

Kokeš, Radomír D.

## Vyprávění, styl a svět Tenkrát na Západě

In: Kokeš, Radomír D.. *Rozbor filmu*. 4. dotisk 1. vydání Brno: Masarykova univerzita, 2015 [dotisk 2020], pp. 45-55

ISBN 978-80-210-7756-0; ISBN 978-80-210-8240-3 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/143395>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## 4. Vyprávění, styl a svět *Tenkrát na Západě*

O historickém velkofilmu režiséra Sergia Leoneho *Tenkrát na Západě* se nezřídka hovoří jako o jednom z nejlepších westernů všech dob. Touto úvodní větou přitom nechci vyvolat cinefilní diskuzi nad oprávněností či neoprávněností podobného tvrzení, nýbrž ji chci využít k úvaze nad samotnou žánrovou povahou snímku. Budu-li vztahovat *Tenkrát na Západě* k normám hollywoodského filmu a chápat western jako jednu z jeho žánrových tradic, pak Leoneho snímek vyvolává zvláště rozporuplné účinky. Na jedné straně posiluje funkce klasické střihové skladby, na druhé straně okázale vzdoruje vzorcům klasického vyprávění, jemuž jinak westerny zpravidla zůstávají věrné. Spíše než příčinně seřazený řetězec ze sebe vyplývajících událostí totiž buduje *Tenkrát na Západě* významově nejednoznačný fikční svět zobrazující nástup společenských změn. Vypráví o přechodové době, kdy divoké období americké historie s ikonickými mlčenlivými drsnáky definitivně končilo a na jeho místo začalo nastupovat období modernity charakterizované bujícím kapitalismem, zrodem velkoměst a zmenšujícím se světem protkaným železnicí a telegrafními dráty. Období, jež lze z hlediska westernovým žánrem udržované romantiky shledávat poněkud neutěšeným.<sup>45</sup>

### 4.1 Význam: svět nastupující modernity

Podivuhodné je, že toto drama o změně světa, napravené prostitutce a odkládané pomstě vzniklo jen o rok dříve než *Divoká banda* (1969). Podobně jako ona *Tenkrát na Západě* svůj domovský žánr přehodnocuje, ale zároveň tak činí značně odlišnými způsoby. Fikční svět *Divoké bandy* je konzervativní oslavou kodexu cti násilnických postav čelících nepřátelské nové éře, kdy závěrečná

krvavá přestřelka tvoří jakýsi jejich pomník. Jde o burácivou glorifikaci chlapecké odhodlanosti a ochoty položit život za přítele, čemuž odpovídá i celkové filmové pojetí akčních scén. Extrémně rychle stříhané sekvence se inspiroují sovětskou montážní školou, posilují svůj rytmus zpomalenými záběry a jako by toužily rozstřílet na prach vzorce hollywoodské autocenzury i filmařské práce. *Tenkrát na Západě* je v porovnání s *Divokou bandou* až rozjímavě pomalé dílo, jež o jednotlivých postavách neřekne skoro nic a krok za krokem utváří svůj fikční svět. Mužské postavy zastupují příkladné westernové figury (mlčenlivý pistolník beze jména, okouzující desperát, věčný zabiják), a tak jedinou psychologicky určenou postavou je morálně silná bývalá prostitutka Jill. Kolem ní a jejího nečekaně nabytého majetku se pak většina vyprávění točí. Stesk po širém Západě plném drsných chlapů, kteří jsou neustále na cestě, nemá dojímavou povahu. Slouží spíše jako srovnávací nástroj k představování světa nového, světa nastupující modernity, kterou zde představuje železnice.

Mlčenlivý Harmonika, desperát Cheyenne a zabiják Frank na rozdíl od hrdinů *Divoké bandy* před moderním světem neutíkají. Hrdince buď napomáhají získat své místo v novém světě a začít tak nový život (Harmonika, Cheyenne), nebo se snaží z modernity vytěžit peníze pro sebe (Frank). Střet staré a nové moci je vymezen vztahem mezi silným, bezcitným zabijákem Frankem na jedné straně a chromým, bezcitným podnikatelem Mortonem na straně druhé. Je mezi nimi zřejmá paralela: první si musel moc vydobýt fyzickým násilím, druhý téhož mnohem úspěšněji dosahuje penězi. O Mortonově osobní minulosti se přitom dozvíme málo, o Cheyennovi ještě méně a Frankova či Harmonikova společná minulost je vyprávěním odkládána do poslední chvíle. Zatímco tedy svět *Divoké bandy* představují zejména vztahy mezi členitými a psychologicky nejednoznačnými mikrosvěty hrdinů čelících nepřátelství postupující moderní doby, svět *Tenkrát na Západě* je představovaný jednotlivými hrdiny především **funkčně**.

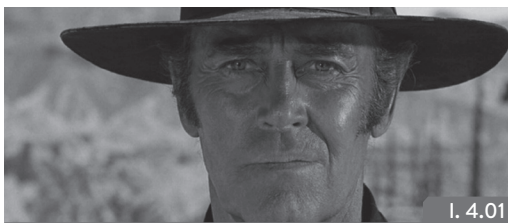
## 4.2 Syžet: Cheyennovy repliky

Jak se však od interpretace přesunout k jejímu pevnému zakotvení ve výstavbě díla? Vodítko můžeme najít v jedné z jeho promluv. Cheyenne v jednu chvíli o Harmonikovi prohlásí, že „**hraje, když by měl mluvit, a naopak mluví, když by měl hrát.**“ To lze vztáhnout na celé *Tenkrát na Západě* a jeho vyprávěcí strukturu:

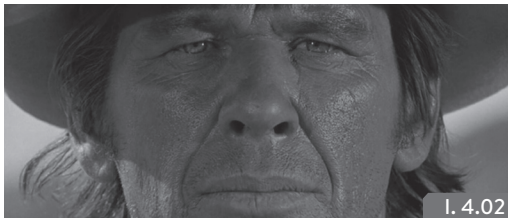
**nikdy nedělá, co by na základě zavedených konvencí dělat měla.** Western byl vždy především akční žánr, ve kterém se pořád něco dělo: počínaje latinou érou desátých až třicátých let přes klasické období čtyřicátých let a konče psychologizujícím směřováním v padesátých letech. Postavy mluvily, jely na koni nebo střílely, jakékoli jednání vedlo k dalšímu jednání. Peckinpah v *Divoké bandě* i přes melancholické pasáže u ohně a složitou vyprávěcí soustavu zůstal této tradici ve-skrze věren. Naopak Leone vytváří v *Tenkrát na Západě* její podvratnou obměnu. Namísto klasického vyprávění nabízí mezery mezi vyprávěním. Logicky příčinné vztahy mezi klíčovými událostmi nahrazuje soustavou paralel a náhodných či ne-čekaných rozhodnutí postav. A nakonec, **ustavičně oddaluje zobrazení očekávaných událostí či skrývá cíle jednotlivých hrdinů.**

Legendární je v tomto ohledu již první, takřka čtvrt hodinová scéna filmu. Trojice neotesaných pistolníků v hnědých kabátech čeká na nádraží. Tráví dlouhý čas procházením se po perónu, chytáním mouchy do hlavně revolveru a nastavováním klobouku proti kapající vodě. Narace v divákovi zasévá zvědavost a posiluje jeho touhu dovědět se, co jsou postavy vlastně zač a na co nebo koho čekají. Vlak přijede, odjede, zazní řezavé tóny harmoniky a po chvíli se ukáže i její majitel a... všechny tři neotesané pistolníky zastřelí. Divák se přitom dozví jen to, že je poslal nějaký Frank, což je značně neuspokojivé. Divák má za sebou **14 minut času projekce.** Další scéna je vystavěna podobně, rodina na farmě očekává příjezd důležité ženy, je nelítostně postřílena skupinou mužů v hnědých kabátech – a na jejím konci je představen Frank. Divák je ve **24. minutě času projekce.** V následující scéně na nádraží vystoupí žena, jejíž popis film poskytl v předchozí scéně, na doprovod však čeká marně a nakonec nasedne na koňský povoz. Během rozhovoru s kočím je zmíněna farma Sweetwater – a na konci scény je představen Cheyenne. I jeho divák, podobně jako Harmoniku, nejdřív slyší a až pak vidí. Uběhlo **34 minut času projekce.** V baru se sice potkávají Jill, Harmonika a Cheyenne, leč postupně rozvíjená dramatická situace nakonec vyústí jen do odhalení, že Cheyennovi muži jsou charakterističtí nošením hnědých kabátů. Asi vás nepřekvapí, že filmový **čas projekce čítá v tomto okamžiku 44. minutu.** Následuje scéna pohřbu, ve které se divák dozví, že Jill se stihla vdát, farma patří jí a vrazi měli hnědé kabáty. Jill během noci začne farmu prohledávat a bezvýsledně hledat důvod vyvraždění rodiny – který by stejně jako Jill zajímal i diváka.

Dvoufázový úvod – do příjezdu a od příjezdu Jill – v dvouapůlhodinovém filmu trval padesát minut, aniž by jeho vyprávění poskytlo podstatnou informaci,



I. 4.01



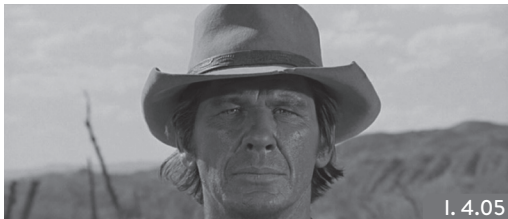
I. 4.02



I. 4.03



I. 4.04



I. 4.05



I. 4.06

kteřá by snad naznačila, kam se může děj dále vyvíjet... první konečkonců přijde až v třiašedesáté minutě, kdy je divák poprvé svědkem dialogu mezi Frankem a Mortonem. Film tak porušuje vzorce rytmu nejen obvykle dynamického westernu, ale „dobře vyprávěného“ hollywoodského filmu jako takového. A nejen to, film se podobně pomalu rozvíjí i nadále, přičemž postavy navíc jen málokdy mluví k jádru věci (vyprávěnému příběhu) a tématem jejich hovorů jsou nezřídka debaty o světě či přístupech k němu. I tady lze ale najít vysvětlení v Cheyennově replice o Harmonikovi: „**Jen sedí a ořezává kus dřeva. A až skončí, něco se stane.**“ To platí i pro Leoneho film: buduje scény, jako by ořezával kus dřeva, ale divák zároveň v jedné každé scéně ví, že až skončí, něco se stane – anebo vygraduje do takového vnitřního napětí, že nakonec jako výbuch působí i sama skutečnost, že nečekaně vyústí do naprosto všedního dialogu (třeba scéna v baru, v níž se potkají Jill, Harmonika a Cheyenne).

Divák tedy sice většinu filmu netuší **co**, ale ví, že **něco** se stane... a ono **něco** je vždy nakonec jiné, než čeká. Něco, co je vždy překvapivé a neotřelé a co spoléhá na znalosti žánrových i obecněji hollywoodských konvencí, které se však nikdy nedodrží. A ono něco přijde pokaždé právě v tom okamžiku, kdy se to stát má... Zpětně se přitom lze vrátit k úvodní hodině filmu, jež pro toto tvrzení poskytuje vhodné argumenty. Promyšlenost rytmického uspořádání je totiž zřejmá (a) z přísné **desetiminutové výstavby jednotlivých scén**, z nichž (b) každá zároveň **nabídla určitý motiv rozvíjený ve scéně následující (zmínka o Frankovi → objevení se Franka; zmínka o Jill → příjezd Jill) či jedné z následujících**. Takovým je například vizuální i dialogický motiv hnědých kabátů v první (muži na nádraží), druhé (vrazi rodiny), čtvrté (Cheyennovi muži) a nakonec páté scéně (zmínka při pohřbu, že kabáty jsou důkaz, že farmu vyvraždili právě Cheyennovi muži).

### 4.3 Narace: trsy motivů

*Tenkrát na Západě* takových motivů rozvíjí řadu, a tak svazuje do jedné soudržné soustavy nejen zdánlivě samostatně stojící scény, ale i film jako celek: motiv nádraží ve zmenšeném modelu železnice a nádražní cedule před domem, očištění Jillina koupel po sexu s nepříjemným mužem (zmínka a realizace), opakované lezení po střeše Mortonova vagónu, opakovaná káva u Jill a variující se repliky: „Umí hrát, ale umí i střílet?“ → „Umí nejen hrát, ale i střílet.“; „Až uslyšíte divne

zvuk, jděte k zemi.“ ⇒ „Uslyším zase ten divnej zvuk?“ Zejména však předpoklad variování a svazování motivů platí pro tajemný Harmonikův flashback.

Tento flashback se poprvé objeví v polovině filmu (v 80. minutě), kdy má ještě značně záhadnou podobu nejasné figury muže zdáli přicházejícího ke kameře. Flashback ustaví druhou dějovou linii a hlavně důležitý, opakovaně naznačovaný, leč na rozdíl od očividné Jilliny linie i postupně odkládaný soubor otázek: O co Harmonikovi vlastně jde? Proč se chce s Frankem sejít? Proč nechce, aby Franka zabil někdo jiný než on? Náповědou pro diváka může být, že flashback přichází ve chvíli prvního Harmonikova setkání s Frankem a následuje po něm detail Frankovy tváře.

I druhé zapojení flashbacku v 116. minutě je spojeno se setkáním Harmoniky a Franka. Tentokrát však přichází až po Frankově „nabídce“ odkupu farmy Jill McBainové, již Harmonika v dražbě koupil, aby ji Jill mohl darovat zpět. Harmonika se zahledí před sebe a následuje flashback. Tentokrát už je silueta muže výraznější – a lze poznat, že je to Frank. Divák ale stále neví, proč Harmonika na Franka vzpomíná, jakou událost flashback označuje a co je důvodem, že se Harmonika neustále Frankovi představuje jmény, o nichž Frank dobře ví, že jsou falešná, protože jejich skutečné nositele sám zabil.

Naposledy se flashback objeví přesně hodinu po prvním setkání, kdy už stojí Harmonika s Frankem tváří v tvář při závěrečném souboji. Nejdřív sledujeme záběr/protizáběr ze současnosti (**I. 4.01–02**), na který však navazuje flashbackový záběr s přicházejícím Frankem, který už je otevřeně pojat jako záběr/protizáběr s Harmonikovou tváří (**I. 4.02–03**, ale zejména **I. 4.04–05**). V obou případech se navíc opakuje vzorec postupného nájezdu na detailnější rámování: nájezd z celku na polocelek u Franka (**I. 4.03–04**), nájezd z detailu na velký detail u Harmoniky (**I. 4.05–06**) a nájezd z polodetailu na detail u Franka (**I. 4.07–08**). (Frank ze vzpomínky tak vytváří protipól Franka, který proti Harmonikovi skutečně v současnosti stojí.)

Vyprávění filmu tedy vede divákovu pozornost dvěma směry: (a) **kupředu skrze napětí** (jak to dopadne s Jill a její farmou?), (b) **zpětně skrze zvědavost** (jaký je vztah mezi Harmonikou a Frankem?). Linie Harmoniky s Frankem navíc vždycky následuje po linii, která se nějak týká Jill. První setkání s Frankem přichází po scéně, kdy Harmonika zastřelí před farmou dva muže, kteří měli na Frankův a Mortonův povel Jill zavraždit. Druhé setkání proběhne po dražební scéně, kdy Harmonika koupí farmu a překazí tak padouchům plány. Třetí a poslední setkání s finálním odhalením pak následuje po Jillině osobním





I. 4.09



I. 4.10



I. 4.11



I. 4.12



I. 4.13



I. 4.14

dialogu s Cheyennem, kdy už je její příběh uzavřen. Není přitom překvapivé, že se uzavře, v rozporu s hollywoodskými normami, spíše souhrou náhod, respektive nečekaných rozhodnutí postav, než prostřednictvím logického vyústění událostí. Harmonikův příběh je, opět v rozporu s hollywoodskými vzorci, vyprávěním zase pouze naznačován a divák nemá možnost odhadnout jeho vyústění předem. Zejména si nemůže spojit harmoniku jako hudební nástroj s Frankem samotným, který ji Harmonikovi kdysi dal. Jestliže v případě Jill je tedy divák odkázán na nečekaná rozhodnutí postav (vykoupit farmu odměnou za Cheyennovu hlavu), i v tomto případě je prostě nucen čekat na okamžik, kdy se mu narace „rozhodne“ řešení záhady vyzradit.

#### 4.4 Styl: představení postav a funkce dlouhých záběrů

Provázanost jednotlivých motivů a způsoby jejich rozmístění v celku filmu představují zřejmý konstrukční řád. Svět se jejich pomocí rozvrstvěje na určité subsvěty reprezentované jednotlivými postavami jakožto zástupnými znaky určitých hodnot a přístupu k životu. Každá z trojice kladných postav má navíc ještě své navracející se hudební téma, které ji často „ohlašuje“ dříve, než se objeví v obraze, a opakují se určité vzorce snímání jednotlivých prostředí i konkrétních figur. Vezměme si například k sobě vzájemně paralelní představení Harmoniky a Franka: nejdříve jsou zabírání z velké dálky a až potom je odhalen detail jejich tváře. Harmonika je snímán frontálně z lehkého nadhledu přes klobouk, kdy až posléze jsou odhaleny jeho oči (**I. 4.09–10**). Frank je oproti tomu jako záporný hrdina snímán nejdříve zezadu a poté přerámováním z lehkého pohledu zespoda (**I. 4.11–12**).

Zatímco představení Harmoniky (konec první scény) a Franka (konec druhé scény) je založeno na kontrastu, pak uvedení Cheyenna a znovu/uvedení Harmoniky ve čtvrté scéně v baru už je vedeno skrze podobnost s lehkou obměnou. U obou začíná záběr na klobouku, kdy zvednutím hlavy oba postupně ukážou svou tvář a odhalí oči. Chayenne je, coby v danou chvíli morálně nejasná postava, celý utopen ve stínu (**I. 4.13**) a do světla se dostanou jen jeho oči (**I. 4.14**). Harmonika je naopak nejdříve celý snímáný ve světle a jen oči skrývá ve stínu (**I. 4.15–16**).

Těžiště vyprávěcího systému filmu však tvoří Jill, což se v rovině stylu projevuje mimo jiné tím, že je na ni soustředěno drtivé množství velmi dlouhých

záběrů trvajících od 44 vteřin výš. V této souvislosti si zaslouží zevrubnější pozornost dva nejdelší záběry filmu: **76vteřinový záběr ve 26. minutě** a **69vteřinový záběr v 96. minutě**. Oba představují stěžejní okamžiky filmu vázané na Jillin příběh a zároveň příkladně ukazují (a) způsoby nakládání se vztahem mezi stylem a vyprávěním, (b) vedení divácké pozornosti na malé kompoziční ploše, (c) funkčně rozličná užití postupu dlouhého záběru.

První z těchto dlouhých záběrů uvádí postavu Jill do fikčního světa, k čemuž využívá dva filmem často obměňované motivy: nádraží a město. (Rozebíranému záběru předchází jiný minutový záběr, v němž Jill jen bloudí po perónu a hledá někoho z McBainovy rodiny. Začíná na detailu šťastné Jill a po sérii velkých celků zase končí pro změnu na detailu její zasmušilé tváře.) Narace nejdříve soustřeďuje pozornost na Jill, kráčející po perónu (**I. 4.17–18**) – a následně v konverzaci s lidmi od železnice v nádražní budově (**I. 4.19**), do níž posléze sama vstoupí. Dialog probíhající za sklem nádražní budky přitom nepotřebuje zvukově zprostředkovávat. Divák už totiž z předchozí scény vyvraždění rodiny ví, že se Jill očekávaného vyzvednutí McBainovým synem nedostane, a tak se pravděpodobně ptá na to, jak se nakonec dopraví na farmu, jak jí zaměstnanec nádraží ostatně i ukazuje (**I. 4.20**).

V závěrečné fázi dlouhého záběru se rámování od Jill dočasně odpoutává: kamera stoupá přes střechu nádražní budovy výš a výš (**I. 4.21**), až odhaluje v obrovském celku prostor města, do něhož Jill od spodního okraje rámu vstupuje (**I. 4.22**) a jenž bude vedle farmy a vagónu představovat centrum dění ve fikčním světě.

Dlouhý záběr má **sledovací povahu**: je takřka celý řízen pohybem Jill. Zároveň však její plynulý přesun fikčním prostorem plní jasnou funkci pro naraci. Od nádraží jako uzavřeného prostoru může díky ní divákovi postupně rozšířit představu o podobě světa až k zobrazení otevřeného, značně rozsáhlého prostředí. Zatímco je přitom na začátku záběru Jill v rámu dominantní, v závěru jeho trvání už tvoří jen takřka přehlédnutelnou součást rozsáhlé panoramatické kompozice. Rozebíraným záběrem současně začíná druhá fáze úvodu a hlavní vyprávění, v němž Jill slouží jako svorník. Úplně první scéna filmu s čekáním mužů na nádraží totiž nachází své dlouho odkládané odůvodnění až v samém závěru filmu. A následující druhá scéna s vyvražděním rodiny farmáře McBaina? Ta především připravuje půdu právě pro příjezd Jill a její příběh, jenž se od tohoto nejdelšího záběru filmu po jeho takřka půlhodině konečně začíná pomalu rozvíjet.







V případě nádražního záběru se rámování z hlediska kompozice neustále energicky přizpůsobovalo pohybu Jill. V dlouhém záběru, jemuž se budeme věnovat nyní, se naopak složité přesuny postav v mizanscéně přizpůsobují spíše nepohyblivému rámu. Onen pohyb postav je přitom důsledně rytmizován klíčovým dialogem mezi Cheyennem a Harmonikou. A nakonec, tento dialog vlastně představuje vypravěčsky nejnosnější rozhovor ve filmu. Objasňuje totiž konečně celý příběh kolem Jilliny farmy: až během této scény se divákovi sdělí, proč je farma tak cenná a proč jsou Frank s Mortonem ochotni udělat cokoli, aby ji získali, a zároveň kolik času ještě zbývá. (A jistě není náhoda, že se tak stane v čase projekce přesně 70 minut poté, co Jill do města přijela a vyprávění se začalo soustřeďovat na ni, a zároveň přesně 60 minut času projekce před začátkem závěrečných titulků, tvořících finální extrémně dlouhý záběr, který je nakonec dopověděním toho, o čem dále analyzovaná scéna pojednává.) Aby bylo zřejmé, jak je záběr vystavěný, projdeme si jej souběžně s dialogem. Náš dlouhý záběr totiž začíná doslova uprostřed věty, přičemž **právě ona** strihem oddělená část dává celému hlavnímu ději ústřední cíl a ozřejmuje situaci, v níž se Jill nachází (takže vlastně tematicky navazuje na dlouhý nádražní záběr, jenž byl analyzován v odstavcích výše).

Harmonika: *Parní lokomotiva se neobejde bez vody. A jediná voda do padesáti mil od Flagstownu je právě tady, pod tímhle pozemkem. [...] Brett McBain chtěl svoje nádraží a měl právo ho postavit.*

Cheyenne: *A jak to všechno víš?*

Harmonika: *Viděl jsem dokumenty. Všechno je v pořádku. Razítka, podpisy, všechno... až na jeden malej odstaveček – [a právě tady začíná dlouhý záběr] – ve kterém se píše, že McBain nebo jeho dědicové pozbydou všechna práva, když tu nádraží nebude dřív než koleje.*

Harmonika se během své dlouhé promluvy přesouvá do popředí až ke kameře, která naopak **přerámuje** lehce doleva (**I. 4.23–24**), aby v klíčový moment odhalení pointy stáli Harmonika a Cheyenne na úhlopříčce a hleděli si přímo do očí (**I. 4.25**). To je skutečně tak, že při vyslovení posledního slova se Harmonika prudce otočí, odmlčí, podívá na Cheyenna a oba na okamžik strnou. Následuje několikavteřinová mezera, aby divák – stejně jako Cheyenne – měl čas promyslet důsledky toho, co Harmonika právě řekl. Cheyenne se mezitím přesouvá k levé straně rámu, zatímco kamera provádí výškové přerámování společně s Harmonikovým pohybem směrem dolů (**I. 4.26**).

Cheyenne: *To je mazaný! Když už mluvíme o kolejích, všiml jsem si, že ta banda je už...* [Opět se oddělí důležitá pointa. Zatímco předchází Harmonikův monolog vystavěl premisu, Cheyenne nyní předloží časový termín ve vyprávění, který je oddělen odehnáním jednoho z Cheyennových chlapů hlasitým „Hej!“, zatímco Harmonika začne chvíli bušit kladivem do kůlu.] ... *že ta banda s kolejnicemi je už támhle za těmi kopci a než se nadějeme, budou tady.*

Harmonika: *Jo.*

Cheyenne: *Poslyš, Harmoniko!* [Následuje poslední část dialogu, která otevřeně ustaví, o co všechno jde. Cheyenne se během svého uvažování postupně přesouvá do předního plánu k Harmonikovi, čímž je na větu stylisticky kladen důraz – **I. 4.27–29.**] *Město postavený kolem nádraží, to může vynášet majlant. Stovky tisíc dolarů.*

[Harmonika si přeseďne na druhou stranu, přičemž Cheyenne může zvyšovat cenu, zatímco si přisedává – **I. 4.30.**] *Ne, daleko víc. Tisíce tisíců.*

Harmonika: *Tomu se říká miliony.* [Harmonika po pronesení věty vstane a odejde. Ohromený Cheyenne tak zůstane v rámu sám a na závěr trvání dlouhého záběru může ještě fascinovaně zopakovat poslední sumu – **I. 4.31.**]

Cheyenne: *Miliony? Hm.*

V případě Harmonikova příběhu jsme mohli vidět, jak je soustavně odkládána odpověď na otázku po minulosti vztahu mezi dvěma postavami (jím a Frankem). Oproti tomu v případě Jillina příběhu narace **soustavně poskytuje dílčí vodítka posilující napětí vyprávění.** Jejich časové vřazování do syžetu je přitom podobně pravidelné, jako bylo rozmístění Harmonikových flashbacků. Jill ve **26. minutě** ve velmi dlouhém záběru přijíždí do města a zůstává osamělá v úplně cizím světě (viz nádražní záběr). V **96. minutě** se v dalším velmi dlouhém záběru ve filmu konečně ozřejmí, co všechno je ve hře (viz analýza v předchozích odstavcích). A zcela nakonec, od **156. minuty**, v již titulkovém velmi dlouhém záběru filmu, sledujeme Jill, jak roznáší stavařům vodu, zatímco vlak přijel do postaveného nádraží.



#### 4.5 Tenkrát v Hollywoodu: podvratnost a ozvláštnění

Analýza filmu *Tenkrát na Západě* předložila řadu vysvětlení, nakolik toto dílo tvoří komplexní i vnitřně soudržný celek posouvající naši zkušenost nejen s westernovým žánrem, ale i s hollywoodským filmem. Dosahuje toho (a) provázaností

složitého, na řadu subsvětů rozčlenitelného fikčního světa prostřednictvím jednoduše vystavěných mikrosvětů jeho obyvatel. Z hlediska práce se stylem a vyprávěním pak (b) bohatě čerpá z tradic plynulého a neviditelného hollywoodského stylu. Ten Sergio Leone s potěšením ve svých italských spaghetti westernech ozvlášťoval, zdobil a porušoval (viz *Pro hrst dolarů* – 1964, *Pro pár dolarů navíc* – 1965, *Hodný, zlý a ošklivý*). V *Tenkrát na Západě* svoje, napříč těmito filmy pilované, filmařské postupy zapustil právě do oné plynulé podoby hollywoodského stylu, vůči níž se v „dolarové trilogii“ sebeuvědoměle vymezoval. Toto posilování podmanivé síly klasických hollywoodských postupů jsme si ukázali na příkladu opakovaných vizuálních motivů a dovedného skrývání zdobnosti velmi dlouhých záběrů. Právě s pomocí tohoto souboru stylistických nástrojů v důsledku mohl pro změnu (c) zpochybnit soustředěnost hollywoodského filmu na svižné vyprávění.

Vyprávění *Tenkrát na Západě* staví spíše na paralelách a náhodách (což jsou veskrze modernistické postupy) než příčinnosti událostí (základním kameni klasického hollywoodského filmu). Pravda, Jill skutečně začne žít nový život, leč k úspěšnému naplnění jejího cíle film nedospívá skrze logický sled událostí, nýbrž prostřednictvím souher náhod... Závěrečný, žánrově povědomý střet Harmoniky a Franka pak na vývoji děje není založen už vůbec a vyprávění filmu využívá tohoto žánrového vyústění spíše jako zástěrky. Pro co? Průběh filmu se totiž odvíjel od přechodu ze sub/světa divoké minulosti do sub/světa moderní budoucnosti, než by stavěl na vzorcích westernového syžetu. Onen **přechod** byl dostavěním nádraží završen. Jeho zástupců, Cheyenna (romantický desperát) a Mortona (bezcitný kapitalista) coby spíše komentujících než jednajících postav, tak už není potřeba a oba se mimo syžet filmu smrtelně poraní. Narativně výkonnější kolegové – Harmonika v paralele k Cheyennovi a Frank k Mortonovi – je během umírání pozorují, nicméně i jejich čas skončil. Frank zemře a Harmonika odjede neznámo kam, zatímco Jill roznáší vodu dělníkům, kteří s kolejemi přinášejí pokrok.

Výklad kapitoly začal srovnáním Leoneho filmu s burčující a neuctivou *Divokou bandou*, která se v duchu první „novo-hollywoodské“ generace bouřila proti zavedeným postupům a hodnotovým vzorům studiové éry. Sergio Leone se nikdy skutečně nestal součástí americké kinematografie a jeho první tamější film se v knihách o novém hollywoodském filmu takřka neobjevuje, přesto má v některých ohledech velmi blízko k mnohem mladším filmařům sedmdesátých let.<sup>46</sup> Stejně tak nebývá považován za součást evropské modernistické

kinematografie, respektive řazen mezi velké autorské tvůrce nových vln šedesátých let, i když v *Tenkrát na Západě* nepokrytě obohacuje westernový žánr a žánr historického filmu o vyprávěcí prvky spojené právě s evropským uměleckým filmem. Snímek *Tenkrát na Západě* nenajdete víceméně v žádných přehledných dějinách filmu a existuje o něm jen málo knih – a přesto se k němu i k Leonemu odkazuje řada vlivných současných filmařů v čele s Quentinem Tarantinem, je davově navštěvovaný na jakékoli archivní festivalové projekci a diváci na jeho první zhlédnutí vzpomínají jako na určující zážitek.

