

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH a MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

magisterská diplomová práce

Kateřina Kašpárková

Narativní kompozice filmu
Zločinný život Archibalda de la Cruz

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph. D.

Olomouc 2010

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a použila literaturu a prameny uvedené v seznamu.

V Olomouci, 3.března 2010

.....
Kateřina Kašpárková

Poděkování:

Za pomoc při výběru tématu mé práce a její následné trpělivé vedení děkuji
Mgr. Janu Křipači, Ph. D.

OBSAH

ÚVOD.....5

I. KONTEXT

I. 1. Luis Bunuel10

I. 2. Počátek mexické etapy Luise Buñuela.....11

I. 3. Mexický filmový průmysl a Buñuelovy filmy v kontextu mexické kinematografie.....13

II. PRÁCE S LITERATUROU.....22

III. TEMATICKÁ A ŽÁNROVÁ ANALÝZA ZLOČINNÉHO ŽIVOTA ARCHIBALDA DE LA CRUZ.....30

IV. ANALÝZA NARATIVU

IV. 1. Metodologie (aplikovaná teorie).....37

IV. 2. Události a aktivní divácká rekonstrukce Zločinného života.....43

IV. 3. Čas.....57

IV. 4. Fokalizace (Filtrace).....67

IV. 5. Postavy.....76

IV. 6. Prostředí.....91

ZÁVĚR.....95

SUMMARY.....98

ANOTACE.....100

PRAMENY A LITERATURA.....101

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....111

ÚVOD

Filmy Luise Bunuela od počátku vyvolávaly v lidech včetně silných emocí, jejichž důsledkem byl v několika případech zákaz promítání v určitých zemích (filmy *Země bez chleba* a *Viridiana* byly zakázány ve Španělsku), i mnoho otázek. Jediným zhlédnutím jeho filmu není možné postřehnout veškeré symboly, intertextuální konotace a ironické narážky na současný stav společnosti, kterými přetéká celá jeho tvorba. Jeho dílo je reakcí na drsný svět, kde je na člověka nahlíženo skrze jeho vztah k církvi, místo aby za něj promlouval vztah k lidem. Člověk je v univerzu jeho filmů zvíře ženoucí se bezhlavě za svými pudy a ti, kteří vybočují z této řady, morálně bezúhonní hrdinové, již se umí obětovat pro druhé, zpravidla padnou až na dno. Zkažená společnost je většinou donutí podřídít se jejich pravidlům.

Bunuel vytvořil fiktivní kinematografický svět odrážející realitu – zejména problémy lidské existence – svérázným a stylizovaným způsobem, s prvky ironie, sarkasmu a černého humoru. Mnohé situace, postavy a scény jsou inspirovány jeho životními zkušenostmi a témata filmů odráží jeho filosofii. Nesnaží se o dosažení významu v konvenčním slova smyslu, ani důsledně nedodrží žádný umělecký kánon nebo abstraktní univerzální logiku.

V této práci jsem si stanovila za cíl charakterizovat poetiku Bunuelových filmů mexického období na základě podrobné narativní analýzy snímku *Zločinný život Archibalda de la Cruz*. Občas se pochopitelně nevyhnu zmínce o jeho jiném díle nebo životní etapě, ovšem z nedostatku prostoru jsem se snažila tyto odbočky redukovat.

V rámci kapitoly, v níž stručně popisuji Bunuelovu cestu k filmu a detailněji rozebírám okolnosti jeho příchodu do Mexika, je podkapitola o tehdejší situaci v mexickém filmovém průmyslu. Je podle mne nezbytná, jelikož o Bunuelových mexických filmech nelze uvažovat jen v rámci jeho

celkového díla nebo v souvislosti s jeho uměleckou a životní ideologií. K pochopení některých prostředků, které při své tvorbě využívá, je třeba znát umělecko-kulturní kontext, v jakém byly tyto filmy realizovány. Cestu ke svým osobitým, dnes jeho nejúspěšnějším filmům, si musel vydobýt mnohaletým podřizováním se tehdejšímu převládajícímu souboru scenáristických a produkčních norem a žánrovou uniformitou národní kinematografie. I přesto, že byly Bunuelovy autorské záměry dlouhodobě potlačovány, dokázal se s celou situací vypořádat s nadhledem sobě vlastním, a i v tomto obtížném období natočil filmy, v nichž nezapřel svůj „rukopis“. První část této kapitoly je pojata spíše monograficky stejně jako část závěrečná, jež je průřezem Bunuelovy filmografie daného období.

Následuje kapitola o základních pramenech, které mi dopomohly k dokonalejšímu pochopení Bunuelových záměrů, zejména ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz*. Než se dostanu k jednotlivým studiím, které zaměřují svou pozornost pouze na analyzovaný snímek, snažím se objasnit nedostatek literatury, která by mapovala rané tvůrčí období Luise Bunuela v Mexiku. Není to problém pouze české odborné literatury, nýbrž celosvětový. Podstatnými zdroji informací mi byly studie od Sidney Donnella, jenž se snad jako jediný autor na světě systematicky zabíral filmem, který jsem si zvolila k důkladnému rozboru.

V této práci jsem se rozhodla analyzovat film *Zločinný život Archibalda de la Cruz* v kontextu další Bunuelovy mexické tvorby. Budu se snažit vysledovat i poměrně stabilní a konzistentní vyprávěcí principy objevující se v jeho díle, jejich vývoj a postupné změny, zejména v závislosti na míře svobody, kterou disponoval při práci na jednotlivých filmech. Nejpodstatnější oblasti analýzy budou spočívat ve zkoumání základních narativních konceptů, jejich funkcí a aplikací v rámci narativu zvoleného filmu. Podněty k reflexi o jiných Bunuelových filmech budou v textu jasně specifikovány.

Každá práce by měla vycházet vždy z určitých teoretických předpokladů. U teoretické i analytické části diplomové práce se tudíž budu opírat o díla

teoretiků, kteří značnou část svého výzkumu věnovali naratologii. Jedná se o studie Seymoura Chatmana a Shlomith Rimmon-Kenan. Teoretička Rimmon-Kenan se ve své *Poetice vyprávění* sice zaměřuje čistě jen na literární text, ale mnohé z jejích metod zkoumání literárního narativu lze aplikovat i na narativ filmový.

Cílem analýzy je i popis toho, jak je pracováno s informacemi v daném filmu. K tomu využívám teorii Davida Bordwella, v níž konstruuje normy, principy a konvence vysvětlující to, jak divák obvykle filmům rozumí, jakým způsobem pomocí syžetu a stylu vytváří fabuli a jak pracuje s hypotézami a vodítky.

V této části samozřejmě používám Bordwellovu terminologii, odlišnou od terminologie Chatmana a Rimmon-Kenan, kteří se ve svých pracích orientovali zejména na narativní koncepty vypravěče, fokalizace, postavy, času a událostí. Tyto pojmy aplikuji na zvolený film a dodržuji pořadí, v jakém o nich uvažuje i Chatman v knize *Příběh a diskurz*, jež vychází ze strukturalistického dělení narativu na příběh (to, co narativ zobrazuje) a diskurz (způsob, jakým je to zobrazeno). Kvůli správnému pochopení problematiky jsem samostatnou kapitolu věnovala teoretickému vymezení pojmů, s nimiž v průběhu textu pracuji.

Nabízí se otázka, proč jsem si k analýze zvolila právě *Zločinný život Archibalda de la Cruz*. Ačkoliv tento snímek na první pohled nelze považovat za kvintesenci Bunuelova tvůrčího stylu, a to především z důvodů dobových uměleckých restrikcí, důkladnější analýza může odhalit překvapivá fakta, která dokumentují pečlivou promyšlenost vyprávění, v němž je nenápadně ukryt speciální znakový systém a tradice španělského pikareskního románu. Můj koncept práce počítá s dvojitým možným čtením filmového příběhu v závislosti na informovanosti diváka ohledně tehdejší dobové politiky a uměleckých tradic, které Bunuel oživuje. Podstatným kritériem výběru tohoto filmu byla skutečnost, že *Zločinný život Archibalda de la Cruz* velmi různorodě pracuje s mnoha narativními prvky, jež jsou společné většině

jeho filmů – a to jak těch nejznámějších, tak těch nejméně známých – a silně se zde střetávají tendence klasického a modernistického filmového vyprávění. Po obecné části následuje nejobsáhlejší pasáž, kterou tvoří kapitola teoretická a pět analytických kapitol, v nichž se snažím o rozbor zvoleného filmu z určeného naratologického hlediska.

První takto orientovaná kapitola je zaměřena na možnosti divácké recepce filmu a na principy organizace událostí příběhu.

Následující kapitola se zabývá prolínáním časových rovin ve filmu a stylistickým zpracování temporálních přechodů. Dalším návazným bodem této části práce je poukázání na to, jak jsou citlivě ve filmu zakomponovány orientační časové údaje a jakým způsobem Bunuel pracuje s filmovým rytmem.

Metodu vyprávění příběhu částečně vypravěčem diegetickým a s tím související rizika ovlivňování prezentovaných informací, která je střídána s extradiegetickým vyprávěním, analyzuji v kapitole nazvané Fokalizace (Filtrace).

V kapitole o postavách se pokouším o co nejpřesnější rekonstrukci postav z analyzovaného příběhu. Kapitola je uvedena teoretickým průnikem do problému týkajícího se existence postavy a zabývá se otázkou, zdali lze vůbec postavu analyzovat odděleně od diskurzu. Zabývám se tím, jak je vnímána postava Archibalda v rámci diegetické roviny, a analyzuji způsoby, jakými jsou hlavní i vedlejší postavy ve filmu charakterizovány.

Analytickou část uzavírá kapitola, v níž jsem se pokusila charakterizovat prostředí a prvky mizanscény, jež jsou pro tento film příznačné.

Cílem mé práce bylo vytvořit analytickou studii týkající se narativní struktury filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* režiséra Luise Buñuela. Dílčí složky narativu měly být interpretovány s ohledem na jejich funkce v celkové kompozici díla. K tomu jsem využila metodu analýzy, která je pro mě klíčová, ale zároveň ji doplňuje komparativní postup práce v případech, kdy užití vyprávěcí prostředky ve zvoleném filmu dávám do podobnosti či jiné

souvislosti s dalšími Buñuelovými snímky, a to zejména z jeho mexického období.

I. KONTEXT

I. 1. Luis Buñuel

U režiséra, jehož dílo je tolik spjato s vlastním životem, jako je tomu v případě Luise Bunuela, je nutností se alespoň stručně zmínit o jeho původu a důležitých meznících jeho kariéry. Protože se ve své práci soustředím na Bunuelovy mexické filmy, zaměřím se mimo jiné i na důvody a okolnosti režisérova příchodu do Mexika.

Bunuel se narodil v roce 1900 v Calandě. V mládí studoval na jezuitské koleji, kde bylo hlavní náplní výuky náboženství. Hlubokých znalostí katechismu a života svatých ve své filmové tvorbě hojně využíval, leč směřoval je k divákovi ve významu, z jakého by jeho tehdejší učitelé rozhodně neměli radost.

První pochybnosti o náboženství a církevních institucích se v něm zrodily už tehdy u jezuitů, a proto si nejspíš zvolil místo některého z náboženských vyučovacích ústavů státní lyceum v Zaragoze. Jeho kulturní a politická orientace se začala formovat během následujících studií v Madridu. Aby se zavděčil otci, začal studovat obor průmyslový inženýr, který brzy vyměnil za entomologii¹, nakonec však přešel na studium historie, literatury a filozofie. V Madridu se seznámil s mnoha španělskými intelektuály a spisovateli, kteří jej ovlivnili, a někteří se stali jeho dobrými přáteli. Jeho nevšední zájem o film vyvolal až pobyt v Paříži, kam přicestoval v roce 1925. Brzy vyměnil sedadla kin za aktivní práci na filmech Jeana Epsteina², což mu dopomohlo k mnoha kontaktům v oblasti kinematografie. Seznámil se zde také se surrealistickou skupinou, jejímž filmovým manifestem se stal *Andaluský pes* (1929). Vznik

¹ Zájem o tuto problematiku se promítal i do jeho filmů, v nichž zřídka kdy chybělo zobrazení různých druhů hmyzu.

² Jako asistent pracoval na filmech Mauprat a Pád domu Usherů.

filmu inspirovalo setkání Bunuela se Salvatorem Dalím. Tito dva se rozhodli na základě svých snů zachytit v *Andaluském psu* nevědomé procesy. Iracionální konstrukce obrazů měla zabránit jakémukoliv logickému výkladu. O rok později vzniklo další programové dílo filmového surrealismu *Zlatý věk*. Po měsíci nerušeného promítání v kinech byl film zakázán kvůli protiměšťáckým a protináboženským idejím, které hlásal na pozadí již jasně formulované dramatické linie.

Po návratu do Španělska natočil sociální dokument o zaostalém horském kraji *Země bez chleba* (1932), jenž byl na dlouhých patnáct let jeho posledním režisérským počinem. Během těchto roků se několikrát stěhoval ze země do země, avšak nikde mu nebyla svěřena režisérská práce, musel se tudíž omezit na působení v jiných sektorech filmové tvorby.

I. 2. Počátek mexické etapy Luise Buñuela

"Natočil jsem špatné filmy, ale vždy morálně důstojné. Myslím, že jsem nikdy nenatočil jednu jedinou scénu proti svému přesvědčení a proti osobní morálce."³

Luis Bunuel přišel do Mexika po sedmiletém pobytu ve Spojených státech. V roce 1946 se přestěhoval z Hollywoodu do Ciudad de México, kam se uchýlilo i mnoho jeho přátel a kde byla v roce 1945 vytvořena španělská exilová vláda. Zde mohl být zároveň občanem republikánského Španělska a Mexika, jež poskytlo uprchlíkům, kteří o to měli zájem, občanství. Filmy z jeho mexického období mají pečeť těchto dvou kultur. Manuel Villegas López⁴ ve svém díle o Bunuelovi napsal: "Nepřišel do Mexika

³ BUÑUEL, Luis. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. s. 179.

⁴ Manuel Villegas Lopez (1906–1980) – přední španělský filmový kritik, historik a teoretik, velký znalec Buñuelovy kinematografie. Autor knihy *Sade Y Buñuel: El Marqués De Sade En La Obra Cinematográfica De Luis Buñuel* spolu s Luisem Buñuelem a Jeanem-Claudem Carriérem napsal knihu *Escritos de Luis Buñuel*.

náhodou, nýbrž cíleně, aby tam našel definitivní smysl své osobnosti a díla."⁵ V Mexiku žil až do své smrti roku 1983, celkem tedy 37 let.

V důsledku válečných konfliktů v Evropě odešlo v padesátých letech do Ameriky a zvláště do Mexika mnoho evropských intelektuálů, spisovatelů a umělců. Mezi lety 1938 a 1945 se Ciudad de México proměnilo ve světové kulturní a umělecké centrum, zatímco evropské metropole plnila válka. Buñuel přišel do Mexika v době počátku studené války, kdy tento rozvoj už pohasínal. Mexická kulturní sféra se poprvé s Buñuelem seznámila díky jeho filmu *Andaluský pes*, jehož projekce předcházela konferenci o surrealismu, kterou vyhlásil Breton během své návštěvy v roce 1938. Film nezbudil takový vliv, jako tomu bylo v Paříži či Madridu, avšak někteří umělci Buñuela posléze v Mexiku díky *Andaluskému psu* nadšeně vítali.

Buñuel v Mexiku vytvořil důležitou část svého díla a většina jeho filmů má mnohem vyšší úroveň než ostatní národní snímky. Kritická hodnocení Buñuelových mexických filmů však bilancují na kvalitativním žebříčku. Většina z nich je považována za mistrovská díla, avšak některé – ty na objednávku – jsou vnímány jako špatné, a to i samotným Buñuelem. Nicméně ohodnocení „špatných“ filmů je problematizováno ve světle výpovědí autora, jako např.: "Někdy jsem musel akceptovat náměty, které bych si nevybral, a pracovat s herci, kteří se vůbec nehodili na své role."⁶ nebo "Usiloval jsem o to, aby v každém filmu bylo vždy nějaké východisko, aby vždy existovala nějaká cestička, kterou jsem mohl jít, abych mohl dělat, co jsem chtěl..."⁷ Režisér tedy musel čelit omezujícímu vlivu mexické kinematografické instituce.⁸ V Buñuelově případě tato instituce omezovala jeho osobní projev, ale také otevřela nové cesty jeho kreativnímu talentu.

⁵ VILLEGAS LOPEZ, Manuel. *Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores*. Madrid : Ediciones JC Clementine, 2005. s. 106.

⁶ FUENTES, Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 39.

⁷ Tamtéž, s. 156.

⁸ Definice kinematografické instituce zahrnuje celou strukturu filmového průmyslu, nástroje produkce, techniku, ideologii, a distribuci, tak jako očekávání, přijetí a vkus publika. Fuentes, Víctor. *Los Mundos de Bunuel*. Madrid: Akal, 2000. s. 63.

Buñuel vstoupil do oblasti komerčního filmu a následující roky sváděl "nelítostný, umělecko-mravní boj ve světě umění a kultury Mexika"⁹.

I při všech omezeních si zachoval morální řád a surrealistické principy – svobodu, lásku a zájem o člověka a jeho vrozené pudy a vášně. Částečný únik ze svízelné situace našel v humoru a ve vtipu – někdy se zdá, že si dělal ze svých problémů legraci. To, co neinformovaný divák může považovat za naivní filmový prvek nebo klišé, divák znalý režiséra, jeho filmů a realizačních těžkostí chápe jako výsměch tehdejšímu filmovému systému. Tato úvaha se samozřejmě nedá aplikovat na všechny filmy, ale na většinu ano. Než se pustím do stručného přehledu jeho mexické tvorby, je nutné objasnit právě ty komplikované poměry v mexickém filmu, na něž neustále narážím.

I. 3. Mexický filmový průmysl a Buñuelovy filmy v kontextu mexické kinematografie

Jaká situace tedy v mexickém filmovém průmyslu v období, kdy zde působil Luis Buñuel, panovala? Jsem přesvědčena, že znalosti kulturního a historicko-ekonomického kontextu umožní posun v chápání Buñuelových filmů, a to zvláště těch analyzovaných v dalších kapitolách.

V této pasáži budu vycházet zejména z knihy španělského a mexického filmového scénáristy, kritika a historika Emilia García Riera¹⁰ *El cine Mexicano*.

Pro popsání zákonitostí mexické kinematografie v období, kdy zde fungoval Luis Buñuel, je nutné podívat se o několik let zpět do roku 1938, počátku vrcholu mexického filmu, kterému výrazně napomohla španělská

⁹ FUENTES, Víctor. *Buñuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 94.

¹⁰ Emilio García Riera (1931–2002) emigroval s rodiči ještě jako dítě do Mexika, kde mu bylo přiděleno mexické občanství. Založil několik mexických filmových periodik a stal se jejich ředitelem, býval pravidelným členem poroty na mezinárodních filmových festivalech, přednášel o filmovém umění na mnoha univerzitách a napsal několik knih o mexické kinematografii.

občanská válka. Ta totiž vyřadila španělské snímky z trhu a celá latinskoamerická oblast se začala zajímat o filmy mexické, které měly v rámci kastilštiny konkurenci pouze ve filmech argentinských. Hollywood na tuto situaci reagoval dabováním filmů do kastilštiny (zejména studio Metro-Goldwyn-Mayer), avšak publikum na tento způsob nebylo zvyklé. Připadalo mu, že dabing rušil herečův celkový projev, a tak mexický film nadále využíval výsad na trhu pro něj přirozeném.

Filmový průmysl se stal jedním z nejdůležitějších v Mexiku – produkce filmů se změnila v řemeslnou výrobu a objevily se mnohé produkční společnosti. Nejsilnějšími z nich byly Filmex a Clasa¹¹, jejichž filmy se staly vzorem tehdejší kinematografie. S názvem druhé společnosti byly spojeny nejmodernější mexické ateliéry. Fungovalo i mnoho producentů, kteří spoléhali jen na rychlý zisk. Mexika se zmocnila filmová horečka a v roce 1939 byl vydán dekret prezidenta Lázara Cárdenase del Ría o povinných projekcích národních filmů v kinech. Neuposlechnutí bylo trestáno finančními sankcemi.

Období počátku čtyřicátých let je také charakteristické velkými hvězdami mexického filmu, které se po několik desetiletí staly nenahraditelnými – např. Arturo de Córdova, jenž hrál hlavní roli v Buñuelově filmu *On*, Jorge Negrete z *Gran Casina* (postava Gerardo Ramírez), María Félix z filmu *Horečka stoupá v el Pao* (postava Inés Rojas). Mezi latinskoamerickými diváky se těšily dokonce větší oblibě než hvězdy hollywoodské.

Mexický film se snažil zmezinárodnit po vzoru Hollywoodu, a tak se produkovaly filmové verze velkého počtu věhlasných děl celosvětové literatury. Tradičním mexickým filmovým žánrem bylo melodrama, čemuž se mnoho filmových scénářů přizpůsobovalo. Mexický film však za svým severoamerickým příkladem konstantně zaostával. Kupříkladu ve čtyřicátých

¹¹ Ve studiích Clasa a v reáliích hlavního města Mexika probíhalo od 20. ledna 1955 i natáčení filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz*. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara : Universidad de Guadalajara, 1992. s. 23.

letech lze v mexických filmech rozeznat styl a tendence hollywoodského stylu let třicátých. Filmy se snažily napodobovat tehdejší obecný vkus, což často působí až karikaturně. Imitováním Hollywoodu, podrobeného Haysovu kodexu, měl mexický film tendenci produkovat filmy pro nejširší publikum. Erotika nebo vystupování kabaretních hereček bylo tabu. Hojně se objevovaly vlastenecké prvky, idealizování určitých historických období a byl kladen důraz na přirozenost a nezbytnost náboženství. Mexické snímky se staly propagátory ustanoveného morálního řádu.

Na filmech se podíleli i významní mexičtí spisovatelé, avšak většina intelektuálů viděla ve filmu médium, pro než je legitimní využívat laciných prostředků, kterých se neodvážili použít v jiných uměleckých disciplínách. Měli sklon přistupovat k filmu jako k okrajové práci, ukvapeně a s vidinou snadno nabytých peněz.

Ve filmovém průmyslu také začalo pracovat množství techniků a herců, kteří emigrovali ze Španělska. Během let 1938–1944 debutovalo u filmu 69 nových režisérů, a to jak těch, od nichž nešlo nic moc očekávat, jen dobře řemeslně odvedenou práci, tak i několika osobností s vlastním stylem a viděním světa, kteří nakonec národní kinematografii obohatili.

Luis Buñuel vstoupil do světa mexického filmu v období, kdy se v tomto průmyslu už vyskytovaly vážné problémy. V roce 1945 bylo založeno Sindicato de Trabajadores de la Produccion Cinematografica de la Republica Mexicana. Jednalo se o společenství filmových pracovníků, kteří rámci syndikátu tvořili jednotlivé skupiny podle profesního zaměření. Fungovaly zde větve, které sdružovaly herce, režiséry, autory scénářů a adaptací, technické pracovníky, filharmoniky atd. Každá z těchto sekcí chránila a obhajovala zájmy svých členů. Režisérská sekce však začala brzy vykazovat kontraproduktivní výsledky v kvalitativní hodnotě filmů. Režisérská skupina byla totiž reakcí na množství debutujících režisérů v předchozích letech. Vznikla s myšlenkou zamezit zneužití statutu režiséra k jiným účelům než k vytvoření kvalitního národního snímku, k potlačení improvizátorů. K přístupu

do jejich společenství nastolila řadu téměř nepřekročitelných překážek, proto od roku 1945 do roku 1958 číslo debutujících režisérů v porovnání s předchozím obdobím rapidně kleslo na pouhých čtrnáct. Tímto způsobem se tedy eliminovala možnost přístupu k režii mnoha nekvalifikovaných osobám, zároveň ale byla znemožněna cesta k režii mnoha nadějným talentům. Tato situace měla za následek, že mnozí režiséři obdrželi doživotní nálepku "nové režisérské naděje" mexického filmu, a o kvalitě jejich snímků nikdo nemohl diskutovat (to byl případ např. režisérů Julia Bracha Gavilána, Emilia Fernándeze a Roberta Gavaldóna), což brzy vyvolalo téměř totální stagnaci. Filmy Emilia Fernándeze a posléze i Luise Buñuela byly díky cenám obdrženým na mezinárodních festivalech exportovány do Evropy a dokonce i do Asie, ale většina režisérů patřících do režisérské "mafie", která snižovala počet svých členů na třicet či čtyřicet, vyráběla rutinní a průměrné filmy, v nichž nebylo možné najít ani schopnost dobrého řemesla.

Během let 1952–1960 mexický film stálým a jistým krokem postupoval k nevyhnutelné krizi, která vypukla v roce 1961. Roční filmová produkce se blížila až ke stu. (V roce 1952 se natočilo 98 filmů, 1953 – 77, 1954 – 112, 1955 – 83, 1956 – 90, 1957 – 96, 1958 – 104, 1959 – 85, 1960 – 61.) Mexický filmový průmysl však zanedbával kvalitativní rozměr, snímky po estetické stránce zkostnatěly.

Režisérská "mafie", tvořená ze zhruba 35 členů, si roční produkci filmů dělila do té míry, že v roce 1958 každý z těchto privilegovaných realizoval v průměru tři filmy. Producenti na režisérech neoceňovali jiné schopnosti než rychlost a schopnost natočit jeden film během dvou nebo tří týdnů. Filmy se točily rychle, nejistě a způsobem, jako by právě realizovaný film byl poslední příležitostí k obohacení se. "Pro natočení filmu se producenti obracejí k režisérům, kteří se mohou svými charakteristikami srovnávat s mistry řemesel, ale ne s architekty."¹²

Producentická posedlost nic neriskovat a vystupovat opatrně měla za

¹²

GARCÍA RIERA, Emilio. El cine mexicano. México : Ediciones Era, 1963. s. 128.

následek situaci okolo filmových hvězd. Ty zůstaly totožné jako v minulé dekádě, veřejnost je nadále zbožňovala a smrt kohokoliv z nich měla charakter katastrofy, nenahraditelné a nezhojitelné ztráty. Producentská neschopnost předvídat, že časem zcela jistě skončí i těch několik hvězd, se kterými počítají, byla dalším příznakem budoucí krize mexického filmu.

Co se týče žánrů a témat, Riera na základě tvorby jednotlivých režisérů vysledoval, že tradiční lidové melodrama pomalu ustoupilo typu melodramatu, které nazývá rodinným. Slavné herečky počaly ztělesňovat hrdinky z předměstí, zarmoucené matky a manželky. Filmoví tvůrci se začali orientovat na přízeň méně vzdělaného ženského publika. Z hlediska žánrového zaměření se mexický film stal hybridem, jenž v sobě mísil různorodé žánry za účelem shromáždit v jednom jediném snímku to nejatraktivnější ze všech. Nejvíce se prosazovaly filmy s komickými herci, různými lidovými typy a s množstvím hudby. Venkovská komedie – další tradiční žánr – zanechala svého regionálního charakteru, protože v jakémkoliv filmu koexistovali lidé z různých oblastí, a mexický film ztratil své provinční ovzduší. Filmoví tvůrci byli nuceni pracovat v rekordních tempech, proto scenáristé doslova kopírovali příběhy severoamerických filmů a dokonce i gagy z Chaplinových, Keatonových a Lloydových komedií.¹³

Luis Buñuel tedy nastoupil do prostředí, jež nemohlo akceptovat surrealistické zásady, které propagoval ve svém prvním filmovém období. Buñuel se však od nich neoprostil ani ve své mexické tvorbě, pouze se je snažil s ohledem na umělecké restriky vintegrovat do reálnějších souvislostí. „Buñuelovo začlenění se do žánrového systému Mexického filmu bylo zvláště úspěšné, protože jakožto režisér dokázal sloučit surrealistickou estetiku a etnografický zájem o populární formáty, který vyústil v to, co můžeme nazvat „lidový surrealismus“.“¹⁴ Filmové obrazy a témata musel přizpůsobit vkusu a očekávání producentů a publika. Jednou z jeho cest k

¹³ Tamtéž, s. 131.

¹⁴ ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: the crisis of national cinema*. Berkeley : University of California Press, 2003. s. 23.

uchování si určitého odstupu od schematického přístupu k filmu bylo systematické podrytvání populárních žánrů, jako byly právě melodrama a komedie. Emoce hrdinů nezobrazuje prvoplánově k manipulaci s city diváků, jednání postav téměř vždy ukrývá nějaký podtext. Významným rysem filmů je také žánrová nezařaditelnost.

Z celkového počtu třiceti dvou filmů jich osmnáct zrealizoval v Mexiku. Navíc film *Smrt v této zahradě* je mexicko-francouzskou koprodukcí a *Viridiana* mexicko-španělskou koprodukcí. Vzhledem ke kvalitě Buñuelových filmů se může jevit překvapivým fakt, že žádný film nenatočil za více než 24 dnů a sestřih netrval déle než čtyři dny. Snímky měl precizně kompozičně promyšlené a v průběhu natáčení už pracoval i s přesným vědomím konečného sestřihu, tudíž nepoužitého natočeného materiálu bylo vždy minimum.¹⁵

Podle mnoha názorů dosáhly Bunuelovy mexické filmy ve zbytku světa značného ohlasu právě pro jeho evropský původ. Mnohé z nich jsou až příliš svázány s jeho původním myšlením a zvyky, které vnesl do latinskoamerických souvislostí. „S výjimkou několika málo filmů z padesátých let, které pocházely zejména z Japonska (*Rashomon* (1950) Akiry Kurosawy; *Příběh z Tokya* (1953) Yazujira Ozua) a Indie (zvláště trilogie o Apuovi od Satjádžita Ráje), se ve filmově-kritických časopisech dočkali uznání pouze hollywoodští nebo evropští režiséři. Dokonce i když na sebe začala upozorňovat kinematografie Latinské Ameriky v pozdních padesátých letech, bylo to často právě v souvislosti s evropským stylem filmové výroby a s přímou vazbou režisérů na evropskou školu. Takový byl případ první generace auteurských režisérů v Latinské Americe, kteří byli vzděláni většinou v Centro Sperimentale de Cinematografia v Římě nebo na moskevské filmové škole VGIK.

Kinematografie Latinské Ameriky tedy – s výjimkou filmů mexického režiséra Emilia Fernández – zůstávala většinou na okraji vážných kritických

¹⁵

BARBACHANO, Carlos J. Luis Bunuel. Barcelona : Edicions 62, 1990. s. 160.

ohlasů, a to do té doby, než se v Brazílii objevilo hnutí cinema novo. Předtím se na stránky *Cahiers du Cinéma* dostali pouze Fernández v roce 1947 a Bunuel po roce 1951. André Bazin Bunuelovy mexické filmy velmi podporoval, a dokonce předpověděl posun kritické pozornosti od „klasického“ stylu Emilia Fernándeze a Gabriela Figueroi ke stylu Luise Bunuela.¹⁶

V Bunuelově profesně plodné mexické etapě sehrála velkou úlohu i jeho hollywoodská průprava. Do filmů infiltroval tradiční narativní postup severoamerických komedií – gag. Tuto metodu nevyužíval tradičním způsobem, ale našel pro ni nové uplatnění. Jeho gagy se staly prvky tragikomických situací.

Buñuel zahájil jako režisér svou mexickou éru hudebním filmem *Velké kasino* (1947). Lehký hudební žánr příliš neodpovídal Buñuelově uměleckému založení a film proti očekávání výrobce u diváků propadl. Po svém neúspěchu zůstal Buñuel téměř tři roky bez práce. Druhý film, jenž mu umožnil režisovat stejně jako v prvním případě producent Óscar Dancigers, byl *Flamendr* (1949). Jeho kasovní úspěch zapříčinil, že mu Dancigers nabídl příležitost natočit další film podle vlastního výběru a bez cizí intervence během realizace. Výsledkem byl film *Zapomenutí* – dílo, z něhož opět tryskala Buñuelova tvůrčí energie, potlačovaná od doby vzniku filmu *Země bez chleba* (1933), a které režiséra opět po mnoha letech vyneslo mezi přední tvůrce světové kinematografie.

Po *Zapomenutých* – neobyčejně působivě podaném, zároveň však s až sadistickou krutostí viděném obrazu života bezprizorní mládeže se závěrem s příchutí syrové brutality – bylo Buñuelovi zabráněno pokračovat v linii filmu sociálního zápasu, který si tolik oblíbil. Musel svou kritiku zredukovat na hranici psychologicko-sociální a opět byl nucen dočasně se omezit jen na natáčení filmů komerčního zaměření, do nichž však dokázal vložit i kus svého

¹⁶ ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. *Bunuel and Mexico: the crisis of national cinema*. Berkeley : University of California Press, 2003. s. 25.

uměleckého názoru.

Jeho filmy se vyznačují nápadnou inklinací k naturalistickému zobrazení prostředí a k surrealistickým symbolům. Výsledkem byly filmy jako *Susana* (1950), *Šejdířova dcera* (1951), *Žena bez lásky* (1951), *Cesta do nebe a Surovec* (1952). Tyto filmy – stejně jako dříve natočené *Velké kasino*, *Flamendr* nebo pozdější *Iluze cestuje tramvají* (1953) a *Bouřlivé výšiny* (1953) – dodržují nejpřísněji ze všech režisérových děl lineární narativní posloupnost. V kontexty autorovy tvorby jsou to ty, které své narativní a strukturní záměry a žánrové charakteristiky nejvíce podřídily požadavkům průmyslu. V tom samém roce, ve kterém natočil *Surovce*, vytvořil i film financovaný americkou společností *Dobrodružství Robinsona Crusoe* a snímek *On*.

Filmy *On*, *Zapomenutí* a *Zločinný život Archibalda de la Cruz* se staly velmi populárními mezi kritiky zabývajícími se psychoanalýzou a autorským filmem a v kontextu filmů vzniklých v pevně strukturovaném národním průmyslu jsou vzácnou výjimkou. Ostatně dva posledně jmenované Bunuel zahrnul mezi deset filmů, se kterými byl opravdu spokojen.¹⁷

Nazarin, *Viridiana*, *Anděl zkázy* a *Šimon na poušti* jsou spolu s filmem *Zapomenutí* nejslavnějšími Buñuelovými počiny mexické éry. Chronologický přehled Buñuelových mexických filmů tudíž vykazuje vzestupné přibližování se k jeho původním konceptům vyprávění, inklinujícím až k absurdnu. Expresivní narativní tendence, které se v doposud jmenovaných filmech tu a tam projevovaly, zejména při sestupování do podvědomí a snů postav, se v *Anděli zkázy* a *Šimonu na poušti* rozvinuly do celé diegeze. Těmto filmům vévodí objektivní, surrealisticky bizarní scény, které se stávají nejinterpretovanějšími z celé režisérovy mexické tvorby. Diváky navyklé na tradiční formu vyprávění tyto filmy zneklidňují a provokují, kdežto filmový znalci a kritikové je berou jako vděčný předmět zájmu.

¹⁷ Další filmy náležící do jeho osobního žebříčku vlastních skvostů jsou *Zlatý věk* (především); *Nazarin*; *Andaluský pes*; *Šimon na poušti*; *Viridiana*; *Robinson Crusoe*; *Mléčná dráha* a *Nenápadný půvab buržoazie*; FUENTES, Víctor. Los Mundos de Bunuel. Madrid : Akal, 2000. s. 86.

V *Šimonu na poušti* – posledním to Buñuelově filmu natočeném v Mexiku, nachází filmový historik Víctor Fuentes určitou parabolou se situací samotného Buñuela uvnitř mexického filmového průmyslu. “Buñuel se s mexickou komerční kinematografií, jež tolik omezovala jeho svobodu tvorby a vyjádření rozloučil touto velkolepou ikonou svobody, jakou je právě Šimon.,”¹⁸

¹⁸ FUENTES, Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 158.

II. PRÁCE S LITERATUROU

Články o Bunuelově díle v českém tisku se soustředí převážně na jeho poslední tvůrčí fázi, kterou prezentují evropské filmy hlavně francouzské provenience (*Deník komorné, Kráska dne, Mléčná dráha, Tristana, Nenápadný půvab buržoazie, Prelud svobody, Tajemný předmět touhy*). Mnohé bylo napsáno také o nejslavnějších pozdějších filmech mexického období (*Šimon na poušti, Anděl zkázy, Viridiana, Nazarín, Iluze cestuje tramvají*) nebo o jeho prvních filmových počinech (*Andaluský pes, Zlatý věk, Země bez chleba*). Ovšem o raných mexických filmech, snad kromě *Zapomenutých*, mnoho zmínek nenajdeme. Pro naprostý nedostatek informací o Bunuelově rané mexické etapě jsem se rozhodla podrobněji prostudovat právě toto období.

Při pátrání po zahraničních pramenech jsem narazila na podobný problém. I v cizojazyčné literatuře je o jeho filmech z let 1946–1958 informací poskrovnu. Odpověď, proč tomu tak je, můžeme nalézt v jedné z mála studií, které toto literárně zanedbané období neopomíjí. Ernesto R. Acevedo-Munoz na základě analýz několika prací, které se věnují těm slavnějším etapám Bunuelova díla, zjistil, že mnoho filmových kritiků odrazuje nucené podřízení se dobře organizovanému filmovému průmyslu. Z toho vyplývá méně možností manipulace s narativní strukturou a narušování diváckých očekávání, jak se tomu děje v Bunuelových jiných filmech.

Zkoumání děl s komplikovanou narativní výstavbou je jistě pro naratology zajímavější prací než zkoumání těch, které vše podřizují

příběhu a konvenčnímu zpracování a kterých je většina. Pro psychoanalyticky orientované kritiky tyto filmy také nebyly nijak pozoruhodné. Někteří autoři dokonce filmy z Bunuelovy rané mexické etapy kategoricky zavrhnou jako bevyznamné. Jejich přínos vidí pouze v tom, že se díky jejich srozumitelnosti a popularitě rozšířila základna Bunuelových diváků v momentě, když se dostal v šedesátých letech opět na vrchol. Acevedo-Munoz si naopak myslí, že Bunuel musel vynaložit značné úsilí, aby se těmito filmy zavděčil. Dělat kompromisy a změnit způsob vyprávění a stylistiku filmu tak, aby výsledky vyhovovaly tehdejším podmínkám, muselo být pro režiséra těžkým úkolem.¹⁹

Po delším pátrání mezi rozličným množstvím zdrojů, z nichž bylo potenciálně možné čerpat informace k Bunuelovi a jeho dílu, se nakonec tedy ukázalo být vhodných pro mou práci, vzhledem k jejím záměrům a cílům, jen minimum. Ty lze rozdělit do dvou základních skupin – a to na knižní publikace a studie, které byly publikovány ve filmových periodikách.

První kategorii reprezentují dvě publikace Víctora Fuentesese *Bunuel en México* a *Los Mundos de Bunuel*. V první knize se autor obšírně zabývá výhradně mexickou tvorbou Luise Bunuela. Práce se skládá ze dvou částí.

Koncepce první části se snaží představit režisérovy filmy v uměleckém a kulturním kontextu Mexika a souběžně s tím autor podniká kritické sondy do obrazů a symbolů Bunuelových mexických filmů. Detailněji pojednává o režisérově příchodu do Mexika a okolnostech, které jej k tomuto kroku donutily.

Ve druhé části v rámci jednotlivých kapitol analyzuje Bunuelova mistrovská díla tohoto období. Přesto, že mi tato publikace poskytla mnoho užitečných faktů, postrádám zde informace o příčinách neutěšeného stavu mexického filmového průmyslu té doby. Ty jsem našla v knize *El Cine Mexicano* Emilia Garcíi Riery.

¹⁹ ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R. *Bunuel and Mexico: the crisis of national cinema*. Berkeley : University of California Press, 2003. s. 3.

V knize *Los Mundos de Bunuel* se neomezuje na určité tvůrčí období režiséra, ale pojednává o jeho díle komplexně. Kriticky jej analyzuje v rámci různých historicko-kulturních souvislostí století (jeho dílo prakticky zahrnuje téměř celé 20.století), v závislosti na Bunuelově osobním vývoji v různých fázích jeho života a kariéry a dialogických vztahů s filmovými a vůbec kulturními tradicemi jednotlivých zemí, ve kterých žil a tvořil. V kapitolách o mexickém období, které pro mě byly klíčové, se ale většina textů opakuje z jeho předchozí studie. Přesto mi tato kniha byla také důležitým pomocníkem při práci. Fuentes v obou dílech vyděluje tři hlavní linie Bunuelových filmů: surrealistickou, teologickou a tradiční španělský realismus.

Nejvíce se soustředím na film *Zločinný život Archibalda de la Cruz* – snímek uzavírající Bunuelovy komerční projekty, který mnohé vypovídá o jeho tvůrčích principech a v němž režisér velmi vhodně zvolenými kinematografickými prostředky dosahuje silného příběhu.

Pro analýzu a zhodnocení Bunuelových narativních a stylistických postupů ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz* mi jako základní prameny posloužily dvě rozsáhlejší statě Sidneyho Donnella²⁰, které jsou také jedinou literaturou zaměřující se konkrétně na tento film.

V článku nazvaném *Through the Looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Buñuel 's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* Donnell přináší cenné postřehy a v jeho interpretaci Bunuelova filmu nalezneme souvislosti s pikareskní tradicí jako hispánským přínosem mexickému filmu. Autor na pozadí pikareskního žánru v literatuře definuje narativní principy filmu, vyzdvihuje a analyzuje styčné body pikareskní formy se *Zločinným životem* a postupně v příběhu odkrývá velké množství protiburžoazních prvků. Zároveň poukazuje na ty charakteristiky v jeho díle, které z Bunuela činí mnohem liberálnějšího surrealistu, než jak bývá většinou prezentován. Nikdy nebyl důsledným přívržencem jakéhokoliv kánonu a v této umělecké autonomii spatřuje jeden z Bunuelových postmoderních rysů. Surrealistickou

²⁰

Docent na Lafayette College v americkém Eastonu, vyučuje cizí jazyky a literaturu.

povahu jeho díla – např. temný humor, zájem o podvědomí a sny – vyvažuje antisurrealistický prvek, a to často až extrémní realismus fikce. Narativní fikce je pro kritiku společnosti, politiky a vůbec světa velmi účinná a mnohdy jediná forma reakce a výpovědi.

S ohledem na název studie bych měla objasnit souvislost „baroka“ a Bunuelova díla či jeho uměleckých principů. První aspekt vztahu baroka a režiséra tkví právě v jednom ze surrealistických principů tvorby. Jedná se o odvážné využívání metafor v umění, což španělsí surrealisté obdivovali zejména u barokního básníka Luise de Góngory, na jehož počest vytvořili literární skupinu 1927 v den třístého výročí jeho smrti.²¹ Druhým aspektem je diskurzivní forma pikareskního románu, jehož principy Bunuel využívá nejenom ve *Zločinném životě* a který vyvrcholil v období baroka. Pikareskní román vznikl jako parodie na příliš zidealizovaná vyprávění renesanční a barokní doby, jakými byly například rytířské romány, pastýřské romány či epeje. Jedná se o příběhy antihrdinů (pícarů), kteří jsou většinou velmi nízkého společenského postavení a které do rozličných dobrodružství žene touha zlepšit své sociální podmínky.

Sidney Donnell spatřuje explicitní tradici pikareskního vyprávění i v Bunuelových filmech, jako je *Mléčná dráha* nebo *Přízrak svobody*, zatímco jiná díla – např. *Nazarín* nebo *Viridiana* – pouze lehce odkrývají své pikareskní dědictví kontrastem s pikareskností. Protagonisté příběhů si totiž místo sociálního přilepšení a zvýšení osobní prestiže za jakoukoliv cenu vyberou cestu přesně opačnou – pomoc svému okolí místo sebe. Zatímco pícarové si přes své zločiny často získají poctu a uznání, u Viridiany a Nazarina dochází k naprosto opačnému efektu. Společnost jimi

²¹ Donnell přichází s myšlenkou, že už samotné slovo baroko může být kulturní výpůjčkou pojmu založeného na metafoře. K tomuto uvažování jej navedla etymologie slova „Baroko“, které se do běžného užívání angličanům dostalo přes francouzskou výpůjčku portugalského slova „Barroco“, což znamená hrubá, nepravidelná perla. Toto masculinum bylo odvozeno od slova „Barroca“ – kamenitá půda. Portugalci slovo přejali z arabského slova „buraq, pl. Burqah“ - kamenitá zem.“ Perlou se tedy metaforicky nazývá zem, půda. DONNELL, Sidney. Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In: Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 75.

opovrhne a jejich snahy o sociální a duchovní nápravu jsou rozdupány. Touha polepšit si na pomyslném socioekonomickém žebříčku však není ani u Archibalda, jelikož ten reprezentuje mexickou „smetánku“. „Archibaldo je dítětem buržoazie a nevykazuje žádné úsilí o změnu svého třídního statutu. Archibaldovi se líbí to, co jej obklopuje – neobarokní prostředí s téměř imperiální okázalostí.“²² V textu jsou soustavně rozebírány rozdíly a shody mezi Archibaldem a tradičním pícarem barokního písemnictví.

Volba využití diskurzivních elementů pikareskního románu v Bunuelových filmech je motivována právě uměleckými útoky na buržoazní společnost. Režisérův tvůrčí záměr koresponduje s touto raně novověkou literární tradicí, která byla známa jako „prostředek společenské satiry“²³, s čímž se shoduje emocionální vyznění filmu i pikareskních románů. Film je téměř stále vtipný. S pikareskním románem souzní nejen obsah a forma vyprávění příběhu o Archibaldovi, nýbrž i struktura děje. Úvod, odehrávající se v Archibaldově současnosti, je následován chronologickou sérií flashbacků, které zobrazují jak jeho dětské zážitky, klíčové pro další děj, tak jeho anabázi v dospělosti. Retrospektivní řetězec se završuje, jakmile vypravěč-protagonista dosáhne přítomnosti.

V textu nazvaném *Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* autor hned v úvodu zavrhuje principy modernistického nahlížení na umění, tedy rozlišování vysoké a nízké kultury. Motivem k tomu mu byla psychoanalytická studie Petera Williama Evanse, který stejně jako většina kritiků radikálně dělí Bunuelovo mexické tvůrčí období do dvou kategorií – komerční mexický film a autorský film. Donnell jeho psychoanalytické uvažování o *Zločinném životě* považuje za výjimečné, ale kategoricky odmítá koncept komerčního mexického filmu a autorského filmu, aplikovaný na Bunuelovu kinematografii.

²² Tamtéž, s. 78.

²³ DONNELL, Sidney. *Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. MLN – Volume 114, 1999, č. 2, s. 274.

Evans díky hloubkové analýze řadí *Zločinný život* do Bunuelovy autorské části tvorby, což podporuje mou motivaci v dalších částech diplomové práce dokázat, že *Zločinný život* stojí přesně na pomezí dvou obecně přijatých kategorií, do nichž režisérovy filmy spadají. Donnellova připomínka, že autorské filmy jsou v podstatě také komerční, protože byly komerčně určeny pro evropský trh, je příliš obecná a není opodstatněná.

Ve studii *Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* autor analyzuje některé narativní postupy s ohledem na diváckou aktivitu a rozličné chápání díla Luise Bunuela a poukazuje na různorodost diegetických úrovní ve filmu²⁴, jejichž rozlišení je klíčové pro pochopení logiky vyprávění a porozumění struktuře narativu. Ve *Zločinném životě* jsou to zejména průniky do Archibaldova vnitřního světa, jeho stavů bdělého snění, ve kterém jsou všechny prvky příběhu vyřešeny k jeho spokojenosti. Zabývá se i etymologií Archibaldova jména a dává jej do souvislosti s příběhem a povahou protagonisty.

Donnell sleduje narativ *Zločinného života* v diskurzivním kontextu s nejznámějším renesančním dílem španělské literatury – románem *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Poukazuje na styčné diskurzivní body těchto dvou děl, například na určité diegetické diskontinuity.

Zajímavým postřehem je skrytá polarita ve jménech obou protagonistů. Jak pojmenování Don Quijote de la Mancha, tak Archibaldo de la Cruz v sobě nesou, v doslovném překladu a v souvislosti s příběhem, určitou degradaci svého aristokratického původu. „Mancha“ označuje kraj, z něhož Don Quijote pochází, a znamená skvrna, flek. Druhá část složeného jména Archibaldo (tedy „baldo“) je odvozena od slova „baldón“, což je urážka, potupa.

V druhé části studie volí autor čtení *Zločinného života* s ohledem na psychoanalýzu. Poukazuje na fakta, která jsou pro psychoanalytická čtení klíčová, avšak přes množství vědeckých filmových studií, aplikujících tento

²⁴ tj. princip prostupování roviny vyprávění a vyprávěných událostí, což se v narativní teorii označuje termínem metalepse. SLÁDEK, Ondřej. Mezinárodní konference o metalepsi. Česká literaturovědná časopis pro literární vědu 51, 2003, č.2, s. 237.

terapeutický koncept na filmovou analýzu, nebyla doposud ve zkoumání tohoto filmu zohledněna. Absentující pokus o rozřešení zápletky pomocí psychoanalýzy dává do souvislosti s Bunuelovou nedůvěrou k této léčebné metodě, k níž režisér vyjádřil svůj postoj slovy: “Stejně jako se mi psychologie zdá být obor často dost svévolný a neustále vyvrácený lidským chováním a téměř naprosto zbytečný. Když jde o to vdechnout postavám život, i psychoanalýza je podle mne terapie určená společenské třídě či kategorii lidí, do níž nepatřím...”²⁵

Za důležitý klíč k interpretování příběhu považuje Donnell nepřítomnost psychoanalytika či psychologa v ději, protože se Archibaldo dostal do nemocnice kvůli nervovému zhroucení. Donnell ovšem připouští, že ani tento element by nezaručil uspokojivé uzavření Archibaldova případu. Autor analyzuje Archibaldovu diagnózu obsesivně neurotického člověka a možnosti jeho úniku z destruktivních stavů. Opět se dostává ke způsobu, jaký by byl nejpravděpodobněji použit v realitě v rámci terapeutické snahy o vyléčení a který ve filmu chybí – symbolické začlenění původního dětského traumatu do příběhové současnosti.

Donnell se v této studii detailně věnuje uzavření Archibaldova příběhu. Jako motiv k zevrubné analýze závěru filmu mu posloužily rozdílné bezprostřední interpretace aktivních a pasivních diváků, kteří snímek viděli poprvé. Jednoznačně se kloní k verzi, že Archibaldo zůstává až do konce filmu tímž Archibaldem se stejnými tužbami a stejným charakterem, a poskytuje množství tvrzení, která jeho teorii podporují. Autor určuje žánr sociální satiry, který film obsahuje, jako další z prvků hispánské narativní tradice prolínající se s mexickým filmem.

Sidney Donnell také důkladněji rozebral umělecké souvislosti děl Bunuela a druhého nejvýznamnějšího španělského režiséra Pedra Almodóvara. Tato analýza je však obsahem další studie: *If the Shoe Fits: Bunuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question*. Zároveň se zde, jak už

²⁵

BUÑUEL, Luis. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. s. 206.

napovídá samotný název, zaobírá problémem modernistických či postmodernistických tendencí Bunuela.

V úvodu Donnell kriticky pohlíží na psychoanalytické interpretace filmů, které se soustředí na rozbor symbolů, které Bunuelovy filmy nabízí, a přitom opomíjejí fakt, že i tato díla jsou situována do určitého ideologického či historického rámce. Tito kritikové často zacházejí s jeho uměním jako se „světem volně plynoucích signifikátů, které neodkazují na konkrétní místo či čas.“²⁶ Takovéto uvažování posunuje Buñuela k postmodernistickým tendencím umění.²⁷ K vnímání Luise Buñuela jakožto postmodernisty jistě přispívá i fakt, že Almodóvar, jehož filmy často k Buñuelovi odkazují, je většinou kritiky označován za postmoderního režiséra. Sidney Donnell se rozhodl vyvrátit výhradně postmodernistické klasifikování obou režisérů na základě filmového jazyka, s jakým pracují, a vybral si k potvrzení svých úvah snímky *Zločinný život Archibalda de la Cruz* a *Na dno vášně (Carne trémula, 1997)*.

Film *Na dno vášně* dokonce do své diegeze zahrnul i *Zločinný život*, jelikož právě tento film si Almodóvar zvolil k tomu, aby vzdal hold Buñuelovi, a to vizuální citací jeho díla. Donnell své podezření, že u Almodóvara nešlo o pouhou náhodu, když k tomuto kroku zvolil právě tento snímek, dokládá podobnými narativními prostředky obou filmů. Také upozorňuje na Almodóvarův určitý odklon od postmodernistické formy počínaje tímto dílem, což potvrzuje citací Paula Juliana Smithe: “Ve svém novém filmu Pedro Almodóvar ukazuje, že dokáže sloučit vizuální a sexuální anarchii s vkusnou zápletkou.”²⁸ Modernistické tendence tedy autor spatřuje zejména v prezentaci objektů a situací v reálných souvislostech, aby publikum

²⁶ DONNELL, Sidney. If the Shoe Fits: Buñuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question. In *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 45, London : Associated University Presses, 2001, s. 52.

²⁷ Z jejich pohledu v podstatě nově zpracovává to, co už jednou zfilmoval, opomíjejí lineární příběh atd.

²⁸ SMITH, Paul Julian. „Absolute Precision,“ review of Almodóvar’s *Live Flesh*. *Sight and Sound* 8, 1998 , č.4 s. 6.

rozumělo tomu, co chtějí režiséři sdělit. Zároveň však dodává, že obsah filmů Almodóvara a Buñuela, ve kterých pracují s lineárním dějem, není snadné dekódovat a zredukovat na jediný smysl. Dokonce v případě *Zločinného života Archibalda de la Cruz* dochází často k chybné recepci příběhu, a to nejen u běžného publika, nýbrž i v kritických interpretacích.²⁹

III. TEMATICKÁ a ŽÁNROVÁ ANALÝZA ZLOČINNÉHO ŽIVOTA ARCHIBALDA DE LA CRUZ

„Kinematografie je skvělá a nebezpečná zbraň, jestliže je v rukou svobodného ducha. Je to nejlepší nástroj pro vyjádření světa snů, emocí, instinktu.“³⁰

S ohledem na ty, kteří film neviděli, považuji za užitečné v následující kapitole ve zkratce shrnout obsah *Zločinného života Archibalda de la Cruz*. To mi rovněž následně umožní přistoupit k naratologické analýze přímo, bez zbytečného vysvětlování dějových souvislostí. Nejprve však nastíním genezi příběhu, který Bunuela inspiroval k novátorskému a svéráznému zfilmování.

Námět k filmu poskytl román mexického spisovatele Rodolfa Usigliho *Pokus o zločin (Ensayo de un Crimen)* s detektivní zápletkou, který vypráví příběh Archibalda de la Cruz, muže, v němž Bunuel objevil další příklad "sociálního parazitismu"³¹. Filmová verze románu je však jiným pokusem o zločin, kterého se dopustila tvořivá fantazie Bunuela na díle Usigliho. Režisér a jeho scénárista Eduardo Ugarte pozměnili zápletku a výrazně si

²⁹ Např. Francois Truffaut při shrnutí zápletky „zabil“ jak Patricii, tak i jejího přítele, zatímco ve filmu zemřela pouze žena. Peter William Evans při popisu scény, kdy se malý Archibaldo dívá na mrtvou vychovatelku, uvádí, že chlapec viděl krev na její noze, kdežto ve filmu jí stéká krev po krku. DONNELL, Sidney. If the Shoe Fits: Buñuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question. In *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 45, London : Associated University Presses, 2001, s. 59.

³⁰ BUÑUEL, Luis. Do posledního dechu. Praha : Mladá fronta, 1987. s. 234.

³¹ GARCIA RIERA, Emilio. El cine mexicano. México : Ediciones Era, 1963. s. 176.

pohráli i se strukturálními elementy vyprávění. Spisovatel po zhlédnutí filmu vehementně protestoval, protože se jeho jediný román příliš odlišoval od režisérovy verze, což je však podstatný rys možná všech Bunuelových snímků, jejichž náměty vycházejí z literárních děl. Bunuelovy filmové adaptace téměř vždy znamenají pouze výpůjčku několika motivů nebo tématu.

„Bunuel se ve svých filmových adaptacích romány pouze inspiruje a pracuje procesem proměny blízkým tomu, jaký provádí básník s realitou. Jeho adaptace jsou novými výtvoři (připomeňme si např. *Nazarina*, *Tristanu*, *Krásku dne* a *Tajemný předmět touhy*), intertextuálními díly a podle definice Julie Kristevy: absorpcí a přeměnou jiného textu.“³²

Už samotný název filmu v distribuci mimo Mexiko – *Zločinný život Archibalda de la Cruz* – poukazuje na rozdíl mezi románem a snímkem. Tématem románu je selhání pokusů Roberta de la Cruz stát se estétem zločinu pro zločin, neopodstatněného zločinu. Když se mu nakonec po dvou zmařených pokusech podaří spáchat vraždu, ale zdaleka ne dokonalý zločin, zjistí, že namísto vyhlédnuté oběti zabil svou ženu. Dochází k paradoxní situaci – Roberto chtěl spáchat zbytečný, ale estetický zločin a namísto toho jej soud obviní z banálního trestného činu vraždy z vášně. Ten, kdo usiloval o estetický zločin, skončí uvězněný v blázinci.³³

Změna názvu filmu z *Ensayo de un Crimen* na *Zločinný život Archibalda de la Cruz* však odkazuje i k prvnímu španělskému a vůbec světovému pikaresknímu románu *Život Lazarilla z Tormesu, jeho příhody a nehody* (*La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y Adversidades*, 1554)³⁴. Stejně jako pikareskní romány, tak i příběh *Zločinného života* je vyprávěn v první osobě, což znamená další posun od Usigliho románu, který je celý napsán er-

³² FUENTES, Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 123.

³³ Tamtéž

³⁴ DONNELL, Sidney. *Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. In: *Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 79.

formou.

Příběh filmu začíná v době, kdy byl Archibaldo malý chlapec a matka mu darovala hrací skříňku. Vychovatelka, aby chlapce zabavila, mu vypráví příběh o zázračné moci skříňky, která spočívá ve schopnosti zabít člověka, na jehož smrt myslí ten, který se skříňky dotkne. Chvíli nato tak Archibaldo nepřímou zabije vychovatelku, která však ve skutečnosti zemřela zbloudilou kulkou jednoho revolucionáře. V dospělosti Archibaldo náhodou v jednom starožitnictví hrací skříňku objeví, čímž se rozpoutá série vražd, za než se cítí odpovědný, i když ve skutečnosti nikoho nezabije. Nakonec se hlavní hrdina vyznává ze svých "zločinů" před soudcem, který zmateného Archibalda samozřejmě osvobozuje, protože se svých zločinů dopouštěl jen ve fantazii. Archibaldo dostane spásný nápad a navždy se zbavuje hrací skříňky. V ten okamžik také potká Lavinii, ženu, jež měla být jednou z jeho "obětí", ale v pravou chvíli zasáhla náhoda a jako jediná z Archibaldových žen přežila a zavěšení do sebe odcházejí začít nový život.

Příznačné pro Bunuelovy filmy jsou určité námětové konstanty, pramenící z jeho životní filosofie a morálního kodexu, jako například svoboda, kritika a zesměšňování morálních hodnot buržoazní a křesťanské společnosti a patriarchátu nebo institucionální potlačování přirozených lidských pudů.

V analyzovaném filmu je téma svobody vneseno do roviny podvědomí, podobně jako je tomu ve filmu *On*. Dichotomie mezi rozvrtnými představami a správným životem dovádí hlavní mužské protagonisty obou snímků do krajních mezí sociálního soužití. Zatímco však jeden možná nalezne závčas východisko z této situace, druhý meze překračuje. V těchto dvou filmech se Bunuel inspiroval osobností a dílem Markýze de Sade, jenž byl vzorem surrealistického hnutí.³⁵

Právě svoboda fantazie je to, co nejvíc spojuje *Zločinný život Archibalda*

³⁵ Surrealisté stejně jako Markýz de Sade podporovali princip naprosté sexuální svobody, destrukce konvence a razili heslo, že nic by nemělo být nemyšlitelné. BRANDON, Ruth. Neskutečné životy: Surrealisté 1917-1945. Praha : Pragma, 2005. s. 362.

de la Cruz s filmem *On* a čímž Bunuel vzdává hold Markýzi de Sade a jeho způsobu dát představě absolutní svobodu a nezdráhat se vyjádřit ji na papíru. Po jeho vzoru tak na plátně Bunuel aktualizuje potenciál fantazie dovolit si vše. Když režisér o těchto filmech hovořil, neustále poukazoval na existující rozdíl mezi realitou a fantazií. S odkazem na Sada opakoval, že jedině ve fantazii je člověk svobodný: „Sade se svých zločinů dopouštěl pouze ve fantazii, používal ji k filtrování svých zločinných tužeb. Fantazie si může dovolit všechny formy svobody. Jiná věc je, když je člověk uvede v čin. Fantazie je svobodná, člověk nikoliv.“³⁶ K úvahám o svobodě představivosti možná Bunuela dohnala přísná náboženská výchova v jezuitské koleji, která morálně nepřijatelné činy v rámci fantazie označovala termínem "hřích v mysli"³⁷, nebo možná jen všední strach člověka ze sebe samotného a z toho, že od myšlenky je blízko k činu. Tyto filmy byly specifickou formou filtrace uvedených imaginací a z nich plynoucích obav a uvažování o tom, že představivosti je třeba dát volný průchod.³⁸

Také další témata, nerozlučně spjatá s poetikou Bunuelových filmů, mají v tomto snímku svůj prostor. I *Zločinný život* je sociální kritikou, ačkoliv toto zpochybnění společnosti vyznívá mnohem jemněji v kontrastu s jinými filmy. Důvod může být takový, že v tomto případě režisér svého hrdinu umístil dovnitř kritizované vrstvy a zároveň od tohoto tématu odvedl pozornost soustředěním se na niternější problémy postavy a pohráváním si s její neurčitostí. To však zcela nezakrývá režisérův programový výsměch snobství a principům jednotlivců buržoazní společnosti, které jsou otupělé chamtivostí. Starožitníkovi, který Archibaldovi prodal hrací skříňku, vložil Bunuel do úst všeříkající cynické tvrzení: „Slušný a chudý (zákazník) je horší než nepoctivý a bohatý.“ Bohatství je v tomto světě oceňováno více než lidská slušnost.

³⁶ Těmito slovy Bunuel odpověděl, když byl v rozhovoru tázán na nadšení z markýze de Sade s ohledem na fakt, že Sade schvaloval nacismus a koncentrační tábory. Tamtéž s. 362.

³⁷ BUÑUEL Luis. *Do posledního dechu*. Praha : Mladá fronta, 1987. s. 158.

³⁸ Tamtéž, s. 158.

„Celá řada Bunuelových filmů je vystavěna na jednotném centrálním motivu – na nevysvětlitelné nemožnosti naplnění touhy... Touha se v jeho filmech projevuje neukojitelným apetitem, ustavičnou žádostivostí nebo Lacanovským nedostatkem.“³⁹ Skupina lidí v *Andělu zkázy* touží opustit místnost, ale z neznámého důvodu se jim to nedaří. Archibaldo touží po zavraždění ženy, ale veškeré jeho pokusy selhávají. Zfilmování románu *Na větrné hůrce* Bunuela lákalo mimo jiné i pro vzájemnou nenaplněnou lásku mezi Kateřinou a Heathcliffem, kterou režisér doplnil neopětovaným vzplanutím Kateřininy sestry Isabely k nevlastnímu bratrovi.

Zločinný život je v neposlední řadě příkladem toho, jak byly (a jsou) po celá desetiletí nazírány ženy – jako objekty touhy, byť v tomto příběhu touhy poněkud sadistické.

Podle Davida Bordwella každý divák k filmu přistupuje s určitým očekáváním. Při výběru filmu většinou bývá obeznámen s druhem filmu (ví, že film, který se chystá zhlédnout, bude dokumentární, animovaný, hraný, experimentální) nebo alespoň ví, že se bude jednat o film narativní, který sděluje nějaký příběh. Ke zhlédnutí určitého snímku může diváka motivovat několik faktorů. Jedná se o znalost formálních konvencí, kterou je mimo jiné i žánrové zařazení filmu. Žánrová kategorizace díla funguje jako upřesňující prostředek toho, co může divák od filmu očekávat z hlediska emocionálních procesů, sémantických nebo syntaktických struktur.

U většiny Bunuelových filmů žánrové označení příliš neprozradí, jelikož snímky v sobě nesou vždy atributy více žánrů. Výjimkou jsou snad jen ty z počátku mexické éry, kdy se jednalo převážně o melodramata.

U filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* se lze setkat s různými žánrovými označeními, mnohdy krajně protichůdnými. V rámci distribuční

³⁹ Jeden ze základních pojmů Jacquese Lacana, kontroverzní osobnosti psychoanalýzy 20.století. DONNELL, Sidney. If the Shoe Fits: Buñuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question. In *Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences*, vol. 45, London : Associated University Presses, 2001. s. 54.

kampaně či kritické reflexe je film definován jako komedie, krimi, mysteriózní film, drama nebo thriller. Sidney Donnell snímek řadí do obtížně specifikované a nestabilní kategorie filmu noir s komickým zaměřením. Stručná charakteristika filmů spadajících do kategorie film noir, jež říká, že se jedná o snímky sdílející „podivný a násilný tón s příděchem jistého jedinečného druhu erotismu“⁴⁰, se *Zločinným životem* naprosto koresponduje. Snímek však obsahuje i prvky pohádky, jejichž základním motivem bývá obvykle boj dobra se zlem. Zlo můžeme spatřovat v Archibaldově posedlosti smrtí jeho sexuálních objektů a dobro v abstraktním osudu, který oběti vymaní z jeho vlivu. Tohle je však diskutabilní charakteristika, která odpovídá většině filmů. Téměř všude by se snad daly najít elementy zastupující dobro a zlo. Podstatnější je v tomto ohledu motiv nadpřirozena, jenž je zpřítomněn jakousi neviditelnou silou – džinem uvnitř hrací skříňky.

Filmový titul odpovídá jednoznačně a doslovně kriminálnímu žánru, což podporují i filmové propagační materiály jako plakáty a dvd, na nichž je výrazně zastoupena rudá barva krve, detail ruky svírající rozevřenou břitvu, ohnivé plameny s postavami protagonistů nebo figurína. Divák tedy na hlavní postavu pohlíží s určitými předsudky. Stejnou zaujatost vyvolávají i Bunuelovy jiné filmové tituly: *Susana*, častokrát uváděna s dovětkem *la Perversa* (perverzní, zvrhlá), nebo *El Bruto* (*Surovec*). Podstatný rozdíl v přístupu k *Zločinnému životu Archibalda de la Cruz* zůstává v tom, uvažujeme-li o recipientovi, který zná Bunuelovy jiné filmy, a je tudíž obeznámen s jeho poetikou. V tom případě jej tolik nezaskočí emocionální dualita či prostoupení objektivního světa duševním životem postav, jelikož ví, že téměř celé jeho dílo „osciluje mezi realitou a snem, tragičnem a komičnem, soucitem a opovržením. Filmy Luise Bunuela jsou totiž složité a zneklidňující jako život sám.“⁴¹

⁴⁰ KUČERA, Jakub. Film noir – záblesky černé. Cinepur, 2002, č. 19, s. 23.

⁴¹ FOLL, Jan. Obraz světa v posledních filmech Luise Buñuela. Film a doba, 1979, roč. 25, č. 2, s. 25.

Výše zmíněná emocionální dualita a její permanentní přítomnost ve vyprávění je jedním z nejtypičtějších rysů černé komedie. Polarita emocí vzplývá z toho, že se v příběhu střetávají dvě protichůdné linie pocitů jak diváka, tak i postav. Archibaldo přesně odpovídá definici postavy černé komedie, jak ji zformuloval teoretik J. L. Styan: „Hrdina... nabývá často univerzálních vlastností, ... Je to postava schopná sugerovat divákovi dojem složitosti, protože se mu představuje přinejmenším ze dvou stránek. A co víc, vyvolává v něm alespoň dvě reakce, pozitivní a negativní a všechny odstíny mezi tím.“⁴² Archibaldo je bezesporu rozporuplnou, ambivalentní postavou, která u diváka svým chováním a svými skutky probouzí sympatie, jež jsou vzápětí v důsledku jiných činů a postojů přebity antipatiemi. Protichůdné citové postoje v divákovi vyvolávají zejména scény, v nichž se Archibaldo pokouší vraždit. Jeho amatérství a naivismus vyvolávají komické až dojemné reakce, které zároveň doprovází tragická příchuť jeho směřování.

Z předchozího textu plyne, že je v případě analyzovaného filmu zbytečné pokračovat v úvahách o žánru. I v této rovině *Zločinný život Archibalda de la Cruz* dostává své charakteristice multi-interpretovatelnosti, která se vztahuje i na jeho pozdější autorské filmy.

⁴² STYAN, J.L. Černá komedie. Praha : Orbis, 1967. s. 240.

IV. ANALÝZA NARATIVU

IV. 1. Metodologie (Aplikovaná teorie)

Problematiku filmové narace tvoří rozsáhlý komplex teorií, pojmů a – jak už to v mnoha myšlenkových a názorových soustavách bývá – rozličné množství doposud nevyjasněných otázek. Na následujících řádcích se budu věnovat pouze konceptům, které mi poslouží jako teoretický základ k naratologické analýze určených snímků.

Předmětem naratologické analýzy je studování narativní struktury a tvorby narativního porozumění. Tento typ analýzy se zaměřuje na interakci různých vrstev narativního díla, rozlišování konvenčních prvků narativní struktury, což znamená zejména postavy, události, prostředí, čas a hledisko, způsob sdělování informací, který je usměrňován a kontrolován hlediskem, a vztah vypravěče k postavám a událostem příběhu.⁴³

Jedna z hlavních teorií, která mi sloužila ke zkoumání jednotlivých narativních kategorií, je koncept Davida Bordwella, jenž ve svém pojetí naratologie vychází z poznatků a metodologie ruského formalismu dvacátých let a kognitivismu let šedesátých.

Základním předpokladem kognitivních teorií je aktivní recipient. Ve filmové teorii to znamená, že divák je schopen při sledování filmu vykonávat myšlenkové procesy, které významným způsobem utváří konečné vnímání díla. Divák je tedy v kognitivistických teoriích naprosto určujícím elementem, protože právě on vytváří smysl a význam filmu.

Od ruských formalistů přejímá Bordwell termíny a dále je specifikuje, aby byly aplikovatelné na filmové médium. Základní dvojici pojmů tvoří syžet a fabule. Bordwell ve své práci *Narration in the Fiction Film* (1985)

⁴³ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York and London : Routledge, 1992. s. 70.

poskytnul podrobný popis způsobu, jakým se syžet vztahuje k fabuli. Fabule se váže k příběhu filmu chápaného v celkové chronologicky lineární podobě tak, jak jej vnímá divák na konci filmu – je to jeho myšlenkový konstrukt. Primární rolí syžetu je prezentovat fabuli, respektive informace fabule, které divák použije k výstavbě příběhu. Narativní logika v syžetu může být lineární, postupovat v souladu s kauzálním vývojem a předkládat divákovi informace fabule přímým způsobem, nebo může blokovat kauzální vztah intervencí materiálů a odbočováním z lineárního pořádku.⁴⁴ Narace je proces, kterým syžet prezentuje či zatajuje informace fabule a během sledování filmu diváka neustále podněcuje k vytváření hypotéz o fabulačních událostech. Zprostředkování děje filmovým vyprávěním má několik kategorických vlastností: stupeň informovanosti vyprávění, vědomí sebe samého – sebereflexivnost, a komunikativnost.

Informovanost vyprávění je charakterizována rozsahem fabulačních informací, které nám vyprávění sděluje. V závislosti na kvantitě informací rozdělujeme vyprávění na vševědoucí (divák má větší informační přehled než jakákoliv postava ve filmu) a omezené (divákova informovanost je přímo úměrná informovanosti určité postavy). Informovanost vyprávění je dále charakterizována svou hloubkou, která se vztahuje ke stupni charakteristiky vnitřních emocí a myšlenkových pochodů postavy. Rozsah a hloubka informací však na sobě nejsou závislé.

Sebereflexivnost (sebevědomost) vyprávění souvisí se stupněm uvědomění si faktu, že informace sděluje divákovi (např. když postava hovoří směrem do publika). Sebereflexivní je každé filmové vyprávění, ale některé více a jiné méně.

Komunikativnost znamená, že vyprávění předkládá divákovi určitá vodítka, pomocí nichž recipient následně tvoří hypotézy o dalším vývoji událostí. Málo komunikativní je vyprávění, které velké množství informací

⁴⁴ BORDWELL, David. The Narration in Fiction Film. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 51.

schválně zatajuje, čímž je pro diváka ztížena schopnost konstruovat pravděpodobný vývoj děje.

Ve třetí části knihy *Narration in the Fiction film* Bordwell představuje čtyři základní mody narace, které jsou diferenciovány podle historicky odlišných vyprávěcích strategií, což mi pomůže při zkoumání jednotlivých narativních prostředků filmu. Užitečné jsou pro mne jen první dva analyzované mody – klasická narace a umělecká narace.

Prototypem snímku patřící do kategorie klasické narace je lehce srozumitelný film, formální podoba snímku je podřízena příběhu, styl na sebe tudíž zbytečně neupozorňuje, aby bylo vytvořeno co nejdokonalejšího iluzivního artefaktu. Film se vyznačuje minimálním používáním mezer, hlavním jednotícím principem je příčinnost a ve většině případů je narace nesebereflexivní, vševědoucí a vysoce komunikativní. Příkladem klasické narace je hollywoodská studiová produkce let 1917–1960.

Nejvýznamnějším alternativním způsobem vyprávění ke klasické naraci je narace umělecká. Vztah příčiny a následku v naraci je rozvolňován mezerami nebo dějovými odbočkami. Narace je často redukována na znalosti některých postav a v mnoha případech se jedná o naraci sebereflexivní.

Bordwell klasifikoval tyto způsoby na základě souborů převládajících vnějších vyprávěcích norem (extrinsic norms) ve filmech jednotlivých období, i když i v rámci těchto norem není vše stejnorodé a existuje řada odchýlení. Mluví však také o vnitřních narativních normách (intrinsic norms), které si ustanovuje každý narativní text sám. „Představují centrální zdroj našeho stabilního a pokračujícího očekávání, jak se pohybujeme konkrétním filmem. Díky prvotnímu účinku a neustálému kontrolování toho, co sledujeme, inklinujeme k základním závěrům, co se týče narativní normy v nejranější fázi syžetu.“⁴⁵ I tyto normy mohou být v průběhu vyprávění porušeny nebo modifikovány.

Cenným příspěvkem Bordwella do filmové narativní analýzy je také

⁴⁵ Tamtéž, s. 150-151.

zdůrazňování role filmového stylu v syžetové konstrukci. Mluví o čtyřech funkcích stylu – denotativní, expresivní, dekorativní a symbolická. Denotativní funkce zprostředkovává divákovi informace, které potřebuje znát, aby porozuměl následujícímu dramatickému dění (např. kamera sleduje, co dělá určitá postava). Expresivní funkce slouží ke zvýraznění expresivních prvků konkrétní scény nebo k tomu, aby dodala scéně expresivní rozměr (např. postava utíká a divák sleduje dění z jejího úhlu pohledu). Dekorativní funkci rozumí stylistická schémata, která příběhu nedodávají žádný konkrétní význam, jedná se v podstatě o denotativní funkci, ale technické prostředky jsou použity komplikovaněji nebo estetičtěji. Někteří režiséři mohou mít své vlastní dekorativní způsoby pro zobrazování určitých scén. Bordwell pro tuto funkci používá i název ornamentální. Poslední je funkce symbolická a mluví se o ní tehdy, když určitý stylistický element nebo postup odkazuje na jiný. Autor uvádí jako příklad postavení herců do určitých poloh v prostoru, například když herec zaujme polohu ukřižovaného Ježíše.⁴⁶

Fabule, syžet a styl neexistují nezávisle na sobě, budu se tedy stylem v analyzovaných filmech zabývat souvztažně se syžetovou a fabulační analýzou děl. Od teoretiků Seymoura Chatmana a Rimmon-Kenan, jejichž myšlenkové soustavy také ve své práci využívám, se koncepce filmové naratologie Davida Bordwella nejvíce odlišuje ve dvou aspektech. Kromě důležitosti filmového stylu v naratologii jde také o to, že Bordwell na rozdíl od uvedených naratologů neuznává existenci filmového vypravěče. Podle jeho názoru si divák konstruuje fabuli sám, je aktivním účastníkem narativního přenosu, nikoli pasivním příjemcem informací, které jsou sdělovány vypravěčem. Vypravěče odmítá s tvrzením, že film „ukazuje“, ale nevypráví tak, jak je tomu rozuměno v literatuře.⁴⁷ Chatman Bordwellovi vytýká, že se zaobírá pouze divákem, jeho konstrukcí filmového narativu a přitom opomíjí

⁴⁶ NIELSEN, Jakob Isak. Bordwell o Bordwellovi. Aluze.cz [online]. [cit. 1. 3. 2010]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php

⁴⁷ BORDWELL, David. The Narration in Fiction Film. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 61.

činitele, který kóduje do filmu to, co divák rozkódovává.⁴⁸ Diváckou aktivitu tudíž nenazývá konstrukcí, nýbrž rekonstrukcí. Tímto chci ospravedlnit svůj záměr teoreticky vycházet při analýze jak z teorie Bordwellovy, tak z Chatmanovy, jelikož si myslím, že se jejich názory v tomto smyslu nemusí jen rozcházet, nýbrž se i navzájem doplňovat. Tato taktika mi umožní analyzovat zvolený film z více úhlů pohledu.

Z metodologického hlediska je pro mne důležitá také studie Davida Bordwella *Historical Poetics of Cinema*, v níž formuluje předmět a možnosti historické filmové poetiky. "Poetika nějakého média studuje ukončené dílo jako výsledek procesu konstrukce. Procesu, který zahrnuje řemeslné složky a obecnější principy, na jakých je dílo vystavěno, a jejich funkce, výsledky a použití. Jakékoliv zkoumání základních principů, pomocí kterých je dílo v jakémkoliv reprezentovaném médiu konstruováno, mohou spadat do oblasti poetiky."⁴⁹ Přísudek "historická" znamená, že se poetika snaží vysvětlit, jak určitá díla fungují v historickém kontextu.

Historická poetika filmu se podle Bordwella řídí dvěma základními otázkami: 1. Jaké jsou principy, pomocí nichž jsou filmy vystavěny a jejichž prostřednictvím dosahují konkrétních výsledků? 2. Jak a proč tyto principy vznikly a jak se měnily v jednotlivých empirických obdobích?

Ve své práci se budu zabývat konkrétním filmem, který však zařadím do kontextu části díla jeho režiséra. Budu se snažit vysvětlit konstrukční narativní principy filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz*, jejich uspořádání, funkce a význam v díle se vztahem ke stejným či podobným prvkům v jiných filmech vymezeného období, popřípadě se pokusím určit konvenční užití prostředků režisérem k dosažení určitých výsledků. Občas se neubráním výkladu či možnému významu některých scén či prostředků, i když jsou výrazně redukovány vzhledem k množství interpretačních možností, kterými

⁴⁸ CHATMAN, Seymour. Dohodnuté termíny. UP Olomouc, 2000. s. 125.

⁴⁹ BORDWEL, David: Poetics of cinema. London : Routledge, 2007. s. 371.

disponují Buñuelova díla. Budou použity v rozsahu, který by mohl dopomoci k vysvětlení konceptuálních vztahů filmu s jinými díly. Výklad filmu tedy není hlavním předmětem diplomové práce, stejně tak jako se historická poetika neomezuje na otázky toho, jaký mají filmy význam, ale interpretace je považována jen za jednu oblast zkoumání, protože se nikdy nesnaží vysvětlit mnoho dalších účinků filmu (např. perceptuální).

IV. 2. Události a aktivní divácká rekonstrukce Zločinného života

Dva hlavní organizační principy kombinace událostí jsou časová posloupnost a kauzalita. Kauzální vztahy ve vyprávění předpokládají, že jedna událost je důsledkem jiné události, rysu postavy nebo celkové logiky příběhu. Syžet může fabulační informace různě časově přeorganizovat, a tudíž i posílit nebo oslabit konstrukci kauzálních vztahů. Prostředky použité ve filmu musí mít své odůvodnění, proč jsou v díle zakomponovány v takové posloupnosti nebo právě tím způsobem – tyto důvody jsou nazývány motivace.⁵⁰

V úvodní scéně filmu vidíme Archibalda jako malého chlapce a díky komentáři ve voice-overu pochopíme, že postava příběhu vzpomíná na svou minulost. Tato scéna je do úvodu zakomponována jako motivační, protože zobrazuje nejdůležitější okamžiky pro další kauzální vývoj příběhu. Bez ní by se divákovi mohlo Archibaldovo počínání zdát nesrozumitelné a těžko by si odůvodnil Archibaldovo nepravděpodobné jednání, kdy touží zavraždit ženy, které jej přitahují, a také to, jakou roli v příběhu zastává hrací skříňka. Vynechání scény z Archibaldova dětství by vyžadovalo zdůvodňující komentář, který by však nebyl tak silný jako záběr na malého chlapce fascinovaně hledícího na mrtvou vychovatelku, o které si myslí, že ji zabil za pomoci skříňky. Motivace jsou tedy odůvodněním kauzální spojitosti jednotlivých jednání.

V případě smrti vychovatelky z pohledu Archibalda se jedná o motivaci kompoziční. Chlapec se domnívá, že vychovatelku zabil, protože na to usilovně myslel, když se dotýkal skříňky, což je nezbytný prvek pro konstrukci narativní kauzality, stejně jako záběr na chlapce pozorujícího pramínek krve skrápějící krk mrtvé ženy a její odhalené nohy. Tato informace je divákovi okázale nabídnuta, neboť se tento pohled vryl Archibaldovi do paměti, a když

⁵⁰ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 15.

se už jako dospělý muž při melodii hrací skříňky omylem řízne břitvou na holení a uvidí na své tváři krev, asociuje mu spojení melodie a krve právě vzpomínku na nohy krásné ženy. Tento záběr je zároveň první indicií, že je Archibaldo ovládán od dětství mechanismy erotismu spojeného se smrtí, ale s auroou svaté nevinosti.⁵¹ Můžeme tedy říct, že Archibaldovo znovunalezení hrací skříňky, fetiš v podobě skříňky nebo dámského prádla a touha zabít ženy, ke kterým pocítí erotické vzplanutí, to vše je kompozičně motivováno demonstrovánými událostmi z Archibaldova dětství.

Fakt, že Archibaldo bydlí sám v obrovském měšťanském domě, má k dispozici služebnictvo a ve filmu není žádná zmínka o tom, že by pracoval, kromě vyrábění keramiky, což je spíše jeho koníčkem, není nepravděpodobný také kvůli první scéně filmu. Hlavní hrdina při vyprávění o svém dětství uvádí, že jeho rodina si žila v blahobytu, což dokumentuje záběr na honosnou vilu. Status hýčkaného jedináčka mu zajistil dědictví veškerého majetku. O dědictví ve filmu sice není ani zmínka, ale divák si situaci dokáže odvodit z reálných zkušeností. Použití prostředků pramení z reálného světa, tudíž se nazývá motivací realistickou.

Kristin Thompson definuje třetí typ motivace jako odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl v rámci stejného žánru, znalosti obsazování herců či poetiky určitých autorů a nazývá ji motivací transtextuální.⁵² V případě tohoto filmu ji můžeme nalézt například v poslední scéně. Archibaldo poté, co se zbaví hrací skříňky, uvidí na stromě lučního koníčka.⁵³ Tím, že jej nerozmačká svou holí, si potvrdí smrt své zločinné touhy (podle některých interpretací⁵⁴). V souvislosti s celkovou Bunuelovou tvorbou se můžeme

⁵¹ GARCÍA RIERA, Emilio. El cine mexicano. México : Ediciones Era, 1963. s. 178.

⁵² THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 16.

⁵³ V některých pramenech se uvádí, že jde o kudlanku nábožnou, tvrzení, že se jedná o lučního koníčka podporuje Sidney Donnell názvem parku, ve kterém se scéna odehrává. Jedná se o park „Chapultepec“, což v překladu z aztéčtiny doslova znamená „kopec lučních koníčků“. DONNELL, Sidney. Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. *MLN – Volume* 114, 1999, č. 2, s. 287.

⁵⁴ V rámci takového uvažování o tomto záběru by se hmyz stal metaforickým vyjádřením ženy.

domnívat, že záběr na lučního koníčka si režisér neodpustil z důvodu své záliby v hmyzu, který se objevuje téměř v každém jeho filmu. Dalším takto motivovaným prvkem je prezentace duševních stavů hlavního hrdiny, konkrétněji třeba záběr na Archibaldovu ruku svírající břitvu, což připomíná scénu z *Andaluského psa*. Transtextuální motivaci tohoto druhu tedy film předkládá nejsilněji divákům, kteří jsou obeznámeni s Bunuelem jakožto režisérem a s leitmotivy jeho děl. „Buñuel rád opakuje určité objekty po několik desetiletí. Repetitivní obraz vytváří seberefrenční vizuální jazyk... svůj devadesátiminutový film zabalil jen do potenciálně intertextových a seberefrenčních objektů...“⁵⁵

V Bunuelově tvorbě lze nalézt mnoho druhů transtextuálně motivovaných prvků, které neodkazují na jeho tvůrčí práci, ale na díla jiných uměleckých forem. Vzhledem k jeho ideologii se podstatná většina objektů vztahuje k náboženským motivům v umění a nejzřetelněji identifikovatelné jsou právě v jeho "teologických" filmech. Celou řadu transtextuálních motivací lze rozpoznat ve *Viridianě*. Nejslavnější z nich je součástí sekvence nespoutaných hodů, v níž žebráci v jednu chvíli pózují pro fotografii přesně tak, jak je vyobrazena Ježíš a dvanáct apoštolů na obraze *Poslední večeře Páně*.

Ve scéně v baru, kdy Archibaldo pozoruje Lavinii, zachycuje kamera v detailu dívčinu živelnou tvář v plamenech ohně. Oheň zahřívá její sklenici s punčem, typickým nápojem španělských tavern, v detailu však vidíme jen tvář a plameny (viz. obrázek č. 8). Je to magický okamžik, který je motivován umělecky. Umělecky motivované jsou skoro všechny použité prostředky ve filmu, protože všechny slouží ke konstrukci uměleckého artefaktu. Avšak většinou u nich převládá jiná funkce z výše zmíněných. Když jsou však ostatní funkce potlačeny, lze hovořit o umělecké motivaci.⁵⁶ Oheň může také

⁵⁵ DONNELL, Sidney. Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 76.

⁵⁶ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 17.

fungovat jako předzvěst Laviniina konce, kterému naštěstí unikne. Takovýto pohled na Lavinii v Archibaldovi vzbuzuje touhu vidět ji v plamenech skutečně umírat. Od chvíle, co ji v taverně pozoroval obklopenou plameny, o ní přemýšlí, jak doslova konstatuje, jako o „malé Janě z Arku“, která byla za doby inkvizice upálena na hranici.⁵⁷ Ale v tomto případě je kompoziční motivace velmi slabá, protože divák si sledování hořící figuríny možná se zmíněným detailem v krčmě vůbec nespojí.

Syžetovou taktikou pro prezentování informací fabule za účelem dosažení nejlepších účinků v souvislosti s vnímáním diváka a rozuměním filmového díla jsou mezery. Díky výběru fabulačních sdělení formuje syžet konstruktivní diváckou činnost. Vytváření hypotéz a jejich následné potvrzování či transformování je provázeno emocemi – překvapením, očekáváním, napětím, zvědavostí.

Nyní se zaměřím na to, jak pracuje syžet ve filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz*. První filmová scéna specifikuje narátora příběhu, a to pomocí voice-overu hovořícího v první osobě. Scéna reminiscence z dětství přechází do druhé, odehrávající se v přítomném čase, plynule právě díky hlasu vypravěče a divák konečně spatřuje Archibalda v jeho dospělosti. Dochází tak k výraznému temporálnímu skoku, jedná se o první výraznou časovou mezeru v syžetu.

Časové mezery jsou nejběžnějším druhem mezer. Téměř v žádném filmu nejsou explicitně předvedeny všechny fabulační události tak, jak se odehrály v daném časovém úseku, snad kromě některých experimentálních filmů. Většina mezer je však potlačována (suppressed gap), to znamená, že divák nemá potřebu si informace hypoteticky doplňovat. Většinou ani nepostřehne, že k nějakému časovému skoku došlo. Dříve zmíněná časová mezera v příběhu o Archibaldovi je však zřetelná (flaunt gap). Sledujeme příběh malého chlapce a v další scéně jej vidíme jako dospělého. Znamená to, že byla

⁵⁷ DONNELL, Sidney. Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. MLN – Volume 114, 1999, č. 2, s. 285.

vynechána doba několika desítek let. Tato scéna vyvolává v divákovi otázku, co předcházelo Archibaldově hospitalizaci. Jedná se o další typ mezery, tentokrát kauzální. Nastolenou otázku částečně zodpovídá následující scéna u soudce, a to ještě předtím, než se tam objeví Archibaldo. Soudce hovoří s doktorem z nemocnice a vyptává se na okolnosti smrti zdravotní sestry a zároveň i na to, proč se tam léčil Archibaldo. Od doktora se dozvídáme, že se jeho manželce stala nějaká tragická událost a on se zřejmě nervově zhroutil. Tyto zprostředkované informace sice kauzální mezeru nezaplní, nicméně tím, že syžet mnoho údajů zatajuje a zároveň otevírá nová témata, je podněcována divácká inferenční činnost a orientace na budoucí události. Další kauzální mezeru způsobí Archibaldovo přiznání se soudci, že za smrt zdravotní sestry je zodpovědný on. Proč tak učinil, když v podstatě zemřela nešťastnou náhodou? Úvodní filmové scény tedy směřují budoucí vyprávění k doplnění vzniklých mezer a k vysvětlení příčin, které vedly k prezentovaným situacím. K tomu dochází ve flashbacku, v němž Archibaldo vzpomíná na události, které se odehrály předtím, než se ocitnul v nemocnici, čímž je částečně zpětně doplněna největší časová mezerka ve filmu. Zároveň jsou neustále předkládány mezery nové, které jsou však ve většině případů brzy uzavřeny.

Ale některé chybějící informace ve vyprávění nemusí být dodány nikdy, to znamená, že takové mezery ve vyprávění jsou trvalé, které jsou častým prvkem Bunuelových filmů a výjimkou není ani *Zločinný život*, i když v tomto případě je problematika uzavřenosti mezer diskutabilnější, zejména způsob ukončení filmu, k čemuž se zanedlouho dostanu. Za jednu takovou zřetelnou neuzavřenou mezeru můžeme považovat nejasnosti kolem dopisu doručenému Archibaldovi ohledně nevěry jeho snoubenky Carloty. Dva dny před chystanou svatbou obdrží hrdina psaní, v němž jej neznámá postava informuje o poměru mezi Carlotou a jejím architektem. Jestliže se bude chtít Archibaldo přesvědčit na vlastní oči, má druhý den večer přijít na určené místo. Již se však nedozvíme, kdo Archibaldovi dopis poslal. Jednalo se o Carlotinu matku,

kteřá se mohla obávat toho, že s Archibaldem nebude její dcera šťastná? Byla to sama Carlota? Nejpravděpodobněji se jednalo o architekta, který doufal, že se Archibaldo s Carloutou rozejde poté, co zjistí, že její jeho budoucí žena zradila. Sidney Donnell dokonce v rámci ještě většího zkomplikování scénáře uvažuje i nad možností, že to mohl být sám Archibaldo. Ačkoliv tuto variantu pouze letmo nastiňuje, zdá se mi velice nepravděpodobná, jelikož se v příběhu nevyskytnul ani jeden okamžik, který by divákovi naznačil, že Archibaldo má jisté podezření o jejich vztahu.

Neuzavřené mezery a otevřené konce jsou příčinou mnoha rozličných interpretací Bunuelových děl. *Zločinný život Archibalda de la Cruz* se v tomto ohledu jeví reverzní vůči těmto schématům, ovšem jen zdánlivě.

Již úvodní scény filmu mají trochu odlišnou strukturu, než jak je zvykem u většiny filmů Luise Bunuela z mexického období. Tyto snímky totiž zachovávají takový formát konstrukce příběhu, že zpočátku narace skrývá poměrně málo, většinou jen to co, se stane v příštím jednání. Obecně by měla úvodní sekvence divákovi dát podněty a vyvolat u něj otázky, které jej přinutí film dál sledovat.

U tohoto filmu jsou aspekty, na které se má divák zaměřit, konkrétnější než jindy. Jsou zde velké časové, prostorové a kauzální skoky, což přesně určuje chybějící informace, které by nám měly být poskytnuty a na které bude zaměřena zvláštní pozornost. Z toho vyplývá, že vyprávění je omezené ve vědomostním rejstříku tím, že výrazně potlačuje kauzální informace. Syžet zde s fabulí pracuje stejně jako u detektivního filmu. Omezenost narace určuje také to, že vypravěčem značné části fabule je Archibaldo, a události, které nejsou vyprávěny z omezené perspektivy hlavní postavy, se přesto většinou soustředí pouze na jeho postavu.

V mnoha režisérových filmech je začátek vševědoucí, poskytuje komplexnější přehled o prostředí a postavách a absentují kauzální skoky, zatímco závěr bývá neukončený a některé chybějící informace z průběhu vyprávění nejsou dodány. Například ve filmu *On* se sice zprvu zdá, že je

vyprávění omezeno na postavu hlavního hrdiny Francisca, ale jen do doby, než vysleduje, že Glorie, žena, do které se zamiloval, má poměr s jeho přítelem Raúlem. Poté, co přítele navštíví a pozve jej na večírek i s Glorií, kamera Francisca opouští a demonstruje divákovi krásný vztah, který k sobě chovají Raúl s Glorií. Tato bohatost informací fabule, zvláště na informace vztahující se k emocionálním stavům postav, a málo mezer ve vyprávění souvisí se žánrem melodramatu, podle jehož schémat se odvíjí film do okamžiku, kdy se Francisco s Glorii políbí.

Ke konci filmu *On* se děj poté, co je Francisco zpacifikován po svém šíleném záchvatu, elipticky přesouvá o několik let dopředu a vidíme, jak se jde jeho bývalá žena Gloria se staronovým přítelem Raúlem a malým chlapcem zeptat na jeho stav do kláštera, což vybízí k různým výkladům. Carlos Fuentes interpretuje poslední scénu tak, že Francisco rezignoval na svět a uchýlil se do kláštera, jediného místa, kde může ve společnosti dalších mužů, kteří konvertovali, obnovit své společenské vazby. Není schopen soužití s ženou. Víctor Fuentes závěr označuje za jednu z Bunuelových antifrází, která tímto rozuzlením otevírá sérii znepokojujících otázek. Uchýlení se do kláštera charakterizuje jako čin "paranoika důsledného ve své paranoie, pokud bereme v potaz Bretonovu definici, že být přitahován klášterem je výsledkem nadvlády halucinací nad realitou. Tento pocit znásobuje sporný rozhovor paranoika s otcem a ovzduší blázince, které vládne v klášterní zahradě."⁵⁸ Můžeme se tedy pouze domnívat, jakým způsobem se Francisco v klášteře ocitnul, jestli to bylo z vlastního rozhodnutí, nebo donucení, zároveň se už nedozvíme, jestli je malý chlapec, který přijel do kláštera s Glorií, syn Francisca, nebo Raúla. Ale otevřenost příběhu spočívá hlavně v postavě Francisca, který v posledním rozhovoru s duchovním otcem sděluje, že ve společnosti františkánů a v jejich řeholním způsobu života našel opravdový klid, což vzápětí zneguje křivolakou chůzí, která odkazuje na jeho nejšílenější

⁵⁸ FUENTES, Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993, s. 122.

období. Víctor Fuentes sice uvádí, že se závěr vrací k narativní perspektivě vlastní melodramatu, ale v tom smyslu, že pokání hříšníků je dovede k řeholnímu životu.

Nejednoznačně se uzavírá i *Anděl zkázy*, který opakuje motiv narušení klidového stavu obyvatel neschopností opustit místnost, tentokrát se však jedná o kostel. Nedozvíme se, jestli se lidem podařilo kostel opustit, ale jejich příběhy už nejsou předmětem zájmu. Kamera v posledních záběrech snímá pouliční chaos. Divák má mnoho možností různých interpretací, a pokud třeba kvůli neznalosti Bunuelova díla film nepochopí, považuje za režisérův záměr pouze natočení mysteriózního příběhu o skupince lidí, obeznámeným je dokonale jasné, že se jednalo o nadčasové poselství o stavu společnosti.

Ve finále *Zločinného života Archibalda de la Cruz* se zdá, že Archibaldo nachází východisko ze své situace. Rozladěný po dialogu se soudcem a za zvuku hrací skřínky přemýšlí, až dostane spásný nápad. Skřínku schová do pytle a v dalším záběru se jí s viditelnou úlevou zbavuje vhozením do vody rybníčku v parku. Odhození skřínky funguje v příběhu jako *deus ex machina*, nečekané řešení neřešitelného problému. Hrdina je náhle a neočekávaně zachráněn a divák se může do jisté míry cítit podveden.

Podobně, i když přesto trochu více realisticky, vyznívá finální scéna v Bunuelově melodramatu *Žena bez lásky*. Neúspěšně potlačovaná nenávist syna k matce a závist vůči nevlastnímu bratrovi na konci příběhu vyvrcholí, ale najednou se matka, do té doby submisivní žena, vzchopí a po jejím rázném vysvětlujícím monologu se všichni okamžitě usmíří. V *Susaně* se opakuje stejné schéma. Hlavní hrdinka, která v průběhu filmu systematicky rozvrací rodinnou idylu, je nalezena a odvečena zpět do výchovného ústavu v okamžiku konfrontace všech znesvářených stran, což odstartuje překotné urovnání situace a nastolení počátečního klidu.

Závěr ve filmu o Archibaldovi prezentuje strukturální konstantu klasických hollywoodských filmů, kdy směřuje k happyendu a opakuje konotativní motivy, které se objevovaly v průběhu celého příběhu. V tomto

případě je to nediegetická melodie hrací skřínky, která zní v momentě, kdy se skřínka potápí a Archibaldo ji pozorně sleduje. Melodie je ale metamorfována do znění hudebního nástroje, který ji produkuje a který jakoby se potápěl spolu se skřínkou. Ihned po potopení ji vystřídají veselé orchestrální akordy doprovázející šťastného Archibalda, triumfálně odhazujícího pytel a vzdalujícího se do nitra parku.

Za další konotativní prvek lze považovat Archibaldův napjatý a sadistický výraz, když uvidí na stromě lučního koníčka, který předchází jeho až přehnaně mírumilovnému úsměvu poté, co jej nechává žít. Tentýž výraz totiž provází všechny jeho pokusy zavraždit své oběti. Tím vším je závěr veden ke karikatuře happyendových filmů, což nejmarkantněji dokazuje setkání s Lavinií, jedinou jeho "obětí", která přežila. Jejich přešťastné setkání je plné nemotivovaných náhod. Lavinia najednou bezprostředně před chystanou svatbou zjistila, že její budoucí manžel je "čestný policista a ještě k tomu žárlivý", a proto si jej nakonec nevzala, ačkoliv o jeho žárlivosti se měla možnost přesvědčit mnohokrát v období, kdy jí nadbíhal Archibaldo. Na Archibaldovu otázku, kde se vzala v parku, odpoví, že ani neví, že se tam najednou objevila a má mnoho času, jelikož momentálně není turistická sezóna. Přitom, jak budeme mít možnost vidět v kapitole o čase, uběhlo od jejich posledního setkání, kdy do Archibaldova domu přivedla na exkurzi průvod turistů sotva pár týdnů. Poté už dvojici nic nebrání vykročit společně vstříc nové budoucnosti. Archibaldo na důkaz nového života odhazuje svou staromládeneckou hůlku a za zvuků nediegetické hudby, u Bunuela poměrně vzácné, se vzdalují kameře (viz obr. č. 23).

Může se zdát, že je to pro jeden z mnoha Bunuelových mistrovských filmů netypický konec, ovšem jestliže o něm uvažujeme v rámci širšího okruhu jeho tvorby, můžeme dospět k tomu, že se zde v plné míře uplatňuje Bunuelův sarkasmus. *Zločinným životem Archibalda de la Cruz* se Bunuel loučí s filmy "na objednávku". Po tomto snímku v Mexiku natočil svá vrcholná díla – *Nazarína*, *Dívku*, *Viridiana*, *Anděla zkázy* a *Šimona na poušti*, ale už žádný

komerční film, u něhož by byly omezovány jeho záměry. Závěr v duchu většiny hollywoodských filmů se stává Bunuelovým podrytím kinematografie, v jejímž rámci byl nucen pracovat, a znamená zároveň definitivní sbohem jakémukoliv diktátu ze strany producentů. Vášnivé sloučení páru, selhávající motivace, nesoulad mezi předchozí akcí a šťastnou katastrofou je ironickým připomenutím komerčního mexického filmu. Kvality věrohodnosti a pravděpodobnosti jsou potlačeny ve prospěch konstrukce zjevně nepřírozeného vyvrcholení děje, sarkastického gesta namířeného proti stejným postupům v převládající filmové produkci. Sidney Donnell zároveň ironii poslední scény spatřuje v použití formy šťastného uzavření příběhu v souvislosti s tak nemorálními postavami. „Ti dva si šťastný konec nezaslouží, neboť si ze společnosti hrozně moc berou, ale strašně málo jí dávají...“⁵⁹

Zároveň s interpretací závěrečné scény jako zázračného (ironického) uzdravení Archibalda je nutno připustit opačný názor, který nepřímo potvrdil i Luis Bunuel: „Publikum se samo sebe může ptát, co se stane s Laviní? Archibaldo ji klidně může o hodinu později zabít, protože nic skutečně nenaznačuje, že by se jakkoliv změnil.“⁶⁰ O zásadnější charakterové proměně nemůžeme mluvit ani u Lavinie. Sice se rozešla se svým starým snoubencem, ale evidentně ne z důvodu, že by přehodnotila svůj život a názory, ovšem kvůli tomu, že ji omezoval. Jak trefně poznamenává Donnell vzhledem k předešlému ději: „Lavinia může jen inscenovat další malou hru, která opět neúmyslně zmaří Archibaldovy plány. Nakonec je bude za stromem čekat skupinka turistů – voyerů.“⁶¹ Touto neuzavřeností se vyprávění přibližuje umělecké naraci, která se vyznačuje mimo jiné právě množstvím

⁵⁹ DONNELL, Sidney. Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. *MLN* – Volume 114, 1999, č. 2, s. 288.

⁶⁰ COLINA, José de la, PEREZ TURRENT, Tomás. *Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel*. Berkeley : University of California Press, 2000, s. 121.

⁶¹ DONNELL, Sidney. *Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. In: *Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000, s. 93.

permanentních a potlačovaných mezer.⁶²

Nelze se ovšem divit těm recipientům, kteří filmový příběh považují za uzavřený. Pro takovéto čtení příběhu mluví fakt, že narativní filmová struktura víceméně zdánlivě dodržuje tradiční způsob vyprávění,⁶³ včetně „happyendu“ naznačujícího vyřešení příběhu.

Ještě bych se ráda vrátila k orchestrální hudbě v závěrečných sekvencích. Nediegetická hudba jiného melodického motivu, než je ten hrací skříňky, se kromě úvodních titulků objevuje až v závěrečné scéně. V Bunuelově filmografii nejsou filmy s minimem či úplnou absencí hudby výjimkou a film *Zločinný život Archibalda de la Cruz* z tohoto směru nikterak nevybočuje. Doprovodná dramatická hudba k zahajovacím titulům zde působí jako silný náladotvorný prostředek, který evokuje na jedné straně mysteriózní, na straně druhé melodramatickou atmosféru filmu. Na dlouhou dobu je to jediná hudba neobsahující hlavní hudební motiv snímku. Intrinsický kód, který byl v syžetu postupně ustanoven, učinil z ticha a popěvku hrací skříňky příznakový materiál. Absence nediegetické hudby měla podpořit realismus filmu a strašidelná varhanní interpretace melodie průnik do Archibaldovy fantazie.⁶⁴ Orchestrální hudba v závěru tudíž působí pro film naprosto nepřirozeně, signalizuje nějaký zásadní bod v příběhu a zároveň odkazuje na tradiční ukončení hollywoodských filmů, byť v ironickém smyslu, čímž je zároveň naznačena parodizace obsahu příběhu.⁶⁵

Ačkoliv je téměř celé vyprávění protkáno situacemi, které se dají číst spíše jako komické, je zde rovněž mnoho prostoru využito k budování napětí. To je

⁶² BORDWELL, David. *The Narration in Fiction Film*. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 206.

⁶³ Např. hranice mezi subjektivním a objektivním vnímáním jsou přesně určeny, mizanscéna je motivována realisticky, stříhová skladba obsahuje ustanovující záběry scény atd...

⁶⁴ Sidney Donnel nepovažuje tuto melodii produkovanou varhany, nikoliv hrací skříňkou, za nediegetický prvek, jelikož se spíše zdá, že tuto hudbu Archibaldo slyší. Je to jeho zvuková halucinace nebo představa. DONNELL, Sidney. *Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. MLN – Volume 114, 1999, č. 2, s. 294.

⁶⁵ Bunuel ve své autobiografické knize píše, že jej filmový odbor přímo donutil natočit orchestrální hudbu, kterou musel ve filmu použít. BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. Praha : Mladá fronta, 1987. s. 188.

jeden z aspektů Bunuelova smyslu pro humor, který spočívá v kombinování navzájem protikladných elementů. Jak už bylo naznačeno v předchozím textu, syžet v rané fázi filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* intenzivně pracuje se zadržováním informací, které se udály před demonstrovánými událostmi, a tím vytváří napětí orientované do minulosti příběhu. Ve flashbacku se situace změní, divák se začíná soustředit na to, co se stane v nadcházejících momentech. Ve vyprávění je tedy napětí dvojího typu. Jak syžet v tomto filmu buduje u diváka napětí orientované do budoucnosti, bude dalším problémem, na který se hodlám zaměřit.

Kniha *Příběh a diskurz* obsahuje kapitolu o napětí a překvapení v naraci, v níž Chatman rozebírá principy konstrukce napětí ve filmech Alfreda Hitchcocka, které uvozuje Hitchcockovou citací: "Nikdy jsem nepoužil postup tradiční detektivky, v níž se neví, kdo je vrah. Ten je totiž úplně celý založen na mystifikaci, která rozptyluje a rozostřuje napětí. Naopak skoro nesnesitelné napětí se dá vytvořit ve hře nebo ve filmu, kde diváci celou dobu vědí, kdo vraždil a od samého začátku se jim chce zakřičet na ostatní postavy příběhu: 'Pozor na toho a toho! Je to vrah!' Takhle vyvoláte skutečné napětí a u diváků neodolatelnou chuť dozvědět se, jak to dopadne... Z toho důvodu mám za to, že je dobré poskytnout publiku všechna fakta co nejdřív."⁶⁶

Na stejném principu je založeno i vyprávění o Archibaldovi. Bunuel taktéž pracuje metodou předznamenávání, divák z expozice filmu ví, čeho je Archibaldo schopen. Události z dětství, pokus o vraždu sestřičky a rozhovor se soudcem tedy fungují jako anticipační a jejich důsledkem je napětí, které pocítujeme v okamžicích Archibaldova setkání s nějakou ženou. Čím víc se sblíží, napětí graduje, což je vyvoláváno Archibaldovým podivným chováním. Když odváží Patricii z kasina, zastavuje se ve svém domě a bere si břitvu, která odkazuje na pokus o vraždu v nemocnici, a rukavice. V následující scéně vchází s Patricií do jejího bytu, a zatímco se ona převléká v jiné místnosti, on nervózně mapuje teritorium, ve kterém se chystá spáchat

⁶⁶ CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 60-61.

zločin. To je, podle Chatmanovy teorie tzv. rozsévání anticipačních satelitů, předznamenávání pomocí méně významných událostí, které lze z příběhu vypustit bez narušení dějové logiky.⁶⁷

Poté se napětí uvolňuje rozhovorem a zjišťujeme, že oba před sebou něco tají. Archibaldovo tajemství známe, ale Patricie v nás probudí zvědavost a zároveň obavu, zda se stihneme dozvědět, za jakým účelem k sobě Archibalda pozvala. Jakmile Patricie odejde pro něco k pití, Archibaldova vize vraždy u nás opět vyvolá napětí, které vrcholí v momentě, kdy si hlavní hrdina v koutě pokoje nasazuje rukavici a otevírá břitvu. Vzápětí však veškeré napětí definitivně mizí, když do bytu náhle vejde Patriciin přítel. Napětí vystřídá překvapení z vývoje událostí.

To samé schéma se opakuje u dalšího pokusu o vraždu, tentokrát s Laviníí. Uvolněná atmosféra po Laviníině příchodu do Archibaldova domu se změní v okamžiku, kdy Archibaldo odbíhá místo pro pití do komory s pecí na keramiku. Počáteční překvapení, když začne zvyšovat teplotu v peci, vystřídá napětí, co se s Laviníí stane v dalších minutách. Po návratu a vtipné záměně Lavinie za figurínu následuje opět fáze uvolnění, která rychle končí, když Archibaldo odejde do vedlejší místnosti a začne se připravovat k činu. Laviníin příchod za Archibaldem a jejich milé povídání vystřídá vrcholný okamžik scény, kdy si Lavinia začne prohlížet fotografie a Archibaldo se ji za jejími zády chystá omámit. Kamera dvojici zabírá tím způsobem, že divák vidí bezstarostnou Lavinii a za ní soustředěného a nervózního Archibalda s ručníkem, jak se k ní pomalu přibližuje (viz obr. č. 9). Zvonek, který jeho jednání náhle přerušuje, je překvapujícím vyústěním scény, avšak podobná reakce se dala s ohledem na uplynulé události očekávat. Napětí tedy úzce spolupracuje s překvapením a jejich konfigurace se uplatňuje jak v syžetové úrovni filmu, tak ve fabulační. Stejně emoce jako divák totiž prožívá i Archibaldo, zatímco ani jedna žena netuší, jaké má úmysly.

Moment naprostého překvapení pro diváka (i pro protagonisty) bez

⁶⁷

Tamtéž, s. 61.

jakéhokoliv předznamenání nastává ve scéně Caroliny a Archibaldovy svatby. Architekt, se kterým se Carlota kvůli Archibaldovi rozešla, v této sekvenci funguje jako prvek návratu k hlavní diegezi poté, co se pozornost poprvé a zároveň naposledy přesunula od ústřední dějové linie k debatě tří mužů. Architekt je z konverzace vyruší zprávou, že obřad už skončil, a zároveň dodává, že jen zanechá holčičku, kterou drží v náručí, její matce a hned se vrátí. Působí sympaticky a uvolněně, možná až příliš na to, že se jednalo o svatbu jeho milenky. O chvíli později se objeví v záběru, jak s vážným výrazem vystřelí po nevěstě. Jeho jednání bezprostředně nepředchází jediné upozornění. I v tomto případě sice došlo k jistému náznaku, že vztah mezi Carolinou a Alejandrem není dořešen a můžeme ještě očekávat zásadní krok z architektovy strany, ale vlivem dalších událostí se na tento fakt lehce zapomene. Předzvěst zazní z Alejandrových úst ve scéně, kdy se na jeho popud znovu setkávají v práci. Nedokáže pochopit, že jej Carlota opustila, a opět rozebírá důvody jejich rozchodu a vzájemnou lásku. Alejandro se po Caroliných argumentech o nemožnosti setrvat déle v takovém vztahu zdrceně posadí na židli, a přestože ženu s nepřítomným výrazem ve tváři ujistí, že nic neprovede, trvá na tom, že „se ještě musí něco stát“. Vzápětí je však pozornost od zhrzeného milence odvedena na Archibalda, který se evidentně nachází ve stejném citovém rozpoložení.

Klasický syžet zpravidla nabízí dvojitou kauzální strukturu, dvě linie zápletky. U Bunuela se s tímto principem setkáme málokdy, ve většině případů je v jeho filmech jediná dějová linie. I ve *Zločinném životě* se všechny události vztahují k jediné postavě – Archibaldovi – a jeho problému. Spojování jednotlivých událostí je však kauzálně slabší než např. v klasických narativech a mají epizodický charakter. Podobné událostní schema se nachází u pikareskních narativů.

IV. 3. Čas

Času je třeba v souvislosti s analyzovanou filmovou fikcí, rozumět ve dvojitým smyslu. Zaprvé čas jako faktor určující podobu vyprávěného příběhu, ve smyslu chronologického časového sledu událostí nebo naopak jeho porušení, a doba, kterou trvá jeho recepce divákem (čas diskurzu, čas vyprávění) Zadruhé historický čas, do kterého je příběh zasazen, a jeho trvání (čas příběhu, vyprávěný).

V narativním diskurzu měla největší vliv Genettova analýza vztahů mezi časem diskurzu a časem příběhu, v jejímž rámci rozlišuje tři kategorie: pořádek, trvání a frekvenci.⁶⁸ Nejprve bych se ráda zaměřila na kategorii pořádku. Příběh může zahrnovat události odehrávající se sukcesivně, tedy následně neboli v chronologickém pořadí, i události simultánní. Diskurz však může události fabule prezentovat mnoha různými způsoby, čehož syžet filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* hojně využívá. Je zde přítomna anachronie obojího druhu – jak flashback, tak flashforward.

Příběh z největší části tvoří Archibaldovo doznání zločinů, kterých se ve své fantazii dopustil. Tok událostí, které zobrazují Archibalda v nemocnici, u soudce a v parku, je přerušen událostmi, které se staly bezprostředně před přítomným časem příběhu. Flashback je v tomto filmu snadno rozpoznatelný, neproblematizuje tudíž divákovu orientaci v časovém kontinuu narativu, přesně podle zásad klasického filmového vyprávění.

Flashbacku předchází Archibaldovo přiznání se soudci, že za smrt zdravotní sestry, kterou vyšetřuje, je zodpovědný on sám. Zároveň dodává, že se nejednalo o jeho první oběť. Soudce je překvapen stejně jako divák a čeká na vysvětlení, k němuž se Archibaldo s viditelnou úlevou připravuje a jež

⁶⁸ Toto rozdělení, které Gérard Genette rozpracoval v knize *Fikce a vyprávění* analyzuje Seymour Chatman v knize *Příběh a diskurz* a z Genettova rozdělení časových aspektů vyprávění vychází např. David Bordwell. CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurz*. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 64.

poskytne právě flashback.⁶⁹ Ten je tedy uvozen jak v narativní rovině filmu jednáním postavy, tak na úrovni stylistické, a to prolínačkou. Flashback zde funguje jako prezentace subjektivních zážitků postavy, jeho subjektivní paměti.

Ve *Zločinném životě* však není jen jediná retrospektiva. Za stejnou narativní figuru lze považovat i první filmovou scénu z Archibaldova dětství.⁷⁰ Fakt, že se jedná o hrdinovu vzpomínku, vyjadřuje slovní komentář a posléze úvod druhé scény, kdy divák zjistí, že vzpomínky byly vyprávěny zdravotní sestřičce. Jedná se o retrospektivu externí, poněvadž se ve filmu objevuje ještě před narativní současností.⁷¹ Bunuel užívá ještě komplikovanějšího procesu, a to flashback ve flashbacku. Ve scéně, kdy si Archibaldo pouští nově zakoupenou hrací skříňku a přitom se holí, řízne se břitvou tak nešikovně, že mu začne téct krev. Situace v něm vyvolá vzpomínku na mrtvou vychovatelku, její krk se zakrvácenou ránou a bezvládné nohy v punčochách. Tento flashback připomíná, jak velkou roli v jeho životě hrací skříňka už sehrála, a je zároveň anticipací Archibaldovy vražedně erotické touhy.

Syžet filmu variuje časový pořádek narativu ve flashbacku i tzv. flashforwardy, jež střídavě narativem prostupují. Nabízí se otázka, jestli se v daném případě vůbec dá hovořit o flashforwardech, nejčastějším pojmenování tohoto vyprávěcího způsobu v textech pojednávajících o tomto filmu. Dvakrát totiž ve vyprávění dojde k situaci, že jsou zobrazeny události, které by se měly stát, vše směřuje k jejich naplnění, ovšem skutečnost je nakonec jiná.

Poprvé se s tímto jevem setkáváme ve scéně odehrávající se v bytě Patricie. Archibaldo se chystá zavraždit ji, ale ještě předtím si od ní nechá

⁶⁹ Mnoho autorů různých studií o tomto filmu se shoduje, že Archibaldova zpověď v pracovně soudce připomíná terapeutický proces a křeslo ve kterém Archibaldo sedí je v podstatě psychoanalyticky pohovka. Stejně uvažují i o sedadle automobilu, na němž Gloria z filmu *On* začíná vyprávět svému příteli o svých manželských strastech.

⁷⁰ V tomto případě schválně nepoužívám termín flashback, vzhledem k jeho doslovnému významu: flashback - záblesk do minulosti. I když je to slovo analogické ke slovu retrospektiva, zde mi pojmenování retrospektiva přijde vhodnější, protože událostem odehrávajícím se v minulosti nepředchází události v přítomném čase.

⁷¹ CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 66.

přinést pití, aby získal čas se připravit k útoku, když se bude žena vracet. Kamera snímající odchod Patricie se pomalu přesouvá k postavě Archibalda, sedajícího si na pohovku se zvláštním výrazem ve tváři. Zanedlouho máme možnost nahlédnout do jeho mysli prostřednictvím jejího zobrazení v nadcházejících záběrech. To uvozuje zvláštní zatmění obrazu s efektem stoupajícího kouře, který zůstává po celou dobu prezentace Archibaldových myšlenek. Díky kouři je docíleno snové imaginace a přesně tento prvek provází i krátký flashback při holení, kde se kromě kouřové clony objevuje i krev stékající po objektivu kamery. V pasáži znázorňující Archibaldovo plánování průběhu vraždy vidíme hypnoticky přicházet Patricii se sklenicí mléka, jehož bělost spolu s Patriciinou světlou tváří vytváří ostrý kontrast k všudypřítomné temnotě (viz obr. č. 7). Detailní záběr na vrahovo oko asociuje Bunuelova *Andaluského psa* s tím rozdílem, že zde břitva nerozřízne oko, nýbrž zajede do zátylku Patricie. Scéně na magičnosti přihrává mimoobrazový dialog a expresivní svícení, které neodpovídá realitě, ale posiluje temnou atmosféru a zároveň zvyšuje efekt dramatičnosti.

Druhý flashforward působí mnohem realističtěji. Recipient je schopen identifikovat, že se schyluje k představení Archibaldovy fantazie podle znovupřítomného kouře, který opět doplňuje mizanscénu při nájezdu kamery na Archibaldův obličej poté, co zjistil, že se jeho nevěsta schází s architektem (viz obr. č. 15). Kouř tedy ve filmu funguje jako motiv, který předpovídá vizualizaci hrdinova nitra. Je to režisérem ustanovená narativní konvence, za pomoci níž odlišuje přechody od reality ke snění. U druhé vize k tomu dopomáhá i hrdinův voice-over, který začíná v momentě, kdy se obraz lehce zahalí kouřem a přesahuje až do konce prvního záběru flashforwardu. Poté se vyprávění vrací ke stylu zobrazení přítomného času příběhu a recipient si přestává být jistý, zda se jedná o znázornění budoucnosti nebo jestli došlo k elipse. Nejistota pramení mimo jiné i z nenarušenosti elementární kontinuity pohybu, kterýžto jev doprovázel Archibaldovu vizi s Patricií.

S rozvíjením zápletky se tedy oslabuje použití symbolů, které

signalizovaly rozdíl mezi fantazií a realitou. Po svatebním dnu se Carlota chystá do postele, Archibaldo ji však ještě přiměje k modlitbě ve svatebních šatech, které, jak ji své konání odůvodní, akcentují Carlotinu čistotu a nevinnost (viz obr. č. 16).⁷² Víme, že jeho slova jsou ironická vzhledem k faktu, že se dozvěděl o Carlotině vztahu s ženatým architektem. Po skončení modlitby se Carlota při pohledu na svého muže vyleká a vzápětí nám kamera zprostředkuje záběr na Archibalda s pistolí v ruce. Po vraždě Carloty se vyprávění vrací k výchozímu bodu Archibaldovy vize, která stejně jako ta předchozí vnáší do příběhu atmosféru na pokraji smyslnosti a deprese s příchutí smrti. Zpětně tedy lze určit, že se jednalo o flashforward. Tato situace připomíná zápletku filmu *On*, kdy se manžel po svatbě promění v nebezpečného psychopata, a způsobí tak své ženě trvalé nebezpečí smrti.

Jak už jsem však v předchozím textu naznačila, název flashforward, který je v souvislosti s těmito hrdinovými vizemi běžně užíván⁷³, se zdá na první pohled sporný, jelikož k představeným událostem nakonec v prvním případě nedojde vůbec a v druhém částečně. Většina fikčních informací je subjektivně motivovanou výpovědí Archibalda, tudíž podobným spekulacím se neubráníme ani v případě minulých vzpomínek. Zatímco u vizí budoucnosti víme, že se nepotvrdily, u flashbacků také neexistují důkazy, zda jsou všechna uvedená fakta pravdivá, ale nemáme pochybnost nazvat použitý montážní postup flashbackem. Považuji tudíž za oprávněné označit Archibaldovy vize za flashforwardy. Sidney Donnell tyto momenty, které přesahují hranice objektivní reality, výstižně definuje jako halucinace nebo tranzy, jež se rozvinou do flashforwardu.⁷⁴

⁷² Víctor Fuentes si všímá zvláštní analogie smrti a bílé barvy v tomto černohumorném filmu. Patricia v Archibaldově snění nese bílou sklenici mléka, Carlota je oblečena do bílé svatební róby, když se ji Archibaldo chystá zabít, nakonec je sice zavražděna Architektem, ovšem také v bělostných svatebních šatech, a v jeho dětské vzpomínce na mrtvou vychovatelku vytváří ostrý kontrast bělost její pokožky s krví. FUENTES, Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 123.

⁷³ viz FUENTES, Víctor: *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 123-128. nebo Fuentes, Víctor. *Los Mundos de Bunuel*. Madrid : Akal, 2000.

⁷⁴ DONNELL Sidney. *Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's*

Anachronie může mít podle Genetta svůj dosah a rozsah. V úvodním flashbacku lze dosah určit jen zpětně, a to orientačně podle Archibaldova stáří, kdežto na otázku dosahu druhého flasbacku odpovídá sám hlavní hrdina, když retrospektivu uvozuje slovy „před několika týdny“. Rozsah znamená trvání celé anachronické události. Tento film reprezentuje v Bunuelově mexickém díle jedno z mála filmových vyprávění, v němž je přítomnost tak velkou měrou prostoupena minulostí a budoucností.

Podobnou vyprávěcí techniku režisér použil již dříve ve filmu *On*. I zde, stejně jako v analyzovaném snímku, flashback divákovi účelně zprostředkovává obraz paměti postavy, tentokrát je ekvivalentem vzpomínek Glorie. V obou případech tvoří nepřerušené retrospektivní vyprávění velkou část filmu, takže jeho náhlé ukončení a návrat k základní časové rovině vyprávění diváka může lehce zaskočit.

"Truffaut pasoval Bunuela a Lubitsche na krále nenápadného flashbacku, který přichází, aby převzal štafetu v momentě, kdy se příběh začne oslabovat."⁷⁵ Tato citace se vztahuje více k filmu *On*, jelikož ve snímku o Archibaldovi flashback nastupuje ve chvíli, kdy je dějová linie teprve na svém počátku. V druhém případě však retrospektivní filmový segment následuje po dovršení první části příběhu v okamžiku, kdy se Francisco s Glorií poprvé políbí, čímž zodpoví všechny důležité otázky, které nastolilo předchozí jednání. Je tedy nutné poskytnout další situace vyvolávající nové otázky, což je splněno ve flashbacku. Výstižné je užití flashbacku zrovna ve chvíli, kdy Gloria s Raúlem jedou v autě. První záběr ve flashbacku totiž snímá vlak jedoucí přesně proti směru jízdy auta, zatímco vyprávění se také posunuje dozadu. Obraz koresponduje s časem příběhu vracejícím se do historie.

V souvislosti s prostupujícími se časovými rovinami musím zmínit jeden předmět, který, ač nenápadně, signalizuje ve *Zločinném životě* narativní

The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In: Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000, s. 84.

⁷⁵ FUENTES, Víctor: Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 116.

přítomnost. Tímto vyprávěcím znamením myslím Archibaldovu hůl, s níž hlavní hrdina vchází do soudcovy pracovny. V retrospektivním vyprávění hůl v žádné scéně nepoužívá. Po návratu do vyprávěcí současnosti vidíme Archibalda, jak dopovídává svůj příběh a přitom hůlku svírá podobným způsobem jako v záběru předcházejícím. Když odchází od soudce, Archibaldova těžká chůze za pomoci hole vyjadřuje jeho zmatenost a skleslost namísto očekávaného pocitu úlevy. Tento styl chůze vytváří kontrast k lehkému svižnému kroku ve scéně odehrávající se v parku poté, co se ujistí, že snad již není otrokem své morbidní touhy. Holí rozverně točí v ruce a zanedlouho se jí dokonce úplně zbavuje. Toto gesto uzavírá nejen jednu etapu Archibaldova života, ale obecně i celý příběh. Hrdina už hůl nepotřebuje k podpoře své chůze a režisér tento objekt nepotřebuje k podpoře časových rovin.⁷⁶ Hůlka tedy ve vyprávění slouží jako určitý diegetický ukazatel.

K dalším výraznějším časovým manipulacím dochází v užívání elips. Nyní tedy přistupuji ke druhé Genettově kategorii vztahu mezi příběhem a diskurzem, a to k aspektu trvání. Nejdelší časovou elipsou ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz* je výpustka několika desítek let mezi Archibaldovým dětstvím a dospělostí. Internímu flashbacku ve filmu bezprostředně předchází jedna časová elipsa, která vypouští pouze krátký temporální úsek. V případě filmu *On* se objevují rovnou dvě, u nichž nevíme, kolik času mezitím uplynulo.

Bunuelovy filmy jsou bohaté na časové elipsy, ovšem jedny z nejneobvyklejších se vyskytují právě ve filmu *On*. Po melodramatické první části filmu, která vrcholí polibkem hlavních hrdinů, následuje zatmívačka a za zvuku exploze se obraz roztmívá do série záběrů z výstavby přehrad. Tento efekt sníží divákovu pozornost, protože ten je zmatený z prudkého střihu v logicko-kauzální kontinuitě a časoprostoru. Jakmile se divák konečně zorientuje, další časová elipsa jej vzápětí opět zmate. To je další rys

⁷⁶ DONNELL, Sidney. Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In: Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 80.

Bunuelových filmů. K definování časových změn, trvání akcí nebo k určení doby, ve které se příběh odehrává, používá minimálně titulky, tím recipienta aktivněji zapojuje do konstruování logiky příběhu, k čemuž mu poskytne dříve nebo později ve vývoji dalšího děje dostatek informací.

Nyní se dostávám k druhému smyslu času ve filmu, a to k historickému času, jakožto době zachycené ve vyprávění (čas vyprávěný). Časové ukotvení příběhu o Archibaldovi je explicitně naznačeno v úvodní scéně. Hlavní hrdina prostřednictvím voice-overu vypráví o svém dětství v době, kdy se v Mexiku odehrávaly revoluční boje, tedy v druhém desetiletí dvacátého století. Jestliže v té době mohl mít kolem pěti let, pak je možné podle jeho dospělého vzhledu soudit, že doba v příběhu odpovídá době natáčení filmu. Mexické filmy často připomínaly revoluci a mapovaly revoluční průběh a jednotlivé konflikty, Bunuel však tohoto historického mezníku Mexika používá pouze jako prostředku, pomocí něž je odstartována filmová zápletka.

Ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz* je přesto doba trvání příběhu vymezena v dialozích postav. Z jejich řeči je evidentní, že se události, s vynecháním úvodní retrospektivy, odehrály v rozmezí několika týdnů. Ve scéně vyšetřování smrti zdravotní sestry se soudce ptá lékaře, proč byl Archibaldo v nemocnici. Dozvídá se, že mu doktor naordinoval čtrnáct dní odpočinku po tragické události s jeho ženou. Posléze začíná Archibaldo vzpomínat na den, kdy ve starožitnictví objevil hrací skříňku, k čemuž, jak říká, došlo před pár týdny. V souhrnu se tedy čas fabule nezahrnující pasáž z Archibaldova dětství odehrává v průběhu asi jednoho měsíce.

Z hlediska tohoto konkrétního příběhu to určitě není signifikantní fakt, ale pomalu směřujeme ke specifiku a osobitosti Bunelových filmů, které se vyčleňují na základě umění manipulovat s rytmem vyprávění. Režisér dokázal do svých filmů vnést mysteriózní atmosféru pomalu plynoucího času, reálný čas souvisle přetvořit v subjektivní vnímání postav a tím zároveň ovlivňovat divákovo prožívání událostí.

Již ve své filmařské prvotině *Andaluský pes* explicitně vyjádřil tvůrčí

vztah k této kategorii. Buñuel prohlásil, že podstatou filmu je tempo a že za pomoci filmového střihu a montáže lze sice mnohého dosáhnout, ale tempo je především instinktivní záležitostí.⁷⁷ Některé poetické obrazy jeho filmů někdy jakoby nerespektovaly reálný čas a vytváří vlastní časový pohyb. Nejlépe se mu podařilo reálný čas souvisle přetvořit v subjektivní vnímání postav nebo recipientů v *Robinsonu Crusoe* a v *Andělovi zkázy*.

První polovina filmu o nejslavnějším trosečníkovi světa dokumentuje Robinsonovy osamělé dny na ostrově a jeho činnosti nutné k tomu, aby přežil. V druhé části Robinson zachraňuje Pátka z rukou kanibalů, učí jej civilizovanému chování a řeči, a s jeho spoluprací se mu následně podaří opustit ostrov. Děj filmu plyne závratnou rychlostí, ale my si tuto skutečnost uvědomíme jen tehdy, když nám Robinson – jakožto vypravěč – poskytne informaci o délce své nedobrovolné izolace. Už tak pomalé tempo filmu je retardováno Robinsonovými halucinacemi, v nichž časová výměra nefunguje. „Ačkoliv má vyprávění lineární vývoj, čas se zdá být odměřován Dalího rozteklými hodinami. Někdy jej vůbec nepocítujeme.“⁷⁸

V *Andělovi zkázy* přestává divák pociťovat časové plynutí po prvním dnu uzavření. S druhou nocí postavy začínají být hysterické, agresivní, jejich dokonalý vzhled bere za své stejně rychle jako důsledně kontrolované společenské chování, plné předstírané taktnosti, a časová desorientace, které jsou podrobováni v izolovaném prostoru, se přenáší i na recipienta.

I ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz* se podobné prvky objevují, ačkoliv je logické, že v mnohem menší míře než v jeho „svobodných“ filmech. Distanci od přirozeného vnímání času pociťujeme například během ponorů do Archibaldovy mysli. Když tyto vize, které budou v dalším textu detailně probrány, opomenou, tak se jedná pouze o dva okamžiky, jež se odehrávají v objektivní časové rovině.

Archibaldo přinese domů znovunalezenou hrací skříňku a ještě předtím,

⁷⁷ FUENTES Víctor. *Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre*. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. s. 121.

⁷⁸ Tamtéž s. 96.

než se začne chystat na setkání s Carloutou, pověří jednoho ze svých sluhů, aby mu zabalil nádobu, kterou ráno dokončil. Po krátkém rozhovoru se svým dalším podřízeným s úctou vybalí hrací skříňku a spustí ji. Balerína se za zvuku melodie roztočí a Archibaldo po krátkém hypnotickém sledování magického předmětu zavírá oči pod tíhou vzpomínek na dětství. Záběr je koncipován tak, že kamera v detailu snímá balerínu a za ní Archibalda. Najednou se záběr uprostřed rozehrané melodie prolne se záběrem baleríny v pohybu, což nám spolu s utichající hudbou evokuje, že uplynulo hodně času. Kamera panoramatickým pohybem zaostří na holícího se Archibalda v koupelně a následuje flashback. Zdá se, jakoby tento úsek trval možná hodinu, ale najednou se objeví sluha s vázou. Divák je překvapen stejně jako Archibaldo, protože režisér dokázal pomocí téměř mrtvého tempa této části filmu Archibaldův subjektivní čas navodit i jemu.

Příběh se odehrává v pravidelném střídání denního a nočního cyklu. V rámci Buñuelových filmů je to konstantní jev, přičemž noc má často příchut' smrti. Ani v tomto filmu tomu není jinak, neboť ke třem úmrtím dochází právě během noci. Archibaldovu vychovatelku zasáhnou revolucionáři večer – venku je však již tma. Scéna, po níž dojde k úmrtí Patricie, čehož však svědky nejsme, je nejdelší noční scénou filmu. I když smrt zde není explicitně zobrazena a my se o ní dozvídáme zároveň s Archibaldem od policejního komisaře, má tato scéna permanentní příchut' vraždy. Ke třetímu případu smrti během noci dochází pouze ve fantazii Archibalda, když si představuje, jak Carloutu zavraždí ve svatební posteli.

V *Řece a smrti* se dvě klíčové scény vražd odehrávají také v noci. Ta, která započiná zápletku příběhu, v níž člen jednoho rodu pod nicotnou záminkou zabíjí zástupce jiné rodiny, a poté přestřelka, během které umírá otec vypravěče. Ve filmu *On* sice nikdo neumírá, avšak během noci naplňuje svůj charakter psychologického thrilleru. Násilné scény uvnitř domu hlavního hrdiny se odehrávají právě tehdy, a ačkoliv probíhají v mimozáběrovém poli, jsme schopni je dešifrovat z Gloriina křiku a pláče. Vrcholem sadismu a násilí

je scéna, kdy si Francisco v přítmi ložnice chystá vatu, žiletku a provaz, aby své ženě vyříznul klitoris a zašil vagínu.⁷⁹ Krutý charakter noci je akcentován i v *Surovci*. Jednou ve tmě umírá otec Merche, potom se Bruto snaží uprchnout rozezleným mužům, kteří jej chtějí zabít, a nakonec hlavní protagonista zavraždí svého „dobrodince“. V *Andělovi zkázy* umírá muž poté, co odbije třetí hodina noční, i přesto, že mu lékař předchozí den ráno předpovídal sotva pár hodin života. Přesně v tuto dobu o několik (těžko říci o kolik) dnů později se žena v halucinačním stavu málem stane uškrcenou obětí useknuté ruky.

79

Tuto scénu označuje Víctor Fuentes jako „scénu oslavy Sada. Tamtéž s. 121.

IV. 4. Fokalizace (filtrace)

Fabulační informace se k nám většinou dostávají skrz vnímání určité postavy nebo skupiny postav, čímž omezují znalosti fikčního světa na jejich informovanost a percepce. V naratologických studiích byl tento jev jednotně označován termínem hledisko do té doby, než Gérard Genette zavedl pojem fokalizace, který se omezil na úroveň dietetickou, a měl odlišovat aktivitu vypravěče, který představuje události fikčního světa z perspektivy, jež je časově oddělena od zobrazených událostí, od aktivity postavy, z jejíž perspektivy jsou události vnímány (fokalizovány). Pro filmovou analýzu bylo nevhodné omezení termínu fokalizace pouze na optický aspekt, tudíž byl čistě vizuální smysl fokalizace rozšířen tak, že zahrnoval i kognitivní a ideologickou orientaci postavy nebo skupiny postav. Ačkoliv Genette a jiní teoretikové, zabývající se fokalizací zejména v rámci literárních děl, rozlišují více druhů fokalizace v závislosti na privilegovanosti a prezentaci subjektivity postav nebo postavy v díle,⁸⁰ V rámci uvažování o filmovém médiu lze hovořit snad pouze o fokalizaci vnitřní (interní), a to v rozšířeném slova smyslu tak, že nezahrnuje (jak bylo původně myšleno) jen ty narativy, které jsou prezentovány zcela z dané perspektivy postavy, ale i ty, kde jsou události prezentované z obecné perspektivy zvolené postavy a které zobrazují její orientaci a vnímání.

V následující analýze Bunuelova filmu bude však možná nejlepší využít i teoretický koncept formulovaný Seymourem Chatmanem v jeho knize

⁸⁰ Jedná se o typ vnější (externí) fokalizace – recipientovy znalosti postav jsou omezené pouze na jejich vnější jednání bez uplatnění myšlení a citění postav, a o typ nulové fokalizace, která se týká narativů, ve kterých není perspektiva omezena na žádnou postavu ani skupinu postav. Film téměř vždy zaměstnává postavy jako kanály narativních informací a těžko jde zobrazit postavu tak aby nevypovídal o jejich pocitech, myšlení nebo emocích. STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York and London : Routledge, 1992. s. 87.

Dohodnuté termíny, kde na rozdíl od Genetta uvažoval přímo o filmu, nikoliv o literatuře. Ten zavádí pro oddělení narace a diegeze dvojici termínů názor a filtr. Domnívám se, že pojem filtr je přesnější než fokalizace v případě, že o něm uvažujeme nejen z percepčního hlediska, ale i z hlediska ideologického a emocionálního, jelikož jeho význam nenesou optické zabarvení, jako je tomu v případě termínů hledisko a fokalizace. Zároveň přesněji definuje omezenost prezentovaných informací. Také se mi zdá, že někteří teoretikové u pojmu fokalizace degradují jeho původní smysl zavedení do naratologických uvažování. Mění její původní význam odlišit rovinu diegeze a diskurzu.⁸¹

Již úvodní scéna filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* ustanovuje subjekt, skrze který bude většina akce příběhu filtrována neboli fokalizována. Záběry na dokumentární fotografie v historické knize o vývoji mexické revoluce jsou doprovázeny komentářem v první osobě, což znamená, že se jedná o aktivního účastníka příběhu, který vypráví o svých zkušenostech a zážitcích z dětství čili vypravěče homodiegetického.⁸²

Hned v první scéně filmu dochází ke zdánlivé aplikaci hlediskového záběru, čehož Bunuel hojně využívá v průběhu celého narativu. Ve scéně s vychovatelkou se tak děje ve chvíli, kdy matka Archibaldovi přinese hrací skříňku a on si ji poprvé pustí. Detailní pohled na sošku baletky můžeme zprvu definovat jako subjektivní pohled Archibalda, ovšem jen do chvíle, než nám kamera při panoramatickém pohybu odhalí chlapcovu tvář. Jednalo se tedy o objektivní zobrazení v detailu. Hlediskovým záběrem by se přitom posílila role Archibalda jako perceptuálního filtru této části příběhu. Častokrát může mít recipient pocit, že daný moment sleduje očima hlavní postavy, ale záhy si odvodí, že vzdálenost snímaného objektu nebo události neodpovídá

⁸¹ Činí tak například teoretička Rimmon-Kenan v knize *Poetika vyprávění*.

⁸² Vypravěč-postava, jenž není součástí příběhu a který sděluje, se nazývá heterodiegetický. STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York and London : Routledge, 1992. s. 97.

vzdálenosti Archibalda nebo úhlu jeho pohledu. Ačkoliv je tedy většina příběhu percepčně filtrována postavou Archibalda, hlediskový záběr, který se na mnoha místech přímo nabízí, je využíván minimálně. V úvodní scéně takovému typu záběru odpovídá snad jen chlapcův pohled na odhalené nohy mrtvé ženy. Aplikace hlediskových záběrů jsou tradičním prvkem vytváření napětí, jejich nejpříhodnější použití by tedy mohly být chvíle, kdy se Archibaldo pokouší napadnout své oběti. Ve všech těchto případech kamera zůstává objektivní, jako kdyby si diskurz zachovával od hlavní postavy patřičný odstup, přestože ta je zároveň i vypravěčem. Lze připustit i verzi, že některými úhly snímání objektů, které Archibaldo pozoruje, se režisér snaží reprezentovat jeho dětský pohled. Výška kamery totiž odpovídá pohledu malého dítěte. Odkazy na dětství fungují i v auditivní rovině. Při několikerém zhlédnutí scény, v níž Archibaldo sleduje Carlotu mířící k Alejandrovu domu, slyšíme v pozadí scény zvuk projíždějícího vlaku. Motiv ruchu vlaku může odkazovat k reminiscenční scéně smrti Archibaldovy vychovatelky, kterou uvozuje záběr na dětský vláček jezdící po pokoji, v němž se tragédie odehraje.⁸³

Archibaldo začíná vyprávět svůj příběh s prvním záběrem filmu, tudíž se jedná o vypravěče rámcového. Zdá se, jako by měl vypravěč schopnost vyvolat vizuální obrazy jako ilustraci svého verbálního vyprávění.⁸⁴ Divák si zpočátku může myslet, že je voice-over směřován k němu, narace se tedy jeví jako sebereflexivní. Ovšem jakmile skončí scéna z dětství a extradiegetický vypravěč⁸⁵ nám poskytne další scénu tentokrát z nemocnice, dojde k upřesnění toho, že Archibaldovo vyprávění bylo určeno diegetickému příjemci – zdravotní sestřičce.

⁸³ I ve filmu Surovec, ve scéně, kdy hlavního hrdinu v noci pronásledují podnájemníci Dona Andrése a Bruto se poprvé setkává s Meche, se objevuje podobný motiv, tentokrát se jedná o hluk z nedaleké fabriky. Stejný hluk doprovází scénu, kdy Bruta přijde poprvé do jeho nového bydliště navštívit Paloma.

⁸⁴ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York and London : Routledge, 1992. s. 100.

⁸⁵ Jestliže akceptujeme koncept extradiegetického vypravěče.

První filmová scéna naznačuje, že budeme omezeni jen na to, co může znát nebo si odvodit z okolností hlavní hrdina, a to představuje centrální zdroj našeho očekávání.

Jestliže uvažuji, že postava Archibalda funguje jako perceptuální filtr událostí, děje se tak jen na základě Archibaldovy funkce vypravěče v úvodu filmu a následně v druhém flashbacku, kdy vypráví soudci o svém "zločinném životě". Svou roli zde hraje i zakomponování jména aktéra příběhu do filmového názvu.

I přesto, že je Archibaldo vypravěčem značné části příběhu, je právě v těchto, jím filtrovaných pasážích, několik událostí, které nejsou vázány na jeho povědomí o tom, co se během nich přihodilo. Tyto případy nastávají zejména v ustanovujících záběrech scén, hodlám se však zaměřit pouze na ty, jež jsou důležité z hlediska příběhu a které v sobě mají potenciál posunout dál divákovu vnímání Archibaldova postavení v rámci vztahů jednotlivých postav.

Nejprve se s takovou situací setkáváme po jeho prvním střetnutí s Patricií u Carlota domu. Archibaldo se pomalým krokem blíží ke vchodu, evidentně rozhozený z pocitů, které v něm Patricia probudila, když záběr jeho postavy vystřídá polocelek ženy za oknem, sledující s obavami jeho příchod. Kamera už se k Archibaldovi nevrátí, naopak se přemístí do interiéru domu a chvíli máme možnost pozorovat to, co Archibaldovi zůstává utajeno. Poprvé se v příběhu objevuje Carlota, její matka a architekt Alejandro. Z ustrašeného tónu, jakým mluví matka s Alejandrem o blížícím se Archibaldovi, Alejandrova nepřátelského postoje vůči němu a krátkého dialogu si můžeme odvodit, že muž na Archibalda žárlí a dříve nebo později se nejspíš dozvíme více. Nikde není výslovně vyřčeno, že Alejandro je Carlotin milenec, ale podle chování postav a zejména poznámce paní Cervantes, že má Alejandro dítě, se tato hypotéza stává vysoce pravděpodobnou. V této souvislosti se Archibaldovo dojetí po příchodu do kaple nad „klidným domovem, který jakoby ani nebyl součástí tohoto světa“ jeví humorně. Není divu, že jeho rozplývání se nad zidealizovanou skutečností Carlota okamžitě přeruší všedním konstatováním,

že k nim brzy přijdou zedníci.

Jedna scéna filmu se dokonce celá odehrává bez přítomnosti hlavního protagonisty. Ta, v níž se Carlota s Alejandrem rozchází. Carlota je takto nucena jednat v zájmu zachování si kvalitní společenské úrovně. Vyústění vztahu této dvojice tvoří peripetii celé stavby příběhu a zároveň funguje jako posílení zápletky, když Architekt Carlotu těsně po obřadu zastřelí. Pokračováním linie, která sleduje vztah Architekta a jeho milenky, je scéna, kdy jej Carlota navštíví večer v práci. Jedná tak pod Alejandrovým nátlakem, jelikož ji podle jejích slov pohrozil, že pokud k němu nepřijde, vyvolá skandál. Ve všech výše popsaných situacích se dozvídáme informace o kterých Archibaldo neví. Ve třetím případě si může jen domýšlet, o čem spolu architekt s Carloutou hovoří nebo co se za zatáhnutými žaluziemi právě děje.

Jediná část vyprávění, která se přímo nevztahuje k Archibaldovi, a nenese tak v sobě žádné informace o důležitých postavách nebo zápletky, je ta, v níž spolu rozmlouvají kněz, policista a plukovník (viz obr. č. 17). Ve scéně svatebního obřadu, který se koná v interiéru Carlotina domu, kamera ve velkém celku zachycuje davy přihlížejících, jen v pozadí vidíme oddávajícího. Místo toho, aby nám režisér následně poskytl záběr na Archibalda a Carlotu, zaměří se kamera na jednoho z hostů, kněze prodírajícího se davem, a následuje jeho směr. Plukovník mu nabídne místo k sezení vedle sebe a poté, co si k nim přisedne i policista, se rozvine konverzace na téma prožívání slavnostních událostí. Ačkoliv je tato scéna z hlediska dějové linie příběhu nedůležitá, nese v sobě významný potenciál Bunuelovy tvůrčí výpovědi. Zobrazuje kněze, který opovrhne svatbou, na níž je hostem, a zdůrazňuje nedocenitelnost církevních obřadů. Doslova říká: „Okázalost katolického kostela a, proč to nevyslovit – poetický závoj, pod kterým se odehrávají jeho obřady, je něco jedinečného, mimořádného! Co si vy myslíte třeba o této civilní svatbě? Je to prosaické a vulgární.“ Plukovník mu okamžitě přitakává a zároveň reaguje na předchozí přiznání kriminalisty, že pravidelná dojetí při obřadech souvisí s jeho přecitlivělostí. Debata o velebení

církve a emočních katarzích při slavnostech (souvisejících s patriotismem – znakem to „lidí urozeného původu“, jak dodává plukovník) jasně naznačuje, že tento film také explicitně přiznává sociálně satirický a patriarchálně kritický záměr.

Úplně první situací, která narušuje vnitřní narativní normu omezenosti recipientových informací na určitý subjekt, je krátký dialog soudce a lékaře v pracovně před Archibaldovou zповědí. Ovšem v tomto krátkém okamžiku se nedozvídáme nic zásadního, co by nevěděl ani Archibaldo. Je to trochu delší uvedení do prostoru a časového určení další scény. Mimo těchto několika okamžiků je míra znalosti diváka určena vývojem znalostí protagonisty. Toto tvrzení ovšem platí pouze na narativní úsek odvíjející se od prvního záběru Archibaldovy dlouhé retrospektivy až po závěrečnou scénu filmu.

Vyprávění se neomezuje pouze na pozorování vnějších projevů hlavního hrdiny a emocí, které z tohoto chování mohou být vyvozeny, ale odhaluje i jeho vnitřní život způsobem, jenž recipientovi dovoluje proniknout do jeho vědomí. K těmto introspekcím se vyjadřují detailněji např. v kapitole o čase. Zde jich však chci využít ke konstatování, že posilují diváckou identifikaci s hlavním hrdinou. Fakt, že je divák téměř po celé trvání příběhu svědkem Archibaldova jednání a dokonce i jeho bdělého snění, má za následek to, že většinu jeho činů a chování začíná chápat. Recipientova možnost spoluprožívat situace s hlavním hrdinou a subjektivní přístup k postavě je na maximální úrovni. V tomto směru je film jakousi Bunuelovou hříčkou s tehdejší mexickou společností: „Bunuel zatáhl své publikum, zvláště buržoazní publikum do své kritiky buržoazie.“⁸⁶

Tyto introspekce jsou další diegetickou rovinou příběhu a v jednom bodě vyprávění dochází dokonce k vzájemnému prolnutí tří úrovní diegeze. V momentě, kdy se Archibaldo na vlastní oči přesvědčí, že jeho budoucí nevěstu s architektem opravdu pojí nějaký bližší vztah, sesune se na lavičku

86

DONNELL, Sidney. *Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. In: *Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 90.

před okny domu, ve kterém si dali ti dva schůzku, a my slyšíme Archibaldův hlas ve voice-overu, jenž nás odkazuje k narativní přítomnosti, ke skutečnosti, že se Archibaldo zpovídá soudci. Voice-over nás však zároveň plynule přenáší do dalšího z Archibaldových denních snění, a tím pádem element asociující přítomný čas nás ve flashbacku doprovodí až k subjektivní rovině vyprávění, jejíž obsah odkazuje k budoucnosti.

V předchozím textu jsem už zmínila termín extradiegetický vypravěč. Ten přebírá v plné míře vyprávění poté, co se z Archibaldovy reminiscence na dobu dětství příběh přesune do nemocničního pokoje. Neomezená perspektiva extradiegetického vypravěče vydrží pouhé dvě scény, načež se vyprávěcí autoritou stane opět Archibaldo. Homodiegetické intradiegetické vyprávění ustoupí extradiegetickému až v závěrečné fázi (katastrofě), ve scéně, kdy Archibaldo ukončuje své doznání a čeká na soudcův názor či verdikt.⁸⁷

Jelikož je značná část příběhu podána z perspektivy nejisté, rozporuplné postavy, naskytá se otázka, zda je narace spolehlivá, či ne. Archibaldo mohl chtěně nebo nechtěně události zkreslit. Tohle riziko však hrozí vždy, když je těžištěm vyprávění paměť a představitivost postavy. Ne že by film nějakým způsobem zdůrazňoval nespolehlivost Archibalda jako vypravěče, ale Archibaldo si nedokáže po celou dobu filmu zajistit autentifikační autoritu.⁸⁸ V diskurzu se vyskytuje několik trhlin v narativní struktuře, např. otevřené konce mnoha filmových sekvencí.

Podobné je využití homodiegetického vypravěče ve filmu *On*. I zde je určitá část příběhu vyprávěna perspektivou jedné z postav, nikoliv však té, která do okamžiku využití vypravěče fungovala jako perceptuální

⁸⁷ Pouze diegetické vyprávění ve filmu prakticky neexistuje. I když se zdá, že je za celý příběh zodpovědná pouze filmová postava, vždy je ve vyprávění přítomna zastřešující úroveň vyprávění extradiegetického (střih, rytmus obrazů, manipulace s hlediskem....), Diskurz vypravěče-postavy je ve filmovém vyprávění vždy zabalený do primárního diskurzu, který je kontrolovaný extradiegetickým vypravěčem.“

⁸⁸ Takto literární teoretik Lubomír Doležel pojmenovává schopnost autentifikovat informace fikčního světa a sdělovat je čtenáři (divákovi). Zatímco pro extradiegetického vypravěče je přirozená, postava-vypravěč si ji musí nejdříve zasloužit, divák jim nemá jinak důvod věřit. STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York and London : Routledge, 1992. s. 109.

filtr a ohnisko zájmu. Pomocí tohoto prostředku dochází k přesunutí pozornosti na to, jak situaci vnímá nikoliv muž, nýbrž jeho žena. Z příběhu o muži se stává příběh o ženě, jejímž prizmatem je zprostředkováno Franciscovo postupné šílení. I v tomto případě připomíná forma doznání psychoanalytický proces a sedadlo auta slavný freudovský gauč.

Expoziční záběry filmu *Řeka a smrt* divákovi okamžitě navodí atmosféru provinčního městečka také díky doprovodnému komentáři obracejícímu se přímo k publiku, čímž činí naraci sebereflexivní. Stejně jako u *Zločinného života* se jedná o rámcového vypravěče, kterého je možné identifikovat až po několika filmových scénách. Vypravěč objasňuje zvyky a tradice lidí ve své rodné vesnici, na jejichž principu stojí celý příběh. On sám je jedním z aktérů tohoto příběhu. I zde obrazy přímo odpovídají vypravěčově vysvětlení. Hovoří o rozpáleném mexickém městečku s jeho pravidelným trhem na náměstí, zatímco ve velkém celku z lehkého nadhledu sledujeme hemžení lidí v slaměných kloboucích kolem plátěných přístřeší stánků. Následně zalidněný obraz vystřídá pohled na temnou řeku, další důležitý prvek příběhu, jak dodává vypravěč. Ve vyprávění zároveň funguje také jako heterodiegetický vypravěč, jelikož součástí narace je i vložené vyprávění, které vypravěč zná jen zprostředkovaně, protože v něm sám nevystupuje, pouze občas do příběhu zasáhne voice-overovým komentářem. S aktivní neúčastí v příběhu souvisí i vševědoucnost vyprávění.

V *Zapomenutých* je příklad heterodiegetického vypravěče, jehož voice-overový komentář anticipuje děj příběhu. Na pozadí reprezentativních záběrů monumentů světových velkoměst poukazuje na odvrácenou stranu bohatství a krásy, nevzdělané lidi žijící v největší chudobě na periferii metropolí. Jeho monolog utichá, jakmile obrazy historických a moderních dominant vystřídá pohled na otrhané děti hrající si v ruinách starých vybydlených staveb. Voice-over v tomto případě funguje jako dramatický prostředek, který odkazuje na dokumentární žánr, pro nějž je tento typ komentáře typický. Voice-over využívá svou nadřazenou znalostní

pozici a prozrazuje nejen podstatu příběhu, ale také to, že film pravděpodobně neskončí optimisticky, neboť zdůrazňuje, že „společnost stále nenachází pro tuto zoufalou situaci řešení“.

V žádném filmu ale není objektivní pohled vševědouceho vypravěče střídán rozporuplným pohledem evidentně nevyrovnaného subjektu jako ve *Zločinném životě*.

IV. 5. Postavy

Dříve než se dostanu k samotné analýze postav ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz*, popřípadě jiných Bunuelových filmů, ráda bych v krátkosti zmínila, jak byl a je koncept postavy ve fikci a její rozbor přijímán v narativní teorii. Abych mohla pomocí rekonstrukce postav rozebrat jejich povahové rysy a funkci v rámci narativu, nejprve vysvětlím na základě poetiky postavy v literárních teoriích s možností aplikovat toto uvažování na filmové médium, jak je vůbec možné s fiktivní figurou zacházet jako s reálnou postavou.

Formalističtí a někteří strukturalističtí naratologové se schodovali s Aristotelovým chápáním postavy pouze jako funkčního prvku v rámci příběhu a vylučují jakékoliv psychologické uvažování o postavách. Postava je podle nich jen prostředek k rozvíjení děje, který je podřízen událostem. V opozici k těmto názorům stojí modernistické přesvědčení, že postavy představují účely příběhu, jsou tedy prioritní ve vztahu k událostem nebo ději. Důraz je kladen na individualitu a psychologickou hloubku.

Na základě této dichotomie vymezil Tzvetan Todorov⁸⁹ dvě široké kategorie narativů: dějové (apsychologické) a postavocentrické (psychologické).⁹⁰ Je zřejmé, že druhá skupina narativů na rozdíl od první skupiny a jejího funkcionálního pohledu na postavu vybízí k rozličným interpretacím. Naratologové si začali klást otázky, zda je možné analyzovat fiktivní konstrukt, který je uzavřený ve slovech nebo v obrazech.

Shlomith Rimmon-Kenan uvádí dva extrémní póly takového uvažování o postavě. „Sémiotický“ názor poukazuje na to, že postavy vlastně vůbec neexistují, fungují pouze v rámci diskurzu a není možné je odtud vyjmout a debatovat o nich. Tímto přístupem postava ztrácí svou svébytnost.

⁸⁹ Francouzský strukturalista, autor *Poetiky prózy*, jednoho ze stěžejních textů strukturalismu.

⁹⁰ CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno: Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 118.

„Mimetický“ názor naproti tomu staví postavu na úroveň lidí a diskutuje o nich jako o skutečných lidech. Dochází k nejrůznějším spekulacím ohledně jejich podvědomých motivací a často tyto úvahy dalece přesahují hranice toho, co jsme schopni se o nich dozvědět z příběhu.

Autorka nachází východisko v oddělení významu postav v rámci dvou aspektů narativní fikce jak filmového textu, tak příběhu. Zatímco se postavy nemohou odloučit od obrazového uspořádání, v rámci příběhu jsou vnímány odděleně od filmového obrazu.⁹¹ Souvisí to se skutečností, jakým způsobem divák rekonstruuje postavu z textu. Tento proces výstižně popsal Seymour Chatman, když v rámci zodpovězení otázky, zda jsou postavy otevřené či uzavřené konstrukty, uvažoval nad problémem čtenářské rekonstrukce těch postav v narativech, které jsou pravděpodobně smyšlené, a těch, které zobrazují reálné postavy lidské historie či současnosti.

I když uvažujeme o postavě v narativu, jejíž předlohou byla žijící postava, k tomu, abychom ji „poznali“, je zapotřebí rekonstrukce, vyvozování a spekulace ve stejné míře jako u imaginárních předloh postav. Jenže „objekty životopisců by sotvakdy někdo obviňoval z toho, že jsou pouhými slovy.“⁹² V rámci textu, příběhu a čtenářské (divácké) recepce jsou tedy oba typy postav na stejné úrovni. Analogický princip funguje i při poznávání lidí z okolí. Perceptuálně je poznáváme a na tomto základě následně vytváříme hypotézy, snažíme se odvodit z jejich chování to, jakým způsobem žijí, rekonstruuje jejich minulost. Zároveň dodává ještě další rozměr oprostění postav od textuality v souvislosti s pamatováním si různých fikčních hrdinů recipienty. Vybavujeme si je stejně jako reálné lidi a často bez vztahu k textu, v jakém nám byly prezentovány.

Teoretické pojetí Rimmon-Kenan ustanovuje čtyři způsoby, jak může být postava v díle charakterizována. Lze tak učinit opakováním, podobností,

⁹¹ RIMMON-KENAN, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2001. s. 39-41.

⁹² CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno: Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 123.

kontrastem a implikací.⁹³

Opakované direktivní promluvy malého Archibalda adresované jeho matce nebo vychovatelce naznačují, že je to rozmazlené dítě s absencí respektu vůči dospělým. Touto taktikou jsou vyjádřeny i fetišistické sklony k dámskému prádlu a nohám. Jako prvotní impuls k přemýšlení o těchto tendencích hlavního hrdiny zpětně může sloužit situace, kdy se jako malý kluk schová do šatní skříně svojí matky a poté, co jej vychovatelka přinutí vylézt, má na sobě dámský klobouk, střevíce a přes pas uvázané podvazky. Může jít o nevinnou dětskou zvědavost a hravost, ovšem ve spojitosti s dalším vývojem příběhu jde o signifikantní událost. Předznamenává totiž sérii fetišistických obrazů. Pohled na nohy v punčochách se Archibaldovi vryje do paměti natolik, že se mu ve vzpomínkách vrátí i v dospělosti, a žene jej za dalším erotickým zážitkem spojeným s vraždou. I při prvním setkání s Patricií jej zaujmou její nohy v lodičkách na vysokém podpadku, když nastupuje do auta. Další podobně orientovaná situace nastává předtím, než má Archibalda navštívit Lavinia v jeho domě. Archibaldo otevírá zásuvku a něžně z ní vytahuje punčochy, podprsenku a kalhotky, prádlo, které koupil pro figurínu. Figurína mu poslouží k humorné scéně, kdy před Lavinií předstírá, že je u něj hluchá sestřenice, do chvíle, než žena identifikuje svou umělou dvojnici. Archibaldo ji však využije sofistikovaněji, a to jako objekt svých neukojených sexuálně morbidních potřeb. I hrátky s figurínou vytvářejí prostor pro opakované zdůraznění Archibaldových fantazií spojených s výše popsanými objekty. V detailním záběru si prohlíží a hladí nohu figuríny obutou do silonových punčoch.

Repetitivní vize Archibalda zase podporují jeho rozdvojené chování. Dalším výmluvným faktem je jeho abstinence. V Patriciině bytě si k jejímu překvapení objedná k pití mléko. Že se jedná o jeho běžný požadavek, zjistíme později ve scéně v baru. Když mu servírka ze zvyku oznámí, že mu jde

⁹³ RIMMON-KENAN, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2001. s. 47.

připravit punč, ač moc dobře ví, že punč v tomto případě znamená sklenici mléka, Archibaldo se vehementně brání, až jej servírka musí uklidnit, že ví, co je jeho obvyklým přáním.

Fakt, že nepije alkohol, může značit třeba to, že má rád věci pod kontrolou a že se nedokáže dostatečně uvolnit. Zakládá si na svém váženém postavení a za každou cenu chce působit seriózně, což je dáno z podstaty jeho původu.

Podle podobného chování v odlišných situacích lze také vysledovat různé charakteristiky postavy. Archibaldo například v rozhovorech s lidmi z jeho okolí působí sympaticky a přátelsky. Kontrastní jednání nacházím v neustálém kolísání mezi sklony ke zločinnému životu a čestností a zároveň uvědoměním si svých zločinných tužeb. Ale hodně Archibaldových psychických procesů je vyjádřeno jeho chováním. Fyzické atributy implikují emocionální rozpoložení postavy.

Chování hlavní postavy její zvyky a mechanismy jednání spolu s tím, jak je zkonstruován syžet, umožňují divákovi vyvozovat její osobní vlastnosti – rysy. Shlomith Rimmon-Kenan se zabývá mimo jiné i studiem, pomocí čeho a jak dosahujeme konkretizace postav z textu. Jedná se o „shromáždění různých povahových indikátorů roztroušených v kontinuu textu, z nichž je v případě nutnosti možné rysy vyvodit.“⁹⁴

Rozlišuje dva základní typy těchto indikátorů, které poukazují na povahu postavy. Jedná se o přímou definici a nepřímou prezentaci. Ve filmu jednoznačně převládá nepřímá prezentace, jelikož podstata přímé definice je pojmenování vlastností postavy od narativního činitele s největší autoritou v textu. Ve filmovém médiu je jím nediegetický vypravěč, který však vypráví obrazem, a ne slovy. Přímá definice tedy může zaznít pouze od diegetického vypravěče nebo postav v textu.

Abychom však vytvořili co nejpřesnější charakterový profil i za pomoci

⁹⁴ RIMMON-KENAN, Shlomith. Poetika vyprávění. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2001. s. 66.

referencí ostatních postav, musíme zároveň dokázat posoudit pravdivost jejich tvrzení či oprávněnost názorů. Například tím, jaký vztah k sobě má postava k té, kterou charakterizuje, jaké postavení má v narativu, a je důležité si všimnout i toho, na jakých konkrétních detailech je výpověď postavy založena. O nepřímou prezentaci se jedná tehdy, když jsou určité rysy představovány a dokládány projevy, činnostmi, vzezřením postav či prostředím, ve kterém se pohybují.

V následujících řádcích se budu tedy věnovat problematice charakterizace postav ve *Zločinném životě* a způsobu zobrazení jejich povahových rysů.

Postavy jsou soubory relativně stabilních či trvalých rysů. Na proměně či konstantnosti rysů závisí i stupeň vývoje postavy v příběhu. S Archibaldem se seznamujeme jako s člověkem, který jedná rozporuplně, a v průběhu příběhu se stále více přesvědčujeme o jeho schizofrenním jednání. Tato tendence k vnitřní rozpolcenosti zřejmě Archibalda nejvýrazněji charakterizuje, protože s ním znatelně koexistuje téměř po celou dobu jeho sledování. Protagonista svádí permanentní vnitřní boj mezi tím, zda být dobrým člověkem, nebo zločincem. Sám to definuje v rozhovoru s Carlotou, když ji přijde navštívit, a na její nátlak se jí snaží svěřit se svými niternými pocity. Přiznává, že sám sobě nerozumí: „Bojím se svých tužeb... někdy horoucně toužím být svatým, jindy jsem si jist, že se ze mě může stát zločinec.“

V závěru filmu sice zdánlivě působí, jako kdyby se konečně vyrovnal sám se sebou, ale nic nedokazuje, že tomu tak je. Naopak proměna je náhlá, neuvěřitelná a lze tudíž předpokládat, že jde jen o momentální chvilkový stav a že se ve své podstatě nijak nezměnil. Jen některé rysy upozadily jiné, ale nevíme, jestli byly rysy úplně nahrazeny dalšími. Povahový rys rozpolcennosti a jakéhosi vnitřního neklidu můžeme nazvat explicitním, je totiž v textu přímo zmíněn a plně koresponduje s tím stanoviskem, k jakému mohl zatím divák dospět při procesu zobecňování.⁹⁵

Ve spojitosti se schizoidním rysem fungují i další, které Archibalda

⁹⁵ Tamtéž, s. 44.

charakterizují a které možná jeho rozpolcení předcházely, což už je však jednoznačně otázka individuální interpretace.

Archibaldo žije sám ve velkém domě, v příběhu se neobjevují ani jeho bližší přátelé, několik známých mihnoucích se příběhem v potaz brát nemohu, jedná se zjevně o lidi, kteří jej znají pouze povrchně, od vidění. Že žije osamělým životem dokonce explicitně, zazní z úst Carloty, která tomuto faktu přisuzuje Archibaldovy zmatené pocity ze sebe samého, se kterými se jí svěří. Jeho samotářskou povahu podtrhuje i scéna v hospodě, kde je evidentně pravidelným hostem, ale až na zdvořilostní pozdravení se s jedním cizincem se s nikým nebaví. Ke stolu usedá sám.

Sidney Donnell si všímá ještě další Archibaldovy charakteristiky, kterou lze vyzorovat během kontaktů protagonisty s jeho potenciálními oběťmi. V jeho dospělém těle stále sídlí dětská naivita a schází mu schopnost dešifrovat dvojsmyslné poznámky: „To, co Archibaldovi schází, je percepční aparát na „čtení“ obojakých sdělení a nejasných situací. Nedokáže vidět za odraz v zrcadle.“⁹⁶ V tomto ohledu se pro něj stávají učitelkami Patricia a Lavinia. Podle Donnella tato fakta podporují úzký vztah postavy Archibalda k hlavním hrdinům pikareskního vyprávění – tzv. Pícaros, kteří se obvykle stávají posly a slouhy pánů pochybných charakterů, kteří je zasvěcují do podvodného jednání – a právě k takovýmto pánům autor připodobňuje výše zmíněné dámy. Obě s ním rozehrají hru, kterou Archibaldo neprokoukne. Zdá se, že se mu podaří oplatit alespoň Lavinii její zdařilou manipulaci, vtipnou a nevinnou ve srovnání s tou Patriciinou či následným Archibaldovým pokusem, ale naštěstí pro oba je jeho úsilí včas zastaveno. Ať Archibaldo rozehraje jakou chce hru, nakonec je přelstěn on sám, jelikož je v jádru pořád ten naivní malý chlapec, ze kterého nikdy nemůže být pravý kriminálník.

Patricie se stane první obětí jeho obsesivní touhy. Archibaldo ji vyhledá v kasinu, kam jej sama nepřímou pozvala, a celá situace v hazardním sále

⁹⁶ DONNELL, Sidney. Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In: Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000. s. 75.

nahrává jeho záměrům. Patricie se pohádá se svým přítelem a zároveň sponzorem Willym, čehož Archibaldo okamžitě využívá ve svůj prospěch, a nabídne se, že ji odveze k ní domů. Celou cestu se připravuje na svůj potenciální zločin, nenápadně vyzvídá informace ohledně jejího bytu, ve kterém se má vražda uskutečnit, aby jej snad něco nečekaného nezaskočilo. Nakonec jej zaskočí sama Patricie, avšak takovou formou, se kterou absolutně nepočítal. Situace se mu vymyká z rukou a jeho touha zůstává nenaplněna (možná zintenzivněna pomstou těm ženám, které usilují o dominanci nad mužem) a navíc odchází s pocitem uražené ješitnosti.

Lavinia má v příběhu více prostoru, a tudíž i více příležitostí pro „zaučení“ Archibalda do porozumění jejím dvojsmyslným narážkám a nevyzpytatelné povahy a jeho následné aplikace podobných metod jednání. Archibaldovi se skutečně podaří Lavinii nachytat, když ji pozve k sobě domů, aby mu posloužila jako umělecký model. Lavinia pozvání přijme teprve v momentě, když ji Archibaldo ujistí, že nebude doma sám, nýbrž se svou sestřenicí. Že jeho sestřenice je ve skutečnosti figurína, pro niž stála modelem ona sama, odhalí teprve po chvíli zkoumání, jakmile ji zvědavě obejde, aby jí pohlédla do obličeje. To, že na ni Archibaldo použil její vlastní zbraň a ona se nechala převézt, sice bere s humorem a jeho žert ocení, nicméně na konci scény zůstává pomyslným vítězem v překvapování ona. Nejenže pozvala skupinku svých klientů na prohlídku Archibaldova domu a dílny bez jeho vědomí, navíc mu při odchodu jen tak mimochodem oznámí, že se bude vdávat.

I ve vztahu Archibaldo – Carlota dochází ke stejné situaci. Carlota přichází v doprovodu své matky do Archibaldova domu oznámit, že přistupuje na jeho žádost o ruku. Zatímco matka sehrává srdcervoucí scénu, která je těžké vdát svou dceru, Archibaldo se jí snaží uklidnit a v tom okamžiku zpozoruje střevec ležící na koberci před nimi. Ženy se totiž těsně minuly s Laviníí a vyrušily Archibalda při tavení figuríny, čímž si kompenzoval neuskutečněnou vraždu Lavinie. Inkriminovaný střevec figuríně upadnul při

Archibaldově rozrušené manipulaci s ní. Hrdina se snaží doličný předmět odkopnout ze zorného pole dam. Archibaldo tedy klame sám sebe v domnění, že klame ostatní, ale ve skutečnosti je to on, kdo je klamán, jelikož si jej Carlota bere pouze kvůli výhodné sociální pozici, nikoliv z lásky.

Všechny postavy před sebou tedy něco tají v domněnce, že ostatní obelstí nebo si s nimi jen pohrají, ale nakonec dopadne všechno proti jejich plánům.

Prezentaci fiktivní postavy naratologové vymezují ve dvou odlišných pólech. Jak píše Seymour Chatman: "Jelikož má plochá postava pouze jediný rys (anebo rys jasně dominující ostatním), chování ploché postavy je vysoce předvídatelné. Naopak plastické postavy jsou obdařeny velkým množstvím rysů, z nichž některé bývají konfliktní či dokonce protikladné, jejich jednání nelze předvídat – dokáží se měnit, překvapovat nás atd."⁹⁷ Buď je tedy postava v příběhu prezentována tak, že nevybízí k žádným jiným interpretacím a hledání motivací pro její chování a jednání, nebo jsou divákovi nabídnuty indicie k této činnosti. Z jednotlivých rysů si poté divák postavu rekonstruuje.

Archibaldo je psychologicky propracovaná postava, svou komplikovaností se zdá reálnější než jen nějaký fiktivní filmový hrdina. Potřebujeme jej více poznat, abychom pochopili jeho způsoby a fungování v rámci světa příběhu. Nabádá nás zamýšlet se nad faktory, jež jej nutí jednat tak, jak jedná, a nad motivací pro jeho chování. V tomto případě je to však o to složitější, že Archibaldo je obzvláště komplikovanou postavou, protože je zjevně psychicky nevyrovnaný. Možnou cestou k lepšímu poznání protagonisty může být vnímání jeho osoby v rámci diegetického světa samotnými postavami, co s ním přišly do styku. V tomto příběhu se ale divák nedočká nějakých vyhraněných soudů, leč pouze zkonstatování Archibaldovy průměrnosti, tudíž normálnosti. Jediné dvě postavy, které se výslovně vyjádří k Archibaldově charakteristice, jsou doktor a soudce.

V rámci šetření smrti jeptišky položí soudce doktorovi z nemocnice, ve

⁹⁷

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno: Host-vydavatelství, s.r.o., 2008. s. 137.

které se odehrála tragédie, pár otázek ohledně Archibalda. Chce být připraven na následující dialog s posledním člověkem, který zřejmě bezprostředně před nešťastným pádem se ženou hovořil. Po otázce na důvod jeho hospitalizace se soudce lékaře zeptá, jak by Archibalda jako osobu charakterizoval. Doktor odpoví, že se jedná o běžného muže, ničím vyjímečného, možná jen trošku zamlklejšího.

O další explicitní vyjádření k povaze hlavního hrdiny se postará sám soudce po Archibaldově doznání se ke svým činům. Když Archibaldo dokončí svou zpověď, evidentně očekává trest úměrný činům velkého kriminálního. Soudce jej nicméně zmate ještě víc, než jak byl doposud zmaten sám ze své rozpolcenosti, prohlášením, že nepochybně je zločinec, ovšem jen ve své fantazii. Vzápětí se s ním rychle rozloučí s doporučením, ať se raději příště holí strojkem než břitvou.

Tato forma prezentace postavy může být častokrát zkreslená a míra uvěřitelnosti závisí na mnoha faktorech. Abychom přijali tvrzení fikční postavy, musíme si položit pár otázek ohledně její spolehlivosti a stupně znalosti posuzované osoby. Soudce je zástupce buržoazního stavu a už z principů Bunuelovy poetiky se můžeme předem domnívat, že jej nevyobrazí v obzvlášť lichotivém světle. Ani tento film není v tomto směru výjimkou, což dokazuje soudcovo unáhlené ukončení Archibaldova případu. I přesto, že má před sebou evidentně psychicky nevyrovnaného muže, který o sobě tvrdí, že je vrahem, bez jakýchkoliv otázek jej posílá pryč, protože jej čeká oběd s manželkou. Jeho charakterizace Archibalda je tudíž tezí, která se nejlépe hodí k přerušení pracovní povinnosti.

Stejně tak režisér zachází s postavou kriminalisty, který vyšetřuje smrt Patricie. Podezřele rychle ukončuje výslech Willyho, a aniž by se dopátral konstruktivního důvodu její sebevraždy, raději odchází se svým kolegou na kafe se slovy: „Případ je vyřešen... mnoho krve a pro nic za nic.“ Pro nás to znamená, že přímá definice postavy, kterou bychom mohli brát v potaz, se v tomto narativu prakticky nevyskytuje.

Ačkoliv je v narativu analyzovaného filmu postava bezpochyby dominantním prvkem, většina jich patří do skupiny postav plochých. Obecně jsou ploché postavy většinou postavy vedlejší, mající v příběhu málo prostoru. Ve *Zločinném životě* jsou ploché postavy skoro všechny (samozřejmě kromě Archibalda a možná i Carloty). Počínaje Carlotinou matkou, která v příběhu figuruje pouze jako prostředník mezi Archibaldem, Architektem a svou dcerou, a konče Lavinií, postavou, která má ze všech žen nejširší pole působnosti. Laviniina postava se v průběhu děje nijak nerozvíjí, pouze jsou nám neustále předkládána nová fakta z jejího života. Není sice nositelkou pouze jednoho rysu, je však zcela evidentní, že všechny ostatní charakteristiky jsou upozaděny její bezprostředností a koketností.

Postava Archibalda je nejen velice komplikovaná, ale zároveň i neukončená. Verze o neukončenosti je ale čistě otázkou subjektivní interpretace a obvykle přesahuje rámec tohoto konkrétního díla, protože se v souvislosti s ní uvažuje většinou i o Bunuelových dvojsmyslných narativních manévrech a jiných machinacích s fabulí. Cílem je ponechat diváka na konci filmu v nejistotě, závislého pouze na pokusech o rekapitulaci příběhu ve snaze dobrat se toho, jak to vlastně bylo vše myšleno (viz kapitola o událostech).

Sidney Donnell dává do souvislosti s neukončeným příběhem i Archibaldovo jméno, které je v tomto ohledu silně náznakové. Archibaldo je složeninou přípony „archi“ a přídavného jména „baldo“. *Archi* označuje nadřazenost a *baldo* je slovo užívané k vyjádření nesprávných karet při karetní hře. Znamená to, že člověk zkrátka nemá dobré karty – nemá žádný trumf. „Jak my, diváci, tak ani titulní hrdina nemůžeme říci, že držíme nějaký nezvratný důkaz, a proto nemůže být příběh nikdy dohrán do rozhodujícího konce.“⁹⁸

V souvislosti s náznakovými jmény musím zmínit i příjmení Carlotiny matky, paní Cervantes. Její příjmení nemá co do činění s charakterem postavy,

⁹⁸ DONNELL, Sidney. Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*. MLN – Volume 114, 1999, č. 2, s. 282.

ale poukazuje na tradici, ze které film čerpá. Sidney Donnell se totiž domnívá, že Bunuel použil příjmení Cervantes jako vzdání holdu španělskému romanopisci, který po sobě zanechal obrovské literární dědictví, jež ovlivnilo i Bunuelovo umění.

Neukončenost hlavní postavy a otázky, které mohou divákům přicházet na mysl ohledně Archibalda, příliš nekorespondují s konceptem klasické narace, jelikož polarita mezi klasickou a moderní filmovou narací stojí mimo jiné i na postačujících či absentujících informacích, co se týče narativních prvků. Náhodný a nejistý svět, chybějící svědecké výpovědi a množství nedostatečných důkazů ohledně Archibalda a jeho jednání, to vše přibližuje *Zločinný život* k uměleckému způsobu narace.⁹⁹

Carlos Barbáchano v jedné kapitole knihy o Luisi Bunuelovi poznamenává, že ve většině případů centrální postavy příběhů jeho filmů buď prodělávají pozitivní či negativní charakterový vývoj, nebo se naopak nijak nezmění a na konci zůstávají stejní jako na začátku.¹⁰⁰ V prvním případě jde třeba o Viridiana nebo Nazarina, za konkrétní příklad druhého případu lze označit Susanu z *Cesty do nebe*, Francisca z filmu *On*. Kam však zařadit Archibalda? Jak už jsem psala, Archibaldova proměna nekoresponduje s Bunuelovým charakteristickým zacházením s postavou, slouží jako prostředek ironizace mainstreamové kinematografie. Archibaldo se rozhodně nijak nevyvíjí, nechává se po celou dobu unášet svými pudy a nic nás nepřesvědčuje, že se z něj stal vyrovnaný muž schopný fungovat v ženské společnosti bez postranních úmyslů a žít plnohodnotný poctivý život. Spadá tedy spíše do druhé skupiny postav.

Kdybychom měli určit postavu v rámci Bunuelova mexického díla, která je Archibaldovi nejbližší, jednoznačně nám na mysl vytane již mnohokrát zmiňovaný Francisco z filmu *On*. Jak píše Carlos Barbáchano „Archibaldo je

⁹⁹ BORDWELL, David. The Narration in Fiction Film. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 206-213.

¹⁰⁰ BARBACHANO, Carlos J. Luis Bunuel. Barcelona : Edicions 62, 1990. s. 168.

usměvavým a světským bratrancem tragického křesťana Francisca.¹⁰¹ Nejedná se tedy ani tak o charakterovou podobnost jako spíše o způsob, jak Bunuel s těmito postavami pracuje. Oba filmy v sobě nesou rovinu psychologického dokumentu. Když se většina akce odvíjí od psychotických aktérů příběhů, kamera je zachycuje v souvislostech sociálního (ne)fugování a divák má přístup k duševním stavům hrdinů. Bunuel divákům předkládá originální filmové zkoumání temných hlubin lidské psychiky. Tyto hlubinné sondy do nitra postav jsou považovány za režiserův významný přínos vyprávění minulého století.¹⁰²

Také motiv, který rozvíjí v obou filmech zápletku, vychází z nebezpečných tužeb postav, které mohou vyústit v katastrofu. „Oba ženu vnímají jako „tajemný předmět touhy.“¹⁰³ Archibaldo touží zabít ženu, jež jej přitahuje, a Francisco touží ženu vlastnit. Ale zatímco Archibaldo vše promyšleně plánuje a divák intuitivně na základě předkládaných informací jeho činy očekává, u Francisca se motiv jeho jednání konkretizuje pozvolněji. Postavami zmitají lidské pudy a jejich rozporuplné fáze, občas ničivé, jindy naopak osvobozující. Sexuální touha je převedena do podoby sebedestruktivního prožitku – tak jako u Dona Jaimeho, kterého erotické vzplanutí k Viridianě dovedlo k sebevraždě.

Diskurz filmu nám poskytuje i přístup k duševnímu stavu hlavního hrdiny pomocí vizuálních introspekcí do jeho nitra. Zprostředkování mentální subjektivity postav je u Bunuelových snímků takřka pravidlem. Jednou z výrazných předností jeho filmových příběhů je, že dokáží výlučně obrazem proniknout do myslí a prožitků protagonistů. Tuto obrazovou subjektivizaci vyprávění většinou doprovázejí zkreslené zvuky nebo řeč postav, které ještě umocňují surrealistickou atmosféru, při přechodu z objektivní do subjektivní roviny se zpomalí tempo filmového pohybu. Stylistické a funkční

¹⁰¹ Tamtéž, s. 181.

¹⁰² FUENTES, Víctor. Bunuel en México. Teruel, 1993. s. 116.

¹⁰³ BARBACHANO, Carlos J. Luis Bunuel Barcelona: Edicions 62, 1990. s. 181.

zakomponování introspekci do vyprávění ve *Zločinném životě* detailně rozebírám v kapitole o čase. Nejčastěji tímto způsobem Bunuel zprostředkovává divákům sny nebo myšlenky postav, jedinečně a mrazivě realisticky však využil subjektivizaci vyprávění i k zobrazení halucinačních stavů Francisca z filmu *On* v konečné fázi jeho šílenství předtím, než zaútočí na duchovního otce. Kamera se přemísťuje do pomatených očí protagonisty, prostřednictvím nichž divákům poskytuje mimořádnou pasáž paranoidního a blouznivého pohledu na realitu. Díky úžasné montáži divák sleduje farníky při bohoslužbě se vši vážností a zároveň vidí, jak se smějí a směšně gestikulují směrem k Franciscovi. S posvátnou a klidnou atmosférou kostela kontrastuje pozvolna stupňující se karnevalové veselí přihlížejících, již ve Franciscově představivosti oslavují pád perfektního křesťana. Celkové záběry na farníky se střídají s detaily Franciscovy zpoceně tváře, ale v pozadí je dál slyšet smích. Subjektivita se tak důmyslně prolíná s objektivní vyprávěcí rovinou, ovšem jen v rovině obrazu. Halucinace jsou zobrazeny čistě hereckou akcí a auditivní složkou, nikoliv tradičními způsoby, jakými jsou odchýlení obrazu od vertikály, potácivý pohyb kamery nebo rozkymáčený obraz. Návrat k celkové objektivní rovině je tudíž velmi přirozený, zvuky veselí náhle utichnou s novým záběrem, který zachycuje ze středu kostela prostranství před oltářem a Francisca, jak s agresivním řevem, který přesahuje z minulého záběru, vybíhá zaútočit na faráře. Expresivní funkce filmového stylu ustupuje funkci denotativní. Tyto průniky do vědomí postav nebo vizuální přizpůsobení mizanscény a kamery jejich vidění skutečnosti jsou dalším atributem umělecké narace. Moderní filmy jsou totiž subjektivní a kladou důraz na postavu.¹⁰⁴

Pokud na vztah muže a ženy ve *Zločinném životě Archibalda de la Cruz* pohlédneme v souvislosti s dalšími Bunuelovými filmy, můžeme říci, že *Zločinným životem* navazuje na tu linii svého díla, kde jsou ženy silnější,

¹⁰⁴

BORDWELL, David. The Narration in Fiction Film. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. s. 206-213.

důvtipnější a vyrovnanější než muži. Ženské postavy u Bunuela reprezentují svobodnější formu bytí, nejsou tolik spoutány konvencemi a rády přebírají iniciativu. Lavinia je emblematickým ekvivalentem přesně takové ženy. Druhým typem žen jsou hrdinky spadající do skupiny feminních masochistek.¹⁰⁵ Prototyp této ženy reprezentuje na prvním místě Patricia. Typ kokety, intrikánky a zlatokopky, která má muže omotané kolem prstu a využívá je především ke svému pobavení. Její charakter je rozpoznatelný již v okamžiku, kdy se v příběhu objeví poprvé. Archibaldo se s ní setkává před domem své budoucí snoubenky Carloty. Patricia jej osloví a během krátkého rozhovoru s ním bezostyšně flirtuje, načež se mu v zápětí vysměje a s radostí jej uvede do rozpaků. To se jí podaří i v dalším společném setkání, což má na Archibalda mnohem výraznější dopad. Použije jej jako hračku pro zpestření svého bouřlivého vztahu s Willym, když se jím po jedné z mnoha partnerských hádek nechá odvézt z casina do svého bytu, a zároveň předstírá, že ji zajímá jako muž. Nicméně svádí tón, jakým s Archibaldem místy hovoří, a vášnivé pohledy jsou pouhou komedií, právě takovou komedií, jakou v posledním rozhovoru s Willym odmítne před Archibaldem předstírat.¹⁰⁶ S Archibaldem se Patricia ve filmu rozloučí triumfálním gestem, kdy se před jeho očima políbí se svým přítelem, a postaví jej tak do rozpačité pozice voyeurů.

Před ní Bunuel uvedl na plátna kin Susanu, Catalinu (*Bouřlivé výšiny*), Palomu (*Surovec*) nebo Raquel (*Cesta do nebe*) s toutéž myšlenkou – postavit vedle muže ženu, která si jej začne formovat k obrazu svému a on, ačkoliv je stále přesvědčen o své dominantní pozici, se stává její loutkou. Žena má mnohdy až škodolibou radost ze zdařilé manipulace. V okruhu zkoumaných filmů není ani jeden příklad toho, že by někdy došlo k genderové výměně takového chování.

V Bunuelově kinematografii se pravidelně setkáváme s podobnými obrazy

¹⁰⁵ FUENTES, Víctor. La Mirada de Bunuel. Madrid : Tabla Rasa, 2005. s. 302.

¹⁰⁶ Po usmíření se s Willym doslova prohlásí: „Nemáme zapotřebí hrát žádnou komedii.“

(symboly), opakovaně se zde objevují i určité postavy či dvojice. Častou figurou v příbězích je matka. Většinou má v minimum prostoru, výjimkou je snad jen film *Žena bez lásky*, v níž hlavní hrdinka obětuje svou lásku k osudovému muži především kvůli štěstí svého staršího syna. Postava matky je pasivní nebo autoritativní. První případ zastupuje matka Archibalda. V příběhu představuje epizodní figuru, jejíž vliv je přesto zásadní. To ona jej dovedla pomocí bájných historek k přesvědčení, že majitel magické skříňky mohl rozhodovat o smrti ostatních, a tím způsobila v jeho dospělosti frustraci, které se neúspěšně snaží zbavit.

Naopak paní Cervantes, matka Carloty, představuje důležitého zprostředkovatele výhodných podmínek mezi Archibaldem a její dcerou. Divákům se představuje coby organizátorka návštěv Carlotiných nápadníků. Je expertem ve vymýšlení výmluv pro to, aby Archibaldo náhodou nepojal podezření, že žádá o ruku ženu, která je pochybné ctnosti. Carlota se ze všech Archibaldových žen může jevit jako nejnevinnější právě proto, že veškerou iniciativu přebírá matka. Carlotě to ale vyhovuje a matčina talentu využívá. Dokladem je scéna, kdy se tyto dvě dámy vypraví k Archibaldovi domů. Carlota svou matku potřebuje k tomu, aby jí pomohla Archibalda přesvědčit, že to s ním myslí upřímně.

Typickou partnerskou dvojicí je muž se ženou, které od sebe dělí větší věkový rozdíl.¹⁰⁷ Ve *Zločinném životě* takový pár tvoří Patricie s Willym a především Carlota se svým snoubencem, o kterém někdy mluví jakožto o svém strýci, jindy předstírá, že se jedná o otce. Paloma ze *Surovce* svého starého manžela dokonce přímo oslovuje „dědo“. Věková propast je evidentní i v případě hlavní hrdinky filmu *Žena bez lásky* a jejího muže, kterého podvede se zachráncem jejich společného syna. Ve *Viridianě* se starý muž snaží přimět svou mladinkou neteř, aby se stala jeho ženou, a Francisco z filmu *On* se také zamiluje do mladší ženy, kterou si vezme za ženu.

Postavy z filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* (až na pár výjimek

¹⁰⁷

Režiséra možná zásadně ovlivnil fakt, že jeho otec byl o pár desítek let starší než matka.

figurujících na epizodní úrovni) jsou úmyslně koncipovány jako směšné karikatury všeho, co představují, a tato tendence se v Bunuelově díle prolíná s vlídně pojatými hrdiny z nižších společenských skupin nebo naturalistickým vyobrazením chudiny.

IV. 6. Prostředí

Luis Bunuel zasadil osudy svých hrdinů do víceméně přirozeného, reálného prostředí, protože tak mohl lépe a srozumitelněji protestovat proti skutečnostem, se kterými nesouhlasil. Zobrazoval lidem důvěrně známá fakta, vytvářel taková prostředí, aby se mohlo publikum buď ztotožnit s příběhem, nebo se v něm alespoň zorientovat. Prostředí je narativní element, se kterým nejméně experimentuje, znamená pro diváka pevný bod orientace.

Prostředí příběhu může být významným prvkem charakterizace postav, motivací pro jejich jednání a zároveň pomáhá dotvářet atmosféru příběhu. Prvotní záběry ze *Zločinného života* na fotografie v knize a voice-overový komentář zasazují příběh nejen časově, ale i prostorově. Dozvídáme se, že se děj bude nejspíš odehrávat v Ciudad de México. Následující obraz honosné rodinné vily specifikuje sociální úroveň, v níž Archibaldo jako dítě vyrůstal. Divák se díky specifickým prostorům, které se váží k určitým postavám, dokáže mnohdy lépe orientovat v ději. Bunuel často používá juxtapozici kontrastních prostředí k vyvolání výrazného emocionálního efektu u diváků a zároveň k posílení realismu svých příběhů. Nejvýrazněji a nejčastěji se tak děje ve filmu *Řeka a smrt*. V *Surovci* se střetává zámožný Don Andrés, majitel rozsáhlého pozemku, s chudinou, která jeho území obývá a nechce se vystěhovat. Harmonické prostředí Archibaldovy rodiny v interiéru vily kontrastuje se záběrem na ulici, kde se právě odehrává jedna z mnoha přestřelek mexické revoluce. Ta má mimo jiné za cíl sesadit dekadentní

boháče a vytlačit je z jejich pozic (k čemuž však nedojde, jak se přesvědčíme později).

V některých filmech prostor výrazně zredukoval. V *Andělovi zkázy* uzavřel skupinu lidí do jedné místnosti vily. Prostor pokoje se postupem příběhu přeměňuje v základní dramatický prostředek. Jen občas jsou scény z pokoje prostrídány s exteriérovými záběry okolí vily, kde se shromažďují lidé toužící rozluštit záhadu. V *Šimonovi na poušti* je dramatický prostor hlavního hrdiny omezen na vrchol vysokého sloupu. Prostorová redukce má v tomto případě paradoxní alegorický význam, protože ačkoliv poustevník dobrovolně žije na tak limitované ploše, stává se svou životní filosofií tím nejsvobodnějším člověkem. Děj *Zločinného života* není kategoricky svázán s jedním charakteristickým prostorem.

Mysteriózní a nevšední příběh filmu je zasazen do buržoazního prostředí mexické elity padesátých let. Epicentrem děje je Archibaldův dům. Scény se odehrávají i na dalších místech, ale příběh se pravidelně navrácí do Archibaldovy vily, jeho útočiště před společností. Tento dům postupně nabývá až hororového rozměru a už od prvních interiérových záběrů neevokuje atmosféru domova. Rozlehlé, honosně zařízené místnosti působí chladně a neosobně a akcentují Archibaldovu samotu. Často využívaným prostorem je i dům Carolotiny matky, jehož nápadná okázalost si v ničem nezadá s domem Archibalda. Exteriérových scén je ve filmu minimálně. Jediná delší scéna, která se celá odehrává vně uzavřených prostor, je až ta závěrečná. Kulisy a interiéry nahradil městský park.

Zajímavým prvkem je začlenění zrcadel do mizanscény. Nacházejí se téměř v každé důležité scéně – v interiéru pokoje, kde se odehrála vražda vychovatelky, velká zrcadla s masivními barokními rámy ve starožitnictví. Zrcadla v Archibaldově domě jsou realisticky motivovaným prvkem, jejich potřeba v domácnostech je samozřejmá a dvojnásobně důležitá u rodin s takovým společenským postavením, jakou má rodina Archibalda, jejichž členové lpí na upravenosti a vnější kráse. Na několika místech filmu se však

jedná o významný narativní prostředek, jehož realistickou motivaci přebíjí motivace umělecká.

Symbolicky je zrcadla využito k zdůraznění Archibaldovy rozdvojenosti. Poprvé je zde v příběhu jeho schizofrenní osobnost vyjádřena čistě pomocí obrazu. Archibaldo se holí a poslouchá melodii hrací skřínky. Poté, co melodie utichá, se kamera panoramatickým pohybem odpoutá od skřínky a zaostří na Archibalda. V následujícím záběru nám poskytne pohled v detailu na Archibaldovu hlavu zezadu a na zrcadlo, před kterým se holí. Zrcadlo navíc není jedolitě a kamera jej snímá tak, že zachycuje přechod střední a okrajové plochy. Archibalda tak v jednom záběru vidíme hned třikrát (viz obr. č. 4). V úvaze o funkci trojího zobrazení hlavního hrdiny lze zajít ještě dál. Může se jednat o připomenutí nebo předznamenání trojí diegeze přítomné ve vyprávění: diegetické roviny přítomnosti, minulosti a snu. K symbolickému zdvojení obrazu dochází i v poslední Archibaldově vizi. Tentokrát se stává objektem náznakové interpretace Carlota, jež zanedlouho doplatí na svůj dvojitý život.

Prostředkem ozvláštňení se stává zrcadlo ve scéně v casinu. Willy odmítne poskytnout Patricii další peníze na hru, což se stane impulsem k hádce. Diskrétně odcházejí z hlavního sálu do sousedící místnosti, oddělené z obou stran částečně zatáhnutým závěsem, kde spolu začnou odměřeně diskutovat. Archibaldo se postaví, aby mu nic neuniklo, k jedné straně závěsu a kamera jej snímá zepředu z protější strany. Ale jejím objektem je kromě Archibalda i rozhádaná dvojice právě díky zrcadlu zavěšenému ve vedlejší místnosti, které se zdí svírá úhel umožňující kameře zachytit postavy nacházející se mimo plátno. Simultánně tedy máme možnost pozorovat Patricii s Willym i tajného svědka jejich slovní potyčky (viz obr. č. 6).

Zrcadla zmnožují předměty, postavy a dotvářejí Archibaldův rozpolcený obraz. Dopomáhají ke schizofrenní atmosféře, která je ve filmu neustále přítomna. Ve filmu *On* se také setkáváme s téměř trvale neklidným prostředím, které navozuje pocit paranoie. *Anděl zkázy* v divákovi vyvolává destruktivní

pocity. Toho všeho je dosaženo nápadnější režií, která inklinuje k zobrazování jevové skutečnosti tím způsobem, jakým ji vnímají postavy.

Prostorovou konstantu Bunuelových filmových vyprávění tvoří interiér či exteriér kostela. Ve *Zločinném životě* dům boží chybí, dokonce i svatba se zde neodehrává v kostele, nýbrž přímo v domě nevěstiny matky. Jediným artefaktem, který nahrazuje církevní místo, je kaple v jednom z pokojů tohoto domu. Paradoxem a další z Bunuelových sarkastických náboženských vizuálních poznámek je skutečnost, že právě Carlota, kterou uvnitř domu vidíme pouze v této místnosti se modlit (viz obr. č. 5) nebo rozmlouvat s architektem či Archibaldem, má vztah s ženatým mužem a matka je jejím komplicem. Navíc právě renovace tohoto místa slouží jako záminka pro utajované schůzky Carloty a Alejandra. Soukromá kaple ilustruje zoufalou touhu jejích majitelek po spořádaném a ctnostném životě.

Prostředí představuje pro Luise Buñuela narativní element, který je pro děj příběhů velice důležitý. Jeho symbolický rozměr se střetává s ironickým, jednou atmosféra dokresluje citové rozpoložení postav, jindy proti nim stojí v ostrém kontrastu, ale téměř vždy mají všechny prvky prostředí v příběhu určitou odůvodnitelnou funkci.

ZÁVĚR

Stěžejním tématem mé práce byla naratologická analýza *Zločinného života Archibalda de la Cruz*. Úvaha nad nedostatkem literatury ohledně filmů z let, do nichž spadá i zvolený snímek, spolu s viditelně odlišnou poetikou filmů předcházejících režisérovi mexické etapě a bezprostředně následujících *Zločinný život* mě donutily soustředit se na kulturní a historicko-ekonomickou atmosféru období, v němž Bunuel tento snímek realizoval.

V části věnované situaci v mexické kinematografii poukazují na vlivy, které omezovaly Bunuelovy tvůrčí záměry, a měly tudíž celkový dopad na charakter určité části jeho filmů, do níž spadá i analyzovaný film. Pokusila jsem se odkrýt tajemství jeho vzestupu z neperspektivní pozice emigranta s odlišnými kulturními hodnotami do role režiséra zářícího v popředí mexického filmu a důvody úspěchu jeho tvorby za hranicemi Mexika.

Ačkoliv se na první pohled může zdát, že *Zločinný život* dodržuje způsob vyprávění tradiční pro hollywoodské filmy, při důkladnější analýze zjistíme, že obsahuje spoustu nedořešených bodů. Záleží pouze na divákovi, zda a jak je schopen textové mezery rozeznat a doplnit. Tento film je mnoha filmovými kritiky členěn do kategorie komerčních produkcí mexické kinematografie a z tohoto důvodu i často opomíjen. Ve své diplomové práci jsem se snažila dokázat, že nic není tak jednoznačné, jak se může na první pohled zdát, a komerční rozumnění filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz* je závislé především na aktivitě či pasivitě diváka. Narativní struktura obsahující

množství nejasností a eventualit, rys charakteristický pro evropskou filmovou tvorbu, zvyšuje počet možných interpretací a oprávněných významů filmu.

Nároky tzv. klasického filmového vyprávění splňuje tím, že ve středu filmu stojí příběh, přechod do minulého času je zřetelně definován a film dospívá k závěrečné katarzi, která ovšem závisí na individuální interpretaci. Struktura vyprávění je sice uzavřená, ale příběh pro mnohé recipienty zůstává nedořešen. Bunuelův styl vyprávění je klidný, bez zjevných formálních výstředností. V narativní jednoduchosti je však řád a promyšlenost se záměrem co nejúčinnější, úderné a jasné výpovědi, co se týče výrazového plánu narativu. S nadsázkou dodávám, že rozpor mezi výrazovými a obsahovými prostředky koresponduje s rozporuplností hlavního hrdiny.

Bunuel ve filmech směřuje k velice osobitému způsobu práce s jednotlivými složkami vyprávění. V centru pozornosti stojí postava se svými duševními pochody. V osudu jednotlivce či skupiny postav v příbězích, které vypráví, se zrcadlí jeho názor na společnost, který mu nebylo umožněno explicitně vyjádřit, a tak jej nenápadně ukrývá do individuálních fiktivních životů. Zájem režiséra se upíná na vykreslení povahy postav a jejich sledování, což je dominantní pro modernistickou naraci. Konzistentně se věnuje nejen postavám, ale zkoumá i specifická témata a prostředí.

Se zvýšeným zájmem o postavy souvisí i Buñuelova znalost Freudových studií, kterou *Zločinný život* výrazně reflektuje, a vybízí k psychoanalytickým výkladům filmu. Charakteristikou pro jeho filmy je dvojí dimenze. Realita je konstantně prostupována záhadou a snem. Tento aspekt je konstantně přítomen i ve *Zločinném životě*.

Ve filmu jsou události příběhu prezentovány nelineárně, divák tedy musí všechny anachronie vzájemně propojit a uchopit jako celek. Prezentování událostí v různém pořadí komplikuje diváckou konstrukci příběhu. Vnitřní narativní norma ale zároveň účelově využívá opakujících se motivů ve smyslu speciálního znakového systému (kouř při uvození hrdinových vizí, hůlka, jejíž

absence či přítomnost se stává narativním ukazatelem, nediegetický hudební motiv), což divákovi orientaci naopak usnadňuje.

Hrdinova narace nabízí subjektivní a emocionální filtr, pomocí kterého divák rozeznává jeho pocity a představy. Charakteristika ustanovených konvencí, kterými režisér odlišuje zdání od reality tvoří významnou součást mé práce.

Po vizuální stránce film čerpá z tradice neviditelného hollywoodského stylu. Stylistické konvence hollywoodské narace byly pro mexický film relevantní a Buñuelovi tento kodifikovaný styl nebyl cizí díky jeho dlouholetému působení v Hollywoodu. Stylistické prostředky jsou zvolené tak, aby neodpoutávaly divákovi pozornost od příběhu. Důraz je kladen především na snímání postav, častokrát v detailech, jež odkrývají nuance v reakci na jednotlivé situace, do kterých se dostávají.

Zločinný život Archibalda de la Cruz dle mého čtení odpovídá postmodernímu filmu, jelikož nabízí alternativní divácký přístup. Pluralita recepce souvisí s diváckou znalostí jiných Bunuelových filmů a ze schopnosti dešifrovat a porozumět narativním a fabulačním prvkům, které odkazují k soudobým společenským problémům a literární historii.

Další postmoderní charakteristikou je i míchání různých žánrů. Bunuel očividně narušuje klišovité žánrové postupy melodramatu černou komedií a psychologickým thrillerem s fantaskními motivy, díky čemuž vzniká po žánrové stránce nezařaditelný snímek. Navíc je celý film prodchnut atmosférou typickou pro filmy-noir.

S ohledem na celé filmové dílo Luise Buñuela bych *Zločinný život Archibalda de la Cruz* zařadila na mezistupeň mezi dvěma fázemi – doprostřed mezi srozumitelné, převážně komické a melodramatické a pozdější mnohoznačné modernistické experimenty.

SUMMARY

Before Luis Buñuel made films, belonging to the golden fund, he often had to compromise in his career of film directing. Therefore, the most difficult period for him was the beginning of the Mexican era, where he became part of cinematography, which had little ambition, existing solely to attract the widest possible audience. For many people, work in the film industry had become a place of craft instead of art. Buñuel's films from the period before he had the freedom to express his philosophy and his original ideas of composing stories and parables, suffer from, often unfair, lack of interest from the public and critical community. You can see from analyzing the film *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*, a classical mexican production, that Buñuel's artistic flavor of sarcasm and irony is gently undermined. For this reason I chose this film for the basic theme of my work.

By method of analysis of narrative structure of this piece I tried to discover ambiguous meanings which are hiding in the film, and, at the same time, I refer to the classical and the modernised storytelling process and means used in this film. Not only through *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz* but also through his other Mexican films, I will try to highlight stable narrative figures from Buñuel.

My thesis consists of four main parts:

The first chapter maps Buñuel's path to the Mexican cinema and describes the situation inside the mexican film industry during the first half of the 20th

century.

There is little literature, that would attend to early mexican production of Luis Buñuel. Hence, the second chapter is dedicated to the few literary works, not ignoring this period , which I have greatly benefited from in my work.

The third chapter is focused on the theme and the genre of the film. Here, I will be comparing the novel to the film adaption and the reason the director chose to process this movie. I will summarize the plot, highlighting the themes which appear in the film and then setting them in context of his other work. Finally, I will be contemplating about the ambiguous genre of *The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz*.

The central theme of my thesis is analysis of individual components of the film`s narrative, which include; the events, time, focalization, figures and space. In these chapters I relied on the works of naratologists David Bordwell and Seymour Chatman.

ANOTACE

Jméno a příjmení: Kateřina Kašpárková

Fakulta: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název: Narativní kompozice filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz*

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křípač, PhD.

Počet znaků: 201 697

Počet příloh: 15 stran obrazové přílohy

Počet titulů použité literatury: 27 titulů

Klíčová slova: Luis Buñuel, film, filmová režie, naratologie, příběh, diskurz, mexický film, filmová postava, poetika, David Bordwell, Seymour Chatman.

Charakteristika diplomové práce: Tato práce se zabývá analýzou narativní struktury filmu Luise Buñuela *Zločinný život Archibalda de la Cruz*. Je zaměřena na jednotlivé složky filmového vyprávění (události, čas, fokalizace, postavy, prostředí), které jsou popsány a interpretovány s ohledem na jejich funkce v celkové kompozici díla. Vyprávěcí postupy užívané v tomto filmu jsou porovnávány s jinými Buñuelovými snímky z mexického období a jsou zkoumány v souvislosti s mírou svobody, kterou režisér disponoval při práci na jednotlivých filmech.

PRAMENY

ANDALUSKÝ PES (Un chien andalou)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Bunuel, Salvador Dalí. Kamera: Albert Duverger. Hrají: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Luis Bunuel, Salvador Dalí, Robert Hommet, Marval, Fano Messan, Jaume Miravittles. Francie, 1929. 16 min.

ZLATÝ VĚK (L'age d'or)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Bunuel, Salvador Dalí. Kamera: Albert Duverger. Hrají: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Labardesque, Max Ernst, Josep Llorens Artigas, Lionel Salem, Germaine Noizet, Duchange, Bonaventura Ibáñez a další. Francie, 1930. 60 min./ USA: 63 min.

ZEMĚ BEZ CHLEBA (Las Hurdes – Tierra sin pan)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Bunuel, Rafael Sánchez Ventura, Pierre Unik. Kamera: Eli Lotar. Hrají: Abel Jacquin (hlas), Alexandre O'Neill (hlas). Španělsko, 1933. 30 min.

GRAN CASINO

Režie: Luis Bunuel. Námět: Michel Veber. Scénář: Mauricio Magdaleno. Kamera: Jack Draper. Hudba: Manuel Esperón. Hrají: Jorge Negrete, Libertad Lamarque, Meche Barba, Agustín Isunza, Julio Villarreal, José Baviera, Alfonso Bedoya, Francisco Jambrina a další. Mexiko, 1947. 92 min.

FLAMENDR (El gran calavera)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Adolfo Torrado. Scénář: Janet Alcoriza, Luis Alcoriza. Kamera: Ezequiel Carrasco. Hudba: Manuel Esperón. Hrají: Fernando Soler, Rosario Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Gustavo Rojo,

Maruja Grifell, Francisco Jambrina, Luis Alcoriza a další. Mexiko, 1949. 92 min.

ZAPOMENUTÍ (Los olvidados)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Alcoriza, Luis Bunuel. Kamera: Gabriel Figueroa. Hudba: Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga Hrají: Estela Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús Navarro, Efraín Arauz, Sergio Villareal, Jorge Pérez, Javier Amézcuca, Mário Ramírez, Ernesto Alonso. Mexiko, 1950. 85 min./USA: 80 min./ Francie: 77 min. (DVD)

SUSANA

Režie: Luis Bunuel. Námět: Manuel Reachi. Scénář: Luis Bunuel, Jaime Salvador, Rodolfo Usigli. Kamera: José Ortiz Ramos. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Fernando Soler, Rosita Quintana, Víctor Manuel Mendoza, Matilde Palou, María Gentil Arcos, Luis López Somoza, Rafael Icardo, Enrique del Castillo. Mexiko, 1951. 86 min.

ŽENA BEZ LÁSKY (Una mujer sin amor)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Guy de Maupassant. Scénář: Jaime Salvador, Rodolfo Usigli, Luis Bunuel. Kamera: Raúl Martínez Solares. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Rosario Granados, Tito Junco, Julio Villareal, Joaquín Cordero, Xavier Loyá, Elda Peralta, Jaime Calpe, Eva Calvo, Miguel Manzano a další. Mexiko, 1952. 85 min.

CESTA DO NEBE (Subida al cielo)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Manuel Altolaguirre, Manuel Reachi. Scénář: Manuel Altolaguirre, Luis Bunuel, Juan de la Cabada, Lilia Solano Galeana. Kamera: Alex Phillips. Hudba: Gustavo Pittaluga. Hrají: Lilia Prado, Esteban

Márques, Luis Aceves Castaneda, Manuel Dondé, Roberto Cobo, Beatriz Ramos, Manuel Noriega, Roberto Meyer, Pedro Elviro, Leonor Gómez a další. Mexiko, 1952. 85 min./USA: 74 min.

SUROVEC (El bruto)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Alcoriza, Luis Bunuel. Kamera: Agustín Jiménez. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosa Arenas, Andrés Soler, Roberto Meyer, Beatriz Ramos, Paco Martínez, Gloria Mestre, Paz Villegas, José Muñoz, Diana Ochoa, Ignacio Villalazo a další. Mexiko, 1953. 81 min.

DOBRODRUŽSTVÍ ROBINSONA CRUSOE (Las Aventuras de Robinson Crusoe)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Daniel Defoe. Scénář: Hugo Butler, Luis Bunuel. Kamera: Alex Phillips. Hudba: Anthony Collins. Hrají: Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López, José Chávez, Emilio Garibay. Mexiko, 1954. 90 min.

ON (El)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Mercedes Pinto. Scénář: Luis Bunuel, Luis Alcoriza. Kamera: Gabriel Figueroa. Hudba: Luis Hernández Bretón. Hrají: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena, Manuel Dondé, Rafael Banquells, Fernando Casanova, José Pidal, Roberto Meyer, Luis Beristáin a další. Mexiko, 1953. 92 min./USA: 82 min.

BOUŘLIVÉ VÝŠINY (Abismos de pasión)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Emily Bronte. Scénář: Luis Bunuel. Kamera: Agustín Jiménez. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Irasema Dilián, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Francisco Reiguera, Hortensia Santovena, Jaime González Quinones, Luis Aceves Castaneda. Mexiko, 1954. USA: 91

min./Španělsko: 90 min./Argentina: 90 min.

ILUZE CESTUJE TRAMVAJÍ (La ilusión viaja en tranvía)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Mauricio de la Serna. Scénář: José Revueltas, Mauricio de la Serna, Luis Alcoriza, Juan de la Cabada. Kamera: Raúl Martínez Solares. Hudba: Luis Hernández Bretón. Hrají: Lilia Prado, Carlos Navarro, Fernando Soto, Agustín Isunza, Miguel Manzano, Guillermo Bravo Sosa, José Pidal, Felipe Montoya, Javier de la Parra, Paz Villegas, Conchita Gentil Arcos, Diana Ochoa, Victor Alcocer, a další. Mexiko, 1954. 90 min./USA: 82 min.

ŘEKA a SMRT (El río y la muerte)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Miguel Álvarez Acosta. Scénář: Luis Alcoriza, Luis Bunuel. Kamera: Raúl Martínez Solares. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernández, Víctor Alcocer, Silvia Derbez, José Elias Moreno, Carlos Martínez Baena, Alfredo Varela, Miguel Manzano, Manuel Dondé, Jorge Arriaga a další. Mexiko, 1955. 91 min.

ZLOČINNÝ ŽIVOT ARCHIBALDA DE LA CRUZ (La vida criminal de Archibaldo de la Cruz)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Rodolfo Usigli. Scénář: Luis Bunuel, Eduardo Ugarte. Kamera: Agustín Jiménez. Hudba: Jorge Pérez. Hrají: Miroslava, Ernesto Alonso, Rita Macedo, Ariadna Welter, Andrea Palma, Rodolfo Landa, José María Linares-Rivas, Leonor Llausás, Eva Calvo, Enrique Díaz 'Indiano', Carlos Riquelme, Chabela Durán, Carlos Martínez Baena, Manuel Dondé, Armando Velasco a další. Mexiko, 1955. 89 min.

SMRT V TÉTO ZAHRADE (La mort en ce jardin)

Režie: Luis Buñuel. Námět: José-André Lacour. Scénář: Luis Alcoriza, Luis

Buñuel, Raymond Queneau. Kamera: Jorge Stahl Jr. Hudba: Paul Misraki. Hrají: Simone Signoret, Charles Vanel, Georges Marchal, Michel Piccoli, Tito Junco, Raúl Ramírez, Luis Aceves Castañeda, Jorge Martínez de Hoyos, Alberto Pedret, Marc Lambert, Stefani, Michéle Girardon a další. Francie/Mexiko, 1956. 104 min.

NAZARIN

Režie: Luis Bunuel. Námět: Benito Pérez Galdós. Scénář: Julio Alejandro, Luis Bunuel, Emilio Carballido. Kamera: Gabriel Figueroa. Hudba: Rodolfo Halffter. Hrají: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús Fernández, Ignacio López Tarso, Luis Aceves Castaneda, Ofelia Guilmáin, Noé Murayama, Rosenda Monteros a další. Mexiko, 1959. 94 min.

DÍVKA (The Young One)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Peter Matthiessen. Scénář: Hugo Butler, Luis Bunuel. Kamera: Gabriel Figueroa. Hrají: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersman, Crahan Denton, Claudio Brook. Mexiko, USA, 1960. Mexiko: 95 min./USA:96 min.

VIRIDIANA

Režie: Luis Bunuel. Námět: Benito Pérez Galdós, Luis Bunuel. Scénář: Julio Alejandro, Luis Bunuel. Kamera: José F. Aguayo. Hudba: Gustavo Pittaluga. Hrají: Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, José Calvo, Margarita Lozano, José Manuel Martín, Victoria Zinny, Luis Heredia, Joaquín Roa, Lola Gaos, María Isbert, Teresa Rabal a další. Španělsko, Mexiko, 1961. 90 min.

ANDĚL ZKÁZY (El ángel exterminador)

Režie: Luis Bunuel. Scénář: Luis Bunuel. Kamera: Gabriel Figueroa. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Silvia Pinal, Enrique Rambal, Claudio Brook, José Baviera, Augusto Benedico, Antonio Bravo, Jacqueline Andere, César del

Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmáin a další. Mexiko, 1962. 95 min.

ŠIMON NA POUŠTI (Simón del desierto)

Režie: Luis Bunuel. Námět: Luis Bunuel. Scénář: Julio Alejandro. Kamera: Gabriel Figueroa. Hudba: Raúl Lavista. Hrají: Claudio Brook, Enrique Álvarez Félix, Hortensia Santovena, Francisco Reiguer, Luis Aceves Castaneda, Enrique García Álvarez, Antonio Bravo, Enrique del Castillo, Eduardo MacGregor, Silvia Pinal a další. Mexiko, 1965. 45 min./USA: 40 min.

NA DNO VÁŠNĚ (Carne trémula)

Režie: Pedro Almodóvar. Námět: Ruth Rendell. Scénář: Pedro Almodóvar, Jorge Guerricaechevarría, Ray Loriga. Kamera: Affonso Beato. Hudba: Alberto Iglesias. Hrají: Javier Bardem, Francesca Neri, Liberto Rabal, Ángela Molina, José Sancho, Penélope Cruz, Pilar Bardem, Álex Angulo, Mariola Fuentes, Yael Be a další. Francie/Španělsko, 1997. 103 min.

LITERATURA

ACEVEDO-MUNOZ, Ernesto R.: Bunuel and Mexico:the crisis of national cinema. 1. vyd. Berkeley : University of California Press, 2003. ISBN 0-520-23952-0.

BARBACHANO, Carlos J. Luis Bunuel. Barcelona : Edicions 62, 1990. ISBN 8420635723.

BORDWELL, David. Poetics of Cinema. 1. vyd. London : Routledge, 2007. ISBN 978-0-415-97779-1.

BORDWELL, David. The Narration in Fiction Film. Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0299101749.

BRANDON, Ruth. Neskutečné životy: Surrealisté 1917-1945. 1. vyd. Praha : Pragma, 2005. ISBN 80-7205-189-X.

BUNUEL, Luis. Do posledního dechu. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1987. ISBN 23-019-87. 4.

COLINA, José de la, PEREZ TURRENT, Tomás. Objects of Desire: Conversations with Luis Bunuel. 1. vyd. Berkeley : University of California Press, 2000. ISBN 978-094-141-9697.

DONNELL, Sidney. If the Shoe Fits: Buñuel, Almodóvar, and the Modernist/Postmodernist Question. In Bucknell Review: a Scholarly Journal of Letters, Arts and Sciences, vol. 45, London : Associated University Presses, 2001.

DONNELL, Sidney. Through the looking Glass: Reflections on the Baroque in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. In Echoes and inscriptions: comparative approaches to early modern Spanish literatures. Lewisburg : Bucknell University Press, 2000.

FUENTES, Víctor. Bunuel en México: iluminaciones sobre una pantalla pobre. 1. vyd. Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1993. ISBN 848-6-982-367.

FUENTES, Víctor. La Mirada de Bunuel. 1. vyd. Madrid : Tabla Rasa, 2005. ISBN 978-84-691-8088-4.

FUENTES, Víctor. Los Mundos de Bunuel. Madrid : Akal, 2000. ISBN 8-446-0-14505.

GARCÍA RIERA, Emilio. El cine mexicano. 2. vyd. México : Ediciones Era, 1963. ISBN 9-682-90-9414.

GARCÍA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano, Guadalajara : Universidad de Guadalajara, 1992. ISBN 968-895-343-1.

CHATMAN, Seymour. Dohodnuté termíny. UP Olomouc, 2000. ISBN 80-244-0175-4.

CHATMAN, Seymour. Příběh a diskurs. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2008.

RIMMON-KENAN, Shlomith. Poetika vyprávění. 1. vyd. Brno : Host-vydavatelství, s.r.o., 2001. ISBN 80-7294-004.

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond. 1. vyd. New York and London : Routledge, 1992. ISBN 04-1506-595.

STYAN, J. L. Černá komedie. Praha : Orbis, 1967.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel. Grandes clásicos del cine: pioneros, mitos e innovadores. 1. vyd. Madrid : Ediciones JC Clementine, 2005. ISBN 9788495121325.

WILLIAMS Evans, Peter. Las películas de Luis Bunuel. La subjetividad y el deseo. 2. vyd. Barcelona : Paidós, 1998, s. 76-90. ISBN 84-493-0500-4.

ČASOPISY a PERIODIKA

DONNELL, Sidney. Quixotic Desire and the Avoidance of Closure in Luis Bunuel's The Criminal Life of Archibaldo de la Cruz. MLN – Volume 114, 1999, č. 2.

FOLL, Jan. Obraz světa v posledních filmech Luise Buñuela. Film a doba 25, 1979, č. 2.

KUČERA, Jakub. Film noir – záblesky černé. Cinepur, 2002, č. 19.

SLÁDEK, Ondřej. Mezinárodní konference o metalepsi. Česká literaturovědná časopis pro literární vědu 51, 2003, č.2.

SMITH, Paul Julian. „Absolute Precision,“ review of Almodóvar's Live Flesh. Sight and Sound 8, 1998, č.4.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5-35.

INTERNET

NIELSEN, Jakob Isak. Bordwell o Bordwellovi. *Aluze.cz* [online]. [cit. 1. 3. 2010]. Dostupné z http://www.aluze.cz/2008_02/03_rozhovor_bordwell.php.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Flashback. *Cinepur.cz* online. cit. 12. 2. 2010. Dostupné z <http://www.cinepur.cz/article.php?article=941>.

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. č. 1



Obr. č. 2



Obr. č. 3



Obr. č. 4



Obr. č. 5



Obr. č. 6



Obr. č. 7



Obr. č. 8



Obr. č. 9



Obr. č. 10



Obr. č. 11



Obr. č. 12



Obr. č. 13



Obr. č. 14



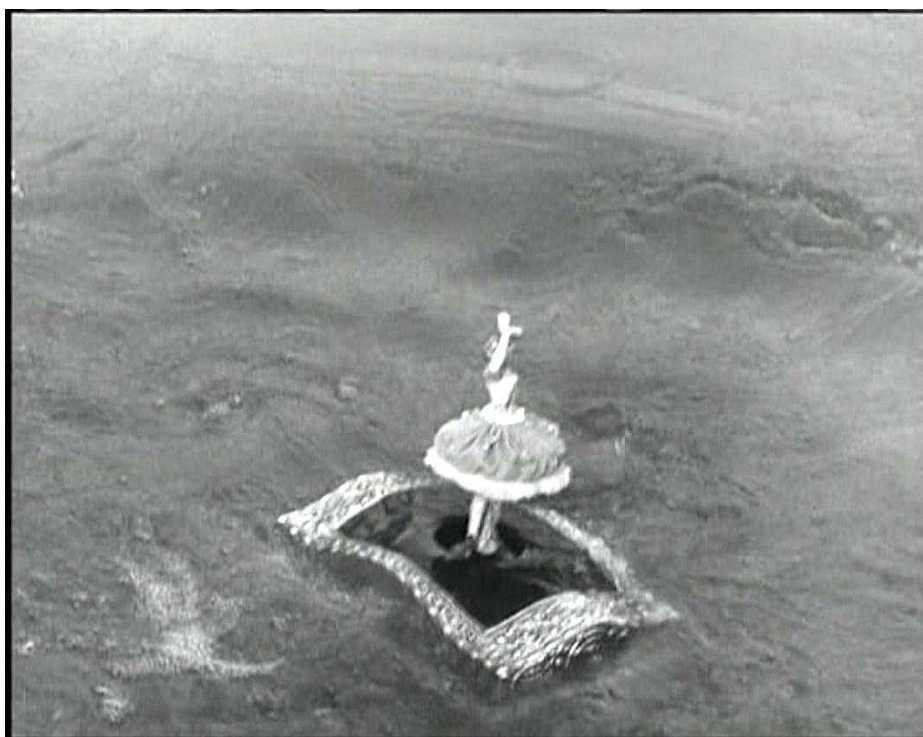
Obr. č. 15



Obr. č. 16



Obr. č. 17



Obr. č. 18



Obr. č. 19



Obr. č. 20



Obr. č. 21



Obraz 22



Obr. č. 23

Ukázky propagačních materiálů k filmu *Zločinný život Archibalda de la Cruz*:



