutí všech osob – autonehoda. Tato titulková sekvence totiž začíná zobrazením přechodu, na kterém je jasně vidět sedřená pneumatika vozidla po náhlém brždění (obrázek č. 1). Už jen tento fakt v nás evokuje pocit, že nějaké vozidlo muselo prudce zabrzdit, aby například nehodě zabránilo. Dále se v tomto záběru objeví titulky s názvem filmu, text je ale pohyblivý. V obraze se objeví v levé straně a horizontálně putuje doprava v levém jízdním pruhu vozovky (obrázek č. 2). V podkresu hraje hudba a mimo jiné i ruchy jedoucího automobilu. Titulky tedy napodobují jízdu vozidel po silnici, stejně je to i s dalšími nápisy, na křižovatce se například těsně minou nápisy „Rachel Leigh Cook“ (představitelka Cheri [obrázek č. 3]) s nápisem „Ben Foster“ (představitel mladíka, kterému byl amputován v dodávce penis [obrázek č. 4]). Text „Ben Foster“ dále na křižovatce těsně mine text „Clark Gregg“ (představitel policisty). Pokud bychom znali všechny hlavní představitele jejich reálným jménem, můžeme brát tuto titulkovou sekvenci jako nápovědu k celému příběhu. Jednak z ní zcela jasně odhadneme motiv střetnutí všech postav, a navíc podle „srážky“ textu „Rachel Leigh Cook“ s textem „Ben Foster“ si můžeme domyslet, že právě mladíci z dodávky zapříčiní smrt Cheri.

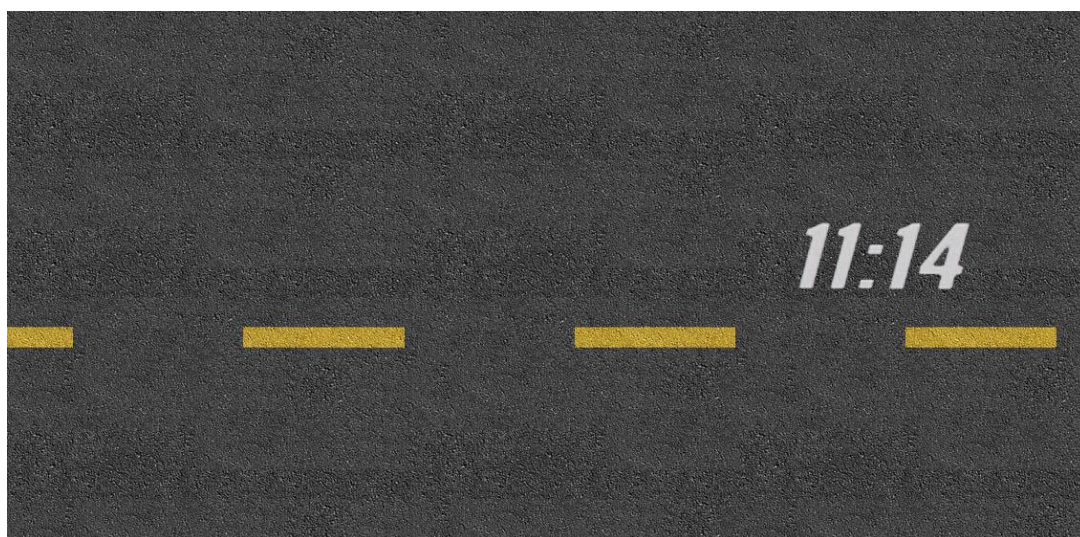
⁴⁰ Zkratka POV znamená v angličtině point of view, je to záběr, který sledujeme z pohledu určité osoby.

Obrázek 1



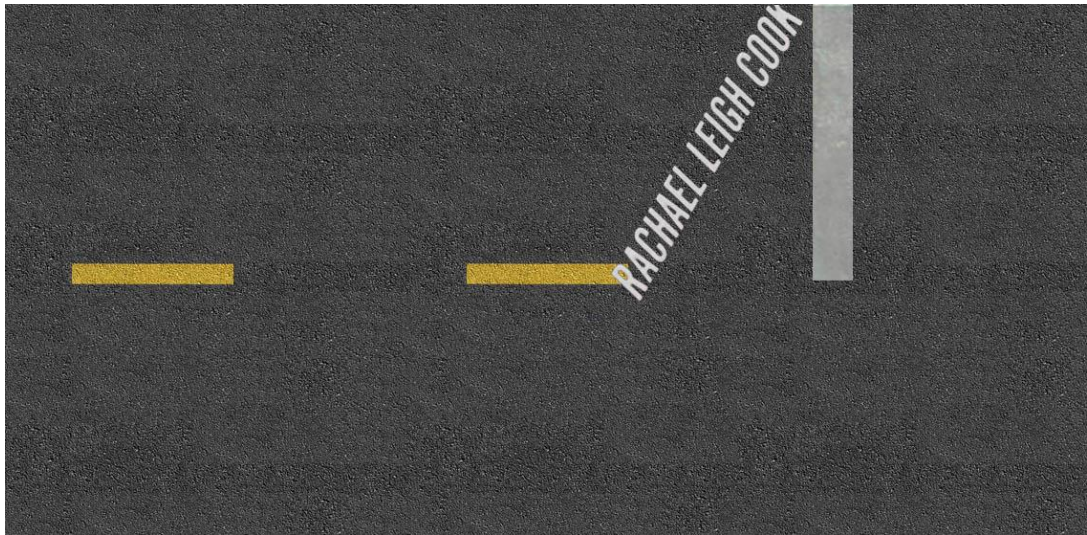
Zdroj: Záběr z filmu *11:14* (rež. Greg Marcks, USA, 2003).

Obrázek 2



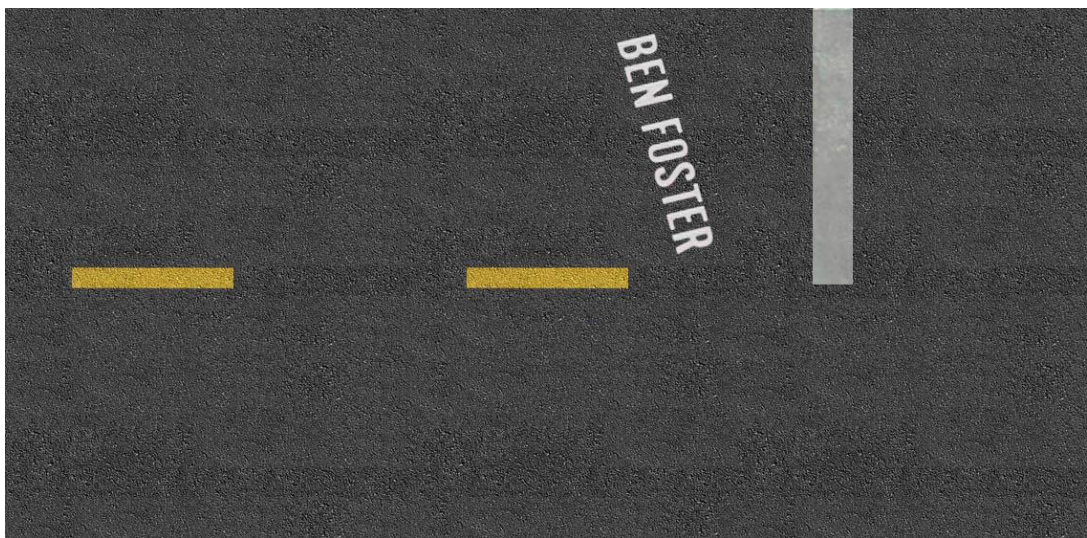
Zdroj: Záběr z filmu *11:14* (rež. Greg Marcks, USA, 2003).

Obrázek 3



Zdroj: Záběr z filmu *11:14* (rež. Greg Marcks, USA, 2003). Tento text napodobuje skluz automobilu, v následujícím obrázku vidíme nápis, který těsně mine.

Obrázek 4



Zdroj: Záběr z filmu *11:14* (rež. Greg Marcks, USA, 2003). Nápis Ben Foster se těsně vyhne předchozímu textu a zabrání tak srážce.

4.1.5 Závěrečné shrnutí

Po Naratologické analýze je tedy zřejmé, proč film *11:14* spadá právě do kategorie Paprskový narativ – několik příběhových linií protínajících se ve stejném čase a místě podle taxonomie Charlese Ramíreze Berga. Tam jsem zmiňovala, že tato kategorie je velice podobná té předchozí s názvem Opakující se události – jedna akce

viděna z několika různých perspektiv, je ale chybné tam tento snímek řadit. Po naratologické analýze víme, že ve filmu je stěžejní chvílí automobilová nehoda opilého muže a sražení Cheri dodávkou. Tyto situace se stanou přesně v čase 11:14, postavy se díky tomu dříve či později setkají, mají proto hlavní uzlový bod, o kterém jsem hovořila v kapitole Vyhodnocení Bergovy taxonomie. Stejně tak je pro tuto kategorii typické, že událost C se stane proto, že se stala událost B, ta zase následuje po události A. Ve filmu *11:14* za hlavní příčinu sledu událostí můžeme považovat to, že Cheri má více vztahů ve stejnou dobu. Právě proto se jeden z mladíků ocitl večer v obchodě, druhý po ní vyžadoval sex na hřbitově a na čelní sklo toho třetího byl shozen jeden z nich.

Jednotlivé příběhy jsou rozděleny na podobné časové úseky a v každém z nich se dozvíme důležitou informaci. Nedá se tedy říci, že by některý z příběhů byl nadřazený těm ostatním, osudům jednotlivých postav je věnováno rovnoměrné množství času a pozornosti, přesto ale dokážeme určit, která z postav situace zavinila.

Režisér filmu zároveň Greg Marcks pracuje se stylovými prvky, které pro diváky mohou být další z řady pomůcek a pomohou jim tak k pochopení celého příběhu. Některé filmy se síťovým narativem výrazně předěly mezi segmenty nepoužívají, za příklad jsem použila snímek *21 gramů*. Diváci zde nejsou informováni o tom, že se nacházejí v jiném čase, na jiném místě, s jinými postavami, ve snímku *11:14* je tato informace zřetelná. Stejně tak po hlubším zkoumání divák díky úvodní titulkové sekvenci může zjistit, co zhruba bude tématem filmu nebo dokonce může odhalit jednu ze stěžejních scén.

Závěr

Součástí této bakalářské práce byl nejprve teoreticko-metodologický oddíl, ve kterém jsem zmínila, jaká literatura mi byla stěžejní oporou a s kterým přístupem jednotlivých tvůrců – Charlese Ramíreze Berga, Peter F. Parshalla nebo Davida Bordwella – jsem se nejvíce ztotožnila. Po důkladném prozkoumání jejich spisů (ať už text „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the ‚Tarantino Effect‘“ od Berga, kniha *Altman and After: Multiple Narratives in Film* od Parshalla nebo *Poetics of Cinema* od Bordwella) jsem došla k závěru, že právě Charles Ramírez Berg má ve svém spise nejdůkladněji rozdělené filmy dle jednotlivých typů narativů. I to je důvod, proč jsem se rozhodla v naratologické části film *11:14* zařadit do kategorie dle Bergovy taxonomie. V samotné naratologické analýze jsem pak použité termíny a metody aplikovala na tento snímek. Film jsem analyzovala především s důrazem na konstrukci syžetu, jeho vztah s fabulí, způsob dávkování informací a druhy motivací dle Kristin Thompson.

Zároveň jsem v první části práce uvedla několik snímků, které spadají do stejné Bergovy kategorie jako snímek *11:14*. Všechny tyto filmy vznikly mezi lety 1999 – 2003, což jen dokazuje tvrzení o vzestupu nezávislého filmu v 90. letech 20. století a snahu režisérů přijít se svěžím vyprávěním příběhů, která samozřejmě pokračuje dodnes.

Jednotlivých recenzí o snímku není mnoho a zároveň jsou poměrně rozporuplné, nedá se tedy objektivně říci, zda film diváci přijali pozitivně či negativně. K pochopení příběhu divákovi pomáhá explicitní poukazování na čas, vždy se dozvíme, kolik hodin je na začátku daného příběhu. Stejně tak ke zkonstruování fabule divákovi pomáhá poměrně velké množství rekvizit, které prostupují napříč příběhy. To vše jsou jasné ukazatele toho, že snímek spoléhá na vyšší diváckou aktivitu, inverzní syžet velice ztěžuje chápání celého děje, divák pochopí příběh až na konci celého času projekce. Film obsahuje tedy skupinu prostředků se zdržovací strukturou a oddaluje tak závěr či rozzuzlení zápletky. Použití této stupňovité konstrukce není nijak omezené, Greg Marcks ji ve filmu využívá velice často. Ne sice v typické formě jako například u filmů či seriálů na pokračování, ale závěr, tedy rozzuzlení celé zápletky, nám oddaluje právě pomocí inverzního syžetu, kdy diváky napíná do poslední chvíle, než si mohou zkonstruovat celou fabuli.

Po samotné analýze snímku *11:14* je tedy zřejmé, že Greg Marcks využil ozvláštňující postupy v rámci komplexních narativů. Film je v mnoha ohledech inovativní vůči dosavadním snímkům se síťovým narativem, stejně tak mnohdy na snímky navazuje. Jedním z těch konvenčních prvků je hlavní důvod střetnutí všech postav. Častým motivem filmů se síťovým narativem je autonehoda, která velmi jednoduše motivuje setkání cizích lidí. Více než polovina snímků zařazených do stejné kategorie dle Bergovy taxonomie ji využívá také (konkrétně čtyři filmy ze sedmi uvedených), film v tomto ohledu tedy na mnohé snímky pouze navazuje, využívá již několikrát opakující se zápletku. Naopak za ty inovativní a ozvláštňující prvky můžeme považovat například anachronickou strukturu syžetu. Režisér filmu tak obnovuje v té době již nepříliš využívaný postup. Tvůrci spíše jednotlivé příběhy neoddělovali od těch dalších, zároveň je proplétali, mnohdy za použití flashbacků či flashforwardů. Tak je tomu i ve filmech zařazených do stejné Bergovy kategorie využívající motivu autonehody. Zde máme vždy jednotlivý příběh zobrazen zvlášť, zřetelně oddělený od toho dalšího. Tento inovativní prvek, jako je anachronická struktura, režisér zároveň kombinuje s větším počtem stěžejních postav a s principem opakování některých událostí z více perspektiv. Mnohdy je v těchto snímcích hrdinů jen pár, ve *21 gramech* to jsou pouze tři stěžejní postavy, v *Amores perros – Láska je kurva* pouze čtyři. I v případě, že mladíky z dodávky zahrneme do jedné postavy, napočítáme jich zde osm (pokud bychom mladíky počítali jako jednotlivce, postav máme dokonce jedenáct). Snímek zároveň velice spoléhá na diváckou pozornost, přesto ale mnohdy využívá principu opakování a některé scény nám tak zobrazí vícekrát, pouze z jiného úhlu. Opět bychom tento prvek mohli brát za další inovativní postup vůči dosavadním snímkům se síťovým narativem. Tvůrci sice mnohdy zopakují některou událost, v tomto případě se jedná ale o několik scén, z nichž jedna je dokonce zobrazena třikrát. Režisér filmu tedy využívá zároveň konvenční prvky (například výše zmíněný motiv střetnutí všech postav), také ale sází na obnovení v té době již nevyužívaných prvků (anachronická struktura syžetu, větší počet hlavních postav či například princip opakování).

Přílohy

Příloha č. 1: Seznam citovaných filmů

1. *11:14* (rež. Greg Marcks, USA/Kanada, 2003).
2. *21 gramů* (*21 Grams*, rež. Alejandro González Iñárritu, USA, 2003).
3. *Amores perros – Láska je kurva* (*Amores Perros*, rež. Alejandro González Iñárritu, Mexiko, 2000).
4. *Crash* (rež. Paul Haggis, USA/Německo, 2004).
5. *Detail* (*Nema-ye Nazdik*, Írán, 1990).
6. *Dvojitý život Veroniky* (*La double vie de Veronique*, rež. Krzysztof Kieślowski, Francie/Polsko/Norsko, 1991).
7. *Go* (rež. Doug Liman, USA, 1999).
8. *Hrdina* (*Ying yiong*, rež. Yimou Zhang, Čína/Hong Kong, 2002).
9. *Intolerance* (*Intolerance: Love's Struggle Through the Ages*, rež. David Wark Griffith, USA, 1916).
10. *Jackie Brownová* (*Jackie Brown*, rež. Quentin Tarantino, USA, 1997).
11. *Kód neznámý* (*Code Unknown: Incomplete Tales of Several Journeys*, rež. Michael Haneke, Francie/Německo/Rumunsko, 2000).
12. *Lantana* (rež. Ray Lawrence, Austrálie/Německo, 2001).
13. *Lector* (rež. Greg Marcks, USA, 2000).
14. *Les Passagers* (rež. Jean-Claude Guiguet, Francie, 1999).
15. *Lola běží o život* (*Lola rennt*, rež. Tom Tykwer, Německo, 1998).
16. *Magnolia* (rež. Paul Thomas Anderson, USA, 1999).
17. *Malá Dorritka* (*Little Dorrit*, rež. Christine Edzard, Velká Británie, 1987).
18. *Memento* (rež. Christopher Nolan, USA, 2000).
19. *Milenci luny* (*Les Favoris de la lune*, rež. Otar Iosseliani, Francie/Itálie/Sovětský svaz, 1984).
20. *Na druhé straně* (*Auf der anderen Seite*, rež. Fatih Akin, Německo/Turecko/Itálie, 2007).
21. *Náhoda* (*Przypadek*, rež. Krzysztof Kieslowski, Polsko, 1987).
22. *Na Hromnice o den více* (*Groundhog Day*, rež. Harold Ramis, USA, 1993).
23. *Nashville* (rež. Robert Altman, USA, 1975).
24. *Nine Lives* (rež. Rodrigo García, USA, 2005).
25. *Občan Kane* (*Citizen Kane*, rež. Orson Welles, USA, 1941).

26. *Panna svlečená do naha svými nápadníky* (*Oh! Su-jeong*, rež. Sang-soo Hong, Jižní Korea, 2000).
27. *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (*Pulp Fiction*, rež. Quentin Tarantino, USA, 1994).
28. *Rašomon* (*Rashōmon*, rež. Akira Kurosawa, Japonsko, 1950)
29. *Slacker* (rež. Richard Linklater, USA, 1991)
30. *Spiknutí: Echelon* (*Echelon Conspiracy*, rež. Greg Marcks, USA, 2009).
31. *Šťastné konce* (*Happy Endings*, rež. Don Roos, USA, 2005)
32. *Tajuplný vlak* (*Mystery Train*, rež. Jim Jarmusch, USA/Japonsko, 1989).
33. *Zabíjení* (*The Killing*, rež. Stanley Kubrick, USA, 1956).

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *11:14*

USA, 2003, 82 min.

Režie: Greg Marcks

Scénář: Greg Marcks

Kamera: Shane Hurlbut

Střih: Dan Lebental, Richard Nord

Zvuk: John K. Adams

Hudba: Clint Mansel

Produkce: Devorah Herbert

Hrají: Henry Thomas (Jack, opilý muž), Blake Heron (Aaron), Barbara Hershey (Norma, matka Cheri), Clark Gregg (policista), Hilary Swank (Buzzy), Shawn Hatosy (Duffy), Stark Sands (Tim, mladík z dodávky), Colin Hanks (Mark, mladík z dodávky), Ben Foster (Eddie, mladík z dodávky), Patrick Swayze (Frank), Rachael Leigh Cook (Cheri), Jason Segel (Leon, záchranář), Rick Gomez (záchranář).

Literatura

1. BERG, Charles Ramírez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. *Film Criticism*. 2006, roč. 31, č. ½, s. 5–61.
2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 680 s. ISBN 978-80-7331-217-6.
3. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. 1. vydání. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, 370 s. ISBN 0-299-10174-6.
4. BORDWELL, David. *Poetics of Cinema*. Taylor and Francis Group, LLC, 2008, 499 s. ISBN 0-415-97778-9.

5. COCHRAN, Declan. 11:14, An Obscure Gem of a Movie (review). In. *devon-cornwall-film.co.uk* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.devon-cornwall-film.co.uk/2012/04/12/1114-an-obscure-gem-of-a-movie-review/>.
6. ČIHÁNKOVÁ, Lucie. Pucle se psem: Fragmentace ve filmu Amores perros [online]. Brno: 2012 [cit. 2016-10-26]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/52293/ff_b/.
7. Greg Marcks. In. *imdb.com* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm1009775/>.
8. HAIN, Milan. Několik tendencí amerického nezávislého filmu. *Film a doba*. 2011, roč. 57, č. 2–3, s. 103–112, ISSN 0015-1068.
9. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. 264 s. ISBN 978-80-210-7756-0.
10. MCGILL, Hannah. 11:14. *Sight and Sound*. Sep 2006, Vol. 16 Issue 9, s. 52–53.
11. PARSHALL, Peter F. *Altman and After: Multiple Narratives in Film*. Lanham: Scarecrow, 2012, 264 s. ISBN 978-0-8108-8507-3.
12. PETRLOVÁ, Lenka. Síťový narativ v české kinematografii od roku 1993 do současnosti. Olomouc, 2016. Diplomová práce (Mgr.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta. Dostupné z: http://theses.cz/id/k0h90y/S_ov_narativ_v_esk_kinematografii_od_roku_1993_do_sou_as.pdf.
13. SCOTT, Tobias. 11:14. In. *avclub.com* [online]. [cit. 18. 10. 2016]. Dostupné z: <http://www.avclub.com/review/1114-4386>.
14. STAIGER, Janet. Complex Narratives, An Introduction. *Film Criticism*, podzim 2006, č. 31, s. 2–4.
15. THOMPSON, Kristin. *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton 1981 (1. kapitola).
16. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 1, 36 s.

Seznam obrázků

Obrázek 1	38
Obrázek 2	38
Obrázek 3	39
Obrázek 4	39

Seznam příloh

Příloha č. 1: Seznam citovaných filmů.....	43
--	----

NÁZEV:

Princip náhody: Neoformalistická analýza filmu 11:14

AUTOR:

Kristýna Kovářová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá filmem z roku 2003 11:14 se síťovým narativem. Hlavním cílem byl popis konstrukce syžetu a jeho vztah s fabulí, dále film zařadit do kategorie dle taxonomie Charlese Ramíreze Berga a identifikovat v něm jednotlivé složky uvedené ve spise Kristin Thompson. Mimo jiné v práci vycházím z pojmů užitých ve spisech Petera F. Parshalla, Davida Bordwella nebo Janet Staiger. Pozornost je kladena také na vztahové vazby mezi jednotlivými postavami a stylistickou stránku filmu jako například předěl mezi segmenty nebo úvodní titulkovou sekvenci. V teoreticko-metodologické části také postupně uvádím několik filmů, které se svým narativem snímku 11:14 podobají. V závěru práce pojednávám o vztahu tohoto filmu k trendu síťových narativů.

KLÍČOVÁ SLOVA:

11:14, síťový narativ, Charles Ramírez Berg, Kristin Thompson

TITLE:

The Principle of Coincidence: Neoformalist Analysis of 11:14

AUTHOR:

Kristýna Kovářová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this bachelor thesis is the film entitled 11:14, released in 2003, that exemplifies a network narrative. The main objective was to analyze the construction of the inverse plot and its relationship with the story. Moreover, the goal was to place the film into the right category according to Charles Ramírez Berg's taxonomy and also to identify each individual component listed in the Kristin Thompson's texts. Additionally, the thesis applies concepts used in works of Peter F. Parshall, David Bordwell or Janet Staiger. Attention is also paid to the relational ties between individual characters and the stylistic aspects of the film. For example, the divide between single segments or the opening credits sequence. The theoretical-methodological section features several films with similar narrative style as 11:14. The conclusion then deals with the relation between this film and the general trend of network narratives.

KEYWORDS:

11:14, Network Narrative, Charles Ramírez Berg, Kristin Thompson