

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2023

Nikola Juřenová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Interpretace filmového narativu v dílech Alejandra
Gonzáleze Iñárritua**

Diplomová práce

Autorka práce: Nikola Juřenová

Studijní program: Mediální a komunikační studia

Vedoucí práce: PhDr. Tereza Klabíková Rábová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2023

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 26.07.2023

Nikola Juřenová

Bibliografický záznam

JUŘENOVÁ, Nikola. *Interpretace filmového narativu v dílech Alejandra Gonzáleze Iñárritua*. Praha, 2023. 68 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce PhDr. Tereza Klabíková Rábová, Ph.D.

Rozsah práce: 124 066 znaků

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se zabývá interpretací filmového narativu v dílech mexického filmového režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárritu. Prostřednictvím narativní analýzy sedmi celovečerních filmů, včetně *Amores Perros*, *Babel* a *Bardo – falešná kronika několika pravd*, budu zkoumat režisérův osobitý přístup ke konstrukci filmového vyprávění. Analýza zahrnuje aspekty narativní logiky a časové manipulace, aby identifikovala opakující se vzorce a narativní prostředky používané v Iñárrituových dílech. Teoretická část stručně představí režiséra a ukotví jeho postavení v kontextu moderní mexické kinematografie. Metodologická část práce vychází z filmových teorií Davida Bordwella a Seymoura Chatmana. Ty jsou posléze doplněny o teorie Charlese Ramíreze Berga a dalších autorů, zaměřující se na komplikované narativy. Analytická část práce zkoumá využití narativní techniky, tematické motivy a sociálně-politické kontexty přítomné v jeho filmech. Vzhledem k tomu, že nelineární forma příběhu nepředstavuje jediný specifický prvek jeho tvorby, zaměřím se také na chronologické zkoumání jeho filmografie a umělecký vývoj v časovém období let 1983 až 2023. Zjištění této analýzy přispívají k hlubšímu pochopení Iñárrituova režijního stylu a osvětlují charakteristické rysy jeho filmové tvorby.

Abstract

The presented master thesis explores the interpretation of film narrative in the works of the Mexican film director Alejandro González Iñárritu. Through a narrative analysis of seven feature films, including *Amores Perros*, *Babel*, and *Bardo - False Chronicle of Handful of Truths*, I will explore the director's distinctive approach to the construction of film narrative. The analysis includes aspects of narrative logic and temporal manipulation to identify recurring patterns and narrative devices used in Iñárritu's works. The theoretical part briefly introduces the director and anchors his position in the context of modern Mexican cinema. The methodological part of the work is based on the film theories of David Bordwell and Seymour Chatman. These are later supplemented by the theories of Charles Ramírez Berg and other authors, focusing on complicated narratives. The analytical part of the thesis examines the use of narrative technique, thematic motives, and socio-political contexts present in his films. Since the non-linear form of the story is not the only specific element of his work, I will also focus on a chronological examination of his filmography and artistic development in the time period 1983-2023. The findings of this analysis contribute to a deeper understanding of Iñárritu's directorial style and shed light on the distinctive features of his filmmaking.

Klíčová slova

Alejandro González Iñárritu, narativní analýza, nelineární narativ, mexická kinematografie, filmový styl

Keywords

Alejandro González Iñárritu, narrative analysis, non-linear narrative, Mexican cinema, film style

Title

The interpretation of film narrative in the works of Alejandro González Iñárritu

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce PhDr. Tereze Klabíkové Rábové, Ph.D., za její čas, trpělivost a nasměrování, které mi při vypracovávání mé práce nesmírně pomohly.

Ráda bych také poděkovala svému partnerovi Hrvojemu, jehož podpora, povzbuzení a porozumění byly na této cestě neocenitelné.

V neposlední řadě bych chtěla poděkovat svému dědovi Ing. Jířímu Hrudovi za to, že byl mým nejtvrdším oponentem a zároveň nejlepším přítelem.

Obsah

Úvod.....	1
1. TEORETICKÁ ČÁST.....	2
1.1. Alejandro González Iñárritu.....	3
1.1.1. Iñárrituovo postavení v kontextu moderní mexické kinematografie.....	8
1.1.2. O koncích, začátcích a středech	13
2. METODOLOGICKÁ ČÁST.....	14
2.1. David Bordwell	15
2.1.1. Fabule, syžet a styl	16
2.2. Seymour Chatman	19
2.2.1. Implikovaný autor	20
2.2.2. Filmový vypravěč.....	20
2.3. Teoretici nelineárních narativů.....	22
2.3.1. Allan Cameron	22
2.3.2. Charles Ramírez Berg	25
3. ANALYTICKÁ ČÁST	28
3.1. Amores Perros	29
3.1.1. Narativní struktura.....	29
3.1.2. Kauzalita.....	30
3.1.3. Styl	32
3.2. 21 gramů.....	33
3.2.1. Narativní struktura.....	33
3.2.2. Kauzalita.....	34
3.2.3. Styl	35
3.3. Babel.....	36
3.3.1. Narativní struktura.....	36
3.3.2. Kauzalita.....	37

3.3.3. Styl	38
3.4. Biutiful	39
3.4.1. Narativní struktura.....	39
3.4.2. Styl	40
3.5. Birdman.....	41
3.5.1. Narativní struktura.....	42
3.5.2. Styl	43
3.6. Revenant Zmrtvýchvstání	44
3.6.1. Narativní struktura.....	44
3.6.2. Styl	45
3.7. Bardo, falešná kronika několika pravd.....	47
3.7.1. Narativní struktura.....	47
3.7.2. Styl	48
Hlavní zjištění	51
Diskuse a limity.....	54
Závěr.....	55
Summary	56
Použitá literatura	57
Seznam příloh.....	65

Úvod

V předkládané práci se zaměřím na analýzu filmového narativu v dílech mexického filmového režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárritua. Jeho tvorba pro mne vždy představovala prvky umělecké hodnoty, nad kterou divák polemizuje několik dní po samotném zhlédnutí filmu. Nyní, více než dvě dekády od premiéry jeho prvního snímku, bych se ráda vrátila a objektivním pohledem zjistila, proč jeho tvorbu považuji za klíčovou nejen v mexické, ale i nezávislé kinematografii.

Na základě analýzy celkem sedmi celovečerních snímků si tento výzkum klade za cíl prozkoumat a interpretovat složité narativní techniky, které jsou v Iñárrituových filmech patrné. Při práci si položím následující výzkumné otázky: Čím je filmový narativ v Iñárrituově podání specifický? Jakými konkrétními strategiemi vytváří dějovou strukturu? A v neposlední řadě se chci dozvědět, kdo ovlivnil jeho filmový styl.

Teoretická část čtenáře seznámí se samotným režisérem a celou uměleckou tvorbou, včetně krátkých filmů a reklam. Poté přiblížím jeho postavení v mexické kinematografii a vysvětlím specifika nelineárního narativu, díky kterému se proslavil. Metodologická část práce představí dvě hlavní teorie filmového narativu, a to v podání Davida Bordwella a Seymoura Chatmana. V této části budu vycházet z jejich knih *Narration in the Fiction Film* a *Dohodnuté termíny*. Přestože jsou tyto teorie pro narativní analýzu klíčové, jejich rozsah zcela nepokrývá využití nelineární formy filmového narativu. V dalších kapitolách metodologické části tedy představím autory, kteří se touto formou zabývali v podrobnějším měřítku a vytvořili bližší klasifikace síťových narativů. Těmi jsou Allan Cameron a Charles Ramírez Berg. Analytická část bude představovat aplikaci těchto teorií na vybrané Iñárrituovy filmy.

Při tvorbě této analýzy jsem vycházela především z odborné literatury zaměřující se na všeobecné filmové teorie, zkoumání narativních technik a využití filmové výstavby. Tu doplňuji o články a recenze z akademických periodik, specializující se na filmová a mediální studia. Metodologická část využívá literaturu v anglickém jazyce, která je přeložena do českého znění. Při nemožnosti přesného překladu do českého jazyka však ponechávám původní znění v anglickém jazyce a doplňuji ho o stručné vysvětlení.

1. TEORETICKÁ ČÁST

V rozsáhlé mexické kinematografii zanechalo jen málo jmen tak nesmazatelnou stopu jako Alejandro González Iñárritu. Proslulý svým jedinečným vypravěčským stylem, originální vizí a neúprosným zkoumáním lidského údělu, je jedním z nejslavnějších mexických filmařů současnosti. Jeho mimořádná díla nejen redefinovala mexickou kinematografii, ale zanechala nesmazatelný dopad na globální filmový průmysl.

Teoretická část diplomové práce se zabývá jeho životem, filmy, významnými přínosy a osvětluje jeho roli při utváření moderní mexické kinematografie. Cílem první kapitoly bude představit Iñárrituovu filmovou tvorbu ve dvou formách. První bude forma informativní, a to především pro čtenáře, kteří se s tímto režisérem a jeho specifickou tvorbou dosud blíže neseznámili. V této části stručně přiblížím, jak se nelineární forma vyprávění příběhu stala specifickou pro jeho díla a jakým směrem se v průběhu let rozvíjel. Forma rozšiřující bude hlavně určena těm, pro které je již známým autorem. Dále představím okolnosti z osobního života a spoluautory, kteří hráli klíčovou roli při jeho cestě vzhůru k mezinárodnímu úspěchu. Pojem *rozšiřující* nemá za cíl zobecnit či kategorizovat, nýbrž přiblížit příjemci individuální pohled a teoreticky ho zakotvit v kontextu mé diplomové práce.

Každý z Iñárrituových filmů je důkazem jeho schopnosti pojmout závažná a univerzální témata, jako jsou láska, ztráta, vykoupení a boj o identitu. Ve druhé a třetí kapitole se pokusím osvětlit způsoby, jakými Iñárritu přetvořil krajinu mexické kinematografie a posunul hranice uměleckého narativu.

1.1. Alejandro González Iñárritu

Filmový teoretik Celestino Deleyto zmiňuje, že nejvýraznějším Iñárrituem používaným prvkem je využití žánru s více protagonisty a jeho nasazení do míchaného narativu.¹ Od chvíle, kdy v roce 2000 debutoval filmem *Amores Perros*, se zdálo, že tento režisér přichází na scénu již zcela zformovaný. Charakteristickým rysem, za který si ve svých počátečních dílech získal celosvětový ohlas, je především nelineární forma vyprávění příběhu. Ve filmové teorii se setkáme s podobnými odkazy jako fragmentární vyprávění, trhaný narativ, puzzle filmy, modulární či multilineární narativ. Ostatně sám uvádí v jednom z rozhovorů: „*Jde mi o vytvoření příběhové hádanky a je úkolem diváků ji znovu poskládat.*“²

Přestože forma nelineárního vyprávění není v historii filmu novinkou, Iñárrituův intimní styl vytvořil jakousi novou renesanci mexické kinematografie. Je třeba podotknout, že jeho první díla vyšla počátkem nového tisíciletí, které s sebou přineslo mnoho autentických mezinárodních režisérů experimentujících s otázkou času. „*Memento Christophera Nolana je kultovním favoritem pro své důmyslné tvarování času.*“³ Filmy jako *Pohraniční pásma* jihokorejského režiséra Park Chan-wooka, *Amores Perros* mexického režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárritua či *Mulholland Drive* amerického režiséra Davida Lynche představovaly počátek nelineárního vyprávění v globálním rozměru od roku 2000.

Přestože se struktura každého filmu značně liší, v širším měřítku je patrné, že právě raná Iñárrituova tvorba zaujala kritické postavení v rámci konvence a zvláštnosti. Ve své studii o mexické kinematografii z roku 2013 Shawová tvrdí, že Iñárrituovy filmy přiměly kritiky přehodnotit samotné filmové klasifikační hranice.⁴ Řeč je zde o takzvané Trilogii smrti. Název, který původně nebyl autorovým cíleným úmyslem, se u příjemců ukotvil jako označující prvek počátečních filmů *Amores Perros* (2000), *21 gramů* (2003) a *Babel* (2006). Ty se prezentují jako komplexní série vzájemně propojených příběhů, které se odvíjí od jedné hlavní události – nehody.

Amores Perros se vyznačuje syntézou společenských a kulturních otázek na příkladu několika osob z rozličných sociálních vrstev. Jak režisér vysvětluje v jednom z rozhovorů, výhoda tohoto stylu příběhu je, že můžete zkoumat různé společenské úrovně a dojít ke stejnému závěru. V podstatě nezáleží na tom, kde jste, v jakého Boha věříte nebo v jaké zemi žijete.⁵

¹ (Deleyto, a další, 2010, str. 11)

² (Solórzano, 2020)

³ (Monako, 2009, str. 671)

⁴ (Shaw, 2013, str. 225)

⁵ (Mihoc, 2011, str. 111)

Odehrává se na mexické půdě, film byl po dlouhou dobu jediným autorovým dílem natočeným v jeho rodné zemi. V roce 2001 byl v rámci Academy Awards nominován v kategorii Nejlepší cizojazyčný film. Snímek *21 gramů* se klasifikoval jako jeho první mezinárodní film, a jak zmínila Tierney, demonstruje již jasný přechod k práci s anglofonním publikem.⁶ K tomuto tvrzení přispěla skutečnost, že byl natočen v USA a v hlavních rolích je možné vidět již populární herce, jako například Naomi Watts či Seana Penna. Struktura příběhu se – stejně jako v *Amores Perros* – odvíjí od tří neznámých postav a jejich osudů po tragické nehodě. Iñárritu jej popsal jako sesterský film, zároveň však upozorňuje na důraznější introspektivu a větší surovost.⁷ S *Babelem*, jako finálním dílem série, se posunul o krok vpřed a hlavní tragická událost již nastolila narativ v globálním rozměru. Konkrétně propojuje příběhy postav z Maroka, Japonska, Mexika a USA. Větší filmový rozpočet se také odrazil v hlavním hereckém obsazení, které reprezentují Brad Pitt a Cate Blanchett. Snímek získal v roce 2007 Oscara v kategorii Nejlepší hudba a Iñárrituova tvorba se tím zařadila do uznávaných norem světové kinematografie.

Důležitým prvkem je také přínos scenáristy Guillerma Arriagy, který se na prvních třech filmech podílel. Jejich dlouholetá spolupráce sahá již do období před samotnými celovečerními filmy. „*Co myslím být nezávislým? Svě projekty jsem vytvořil zcela svobodně a financoval jsem je z rozličných zdrojů. Každý ze svých scénářů jsem vymýšlel, psal nebo vyvíjel několik let s nikým poblíž, poté jsem financoval výzkum, vybíral lokace k natáčení a sám obsadil filmy. Při prezentaci sponzorům jsem říkal: Toto je scénář, toto je obsazení a toto jsou náklady. Máte zájem? Ani jedno slovo nemůže být změněno a mám konečné rozhodnutí od svého prvního filmu. Je to pouze má zodpovědnost.*“⁸

Iñárritu se narodil 15. srpna 1963 v Mexico City a téměř o dvě dekády později začal pracovat jako dýdžej v nejsledovanější mexické rozhlasové stanici, kde skládal playlisty do volného vyprávěcího bloku. Během svého studia filmové tvorby také napsal hudbu k několika filmům. V 90. letech pracoval pro přední mexickou televizní společnost Televisa, kde byl jedním z jejích nejmladších producentů.⁹ Specializoval se především na televizní reklamy, které sám psal i režíroval. Vzhledem k tomu, že délka reklam ve většině případů nepřesahovala dvě minuty, Iñárritu si vytvořil zájem o tvorbu delších a více komplexních audiovizuálních děl. V posledních letech strávených v Televisi se seznámil s mexickým spisovatelem

⁶ (Tierney, 2018, str. 1)

⁷ (Calhoun, 2003, str. 1)

⁸ (Deleyto, a další, 2010, str. 123)

⁹ (Augustyn, 2022)

a scenáristou Guillermem Arriagou a toto spojení bylo začátkem jejich společné kooperace. Zlomovým bodem byl projekt zaměřený na sérii minutových filmů s různými protagonisty a příběhy, které se všechny točí kolem jediného incidentu, v tomto případě požáru.¹⁰ K natočení však z důvodu financování nikdy nedošlo. Myšlenka jedné ústřední události, jako hlavního mezníku filmu, však dala náboj pro pozdější natočení samotného filmu *Amores Perros*. Po odchodu z televizního prostředí založil velmi úspěšnou komerční produkční společnost Z Films, pod kterou režíroval i produkoval své první krátkometrážní drama s názvem *Detrás del dinero* (1995).¹¹ To ve svých 34 minutách představuje sérii událostí souvisejících se 100-dolarovou bankovkou.

Po kritickém i komerčním úspěchu svého prvního debutového filmu se Iñárritu představil ve spolupráci se společností BMW. Ta tradičně podporovala uvedení nového vozu na trh reklamní kampaní navrženou tak, aby posílila slib značky dodávat ty nejzajímavější luxusní vozy na světě.¹² Filmová série *The Hire* (2001) je série osmi krátkých filmů, kde se v každém z nich promítne výkonnostní aspekt odlišného vozu. *Powder Keg* byl pátým v pořadí a představili se v něm Stellan Skarsgård či Clive Owen. Film promítne roli řidiče, který musí zachránit postřeleného válečného fotografa.

*„Rostoucí násilí v jeho rodné zemi, které přichází v době, kdy se jeho vlastní veřejný profil zvyšoval, významně ovlivnilo Iñárrituovo rozhodnutí přestěhovat se do USA. Říká, že to také ovlivnilo jeho vlastní přístup k násilí v jeho filmech.“*¹³ Iñárritu se přestěhoval s manželkou a dvěma dětmi z Mexico City do Los Angeles čtyři dny před 11. zářím 2001.¹⁴ Díky jeho původu je pro něj v tomto období patrný příklon k otázce kulturní identity, kterou reflektoval do dalšího díla *11'09"01 – September 11* (2002). V této sbírce krátkých příběhů z francouzské produkce divák sleduje katastrofy 11. září, a to očima lidí z různých částí světa. K tvorbě bylo vyzváno 11 předních filmových režisérů a každý z nich měl 11minutový prostor pro krátký film vyjadřující jeho pohled. Tímto dílem se Iñárrituovo zaměření na krátkometrážní tvorbu na několik let uzavírá a zároveň vzniká nová orientace, směřující k celovečerním filmům. V čele se scenáristou Guillermem Arriagou sestavil tým později světově oceněných filmařů, kteří společně utvářeli moderní podobu mexické kinematografie nového tisíciletí.

¹⁰ (Deleyto a další, 2010, str. X)

¹¹ (Vargas, 2014)

¹² (Hespos, 2002)

¹³ (Binelli, 2016)

¹⁴ (Binelli, 2016)

Scénografka Brigitte Broch se pyšní Oscarem za práci na filmu *Moulin Rouge* a dále nominací za snímek *Romeo a Julie* Williama Shakespeara. Hudební skladatel Gustavo Santaolalla získal cenu Oscar dvakrát, a to za hudební doprovod ke snímku *Zkrocená hora* a dále *Babel*. Kameraman Rodrigo Prieto je známý svou spoluprací s Martinem Scorsesem či Pedrem Almodóvarem. A v neposlední řadě americký filmový střihač Stephen Mirrione, který má na kontě Oscara za střih filmu *Traffic*. Jména těchto velikánů filmu poté můžeme spatřit v Iñárrituových dílech až do současnosti a pojí se i s jeho následujícími díly *21 gramů* a *Babel*. Ty režisérovi zajistily úspěch na mezinárodním poli a zároveň nastavily vysokou hranici pro natáčení nelineárních filmů v širším měřítku.

Poté však vyvstala otázka: Co více může nelineární narativ divákovi přinést? Jak sám režisér zmiňoval v mnoha rozhovorech, měl pocit, že toto téma již plně vyčerpal a neměl již publiku co nabídnout. Zároveň je patrná snaha vyhnout se kategorizaci, posunout své hranice a poskytnout širší filmový repertoár. V této době začal uvažovat nad filmem *Biutiful* (2010). První film s přímou dějovou linkou, neméně ponurý než jeho ostatní díla, byl kriticky i komerčně Iñárrituovým nejméně úspěšným filmem.¹⁵ Hlavní postava v podání Javiera Bardema bojuje s rakovinou a zároveň se stará o své děti.

Největších uměleckých a komerčních úspěchů dosáhl však až v následujících letech se svými dalšími filmy *Birdman* (2014) a *Revenant* (2015), které zároveň prezentují jedny z nejvýznamnějších mezinárodních úspěchů mexických filmařů. První z nich je metatextovou hrou v rámci filmu s estetickými prvky introspekce a druhý je vyprávěním, zasazeném do osadnického koloniálního období v USA. Oba celovečerní filmy se primárně zabývají mužskými postavami, které prožívají moment melodramatické krize a emocionální tísně.¹⁶ „*Birdman je popisován jako metafilm, protože je částečně o Hollywoodu a hereckém procesu, a zároveň je satirický, vzhledem k tomu, že Michael Keaton, Edward Norton a Emma Stone jsou „uprchlíci ze superhrdinských franšíz“.*“¹⁷

V rozmezí dvou let tedy vznikla Iñárrituova první komedie a zároveň nejsurovější dílo, ve kterém Leonardo DiCaprio představil fyzickou i psychickou bolest obchodníka s kožešinami. Příběh byl natočen chronologicky, s použitím pouze přirozeného světla, ve výjimečně dlouhých nepřerušovaných záběrech. Sám se vyjádřil v rozhovoru pro The Guardian takto: „*Je to poctou původní filmové tradici, kdy se režiséři vydávali do míst, kde se riskovalo a kde*

¹⁵ (Nash Information Services)

¹⁶ (Thornton, 2021, str. 59)

¹⁷ (Tierney, 2018, str. 233)

*se objevovaly výzvy. Vášnivě věřím, že by to měl být příklad toho, jak by se měl film angažovat.*¹⁸

V následujících letech nastalo odmlčení od celovečerních filmů. V patrné snaze přiblížit se co nejvíce divákově myslí začal Iñárritu experimentovat s projektem, který sliboval vznik nového média. Ve spolupráci s kameramanem Emmanuelem Lubezkim vzniklo dílo *Carne y Arena* (2017), které mělo za cíl zúžit rozdíl mezi diváky a filmem. Instalační dílo se stalo prvním projektem virtuální reality, který byl oficiálně vybrán na filmovém festivalu v Cannes. Instalace umísťuje diváky doprostřed sonorské pouště, kde je skupina imigrantů vedena kojotem přes hranici do USA. Virtuální realita se zaměřením na antiimigrační rétoriku umožňuje divákům 360stupňové zorné pole.

O rok později byl představen minutový krátký film pro Nike, *Air Moves You* (2018). Iñárritu se poté – poprvé od doby *Amores Perros* před více než dvaceti lety – vrátil, aby natočil a produkoval film výhradně v Mexiku. *Bardo, falešná kronika několika pravd* (2022) uvádí surrealistickou retrospektivu mexického novináře na pokraji získání amerických a mexických cen za svůj nejnovější dokument. Jeho profesní i osobní interakce je nakonec dekonstruována v narativu, demonstrujícím vrstvy lidskosti. Jak sám režisér vyjádřil, film nemá žádnou strukturu, v podstatě má jen emocionální těžiště.¹⁹ V průběhu práce je zmíněno slovo *nadnárodnost*. Iñárritu začal svou tvorbu v mexickém prostředí se silným kulturním poselstvím. Jeho filmy vždy představovaly prvky surovosti a reálnosti, a přestože se u nich divák ve většině nesmál, svým specifickým stylem oslovil masy publika jak v komerční, tak odborné sféře. V průběhu let rozvinul svou kreativitu, překonal mexické hranice a nabídl nelineární formu příběhu v globálním rozsahu. Přesto se v posledních dílech vrací k mexické otázce. „*Americká invaze v roce 1846 nás stála polovinu naší země. V posledních 10 letech zmizelo z naší země asi 120 000 lidí, aniž by se vědělo, co se s nimi stalo. Takže všechny tyto jízvy a události - spolu s mými intimními událostmi, jinak řečeno – mají pro naši společnost velký význam.*“²⁰

¹⁸ (Romney, 2016)

¹⁹ (Brzeski, 2022)

²⁰ (Brzeski, 2022)

1.1.1. Iñárrituovo postavení v kontextu moderní mexické kinematografie

Ve snaze přiblížit formální předpisy a ideologické zásady Iñárrituovy tvorby jej zařadím do kontextu mexické kinematografie a kultury v období od 90. let do současnosti. Dolores Tierney ve své knize *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* tvrdí, že k začlenění úspěšných režisérů často docházelo ve vlnách. V 30. a 40. letech to byli například rakouští a němečtí expresionističtí režiséři Fritz Lang a Billy Wilder, v 60. letech zase evropští režiséři nové vlny John Boorman, Miloš Forman či Michelangelo Antonioni, a v poslední řadě nezávislí režiséři 90. let, jako Steven Soderbergh či Robert Rodriguez.²¹ Mexická kinematografie s sebou však přináší specifické historicko-sociální prvky, které v evropské či americké kinematografii spatřit nelze. V kontextu této práce a převážně v mnou studované časové ose lze postřehnout hlavní rysy, které jsou v mexických filmech vyobrazeny. Obsahy snímků nesou ve většině melancholický až tragický charakter, filmaři se zpočátku jeví jako nezávislí, a posléze je patrný jejich posun k nadnárodní kinematografii. Kam se tedy Iñárrituův styl řadí a kdo byl jeho inspirací?

*„Během druhé světové války se díky sblížování místních hereckých talentů a stoupající úrovni produkce zrodil zlatý věk mexické kinematografie, fenomén usnadněný omezenou konkurencí z Hollywoodu, Argentiny a Evropy. Od roku 1946 však vysoká produkce maskovala rostoucí neklid v mexickém filmovém průmyslu, projevující se úpadkem filmové originality a závislostí na levně vyrobených žánrových snímcích.“²² Vznik telenovel s pokračující melodramatickou linií příběhu a stálým obsazením představil nový termín *mexicanidad*. Čerstvá forma mexické identity, zprostředkovaná objektivem kina, utvářela národní stereotypy založené na rasových a třídních představách tak, jak je masová média sledují dodnes.*

Na konci roku 2000 se Vicente Fox Quesada stal prvním mexickým prezidentem od roku 1929 nepocházejícím z Institucionální revoluční strany (PRI).²³ Po silně pravicově populistické kampani tvrdil, že Mexiko nemůže vinit globalizaci z pokračující hospodářské krize v zemi.²⁴ Problémy chudoby, násilí, negramotnosti a korupce byly stále aktuálním tématem hlavního města. Většina oblastí Mexico City měla vysokou míru užívání drog a krádeží, což zapříčinilo postupné vystěhovávání původního obyvatelstva. Následkem špatných hygienických podmínek hrozilo dokonce v některých čtvrtích nakažení tyfem. Reflexe města plného sociálních kontrastů se tedy přirozeně odrazila do všech forem médií.

²¹ (Tierney, 2018, str. 61)

²² (Paxman, 2018, str. 9)

²³ (Greste, 2000)

²⁴ (Smith, 2008)

Vzhledem k tomu, že stát nedokázal poskytovat dostatečné množství prostředků na podporu místní kinematografie, telenovely se představily jako finančně nejvýhodnější forma médií, reflektující nová sociální témata. Extravagantní slogany, jako zrada, zuřivost, vášeň či láska, byly jedním z výchozích témat i produkce Televisa, kde právě Iñárritu již několik let působil. Jak sám prohlásil, snímek *21 gramů* měl potenciální radioaktivní problém díky tomu, že se zabýval čistě melodramatickými prvky, symbolickými pro svět telenovel.²⁵ Není však jediným režisérem, který upozornil na ovlivnění své tvorby masovou kulturou. Koncem 90. let a počátkem prvního desetiletí vzniklo mnoho latinskoamerických filmů s melodramatickou tematikou, zaznamenávajících nebývalý kritický i komerční úspěch na světových trzích. Podívejme se na snímky *Hlavní nádraží* (1998), *Mexická jízda* (2001), *Devět královen* (2001), *Město bohů* (2002) či *Syn nevěsty* (2001). Faktem zůstává, že ne všechny snímky jsou ryze mexického původu. Z mezinárodního hlediska však všechny prezentují tragické příběhy, skrývající romantický kontext.

Při návratu do mexické umělecké tvorby je třeba zmínit režiséry Luise Buñuela a Artura Ripsteina. Luis Buñuel byl režisér španělského původu, který se na počátku své kariéry v roce 1929 představil snímkem *Andaluský pes*. Scénář šestnáctiminutového surrealistického filmu byl napsán společně se Salvadorem Dalím a otevřel Buñuelovi brány nejen pro španělsky mluvící obyvatelstvo.²⁶ Po druhé světové válce dostal nabídku natáčet v Mexiku, čímž vzniklo jeho nejproduktivnější období, ve kterém natočil i snímek *Zapomenutí* (1950). Jeho filmy byly většinou z chudého mexického prostředí a vyvolávaly ostrou kritickou reakci v mexické komunitě. Arturo Ripstein, původně Buñuelův neakreditovaný asistent režie filmu *Anděl zkázy* (1962), se po vyučení pod Buñuelovým dohledem považoval za kmotra nezávislé mexické kinematografie. Jeho díla jsou charakterizována jako pochmurná, pomalá, děsivá melodramata, potýkající se s existenciální osamělostí a často s groteskním nádechem.²⁷

Podle Marvina D'Luga se Iñárritu od těchto dvou mistrů naučil, že se „*zničující portrét viscerálního násilí a fatalismu*“ stal nejúspěšnějším obrazem Mexika v zahraničí.²⁸ Rozličné formy dramatických prvků tedy nepoukazují pouze na Iñárrituovu tvorbu, ale na celou historii mexické kinematografie. Vezměme si například jeho přátele Alfonsa Cuaróna a Guillerma del Tora, známé také jako „The Three Amigos“. Jejich tvorba se také přenesla od dramatických nezávislých filmů ke spolupráci se světovými filmovými studii. Jako konkurenty se však

²⁵ (Deleyto a další, 2010, str. 130)

²⁶ (Richardson, 2006, str. 27)

²⁷ (Schneider, 2007, str. 474)

²⁸ (D'Lugo, 2004, str. 229)

nepovažují a navzájem si poskytují podporu, jež připomíná éru 70. let, kdy si filmoví přátelé Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg a Brian De Palma navzájem otevřeně kritizovali své filmy.²⁹ Všechny mladé filmové tvůrce však spojovala otázka financí. Nezávislá kinematografie musí pracovat s nízkým rozpočtem a se spoluprací s menšími, často lokálními filmovými studii. Mnohdy se jedná o snímky autorské. Proč je tedy zmínka o nezávislé kinematografii pro tuto kapitolu tak podstatná? Iñárritu již dávno překonal element nezávislosti – a stejně tak jeho filmoví přátelé. Film *Tvář vody* (2017) Guillerma del Tora utržil 195,8 milionu dolarů.³⁰ Fantasy film *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (2004) podle stejnojmenného románu J. K. Rowlingové utržil v režii Alfonsa Cuaróna 789,6 milionu dolarů.³¹ Námi zmíněný Iñárrituův *The Revenant* (2015) se prezentuje ziskem 532,9 milionu dolarů.³² Před těmito úspěchy však stojí dekády točení krátkých filmů financovaných z rodinných úspor a stovky místních reklam pro nasbírání zkušeností. Cuarónova *Mexická jízda* (2001), Del Torův *Faunův labyrint* (2006) či Iñárrituův *Amorres Perros* (2000) můžeme také zařadit pod termín *New Mexican Cinema*. Ten odkazuje na skupinu nových filmařů, kteří natáčeli svá první díla a představili novou formu narativu, na rozdíl od již konsolidované mexické kinematografie. Filmoví kritici také tvrdí, že *New Mexican Cinema* odkazuje na hnutí francouzské nové vlny či italského neorealismu.

Obrázek č. 1: The Three Amigos, zleva Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro



(Zdroj: <https://deadline.com/2023/01/three-amigos-guillermo-del-toro-alfonso-cuaron-alejandro-gonzalez-inarritu-interview-1235214437/>)

²⁹ (Thompson, 2006)

³⁰ (Nash Information Services)

³¹ (Tamtéž)

³² (Tamtéž)

Podle Yannise Tzioumakise se to, „co bylo kdysi doslova nezávislé (filmy vyráběné a distribuované mimo hollywoodský průmysl), vyvinulo v označení pro dobrodružnější produkty specializovaných divizí velkých filmových společností, a co je důležitější, ve specifický způsob, jak o určitých filmech mluvit.“³³ Pojmy jako *nezávislý film*, *indie film* či *nová vlna* by v divákovi měly vyvolat prvek kvality, výjimečnosti a originality. Sám Iñárritu se cítí součástí tohoto diskurzu, když sám sebe popisuje jako nezávislého filmaře.³⁴ Paul Smith ve své studii o Iñárrituových dílech upozorňuje na fakt, že *21 gramů* se dá chápat jako americký indie film, zatímco *Amores Perros* jako proto-indie film. Alternativní stylistika je však u obou snímků jasně spojena s mexickými vlivy, zejména s novou mexickou vlnou ze 70. a 80. let.³⁵

Té dominovali především režiséři Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo a Paul Leduc. Starší generace se mimo jiné objevila během působení Luise Echeverría³⁶ a vytvořila působivé dílo, které pod vlivem autorské kinematografie 70. let 20. století oživilo mexickou filmovou scénu po hluboké krizi v 60. letech.³⁷ Tu představoval především Masakr v Tlatelolcu v roce 1968, při kterém mexická armáda a policejní síly střílely na tisíce studentů demonstrujících proti vládní korupci a autoritářství. Tento incident zanechal nesmazatelnou stopu v historii Mexika a filmoví režiséři, zapojení do tohoto hnutí, reprezentovali tyto události ve snaze pochopit kulturní identitu Mexičanů.³⁸ Tím se opět vracíme ke tvrzení Tierney, že k začlenění úspěšných režisérů často docházelo ve vlnách. Výhodou této prozatím poslední nové mexické vlny byl fakt, že již první celovečerní snímek zajistil režisérům mezinárodní úspěch. Ať se pojem mezinárodní úspěch hodnotí podle počtů oscarových nominací, výhrou na Zlatých glóbech, či cenou na filmovém festivalu v Cannes.

Po debutových snímcích je však patrný příklon k nadnárodní kinematografii. Podle Vijaye Devadase je nadnárodní kinematografie rozvíjející se koncept v rámci filmových studií, který zahrnuje řadu teorií souvisejících s dopady globalizace na kulturní a ekonomické aspekty filmu.³⁹ Denison však doplňuje, že mezi mnoho dalších témat zahrnuje debaty a vlivy postnacionalismu, postkolonialismu, konzumerismu a třetí kinematografie.⁴⁰ Pojem

³³ (Tzioumakis, 2006, str. 10)

³⁴ (Wood, 2006, str. 145)

³⁵ (Smith, 2008, str. 30)

³⁶ Prezident Mexika v letech 1970–1976

³⁷ (Deleyto a další, 2010, str. 6)

³⁸ (Matt, 2022)

³⁹ (Devadas, 2006)

⁴⁰ (Dennison a další, 2006, str. 1)

nadnárodní (transnational) není v českém slovníku zcela zachycen, přesto jej nelze zaměnit se slovem *mezinárodní*. Tento pojem nemá znamenat pouze to, že režisér překonal hranice své rodné země, ale hlavně to, že použil prvek vlastní kulturní identity a využil finanční pomoc zvnějšku k natáčení v globálním měřítku. Tierney také zmiňuje, že kapitálově náročná povaha filmové produkce a rozsáhlá průmyslová infrastruktura znamenají, že když režisér s filmem cestuje, jeho národnost není vnímána jako „odcházející“, ale je přepsána potřebami a silami globálního kapitálu.⁴¹

Iñárritu nastolil otázky reprezentace v Hollywoodu, když zmínil, že se mu líbila složitost a nuance *Sicario* (2015) a *Narcos* (2015), a naříkal nad „*klišovitými stereotypy tlustých, zlých, opilýých Mexičanů, které jsou někdy tak běžné v mainstreamových amerických filmech.*“⁴² Dalšími mexickými autory přesahujícími národní pole jsou kromě Iñárritua, Cuaróna či Del Tora také Fernando Meirelles, Walter Salles či Juan José Campanella. Jejich produkční společnosti (Esperanto Filmoj, VideoFilmes, Tequila Gang, Cha Cha Chá, O2Filmes, 100 Bares) se aktivně podílely na rozvoji filmové kultury ve svých zemích.⁴³ Série dalších kriticky úspěšných filmů, které byly natočeny či koprodukovány mimo národní průmysl, převážně v anglickém jazyce, se rozrostla v roce 2000 a představuje snímky *Potomci lidí* (2006), *Nepohodlný* (2005), *Slepota* (2008), *Hellboy* (2004), *Hellboy II: Zlatá armáda* (2008), *Ďáblova páteř* (2001), *Faunův labyrint* (2006) či *Motocyklové deníky* (2004).⁴⁴

To, že výše zmínění autoři specifikují svoji tvorbu na točení spíše dramatických děl s prvky tragédie, není ve finální reprezentaci mexické či latinskoamerické kinematografie určující. Autoři s komediální tematikou pouze nedosahují podobných ocenění jako ti, reflektující reálný život v zemi. Estetické a ideologické prvky stále nabízejí národní modely, i když se přibližují americké filmové tvorbě a jsou produkovány v masovém měřítku.

⁴¹ (Tierney, 2018, str. 42)

⁴² (Binelli, 2016)

⁴³ (D'Lugo, 2004, str. 103)

⁴⁴ (Tierney, 2018, str. 13)

1.1.2. O koncích, začátcích a středech

Nelineární forma vyprávění je narativní technika, ve které je děj vyprávěn mimo chronologické pořadí. Setkáme se s ní ve všech formách umění. V literatuře je například zobrazena v díle spisovatele Michaela Ondaatje *The English Patient* (1992), v divadle hrou Elaine Acworthové *Gloria* (2012) či ve videohrách hrou *Hotline Miami 2* z dílny Dennaton Games. Televizní seriály a filmy přirozeně následují, pokud vůbec. Hranice mezi tím, které médium je původní, totiž snadno splývají. „*Neutrální šablona filmu byla položena přes složité systémy románu, malby, dramatu a hudby, aby odhalila nové pravdy o určitých prvcích těchto umění.*“⁴⁵

Iñárritu tvrdí, že nelineární narativ je běžnou formou vyprávění příběhu v latinskoamerické literatuře: „*Julio Cortazar, Jorge Luis Borges a Ernesto Sabato jsou spisovatelé, kteří na mne udělali velký dojem, když jsem je poprvé četl.*“⁴⁶ Wood doplňuje, že nová mexická vlna je do nelineárních narativních filmů investována stejně jako americká nezávislá kinematografie. Kritici poukazují na filmy *Woman of the port* (1991) a *Midaq Alley* (1995) jako na předchůdce nelineárního vyprávění před *Amores Perros*.⁴⁷

Další teoretici prohlašují, že nelineární narativ se setkal se svou největší oblibou až v postmoderní době, kdy je publikum přesyceno klasickým typem příběhu. Forma hry, která se musí pochopit, je tedy pro diváka přirozeně atraktivnější. „*Postmoderní filmy mají postavy a příběhy, které upozorňují na narativní techniku, jejímž hlavním cílem je vrstvení metafikce. Pro tyto filmaře jsou výchozí způsoby, jakými je nyní možné s obrazem manipulovat, zbytečné a více se zajímají netradiční formou vyprávění příběhu.*“⁴⁸ Postmoderní doba však není jediným vlivem u prvních tří filmů. „*V podstatě je to způsob, jakým můj otec vždy příběhy vyprávěl. Je to fantastický vypravěč a jeho příběhy byly vždy vyprávěny na přeskáčku. Toto byl můj primární vliv.*“⁴⁹

⁴⁵ (Monako, 2009, str. 44)

⁴⁶ (Deleyto a další, 2010, str. 129)

⁴⁷ (Wood, 2006, str. 90)

⁴⁸ (Monako, 2009, str. 425)

⁴⁹ (Deleyto a další, 2010, str. 128)

2. METODOLOGICKÁ ČÁST

Narativní analýza má ve filmových studiích své zásadní místo. Umožňuje odhalit složité vrstvy vyprávění a prozkoumat způsoby, kterými filmaři konstruují a zprostředkovávají významy svých filmů. V metodologické části práce představím rozdílné přístupy k analýze filmového narativu, a to se zvláštním zaměřením na klíčová díla Davida Bordwella a Seymoura Chatmana. Ačkoli tito teoretici poskytují cenné poznatky o tradičních narativech, rozšířím své zkoumání také o přínos Allana Camerona a Charlese Ramíreze Berga, kteří se zabývali oblastí netradičních narativních struktur.

Bordwellova kniha *Narration in the Fiction Film* slouží jako základní kámen mého teoretického rámce. Tato teorie poskytuje systematické pochopení narativních technik a nabízí jemné zkoumání vztahu mezi fabulí, syžetem a stylem. Chatmanova kniha *Dohodnuté termíny* rozšiřuje Bordwellovy myšlenky a rozvádí koncept implikovaného autora a vypravěče. Zatímco obě práce nabízí cenné poznatky k narativní konstrukci filmu, zaměřují se především na tradiční lineární narativy, což zanechává mezeru v chápání komplikovaných narativních technik, které jsou význačné převážně u prvních třech Iñárrituových filmů. Abych tuto mezeru zaplnila, obracím pozornost na autory, kteří netradiční narativní struktury zkoumali v širším měřítku. Teorie Camerona a Berga tedy přinesou jasnou kategorizaci v nelineární formě vyprávění příběhu.

Přestože jsou teorie výše zmíněných autorů při praktické analýze brány jako klíčové, nelze nezmínit ostatní teoretiky, kteří k tomuto tématu přispěli. K těm patří například Vladimír Jakovlevič Propp se svou knihou *Morfologie pohádky a jiné studie* (1928), Lev Manovich a jeho kniha *Jazyk nových médií* (2001) či James Monaco s knihou *Jak číst film* (2009). Z českého prostředí je třeba zmínit práci Jaromíra Kokeše, který v knize *Rozbor filmu* (2015) zkoumá převážně filmovou výstavbu.

Začleněním teorií Bordwella, Chatmana, Camerona a Berga se tato metodologická část práce snaží poskytnout komplexní rámec pro analýzu filmových narativů. Tím, že vycházím ze zavedených teorií, které rozšiřují o komplikované narativy, prohlubuji porozumění narativním konstrukcím a jejich dopadům na divákovu pochopení.

2.1. David Bordwell

David Bordwell je považován za jednoho z nejlivnějších filmových teoretiků a historiků současnosti. Převážnou část svého akademického působení strávil jako profesor filmu na katedře komunikačních věd v americké University of Wisconsin.⁵⁰ V průběhu své kariéry se orientoval na několik otázek zabývajících se filmovou problematikou. Je autorem dvaceti jedna knih, zaměřujících se na filmovou estetiku, historii a převážně teorii. Na některých se podílel společně se svou ženou Kristin Thompson. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *Narration in the Fiction Film* (1985), kniha, která bude klíčová při narativní analýze této práce. Další významné knihy jsou například *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996) napsaná společně s Noël Carroll či *Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985).

David Bordwell ve své knize *Narration in the Fiction Film* poskytuje celistvý obraz toho, jak filmy používají základní principy narativní reprezentace. Čtenářům představí specifické formy filmu a stejně tak poskytne základní strukturu pro využití narativní analýzy. V první části představí mimetickou a diegetickou teorii filmového narativu. Druhá část zkoumá narativ a filmovou formu se zaměřením na aktivitu diváka, principy vyprávění, čas a prostor a film noir. Ve třetí části využije teoretické nástroje narativní analýzy a aplikuje je na specifická filmová díla klasického Hollywoodu.

Bordwell zmiňuje, že existují tři pohledy, jak na naraci nahlížet.⁵¹ S narací můžeme zacházet jako s *reprezentací*, tedy se zobrazením určité reality a jejích širších významů. Alternativně můžeme s narací zacházet jako se *strukturou*, zvláštním způsobem kombinování částí do celku. Tento přístup je ilustrován analýzou kouzelné pohádky Vladimírem Jakovlevičem Proppem.⁵² V poslední řadě můžeme narativ studovat jako *proces* uspořádání a ztvárnění příběhového materiálu, abychom dosáhli specifických časově ohraničených účinků na pozorovatele.⁵³

Bordwell ve své knize čerpal z prací ruských formalistických kritiků z roku 1920 – Viktora Šklovského, Jurije Tyňanova, Borise Eichenbauma a dalších.⁵⁴ „*Ruské formalistické hnutí bylo z velké části reakcí proti dominantním intelektuálním trendům. Mladí formalističtí teoretici se stejnou vervou zavrhl akademický způsob práce, který těžce zatěžoval literární*

⁵⁰ (Bordwell, 2021)

⁵¹ (Bordwell, 1985, str. xi)

⁵² Viz Proppov studii *Morfologie pohádky a jiné studie*

⁵³ (Bordwell, 1985, str. xi)

⁵⁴ (Bordwell, 1985, str. xii)

*ruskou historií, poselství ‚sociálních‘ kritiků a metafyzickou zaujatost symbolisty.*⁵⁵ Pojmy přítomné v práci ruských formalistických kritiků byly doplněny dalšími teoretiky narace, kteří na ně navazovali (Jan Mukařovský, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Meir Sternberg a Seymour Chatman).⁵⁶

Bordwellovo zkoumání představuje potřebu dekonstruovat a analyzovat film a filmový narativ. V průběhu knihy poukazuje na komplikovanost filmové produkce a stejně tak upozorňuje na důležitou roli aktivního diváka při celkovém pochopení snímku. Film vnímá jako souhrnné dílo, kde mají autor i příjemce stejně důležitou roli.

2.1.1. Fabule, syžet a styl

Podstatné pojmy, které je potřeba v termínu narace rozlišit, jsou fabule, syžet a styl. Je to určitá dekonstrukce narativního vyprávění, kde má každá část příběhu svůj určitý význam a postavení. Bordwell se v této kapitole specializuje na filmovou formu a zkoumá, jaký je její vztah k narativním strategiím. Výraz *fabule* je imaginární konstrukt, který byl již vytvořen formalisty a můžeme jej přeložit jako *příběh*. „*Fabule je vzor, který si vnímatelé vyprávění vytvářejí prostřednictvím domněnek a dedukcí. Je to rozvíjející se výsledek získávání narativních vodítek, aplikace schémat, rámování a testování hypotéz.*“⁵⁷ Jinými slovy je to příběh či soubor všech událostí jako celku. Diváci filmu by na základě pochopení fabule měli vyvodit typ a konstrukci samotného příběhu.

Termín *syžet* nám již nabídne širší vysvětlení pro to, jak fabuli pochopit. *Syžet, (obvykle překládáno jako zápletky) je skutečné uspořádání a prezentace fabule ve filmu.*⁵⁸ Je to abstraktní teorie založená na systému uspořádávání složek, dějových událostí a stavu věcí, podle specifických principů.

Bordwell nastiňuje tři druhy principů, které vztahují syžet k fabuli: narativní logiku, čas a prostor. Narativní logika prezentuje události jako kauzální vztahy, kde každá událost je důsledek jiné události, charakterového rysu či obecného zákona. Řídí propojení a vývoj událostí v čase. Čas nám naproti tomu umožňuje uspořádat dějové události do různých sekvencí (záležitost pořadí), do různého časového rozpětí (doba trvání) anebo do libovolného počtu opakování (frekvence). Čas se dále využívá k napětí či očekávání a může také postupně odhalit informace či manipulovat s pořadím, v němž jsou události prezentovány. Prezentace

⁵⁵ (Erich, 1973, str. 627)

⁵⁶ (Bordwell, 1985, str. xiii)

⁵⁷ (Bordwell, 1985, str. 49)

⁵⁸ (Bordwell, 1985, str. 50)

času může využívat retrospektivy, flashbacky⁵⁹ či flashforwardy⁶⁰ pro zdůraznění složitosti a hloubky příběhu. Téma času blíže představím v kapitole *Teoretici nelineárních narativů*, která specifikuje použití času v nelineárním narativu. Využití prostoru se týká způsobu, jakým je prezentováno fyzické prostředí příběhu, a také způsobu, jakým se postavy v tomto prostoru pohybují. To může pomoci vytvořit atmosféru a náladu, a také zprostředkovat důležité informace o postavách a jejich motivech. Celkově lze konstatovat, že dobře vystavěný syžet využívá tyto taktiky k vytvoření přesvědčivého vyprávění, které diváky vtáhne do příběhu a udrží je v napětí po celou dobu.

Syžet také může zahltnit diváka informacemi, které nejsou relevantní pro pochopení fabule, a to zcela účelně. Autor díla tuto taktiku využívá hlavně za účelem divákovy dezorientace. Součástí mohou být nadměrné detaily či zbytečné zápletky. Pokud nejsou využity nadměrné detaily, můžeme se setkat s opačným prvkem, a to s mezerami v příběhu. „*Každý syžet si vybírá, které události z fabule bude prezentovat a kombinuje je určitým způsobem. Výběr vytváří mezery, kombinace vytváří kompozici.*“⁶¹ Narativní filmy využívají několik typů mezer: časové, prostorové, dočasné vs. trvalé, rozptýlené vs. zaostřené či okázalé vs. potlačené.⁶² Mezery patří mezi nejjasnější vodítka, podle kterých může divák jednat. Evokují celý proces formulace schématu, testování hypotéz a přehodnocují dosavadní předpoklady.

Další dvě obecné zásady, kterými se řídí složení syžetu v jakémkoli médiu, jsou *zpoždění* (retardation) a *nadbytek* (redundancy). Bordwell v této části knihy odkazuje především na izraelského literárního kritika Meira Sternberga, který tvrdil, že „*retardační materiál lze posuzovat z mnoha úhlů: povaha materiálu (akce, popis, komentář atd.), jeho velikost, jeho umístění, jeho vztah k tomu, co zpomaluje, jak je motivován, jak funguje jeho vztah k transtextuálním normám a vztah k základním vlastnostem média*“.⁶³ Retardační materiál odkazuje na využití určitých položek příběhu, které zpomalují tempo vyprávění a vytváří napětí. Divák si tak vybuduje očekávání, vedoucí k uspokojivému rozuzlení, když příběh konečně dospěje ke svému závěru. Otázku nadbytku poté blíže definovala Susan R. Suleiman, když ho zařadila do tří kategorií. Na úrovni fabule může být jakákoli událost nebo postava nadbytečná vzhledem k jakékoli jiné. Na úrovni syžetu může vyprávění dosáhnout nadbytku tím, že znovu opakuje svůj vztah ke vnímajícímu. Na úrovni vztahů mezi syžetem a fabulí lze

⁵⁹ Flashback – záblesk minulosti, vzpomínka, retrospektiva

⁶⁰ Flashforward – záblesk budoucnosti

⁶¹ (Bordwell, 1985, str. 54)

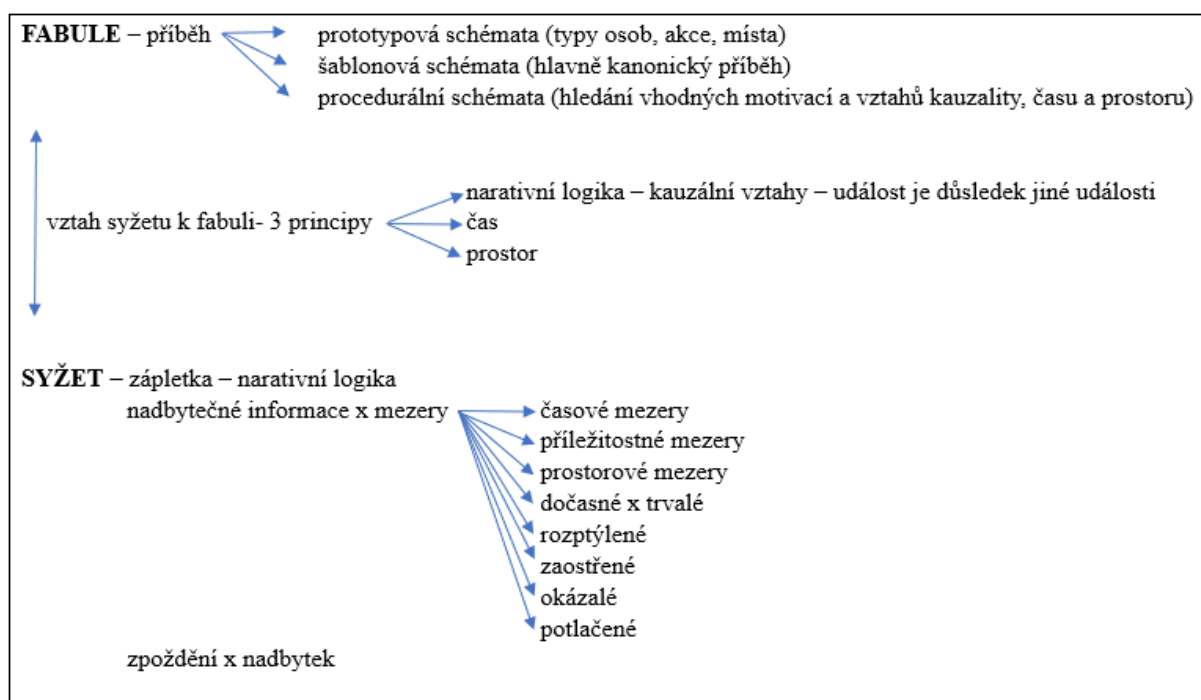
⁶² Viz tabulka č. 1

⁶³ (Sternberg, 1971 citovaný Bordwellem, 1985, str. 55)

nadbytku dosáhnout tím, že se událost představí více než jednou.⁶⁴ Nadbytek může mít ve vyprávění mnoho podob, včetně opakování slov, frází nebo scén, stejně jako použití více perspektiv nebo narativních vláken.

Styl v neposlední řadě odkazuje na způsob, jakým je film natočen, sestříhán a představen veřejnosti, včetně prvků, jako jsou osvětlení, kamera či zvuková tvorba. Konkrétní filmové techniky daného režiséra hrají při stylu významnou roli. Styl tedy může fungovat jako pomůcka pro vyprávění a stejně tak může být představen jako samotný systém.⁶⁵ „*Syžet ztělesňuje film jako dramaturgický proces, styl jej ztělesňuje jako proces technický.*“⁶⁶ Analýzou vztahů mezi fabulí, syžetem a stylem se Bordwell snaží poskytnout komplexnější pochopení toho, jak filmy vytvářejí pro publikum význam. V následující praktické analýze bude představeno, jak se tyto pojmy navzájem propojují.

Obrázek č. 2: Bordwellovo podání fabule, syžetu a jejich vztahu



Zdroj: vlastní zpracování podle *Narration in the Fiction Film* (1985)

⁶⁴ (Bordwell, 1985, str. 57)

⁶⁵ (Bordwell, 1985, str. 37)

⁶⁶ (Bordwell, 1985, str. 50)

2.2. Seymour Chatman

Seymour Chatman je americký filmový teoretik a literární kritik, známý svým přínosem pro filmovou narativní teorii. Společně s Bordwellem je považován za klíčovou postavu ve vývoji studia narativní struktury a způsobů, jakými jsou příběhy konstruovány, a to i přesto, že jejich teorie představují odlišné názory. Převážnou část své kariéry strávil na Kalifornské univerzitě v Berkeley, kde působil jako profesor na katedře rétoriky.⁶⁷ Za jeho nejznámější knihy jsou považovány *Příběh a diskurs* (1978) a *Dohodnuté termíny* (1990).

Knihou *Dohodnuté termíny* bude představovat druhý teoretický pohled této práce. Chatman v ní navazuje na svou dřívější knihu *Příběh a diskurs*, ta je však podle jeho názoru nedostatečná, z důvodu malé možnosti využití příkladů na filmové tvorbě.⁶⁸ Zaměřuje se více na roli vypravěče a publika ve formování diváckého chápání příběhu. Chatman v této knize představí dvě perspektivy. První perspektivu nazývá vnější a sleduje v ní vztahy narativu k ostatním druhům diskurzu. Ve druhé, vnitřní perspektivě prověřuje pojetí a formulace, jako například implikovaný autor, povaha vypravěče či fokalizace.⁶⁹ V první části se zaměřuje na definici filmového *narativu*, který považuje za součást dalších tří textových typů: *argumentu*, *deskripce* a *expozice*.⁷⁰ Text pro něj znamená každé médium, které představuje předem určený harmonogram. „*Textem budu mínit každé sdělení, jehož recepci v čase kontrolují diváci.*“⁷¹ „*Text v mém smyslu však vyžaduje, abychom začali na začátku, který je zvolen (první strana, úvodní záběry filmu, předehra, zdvižená opona), a poté sledovali, jak se odvíjí k předepsanému konci.*“⁷² Argument vyjadřuje způsob narativní prezentace, která zdůrazňuje tvrzení či návrh. Lze ho chápat jako přesvědčovací prostředek k vyjádření konkrétního pohledu. Deskripce představuje vlastnosti věcí a objekty viditelné či představitelné pomocí smyslů.⁷³ Expozice zahrnuje prezentaci základních informací, kontextu nebo vysvětlení, které jsou nezbytné k tomu, aby čtenář porozuměl vyprávění. Chatman vyjadřuje, že efektivní příběh by měl mít rovnováhu mezi narativem, argumentem, deskripcí a expozicí. Přehnané zprostředkování informací by totiž mohlo čtenáře zahltnit, a tím narušit tok příběhu.

⁶⁷ (Berkeleyside, 2015)

⁶⁸ (Chatman, 2000, str. 9)

⁶⁹ (Tamtéž)

⁷⁰ (Chatman, 2000, str. 14)

⁷¹ (Tamtéž)

⁷² (Chatman, 2000, str. 15)

⁷³ (Chatman, 2000, str. 17)

2.2.1. Implikovaný autor

V této části knihy se Chatman věnuje důležitosti implikovaného autora v příběhu. Pojem *implikovaný autor* již představil Wayne Booth ve své knize *The Rhetoric of Fiction* (1961). Představuje především názory a cíle reálného autora zprostředkované ve filmovém díle jiným subjektem. Tento reálný autor je v díle zastoupen abstraktním autorem (např. vypravěčem), který pouze předkládá obraz, postoje či pocity autora původního.

Tato idea je zcela odlišná od Bordwellovy teorie. Chatman věří, že naratologie potřebuje implikovaného autora, aby vysvětlila charakteristické znaky, které by jinak zůstaly nevysvětleny nebo vysvětleny nedostatečně.⁷⁴ Upozorňuje však, že implikovaný autor se liší jak od skutečného autora, tak od vypravěče textu. Poukazuje na fakt, že diváci si často pletou implikovaného autora s hlasem. Hlas patří pouze vypravěči a ten v díle může, ale i nemusí být aktivní. V případě tvorby bez vypravěče je možné implikovaného autora spatřit jako vykonstruovanou osobnost, která se objevuje prostřednictvím narativních voleb, stylu, tónu a témat prezentovaných v textu.

Je důležité si uvědomit, že implikovaný autor není skutečná osoba, ale fiktivní konstrukce. Představuje pouze prostředníka mezi skutečným autorem a divákem, kde zdůrazňuje autorův hlas a přítomnost ve světě, který vytvořil.

2.2.2. Filmový vypravěč

Role filmového vypravěče je termín, který byl Bordwellem z větší části zavržen. Naopak podle jeho teorie se právě filmový divák stává aktivním tvůrcem při pochopení příběhu. Diváková role vyžaduje pochopení narativu pomocí fabule, syžetu a stylu. Bordwell připouští filmovou naraci, ale neuznává vypravěče jako klíčovou osobu k pochopení díla. „*Bordwellův divák není pasivní objekt ‚usazený‘ tím, co se děje na plátně, ale aktivní účastník-skutečný činitel, který virtuálně tvoří filmovou naraci.*“⁷⁵ Chatman věnuje širší část kapitoly o filmovém vypravěči právě samotné recenzi Bordwellovy knihy *Narration in the Fiction Film* a nesouhlasí s jeho hypotézou, že filmový vypravěč nehraje v díle důležitou roli. Tvrdí, že přestože Bordwell navazuje na práce Gérarda Genetta a Meira Sternberga, pochybuje, že by kvůli obecné naratologii souhlasili s narativním textem bez vypravěče.⁷⁶ Sám poté představuje svůj vlastní přístup pro pochopení filmového vypravěče a jeho roli jak v literárních, tak audiovizuálních dílech. V Chatmanově teorii vypravěč sděluje veškeré informace, které jsou

⁷⁴ (Chatman, 2000, str. 76)

⁷⁵ (Chatman, 2000, str. 123)

⁷⁶ (Chatman, 2000, str. 126)

implikovaným autorem poskytnuty. „*Pouze implikovaný autor vymýšlí narativ, diskurz i příběh. Filmový vypravěč prezentuje to, co filmový implikovaný autor žádá.*“⁷⁷

Chatman rozebírá roli implikovaného autora a filmového vypravěče na příkladech z literární tvorby a také z tvorby filmové. Při porovnání obou došel k názoru, že je ve filmu a v literatuře implikovaný autor vnitřní činitel příběhu, jenž zodpovídá především za nárys – včetně rozhodnutí sdělit ho skrze jednoho nebo více filmových vypravěčů.⁷⁸ Vypravěč podle něj slouží spíše jako kanál pro přenos vyprávění, než aby byl jeho tvůrcem.⁷⁹

Chatman pojednává o různých aspektech role vypravěče. Konkrétní rozlišení mezi vypravěči ve filmu je však koncept, který byl diskutován a rozvíjen různými teoretiky v oblasti filmových studií a Chatmanova práce k těmto diskusím přispěla. Gérard Genette, autor, ke kterému Chatman a Bordwell odkazují, rozlišil ve své studii *Rozprava o vyprávění* (1972) několik typů fokalizace ve vztahu k vypravěčům.⁸⁰ „1) *nulová, kdy je vypravěč vševědoucí; 2) interní, kdy vypravěč říká jen to, co ví postava (to se může uskutečňovat pomocí jedné, více postav, či z hlediska několika postav); 3) externí, která je přízračná pro objektivní vyprávění, v němž vypravěč říká méně, než ví postava.*“⁸¹

⁷⁷ (Chatman, 2000, str. 128)

⁷⁸ (Chatman, 2000, str. 130)

⁷⁹ (Tamtéž)

⁸⁰ Fokalizaci chápeme jako „specifický diskurzivní způsob prezentace fikčního světa skrze fokální subjekt, který se konstituuje prostřednictvím týchž jazykových distinktivních rysů jako subjekt narativní“. Tzn., kdo dílo sleduje (Hrabal, 2011, str. 196–197)

⁸¹ (Genette, Gérard, 2002, str. 267)

2.3. Teoretici nelineárních narativů

Bordwell i Chatman významně přispěli ke studiu filmu a poskytli cenné poznatky o analýze, estetice a technikách vyprávění příběhů používaných ve filmu. Doplnující teorie na téma nelineárních narativů však dodalo několik dalších autorů, kteří se tomuto tématu věnují s podrobnějším zaměřením. Těmi jsou například Allan Cameron, Warren Buckland či Charles Ramírez Berg. V metodologické části této práce budu převážně vycházet z teorií a typologií Allana Camerona a Charlese Ramíreze Berga. A to převážně z toho důvodu, že jejich práce poskytly konkrétní kategorie filmového modulárního narativu. Nejsou zdaleka první, jejich typologie se však dá prakticky aplikovat na většinu děl s nelineárním dějem. I Bordwell se ve svém pozdějším článku *Film Futures* (2002) věnoval komplikovaným narativům, a to převážně rozvětvenému vyprávění. „Ať už si vybereme jakýkoliv film, zjistíme, že koncept alternativní budoucnosti bude přizpůsoben požadavkům konkrétních narativních tradic, spoléhající se na schémata pro kauzalitu, čas a prostor.“⁸² Na jeho práci částečně navázal Warren Buckland, který ve své knize *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (2009) nabídl rozsáhlý soubor esejí zaměřených na puzzle filmy. Ten termín *puzzle film* charakterizuje jako „způsob filmové tvorby, protínající tradiční filmařské postupy, které je stále obtížnější popřít: takzvanou americkou nezávislou kinematografií, evropský a mezinárodní art film a některé způsoby avantgardní filmové tvorby.“⁸³ Ve své práci Buckland často odkazuje na Aristotelovu *Poetiku*, kde aplikuje vlastnosti rozvětvených narativů na atributy jednoduchého příběhu. Upozorňuje na fakt, že specifikum puzzle filmů je umístění hlavní informace určující fabuli až na konec příběhu. Tato chybějící část posléze zcela mění finální význam snímku. Filmoví teoretici zkoumali puzzle filmy jako odlišný žánr, který nejen pobaví a zaujme, ale také podnítl diváky k hlubšímu zkoumání povahy narativu, vnímání a k jejich aktivní roli při interpretaci a dekodování složitých příběhů.

2.3.1. Allan Cameron

Allan Cameron je výzkumný pracovník a přednášející na australské filmové, televizní a rozhlasové Univerzitě v Melbourne.⁸⁴ Je znám svou prací na narativních strukturách a komplexních narativech ve filmu. Jeho kniha *Modular Narratives of Contemporary Cinema* (2008) zkoumá koncept modulárního vyprávění, který odkazuje na příběhy složené z nezávislých nebo vzájemně souvisejících narativů, prezentující se v různých pořadích.

⁸² (Bordwell, 2002, str. 102)

⁸³ (Buckland, 2009, str. 6)

⁸⁴ (Cameron, 2008, str. x)

V této knize se Cameron zabývá tím, jak modulární narativy zpochybňují tradiční lineární vyprávění, a zkoumá jejich dopad na zapojení publika, souvislost vyprávění a celkový divácký zážitek. Pro své analýzy si vybral několik nelineárních filmů a zařadil do nich i Iñárrituův snímek *21 gramů*. Upozorňuje, že od počátku 90. let se populární kinematografie obrací směrem k narativní složitosti.⁸⁵ V jeho podání má tato narativní složitost podobu roztržitých segmentů a složitých artikulací, které nazývá *modulární narativy*.⁸⁶

*„Databáze nebo modulární vyprávění ve své filmové podobě přesahuje klasické nasazení flashbacku a nabízí řadu členitých narativních kusů, často uspořádaných radikálně achronologickým způsobem prostřednictvím flashforwardů, zjevného opakování nebo destabilizace vztahu mezi přítomností a minulostí.“*⁸⁷

Cameron upozorňuje, že oblíbenost modulárních narativů má co do činění s rozšířením počítačů a digitálních technologií na počátku 90. let. Tuto ideu již dříve vyjádřil i Lev Manovich, který oblíbenost komplikovaných narativů přirovnal k videohrám. *„Vyprávění a hry jsou si podobné v tom, že uživatel musí odhalit jejich základní logiku, zatímco jimi postupuje – jejich algoritmus. Stejně jako hráč hry, i čtenář románu postupně rekonstruuje komplikovaný algoritmus, který autor použil k vytvoření prostředí, postav a událostí.“*⁸⁸

Cameron v této knize navrhl základní taxonomii filmového modulárního narativu. Poukazuje zde na to, že všechny zmíněné formy se v zásadě rozlišují pomocí rozličného pracování s časem.

1. Anachronický narativ (Anachronic narrative)

Podle Camerona se jedná o nejvíce používaný typ narativu. Anachronické příběhy přeskupují pořadí událostí a často přeskakují tam a zpět v čase, namísto prezentace událostí v lineárním sledu. *„Anachronické narativy modifikují flashbackovou strukturu klasické hollywoodské kinematografie a podkopávají tradiční hierarchii mezi primární a přední narativní dočasností“.*⁸⁹ Jinými slovy, každý příběh začíná první částí (scénou, příběhem, stříhem). Anachronie představuje to, že autor díla se od této první scény odkloní a nepokračuje lineární sekundární scénou. Při tomto kroku může využít flashback nebo flashforward, které jsou však prvnímu příběhu podřízeny. Příklady anachronických narativů můžeme najít ve filmech *Pulp Fiction* (1994), *Memento* (2000) či *21 gramů* (2003).

⁸⁵ (Cameron, 2008, str. 1)

⁸⁶ (Tamtéž)

⁸⁷ (Tamtéž)

⁸⁸ (Manovich, 2001, str. 225)

⁸⁹ (Cameron, 2008, str. 6)

2. Rozvětvený narativ (Forking-path narrative)

Rozvětvený narativ se převážně značí nesouvislými skoky, a to nejen mezi přítomností, minulostí a budoucností, ale i mezi alternativními časovými rovinami. Obvykle jsou tyto různé verze zavedeny prostřednictvím rozvětvení. Posléze narativy srovnávají alternativní verze příběhu a ukazují možné výsledky, které by mohly nastat, pokud by došlo k malé změně v jedné události nebo skupině událostí.⁹⁰ Tyto změny mohou být učiněny rozhodnutím postavy nebo samotnou interakcí publika. „*Zatímco anachronický narativ je modulární na úrovni syžetu (zápletky), rozvětvený narativ zavádí modularitu na úrovni fabule (příběhu)*.“⁹¹ Příklady rozvětvených narativů jsou patrné ve filmech *Srdcová sedma* (1998) nebo *Na Hromnice o den více* (1993).

3. Epizodický narativ (Episodic narrative)

Epizodický narativ označuje struktury, které významně podkopávají nebo narušují kauzální vazby nacházející se v klasickém narativu. Cameron rozdělil epizodické narativy do dvou skupin: „abstraktní série“ a „antologie“.⁹² Abstraktní série se vyznačuje fungováním nenarativního systému, který diktuje organizaci narativních prvků. Antologie obsahuje sled kratších příběhů, které spolu na první pohled nesouvisejí, přesto však mají společné prostředí.⁹³ Příklad epizodického narativu nalezneme ve snímcích *Zet a dvě nuly* (1985) nebo *Topení po číslech* (1988).

4. Narativ rozdělené obrazovky (Split screen narrative)

Split screen se liší od ostatních typů modulárních narativů tím, že jejich modularita je prezentována spíše prostorově než časově. Tyto filmy rozdělují obrazovku na dva nebo více záběrů, které vedle sebe staví souběžné nebo předcházející události v rámci obrazovky.⁹⁴ Příkladem narativu rozdělené obrazovky je například snímek *Časový kód* (2000) nebo *Bostonský příklad* (1968).

⁹⁰ (Cameron, 2008, str. 10)

⁹¹ (Tamtéž)

⁹² (Cameron, 2008, str. 13)

⁹³ (Cameron, 2008, str. 14)

⁹⁴ (Cameron, 2008, str. 15)

2.3.2. Charles Ramírez Berg

Charles Ramírez Berg je profesorem filmových studií na Texaské univerzitě v Austinu. Je autorem několika knih a článků zaměřujících se na filmovou historii, mexickou kinematografii a naratologii. Mezi jeho nejznámější díla patří *Latino Images in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance* (2002) či *A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the "Tarantino Effect"* (2006). Právě z tohoto článku bude narativní analýza vycházet.

Berg ve svém výzkumu často analyzuje filmové techniky, narativní struktury a vizuální estetiku, aby odhalil hlubší významy a implikace ve filmech. Stejně jako Cameron vysvětluje oblíbenost roztržitých narativů k postmodernímu stavu společnosti. Hudební videa a videohry kladou důraz na různé druhy interaktivní narativnosti. Rozvětvený zážitek ze surfování či hypertextové propojení uživatelům umožňuje vytvořit personalizovanou sekvenci různých typů artefaktů zahrnující text, obraz, video a zvuk.⁹⁵ Berg v článku představil nejvýznamnější filmové teorie, se stávající kategorizací alternativních narativů však nebyl spokojen. Cítil potřebu klasifikovat tyto typy filmů podle typů zápletek. Při tomto pokusu vycházel z Bordwellovy klasické hollywoodské narace se zaměřením na samotné syžety filmových děl. Vytvořil celkem 12 kategorií, blíže rozvedených níže.

1. Polyfonní nebo souborový děj – více protagonistů, jedno místo

Většina alternativních narativních filmů spadá do kategorie filmů s více protagonisty. Děj je charakterizován interakcí několika hlasů či vědomí, z nichž žádný nesjednocuje nebo není nadřazený ostatním.⁹⁶ Někdy se příběh jedné postavy protíná s jinými, někdy ne. Pravidlem zůstává, že protagonisté nemají společný cíl.⁹⁷ *Pulp Fiction* (1994), *Láska nebeská* (2003)

2. Paralelní děj – více protagonistů v různých časech a/nebo prostorech

Film s více protagonisty je podobný polyfonnímu ději v tom, že každá z jeho postav má odlišné cíle, ale liší se tím, že si tyto postavy nejsou blízké. Postavy jsou od sebe prostorově odděleny, nebo existují v různých časech a prostoru. Ve většině případů se u těchto filmů neseťkáme s více než čtyřmi příběhy.⁹⁸ *Kmotr II.* (1974), *Hodiny* (2002)

⁹⁵ (Berg, 2006, str. 6)

⁹⁶ (Prince, 2003, str. 19)

⁹⁷ (Berg, 2006, str. 15)

⁹⁸ (Berg, 2006, str. 18)

3. Děj s více osobnostmi

Zajímavé na tomto typu děje je více protagonistů, které představuje tatáž osoba, nebo různé verze téže osoby. Magická událost patří k nejčastějším příkladům děje s více osobnostmi.⁹⁹ Osobnosti paralelních protagonistů mohou zabírat stejný časoprostor, jiný časoprostor nebo jinou realitu, která zabírá stejný časoprostor.¹⁰⁰ *Klub rváčů* (1999), *Harry Potter a vězeň z Azkabanu* (2004)

4. The Daisy Chain děj – bez ústředního hrdiny, jedna postava vede k další

Stejně jako polyfonní děj, má i tento typ několik protagonistů, ale spíše než propletené příběhy je příběh každé postavy prezentován postupně. Vyprávění přechází od jedné postavy ke druhé a občas sleduje nějaký hlavní cíl.¹⁰¹ *Historiky z metropole* (1942)

5. Děj pozpátku

Předchůdcem děje pozpátku je samotná historie promítání kina. Ty při svých počátcích prokázaly schopnost vysílat vpřed a vzad, takže běžné činnosti vypadaly pro diváky magicky. V novém tisíciletí se znovu objevila malá skupina filmů s tímto specifikem. Hlavním znakem je silná, podněcující událost. Když účinek dosáhne hlavního hrdiny, kauzální řetězec se personalizuje. Hrdina tedy činí rozhodnutí, aby dosáhl cíle. Každé rozhodnutí je tedy čin s důsledkem. Na samém konci přijde hrdina k vyvrcholení a finální událost má konečný efekt.¹⁰² *Memento* (2000)

6. Opakovaný akční děj – jedna postava opakuje akci

Společný podtitul těchto snímků může být heslo „*Budeme v tom pokračovat, dokud to neuděláme správně*“, Hrdinové jsou stavěni před řadu překážek a pouze opakováním stejného mohou dojít k lepším výsledkům.¹⁰³ *Osudový dotek* (2004), *50x a stále poprvé* (2004)

7. Zápletka opakovaných událostí – jedna akce viděná z pohledu více postav

Tento typ filmu odkazuje na stejnou událost zobrazenou z pohledu různých postav. Při klasické naraci je událost, kterou zažilo několik lidí, obecně zobrazena pouze z jedné perspektivy. *Občan Kane* (1941), *Jackie Brownová* (1997)

⁹⁹ (Berg, 2006, str. 19)

¹⁰⁰ (Berg, 2006, str. 20)

¹⁰¹ (Berg, 2006, str. 25)

¹⁰² (Berg, 2006, str. 27)

¹⁰³ (Berg, 2006, str. 30)

8. The Hub and Spoke Plot – příběhové linie více postav se rozhodujícím způsobem protínají v jednom čase a na jednom místě

Stejně jako u opakovaného akčního děje, i tento typ ukazuje jednu událost z různých perspektiv a poskytuje překrývající se narativy. Rozdíl je v tom, že opakovaná událost je dramatickým opěrným bodem vyprávění a jeho organizačním principem. Děj je typický tím, že sleduje postavy předtím a poté, co se blíží k bodu střetu. Více než jakýkoliv jiný alternativní děj klade důraz na náhodu a nepředvídatelnou povahu osudu.¹⁰⁴ *Zabíjení* (1956), *Amores Perros* (2000)

9. The Jumbled Plot – míchaný sled událostí motivovaných umělecky, výsadou filmařů

Nelineární řazení událostí, jak je vidět v těchto typech filmů, neruší řetězec příčiny a následku, pouze jej načas pozastavuje. Vzhledem k tomu, že tento zastavený dramatický vývoj pouze přerušuje kauzalitu a nenarušuje ji, chová se jako flashback, ale není to flashback.¹⁰⁵ *Kill Bill* (2003), *Gauneři* (1992)

10. Subjektivní děj – vnitřní (nebo filtrovaná) perspektiva znaků

V průběhu let si hollywoodské filmy vyvinuly ekonomický způsob, jak zachytit psychologické a emocionální stavy postav. Klasická kinematografie splétá akční dějovou linii s psychologickou/emocionální linií, která umožňuje mluvit za druhé.¹⁰⁶ *Čistá duše* (2001), *Věčný svit neposkvrněné mysli* (2004)

11. Existenciální děj – minimální cíl, kauzalita a expozice

Expozice je jasný přenos relevantních informací, aby diváci mohli příběh sledovat. V souladu s klasickým modelem expozice na příběh prvně namapuje postavy, poté však ustoupí do pozadí a hlavní zápletka převezme kauzalitu. Expozice se v případě potřeby znovu objeví, propašovaná do děje prostřednictvím rekvizit, znamení nebo dialogu.¹⁰⁷ *Zachraňte vojína Ryana* (1998)

12. Metanarativní zápletka – vyprávění o filmovém narativu

Tyto filmy kladou ontologické otázky o povaze filmu jako média. Jsou součástí filmové historie již více než století. *Vzpomínky na hvězdný prach* (1980)

¹⁰⁴ (Berg, 2006, str. 40)

¹⁰⁵ (Tamtéž, str. 41)

¹⁰⁶ (Tamtéž, str. 44)

¹⁰⁷ (Tamtéž, str. 48)

3. ANALYTICKÁ ČÁST

Analytická část této diplomové práce se ponoří do narativní analýzy filmografie Alejandra Gonzáleze Iñárritua, přičemž jeho filmy zkoumá chronologicky, vyjma krátkých filmů a televizních reklam. Celkem budu zkoumat sedm celovečerních snímků, a to *Amores Perros*, *21 gramů*, *Babel*, *Biutiful*, *Birdman*, *Revenant* *Zmrtvýchvstání* a *Bardo, falešná kronika několika pravd*. Primární rámec pro tuto analýzu je odvozen z teorií Davida Bordwella a Seymoura Chatmana, zmíněných v předešlé části.

Pro jednodušší orientaci uvedu na začátku každého filmu stručnou synopsi. Ta je podepřena kritickými i finančními úspěchy, blíže specifikovanými v příloze č. 1. Poté bude následovat hlubší rozbor, který zahrnuje interpretaci fabule, syžetu a stylu jednotlivých děl. Ty nabídnou vhledy do konstrukce a manipulace s narativními prvky. Vzhledem k tomu, že Iñárrituovy první tři filmy představují jedinečné strukturální charakteristiky, zaměřím se u nich také na bližší zkoumání kauzality. V této části budu čerpat převážně z teorií Allana Camerona a Charlese Ramíreze Berga.

Využitím kombinace teoretických rámců a narativní analýzy si tato studie klade za cíl zodpovědět několik otázek. V první řadě mne zajímá, čím je Iñárrituova tvorba specifická. U zaměření na síťové narativy budu převážně zkoumat, zda je možné najít určité vzorce posloupnosti příběhů. Pro komplexní porozumění Iñárrituově tvorbě shrnu jeho chronologický vývoj jakožto uměleckého režiséra a přiblížím jeho narativní struktury s ohledem na čas. Zajímat mne přitom budou také ostatní osobnosti či umělecké obory, které ho mohly inspirovat. Cílem analýzy není studovat samotné technické aspekty při výrobě filmu, ale zaměřit se na širší diskurz, která jednotlivá díla představují.

3.1. Amores Perros

Amores Perros je prvním Iñárrituovým autorským filmem, který zároveň určuje narativní formu v budoucích dvou dílech. Snímek vypráví složitý a propojený narativ, točící se kolem tří samostatných příběhů, které všechny spojuje jedna událost. V tomto případě autonehoda, odehrávající se na začátku filmu. První příběh sleduje Octavia (Gael García Bernal), mladého muže zamilovaného do manželky svého bratra Susany (Vanessa Bauche). Ten se rozhodne zúčastnit ilegálních psích zápasů, aby si vydělal peníze a utekl s ní. Při dramatickém útěku ze psích zápasů způsobí autonehodu, která ovlivní osudy dalších postav. Druhý příběh se zaměřuje především na známou modelku Valerii (Goya Toledo) a jejího přítele Daniela. Ten kvůli Valerii opustí rodinu a koupí pro svou partnerku nový byt. Před nastěhováním se však Valeria stane obětí již zmíněné autonehody a utrpí vážná zranění. Příběh sleduje mentální pochody Valerie, která je v bytě uzavřena s Danielem a svým psem. Třetí kapitola se soustředí na Chiva (Emilio Echevarria). Kdysi otec od rodiny, dnes již samotář se psy, který se stal nájemným vrahem. Chivo převážně řeší následky svých rozhodnutí z minulosti, kdy opustil svou dceru. Jeho svědectví z autonehody však všechny příběhy propojí a přinese finální rozuzlení.

Film byl v roce 2001 nominován na cenu za Nejlepší mezinárodní film, a to jak v Academy Awards, tak Zlatých glóbech. Svou nominaci neobhájil. Na mezinárodní filmové databázi IMDB je hodnocen jako 239. nejlépe hodnocený film.¹⁰⁸

3.1.1. Narativní struktura

Rozostřený záběr, třesoucí se kamera, krvácející pes a akční honička v autě. Touto formou nás Iñárritu uvítá do děje. Film začíná uprostřed příběhu, autonehodou. Tato část mizanscény zároveň představuje vyvrcholení jednotlivých oddílů. Samotná fabule filmu se skládá ze tří částí, které nejsou rovnoměrně časově rozprostřeny. První a nejdelší část představuje příběh Octavia a Susany. S délkou 1 h 19 s se divákovi představuje primární příběh, který na sebe napojuje zbylé dva narativy. Druhá část s názvem Daniel a Valeria je podstatně kratší a trvá 30 min 10 s. Poslední kapitola se věnuje Chivovi a Maru a trvá 52 min 53 s. Význam, kterým film apeluje na diváka, je prostý: neuvážené jednání daného jedince může mít kritické následky pro mnoho dalších osob. Film v každé své části odhaluje různorodé kombinace více narativů s různými metodami žánru s více protagonisty. Přestože Iñárritu vyjádřil, že žádný z příběhů není nadřazený, při zhlédnutí je patrné, že právě první část představuje hlavní

¹⁰⁸ Viz příloha č. 1.

strukturu filmu.¹⁰⁹ Nelineární časové uspořádání představuje účinný nástroj pro splétání dějových linií. Nejvíce otazníků ve fabuli tedy pro diváka vznikne při první polovině filmu. Ty jsou postupně zodpovězeny s přibývajícím časem, který rozděluje jednotlivé kapitoly do minulosti, přítomnosti a budoucnosti.

Role vypravěče je v tomto díle vynechána, což se spíše připodobňuje k Bordwellově teorii, která vypravěče zavrhuje. Jediným pojítkem mezi jednotlivými příběhy jsou titulky, např: *Octavio a Susana*, které označují začátek nové části. Chatmanův implikovaný autor je však patrný, a to především u zobrazení různých sociálních vrstev očima autora. Jak již vyplývá z názvu, pojítka všech částí je pes, a to převážně bojující, trpící či umírající. Psi jsou v celém filmu používáni jako metafora k reprezentaci různých témat a aspektů lidské existence. Zároveň představují okolnosti, zápasy a volby svého majitele. Jejich osud se chronologicky prolíná s vlastními zkušenostmi postav, odráží jejich morální dilemata a důsledky jejich činů. Psi také ve finále reprezentují vykoupení a šanci na lepší budoucnost. I když ne pro všechny.

3.1.2. Kauzalita

Úvodní scéna, začínající uprostřed příběhu dopravní nehodou odhaluje, že detailní záběry s rychlou sekvencí kamery přispívají spíše k provokativní naraci, která podněcuje publikum k aktivní účasti. Poskytnutí bližších informací ve větší části chybí a divák musí sám odhalit, kdo je hlavní protagonista a jaká je hypotéza dané scény. Tato část netrvá dlouho a během několika minut se styl stane závislým na syžetu. Prostřednictvím flashbacku se divák dostane k prvnímu příběhu Octavia a Susany, odehrávající se v minulosti. Víme již, co Octavia čeká. Co k tomu však přispívalo?

Jako ve většině dramatu, i zde se setkáme s kombinací akčních scén a romantického bloku. Octavio je zamilován do ženy svého bratra, který je zobrazen jako čistě negativní charakter. Agresivní, zapletený do nelegálních činností a nenávistný vůči své matce i bratrovi. Octavio je naopak uveden do pozitivního světla a představuje se jako zachránce, poskytovatel financí a řešitel rodinných sporů. Do této, prozatím klidné části filmu jsou prezentovány nelegální psí zápasy se zatím neznámou postavou negativního charakteru v podobě majitele zápasícího psa. Syžet tedy postupně představuje další samostatné kauzální linie. V této části fabule jsou celkem tři. V první je zobrazen bezdomovec Chivo se smečkou psů, dívající se na fotku malého dítěte, které do příběhu očividně nepatří. Podle Bordwella se toto složení syžetu dá

¹⁰⁹ (Iñárritu, 2000, 1 min 54 s)

popsat jako *zpoždění* (retardation). To má za cíl zpomalit tempo, oddálit rozuzlení a vytvořit napětí. Další linie znázorňují rodinu z vyšší sociální třídy s dětmi a známou modelku. Ty se v příběhu objevují v menším počtu než Chivo a nepředstavují žádné možné kauzální vztahy se zbylými dvěma narativy. Příběh Octavia a Susany se mezitím rozvíjí do více romantického rázu. Octavio se zapletl do psích zápasů a se svým psem Cofim vyhrává každý turnaj. Díky zvýšenému výnosu peněz z výher vymyslí plán k útěku pro sebe, Susanu a její dítě. Do tohoto hlavního romantického příběhu jsou divákovi neustále předkládány scény ze zbylých dvou narativů, a to v pravidelném pořadí. Jako hlavní příběh vede Octavio, po něm jsou zobrazeny střípky ze života Chiva, následované scénami s rodinou a dětmi. Sled je neměnný. Přestože celý film představuje různé modely nelineárního narativu, v této části jsou příběhy zobrazeny lineárně a pravidelně. Film prezentuje i prvky puzzle děje. Jasným příkladem je modelka, jejíž příběh je představen až ve druhé části filmu. Ta je v narativu Octavia několikrát zobrazena, její význam však pro nepozorného diváka nemusí být ihned jasný, jelikož se na scéně objeví jako součást děje. Než Octavio odejde na zápas, její rozhovor hraje jako pozadí v jeho televizi. Při jízdě rodiny s dětmi autem je na silnici billboard s jejím fotem. V závěru Octaviova příběhu je však většina dalších kauzálních otázek divákovi vysvětlena.

Příběh Valerie začíná autonehodou, kterou zavinil Octavio. V této části fabule jsou již všechny hlavní příběhy zprostředkovány a nenavazuje na ně žádný další narativ. Sledujeme tedy proces její rekonvalescence, se vsuvkami z Chivova života. Octavio se v této části nezobrazuje vůbec. Jeho příběh tedy divák může považovat za uzavřený, přestože není jasné, zda nehodu přežil. I ve Valerieině příběhu hraje významnou roli její pes, který uvízne v podlaze nového bytu. Stejně jako v předešlé části, i v tomto příběhu jsou zobrazeny znaky puzzle filmu. Například když Valeria před nehodou nevědomky projížděla kolem Chiva.

Poslední příběh tedy finálně zodpoví otázky z Chivova života, který po nehodě zachránil Octaviova psa. V Chivově příběhu se kauzalita k Valerie již nevrací. Zobrazuje pouze budoucnost Octavia, jehož bratr byl zabit při přepadení banky. Aktivní divák již zpozorní, když policista v bance je tentýž, který si Chiva najme k údajné vraždě podnikatele. Chivo se v příběhu snaží najít cestu zpátky ke ztracené dceři a zároveň uzavírá argumentaci celé fabule. Havárie tedy aplikovala různé úhly pohledu z jednotlivých perspektiv svých protagonistů.

Ve filmu *Amores Perros* můžeme najít hned několik překrývajících se narativních definic. U Bordwella by tento formát byl vyjádřen termínem síťového narativu, kde náhodná setkání spouštějí nečekaná spojení a vytvářejí komplexní síť vztahů. Podle Bergovy teorie alternativních narativů by se *Amores Perros* dal zařadit do kategorie *The Hub and Spoke Plot*,

kde se jedna událost ukazuje z různých perspektiv. V této struktuře působí centrální událost jako „rozbočovač“, ze kterého se různé dějové linie rozvětvují. Každá dějová linie se zaměřuje na různé postavy a jejich jedinečné perspektivy, ale všechny jsou spojeny jejich vztahem k centrální akci – nehodě.

3.1.3. Styl

Při zkoumání stylu založeném na Bordwellově neoformalistické teorii se nám naskytne pohled na estetické experimentování se surovým stylem charakterizujícím moderní společnost. U použití síťového narativu je patrná synchronizovaná práce kamery, scénáře, střihu a hudby. Použití ručních kamer a dynamických střihových technik dodává filmu pocit bezprostřednosti a energie. Kamera se často pohybuje rychle a zachycuje činy a emoce postav detailním způsobem. Tento styl umocňuje intenzivní atmosféru filmu a může připomínat i dokumentární tvorbu. Smith ve své studii upozorňuje, že typ kamery ovlivňuje výsledek použitých barevných schémat. „*Díky procesu desaturace barev, jako jsou tóny pleti, a zvýraznění jiných barev, jako je červená a modrá, je Mexico City vykresleno jako drsné a neblahé.*“¹¹⁰ To odpovídá i častému zobrazení krve, a to jak u psů zápasících v aréně, tak u účastníků autonehody.

Střih narušuje kontinuitu ve filmovém prostoru hlavně svou rychlostí. Ve většině se setkáme s diskontinuálním střihem, který diváka přenesení do nového místa a času. Výjimku představuje část s nediegetickým zvukem,¹¹¹ který spojuje tři scény zároveň. Skladba „*Si Señor*“ svou gradující melodií slučuje zamilovaný příběh Octavia, jeho bratra, připravujícího se vyloupit banku, a scénu ze psích zápasů. V divákovi má evokovat pozitivní obrat hlavně pro Octavia. Hudební identita filmu se projevuje také v jeho kompozici, která je zprostředkována argentinským hudebníkem Gustavem Santaolallou. Ten spojuje různé žánry a nástroje, aby vytvořil jedinečný a silný zvuk. Jeho klíčové aspekty představují akustické nástroje, ale i strategické využití ticha. Například závěrečná scéna, kdy Chivo odchází se svým psem. Tierney styl *Amores Perros* označuje jako opak hegemonického Hollywoodu. Jedná se o zcela odlišný estetický režim, který se výrazně staví stylisticky a také ideologicky, ne-li vždy finančně, proti Hollywoodu a americké mainstreamové kultuře.¹¹²

¹¹⁰ (Smith, 2003)

¹¹¹ Zvuk, který nepřichází ze světa filmu (soundtrack)

¹¹² (Tierney, 2018, str. 49)

3.2. 21 gramů

Film *21 gramů* představuje Iñárrituovu druhou formu nelineárního vyprávění, které proplétá životy tří postav, jejichž cesty se protnou tragickou událostí. Příběh se točí kolem Paula (Sean Penn), profesora matematiky, který umírá na terminální srdeční onemocnění a potřebuje transplantaci. Christina (Naomi Watts) je žena vyrovnávající se se ztrátou svého manžela a dětí při autonehodě. Jack (Benicio del Toro) je bývalý trestanec a znovuzrozený křesťan, který hledá vykoupení za svou násilnickou minulost. Životy těchto tří postav se spletou, když je Paulovi transplantováno srdce Christininina zesnulého manžela. Po rekonvalescenci se Paul pokouší navázat s Christinou vztah. Jack mezitím prochází těžkým obdobím, ve kterém nese následky způsobené nehody ve svém osobním životě. Film zkoumá převážně téma smutku, ztráty a vykoupení, zatímco představuje emocionální cesty svých postav.

Naomi Watts byla v roce 2004 za svůj výkon nominována na Oscara v kategorii Nejlepší herečka v hlavní roli. Benicio del Toro obdržel také nominaci, a to v kategorii Nejlepší herec ve vedlejší roli. Na mezinárodní filmové databázi IMDB je film hodnocen 7.6.

3.2.1. Narativní struktura

Čas obvykle vnímáme jako jednorozměrný, kde minulost, přítomnost a budoucnost následují v posloupném pořadí. Při analýze *Amores Perros* publikum tento typ posloupnosti nemůže očekávat. Aktivní divák pochopí, že příběhy se odehrávají v rozdílném čase a místě, a je pouze na něm, aby si filmový hlavolam složil sám. U *21 gramů* se představuje podobný typ fabule. Žánr s více protagonisty se mísí na úkor časové posloupnosti. Směrodatná je hlavní událost, která je opět představena jako autonehoda. Iñárritu se držel stylisticky stejné formy, kromě tří příběhů však také zamíchal jejich konstrukci v čase, a to při každé scéně. Zorientování v dějové linii tedy trvá déle než u předešlého snímku. Hlavní rozdíl představuje fakt, že autonehoda se nestane při úvodním záběru, ale uprostřed filmu. Než k ní divák dojde, musí však projít řadou emocionálních vodítek. Bordwell tento typ narativu označuje za *procedurální schémata*. Ta představují hledání vhodných vztahů kauzality, času a prostoru. Divák by měl v kombinaci s *prototypovými* a *šablonovými schématy* vytvořit základní formu fabule. Ostatní schémata však ve filmu nejsou jasně daná. Na příkladu úvodní scény spatříme Paula dívajícího se na spící Christinu v ložnici. Tato scéna je jasná do té doby, než o další minutu později vidíme Christinu a Paula s odlišnými partnery. Šablonové schéma tedy dává podnět k tomu, že Christina a Paul vedou nemanželský poměr. O několik dalších scén později však pochopíme, že tomu tak není. Paulovi je v nemocnici určena terminální diagnóza. V čase

1 h 28 min je úvodní scéna předvedena podruhé. Divák již však může rozlišovat kauzální spojitosti a upustit od své prvotní hypotézy. Touhy postav jsou silnou součástí emocionálního kontinua procházejícího filmem, i když se v kontextu multiprotagonistického žánru zdají spíše důsledkem situací. Znakem, patrným již v předešlém filmu je fakt, že postavy se v různých časech potkávají, aniž by o sobě věděly. To považuji pouze za pokus o zmatení diváka, který hledá neexistující souvislosti. Bordwellova teorie o tomto prvku uvažuje jako o *nadbytku* (redundancy), který předkládá nepotřebné informace k oddálení pochopení fabule. Zdálo by se, že tyto odchylky od děje nejsou zcela nutné vzhledem k celkové konstrukci narace. Mohou však přidat na finálním efektu z díla při dalších zhlédnutích. Z Chatmanova pohledu má mít efektivní příběh rovnováhu mezi narativem, argumentem, deskripcí a expozicí. Při aplikaci na *21 gramů* je právě expozice termín v díle téměř neexistující. Je však patrný velice mírný příklon k otázce vypravěče. Přestože ve snímku postava vypravěče chybí, ve dvou scénách je divákovi předneseno, na co Paul myslí. „*Kolik životů žijeme? Kolikrát zemřeme? Říká se, že všichni ztratíme 21 gramů přesně v okamžiku své smrti. Každý. A kolik se vejde do 21 gramů?*“¹¹³ Závěrečná scéna tímto příběh uzavírá a divák se konečně dozvídá podstatu celého filmu. Chatmanův interní vypravěč je přeci jen patrný.

3.2.2. Kauzalita

„*Pokud nelineární struktura vyprávění neslouží příběhu, stává se pouhým ornamentem a obsah spíše omezuje, než aby ho obohacovala. Vždy jsem to vnímal jako extrémní experiment s narativní strukturou.*“¹¹⁴ V prvních minutách *21 gramů* jsou zobrazeny poslední okamžiky všech zápletek, stejně jako děj, který se odehrál před samotnou autonehodou. Při analýze syžetu je nutné zmínit délku jednotlivých scén, které ve většině nepřesahují minutu. Ve skutečnosti je to několik sekund scény a diskontinuální střih. Při určování kauzality mne nejvíce zajímalo, zda je možné v této směsi záběrů najít prvek opakovatelnosti. Při analýze jsem vycházela především z toho, v jakém pořadí se příběh na scéně objeví. Postavy jsem rozdělila podle jejich pořadí ve fabuli, tedy na Paula, Christinu, Jacka. Dále se na scénách objevovali protagonisté, kteří nepatřili ani k jednomu z příběhů. Později však byli adekvátně přiřazeni. U výsledků patrné, že většina scén za sebou nejde v žádném pravidelném sledu. Jedinou výjimku představil příběh Paula. Ten se ve filmu zobrazoval pravidelně ve dvou po sobě následujících formách. První forma ho vždy prezentovala jako nemocného s jeho partnerkou Mary – minulost. Druhá forma již Paula ukázala po transplantaci srdce

¹¹³ (Iñárritu, 2003, 1 h 56 min 17 s)

¹¹⁴ (Deleyto a další, 2010, str. 131)

v romantickém vztahu s Christinou – přítomnost. Pokud tedy divák spatřil Paulův příběh, byly mu vždy prezentovány dva narativy, nesouměrné v čase. Vyžití flashbacku a flashforwardu je hlavním kauzálním prvkem filmu. Teorie podle Berga zařazuje tento typ narativu do kategorie *The Hub and Spoke Plot* a *The Jumbled Plot*. V první kategorii se příběhové linie více postav prolínají v jednom čase a na jednom místě. To je aplikovatelné i na *Amores Perros*. *The Jumbled Plot* představuje míchaný sled událostí, motivovaných umělecky, tedy výsadou filmařů. To je však aplikovatelné především na samotný natáčecí styl.

3.2.3. Styl

Iñárritu si vybírá detaily dialogů a obrazu, aby diváka zapojil do své vizuální a verbální hříčky. Při analýze stylu je patrný pokrok, a to převážně v provedení díla. Přestože se stylově podobá prvnímu filmu, je patrný posun k odvážnějším a propracovanějším technikám. Kamera je opět ruční. Rozdíl je patrný hlavně ve formě obrazu a barev, které nyní jasně rozlišují jednotlivé příběhy. Paulův děj ukazuje odstíny bílé či modré. Tomu napomáhá i počet scén z nemocnice a záběrů na denním světle. Pro diváka se tedy představuje jako pozitivní charakter. Jackův děj je natočen s červeno-oranžovým nádechem. Většina scén ho ukazuje buď ve vězení, nebo jako tvrdě pracujícího příslušníka dělnické třídy. Tedy negativní konotace. Christinin příběh naopak čerpá z obou barevných schémat, závisících na tom, s kým se její příběh právě prolíná. Při zaměření na více technické prvky María Montoiú tvrdí, že jedna z nejvýraznějších formálních strategií je použití procesu zvaného retence stříbra při zpracování barevného filmu. Výsledkem je zeslabení barev (jako by se černobílý obraz překrýval na barevný) a zesílení kontrastu a zrnitosti.¹¹⁵

Zvukový design je vytvořen tak, aby vyvolal pocit realismu a ponořil publikum do zážitků postav. Film často využívá okolní dopravní zvuky, tlukot srdce či kroky, aby vytvořil hmatatelnou atmosféru a zvýšil napětí. Tyto jemné zvuky slouží jako pozadí činů, vnitřních bojů postav a zesilují emocionální dopad vyprávění. Významné je také využití ticha, zvýrazňující klíčové okamžiky v kombinaci s hudbou Gustava Santaolally. Například když Christina obdrží telefonát o tom, že celá její rodina byla zraněna při dopravní nehodě. Diskontinuální použití střihu slouží převážně účelům syžetu a zahrnuje vytvoření fragmentované narativní struktury, vyvolání dezorientace a zkoumání témat příčiny a následku. Podstatné stylistické prvky také tvoří vodítka, která si divák musí složit. Iñárritu dvakrát poskytl záběr na letící hejno ptáků. A to při úvodní a závěrečné scéně. Posledním

¹¹⁵ (Del Mar Azcona Montoliu, 2009, str. 118)

dějstvím Christininých dcer před nehodou bylo právě honění ptáků. Vzhledem k tomu, že *21 gramů* je chronologicky druhým Iñárrituovým snímkem, je v něm již jasně patrný jeho stylistický podpis, a to v podobě prázdného bazénu, přítomného v obou filmech.¹¹⁶ Filmové prvky obsažené v každé scéně tedy vytvářejí systém významů, které jsou ve vzájemném vztahu s příběhem.

3.3. Babel

Babel je třetím celovečerním snímkem zasazeným do nelineární struktury. Film propojuje několik dějů, které se odehrávají v různých částech světa, zkoumá témata nedorozumění, kulturních bariér a neodmyslitelné lidské touhy po spojení. Film se dělí na čtyři hlavní dějové linie zasazené do Maroka, Japonska, Mexika a USA. Příběhy jsou propojeny jediným incidentem, a to náhodnou střelbou na americkou turistku v Maroku. Místní obyvatel Abdullah (Mustafa Rapchidi) koupí pro svou rodinu pušku, aby ochránil své stádo koz před predátory. Jeho synové však omylem touto puškou postřelí Susan (Cate Blanchett), cestující v Maroku se svým manželem Richardem (Brad Pitt). Další příběh se přesouvá do Japonska a sleduje neslyšící dospívající dívku Chieko (Rinko Kikuchi), která se potýká s pocity izolace a osamělosti. V mexickém příběhu se představí Amelia (Adriana Barraza), hospodyně Richarda a Susan. Ta se po Susanině nehodě musí postarat o jejich děti a překročit s nimi americko-mexické hranice.

Celkově byl film v Academy Awards nominován v sedmi různých kategoriích. Gustavo Santaolalla nominaci proměnil ve výhru a v roce 2007 obdržel Oscara v kategorii Nejlepší hudba. Na mezinárodní filmové databázi IMDB je film hodnocen 7.5.

3.3.1. Narativní struktura

Narativní struktura snímku završuje režisérovu nelineární a fragmentovanou trilogii. Čtyři dějové linie jsou prezentovány roztříštěně, přičemž se postupně odhalují překrývající se události a souvislosti. V otázce četnosti zobrazení věnoval Iñárritu nejdelší část filmu příběhu z Japonska. Ten zaujímal celkem 40 minut z celkových 143 minut (včetně titulků). Toto zjištění je pozoruhodné, vzhledem k tomu, že jeho struktura byla s ostatními příběhy spjata nejméně. Jediným pojítkem byl fakt, že otec Chieko daroval pušku marockému osadníkovi, jehož děti posléze postřelily Susan. Samotný příběh Chieko však spíše představoval boj s vlastní sexuální identitou a snahou vyrovnat se se smrtí matky, než aby přispíval k pochopení fabule. Z geografického hlediska se většina filmu odehrávala na území Maroka,

¹¹⁶ Viz příloha č. 2

kteře představovalo hned dva příběhy, a to příběh Susan s Richardem a Abdullaha. Přestože je nelineární uspořádání rozděleno do čtyř dějových linií, přechody mezi jednotlivými bloky nejsou tak agresivní, jako v předchozích filmech. Již od začátku se scény pohybují v rozmezí 5–10 minut, což dává prostor pro snadnější orientování v čase a místě. *Babel* zajisté přesunul míchaný narativ do globálního měřítka, pochopení fabule však u tohoto díla nevyžaduje tak aktivního diváka v porovnání s *Amores Perros* či *21 gramů*. Výrazné rozdíly v sociálních a kulturních podmínkách daných zemí jsou jasně rozlišitelné a s nimi i jejich příběhy. Iñárritu je známý tím, že do svých filmů začleňuje témata mexické kulturní identity, sociálních problémů a složitosti lidských vztahů. V tomto případě lze chápat mexický příběh jako formu Chatmanova implikovaného autora. Ten je v díle zastoupen abstraktní postavou Amelií, která se s dětmi Susan nechtěně ocitne uprostřed mexické pouště, snažící se dostat zpět do USA. Ve finální scéně jsou děti zachráněny a ona deportována zpět do Mexika. Implikovaný autor však zdůrazňuje obtíže imigrační politiky a diskriminace, s nimiž se přistěhovalci potýkají.

3.3.2. Kauzalita

Babel je posledním Iñárrituovým snímkem spojujícím několik příběhů do jednoho incidentu. Jak již bylo zmíněno, kauzalita filmu je částečně zprostředkována vyprávěcím stylem dvou předešlých snímků, a to síťovým narativem. Vztahy jsou však napojeny v souběžnějším narativním stylu. Kontinuita jednotlivých částí příběhu, přestože míchaného, je prezentována lineárně. Diskurz tedy kombinuje příběhy, které jsou rozděleny stříhovou skladbou. Patrné je opětovné využití flashbacku a flashforwardu, to je však minimální. První scéna filmu se zaměřuje na Maroko a Abdullahovy děti. Ty se snaží dozvědět, jak daleko puška dostřelí, a zasáhnou autobus s turisty. Následuje flashforward do USA, kde chůva obdrží telefonát od Richarda, v němž ji informuje, že jeho žena je již v nemocnici. Divák tedy dokáže předpokládat, že jejich příběh bude mít pozitivní dohru. Bordwellův přístup, definující typologii mezer v průběhu příběhu, je zcela aplikovatelný na tento typ filmu. Můžeme spatřit převážně mezery časové, vzhledem ke globální formě jednotlivých částí. Ty jsou však také doplněny o mezery okázalé či dočasné. Znamená to tedy, že divák může snadněji pochopit orientaci v místě, přesto mu chybí zbylé díly pro propojení návaznosti. V celkové analýze lze však tvrdit, že syžet je k fabuli vázán prostorem. *Babel* dále představuje zkoumání vztahů příčiny a následku mezi postavami a zdůrazňuje nepředvídatelnost lidských interakcí. Ukazuje, jak může jediné rozhodnutí nebo čin spustit řetězec událostí, které se odráží přes geografické a kulturní hranice a nakonec ovlivní životy lidí, kteří spolu nesouvisí. To se také odráží v prvku, který je již patrný v předešlých filmech, a to opakování scén. Jak již bylo

zmíněno, chůva na začátku obdrží telefonát z Maroka. V této scéně je vidět pouze její reakce na tuto informaci z prostředí USA. Na konci filmu je však zobrazena tatáž scéna, pouze se zaměřením volajícího Richarda. Při aplikaci tohoto faktu se film podle Berga řadí do *Zápletek opakovaných událostí*, kdy je jedna akce viděna z pohledu více postav a do *Paralelního děje*, kde se prolíná více protagonistů v různých časech a prostorech. Cameronova teorie by film zařadila do *Anachronického narativu*, který přeskupuje pořadí událostí a často přeskakuje tam a zpět v čase. Toto zařazení mi však přijde nedostatečné, vzhledem ke komplikované struktuře filmu.

3.3.3. Styl

Film zprostředkovává tematické spojení s biblickým příběhem o babylonské věži, který se nachází v knize Genesis. Ten vypráví o stavbě věže lidmi, kteří se snažili dosáhnout nebes a oslavovat sebe samé. Jako trest za jejich aroganci a vzdor, je Bůh přiměje mluvit různými jazyky a rozptýlí je po zemi. Babel tedy odkazuje na zkoumání komunikační bariéry, důsledky lidského jednání a složitost kulturní rozmanitosti v globálním měřítku. To se odráží i ve stylistickém provedení, kdy postavy ve filmu čelí různým jazykovým a kulturním překážkám, které jim brání ve vzájemném porozumění. Celý film je natočen pohyblivou ruční kamerou. Je mírně nestabilní a umožňuje divákům získat pocit, že jsou součástí zážitku. Detailní záběry jsou již Iñárrituovým specifikem. Jsou patrné především u nejdramatičtějších scén, například na výraz obličeje postřelené Susan, či špinavý obličej a suché rty ztracené Amelie v poušti. Stříhová skladba se také liší v závislosti na lokaci. Záběry ze svatby Ameliina syna v Mexiku nenaznačují plynulý přechod, jako je tomu u ostatních scén. Namísto toho se scéna skládá z mnoha odlišných a rychlých záběrů reprezentujících mexickou kulturu (přípravy na svatbu, mexická ulice, ruční zabíjení kohoutů či nákupy na trhu). Čas je zcela zkomprimovaný, a přestože scéna trvá necelých pět minut, divák má pocit, že je to samotný film. Zvukový design představuje výrazný stylistický prvek. Ve filmu byly hojně využity zvukové kontrasty představující přechody z polyfonního prostředí do zcela tichých scén (například scéna neslyšící Chieko v nočním klubu). Přechod mezi tichem a hudbou je velmi ostrý a ticho ihned představovalo zesílení ostatních prvků, jako je světlo. Jednu z nejvýraznějších skladeb soundtracku představuje píseň *Endless Flight*. Ta zahrnuje akustické nástroje, jako jsou kytary a smyčce, vytvářející melancholickou náladu. Tato minimalistická kompozice se stává opakujícím se motivem v celém filmu, kdy podtrhuje klíčové okamžiky. Příspěvek Gustava Santaolally v *Babelu* je nedílnou součástí celkového

vnímání filmu. Prostřednictvím své emotivní a introspektivní partitury dodal hloubku, rezonanci a kulturní autentičnost, čímž diváky dále ponořil do propojených příběhů filmu.

3.4. *Biutiful*

Biutiful je španělsky mluvený film, sledující život morálně rozpolceného muže Uxbala (Javier Bardem), žijícího ve španělské Barceloně. Uxbal pracuje jako prostředník, který spojuje nelegální přistěhovalecké pracovníky se zaměstnavateli a zároveň se zabývá dalšími nelegálními činnostmi. Uxbalovi je diagnostikována rakovina v konečném stádiu. Jak se potýká se svou smrtelností, stále více zoufale touží zajistit blaho a budoucnost svým dvěma dětem. Tomu nepřispívá Uxbalova bývalá manželka Marambra (Maricel Álvarez), která má bipolární poruchu a čelí závislosti na drogách. Uxbal má uprostřed chaosu svého osobního života jedinečnou schopnost komunikovat s duchy nedávno zesnulých. Tento dar využívá k tomu, aby rodinám, které přišly o své blízké, poskytnul útěchu a uklidnění.

Javier Bardem byl v roce 2011 za svůj výkon nominován na Oscara v kategorii Nejlepší herec v hlavní roli. Alejandro González Iñárritu obdržel nominaci v kategorii Nejlepší cizojazyčný film. Na mezinárodní filmové databázi IMDB je film hodnocen 7.4.

3.4.1. Narativní struktura

Biutiful je prvním Iñárrituovým filmem, kde se děj odvíjí chronologicky bez velkých časových posunů nebo více vzájemně propojených dějových linií. Ačkoli film stále obsahuje téma zkoumání lidského utrpení, ve srovnání s jeho dřívějšími díly představuje především konvenčnější narativní strukturu. Výraznou změnou v narativu je jeden hrdina, který prochází mnoha příběhy. Uxbal tedy představuje roli prostředníka všech vedlejších příběhů a postav. „*Biutiful je lineární příběh s jedním hrdinou, který se intenzivně soustředí na subjektivitu hlavní postavy. Po koncepční a strukturální stránce má jen málo společného s mými předchozími filmy.*“¹¹⁷ Uxbal zaujímá v narativní struktuře ústřední roli připomínající Bergovo rozdělení zápletky na *The hub and spoke plot*, s tím rozdílem, že se příběhové linie více postav prolínají s jednou hlavní postavou. Jeho práce zahrnuje několik rozdílných nelegálních činností a spolu s tím i příběhy jednotlivých osob. Fabule se tedy dá rozdělit na příběh Uxbala a jeho rodiny, senegalské prodejce padělaných tašek, ilegální čínské dělníky či španělského dozorce využívajícího imigranty k práci na stavbě. Kromě toho se v příběhu objeví zkorumpovaný policista, který výměnou za úplatu umožňuje senegalským prodejcům volný prodej v určitých částech Barcelony. Fabule se nesnaží vysvětlit okolnosti o hlavním

¹¹⁷ (Deleyto a další, 2010, str. 10)

protagonistovi ani o vedlejších postavách. Je tedy pouze na divákovi, aby si představil, jak se do takové situace dostali a proč si tento způsob života vybrali. Na první pohled se může zdát, že *Biutiful* se od předchozích filmů odlišuje hlavně tím, že je řízen charakterem namísto zápletkou. Ve skutečnosti nám však charakter předsouvá jednotlivé části příběhů, kde každý představuje stejnou důležitost. Většinu vedlejších postav zobrazují imigranti, a to jak z ostatních částí Španělska, tak různých částí světa. Podobnost můžeme shledat i v *Babelu*, kde se každý z příběhů odehrává v cizí zemi a jednotliví protagonisté se mezi sebou nedokážou dorozumět. Barcelona tedy v tomto případě prezentuje středobod rozličných kultur, které všechny spojuje jeden společný cíl, a to udržet rodinu pohromadě. Imigrační téma se prezentuje formou implikovaného autora. Ačkoli film *Biutiful* nebyl přímo inspirován Iñárrituovým osobním příběhem, kdy se přestěhoval z Mexika do USA, jeho empatie a pochopení imigrantských zkušeností obohatily jeho přístup k zobrazování přistěhovaleckých problémů.

V syžetu je také patrný nový prvek, a to začleňování duchovna a nadpřirozena jako vedlejší zápletky příběhu. Například když Uxbal na začátku příběhu komunikuje s duší mrtvého dítěte, které nemůže odejít ze světa živých. Nadpřirozeno je však v tomto případě zobrazeno realisticky, bez nadbytečných vizuálních efektů. Jediné, kdy je využití speciálních efektů patrné, je při zobrazení stínů a odrazů. Například když Uxbal jí nad dřezem připravené jídlo, všimne si, že stín vidličky se zobrazuje pomaleji než jeho vlastní. To by mělo znamenat, že jeho duše pomalu odchází a smrt se blíží. „*Výchozí pro většinu fiktivních filmů je všudypřítomnost kamery. To znamená, že kamera může být v zásadě kdekoli a ukazovat nám cokoli. U thrillerů může ukázat jen postupující nohy, svírající se ruce nebo děsivé stíny. Tento režim podporuje mezery v našich znalostech a my toto zjevné potlačování informací akceptujeme.*“¹¹⁸

3.4.2. Styl

Vzhledem k tomu, že *Biutiful* je prvním filmem s odlišnou narativní strukturou, můžeme se zde shledat i s rozdílnou formou filmového zpracování. První je kamera ve vedení Rodriga Prieta. Záběry Barcelony jsou zachyceny převážně za soumraku v temném světle, zobrazující pochmurnou atmosféru filmu a jeho protagonistů. Scény z honičky, kde policisté zatýkají senegalské pouliční prodejce, jsou dynamicky zpracovány ruční kamerou. U akčních scén je také patrné využití modrého filtru, charakteristické i pro film *21 gramů*. Maria Montoliu

¹¹⁸ (Bordwell, a další, 2016)

doplňuje, že v několika částech filmu došlo ke změně poměru stran z 1,85:1 na 2,40:1. Tedy rozšířením plátna, které přichází s použitím panoramatického formátu.¹¹⁹ To je převážně patrné u scény, kdy se žena deportovaného senegalského prodejce Ige začne o Uxbala a jeho děti starat. Vzhledem k absenci matky Ige doprovází a vyzvedává děti ze školy. Při cestě domů si všichni udržují bezpečnou vzdálenost, kde jdou děti a Ige na opačné straně ulice. Nepřestávají se však na sebe dívat, jako by se ujišťovali, že tam jeden pro druhého je. Přestože tato část syžetu rozšiřuje zejména vizuální formu, je patrné, že reprezentuje převážně pocity dětí, které jsou citově vzdálené od své vlastní matky.

Hudba je opět pod záštitou Gustava Santaolally, který složil podkladovou hudbu s jedním akordem na strunovou kytaru, občasně doprovázenou orchestrem. Největší změnou v originální filmové sestavě se u tohoto filmu stává ukončení spolupráce se scenáristou a spisovatelem Guillermem Arriagou. Scénář byl tedy poprvé napsán s Amandem Boem a Nicolasem Giacobonem. Význam celého filmu tedy neodkazuje k biblickým či jiným historickým odkazům. Název *Biutiful* odkazuje na pravopisný přepis anglického slova beautiful ve španělštině, jak by zněl roditelým mluvčím španělsky. Hláskování tohoto slova udává tón filmu, který se opírá o smysly, nikoli o intelekt.

3.5. Birdman

Snímek *Birdman* je komediální drama zkoumající život Riggana Thomsona (Michael Keaton), vyhořelého hollywoodského herce, který se kdysi proslavil hraním ikonického superhrdiny Birdmana. Film se primárně odehrává v divadle St. Jamese na Broadwayi, kde se Riggan pokouší oživit svou kariéru psaním, režii a hraním ve scénické adaptaci povídky Raymonda Carvera. Do té je za nešťastných okolností obsazen i problematický herec Mike (Edward Norton). Riggan v průběhu filmu bojuje se svým egem, které se projevuje jako hlas Birdmana, jenž se mu neustále vysmívá a znevažuje ho. Riggan zároveň řeší komplikovaný vztah se svou dcerou Sam (Emma Stone) a bývalou přítelkyní Laurou (Andrea Riseborough). Film stírá hranice mezi realitou a Rigganovým stále více nestabilním stavem mysli. Riggan zažívá surrealistické události, včetně telekinetických sil a levitace, což naznačuje potenciální stírání hranic mezi fantazií a realitou.

Film získal v Academy Awards z roku 2015 celkem devět nominací, z nichž získal čtyři Oscary.¹²⁰ Na mezinárodní filmové databázi IMDB je hodnocen jako 7.7.

¹¹⁹ (Del Mar Azcona Montoliu, 2015, str. 11)

¹²⁰ Bližší informace v tabulce č. 1

3.5.1. Narativní struktura

Fabule filmu představuje život a pocity hlavního protagonisty Riggana tím, že diváka plně vtahuje do jeho mysli. Od začátku je tedy patrné, že není vhodné očekávat lineární narativ připomínající *Beautiful* či míchaný narativ specifický pro *Amores Perros*. Přestože je fabule vyprávěna lineární formou, film čerpá převážně ze zkoumání hranic mezi realitou a fikcí. Kanonický příběh má celkem pevnou časovou strukturu, která zprostředkovává Rigganův progres při uvedení nové divadelní hry. Ta v průběhu představuje pole klíčových osob Rigganova života. Vedlejší postavy předkládají své působení ve spíše komickém až dramatickém sledu. Není však těžké vyvodit jejich vztahy. Rigganova dcera Sam mu dělá asistentku a zároveň se snaží zotavit ze své závislosti. Cíl Rigganova producenta Jacka je odehrát hru podle plánu, bez zbytečných katastrof. Inscenační herec Mike upřednostňuje svůj osobitý herecký styl před Rigganovým vedením a Mikova přítelkyně chce v roli hlavní herečky co nejvíce zazářit.

Kromě existenciálních problémů je na scéně také hlas Birdmana, který ho přesvědčuje, aby opustil uměleckou tvorbu a vrátil se ke komerčním inscenacím, například když je Riggan sám ve své šatně. Zpravodajský kanál diskutuje o Robertu Downeym Jr. A jeho nové roli ve filmu *Iron Man*. Riggan odejde ze scény a posadí se. Hlas Birdmana se probouzí: „*Ten šašek nemá ani polovinu tvého talentu a vydělává na tom plecháči majlant. My jsme skuteční, Riggane. Měli jsme všechno. A dali jsme to pryč.*“¹²¹ Při této scéně můžeme také v zrcadle vidět plakát z filmu s názvem *Birdman 3*. Bordwell ve své analýze tvrdí, že prezentace superhrdinů v Rigganově fantazii se vysmívá komerčním velkofilmům a zdá se, že vyjadřuje nechuť režiséra Iñárritu k akčním extravagancím.¹²² V pozadí narativní výstavby však Iñárritu využívá i sémiotické postupy, které nutí diváky přemýšlet o podobnosti Rigganovy postavy s Birdmanem.

Nejsilnějším narativním prvkem je zajisté kamera s dlouhým záběrem, který nás provází většinou filmu (cca 96 min). Ta však díky tomuto typu natáčení nezprostředkovává skutečný prostor a čas. Kontinuita času a prostoru se tedy právě díky tomuto technickému procesu posouvá. Film konstruuje svůj vlastní časový rámeček díky kombinaci dlouhého záběru a digitálnímu propojení kratších záběrů. Celkově se však příběh odehrává v zhruba šesti dnech Rigganova života s tím, že začíná jeden den před premiérou. Využití časových mezer je tedy minimální a příběh je prezentován zcela kontinuálně.

¹²¹ (Iñárritu, 2014, 7 min 57 s)

¹²² (Bordwell, 2015)

3.5.2. Styl

Jak již bylo zmíněno, nejvýraznějším stylistickým elementem je využití kamery. Digitálně vytvořený dlouhý záběr má navodit pocit, že film je natočen najednou. Ve skutečnosti tomu tak není. Experimentování kameramana Emmanuela Lubezkiho představuje práci s ruční kamerou, která jde s protagonistou kamkoliv. Záběry jsou především z divadla, ale sledují herce i do venkovních prostor. Důležité je, že není patrná žádná forma střihu. Kamera buďto sleduje jednu postavu, nebo se plynule přesune z jedné postavy na druhou, a tím příběh jakoby pokračuje. Bordwell tento typ natáčení nazývá *walk and talk* a prezentuje ho, jako umělý režim chůze a mluvy, propojující dvě nebo více postav. Kamera je mezitím sleduje a udržuje ve středu, zatímco se pohybují prostředím.¹²³ Třebaže je tento styl natáčení typický spíše pro klasickou hollywoodskou naraci, ta ho ve většině nepředstavuje v tak dlouhé časové ose.

Hudební soundtrack filmu je silně ovlivněn jazzem. „*Iñárritu začal soundtrack nahrávat s mexickým jazzovým bubeníkem Antoniem Sánchezem výlučně na bicí ještě předtím, než natočil samotný snímek. Hudební rytmy poté přiřazoval konkrétním řádkům dialogu, aby mohl předem diktovat puls filmu.*“¹²⁴ Při budování dramatických scén film využívá převážně sóla na bicí bez doprovodu. Při zvyšování intenzity je však patrné zapojení dalších nástrojů, jako jsou třeba bubny. Například když jde Riggan s Mikem nočním New Yorkem. Na začátku slyšíme pouze bicí, když však jejich konverzace dostane ráznější styl, soundtrack zesiluje stejným způsobem a k bicím se nakonec připojí i bubny. Dalším využívaným hudebním žánrem filmu je klasická hudba.

Název *Birdman* neobsahuje skrytý význam, jako tomu bylo u předchozích snímků. Stylistická inspirace však pocházela od několika autorů. Iñárritu přiznává, že byl uchvácen *Ruskou archou* (2002) Alexandra Sokurova, celovečerním filmem, který byl skutečně natočen v jednom dlouhém záběru. Další podobné prvky hollywoodské satiry však můžeme najít ve snímku *Dvacáté století* (1934) či *Merton of the Movies* (1922).¹²⁵ V neposlední řadě je *Birdman* prvním snímkem, který představuje humorné a satirické prvky.

¹²³ (Bordwell, 2007)

¹²⁴ (Binelli, 2016)

¹²⁵ (Bordwell, 2015)

3.6. Revenant Zmrtvýchvstání

*Revenant Zmrtvýchvstání*¹²⁶ je film volně vycházející ze stejnojmenného románu Michaela Punkeho, který je inspirován skutečnými zážitky hraničáře Hugh Glasse z počátku 19. století. Příběh se odehrává v americkém pohraničí, kde se skupina lovců kožešin pod vedením kapitána Andrewa Henryho (Domhnall Gleeson) vydává na loveckou výpravu do neprobádané divočiny. Ve skupině je i zkušený lovec kožešin Hugh Glass (Leonardo DiCaprio) se svým synem. Skupina je však napadena domorodými indiány. Během ústupu se Hugh dostane do střetu s medvědicí, která ho těžce zraní. Člen jeho týmu John Fitzgerald (Tom Hardy) poté zabije jeho syna a nechá Hugh napospas smrti. Opuštěný Hugh přežije svá zranění a vydá se na zrádnou cestu za pomstou.

Film získal v Academy Awards z roku 2016 celkem dvanáct nominací, z nichž získal tři Oscary. Na mezinárodní filmové databázi IMDB je hodnocen jako 8.

3.6.1. Narativní struktura

Film při svém vzniku poskytuje hned několik prvenství. Je to Iñárrituova první spolupráce s americkým filmovým studiem Twentieth Century Studios a zároveň první film zasazený do specifického žánru. To je převážně dáno literární předlohou, která představuje prvky westernu. Ty jsou zobrazeny především formou bílých osadníků vedoucích válku s domorodými indiány. Tierney v knize *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* doplňuje, že Iñárritu musel spolu se scenáristou Markem L. Smithem upravit rasové rozdělení postav a zařadit více domorodých/smíšených rolí do dějových linií.¹²⁷

Narativní struktura však ponechává prvky románu a děj zobrazuje lineárně až na některé výjimky. Hlavním příběhem je Hughova krutá cesta za pomstou. Fabule však v úvodu není ihned jasná a informace o pozadí jsou potlačovány. Díky flashbackům se posléze divák dozvídá, že Hughovu ženu indiánského původu zabili bílí osadníci. Výchova jejich syna tedy spočívá pouze na něm. Film představuje především záporné charaktery, a to buďto ve formě Fitzgeralda, indiánů, či francouzských osadníků. Kromě nepříliš klidného děje je však v příběhu jasně zobrazena důležitost lásky, a to převážně ve vztahu Hugh a jeho syna. Kladné role ve větší části syžetu nepřežijí (viz indián, který Hughovi pomůže a ošetřuje ho).

¹²⁶ Dále jen *Revenant*

¹²⁷ (Tierney, 2018, str. 234)

Kanonický příběh je realisticky zobrazen a ve většině krutý. Jednotlivé syžetové části jsou znázorněny formou jeden krok vpřed, dva kroky vzad. Tedy velká dramatická scéna, poté útlum, ve kterém by měl mít divák naději šťastného konce, a na závěr další dramatická scéna. Napjatost při sledování se tedy udržuje na úkor dramatu. Příkladem je samotné napadení medvědem, které podává silný vizuál události. Poté se dozvídáme, že Hugh přežil. Děj pokračuje Fitzgeraldem, který mu jako nemohoucímu řekne: „*Můžu tě udusit, jestli chceš. Zbavit tě utrpení snadno a rychle. Stačí mrknout, jestli chceš, abych to udělal.*“¹²⁸ Scéna nabírá na síle. Divák totiž ví, že Hugh dříve či později mrknout musí. Před udušením ho však zachránil jeho vlastní syn, který potenciální vraždu uviděl a zastavil. Další naděje. Po zabití jeho syna je však Hugh ponechán ležící a živý v čerstvě vykopaném hrobě. Šance na Hughovo uzdravení jsou minimální. On je však schopen najít útočiště před indiány a zimou. Další naděje. Po nedlouhé době je dopaden a ve snaze utéct se spustí s proudem ledové řeky. Jeho opětovná snaha přežít v brutálním světě na počátku devatenáctého století nastoluje hlavní strukturu vyprávění.

Revenant mísí, stejně jako předchozí díla, kombinaci několika jazyků. Převážná angličtina je doplněna francouzštinou a místními jazyky domorodých indiánů. Iñárritu v tomto ohledu sklídl kritiku za nepřesnou interpretaci jednotlivých indiánských jazyků. Největší sílu však mají okamžiky, kdy dialog v jakémkoli jazyce zcela chybí. Vnitřní myšlenky či Hughův hlas se také téměř nevyskytují. To je částečně dáno faktem, že jeho hrdlo bylo zraněno medvědem.

3.6.2. Styl

Kameru a obraz považuji za nejvýraznější stylistický prvek. Ruční kamera natáčela téměř výhradně na přirozeném světle. Volba kameramana Emmanuela Lubezkého byla pravděpodobně zakořeněna v touze vytvořit autentičtější a pohlcující zážitek, umožňující pocítit drsné prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Realistické prvky jsou mimo jiné také zobrazeny v mnoha detailech, například jizvy od popálenin bojovníků, umírající koně či detaily samotných bojů. Hugh několikrát přímo dýchá do kamery. Další scény, jako je natáčení ve vodě či sněhu, herci museli podstoupit bez podpory umělých efektů. Ty byly využity pouze u scény, kdy je Hugh napaden medvědem či kdy stádo bizonů přechází řeku.¹²⁹

Stříhová skladba je vzhledem k užití přirozeného světla šetrná a celková posloupnost scén působí lineárním dojmem. Přejít mezi světlem a tmou tedy nepředstavuje velké vizuální změny. Tomu přispělo i široké využití dlouhých a širokoúhlých záběrů ve filmu, které na sebe

¹²⁸ (Iñárritu, 2015, 45 min 34 s)

¹²⁹ (Tierney, 2021, str. 99)

navazují. Rychlé tempo je v širokoúhlém objektivu z velké části znemožněno, pohyby kamery jsou pomalé, ladné a přesné. Rozdíly v kontrastu mohou přijít převážně při užití flashbacků či snů. To je velký rozdíl, protože Iñárritu dříve inklinoval k zrnitým a třesavým záběrům.

Zvukový design využívá pečlivých přirozených prvků. Zvuky, jako jsou šustění listí, kvílení větru a křupání sněhu, jsou pečlivě zachyceny a smíchány, za účelem vytvoření autentické zvukové krajiny. Absence tradiční filmové hudby po většinu filmu umožňuje, aby se do centra pozornosti tyto přirozené zvuky dostaly a ještě více zdůraznily izolovanost a syrovost postav. Nediegetická hudba v podání Ryuichiho Sakamota a Alva Nota představuje směs ambientních zvuků a melodií, které dodávají emocionální hloubku a zvyšují napětí během kritických scén. Kromě ambientních zvuků jsou v soundtracku patrné i skladby se smyčcovým orchestrem.

V českém překladu má *Revenant* dodatek *Zmrtvýchvstání*. Divák tedy snadno pochopí slovní význam. V angličtině tuto formu nezvolili a Twentieth Century Studios na plakáty s filmem doplnilo význam slova. To je poprvé, kdy byl při propagaci snímku uveden i jeho význam.

Obrázek č. 3: Plakát k filmu *Revenant* s vysvětlením „*Ten, kdo se vrátil, jakoby z mrtvých*“.



Zdroj: <https://collider.com/the-revenant-poster-leonardo-dicaprio/>

3.7. Bardo, falešná kronika několika pravd

Bardo, falešná kronika několika pravd,¹³⁰ sleduje příběh mexického investigativního dokumentaristy Silveria (Daniel Giménez Cacho), který se se svou ženou Luciou (Griselda Siciliani) a synem Lorenzem (Íker Sánchez Solano) vrací z Los Angeles do Mexika. Silverio bude přebírat prestižní americké ocenění za žurnalistiku a stane se prvním Mexičanem, kterému se to podaří. On i jeho žena se však zpátky v rodné zemi snaží vyrovnat s otázkou kulturní identity a se ztrátou prvorozeného dítěte. Silverio prožívá většinu svého každodenního života v surrealistickém stylu, se sny, vzpomínkami a fantaziemi, které se odehrávají vedle jeho osobních i pracovních aktivit.

Film získal v Academy Awards z roku 2023 jednu nominaci. V mezinárodní filmové databázi IMDB je hodnocen jako 6.7.

3.7.1. Narativní struktura

Bardo je k roku 2023 posledním Iñárrituovým snímkem a jeho narativní forma je značně odlišná. Obsah fabule se dá vyjádřit dlouhou poetickou vizí, která shromažďuje několik surrealistických situací. Rámcová konstrukce tedy představuje spíše svobodné vyjádření obrazů, bez typických omezení a pravidel klasické kinematografie. Stejně jako ve filmu *Birdman*, je i tento příběh vyprávěn subjektivním, někdy až autobiografickým způsobem. Netradiční narativ je patrný již u několika úvodních scén. Silveria poprvé spatříme při jeho jízdě vlakem v Los Angeles. V ruce drží průhledný plastový sáček plný mloků. Při jeho roztrhnutí se celý vagon zaplaví vodou. Tato forma narativní logiky diváka provází celým příběhem. Přestože syžet je vyprávěn převážně lineárním způsobem, narace se stala formou, která představuje nevysvětlené flashbacky a flashforwardy. Například jedna z počátečních scén, kdy se Lucii narodí Silveriovo dítě. To hned po porodu říká lékaři, že se nechce narodit, protože svět není v pořádku. Lékař ho tedy s pomocí sester vrátí zpátky do matčina lůna.¹³¹ Scéna představuje zvláštní formu časové mezery, kde se nepřímou a zcela fiktivně vracíme k reálné události, kdy Silverio a jeho žena o své dítě při porodu přišli. Lucía ve filmu chodí po nemocniční chodbě s dlouhou pupeční šňůrou, kterou nakonec Silverio přestříhne. Vzhledem k vizualizaci i zpracování tato scéna logiku postrádá. V průběhu příběhu se však divák dozví, že zrcadlí připoutanost k jejich vlastním dětem. Aktivní zapojení do příběhu je tedy opět

¹³⁰ Dále jen Bardo

¹³¹ (Iñárritu, 2022, 4 min 7 s)

pouze na divákovi. K tomu však napomáhají reálné záběry ze Silveriova života, bez prvků surrealismu.

Silverio se stává Iñárrituovým ideálním alter egem a zároveň jediným prostředníkem k vyjádření implikovaného autora. Silveria s Iñárritou spojuje několik prvků. Oba jsou filmaři ve středním věku, oba mají dvě děti a v neposlední řadě je spojuje určitá vizuální podoba. Největším středobodem je však v příběhu *Bardo* jejich kulturní identita. Iñárritu se jako mexický umělec žijící v USA potýká se stejnými problémy jako Silverio ve filmu. Vyprávěcí rámec tedy hojně rozebírá mexické stereotypy, politický vztah k USA a fakt, jestli se život za hranicemi rodné země dá považovat za plnohodnotný. Při oslavách 175. výročí konce mexicko-americké války Silverio americkému velvyslanci říká: „*Přišli jste o pár tisíc lidí. My přišli o mnohem víc a o polovinu naší země. Prostě jste si ji vzali.*“¹³²

3.7.2. Styl

Stylisticky i strukturovaně film může zčásti připomínat slavný snímek *Osm a půl* (1963) Federica Felliniho. Jeho fabule také představuje úspěšného filmového režiséra středního věku, který prochází silnou kulturní krizí a s čím dál větší slávou ztrácí sebedůvěru. Samotný syžet se však stává sledem surrealistických obrazů pocházejících z jeho fantazie, myšlenek a pocitů. A Iñárritu se touto inspirací netají: „*Bardovu úvodní scénu snadno poznáte jako přímou poctu začátku filmu Osm a půl.*“¹³³

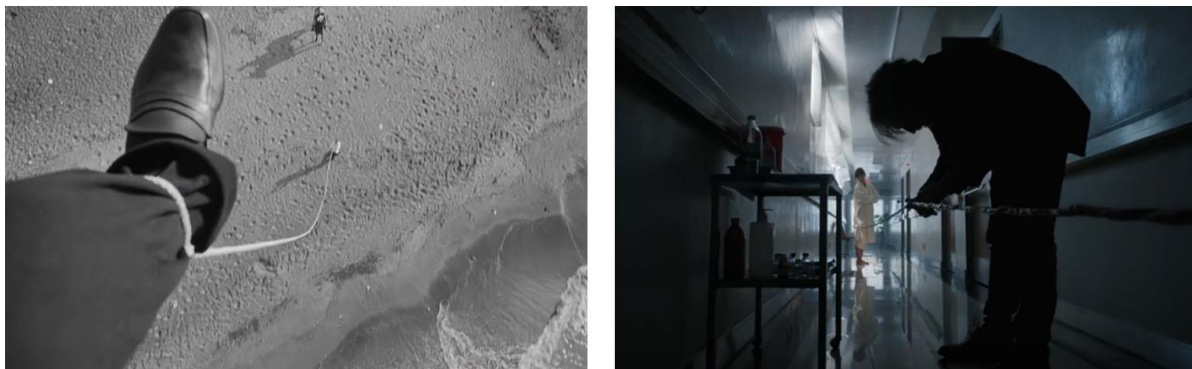
Bordwell popsal uměleckou kinematografii (art cinema) jako druh kinematografie, která „*má volnější narativní strukturu s mezerami v zápletce a rozuzlení, motivovanou realismem nebo autorskou expresivitou*“.¹³⁴ Ve svém textu *The Art Cinema as a Mode of Film Practise* zmínil, že právě Felliniho snímek *Osm a půl* by měl být do termínu „art cinema“ zahrnut. Otázkou zůstává, zda se na *Barda* můžeme dívat stejným stylistickým měřítkem, jako se Bordwell díval na *Osm a půl*. Určitě ano, Iñárritu prokazuje svou jasnou pozici v umělecké kinematografii již od *Amores perros*.

¹³² (Iñárritu, 2022, 10 min 56 s)

¹³³ (Affatigato, 2022)

¹³⁴ (Bordwell, 1979, str. 56)

Obrázek č. 4: Porovnání úvodních scén u *Osm a půl* a *Bardo*



Zdroj: vlastní zpracování podle Osm a půl a Bardo, falešná kronika několika pravd

Film *Bardo* přece jen představuje další krok v jeho uměleckém vyjádření. Kromě Felliniho odkazu je ve snímku také patrná inspirace španělským režisérem Luisem Buñuelem či americkou fotografkou Vivian Maier.

Obrázek č. 5: Porovnání obrazu s fotografií Vivien Maier



Zdroj: vlastní zpracování podle The Strangeness of selves a Bardo, falešná kronika několika pravd

V díle je časté využití flashbacků, a to hlavně když Silverio vzpomíná na dětství a svého otce. V těchto snech a vizích se však Silverio nezobrazuje jako mladší herec. Silveriovo mladší já je zobrazeno pouze jako miniatura, s tím, že jeho hlava má dospělou velikost. Iñárritu se zde pokouší reálně ztvárnit bizarní styl snů.¹³⁵

¹³⁵ Viz příloha č. 4

Hudba a zvuk jsou téměř paralelní se samotným narativem. Zvukový designér Martin Hernández se touto symbiózou snažil podpořit divákovu cestu filmem a zvýraznit klíčové okamžiky v Silveriově životě. Kromě zvukových efektů je však patrná i hudba, představující Silveriovo mládí, zejména pak alba skupin jako Pink Floyd či Genesis. V porovnání s ostatními díly si dovoluji tvrdit, že kvalita zvukových efektů zdaleka přesahuje kvalitativní rámec předchozí tvorby.

Kamera a střih představují působivě dlouhé snímky, které mohou disponovat kvalitou virtuální reality. Kameraman Darius Khondji se snažil zachytit Bardovo kolísání mezi intimním, surrealistickým a snovým dojmem. „*Khondji spároval velkoformátovou kameru se širokoúhlými objektivy Panavision Sphero a natočil téměř celý film na 17mm a 21mm. Tyto širokoúhlé objektivy ve spojení se zastavením snímání dávají hluboké zaostření, které se táhne k nekonečnu.*“¹³⁶ Bordwell v jednom ze svých článků zmiňuje, že názvy filmů mohou být explicitní, ale často také metaforické, asociativní a matoucí.¹³⁷ I název filmu to potvrzuje: význam slova Bardo pochází z buddhismu. Vztahuje se k přechodnému stavu mezi smrtí a znovuzrozením, který lidé zažívají, když vědomí opustí fyzické tělo a vstoupí do přechodné fáze. To také odpovídá tomu, co Silverio celým narativem zažívá. Podobně jako tomu bylo u filmu *Roma* (2008), který je osobní zpovědí Alfonsa Cuaróna k jeho mexickému původu, je i Iñárrituův *Bardo* pokusem vzpomenout si na lidi, kteří už neexistují, tak, jak si je jen on sám pamatuje.

¹³⁶ (Mulcahey, 2022)

¹³⁷ (Bordwell, 2008)

Hlavní zjištění

V předložené diplomové práci byla provedena komplexní narativní analýza sedmi celovečerních filmů Alejandra Gonzáleze Iñárritua. Teoretická část představila nejen jeho život, ale i mezinárodní úspěchy celovečerních a krátkých filmů. Neopomenula jsem také jeho vedlejší tvorbu, skládající se převážně z televizních reklam. Bližší zaměření na osobní život znázornilo několik stěžejních událostí, které ovlivnily jeho budoucí uměleckou tvorbu. Iñárritu začal v poměrně mladém věku pracovat jako dýdžej a skládat vlastní hudbu. Přestože si hudební skladbu netroufnu nominovat jako jeho stěžejní stylistický prvek, dovoluji si tvrdit, že jeho aktivní zapojení a hudební cit přispěly k autentičnosti a originalitě u zvuku všech filmů. Dalším bodem k diskusi je práce v televizní stanici Televisa, kde se podílel na produkování stovek reklamních sdělení. Umět vmístit smysl reklamního sdělení do krátkého časového slotu se vyplatilo především u snímku *21 gramů*, který byl kombinací několika desítek krátkých záběrů. Přestože cílem této práce nebylo analyzovat krátkometrážní snímky, i u nich je patrný vliv z Iñárrituova osobního života na jeho tvorbu. Mexická sekvence v *11'09"1* reflektovala jeho osobní zkušenosti, jako Mexičana emigrujícího do USA po tomto útoku. Teoretická část také potvrdila mimořádný kvalitativní přínos dalších latinskoamerických filmařů, jako jsou Guillermo Arriaga, Gustavo Santaolalla či Emmanuel Lubezki.

Uplatňování teorií Davida Bordwella pozitivně přispělo především při určování základních principů narativní reprezentace a struktury. Pomocí formalistických termínů fabule, syžetu a stylu jsem vyvodila konstrukt jednotlivých příběhů a zařadila je do adekvátního dějového rámce. Přestože se kauzální vztahy každého filmu lišily, Bordwellova teorie byla v základním formátu aplikovatelná na všechny analyzované filmy. To se nedá tvrdit u teorie Seymoura Chatmana, který Bordwellovi oponoval především v otázce filmového vypravěče. Iñárrituova díla roli vypravěče v zásadě popírají, a naopak vyžadují aktivní zapojení diváka do pochopení příběhu. Určité náznaky vypravěče jsou patrné, to však pouze u některých snímků a zejména při promítání myšlenek hlavních postav. Co je však z Chatmanovy teorie aplikovatelné, je využití implikovaného autora. Iñárrituova mexická národnost se odráží v různých aspektech jeho filmů, včetně témat, vyprávěcích technik a kulturních odkazů. Filmy často zkoumají složitost společnosti a zabývají se univerzálními tématy, jako jsou chudoba, migrace či globalizace, prostřednictvím výrazné mexické perspektivy.

V rámci odpovědi na druhou výzkumnou otázku jsem zjistila, že dějovou strukturu Iñárrituových filmů lze rozdělit do tří odlišných fází, z nichž se každá vyznačuje unikátními vypravěčskými přístupy. Do první fáze zahrnuji tři počáteční filmy, jmenovitě *Amores Perros*, *21 gramů* a *Babel*. Tato díla ukazují Iñárrituův pokrok v použití míchaného narativu a prolínání několika dějových linií. *Amores Perros* představuje první typ filmu, kde jedna událost ovlivní několik osob. Zatímco *Amores Perros* považuji za film stěžejní, *21 gramů* pozvedává celkový zážitek ze sledování tím, že staví mnohem komplexnější styl na základech položených po svém předchůdci. Nelineární narativ působí komplikovaněji, mnohdy až více vyspěle. Přestože *Babel* z těchto tří snímků získal nejvíce kritických ocenění, kauzalita byla divákovi zprostředkována zcela zřetelně. Nejvýraznějším prvkem *Babelu* je fakt, že Iñárritu povýšil tuto formu příběhu do nadnárodní úrovně. Při analýze zmíněných snímků jsem jasně vycházela z teorií Camerona a Berga. Kategorizace podle Camerona zařazuje první tři snímky do *Anachronického narativu*. Ten podkopává tradiční hierarchii mezi primárním a vedlejším příběhem. Dalo by se tvrdit, že Bergova teorie anachronický narativ rozvádí do souvislejší kategorizace, zahrnující dvanáct dalších typů míchaného narativu. U každého filmu jsem se pokoušela o jasné zařazení, vzhledem k individualitě snímků je však jednotná klasifikace zčásti neadekvátní. Filmy většinou představovaly kombinaci několika navzájem se překrývajících kategorií.

Druhou fází Iñárrituovy tvorby definuji na filmy s lineární narativní strukturou a do této skupiny zařazuji snímky *Biutiful* a *Revenant*. V těchto filmech Iñárritu demonstruje svou schopnost vytvořit i soudržné příběhy, odvíjející se chronologickým způsobem. Prostřednictvím soustředěné vypravěčské trajektorie se noří do hlubin lidských emocí, zkoumá témata přežití, vykoupení a nezdolného lidského ducha. I přes jedno z nejnižších kritických hodnocení považuji *Biutiful* za brilantně zpracovaný příběh.

Třetí a poslední fází Iñárrituovy práce vymezuji na filmy se surrealistickým až komickým nádechem. Do té patří snímky *Birdman* a *Bardo*. V této fázi se Iñárritu pouští do experimentálnějších a abstraktnějších oblastí vyprávění, využívá symbolických obrazů a snových sekvencí, aby se ponořil do existenciálních témat a metafyzických konceptů. Tyto filmy zpochybňují tradiční narativní konvence a zvou diváky do říše, kde se prolínají realita a iluze. Při zohlednění těchto tří forem tvrdím, že Iñárrituova tvorba představuje dynamický vývoj v různých narativních fázích: od míchaného narativu jeho raných děl k lineárnímu vyprávění jeho střední fáze a nakonec k surrealistickému zkoumání jeho pozdějších filmů. Iñárrituovy filmy odrážejí jeho umělecký růst, experimentování a tematickou hloubku.

Kromě výše zmíněné dějové struktury však Iñárrituova tvorba představuje i několik dalších specifik. Společným tématem všech filmů je zkoumání vztahu mezi rodiči a dětmi. Zejména když rodiče zažívají ztrátu svých dětí. Příkladem jsou Chivo a jeho opuštěná dcera – *Amores Perros*, Christina a smrt jejích dcer – *21 gramů*, opuštěné děti Richarda a Susan v mexické poušti – *Babel*, děti Uxbala – *Beautiful*, komplikovaný vztah Riggana s jeho dcerou – *Birdman*, Hughova pomsta za smrt syna – *Revenant* či Silveriův vztah k odcizeným dětem – *Bardo*. Ve všech filmech jsou také využity realistické filmové techniky, jako jsou ruční kamera, dlouhé záběry, zrnitý obraz či detailní záběry tváří postav. „Říkám tomu *el abandonador*: záběr, ve kterém se z těsné blízkosti postav, kdy téměř cítíme jejich kůži, dostáváme do prostoru, abychom se mohli nadechnout a podívat se na ně s odstupem.“¹³⁸ Netřeba zmiňovat kvalitní herecké výkony. Herci jako Gael García Bernal či Noemi Watts se v jeho snímcích objevují opakovaně. Specifikem vizuálních motivů se stal prázdný bazén. „Prázdný bazén pro mě představuje mnoho věcí: nedostatek přítomnosti, nedostatek péče, něco, co tu bylo a už není.“¹³⁹ Ten je v případě *Amores perros* a *21 gramů* zobrazen u těch nejvíce kritických scén. Předtím, než byl Octaviův pes zraněn, či předtím, než Paul zkolaboval. Dalším výrazným prvkem je létající hejno ptáků. To často slouží jako symbolický prvek, nesoucí různé interpretace. Jsou to opakující se motivy, symbolizující touhu po osvobození z osobních bojů, společenských omezení nebo citových břemen.

Poslední otázku, a to kdo ovlivnil Iñárrituův filmový styl, jsem zodpověděla pouze částečně. Při pokusu o její zodpovězení jsem čerpala ze dvou zdrojů. První byly rozhovory, ve kterých se on sám o své inspiraci zmínil, a druhý byl spíše subjektivní pocit, zda dílo nese prvky jiného snímku. Z obou vyplývá, že mezi filmaře, kteří ovlivnili jeho styl, patří například Luis Buñuel, Arturo Ripstein, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Jacques Tati či Alexander Sokurov. Americkou fotografkou Vivian Maier se inspiroval především u snímku *Bardo*. V literární tvorbě dále upozorňuje na jména Julio Cortazar, Jorge Luis Borges a Ernesto Sabato. Tento jmenný seznam však prezentuje pouze některé tvůrce a nezahrnuje všechny umělecké obory, ze kterých mohl Iñárritu čerpat.

¹³⁸ (Deleyto a další, 2010, str. 135)

¹³⁹ (Tamtéž)

Diskuse a limity

V průběhu vypracování práce jsem se shledala s několika omezujícími prvky. Předchozí kapitola nastínila, že Chatmanova teorie nebyla plně využita, a to převážně v roli filmového vypravěče. Přestože jsem ve své práci nemohla teorii o filmovém vypravěči rozsáhle aplikovat, jsem pevně přesvědčena, že by mohla být efektivně využita, pokud by se hlavní těžiště práce přesunulo na zkoumání socioekonomických dopadů Iñárrituovy národnosti v jeho filmech a na menší analytický vzorec. Zaměřením na tento aspekt by bylo možné provést hlubší analýzu a prozkoumat, jak Iñárrituův mexický původ a kulturní zkušenosti formovaly narativy, postavy a celková témata.

Anglicky psaná literatura představovala četnou část metodologické části práci. Limity vidím v nedostatečném či nepřesném překladu určitých teorií pro českého čtenáře. Bordwell i Chatman představují již známé autory, jejichž teorie jsou do českého jazyka odborně přeloženy. Cameron a Berg však tyto atributy prozatím nesdílí, a proto se české názvy teorií staly spíše mým subjektivním překladem. Například teorii *The Daisy Chain plot*, jsem si jako sedmikráskový řetězec přeložit nedovolila. V těchto případech jsem tedy ponechala originální anglické znění.

Přestože analytická část představila konkrétní výsledky a nálezy, dovolím si tvrdit, že by se dala více rozšířit, a to převážně při zaměření na stylistické prvky jednotlivých filmů. U tohoto bližšího zaměření by měly být vybrány teorie věnující se spíše technickému rázu a analyzovaný vzorec by měl být menší.

Závěr

Interpretace filmového narativu v dílech Alejandra Gonzáleze Iñárrity byla v rámci diplomové práce rozdělena do teoretické, metodologické a analytické části. Teoretická část představila podrobný popis Iñárrituova života a znázornila jeho vývoj v mezinárodním filmovém prostředí. Důraz byl především kladen na jeho umělecký rozvoj, který je vykreslen posunutím z krátkometrážních snímků k celovečerním filmům. Po úvodním začlenění Iñárrituovy tvorby do kontextu mexické kinematografie jsem také nabídla pohled na jeho postavení po boku dalších mexických režisérů a filmových tvůrců.

Metodologická část práce vycházela z prací uznávaných filmových teoretiků, jako jsou Bordwell, Chatman, Cameron či Berg a vytvořila tím základní teoretický rámec pro následnou analytickou část studie. Tento teoretický základ sloužil jako lupa, skrze kterou bylo analyzováno sedm vybraných Iñárrituových filmů.

Analytická část výzkumu identifikovala tři odlišné filmové narativy, které se v Iñárrituově filmografii objevily napříč časem. První styl zahrnuje filmy vyznačující se nelineárními a propletenými vyprávěcími postupy. Druhý styl se zaměřuje na lineární filmy, které kladou důraz na silnou mužskou hlavní postavu a zkoumají téma lásky k dětem. Třetí styl se zabývá surrealistickým filmovým narativem, ukazujícím Iñárrituovu zálibu ve vplétání snových a myšlenkových prvků do svého vyprávění.

Závěrem lze říci, že interpretace filmového narativu v dílech Alejandra Gonzáleze Iñárrita odhaluje mistrovského vypravěče, který zpochybňuje konvenční struktury a proniká do složitosti nelineárního vyprávění, propojených příběhů a syrové emocionální intenzity.

Summary

The interpretation of the film narrative in the works of Alejandro González Iñárritu was divided into theoretical, methodological, and analytical parts within the diploma thesis. The theoretical part presented a detailed description of Iñárritu's life and illustrated his development in the international film environment. The emphasis was mainly on his artistic development, which is portrayed by the shift from short films to feature films. After the initial inclusion of Iñárritu's work in the context of Mexican cinema, I also offered a view of his position alongside other Mexican directors and filmmakers.

The methodological part of the thesis draws from the works of renowned film theorists such as Bordwell, Chatman, Cameron, and Berg and thus created the basic theoretical framework for the subsequent analytical part of the study. This theoretical basis served as a lens through which the seven selected Iñárritu films were analyzed.

The analytical part of the research identified three distinct styles of narrative present in Iñárritu's filmography across time. The first style includes films characterized by their non-linear and intertwined storytelling techniques. The second style focuses on linear films that emphasize a strong male lead and explore themes of love for children. The third style delves into surrealist film narrative, showcasing Iñárritu's penchant for weaving dreamlike and thought-provoking elements into his storytelling.

In conclusion, the interpretation of cinematic narrative in Alejandro González Iñárritu's works reveals a master storyteller who challenges conventional structures and penetrates the complexity of non-linear narrative, interconnected stories, and raw emotional intensity.

Použitá literatura

Affatigato, Carlo. 2022. Bardo explained: the movie meaning and inspiration. *Auralcrave*. [Online] 16. Prosinec 2022. [Citace: 27. Červen 2023.] <https://auralcrave.com/en/2022/12/16/bardo-explained-the-movie-meaning-and-inspiration/>.

Augustyn, Adam. 2022. "Alejandro González Iñárritu" . *Encyclopedia Britannica*. [Online] 16. Prosinec 2022. [Citace: 04. Březen 2023.] <https://www.britannica.com/biography/Alejandro-Gonzalez-Inarritu>.

Berg, Charles Ramírez. 2006. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Clasiffying the "Tarantino effect". *Film Criticism*. 31, 2006.

Berkeleyside. 2015. Remembering Seymour Chatman, professor emeritus of rhetoric and film at UC Berkeley. *Berkeleyside*. [Online] 18. Prosinec 2015. [Citace: 15. Květen 2023.] <https://www.berkeleyside.org/2015/12/18/remembering-seymour-chatman-professor-emeritus-of-rhetoric-and-film-at-uc-berkeley>.

Binelli, Mark. 2016. "Hollywood's King of Pain. (Cover Story).". *Rolling Stone*. 2016, 1255, stránky 38–64.

Bordwell, David a Kristin, Thompson. 2016. Return to Paranormalcy. *David Bordwells website on cinema*. [Online] 1. Listopad 2016. [Citace: 25. Červen 2023.]

Bordwell, David. 2015. BIRDMAN: Following Riggan's orders. *David Bordwell's website on cinema*. [Online] 23. Únor 2015. [Citace: 1. Červenec 2023.] <http://www.davidbordwell.net/blog/2015/02/23/birdman-following-riggans-orders/>.

— . **2021.** Curriculum vitae. *David Bordwell's website on cinema* . [Online] 2021. [Citace: 23. Duben 2023.] <http://www.davidbordwell.net/cv.php>.

— . **2002.** Film Futures. *Substance: A Review of Theory & Literary Criticism*. 31, 2002, Sv. 1, stránky 88-104.

— . **1985.** *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. 0-299-10174-6.

— . **1979.** The Art Cinema as a Mode of Film Practice. *Film Criticism*. 4, 1979, 1, stránky 56-64.

— . **2008.** Title wave. *David Bordwell's website on cinema* . [Online] 11. Zář 2008. [Citace: 28. Červen 2023.] <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/09/11/title-wave/>.

- . 2007. Walk the talk. *David Bordwell's website on cinema* . [Online] 09. Únor 2007. [Citace: 27. Červen 2023.] <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/02/09/walk-the-talk/>.
- Brzeski, Patrick. 2022.** Alejandro González Iñárritu on 'Bardo': "The Most Challenging Filmmaking I Have Ever Done". *The Hollywood Reporter*. 2022.
- Buckland, Warren. 2009.** *Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell, 2009. 978-1-4051-6861-8 .
- Calhoun, John. 2003.** Cinematography of 21 Grams. *American Cinematographer*. 2003.
- Cameron, Allan. 2008.** *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Londýn : Palgrave Macmillan London, 2008. 978-0-230-59419-7.
- D'Lugo, Marvin. 2004.** Amores Perros/Love's a Bitch. *The Cinema of Latin America*. 2004.
- Del Mar Azcona Montoliu, Maria. 2015.** "We Are All Uxbal": Narrative Complexity in the Urban Borderlands in Biutiful. *Journal of film and video*. 67, 2015, 1.
- . 2009. A Time to Love and a Time to Die. *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. 31, 2009, Sv. 2, stránky 111-123.
- Deleyto, Celestino a del Mar Azcona, María. 2010.** *Alejandro González Iñárritu. Contemporary film directors*. Chicago : University of Illinois Press, 2010. 978-0-252-03569-2.
- Dennison, Stephanie a Hwee, Lim Song. 2006.** *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. London & New York : Wallflower Press, 2006. stránky pp.1-15. 1-904764-62-2.
- Devadas, Vijay. 2006.** Rethinking Transnational Cinema: The Case of Tamil Cinema. *Senses of Cinema*. [Online] Film & History Conference Papers, 2006. [Citace: 22. Duben 2023.] <https://www.sensesofcinema.com/2006/film-history-conference-papers/transnational-tamil-cinema/>.
- Erlich, Victor. 1973.** Russian Formalism. *Journal of the History of Idea*. 34, 1973, 4, stránky 627-638.
- Genette, Gérard. 2002.** Stati: Hranice vyprávění. Výbor prací z francouzského strukturalismu. *Znak, struktura, vyprávění*. 2002, stránky 240–256.
- Grete, Peter. 2000.** End of era for all-powerful party. *BBC News*. 2000.

Hespos, Tom. 2002. BMW Films: The Ultimate Marketing Scheme. [Online] 2002. [Citace: 05. Březen 2023.] <https://web.archive.org/web/20070922115236/http://www.imediaconnection.com/content/546.asp>.

Hrabal, Jiří. 2011. Perspektivizace narativního prostoru. *Slovo a smysl*. 2011.

Chatman, Seymour. 2000. *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 80-244-0175-4.

Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press, 2001. 0-262-13374-1.

Matt, Jared. 2022. What Is New Mexican Cinema (Nuevo Cine Mexicano)? The Complete Guide. *Filmmaking lifestyle*. [Online] 2022. [Citace: 26. Březen 2023.] <https://filmlifestyle.com/what-is-new-mexican-cinema/>.

Mihoc, Antoaneta. 2011. Crazy Narrative in Film. Analysing Alejandro González Iñárritu's Film Narrative Technique. *International Journal of Communication Research*. 1, 2011, 2.

Monako, James. 2009. *How to read a film: Movies Media and Beyond*. 4. New York : Oxford University Press, 2009. 978-0-19-532105-0.

Mulcahey, Matt. 2022. The Real and the Poetic: DP Darius Khondji on Bardo. *Filmmaker Magazine*. 2022.

Nash Information Services. Biutiful (2011). *The Numbers*. [Online] Nash Information Services. [Citace: 07. Březen 2023.] <https://www.the-numbers.com/movie/Biutiful#tab=summary>.

—. Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004). *The numbers*. [Online] [Citace: 25. Březen 2023.] <https://www.the-numbers.com/movie/Harry-Potter-and-the-Prisoner-of-Azkaban#tab=summary>.

—. The Revenant (2015). *The Numbers*. [Online] [Citace: 25. Březen 2023.] [https://www.the-numbers.com/movie/Revenant-The-\(2015\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Revenant-The-(2015)#tab=summary).

—. The Shape of Water (2017). *The Numbers*. [Online] [Citace: 25. Březen 2023.] <https://www.the-numbers.com/movie/Shape-of-Water-The#tab=summary>.

Paxman, Andrew. 2018. Who Killed the Mexican Film Industry? The Decline of the Golden Age, 1946-1960. *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. 29, 2018, 1.

- Prince, Gerald. 2003.** *Dictionary of Narratology*. Nebraska : University of Nebraska Press, 2003. 0803287143.
- Richardson, Michael. 2006.** *Surrealism and Cinema*. Oxford : Berg Publishers, 2006. 978-1-84520-225-5.
- Romney, Jonathan. 2016.** Alejandro González Iñárritu: 'When you see The Revenant you will say "Wow"'. *The Guardian*. 2016.
- Shaw, Deborah. 2013.** *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester : Manchester University Press, 2013. 978-1-5261-1222-4.
- Schneider, Steven Jay. 2007.** *501 Movie Directors: A Comprehensive Guide to the Greatest Filmmakers*. London : B.E.S. Publishing, 2007. 978-0764160226.
- Smith, Paul. 2008.** *Amores Perros*. London : British Film Institute, 2008. 0851709737.
- Smith, Paul Julian. 2003.** *Amores Perros (BFI Modern Classics)*. místo neznámé : Bloomsbury Publishing , 2003. 9780851709734.
- Solórzano, Fernanda. 2020.** Entrevista con Alejandro González Iñárritu. “Yo quería que Amores perros fuera una película sensorial”. *Letras Libres*. 2020.
- Thompson, Anne. 2006.** Three amigos change face of Mexican film. *The Hollywood Reporter*. 2006.
- Thornton, Niamh. 2021.** Alejandro González Iñárritu's melodramatic masculinities. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. 18, 2021, 1, stránky 57-72.
- Tierney, Dolores. 2021.** Interrogating (neo)colonialism in the contemporary western: Alejandro González Iñárritu's *The Revenant* (2015). *Studies in Spanish & Latin American cinemas*. 18, 2021, 1, stránky 89-104.
- . **2018.** *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. 1-4744-3111-9.
- Tzioumakis, Yannis. 2006.** *American Independent Cinema*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. 978-1-4744-1683-2.
- Vargas, Andrew S. 2014.** #TBT: Before Winning Oscars These Mexican Directors Made Hilariously Weird Student Films. *Remezcla*. 2014.

Wood, Jason. 2006. *The Faber Book of Mexican Cinema*. London : Faber and Faber, 2006. 9780571217328.

Filmografie

Iñárritu, Alejandro González. 2003. *21 gramů*. That is that corporation, 2003.

— **2000.** *Amores Perros*. Zeta Film, Altavista Films, 2000.

— **2006.** *Babel*. Paramount Vantage, Summit Entertainment, Central Films, Media Rights Capital, 2006.

— **2022.** *Bardo, falešná kronika několika pravd*. Netflix, M Productions, Redrum, 2022.

— **2014.** *Birdman*. Regency Enterprises, New Regency, M Productions, Le Grisbi Productions, TSG Entertainment, Fox Searchlight Pictures, 2014.

— **2010.** *Biutiful*. Menage Atroz, MOD Producciones, Focus Features International, Televisión Española, Televisió de Catalunya, ICAA Ministerio de Cultura, Ikiru Films, Cha Cha Cha Films, 2010.

— **2000.** *Film o filmu Amores Perros*. Zeta Film, Altavista films, 2000.

— **2015.** *Revenant Zmrtvýchvstání*. 20th Century Studios, 2015.

Teze Diplomové práce

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Juřenová Nikola	Razítko podatelny:
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2021	
Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta: 73857150@fsv.cuni.cz	
Studijní program/forma studia: Mediální studia/distanční	
Název práce v češtině: Interpretace filmového narativu v dílech Alejandra Gonzáleze Iñárrity	
Název práce v angličtině: The interpretation of film narrative in the works of Alejandro González Iñárritu	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023) (diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezi) ZS 2022/2023	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Způsob vyprávění příběhu hraje při tvorbě audiovizuálního díla jednu ze zásadních rolí pro určení jeho kvality. Oblíbenost u příjemců se odvíjí od konstrukce příběhu, typu vybrané formy a hlavně správného pochopení. Tato práce představí interpretaci filmového narativu na příkladu filmových děl mexického režiséra Alejandra Gonzáleze Iñárrity. Teoretická část práce blíže vysvětlí pojem filmový narativ a přiblíží jeho způsob zpracování v audiovizuálních dílech. Dále představím možné přístupy pro analýzu narativních a filmových technik, které budou podloženy odbornou literaturou. V analytické části budou předmětem samotná Iñárritova díla, která podrobím narativní analýze. U vybraných ukázek se budu převážně zaměřovat na nelineární zkraslení času, strategie filmového narativu, využití ostatních uměleckých oborů a konkrétní techniky použité při dějové struktuře.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Cílem této práce je zjistit Iñárritův způsob narace a vykreslit jeho charakteristické rysy. Při práci si položím následující výzkumné otázky: Čím je filmový narativ v Iñárritově podání specifický? Ovlivnily ostatní umělecké směry jeho filmy? Pokud ano, jaké přesně? Jakými konkrétními strategiemi vytváří dějovou strukturu?	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): 1. Úvod – představení práce, tématu, cílů práce 2. Teoretická část – představení zkoumaného režiséra 3. Metodická část – charakteristika možných přístupů pro narativní analýzu se zaměřením na filmový narativ 4. Analytická část – interpretace zkoumaných filmů a jejich prvků, narativní analýza, zodpovězení výzkumných otázek	
Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Filmová díla Alejandra Gonzáleze Iñárrity: <i>Detrás del dinero</i> , <i>El timbre</i> , <i>Amores perros</i> , <i>Powder Keg</i> , <i>11'09"01 - September 11</i> , <i>21 Grams</i> , <i>The Hire</i> , <i>Babel</i> , <i>Biutiful</i> , <i>Write the Future</i> , <i>Behind Biutiful</i> : <i>Director's Flip Notes</i> , <i>Naran Ja</i> , <i>Birdman</i> , <i>Revenant</i> , <i>Carne y Arena</i> , <i>Nike: Air Moves You</i> , <i>Bardo</i> , <i>False Chronicle of a Handful of Truths</i>	

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Narativní analýza

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

BORDWELL, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. David Bordwell v této knize nabízí první ucelený popis toho, jak filmy využívají základní principy narativní reprezentace, jedinečné vlastnosti filmového média a rozmanité vzorce vyprávění příběhů ke konstrukci svých fiktivních vyprávění. Výsledkem je průkopnická, dalekosáhlá práce, která změní způsob, jakým vnímáme filmové vyprávění.

BUCKLAND, Warren. 2008. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Na základě odborných znalostí filmových vědců z celého světa, autor zkoumá řadu filmů, které se vyznačují komplexním složitým vyprávěním. Kniha spojuje americkou "nezávislou" kinematografii s mezinárodním uměleckým filmem a s některými druhy avantgardní kinematografie.

JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. 2015. *Masová média*. Autoři nabízejí podrobné uvedení do sociálněvědní disciplíny mediální studia. Kniha se zaměřuje na mediální komunikaci a složky, které se na ní podílejí, tedy média, publikum, společenský kontext. V knize je popsána historie, stejně tak jako současnost mediální scény v českém i světovém měřítku.

MANOVICH, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Lev Manovich v této knize nabízí první systematickou a důkladnou teorii nových médií. Rozebírá závislost nových médií na konvencích starých médií, jako je pravoúhlý rám a mobilní kamera, a ukazuje, jak nová média vytvářejí iluzi reality, oslovují diváka a reprezentují prostor. Manovich využívá pojmy z filmové teorie, dějin umění, literární teorie a informatiky a rozvíjí také nové teoretické konstrukty, jako je kulturní rozhraní, prostorová montáž a kinegratografie.

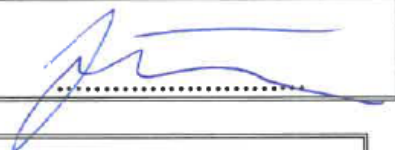
MONACO, James. 2009. *How to read a film*. Kniha Jamese Monaca nahlíží na film z mnoha úhlů pohledu, jako je na příklad umění a řemeslo, citlivost a věda či tradice a technologie. Kniha zkoumá úzký vztah filmu k ostatním narativním médiím jako je román, malířství, fotografie, televize a hudba. Autor rozebírá prvky nezbytné k pochopení toho, jak filmy zprostředkovávají význam, a hlavně, jak můžeme nejlépe rozeznat vše, co se nám film snaží sdělit.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

MARKOVÁ, Jana. *Narativní analýza filmové tvorby Park Chan-wooka*. 2017. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.


Datum / Podpis studenta/ky

16.01.2023

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:****Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:****Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:****Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

PhDr. Tereza
Klabíková
Rábová, Ph.D.



Digitální podpis PhDr. Tereza
Klabíková, Ph.D.
Datum: 2022.01.27 14:52:02
16736

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.

Seznam příloh

Příloha č. 1: Finanční a kritické úspěchy Iñárrituových celovečerních snímků

Film	Rok	IMDB hodnocení	Celosvětové tržby	Nominace*	Výhry	Výhry Academy Awards	
Amores Perros	2000	8,1	\$20,883,834	24	55	0	
21 gramů	2003	7,6	\$59,667,625	79	30	0	
Babel	2006	7,5	\$132,121,212	137	43	1	Nejlepší hudba-Gustavo Santaolalla
Biutiful	2010	7,4	\$24,687,524	65	21	0	
Birdman	2014	7,7	\$102,926,247	292	193	4	Nejlepší režie-Alejandro González Iñárritu Nejlepší film-Alejandro González Iñárritu Nejlepší původní scénář-AGI, Alexander Dinelaris, Armando Bo, Nicolás Giacobone
							Nejlepší kamera-Emmanuel Lubezki
Revenant	2015	8	\$532,938,302	188	91	3	Nejlepší režie-Alejandro González Iñárritu Nejlepší herec v hlavní roli-Leonardo DiCaprio
							Nejlepší kamera-Emmanuel Lubezki
Bardo	2022	6,7	\$43,116**	48	9	0	
Choice Awards, Florida Film Critics Circle Awards, LA Film Critics Association Awards, The Saturn Awards, Venice Film Festival, NY Film Critics Circle Awards, European Film Awards a další							
** k datu 30.06.2023							

Zdroj: vlastní zpracování podle IMDB a Nash Information Services

Příloha č. 2: Zobrazení prázdného bazénu ve filmech *Amores perros* a *21 gramů*



Zdroj: Iñárritu, Alejandro González. 2000. *Amores Perros*. Zeta Film, Altavista Films, 54 min 55 s.



Zdroj: Iñárritu, Alejandro González. 2003. *21 gramů*. That is that corporation, 9 min 22 s.

Příloha č. 3: Zobrazení létající ptáků, jako signalizace smrti ve filmu *21 gramů* a *Biutiful*



Zdroj: Iñárritu, Alejandro González. 2003. *21 gramů*. That is that corporation, 4 min 6 s.



Zdroj: Iñárritu, Alejandro González. 2010. *Biutiful*. Menage Atroz, MOD Producciones, Focus Features International, Televisión Española, Televisió de Catalunya, ICAA Ministerio de Cultura, Ikiru Films, Cha Cha Cha Films, 1 h 30 min.

Příloha č. 4: Silveriův sen s otcem ve snímku *Bardo*



Zdroj: Iñárritu, Alejandro González. 2022. *Bardo, falešná kronika několika pravd*. Netflix, M Productions, Redrum, 1 h 30 min