

3. Fikční svět

Poslední systémovou složkou filmového díla, které se budu v tomto bloku věnovat, je **fikční svět**, jenž je podobně jako fabule utvářen spolupůsobením stylu a syžetu. U syžetu jsme si řekli, že představuje všechno, co ve filmu vidíme a slyšíme, a to v pořadí a v podobě, v jaké to vidíme a slyšíme. Kdo zná jiné definice syžetu, možná byl prve zaražen, že jsem vynechal pojem události. Mělo to své opodstatnění, protože jen tak bylo možné systémově propojit úroveň stylu a úroveň syžetu – a dospět k úrovni fikčního světa. **Ten představuje časoprostor utvářený dílem, a sice časoprostor zahrnující v sobě různé soubory podmínek: podmínky možného, hodnotného, povoleného či věděného, a zároveň představuje tematickou úroveň díla.**⁴¹ Nesouhlasím příliš s předpokladem Davida Bordwella, že filmový divák vždy usiluje především o sestavení fabule, tedy o pochopení toho, co se ve filmu děje, dělo a dít bude. Bordwell tvrdí, že hollywoodské filmy to divákovi pokud možno usnadňují, umělecké filmy naopak znesnadňují, určité filmy využívají fabule jen k předání jisté ideologie a jiné filmy zase staví vůči fabuli do popředí stylistické volby.⁴² S tím se ovšem nemohu plně ztotožnit, protože **u některých filmů se divák nesnaží prvotně pochopit, jaký příběh vyprávějí, nýbrž jaký svět představují.** Právě onen vystupuje do popředí jako soubor určitých stavů věcí, podmínek svého fungování.

Pronikání do zkaženého světa rodiny Wangerových je v *Mužích, kteří nenávidí ženy* přinejmenším stejně důležité jako vyšetření záhadného zmizení. Fikční světy totalitní či postapokalyptické budoucnosti jako *Metropolis* (1927), *451 stupňů Fahrenheita* (1966), *Brazil* (1985) nebo *Cesta* (2009) vyprávějí veskrze podobné příběhy o vzepření se systému nebo touze o přežití, ale jako filmová díla jsou divácky vzrušující právě objevováním jejich zvláštností jako světů, jejich zneklidňující vizí „jak by to možná mohlo být, kdyby se stalo tohle nebo tohle“. Hodnotový řád fikčního světa je koneckonců mnohem důležitější

než vyprávěné příběhy i v modernistických dílech režisérů jako Carl Theodor Dreyer, Andrej Tarkovskij, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, František Vlácil a Kim Ki-duk⁴³ nebo ve společných dílech scenáristy Paula Schradera a režiséra Martina Scorseseho (*Taxikář* – 1976, *Zuřící býk* – 1980, *Poslední pokušení Krista* – 1988, *Počítání mrtvých* – 1999). A nakonec, rovněž významově členité postmoderní filmy Davida Lynche směřují mnohem více k potměšilému utváření paradoxních fikčních světů variujících Escherovy obrazy nebo Möbiovy pásku než k vyprávění příběhů (*Lost Highway* – 1997, *Mulholland Drive* – 2001, *Inland Empire* – 2006).

Budeme-li rozebírat taková díla skrze vztah mezi syžetem a fabulí, pro poznání jejich umělecké výstavby shledávám podobný přístup nedostatečným. Podle mého je naopak třeba změnit způsob uvažování o výstavbě díla a nahlížet na ni z pozice fikčního světa, který je složen z různých oblastí, jejichž vzájemné střetávání utváří (a) dění uvnitř tohoto světa a zároveň (b) tematické uspořádání díla, jež odkazuje k řádu, který platí pouze uvnitř tohoto světa a nemusí nutně odkazovat ke světu našemu. V případě mnohých hollywoodských filmů bude pro porozumění dynamice systému přínosnější rozebírat vztah mezi syžetem a fabulí, ale neplatí to vždy – a třeba *X-Men: První třída* (2011) nabízí mnohovrstevnatě uspořádaný fikční svět, jehož bohatost skrze fabuli nelze postihnout a vysvětlit. Vzájemně se doplňující přístup by se pak nabízel třeba při analýze posledních dvou filmů Jamese Camerona, *Titanic* (1997) a *Avatar* (2009).

Jak ale takový fikční svět členit, pokud to tedy jeho vysvětlení vyžaduje? Navrhuji dvě základní kategorie. Jedna se odvozuje od postavy a zahrnuje její vlastnosti, sny, přání, cíle a představy, budu jí říkat **mikrosvět**. Druhá kategorie **subsvěta** označuje oblast fikčního světa, již sdílejí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy, přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot. Těžko si pod tím něco představit, že? Překvapivě ale tento způsob uvažování o světě fikčním podle mého víceméně odpovídá běžnému uvažování o světě kolem vás.

Když uvažujete o lidech, uvažujete o jejich vlastnostech, plánech, cílech, snech, či naopak chimérách, paranoiách a způsobech sebeobelhávání. Zpravidla přitom nejde o příliš soudržné seznamy rysů. Vlastnosti se vzájemně rozporují, titíž lidé jsou někdy hodní a někdy podráždění, někdy bezelstní a někdy intrikánští, někdy veselí a někdy smutní, někdy hledící vstříc budoucnosti a někdy s myšlenkami na sebevraždu. Takový člověk je spíš svět sám o sobě, kterému se snažíte porozumět a který zahrnuje řadu svých maličkých světů, k nimž máte jen omezený přístup (sen o cestě do zahraničí, barvitě

představy o životě s platonickou láskou). Filmy vám umožňují do těchto mikrosvětů vstupovat mnohem hlouběji: slyšíte vnitřní hlas postavy, vidíte ji jednat v soukromí i v různých skupinách lidí, možná dokonce získáte přístup k jejím nočním snům a vzpomínkám. V něčem jsou ale mikrosvěty postav nezvratně omezenější než libovolný skutečný člověk. Co se o nich nedozvíte, to neexistuje a nikdy se to dovědět nemůžete, což z mikrosvětů pochopitelně dělá užitečné nástroje pro výstavbu fikčního světa. O mikrosvětích důležitých postav se dozvíte relativně hodně, přinejmenším dostanete dost vodítek, abyste o nich mohli odůvodněně hloubat. A naopak, mikrosvěty náhodných kolemjdoucích na ulici, hotelových poslíčků či bezejmenných nájemných zabitků budou poměrně chudé, často půjde jen o jména, vzhled nebo jednorázový cíl. Toto zvrstvení jednoho každého fikčního světa z hlediska prezentovaných mikrosvětů je důležité, abyste se dověděli právě to, co jste se o něm coby soustavě vytvořené uměleckým dílem dovědět měli.

Podobně pak můžete o světě kolem sebe uvažovat jako o soustavách pravidel či podmínek platných jen pro určitou oblast: rodinu, stát, školu, farnost, čtenářský klub, sportovní tým, šachový kroužek, gang nebo volné seskupení lidí, kteří nesnáší Jane Smithovou (nechtěl jsem urazit žádnou Janu Novákovou). Každý takový subsvět představuje řád sám o sobě a postavy mohou putovat z jednoho do druhého. Dva muži spadající do různých sportovních týmů mohou být nezávisle na urputném fotbalovém soupeření dobří přátelé v rámci šachového kroužku nebo mohou oba nesnášet Jane Smithovou, aniž by to o sobě věděli – na rozdíl od diváka, jemuž to na ně vyzvoní film. Fikční světy nabízejí nepřebornou škálu možností, od nichž se mohou subsvěty odvíjet – vesmírné lodi, různé planety, města, tajné služby, nemocniční oddělení, rasy, rodiny, famfrpálové týmy, bradavické koleje, červenočapkáře a modročapkáře, morálně zkaženou buržoazii, hodnotově vyprázdněnou vyšší střední třídu, námořníky na křižníku Potěmkin, neprobuzené obyvatele Matrixu nebo členy Avengers.

Podstatné pro nás je, že s pojmy mikrosvětů a subsvětů dostáváme do rukou vysvětlovací nástroj, který umožňuje na jedné straně podchytit významovou organizaci fikčního světa (včetně třeba zprostředkovaných ideologických modelů) a na druhé straně objasňovat postupy vyprávěcí dynamiky. **O dění lze hovořit ve chvíli, kdy na sebe začnou mikrosvěty a subsvěty vzájemně působit.** Nemusí ale stát jen v konfliktu, mohou i spolupracovat na překonání konkrétní překážky nebo na dosažení nějakého cíle (např. zadržet náhodně

rozjetý vlak s nebezpečným nákladem ve filmu *Nezastavitelný* – 2010). Jinými slovy, o dění pak uvažujeme tehdy, když na sebe spolupůsobí

- (a) přinejmenším jeden subsvět s přinejmenším jedním dalším subsvěttem (např. revoluce proti carskému režimu v *Křížníku Potěmkinovi* – 1925),
- (b) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním subsvěttem (např. agent Jason Bourne bojující proti tajné službě v *Bourneově ultimátu* – 2007),
- (c) přinejmenším jeden mikrosvět s přinejmenším jedním mikrosvěttem dalším (např. Blondák, Tuco a Krásnoočko v *Hodném, zlém a ošklivém* – 1966),
- (d) různé cíle v rámci jednoho mikrosvěta (např. Glum ve *Dvou věžích* – 2002, případně John Nash v *Čisté duši* – 2001),
- (e) přírodní síla fikčního světa a přinejmenším jeden mikrosvět (např. robinsonády jako *Trosečník* – 2000) či subsvět (např. výše zmíněný film *Nezastavitelný* nebo třeba boj řady skupin postav s požárem v mrakodrapu ve filmu *Skleněné peklo* – 1974).

Ve fikčních světech většiny filmů bude takových linií hned několik, ovšem jednotlivá spolupůsobení mikrosvětů a subsvětů mohou být velmi jemná, s větším důrazem na porozumění hodnotám jednotlivých oblastí než na případný konflikt. Fikční světy *Sladkého života* (1960) Federica Felliniho, *Holubice* (1960) Františka Vlácilá nebo *Ostrova* (1960) Kaneta Šindóa představují řadu různých ploch i emocionálně významných střetů různých oblastí. Toto drobné dění nicméně v případě všech tří snímků napomáhá zejména pochopit mikrosvěty postav a subsvěty, jichž jsou chtě-nechtě součástí.⁴⁴ K jednotlivým kategoriím se napříč výkladem této knihy ještě v konkrétních analýzách vrátím, zejména v posledním bloku napomohou porozumět některým určujícím vlastnostem a postupům českého filmu *Král Šumavy* (1959).

Celý blok o pozorování filmových systémů uzavřu kapitolou o filmu, který jste pravděpodobně viděli – *Tenkrát na Západě*. Při jeho analýze uplatním (v jejich vzájemné spolupráci) hlediska všech tří složek, jež jsme si v předchozích kapitolách představili: vyprávění, stylu a fikčního světa. Jenže zatímco dosud jsme vždy postupovali od konkrétních vzorců k jejich vysvětlení, na příkladu *Tenkrát na Západě* vyzkoušíme postup odlišný – směřující od interpretace k analýze. Poslouží nám navíc i jako „dialogový háček“ k dalšímu bloku knihy. V něm si ukážeme, jak postoupit od pečlivého pozorování filmových systémů o krok dále – k jejich možnému vysvětlení v logicky uspořádaném textu.