

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Bakalářská diplomová práce

2017 Michal Švrčina

MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Michal Švrčina

FAV, bakalářské kombinované studium

**Transformace hlavních postav v rámci narativní
struktury filmu Sicario: Nájemný vrah**

Neoformalistická analýza

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Petra Furdlová**

Brno

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

Michal Švrčina

Poděkování:

Na tomto místě bych rád poděkoval své vedoucí práce Mgr. Petře Fujdlové za cenné rady a připomínky a hlavně za trpělivost, kterou se mnou při psaní této práce měla.

Obsah:

1. Úvod.....	6
2. Teoreticko-metodologická reflexe.....	7
3. Kulturně-historický a ekonomický kontext.....	11
3.1. US-Mexiko Border Films.....	12
4. Hybridizace, aneb mísení žánrů.....	14
4.1. Thriller, nebo psychologické drama.....	14
5. Segmentace syžetu.....	18
6. Narativní analýza-čtyři bloky.....	21
6.1. Úvod.....	22
6.2. Komplikace děje.....	25
6.3. Vývoj.....	28
6.4. Vyvrcholení.....	30
6.4.1. Epilog-Nogales.....	32
6.5. Shrnutí.....	32
7. Závěr.....	34
8. Anglické resumé.....	35
9. Seznam použitých zdrojů.....	36
9.1. Literatura.....	36
9.2. Prameny.....	37
10. Filmografie.....	38
10.1. Analyzovaný film.....	38
10.2. Citované filmy.....	38

1. Úvod

Film *Sicario: Nájemný vrah* (2015) kanadského režiséra Denise Villeneuvea je osmým filmem v jeho režijní filmografii a třetím, který natočil v Hollywoodu. Tímto snímkem navázal na předcházející filmy produkované v Kanadě, které pojí zasazení silné ženské postavy do středu jeho příběhů v jejichž rámci se tyto hrdinky ocitají v mezních životních situacích, které jako v případě *Požárů*, nabývají rozměrů antické tragédie.

„Hlavní“ postavou *Sicaria*, je agentka FBI Kate Macerová. My diváci se jejím prostřednictvím ocitáme uprostřed eskalující války mezi americkými tajnými službami a mexickými drogovými karteli. Pro analýzu právě tohoto snímku jsem se rozhodl ze dvou důvodů. Oba dva se vztahují k postavě Kate Macerové a určitým způsobem ozvláštňují narativní strukturu filmu. Prvním důvodem je pozvolný proces proměny, nebo-li transformace v rovině osobní. Druhý a pro tuto práci stěžejní je transformace odehrávající se uvnitř narativní struktury filmu. Zde za pomoci motivických a kauzálních postupů v rámci klasické hollywoodské narace dochází když - ne k obrácení rolí, tak určitě ke splnutí do jedné hlavní dvojrole. V historii kinematografie najdeme mnoho filmů, kdy původně kladná postava projde v průběhu děje charakterovou proměnou - transformací do role záporné a obráceně. Tento vývojový vzorec však u *Sicária* neplatí. Ani jedna z postav není vyložene kladná či záporná. Narace nám za pomoci syžetu představuje Kate jako hlavní postavu příběhu. My už ale, asi od poloviny filmu vnímáme stále silnější Alejandrův vliv na vývoj dalších událostí, kterých začíná být hybatelem děje.

Níže se pokusím prokázat, jaké formální a stylistické prvky mají vliv na transformaci hlavních postav v narativním konstruktu filmu a do jaké míry narace samotná tyto transformační procesy ovlivňuje. Práce je rozčleněna do několika kapitol, tak aby každá z nich napomohla k objasnění východisek samotné analýzy.

Teoreticko - metodologická reflexe představí veškeré formální a stylistické nástroje, které použiji k rozboru narativní analýzy. Kulturně - historický a ekonomický kontext přiblíží historické souvislosti z americko - mexického pohraničí. V této neklidné zóně vzniklo v historii kinematografie nespočet filmů, včetně *Sicária*, které pod souhrným názvem US - Mexico Border Films sjednocuje právě tato pohraniční oblast. V této kapitole také stručně vyhodnotím ekonomické aspekty filmu ve srovnání s tématicky spřízněným filmem *Traffic: Nadvláda gangů* (2000) Stevena Soderbergha.

2. Teoreticko-metodologická reflexe

Ke zkoumání filmu jsem si vybral neoformalistickou filmovou analýzu. Ta úzce vychází z prací ruských literárních formalistů, kteří pracovali v Rusku v období od poloviny prvního desetiletí minulého století až do třicátých let.¹ Na jejich práci později navázali ve svém analytickém přístupu David Bordwell² a Kristin Thompsonová³ z jejichž prací budu vycházet. Ruští formalisté položili základ alternativě ke komunikačnímu modelu umění a rovněž se vyhnuli rozdělování umění na vysoké a nízké – tím, že rozlišovali mezi praktickou, každodenní percepcí a percepcí specificky estetickou, ne – praktickou.⁴ Neoformalistický přístup se nesnaží divákům film vysvětlovat, ale pokouší se diváka vybavit lepší schopností, jak k filmu přistupovat a navrhuje nové pohledy a podněty k jeho přístupu. Analytik tak může povzbudit diváka, aby vnímal film aktivnějším způsobem, než jaký si film na první pohled žádá. „Neoformalismus tedy předpokládá, že diváci jsou do značné míry aktivní a že se s filmy dokáží vyrovnat podle toho, jak znají normy, které těmto filmům odpovídají, a také podle toho, jak se naučili být si těchto norem vědomi a tyto normy zpochybňovat.“⁵

“Umělecká díla dosahují obnovných účinků na naše mentální procesy prostřednictvím estetické hry, kterou ruští formalisté nazývali *ozvláštňení*. Naše ne-praktické vnímání nám dovoluje vidět vše v uměleckém díle jinak, než bychom to viděli ve skutečnosti, protože se to ve svém novém kontextu jeví jako zvláštní. Můžeme tedy předpokládat, že veškeré umění přinejmenším ozvláštňuje běžnou realitu.“⁶ „Ozvláštňení je spíše účinkem díla než strukturou. Pro analýzu specifické formy, kterou ozvláštňení v každém díle má, užívá neoformalistický kritik koncept *dominanty* - hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tématické roviny. Nalézt dominantu je pro analytika důležité, jelikož ona je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná.“⁷

¹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 7.

² Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

³ Thompsonová, Kristin: *BREAKING THE GLASS ARMOR (1988): Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press. Princeton New Jersey.

⁴ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 9.

⁵ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 27.

⁶ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 11.

⁷ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 35.

Pro zážitek z filmu jsou důležité nejen emoce, ale i *význam*. Divák jako vnímavý pozorovatel dílo neustále zkoumá s ohledem na celkový smysl: co říká, co naznačuje. Významy, které divák filmu připisuje, mohou být velmi rozdílné. V některých případech jsou jisté významy obsaženy ve filmu záměrně, jindy divák připisuje filmu takové významy, které autoři filmu primárně nezamýšleli. Význam není konečným důsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent. Význam je spíše chápán, jako systém klíčů k denotacím a konotacím díla.⁸ Můžeme rozlišit čtyři základní kategorie významů. Denotace zahrnuje *referenční význam*, ve kterém divák jednoduše rozeznává identitu oněch aspektů reálného světa, které dílo obsahuje.⁹ Ve filmu *Sicario* je naprosto zřejmé, že děj se odehrává na americko – mexické hranici, kde americké vládní jednotky bojují s mexickými drogovými kartely. Filmy často předkládají abstraktnější myšlenky, a tento typ významu můžeme označit jako *explicitní význam*. V *Sicariu* můžeme po shlédnutí filmu konstatovat, že proto, aby americká vláda uspěla v boji proti drogovým kartelům, používá k tomu všechny dostupné prostředky, ikdyž ne vždy se jedná o „čisté“ praktiky. Konotativní významy nás vedou do roviny, kde chceme – li rozumět, musíme interpretovat. *Implicitní významy* jsou v díle skryté, mnohdy jdou za rovinu díla a pomáhají definovat jeho vztah ke světu.¹⁰ Posledním je *symptomatický význam*, který reflektuje společenské tendence, nebo ztvárňuje duševní stavy velkých skupin lidí.¹¹

Můžeme tedy říct, že v explicitních a implicitních významech se odráží specifický soubor společenských hodnot. Tento přesah můžeme nazvat symptomatickým významem a soubor hodnot, který je odhalen, můžeme chápat jako společenskou ideologii.¹² Všechny tyto typy významů, mohou přispět k ozvláštňujícím účinkům filmu, ale neexistují jen proto, aby film ozvláštňovaly. Mohou také pomoci při ozvláštňování jiných prvků. Významy mohou ospravedlňovat vkládání takových stylistických prvků, které se samy stávají předmětem zájmu.¹³

Neoformalismus předpokládá, že se význam liší film od filmu, protože je, podobně jako jakýkoliv jiný aspekt filmu, prostředkem. Slovo *prostředek* označuje jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která ve filmu hraje roli – pohyb kamery, zvuky, osvětlování, masky, téma atd. Pro neoformalistu jsou všechny prostředky média a formální organizace ve svém potenciálu ozvláštňování a použití k výstavbě filmového systému

⁸ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 12.

⁹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 12.

¹⁰ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 12.

¹¹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 12.

¹² Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 94

¹³ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 13.

rovnocenné.¹⁴ Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít *funkce*¹⁵ tohoto prostředku v tom či onom kontextu. Prostředky mají ve filmech své funkce, ale filmy musí také poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn. Důvodem, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku, je jeho *motivace*. Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem, jenž film poskytuje, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku. Motivace tedy funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka. Existují základní čtyři typy motivace: kompoziční, realistická, transtextuální a umělecká. *Kompoziční motivace* ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Nejčastěji zahrnuje rané „podstrčení“ nějaké informace, kterou budeme potřebovat později.¹⁶ *Realistické motivace* se vyznačují jistou hodnověrností. Jedná se o určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku.¹⁷ *Transtextuální motivace* zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl, a může být tedy velmi rozmanitá, jak jen to historické okolnosti dovolují. Dílo tak používá prostředek, který není adekvátně motivován v rámci samotného díla, ale vše závisí na tom, že prostředek známe z minulé zkušenosti, např. komponování záběru, podle nějakého obrazu (malby).¹⁸ Nejobtížněji definovatelným typem je *umělecká motivace*. Na jedné straně má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy. Některé filmy čas od času staví do popředí uměleckou motivaci potlačením ostatních tří typů, a v těchto případech se snažíme odhalit abstraktní vztahy mezi prostředky. Avšak i v narativním filmu může být umělecká motivace systematicky stavěna do popředí. Pokud umělecké vzorce soutěží o naši pozornost s narativními funkcemi či prostředky, výsledkem je *parametrická forma*. U těchto filmů se některé prostředky jako barvy, pohyby kamery, zvukové motivy budou opakovat a variovat v celé formě díla; tyto prostředky se stávají parametry. Mohou přispívat k významu narace – například vytvářením paralel či kontrastů. Podstatným cílem analytika je tedy analýza funkce a motivace, a ta zahrnuje interpretaci.¹⁹

¹⁴ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 14.

¹⁵ Funkce je úloha nebo účel jakéhokoli prvku v rámci filmové formy. Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 641.

¹⁶ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 15.

¹⁷ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 15.

¹⁸ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 16.

¹⁹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č. 1 (29), s. 17-18.

Jedním z nejsilnějších prostředků ozvláštnění u narativních filmů, který vymysleli ruští formalisté k analýze vyprávění, je rozlišování na fabuli a syžet. Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném. Některé události jsou prezentovány přímo a jiné jsou pouze zmíněny; události se nám také často předkládají mimo chronologické pořadí prostřednictvím flashbacků²⁰, nebo ve vyprávění nějaké postavy.

Chceme-li těmto syžetovým událostem porozumět, je často nutné, abychom si je mentálně přeuspořádali do chronologického pořadí. Ačkoliv film předkládá události v jejich normálním pořadí, musíme se jejich kauzálních spojitostí aktivně zmocnit. Tato mentální konstrukce chronologicky, kauzálně propojeného materiálu je *fabule*.²¹ Takové přeuspořádání je diváckou dovedností, které se důkladně naučíme sledováním narativních filmů a kontaktem s dalšími narativními uměleckými díly. Užitečnou dvojicí pojmů pro analýzu syžetu je rozlišení mezi proairetickými a hermeneutickými liniemi. *Proairetický* aspekt vyprávění je řetěz kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. Oproti tomu *hermeneutická* linie se skládá ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpírá informace. Interakce těchto dvou sil je důležitá pro udržení našeho zájmu o vyprávění. Proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace je *vyprávění, narace*. Narace tak během sledování filmu ustavičně podněcuje naši tvorbu hypotéz o fabulačních událostech.²²

²⁰ Flashback: změna vyprávěcího pořádku, při níž se syžet vrací zpět, aby ukázal události, které ve fabuli předcházely událostem již ukázaným. Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 640.

²¹ Fabule (příběh): v narativním filmu: všechny události, které vidíme a slyšíme, a navíc všechny ty, které vyvozujeme a předpokládáme, že se staly. Jsou uspořádány v předpokládaných kauzálních vztazích, chronologickém pořádku, trvání, frekvenci a místním určení. Protiklad k syžetu, který je přímou prezentací událostí fabule ve filmu. Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 640.

²² Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 31-34.

3. Kulturně-historický a ekonomický kontext

Při bližším pohledu na výběr témat, která ve svých filmech rozvádí režisér Denis Villeneuve je patrné, že jeho ústředním a dominantním zájmem je násilí a jeho následky na život jednotlivců, rodin a v konečném důsledku i celých společenských skupin. Zatím - co k prvním dvěma snímkům si napsal scénáře sám: *32. srpen na Zemi (1998)* a *Maelström (2000)*, u dalších filmů již na psaní původních scénářů rezignoval. U těchto dvou snímků je ze scénářů a samotné režie znát, že tvůrce kladl větší důraz na psychologii postav. V jeho následujících filmech *Polytechnika (2009)*, *Požáry (2010)*, *Zmizení (2013)*, *Nepřítel (2013)* a *Sicario: Nájemný vrah (2015)*, je patrné, že k jeho ústřednímu tématu přibila i snaha o zmapování kořenů zla, které násilí plodí. Pod vlivem této optiky nabývá jeho tvorba hlubších společenských a politických rozměrů.

Všechny filmy natočené do roku 2011 byly produkovány v Montréálu, což je druhé největší frankofonní město na světě. Z toho vyplývá, že jsou natočeny ve francouzském jazyce. Zajímavou konotací je jeho poslední film natočený ve francouzském znění - *Požáry*, za které byl nominován na Oscara v kategorii pro nejlepší cizojazyčný film. Od té doby, počínaje filmem *Zmizení*, natáčí filmy v Hollywoodu, tedy v anglickém znění.

Film byl v premiéře uveden 19.5.2015 na filmovém festivalu v Cannes. V USA šel do distribuce 18.9. 2015 a od 2.10. 2015 celosvětově.²³ V České republice film uvedla do distribuce společnost Freeman Ent. 29.10. 2015. Ta pro ČR zajišťuje distribuci filmů pro kina. Zastupuje několik produkčních společností a studií do které spadá i společnost Lionsgate, která je celosvětovým distributorem filmu *Sicario*.²⁴ Od 16.3.2016 společnost Magic Box uvedla na český trh i DVD a Blue-Ray nosiče.²⁵

Náklady na výrobu dosáhly částky 30 mil. dolarů a celková výše, která zahrnuje celosvětové tržby činí asi 85 mil. dolarů.²⁶ Podle údajů internetového serveru Kinomaniak, navštívilo v ČR film 18 341 diváků s tržbou 2 544 544,-Kč.²⁷ Pro srovnání uvádím informace o tržbách a návštěvnosti v rámci ČR s filmem Stevena Soderbergha-*Traffic: Nadvláda Gangů (2000)*. Film *Traffic* měl v ČR premiéru 24.1.2002. Vzhledem k tomu, že jde o film s podobnou tematikou jako *Sicario*, je zajímavé, že ho v kinech navštívilo 48 770 diváků, což je více jak dvojnásobné množství. Při tom v roce 2002 navštívilo česká kina 10,7 mil. diváků a v roce 2015 téměř 13 mil.²⁸ Z těchto čísel je patrné, že se *Sicariu* nepodařilo navázat na

²³ www.boxofficemojo.com

²⁴ www.freeman-ent.cz

²⁵ www.magicbox.cz

²⁶ www.boxofficemojo.com

²⁷ www.kinomaniak.cz

²⁸ www.ufd.cz

diváckou a tím pádem i na komerční úspěšnost filmu Stevena Soderbergha. To potvrzují celosvětové tržby, jenž dosáhly u snímku *Trafic: Nadvláda Gangů* částky 207,5 mil. dolarů.²⁹

3.1. US-Mexico Border Films

Z hlediska historie filmových příběhů se *Sicario* zařazuje do dlouhé řady filmů, které se odehrávají na americko - mexické hranici. Tyto snímky ve svém článku *Line in the Sand* uveřejněném v časopisu *Sight&Sound* označuje Michael Atkinson pojmem US - Mexico Border Films.³⁰ Samotná oblast pohraničí se podle něj stala zónou, jednou z těch kulturních arén, kde se vlny násilí, chamtivosti, nevinnost a touha po moci střetávají s nehostinnou krajinou a akcelerují do závratných otáček. Tato téměř dva tisíce mil dlouhá „čára v písku“ obklopená tisíci čtverečních mil pouště (někde hustě obydlená, jinde neobyvatelná), není již pouze geopolitickým faktem, ale stala se synonymem pro krizi moderního světa. Mnohé hranice dnešního světa mají svá bolavá místa, zakořeněná v kulturních odlišnostech sousedících národů. Ale v kontextu historie Spojených států amerických byla tato jižní hranice samotnými američany vždy vnímána mýtickou až starozákonní optikou, jenž se projevovala ve smyslu - toto je nejspodnější hranice vyspělé civilizace a za ní se nachází už jen „bandidos“, mělké hroby, rozpadající se sociální struktury, primitivní pobožnost a nekončící pustina. Tento stručný nástin je důležitý ke komplexnějšímu pochopení historických souvislostí, které se vážou k problematice americko-mexického pohraničí, jenž přetrvávají do dnešních dnů.

Mexiko bylo po staletí únikovou zónou pro americké psance, kteří utíkali před americkým zákonem. Těmto desperátům se podařilo vytvořit divoký pohraniční region, který byl pro mnohé zatracením a pro jiné příležitostí. Jsou to právě psanci, kteří podpořily ideologické vnímání společnosti na toto teritorium. Mexiko je tam a „My“ jsme tady.

Nyní uvedu několik snímků z filmové historie, které můžeme zařadit do kategorie US-Mexico Border Films³¹. Z celkového hlediska můžeme filmy převážně rozdělit na dvě hlavní tématické linie. První z nich se zabývá nezákonnou imigrací mexických obyvatel na území Spojených států amerických, zejména z ekonomických důvodů. Druhá linie se věnuje drogové problematice, jenž zásadním způsobem ovlivňuje životy na obou stranách hranice.

Jedním z prvních filmů, je noirové melodrama *Bordertown* (1935), ve kterém tato oblast plnila spíše funkci zajímavé lokality pro potřeby žánru noir. Následovaly další filmy: Taktéž noirový *Ride the Pink Horse* (1947) Roberta Montgomeryho, *Stopař* (1953) Idy Lupino, *Dotek zla* (1958) Orsona Wellese, *Sedm statečných* (1960) Johna Sturgese, *Přineste mi hlavu Alfreda Garcii* (1974) Sama Peckinpaha, *The Border* (1982) Tonyho Richardsona,

²⁹ [www. boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com)

³⁰ Atkinson, Michael: *Line in the Sand*. *Sight & Sound*. Nov 2015, Vol. 25 Issue 11, s. 40-44.

³¹ Pro snadnější orientaci v textu zachovám anglické označení této kategorie filmů

Highway Patrolman (1991) Alexe Coxe a *Flesh Suitcase* (1995) Paula Durana. Výčet těchto filmů není určitě kompletní a ani tuto ambici nemá, slouží pouze k ilustraci faktu, že do kategorie US - Mexico Border Films spadá nemalé množství snímků Hollywoodské produkce.

Signifikantní pro většinu Hollywoodských filmů, které se odehrávají v americko - mexickém pohraničí je způsob, jakým danou lokalitu a problematiku prezentují a čím pohled reprezentují. Diváci těchto snímků téměř vždy stojí na americkém písku a dívají se směrem na jih.

Současné paradigma v US - Mexico Border Films ustanovil svým oscarovým filmem *Traffic: Nadvláda Gangů* (2000) Steven Soderbergh. Energické morální drama na jedné straně tematizuje obraz vyšší americké třídy, která s pocitem sebeuspokojení lhostejně přehlíží drogovou problematiku, která ohrožuje i jejich vlastní děti a na straně druhé objasňuje kořen problému jímž je na jih od Rio Grande všudypřítomná korupce napříč celým státním aparátem. Tento film vznikl několik let před skutečnou válkou, která vypukla mezi drogovými kartely. Bezhlavá, ohořelá těla nepohodlných svědků, členů kartelů, ale i nevinných lidí se začala objevovat na ulicích pohraničních měst na mexické, ale i americké straně hranice. V Arizoně a Texasu byly postupně objevovány „domy smrti“. Na základě těchto reálných událostí vznikl i scénář k filmu *Sicario*.

Ze soudobých filmů, které staví do středu svého zájmu neklidnou příhraniční oblast, bych ještě doplnil následující: *Tři pohřby* (2005) Tommyho Lee Jonese, *Tahle země není pro starý* (2007) Ethana a Joela Coenových, *Sci-Fi Zakázaná zóna* (2010) Garetha Edwardse *A Heli* (2013) Amata Escalanteho. Zmíním i oceňovaný americký seriál *Perníkový táta* (2008-2013), který konfrontuje nejen americké divákys drsnou realitou na americko - mexickém pomezí.

Na závěr uvádím tři filmy nové dokumentární vlny, které přinášejí svědectví o ničivých dopadech každodenní války drogových kartelů na život obyčejných lidí z této historicky neklidné zóny: *Reportero* (2012) Bernarda Ruize, *Narkokultura* (2013) Shaula Schwarze a *Země kartelů* (2015) Matthewa Heinemana.

4. Hybridizace, aneb mísení žánrů

Rick Altman se ve své knize *Film/Genre* věnuje v kapitole *Why are genres sometimes mixed?* mísení žánrů. „A podobně jako řada jiných předních historiků tvrdí, že tento fenomén není výsadou nového Hollywoodu, ale je jasně přítomen i například ve zlatém období klasického Hollywoodu.³² Z výše uvedeného je patrná snaha filmových studií, převážně v Hollywoodu, již od ranných dob filmu mísit v jednom filmu vícero žánrů. „Zdání jednoznačného žánrového zařazení některých filmů je především výsledkem kritického diskurzu, který má zájem na jasně definovaném žánrovém slovníku a žánrovém korpusu. Studia naopak tradičně potlačují možnost identifikovat především své prestižní snímky s jediným žánrem a ve snaze zaujmout co nejširší segment publika se snaží vytvářet spojení s více žánry.³³

Film *Sicario: Nájemný vrah* je v tomto ohledu ukázkovým příkladem hybridizace několika žánrových schémat. Zatímco na internetové filmové databázi *IMDb.com* je film označen pouze třemi žánry: akce, krimi a drama, na Česko – Slovenské filmové databázi *csfd.cz* je žánrové vymezení rozšířeno o thriller a mysteriózní film.

4.1. Thriller, nebo psychologické drama?

Pokud bychom měli zařadit film *Sicario* do nějakého specifického žánru, nejpravděpodobněji by na první pohled odpovídal kategorii kriminálního thrilleru. David Bordwell u thrillerového syžetu uvádí některé klíčové příklady. „Thrillerový syžet je soustředěn na zločin a obvykle zde vystupují tři skupiny postav. Ti, co porušují zákon, ochránci zákona a nevinné oběti či přihlížející. Narace se obvykle upíná na jednu z těchto skupin“.³⁴

V *Sicariu* je napětí všudypřítomné. Ať už je dosahováno použitou stísnující hudbou Jóhanna Jóhannssona, nebo kauzálním řetězením příčin a následků za pomoci rozsahu informací o fabuli. V tomto případě se jedná o vyvážené kombinování neomezené narace („víme, vidíme a slyšíme více, než je umožněno kterékoli z postav“³⁵ – viz. scéna setkání Alejandra s mexickým prokurátorem, kdy se dozvídáme o existenci tunelu, ale Kate se tuhle informaci dozvídá mnohem později) a omezené narace (nevidíme a neslyšíme nic, co nevidí

³² Skopal, Pavel (2002): Psát dějiny použití filmových žánrů, (Rick Altman: *Film/Genre*). *Iluminace*, 14, č.4 (48), s. 135.

³³ Skopal, Pavel (2002): Psát dějiny použití filmových žánrů, (Rick Altman: *Film/Genre*). *Iluminace*, 14, č.4 (48), s. 135.

³⁴ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 428.

³⁵ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 127.

a neslyší hlavní postava Kate³⁶ - viz. scéna z tunelu, kdy Kate následuje Alejandra ven z tunelu a my víme tedy to samé co Kate, že Alejandro využívá distributory drog k dostižení Manuela Diáze). Tato scéna nám umožňuje vidět víc než ostatním členům Mattova týmu, ikdyž v tomto případě o tom na rozdíl od Kate věděli.

Důležitým prvkem je hloubka informací o fabuli. „Filmová narace manipuluje nejen s rozsahem, ale také s hloubkou našeho vědění. Máme tím na mysli, jak hluboce se syžet ponořuje do psychologických stavů postavy. Omezená a neomezená narace stojí na opačných koncích spektra a totéž můžeme říci i o objektivitě a subjektivitě“.³⁷ A právě mezery v rozsahu informací dávající vyniknout hloubce informací o Kate jsou zásadním hybatelem narativního konstruktů, jež film *Sicario* nejvíce přibližuje žánru psychologického dramatu.

Od úvodních sekvencí sledujeme postavu Kate, jako sebevědomou a idealistickou agentku FBI, která žije jen svou prací. V syžetu sice není uvedena zřejmá příčina jejího rozvodu, ale díky uvedeným informacím (dobírání partáka Reggieho na její životosprávu, neupravenost atd.) se můžeme domnívat, že příčinou jejího rozvodu je až chorobné obětování soukromého života na úkor toho pracovního. Zásadním zlomem, od kterého můžeme sledovat postupnou proměnu Kate nastává v okamžiku, kdy se přidává k týmu Matta Gravera. Kate je vtažena do hry, aniž by tušila její pravidla, natož aby věděla o jaký druh hry se jedná.

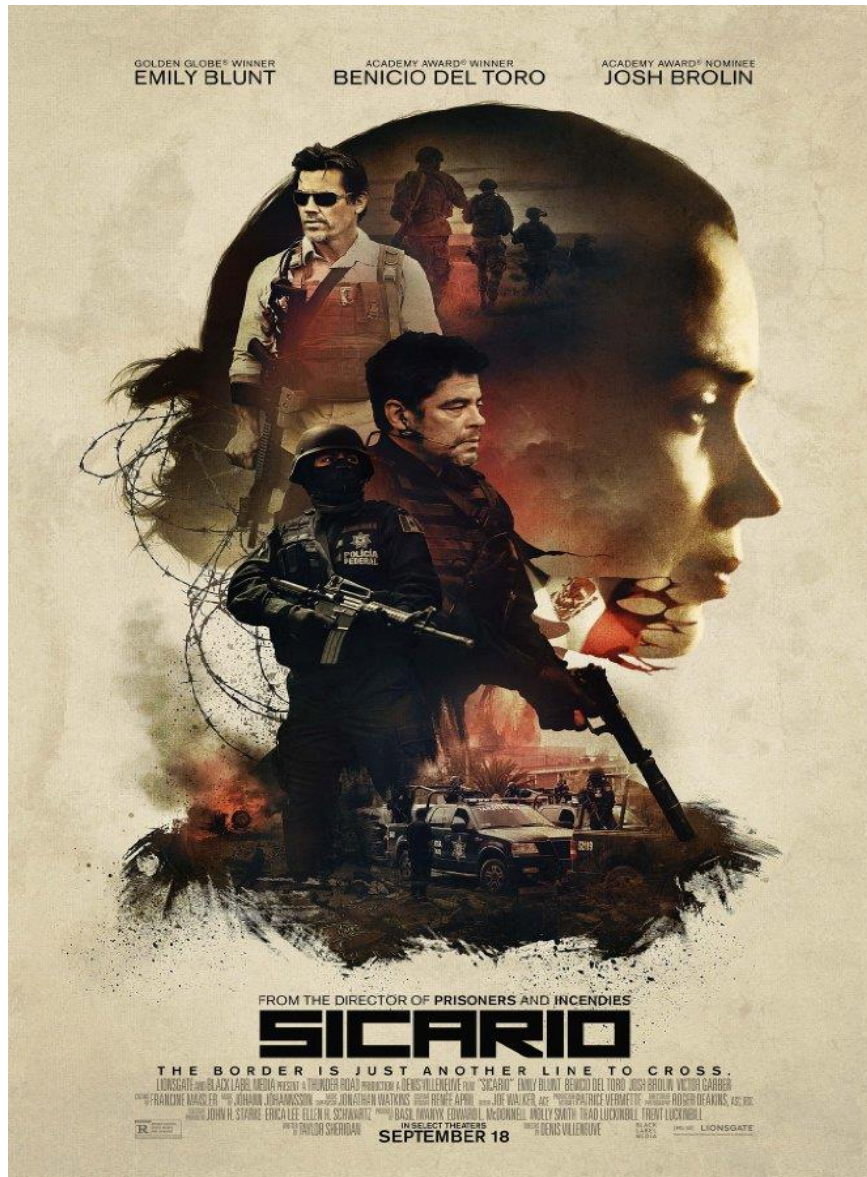
Pozvolný přísun informací ji neustále nechává v „temnotě“ a tento proces v ní vyvolává pocit nejistoty. Je vlečena tokem událostí, aniž by věděla či tušila jejich příčiny a už vůbec ne následky. Nedostatečný rozsah informací (proč si ji Matt vybral do týmu?, proč ji zatajil přesun do Juarezu?, proč vyslychají mexické imigranty? atd.) tak dává prostor vystoupit do popředí pozvolné psychologické transformaci Kate. Její proměna je patrná na úplném konci filmu. Alejandro ji násilně donutí podepsat vyšetřovací zprávu, kterou svým podpisem stvrzuje jako legální operaci, která proběhla podle zákona. Ambivalentnost této situace, i jejího psychologického rozpoložení umocňuje následná neschopnost zabít Alejandra, který je v danou chvíli nositelem systému, kterému bezmezně věřila a který ji nemilosrdně opustil.

Díky zdařilé kombinaci rozsahu omezené a neomezené narace se daří postihnout hloubku informací o psychologické proměně Kate. Z výše popsaných příčin vyznívá film *Sicario*, řečeno s nadsázkou, jako psychologické drama, odehrávající se uprostřed kriminálního thrilleru obklopené akčními scénami. Tento fakt dále podtrhuje jeden z plakátů k filmu. Na něm je zobrazena hlava Kate a vedlejší postavy jsou vyobrazeny jakoby uvnitř její

³⁶ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 127.

³⁷ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 129.

hlavy. Toto grafické zpracování jasně zdůrazňuje psychologické procesy, kterými Kate v průběhu filmu prochází.



Obr. 1 – plakát k filmu Sicario: Nájemný vrah

Ikdyž jsou všechny důležité postavy filmu na plakátu znázorněny „uvnitř“ hlavy Kate, lze z něj taktéž odvodit snahu producentů a distributorů snímku o nejednoznačné žánrové vyznění. Jak jsem uvedl výše, jejich snahou je postihnout co nejširší okruh diváků k čemuž slouží i propagace filmu, v tomto případě plakát, který velkou měrou odkazuje k velkolepé akční podívané.

„Zdá se, že mísení žánrů není jen postmoderním módním výstřelkem. Právě naopak, křížení žánrů je nezbytné pro samotný proces vzniku žánrů. Po sto letech existence kin by bylo příliš snadné zapomenout, že dnešní čisté žánry vznikly spojením kinematografické matečné rudné žíly s jinými, zřetelně odlišnými formami. Ačkoli to může být těžké zaznamenat, magma, které tuto rudnou žílu vytvořilo, je stále v pohybu. To, co vnímáme jako mix několika existujících žánrů, často bývá tekutou lávou nového, právě vznikajícího žánru.“³⁸

³⁸ Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. British Film Institute, London. s. 143.

5. Segmentace syžetu

ÚVOD:

- 1) Titulky vysvětlující význam slova Sicario.
- 2) Úvodní záběr na předměstskou část Pheonixu – Chandler v Arizoně.
- 3) Zásahová jednotka FBI, které velí Kate Macerová, vniká do domu a hledá rukojmí.
- 4) Místo rukojmích nalézají ve zdech domu mrtvá těla. Vše nasvědčuje tomu, že vraždy má na svědomí drogový kartel Sonora.
- 5) Při prohledávání místa činu dochází ve vedlejší budově k explozi. Dva policisté při výbuchu zemřeli.
- 6) TV zpravodajství z místa činu.
- 7) Kate a její spolupracovník Reggie na jednání v úřadu FBI.
- 8) Kate je nabídnuta spolupráce v týmu Matta Gravera, který má za úkol vypátrat bosa Sonory.
- 9) Nogales – Mexiko. Scéna zobrazující mexického policistu a jeho rodinu.
- 10) Kate přijíždí na leteckou základnu, kde se setkává s Mattem a dalším kolegou Alejandrem. Společně odlétají do El Pasa.
- 11) Na základně v El Pasu se Kate připojuje k zásahovému týmu, který jede do Juarezu v Mexiku provést výměnu vězňů.

KOMPLIKACE DĚJE:

- 1) Přesun konvoje přes hranici do Juarezu.
- 2) Vyzvednutí Guillerma (bratranec Fausto Alarcona- jenž je „muž“ číslo tři v kartelu Sonora) z vazební věznice a následný přesun zpět do El Pasa.
- 3) Přestřelka na hranicích. Zastřeleno osm členů kartelu Sonora.
- 4) Na základně Kate obviňuje Matta z ilegální vniknutí na území Mexika.

- 5) Alejandro se dozvídá od mexického prokurátora o existenci tunelu pašeráků drog pod hranicí s Arizonou.
- 6) Alejandro vyslýchá (mučením) Guillerma.
- 7) Scéna ze střechy základny. Kate pozoruje noční střelbu a exploze v Juarezu. Jde o důsledek převozu Guillerma na americkou základnu.
- 8) Kate se s Mattem a Alejandrem přesouvají do Tusconu
- 9) Zde se pokoušejí zjistit od skupiny zadržených imigrantů z Mexika polohu tunelu. Kate stále neví, jaké jsou motivace Matta a Alejandra při výslechu imigrantů z oblasti Nogales.
- 10) Kate a Reggie dostávají vysvětlení. Matt chce vyprovokovat Manuela Díaze(„muž“ číslo jedna kartelu Sonora v USA) k přesunu do Mexika za svým bosem Fausto Alarconem – aby tak zjistili jeho polohu v Mexiku.
- 11) Opět krátký prostřih na rodinu mexického policisty v Nogalesu.
- 12) Operační setkání v motelu. Imigrant ukazuje na mapě vstup do tunelu.
- 13) Zátah v bance v Phoenixu. FBI zmrazí Manuelu Díazovi konta.
- 14) Kate chce na zabavených penězích postavit případ. Tento postup je jejím šéfem zamítnut.
- 15) Kate jede s Reggieem na drink do baru. Tam potkávají Reggieho kámoše – policistu Teda.
- 16) Kate s Tedem odjíždí domů, kde zjišťuje, že Ted pracuje pro Díaze. V následné potyčce se Ted pokusí Kate zabít, je však zadržen Alejandrem.
- 17) Kate obviní Matta, že ji použil jako návnadu. Ten ji však upozorňuje, že jít do banky, byla její volba.

VÝVOJ:

- 1) Satelitní záběry z pouště. Mattův tým hledá vstup do tunelu.
- 2) Další prostřih na rodinu policisty z Nogalesu. Manuel Díaz se přesouvá vozem do Mexika.
- 3) Kate se dozvídá, že CIA nemůže pracovat uvnitř USA bez dohledu agentů FBI. Chce zjistit k čemu ji Matt využívá.

- 4) Záběry na mexického policistu z Nogalesu, jak převáží drogy k tunelu.
- 5) Noční záběry termálních kamer při akci Mattova týmu v tunelu.
- 6) Kate se v tunelu odděluje od skupiny a následuje Alejandra, který vychází jiným východem. Snaží se Alejandra zastavit, ten ji však střelí do neprůstřelné vesty a odjíždí s mexickým policistou, aby rukojmím sledovat Manuela Díaze.
- 7) Při východu z tunelu se Kate, která napadla Matta, dozvídá že Alejandro pracuje pro kolumbijský kartel a jeho jedinou motivací je zabít Fausto Alarcona – vraha jeho ženy a dcery.
- 8) Kate je rozhodnuta tuto ilegální akci Matta nahlásit.

VYVRCHOLENÍ:

- 1) Alejandro dohání auto Manuela Díaze a donutí ho zastavit.
- 2) Následně zastřelí policistu a postřelí Díaze.
- 3) U domu Fausto Alarcona, Alejandro zastřelí nejprve Díaze a posléze Alarconovu ochranu.
- 4) Alejandro se „připojí“ k večeři Fausto Alarcona a jeho rodiny, kterou následně celou postřílí.
- 5) Rychlým stříhem se ocitáme u Kate v bytě, kde ji Alejandro s pistolí u hlavy donutí podepsat dokument, který jejím podpisem celou akci Mattova týmu zlegalizuje.
- 6) Kate se při odchodu pokusí Alejandra zastřelit, ale není toho schopná.

EPILOG:

- 1) Scéna z dětského hřiště v Nogalesu, kde si hraje syn zastřeleného policisty
- 2) Z dálky se ozvou výstřely a děti přeruší hru, po chvíli si začnou znovu hrát.
- 3) Závěrečné titulky.

6. Narativní analýza-čtyři bloky

Kristin Thompsonová ve své knize *Storytelling in the New Hollywood* konstatuje, že děj drtivě většiny hollywoodských filmů klasické narace se dá rozdělit do čtyř specifických částí – syžetových bloků, které se skládají z: *úvodu, komplikace děje, vývoje a vyvrcholení*.³⁹ Pro Thompsonovou jsou stěžejní *dějové zvraty*, které od sebe jednotlivé bloky oddělují tím, že zásadně mění úkol či cíl hlavní postavy (může být splněn, nebo se objeví nový).⁴⁰ Tyto čtyři syžetové bloky mi budou sloužit k analyzování transformačních principů v narativním konstruktu filmu, ale i k tomu, do jaké míry samotná narace ovlivňuje transformační procesy hlavních postav.

Film *Sicario*, který můžeme žánrově řadit ke krimi, thrilleru, akčnímu filmu i dramatu zcela zapadá svou strukturou do modu klasické hollywoodské narace. Jedním z dominantních prvků narativní strategie filmu jsou rozsah a hloubka informací v syžetu, na nichž do značné míry závisí tok informací o fabuli. Klasickou naraci lze definovat slovy Davida Bordwella jak ji popisuje ve své knize *Narration in the Fiction Film*. V centru vyprávění stojí hlavní postava či postavy, které se snaží vyřešit nějaký problém. V průběhu děje se dostávají do konfliktu s jinými postavami, nebo vnějšími okolnostmi. Příběh většinou končí dosažením, či naopak nedosažením vytýčených cílů a vyřešením (nevyřešením) nějakého problému. Hrdina bývá v počátku filmu charakterově vyprofilován a jeho chování se v průběhu děje víceméně nemění. Je zásadním hybatelem děje a hlavním objektem divácké identifikace. Syžet je tvořen jednou či několika dějovými liniemi, které se dříve či později protnou a na konci se uzavřou. Mezi hlavní principy klasické narativní struktury patří narativní logika a jednota času a prostoru. Těmito principy se syžet vztahuje k fabuli a divákovi jsou tak narací poskytována vodítka, podle kterých si konstruuje vztahy mezi událostmi. Vzniká tedy řetězec příčin a následků, který by měl být pro diváka jasně čitelný.⁴¹

Následné kapitoly jsou věnovány jednotlivým blokům, jež budou postupně analyzovány z naratologického hlediska. Místy se rozbor může jevit popisně, avšak všechny popisované scény a sekvence mají za úkol lépe proniknout a osvětlit motivace a cíle postav, či jiných prvků, které v syžetu slouží k utváření fabule příběhu. Kromě naratických rozborů se budu taktéž věnovat stylistickým funkcím, které jakýmkoliv způsobem ovlivňují či způsobují transformační procesy, jež jsou dominantním prvkem ve vývojových vzorcích narativní struktury filmu.

³⁹ Thompsonová, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, s. 27-28.

⁴⁰ Thompsonová, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, s. 29-31.

⁴¹ Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press. s.156-162.

6.1. Úvod

Úvod filmu má standardní stopáž 25 minut a můžeme jej rozdělit na tři části, do kterých je vložena jedna paralelní montáž.⁴² Standardní stopáží je zde míněna délka trvání jednotlivých částí. První dějství je zpravidla dlouhé třicet minut. Časové údaje slouží k porovnání délky jednotlivých syžetových bloků, které by, jak Kristin Thompsonová uvádí, měly být přibližně stejně dlouhé.⁴³ První část úvodu (dlouhá asi 8 minut) nás seznamuje s hlavní postavou Kate Macerovou a dalšími dvěma vedlejšími postavami. Parťákem Reggieem Wayneem a s jejím šéfem pobočky FBI v Phoenixu Davem Jenningsem. Film začíná titulkovou pasáží, ve které je vysvětlen původ a význam slova Sicario. „*Slovem Sicario byli nazýváni fanatici z Jeruzaléma, vrazi, kteří pronásledovali Římany, vetřelce na jejich území. V Mexiku, Sicario znamená- nájemný vrah.*“

Je patrné, že tato úvodní informace plní dvě funkce. Zaprvé: vysvětluje divákovi význam slova, které označuje název filmu (na rozdíl od českého distribučního názvu se v originálním pojmenování filmu nevyskytuje podtitulek - nájemný vrah). Zadruhé: vede naši pozornost k motivacím v rámci syžetu. Předkládá se nám tímto informace, se kterou začneme pracovat na základě vývojových narativních vzorců ve druhé polovině filmu. Jelikož v průběhu celého filmu v rámci syžetu - slovo nájemný vrah nezazní ani jednou. Místo toho je použit výraz poradce, díky kterému můžeme tuto úvodní titulkovou pasáž nahlížet optikou interpretační transformace. Naše očekávání prochází interpretační proměnou, jelikož význam slova nájemný vrah se transformuje do výrazu - „*poradce*“, a jak se později dozvídáme, je tento proces úzce spjat s ambivalentními postupy tajných služeb při dosahování svých cílů. „Tady jsou hranice posunuty“, vysvětluje Kate, její šéf Jennings. První část úvodu nás seznamuje s prací Kate. Je nutné předeslat, že převážná část narativní struktury se zabývá profesní linií hlavní hrdinky. Soukromá (osobní) linie Kate se sice ve filmu objevuje, avšak plní marginální motivické, či kauzální funkce v naraci. Ve dvou scénách, kterým se budu věnovat níže, můžeme z kauzálního hlediska rozpoznat přímou návaznost její soukromé linie na vývoj v syžetu.

Úvodní sekvence nás zavádí do Chandleru v Arizoně. Zásahová jednotka FBI pod vedením Kate se specializuje na zachraňování rukojmích. Při tajné operaci jsou zatčeni dva podezřelí a třetí je zastřelen Kate, po níž střílel. Kate se zeptá kolegy: „Proč střílel? Nikdo tu není.“ Tato zdánlivě banální otázka má pro vývoj kauzálního řetězce v narativní struktuře filmu fatální význam. Dříve, než se pokusím analyzovat následující scénu z formálního hlediska, stojí za zmínku stylistický prvek, jímž je krátký hlediskový záběr. Kamera zabírá Reggieho, který se dívá přímo do kamery a zády otočenou Kate s kolegou ze zásahové jednotky. Po tomto záběru většinou následuje záběr na dívající se postavu. V tomto případě

⁴² Paralelní montáž se řadí mezi příčné střihy (crosscutting). Střihový skladebný postup střídající záběry ze dvou nebo více dějových linií, které se odehrávají na různých místech, většinou souběžně. Viz. poznámka pod čarou č. 45.

⁴³ Thompsonová, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard UP, s. 27-28.

je avšak dívající se postavou - mrtvola zabalená v igelitu, která se „dívá“ průzorem ve zdi. Tímto se dostáváme k odpovědi, proč člen kartelu po Kate vystřelil. Jde o sérii kauzálních vztahů, kdy každá akce vyvolá další akci, které později v příběhu dovedou Kate do speciální vládní jednotky. Střílel z brokovnice, aby ve zdi udělal dostatečně velkou díru a Reggie si tak mohl všimnout mrtvého těla ve zdi. Tím, že objevili po celém domě desítky mrtvých těl, vedlo k prozkoumání celého objektu, to vedlo k explozi anáslednému usmrcení dvou policistů. Tento kauzální řetězec nás uvádí do profesní linie Kate, její každodenní práce u FBI. Expozice nám zároveň ukazuje, jak je její práce psychicky náročná. Na začátku osmé minuty vidíme Kate ve sprše jak ze sebe smývá krev. Následuje záběr, kdy se Kate v koupelně dívá do zamlženého zrcadla. Z kompozice záběru je patrná snaha o vyjádření psychologického stavu, ve kterém se Kate nachází. Ztrácející se obrysy její tváře v zrcadle, můžeme chápat jako počátek vnitřní transformace. Dívá se na svůj odraz v zrcadle - ale vidí jen rozostřené obrysy. Tento záběr nám předvádí subjektivní pocity Kate. Do stejného záběru slyšíme hlas televizního komentátora, a dalším stříhem se přesouváme na místo činu. Jedná se o jedinou pasáž celého filmu, kdy do narace vstupují média. Reportáž CNN dává celé události explicitní význam. Bylo nalezeno 42 těl „*kteřé jsou zajisté prací rozrůstajících se kartelů*“ - zazní v reportáži. Následná operace ministerstva spravedlnosti, která poběží v nejvyšším utajení, tak dává nahlédnout do fungování spodních pater tajných služeb a o celém případu se už americká veřejnost z médií nedozví.

Nám divákům další pokračování syžetu předává implicitní význam o fabuli. Tuto tezi podporuje stříh do centrály FBI ve Phoenixu, kdy sledujeme scénu z jednací místnosti za zavřenými dveřmi. Kamera je umístěna v jednací místnosti a přes skleněnou zeď sledujeme Kate sedící na chodbě zády ke kameře a dívající se na reportáž v televizi. Jedná se o důmyslnou stříhovou skladbu, kdy jedna událost (reportáž CNN) zasahuje do scény v koupelně, je odvysílána pro televizní diváky v rámci fabule a na závěr přenáší naraci do budovy FBI.

Druhá část úvodu začíná v budově FBI a je dlouhá pět minut. Kate je nabídnuto místo konzultanta v boji proti kartelům. V této sekvenci jsme seznámeni s další hlavní postavou, Mattem Graverem, který povede tým ministerstva spravedlnosti v případě Manuela Diaze. Dále nám budou poskytnuty informace o členech drogového kartelu Sonora. Manuel Diaz - nejdůležitější osoba Sonory na území USA. Jeho bratr Guillermo a bratranec Fausto Alarcon, který je číslo tři v kartelu. Kate je při náboru do nového týmu Mattem dotázána na její rodinný stav (zda je vdaná a jestli má děti). Tato scéna je první ze dvou soukromých linií, která se vztahuje k syžetu příběhu. Jedná se o explicitní otázku ze soukromého života, která má implicitní význam zasahující do profesní linie Kate a je důležitým prvkem v rámci fabule filmu, zejména pro Matta Gravera. Ten si pomocí těchto informací vybírá „vhodného člena“ jeho týmu. V poslední sekvenci druhé části úvodu jsou definovány cíle hlavního hrdiny⁴⁴. Kate se tedy dobrovolně hlásí do týmu Matta Gravera, aby dostali chlapa, který je

⁴⁴ Thompsonová, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard. Harvard UP, s. 51.

zodpovědný za smrt dvou policistů v Chandleru. Ve čtrnácté minutě jsme pomocí příčného střihu⁴⁵ přeneseni do Nogalesu v Mexiku. Jedná se o paralelní montáž o délce necelé jedné minuty, jež nám představí mexického policistu a jeho rodinu (manželku a syna). Příčinnost této scény zůstane divákovi prozatím skryta.

Třetí část úvodu, asi patnáctá minuta, je v rámci rozdělení do syžetových bloků možno zařadit do druhého z nich, tedy do komplikace děje. Já ji však nechám zařazenou v úvodní části. Kate přijíždí na leteckou základnu kde se setkává z druhou hlavní postavou filmu - Alejandrem. Všichni tři se letecky přesouvají na základnu do El Pasa. Do narativní struktury již od začátku filmu zasahuje i způsob snímání krajiny. Jak uvádí kameraman snímku Rogger Deakins: *chtěli jsme, aby krajina jako taková byla vnímána jako charakter.*⁴⁶ Jedná se tedy o platný stylistický prvek v naraci, kterým se snaží tvůrci budovat napětí. Letecké záběry pouštní krajiny na americko - mexické hranici vizuálně evokují přechod hlavních postav ze známého a bezpečného amerického vnitrozemí na nebezpečnou cestu do Juarezu v Mexiku. Po příletu na základnu do El Pasa se Kate ocitá v „testosteronovém univerzu“ mužského světa. Ne, že by na tenhle chlapácký svět nebyla zvyklá, ale od tohoto okamžiku je její postavení v týmu nahlíženo genderovým prizmatem ženy v mužském světě. Celou situaci nejlépe vystihuje rozhovor Matta se členem týmu: „*Jak se vede? - Když čůráš, tak to pálí.*“ V podobné dikci se nese operační setkání celého týmu. Prvním úkolem týmu bude za pomoci Mexické federální policie vyměnit z Juarezské věznice bratra Manuela Diaze – Guillerma. Tato informace je nám pro tuto chvíli zadržena. Jak bylo zmíněno v této kapitole, jedním z hlavních nástrojů narace je poskytování či neposkytování informací v čase. Rozsah informací je nám předkládán omezeně, dozvídáme se tedy informace ve stejném čase a prostoru jako Kate. „Omezená narace je pro detektivní filmy důležitá, získávají si totiž naši pozornost tím, že skrývají nějaké důležité příčiny.“⁴⁷

Na závěr třetí části úvodu se Kate nejdříve po rozhovoru s Alejandrem a následně i s Mattem dozvídá nové informace. Jsou nám poskytnuty nové skutečnosti, které začínají pozvolna transformovat načrtnuté narační vývojové vzorce. Pomocí těchto syžetových informací se proměňuje naše kauzální očekávání ve fabuli příběhu. V první řadě Kate zjišťuje, že Alejandro není američan a nepracuje pro americké úřady. Tato informace zní v daný okamžik velmi nejednoznačně. Alejandro nepracuje pro americkou vládu, ale zároveň je členem týmu, který je organizován americkými tajnými službami. V tento okamžik

⁴⁵ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. Slovník vybraných pojmů, s. 644.

⁴⁶ <http://deadline.com/2016/01/roger-deakins-sicario-cinematographer-editor-oscars-1201675882/>

⁴⁷ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 127.

zjišťujeme, že narace je „podvodná“ a nepředkládá nám věrohodné informace o fabuli.⁴⁸ (Termín podvodná narace použila Kristin Thompsonová ve své neoformalistické analýze: *Duplicitous Narration and Stage Fright*). Jedná se tedy o metodu interpretační mnohovrstevnatosti, jak ji K. Thompsonová objasňuje ve výše uvedené analýze. V tuto chvíli začínáme transformovat naše divácké očekávání o pravdivosti narace a tím pádem taktéž informace o fabuli jinou optikou. Matt sice pochybnosti Kate nepotvrdí, ale ani nevyvrátí. Kate se tak poprvé ocitá v situaci, kdy se musí potýkat s myšlenkami o legitimitě celé operace. Úvodní syžetový blok uzavírají letecké záběry americko - mexického pohraničí, které plynule navážou na kolonu aut tajných služeb na cestě do Juarezu.

6.2. Komplikace děje

Druhý blok (25.minuta) začíná přesunem týmu do Juárezu. Celá tato sekvence a atmosféra vyplývající z nebezpečnosti celé akce je mohutně podporována zvukovou stopou. „Zvuk poskytuje tolik tvůrčích možností jako stříh.“⁴⁹ Ve filmu je ve většině případů použit nediegetický zvuk⁵⁰, přesněji řečeno hudba, jejímž hlavním úkolem je podpořit a eskalovat napětí.

To se v sekvenci přejezdu do Juárezu daří naplňovat v plné míře. Film je sestříhán bez zvukové stopy, přesněji bez použití hudby.⁵¹ Tímto ozvláštňením střihačského postupu, který se vymyká standardnímu přístupu v Hollywoodské produkci se před skladatelem Jóhannem Jóhannssonem otevřel hotový film do nějž mohl postupně nanášet hudební vrstvy, které přímo rezonují s předváděnou akcí. Hudba je minimalisticky laděná a mrazivě sugestivní. Na diváka působí hutný a temný podkres, který má silný emocionální dopad a spoluvytváří pocit hrozícího nebezpečí v rámci narativní struktury. Stejně tak i stříhová skladba je v uvedené sekvenci podřízena budování napětí. Oproti jiným filmům s podobnou žánrovou tematikou například *Traffic: Nadvláda gangů* režiséra Stevena Soderbergha, je délka záběrů mezi jednotlivými stříhy mnohem delší. Slovy kameramana Rogera Deakina: „napětí jsme budovali tím, že jsme záběry držely mnohem déle, než bývá u těchto filmů zvykem a zvyšovali tak zvědavost diváků v očekávání, co se bude dít dál.“⁵² Je patrné, že stříhová skladba v *Sicariu* se od soudobých filmů, kde je akce stříhána mnohem rychleji, více snaží o zachycení vývoje postav v syžetu, než o akční podívanou v rychlém tempu.⁵³ Za pomoci stylotvorných prvků, tedy stříhu a zvuku je zde preferováno zachycení psychologických

⁴⁸ Thompsonová, Kristin: *BREAKING THE GLASS ARMOR* (1988): *Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press. Princeton New Jersey. 5. *Duplicitous Narration And Stage Fright*. s. 135-161.

⁴⁹ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 348.

⁵⁰ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. *Slovník vybraných pojmů*. s. 646.

⁵¹ <http://deadline.com/2015/11/sicario-editor-joe-walker-interview-denis-villeneuve-1201638837/>

⁵² <http://deadline.com/2016/01/roger-deakins-sicario-cinematographer-editor-oscars-1201675882/>

⁵³ Viz. obrázek 2. na straně 33.

proměn hlavních postav v syžetu, abychom mohli lépe proniknout k celkové transformaci postav v rámci fabule. Délka záběrů nám usnadňuje proniknutí do myšlenkových pochodů postav a snadnější orientaci v jejich motivacích.

Celá scéna vyzvednutí Guillerma z Juarézského vězení a následný přesun zpět na základnu v El Pasu je motivována snahou Mattova týmu získat důležité informace o sonorském kartelu. Paradoxně nám následný narační vývojový vzorec účelnost celé operace nepotvrdí, naopak pro další vývoj se ukáže zásadnější vykreslení subjektivních emocí, kterých je docíleno stříhem detailních záběrů na Kate a Alejandra ve voze. Při průjezdu Juárezem kolona aut projíždí kolem znetvořených těl, které kartel pro výstrahu pověsil za lana z mostu. Jde o velmi intenzivní scénu, která umocňuje atmosféru strachu.

Výše zmíněné detailní záběry na Kate a Alejandra nám ukazují rozdílnost ve vnímání celé scény. Zatímco záběry na Alejandra nám z výrazu jeho tváře prozrazují, že má v rámci fabule příběhu daleko větší rozsah a hloubku informací, jelikož jeho postava zná příčinnost svého jednání i cíle ke kterým směřuje. Oproti tomu Kate, stejně jako my diváci, disponuje omezeným rozsahem informací o fabuli. Ocítá se mimo dosah své jurisdikce a pravomocí, na území Mexika. V průběhu této třináctiminutové sekvence můžeme na Kate sledovat proměnu člověka, který se ocitl uprostřed něčeho, co jej přesahuje a jež ho nutí neustále přehodnocovat situaci ve které se ocitl. V tuto chvíli víme, že celá operace byla podle amerických zákonů ilegální.

Následující řádky se budou věnovat vývojovým vzorcům v syžetu. Je zřejmé, že Kate je hlavní postavou filmu, ale v okamžiku, kdy se v naraci objeví Alejandro, se pro další vývoj v konstrukci příběhu jeví jako rovnocenná postava, která vytváří protipól v jednání Kate. Právě tato polarita je hlavním hybatelem kauzálních vzorců v narativní struktuře filmu. „Většina vývojových vzorců syžetu hodně závisí na tom, jak se situace, v níž se postava ocítá, mění za pomoci příčin a následků.“⁵⁴ Kate je v narační struktuře vedena obecným vzorcem, kterému říkáme změna ve vědění. Jedná se o postup , kdy postava během plynutí děje něco zjistí, přičemž to nejdůležitější se dozví v posledním zlomovém bodě syžetu.⁵⁵ Oproti tomu Alejandra z kauzálního hlediska řídí jiný vývojový vzorec syžetu, který směřuje k cíli. „Postava činí kroky s cílem dosáhnout kýženého stavu věcí“.⁵⁶ V tomto případě jde o syžet založený na *hledání* drogového bossa. Obě dvě hlavní postavy směřují k hlavnímu cíli, ale Kate je stěžejní katalyzátor informací, které narace dává v omezeném množství. Od této chvíle sledujeme

⁵⁴ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 124.

⁵⁵ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 124.

⁵⁶ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. s. 124.

transformaci hlavních postav, jejichž interakcí v rámci syžetu dosáhneme kýžených informací o fabuli.

Právě rozhovor mezi Kate a Mattem o legitimitě celé operace v Juárezu, při které Mattův tým zastřelil na hraničním přechodu několik členů sonorského kartelu, poukazuje na ambivalentní vztahy uprostřed týmu. Kate je přesvědčena o ilegálnosti vládní jednotky, které je ovšem součástí a která je sestavena americkými úřady. Je zřejmé, že Matt nepracuje pro Ministerstvo spravedlnosti, ale že pracuje pro CIA. Další kompozičně motivovanou scénou je výslech bratra Manuela Díaze - Guillerma, jehož se Kate nebude účastnit. V této sekvenci dochází k situaci, kdy nositelem nových informací v syžetu se stává Alejandro, který se dozvídá od mexického vyšetřovatele (z rozhovoru je patrné, že ti dva se znají z dřívějších dob, kdy Alejandro pracoval jako státní zástupce v Mexiku), o tajném tunelu mezi Mexikem a Spojenými státy. Alejandro tak přebírá v kauzálním řetězci roli Kate, jejímž prostřednictvím jsme se informace o fabuli v rámci syžetu dosud dozvídali.

Alejandro přistupuje k výslechu Guillerma. Zvolenou metodou výslechu se stává mučení. Tento fakt máme vizuálně potvrzen v okamžiku, kdy odcházející člen vyšetřujícího týmu při odchodu z místnosti vypne kameru, zaznamenávající „výslech“. Na základě nových informací o tunelu se Kate, Alejandro a Matt přesouvají do Tusconu. V tomto okamžiku se do narace vrací Reggie, který zbylou trojici odváží na místo určení. Zatím není jasné, jakou příčinou je motivované jeho připojení k týmu. V Tusconu se na imigračním úřadu snaží zjistit informace o poloze tunelu od zadržených ilegálních uprchlíků z Mexika. Přichází rozhovor, který iniciuje Reggie a kde se dozvídáme, že akce se účastní jen na žádost Kate. Z rozhovoru zjistíme informace o fabuli, které nám byli zatajeny v syžetu (narativní výpustka), protože jsme se neúčastnili celého výslechu Guillerma, který prozradil informace o tunelu poblíž Nogales. Skutečnou motivací pro Matta a Alejandra je snaha přinutit Manuela Diaze k tomu, aby odjelo Mexika za svým šéfem. A tím zjistí polohu, kde se jeho šéf, bratranec Fausto Alarcon nachází.

V 54. minutě za pomoci paralelní montáže sledujeme rodinu mexického policisty v Nogalesu. Scéna se odehrává v kuchyni a jsou v ní zachyceni manželka se synem při snídani. Už víme, že tunel se nachází poblíž Nogalesu, a můžeme tedy tušit motivační spojitost v kauzálním vývoji mezi policistou a jeho rodinou a existencí tunelu.

Poté se ostrým střihem přesouváme ke Kate do bytu, kde na ni už čeká Reggie, aby se přesunuli na poradu týmu. Tam za přítomnosti dvou Mexických imigrantů dochází k přesné lokalizaci tunelu. S informací o poloze tunelu se Matt rozhodne přistoupit k „vyprovokování“ Manuela Diaze zásahem v bance. Tam zadrží ženu, najatou Diazem při vkládání peněz na jeho účet. Celá sekvence záběrů z banky je v syžetu ukázána z pohledu průmyslových kamer umístěných v bance a před ní. Tím je navozen pocit autentičnosti celé akce. I přes Mattův zákaz se Kate vydá do banky, aby zabavila podklady k podezřelému účtu, na který Diaz každodenně vkládá částku devět tisíc dolarů, poněvadž transakce do deseti tisíc se ze zákona nemusí hlásit. Na základě těchto podezřelých, avšak legálních transakcí,

chce postavit případ a zatknou Manuela Diaze. Matt odmítá. Kate s Reggieem navštíví svého nadřízeného Jenningse, který jim vysvětlí, že lidé jako Matt pracují jinak. Jsou vybíráni a ne přijati. Kate je vysvětleno, že její přístup je v souladu s protokolem a u takových operací na vyšší úrovni jsou hranice mezi zákonným a nezákonným posunuty.

V následné sekvenci sledujeme scény, které se vztahují částečně k soukromé linii Kate. Reggie ji vezme do kovbojského baru na drink. Už v předcházející pasáži si utahoval z jejího zanedbaného vzhledu viz. narážka na obnošenou podprsenku a v baru svou přednášku dále rozvíjí. Je signifikantní, že zrovna v tento okamžik potkávají v baru Reggieho známého (taktéž policistu), se kterým skončí Kate doma. V těchto scénách narace naplňuje naše divácké očekávání v rámci ustálených postupů klasické narace Hollywoodu.

Tato scéna obsahuje dvě kauzální roviny. V té první se věnuje Kate a její potřebě si orazit a oddechnout od náročné, psychicky vyčerpávající práce. Když vzniká příležitost mít sex, tak ji Kate neodmítá. Jenže jak se v zápětí dozvídáme, tato kauzální motivace, která měla v našem očekávání budit dojem jakéhosi restartu se jeví jako mylná.

Místo toho je Kate použita jako volavka, ikdyž to původně nebyl Mattův záměr. Rozhodnutí navštívit banku učinila Kate sama. Z těch samých záběrů průmyslových kamer z banky, které měli k dispozici agenti FBI, se kartel dostal ke Kate a nasadil na ni zkorumpovaného policistu. Prozrazení policisty obstaral motiv barevného gumového proužku, který vytáhl policista u Kate na stůl a které jsme mohli dříve zaregistrovat v tašce se zabavenými bankovkami Diaze. V okamžiku, kdy je Kate téměř uškrcena se objevuje Alejandro, který s Mattem následně za pomoci nelegálních praktik policistu vyslychají. Informace, které o zkorumpovaných policistech pracujících pro kartel výsledkem získají nebudou v rámci syžetu ani fabule nikterak využity. Tento syžetový blok uzavírá rozhovor Alejandra s Kate v jejím bytě. Po celou dobu je Kate vůči Alejandrovi ostražitá a moc mu nevěří. Ale v této scéně, kdy jí říká, že mu připomíná někoho, koho ztratil, navozuje pocit jisté přitažlivosti, která mezi nimi někde v hloubi rezonuje. Zároveň jakoby v ní spatřoval něco, co sám v sobě už dávno ztratil. V této scéně ti dva mají k sobě nejbliž.

6.3. Vývoj

Další syžetový blok začíná v 76. minutě a rámuje ho satelitní záběry pouště, na kterých Mattův tým hledá utajený vchod do tunelu mezi Mexikem a USA. Celý blok má asi dvace minut a pojednává o přípravě akce, která ústí ve vniknutí do tunelu. Úvodní záběry nás opět přenesou do domku mexického policisty v Nogalesu. Paralelně se stříhem přesouváme do motelu, kde Mattův tým přes satelit sleduje dům Manuela Diaze, který je v zápětí povolán svým bossem k přesunu do Mexika. V následné scéně je nám divákům odhalen pravý důvod přítomnosti Kate v týmu. CIA nemůže pracovat uvnitř USA bez dohledu

federálních agentů. Kate je tedy po celou dobu využívána Mattem, aby celou legalizovala. Kauzální řetězec nám odhaluje tajemství narativní struktury.

Kate, jako hlavní postava filmu je z fikčního hlediska využito, jako marginální postavy, která slouží vyšším zájmům, které ji zcela přesahují. Z tohoto úhlu pohledu se Alejandro jeví jako hlavní postava, která dosáhne cíle jež si narace vytyčila. Jedná se o transformaci ve vnímání významu její postavy. Explicitně Kate vnímáme jako hlavní hybatelku děje v narační struktuře, skrze níž nám jsou dávkovány v syžetu informace o fabuli. Tato teze je správná, ale až nyní si můžeme povšimnout implicitních významů, které o Kate prozrazují vývojové vzorce v syžetu. Zjišťujeme, že Kate je se svými morálními hodnotami a ideály v protipólu k chování a jednání Matta a jeho týmu. Tento střet dvou odlišných přístupů je hnacím motorem narativní struktury a posouvá děj kupředu. V této chvíli si plně uvědomujeme, že postava Kate byla v průběhu narace transformována z akční hrdinky na psychologicky vykreslenou postavu, tedy že nám byla poskytnuta větší hlubka informovanosti ve vyprávění - *což znamená rozsahem, v jakém nám poskytuje přístup k duševním stavům postav*⁵⁷. Kate neustále stojí před volbou, nikoliv mezi dobrem a zlem, ale mezi menším nebo větším zlem. Kate už ví, že kola, která se dala do pohybu nemůže zastavit. Nicméně následné akce v tunelu se chce zúčastnit, aby zjistila záměry Matta a Alejandra. Zatímco tým vyrazil k tunelu, my sledujeme nakládku drog v Mexiku do policejního auta, které řídí policista, jehož známe z krátkých paralelních prostřihů. Za pomoci příčného střihu můžeme sledovat gradaci akce ze třech dějových scén současně. Smyčka se stahuje a délka záběrů z jednotlivých míst se v prostřizích krátí. Tento stylistický prvek plní funkci, díky kterému se stupňuje napětí předváděné akce. V následné scéně v tunelu je použit novátorský stylotvorný prvek, který ozvláštňuje všeobecný přístup ve způsobu natáčení nočních scén. Vzhledem k tomu, že celá sekvence vstupu do tunelu se odehrává v noci, museli tvůrci, potažmo kameraman Roger Deakins vymyslet jaké technologické postupy použijí při snímání této noční scény. Pro nás je zvolený způsob natáčení důležitý i z důvodu, že významnou měrou ovlivnil narativní strukturu příběhu.

Pokud by se scéna natáčela klasickým způsobem, tedy umělým osvětlením scény, ztratila by na autentičnosti. Kameraman Roger Deakins vysvětluje: „Rozhodli jsme se použít záběry z termálních kamer na noční vidění, které mají herci umístěny na helmách. Zvolená technologie umožňuje divákům vizualizaci této sekvence, které by se jinak nemohli účastnit.“⁵⁸ Jinými slovy, díky použití kamer na noční vidění, je divákům umožněno sledovat akci v syžetu a nikoliv si domýšlet vývoj událostí, které se mohly či nemusely udát během akce v tunelu v rámci fabule příběhu. Zvolená metoda snímání této noční scény je velmi interaktivní. Diváka vtahuje přímo do epicentra dění a vyvolává pocity přímé účasti na zobrazované akci. Velmi podobné dojmy prožívají hráči akčních počítačových her, které použitý způsob snímání tyto hry evokuje. Napětí celé sekvence umocňuje intenzivně

⁵⁷ Thompsonová, Kristin: Neoformalistická filmová analýza (1998): Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č.1 (29),s. 34.

⁵⁸ <http://deadline.com/2016/01/roger-deakins-sicario-cinematographer-editor-oscars-1201675882/>

minimalistický sound design. Během zásahu v tunelu se Kate se odpoutává od zásahové jednotky a sleduje Alejandra, který se vydal jinou cestou v tunelu. Ten zastřelí člena kartelu, který vykládá zásilku drog z policejního auta a vezme si jako rukojmí policistu z Nogalesu. V této sekvenci se propojuje motivická kauzálnost mexického policisty, kterého jsme mohli sledovat ve vyprávění prostřednictvím tří paralelních montáží a jenž se nyní objevuje v hlavní dějové linii. „Je prostředkem motivace a funguje jako interakce mezi strukturami díla a aktivitou diváka.“⁵⁹ Kate vystupuje z tunelu a míří na Alejandra zbraní. Chce aby se vzdal. Ten ji však dvěma výstřely do neprůstřelné vesty paralyzuje a odjíždí s policistou do mexického vnitrozemí. Alejandro naplňuje závazné motivy – „to jsou ty akce, které nás vedou směrem ke konci a jsou pro celek vyprávění nezbytné.“⁶⁰ Policistu použije jako výtah k Manueli Diazovi, ke kterému by se jinak nedostal. Při návratu z tunelu Kate napadne Matta a vznikne potyčka. Matt ji sdělí, že šla do špatného tunelu a viděla to, co vidět neměla. Dozvídá se, že Alejandrovo působení u týmu motivovala osobní msta.

Je ochoten pracovat pro kohokoliv, říká Matt, kdo ho navede k člověku, který usekl jeho manželce hlavu a jeho dceru hodil do barelu s kyselinou. Kate je přesvědčena o nesprávnosti celé operace a říká Mattovi: Já určitě nejsem ten člověk za kterého tohle všechno schováš. Řeknu všem co děláš. Matt se na ni významně podívá a odpoví: To by byla osudová chyba.

6.4. Vyvrcholení

V posledním čtvrtém syžetovém bloku se proairetické a hermeneutické linie, jejichž interakce povzbuzovala narativní dynamiku filmu propojí, aby nás dovedli k finálnímu rozluštění narativního konstruktů. Tato část začíná v 97 minutě a trvá 19 minut. Součástí tohoto bloku je asi minutový epilog. Alejandro v policejním voze (motiv mexických policejních vozů a policistů, kteří můžou pracovat pro drogový kartel, a byl ve filmu použit vícekrát plní symbolickou funkci – tedy policista pracující pro kartel, je zároveň, ikdyž nechtěně jeho katem), donutí policistu, aby zastavil auto s Manuelem Diazem, a přinutí ho vystoupit z vozu. Poté Alejandro zastřelí policistu a Diaze postřelí do nohy. Policista slouží v naračném scénatu jako prostředek, který dostal Alejandra k Diazovi a ten zase plní motivickou funkci, která jej přivede ke klíčové postavě fikčního světa filmu a to k Fausto Alarconovi, který je mužem číslo tři v Sponsorském kartelu a je osobně odpovědný za smrt Alejandrovy rodiny. Aby ho Diaz dovedl k bossovi, vyhrožuje mu znásilněním a smrtí jeho dcer. Po příjezdu k rezidenci Alejandro postupně zabije členy ochranky i Manuela Diaze.

⁵⁹ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č.1 (29),s. 15.

⁶⁰ Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, 10, č.1 (29),s. 34.

Fausto Alarcona zastihne v zahradě při večeři s rodinou. „*Každou noc necháš zabíjet rodiny a ty si tu zatím večeříš*“. Alarcon Alejandra zná a je si vědom toho, že se přišel pomstít.

Ostrým stříhem se přesouváme do bytu Kate. Zatímco Kate kouří na balkoně, Alejandro se vloupal do jejího bytu. Říká ji, aby z bezpečnostních důvodů raději nějakou dobu na balkon vůbec nechodila. Pomocí klasického záběrování přes rameno dojde k finální konfrontaci mezi Kate a Alejandrem. Již ze samotných výrazů tváří je patrné, že Kate se stala obětí neúprosného prostředí pololegálních agentů, kteří ji pouze využili k naplnění svých cílů. Alejandro ji předá dokument k podpisu. Kate má svým podpisem stvrdit, že veškeré operace byly podle zákonů, ta ale odmítá. Následná scéna, kdy Alejandro přiloží zbraň Kate k hlavě je v absolutním kontrastu se situací, kdy ji před malou chvílí sdělil, že mu připomíná jeho zesnulou dceru. My i Kate víme, co se stalo s jeho rodinou, a právě tato scéna je jednoznačným důkazem, že i Alejandro prošel v rámci fabule příběhu osobní proměnou od státního žalobce po bezcitného nájemného vraha, jehož motivací je msta. Kate s pistolí u hlavy podepisuje dokument, čímž si zachrání život, ale její ideály a vše v co věřila a za co bojovala tímto podpisem zhroutilo. Alejandro demonstruje svou dominanci nad Kate naprosto dehonestujícím monologem: „*Nech se přesunout do malého města, kde mají zákony nějaký význam. Tady nepřežiješ, nejsi vlk. A tohle je teď země vlků*“. Po té Alejandro odchází a Kate na něj míří z balkonu. Zastřelit ho však nedokáže.

Zatímco Alejandrova transformace nám nebyla ukázána v syžetu a museli jsme se jí aktivně zmocnit rekonstrukcí fabule jsme u Kate, která oproti ostatním postavám z diegetického rámce filmu⁶¹ prošla absolutní vnitřní transformací v rámci syžetu. Její cíle a motivace se v průběhu naračnického toku měnily v návaznosti na kauzální spojitosti a řetězce, které ovládaly její dosavadní vnímání a chápání práce, kterou vykonává. Typologicky se každá z hlavních postav (Alejandro, Matt) vyvíjela podle předem navozených vývojových vzorců, které beze zbytku naplnili (vypátrání a dopadnutí – zabití Fausto Alarcona).

I když Kate sdílí s Alejandrem a Mattem stejný cíl, je patrné, že prostředky k jeho dosažení jsou zcela odlišné. U Kate kladly narativní strategie větší důraz na psychologické vykreslení její postavy a tudíž jsme u ní mohli sledovat postupnou emoční a hodnotovou transformaci, díky které jsme mohli lépe proniknout do všech významových a kauzálních vývojových rovin ve fabuli příběhu.

⁶¹ Bordwell David, Thompsonová Kristin (2011): Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu. Vydalo Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. Slovník vybraných pojmů. s. 640, Diegeze: V narativním filmu: svět filmového příběhu. Do diegeze patří i ty události, o nichž pouze předpokládáme, že se odehrály, i akce a místa, jež nejsou ukázány v obraze.

6.4.1. Epilog - Nogales

Poslední asi minutová sekvence se odehrává v Mexickém Nogalesu a je celá bez dialogů. V ní sledujeme syna zastřeleného policisty, jak stojí nad prázdnou postelí svého otce. V dalším záběru vidíme přicházet chlapce s matkou na hřiště, kde ostatní děti hrají fotbal. Téměř idylické záběry na hrající si děti, kterým přihlíží jejich rodiče. Někde opodál zazní střelba. Všichni se otočí směrem k výstřelům a kamera najíždí na detailní záběry matky a syna. Střelba utichne a chlapci pokračují ve hře. Tato krátká scéna v sobě nese poselství o válce, kterou nemůže nikdo vyhrát. Lidé odcházejí a kartely zůstávají.

6.5. Shrnutí

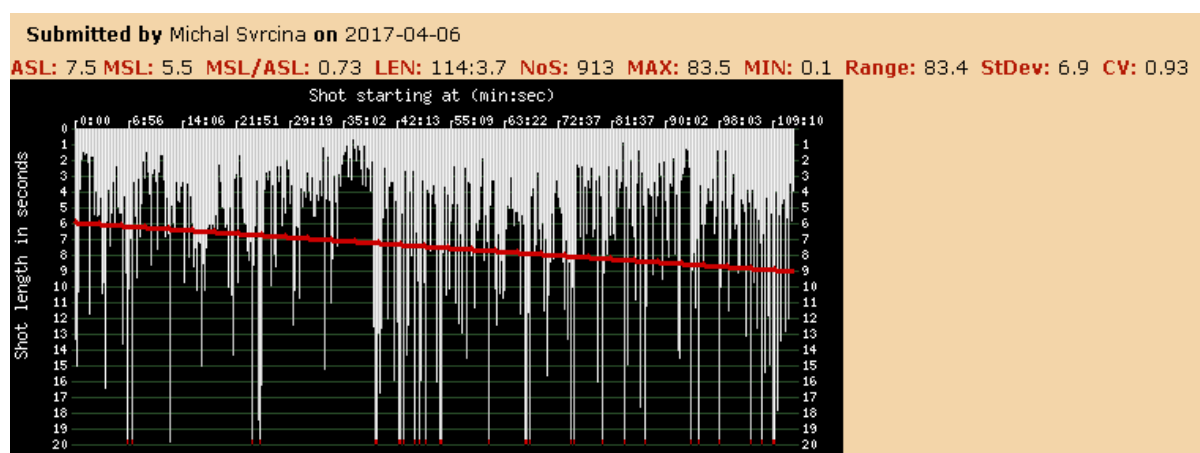
Pomocí strukturace do čtyř syžetových bloků jsme mohli lépe proniknout do kauzálních a významových vzorců, které určovaly naratologické strategie filmu *Sicario: Nájemný vrah*. Všechny bloky vychází z bodů zvratu, které úzce souvisí s hlavními postavami filmu a pokaždé mění jejich cíle, které jsou pro chod narace stěžejní.

Kromě druhého bloku, který má stopáž 55 minut, mají zbylé tři části délku zhruba stejnou. První 25 minut, třetí a čtvrtý blok mají délku 20 minut. Úvodní část, tedy expozice celého příběhu nás seznamuje se všemi hlavními postavami fikčního světa. Kromě Kate Macerové také s Alejandrem a Mattem Graverem. Již v této části zjišťujeme, že narační strategie filmu nám v syžetu předkládá podvodné – nevěrohodné informace, které nás po zbytek snímku budou nutit neustále přehodnocovat a transformovat naše očekávání v kauzálním řetězci fabule. Samotná narace je tak řídicím mechanismem, který zásadním způsobem ovlivňuje transformační procesy hlavních postav. Kate vede u FBI tým, který zachraňuje rukojmí. Svou práci vnímá téměř jako poslání a fakt, že se jí věnuje naplno, je zřejmě příčinou jejího rozvodu. Boj se zločinem se pro ni stal životní náplní a zdá se, že soukromí mimo zaměstnání pro ni přestalo existovat. V okamžiku, kdy se přidává k týmu elitní vládní operační jednotky vedenou Mattem, aby v příhraniční oblasti mezi USA a Mexikem podpořila eskalující válku proti drogovým kartelům, je idealistická agentka FBI v zájmu přežití pochybovat o všem, v co dosud věřila.

Z formálního, přesněji z naračního hlediska můžeme transformační proces Kate rozdělit na vnější a vnitřní. Vnější se týká její profesní linie. Za pomoci omezené narace, kdy nám jsou informace dávkovány postupně, jsme svědky sice stejných motivických příčiností které vedou Kate a Mattův tým ke společným cílům, avšak rozdílnost v procedurálních postupech a jejich dosažení vytváří mezi nimi napětí, jenž je hlavním transformačním nástrojem ve vývojových vzorcích narační struktury a proairetických a hermeneutických linií filmu.

Tím, že Kate jako jediná z týmu nedisponuje dostatkem informací o způsobu, jakým chce Matt a Alejandro dosáhnout svého cíle - tedy více méně ilegálními prostředky, je nucena v průběhu narace neustále přehodnocovat (transformovat) vztah k systému pro který pracuje. Na jednu stranu pracuje pro vládní tým a pokud se bude držet protokolu – tedy zákonných postupů, hrozí ji na straně druhé, že právě tento vládní tým ji může připravit o život. Tato systémová ambivalence zakomponovaná do naračních struktur a vzorců, podněcuje transformační korelát mezi Kate a Mattem, který tento systém reprezentuje.

Vnitřní transformace Kate je nám zprostředkována především díky stylistickým prvkům, jenž film používá. Délka skladebných záběrů ovlivňuje filmový čas, tempo a jako v tomto případě svým způsobem ovlivňuje i obsah a hlavně význam záběrů.⁶² Střihová skladba a snaha o realistické herectví Emily Blunt nám umožní vydat se s Kate na cestu, která ji hluboce zasáhne a nám divákům zprostředkuje její proměnu, jenž na vždy změní její život.



Obr. 2 – výsledek měření na Cinematics.lv

Z následujícího měření je patrná rozdílnost délky jednotlivých záběrů. Průměrná délka záběru je 7,5 sekund, ale mezi nejdelším záběrem 83,5 sekund a nejkratším 0,1 sekund je veliký rozdíl. Kratší délky záběrů se vyskytují v souvislosti s akčními scénami a delší záběry odpovídají scénám, které se snaží o hlubší psychologickou charakteristiku postav.

⁶² Valušiak, Josef (2012): Základy střihové skladby. Vydala Akademie múzických umění v Praze. Tisk nakladatelství AMU. s. 68.

7. Závěr

Výše uvedená analýza snímku prokázala správnost teze o transformačních procesech v rámci narativní struktury, které ozvláštňujícím způsobem řídí vývojové vzorce mezi Kate a Alejandrem. Díky omezené naraci se v syžetu dozvídáme informace o fabuli prostřednictvím Kate, ta ale, jak se později ukáže o situaci ve které se nachází nemá žádné informace a v jejím případě se tedy jedná o zdánlivou informovanost⁶³ na rozdíl od Alejandra a Matta, kteří po celou dobu příběhu naplňují vědomě své cíle. Proairetický aspekt kauzálního řetězce nám jejich cíle dává jako pozvolná, využívajíc přitom naračního principu retardace. Právě tato ne-interakce mezi Kate a Alejandrem v rovině rozsahu informovanosti umožňuje transformační proces, díky kterému se Alejandro stává druhou hlavní postavou příběhu.

Ve druhé, osobní linii jsme svědky postupné proměny Kate. Ze sebeuvědomělé ženy pracující pro vládní organizaci až ke zlomené Kate, kterou zradil systém v nějž věřila. Syžet příběhu využívá podvodné narace, která Kate systematicky odpírá informace o fabuli z čehož plyne postupná transformace její osobnosti. Když překračovala hranice z Mexikem, ještě netušila, že státní hranice je jen jedna z hranic, kterou bude potřeba překonat.

Film *Sicario* vypráví příběh pomocí prostředků kasické hollywoodské narace, kterou tvoří struktura čtyř syžetových bloků, kdy každý z nich je vymezen změnami ve vývoji syžetu, které jsou určovány kompozičními a realistickými motivacemi. Jediným ozvláštňujícím těchto klasických narativních struktur je proces transformace, jak v rovině hlavních postav, tak v rovině osobní.

⁶³Thompsonová, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č.1 (29),s. 34.

8. Anglické resumé/Summary

The Transformation of the Main Characters within the Narrative Structure of the Film Sicario.

The thesis is a neoformalist analysis of the film Sicario directed by the Canadian film director Denis Villeneuve. After the films Prisoners and Enemy, Sicario is his 3rd film shot in Hollywood. Sicario is a crime thriller film about an FBI agent Kate Macer who is enlisted by an elite government task force to aid in the escalating war against drug cartels at the border area between the U.S. and Mexico.

The thesis is divided into a number of chapters. The brief introduction is followed by a theoretical and methodological study describing the analytical methods of the neoformalist approach. The next chapter deals with the cultural and economic context of the film. In this section I will try to find similarities and/or differences with other films belonging to the subgenre of the U.S.-Mexico border films. The main part of the thesis is devoted to the analysis itself and consists of four segments.

The aim of the analysis is to show which formal and stylistic features determine the transformation of the main characters within the narrative structure of the film, and to what extent the narration itself affects the individual transformation processes of the protagonists.

9. Seznam použitých zdrojů

9.1.Literatura

Knihy:

BORDWELL, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

THOMPSONOVÁ, Kristin (1988): *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press.

THOMPSONOVÁ, Kristin (1999): *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Harvard: Harvard University Press.

VALUŠIAK, Josef (2012): *Základy střihové skladby*. Vydala Akademie múzických umění v Praze. Tisk nakladatelství AMU.

ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*. British Film Institute, London.

Články z periodik:

Thompsonová, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza (1998): Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace*, 10, č.1 (29)

Skopal, Pavel (2002): *Psát dějiny použití filmových žánrů, (Rick Altman: Film/Genre)*. *Illuminace*, 14, č.4 (48).

Atkinson, Michael: *Line in the Sand*. *Sight & Sound*. Nov 2015, Vol. 25 Issue 11, s. 40-44.

9.2. Prameny

Filmografické a audiovizuální databáze:

Box Office Mojo: <http://www.boxofficemojo.com/>

Česko-Slovenská filmová databáze: <http://www.csfd.cz/>

Kinomaniak: <http://kinomaniak.cz/>

Rotten Tomatoes: <https://www.rottentomatoes.com/>

The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>

Youtube: <https://www.youtube.com/>

Cinematics: http://cinematics.lv/movie.php?movie_ID=21230#

Webové stránky:

Deadline-Hollywood: <http://deadline.com/>

Freeman Ent.: <http://www.freeman-ent.cz/>

Magic Box: <http://www.magicbox.cz/>

Unie filmových distributorů: <http://www.ufd.cz/>

10. Filmografie

10.1. Analyzovaný film:

Sicario: Nájemný vrah (Sicario, USA, 2015)

Režie: Denis Villeneuve. **Scénář:** Taylor Sheridan. **Střih:** Joe Walker. **Kamera:** Roger Deakins. **Hudba:** Jóhann Jóhannsson. **Hrají:** Emily Blunt (Kate Macer), Benicio Del Toro (Alejandro), Josh Brolin (Matt Graver), Daniel Kaluuya (Reggie Wayne), Victor Garber (Dave Jennings), Bernardo Saracino (Manuel Diaz), Julio Cedilo (Fausto Alarcon), Maximiliano Hernández (Silvio), Edgar Arreola (Guillermo), Jon Bernthal (Ted), Jeffrey Donovan (Steve Forsing), Dylan Kenin (delta leader), Kim Larrichio (žena Silvia), Hank Rogerson (Phil Coopers). **Produkce:** Black Label Media, Lionsgate, Thunder Road Pictures. **Distribuce:** Lionsgate. **Formát:** 2,39:1; barevný, Dolby Digital, anglicky, 121 min. **Premiéra:** 19.5. 2015 Cannes Film Festival. **Rating:** R. **Použitá verze:** DVD-116 min.

10.2. Citované filmy:

Bordertown (Archie Mayo, USA, 1935)

32. srpen na Zemi (Un 32 août sur terre, Denis Villeneuve, Kanada, 1998)

Dotek zla (Touch of Evil, Orson Welles, USA, 1958)

Flesh Suitcase (Paul Duran, USA, 1995)

Heli (Heli, Amat Escalante, Mexiko/Francie, 2013)

Highway Patrolman (El Patrullero, Alex Cox, USA, 1991)

Hranice (The Border, Tony Richardson, USA, 1982)

Maelström (Denis Villeneuve, Kanada, 2000)

Nepřítel (Enemy, Denis Villeneuve, USA, 2013)

Polytechnika (Polytechnique, Denis Villeneuve, Kanada, 2009)

Požáry (Incendies, Denis Villeneuve, Kanada/ Francie, 2010)

Přineste mi hlavu Alfreda Garcii (Bring Me The Head of Alfredo Garcia, Sam Peckinpah, USA, 1974)

Ride The Pink Horse (Robert Montgomery, USA, 1947)

Sedm statečných (The Magnificent Seven, John Sturges, USA, 1960)

Stopař (The Hitch-Hiker, Ida Lupino, USA, 1953)

Tahle země není pro starý (No Country for Old Men, Ethan a Joel Coenovy, USA, 2007)

Traffic: Nadvláda Gangů (Traffic, Steven Soderbergh, USA, 2000)

Tři pohřby (The Three Burials of Melquiades Estrada, Tommy Lee Jones, USA, 2005)

Zmizení (Prisoners, Denis Villeneuve, USA, 2013)

Dokumentární filmy:

Narkokultura (Narco Cultura, Shaul Schwarz, Mexiko/Francie, 2013)

Reportero (Bernardo Ruiz, USA/Mexiko, 2012)

Země Kartelů (Cartel Land, Matthew Heineman, Mexiko/USA, 2015)

Seriály:

Perníkový táta (Breaking Bad, USA, 2008-2013)