

Solární systém

Bc. Kateřina Nechvílová

Bakalářská práce
2012



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

nascannované zadání s. 1

nascannované zadání s. 2

*** naskenované Prohlášení str. 1***

*** naskenované Prohlášení str. 2***

ABSTRAKT

Tato práce si kladla za cíl blíže prozkoumat scénářistickou teorii Solárního systému (modelové nastavení vztahů postav vedlejších a hlavních), kterou ve své knize Story popsal americký teoretik filmu Robert McKee. Funkčnost této teorie jsem porovnávala se třemi vybranými filmy, dvěma americkými a jedním evropským.

Klíčová slova:

Scénářistika, filmová teorie, vztahy postav, hlavní postava, vedlejší postavy

ABSTRACT

This thesis aims to analyze a theory for screenwriters called Cast design (Solar system) made by an American film theorist Robert McKee. The practical functionality of this theory I wanted to prove by comparing it with three movies, one European, two Americans.

Keywords:

cast design, film theory, screenwriting

Na tomto místě bych chtěla poděkovat paní doc. Janě Janíkové za dlouhodobou podporu a trpělivé vedení při mých zřejmě stále probíhajících scénářistických začátcích.

Za totéž děkuji také panu doc. Ludovítu Labíkovi, bez něhož by má bakalářská práce ne-
vznikla, neboť mě na téma upozornil.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Také prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Solární systém vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, uvedených na seznamu, který tvoří přílohu této práce.

Datum

Podpis

Jméno a příjmení

OBSAH

Úvod.....	2
1. Drama jako střet protikladných sil.....	3
1.1 Dramatický děj.....	5
1.2 Dramatická postava.....	7
1.2.1 Hlavní postava ve vztahu k postavám vedlejším.....	10
2. Solární systém podle Roberta McKee.....	12
2.1 Tvorba vedlejších postav podle Roberta McKee.....	13
3. ROZBORY FILMŮ	
3.1 Terminátor II: Den zúčtování.....	16
3. 2 Evropa.....	21
3. 3 Sex, lži a video.....	27
Závěr.....	32
Použitá literatura.....	34

ÚVOD

Při psaní scénářů rozděluji příběhy na ty, které se rodí plynule skoro samy, a na ty, jejichž děj musím násilím tlačit před sebou. Při psaní téměř vždy znám nejdřív postavu a teprve od ní se odvíjí děj. Dalo by se říct, že dramatické nastavení vztahů postav je tedy pro mě základním předpokladem k tomu, že vznikne přirozeně se rozvíjející příběh s vlastní energií.

Americký filmový teoretik a autor scénářistických příruček Robert McKee popsal ve své knize Story metodu zvanou Solární systém. Zjednodušeně řečeno jde o model práce s vedlejšími postavami vůči postavě hlavní, tedy o model rozvržení vztahů tak, aby poskytoval co nejlepší podmínky pro drama. Pokusím se v této práci tuto metodu vyložit a následně jí porovnat se třemi vybranými filmy.

1. DRAMA JAKO STŘET PROTIKLADNÝCH SIL

„Od té doby, co považujeme drama za umění, jsme si jisti, že má svá pravidla. Čím už si ale tak jisti nejsme, jaká ta pravidla přesně jsou.“

Pierre Corneille

Obecně chápeme populární význam slova dramatický jako něco, co na nás působí vzrušujícím, rozčilujícím dojmem, co tedy samo je vzrušené a bouřlivé. Z tohoto významu jednoduše vyplývá, na jakém základě stojí principy dramatičnosti. Co funguje v životě, funguje v tomto případě i v dramatu. Rozčiluje nebo vzrušuje-li nás něco, je to proto, že jde o problém. Součástí každého problému je, že ho ti, kterých se týká, mají potřebu řešit.

Chceme-li přenést divákovi zprávu o tomto problému, musíme mu nejprve nastínit, komu se stal a z čeho se vyvinul (expozice, set up). Dále bychom měli popsat, co problému způsobilo (kolize, turning point I, jemu předchází inciting incident). Problém se začíná vyvíjet a spěje do bodu, kdy už postavy, které tento problém řeší, nebudou moci situaci snést a budou muset jednat (krize, crisis, confrontation). To, co postavy udělaly, aby problém vyřešily, způsobí změnu podmínek. Než se však dozvíme, jak to celé dopadlo, může se stát, že si osud s postavami ještě pohraje a divák dostane naději na jiný konec (peripetie, turning point II), než ke kterému celé vyprávění neodvratně směřuje (katastrofa, climax). V případě, že byl příběh o problému dostatečně dramaticky odvyprávěn, prožíval divák napětí v duchu s postavami, a proto na konci pocítí očišťující úlevu (katarze).

Struktura vyprávění dramatického příběhu tedy vychází z osvědčeného modu lidského vnímání světa okolo sebe. Aristoteles vyzoroval, že drama, stejně jako život, má začátek, prostředek a konec. Jean-Luc Godard k tomu dodává, „že to ovšem nemusí vždy být v tomto pořadí.“¹

Z narativního modelu rozdělení na začátek, prostředek a konec vychází klasická hollywoodská trojaktová struktura. Dalo by se říct, že jde o způsob, jak členit příběh, aby měl divák důvod držet pozornost a sledovat příběh (ideálně se zatajeným dechem, jak to dopadne) až do konce. V Čechách je díky překladu knihy Jak napsat dobrý scénář neznámějším analyzátořem tohoto proporčního rozvržení dramatu scénárista Syd Field. Ten tvrdí, že na tomto vyprávěcím principu stojí i slavné „antinarativní“ dílo Loni v Marienbadu.²

Drama (v jeho širším slova smyslu) vždy sleduje problém. Ideální půdu pro vznik problému skýtá konflikt. Konflikt vzniká, střetnou-li se protikladné síly, mezi nimiž se vytvoří napětí. Čím vyváženější síly proti sobě stojí a čím akutněji si situace říká o své vyřešení,

tím silnější je drama. Zjednodušíme-li tedy toto tvrzení, můžeme říct, že vzniku dramatu prospívají protiklady.

Postavy, které se v této situaci proti sobě stojících sil (dramatické situaci) vyskytly, nazýváme dramatické postavy. Jednotlivé, vzájemně na sebe navazující, vzájemně ze sebe vycházející a vzájemně se ovlivňující dramatické situace tvoří dohromady dramatický děj.

Téměř každý současný text zabývající se dramatem se zmiňuje o starověkém sporu, co je důležitější, jestli dramatický děj, a nebo dramatická postava.³ Většina těchto textů se shoduje na nesmyslnosti této pře. Dramatický děj a dramatická postava jsou totiž dvě složky dramatického útvaru, které fungují ve vzájemné závislosti a to natolik, že jedna tvoří a zpětně ovlivňuje druhou. Postava generuje děj a děj se neobejde bez postav.

Toto dilema vzniká často v případě, kdy autor dramatu začíná psát. Většinou buď totiž stvoří první děj, nebo postavy. Dramatu ale neprospívá, pokouší-li se ho někdo usměrnit dogmatickými pravidly. Proto v současnosti panuje názor, že záleží na každém autorovi, kde a jak se rozhodne začít.

1.1 DRAMATICKÝ DĚJ

Už z významu slova děj vyplývá, že se v dramatu vždy něco odehrává (děje se). Nic se ale neodehraje samo. Někdo musí tento děj způsobovat. A ten, kdo děj způsobuje, je jednající dramatická postava. Můžeme tedy říct, že dramatický děj je založen na jednání. Jednání postav by mělo být sjednoceno jednou ideou, tedy vše by mělo, i když to divák nejprve nevidí, směřovat k jednomu cíli.

Aby mohlo jednání postav fungovat dramaticky, měly by se v dramatu vyskytovat nejméně dvě a měly by spolu být v nějakém vztahu (postavu ovšem může zastupovat i zvíře nebo předmět). Postavy v dramatu na sebe vzájemně reagují, zaujímají vůči sobě stanoviska a mají své touhy, nejlépe vzájemně neslučitelné, z čehož potom vzniká mezi nimi napětí. Každá postava jedná na základě své motivace. Tyto motivace mohou být vědomé i nevědomé.

Karel Zich⁴ popisuje jednání jako systém akcí a reakcí. Dále tvrdí, že termín reakce vyjadřuje přesněji, že jednání nemusí být vždy nesouhlasné a přesto může mít výrazný dramatický účinek. Na třech typech vzájemných vztahů mezi dvěma postavami zpochybňuje dojem, že drama musí být vždy založeno jen na sporu, boji nebo konfliktu.

Tyto tři typy vztahů jsou:

1. typem je podvolení, kdy postava 2 se stává vykonavatelem vůle postavy 1 nebo přímo jejím spojencem.
2. typem je, když Postava 2 klade odpor postavě 1 a vzpírá se jí.
3. typem je spor dvou protivníků, kdy postavy 1 a 2 stojí proti sobě v konfliktu.

Zich dále říká, že tyto typy vztahů nejsou v rámci jednoho dramatu stálé. Naopak vývoj dramatického vyprávění často stojí právě na proměnách jednoho typu v druhý. V rámci delšího útvaru napomáhá dramaturgickému členění přelévání energií mezi postavami (např. střídání dominance).

Vzájemné vztahy postav a jejich proměny, na základě nichž jednají, tedy dávají vzniknout ději. Dalo by se říct, že dobrá volba postav a plodné nastavení vztahů mezi nimi dokáže položit skvělé základy pro skoro samo od sebe se přirozeně vyvíjející drama.

1.2 DRAMATICKÁ POSTAVA

Sledujeme-li dobře udělaný film, vnímáme většinou postavu jako skutečného člověka. Ve chvíli, kdy se podaří, aby se divák vcítil do postavy, postava ožívá.

Ve skutečnosti ale scénárista s největší pravděpodobností tvořil dramatickou postavu jako metaforu nebo podobenství pro určitou lidskou povahu, kterou zná ze svého okolí nebo jí s pomocí své fantazie nakombinoval z vlastností svých či u jiných lidí vyzorovaných. Vzhledem k tomu, že scénárista ve svém scénáři tvoří vlastní svět, za který je zodpovědný a který má svá určitá pravidla, měl by i své postavy velmi dobře znát a rozumět jejich jednání. Co autor, to odlišný přístup a názor na to, jak postava vzniká.

Chceme-li se však pokusit o analýzu procesu vzniku dramatické postavy, pomůže nám pro začátek, když se na problém podíváme z co nejjednoduššího možného úhlu.

Jan Císař píše, že „dramatická postava není poznatelná ani uchopitelná mimo rámec dramatického děje. Ona mimo děj totiž neexistuje.“⁵

U skutečného člověka si nemůžeme být jisti nikdy ničím. Často se stane, že když máme pocit, že někoho známe, udělá něco, co bychom od něho nikdy nečekali. Autor by své postavy chápat měl. Jak říká Robert McKee: „Postavu Ricka Blaina z Casablancy znám mnohem lépe než sám sebe.“⁶

Toto McKeeho tvrzení kontrastuje s teorií Andrew Hortona, který naopak scénáristům radí, aby se vyvarovali tomuto jasnému přístupu k postavě. Jeho rada zní: „ponechte své postavě nějaká tajemství a bude působit o to živěji“.⁷

MOTIVACE

Nejlépe lze člověka i postavu a její jednání pochopit skrze motivace. Postavu k jednání motivuje touha. Touha je to, co jí žene dopředu a tím pádem posouvá děj příběhu. I naše životy pohání touhy. Po něčem toužíme vědomě a po něčem nevědomě. Během života se naše cíle a tužby mění. Některé vydrží celý život a některé trvají vteřinu. Často se také stane, že toužíme po věcech, které se vzájemně vylučují. Někdy toužíme po něčem, co je v rozporu s našimi zásadami. Toužíme-li po dvou protikladných věcech, ocitáme se před volbou. Máme dilema.

DILEMA

Má-li postava dilema, stává se z ní rázem velmi jednoduše postava dramatická. V nejklaasičtějším pojetí dramatu by se dalo říct, že drama pramení ze střetu protichůdných sil. Působí-li na postavu protikladné tlaky a tyto tlaky se stupňují, drama graduje, až dospívá do

bodu krize. Situace se stala natolik nesnesitelnou, že se postava musí rozhodnout. Toto rozhodnutí pod tlakem pak odhalí skutečný charakter postavy.

CHARAKTERISTIKA

Postava se stává postavou, nese-li v sobě koktejl vlastností, které ji odlišují a činí ji jedinečnou a zapamatovatelnou.

Schválně jsem tento bod nechala až sem, protože přestože se charakteristika postav týká především expoziční části dramatu, neobejdeme se při ní bez toho, abychom si ujasnili motivace a dilemata. Na začátku bychom měli vědět, kam postava směřuje a jakou otázku si divák bude klást, například: „Dokáže největší strašpytel na světě, který navíc věří v Boha, vykrást banku, když jde o jediný způsob, jak získat peníze na životně důležitou operaci své milované ženy?“

Někdy se začátečníkům při psaní stává (aspoň mně se to stávalo často), že se v polovině zastaví, protože prostě nevědí, jak dál. Neví totiž, kam jejich příběh směřoval. Woody Allen k tomu jednou poznamenal: „Dramatici radí, že při psaní je lépe postupovat odzadu. Tak jsem to zkusil a vyšla mi hra bez začátku.“⁸

Charakteristika postav se obecně dělí na vnější a vnitřní. Opět zde nelze říct, zda je lepší postupovat od vzhledu k jádru charakteru nebo naopak, protože vše spolu vzájemně souvisí.

Zjednodušeně se dá říct, že skutečný charakter se skrývá za maskou, kterou si postava (podobně jako to dělají skuteční lidé v životě) nasazuje. Tato maska slouží jak lidem, tak postavám stejným způsobem. Schovávají se za ni, aby nebyli v běžné komunikaci příliš zranitelní, a aby se svému okolí příliš neodhalovali (jak moc se skrývají záleží na typu charakteru). V životě se pak lidem stává, že si jako obranný systém vytvoří ve svém chování návyky, které neplynou čistě z jejich charakteru, ale u kterých si ověřili, že jim pomáhají fungovat ve společnosti. Jak už bylo výše řečeno, jaká postava ve skutečnosti je, poznáme nejlépe ve chvíli, kdy ji vystavíme silné krizové situaci.

Charakterizujeme-li v rámci jednoho dramatického útvaru postavu, je to vždy ve vztahu k jejímu okolí. Jiný druh vyznění dostaneme, zasadíme-li postavu do prostředí přirozeného, a jinak postavu formujeme, postavíme-li ji do prostředí, které je pro ni nepřirozené.

JEDNÁNÍ

Dramatickou postavu ideálně charakterizuje její jednání. Opět platí, že jedná-li rozporuplně, ať už v rozporu sama se sebou nebo v rozporu s okolím, situace se dramatizuje.

Postavu vždy vnímáme v kontextu jejího okolí, podobně jako i sami sebe většinou vnímáme v určitém omezeném kontextu. Autor má při tvorbě dramatu v rukou, do jakého kontextu postavu zasadí. Záleží na něm, jakými dalšími postavami ji obklopí, jak bude hlavní postava vůči vedlejším jednat a jak ony budou reagovat nebo naopak.

1.2.1 HLAVNÍ POSTAVA VE VZTAHU K POSTAVÁM VEDLEJŠÍM

Antoine de Saint - Exupéry definoval člověka jako „klubko vztahů“. 9

Hlavního hrdinu obklopují vedlejší postavy, vůči nimž, jak už bylo řečeno, hlavní hrdina dostává možnost se projevit. Vzájemné chování postav tvoří děj a postavy jsou zpětně dějem formovány a ovlivňovány. Vedlejší postavy, které zvolíme, nám vlastně utvářejí postavu hlavní. Dokonce i když nefigurují v místní, časové ani dějové jednotě, vyskytují-li se v jednom dramatickém útvaru, divák je dost pravděpodobně bude vnímat v juxtapozici.

Na zajímavý typ juxtapozice dějových linek upozorňuje Michael Tierno.¹⁰ Ve filmu *Sama Mendese* Americká krása popisuje vzájemné působení linky otce, který prožívá krizi středního věku a dcery, která právě poznává první lásku. Právě díky jemnému a opatrnému vyobrazení čistoty první lásky v lince dcery si o to silněji jako diváci uvědomujeme, co by chtěl otec zpět (mládí a lásku) a co už je pro něho nevyhnutelně pryč.

Jan Císař píše, že „postavy mohou být samy sobě ztělesněním některých svých osobnostních stránek. Například Hamlet se stává pro svého strýce, nového krále Claudia nesnesitelným vnitřním problémem. Spoluutváří stav jeho duše, jenž jej nutí k rozhodování, jak se s ním vyrovnat. Hamlet je vlastně ztělesněním špatného svědomí Claudia. Neustále mu svým truchlením připomíná jeho strašný čin.“¹¹

Tentýž příběh také lze sledovat z mnoha různých perspektiv, každá může přinést úplně nové vyznění a každá bude správná. Dalo by se říct, že postava sama o sobě neexistuje. Existují pouze informace, které nám o ní podává její autor. To, co nám autor prostřednictvím scénáře nesdělí, to neexistuje.

Je dobré mít na paměti, že nikdy není možné přidat nebo ubrat cokoli z příběhu bez toho, aby to nezměnilo vyznění všeho ostatního. Aspoň v dramatu to tak platí určitě. Nic by se v něm tedy nemělo vyskytovat zbytečně a bezúčelně.

Všemy těmito úvahami, i když jsem občas odbočovala, jsem se snažila směřovat k jednomu cíli (stejně jako to radí dramatické příručky). Nahlížíme-li v rámci zjednodušení všechna dramata prizmatem jednoho paradigmatu, můžeme také přijmout existenci modelu práce s hlavní postavou vůči postavám vedlejším. Jeden takový model nabízí ve své knize *Story* americký autor Robert McKee. Pojmenoval tento model Solární systém

2. SOLÁRNÍ SYSTÉM PODLE ROBERTA MCKEE

Michail Bachtin ve své teorii karnevalu¹² přirovnává postavu ke sboru. Postava podle „nepřívá“ jedním sólovým hlasem, ale sborem hlasů, které se různě mění a střídají podle toho, jakou zrovna zpívají píseň. Bachtinovy teorie postavy reprezentují evropský model vnímání dramatu, který je mnohem uvolněnější a k práci s dramatem přistupuje intuitivněji.

Američtí autoři scénaristických příruček a návodů tíhnou mnohem častěji ke schematičnosti. Pro začátečníka je ale podle mě mnohem snazší se v principech dramatu zorientovat právě s jejich pomocí.

Robert McKee píše, že pokud chceme vytvořit postavu co nejvíc připomínající skutečný lidský charakter, musí být mnohorozměrná. To znamená, že musí v sobě nést protichůdné touhy a vlastnosti (výše popsany princip dramatičnosti). Z této protichůdnosti vzniká vnitřní konflikt a konflikt nese drama.

Shakespearovy postavy jsou touto mnohorozměrností pověstné, a právě proto jsou v každé době funkční. Jejich lidská dilemata, přestože se odehrávají na královském dvoře, jsou do dnešní doby skvěle přenesitelná. Vlastnosti jako touha po moci, touha po pomstě, pýcha, žárlivost a následný boj s vlastním svědomím nemohou být v jakékoli době divákovi cizí. Například Mackbeth. V rovnocenném poměru v sobě nese ctižádostivost, ambici být velkým panovníkem i vžité či vrozené morální hodnoty. Rozhodne-li se tedy spáchat zločin, aby dosáhl svého cíle (získat trůn), jeho svědomí ho pronásleduje tak dlouho, až přijde o rozum. Nedokáže se se svou vinou vyrovnat. Z této protichůdnosti pramení jeho lidskost a vzbuzuje v divákovi empatii.

Za nejkomplexněji napsaný charakter všech dob je považován Hamlet. Projevuje se jednou citlivě a něžně, jindy skoro jako sadista. Jednou je odvážný, jindy zbabělý. Jednou je klidný a opatrný, jindy jedná zbrkle. Jednou je sebelítostivý, jindy pyšný, jednou vtipný, jednou smutný. A nejsme náhodou všichni schopni nacházet v sobě takto protikladné vlastnosti? Protikladnost a rozporuplnost je to, co v sobě nese drama i život a přitahuje divákovou pozornost.

2.1 TVORBA VEDLEJŠÍCH POSTAV PODLE ROBERTA MCKEE

Charakter postavy určuje její jednání a postava jedná ve vztahu k postavám ostatním. Hlavnímu hrdinovi tedy mimo jiné slouží vedlejší postavy k tomu, aby ukázal, jaký je. McKeeho teorie tedy směřuje k tvrzení, že podle toho, jakého chceme mít hlavního hrdinu, volíme vlastnosti postav vedlejších.

McKee si představuje uspořádání charakterů vedlejších postav vůči postavě hlavní podobně jako solární systém. Tak, jako sluneční soustavě vévodí slunce a všechny ostatní planety

fungují ve vztahu k němu, podobně všechny vedlejší postavy ve scénáři fungují ve vztahu k hlavnímu hrdinovi. A nejen ve vztahu k němu, důležitou vlastností sluneční soustavy je, že v ní vše souvisí se vším.

Představme si tedy, že v centru soustavy je protagonista jako slunce a vedlejší postavy jsou planety umístěné na oběžné dráze, které popřípadě též obíhají jejich satelitní planety. Vychýlí-li se jedna planeta ze své dráhy, dojde ke změně v celém systému.

Jak jsem psala výše, pro vytvoření vnitřního napětí potřebujeme, aby protagonista měl několik protichůdných vlastností. Vedlejší postavy jako dvě proti sobě stojící planety nám pomohou vytvořit schéma, kdy hrdina na každou z nich reaguje opačným způsobem. A to, kolik takových proti sobě stojících planetek vytvoříme, záleží na potřebě scénáře.

Robert McKee uvádí příklad tohoto systému na filmu Terminátor. Představme si tedy dvě vedlejší postavy A a C jako dvě planety stojící na oběžné dráze okolo protagonisty proti sobě. Charakter A vzbuzuje v protagonistovi smutek a cynismus, zatímco k charakteru C se chová optimisticky a zábavně. Zatímco charakteru B se nebojí a naopak s ním soucítí, z charakteru D má strach a dokáže k němu být krutý. Tlaky vyvozované vedlejšími postavami na postavu hlavní jsou tedy protichůdné.

Počet vedlejších postav a protikladných postojů k nim závisí hlavně na rozsahu a typu scénáře. Přestože vedlejší postavy jsou tu podle McKeeho hlavně od toho, aby dobře posloužily protagonistovi v jeho projevu nebo ovlivňovaly děj, měly by také být komplexní. Každá by v sobě měla obsahovat alespoň dvě protikladné vlastnosti, popřípadě také mít své další satelitní postavy, ve vztahu k nimž se může projevit.

Terminátor má například svou lidskou stránku, přestože je stroj. Kdyby byl jen strojem, nikoho by zdaleka tolik nazajímal. Nemohli bychom napjatě očekávat, která stránka u něho nakonec převládne.

Nesnažím se však zde tvrdit, že by postava ze scénáře měla mít vždy ke každému jednomu člověku stálý a neměnný postoj. Stejně tak, jako vztah člověka k jinému člověku prochází určitými fázemi a mění se, tak se mění i vztahy mezi postavami. Pokud se k někomu zachováme jinak, než je od nás na to zvyklý, má to pravděpodobně příčinu ve změně v našich jiných okolních vztazích. A změna v jednom vztahu pravděpodobně ovlivní i vztahy ostatní. McKeeho připodobnění soustavy vztahů ve scénáři k solárnímu systému nám pomáhá si tyto souvislosti lépe uvědomovat.

Můžeme být například ve vztahu k někomu dominantní a přijde situace, kdy se nám přihodí něco, co nám velmi sníží sebevědomí. Naše dominance i ve vztahu k jiným postavám je rázem pryč, a nebo, což bývá neméně časté, vylijeme si vztek na někom, kdo se nedokáže bránit. Naopak stane-li se nám, že se nám něco podaří, jsme potom často sebevědomější i v ostatním jednání. Každá změna má svou příčinu a svůj dopad.

Přelévání dominance mezi postavami souvisí se solárním systémem a je to věc, která pomáhá scénáři působit plastičtěji. Je součástí vývoje postav a opět vychází z protikladů. V dobrém dramatu vystává tento princip většinou sám od sebe.

Prostředí, ve kterém se protagonista nachází, nám také slouží k jeho charakterizaci. Je v souladu se svým prostředím, nachází se mezi sobě podobnými, nebo se vyskytl někde, kde mu nikdo nerozumí? Umístit postavu do protikladného prostředí je také jeden ze způsobů, jak budovat drama.

Při práci s vedlejšími postavami je důležité si uvědomit, že vytvoříme-li komplexní vedlejší postavu, neměla by to být postava epizodní, která se ve scénáři vyskytne jen jednou. Věnujeme-li jí totiž pozornost, necháme-li diváka, aby ho zaujala, aby si jí zapamatoval, nemůžeme ho potom zklamat tím, že se postava do děje už nevrátí. Mohlo by se stát, že divák pocítí, že něco není v pořádku a třeba ani sám nebude vědět, co to je. Ze stejného důvodu není obvyklé obsazovat do epizodních rolí slavné herce, protože divák bude stále čekat, kdy se na plátno vrátí.

Přirovnání postavy a jejího okolí k modelu sluneční soustavy podle mě má několik výhod: Pomáhá nám vnímat postavy v příběhu jako jeden organismus, v němž jednotlivé složky na sobě závisí a vzájemně se ovlivňují. Nelze je od sebe bez následků oddělit. Každá složka zde má svou funkci. Přistoupíme-li na model proti sobě stojících planetek, jež vyvozují protikladné dramatické tlaky, pomůže nám tento systém snadno vytvořit modelovou dramatickou situaci. Umístíme-li do jednoho děje kněze a prostitutku, například může jít o jejich milostné vzplanutí, bude děj rozhodně dramatičtější, než budeme-li vyprávět příběh dvou mladých lidí z dobré rodiny, kteří se zamilovali a nyní chystají svatbu, ve které jim nic nebrání (neobjeví-li se ovšem nějaký skrytý problém).

Solární systém nám pomáhá si uvědomit, jak důležitá je při vzniku dramatu volba jednotlivých postav. Zkusím uvést příklad. Naše hlavní postava se bude jmenovat Mirka. Mirka žije na vesnici s nemocnou matkou. Chodí do práce, která jí nebaví. Má přítele Radka, který si stále stěžuje, že se mu na vesnici nelíbí. Chtěl by odejít do města, ale Mirka má strach

nechat matku samotnou, protože by to nezvládla. Ve chvíli, kdy Radek přijde o práci, se odchod do města stává jeho jedinou možností. Ve vztahu k Mirce je Radek velmi dominantní. Mirka ho doteď vždy poslouchala, a tak, když Radek zavelí, že se odchází, submisivní Mirka si netroufá odporovat. Bojí se, že by Radka ztratila. Když tuto zprávu jde oznámit matce, zjistí, že se jí velmi přitížilo. Doktoři Mirce řeknou, že matka už si bez ní neporadí. Podle prognózy jí navíc už nezbývá moc času.

Ve vztahu k matce je Mirka dominantní, matka je na ní závislá. V průběhu filmu se dozvíme, že otec Mirky byl násilník a obě mlátil. Mirka dává vše za vinu matce, vyčítá jí, že se otci nedokázala postavit. Na druhou stranu se o ní ale vzorně stará. Matka se také nechová ideálně, často Mirce dává najevo, že na lepší práci nemá a říká jí, ať si nemyslí, že na ní ve městě čeká nějaké štěstí. Možná má pravdu. Navíc Radek občas projevuje násilnické sklonky, možná, že Mirku mlátí stejně jako její otec, ale ona to nechce přiznat.

Další postavou je Mirčin kolega v práci Rudolf. Rudolf Mirku tajně miluje, tedy tak tajně, že si toho všiml už každý. Rudolf je strašně hodný a pozorný, ale Mirka ho nemiluje. Aniž by chtěla, chová se k němu často bezohledně, přehlíživě a krutě. Často se o něm baví se svou kamarádkou Jitkou. Jitka stále radí Mirce, aby opustila Radka a vzala si Rudolfa (později zjistíme, že je to proto, že Jitka Radka miluje). S Jitkou je Mirka nejvíc sama sebou, věří jí (zde nám může vzniknout situace, kdy divák ví víc než postava, což je scénářistický postup, který pomáhá diváka vtáhnout do děje.)

Toto nastavení nám nabízí mnoho možností, jak by se mohl děj dále vyvíjet. Podstatné ale je, že postavy působí živoucím dojmem. Je to proto, že zastávají protichůdné postoje (jsou v konfliktu) a mají svá dilemata.

Mirka má obrovské dilema. Má jít za svým přítelem, kterého miluje a začít s ním lepší život ve městě, kde je „mnohem více možností“? Nebo by měla zůstat s matkou, která jinak skončí někde v ústavu?

Model solárního systému jsem se pokusila srovnat se třemi vybranými filmy.

3. ROZBORY FILMŮ:

TERMINÁTOR II: DEN ZÚČTOVÁNÍ

Režie: James Cameron

Terminátor je sci-fi příběh o tom, že si lidé neumí vážít toho, co mají. Neustále chtějí víc a blíží se tak ke své zkáze, aniž by si to uvědomovali. Zároveň ale film nese poselství o tom, že rozhodně není pozdě a i kdybychom si mysleli, že je, nic to neznamena. „Osud neexistuje, jen takový, jaký si sami uděláme.“ A navíc, naše vnímání času je velmi relativní.

Čím to je, že divák přistoupí na pravidla scénáristovy hry, kde nejen, že postavy cestují v čase, ale hlavně mají možnost v minulosti změnit budoucnost (čímž vlastně naše vnímání

času popírají)? Realisticky vykreslenými dramatickými postavami, které nás dějem provázejí a které nás strhnou. Mají-li postavy lidsky pochopitelné motivace, nezáleží na tom, v jakém světě se pohybují.

JOHN CONNOR

Hlavní postava. Ve chvíli, kdy začínáme sledovat příběh, žije v pěstounské rodině, ale svých pěstounů si neváží a nerespektuje je. Neváží si ale ani vlastní matky, protože „je blázen“. Má tedy sklony věřit jen sám sobě.

Změna (inciting incident) přichází ve chvíli, kdy se John setkává s Terminátorem a zjišťuje, že mu matka nelhala a že do blázince nepatří (turning point I). Od té chvíle má před sebou jasný cíl, nejprve zachránit matku z nebezpečí, posléze zabránit matce v zabití. Mohli bychom ale říci, že jeho cíle jsou sjednoceny touhou po vlastní rodině.

Od začátku Johna pronásledují dva terminátoři a my nevíme, který ho chce zabít a který chránit. (mohli bychom ale mít blíž k tomu si myslet, že Terminátor jde Johna zabít, protože to tak bylo v minulém díle a protože nevíme, že byl přeprogramován). Napětí a zájem o Johna zde nejprve vzniká hlavně ze strachu o něj.

TERMINÁTOR MODEL 101

Proč s ním sympatizujeme od začátku, i když víme z minulého dílu, že je to stroj na zabíjení? Čím si nás jeho postava získá?

Srovnáme-li jeho příchod do děje s příchodem T1000, jsou Terminátorovy akce mnohem vtipnější a živější. On sám od začátku mluví, když se rozjíždí na motorce, tak s hudbou v zádech. T1000 je naproti tomu hned při příchodu vykreslen mnohem temněji, už v první minutě zabije člověka. Nemluví, je chladný a situace s ním probíhají bez jediného vtipu. Naše sympatie má tedy jasně Terminátor.

Terminátor je spíš hrdina. Do světa přišel jako někdo, kdo se nebojí grázlů a pro koho nic není problém. Když přijde nahý do hospody, místní se mu posmívají. Brzy je ale smích přechází.

Všichni bychom to rádi natřeli takovým grázlům, kteří se nám někdy posmívali, ale my jsme se jim nemohli postavit tak, jako to umí Terminátor. (psychologický efekt, který na nás zafunguje, Terminátor je nám tím sympatický).

Ve 47. minutě filmu začíná proměna Terminátora 101 v člověka. Je naprogramován tak, aby poslouchal Johnovy rozkazy. Když mu tedy John řekne, že odteď přestává být Terminátorem a že už nesmí zabíjet lidi, získává jeho postava výrazný vnitřní rozpor. Zhruba v polovině navíc řekne Terminátor Johnovi, že jeho čip má schopnost se učit. Svěří se, že když jsou terminátoři vypouštěni do akce, nastaví je na určitý program. To pro Johna znamená, že když Terminátora resetuje, nastavení se smaže a Terminátor se může začít učit lidskosti. Jeho proměna v člověka graduje.

V bodě znovuoživení Terminátora se Sára a John neshodují. John už si stihl Terminátora oblíbit, považuje ho za svého přítele (rozhodl se stroji věřit), Sára mu nevěří, vidí v něm pouze stroj. Nakonec ale rozhodne John (opět posouvá děj, vždy rozhoduje, co se bude dít). Postupně začíná vyvstávat nová otázka: nemohli by tito tři náhodou tvořit rodinu?

Střídání ideí a protiideí

Robert Mckee popsal v knize Story také jev, kterému říká „střídání ideí a protiideí“. Jde většinou o dvě perspektivy pohledu na hlavní téma, které se během filmu dynamicky střídají a výrazně pomáhají dramtizaci děje.

V Terminátorovi je tento princip velmi dobře patrný: hned po resetování se začíná balancovat idea záchrany lidstva. Terminátor říká: „vy lidé máte v povaze sebezničení“, John učí Terminátora být jako člověk, ale je to opravdu lepší, než být stroj?

Na to se ocitáme u Dysonových, u rodiny výrobce Skynetu, samostatně myslícího počítače, který je původcem vzpoury strojů. Zde promlouvá protiidea ústy Dysonovy manželky: „ta bedna tě nemiluje tolik jako tvá rodina“.

Střídání idey a protiidey se ztělesňuje i v postavě Terminátora (paradoxně si Sára i John Terminátora váží i pro vlastnosti, které plynou z toho, že je stroj, přesto se ho pokoušejí naučit být jako člověk).

Následuje oddychová scéna, odhalování minulosti Johna a Sáry, zde si opět potvrzujeme podsunutý nápad, že Terminátor by mohl být ideálním otcem pro Johna. Sára se dívá na Terminátora a myslí si: „Terminátor tu pro něj vždycky bude, neselže, neopije se, neuhodí ho“. Sára si uvědomuje spolehlivost a oddanost strojů. „Terminátor klidně zemře, aby ho ochránil. V tomto šíleném světě on je jediná rozumná volba“.

V dalším záběru Sára sleduje rodiče s malým dítětem, z čehož plyne, že by si také přála úplnou rodinu a klid. Na to se ovšem stříhem přenášíme do záběru, kde Sára stojí za plotem a sleduje idylku na dětském hřišti, následuje výbuch. To Sáru vytrhne z letargie a ona si uvědomí, že musí ve svém úkolu pokračovat. Za plotem křičí sama na sebe, ale neslyší se, a neslyší ji ani ostatní na hřišti. (varování, že lidstvo je slepé k náznakům, která příroda vysílá. Lidstvo přestalo naslouchat svému vnitřnímu hlasu.) Vše se ještě dá změnit, protože „osud neexistuje. Jen takový, jaký si uděláme.“

Sára vyráží zabít Milese Dysona a John s Terminátorem se jí vydávají zastavit. John chce situaci řešit jinak než radikálním násilím. Nejdůležitější jsou podle něho mezilidské vztahy a láska. Johnovi se podaří matce v činu zabránit.

I z postavy Dysona plyne v tuto chvíli určité napětí, přestože vidíme, jak loajálně se chová, a že chce předejít katastrofě, přeci jen si také pamatujeme, jak moc pro něho projekt znamenal. Dyson je při této akci postřelen policií a umírá. Vystává další paradox, tentýž člověk, který měl na svědomí katastrofu nyní nechává vybuchnout laboratoř, ve které vše začalo a ještě varuje policisty, aby stihli utéct.

Nakonec je T 1000 zničen, laboratoř vyhozená do povětří, ale zbyl ještě jeden čip. Ten v Terminátorovi. A on, John i Sára vědí, že je potřeba čipy ze světa vymýt, jinak hrozí jejich zneužití. Terminátor tedy skáče do tavicí nádrže (ale pochopil, proč John pláče, stal se napůl člověkem.)

Princip zjednodušování citů a prožitků postav funguje tak, že když jsou jasné motivace postav a základní modelové situace, ve kterých se ocitají, je pro diváka mnohem snazší se s nimi ztotožnit buď díky soucitu, nebo díky tomu, že principiálně zažili něco podobného.

T1000

Terminátor T1000 nemá žádný podobný rozpor jako terminátor 101. Je naprogramovaný k zabíjení a k dosažení svého cíle. Jde o zdokonalený typ 101. Ve třicáté první minutě zjišťujeme, jak jsou rozdané karty, který Terminátor je zlý a který hodný.

SARAH CONNOROVÁ

V minulém díle hlavní hrdinka, nyní vypravěčka. Expozice Sáry začíná v blázinci. My (diváci) víme, že Sára není blázen. Tím pádem jí okamžitě fandíme proti doktorům. Navíc její dramatická situace dobře funguje vzhledem k tomu, že ti, kteří jí nevěří, jsou sami proti sobě. Katastrofa postihne většinu lidstva, ona se jí snaží zabránit. (opět divák ví víc než postava)

Sára má v rukou osudy většiny lidí na zemi (představa, Sára stojí za plotem a sleduje idylku na dětském hřišti, kde nikdo žádnou hrozbu netuší) Sára popisuje kataklyzmatické vize. Kdykoli se dostanou John, Terminátoři nebo Sára do kontaktu s obyčejnými lidmi, říká si divák: „Kdybyste jen tušili, kdybyste jen věděli...že jde vlastně i o váš osud.“

Dr. SILBERMAN

Starý doktor, který na začátku brání Sáře uniknout z blázince, aby mohla bojovat za ochranu lidstva a svého syna. Cynický a nedůvěřivý.

MILES DYSON

Zapálený do své práce, milující rodinu. Manželka mu často vyčítá, že se nevěnuje rodině na úkor výzkumu počítačů (zde se též objevuje princip rozporu počítač nebo člověk.) Když se Dyson dozví, co jeho výzkum později způsobí, rozhodne se vše zničit.

John a jeho vztahy k vedlejším postavám:**John a Janelle a Todd**

Janelle a Todd jsou pěstouni. Vůči nim se John projevuje jako nevychovaný spratek. Je drzý a neposlušný.

John a jeho kamarád

K němu je John přátelský, přes něho vidíme, že John je vlastně milý kluk, který měl složitý život a teď je v pubertě. S kamarádem se dělí o peníze a vypráví mu, jaká byla jeho máma. Také nám poslouží jako postava, které John vypráví o tom, že „jeho máma je cvok, že je vyřízená“ (z čehož poznáme, že jí nevěří). A z toho rozporu plyne jeho nedůvěra k okolnímu světu. To, v čem vyrůstal, to, v čem ho matka vychovávala, se ukázalo jako výmysl. Johnovo chování k Janelle a k Toddovi versus jeho chování ke kamarádovi působí rozporně, což je jeden z prvních malých rozporů v jeho postavě (jeden z prvních malých důvodů, proč John nás, diváky, zajímá).

John a Terminátor

K němu je John nejprve velmi nedůvěřivý, ale potom, co pochopí, že ho nechce zabít, ale naopak chránit (a také potom, co díky němu zjistí, že jeho matka není blázen) stanou se přáteli. John v Terminátorovi hledá otce, respektuje ho a věří mu.

John a Sarah

Ke své matce se John staví jako láskyplný ochránce, zatímco matka se někdy chová zbrkle, John jí ukazuje cestu pozitivní lidskosti, cestu tolerance a nenásilí. Zatímco vůči Terminátorovi se chová s úctou, k matce se staví spíš dominantně.

EVROPA

Režie: Lars von Trier

Evropa je film o dobru a zlu v lidech. O tom, jestli má smysl lidem odpouštět a jestli má smysl dobro v lidech hledat.

LEO KESSLER

Leo je hlavní hrdina s jasným vědomým cílem. Po velkou část děje je Leo pouze loutkou v rukou postav vedlejších, ale na konci se manipulaci vzpeře.

Přijíždí do Německa, těsně po druhé světové válce s krásným humanistickým ideálem. Dokázat všem, že zemi neodsuzuje, že nad lidmi v Německu neláme hůl.

Leův otec z Německa kdysi emigroval, ale zbytek rodiny zůstal. Strýc Kessler, otcův bratr, pracuje u železniční společnosti Zentropa a mladému synovci zde sehnal místo. Od počátku ho varuje, že Němci ho budou jen využívat a že se od nich ničeho dobrého nedočká, protože Američany v Německu nikdo nemá rád. Leo se však nenechává odradit, jeho idealismus všechny překvapuje, ale většinou ho považují za naivní.

Leo je od počátku jak strýcem, tak celou společností přijímán velmi nevlídně, ale na vše reaguje dobráckým úsměvem a nic jeho idealismem neotřese (až to diváka rozčiluje a čeká, kdy už se konečně Leo naštvě, což drammatizuje situaci a vtahuje diváka do děje).

Při první jízdě nočním vlakem se seznamuje s Katharinou Hartmannovou. Je to první člověk, který se zde k němu chová slušně a navíc je to krásná žena. Leo se zamiluje. Hned poté dostane pozvání do Hartmannovy rodiny na večeři, jelikož je Američan a Hartmannova rodina po válce potřebuje takové styky.

Rodina se z počátku jeví jako slušná, avšak postupně vyplouvá na povrch, že k úřzení tak obrovské společnosti jako je Zentropa nebylo možné se během války chovat apoliticky či neutrálně. Kathrin navíc Leovi přiznává, že patřila k Wervolfům¹³. Tvrdí, že se k nim přidala z revolty vůči otci. Jak Leo pochopí během pobytu v rodině, obě děti asi těžce snášejí otcovo dominantní postavení, takže se Katrinino vysvětlení zdá logické. Navíc Leo přišel, aby odpouštěl. Toto zjištění mu tedy nezabrání se do Katrin zamilovat ještě víc.

Wervolfové zneužijí Lea při práci, nevědomky se podílí na atentátu na nového starostu.

Otec Hartmann páchá sebevraždu. Nezvládne pomýšlení, že na důkaz integrity zneužil Žida, kterého nikdy předtím neviděl.

Leo stále postupně zjišťuje, že nic, ani to, co se zdálo čisté, v Německu čisté není. Nikdo není bez viny. Nikdo nepřežil válku bez toho, aby si zašpinil ruce. Všichni museli, ať už pro přežití nebo z vlastního přesvědčení, spolupracovat s nacisty.

Wervolfové ho opět kontaktují. Oznamují mu, že s ním byli při minulé akci velmi spokojeni. Když odmítá další spolupráci, k vydírání použijí Kathrin. Ani divák, ani Leo sám si není úplně jistý tím, že Kathrin opravdu už s Verwolfy nesympatizuje. Ale stejně jako Leo i divák doufá, že aspoň jedna složka zůstala neprohnulá.

Leo a Kathrin se vezmou. Prožijí líbánky, krátký čas plný štěstí, Leova láska ke Kathrin se posiluje. (celou dobu ale není úplně jasné, proč chtěla Kathrin, aby si jí Leo vzal. Aby unikla? Aby jí ochránil? Jen proto, že ho doopravdy miluje? A nebo proto, aby pro něho znamenala ještě mnohem víc, až ho budou Wervolfové znovu vydírat?)

Wervolfové žádají, aby Leo umístil do vlaku bombu a nechal jí vybuchnout. To, co Wervolfové chtějí po Leovi tentokrát, ho staví před podobnou volbu, jaké asi byla během války vystavena většina obyvatel. Přichází krize pro hlavního hrdinu. Má zvolit své osobní štěstí (tedy zachránit svou milovanou Kathrin a žít s ní potom šťastně až do smrti) a nebo jí obětovat, ale nespáchat atentát, při kterém by zemřel plný vlak lidí?

Leovu kritickou situaci nyní nahlížíme z více úhlů pohledu. „Proč vlastně chránit vlak plný lidí, když všichni jsou zrádci? Všichni se na válce podíleli, všichni Lea od počátku zneužívají...“ Na druhou stranu Leo stále neztrácí svůj idealismus. Přišel přeci ukázat Němcům, že nemá předsudky, že nevěří, že jsou všichni zkažení. Ozívá se Leovo svědomí (jako už předtím, jeho vnitřní pochody ozřejmuje hlas vypravěče.)

Bombu na poslední chvíli odmontuje. Přichází komise (samozřejmě v tuto nejnevhodnější chvíli), aby Lea přezkoušela, jak se zapracoval. Leo v tuto chvíli čeká reakci ze strany Wervolfů a co bude s Kathrin, když úkol nesplnil. Komise v čele se strýcem ho ale stále neodbytně a necitlivě pronásleduje a dožaduje se plnění úkolů, obtěžuje ho byrokratickými nesmysly. Wervolfové mu opět ukazují Kathrin. Ona je v tuhle chvíli jeho jedinou oporou. Jediným pozitivním bodem. Na scéně se objevuje velmi nepříjemný muž – cestující s arogantnímu požadavky. Do toho Lea stále stíhá otravná komise.

Za Leem přichází americký plukovník a vede ho ke Kathrin. Ta sedí v poutech sama v kupé a přiznává Leovi, že nikdy od Wervolfů ve skutečnosti neodešla. Policie zjistila, že anonymní dopisy svému otci posílala ona. Lea též pouze využívala, i když tvrdí, že ho milovala. Vysvětluje podstatu Wervolfů – vlkodlaků: v noci psala otci výhružné dopisy a ve dne toho litovala. Jako by Lars von Trier jejími ústy popisoval lidskou podstatu. Tato zpráva otřese Leovým idealismem konečně natolik, že se v něm vše zlomí. Leo bere bombu a na mostě jí odpaluje, vlak padá do řeky. Leo se utopí. V jedné ze závěrečných scén se opět objevuje pohled z druhé strany. Přestože jsme vlastně čekali, kdy už Leovi dojde trpělivost a pomstí se všem, celé společnosti, která ho využívala, najednou se nám otevírá pohled na otce plačícího nad tělem svého mrtvého syna. Jakoby nám Trier, jako divákům, ukazoval, vidíte? Jste stejní. Chtěli jste, aby to udělal, taky už vám docházela trpělivost. A podívejte, co jste způsobili. Taky jste mysleli jen sami na sebe.

Střídání ideí a protiideí

Ve filmu je opět tento princip velmi dobře pozorovatelný. V jednotlivých scénách se neustále mění Leův a i divákův postoj k jeho humanismu. Jednou si říkáme, že Leova myšlenka hledat v lidech jen to dobré je krásná a stojí za to ji prosazovat, jindy jsme konfrontováni s cynickou notou a říkáme si, že Leo na svůj idealismus doplatí.

STRÝC KESSLER

Strýc je disciplinovaný, starší, trochu zahořklý muž, na první pohled působí, jako že příchod svého synovce vnímá trošku jako zadostiučinění za křivdu, kterou cítil při odchodu svého bratra. Je vlastně pyšný, že může synovci předat své zkušenosti, ale tuto skutečnost nepřipouští ani sám sobě. Stejně jako zachází přísně sám se sebou, zachází přísně i s Leem. Zdá se ale, že pod drsnou slupkou je dobré srdce. Leo mu jeho chladné přijetí shovívavě odpouští, přijel přeci odpustit všem Němcům. Vedle svého strýce působí ale naivně. Například při scéně v autě, kdy se strýc omlouvá, že usnul, a popisuje mu, jak když se někdy ve vlaku vzbudí, neví, kam jede a která část vlaku je vepředu a která vzadu. (velmi symbolický moment, kterým strýc říká, že člověk prostě někdy ztratí pojem o tom, co je špatné a co správné). Leo mu s úsměvem odpovídá, že to udělala výhybka, že se vlak během jeho spánku otočil. Pro Lea má vše snadné a logické vysvětlení. Je ještě „zlem a temnotou světa“ nepoznamenaný.

KATHRIN HARTMANNOVÁ

Ona i její bratr vyrostli jako děti mocného muže. Zatímco Kathrinin bratr Larry, rozmazlovaný matkou, postižený vážnou nemocí, se neúčastnil války, Kathrin se rozhodla vymezit vůči otci jinak. Stala se Wervolfem. Na jednu stranu měla otce ráda, na druhou stranu mu ubližovala anonymními dopisy a hlavně tím, že stála na straně nacistů, což otec věděl a přesto jí kryl. Pro Lea v průběhu filmu fungovala jako nejpozitivnější postava. Proto, když se na konci dozví, že i ona ho po celou dobu využívala, tak ho to zlomí.

MAX HARTMANN

Max Hartmann se obklopuje lidmi, kteří vytvářejí dojem jeho bezúhonnosti. Na večeři k němu chodí kněz a plukovník Harris. Tito dva muži spolu hrají šachy a také prezentují dva odlišné pohledy na svět.

U Maxe Hartmanna by se dalo říct, že je jasný solární systém. Jeho dvě děti, z nichž jedno stojí politicky na protichůdné straně (Kathrin) a druhé (Larry) se radši úplně distancuje od veškeré politiky a jakýchkoli vyhraněných názorů vůbec. Max má paradoxně pochopení spíš pro Kathrin, kterou kryje, než pro Larryho, které považuje za slabocha a zbabělce.

Stejně tak proti sobě stojí kněz a plukovník Harris.

epizodní postavy:

děti, atentátníci

Skrze ně Leo objevuje, že zlo může očekávat i ve velmi nevinné podobě.

starosta se ženou

oběti atentátu

Židé jedoucí do Wolfstadtu

Jejich postavy zesilují dojem ze síly války, město, do kterého se vracují, skoro neexistuje

členové zkušební komise

Zvyšují tlak na Lea, když ho začínají všichni okolo štvát, přispějí k tomu, že podlehne a odvrátí se od svého idealismu o stoosmdesát stupňů.

muž s nevyčištěnými botami

Také zvyšuje nátlak, je to nejnepříjemnější cestující.

Leo a vedlejší postavy

Leo a strýc

Vůči strýci je Leo shovívavý, zdánlivě poslušný, ale přitom lehce nadřazený, strýčka považuje za starého pošetilce. Zároveň ale ve srovnání se strýcem působí navič.

Leo a Kathrin

Ve vztahu ke Kathrin je roztržitý, nervózní, potom oddaně milující a důvěřivý. Kvůli ní je nucen vzdát svůj vznešený cíl a na lidskou dobrotu rezignovat. Na Leově krizové situaci,

do které se také dostal kvůli Kathrin, je vidět další poselství. Někdy se naše osobní štěstí vylučuje se štěstím obecně vnímaným. Těžko tedy hodit, co je v životě správné.

Leo a Max

Vůči Maxovi se snaží být velmi velkorysý, neustále se snaží propagovat svou ideu odpouštění a dává na odiv svou víru, že věří tomu, že v poválečném Německu žijí i dobří lidé.

Leo a wervolfové

K nim Leo shovívavý není a také k nim jediným je velmi nedůvěřivý

SEX, LŽI A VIDEO

režie: Steven Soderbergh

Jakýmsi mottem, které pro mě z filmu vyvstává, je: „Když člověk často lže, může se mu stát, že už pak neuvěří ani sám sobě.“

Úspěšný samolibý John podvádí svou krásnou, ale upjatou a konzervativní manželku Anne s její sestrou, která je jejím pravým opakem. Johnovi situace naprosto vyhovuje a zdá se, že by mu vše mohlo procházet. Do města ale přijíždí Johnův starý přítel, který nevěru a lhaní bytostně nenávidí. Tomu se navíc nezkažená Anne velmi líbí.

Struktura filmu není typická, neboť má dvě hlavní postavy.

GRAHAM

První, pasivní hlavní hrdina (děj se tedy posouvá z iniciativy postav vedlejších), se silným vnitřním konfliktem. Svádí vnitřní boj. Graham měl asi vždy rozpor mezi „dobrým a zlým“ v sobě a navíc je trochu extrémista. O tom svědčí například to, že sloužil soukromé mše ve škole. Jeho matka je staromilecká, měla ráda tradice, ale skončila ve veřejnoprávní televizi. Graham měl dřív evidentně taky sklony k nevěře, protože někdy mluví o tom, že si s Johnem byli podobní. Jeho promiskuita a série lží s tím související ale zřejmě vyvrcholila v impotenci (nemůže mít erekci v přítomnosti cizí osoby). Anne odhalí, že jde o sebe-trest. Graham tímto způsobem sám sebe trestá za sklony k patologickému lhaní a nevěře. Tento stav Graham řeší zvláštním způsobem. Nahrává si různé ženy, jak mluví o sexu, a potom si kazety pouští a uspokojuje se u nich.

Vedlejší postavy, které ho obklopují, jakoby zastupovaly různé fáze Grahamova života, nebo spíš jeho různé postoje ke vztahům (různá alter ega). Graham je vyhořelý, apatický, bojí se závazků, nechce se usadit („Chci mít jen jeden klíč. A ne od bytu, ale od auta, abych se mohl přesouvat.“)

Jakoby tak dlouho lhal, až ztratil kontakt s pravdou. Ale hledá ho. Proto se vrací do města, kde studoval. Ubytování mu nabídne jeho starý kamarád ze studií John. S Johnem už si vůbec nerozumí, navíc se stává svědkem peripetií milostného trojúhelníku, v němž figuruje John, jeho žena Anne a její sestra Cynthia. Z této trojice si nejlépe rozumí s Anne, která řeší svou asexualitu. V tomto bodě a v tuto chvíli se oba sejdou

V tomto městě také žije jeho bývalá přítelkyně Elizabeth (jeho asi jediný čistý a delší vztah). Myslí si, že se vrátil kvůli ní. Doufá, že když se změnil a už nelže, Elizabeth ho zase bude chtít. Ke konci se od Johna dozvídá, že Elizabeth ho s ním kdysi podvedla. Hrouť se mu iluze o ideální ženě z minulosti, uvědomuje si, že nikdo není čistý a bez chyby. Rozbívá všechny natočené kazety, opravdu končí s minulostí, dosahuje tedy svého cíle. Navíc při natáčení rozhovoru s Anne prolomí svou zajetou bariéru, kdy se žen, které natáčel, nikdy nedotýkal.

Graham – Anne

Vztah dvou hlavních postav, ve kterém jedna doplňuje druhou. Graham řeší mnohem patrněji vnitřní konflikt, Anne vnější.

V Anne se sexualita asi ještě neprobudila. (Zdá se, že neměla nikdy orgasmus, možná se ani nikdy doopravdy nezamilovala.) Proto mu je ve chvíli, kdy se děj filmu odehrává, An-

ne nejbliž. Ona je pro něho šancí najít cestu zpátky. Sám k sobě a k čistotě vztahů. Zvláště když to vypadá, že mezi nimi něco vzniká.

Anne v Grahamovi probudí naději. Fascinuje ho její čistota, neposkvřenost a hlavně upřímnost. Spolu mohou začít znovu (což symbolizuje očištný déšť v poslední scéně filmu, který pomyslně smývá všechny hříchy, které byly napáchány. Ve výsledku totiž nikdo nebyl a není bez viny).

Graham – John

John ztělesňuje přesně ty vlastnosti, které na sobě Graham nesnáší. Tudíž v něm probouzí apatii a utvrzuje ho v jeho zvláštním nastaveném modu bytí (impotenci, trestu, který si Graham uděluje ze strachu, aby se v něm opět neprobudil lhář a podvodník).

Graham - Cynthia

Cynthia je zřejmě jednou z těch mnoha žen (s uvolněnou morálkou a trochu pošlapanými životními hodnotami), které Graham potkává a nahrává si jejich výpovědi. Nechává ho tedy úplně chladným. Na setkání se Cynthií vidíme, jak asi podobně probíhala předchozí natáčení rozhovorů. Sleduje jí prázdným pohledem (navíc vidíme rozdíl mezi tím, jak se chová, když nahrává Cynthii a tím, co se stane, když natáčí Anne.)

ANNE

Druhá hlavní postava, s patrným vnějším konfliktem.

Manželka Johna, sestra Cynthie. Je submisivní, starostlivá, spořádaná, konvenční a upjatá.

Anne se objevuje hned v druhém obraze, tedy se nabízí dojem, že bude nějakým příčinným osudu svedena dohromady s Grahamem. Navíc se jejich cesty hned od začátku paralelně prolínají.

Poznáváme jí ve chvíli, kdy se svěřuje svému psychoterapeutovi. Od začátku je exponována jako neurotický typ s potlačeným egem. Řeší životní prostředí a hlad v Africe, z čehož vyplývá, že asi sama nemá nijak závažné existenční potíže (což se potvrdí, funguje jako žena v domácnosti.) Také mluví o tom, že jí nebaví sex s Johnem. Jejich manželství zřejmě nefunguje. S manželem tvoří navenek spořádaný pár, jsou materiálně dobře zabezpečeni.

Anne je v domácnosti, a tudíž v podřízené roli. Je krásná a manžel jí zřejmě vnímá povrchně, jako svou ozdobu („Být šťastná není zase takové terno. Jednou jsem byla šťastná a přibrala jsem skoro deset kilo. John se mohl zbláznit.“)

Anne exponuje nejlépe kontrast jí a její sestry. Anne je prudérní, mnohem lépe si rozumí s matkou. Působí mnohem duchovnějším a povznesenějším dojmem než její sestra Cynthia. Jak zjistíme v poslední třetině filmu, nejen Cynthia se vymezuje vůči Anne, ale je to i naopak. Anne se snaží ze všech sil nechovat jako Cynthia. („to byl ten důvod, proč jsem nikdy nechtěla podvést manžela, abych nebyla stejná jako Cynthia“). Anne reaguje vždy podrážděně na sestřinu sexuální uvolněnost. Když se dozví, že Cynthia natočila s Grahamem video, pobouří jí to.

Anne - John

Vůči Johnovi je Anne submisivní, poslušná, závislá, ale také neupřímná (i když si toho není sama vědomá).

Anne – Cynthia

Anne je ve vztahu k sestře povýšená, útočná a negativní, moralizující. Na sestře nesnáší její uvolněný vztah k sexu, přitom jí ale vlastně podvědomě závidí, že není tak upjatá. Ve výsledku se Anne uleví, když se přestane tak ostře vymezovat vůči sestře. Po odhalení nevěry jde a udělá to, za co svou sestru kritizovala. Zde prochází změnou. Začíná aktivně jednat – jde sama za Grahamem, trvá na tom, že mu pomůže a oznámí Johnovi, že se s ním chce dát rozvést.

Anne – psychoterapeut

Naprosto upřímně mu popisuje své pocity.

CYNTHIE

Cynthia je nekonvenční, nezávislá a neuspořádaná.

Od dětství žárlila na svou sestru Anne, která je „krásnější, inteligentnější a vznešenější“ a navíc si lépe rozuměla s matkou. Cynthiiny vlastnosti, jako uvolněnost a výrazná sexualita, jsou tedy určitě z velké části zaviněny touhou odlišit se od matky a sestry. Zdá se, že na tomto poli našla Cynthia jedinou možnost, jak svou sestru trumfnout. („Kéž bych mohla všem říct, jak je dokonalá a krásná Anne špatná v posteli.“)

Cynthiiny motivace se zdají jasné. Spí s manželem své sestry hlavně proto, aby si komplex kompenzovala. Johna nemiluje, dává mu najevo, že jde mezi nimi jen o sex (hned potom ho vždy posílá pryč.)

Když jí Anne vypráví o Grahamovi, který v ní vzbudil zájem, Cynthia se za ním hned vypraví. Jejím hlavním cílem je kromě zvědavosti opět předhonorovat Anne. Při setkání s Grahamem si ale uvědomí, že se nechce chovat tak, jak se chová, a ukončí vztah s Johnem.

U Cynthie v baru, kde pracuje, se objevuje satelitní postava (figurka) „štamgasta“. Zřejmě reprezentuje typ mužů, se kterými je Cynthia v baru denně konfrontovaná. Tedy, že jí tolik nevádí být sexuálním objektem a poslouchat narážky a navíc i to, že si s nimi umí poradit.

Za Cynthií v baru se dvakrát zastaví i Anne. Při první návštěvě si se „štamgastem“ neumí poradit a je z jeho návrhů nespokojená, podruhé když přijde, už je po změně, začala být aktivní, našla si práci, odešla od Johna, si už si s ním poradí. To, že sestry vidíme ve stejném prostředí jako už jednou nám dává si lépe uvědomit, jak moc se Anne změnila.

JOHN

John se žije jako právník. Je pragmatik, egoista, lhář (Graham: „největší póvl na světě“). Podvádí svou ženu a svědomí ho nijak netrápí. Naopak se zdá, že mu situace vyhovuje. Ve své pozici se cítí jako „samec“. Hned v první větě, kde mluví, je to po telefonu, říká svému kamarádovi: „Když máš na ruce prstýnek, najednou můžeš mít, kterou chceš.“ U toho si se svým prstýnkem pohrává na stole, čímž vyjadřuje nedbalý postoj k manželství, které nyní vnímá jako samozřejmost.

Má krásnou, inteligentní, věrnou, spořádanou a poslušnou ženu, která se mu stará o domácnost. Ta mu vytváří zázemí a doplňuje dokonalý obrázek o úspěšném muži. Vzhledem k tomu, že má vášnivou a divokou milenku mu ani nevádí, že jim to se ženou moc nefunguje po sexuální stránce. Obě sestry mu v podstatě dávají každá něco jiného a dohromady z toho vzniká pro Johna ideální koktejl. Tedy do chvíle, než se Anne o jeho nevěře dozví (

zjištění přes předmět, Anne najde při luxování perlovou náušnici, kterou Cynthia předtím ztratila a před Anne se o tom zmínila).

John je antagonist a zároveň jediná postava, která nás za celou dobu téměř nepřekvapí. Neprojde žádnou proměnou, pouze se mu dostane trestu za jeho špatné činy. Dvakrát během filmu odkládá schůzku s klientem Kirklandem kvůli dostaveníčku se Cynthií. Na konci, potom, co ho opustila Anne, se svěřuje kolegovi, že bez ženy být může, hlavně že má práci. V tu chvíli se dozvídá, že Kirkland si už našel jiného právníka. Zlo je potrestáno.

Střídání ideí a protiideí

V tomto příběhu jde o lež, ta je ovšem mnohem snadněji definovatelná než pravda. Na začátku nevnímáme ani tolik jako důležitý zlom příjezd Grahama, ale spíš to, že se upjaté a vzorné Anne zalíbí. Ta se tím totiž pomalu začíná blížit k něčemu, co zazlíváme jejímu muži, k nevěře. Z počátku Johna trochu i chápeme, Anne působí konzervativně, zatímco její sestra Cynthia je úplný opak. Většinou se v průběhu filmu stavíme na stranu buď jedné nebo druhé sestry. Obě jsou extrémistky a ideálem tedy pro ně je, když se na konci přestanou snažit jedna od druhé co nejvíce odlišit.

Závěr

Dokud jsem se pokoušela princip solárního systému hledat ve scénářích filmů přesně v té podobě, v jaké ho McKee ve své knize *Story* popisuje, nacházela jsem ho hodně zřídka.

Teprve ve chvíli, kdy jsem ho začala chápat jako pohyblivý modelový příklad, spíš jako živý organismus než jako statické schéma, začala mi jeho existence dávat větší smysl. Zdá se mi, že solární systém poskytuje začínajícím dramatikům a scénáristům spíš perspektivu, skrze kterou si mohou přiblížit, jak funguje dramaturgie rozvržení postav a vztahů mezi nimi, než návod, kterým by se měli bezpodmínečně řídit.

Také jsem si během psaní této práce uvědomila, že solární systém nelze úplně bez následků vyjmout ze zbytku knihy a posuzovat tento princip sám za sebe. Může potom působit jako vytržený z kontextu, což skutečně je, protože přímo souvisí s dalšími principy popsanými v knize *Story*.

Užitečnost solárního systému pro psaní scénářů bych v tomto směru přirovnala k ostatním teoriím, které se zabývají dramatem. Jsou tu od toho, aby pomáhaly v orientaci. Dobré drama je jako živý organismus a nelze ho tedy přesně analyzovat ani v něm hledat ustálené

šablony. Jediné, co se dělat dá, je dramata vzájemně porovnávat a zjišťovat, které principy fungují více a které méně.

Tyto teorie mohou ovšem sloužit jako velmi užitečný nástroj při učení se zacházení s dramatem a proto vymezovat se vůči nim je podle mě stejně nesmyslné jako je slepě následovat.

Poznámky:

1. ed. Bendová, Helena a Čeněk, David. Godard, Jean-Luc – texty a rozhovory. JSFL, 2005.
2. režie Alain Resnais, scénář Allain Robbe-Grillet (jeden ze zakladatelů francouzského Nového románu).
3. Tento spor vychází už od Aristotela, který ho ovšem řešil tak, že nadřazoval děj nad postavu.
4. Zich, Otakar. Estetika dramatického umění. Melantrich, 1931
5. Císař, Jan. In McKee, Robert. Story (substance, structure, style and the principles of screenwriting). Methuen, 1999
6. Horton, Andrew. Writing the character centered screenplay. University of California press, 1994.
7. Žantovský Michael. Woody Allen. Československý filmový ústav, 1990.
8. Égri, Lajos. The art of dramatic writing. A touchstone book, 1960

9. Tierno, Michael. *The Aristotels poetics for screenwriters*. Hyperion, 2002
10. Císař, Jan. *Základy dramaturgie*. DAMU, 2009.
11. Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha 1980
12. Wervolf je partyzán sympatizující s nacisty, jakých zůstalo i po prohrané druhé světové válce v Německu obrovské množství.

Seznam použité literatury:

Aristotelés. *Poetika*. Praha, 1962.

ed. Bendová, Helena a Čeněk, David. Godard, *Jean-Luc – texty a rozhovory*. JSFL, 2005.

Biróová Yvette. *Teorie filmové dramaturgie*. Československý filmový ústav, 1975.

Bláha, Zdeněk. *Základní pojmy filmové a televizní dramaturgie*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1992.

Carrière, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Národní filmový archiv, 1995.

Císař, Jan. *Základy dramaturgie*. DAMU, 2009.

Daniel, František. *Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií*. Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1965.

Jech, Pavel. Angiolillo, Mary. *The seven minute screenplay*. AMU, 2009.

Égri, Lajos. *The art of dramatic writing*. A touchstone book, 1960.

Field, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. Rybka publishers, 2007.

- Fleischer, Jan. *To by mohl být film*. Archa, 2009.
- Horton, Andrew. *Writing the character centered screenplay*. University of California press, 1994.
- Kerr, Walter. *Jak nepsat hru*. Orbis, 1962.
- Mathausová, Milena. *12 pádů scénáristiky*. Praha, 1996.
- McKee, Robert. *Story (substance, structure, style and the principles of screenwriting)*. Methuen, 1999.
- Mišíková, Katarína. *Mysl a příběh ve filmové fikci*. AMU, 2009.
- Monaco, James. *Jak číst film*. Albatros, 2004.
- Novotný, David Jan. *Chcete psát scénář? Základy dramaturgie*. AMU, 1995.
- Propp, Vladimir. *Morfologie pohádky a jiné studie*. H&H, 1999.
- Tatárová, Zuzana. *Umelecké filmové dielo a komercia z hľadiska praktickej dramaturgie*. VŠMU, 2000.
- Thompson, Kristine. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard University Press, 1999.
- Tierno, Michael. *The Aristotels poetics for screenwriters*. Hyperion, 2002.
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Melantrich, 1931.
- Žantovský, Michael. *Woody Allen*. Československý filmový ústav, 1990.