

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Cesta k pravdě Marguerite de Carrouges:
Neoformalistická analýza filmu *Poslední
souboj* (2021)**

Michal Troníček

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Filmová, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Cesta k pravdě Marguerite de Carrouges: Neoformalistická analýza filmu Poslední souboj (2021)* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

Podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za jeho podněty, rady a celkový přístup k vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěl poděkovat mému blízkému okolí za vstřícnost při konzultování tématu.

Obsah

Úvod	6
1. Metodologie	8
1.1. Neoformalismus.....	8
1.1.1. Ozvláštňení.....	9
1.1.2. Významy	9
1.1.3. Prostředky	10
1.1.4. Funkce	10
1.1.5. Motivace.....	11
1.1.6. Komplikovaná forma	11
1.1.7. Divácká aktivita	12
1.1.8. Postavy	12
1.1.9. Dominanta	13
1.1.10. Fabule a syžet.....	13
1.2. Vyprávění.....	14
1.2.1. Typologie vyprávěcích modů Davida Bordwella	14
1.2.2. Taxonomie alternativních vyprávění Charlese Ramíreze Berga.....	16
2. Vyhodnocení literatury	17
3. Analýza filmu <i>Poslední soubor</i>	20
3.1. Produkčně-historický kontext filmu	20
3.1.1. Produkce.....	20
3.1.2. Tvorba Ridleyho Scotta.....	21
3.1.3. #MeToo	22
3.2. Analýza narativu	22
3.2.1. Shrnutí děje	23
3.2.2. Vlastnosti narace	24
3.3. Postavy.....	27

3.3.1. Jean de Carrouges	28
3.3.2. Motivace a funkce postav.....	30
3.4. Výstavba narativu	33
3.5. Poslední souboj a Rašómon	37
Závěry	41
Seznam použité literatury a pramenů	43
Literatura.....	43
Prameny	43
Seznam obrázků.....	45

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou filmu *Poslední souboj* od režiséra Ridleyho Scotta z roku 2021. Jedná se o 26. celovečerní snímek tohoto režiséra, na kterém spolupracoval se scénáristy Mattem Damonem, Benem Affleckem a Nicole Holofcenerovou. S herečkou Jodie Comerovou Matt Damon a Ben Affleck zároveň obsadili hlavní role. Jedná se o historické drama, které zobrazuje skutečný příběh o soudním sporu dvou panošů ve Francii 14. století. Vyvrcholením jejich roky trvajícího sporu bylo násilné manželky jednoho ze dvou mužů. Jedná se o poslední historicky dochovaný rozsudek soudu soubojem na život a na smrt ve Francii. Ústřední téma a hlavní důvod této gradace – tedy znásilnění ženy a její pozice v tehdejší společnosti – je ale v historických pramenech často opomíjené a nejsou o něm dochovány dostatečné záznamy. Film se tak pokouší o doplnění této zanedbané tematické roviny. Použitím nelineárního vyprávění film zobrazuje tyto skutečnosti celkem ze tří subjektivních úhlů pohledu. K zobrazení tragických okolností znásilnění ženy tak dochází z pohledu ženy samotné, ale i z pohledu násilníka a manžela. Tuto tematiku zpracovává komplexním způsobem a vede diváka k specifickým interpretacím, které jsou manipulovány užitím konkrétních prostředků a během sledování se proměňují. Film tak pracuje s nabouráváním diváckých očekávání a formováním měnící se divácké percepce, ke které využívá dynamickou a proměnlivou komplikovanost formy.

Pro analýzu těchto skutečností byl zvolen neoformalistický přístup k analýze filmu představený Kristin Thompsonovou v knize *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Analýza provedená tímto přístupem umožňuje volnost ve výzkumu, který může komplexně zachytit široké spektrum prostředků, jež mají zásadní vliv na výslednou podobu snímku, jeho dominantu a budují jeho ozvláštňení. Pro analýzu narativní výstavby dále práce využije terminologii a typologie Davida Bordwella, Kristin Thompsonové a Charlese Ramiréze Berga.

Analýza je rozdělena na tři hlavní části. V té první identifikuji míru ozvláštňení filmu ve vztahu k produkčně-historickému kontextu a rovinu významů filmu, jež úzce souvisí se sociálně-politickou tematikou, která v závěrečné kapitole zároveň umožní přesnější identifikaci dominanty. V druhé části se zaměřím na analýzu narativu a postav. Tedy na způsob dávkování informací, postavy a prostředky, které je formují a na závěr identifikuji použité typy narativní výstavby. Ve třetí části provedu komparaci s filmem *Rašómon*, s nímž sdílí *Poslední*

souboj mnoho podobností. Oba tyto filmy pracují s nelineárním typem vyprávění. V obou se objevuje tematika znásilnění ženy a soudní spor. S těmito narativními výstavbami a tematikou oba filmy pracují specifickými způsoby a tyto postupy využívají za účelem prezentování jiných sdělení a formování odlišných interpretací. Cílem této analytické části bude identifikovat jejich rozdíly a podobnosti a určit, zdali je připodobňování *Rašómonu* a *Posledního souboje* relevantní.

Analýza všech těchto oblastí tak umožní ve filmu *Poslední souboj* identifikovat ozvláštňující prvky a především dominantu snímku, která užívání prostředků, specifické narativní i stylistické strategie motivuje.

1. Metodologie

1.1. Neoformalismus

Jako výchozí teoretickou oporu pro tuto práci bude využit neoformalistický přístup k analýze filmu. Ten představila Kristin Thompsonová v knize *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Pro analyzovaný film jsou zásadní ozvláštňující strategie využití prostředků, které se podílejí na výsledné percepci a interpretaci díla. Pro jejich analýzu a komparaci se nabízí právě neoformalistický přístup. Ten se totiž vyznačuje větší svobodou v předmětu zkoumání a vede ke komplexnější analýze. Neoformalismus se vymezuje podobě filmové teorie a analýzy, která se v minulosti často omezovala na konkrétní metodu, jež nemohla dosáhnout komplexního rozboru filmového díla.¹

Neoformalistický přístup si tak kladl za cíl rozšířit záběr filmové analýzy a představit nástroje, za pomoci kterých je možné těchto komplexnějších analýz dosáhnout. Nenastavuje totiž mantinely, které omezují předmět zkoumání, a nevybízí filmového teoretika k následování předem stanoveného postupu, jenž by nemusel nabízet komplexní rozbor všech částí díla, které jsou na něm významné a ozvláštňující. Základy neoformalistického přístupu vychází z ruského formalismu. Z něho čerpá především termíny za účelem představení a vysvětlení neoformalistických konceptů, kterými aktualizuje ty formalistické. Věnuje se diváckému zážitku, divácké percepci a interpretaci. Neoformalistický kritik by měl totiž filmy pro analýzu vybírat na základě toho, že ho konkrétní film něčím zaujal a byl pro něho výjimečný a ozvláštňující. Kritik by se tedy měl v rámci metody zabývat otázkami, které v něm konkrétní filmy vyvolají a ne přizpůsobovat zaměření analýzy otázkám obecným a univerzálním. Nedochozí tak k tázání stejných a předem stanovených otázek u všech filmů. Cílem je nalezení určité umělecké hodnoty, která vychází právě ze specifického diváckého zážitku a úzce souvisí s percepcí konkrétního filmu.

Neoformalismus vnímá termín umění takto: „O umění se tu předpokládá, že nesděljuje myšlenky, ale existuje kvůli potěšení, které v reakci na něj zažíváme. Kritériem pro hodnocení

¹ THOMPSON, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29), s. 6; přel. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*, 1988).

děl jsou zde krása, intenzita emocí a podobné kvality.“² Pro neoformalismus je zásadní oproštění se od dělení umění na „vysoké“ a „nízké“. Silný divácký zážitek je možné zažít v podstatě při jakémkoliv typu filmu, a tak se stává toto dělení na „vysoké“ a „nízké“ zcela irelevantním.

1.1.1. Ozvláštnění

Pro divácký zážitek je zcela zásadní termín, který se poprvé objevil v ruském formalismu. Jedná se o tzv. ozvláštnění, které spočívá v narušení konvencí a nabourání očekávání. Při ozvláštnění dochází k tzv. transformaci, kdy je nějaká konvence zasazena do nového kontextu a neobvyklých formálních vzorců.³ V rámci neoformalismu termín ozvláštnění Thompsonová označuje jako základní účel umění v našem životě. Umělecká hodnota totiž vychází právě ze snahy nabourávat konvence a vyhnouti se automatizaci užívání prostředků. „Aby mohl nějaký předmět pro diváka fungovat jako umění, musí zde být přítomno ozvláštnění, může být ale přítomno ve velmi rozmanité míře. Automatizace může téměř vymazat ozvlášťující schopnosti běžných, neoriginálních uměleckých děl.“⁴ Jednak úroveň ozvláštnění vypovídá o celkové umělecké hodnotě díla, ale zároveň vybízí k originálním analytickým otázkám a výzkumům. Ozvláštnění úzce souvisí i s historickým kontextem vzniku díla, protože se může časem původně nekonvenční a ozvlášťující strategie stát automatizovanou a konvenční, takže na své ozvlášťující charakteristice ztrácí. Identifikace ozvláštnění ve filmovém díle je pro neoformalistického kritika jedním z nejzásadnějších momentů, na základě kterého se rozhoduje dílo podrobit komplexní analýze.

1.1.2. Významy

Neoformalismus dále pracuje s konceptem úrovní významů filmu. Ty rozlišuje na čtyři základní úrovně. Jedná se o explicitní, referenční, implicitní a symptomatický význam. Explicitní a referenční významy přímo souvisí se světem filmu a odkazují na jeho vnitřní fungování, patří do textuálních významů. Thompsonová je popisuje takto: „Jelikož tyto typy významu jsou předkládány ve filmu, chápeme je podle předchozí zkušenosti s uměleckými díly a světem.“⁵ Jejich interpretace tak úzce souvisí s diváckou zkušeností a konvencemi z ostatních

² THOMPSON, cit. 1 s. 9

³ Tamtéž, s. 13

⁴ Tamtéž, s. 13

⁵ Tamtéž, s. 14

filmů nebo jiných uměleckých děl, na které je divák zvyklý. Implicitní a symptomatické významy pak spadají do extra-textuální úrovně, ve které je vyžadovaná hlubší interpretace a větší divácká aktivita. Implicitní a symptomatické významy často odkazují na širší kontext, který může sahat například do politické nebo sociální sféry. Ta už není součástí samotného filmu, ale jeho širšího kontextu. Implicitní významy jsou odkazy, které jsou do filmů vloženy autorem a jsou tak zamýšlené. Symptomatická rovina významu zcela zachází do extra-textuální úrovně, ve které už nemusí být tyto významy s filmy nijak propojené a vychází spíše ze sociálně kulturního kontextu, který do filmů diváci sami promítají a nejedná se o intenci autorů. V rámci problematiky významů dochází k podobné situaci jako u ozvláštňování. Významy se mohou časem zásadně měnit, a tak úzce souvisí s kontextem vzniku díla. Nejdůležitější je to na úrovni právě implicitních a symptomatických významů filmu, protože u nich závisí na mnoha faktorech. Jsou ovlivněny jednak historickým kontextem, tak i lokací a jejím kulturním zázemím.⁶ Neoformalismus pracuje s konceptem, že tyto významy mohou vést k ozvláštňování. Buď se jedná o přímé ozvláštňování samotným významem nebo mohou významy umožňovat užití ozvláštňování jinými prvky, například stylistickými.

1.1.3. Prostředky

Neoformalismus dbá na rovnocennost prostředků. Kritik by neměl usilovat o vyzdvížení interpretací nebo významů a měl by je vnímat jako rovnocenné prostředky, které formují strukturu díla a mají v ní vyváženou roli. Neoformalismus chápe prostředek jako „jakýkoliv jednoduchý prvek či jakákoliv struktura, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcová povídka, opakované slovo, kostým, téma atd.“⁷ Prostředkem tak může být jakákoliv součást filmové skladby, která v něm má nějaký účel.

1.1.4. Funkce

Pro neoformalismus jsou dále zásadní koncepty funkcí a motivací těchto prostředků. Funkce v neoformalismu označuje cíl, kterému slouží prostředky.⁸ „Funkce je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná.“⁹

⁶ Touto problematikou se blíže zabývá David Bordwell v knize *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*.

⁷ THOMPSON, cit 1 s. 10

⁸ Tamtéž, s. 10

⁹ Tamtéž, s. 16

Funkce je velmi proměnlivá, a to i v rámci jednoho filmu. Stejný prostředek může mít v různých případech různou funkci. Pojmeme funkci se rozumí účel, za kterým je užit daný prostředek. Motivace je definována jako ospravedlnění užití daného prostředku.

1.1.5. Motivace

Motivace se dále dělí na čtyři základní typy: kompoziční, realistickou, transtextuální a uměleckou. Účelem kompoziční motivace je vytvoření jasné představy o kauzalitě, času a prostoru. Slouží ke konstrukci narativu, jeho příčin a následků a posloupnosti. Má tak základní textuální funkci a v textuální rovině zůstává. Realistická motivace opouští čistě textuální úroveň, protože se odkazuje na konvence reálného světa, za pomoci kterých vysvětluje použití prostředku. Transtextuální motivace používá podobného konceptu s rozdílem odkazu na jiná umělecká díla, nikoliv pojmy z reálného světa. Umělecká motivace je nejvíce problematickou. Thompsonová zmiňuje, že je pro její jasnou identifikaci zásadní, aby byly ostatní motivace upozaděny nebo aby byla umělecká motivace opakována a vznikla tak tzv. parametrická forma. „Na jedné straně má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy.“¹⁰ Není tak problematické, zdali existuje, ale jak moc je tato motivace viditelná. Významy mohou ve filmu nabývat mnohého charakteru. Nemusí být komplexní, ale prosté a „mohou sloužit jako motivační prostředek, kolem kterého se strukturují ozvláštňující stylové systémy.“¹¹ Motivace a užití prostředků tak může mít důrazný podíl na stylizování filmu a formování jeho identity.

1.1.6. Komplikovaná forma

V oblasti prostředků, jejich funkcí a motivací je důležitý termín komplikovaná forma. Jedná se o formu, která spočívá v komplikování procesu správného pochopení a konstrukce zobrazovaných skutečností. S komplikovanou formou úzce souvisí termín odklad. K odkládání dochází ve většině narativních filmů. Jedná se o strategii, kterou je docíleno „oddalování závěru, až do chvíle, jež odpovídá celkovému rozvrhu.“¹² Pokud k takovým odkladům dochází ve větší míře, je možné hovořit o stupňovité konstrukci. V ní dochází k postupnému odkládání rozuzlení za pomoci vyplnění různými odbočkami a zdrženými. Tyto části děje jsou označovány

¹⁰ THOMPSON, cit. 1 s. 19

¹¹ Tamtéž, s. 20

¹² Tamtéž, s. 20

termínem volné motivy. Z díla mohou být vypuštěny a nebude to mít vliv na tzv. základní kauzální linie – zásadní akce vedoucí ke konci. Ty jsou označovány jako závazné motivy.

1.1.7. Divácká aktivita

Pro neoformalistický přístup je zásadní i role samotného diváka. Divák je aktivním a při sledování filmů v jeho mysli dochází k mnoha procesům. Ty Thompsonová dělí na fyziologické, podvědomé, vědomé a pravděpodobně nevědomé. Fyziologické procesy lze stručně shrnout jako fyzikální a vůlí neovlivnitelné. Patří sem například vnímání pohybu, rozlišování barev nebo zvuku. Podvědomé procesy se od fyziologických liší hlavně v tom, že probíhají sice automaticky, ale pokud se nad jejich vznikem zamyslíme, jsme si je schopni odůvodnit a vysvětlit, proč se dějí. Thompsonová uvádí jako příklad rozpoznání, že v záběru A se nachází stejná osoba jako v záběru B.¹³ Vědomé procesy jsou takové, které vyžadují aktivní přemýšlení o přijímaném obsahu. Tedy například konstruování příběhu. Poslední úrovní diváckých procesů jsou procesy nevědomé. Proti těm se ale neoformalistický přístup vymezuje, protože se jedná o analýzu náležící spíše psychoanalytickému přístupu, který postupům neoformalismu zcela neodpovídá. Pro popsání těchto procesů je nutné využívat psychoanalytickou terminologii a postupy, které vychází například z freudiánské nebo lacanovské teorie. V oblasti divácké aktivity je ale pro neoformalismus nejzásadnější vnímání diváka jako spolutvůrce významů, který obsah přijímá aktivně a není pouze pasivním pozorovatelem.

1.1.8. Postavy

Další zásadní součástí analýzy jsou postavy. Ty podle neoformalistického přístupu analyzujeme nikoliv jako skutečné lidi, ale kolekci tzv. sémů¹⁴ – prostředků, které charakterizují postavy ve vyprávění. Postavy jsou tak při analýze oproštěny od charakteristiky skutečných lidí a je k nim přistupováno jako ke všem ostatním prostředkům. Pro tuto analýzu je tento přístup zcela zásadní, jelikož se v analyzovaném snímku charakteristika postav zásadně mění na základě vyprávěné verze příběhu. Prostředky tak jednu stejnou postavu formují několikrát a vykreslují ji odlišně. Neoformalismus také chápe postavy jako samostatné prostředky, které mají v celkovém ději danou funkci a motivaci.

¹³ THOMPSON, cit. 1 s. 26

¹⁴ Tamtéž, s. 36

1.1.9. Dominanta

Organizace všech prostředků vypovídá o dominantě. „Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující 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 tematické roviny.“¹⁵ Jednotlivé prostředky mají tedy ve filmu jasnou funkci a motivaci, každý ji má ale v jiné míře. Uspořádání těchto prostředků a jejich funkcí tvoří jistou formální strukturu. Z ní pak vychází dominanta.

1.1.10. Fabule a syžet

V neoformalistickém přístupu i pro předmět zkoumání této práce jsou klíčové termíny fabule a syžet. Jedná se o zásadní terminologii pro analýzu vyprávění, kterou původně představili ruští formalisté. „Syžet je v podstatě strukturovaný soubor všech kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“¹⁶ David Bordwell označuje syžet také pod termínem plot nebo diskurz. V této práci bude použito označení syžet. Syžet je vše, co divák při sledování filmu přijímá. Na základě syžetu je pak možné konstruovat fabuli. Fabule je chronologické a z části odvozené uspořádání skutečností na základě sledovaného syžetu. „V pozici diváka máme před sebou pouze syžet – materiál, který je ve filmu jistým způsobem uspořádán. V naší mysli si vytváříme fabuli na základě vodítek poskytnutých syžetem.“¹⁷ Do fabule patří předpokládané a odvozené události a přímo uvedené události. Syžet s fabulí sdílí přímo uvedené události, ale řadí se do něho i přidaný nediegetický materiál. Nediegetický materiál je například hudba, která byla přidaná v post-produkci. Není součástí světa filmu, tedy ani fabule, ale pouze syžetu. Jako názorný příklad může sloužit tato modelová situace: Dvouletý děj (trvání fabule) je ukázán nebo vyprávěn během scén, které se odehrávají jeden týden (trvání syžetu), a poté je tento týden podán ve dvou hodinách (trvání projekce).¹⁸ u filmů je zásadní, jaký mají fabule a syžet vzájemný vztah. Může docházet k jejich prolnutí, kdy čas syžetu odpovídá času fabule nebo naopak, kdy je konstrukce fabule na základě komplikovaného syžetu velmi náročná. Thompsonová zmiňuje, že je při analýze syžetu nutné

¹⁵ THOMPSON, cit. 1 s. 38

¹⁶ Tamtéž, s. 34

¹⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 114.

¹⁸ BORDWELL, THOMPSON, cit. 17 s. 153

rozlišovat tzv. proarietické a hermeneutické linie. Proarietická znamená „řetěz kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími“.¹⁹ Hermeneutická pak spočívá ve způsobu vyprávění, které divákovi zatajuje informace. V ideálním případě tak dochází ke kombinaci proarietických linií, které umožňují jasnou diváckou interpretaci a přehled o kauzalitě s hermeneutickými liniemi, které vytváří v divákovi hypotézy a udržují jeho aktivitu.

1.2. Vyprávění

Klíčovým termínem je dále vyprávění/narace, tedy „proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace“.²⁰ Bordwell definuje vyprávění jako „příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru“.²¹ Pro vyprávění je zásadní kauzalita, čas a prostor. Tedy z jakého důvodu se daná věc děje, v jakém čase a v jakém prostoru. V kapitole „Principles of Narration“ z knihy *Narration in the Fiction Film* se Bordwell věnuje základním postupům při konstrukci fabule filmu. K ní dochází nejen skrze syžet, ale i styl. Bordwell představuje myšlenku, že styl a syžet koexistují a na základě obou si divák může tvořit fabuli. Styl je v této terminologii chápán jako technický způsob prezentování syžetu, na základě kterého je možné konstruovat fabuli. Může ale stát sám o sobě a nemusí mít na syžet ani fabuli žádný narativní vliv. Pak se jedná o samostatný styl.²²

1.2.1. Typologie vyprávěcích modů Davida Bordwella

Bordwell v knize *Narration in the Fiction Film* dále představuje čtyři základní typy vyprávění. Klasické vyprávění je typické přímočarou dějovou linkou, u níž je konstrukce fabule na základě syžetu jednoznačná. Pracuje se strategií, kdy je kauzalita zobrazených událostí jasně komunikovaná. Pro klasickou naraci je tak typické jasné vymezení protagonisty, který se snaží dosáhnout konkrétního cíle. To obnáší překonání překážek, které vedou k finálnímu vyvrcholení. Tato kanonická narace/klasické vyprávění je také velmi komunikativní a vede diváka k jasné interpretaci událostí, které se vyznačují explicitní kauzalitou. Syžet se tak snaží formovat jasnou představu o fabuli.²³ Dále Bordwell předkládá historicky-materialistickou

¹⁹ THOMPSON, cit. 1 s. 21

²⁰ Tamtéž, s. 36

²¹ BORDWELL, THOMPSON, cit. 17 s. 111

²² BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 48–53.

²³ BORDWELL, cit. 22 s. 156–166.

naraci (např. filmy prezentující určitou ideologii) a naraci parametrickou (filmy s dominantní stylistickou stránkou). Pro tuto práci je ale nejzásadnější narace klasická a narace typu uměleckého filmu. Tyto dva mody jsou navzájem nejvíce provázané a filmy mohou na spektru klasické a umělecké narace oscilovat. Umělecký způsob vyprávění se od klasické narace liší v mnoha směrech. Ve vztahu ke klasické naraci může být méně explicitní. Umělecká narace více pracuje se „symbolickou dimenzí skrze zdůraznění kolísání psychologie postav“.²⁴ Ty nemusí mít danou a neproměnlivou motivaci a jejich činy jasnou kauzalitu. Struktura syžetu může být volná, komplexní, místy epizodická. Fabule se nemusí skládat ze situací odůvodněných snahou o dosažení jasně daného cíle protagonisty. Propojení scén může být postaveno na náhodných setkáních, které spojuje neznámá nebo neexistující kauzalita.²⁵ Umělecká narace je obecně méně explicitní v oblasti motivací postav, kauzality událostí, jasného vymezení postav na protagonisty a antagonisty. „Některé filmy využívají několika vypravěčů, přičemž každý z nich popisuje tutéž událost, která se tedy před našima očima odehraje vícekrát.“²⁶ Situace můžeme také sledovat z různých hledisek opakovaně a jejich průběh se může vzájemně lišit. Jedná se o nelineární, síťový způsob vyprávění, který spočívá v narušení konvencí chronologické posloupnosti událostí. V této práci je tedy vnímána umělecká narace jako typ vyprávění, které určitým způsobem narušuje konvence klasického modu a přináší tak jeho ozvláštňení. Bordwell nabízí tři základní vlastnosti vyprávění: stupeň jeho informovanosti, vědomí sebe samého a komunikativnost.²⁷ Informovanost určuje, kolik informací je divákovi prezentováno a kolik zatajováno. K zatajování dochází např. ve filmech vyprávěných z pohledu konkrétní postavy, kdy je nám prezentováno pouze to, co ví postava sama. Vědomí sebe samého označuje promlouvání filmu k divákům. V extrémním případě se může jednat o přímé oslovení publika skrze prolomení čtvrté stěny nebo prostý titulek exponující informace. Komunikativnost se odvíjí od míry utajování informací. Thompsonová udává příklad zatmění scény těsně před sundáním masky postavy.²⁸ Umělecká narace se pak podle Bordwella vyznačuje vytvářením narativních mezer, kterými přivolává pozornost procesu konstrukce fabule.²⁹

²⁴ BORDWELL, cit. 22 s. 206

²⁵ BORDWELL, THOMPSON, cit. 17 s. 206

²⁶ Tamtéž, s. 123

²⁷ THOMPSON, cit. 1 s. 22

²⁸ Tamtéž, s. 22

²⁹ BORDWELL, cit. 22 s. 212

1.2.2. Taxonomie alternativních vyprávění Charlese Ramíreze Berga

Detailní rozdělení konkrétních typů alternativního vyprávění nabízí Charles Ramírez Berg. Ve svém textu³⁰ navazuje na rozdělení narativů podle Davida Bordwella a na jejich základu vytváří vlastní typologii. Zaměřuje se na konkrétní filmové syžety a definuje alternativní narativy jako typy vyprávění, které se důrazně, ale ne zcela, vymezují klasické hollywoodské naraci, tedy Bordwellovu prvnímu modu.³¹ Pro jeho taxonomii je zásadní detailní rozdělení jednotlivých typů syžetů, které se mohou lišit v pouhých detailech. Berg předkládá několika úrovně rozdělení.³² V něm definuje základní znaky celkem dvanácti typů alternativního vyprávění. První skupinou (A) jsou *příběhy založené na větším počtu protagonistů*. Mezi ně patří: 1. Polyfonní/ansámblový příběh – několik protagonistů, jedna lokace. 2. Paralelní příběh – několik protagonistů v jiných časech a lokacích. 3. Příběh s několika osobnostmi protagonistů 4. Propojený řetězec příběhu (tzv. Daisy Chain Plot) – žádný centrální protagonista, jedna postava vede k té další. Další skupinou (B) jsou *nelineární příběhy, které jsou založené na narušení časové posloupnosti*. 1. Příběh pozpátku 2. Příběh založený na opakované akci, kterou opakuje jedna postava 3. Příběh založený na opakované události – jedna akce viděna z perspektivy několika postav 4. Paprskový příběh – příběhová linie několika postav se setká v jednom čase a místě. 5. Neuspořádaný příběh – nelinearita motivována uměleckým záměrem autora. Poslední skupinou (C) jsou *příběhy vymezující se pravidlům subjektivity, kauzality a příběhy s přiznanou narací a sebereflexí*. 1. Příběh vyprávěný z vnitřní perspektivy postavy 2. Existenciální příběh s minimálním cílem, kauzalitou a expozicí. 3. tzv. Metanarrative – vyprávění o problematice samotného filmového vyprávění.

Typologie jednotlivých podob alternativních narativů Berga a Bordwella bude v analýze využita pro přesné označení užívaných strategií syžetové výstavby *Posledního souboje*. Tyto typologie nabízí konkrétní znaky, po jejichž identifikaci je možné film přiřadit k určitému typu výstavby narativu. Práce si ale neklade za cíl film *Poslední souboj* přiřadit k jednomu konkrétnímu typu. Ve filmu *Poslední souboj* je existence několika typů vyprávění zcela zásadní, vychází z ní vysoká míra ozvláštňení a komplikovanosti formy. Tuto skutečnost tak analýza podpoří argumenty, které využijí terminologii reflektovaných typologií.

³⁰ BERG, Charles Ramírez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. Film Criticism. 2006, roč. 31, č. ½

³¹ Tamtéž, s. 10

³² Tamtéž, s. 14–56

2. Vyhodnocení literatury

K filmu *Poslední souboj* nebyla zatím publikována žádná odborná literatura a nebyl podroben komplexní analýze v akademické práci. Z tohoto důvodu se práce bude opírat o prameny žurnalistického a publicistického charakteru.

V časopisu *Cinepur* se v kritice věnované primárně druhému filmu Ridleyho Scotta *Klan Gucci*, který byl také uveden v roce 2021, odkazuje Dan Krátký i na *Poslední souboj*.³³ Vyzdvihuje zde hlavně jeho tendenci nabourávat konvenčnost mainstreamové kinematografie a experimentování se subjektivitou. „Spolu s *Posledním soubojem* se ale tyčí nad zbytkem mainstreamové produkce jako majestátní připomínka toho, proč současný Hollywood potřebuje podobné autorské osobnosti. Tým Ridleyho Scotta – i přes několik problémů – pokračuje ve svém dovádění s tradicemi hollywoodského vyprávění. *Poslední souboj* si pohrával se subjektivitou, opakováním a otevřeným zatajováním fikční skutečnosti. Ve svých třech segmentech podvracel očekávání spojená s hollywoodským vyprávěním, když systematicky mátl diváka a nabízel falešné/subjektivizované stopy.“³⁴ Ve zbytku článku se věnuje již pouze snímku *Klan Gucci*.

O tomto vymezení konvencím mainstreamového Hollywoodu se zmiňuje i Martin Mažáři ve své recenzi.³⁵ Hlavní ozvláštnění nachází v tématice filmu. Jedná se o historický velkofilm, který není opřen o mainstreamově známou knižní předlohu. V článku nabízí i základní kontext tvorby tvůrců filmu. Zmiňuje zde např. Scottova *Gladiátora* nebo duo Matta Damona a Bena Afflecka v roli scénáristů, producentů i herců zároveň. Uznává kvality v oblasti brutálních bojových scén a akce, zdůrazňuje ale že akcent je ve filmu kladen spíše na dramatickou zápletku, která stojí na postavách a hereckých výkonech. Rozdělení na kapitoly, ve kterých na události nahlížíme subjektivní optikou jednotlivých postav, připodobňuje ke Kurosawově *Rašómonu*. Rozdíly mezi jednotlivými optikami označuje jako jemné. Popisuje zde i divácký zážitek, který spočívá v přerámování a reinterpetování postav a událostí.

³³ KRÁTKÝ, Dan. IT'S-A ME, PAOLO! / KLAN GUCCI. CINEPUR: Časopis pro moderní cinefily [online]. 7. 12. 2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=5237>

³⁴ Tamtéž

³⁵ MAŽÁŘI, Martin. Recenze: Poslední souboj – jeden příběh třikrát jinak v originálním velkofilmu. Totalfilm.cz [online]. 22.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.totalfilm.cz/2021/10/recenze-posledni-souboj-jeden-pribeh-trikrat-jinak-ve-vypravcesky-originalnim-velkofilmu/#A>

Odkazuje se zde i k tvůrci předkládané verzi, která je komunikována jako jednoznačně správná. Opakované zobrazení scén hodnotí pozitivně. Divácký zážitek popisuje jako postupně gradující napětí a emoce, které tímto opakováním nejsou narušeny, ale naopak podpořeny.³⁶

Pavel Sladký ve svém článku *Znásilnění za stoleté války. Driver s Damonem kvůli němu bojují na život a na smrt* nabízí zasazení *Posledního Souboje* do kontextu tvorby režiséra Ridleyho Scotta. Vyzdvihuje zde hlavně jeho film *Soupeři* z roku 1977. Jedná se o příběh dvou zneprátených vojáků v napoleonských válkách. Jedna z postav opakovaně vyzývala tu druhou na souboj, jejich spor se táhl po několik let. Tematicky se tedy jedná o podobnou zápletku jako v *Posledním souboji*. V článku dále zmiňuje rozdělení narativní stavby na tři kapitoly s jinými úhly pohledů. Rozdíl mezi jednotlivými výpověďmi ale označuje jako nezásadní, bez značného vlivu na meritum věci. Negativně se vyjadřuje k příliš velké délce filmu, která způsobuje, že se divák nudí. Je tedy v přímém rozporu s výše zmíněným článkem. Ve způsobu vyprávění vyzdvihuje nedůvěryhodnost vypravěče, kterou připodobňuje k Rašómonu od Kurosawy. Využití této narativní výstavby hodnotí negativně. Ve snímku není dominantní hledání pravdy, ale životní situace ženy. *Poslední souboj* nazývá filmem o statečnosti. Odkazuje se zde na hnutí #MeToo.³⁷ V kontextu filmů s těmito tendencemi ale *Poslední souboj* označuje jako opatrný. To kvůli akcentu na mužskou čest, rozsáhlost mužského pohledu a odložení interpretace událostí z pohledu ženy do poslední kapitoly.³⁸

Článkem s nejvíce analytickými poznámkami se jeví text od Richarda Brodyho.³⁹ Nabízí kompletní shrnutí děje a zmiňuje i faktografický přehled k filmu. Odkazuje se zde na výchozí materiály, ze kterých film čerpal. Jedná se o adaptaci historicky doložených skutečností v kombinaci s adaptací historické knihy nesoucí stejný název — *Poslední souboj* — v originále *The Last Duel*. V kontextu výstavby vyprávění se opět článek odkazuje na *Rašómon*. Identifikuje v něm ale zásadní rozdíly. Prvním z nich je fakt, že na rozdíl od *Rašómonu* nezobrazuje tři kompletně jiné verze událostí, ale jednu stejnou událost z několika

³⁶ MAŽÁRI, cit. 35

³⁷ #MeToo — blíže se mu věnuje úvodní část analýzy

³⁸ SLADKÝ, Pavel. Znásilnění za stoleté války. Driver s Damonem kvůli němu bojují na život a na smrt. Aktuálně.cz [online]. 22.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/znasilneni-za-stolety-valky-driver-damon-posledni-souboj/r~633e2da6330f11ec878fac1f6b220ee8/>

³⁹ BRODY, Richard. "The Last Duel," Reviewed: Ridley Scott's Wannabe #MeToo Movie: Matt Damon and Adam Driver face off on horseback in a historical drama of rape and the pursuit of justice in medieval France. The New Yorker [online]. 15.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-last-duel-reviewed-ridley-scotts-wannabe-metoo-movie>

perspektiv. Druhým rozdílem je menší prostor pro nejasnost v pravdivosti jednotlivých verzí. Tu ospravedlňuje titulkem označujícím poslední kapitolu, kdy v titulku („Pravda podle Lady Marguerite“) zůstává v obrazu samostatné slovo „pravda“ déle. V závěrečné části článku hodnotí vizuální stránku filmu poměrně negativně. Vizuální efekty, prostředí, choreografie a charakter akce označuje jako nedostatečné. Nabízí také povrchové srovnání scény znásilnění. Ve verzi podle Le Grise doprovází scénu hudba připomínající vzdychání a rozkoš, zatímco ve verzi vyprávěnou Marguerite je akt snímán v detailu na její obličej a vidíme, že pláče, již bez hudby.⁴⁰

Matt Damon v rozhovoru pro *Collider Interviews* hovoří o propojení filmu *Poslední souboj* a *Rašómon* v kontextu inspirace typem vyprávění. Na otázku moderátora, jak došli scénáristé k volbě „rašómonského“ vyprávění Matt Damon odpovídá, že se již v počátcích produkce uvažovalo o využití této narativní výstavby. Nemluví o přímé inspiraci, ale zvolení typu vyprávění, které lze nazvat jako „rašómonské“.⁴¹ To se také nazývá jako tzv. „*Rashomon effect*“, kterému se věnuji v následující části textu.

Tato předmětná literatura nabízí mnoho podnětů, které jsou ale pouze okrajově zmíněny a nejsou podloženy odbornou analýzou. Práce tak naváže na zmínky o způsobu vyprávění, podobnosti s filmem *Rašómon*, význam titulků, identifikaci hlavní tematiky filmu vnímanou v kontextu hnutí #MeToo a narativní význam stylistické roviny filmové formy. Tyto skutečnosti bude reflektovat v dílčích analýzách a nabídne argumenty, které tyto podněty potvrdí nebo naopak vyvrátí.

⁴⁰ BRODY, cit. 39

⁴¹ The Last Duel: Matt Damon and Nicole Holofcener on Using the Rashomon Storytelling Device. In: *Youtube.com* [online]. 13.10.2021 [cit. 2023-01-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LVfvOB9uLrU&t=197s>

3. Analýza filmu *Poslední souboj*

3.1. Produkčně-historický kontext filmu

V následující kapitole se bude práce věnovat obecnému faktografickému přehledu k snímku *Poslední souboj*. Zaměřím se především na pozici filmu v kinematografii roku 2021 a v tvorbě režiséra Ridleyho Scotta. Tento úvod umožní jasnější identifikaci míry ozvláštnění *Posledního souboje*. Budou zde také identifikována politická témata, která bude možné v analýze zkoumat ve vztahu k významovým rovinám filmu.

3.1.1. Produkce

První fáze před-produkčního procesu započaly již v roce 2019. Film je inspirován knihou *The Last Duel: a True Story of Crime, Scandal, and Trial by Combat in Medieval France* od Erika Jagera z roku 2004. Jedná se o skutečný příběh popisující události vedoucí k poslednímu oficiálnímu soudu formou souboje na život a na smrt ve Francii 14. století. Kniha na rozdíl od filmu nevěnuje srovnatelný prostor postavě Marguerite. Čerpá především z historicky dochované literatury, ve které subjektivní pohled ženy detailně popisován není. Scénáristé tak dějovou linku Marguerite vytvořili a nekompletní příběh, omezený pouze na pohledy mužů, doplnili. K producentovi, scénáristovi a herci Mattu Damonovi se tato kniha dostala skrze produkční společnost *Pearl Street Films*, kterou vlastní s Benem Affleckem. Společně se rozhodli příběh této knihy adaptovat do filmu. Matt Damon a Ben Affleck v rámci tvorby scénáře oslovili i Nicole Holofcenerová. Zde je možné identifikovat paralelu s vyprávěním filmu, ve kterém sledujeme dva pohledy mužů a jeden pohled ženy. Scénáristé se ale vzájemně doplňovali a na každé kapitole pracovali společně. Nicole Holofcenerová zde sloužila nejen jako hlavní zastupitelka ženského hlasu a pohledu, ale podílela se i na mužských pohledech a jejich kapitolách. Režie se ujal Ridley Scott.⁴² Film vznikl v koprodukcí *Pearl Street Films*, *20th Century Studios*, *Scott Free Productions* a *TSG Entertainment*. Snímek měl premiéru na filmovém festivalu v Benátkách 10. září 2021, do kin byl uveden až 15. října 2021.

⁴² Detailnější náhled do jejich vzájemné spolupráce nabízí rozhovory vedené v rámci propagace filmu. Jako příklad může sloužit tento: Matt Damon & Ben Affleck Unpack 'The Last Duel' | Around the Table | Entertainment Weekly. In: *Youtube.com* [online]. 13.9.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=URL0bsePg2c>

Rozpočet filmu čítal 100 000 000 amerických dolarů. Dosáhl tržeb ve výši pouhých 30 080 000 amerických dolarů.⁴³

3.1.2. Tvorba Ridleyho Scotta

V kontextu tvorby režiséra Ridleyho Scotta se jedná o 26. celovečerní film. V roce 2021 byl do kin zároveň uveden další jím režirovaný film *House of Gucci*. Ten byl ve srovnání s *Posledním soubojem* mnohem úspěšnější. S rozpočtem 75 000 000 amerických dolarů se podařilo dosáhnout tržeb ve výši 147 500 000 amerických dolarů.⁴⁴ Z hlediska žánru je Ridley Scott známý primárně pro jeho sci-fi snímky, jako je *Blade Runner* nebo *Alien*.⁴⁵ V jeho filmografii je ale možné identifikovat i historická dramata a velkofilm. Mezi ty nejzásadnější patří například *Gladiator* (2000), *Robin Hood* (2010) nebo nadcházející *Napoleon* (2023). Jeho prvním celovečerním filmem bylo historické drama *The Duellists* (1977), jehož podobnost s *Posledním soubojem* byla již reflektována ve vyhodnocení literatury.

V kontextu finanční úspěšnosti kinematografie USA roku 2021 je *Poslední souboj* až na 64. místě. První místa obsazují především akční filmy se superhrdinskou tematikou. Na prvních pěti místech sestupně: *Spider-Man: No Way Home*, *Schang-Chi and the Legend of ten Ten Rings*, *Venom: Let There Be Carnage*, *Black Widow* a *F9: The Fast Saga*. Na prvních 50 místech se neobjevuje žádný film žánru historického dramatu.⁴⁶ Pro porovnání nabízím žebříček roku 2000, kdy byl do kin uveden film Ridleyho Scotta *Gladiator*. V něm se umístil na třetím místě.⁴⁷ V celosvětovém měřítku se v tržbách kin umístil *Poslední souboj* až na 95. místě.⁴⁸ V kontextu mainstreamové kinematografie se tak snímek *Poslední souboj* vymyká soudobým trendům a z hlediska popularity žánru v době uvedení se jedná o jistou míru ozvláštňení.

⁴³ The Last Duel (2021). In: The Numbers [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.the-numbers.com/movie/Last-Duel-The#tab=summary>

⁴⁴ House of Gucci (2021). In: The Numbers [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: [https://www.the-numbers.com/movie/House-of-Gucci-\(2021\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/House-of-Gucci-(2021)#tab=summary)

⁴⁵ Na základě těchto již kultovně známých snímků vznikla další filmová pokračování, jako je *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) nebo série filmů navazujících na původního *Vetřelce* -> *Vetřelci* (James Cameron, 1986) nebo *Vetřelec 3* (David Fincher, 1992).

⁴⁶ Domestic Box Office For 2021. In: Box Office Mojo: by IMDbPro [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/2021/>

⁴⁷ Domestic Box Office For 2000. In: Box Office Mojo: By IMDbPro [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/2000/>

⁴⁸ 2021 Worldwide Box Office. In: Box Office Mojo: By IMDb Pro [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2021/>

3.1.3. #MeToo

Ve filmu je možné identifikovat explicitní důraz na problematiku pozice žen v tehdejší společnosti a jejich potlačovaných práv. Neomezuje se pouze na obecnou kritiku zobrazované doby, ale i na rovinu hlasu žen v případech sexuálního násilí a zneužívání. Těmto tématům se blíže věnuje hnutí #MeToo. Jedná se o hnutí, které začalo být masově rozšířené v roce 2017.⁴⁹ Zaměřuje se na hlas žen v kontextu sexuálního násilí. Snaží se o dosažení důstojné pozice žen, které by měly mít možnost se bez obav takovým útokům bránit a veřejně o nich mluvit. Kniha *Screening #MeToo: Rape Culture in Hollywood* se blíže zabývá zastoupením těchto tendencí v historii kinematografie. v rámci žánru zde není zmíněno historické drama. Akcent je zde kladen například na špionážní filmy, thrillery a horory. Mezi výrazné snímky z tzv. éry #MeToo se řadí například filmy *The Assistant* (Kitty Green, 2019), *Athlete a* (Bonni Cohen, 2020) nebo *Bombshell* (Jay Roach, 2019).⁵⁰ Žánrově se tyto snímky dominantně pohybují v rovině sociálních dramát a thrillerů. Pojednávají primárně o postavení žen v současné společnosti. *Poslední souboj* je tak v kontextu filmů s jasnými znaky hnutí #MeToo ozvlášťujícím. V obecné rovině do nich zapadá, z hlediska žánru a zobrazované doby se ale jedná o vymezení se konvencím.

Tuto extra-textuální rovinu významu můžeme identifikovat v dějové linii věnující se Marguerite. Jedná se o dominantní tematickou součást filmu. Samotní autoři tuto rovinu prezentují jako zcela zásadní.⁵¹ Z tohoto důvodu je tedy možné zařadit toto čtení do implicitního významu. Jedná se o význam, který je vědomou součástí filmu a autoři jeho čtení aktivně zamýšleli. Nelze jej tedy zařadit do symptomatické úrovně.

3.2. Analýza narativu

Příběh je vyprávěn způsobem nelineárního vyprávění. Je rozdělen na tři kapitoly, kdy je každá z kapitol vyprávěna z pohledu jiné postavy. V ději se odehrává několik událostí, při kterých se příběhy postav setkávají a jsou opakovány. Pokaždé z jiného úhlu pohledu.

⁴⁹ Detailně o vzniku tohoto hnutí pojednává např. kniha: FUNNELL, Lisa a Ralph BELIVEAU, ed. *Screening #MeToo: Rape Culture in Hollywood*. State University of New York Press, 2022. ISBN 9781438487618.

⁵⁰ KITCHEN, Hal. THE FILMS OF THE #METOO ERA. In: *Filmobsessive.com* [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/documentaries/the-films-of-the-metoo-era/>

⁵¹ 'With Adam Driver There Was a Respect': Jodie Comer On Filming *The Last Duel*. In: *Youtube.com* [online]. 14.10.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=I9W_ef8GIHs

V následující části textu nabízím rámcové shrnutí příběhu z chronologického a lineárního pohledu, tedy z pohledu fabule. Analýza se bude dále soustředit na narativní postupy, které bude zkoumat neoformalistickým přístupem k analýze filmu a využije k ní terminologii a typologii představenou Davidem Bordwellem a Charlesem Bergem, která umožňuje detailní identifikaci znaků vyprávěcích modů a typů.

3.2.1. Shrnutí děje

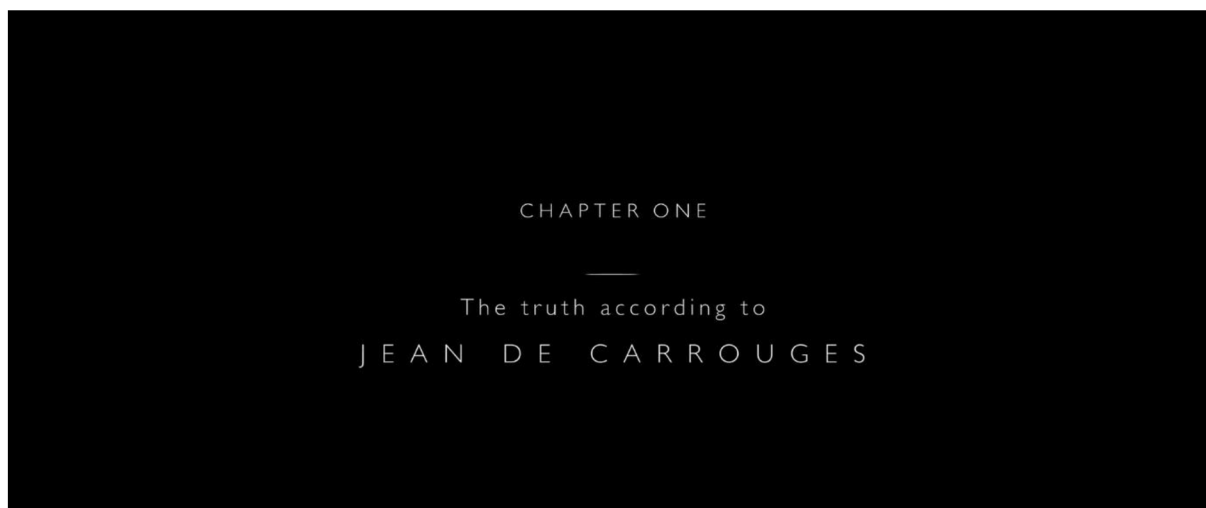
Příběh pojednává o dvou panoších ve středověké Francii 14. století. Jean de Carrouges (Matt Damon) a Jacques Le Gris (Adam Driver) se stali přáteli ve stoleté válce. V roce 1370 společně bojovali v bitvě u Limoges. Po ukončení tažení a návratu domů mezi nimi ale postupně vznikají spory. Carrouges je negramotný a paličatý, stává se žoldákem a pro obživu se účastní bojových tažení. Le Gris se mezitím dostává do pozice blízkého přítele hraběte Pierra. Ten mu svěruje nápravu špatné finanční situace panství. Le Gris se u Pierra osvědčil jako chytrý, vzdělaný a věrný přítel, který koná v jeho zájmu. Carrouges se na svých taženích seznamuje s Marguerite (Jodie Comerová). Bere si ji za ženu a je mu přislíbeno, že součástí věna bude i hodnotný pozemek s pevností. Otec Marguerite je zadlužený, Le Gris tento dluh vymáhá násilím v podobě zabavení právě tohoto pozemku. Hrabě Pierre tento pozemek věnuje Le Grisemu za jeho věrné služby. Carrouges se tímto cítí zrazen a nárokuje si tento majetek zpět. Zároveň mu umírá otec a kvůli rozporům a provokaci vyššího dvora, hraběte i samotného krále se Carrouges dostává do pozice směšného žalobníka, který si dle názoru dvora nárokuje něco, co mu nepatří. V rámci udobření se mají Le Gris s Carrougesem setkat na oslavě. Před ní Le Griseho hrabě Pierre zároveň informuje o Carrougesovo nedávném sňatku s Lady Marguerite, kterou popisuje jako pohlednou a vzdělanou. Na samotné oslavě se tedy poprvé setkávají a Le Gris se do ní zamiluje. Carrouges se vydává na další vojenské tažení, tentokrát do Skotska. Je pasován na rytíře. Brzy po návratu odjíždí do Paříže pro peněžní odměnu a na panství tak zůstává Marguerite, služebnictvo a tchyně. Ta však náhle porušuje Carrougesův příkaz zůstat pospolu a odjíždí se služebnictvem do města. Marguerite tak zůstává na panství sama. Tuto skutečnost se dozvídá Le Gris a rozhodne se Marguerite navštívit. Pomocí lsti vniká na panství. Bezprostředně jí vyznává lásku, kterou ona neopětuje, pronásleduje ji až do ložnice, znásilní ji a odchází. Po návratu Carrougese z Paříže mu Marguerite vše oznámí a usiluje o potrestání Le Grise. Projednávání události eskaluje a dostává se až ke králi, po kterém Carrouges sám žádá souboj na život a na smrt. Domnívá se, že standardním soudním procesem by neuspěl, jelikož rozsudek by byl v rukou hraběte Pierra, blízkého přítele Le Grise.

Marguerite otěhotní a těsně před soubojem porodí syna. V prosinci roku 1386 se odehrává samotný souboj, ve kterém Carrouges Le Grise zabije a tím soud vyhrává. Epilog zobrazuje šťastnou Marguerite se synem v zahradách panství v následujícím létě roku 1387. V závěrečném titulku se pak dozvídáme, že Carrouges zemřel o pár let později ve válce. Marguerite spokojeně žila dalších třicet let a nikdy se znovu nevdala.

3.2.2. Vlastnosti narace

Snímek *Poslední souboj* používá specifické strategie dávkování informací a formování divácké interpretace. Zásadní je informovanost, vědomí sebe sama a komunikativnost. V následující části textu tyto skutečnosti popíšu a demonstruji na nich komplikovanost formy *Posledního souboje*.

V úvodní sekvenci, ve které se nacházíme na bojišti v prosinci roku 1386, jsou nám v hierarchii informovanosti postavy nadřazené. V pozici diváka zatím nemáme žádná explicitní vodítka, podle kterých bychom mohli určit, co přesně a z jakého důvodu se ve scénách odehrává. Zobrazovaným skutečností ale přisuzujeme autenticitu a uvěřitelnost, protože před začátkem úvodní sekvence bylo v rámci titulku („Based on true events“) zmíněno, že je příběh založen na pravdivých událostech. Jedná se o první náznak vědomí sebe sama, kdy k nám film skrze titulek promlouvá. Po konci této sekvence, v úvodním titulku první kapitoly, je tato důvěryhodnost příběhu zásadně narušena. Z části titulku („The truth according to“) divák usuzuje, že se nebude jednat o důvěryhodné převyprávění událostí a hned v úvodu tak film vzbuzuje očekávání, že bude v průběhu filmu obeznámen i s dalšími verzemi tohoto příběhu (obr. 1). V následujícím titulku, který zasazuje úvod kapitoly do časového a prostorového kontextu, je nám zároveň komunikováno, že se nacházíme v čase o 16 let dříve (obr. 2). Usuzujeme tedy, že se bude jednat o retrospektivní vyprávění, které nám objasní stříhem odložený vývoj souboje.



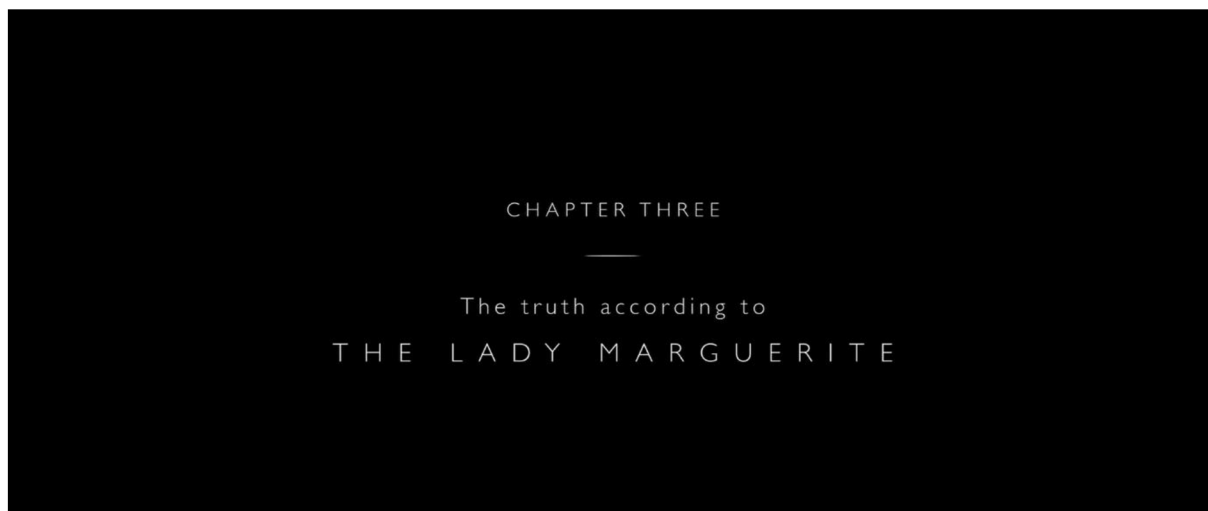
Obr. 1



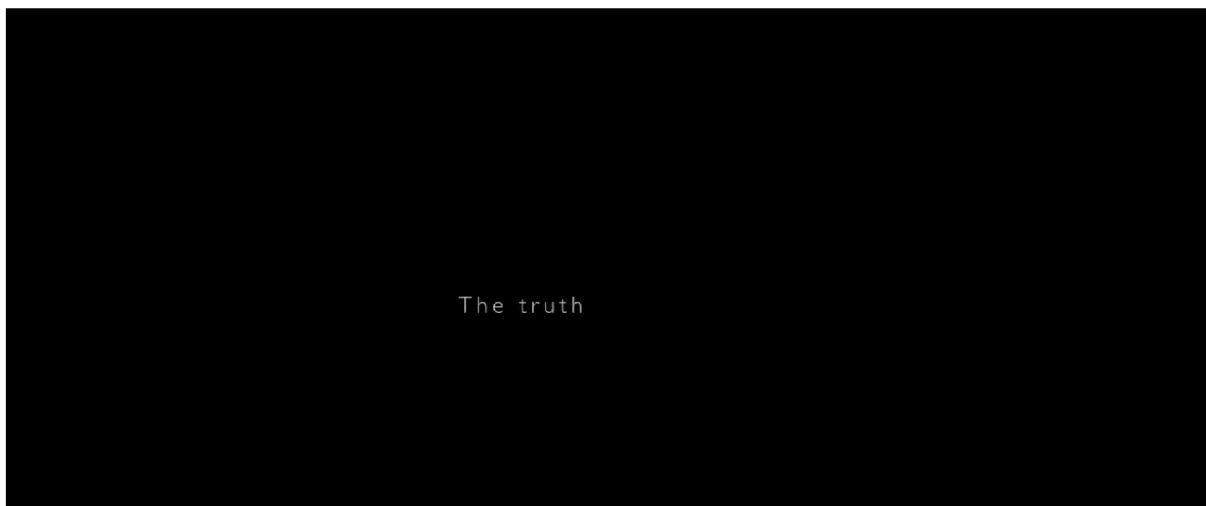
Obr. 2

V následném vývoji syžetu jsme v hierarchii vědění na stejné nebo nižší úrovni s postavou Jeana de Carrougese. Po většinu času jsou nám informace odhalovány ve stejný moment jako Carrougesovi, např. sdělení lady Marguerite, že byla znásilněna. Vyskytují se zde ale i výjimky, kdy dochází k mezerám a odkladům. To lze identifikovat např. v rozhovoru Carrougese s Le Grisem na projížďce po pozemku. Carrouges už v tento moment ví, že byl pozemek přidělen Le Grisemu a ne jemu, my se to ale skrze jejich dialog dozvídáme až v tento moment. K podobnému odkladu dochází při Carrougesově návštěvě slavnostní události, na které je Le Gris jmenován kapitánem. Těsně před proslovem je scéna odložena stříhem a její vývoj je nám exponován v dialogu Carrougese s Marguerite. Na krátký moment je tak Carrouges v hierarchii vědění opět nadřazený. Zároveň to podporuje nízkou míru spolehlivosti vyprávění. Subjektivní převyprávění v divákovi vyvolává značné pochybnosti o důvěryhodnosti exponovaných informací.

V kontextu celého syžetu filmu se nabízí jednotlivé kapitoly označit za retrospektivní vyprávění. Samostatně jsou ale kapitoly vyprávěny chronologicky. Tedy kapitola první nabízí chronologický vývoj událostí z pohledu Carrougese od roku 1370 po rok 1386. Kapitola druhá nabízí stejný časový rámec, ale věnuje se tomuto vývoji ze zcela jiného úhlu pohledu, který divákovi objasňuje širší kontext. Ten je v první kapitole odkládán a mezery, které se touto strategií vytváří jsou tedy postupně vyplňovány. Tento širší kontext nemá jen funkci doplnění mezer a objasnění omezených informací. Zároveň zde slouží jako narušení divácké interpretace celkového vývoje událostí v ději. Nový úhel pohledu totiž nabízí jiné vykreslení postav a odlišný kontext, ve kterém k situacím došlo. Jejich interpretaci zásadně ovlivňuje. V diváckém zážitku se ale nejedná o nečekané překvapení. Skrze naznačení, že je první kapitola pouze výklad pravdy, tento moment divák očekává. Ke kompletnímu narušení diváckých očekávání a interpretací by došlo, pokud by byla kapitola nazvána jednoduše jako „kapitola první“. K tomuto narušení interpretace dochází i v kapitole třetí. Pro tuto kapitolu je zcela zásadní, že při zobrazení jejího názvu „The truth according to Lady Margueritte“ zůstává při fade-outu část „The truth“ v obraze déle (obr. 3 a 4). Film tak divákovi narušuje předem stanovená očekávání o nespolehlivosti vyprávění. Poslední verze příběhu je za pomoci titulku předkládána jako ta pravdivá, ta správná. Divák se tedy od začátku třetí kapitoly oprostuje od předpokladu, že zobrazované události nejsou autentické a děj nově vnímá jako zcela pravdivý.



Obr. 3



Obr. 4

Narušení interpretací třetí kapitoly tak zde obsahuje dvě úrovně: a) opětovné vykreslení příběhu ze zcela jiného úhlu pohledu, který narušuje již dané charakteristiky postav a kontext b) narušení v podobě nové interpretace dále prezentovaných událostí jako pravdivých. v závěru třetí kapitoly zároveň dochází k vyplnění mezery, která nastala odkladem soubojové scény úvodní sekvence. Ta je ve třetí kapitole v plné délce doplněna. Film tak pracuje s výraznou manipulací divácké interpretace, která vede k zvýšené divácké aktivitě a pozornosti. Užívání hermeneutických linií, které nabourávají předem stanovené skutečnosti a výrazně mění diváckou interpretaci, ve třetí kapitole nahrazují linie proarietické, které s divákem explicitně komunikují a touto omezeností a volností se již ve srovnatelné míře neprojeví. V průběhu filmu se percepce zásadně mění. Vyprávění osciluje na spektru od nespolehlivého a omezeného k vysoce komunikativnímu, a to v podobě postupného zužování volnosti v interpretacích.

3.3. Postavy

Rozdíly mezi výpověďmi je možné identifikovat primárně v oblasti vykreslení postav. Nedochozí zde k zásadním změnám v samotné akci nebo výsledcích jednotlivých situací. Děj ve všech třech případech směřuje do stejného bodu – souboj – a na jeho podobu nemají rozdíly v kontextu zásadní vliv. V následující části textu se budu v práci zabývat identifikováním prostředků, které formují charakteristiku postav. Využiji k tomu neoformalistický přístup, který vnímá filmové postavy jako kolekci tzv. sémů – tedy jednotlivých prostředků. V první části nabízím rozbor postavy Jeana de Carrougese, na základě kterého bude možné identifikovat dominantu v rozdílech mezi jednotlivými výpověďmi a princip ozvláštňující spočívající v drasticky se měnící charakteristice jedné postavy v rámci děje. V druhé části budou

analyzovány funkce a motivace postav v ději. Akcent zde bude kladen na postavu Marguerite, kterou tomto kontextu vnímám jako dominantní.

3.3.1. Jean de Carrouges

Kapitola první je vyprávěna z pohledu této postavy. V ní je Carrouges vykreslen jako statečný a čestný bojovník, jemuž záleží na manželce, pro kterou vše dělá a jejíž čest se rozhoduje za každou cenu bránit. Tato charakteristika vychází především z dialogu či monologu, ve kterém Carrouges odůvodňuje své plánované akce. V úvodní scéně první kapitoly, v bitvě o Limoges, se Carrouges hrdinně vydává do bitvy, aby zachránil vesničany se slovy „Nemůžeme je tam nechat“ a „Za krále“. Tato volba slov ho vykresluje jako postavu, která koná v zájmu lidu a krále. V bitvě zároveň zachraňuje Le Grise, který padá z koně a je tak vykreslen jako schopnější bojovník, který brání přítele. V rozhovoru s Marguerite, ve kterém se baví o části věna, která nakonec připadla Le Grise, je opět skrze dialog prezentováno, jak Carrougesovi na manželce záleží. Snahu o zpětné získání věna a nahlášení případu samotnému králi zde sděluje v kontextu uspokojení zájmu Marguerite, která vzpomíná na dětství strávené na onom pozemku s pevností. Po další eskalaci sporu je Carrouges tím, kdo se rozhoduje na oslavu vyrazit za účelem urovnání vztahů. Na samotném setkání pak sám podává Le Grise ruku a říká „Nechť mezi služebníky krále není již zlé vůle“. Je možné zde tedy identifikovat jasnou snahu Carrougese dále neeskalovat a naopak urovnávat vzniklé spory. Dalším zásadním momentem je návrat Carrougese z Paříže, po kterém mu Marguerite říká o znásilnění. Carrouges ji utěšuje a na její žádost uklidňujícím tónem odpovídá, že ji bude bránit a že zařídí, aby Le Gris za svůj čin pykal. Jean de Carrouges je tak v této kapitole vykreslován jako čestný bojovník, se kterým je nespravedlivě zacházeno a je ubližováno i jeho ženě, což nemůže nechat být. Koná tak v zájmu spravedlnosti a obrany manželky. Motivací takto specifického pozitivního vykreslení postavy je zároveň umocnění následného narušení interpretací ve výkladu této postavy z pohledu Le Grise, tedy druhé kapitoly.

V ní je Carrouges vykreslen v mnohem negativnější podobě. Hned v úvodní scéně bitvy u Limoges můžeme identifikovat zásadní rozdíly. Le Gris Carrougese varuje, že se jedná o léčku a že mají rozkazy do bitvy nevyjíždět. Carrouges ale do bitvy i přes to vyráží se slovy „K čertu s rozkazy“. V bitvě z koně upadne a Le Gris je nucen ho zachránit. Role jsou zde prohozeny a Carrouges nepůsobí tak schopně, jako v jeho výkladu pravdy. Primárně v dialogích mezi Pierrem a Le Grise se pak dozvídáme, že je Carrouges u dvora vnímán jako impulzivní a hloupý. To následně dokazuje např. jeho afektovaný a vysoce emocionální proslov na

slavnostech jmenování kapitána nebo při odvolání o průběhu tažení ve Skotsku, na kterém si u Le Grise vyžaduje respekt a správné oslovení „sire“. Při jejich opětovném setkání na oslavě je přesně naopak Le Gris mužem, který na setkání vyřáží za účelem urovnání vztahů a jejich dialog je v této scéně s ohledem na přechozí kapitolu vyměněn. V dialogu Pierra a Le Grise je zároveň Carrouges vykreslen jako zcela nevhodný partner pro Marguerite, která se ve vztahu s ním musí trápit a nudit. Marguerite je popisována jako vzdělaná a gramotná žena, Carrouges naopak jako negramotný a hloupý.

Ve třetí kapitole se charakteristika postavy opět mění. Nevěnuje se vztahu Carrougese a Le Grise, ale je zaměřená na vztah Carrougese k Marguerite. Zde již není vykreslen jako starostlivý manžel, který koná pro dobro své ženy, ale jako sobecký muž, konající jen v zájmu zachování své vlastní pověsti a cti. Explicitně ho s tímto konfrontuje Marguerite po jednání soudu: „Ty riskuješ můj život, aby sis v bitce zachránil svoji hrdost“. Identifikovat tyto charakteristiky je ale možné skrze celou kapitolu. Již v úvodní scéně kapitoly je v rámci dialogu a hereckého projevu prezentován postoj k Marguerite jako nástroji pro získání majetku v podobě věna a dědice. Na narušení dohody o věnu reaguje Carrouges zvýšením hlasu a jasným prezentováním vzteku. Až po ujištění otcem, že bude Marguerite schopna alespoň zplodit dědice, se v obřadu pokračuje. Ve výpovědi Marguerite se již nenachází scény, ve kterých by Carrouges vykazoval známky konání pro její osobní dobro. Když Marguerite oznamuje Carrougesovi, že ji Le Gris znásilnil, déle a důrazněji pochybuje o její upřímnosti. Zároveň říká „Může mi ten člověk činit jinak než zle?!“. To vykresluje Carrougese jako sobce, který znásilnění manželky vnímá jako poškození jeho osoby a cti, ne samotné manželky.

Jean de Carrouges je tak ve všech třech kapitolách vykreslen odlišně a jeho charakteristika se v průběhu děje mění. Pozitivní vyznění má tato postava pouze v jeho vlastní verzi příběhu. V kapitole druhé je akcent kladen na vyličení Carrougese jako negramotného, impulzivního, závistivého a ublíženého muže. V kapitole třetí se jeho charakteristika koncentruje na vyjádření sobeckosti a vnímání své ženy jako majetku. Ve všech třech kapitolách jsou dominantním prostředkem dialogy a monology, spojené s hereckým projevem, které celkovou charakteristiku budují a jednotlivé varianty odlišují. K této nesrovnalosti charakteristiky postav dochází v případě Jeana de Carrougese, Jacquese Le Grise i Lady Marguerite. Tato proměnlivost charakteristiky postav zde slouží jako zásadní ozvláštňující prvek. V divákovi tyto změny mohou způsobit pochyby o výkladu celého příběhu a mohou ho navádět k zvýšené divácké aktivitě, která spočívá v porovnávání výpovědí a soustředěnosti na

veškeré detaily. Ty jsou ve většině případů obsaženy v dialogu a mohou být minimalistického charakteru, lišit se například v pouhém tónu sdělení. Měnící se vykreslení postav tak může také vybízet i k opakovanému sledování filmu a snaze o identifikaci jednotlivých vodítek.

3.3.2. Motivace a funkce postav

Postavu Marguerite v této práci vyhodnocuji jako dominantní motivační prostředek v ději, konání postav a stylu. V první kapitole je veškeré Carrougesovo konání v rámci dialogu ospravedlněné snahou o zachování její důstojnosti a spokojenosti. K přidělení pozemku Le Grisemu se Carrouges u krále odvolává, aby Marguerite navrátil odcizené rodinné pozemky, na které má bohaté vzpomínky z dětství. Do válek vyrazí s odůvodněním dostatečného finančního zaopatření Lady Marguerite. K závěrečnému souboji Carrouges Le Grise vyzve dle jeho verze příběhu za účelem očištění jejího jména a pomsty za jeho odporný čin, který na Marguerite spáchal. V pravdivé verzi příběhu, z pohledu Marguerite, se sice mění charakteristika Carrougese, stále ale koná na základě motivací, jež v něm vzbuzuje právě Marguerite. Snaží se sobecky očistit své jméno a zachovat si vlastní důstojnost. Stále ale jedná na základě informací, které mu poskytla Marguerite. Carrougese s Le Grisem pak zastupují funkci hlavních hybatelů děje, kteří na základě motivací ze strany Marguerite podstupují konkrétní kroky a posunují děj vpřed fyzickou akcí. Le Gris v jeho verzi příběhu částečně ospravedlňuje své zamilování do Marguerite a jejich následný styk i jejím zájmem, který z ní cítil. Příkládá jí tak společnou vinu na vývoji událostí a ona jeho konání tedy částečně motivuje.

Postava Marguerite také nejvýrazněji motivuje provázání mezi syžetem a stylem filmu. Jako názorný příklad zde prezentuji scénu znásilnění Marguerite Le Grisem. Ve třetí kapitole postava Marguerite svým silným emocionálním prožitkem motivuje způsob snímání této scény (obr. 5 a 6). Pro účely explicitnějšího zdůraznění je Marguerite snímána v detailu, kdy jasně vidíme její obličej a tak i její pláč. Zvukovou stopu nedoplňuje žádná hudba a je zde kladen důraz na sílu nářku Marguerite. Postava Marguerite zde tak motivuje specifickou vizuální kompozici, rámování a velikost záběru i zvukovou složku, která se skládá pouze z diegetického zvuku zobrazované scény. Sám režisér Ridley Scott v rozhovorech mluví o stylistické rovině filmu jako o záměrně upozaděné. To za účelem umocnění realistického a autentického zobrazení pravdy, která by mohla být uměleckým a stylizovaným zpracováním upozaděna.⁵²

⁵² Ridley Scott Curses Out Interviewer Over His Comments on The Last Duel. In: *Youtube.com* [online]. 6.12.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8omrMMD4CMs>

Toto stylizované snímání má vždy jasnou narativní motivaci a divákovi přibližuje emoce Marguerite.⁵³ Stylistické zpracování tohoto filmu skutečně není dominantní. Je zde důrazné pouze v kontextu zobrazení emocí a pocitů Marguerite. Naopak v kapitole, která vypráví pohled postavy Le Grise, je scéna snímána odlišně (obr. 7 a 8). Výraz Marguerite ani její nářek zde není dominantní, její obličej není vůbec snímán. Sledujeme ji z úhlu, který simuluje Le Griseho pohled (obr. 8). Nejedná se ale o plnohodnotný POV⁵⁴ záběr. Snímání scény z tohoto úhlu zde má narativní funkci, která odkazuje na Le Griseho nevědomost o ohavnosti jeho činu. Obličej Marguerite a její nářek zde není zobrazen, protože ho Le Gris vůbec nevnímal a celou událost si interpretoval zcela odlišně. Provázanost syžetu a stylu tak má v těchto scénách významnou narativní funkci a styl nemá uměleckou motivaci, která by zacházela do parametrického vyprávění.



Obr. 5

⁵³ Dále v textu se k tomuto vracím v kontextu typu vyprávění, které spočívá v zobrazení subjektivního prožitku postav.

⁵⁴ POV – zkratka pro anglický výraz Point of View – také nazýván jako hlediskový záběr simulující např. pohled konkrétní postavy



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8

3.4. Výstavba narativu

V následující části se zaměřím na identifikaci znaků jednotlivých typů vyprávění. Hlavním východiskem bude rozdělení modů narace Davida Bordwella a typologie alternativních vyprávění Charlese Ramiréze Berga.

Poslední souboj se vyznačuje použitím několika znaků různých modů. Vymezuje se konvencím klasického modu využitím nelineárního způsobu vyprávění, které používá strategii komplikované formy. Ta spočívá v relativizaci výpovědní hodnoty jednotlivých kapitol a v častém odkládání informací, kterými vznikají různě rozsáhlé mezery. Ty jsou ale postupně doplňovány. Odehrané skutečnosti jsou zobrazovány ze subjektivních pohledů třech hlavních postav. Některé scény tak vidíme vícekrát. Film ale pracuje především se strategií spočívající ve zpětném doplňování dříve neznámého kontextu, který je prezentován samostatně stojícími částmi. Ty opakovány nejsou. V opakovaných scénách, jako je například setkání Carrougese, Le Grise a Marguerite je možné identifikovat rozdíly primárně v dialogu postav. Tyto znaky odpovídají uměleckému modu narace.

Toto vymezení ale nabourává poslední kapitola, která je prezentována jako pravdivá verze událostí. Z filmu se tak vytrácí jeden ze základních znaků umělecké narace – relativita pravdy a volnost v interpretacích. Ve filmu se tak v tento moment zároveň vymezuje explicitní protagonistka v podobě postavy Marguerite. Třetí kapitola vede k závěrečnému vyvrcholení, kdy Carrouges poráží Le Grise a zabíjí ho. V kontextu pravidel světa filmu, v rovině referenčního a explicitního významu se jedná o druhé potvrzení pravdivosti této verze příběhu. Ve filmu je několikrát opakována tematika vlivu Boha, který nedopustí aby lež prohrála a pravda tak musí jednoznačně zvítězit.

Je zde možné identifikovat celkem trojnásobné potvrzení pravdivosti poslední varianty příběhu. v samotném úvodu film skrze titulek („Based on true events“) sděluje, že se jedná o příběh založený na pravdivých událostech. v rovině stylu se toto pak opakuje v titulku třetí kapitoly, kdy je spojení „the truth“ – pravda – v obraze déle než zbytek názvu kapitoly. Třetím potvrzením jsou stanovená pravidla světa filmu, ve kterém pravda vždy vítězí. Třetí kapitolou explicitně vymezená protagonistka v podobě postavy Marguerite dosahuje všech svých cílů. Očistila své jméno, její manžel souboj přežil a ona nebyla upálena, narodilo se jí dítě. Závěrečný úspěch protagonistky a dosažení stanovených cílů lze identifikovat jako znak Bordwellova klasického modu narace.

Představme si spektrum, na jehož jednom konci je klasická narace a na druhém umělecká. Poslední souboj v průběhu děje přechází z umělecké ke klasické naraci. Divák postupně ztrácí volnost v interpretaci až do bodu, kdy je jasně vymezená pravdivá verze příběhu, protagonistka a dochází k uzavřenému konci. Ten neotevřít široké možnosti pro subjektivní interpretace. Jedinou nevyjasněnou a explicitně nekomunikovanou informací zůstává otec dítěte. Dle rozdělení modů narace Bordwella se jako nejrelevantnější závěr jeví tento snímek řadit do klasické narace, která pro ozvláštnění a částečné vymezení se konvencím užívá prvky narace umělecké. Nelze jej ale označit za jednoznačného zástupce uměleckého modu.

Při aplikaci typologie Charlese Berga se opět nabízí identifikovat ve filmu *Poslední souboj* znaky několika typů vyprávění.

Prvním je „Příběh vyprávěný pozpátku“. Tento typ syžetu se vyznačuje expozicí závěrečné části příběhu v samotném úvodu filmu. Syžet pak postupně odhaluje, jak postavy do konkrétního bodu došly. Cílem syžetu se pak stává odkrýt kauzalitu, za které k vyvrcholení příběhu došlo. Kauzalita je zásadní pro chronologické i retrospektivní vyprávění. V chronologickém se jedná o snahu dojít k závěru filmu, u retrospektivního k rozkrytí jeho příčiny.⁵⁵ Základní znak tohoto typu je možné identifikovat v úvodní sekvenci filmu. V celé její délce se jedná o syžetové zobrazení části příběhu, která ve fabuli patří až na samotný závěr. Při sledování tak nastává typický divácký zážitek, který Berg přisuzuje právě tomuto typu. Tedy divácká aktivita v podobě snahy o vytvoření hypotéz a postupné retrospektivní rekonstrukce událostí, které k samotnému závěru vedly. Divák se tak v průběhu filmu snaží dopátrat odpovědí na otázky typu: Jak došlo k tak extrémní gradaci sporu těchto rytířů? Co vedlo rytíře k souboji na život a na smrt?

Dalším zastoupeným typem je „Příběh vyprávěný z vnitřní perspektivy postavy“. Do znaků tohoto způsobu vyprávění se řadí zdůraznění subjektivního vnímání konkrétní postavy. Ve filmech užívajících tohoto způsobu se často setkáváme s úzkým propojením syžetu a filmového stylu, který může tuto subjektivitu významně podpořit. V explicitní úrovni se může jednat o využití subjektivní kamery a speciálních efektů. Ve více abstraktních a metaforických případech o stavění postav před obrovské stavby pro zdůraznění pocitu minimální důležitosti.⁵⁶

⁵⁵ BERG, cit. 30 s. 27–30

⁵⁶ BERG, cit. 30 s. 44–47

Znaky tohoto typu je možné identifikovat v rozhovoru matky Carrougese a Lady Marguerite, který se odehrává těsně po jejím znásilnění. Subjektivní prožitek postavy je zde prezentován skrze vizuální a zvukové ozvláštnění jinak stabilní a umírněné filmové formy. Postava Marguerite je zde snímána v detailu. Rámování doprovází postupně gradující hudební tón, který v kombinaci s postupným tlumením hlasu matky Carrougese a gradující ozvěnou, simuluje těžkost a sílu emocí lady Marguerite. Znaky tohoto typu vyprávění je dále možné identifikovat v již zmíněné scéně znásilnění Marguerite, kdy je postavou motivováno specifické snímání, které vede k zobrazení subjektivního prožitku (obr. 5 a 6).

Dalším typem je tzv. „Příběh s několika osobnostmi protagonistů“. Tento typ syžetu se vyznačuje existencí několika verzí osobnosti stejné postavy. Berg předkládá, že tyto paralelní osobnosti postav mohou existovat ve stejném časoprostoru, jiném místě a čase nebo v jiné realitě. Může se jednat například o rozdvojení osobnosti v jednom konkrétním bodě.⁵⁷ Tento typ je zde možné identifikovat v již reflektované proměnlivosti charakteru postav mezi jednotlivými kapitolami. Primárně postava Jeana de Carrougese a Jacquese Le Grise prochází výraznou změnou v každé verzi příběhu.

Jako nejzastoupenější typy alternativních narativů podle typologie Charlese Berga se zde nabízí identifikovat: a) příběh založený na opakované události – jedna akce viděna z perspektivy několika postav b) paprskový příběh – příběhová linie několika postav se setkává v jednom čase a místě. Berg se v kontextu příběhu založeného na opakované události odkazuje ke klasické naraci, ve které se konkrétní události ve většině případů exponují z pohledu jedné konkrétní postavy. Za průkopníka tohoto alternativního typu vyprávění Berg označuje film *Citizen Kane*. Odkazuje se na opakování scén, které nejsou ale opakovány nikdy v plné délce, pouze v částech. Nebo se jedná o převyprávění stejné části příběhu jinými postavami, které obsahují znatelné změny. Za zcela zásadní film Berg označuje *Rašómon*. „Akira Kurosawa použil ve struktuře *Rašómonu* obě techniky, kompilaci několika pohledů – některé částečné, některé opakující zásadní momenty, některé vložené do svědecké výpovědi – o banditově smrtelném setkání s mužem a jeho paní v přírodě. Stanovil příběh s opakující se událostí pro argumentování, že když jsou události interpretovány subjektivně, pravda se vytrácí.“⁵⁸ Problematika pravdy a absence jednoznačně správné interpretace je pro filmy s tímto typem

⁵⁷ BERG, cit. 30 s. 19–24

⁵⁸ BERG, cit. 30 s. 34

vyprávění zásadní. Berg dále uvádí příklad filmu *Elephant* (Gus Van Sant, 2003). V něm se setká několik postav a dějových linek. Každá z postav si ale konané násilí ve škole interpretuje subjektivním způsobem a neexistuje jasná interpretace, která se jeví jako správná/pravdivá. Tato relativita a mnohoznačnost je pro filmy zobrazující jednu událost z několika pohledů podle Berga typická a definuje je.⁵⁹ V kapitole věnované shrnutí syžetu a výstavbě narativu již byly nastíněny konkrétní situace, které v ději sledujeme několikrát. Typologie Charlese Berga ale pro jednoznačné zařazení do tohoto typu vyžaduje opakovaně sledovanou událost jakožto středobod celého příběhu. K tomu ale v *Posledním souboji* nedochází.

Jako relevantnější se jeví zařazení do „paprskového příběhu“. Berg upozorňuje, že paprskový narativ má s předchozím typem mnoho společných znaků a jedná se v podstatě o jeho druhou variantu. Rozdíl mezi těmito dvěma typy je v charakteristice opakované události. V paprskovém narativu se jedná o středobod celého příběhu, ze kterého se jeho zbytek odvíjí nebo do kterého celý příběh směřuje. Typicky se jedná o sledování postav před a po kolizi v tomto středobodu. Znatelným hybatelem děje v těchto syžetech může být sebemenší detail, na který se ale ve filmech tohoto typu klade explicitní důraz. Je typický výskyt náhod a skládání osudných momentů, které vedou do středobodu. Tyto náhodné vlivy se vymezují klasické naraci ve smyslu zavržení kauzality vědomých rozhodnutí postav.⁶⁰ Za dva nejzásadnější středobody *Posledního souboje*, ve kterých se setkávají všechny postavy, se nabízí označit jednání soudu na začátku roku 1386 a dominantně pak samotný souboj v prosinci 1386. Berg ale hovoří o častém motivu náhody, který se v těchto filmech objevuje. Postavy se tak ve filmech tohoto typu do středobodu dostávají na základě neovlivnitelné náhody. Do středobodu se ale postavy v *Posledním souboji* dostaly na základě jasné kauzality a o náhodu se nejednalo.

Poslední souboj třetí kapitolou spadá dominantně ke klasické naraci. Cílem této práce ale není film kategoricky zařadit k jednomu modu/typu. Uzavřeným koncem, jasným vymezením protagonistky a malým prostorem v subjektivních interpretacích odpovídá naraci klasické, která ale bohatě využívá v průběhu filmu prvky uměleckých a alternativních syžetových skladeb. V *Posledním souboji* jsem tedy identifikoval proměňující se narativní výstavbu, která využívá znaky několika typů klasické i umělecké a alternativní narace.

⁵⁹ BERG, cit. 30 s. 33–37

⁶⁰ BERG, cit. 30 s. 39–41

3.5. Poslední souboj a Rašómon

Jak bylo již naznačeno ve vyhodnocení literatury, *Poslední souboj* je často připodobňovaným filmem k *Rašómonu* od Akiry Kurosawy z roku 1950. Mezi těmito dvěma filmy jsou jasné podobnosti v rovině způsobu vyprávění, ale i v rovině zobrazovaných témat. Následující kapitola se pokusí podobnosti a rozdíly těchto filmů podrobněji identifikovat.

Rašómon je často reflektovaným filmem v odborné literatuře. Odkazují se na něj mnozí filmoví teoretici a řadí se k nejzásadnějším filmům v historii kinematografie. David Bordwell ve své knize *Naration in the Fiction Film* zmiňuje *Rašómon* v kontextu komunikativnosti a (ne)spolehlivosti vyprávění. *Rašómón* zde slouží jako příklad vyprávění, ve kterém dochází sice k vysoké míře komunikace, ale nízké spolehlivosti. Přisuzuje to faktu, že *Rašómón* skrze expozici explicitně komunikuje, jak jsou jednotlivé výpovědi účastníků soudu vzájemně neshodné. Jako diváci tak na základě této informace již při sledování vnímáme události jako určité hypotézy a možné výmysly.⁶¹ K identifikaci této nespolehlivosti ale může docházet až později a můžeme ji tak odkrývat až při zpětném pohledu. Zde je možné identifikovat první rozdíl *Rašómonu* a *Posledního souboje*. *Rašómon* nespolehlivost výpovědí odkrývá postupně v průběhu děje. *Poslední souboj* ale skrze titulky úvodní kapitoly naznačuje tuto nespolehlivost hned na začátku a divákova interpretace je tak ovlivněna a formována od samotného úvodu. Bordwell se v této knize k *Rašómonu* vrací v kapitole „Art Cinema Naration“. Zde film slouží jako typický příklad popisovaných znaků umělecké narace. Jedním z nich je dominantní konvence uměleckého filmu, ve které dochází k shluku syžetu na jednu situaci, jejíž předcházející děj je odhalován na základě převyprávění nebo uzákonění.⁶² V *Posledním souboji* ale k tomuto shluku syžetu na jednu situaci v plné míře nedochází. Některé situace skutečně opakovaně zobrazovány jsou, nelze je ale označit za dominantní. Vyprávění *Posledního souboje* se mnohem více přiklání ke klasické naraci, která místy využívá prvky těch alternativních, například právě toto opakované sledování jedné události. Nejedná se ale o středobod příběhu. Dále Bordwell v kapitole „Art Cinema Naration“ *Rašómon* reflektuje v kontextu dalšího typického znaku umělecké narace – relativity pravdy. V *Rašómonu* se tento znak projevuje nejasností ve výpovědích postav, které mohou být zároveň objektivním výkladem pravdy nebo mohou být ovlivněny subjektivními potřebami postav. V závěru

⁶¹ BORDWELL, cit. 22 s. 60

⁶² BORDWELL, cit. 22 s. 208

kapitoly o uměleckém typu narace Bordwell udává *Rašómon* jako příklad filmu, který byl historicky významný pro velký rozsah užívání nových strategií, jako byla subjektivita, otevřené konce, nahodilá setkání atd.⁶³ Bordwell tak popisuje *Rašómon* jako typického zástupce umělecké narace, jednoho ze čtyř typů jeho základního dělení. *Rašómon* neobsahuje jasně identifikovatelnou pravdivou výpověď a pro diváka zanechává volnost v interpretaci. Již jsem naznačil, proč není možné *Poslední souboj* označit jako typický příklad umělecké narace. Tato volnost v interpretaci a nejasné závěry v něm totiž nejsou. *Poslední souboj* je v tomto kontextu mnohem omezenější a v divákovi vytváří jasnou percepci na základě explicitního vymezení pravdivosti jedné z výpovědí.

Oporou v odborné literatuře o *Rašómonu* je dále kniha *Films of Akira Kurosawa* od Donalda Richieho.⁶⁴ Nabízí detailní přehled o kontextu tvorby Akiry Kurosawy a analýzu jednotlivých filmů. Richieho texty shrnuje a aktualizuje Luboš Ptáček ve své knize *Akira Kurosawa a jeho filmy* z roku 2013.⁶⁵ V této kapitole dále čerpám z jeho textu. Zásadní Richieho poznatky reflektuje a nabízí rozšířené analýzy. Dominantně čerpám z kapitoly „Narativní experimenty ve službách heroického humanismu: *Rašómon* a *Žit*“.⁶⁶ Film *Rašómon* je zde analyzován i za pomoci terminologie Davida Bordwella a jeho rozdělení čtyř narativních modů – tedy klasická, umělecká, parametrická a historicko-materialistická narace. Ptáček v *Rašómonu* identifikuje několik modů najednou. Obecným rámcem je zařazení na pomezí klasické narace a narace parametrické. Zdůrazňuje ale, že v podstatě každá z výpovědí obsahuje znaky jiného modu. Jedná se zde o přesný opak *Posledního souboje*. V *Posledním souboji* jsou dominantní znaky narace klasické, která ale místy v různé míře využívá i prvky narací alternativních a uměleckých. *Rašómon* je naopak typickým příkladem umělecké narace, ve které se objevují i znaky narací ostatních, např. té klasické. Dominantně se ale v *Rašómonu* jedná o uměleckou narativní výstavbu, která sama slouží jako její typický příklad. Ptáček uvádí, že např. Tadžomárova verze spadá do kanonického, klasického narativu, dřevorubcova první verze odpovídá lyrické formě, náleží tak naraci parametrické. Za dominantu *Rašómonu* Ptáček označuje ozvláštňující narativní výstavbu a prezentaci humanismu.⁶⁷ Otázka humanismu, relativity pravdy a negativních lidských vlastností v podobě lhaní je v *Rašómonu* vnímána jako

⁶³ BORDWELL, cit. 22 s. 230

⁶⁴ RICHIE, Donald. *The films of Akira Kurosawa*. 2 vyd. Londýn: University of California Press, 1970.

⁶⁵ PTÁČEK, Luboš. *Akira Kurosawa a jeho filmy: existenciální obraz světa*. Praha: Casablanca, 2013. Filmoví tvůrci (Casablanca).

⁶⁶ Tamtéž, s. 151–164

⁶⁷ Tamtéž, s. 151

tematicky nejzásadnější. *Poslední souboj* tak s *Rašómonem* sdílí vykazování několika narativních modů najednou. *Rašómon* ale více inklinuje k umělecké naraci a v jeho celku vykazuje jasné znaky těchto typů vyprávění. Zároveň slouží jako jejich typický příklad. *Poslední souboj* je tak v tomto kontextu *Rašómonu* poměrně cizí. V tematické rovině a její dominantě se také neshodují. *Poslední souboj* klade větší důraz na rovinu zneužití ženy a její statečnost se proti takovému činu veřejně ohradit. Čtení v rovině #MeToo a feminismu obecně je zde zcela zásadní. Motiv relativity pravdy se zde také objevuje. Neodkazuje však, jako v *Rašómonu*, na obecnou rovinu lidskosti, ale konkrétně na lži a deziluze mužů ve vztahu k sexuálnímu násilí a rekonstrukci těchto činů. *Poslední souboj* tak zastupuje stanovisko, které tento relativizující výklad mužů v případech sexuálního násilí kritizuje. *Rašómon* na problematiku znásilnění neklade srovnatelný důraz a v tematické rovině se jednoznačně nejedná o dominantu. Tato událost zde slouží pouze jako součást širšího konfliktu, která není detailně reflektována. Samotné znásilnění také není v *Rašómonu* explicitně zobrazeno, je pouze zmíněno v dialogu. Jedinou zobrazenou fyzickou akcí sexuálního zneužití je v *Rašómonu* polibek. V tomto kontextu je tak *Poslední souboj* mnohem více důrazný a explicitní.

Rašómon je adaptací fikčních povídek japonského spisovatele Rjúnosukeho Akutagawy. Kombinuje příběh stejnojmenné povídky *Rašómon* a povídky *V houšti*. Dějová linie odehrávající se pod bránou Rašómon je v knižním zpracování samostatnou a oddělenou knihou od dějové linie soudu a vraždy samuraje. V *Posledním souboji* tato vyšší úroveň a rozdělení na dvě dějové linie kompletně absentují. *Rašómon* zároveň využívá fantazijní prvek v podobě tzv. media, které umožňuje výpověď zesnulého muže. *Poslední souboj* je na rozdíl od *Rašómonu* adaptací knižní předlohy, která vypráví skutečné historické události. Ve filmu se nenachází žádné nadpřirozené nebo fantazijní entity a prvky. Jeho zpracování je mnohem více realistické a stylisticky minimalistické. Jedná se tak o další zásadní rozdíl mezi těmito dvěma filmy.

Na základě narativní výstavby *Rašómonu* vznikl termín „Rashomon effect“. Ten obecně označuje zobrazení události z několika subjektivních pohledů. Blíže se jím zabývá kniha *Rashomon Effects*.⁶⁸ Tato kniha definuje termín Rašómonova efektu v kontextu filmového vyprávění, jeho vznik a nabízí i jiné výklady tohoto termínu, které s filmovou teorií úzce

⁶⁸ WALLS, Jan, DAVIS, Blair a Jan WALLS, ed. *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-82709-7.

nesouvisí. Rašómonův efekt také symbolizuje problematiku objektivitu pravdy a má přesah do mnoha dalších vědeckých oborů, například psychologie. Dále se kniha věnuje vlivu Kurosawovy tvorby na globální kinematografii a jakým způsobem se podílela na ozvláštnění filmového průmyslu. Pro účely této práce je ale zásadní definice Rašómonova efektu v kontextu filmového vyprávění, tedy jako způsob výstavby narativu, který je typický opakováním události z několika subjektivních úhlů pohledu. Nekonenčnost spočívá v užívání komplikované formy a nelineárního vyprávění.

Ve srovnání *Posledního souboje s Rašómonem* se nabízí jako relevantnější přirovnat *Poslední souboj* k obecné definici Rašómonova efektu, nikoliv přímo k filmu *Rašómon*. Mezi těmito dvěma filmy shledávám zcela zásadní rozdíly, jak v hlavních tematických rovinách, tak i v typech narativní výstavby. Tyto dva filmy sdílí jisté podobnosti, při detailním analytickém pohledu ale zůstávají v obecné rovině. Při identifikaci konkrétních znaků narativních modů, významů a tematických rovin, se v mnoha ohledech zásadně odlišují. Jejich přímé srovnání a připodobňování se mi tak nejeví jako zcela relevantní.

Závěry

V Následující části bude práce reflektovat poznatky provedených analýz. Nabídne i identifikaci ozvláštnění a dominanty *Posledního souboje*.

V *Posledním souboji* dochází k významné manipulaci diváckých očekávání. V úvodu filmu je prezentována část samotného závěrečného konfliktu příběhu. V divácích tak film vzbuzuje očekávání o retrospektivním vyprávění, které bude rekonstruovat, jak k zobrazené situaci došlo. To je ozvláštněno způsobem vyprávění příběhu z několika perspektiv. Dochází zde k výrazné transformaci divácké interpretace. Úvodní scéna nenabízí prostor k pochybám a sledovaný děj divák vnímá jako autentický. Tuto autentičnost nabourává první a druhá kapitola, které mezi sebou mají důrazné nesrovnalosti. Jsou zároveň prezentovány jako pouhý výklad pravdy. Divák tak nedokáže s určitostí dojít k jednoznačným závěrům a děj nevnímá jako zcela autoritativní. Uvěřitelnost děje a autenticita zobrazovaných událostí je ale opět navracena ve třetí kapitole, která je prezentována jako pravdivá. Film tak významně manipuluje diváckou perцепci a interpretaci. Je zde využívána výrazná komplikovanost formy, která spočívá v častých odkladech zásadních fabulačních informací. Ty jsou ale v ději postupně doplňovány a film ve svém závěru nezanechává významné množství nezodpovězených otázek a nevyplněných narativních mezer. Dynamická je ve filmu proměnlivost hierarchie vědění a informovanosti mezi divákem a postavami. Je zde zásadní užívání hermeneutických linií. Ty jsou ale ve třetí kapitole nahrazeny užíváním linií proarietických, jež se vyznačují vysokou mírou informovanosti a omezeným množstvím různých subjektivních interpretací děje, které se neshodují s autorskými intencemi.

V oblasti postav je pro *Poslední souboj* zásadní především proměnlivost jejich charakteristiky mezi jednotlivými kapitolami. Rozdíly je možné identifikovat v tom, co a jakým způsobem daná postava říká, nikoliv ve fyzické akci. Analýza tak umožnila za dominantní prostředek v oblasti vykreslení postav označit dialog a monolog, spojený s hereckým projevem. S postavami také úzce souvisí stylistická stránka filmu. Ta je zde záměrně upozaděná. V některých případech ale postavy specifické stylizované snímání motivují. V tomto kontextu je dominantní postavou Marguerite. Nejedná se ale o výraznou stylistiku, která by měla sklony k parametrickému typu vyprávění a vykazovala se uměleckou motivací. V případě postavy Marguerite má specifický způsob snímání významnou narativní funkci, zdůrazňuje totiž emocionální vypětí zobrazovaných událostí.

V *Posledním souboji* je využita kombinace několika typů narativní výstavby, která spočívá v přechodu od umělecké narace k naraci klasické. V práci jsem identifikoval několik znaků alternativních syžetových skladeb, které se ale primárně v jeho poslední třetině v podstatě zcela vytrácí a jsou nahrazeny znaky narace klasické.

Při srovnání s filmem *Rašómon*, typickým příkladem umělecké narativní skladby, shledávám zásadní rozdíly. S filmem sdílí jisté podobnosti, v detailním analytickém pohledu se ale jejich připodobňování nejeví jako zcela přesné a relevantní. Podporuje to závěr, že *Poslední souboj* znaky uměleckých narativů vykazuje, v jeho celku se ale nedají označit za dominantní. Fungují zde jako prostředky, které zdůrazňují tematickou rovinu filmu. V *Posledním souboji* je možné identifikovat kombinaci typů vyprávění, které se začaly formovat již v první polovině 20. století a jsou i bohatě popsány v odborné literatuře. Prvek ozvláštňení zde vytváří spíše významová rovina, která je těmito prostředky prezentována. Také je možné identifikovat ozvláštňení filmu v kontextu nejpopulárnějších žánrů doby uvedení a nabourání konvencí filmů s tematikou hnutí #MeToo.

Za dominantu určuji komplexní zpracování problematiky hlasu ženy v případech sexuálního zneužití. Reflektované znaky uměleckých narativních skladeb a komplikovanost formy zde mají dominantní funkci zdůraznění právě této významové roviny. Nelineární způsob vyprávění, který divákovi umožňuje nejdříve sledovat subjektivní převyprávění událostí z pohledu obou mužů, zde slouží pro zdůraznění neautentičnosti mužských výpovědí v případech sexuálního násilí. Jedná se o implicitní úroveň významu, která úzce souvisí s výše zmíněnými tendencemi hnutí #MeToo, feminismu obecně a filmy reflektujícími tuto tematiku. Pro autentické vykreslení pozice žen v tehdejší společnosti a v problematice zneužití obecně film využívá v podstatě veškeré jeho ozvláštňující prostředky. Nejedná se o uměleckou ambici vytvoření komplikovaného syžetu, ale snahu o funkční narativní skladbu, která umožní komplexní zpracování této tematiky z různých hledisek problematiky.

Nabízí se film blíže analyzovat právě z tohoto feministického a genderového pohledu. Tato tematická rovina v mé práci nebyla hlavním předmětem zkoumání. Je tak na místě film *Poslední souboj* podrobit dalším analýzám, které by tyto podněty rozpracovaly do větší hloubky, například za využití příslušné terminologie feministické a genderové teorie. Nabízí se také film podrobit žánrové analýze, která by snímek vnímala v kontextu historických dramát.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

1. BERG, Charles Ramirez. A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the „Tarantino Effect“. *Film Criticism*. 2006, roč. 31, č. ½
2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
3. BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10174-6.
4. FUNNELL, Lisa a Ralph BELIVEAU, ed. *Screening #MeToo: Rape Culture in Hollywood*. State University of New York Press, 2022. ISBN 9781438487618.
5. PTÁČEK, Luboš. *Akira Kurosawa a jeho filmy: existenciální obraz světa*. Praha: Casablanca, 2013. *Filmoví tvůrci (Casablanca)*. ISBN 978-80-87292-23-5.
6. RICHIE, Donald. *The films of Akira Kurosawa*. 2 vyd. Londýn: University of California Press, 1970. ISBN 0-520-01781-1.
7. THOMPSON, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 10, č. 1 (29); přel. Zdeněk Böhms (Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis, 1988).
8. WALLS, Jan, DAVIS, Blair a Jan WALLS, ed. *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies*. New York: Routledge, 2016. ISBN 978-1-138-82709-7.

Prameny

1. 2021 Worldwide Box Office. In: Box Office Mojo: By IMDb Pro [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/world/2021/>
2. BRODY, Richard. “The Last Duel,” Reviewed: Ridley Scott’s Wannabe #MeToo Movie: Matt Damon and Adam Driver face off on horseback in a historical drama of rape and the pursuit of justice in medieval France. *The New Yorker* [online]. 15.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-last-duel-reviewed-ridley-scotts-wannabe-metoo-movie>
3. Domestic Box Office For 2000. In: Box Office Mojo: By IMDbPro [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/2000/>
4. Domestic Box Office For 2021. In: Box Office Mojo: by IMDbPro [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.boxofficemojo.com/year/2021/>

5. House of Gucci (2021). In: The Numbers [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: [https://www.the-numbers.com/movie/House-of-Gucci-\(2021\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/House-of-Gucci-(2021)#tab=summary)
6. KITCHEN, Hal. THE FILMS OF THE #METOO ERA. In: Filmobsessive.com [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://filmobsessive.com/film/film-analysis/film-genres/documentaries/the-films-of-the-metoo-era/>
7. KRÁTKÝ, Dan. IT'S-A ME, PAOLO! / KLAN GUCCI. CINEPUR: Časopis pro moderní cinefily [online]. 7. 12. 2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=5237>
8. Matt Damon & Ben Affleck Unpack 'The Last Duel' | Around the Table | Entertainment Weekly. In: *Youtube.com* [online]. 13.9.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=URL0bsePg2c>
9. MAŽÁRI, Martin. Recenze: Poslední souboj – jeden příběh třikrát jinak v originálním velkofilmu. Totalfilm.cz [online]. 22.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.totalfilm.cz/2021/10/recenze-posledni-souboj-jeden-pribeh-trikrat-jinak-ve-vypravecky-originalnim-velkofilmu/#A+>
10. Ridley Scott Curses Out Interviewer Over His Comments on The Last Duel. In: *Youtube.com* [online]. 6.12.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8omrMMD4CMs>
11. SLADKÝ, Pavel. Znásilnění za stoleté války. Driver s Damonem kvůli němu bojují na život a na smrt. Aktuálně.cz [online]. 22.10.2021 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/znasilneni-za-stolete-valky-driver-damon-posledni-souboj/r~633e2da6330f11ec878fac1f6b220ee8/>
12. The Last Duel (2021). In: The Numbers [online]. [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: <https://www.the-numbers.com/movie/Last-Duel-The#tab=summary>
13. The Last Duel: Matt Damon and Nicole Holofcener on Using the Rashomon Storytelling Device. In: *Youtube.com* [online]. 13.10.2021 [cit. 2023-01-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LVfvOB9uLrU&t=197s>
14. 'With Adam Driver There Was a Respect': Jodie Comer On Filming The Last Duel. In: *Youtube.com* [online]. 14.10.2021 [cit. 2023-04-08]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=I9W_ef8GIHs

Seznam obrázků

Obrázek 1.....	25
Obrázek 2.....	25
Obrázek 3.....	26
Obrázek 4.....	27
Obrázek 5.....	31
Obrázek 6.....	32
Obrázek 7.....	32
Obrázek 8.....	32

NÁZEV:

Cesta k pravdě Marguerite de Carrouges: Neoformalistická analýza filmu *Poslední souboj* (2021)

AUTOR:

Michal Troníček

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce si kladla za cíl provést neoformalistickou analýzu filmu *Poslední souboj* (2021). Hlavním účelem bylo ve filmu identifikovat ozvláštnění a jeho dominantu, a to především v rovině výstavby narativu a zobrazovaných témat. Metodologicky práce vycházela z neoformalistického přístupu k analýze filmu, popsaného v knize *Breaking the Glass Armor* od Kristin Thompsonové. Dále práce využila terminologii a typologii Davida Bordwella z knihy *Naration in the Fiction Film* a Charlese Ramiréze Berga z textu „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the Tarantino Effect“. Ozvláštnění ve filmu vychází z vymezení se konvencím a dobovým trendům populární kinematografie a filmů reflektujících hnutí #MeToo. Analýza určila dominantu v tematické rovině hlasu ženy a relativitu mužských výpovědí v případech sexuálního násilí, která motivuje veškeré narativní i stylistické postupy filmu. V závěru také práce vybízí k dalším možným oblastem zkoumání *Posledního souboje*, a to z hlediska feministické a genderové teorie nebo žánrové analýzy.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalismus, analýza, alternativní vyprávění, #MeToo, Ridley Scott

TITLE:

Path to the truth of Marguerite de Carrouges: Neoformalist film analysis of the film *The Last Duel* (2021)

AUTHOR:

Michal Troníček

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis aimed to conduct a neoformalist analysis of the film *The Last Duel* (2021). The main purpose was to identify the film's defamiliarization and its dominant element, especially in terms of narrative construction and the themes depicted. Methodologically, the thesis was based on the neoformalist approach to film analysis described in Kristin Thompson's *Breaking the Glass Armor*. Furthermore, the thesis made use of the terminology and typology of David Bordwell's *Narrative in the Fiction Film* and Charles Ramírez Berg's „A Taxonomy of Alternative Plots in Recent Films: Classifying the Tarantino Effect“. The defamiliarization in the film comes from its defiance of the conventions and contemporary trends of popular cinema and films reflecting the #MeToo movement. The analysis identified the dominant element in the theme of the female voice and the relativity of male interpretation of truth in cases of sexual violence that motivates all narrative and stylistic practices in the film. The thesis also concludes by inviting other possible areas of analysis of *The Last Duel*, in terms of feminism and gender theory or genre analysis.

KEYWORDS:

Neoformalism, analysis, alternative narration, #MeToo, Ridley Scott