



TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Fakulta přírodovědně-humanitní
a pedagogická



FILOSOFICKÉ, PSYCHOLOGICKÉ A MORÁLNÍ MOTIVY A JEJICH ZOBRAZENÍ VE FILMOVÉ TVORBĚ QUENTINA TARANTINA

Bakalářská práce

Studijní program: B6101 – Filozofie
Studijní obor: 6101R026 – Filozofie humanitních věd
Autor práce: **Tomáš Kučera**
Vedoucí práce: MTh. Václav Umlauf, Ph.D.



ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tomáš Kučera**
Osobní číslo: **P12000368**
Studijní program: **B6101 Filozofie**
Studijní obor: **Filozofie humanitních věd**
Název tématu: **Filosofické, psychologické a morální motivy a jejich zobrazení
ve filmové tvorbě Quentina Tarantina**
Zadávající katedra: **Katedra filosofie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Cílem práce je analýza filosofických, psychologických a morálních motivů ve filmové tvorbě amerického režiséra, scénáristy a herce, Quentina Tarantina. Práce dále analyzuje umělecké násilí jako jeden z hlavních vyprávěcích prostředků v režisérově tvorbě, obecné kategorie násilí a archetypické situace týkající se rituálního násilí. Práce vyjde z analýzy dostupné literatury a filmů. Student se bude v průběhu příprav a vypracovávání řídit metodickými a organizačními pokyny vedoucího práce.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. Dějiny filmu. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.

LORENZ, Konrad. Základy etologie. 1. vyd. Praha: Academie, 1993. 254 s. ISBN 80-200-0477-7.

ARENDTOVÁ, Hannah. O násilí. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2011. Ediční řada: Oikúmené. 87 s. ISBN 978-80-7298-464-0.

FREUD, Sigmund. Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1991. 383 s. ISBN 80-86123-09-X.

CLARKSON, Wensley. Palba od boku: Portrét Quentina Tarantina. 1. vyd. Brno: Jota, 1996. 192 s. ISBN 80-85617-82-X.

Vedoucí bakalářské práce:

MTh. Václav Umlauf, Ph.D.

Katedra filosofie

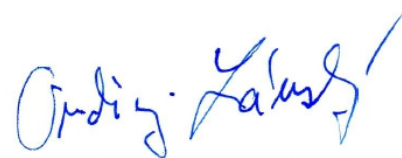
Datum zadání bakalářské práce: **10. dubna 2014**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. dubna 2015**



doc. RNDr. Miroslav Brzezina, CSc.
děkan

L.S.



PhDr. Ondřej Lánský, Ph.D.
vedoucí katedry

V Liberci dne 30. dubna 2014

Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím mé bakalářské práce a konzultantem.

Současně čestně prohlašuji, že tištěná verze práce se shoduje s elektronickou verzí, vloženou do IS STAG.

Datum:

Podpis:

Poděkování

Děkuji vedoucímu bakalářské práce MTh. Václavu Umlafovi, PhD. za metodickou pomoc, vstřícný přístup a cenné rady ohledně zpracování této práce.

Anotace

Tato práce je zasazena do filosofie filmu a zabývá se analýzou filosofických, psychologických a morálních motivů ve filmové tvorbě známého amerického režiséra, scénáristy a herce, Quentina Tarantina. Dále se zabývá analýzou uměleckého násilí, jako jednoho z hlavních vyprávěcích prvků v režisérově tvorbě, obecnými kategoriemi násilí a archetypickými situacemi týkajícími se rituálního násilí. Cílem této práce je představit režiséra a jeho filmovou tvorbu, pomocí jeho životopisu a rozborů jeho vybraných děl.

Klíčová slova

Tarantino, Quentin, film, násilí, umění, analýza, interpretace

Annotation

This thesis is situated into philosophy of film and analyzes philosophical, psychological and moral ideas in the cinematography of the famous american director, screenwriter and actor, Quentin Tarantino. The thesis also deals with the analysis of art violence, as one of the major narrative instruments in the director's cinematography, general categories of violence and archetypal situations regarding ritual violence. The aim of this thesis is to introduce the director and his cinematography, with the help of his biography and the analysis of his selected movies.

Key Words

Tarantino, Quentin, movie, violence, art, analysis, interpretation

Obsah

Úvod.....	2
1.Násilí – od rituálu k umění.....	4
1.1 Násilí jako součást rituálního chování u zvířat.....	4
1.2 Uvedení do historie problematiky násilí.....	7
1.3 Filosofická teorie násilí v kultuře a umění.....	11
1.4 Historie filmového násilí.....	15
2.Charakteristika tvorby Quentina Tarantina.....	29
2.1 Životopis Quentina Tarantina.....	29
2.2 Možné faktory ovlivňující jeho filmovou tvorbu.....	35
2.3 Typické prvky.....	37
3.Estetizace násilí ve vybraných dílech Quentina Tarantina.....	39
3.1 Gauneři (Reservoir Dogs), 1992.....	39
3.1.1 Děj filmu.....	39
3.1.2 Zobrazené násilí ve filmu „Gauneři“ a jeho interpretace.....	41
3.2 Pulp Fiction (Pulp Fiction), 1994.....	47
3.2.1 Děj filmu.....	47
3.2.2 Zobrazené násilí ve filmu „Pulp Fiction“ a jeho interpretace.....	50
3.3 Hanebný pancharti (Inglourious Basterds), 2009.....	57
3.3.1 Děj filmu.....	57
3.3.2 Zobrazené násilí ve filmu „Hanebný pancharti“ a jeho interpretace.....	59
3.4 Nespoutaný Django (Django Unchained), 2012.....	67
3.4.1 Děj filmu.....	67
3.4.2 Zobrazené násilí ve filmu „Nespoutaný Django“ a jeho interpretace.....	69
Závěr.....	76
Prameny.....	79
Seznam použité literatury.....	80
Internetové zdroje.....	81

Úvod

Každý umělec si hraje se symboly. Symboly věcí, které zastupují dané skutečné věci. Umělec tedy svoji hrou vyjadřuje určitým druhem symbolické formy své vlastní fantazie, přání, zážitky či obavy. Již od počátků umění je patrné, že člověk vždy vykazoval potřebu zobrazovat jisté motivy, které nejsou zcela v souladu se společenskými a morálními konvencemi. V přímém spojení s uměleckou tvorbou tak lze sledovat motivy destrukce, násilí či krutosti, pomocí nichž umělec vyjadřuje své myšlenky, které zprostředkovává divákovi a určitým způsobem experimentuje se světem – zkouší ho. Důvodem mohou být vlastní úzkosti, či potřeba se kriticky vyrovnat s jinými těžkostmi a poskytnout svoji kritiku a pohled na danou věc ostatním lidem, kterým se může i nemusí líbit. Pokud jde o destruktivní a násilné motivy, pak toto platí obzvlášť.

Tato práce se zabývá právě těmito motivy zobrazenými v umění, konkrétně ve filmových dílech amerického režiséra, scénáristy a herce Quentina Tarantina. Právě jeho tvorba se vyznačuje velmi specifickým použitím násilných prvků, které slouží jako nástroj samotného vyprávění a nikdy není samoúčelné. Můžeme o něm tedy hovořit jako o *estetizovaném násilí*, které svým užitím často přesahuje výsledek filmového vyprávění. Součástí je i životopis Quentina Tarantina, uvedení možných i jistých faktorů, které mohly ovlivnit jeho filmovou tvorbu, vliv jeho tvorby na budoucí kinematografii a typické prvky, které používá při tvorbě svých filmů.

Tato práce se také zaměřuje na destruktivní a násilné motivy z hlediska psychoanalýzy Sigmunda Freuda; biologie, potažmo etologie Konrada Lorenze a filosofie Hannah Arendtové. Z biologického hlediska práce řeší určitou perspektivu násilí, již od jeho nejranějších fází, tedy od ritualizovaného násilí u zvířat, kde čerpá hlavně z díla zakladatele etologie, rakouského biologa Konrada Lorenze. Z psychologického hlediska si práce bere na pomoc dílo zakladatele psychoanalýzy Sigmunda Freuda, podle něhož může být zobrazování násilí v umění jistou formou kompenzace nutně potlačovaných pudů. Z filosofického hlediska jde o uvedení do problematiky pojmu násilí, pomocí díla německé politické filosofky Hannah Arendtové

a o působení zobrazovaného násilí na diváka a jeho identifikaci s děním na plátně podle francouzského postmoderního filosofa Jean-Françoise Lyotarda.

Jedním z aspektů práce je také stručné uvedení do dějin filmového střihu, pomocí něhož může být rozličnými způsoby vyprávěn filmový příběh a různými styly zobrazováno násilí. Součástí jsou také rozbory dvou filmových scén, ve kterých hraje hlavní roli estetizované násilí. Jde o film z období klasických westernů a o film vyprávěný moderním způsobem. Dalším tématem práce je estetizace násilí v aplikaci na Tarantinovo dílo. V rámci tohoto tématu bude interpretováno násilí a jiné kontroverzní záležitosti zobrazené v jeho raném („Gauneři“, 1992 a „Pulp Fiction“, 1994) a pozdním („Hanebný pancharti“, 2012 a „Nespoutaný Django“) díle, přičemž bude podán možný způsob, jak rozumět motivům a odůvodnění zobrazování násilí v Tarantinově tvorbě. V závěru práce má být vystižena funkce násilí v Tarantinových filmech vzhledem k estetizaci násilí a jeho obecné funkci v umění. To by mělo být opřeno o konkrétní střihové rozbory scén ze zmíněných analyzovaných filmů.

Je také nutné podotknout, že v kapitolách věnujícím se ději filmů Quentina Tarantina jsou obsaženy tzv. *spoilery*. To znamená, že je vyzrazena zápletky a rozuzlení, zkrátka celý děj těchto filmů.

1. Násilí – od rituálu k umění

1.1 Násilí jako součást rituálního chování u zvířat

Abychom se mohli podrobněji zabývat násilím, musíme nahlédnout do jeho počáteční fáze v rámci vývoje živočišných druhů. Již zakladatel teorie evoluce Charles Darwin se ptal po významu boje o udržení druhu. Sám na tuto otázku také dal odpověď: „*Pro druh a jeho budoucnost je vždy prospěšné, když z obou soků získá revír nebo samici, o kterou jde, ten silnější.*“¹ Pokud jde o samotný pojem násilí, ten je obecně vnímán a přijímán spíše negativně. Jeho role v evolučním vývoji druhů je velice důležitá, ba i nezbytná pro zachování daného druhu. Jde navíc o záležitost živočichům zcela přirozenou.

Prapůvodní význam násilí a agresivního chování spočíval v jeho funkci v souvislosti se zvířecími rituály, které jsou samozřejmě pudovým chováním a které byly prováděny v nejrůznějších situacích, od boje o potravu, přes boj o výsadní postavení ve skupině, po soupeření o náklonnost jedinců opačného pohlaví za účelem reprodukce. Pro takovéto případy rituálního chování platí, že se jedná o vnitrodruhové jednání. Při takovýchto rituálech je zabitím jednoho nebo více jedinců zapojených do boje spíše záležitostí nehody, tedy neúmyslné. Vnitrodruhová agrese tedy není škodlivá, je dokonce velmi důležitá, a to hlavně z již zmiňovaného hlediska udržení druhu.

Samozřejmě dochází k bojovému chování i mezi různými druhy. Konrad Lorenz rozlišuje více druhů takového chování, kde platí, že jedinec nebo skupina určitého druhu, zabije jedince nebo skupinu jiného druhu za účelem získání potravy nebo pro zajištění místa pro život. „*Výr v noci zabíjí a žere i silně ozbrojené dravce, kteří se jistě energicky brání. Přistihnou-li pak dravci tuto velkou sovu za denního světla, zaútočí na ni plni nenávisti. Skoro každé jen trochu obranyschopné zvíře - malými hlodavci počínaje - bojuje zuřivě, nemá-li možnost utéci.*“² Vedle druhů násilného chování mezi různými druhy existují další, méně časté a méně specifické druhy, například: „*Dva v*

1 LORENZ, Konrad. *Takzvané zlo*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. Edice Kolumbus. ISBN 80-204-0264-0. S. 33

2 LORENZ, Konrad, 1992, S. 28

dutinách hnízdící ptáci různých druhů mohou spolu bojovat o tutéž hnízdní dutinu; kterákoliv stejně silná zvířata se spolu mohou rvát o potravu apod. “³ Dalším případem, kdy je agresivní chování nepostradatelným, je ochrana potomků v rámci zachování rodu a druhu.

Za další kategorii násilného chování u zvířat je možno považovat instinktivní, pudové a takzvané apetenční chování, jimiž se také blíže zabývá Lorenz v knize „Základy etologie“ (1993). Instinktivní chování podle Lorenze nepotřebuje vysvětlení, a to hlavně z důvodu, že ani není přístupný jakémukoliv vysvětlení. Zvířata se k agresivnímu chování uchylují hlavně z důvodu potřeby potravy, nebo z důvodu zachování rodu.

„Nazývání těchto způsobů chování instinktem rozmnožovacím nebo agresivním, tvoří pouze velice volně a uměle spojený systém, který není vázán kauzálními souvislostmi. Obecný výklad slova instinkt nebo pud tak není nikdy zcela univerzální. Výklad pudu „sebezáchovy“ není ani více ani méně, než výklad chování živočišného druhu s výjimkou chování rozmnožovacího.“⁴

Apetenční chování spočívá v určitém „otupění“ při větších prodlevách používání instinktivních pohybů nebo úkonů. Toto otupění uvádí zvířecí organismus do neklidu a způsobuje potřebu aktivního vyhledávání podnětových kombinací. Po velice dlouhém odnětí spouštěcích podnětů dochází ke snížení prahu a zvýšení citlivosti na podnětové situace a tedy ke spokojení s méně uspokojující situací nebo objektem. Jako příklad aplikace apetenčního chování uvádí Lorenz ve své knize Základy etologie chování u rybího druhu *Zanclus canescens*, který pozoroval v uzavřené nádrži. Tento druh je typický vytvářením skupin, které se dělí podle toho, jak jsou ryby silné a obecně, v jaké jsou kondici. Slabší ryby byly často poráženy skupinou těch silnějších a většinu času se musely skrývat a držet se stranou. Útoky silné skupiny ryb se stávaly čím dál intenzivnějšími, z důvodu snahy o způsobení co nejvážnějších zranění. Postupem času bylo chování, jež předcházelo útoku, stále více poznatelné. Apetenční chování je v tomto případě tedy určitý druh přípravy na boj. Podobně popisuje možnou aplikovatelnost apetenčního chování na chování lidské:

3 LORENZ, Konrad, 1992, S. 28

4 LORENZ, Konrad. *Základy etologie*. 1. vyd. Praha: Academie, 1993. ISBN 80-200-0477-7. S. 149

„Když jdeme před obědem opravdu hladoví kolem jihoevropského řeznického krámu, čicháme příjemnou vůni syrových bifteků, když jdeme kolem téhož řeznického krámu po jídle, cítíme zcela jednoznačně pach zdechliny. Kapitán turistického parníku znepokojil Oskara Heinrotha, který s ním byl spřátelen, otázkou, co je příčinou následujícího jevu: když přišel po delší době opět do Hamburku, zdálo se mu, že jsou všechny ženy divukrásné, po delším pobytu na pevnině se mu jevíly vesměs jako zcela ošklivé. Goethe říká na stejné téma: „S tou šťávou v těle každou ženu, budeš mít hned za Helenu...“ – opravdu cynický projev Mefista.“⁵

Jak jistě vyplývá, je většina druhů násilného chování u zvířat vrozená, tedy dána instinktivně. Konrad Lorenz ve svých knihách „Základy etologie“ a „Takzvané zlo“ podrobněji popisuje všechny druhy tohoto instinktivního chování, jejich spouštěcí mechanismy, které nazývá vrozené spouštěcí mechanismy neboli *AAM* což je zkratka pro německé spojení *Angeborener Auslösemechanismus*.

„Fyziologický mechanismus; zprostředkovává zvířeti „vrozené poznání“ biologicky relevantní situace v prostředí. Dalším mechanismem je fylogeneticky programovaný dědičně koordinovaný pohyb, který, uveden do chodu skrze AAM, ovládá tuto situaci „vrozenou dovedností“. Fyziologická odlišnost těchto funkcí je málo nápadná, pokud se považuje celý vzorec chování jako zřetězení stejnorodých procesů, tedy reflexů. Se vzrůstajícím poznáním fyziologické povahy dědičně koordinovaných pohybů vychází najevo nutnost považovat tento aparát, který působí její spuštění, přesněji řečeno odbrzdění, za mechanismus zvláštního druhu.“⁶

Pro potřeby této práce však postačí pouze výběr z těchto druhů a faktorů, které je mohou ovlivnit. Lorenz chápe agresí jako jeden z primárních instinktů, tedy pud. V knize „Takzvané zlo“ uvádí, že někteří sociologové a psychologové zastávají názor, že je agresivní chování pouze reakcí na určitou vnější situaci a určité podmínky.⁷

5 LORENZ, Konrad, 1993, S. 93

6 LORENZ, Konrad, 1993, S. 111

7 „Kdyby byl jen reakcí na určité vnější podmínky, jak se domnívají mnozí sociologové a psychologové, pak by situace lidstva nebyla tak nebezpečná, jak ve skutečnosti je.“ (Konrad Lorenz, Takzvané zlo 1992, str. 49)

1.2 Uvedení do historie problematiky násilí

Násilí nebo násilný čin nejsou záležitostmi, jež by byly součástí morálního jednání, nýbrž morální jednání jako takové přesahují. Světová zdravotnická organizace (*World Health Organization, WHO*) definuje násilí takto: „*Násilí je záměrné použití nebo hrozba použití fyzické síly proti sobě samému, jiné osobě nebo skupině či společnosti osob, které působí nebo má vysokou pravděpodobnost způsobit zranění, smrt, psychické poškození, strádání nebo újmu.*“⁸ Je jisté, že násilné chování a agrese provází celou antropogenezi včetně sapientace, ba i celý živočišný vývoj před antropogenezi. Násilné chování je jedním z mnoha biologických pojitků mezi člověkem a zvířetem. Takovéto chápání násilného či jiného chování u různých živočišných druhů nezmenšuje propast mezi člověkem a zvířetem, možná ji naopak rozšiřuje.

Sklony k neřízenému násilí, tedy násilí bez jakéhokoliv cíle, jsou určitým způsobem zakódovány v lidském chování od nepaměti. Samozřejmě se to netýká všech jedinců, ale pouze části populace. Takovéto sklony nemusí být dány výhradně geny, ale také například výchovou a bezpočtem dalších faktorů, jimiž se zabývat by bylo pro potřeby této práce nejspíše zbytečné. Sklony k neřízenému násilí jsou popisovány již ve starogermánské, potažmo severské literatuře, v příbězích, které vyprávějí o takzvaných Bersercích (*Berserker*), což byli válečníci, kteří bojovali ve válkách a bitvách, ale pro praktický život byli kvůli svojí vybudované náchylnosti k zuřivosti, nepoužitelní. Proto byli usmrcováni, pokud nebyla potřeba jejich zapojení do válečného konfliktu. V některých případech se ale běžní válečníci, za použití různých postupů, například jedení bylin (pro necítění bolesti), záměrně uváděli, řekněme do *transu* či *extase*, aby bojovali s větším nasazením a byli v boji výkonnější.

Z javánského jazyka pochází výraz *amok* (také výslovnost, *amuk*). Tento výraz bývá v běžné řeči užíván pro chování nebo člověka, který se v zuřivosti divoce vymknul kontrole. V mezinárodně užívané příručce Americké psychiatrické společnosti (APA) s názvem Diagnostický a statistický manuál mentálních poruch (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders; DSM*) je výraz *amok*, uveden jako pojmenování pro mentální poruchu. V malajské kultuře byl *amok* chápán jako zlý duch tygra, který vstoupil do těla dotyčného člověka, způsobil jeho obrovský vztek a následné násilné chování. Jedná se tedy o jistý ekvivalent germánského slova *berserker*. Výrazy pro

⁸ *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Násilí* [online]. c2015 [citováno 11. 02. 2015]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=N%C3%A1sil%C3%AD&oldid=12340556>

takovýto typ násilného chování jsou či byly užívány i v jazycích jiných kultur, například *mal de pelea* v Portorikánské kultuře a *iich'aa* v jazyce Navajo. O jisté násilné a agresivní přirozenosti u některých lidí a o marných pokusech o její nápravu, které dokazují, že jde o vrozenou mentální poruchu, vypráví kontroverzní film „Mechanický pomeranč“ (*A Clockwork Orange*, 1971) od jednoho z nejvýznamnějších velikánů světového filmu od 60. až do 90. let 20. století, Stanleyho Kubricka. Zdánlivě bezúčelné užití násilí v tomto filmu je ovšem opodstatněno a estetizováno, přičemž je vystižena psychologická stránka užití neřízeného násilí (v tomto filmu „ultranásilí“, angl. *ultraviolence*) a prakticky všechny postavy, které v tomto filmu reprezentují vrstvy moderní společnosti, jsou zobrazovány jako psychicky chorá individua.

Hannah Arendt ve své knize *O násilí*, jež vznikla v kontextu se studentskými nepokoji a pochyb o válce ve Vietnamu, podotýká, že není možné takto ospravedlňovat či odsuzovat násilí a násilné činy u lidí. Autorka se obecně ve své knize snaží o posun chápání násilí směrem od lidského druhu. Násilí je často motivováno hněvem. Ten může být prohlášen za iracionální až patologický, to ovšem platí i pro ostatní lidské afekty.

„Je bezpochyby možné vytvořit takové podmínky, v nichž lidé ztrácejí svou lidskost – například koncentrační tábory, mučení, hladomor. To však ještě neznamená, že se začínají podobat zvířatům; v těchto podmínkách totiž nejsou nejzřetelnějším znakem ztráty lidskosti hněv a násilí, nýbrž spíše jejich zřejmá absence.“⁹

Hněv nemůžeme brát jako automatickou reakci na lidské soužení. Na takovéto sociální podmínky podle Arendt nikdo nereaguje hněvem, obzvláště když se zdají být, či jsou nezměnitelné. Hněv má základ v takových situacích, kdy je jasné, že se sociální podmínky mohou změnit, ale doposud se měnit nezačaly. „*Jenom tehdy, kdy je uražen náš smysl pro spravedlnost, reagujeme hněvivě, a tato situace nemusí v žádném případě odrážet pouhé osobní bezpráví, jak ukazují celé dějiny revolucí, kde příslušníci vyšších společenských tříd neustále vyvolávali a poté vedli vzpoury utlačovaných a ponižovaných.*“¹⁰

Násilí ovšem podle Arendt potřebuje být ospravedlněno, a to cílem, kvůli jehož dosažení bylo takovéto chování použito. V tomto smyslu se stává racionálním pouze

9 ARENDTOVÁ, Hannah. *O násilí*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2011. Oikúmené. ISBN 978-80-7298-464-0. ARENDT, H., 2011, s. 49

10 ARENDTOVÁ, Hannah, 2011, s. 49

v případě, kdy je určitým způsobem vynuceno okolnostmi či potřebami. Ve zvířecí říši tedy neexistuje iracionální násilí. Kromě biologického základu může mít násilné chování další báze, a to kulturní, politickou či ideologickou. Z toho vyplývá, že existují i způsoby užití násilí, které jsou typicky lidské – terorismus, mučení či vražda. V případě terorismu se jedná o politicky motivovaný násilný čin. V případě násilí páchaného člověkem je tedy rozhodujícím rozdílem od zvířat motiv k násilí. Terorismus může být motivovaný politicky, či snad ještě častěji ideologicky. Podle Arendtové spočívá nebezpečí v tom, že právě ideologie může jistým způsobem opodstatnit takovéto násilné trestné činy. Pokud tedy existuje jakýkoliv cíl a násilí je při jeho dosahování účinné, je, minimálně v očích toho, kdo se ho dopustil, opodstatněné, tedy racionální.

Zlatou dobou těchto typicky lidských typů násilného chování bylo 20. století. Jak ho sama Hannah Arendt nazývá: „*Století násilí*“.¹¹ Toto století bylo stoletím válek a revolucí, které zcela nepochybně ovlivnily na dlouhou dobu životy skupin i jednotlivců. „*Technický vývoj nástrojů násilí nyní dospěl k bodu, v němž by žádný politický cíl nemohl odpovídat jejich ničivému potenciálu nebo ospravedlnit jejich skutečné použití v ozbrojeném konfliktu.*“¹² Nejedná se ale pouze o obrovský pokrok v potenciální ničivosti zbraní, ale i o dostupnost zbraní obecně, ať už za účelem válek, vražd či zastrasování, které je v dnešní době zřejmě nejrozšířenějším nástrojem zachovávání míru. Zbraně ovšem byly zlepšovány již od počátku civilizace a dostupnost byla čím dál více jednodušší. Hlavním rysem prostředků užívaných k násilí ve 20. století jsou jejich ultimativní ničivé účinky.

Zastrasování a upozorňování na neustálé nebezpečí ale neblahým způsobem ovlivňuje i chování lidí, ať už se jedná o skupiny či jednotlivce. Pocit nebezpečí logicky implikuje potřebu zajištění bezpečí rodiny nebo majetku. Tento pocit bezpečí garantuje, alespoň do určité míry, právo na držení zbraně, které je omezováno čím dál méně pravidly. Ochráncem práva na držení zbraně je americká organizace NRA (*National Rifle Association*), která již dlouhá léta vzbuzuje řadu kontroverzí. Právě program a požadavky této organizace jsou mnohými obviňovány za nelehkou situaci ohledně střelných zbraní ve Spojených státech amerických. Jistě, v minulosti mohl být pocit bezpečnosti podporován držením zbraně, ale v USA, na rozdíl od zbytku světa, byla tato možnost vystupňována do poměrně problematické míry. Programem organizace je totiž

¹¹ ARENDTOVÁ, Hannah, 2011, s. 7

¹² ARENDTOVÁ, Hannah, 2011, s. 7

vyzbrojit co největší část amerického lidu, což zpřístupňuje zbraň prakticky každému, kdo o ni zažádá, vzhledem k velice nízkým kritériím pro posuzování potenciální nebezpečnosti občana, přičemž se odvolávají na druhý dodatek americké Ústavy z roku 1791, který říká: „Dobře udržované milice jsou nezbytné k zabezpečení svobodného státu, právo lidu vlastnit a nosit zbraně nebude porušeno.“¹³ (*"A well regulated Militia, being necessary to the security of a free State, the right of the people to keep and bear Arms, shall not be infringed."*¹⁴). Získání a držení zbraně tedy od jisté doby není žádný problém.

Velký problém však spočívá v následcích dostupnosti zbraní. Ve Spojených státech, ale i po celém světě neustále přibývá násilných trestných činů, které jsou prováděny za pomoci nutných nástrojů, tedy střelných zbraní, pro různé, ať už pro politické či ideologické cíle, ale také na základních a středních školách, výjimečně i na univerzitách. Jeden z nejznámějších případů střelby a zabití ve školách je ten z *Columbine High School*, který se odehrál 20. dubna 1999, kdy dva studenti, 18 a 17 let, zastřelili na místě dvanáct svých spolužáků, jednoho učitele a následně oba spáchali sebevraždu. Zraněno bylo dalších čtyřadvacet lidí. Údajně šlo o rasově a nábožensky motivovaný trestný čin. Tato událost rozpoutala divokou debatu o dostupnosti a kontrole držení střelných zbraní na americkém území. Na vzniklou situaci reagovala celá řada institucí, včetně společenských kritiků a umělců. Jako přímá odpověď na střelbu ve škole Columbine byl například natočen oscarový dokumentární film Michaela Moora *Bowling for Columbine* (2002), ze kterého jsou o ní pro tuto práci získány podrobnější informace. Dalším filmovým dílem vzniklým na základě této události je film „Slon“ (*Elephant*, 2003) od režiséra Guse Van Santa, který se výrazněji nevyjadřuje k pocitům zúčastněných lidí, ale s uctivým odstupem mapuje události předcházející střelbě a její bezprostřední následky.

Kromě známého případu *Columbine*, mohou být jmenovány další, například tragická událost, jež se odehrála na Austinské univerzitě v Texasu 1. srpna 1966, kdy student (25 let) z nedaleké rozhledny během dvou hodin postřílel 46 lidí. Další podobné události se staly i po roce 2000, například 2005 na střední škole v Red Lake, kdy student

13 *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Druhý dodatek Ústavy Spojených států amerických* [online]. c2015 [citováno 11. 02. 2015]. Dostupný z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Druh%C3%BD_dodatek_%C3%9Astavy_Spojen%C3%BDch_st%C3%A1t%C5%AF_americk%C3%BDch&oldid=12303352

14 *Cornell University Law School: U.S. Constitution: Second Amendment* [online]. c2015 [citováno 11. 02. 2015]. Dostupné z: https://www.law.cornell.edu/constitution/second_amendment

zabil deset lidí a třináct těžce zranil. Z morálního hlediska jsou tyto a jim podobné činy neopodstatnitelné, jelikož „*násilí je svou povahou instrumentální*“.¹⁵ Jak již bylo zmíněno, potřebuje násilí, stejně jako všechny prostředky určité vedení a hlavně cíl. Cílem násilí bývá nejčastěji moc, ať už politická či jiná. Pokud tedy násilí potřebuje své opodstatnění, nemůže být podstatou ničeho, pokud použití násilí neskončí cílem, který byl předem stanoven, končí v bezmocnosti. U událostí jako je střelba ve školách, cíl nejspíše nebyl předem určen, a i kdyby ano, všechny se ve výsledku zvrhly v samoučelné užívání násilí. To samé, ale ve větším měřítku platí i pro teroristické činy, které jsou prováděny na mezinárodní úrovni. Výsledkem situací, kdy je používáno samoučelné násilí, je surový teror, jehož strůjci se obávají moci jak svých nepřátel, tak spojenců. „*Moc a násilí jsou protiklady; kde jedno vládne absolutně, druhé schází. Násilí se objevuje tam, kde je moc ohrožena, ale ponecháno samo sobě končí naprostou ztrátou moci.*“¹⁶

Stejný nebo minimálně podobný problém s opodstatněním či neopodstatněním užití násilí při teroristických činech či v chorobném zápalu zuřivosti, platí, nebo alespoň do nedávné doby platil, i pro umění a pro filmové umění zvláště. Prezentace násilí ve filmech rovněž potřebuje své opodstatnění. Pokud schází důvěryhodné opodstatnění, nebo je použito v díle, jež nemá estetickou hodnotu samo o sobě, jedná se o násilí samoučelné, které postrádá estetickou hodnotu.

1.3 Filosofická teorie násilí v kultuře a umění

Použití násilí v umění lze obecně interpretovat dvěma způsoby. Prvním z nich je zobrazování, a tím pádem zprostředkovávání určitých traumat, která autor daného díla, ať již jde o obraz, literární dílo či film, prožívá. Takovýmto zobrazením násilí či traumatu dochází ke snaze se určitým způsobem kriticky vyrovnat s tíživou skutečností. Násilí je tedy fenoménem, který ať už jedinec nebo společnost prožívá a má potřebu ho reflektovat. Dalším způsobem interpretace užívání násilí v umění je jistá míra identifikace umělců s nemorálními praktikami a jevy, které by byly odsouzeníhodné, pokud by se nejednalo o aspekt umění. Věrně zobrazená destruktivita a krutost v uměleckém díle je pro člověka, který dané dílo vnímá určitým způsobem fascinující. Podle Konrada Lorenze, ale také Sigmunda Freuda a jeho teorie libida, je agresivita,

¹⁵ ARENDOVÁ, Hannah, 2011, s. 41

¹⁶ ARENDOVÁ, Hannah, 2011, s. 45

potazmo fascinace násilím v člověku hluboce zakořeněna jako pudová neboli instinktivní potřeba.

Při užívání násilí v umění sehrávají důležitou roli i kulturní souvislosti a stav společnosti. V různých kulturách panují různé pohledy na násilí obecně. Ty vycházejí jak z kulturně historického vývoje, tak z vývoje náboženského a poté se odráží ve sféře umění dané kultury. Kulturní rozličnost zároveň přidává na zajímavosti zobrazovaného násilí v různých společenských prostředích. S takovými sociologickými, antropologickými a psychologickými pohledy na zobrazované násilí v umění vypovídají o nejrůznějších formách jeho prezentace.

Prezentací a působením umění, přesněji řečeno tragédie, na diváka se zabývali filosofové již v antické době. Pro tuto práci je nejvhodnější Aristotelova *teorie katarze*, o které pojednává ve svém spisu „Poetika“. Aristoteles rozlišuje tři fáze účinku tragédie na diváka. První z nich utrpení (řec. *eleos*), druhá je strach (řec. *fobos*) a třetí je právě katarze (z řec. *katharsis* = očištění). Během divadelního představení prožívá spolu s postavami nebo na základě působení postav a děje tyto tři fáze, které se navzájem podmiňují. Třetí fáze se jmenuje „očištění“, z důvodu, že pokud má divák ve svém skutečném životě společensky nežádoucí vášně, je to právě představení a divákovo prožívání, co ho zbaví těchto vášní.

Na Aristotelovu teorii katarze navazuje Sigmund Freud, který z psychologického hlediska popisuje problematiku vztahu mezi autorem, jeho dílem a čtenářem či divákem. Podle Freuda má člověk od přírody vrozené sklony ke krutosti a destrukci. Pokud nejde o případ, kdy se takovéto pudů neprojeví masochistickým způsobem, tedy proti sobě samému, ale proti okolnímu světu, hovoříme o agresivním chování. Od jisté doby, pod tlakem v rámci udržování společnosti a kultury, jsou lidé nuceni takovými přirozeným pudům odolávat. Jedinec je tedy deformován požadavky kultury a takovéto zapření přírodních pochodů není zcela jednoduché a v jeho důsledku dochází k neurotické nespokojenosti. Freud srovnává vývoj individua s vývojem celé společnosti, která se podle něho tím pádem stává také neurotickou. Umění je tedy určitou vnější ukázkou neklidu, ať už se jedná o společnost, či o jednotlivce. Umění tedy může být bráno jako jistá kompenzace potlačených pudů v rámci požadavků společnosti. Lidská agrese přímo vychází z takzvaného pudu smrti, jež je někdy jmenován jako *Thanatos* (lat. *Mars*), který byl bohem smrti, či sama smrt, a který podle Freuda spolu s pudem života, je hlavním pudem ovládajícím lidský i společenský život.

„Tomuto programu kultury se však vzpíná přirozený agresivní pud lidí, nepřátelství jednoho proti všem a všech proti jednomu. Tento agresivní pud je potomkem a hlavním zástupcem pudu smrti, který jsme našli vedle *erotu*, s nímž se dělí o vládu nad světem. A nyní, myslím, nám již není smysl kulturního vývoje nejasný. Musí nám ukazovat zápas mezi *erotem* a smrtí, mezi pudem života a pudem destrukce, jak se projevuje v lidském druhu.“¹⁷

Něco v zásadě podobného Freud zmiňuje již ve své knize „Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924“ (*Jenseits des Lustprinzips*). Takovéto „ovládnutí“ pudu Freud nazývá *sublimace*, při níž dochází „ke změně objektu a cíle, takže původně sexuální pud nyní nachází uspokojení v nějakém již ne sexuálním, ale sociálně nebo eticky výše hodnoceném výkonu.“¹⁸ Umění je podle Freuda oblastí či prostorem, který skýtá člověku možnost sublimovat pudovou energii v jiných, ušlechtlejších úkonech, a tak dospět k „odškodnění“ za těžká vymezení se pudové činnosti, která s sebou přináší nepříjemnosti. Tento prostor slouží k ukázkám ideálů kultury, které jsou představovány jako hodnoty, se kterými se mohou identifikovat i další členové společnosti.

Tato kontrola pudů úzce souvisí s takzvaným principem slasti, který je každému člověku vlastní a stará se pouze o uspokojování svých tužeb. Princip slasti je v neustálém konfliktu s „dospělým“ principem reality, jež potlačuje přirozené projevy sexuality a agrese v již zmiňované závislosti na požadavcích společnosti. Princip slasti prakticky spočívá ve vyhledávání slasti, neboli libosti a vyvarování se bolesti, čili nelibosti. „V psychoanalytické teorii přijímáme bez váhání předpoklad, že průběh duševních pochodů je automaticky regulován principem slasti, to znamená, že se domníváme, že podnět k němu dává vždy nějaké nepříjemné napětí a pak nabírá takový směr, že jeho konečný výsledek spadá vjedno se snížením tohoto napětí, tedy s vyhýbáním se nelibosti anebo s vytvářením slasti.“¹⁹ Právě díky principu slasti je možná identifikace s tím, co se děje na filmovém plátně. Oklikou tedy dochází k uspokojení na úrovni libida neboli „vybití“ libida, jež je psychosexuální energií, která má svůj počátek v nevědomí, či v samotném lidském těle.

Filmové dílo jako celek velice dobře odpovídá takovéto možnosti vybití libida, protože na rozdíl od jiných umění umožňuje pomocí střídání záběrů celkových a

17 FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Praha: Hynek, s.r.o., 1998. ISBN 80-86202-13-5. s. 17

18 FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1991. ISBN 80-86123-09-X. s. 186

19 FREUD, Sigmund., 1991, s. 9

detailních, vytvářet napětí a identifikaci diváka s tím, s čím si filmový tvůrce přeje, aby se identifikoval. Film jako celek tvoří objekt, který má ekonomickou hodnotu, a který je zároveň perverzí. Takovýmto náhledem na filmové umění se zabýval francouzský filosof a teoretik umění Jean François Lyotard. Podle něho je filmová scéna vnímána v rámci takzvané dvojí ekonomie podvědomého vnímání. První ekonomie vnímání filmové scény funguje podobným způsobem jako klasická ekonomie, jde tedy o nabídku a poptávku. Divák od filmu něco požaduje. Pociťuje vědomou potřebu libida toužícího po uspokojení, v tomto případě uspokojení určitou oklikou, jak bylo již zmíněno dříve v této kapitole. V podstatě jde o jistý druh komunikace mezi autorem a divákem. V tomto případě jde o ekonomii proto, že divák očekává nějaký vlastní zisk.

Další ekonomii je samotný účinek na diváka. Tento účinek je uspokojením na úrovni libida a Lyotard o něm mluví jako o libidinální ekonomii. Funguje na základě Freudova principu slasti v rámci jiného způsobu uspokojení – perverze. Lyotard ve své eseji *L'acinéma* popisuje způsob takovéto funkce filmové scény jako zapálení a uhasnutí zápalky. Jakmile je jednou zapálena, je spotřebována. Pokud je tato zápalka spotřebována za jiným účelem, například pro zažehnutí plamene pod hrncem, než pouze pro zjištění, co se stane či pro zábavu, již nejde o perverzi, tedy o uspokojení potřeb libida – *la jouissance*. Perverze při zapálení zápalky tedy spočívá v radosti ze samotného momentu hoření. Při shlížení filmové scény dochází ke kombinaci pudů života a smrti, takových, jak je popisuje Freud ve své knize „Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924“, tedy *eros* a *thanatos*. Jde o střídavé vznícení pudové energie, nabuzení libida, jeho následné vybití a vyhasnutí.

„*Acinéma* [...] bychom našli na obou pólech filmu, chápaného jako způsob zápisu pohybů: tedy na jedné straně nejzazší znehybnění, na druhé nejvyšší mobilizace. [...] Pro ekonomiku jsou nutně navzájem spojeny; ohromení, hrůza, nenávisť, hněv, rozkoš, všechny intenzivní prožitky jsou vždy přemístěním na jednom místě. [...] Umění reprezentace nabízí dva symetrické příklady těchto intenzivních stavů; první z nich ukazuje nehybnost: to je, živý obraz; druhý naopak vzruch a neklid: to je abstrakce.“²⁰

20 LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2002. ISBN 80-239-0372-1. s. 101

Tyto procesy se při sledování filmu neustále opakují, dochází k neustálému návratu, který je podle Freuda i Lyotarda také perverzí. Dochází k destrukci objektu, s nímž přichází nástup efektu uspokojení a jeho následnému návratu do původního stavu.

Proč se tedy tak rádi díváme na filmy? Tato otázka ještě není po psychologické stránce zcela rozřešena, ale jedním z důvodů je zcela jistě fakt, že když se díváme na někoho, jak něco dělá, náš mozek si nemyslí, že bychom se pouze dívali. Je tedy přesvědčen, že to také děláme. To se děje díky zrcadlovým neuronům, které nám umožňují prožívat pocity jiných, v některých případech dokonce může mozek prožívat pocity z neživých předmětů. Pokud vidíme někoho jiného, ať už ve skutečnosti nebo na plátně, se zranit, pak také pocítíme fyzickou bolest nebo jí velice podobný prožitek. Ve filmovém díle je takovýto jevů dosahováno pomocí střihu, potažmo střídání celkových a detailních záběrů. Pokud se díváme na detailní záběr nějakého zranění, tak je nepříjemný prožitek intenzivnější, než pokud vidíme celkový záběr, člověka s jeho zraněním, přičemž si mozek částečně uvědomuje, že ten, kdo se zranil, není divák, ale „pouze“ filmová postava.

Násilí, potažmo ošklivost v kinematografii a umění obecně lze bezpochyby označit za estetickou kategorii. Ve filmech a jednotlivých scénách dochází k *estetizaci násilí* a samotného aktu násilí. Umělecké dílo obsahuje estetickou hodnotu samo o sobě, a tedy ji obsahuje i vše v něm obsažené, včetně nemorálních záležitostí. Film již z podstaty svého působení na diváka naplňuje definici *estetizace násilí* vždy. V dalších kapitolách se tato práce bude věnovat aplikací těchto kategorií na filmografii jednoho tvůrce, a to na dílo Quentina Tarantina, který v rámci své tvorby s násilím a jeho stylizací pracuje.

1.4 Historie filmového násilí

Právě s problémem prezentace násilí byli a jsou konfrontováni i umělci. Tato práce je zasazena do filosofie filmu, zabývá se tedy hlavně filmovým uměním a jeho působením na diváka. Přibližně do 40. až 60. let 20. století nebylo zcela jasné, zda lze film pokládat za uměleckou záležitost, přestože již po první světové válce začali italští a francouzští teoretici a kritici umění o filmu smýšlet jako o vysoké umělecké činnosti. Počátky takovéhoho smýšlení o filmu sahají k francouzskému kritikovi a teoretikovi umění, později také režisérovi Louisi Dellucovi, jež v roce 1917 začal vydávat časopis

Le Film a později přišel ještě s dalšími periodiky, které se zabývaly filmovým uměním. Dalším průkopníkem filmové teorie byl například italský kritik Ricciotto Canudo, který v roce 1921 založil filmový klub s názvem *Club des Amis du Septième Art* („Klub přátel sedmého umění“). Takzvané „sedmé umění“ znamená v Canudově teorii, že film je určitým završením všech dosavadních známých umění, tedy architektury, hudby, malířství, sochařství, poezie a tance, protože je jakousi syntézou všech ostatních umění a zároveň uměním dalším.

Film byl přesto plně uznán jako „úctyhodné umění“ až přibližně v oněch 40. až 60. letech 20. století s nástupem takzvané „*ideje autorství*“.²¹ Do té doby se režiséři a scénáristé, hlavně ve Francii přeli o to, kdo může být označen za skutečného autora filmu. Někteří dokonce předpovídali, že se v té době již vyvíjí kinematografie stane „*věkem scénáristy*“.²² Později bylo obecně uznáváno, že konkrétního autora lze určit pouze u filmů, kde si píše scénáře sám režisér. V té době byli tedy za plnohodnotné filmové autory považováni například Jacques Tati, Jean Renoir či Robert Bresson. Nakonec ale bylo autorství filmu spojováno se jménem režiséra, bez ohledu na autora scénáře. Dnes je autorství chápáno jako kritérium hodnoty nejen u uměleckých filmů, nýbrž i u hollywoodských filmů, které nejsou kritiky obecně přijímány jako umělecké. Jako příklad může posloužit tvorba režisérů jako Steven Spielberg, James Cameron, George Lucas a také Quentin Tarantino.

Díky ideji autorství lze v jednotlivých filmech jednoho tvůrce hledat jisté spojovací či charakteristické prvky, jež mohou daného tvůrce identifikovat a jsou pro jeho tvorbu typické. Podle jména autora je také možné očekávat, jak na diváka bude film působit. Můžeme tedy rozlišovat jednotlivé režisérské styly a postupy. Nejinak tomu je při způsobu zobrazování násilí ve filmech jednotlivých tvůrců. Jako vývoj zobrazování nahoty ve filmu, kdy postupně docházelo k čím dál většímu odhalování lidského těla a postupnému otupění diváka vůči tomuto vlivu, docházelo k pokroku i v užívání násilí a agrese ve filmu, ať už jako prostředku vyprávění nebo k jednoduchému účelu šokování diváka. Dále docházelo také k pozvolnému posouvání hranic, kam až může filmový tvůrce dojít v otázce užití násilí a destrukce lidského těla.

Na konci 60. let 20. století, v době, kdy řada filmařů začínajících v éře němého filmu, jako například Alfred Hitchcock, William Wyler či Howard Hawks již končila

21 BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7. s. 427

22 BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. 2011, s. 427

svoji kariéru, přišel americký režisér Arthur Penn s pomocí stříhové techniky Richarda Lestera s novinkou v oblasti zobrazování extrémního násilí ve filmu. Ve svém filmu „Bonnie a Clyde“ (*Bonnie and Clyde*, 1967) užil zpomaleného pohybu právě ve scéně, kdy dochází k usmrcení hlavní dvojice filmu. „*Závěr, který ukazuje zastřelení ústřední dvojice salvou kulek, se mění v křečovitý tanec právě prostřednictvím rytmizovaného zpomalení pohybu.*“²³ Dalším, kdo hojně užíval zpomalených záběrů, byl režisér Sam Peckinpah, který daný způsob zobrazování násilí posunul o krůček dál, když například ve zpomaleném záběru ukázal salvu kulek, padající lidská těla a stříkající krev. Stalo se tak ve filmu „Divoká banda“ (*The Wild Bunch*, 1969), který je shodou okolností jedním z děl, které ovlivnily tvorbu Quentina Tarantina. „*Peckinpahovy kritici se dodnes často dohadují, zda jeho lyrické zobrazení násilí nás od něho distancuje, vzrušuje nás, či podněcuje k reflexi našich vlastních choutek. Po filmech jako Bonnie a Clyde a Divoká banda se rychlý střih a zpomalený pohyb staly standardními způsoby zobrazování násilí.*“²⁴ Režisér ze „staré školy“ Howard Hawks, který natočil film *Rio Bravo* (*Rio Bravo*, 1959), byl jedním z otevřených kritiků techniky zpomaleného pohybu. Právě film „Rio Bravo“ ale Tarantino také uvádí jako jedno z děl, která bezprostředně ovlivnila jeho režijní styl. Jedním z následovníků Sama Peckinpaha byl i slavný americký režisér Martin Scorsese, i když se od svého předchůdce odlišoval v několika hlediscích. Zobrazování násilí u Scorseseho se děje bez jakýchkoliv morálních poselství, alespoň v rané tvorbě, zatímco Peckinpahovy filmy díky zvolenému prostředí a vybraným tématům přímo inklinovaly k nutnosti zobrazování násilí, ale přesto se tvůrce snažil ho určitými způsoby, jako například úhly záběrů, nebo celkovou kompozicí záběru, skrýt. Scorseseho náměty přímo nevyžadovaly zobrazení násilí tak explicitním způsobem, přestože se tak děje. Scorsese ovšem dovedl techniku užití zpomaleného, ale i zrychleného pohybu k dokonalosti, jak je vidět například ve filmu „Zuřící býk“ (*Raging Bull*, 1980).

Pro většinu tvůrců již tedy není užívání násilí ve filmech nutně podmíněno jakýmkoli psychologickým či morálním poselstvím, ale potřeba přímo zaútočit na divákovy emoce pomocí esteticky explicitního zobrazení násilí. Následující věk násilí ve filmech je překonáváním tabu, která dosud nebyla, alespoň ve vysokých filmových produkcích překonána. Za reprezentanty tohoto „proudu“ mohou být považováni právě Quentin Tarantino, jehož prací a charakteristickým užíváním násilí se tato práce věnuje

23 BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. 2011, s. 533

24 BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. 2011, s. 533

podrobněji v dalších kapitolách, nebo Peter Jackson, který ve své rané tvorbě, filmy „Bad Taste – vesmírní kanibalové“ (*Bad Taste*, 1987) nebo „Braindead – živí mrtví“ (*Braindead*, 1992), disponoval velmi osobitým přístupem ke krvavým efektům a násilí obecně. Jeho práce s efekty a násilím může být považována za pravý opak dřívějšího podmíněného užití násilí. Jde o záměrně přehnané zobrazování násilí, které je zpravidla samoučelné a cílem tvůrce je u diváka vyvolat znechucení při notné dávce černého humoru. U těchto dvou tvůrců je nutné poznamenat, že do současnosti vzniklo mnoho filmů, které jejich díla „následují“ a tím pádem je tehdejší výstřednost a skandálnost jejich děl v dnešní době trivializována v souvislosti s dnešní filmovou produkcí. Zde poslouží jako příklad dílo Roba Zombieho – např.: „Vyvrženci pekla“ (*The Devil's Rejects*, 2005), Alexandre Aji – např.: „Noc s nabroušenou břitvou“ (*Haute tension*, 2003), či asijské (Korea, Japonsko) produkce násilných filmů po roce 2005 a nové vlny tvůrců hororů a násilných filmů ve Francii nebo Velké Británii.

Dnešní podoba užití násilných prvků a agrese v kinematografii je více než odlišná od počátků. Násilí nemusí být nijak zdůvodňováno ani opodstatňováno a je užíváno v čím dál hojnější míře a čím dál naturalističtějšími způsoby. Divák se stal odolnějším vůči účinkům užití násilí ve filmu, ale v zásadě na něho působí stejným způsobem. Stále stejně funguje vytváření napětí pomocí obrazu a zvuku, stále stejně funguje například technika zpomaleného pohybu, tak jak se objevila na konci 60. let. Právě díky střídání celkových a detailních záběrů toho, co divákovi tvůrce chce právě ukázat, se divák může různými způsoby identifikovat s děním v záběru, tedy v orámovaném výstřihu reality.

Jak již bylo řečeno, filmové umění prošlo od svých počátků velkým množstvím změn, ať už se jedná o vyprávěcí techniky, způsoby střihu či jiné technické postupy a technologie. Na konci 19. století, kdy byl princip filmu, jakožto sekvence po sobě jdoucích snímků, které dávají dohromady pohyb, nebyly vyhlídky filmu a už vůbec filmového umění nejlepší. Sami bratři Lumièrové, první tvůrci a promítači filmů, nedoufali v takový pokrok a možnosti, které jejich nové médium přinese. Nemysleli si, že pohyblivý záznam například vlaku přijíždějícího na nádraží způsobí nadšení, protože lidé něco tak obyčejného mohou vidět na vlastní oči a zadarmo.

Pravý počátek filmu jako způsobu vyprávění příběhu, který je nevšední a vlastně je celý fikcí, můžeme vypořádat u Georgese Mélièse, který může být považován za „otce“ filmového vyprávění. On dal filmu, jakožto pohyblivému obrazu perspektivu

možného vývoje a posouvání hranic vyprávění, ba i vymyšlení příběhů. Film se stával čím dál oblíbenějším způsobem zábavy. Již se nacházíme na počátku 20. století, přesněji v roce 1903, kdy vzniká film, kde je poprvé použit takzvaný křížový střih. V dnešní době zcela běžná věc, ale tehdy jeho použití znamenalo velký pokrok ve filmové řeči. Tím filmem je „Velká železniční loupež“ (*The Great Train Robbery*, 1903, režie Edwin Stanton Porter).

První film, jenž je považován za pravé autorské dílo, tedy dílo s původním scénářem. Tím filmem je německý expresionistický horor „Pražský student“ (*Der Student von Prag*, 1913) tvůrců Stellana Rye a Paula Wegenera, jež rovněž ztvárnil hlavní roli. Film vydržel na stříbrném plátně po dobu několika desetiletí a dočkal se i několika přepracování. V roce 1925 spatřuje světlo světa další přelomový film, nyní v oblasti filmového střihu, a tím je film s revolučním posláním „Křižník Potěmkin“ (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) od režiséra Sergeje Michajloviče Ejzenštejna, jež je považován za prvního pravého režiséra. Spojuje oba nové atributy filmového díla, které obsahovala předešlá dvě díla, tedy autorství a inovativní přístup ke střihové skladbě. V tomto filmu můžeme poprvé spatřit například deformaci času a pohyblivou kameru. Toto přelomové filmové dílo neužívá záběrů do té doby klasickým způsobem, tedy že každý záběr má hodnotu v sobě samém, ale užívá hodnoty, jež je obsažena ve spojení a „narázu“ dvou záběrů, které mají často protikladný náboj. Právě tento „náraz“ dodává nový a vyšší význam filmovému záběru. Ve střihové skladbě Křižníku Potěmkin je poprvé patrné, že střih není jakýmkoliv způsobem skrýván, ale naopak přiznáván a zdůrazňován. Tak přichází manipulace s city diváka a dosahování požadovaného psychologického účinku pomocí filmového střihu. Důkazem důležitosti tohoto díla je, že vyprávěcí postupy stanovené tímto dílem jsou používány dodnes.

Stejně jako ve všech oblastech umění, si i v kinematografii každá doba žádá něco jiného. V dnešní době již není kladen tak zásadní důraz na výpovědní hodnotu pouze samotného střídání obrazů. Hlavní důraz je kladen, alespoň ve většině velkorozpočtových hollywoodských filmů, na přímost jednotlivého záběru a co možná nejmenší zapojení divákova podvědomí pro vnímání důležitých detailů a dějů. Jednoduše je vše, co se ve filmu děje divákovi naservírováno přímo „pod nos“ a prakticky nic není skryto formou filmového vyprávění. Tím rozhodně není myšleno, že se dnes dělají oproti dřívější době špatné filmy, ale pouze fakt, že se lidé mění a s nimi se mění požadavky diváka na požitky z umění. V dnešní době je ve filmu

upřednostňováno naturalistické pojetí jakékoliv události či situace. Takovéto nároky jsou částečně ovlivněny rozmanitějšími možnostmi a technickým pokrokem ve všech oblastech, které se jakkoli podílejí na realizaci filmového díla. V době před rokem 1990 nebyly zdaleka takové možnosti filmové prezentace jako v 90. letech a dnes. Jedním z hlavních faktorů byla možnost použití CGI (*Computer-generated imagery*) a počítačových efektů obecně v rámci vizuálních médií. Zásadním dílem v rámci užívání CGI byl „Jurský park“ Stevena Spielberga (*Jurassic Park*, 1993). Po uvedení tohoto snímku se stalo využívání digitální animace ve filmech velmi častým způsobem vytváření umělé reality.

V době před rokem 1990 bylo nutné využívat pro vytvoření umělé reality různých prostředků, jako například miniatur či optických iluzí, jak tomu bylo například ve filmech světoznámého českého režiséra Karla Zemana. Jedním z nejúčinnějších prostředků pro vytváření filmové atmosféry byl ale filmový střih, který se od dob filmu „Křižník Potěmkin“, jehož obecné střihové postupy, jak již bylo řečeno, jsou používány prakticky v nezměněné podobě dodnes a dalším hlavním prostředkem je použití zvuku, ať už jde o ruchy či hudbu.

Pro demonstraci rozdílu pojetí různých událostí ve filmu a jejich působení na diváka, budou uvedeny dvě násilné scény, které se liší právě formou symbolizace násilí. Jedna z 60. let a další z doby po roce 2000. První ukázkou je závěrečná scéna z filmu Sergia Leoneho „Tenkrát na Západě“ (*C'era una volta il West*, 1968), která se stala ikonickou právě pro svoji střihovou „gramatiku“ a zvukovou stránku. Navíc se celá odehrává beze slov. Tato scéna bude rozebírána bez ohledu na předchozí dění ve filmu.

Závěrečný souboj ve filmu „Tenkrát na Západě“ ukazuje klasický westernový smluvený souboj muže proti muži, podaný specifickou metodou Sergia Leoneho, tedy takzvaný „souboj nervů“ mezi Frankem (Henry Fonda) a Harmonikou (Charles Bronson). Samotná scéna souboje začíná celkovým záběrem na Franka před venkovským stavením. Náznak jedné z ústředních melodií filmu naznačuje příchod Harmoniky na scénu v tom samém záběru (Obr. 1). Ten se objevuje hned v detailu tváře za náhlé a výrazné gradace hudebního motivu, načež se synchronizovaně s hudbou střídají záběry z pohledu jednoho aktéra souboje se záběry z pohledu druhého aktéra (Obr. 2). V této scéně nefigurují žádní přihlížející, takže se kamera i střih soustředí pouze na ony aktéry souboje.



Obr. 1



Obr. 2

Při posledním záběru z pohledu účastníka, v tomto případě Harmoniky, dochází k oddálení a zvýšení pozice kamery, která nyní divákovi ukazuje oba muže v celkovém záběru (Obr.3).



Obr. 3

Vše je podkresleno melodií, která provází Harmoniku po celou dobu filmu. Poté již nastupuje Leoneho specifická hra s detaily, opět střídavě na tvář jednoho, a poté i na tvář druhého aktéra souboje. Poctivý detail obličeje nebo pouze očí Leone věnuje ve svých filmech každé důležitější postavě a většina důležitých situací, ať už jde o souboje či pouze o zastrasování, vrcholí stříhovou sekvencí detailů takového stylu. V opravdu důležitých situacích ve filmu se Leone zpravidla nevěnuje tzv. mizanscéně (*mise en scène*), tedy výtvarné ilustraci okolí či kulis, takže okolí souboje nehraje prakticky žádnou roli. Při tom všem je velice důležitá práce s délkou záběru a hudebním motivem. Při některých detailech na tvář konkrétně v této scéně, se jedná o délku záběru 10 až 15 vteřin. V jiných filmech ovšem Leone používá i tzv. rapid-montáž, tedy rychlý střih. To ale záleží na citu režiséra k situaci i na situaci samotné. V této scéně se tváře v detailech liší – Frankova vykazuje jisté znepokojení (Obr. 4), zatímco Harmonikova je ledově klidná (Obr. 5). Vše je několikrát opakováno. Jde o specifické použití detailních záběrů pro gradaci napětí, přičemž samozřejmě hraje nezanedbatelnou roli hudba Ennia Morriconeho.



Obr. 4



Obr. 5

Po kontradetailech dochází ke změně. V rámci statických záběrů je užito celkových obrazů na jednoho a postupně na oba muže, k ukázce skutečné polohy postav navzájem k sobě. V bočním záběru na oba muže je vidět, že Harmonika pomalu přistupuje blíže k Frankovi (Obr. 6), zatímco hudební motiv postupně utichá.



Obr. 6

Následuje detail na Frankův obličej, potom na Harmonikův polodetail od ramen nahoru, ale v jeho případě se záběr postupně zužuje na velký detail pouze jeho obličeje. Právě toto stažení divákovy pozornosti na Harmoniku připravuje půdu pro retrospektivu Harmonikovy minulosti, konkrétně na dávné a rozhodně ne šťastné setkání s Frankem. Retrospektiva nyní nebude součástí rozboru, přestože se jedná o neméně kvalitní ukázkou citlivého užití filmového stříhu pro komunikaci režiséra a jeho postav s divákem.

Bezprostředně po tomto ohlédnutí následuje návrat do filmové současnosti, kdy ihned zazní výstřel, během kterého se stihnou vystřídat dva záběry, které dohromady trvají pouze zlomek vteřiny, ale přesto je již v prvním z těchto záběrů dostatečně ukázáno, že Frank vytasil svůj revolver nepatrně později (Obr. 7). Při výstřelu je zasažen Frank (Obr. 8), který tím zároveň prohrál souboj. Nejspíše proto, že Harmonika je mnohem lepší a rychlejší střelec. Při zásahu kulkou nebyly použity efekty (kromě kouře z revolveru) ani umělá krev. Ty by byly ve vyhrocené atmosféře, která panuje v této scéně, téměř zbytečné.



Obr. 7



Obr. 8

Následuje detail na jeho šokovanou tvář, poté ale na tvář Jill (Claudia Cardinale), další z hlavních postav, která výstřel slyšela. Poté následuje střih na polocelek další z hlavních postav, Cheyenna (Jason Robards), který se leknutím výstřelu pořezal při holení. Tento jediný záběr je určitým vkusným odlehčením závažné scény, tak typickým právě pro žánr *spaghetti westernu*. Chayenne ani Jill neměli o souboji přímou vědomost. Následně přichází záběr z úrovně pasu na Frankovu ruku snažící se vrátit revolver do pouzdra, který ale nakonec pouští na zem (Obr. 9). Tento záběr se postupně oddaluje na polocelek Franka od pasu nahoru, aby mohl zachytit padající Frankovu postavu na kolena.



Obr. 9

Poté opět následuje další střídání detailů tváří a poté již záběr zdola na Franka, který se poroučí k zemi. Zachycení Frankovy smrti vrcholí detailem na jeho tvář (Obr. 10).



Obr. 10

Podrobný rozbor této závažné scény sloužil k ilustraci precizního užití filmového střihu, specifického způsobu vyprávění filmového příběhu a zachycení násilné scény v období klasického westernu, tedy v 60. letech. Tato scéna má estetickou hodnotu již sama o sobě, násilí v ní obsažené ji má tedy také.

Následovat bude rozbor moderního filmového zachycení násilné scény. Jedná se o závěrečnou konfrontaci dvou hlavních hrdinů, Eda (John Cusack) a Rhodese (Ray Liotta), ve filmu „Identita“ (*Identity*, 2003) režiséra Jamese Mangolda, který, mimo jiné později natočil také western „3:10 Vlák do Yumy“ (*3:10 to Yuma*, 2007). Tato scéna, stejně jako předešlá, bude rozebírána bez ohledu na předchozí děj filmu. Jde o scénu závěrečné přestřelky, která je svou závažností pro děj filmu rovněž důležitá, má tedy estetickou hodnotu a nedochází k přehnanému zobrazení násilí.

Scéna začíná polocelkovým záběrem na prázdný průchod v motelu. Do téhož záběru zleva vstupuje Rhodes, který je snímán od pasu nahoru. Následuje střih na opačný konec průchodu, kam zprava vchází Ed snímáný také od pasu nahoru (Obr. 11). Přichází střih na celkový záběr z pohledu Eda na Rhodese. Ten na něho otočí hlavu a podívá se na něho. Následuje střih na záběr, který ukazuje Rhodese opět od pasu nahoru (Obr. 12).



Obr. 11



Obr. 12

Další střih ukazuje Eda, tentokrát o něco blíže. V dalším záběru se Rhodes k Edovi rozejde a střih na Eda ukazuje, že dělá to samé. Následuje střih na záběr

z pohledu Eda na Rhodese, který na něho namíří pistoli (Obr. 13). V tomto okamžiku začíná hrát napětí stupňující smyčkový hudební motiv. Ed již v tom samém záběru také namíří pistoli na Rhodese a další střih na záběr z pohledu Rhodese ukazuje, že Ed na něho bez váhání vystřelí (Obr. 14), což udělá ve stejném záběru vzápětí i Rhodes. Oba se navzájem postřelí.



Obr. 13



Obr. 14

V dalším záběru z pohledu Eda je patrné, že se Rhodes schovává za roh (Obr. 15). Ozve se křik Paris, která byla celou dobu za rohem na Edově straně a hned následuje střih na její detail (Obr.16).



Obr. 15



Obr. 16

Následuje střih na Eda snímaného v americkém plánu, který stále jde za Rhodese, přičemž je stále slyšet křik Paris. Dalším záběrem je polodetail na Rhodese, který je již za rohem, v němž je vidět, že je postřelen do lokte a zranění je vyvedeno věrně naturalistickým způsobem (Obr. 17).



Obr. 17

Rhodes stále střílí zpoza rohu na Eda a další střih „sleduje“ kulku, která zasahuje Eda. Následuje střih na Rhodesův záběr, obdobný záběru, který předcházela střelbě. Střih opět „sleduje“ kulku, která znovu zasahuje přibližujícího se Eda. Střih se opět vrací k polodetailu Rhodese, kterému došly náboje, přičemž je vidět jeho značné rozčarování. Další střih, po kterém je kamera za Rhodesovými zády, divákovi ukazuje, Edovu střelbu na Rhodese, zatímco se k němu stále přibližuje. V tom samém záběru k němu Ed již dochází a střílí mu do trupu z bezprostřední blízkosti (Obr. 18).



Obr. 18

Rhodes s pohledem upřeným na Eda padá k zemi. Je opřen o jakousi skříň a zůstává sedět mrtvý opřený o ni (Obr. 19).



Obr. 19

Následuje záběr na Eda, který od něho odchází a padá do bláta (Obr. 20). Další střih ukazuje Paris vybíhající zpoza rohu k Edovi, kontrolující jeho zranění a snažící se mu pomoci (Obr. 21).



Obr. 20



Obr. 21

Následuje krátký, klasickým způsobem snímaný rozhovor, při kterém Ed nakonec umírá (Obr. 22).



Obr. 22

Při této, moderním způsobem zachycené, přestřelce jsou patrné jisté rozdíly od klasicky zachyceného souboje. Rozdíly jsou spíše technického a narativního charakteru, který se ale odráží i v celkovém vyznění scény. Shodnými aspekty spočívají v závažnosti scény a její důležitosti pro filmový děj. V obou případech se jedná vyhrocenou scénu zobrazující konečné zúčtování, ke kterému spěje předchozí děj filmu. V případě scény zúčtování z filmu „Identita“ není kladen tak silný důraz na emoce postav a jejich prožívání dané situace, přičemž důraz spočívá na praktických aspektech filmového vyprávění, jako například na neustálém naznačování vzájemné polohy obou aktérů či výtvarném pojetí okolí. Velkým rozdílem je tedy způsob soustředění pozornosti na postavy a jejich prožitky, kdy v klasické scéně je zřejmá koncentrace pouze na tyto dva faktory, a těmi je budováno napětí a atmosféra scény. V moderní scéně je zahrnuto mnoho dalších faktorů podporujících atmosféru a napětí, jako například noc, déšť, stupňující se klasický smyčkový hudební motiv ve stylu filmu „Psycho“ Alfreda Hitchcocka (*Psycho*, 1960) a křik další přítomné osoby. V moderní scéně je navíc použita velmi jednoduchá stříhová skladba složená převážně z polodetailních kontra-záběrů, které se soustředí hlavně na již zmiňovanou demonstraci

polohy jednoho aktéra vůči druhému a stavící spíše na počtu střihů, než na jejich délce a celkové kompozici.

Moderně zobrazené násilí tak může na první pohled působit prvoplánově přičemž diváka a jeho potřeby neuspokojí zdaleka tolik, jako klasicky pojatá scéna, kde není důraz klasem na ztvárnění samotného násilí a jeho destruktivních výsledků a není mu tak dovoleno zapojit představivost. Tím pádem se může hůře identifikovat se subjektem tvůrce filmu prostřednictvím prožívání dané situace jeho postavami, přičemž tento způsob komunikace mezi divákem a tvůrcem skrze jeho dílo je rozhodující pro vnímání samotného díla a následné uspokojení divákových potřeb, které od díla očekává, jak to popisuje Jean-François Lyotard ve své teorii prožívání filmové scény, která funguje na základě Freudova principu slasti v rámci jiného, náhradního způsobu uspokojení potřeb libida.

2. Charakteristika tvorby Quentina Tarantina

2.1 Životopis Quentina Tarantina

Quentin Tarantino, pravým jménem Quentin Jerome Zastoupil, je v současné době bezpochyby jedním z nejznámějších a nejvýznamnějších světových režisérů i přes to, že nemá žádné filmové vzdělání ani maturitu. Jeho filmová tvorba se vyznačuje hlavně užíváním násilí jako jednoho z hlavních narativních prostředků. Ve svých scénářích často spojuje humor zdánlivě s dějem nesouvisejících dialogů a velice, až na výjimky, sofistikované použití násilí. Právě tato metoda vyprávění filmového příběhu vynesla Tarantina na vrchol a udělala z něho prvního režiséra v dějinách kinematografie, se kterým bylo doslova „zacházeno jako s rockovou hvězdou.“²⁵ Tento životopis částečně vychází z knihy Wensleyho Clarksona *Palba od boku: Portrét Quentina Tarantina*.

Narodil se 27. března roku 1963 ve městě Knoxville, nacházejícím se ve východoamerickém státě Tennessee, jako jediné dítě, teprve šestnáctileté zdravotní sestře Conii Tarantino. Jeho otec, italský herec Tony Tarantino od Connie odešel ještě předtím, než se stačil dozvědět, že s ním mladá zdravotní sestra z Tennessee čeká dítě. Jméno Quentin vybrala matka na základě postavy jménem Quint z jejího oblíbeného televizního seriálu z westernového prostředí *Gunsmoke* z roku 1955. Krátce po porodu musela znovu nastoupit do práce, ale také stále chodila do školy, takže se o Quentina starala pečovatelka z Anglie, paní Breedenová.

Když byly Quentinovi dva roky, stal se mu náhradním otcem třiadvacetiletý muzikant Curt Zastoupil. Connie i s malým Quentinem se s ním okamžitě přestěhovala do Kalifornie. Před Quentinovými čtvrtými narozeninami ho Kurt oficiálně adoptoval a z chlapce se stal Quentin Zastoupil. Změna příjmení proběhla i v jeho rodném listu a tak to zůstalo dodnes. V pozdější kariéře si ovšem Quentin zvolil příjmení svého biologického otce, pro jeho lepší zapamatovatelnost a zvuk.

²⁵ CLARKSON, Wensley. *Palba od boku: Portrét Quentina Tarantina*. 1. vyd. Brno: Jota, 1996. ISBN 80-85617-82-X. s. 11

Na Quentinovo dětství, ale také dospívání měly velký vliv filmy, knihy a komiksy, často taková díla, na která by většina rodičů nedovolila svým dětem se dívat. Connie ovšem na takovéto filmy sama chodila s Quentinem do kina a četla mu knihy jako například „Ostrov pokladů“ od Roberta Louise Stevensona, „Bílou velrybu“ od Hermana Melvilla nebo třeba „Gulliverovy cesty“ od Jonathana Swifta. Již v jeho raném věku ale také viděl s matkou v kině filmy jako „Tělesné vztahy“ (*Carnal Knowledge*, 1971), „Divoká banda“ (*The Wild Bunch*, 1969) nebo „Vysvobození“ (*Deliverance*, 1972) a se svým adoptivním otcem Curtem byl například na filmu „To je ale bláznivý svět“ (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, 1971). Quentin v dětství miloval klasické horory, jako byl „Frankenstein“ (*Frankenstein*, 1931), „Vlkodlak“ (*The Wolf Man*, 1941) nebo spojení obou známých postav ve filmu „Frankenstein a Vlkodlak“ (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943). Ovšem cizí mu nebylo ani spojení těchto hororů s komickou dvojicí Budd Abbott a Lou Costello ve filmu „Abbott Costello potkávají Frankensteina“ (*Bud Abbott Lou Costello Meet Frankenstein*, 1948), kde se neustále střídají vtipné scény a dialogy se scénami opravdu děsivými.

Ve škole se Quentin nemohl soustředit, kvůli své neustálé aktivitě, dnes by to mohlo být nejspíš označeno za hyperaktivitu, což měl údajně po své matce. Přesto ho ale většina učitelů, až na výjimky, vnímala jako velice inteligentní dítě. Přestože později získal ve škole při inteligenčním testu 160 bodů, měl ve škole problémy. Hlavně proto, že ho většina učení probíraného ve škole nezajímala. V dějepisu ale mezi ostatními nad míru vynikal, což bylo připisováno skutečnosti, že ho matka brala také na historické filmy, jako třeba „Mikuláš a Alexandra“ (*Nicholas and Alexandra*, 1971).

Jedinou věcí, o které Quentin mluvil, byly filmy. Již v dětství měl široké povědomí o filmech, a to se každým dnem rozšiřovalo, k čemuž přispívala jeho matka s náhradním otcem a jeho strýc, bratr náhradního otce. Benevolenci rodičů, co se týče filmů, které mohl Quentin sledovat, mu jeho vrstevníci záviděli a on byl středem pozornosti vždy, když se proslechlo, že viděl nějaký další film, který nemohli jeho kamarádi vidět. Quentin jim o nich alespoň vyprávěl.

Když bylo Quentinovi devět let, přišla rána v podobě rozchodu jeho matky s Curtem a jeho následného odchodu. Aby toho nebylo málo, nedlouho na to začala mít jeho matka vážné zdravotní problémy. Quentin musel odjet asi na půl roku k babičce do Tennessee. Babička, matka Connie, měla dluhy a problémy s alkoholem, proto se od ní také Connie již ve dvanácti letech odstěhovala. Tento půl rok byl pro Quentina velice

těžký, také kvůli násilí, kterého se na něm dopouštěla jeho babička a o kterém matce po dobu pobytu v Tennessee neřekl, aby se o něho nestrachovala.

V šestém ročníku základní školy začal Quentin psát scénáře a několik z nich bylo prý velice dobrých. Ve škole byl ale dlouhou dobu přehlíženým dítětem. To se změnilo, když se s matkou přestěhovali do přepychového domu v Palo del Aino Woods, u kterého byl i bazén. Rázem se z Quentina stala hvězda a každé odpoledne si vodil domů k bazénu kamarády. Přestože neuměl plavat a všeobecně nesnášel sport, byl velice šťastný, že mají u domu bazén. Quentinovo dětství se obecně skládalo ze sledování televize a chování na filmy do kina, přičemž odmítal jíst cokoli jiného, než hamburgery a hranolky, k nimž často popíjel colu. Co se týče filmů, chodil na komerční „trháky“, ale i na filmy s vysokou uměleckou hodnotou, kterou již v dětství uměl ocenit. Fascinovala ho možnost vytvářet dokonalé iluze pomocí filmového vyprávění. Epizodní roli v jeho životě ale sehrálo i náboženství a víra, protože nikdy předtím nic takového nezažil. Učarovaly ho mystické prvky, ale po čase začal náboženství i Boha zpochybňovat a poté se vzdal víry úplně.

Quentin ukončil základní školu po devíti letech, i když byla povinná školní docházka v té době deset let. Přestože mu bylo sotva patnáct let, měřil 180 centimetrů a také vypadal starší, takže s ním lidé i jinak jednali. Začal navštěvovat divadelní školu, která sídlila nedaleko jeho bydliště a také získal práci uvaděče v blízkém kině, ale pouze na poloviční úvazek. Kvůli divadlu a kvůli doporučení jeho učitele herectví si chtěl příjmení změnit i v rodném listě na Tarantino, od tohoto záměru však nakonec upustil.

Ve svých šestnácti letech získal práci vyhazovače v pornokině, protože byl vzrostlý a vypadal starší. V prostředí jako bylo takovéto kino, ztratil sebemenší zájem o sex, protože se pro něho stalo jeho sledování pracovní náplní a rutinou. Také se rozhodl si najít vlastní byt a odstěhovat se od matky, protože ta mu v té době stále prohledávala věci, jelikož měla strach, jestli Quentin nebere drogy. Byl totiž neustále zavřený v pokoji. Drogy nebral, zato se pokoušel sepisovat scénáře. Zatím však bylo jeho snažení marné.

Později začal Quentin chodit do prestižní herecké školy The James Best Acting School, která byla vedena jedním z jeho oblíbenců, hercem Jamesem Bestem. Její vedoucí také podporoval studenty v psaní vlastních scénářů, které posléze sami přehrávali. V této škole si našel přátele, s nimiž se stýkal i v dospělosti, když byl slavný. Práce v kině ho ale přestala bavit, tak ji opustil, opustil i školu a definitivně se

odstěhoval od matky. Začal dělat průzkum trhu pro nedalekou obchodní společnost. Stále ale miloval sledování filmů a zůstával ve spojení se svými hereckými kamarády.

Úplnou náhodou dostal místo v letecké společnosti, kde vydělával 1200 dolarů měsíčně. S tím byla velice spokojená jeho matka, ale Quentin tato práce nenaplňovala, tak ji také opustil. Chodil velmi často do videopůjčovny, takže tam již dlouhou dobu znal všechny prodavače a díky těmto známostem získal ve videopůjčovně *Video Archives* pracovní místo. Nejvíce se spřátelil s podobným filmovým nadšencem Rogerem Avarym, se kterým později napsal scénář k „Pulp Fiction“. Často se dohadovali, kdo má větší filmové znalosti, nakonec se však vždy musel Avary před Tarantinem sklonit. Quentin se mohl ve videopůjčovně dívat na kolik filmů chtěl. Tím měl spolu s Avarym výhodu oproti dřívějším velkým jménům světové kinematografie, kteří museli chodit do filmových škol už jenom proto, že to bylo jedno z mála míst, kde mohli zdarma sledovat, kolik filmů chtěli, nebo potřebovali. Můžeme jmenovat například Stevena Spielberga, Martina Scorseseho nebo Francise Forda Coppolu. Je více než zřejmé, že právě práce ve videopůjčovně měla na Quentinův pozdější úspěch veliký vliv. Už v té době údajně věděl, že jednou dokáže natočit velký a úspěšný film.

První větší scénář, který Tarantino napsal, byl k černé komedii „Narozeniny mého nejlepšího přítele“ (*My Best Friend's Birthday*, 1987). Tento film, pod který se podepsal i po režijní stránce se ale neseťkal s úspěchem. Hlavně proto, že nemalá část natočeného materiálu shořela ve střížně při požáru. K tomuto filmu se v budoucnu Tarantino vůbec nehlásil. Ve dvaceti letech se rozhodl, že se stane filmovým kritikem. Udělal několik rozhovorů se slavnými tvůrci jako falešný novinář, ale po krátkém čase toho zanechal. Po několika malých televizních rolích již měl manažerku, která viděla jeho zjevný scénáristický talent a doporučila mu napsat film, kterým by se mohl dostat mezi hollywoodské tvůrce. Dokonce si napsal falešný životopis, ve kterém tvrdil, že hrál v mnoha filmech, což ovšem nebyla pravda.

Roku 1988 napsal Quentin první scénář, který se později podařilo realizovat v hollywoodské produkci, byl k filmu „Pravdivá romance“ (*True Romance*, 1993). Původní název filmu zněl *The Open Road* a měl symbolizovat cestu jako nevázanost a mocný nástroj. Na finální scéně tohoto filmu pracoval i Tarantinův kolega Roger Avary, na režisérskou židli usedl v té době již zavedený režisér Tony Scott. Již v tomto scénáři se začal objevovat styl a směr, kterým se bude Tarantinova tvorba do budoucna ubírat.

Roku 1989 byl Quentin zadržen policií za velký počet nezaplacených pokut. Byl ihned zatčen a poslán na několik dní do vězení, kde měl s vězni řadu incidentů a zjistil, že to pro něho byla velmi cenná lekce.

V roce 1990, kdy se poprvé setkal se svou dlouholetou přítelkyní Grace Lovelaceovou, dostal poprvé za scénář odměnu hned po jeho dokončení. Bylo to 1,500 dolarů za scénář k upířskému filmu „Od soumraku do úsvitu“ (*From Dusk Till Dawn*, 1996), ve kterém si pod režijní taktovkou mladého režiséra Roberta Rodrigueze také sám zahrál jednu z hlavních rolí.

Po určité době byl Quentin opět na mizině, protože skončil s prací ve videopůjčovně a začal shánět jakoukoliv práci ve filmovém průmyslu. Rozhodl využít tu hrstku kontaktů, které v Hollywoodu měl. Jeden z jeho kontaktů ho přesvědčil, ať napíše cokoli, co má právě v hlavě. Quentin ho poslechl a začal psát scénář, který byl za tři týdny hotov a pro který hned vymyslel název – *Reservoir Dogs* („Gauneři“, 1992). Tento film byl snadný na výrobu a Tarantino ho chtěl od začátku i sám režirovat. Scénář byl údajně tak dobrý, že se jeho realizaci rozhodl zaštitit v té době již známý herec Harvey Keitel a právě jemu se podařilo pro film zajistit potřebné finance a zvučná hollywoodská jména. Většina štábu jen měla výhrady k přílišnému užívání násilí. Na premiéře filmu i na následných festivalech ale Gauneři sklidili nečekaný úspěch a prakticky ihned se alespoň ve Spojených Státech stali hitem a kultovním dílem. Quentin se stal hvězdou.

Kvůli své vyčerpání a neustálé přítomnosti novinářů se rozhodl na chvíli si odpočinout. Odjel do Evropy, konkrétně do Amsterdamu, kde začal pracovat na svém dalším scénáři, k filmu inspirovanému brakovou literaturou, „Pulp Fiction“ (*Pulp Fiction*, 1994), o kterém přemýšlel již v roce 1989 a do kterého se jeho pobyt v Evropě také promítl. Dlouho nebyl k zastížení, pro svou nenávist k mobilním telefonům. Když se vrátil do Spojených Států, přivezl s sebou již hotový scénář, který měl okolo pěti set stran. Po příjezdu se odstěhoval přímo do epicentra amerického filmového průmyslu, do Hollywoodu. K natáčení povolal své staré známé, ať už z herecké školy nebo z předchozího natáčení a podařilo se mu spolu s Harveyem Keitelem obstarat herce první kategorie, jako například Johna Travoltu, Bruce Willise nebo Samuela L. Jacksona. Film po prvním sestřihu trval okolo tří a půl hodiny, nakonec se ho podařilo o hodinu zkrátit, nepočítáme-li režiséřský sestřih. Film byl nejprve přijat rozpačitě, ale později se ukázalo, hlavně po výhře prestižního festivalu v Cannes, že se film stane dalším

kultovním dílem z pera Quentina Tarantina. Později získal film i cenu Americké filmové akademie, Oscara, za nejlepší původní scénář pro Tarantina a Avaryho. Zároveň byl nominován v dalších 6ti kategoriích, včetně té za nejlepší film.

Všechny jeho další projekty byly s nedočkavostí očekávány, jako například režie jednoho dílu z oblíbeného seriálu „Pohotovost“ (*ER*, 1994). Jedním z nich byl také společný projekt čtyř režisérů, nepříliš známý povídkový film „Čtyři pokoje“ (*Four Rooms*, 1995), u kterého Tarantino natočil poslední povídku z hotelového prostředí. Dalším byl u nás nepříliš proslavený film, přesto neméně kvalitní, „Jackie Brown“ (*Jackie Brown*, 1997) o letušce, která si pomáhá přivýdělkem z pašování drog. Po tomto filmu si Tarantino opět odpočinul od točení velkých filmů, ke kterému se ale v roce 2003 opět stylově vrátil s Dílem rozděleným na dvě části „Kill Bill“ (*Kill Bill: Vol. 1*, 2003) a „Kill Bill 2“ (*Kill Bill: Vol. 2*, 2004), ve kterém ztvárnila hlavní roli herečka Uma Thurman, dobře známá z Tarantinova díla „Pulp Fiction“. Další role byly obsazeny různými herci z jeho předchozích filmů. V současné době se připravuje třetí část tohoto obsáhlého díla.

Po další pauze, která trvala tři roky a během které zrežiroval pouze automobilovou honičku ve filmu „Sin City: Město hříchu“ (*Sin City*, 2005) se Tarantino pustil do společného projektu dvou filmů s podtitulem *Grindhouse*, které jsou poctou klasických filmů kategorie „B“ z období 80. let. Tento projekt společně realizoval se svým blízkým přítelem, režisérem Robertem Rodriguezem, se kterým již měli příležitost spolupracovat. Část, kterou natočil Tarantino nese název „Grindhose: Auto zabiják“ (*Grindhouse: Death Proof*, 2007). Rodriguezova část nese název „Grindhouse: Planeta teror“ (*Grindhouse: Planet Terror*, 2007).

Po těchto skromnějších projektech se Tarantino vrátil s kasovním trhákem s oscarovým potenciálem, „Hanebnými pancharty“ (*Inglourious Basterds*, 2009), filmem z prostředí druhé světové války, který ovšem není úplně historicky přesný, dokonce ji v mnohém hrubě přepisuje. Dílo bylo nominováno na osm Oscarů, včetně kategorie nejlepší film, přičemž proměnil pouze jednu nominaci, a to za herce ve vedlejší roli, kterou byl poctěn Tarantinův „objev“, rakouský herec Christoph Waltz. Tento film má být začátkem údajné filmové trilogie, jejíž druhou částí je film „Nespoutaný Django“ (*Django Unchained*, 2012). Je to film, který má být poctou všem klasickým westernům, které Tarantino zbožňuje. Film si z pěti nominací na Oscara odnesl dvě sošky, opět pro Christopa Waltze za vedlejší mužskou úlohu a za nejlepší původní scénář si odnesl

cenu i Quentin Tarantino. „Nespoutaný Django“ je zatím posledním Tarantinovým filmovým počinem.

Není pochyb o tom, že si Tarantino splnil celoživotní sen a o jeho scenáristický i režisérský talent bude stále velký zájem. V současné době plánuje dva projekty, u kterých je znám pouze název a stručný děj. Podrobnosti jsou drženy v tajnosti. Rozhodně však můžeme říci, že se Quentin Tarantino nesmazatelně zapsal do historie kinematografie svým jedinečným a hlavně přelomovým přístupem k filmovému vyprávění a vždy se bude řadit mezi největší filmové velikány.

2.2 Možné faktory ovlivňující jeho filmovou tvorbu

Quentin Tarantino byl již od dětství vystaven účinkům filmového umění. Tato skutečnost a zároveň fakt, že byla jeho matka velmi mladá a neměla k němu čistokrevný vztah matky k dítěti, možná ovlivnila jeho budoucí tvorbu. To jsou ovšem pouze domněnky. Skutečností je, že již ve velmi útlém věku mohl sledovat prakticky jaké filmy chtěl, bez ohledu na jejich povahu a působení na diváka – v jeho případě na dítě. Není prokázáno, že sledování násilí nějakým způsobem ovlivňuje chování člověka, pokud nejde o psychicky labilní jedince, ale může přispět k určitému otupění vůči násilí či jiným kontroverzním aspektům lidského jednání a povahy, zobrazovaným v umění. Je známo, že právě notná dávka nadhledu v Tarantinových dílech nechybí. Ať už jde o dialogy, které zdánlivě či doopravdy nesouvisí s dějem filmu, nebo o přímé či nepřímé zobrazení násilí a agrese dovedených *ad absurdum*.

K Tarantinovu životu, již od dětství, vždy neodmyslitelně patřilo sledování filmů jakéhokoliv žánru. Značný vliv na jeho pozdější tvorbu měly takzvané *spaghetti westerny*. Tento specifický filmový žánr vznikl v Itálii v první polovině 60. let, kdy bylo potřeba určitým způsobem stabilizovat tamější filmový průmysl. Prvními filmy tohoto druhu byly filmy takzvané „dolarové trilogie“, o jejíž natáčení se postaral režisér Sergio Leone. Jedná se o filmy „Pro pár dolarů“ (*Per un pugno di dollari*, 1964), „Pro pár dolarů navíc“ (*Per qualche dollaro in più*, 1965) a „Hodný, zlý a ošklivý“ (*Il Buono, il brutto, il cattivo*, 1966). Tato série vznikla původně jako určitý druh parodie na klasické americké westerny. Jednotlivé filmy se vyznačují drsnou realističností a do té doby nevídanými stříhovými postupy. Typické jsou ale také hudbou Ennia Morriconeho, která umocňuje atmosféru zchátralých vesniček, ve kterých se odehrávají a souboje muže

proti muži, které jsou jim charakteristické. Nakonec se tyto snímky staly nedílnou součástí historie westernového žánru a jedněmi z nejlepších filmových počinů, které spatřily světlo světa. Právě z těchto snímků, a jim podobných, čerpal Tarantino již od počátku své tvorby inspiraci a převzal několik vizuálních a vyprávěcích prvků. Jistěže nelze ale Sergia Leoneho považovat za jediného tvůrce spaghetti westernů. Z dalších tvůrců lze jmenovat Sergia Sollimu (*La Resa dei conti*, 1966), Enza Barboniho (*E poi lo chiamarono il magnifico*, 1972) nebo Tonina Valeriiho (*Il Mio nome e Nessuno*, 1973). Pro potřeby této práce ale bohatě postačí přiblížení tohoto specifického žánru pomocí Leoneho vizuálních, vyprávěcích a dějových technik.

Dalším specifickým filmovým žánrem, který ovlivnil Tarantinovu tvorbu, byl žánr *kung-fu* filmů 70. let s prvky subžánru *wuxia* (*wu-sia*; vyprávění o morálním hrdinovy formou legendy). Tarantino si splnil sen napsat a natočit film podobného ražení, ale s jeho vlastním příběhem v roce 2003, kdy natočil akční thriller „Kill Bill“ a jeho pokračování „Kill Bill 2“, které jsou plné východních bojových umění a přímo vycházejí z řady předchozích snímků shodného žánru, jako například „Lady Snowblood“ (*Shurayukihime*, 1973) režiséra Toshiyy Fujity.

Pozdějším důležitým faktorem na jeho tvorbu byl jeho pobyt ve vězení v Los Angeles na podzim roku 1989. Nebyl to nějaký vážný přečin, za který byl zadržen. Šlo o opakované špatné parkování a v base strávil celkem osm dní. To stačilo k tomu, aby sám přičichl k prostředí, o kterém sám později psal. „*S některými vězni dokonce sympatizoval. Například s gangstery, kteří ho sami od sebe vzali pod svou ochranu. Pobyt ve vězení znamenal ve vývoji Quentinova psaní velký obrat. Mohl teď psát o věcech, které opravdu zažil, a ne jen viděl v televizi nebo v kině.*“²⁶ Údajně právě ve vězení se mu v hlavě zrodil námět na film „Taková normální zabijáci“ (*Natural Born Killers*, 1994), který později podle značně přepracovaného scénáře natočil režisér Oliver Stone. Kvůli, podle Tarantina, špatně přepracovanému scénáři se dokonce nenechal v titulcích uvést jako autor scénáře, ale pouze jako autor námětu. Všechny filmy, které od té doby napsal, si také sám natočil.

Můžeme tedy říci, že Tarantino byl ovlivněn režiséry zmiňovanými již v první kapitole, kteří sami realizovali své scénáře. Tvůrci se tak otevírá možnost natočit film podle svých vlastních představ, což mu umožňuje dosáhnout lepšího výsledku vyvolaného komunikací s diváky skrze své autorské dílo. V případě starších autorů i

26 CLARKSON, Wensley, 1996, s. 111

v případě Tarantina jako komplexního filmového tvůrce platí, že vznikne nadprůměrný autorský film. V tomto ohledu může být Tarantino považován za rovnocenného tvůrce. V dnešní době platí za další komplexní filmové autory například Woody Allen (napříč filmařskými generacemi), David Lynch, Paul Thomas Anderson, James Cameron a z „nezávislých“ tvůrců například Kevin Smith nebo Jim Jarmusch.

Ve své pozdější tvorbě („Hanebný pancharti“, „Nespoutaný Django“) si Tarantino vybíral kontroverzní období či události ze světových dějin. Byl tedy těmito událostmi ovlivněn, přičemž se snažil zprostředkovat svůj pohled na ně skrze své dílo a určitým způsobem se s nimi a jejich následky vyrovnat.

Sám Tarantino může být za tvůrce, který ovlivnil tvorbu nové generace filmařů, a to hlavně v případě zobrazování estetizovaného násilí s nadhledem, kterého je docilováno pomocí dialogů. Jako příklad může být uveden americký režisér Robert Rodriguez, který s Tarantinem již několikrát i spolupracoval, například na snímku „Od soumraku do úsvitu“ (*From Dusk Till Dawn*, 1996) a „Sin City – Město hříchu“ (*Sin City*, 2005). Za dalšího následovníka může být považován britský dramatik a režisér irského původu Martin McDonagh, v jehož divadelní i filmové tvorbě je zřejmá inspirace Tarantinovým dílem a formou, kterou je provedeno. Jeho krátkometrážní oscarový film „Six Shooter“ (*Six Shooter*, 2004) i jeho první celovečerní snímek „V Bruggách“ (*In Bruges*, 2008) oplývají tarantinovskými dialogy, nadsázkou a estetizovaným násilím. Samozřejmě, že výčet tvůrců, kteří byli ovlivněni Tarantinovou tvorbou by mohl být delší, ale tito dva mohou být pokládáni za jedny z nejvýraznějších.

2.3 Typické prvky

Je mnoho režisérů, hlavně těch slavných, kteří mají svůj typický styl točení filmů. Quentin Tarantino je bezpochyby jedním z nich. Divák se snad ani nemusí blíže zabývat rozborem filmu a studiem kinematografie, aby poznal jeho charakteristický styl filmového vyprávění příběhu.

Mezi typické prvky, které Tarantino používá ve svých filmech, patří již zmiňovaný záběr „*from below*“ (záběr zdola), který používal například italský režisér Sergio Leone ve svých *spaghetti westernech* jako například „Pro hrst dolarů“ (*Per un pugno di dollari*, 1964), „Hodný, zlý a ošklivý“ (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) a „Tenkrát na Západě“ (*C'era una volta il West*, 1968). Jedná se o záběr, kdy je kamera

umístěna přibližně na úrovni pasu zúčastněných postav či níže a je natočena nahoru tak, aby byl herec viditelně zabírán zdola. Také může jít o záběr zdola, kdy je kamera v postavení z pohledu ležícího herce. Právě z vyjmenovaných filmů s největší pravděpodobností přenesl tento typ záběru i Tarantino do svých filmů a dovedl ho k dokonalosti. Mimo jiné z italských westernů převzal i další charakteristický prvek, jímž je hudba slavného skladatele filmové hudby Ennia Morriconeho, jehož hudbu ve svých filmech s oblibou používá. Jistou odnoží tohoto typu záběru, je záběr z kufru automobilu, který je již opravdu typický pouze pro Tarantina. Zcela jistě je možné ho najít i v jiných filmech od jiných tvůrců, ale pokud se jedná o tvorbu Quentina Tarantina, tak záběru z kufru automobilu si pozorný divák může všimnout ve všech jeho dílech, kde to je alespoň trochu možné a v některých i vícekrát.

Ze slavných režisérů, kteří se mohou také pyšnit svými nejvýraznějšími charakteristickými záběry či scénami (tzv. *trademarky*), mohu jmenovat například Stevena Spielberga, který do všech svých filmů zakomponoval záběr do zpětného zrcátka automobilu, a dále Wese Andersona, jehož filmy se vyznačují centrální kompozicí záběrů. To znamená, že hlavní prvky zájmu se nachází v osově přesném středu záběru a rovněž hlavní děj scény se odehrává ve středu záběru. Ve svém nejnovějším snímku „Grandhotel Budapešť“ (*The Grand Budapest Hotel*, 2014) dokonce všechny záběry řešil centrální kompozicí.

Za další typický prvek Tarantinových filmů mohou být považovány dlouhé dialogy, které často nemusí přímo souviset s dějem daného filmu, avšak pro diváky jsou velice zábavné. Právě tyto dialogy jsou jedním z nejdůležitějších prvků Tarantinových filmů, díky kterým je často označován jako „kultovní“ tvůrce a platí za nejvýznamnější scénáristy dneška. Jeho scénáře také bezpochyby obsahují notnou dávku kontroverze, ale také záležitosti, které běžně prožívají obyčejní lidé. Díky nim jsou tak oblíbené u fanoušků. Kontroverze jeho děl ovšem spočívá i ve faktu, že se při zobrazování násilí a agrese nadržuje zkrátka a od jeho rané tvorby můžeme sledovat vzestupnou tendenci, která je patrná také z důvodu možnosti věrnějšího a naturalističtějšího zobrazování násilí, díky technickému pokroku v mnoha technických filmových aspektech.

3. Estetizace násilí ve vybraných dílech Quentina Tarantina

3.1 Gauneři (*Reservoir Dogs*), 1992

Rok vzniku: 1992

Délka: 99 min

Režie: *Quentin Tarantino*

Scénář: *Quentin Tarantino*

Kamera: *Andrzej Sekula*

Střih: *Sally Menke*

Poměr stran: 2,35 : 1

Hrají: *Harvey Keitel (Mr. White/Larry Dimmick), Tim Roth (Mr. Orange/Freddy Newandyke), Michael Madsen (Mr. Blonde/Vic Vega), Steve Buscemi (Mr. Pink), Chriss Penn (Nice Guy Eddie Cabot), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Edward Bunker (Mr. Blue), Quentin Tarantino (Mr. Brown), Randy Brooks (Holdaway), Kirk Baltz (Ofcr. Marvin Nash)*

3.1.1 Děj filmu

Gauneři jsou filmem, který by mohl být označen jako poloviční parodie, jelikož si svým způsobem utahuje z gangsterských filmů 70. a 80. let a zároveň jim vzdává poctu. Hlavním tématem filmu je krádež diamantů z banky, která nedopadla podle představ jejích šesti aktérů, kteří pracují pro stejného šéfa jménem Joe Cabot. Aby se nedozvěděli svá pravá jména, dostanou přezdívky, jako například Pan Oranžový (*Mr. Orange*), Pan Světlý (*Mr. Blonde*) či Pan Bílý (*Mr. White*) a tak dále. Právě tato kódová jména jsou zpočátku zdrojem vtipů při plánování loupeže. Při samotné loupeži jeden ze zaměstnanců banky spustí alarm a způsobí hromadný útěk všech zúčastněných zlodějů z místa činu, přičemž někteří z nich nepřežijí. Valná většina filmu se potom odehrává ve skladu, kde se lupiči po krádeži diamantů měli sejít. Právě tam začínají diskutovat o tom, že jeden z nich musel být „krysou“, která pracovala pro policii.

Film začíná v bistro, kde si celá skupina lupičů dává jídlo před loupeží a vedou při tom rozhovor, který s následujícím dějem nemá nic společného, ale je zábavný a určitým způsobem dává divákovi možnost poznat základní povahové rysy všech hlavních postav. Následující děj se odehrává ve dvou dějových linkách, přičemž jedna je

hlavním příběhem a odehrává se v již zmíněném skladu a druhá seznamuje diváka s hlavními aktéry pomocí toho, co dělali před tím, než se zapletli do nepovedené loupeže. Při cestě do onoho skladu děj sleduje cestu Pana Bílého, který řídí auto a utěšuje Pana Oranžového, který leží postřelený v bolestech na zadním sedadle. Zatím nemá divák jakékoli informace o zranění Pana Oranžového. Po chvíli co ti dva dorazí do skladu, přichází i Pan Růžový a dozvídá se, že Pan Hnědý je mrtvý, byl zastřelen. V tu chvíli začínají vycházet najevo nesrovnalosti celé akce a začínají diskutovat o tom, že akce mohla být léčka.

Poté se děj přesouvá na další linku, do minulosti, když Pan Růžový vypráví, jak se dostal z banky do skladu a jaké měl potíže s policisty, kteří ho pronásledovali. Po delším rozhovoru Pana Bílého a Pana Růžového přichází další ohlédnutí se do minulosti, v tomto případě, co dělal před loupeží Pan Bílý. Ten je již dlouholetým přítelem vedoucího celé akce, Joea Cabota, s nímž v minulosti již několikrát spolupracoval na činech podobného rázu, jako je ten, o kterém vypráví hlavní děj. Poté probíhá další konverzace mezi Bílým a Růžovým, který vyvrcholí potyčkou mezi zmíněnými. Při té je přistihne Pan Světlý, který v kufru svého auta přivezl zajatce. V tu chvíli přichází další přesun na druhou dějovou linku, jež vypráví příběh Pana Světlého. Ten je přítelem Eddieho Cabota, který se právě vrátil z vězení a chystá se vrátit k práci, kterou umí nejlépe. Jeho první akcí je právě loupež diamantů se skupinou gaunerů. Zajatcem, kterého Světlý přivezl je policista Marvin Nash, kterého lupiči hodlají vyslýchat kvůli informacím vedoucím ke zrádci. Všichni začnou policistu bít, přičemž to vypadá jako hra, kterou jakoby se velmi dobře bavili.

Ve skladu se objeví Eddie Cabot a posléze nechají Světlého se zbitým policistou a Panem Oranžovým v bezvědomí samotného, protože je potřeba získat diamanty, které Pan Růžový schoval, ještě než se dostal do skladu. Nikdo neví, co se stalo s Panem Modrým. Pan Světlý začíná policistu mučit a pouští k tomu poměrně rytmickou píseň. Na tuto píseň před policistou tančí a míří na něho pistolí. Sám říká, že ho mučí pouze pro zábavu, uřízne mu ucho břitvou a ještě si z něho utahuje, jestli ho slyší. Potom dojde do kufru svého auta pro kanystr s benzínem, polije jím policistu a chystá se ho zapálit. V tu chvíli ho zastřelí Pan Oranžový, který se zrovna probudil z bezvědomí a tím zachránil život policisty Marvina Nashe. Následně mu sdělí, že je také policista, což ovšem Marvin už ví, a chystá se zabít celou skupinu lupičů.

Přichází další změna dějové linky. Tentokrát se divák dozvídá, co dělal před akcí Pan Oranžový alias policista Freddy Newandyke. Měl nelehký úkol se infiltrovat do Cabotova gangu a jeho kolega Holdaway mu pomáhal s učením se kriminálního chování. Po představení Pana Oranžového se děj vrací zpět do doby plánování loupeže, kde se každý dozvídá svoji přezdívku, s kterou ovšem někteří nejsou spokojeni. Obzvláště Pan Růžový a Pan Hnědý. Rychlým skokem se děj přesouvá na dění bezprostředně po loupeži. Divák vidí, jak přišel o život Pan Hnědý a jak došlo k postřelení Pana Oranžového. Následně se děj vrací do skladu, kdy se vrátili zbylí gauneři po zastřelení Pana Světlého. Eddie Cabot ihned zastřelí policistu a poté všichni začínají znovu diskutovat o tom, kdo je zrádce. Do skladu přichází vůdce gangu Joe Cabot s informací, že Oranžový je policista, a tím pádem zrádce. Bílý se s tím nechce smířit a stále Oranžového hájí. Joe Cabot namíří pistoli na Oranžového, Bílý ji namíří na něho a Eddie Cabot namíří na Bílého. Situace se vyhroť a všichni nastejno vystřelí. Bílý zastřelí Joea a Eddieho Cabotovi, Eddie postřelí Bílého a Joe postřelí Oranžového. Poté Pan Růžový, který se celou dobu schovával pod nakládací rampou, vyleze a uteče spolu s diamanty. Bílý bere Oranžového do náruče a namíří mu na hlavu pistoli, přičemž se mu Oranžový omlouvá. Přicházejí policisté a kamera najíždí na Bílého, který stále míří pistolí na hlavu Oranžového a zdá se být čím dál víc zoufalý a ve velkých bolestech. Zazní výstřely, ale již není patrné, kdo vystřelil. S největší pravděpodobností Oranžového zastřelil, ještě předtím, než ho zastřelili policisté, ale přesto zůstává konec filmu do jisté míry otevřený.

3.1.2 Zobrazené násilí ve filmu „Gauneři“ a jeho interpretace

Již v prvním celovečerním filmu Quentina Tarantina, kterým je gangsterka Gauneři, je patrný poměrně specifický vyprávěcí postup a způsoby pojetí násilných scén. Užité násilí nemá primárně za úkol šokovat či znechutit diváka. Je důležité pro děj filmu a v mnoha případech je užito jako prostředek narušení klidných scén, kdy je často pojmáno jako forma expresivního umění a se skoro až znepokojivým nadhledem, přičemž je od diváka neméně znepokojivý nadhled přímo vyžadován. Film Gauneři byl promítán při výzkumu psycholožky Rachel Shawnové, která zkoumala vliv zobrazované

agrese na prožívání diváka. „Zjistila, že zkoumané osoby byly po expozici násilných scén z filmu *Gauneři překvapeny vlastním požitkem: kromě odporu, jež z nich scény plně naturalisticky zachyceného násilí vyvolaly, je zároveň obrazy násilí fascinovaly.*“²⁷ Zobrazené násilí tedy dokáže esteticky přitahovat a budit podobný požitek jako pohled na zajímavé umělecké dílo. Pro Tarantinovy „Gaunery“ toto platí dvojnásob, jelikož forma zobrazovaného násilí není zdaleka tolik závažná, jako právě její prožívání divákem, které je umocněno vyhrocenými bezvýhodnými situacemi.

Již v úvodu filmu, před titulkovou sekvencí jsou všichni ze skupiny gangsterů zobrazováni jako sebevědomí muži, kteří při plánované krádeži nemohou selhat. To je podpořeno samotnou úvodní titulkovou sekvencí, kdy jsou snímáni při chůzi ve zpomaleném záběru. Při tom hraje píseň „*Little Green Bag*“ od George Bakera (Obr. 23). Ihned po úvodní titulkové sekvenci přichází zásadní zlom, při němž je patrné, že plánovaná loupež selhala. Můžeme vidět postřeleného a zakrvaveného Pana Oranžového na zadním sedadle auta, které řídí Pan Bílý (Obr. 24). Oranžový je v hrozných bolestech a skoro se nemůže ubránit slzám. Tento záběr diváka zavádí prakticky doprostřed samotného příběhu. Během jediného šokujícího záběru je původní představa neomylného gangu narušena a zničena.



Obr. 23



Obr. 24

Celá scéna v automobilu je pro diváka velmi znepokojující. Ovšem není to primárně kvůli krvi, která je ve velkém množství rozprostřena již prakticky po celém vozidle, ale spíše kvůli křiku a sténání Pana Oranžového, který se tím divákovi poměrně zásadně odcizí a znelíbí. To může být považováno za jistý náznak jeho pravé identity (jak vyjde po čase najevo, je Oranžový policista v přestrojení), jelikož v tomto filmu jsou kriminálníci ti „dobří“ a policisté naopak ti „špatní“. Divákovi není ukázán samotný akt násilí, který vedl k této vyhraněné situaci.

27 ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1999. ISBN 80-902614-1-8. s. 72

Když gangsteři přijdou na to, že s nimi byl po celou dobu někdo, kdo byl infiltrovaným policistou, snaží se zjistit, kdo to byl. Když je Pan Oranžový nařčen, že on je policista, Pan Bílý ho s vervou obhajuje. Argumentuje tím, že viděl, jak byl postřelen. Divák si tedy důvodně myslí, že byl postřelen při přestřelce s policisty. Samotný čin, tedy jak k onomu postřelení došlo, můžeme vidět až na samotném konci filmu, kdy je Pan Oranžový víceméně nešťastnou náhodou postřelen do břicha ženou, které chtěli s Panem Bílým vzít auto, jelikož se potřebovali co nejrychleji dostat pokud možno co nejdál od místa činu. Bezprostředně poté, co je Oranžový postřelen, ženu instinktivně zastřelí.

Již zmíněný fakt, že jsou policisté v tomto filmu postavami a intuitivně, podle toho, o kom tento film vypráví, i diváky považovány za „ty špatné“, nás dovádí k další, ikonické a zároveň velmi diskutované scéně, kdy Pan Světlý mučí policistu. Scéna byla diskutována a kritizována diváky, protože násilí v ní užitě, je samoúčelné (tedy neestetizované) a zbytečně kruté. *„Někteří diváci argumentovali z velké části právě touto scénou, že násilí v gaunerech je naprosto neomluvitelné a že film je tudíž z mravního hlediska neobhajitelný jako umělecké dílo.“*²⁸ Fakt, že Pan Světlý jenom tak, a s potěšením, uřízne policistovi Marvinovi ucho, se na první pohled může zdát jako samoúčelně užitě násilí nezávislé na filmovém vyprávění. Třeba z důvodu, že Pan Světlý sám říká:

„Mě je ve skutečnosti docela zkurveně jedno, co víš, nebo nevíš. Ale mučit Tě budu stejně. Bezdůvodně. Ne, abych získal informace. Je to zábava, pro mě, mučit poldu. Můžeš říkat, co chceš, mě to nezajímá.“

Jedná se ale o velmi sofistikovaný pohled do psychologie dané postavy Pana Světlého. Ten sice mučí nevinného policistu, ale z jeho hlediska mučí svého úhlavního nepřítele. Jeho nepřáteli jsou ale i všichni ostatní policisté, protože zastřelili jeho kumpány a jeho životní styl a pracovní náplň se neslučují se zákonem a existencí policistů. „Scéna s uchem“ je tedy ospravedlnitelná jako součást filmu a zároveň opodstatňuje veškeré násilí páchané na policistech v tomto filmu. Násilí a nevraživost k policistům také jistým způsobem opodstatňuje úryvek rozhovoru Pana Bílého a Pana Růžového ve skladu, kde se sešli po nepovedené loupeži:

28 ULATOWSKI, J., z díla GREENE, Richard a Kasey Silem MOHAMMAD. *Quentin Tarantino & filozofie: Jak se filozofuje kleštěmi a letlampou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2009. ISBN 978-80-7388.226-6., s. 165

Pan Růžový: „*Trefil jsem pár poldů. Ty jsi někoho zabil?*“

Pan Bílý: „*Pár poldů.*“

Pan Růžový: „*Žádný jiný lidi?*“ (v originálním znění: „*No real people?*“)

Pan Bílý: „*Jenom poldy.*“

Podle tohoto rozhovoru „gauneři“ nenahlízejí na policisty jako na lidi. Krutost k nim je tedy jistým, přímo nevyřčeným, způsobem možná. Pokud se totiž nepočítají k lidem, je pro gaunery legitimní je zabíjet. Z tohoto hlediska je zajímavá poslední scéna filmu, kdy je Pan Bílý konfrontován s faktem, že jeho chráněncem, Pan Oranžový, byl po celou dobu onou „krysou“ v gangu a touto pravdou velice trpí, protože kvůli ní zastřelil své „kolegy“. Při příchodu zásahové jednotky do skladu, kdy jsou naživu už pouze Pan Bílý, Pan Oranžový a Pan Růžový, který je jako jediný nezraněn a utíká s uloupenými diamanty, míří Pan Bílý Oranžovému pistolí na hlavu a velice si rozmýšlí, jestli ho má zastřelit, navzdory tomu, že již ví, že je policista. Jak bylo demonstrováno úryvkem rozhovoru, policisté jsou pro něho a jeho kumpány „méně než lidé“ a mohou být bez problému zabiti. Scéna je zcela naplněna citovým prožíváním dané situace Panem Bílým a zmateností jeho myšlenek, přičemž zůstává otevřený konec a je zmaten i divák, jelikož není jasné, od koho byl, a hlavně, komu patřil.

Vraťme se ale zpět ke „scéně s uchem“. Ta je, i přes svoji nespornou krutost, podána snad tím nejironičtějším způsobem. Než dojde k samotnému činu, Pan Světlý pouští v rádiu velice chytlavou píseň „*Stuck in the Middle with You*“ od skupiny Stealers Wheel, na kterou začíná před policistou přivázaným k židli tančit s břitvou a vtipkovat o tom, co mu provede. Poté mu chytí hlavu a začne řezat jeho ucho (Obr. 25). Kamera se ale nevěnuje samotnému činu, ale odvrátí se a snímá nájezdovou rampu ve skladu, kde mučení probíhá (Obr. 26), takže velmi důležitou roli hraje diváková představivost. Tohoto odvrácení si nepozorný divák explicitně vůbec nemusí všimnout, přestože se vše děje v jediném záběru a jelikož stále slyší policistův křik přes pásku, kterou má zalepená ústa a pobídky Pana Světlého: „*No tak drž, drž, ty hajzle!*“. Následně se do záběru vrací Pan Světlý s již uříznutým uchem (Obr. 27).



Obr. 25



Obr. 26



Obr. 27

Tato scéna je svojí strukturou srovnatelná s řeckou tragédií, kde se některé prvky děje přesouvají mimo jeviště (řec. *skéné*). Například, že bitva neprobíhala přímo na scéně, přičemž diváci pouze slyšeli zvuky bitvy, které se ozývaly ze zákulisí, a o činu informoval hlas chóru. Násilné činy nikdy nebyly zobrazovány explicitně na jevišti. Stejně tomu bylo, při jakýchkoli jiných násilných činech, kterých bylo v antickém divadle pozhnaně. Diváci mohli vidět pouze následky násilí, které bylo nutné pro děj, například v podobě figuríny mrtvoly, která byla po činu přinesena na jeviště. Při scéně z „Gauerů“ se děje něco podobného. Divák ví, že scéna zobrazuje násilný čin, ale čin samotný se odehrává mimo záběr (Obr. 26) a následně je konfrontován s výsledkem činu, kterým je v tomto případě ucho oddělené od jeho vlastníka (Obr. 27).

V tomto případě je právě onen výsledek prvkem estetizace násilí v této scéně. Pro její potřeby je upravena forma vyprávění, aby byl divák šokován primárně svojí představivostí, přičemž i když není samotný čin ukázán v detailním záběru, divák může pociťovat na svém vlastním těle nepříjemný náznak fyzické bolesti. Až poté má být divák zneklidněn zmiňovaným výsledkem násilného činu, který je kvůli způsobu jeho zachycení, doplnění o ironický hudební motiv a cynické poznámky ještě více znepokojivý. Po tomto činu divák začíná nenávidět Pana Světlého, i když mohl před tímto činem vypadat sympaticky.

Po mučení je Pan Světlý ale zastřelen při polévání policisty benzínem, aby jej mohl podpálit. Jedná se sice o smrt člověka, ale ta na diváka funguje paradoxně uklidňujícím dojmem. Zastřelen je Panem Oranžovým, který po celou dobu ležel na

nájezdové rampě a právě se probral z bezvědomí. Je to proto, že v tu chvíli Pan Oranžový oznámí Marvinovi, že on je ten policista, který se infiltroval do gangu zločinců a Marvin mu odpoví, že ví, že je policista, protože ho zná. Samotné zastřelení Pana Světlého je ospravedlněno právě jeho znepokojivým činem, který jeho zabití předcházelo.

Forma zobrazení násilí, konkrétně v této scéně, je tedy podána poměrně citlivým způsobem a není, v tomto případě, nijak přelomová, když je možné ji takto srovnat s formou zobrazení násilí z klasického období klasického divadla. To, co bylo v době filmu nové, je přístup k prováděnému násilí. Například fakt, že k tak krutému činu slouží jako hudební podklad vesele provedená píseň z rádia, pouze přispívá k rytmizaci samotné scény a také k nadhledu, se kterým je násilí v této závažné scéně, v celém tomto filmu, ale i v dalším Tarantinově díle pojímáno.

3.2 Pulp Fiction (*Pulp Fiction*), 1994

Rok vzniku: 1994

Délka: 154 min (SE:168 min)

Režie: *Quentin Tarantino*

Scénář: *Quentin Tarantino, Roger Avary*

Kamera: *Andrzej Sekula*

Střih: *Sally Menke*

Poměr stran: 2,35 : 1

Hrají: *John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Tim Roth (Punpkin/Ringo), Uma Thurman (Mia Wallace), Bruce Willis (Butch Coolidge), Harvey Keitel (The Wolf), Amanda Plummer (Honey Bunny/Yolanda), Rosana Arquette (Jody), Eric Stolz (Lance), Ving Rhames (Marsellus Wallace) Christopher Walken (Kapitán Koons), Peter Greene (Zed), Quentin Tarantino (Jimmie Dimmick), Frenk Whaley (Brett), Maria de Medeiros (Fabienne)*

3.2.1 Děj filmu

Pulp Fiction je druhým celovečerním filmem Quentina Tarantina odehrávajícím se v gangsterském prostředí a jedním z filmů, které si bezpochyby zaslouží označení „kultovní“. Právě tímto filmem Tarantino ukázal své filmařské, hlavně scenáristické nadání a definoval hlavní charakteristické rysy své budoucí tvorby. Film je vyprávěn poměrně netradičním způsobem, vzhledem k žánru, ke kterým je běžně řazen (komedie, krimi, thriller). Události, o kterých film vypráví, jsou totiž časově přeházené, děj tedy není chronologicky uspořádan, což může být považováno za prvek filmového vyprávění, který filmu dodává určitý druh dynamiky a umožňuje nepředvídatelné odhalení smyslu některých situací. Děj filmu sestává z několika příběhů, které nejsou řazeny lineárně a prolínají se v průběhu celé stopáže filmu pomocí spojujících postav, kterými jsou Vincent Vega a Marsellus Wallace. Oba jsou součástí všech příběhů tvořících děj filmu. Mimo tyto postavy jsou v příbězích obsaženy některé shodné motivy, které spojují příběhy svým opakováním se v nich.

Film začíná scénou v klasickém losangeleském bistru, kde hovoří řadový gangster a zloděj Punpkin se svou partnerkou Honey Bunny (Yolanda) o tom, že by se chtěl zaměřit na vykrádání bank, spíše než na vykrádání menších podniků, jako například obchodů s lihovinami a vysvětluje, proč je vyloupení banky jednodušší. Náhle ale přijde s tím, vyloupit restauraci, ve které se právě nacházejí. Hned na to, co se oba

odhodlají a začnou křičet: „Přepadení!“, začíná úvodní titulková sekvence podkreslená hudebním motivem *Misirlou* v produkci Dicka Dalea.

Po úvodních titulcích začíná povídka „Situace kolem Bonnie“, ve které se vyprávění zaměřuje na dvě z hlavních postav, gangstery a zabijáky Vincenta Vegu a Julese Winnfielda, kteří právě jedou autem na místo, kam je poslal jejich nájemce Marsellus Wallace pro kufřík s blíže neurčeným obsahem. Celá scéna v autě je doprovázena s dějem přímo nesouvisejícím, ale velice zábavným dialogem o Vincentově výletě do Evropy. Oba přijedou k domu, kam je Marsellus poslal, a vytahují zbraně z kufru auta. Poté pokračují do bytu, kde má být jejich zboží a přitom vedou rozhovor zdánlivě nesouvisející s dějem filmu. Ve zmíněném bytě se nacházejí čtyři muži, kteří se snažili jejich šéfa podvést. Začíná vyjednávání s jedním z mužů v bytě, Brettem, během kterého Jules mužům v bytě sní jídlo, vypije pití a nakonec dva muže s Vincentem zabije. Další muž ale vyběhne z toalety, kde slyšel celé vyjednávání i střelbu a začne také střílet na Julese a Vincenta, které ani jednou nezasáhne, čemuž se oni sami diví. Toho také zastřelí. Nechají žít pouze jednoho ze čtveřice – Marvinina, jenž byl jejich informátorem ve skupině, která se pokusila oklamat Marsella. Spolu s Marvinem seberou kufřík s nějakým svítícím předmětem (jenž není ve filmu přímo ukázán či zmíněn, takže se divák nikdy nedozví, o co doopravdy jde) a jedou ho odevzdat Marsellovi, přičemž probírají, co se právě stalo a Jules považuje fakt, že nebyli ani jednou při střelbě zasaženi za Boží znamení, že má skončit se svou profesí. Při tomto rozhovoru ale Vincent omylem zastřelí Marvinina ranou do hlavy, což je donutí změnit směr cesty a postarat se o Marvinino tělo na zadním sedadle auta.

Nouzově dojedou domů k Julesově příteli Jimmiemu, aby umyli auto a zbavili se mrtvol, což ale musí stihnout, než se Jimmieho manželka Bonnie vrátí z práce domů. Jules zavolá Marsellovi, aby mu s nenadálým problémem pomohl. Ten ho odkáže na „uklížeče“ pana Wolfa, který by jim měl umět pomoci. Wolf s ledovým klidem situaci vyřeší, Jimmie jim půjčí čisté oblečení a Jules, Vincent a Wolf odvezou auto i s mrtvolou na vrakoviště a poté jedou za Marsellem taxíkem. Marsellus chvíli před jejich příjezdem právě ve svém baru jedná s boxerem Butchem Coolidgem o úplatku, aby se nechal porazit v posledním zápase své kariéry. Tak začíná další příběh (který je z chronologického hlediska poslední) s názvem „Zlaté hodinky“. Butch ale svůj zápas vyhraje, přičemž nešťastně zabije svého soupeře a zmizí s Marsellovými penězi. Na ten samý večer, kdy měl Butch prohrát zápas, dostal Vincent úkol postarat se o Marsellovu

manželku Miu (o tomto úkolu vedl Vincent rozhovor s Julesem, když přicházeli k bytu, odkud měli vyzvednout zásilku pro Marselluse). Začíná chronologicky druhý příběh, „Vincent Vega a žena Marselluse Wallace“, který není rozdělen na části jako ostatní příběhy.

Vincent si u svého přítele na tento večer koupil silný heroin u svého dealera Lance, který hned „vyzkoušel“ a jede vyzvednout Miu, aby ji vzal na večeři. Mia ho uvítá, připraví se a vyráží do restaurace zařízené v retro stylu, „Mazaný králíček“ (*Jack Rabbit Slim's*). Tam se zúčastní taneční soutěže, kterou vyhraje. Z restaurace jedou k Mie domů, kde si Vincent odskočí na toaletu a Mia mezitím v jeho kabátě, který jí půjčil, najde zmiňovaný silný heroin a vezme si ho. Není ale zvyklá na tak silné drogy a upadne do bezvědomí. Když se Vincent vrátí z toalety, najde Miu, pohotově zavolá svému dealerovi Lancovi a jeho ženě Jody, který by jí měl pomoci a doveze ji k nim domů. Lance a Vincent ji společně pomohou a přivedou ji k vědomí. Potom ji Vincent konečně ve zdraví dopraví domů, a tím se mu podaří splnit úkol zadaný Marsellem.

Ve stejný večer měl Butch svůj zápas, který měl prohrát a zmizel s Marsellovým úplatkem. Velmi brzy ráno dorazil domů, kde na něho čekala jeho žena Fabienne. Řekl jí, co se stalo a sbalili si nejdůležitější věci, aby mohli utéci z města. Na útěku se dočasně ubytovali v motelu. Butchova žena ale zapoměla sbalit jeho hodinky po otci, které mu v dětství předal otcův blízký přítel a spolubojovník z Vietnamu, kapitán Koons. Přitom mu sdělil těžkou cestu hodinek od otce, přes něho, až k Butchovi. Butch se rozčílil a vrátil se do starého bytu pro hodinky. V bytě již byl Vincent, kterého tam poslal Marsellus, aby dostal své peníze. Butch Vincenta ale zastihl při cestě z toalety a zastřelil ho. Na cestě zpět do motelu ale náhodně uvidí Marsella na přechodu pro chodce, ten si ho také všimne a Butch se ho rozhodne přejet autem. Marsellovi se prakticky nic nestane, ale Butch se nedaleko za přechodem srazí s jiným autem a má zakrvavený obličej. Když oba přijdou k sobě, Marsellus vytahuje pistoli a střílí po Butchovi. Tomu se podaří utéct a schovat se do blízké zastavárny, kam ho ale Marsellus viděl zabíhat. Začnou se rvát, ale uvidí je majitel obchodu a díky brokovnici se mu podaří je zajmout. Ten zavolá svému příteli Zedovi, přičemž se ukazuje, že jde o skupinu sadomasochistů. Zavřou Marsella s Butchem do sklepa, kde s nimi nemají nejlepší úmysly. Marsella znásilní a Butche chtějí mučit. Má na něho dávat pozor „přítel“ násilníků v okovaném koženém obleku s kuklou. Butchovi se ale podaří uniknout z pout a zneškodnit muže s kuklou, protože ten je přivázaný a kvůli kukle

nemůže zavolat pomoc. Butch utíká, ale nakonec se rozhodne pomoci Marsellovi. Vezme si v obchodě katanu a vrátí se do sklepa. Majitele obchodu zabije a Zeda postřelí Marsellus brokovnicí, pomocí které byli oba zajati, a chystá se ho mučit z pomsty. S Butchem se dohodne, že když zmizí z města, nechá ho žít oplátkou za pomoc před mučením. Butch si vezme Zedův chopper a jede do motelu pro Fabienne. Společně zmizí z města, jak se s Marsellem dohodli.

Konec filmu se vrací k Julesovi a Vincentovi (ten je díky deformaci času při vyprávění filmu ještě naživu), kteří po vyřešení problému s mrtvolou přišli do bistra, kde film začíná rozhovorem Punpkina a Yolandy a následnou loupeží. Ukazuje se, že ještě před začátkem loupeže Jules a Vincent seděli v bistru a stále probírali situaci z bytu, kde je málem zastřelili. Vincent si opět odskočil na toaletu a mezitím začala loupež. Lupiči si od všech, i od Julese, vezmou peněženky. Chtějí ale i Marsellův kufřík. Ten jim ukáže jeho obsah a při jejich údivu nad ním zabaví Punpkinovi pistoli. Yolanda se poleká, namíří na něho. V tom se z toalety vrátí Vincent, který namíří svoji pistoli na Yolandu. Jules má ale situaci pod kontrolou a vysvětluje Punpkinovi, že jim kufřík nedá a chce zpět svoji peněženku, ovšem peníze nechá lupičům. Cennosti ostatních lidí z bistra jim nechá a posílá je pryč. Následně odcházejí i on s Vincentem, čímž film končí. Začátek loupeže a její vyústění tedy rámuje celý děj filmu a zároveň určitým způsobem plní funkci prologu a epilogu Pulp Fiction.

3.2.2 Zobrazené násilí ve filmu „Pulp Fiction“ a jeho interpretace

Film „Pulp Fiction“ může být označen jako Tarantinův nejvýznamnější film. Jedná se teprve o jeho druhý celovečerní počín, který byl ale oceněn cenou americké Akademie filmového umění a věd v kategorii nejlepší původní scénář a „Zlatým glóblem“ rovněž za nejlepší scénář. Velkou zásluhu na těchto významných oceněních měla Tarantinova originalita a troufalost, která je srovnatelná s tou, se kterou Leone přišel s „dolarovou trilogií“ a „Tenkrát na západě“ a nesmazatelně se tak zapsal do dějin světové kinematografie.

V rané Tarantinově tvorbě nenajdeme samoučelné násilí. To, co ale může být považováno za samoučelné, je nevázanost, s jakou na diváka chrlí násilné scény

provázené vtipnými dialogy a hláškami, které dovádějí situaci během a po násilném činu zcela jistě do absurdní roviny a dávají mu skoro až groteskní charakter. Násilné činy zobrazené v tomto filmu jsou ovšem opodstatněny již samotným prostředím, do kterého jsou zasazeny (např. zločinecké skupiny, losangeleské podsvětí) a postavami, které se v něm pohybují. Hlavní postavy v Tarantinových filmech, a to platí jak pro „Pulp Fiction“, tak pro „Gaubery“, jsou do detailu propracovány a často již jejich primární charakteristika, tedy profese (např. nájemní zabijáci), může být považována za ospravedlňovatele jejich chování, ať už je destruktivní, či nikoli. Co ale „Pulp fiction“ odlišuje od „Gaubery“, je daleko odvážnější přístup k zobrazování násilí, který si ale stále drží jistou dávku neurčitosti a neukazuje násilí zcela otevřeným způsobem.

Násilí je v tomto filmu užíváno primárně k trestu a je zobrazováno, jak již bylo zmíněno, ne zcela přímým způsobem. Matoucí záležitostí ovšem může do jisté míry být nepřiměřenost trestu k prohřešku, který je trestán. Tento problém nás přivádí k první násilné scéně, tedy k Vincentově a Julesově vstupu do bytu, kde se nachází kufřík jejich šéfa Marsella Wallace. Tam vyjednávají s Brettem, spíše mu ale Jules dává již během zdánlivě nezávazné konverzace najevo, že situace, v níž se nacházejí, není pro obyvatele bytu v žádném případě příznivá. Konverzace a způsob chování jednotlivých aktérů, až na Vincenta, jsou tak ve zjevném rozporu. Později jim již Jules začíná poměrně důrazně vyhrožovat. Tato scéna je plná psychologického násilí a fyzické násilí je v ní reprezentováno několika výstřely z pistole. Když už Vincent a Jules získají kufřík, Brett začne vysvětlovat, že je jim všem líto, že se situace s oním kufříkem tak zkomplikovala. Julesovi je však již od začátku jasné, že šlo o úmyslný podvod. Zcela znenadání a jakoby mimochodem zastřelí muže ležícího na pohovce a začíná vyhrožovat Brettovi. Ten se vlivem šoku ze smrti kumpána neustále ptá: „Cože?“. Jules mu oznámí, že pokud ještě jednou řekne „cože“, střelí ho. Brett se znovu zeptá: „Cože?“ a Jules dostojí svého slova a postřelí ho do ramene. Postřelení tedy bylo nepřiměřeným trestem za jednoduchou otázku. Následuje trest, který koresponduje s povoláním Julesa a Vincenta, tedy povoláním nájemných vrahů. Za podvod, který byl chystán na jejich šéfa, Brett společně zastřelí, přičemž jsou v střídavých kontrabáběrech vidět pouze Jules a Vincent, jak střílí (Obr. 28, 29). Brett, kterému jejich výstřely patří, vůbec vidět není.

V tomto případě není estetizace patrná tak markantním způsobem, jedná se tedy o její nižší stupeň. Je to proto, že primární účel této scény není ukázat násilí, ale ukázat

divákovi, co může čekat od postav Julese a Vincenta. Divák je do scény zapojen takovým způsobem, že má možnost si sám vytvořit obrázek toho, co se děje mimo záběr. Je tak donucen použít svoji fantazii, aby měl přehled o tom, o čem pojednává scéna jako celek a nikoliv, aby rozuměl pouze jednotlivým záběrům. Divák se tedy nachází ve velmi podobné situaci prožívání, jako v případě „scény s uchem“ ve filmu „Gauneři“ (viz. kapitola 3.1.2, str. 44-46).



Obr. 28



Obr. 29

Poté vyběhne z koupelny muž, který slyšel výstřely a vyprázdní na Vincenta s Julesem celý zásobník, ale ani jednou je netrefí. Po této šťastné náhodě následuje Julesovo zamyšlení nad jeho životem a potřebnou změnou životního stylu. O tom ale později v této kapitole.

V tomto filmu prakticky každá násilná akce přímo předchází další, i když se to na první pohled nemusí zdát, jelikož je v tomto případě značně zdeformovaný filmový čas vlivem nelineárního způsobu vyprávění. „...násilná událost v jedné zápletce je katalyzátorem další zápletky a násilí, které se v ní odehraje (všimněte si, jak zavraždění Bretta vyvolá Marvinovu smrt a jak Butchova vražda soupeře v ringu vede k příhodě s křupanským majitelem zastavárny a jeho komplicem).“²⁹ Po smrti Bretta a jeho společníků tedy následuje smrt Marvina, který byl Vincentovým a Julesovým informátorem. Marvin je nešťastnou náhodou zastřelen Vincentem, který se na něho obrátil s nezajištěnou pistolí v autě při odjezdu z bytu. Samotný akt zastřelení opět není vidět, ale můžeme vidět jeho výsledek v podobě krve rozprsknuté na zadním skle auta.

29 NANAY, B., SCHNEE, I., z díla GREENE, Richard a Kasey Silem MOHAMMAD. *Quentin Tarantino & filozofie: Jak se filozofuje kleštěmi a letlampou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2009. ISBN 978-80-7388.226-6. s. 296



Obr. 30



Obr. 31

Marvinova smrt byla sice nešťastnou náhodou, což dokazuje Vincentův udivený výraz, který ji zároveň ospravedlňuje, protože dokazuje, že nešlo o úmyslně užitě násilí. Marvinova smrt však byla pro příběh a charakter filmu jednou ze zcela zásadních věcí. Zahajuje totiž další povídku, která spojuje prolog a epilog filmu. Navíc způsobuje situaci plnou absurdního humoru, když se Jules a Vincent snaží vyřešit problém s jeho mrtvolou. Tato situace se vyznačuje, jak je tomu již u Tarantina zvykem, notnou dávkou nadhledu a potvrzuje kvalitu scénáře, jelikož je divák užitými dialogy paradoxně donucen se smát, i přes strašlivé činy, které se tam odehrávají. Přestože se směje, aktéry dané scény by ale rozhodně být nechtěl, jelikož se vážná rovina scény uzavírá v symbolech a divák se jim snaží bránit. Z psychologického hlediska se zde nachází rozdíl mezi vědomím a nevědomím uměleckého díla, kdy se bolest přesouvá do nevědomí díla. Jedná se o tzv. „smích skrz slzy“, kdy je zřejmým způsobem kombinována komedie s tragédií, a který je typický pro vnímání díla například ruského dramatika a prozaika Antona Pavloviče Čechova.

Nešťastná náhoda hraje roli i v povídce „Zlaté hodinky“, a to roli zcela zásadní. Tato povídka popisuje situaci po tom, co profesionální boxer Butch Coolidge nešťastně zabije svého protivníka v ringu, přestože měl prohrát. Nechal se podplatit Marsellem Wallacem, a ten si rozhodně nenechá líbit, že ho připravil o jeho peníze. Samotné zabití protivníka v ringu není ve filmu vůbec vidět. Divák vidí Butchovu přípravu na zápas a o průběhu zápasu a zabití boxera se dozvídá pouze z komentáře, který dokresluje scénu vyprávějící Butchův útěk z boxerské arény. Butch ví, že musí vypadnout z města a řekne své ženě Fabienne, aby sbalila věci a jela do motelu. Náhodou ale nesbalila Butchovy zlaté hodinky, jedinou památku na jeho otce. Butch se ve vzteku vrátí do bytu pro hodinky, ale tam narazí na Vincenta, jehož tam poslal Marsellus najít Butche. Vincent právě vyšel z toalety a Butch na něho namířil jeho vlastní zbraň kterou krátce před Vincentovým příchodem našel na kuchyňské lince. Ti dva se již dříve spolu setkali a do oka si právě nepadli. V okamžiku, kdy Butch míří na Vincenta (Obr. 32), vyskočí

z toustovače hotové toasty (Obr. 33), Butch se lekne a zastřelí Vincenta (Obr. 34, 35). Přestože si při jejich prvním shledání nepadli do oka, je zřejmé, že Butch primárně neměl v úmyslu na Vincenta vystřelit, o čemž vypovídá jeho překvapený výraz po samotném činu (Obr. 36). Tento násilný čin je jedním z mála v tomto filmu, který je ukázán přímo. Ospravedlnění této vraždy je stejné, jako v případě zabití Marvina Vincentem, tedy neúmyslný násilný čin. Zajímavé je, že stejně jako Vincent zabil Marvina, tedy náhodou, byl zabit i on sám.

Poměrně důležitou součástí této scény je právě rychlý střih na toustovač, který v divákovi vyvolává stejné leknutí, jaké vyvolal samotný toustovač v Butchovi. Při takto krátkém střihu nemusí dojít k jeho plnému uvědomění. Daný střih se tedy stává implicitním (nevědomým) symbolem, což znamená, že nebyl plně uvědoměn, ale byl tam. Byl zaznamenán nevědomím, jelikož při neúplném soustředění na scénu nemusela být poskytnuta dostatečně dlouhá doba na přechod implicitního symbolu v explicitní. Přestože nemusel být střih na toustovač uvědoměn, brzy se dostaví jeho výsledky v podobě střelby na Vincenta a jeho následné smrti. Divákovi, stejně jako Butchovi, stále nemusí být jasné, co se vlastně stalo a proč byl vlastně Vincent zastřelen. Hlavně z důvodu, že se nabízí možnost, že ho Butch zastřelil jednoduše proto, že se vloupal do jeho bytu.



Obr. 32



Obr. 33



Obr. 34



Obr. 35



Obr. 36

Po tomto činu se Butch vrací do motelu, kde na něho čeká Fabienne, ale cestou náhodně potká Marsella na přechodu pro chodce a rozhodne se ho přejít, načež tak učiní. Oba s menšími zraněními přežijí a dostanou se do potyčky, při které se náhodně dostanou do zastavárny, kde jsou zajati jejím majitelem. Ten si zavolá na pomoc parťáka Zeda a chystají se Butche s Marsellem mučit. To je ostatně popsáno v kapitole věnující se ději filmu. Násilí páchané postavami Zeda a majitele zastavárny je dáno samotnou podstatou jejich postav. Později se totiž ukáže, že jde o násilnické sexuální delikventy. Ti jsou ale za své násilné chování potrestáni Butchem, který se po vymanění z pout chystal utéci, ale svědomí mu to nedovolilo a vrátil se s pečlivě vybranou zbraní zachránit Marselluse, kterému to určitým způsobem dlužil kvůli tomu, že ho připravil o peníze. Samotný výběr zbraně v zastavárně je pojímán, i přes kruté násilí, které se během něho odehrává, jako komická či groteskní situace, kdy Butchův pohled, když již drží zbraň, upoutá další, daleko hrozivější a ničivější nástroj trestu (Obr. 37, 38, 39, 40). Jedná se o stejnou situaci, z hlediska divákovy prožívání scény, jako při řešení problému s Marvinovým tělem, tedy, že se divák baví nad kombinací komedie s tragédií, kdy komedie je obsažena ve vědomí uměleckého díla a tragédie se přesouvá do nevědomí díla. Akty násilí jsou v této scéně vidět přímo. Jak zabití majitele zastavárny pomocí katany, tak zabití Zeda pomocí brokovnice. Marsellus Butche na oplátku za jeho záchranu od mučení a téměř jisté smrti ušetří a považuje situaci mezi nimi za vyřešenou.



Obr. 37



Obr. 38



Obr. 39



Obr. 40

Celá povídka „Zlaté hodinky“ je rámována násilnými činy, tedy zabitím protivníka v ringu a trestem násilníků ze zastavárny. Ve filmu, jak již bylo zmíněno, každý násilný čin připravuje půdu pro další. „*Toto téma se rovněž odráží v cyklické struktuře filmového vyprávění: začíná a končí toutéž loupeží a zbytek filmu jí v jistém smyslu poskytuje pozadí a kontrast, aby diváci mohli porozumět důležitosti vyvrcholení scény v restauraci.*“³⁰ Scéna v restauraci, která je popisována taktéž v kapitole věnující se ději filmu, je oddělena od ostatního děje filmu, jelikož se jedná o jedinou povídku, která nekončí násilným činem. Nyní se vracíme k Julesově zamyšlení o změně životního stylu, tedy k jeho nápravě. Ten změnou svého náhledu a svým polepšením přerušuje kruh násilí, na základě interpretace příhody z bytu, kde se nacházel Marsellusův kufřík, kdy s Vincentem jen čirou náhodou vyvázli živí. Můžeme tedy konstatovat, že film ve výsledku vyznívá jako dílo o nápravě a odpuštění, přičemž násilí, ke kterému zde dochází, je, stejně jako v „Gauberech“, z většiny dílem divákovy vlastní představivosti, která je podnícena stříhovou a zvukovou stránkou filmu.

30 NANAY, B., SCHNEE, I., z díla GREENE, Richard a Kasey Silem MOHAMMAD. *Quentin Tarantino & filozofie: Jak se filozofuje kleštěmi a letlampou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2009. ISBN 978-80-7388.226-6. s. 296

3.3 Hanebný pancharti (*Inglourious Basterds*), 2009

Rok vzniku: 2009

Délka: 153 min

Režie: *Quentin Tarantino*

Scénář: *Quentin Tarantino*

Kamera: *Robert Richardson*

Střih: *Sally Menke*

Poměr stran: 2,35 : 1

Hrají: *Brad Pitt (1st Lt. Aldo Raine), Mélanie Laurent (Shosanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux), Christoph Waltz (Col. Hans Landa), Eli Roth (Sgt. Donny Donowitz), Diane Kruger (Bridget von Hammersmark), Michael Fassbender (Lt. Archie Hicox), Daniel Brühl (Frederick Zoller), Til Schweiger (Sgr. Hugo Stiglitz), Gedeon Burkhard (Cpl. Wilhelm Wicki), Jacky Ido (Marcel), B. J. Novak (Pfc. Smithson Utivich), Omar Doom (Pfc. Omar Ulmer), August Diehl (Major Hellstrom), Denis Ménochet (Perrier LaPadite), Sylvester Groth (Joseph Goebbels), Martin Wuttke (Adolf Hitler), Julie Dreyfuss (Francesca Mondino), Mike Meyers (Gen. Ed Fenech), Richard Semmel (Sgt. Rachtmann), Sönke Möhring (Pvc. Butz), Samm Levine (Pfc. Hirschberg), Paul Rust (Pfc. Andy Kagan), Michael Bacall (Pfc. Michael Zimmermann), Carlos Fidel (Pfc. Simon Sakowitz)*

3.3.1 Děj filmu

V pořadí sedmý film Quentina Tarantina se odehrává v období 2. světové války, z valné části v okupované Francii. Film je podobně jako většina Tarantinových předchozích filmů rozdělena na kapitoly, které nejsou propleteny tak složitým způsobem, jako například je tomu u *Pulp Fiction*. Poměrně jednoduše na sebe navazují a každá pojímá tu předchozí jako svoji součást. Přesto film splňuje řadu charakteristických znaků Tarantinových filmů a jeho vyprávěcí styl je stále velmi silně přítomen. První kapitola s názvem „Tenkrát v nacisty okupované Francii“ slouží jako prolog k filmu a představuje dvě z hlavních postav – plukovníka SS Hanse Landu a mladou židovku Shosannu Dreyfus (později Emmanuelle Mimieux).

První kapitola začíná příjezdem plukovníka Landy na mléčnou farmu Perriera LaPadite. Landa zde hledá dlouho se skrývající židovskou rodinu a je patrné, že již od začátku ví, že se schovávají právě na této farmě. Plukovník velmi slušně pochválí rodinu majitele farmy a mléko jejich krav. Později ale vyvine silný nátlak na LaPadite a ten nerad přiznává, že se u něho ona židovská rodina skrývá pod podlahou místnosti, kde se právě oba nacházejí. Landa zavolá do světnice své vojáky, kteří přes podlahu rodinu postřílí. Jediný, komu se podařilo se zachránit je právě Shosanna, které se

vyhnuly všechny kulky vpálené do podlahy, a poté utkla Landovi z dostřelu. Hned poté následuje další kapitola s názvem „Hanebný pancharti“.

Děj této kapitoly se točí kolem válečné operace, pro kterou dal dohromady nadporučík Aldo Raine tým osmi židovských amerických vojáků. Tato skupina má za úkol nedlouho před vyloděním v Normandii podniknout výsadek nad Francií a tam pozabíjet co možná nejkrutějším způsobem co nejvíce nacistů, v rámci záškodnické činnosti. Na důkaz odvedené práce má každý z nich za úkol přinést Rainovi sto nacistických skalpů. Přiberou k sobě ještě známého německého zabijáka nacistických důstojníků, Hugo Stiglitze, když ho zachrání z vězení. Zvěsti o nich se šíří mezi německými vojáky a nedlouho po začátku jejich akce se o nich, díky jejich neobvyklým metodám zacházení se zajatci, dozví samotný vůdce Adolf Hitler. Raine se svou skupinou totiž každého z vojáků, kteří s nimi spolupracují označují hákovým křížem na čelo a nechají je jít. Každý tak pozná, na které straně za války stáli. Ty, kteří s nimi nespolupracují, čeká jistá rychlá smrt a následné skalpování.

Další kapitola nese název „Německý večer v Paříži“ a pojednává o Shosanně, čtyři roky po tom, co byla její rodina vyvražděna. Nyní se jmenuje Emmanuelle Mimieux a provozuje menší kino. Do ní se zadívá německý voják a zároveň herec ve filmu Josepha Goebbelse „Pýcha národa“, Frederick Zoller. Ten navrhně, aby se v jejím kině uskutečnila premiéra zmiňovaného filmu, a jí, po rozhovoru se Zollerem a Goebbelsem nezbyvá, než nabídku přijmout. Jako velitel bezpečnosti se na místě objeví plukovník Hans Landa, který dal postřílet její rodinu, ale neví, že Emmanuelle je Shosanna. Ta je nucena s ním vést, pro ni, velice nepříjemný rozhovor, po jehož skončení a po Landově odchodu, se neubrání slzám. Po Goebbelsově a Landově prohlídce kina začíná Emmanuelle se svým promítačem Marcelem plánovat vypálení kina plného nacistických důstojníků při premiéře „Pýchy národa“.

Součástí další kapitoly „Operace Kino“ jsou i „pancharti“, kteří se spojí se svým kontaktem, kterým je německá herečka Bridget von Hammersmark a od ní se dozví důležité informace o plánované premiéře filmu „Pýcha národa“. V baru, kde i s Bridget v přestrojení probírají zásadní informace, jsou ale vyrušeni majorem Hellstromem, který pozná, že nejde o nacistické vojáky, načež dojde k velké přestřelce, při které jsou všichni zúčastnění „pancharti“ zabiti a Bridget je postřelena do nohy. Zbylí „pancharti“, kteří se neúčastnili porady a čekali před barem Bridget zachrání a chtějí, aby se zapojila do jejich plánované operace, kdy se chtějí dostat na premiéru „Pýchy národa“ a spáchat

atentát na všechny nacistické důstojníky, včetně samotného vůdce. Ta zpočátku nesouhlasí, ale pod nátlakem je ochotna se operace zúčastnit. V baru po přestřelce zatím Landa vyšetřuje, co se stalo, přičemž zjistí, že byla přítomna i Bridget von Hammersmark a začíná mít neblahé tušení, že se něco chystá.

Následuje poslední kapitola „Pomsta obrovské tváře“. V této kapitole, na premiéře „Pýchy národa“, se setkávají hlavní hrdinové všech předchozích kapitol. Emmanuelliny a Marcelovy přípravy na vypálení kina do základů vrcholí a „pancharti“ jsou v přestrojení za italské filmaře spolu s Bridget a dynamitem připoutaným na tělech na premiéře filmu. Tam je uvidí Landa, který si je již zcela jist, co se chystá, zabije Bridget a Raina s dalším „panchartem“ Utivichem nechá zatknout. Dohodne se ale s nimi a americkou stranou, že když ukončí válku, nechá se jimi naoko zatknout a zůstane bez trestu. Emmanuelle již ztrácí trpělivost s Zollerovým neustálým pronásledováním, vážně ho postřelí, ale jemu se jí podaří zastřelit, načež na následky zranění umírá také. Mezitím se při premiéře na plátně objeví Emmanuellina tvář a oznámí, že všichni v kině zemřou, o čemž „pancharti“ neměli ani tušení. Vypukne panika, ale „pancharti“ nezpanikaří a dělají svoji práci – zabíjejí nacisty. Podaří se jim zabít samotného Hitlera a poté již dochází k odpálení náloží na jejich tělech. Všichni v kině umírají.

Raine spolu s Utivichem a Landou se dostali do americké zóny a tam zatýkají Landu, přičemž se jim nelíbí, že když svlékne uniformu, nikdo nepozná, co byl za války zač a také mu věnují znamení hákového kříže na čelo.

3.3.2 Zobrazené násilí ve filmu „Hanebný pancharti“ a jeho interpretace

Film „Hanebný pancharti“ z roku 2009 je dílem poměrně odlišným od předchozích dvou analyzovaných filmů, co se týče zobrazování násilí. Ten je již značně stylizován a samotné akty násilí jsou ukazovány přímo, většinou bez stříhových kliček, které by dovolovaly divákovi zapojit vlastní fantazii. Bezesporu lze ale hovořit o esteticky hodnotném filmovém díle zobrazujícím lidské, váhavé, ale zároveň nebojácné a kruté pozadí 2. světové války. Události ze světových dějin, jež se shoduje s definicí 20. století podle Arendtové, jako „století násilí“, a která již sama o sobě zdůvodňuje a

ospravedlňuje násilí zobrazené v tomto snímku. Již předem je jasné, které postavy stojí na straně zla, a které na straně dobra, již kvůli notoricky známým faktům o dané události. Hlavní aktéři jsou, podobně jako ve všech předchozích Tarantinových filmech, bohatě rozvinutými postavami s jasnou minulostí, ale jen těžko předvídatelnou budoucností. Těmito postavami jsou opravdoví hrdinové 2. světové války, tedy lidé, muži i ženy, kteří byli okolnostmi donuceni bojovat a mstít se za své blízké, lidé, jimž válka změnila pohled na svět, a jež udávali směr, kterým se válka ubírala. Film poměrně vzácným způsobem zobrazuje zrudnost nacistické ideologie pomocí zobrazení osudů těchto „obyčejných“ lidí. Nutno podotknout, že se jedná o postavy zcela smyšlené, tedy až na výjimky, které jsou součástí příběhu, jenž se ne zcela podobá skutečným událostem. Tarantino poměrně významným způsobem změnil dějiny k potřebám filmu. To se ovšem ve filmovém světě nestalo poprvé ani naposled, přičemž díky více či méně změněným skutečnostem nebo překroucené realitě vznikla díla, která se řadí k těm největším.

Hlavním motivem tohoto snímku k zobrazování násilí, je, jako ve většině z předchozích filmů Quentina Tarantina, motiv pomsty. V tomto případě židovské pomsty (Shosanna Dreyfus/Emmanuelle Mimieux a všichni ze skupiny „panchartů“ jsou židé) za kruté zacházení během 2. světové války ze strany nacistů. Jak již bylo řečeno, v tomto filmu je jasné, kdo je zlý a kdo dobrý. S těmi zlými je zde zacházeno tak, jak Tarantinův pokroucený pohled na přiměřenost trestu k danému prohřešku napověděl již ve své rané tvorbě, tedy „Gauberech“ a „Pulp Fiction“. Z toho vyplývá, že Tarantino nacisty v tomto snímku ani trochu nešetří. Ti, kteří nezemřou, dostanou poznávací znamení v podobě vyřiznutého hákového kříže na čele (Obr. 41), aby každý věděl, i dlouhou dobu po válce, že patřili na stranu těch, kteří jsou všeobecně chápáni jako ti špatní. Toto značkování je zmíněno již na začátku filmu, ale jako takové nebylo zobrazeno.

Stalo se tak ale v samotném epilogu filmu, kdy je takto označen ten, který si to zasloužil snad nejvíce ze všech postav nacistů, kteří nebyli zabití, tedy plukovník Hans Landa. Jeho označení je zachyceno extrémně naturalistickým, ale zároveň realistickým způsobem (Obr. 42), který je doplněn Landovým bolestným řevem. Z důvodu užití detailního záběru na značku vyřezávanou do čela, může divák sám na svém těle pociťovat bolest, jelikož při neexistenci možnosti spojit vykonávání násilí s jiným subjektem, jak by tomu mohlo být, kdyby byl pro zobrazení tohoto činu použit celkový

záběr těla nebo i hlavy oběti. Vše je v očích Tarantina a v tomto případě nesporně i v očích diváka ospravedlněno jako zasloužený akt pomsty, založený na znalostech reálné události 2. světové války, tedy spravedlivý.



Obr. 41



Obr. 42

Prakticky jedinou násilnou scénou v tomto filmu, kde není násilí zobrazeno explicitně, ani ve velké míře estetizace, je hned první scéna sloužící jako prolog. Způsob uchopení této scény je jasným odkazem na způsob vyprávění, který užívali tvůrci *spaghetti westernů*, v tomto případě hlavně Sergio Leone. Jedním z faktorů, které přibližují tuto scénu právě zmíněnému westernovému sub-žánru, je užití detailních záběrů (rozbor násilné scény z filmu „Tenkrát na Západě“ v 1. kapitole) hlavních aktérů této scény, jimiž jsou plukovník Hans Landa a Perrier LaPaditte, pro vygradování napětí, které je, dalo by se říci, v této scéně až extrémní. V neposlední řadě výrazně připomíná atmosféru těchto westernů hudební motiv Ennia Morriconeho, který složil hudbu právě k Leoneho *spaghetti westernům*, barevné provedení kapitoly, a dále je to její samotný název, tedy „Tenkrát v nacisty okupované Francii“ („*Once Upon the Time in Nazi Occupied France*“). Tento název je odkazem na Leoneho film „Tenkrát na Západě“ (angl. „*Once Upon the Time in the West*“). Zmiňovaný fakt, že v této scéně není ukázáno explicitně, jako ve zbytku filmu, má možné odůvodnění, že není pácháno na těch špatných v tomto filmu, tedy na nacistech, ale je pácháno na těch, kteří si to nezasluhují, tedy na židech, konkrétně na Dreyfusových, rodině Shosanny. Jedná se o nižší stupeň estetizace násilného činu, kdy divák není šokován ani znechucen, ale v tomto případě cítí pouze emoci smutku, případně hněvu nad vykonaným činem.

Samotná scéna vyznívá velmi vážně, možná jde o emocionálně nejsilnější scénu celého filmu. Není pojímána s nadsázkou, jak tomu bylo v případě užití podobně závažného násilí jako v „Gauberech“ a v „Pulp Fiction“, jelikož nejde o zcela smyšlenou událost a i při Tarantinově nevázanosti nelze brát podobné téma na lehkou váhu. Násilný čin v této scéně je takový, že je nacisty vyvražděna židovská rodina, kterou ukrývá Perrier LaPaditte přímo pod podlahou místnosti, kde je vyslýchán

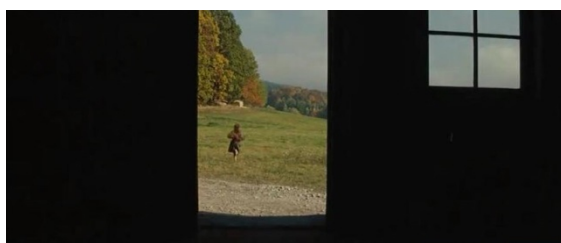
plukovníkem Landou. Akt násilí není zachycen přímo, vidíme pouze průstřely podlahy, odlétávající třísky (Obr. 43, 44) a následně v slzách utíkající Shosannu. Její útěk je zobrazen způsobem, který také dává najevo inspiraci dílem Sergia Leoneho, v jehož tvorbě je patrná obliba užívání „přírodních rámu“, například oken a dveří, k orámování záběru (Obr. 45).



Obr. 43



Obr. 44



Obr. 45

Tuto scénu s relativně umírněným zobrazením násilí, kde je divákovi umožněno zapojit svoji představivost a dokončit tak pouze načrtnutý obrázek násilí podle svého, střídá začátek další povídky, která nese název „Hanebný pancharti“. V té je všechno násilí zobrazeno explicitně a bez jakýchkoliv zábran či „úhybných manévrů“. Je totiž páčáno výhradně na těch, kteří si to v tomto filmu zaslouží. Tím je užití a zobrazení násilí zároveň opodstatněno.

Při scéně, kdy se „pancharti“ snaží z nacistů dostat informace, kde se nachází jejich jednotky, se kterými by mohli mít případné problémy, je voják, který nechce spolupracovat ubit k smrti baseballovou pálkou. Další, který již spolupracuje a vyradí jim pozice jednotek nezemře, ale dostane na čelo již zmiňované označení. Scéna je pojata velice moderním způsobem, nelze si ovšem nevšimnout i klasických westernových prvků, jako v případě prologu filmu. Opět je užíváno postupné zvětšování detailních záběrů, jako „souboje nervů“ [viz. rozbor násilné scény z filmu „Tenkrát na Západě“ (1968), (kapitola 1.4, str. 20)], pro vystupňování napětí, přičemž není kladen důraz na výtvarnou ilustraci mizanscény. Opět scéně slouží jako hudební motiv skladba Ennia Morriconeho. Při tom je ale užito úhlů záběru, které ukazují vzájemnou polohu a

momentální nadřazenost jednotlivých postav, které již nejsou typické pro klasické westerny, ale spíše pro moderní kinematografii (Obr. 46, 47). Po patřičném vygradování atmosféry této scény již následuje explicitně zobrazené násilí v podobě umlácení baseballovou pálkou (Obr. 48), které je silně estetizováno a stylizováno. Z tohoto popisu vyplývá, že se jedná o jakousi syntézu klasického a moderního pojetí násilné scény [viz. rozborů násilných scén z filmů „Tenkrát na Západě“ (1968) a Identita (2003), (kapitola 1.4, str. 20)]. Prvkem estetizace je extrémním způsobem zobrazené násilí v podobě rozbití hlavy německého vojáka pálkou amerického „pancharta“.



Obr. 46



Obr. 47



Obr. 48

Další násilnou scénou, pomineme-li scény obsahující psychologické násilí, je pasáž v hostinci, kdy jsou odhaleni britští špioni, poručík Archie Hicox a seržant Hugo Stieglitz, s jejich kontaktem, německou herečkou Bridget von Hammersmark. Tato scéna se již nachází ve druhé polovině filmu. Jedná se o přestřelku, která ale funguje na základě stejného vzorce, jako předchozí rozebíraná scéna. Otevřeně zobrazenému násilí předchází velmi vyhrocený dialog mezi zmiňovanými hosty hostince a majorem Hellstromem. Tato scéna je důležitá pro následující děj filmu, jelikož díky této přestřelce plukovník Landa, který ji na místo přijede vyšetřovat, zjistí, že Bridget von Hammersmark spolupracuje s Brity, protože v hostinci našel její botu. Následky tohoto

nálezu se odehrají již v další povídce jménem „Operace Kino“, kterou celý snímek vrcholí. V kině se Bridget spolu s Rainem a jeho „pancharty“ setká s Landou.

Zde je obsažen komický a zlehčující prvek. Raine a „pancharti“ jsou v přestrojení za italské filmaře, ale nikdo z nich nemluví italsky. Landa si s nimi ale chce popovídat. Přitom se projeví výrazný americký akcent Raina, který se považoval za nejlepšího italského mluvčího ze zúčastněných „panchartů“. To ovšem přispěje k Landovým pochybám o jejich úmyslu. Po chvíli následuje velice zneklidňující scéna, kdy je Bridget von Hammersmark po delším rozhovoru a následném vyzkoušení boty nalezené v hostinci, surově uškrcena Landou. Divák ví, že Landa již nemá pochyb o její spolupráci s Brity, ale způsob, jakým se na Bridget brutálně vrhne, je více než nepředvídatelný a na divákovo očekávání působí jako velice šokující „studená sprcha“.

Během promítání filmu „Pýcha národa“ se přímo v promítací místnosti odehraje další násilná scéna. Tentokrát jde o zúctování mezi Emmanuelle/Shosannou a hlavní hvězdou „Pýchy národa“ Frederickem Zollerem. Ten již Emmanuelle leze na nervy, tak mu dá naději, že by mezi nimi mohlo něco být, ale následně ho bez většího váhání postřelí (Obr. 49). Myslí si, že je mrtev a zželel se jí ho. V jejích očích nebyl špatným člověkem, přestože byl nacistickým vojákem a hvězdou propagandistického válečného filmu. Její lítost je divákovi více než zjevná, navíc ji podtrhuje hudební motiv, jímž je v této scéně skladba Ennia Morriconeho „*Un Amico*“ (čes. „Přítel“). Přistoupí k němu a již ví, že udělala chybu. Frederick ale ještě není mrtvý a Emmanuelle zastřelí (Obr. 50), přičemž nakonec sám umírá (Obr. 52). Smrt Emmanuelle je značně stylizována, jelikož je moment, kdy je zasažena zpomalen a její následný pád k zemi také (Obr. 51). Stále hraje skladba „*Un Amico*“ od Morriconeho. Tato scéna je dech beroucím a nesporně estetickým zážitkem, přestože znázorňuje umírání.



Obr. 49



Obr. 50



Obr. 51



Obr. 52

Smrt Zollera je ospravedlněna podle stejného vzorce, který byl použit pro ospravedlnění násilí páchaného na policistech ve filmu „Gauneři“. Jde o trest směřovaný obecně na všechny nacisty, protože mohou za smrt Emmanuelliny rodiny, a ten kdo k nim patří, je špatný stejně jako oni. Vražda Emmanuelle je ospravedlněna, přestože byla v tomto filmu na správné straně, protože zkrátka postřelila Fredericka, a ten jí za to také potrestal. Emmanuelle byla navíc smířena s tím, že v kině položí život za správnou věc, a to jí bylo dopřáno. Násilí je v této scéně estetizováno, přičemž divák vnímá smrt Emanuelle jako smutnou událost. Tento úhel pohledu ještě samotné technické provedení scény (již zmiňované zpomalené záběry spolu se silně stylizovaným provedením jejího zásahu). Tato scéna slouží jako vyvrcholení celého příběhu Shosanny Dreyfus alias Emmanuelle Mimieux.

Vyvrcholením celého filmu je hromadná vražda nacistických elit, Adolfa Hitlera, Josepha Goebbelse, Hermanna Göringa a spousty dalších. Jde rozhodně o nejdivočejší a nejničivější výbuch násilí v celém filmu, na kterém se podíleli „pancharti“ a Emmanuell se svým promítačem Marcelem. Jedná se o jejich opravdovou pomstu všem nacistům a hlavním říšským elitám. Užití násilí v tomto filmu je tedy opět opodstatněno historickými událostmi. Promítací sál kina je uzavřen, aby se odtamtud nikdo nedostal a následně je vypálen pomocí podpálení hromady hořlavých celuloidových filmů. To byl plán Emmanuelle.

Nezávisle na jejím plánu byli v sále dva ze zbylých „panchartů“, kteří měli na tělech nálože dynamitu a byli vybaveni samopaly. To oni se v tomto filmu zasloužili za smrt Hitlera, při které divák rozhodně cítí výraznější uspokojení (Hitler je rozstřílen na kusy samopalem), než při té, která se shoduje se skutečnými historickými událostmi. Jak již bylo řečeno, tato hromadná vražda slouží jako vrchol celého filmu a zároveň jako prvek poskytující zadostiučinění divákovi. V provedení této scény je možné najít analogii s praktikami užívanými v koncentračních táborech. Zde jsou nacističtí hodnostáři uzavřeni v místnosti, jsou bezbranní a jsou všichni usmrcováni ohněm

zařízeným Emmanuelle a deštěm kulek, který mají na svědomí „pancharti“. Jde tedy o určitý, Tarantinem poskytnutý, prvek, pomocí kterého se lze jistým způsobem vyrovnat s historií, a který přináší řadu morálních rozhřešení.

3.4 Nespoutaný Django (*Django Unchained*), 2012

Rok vzniku: 2012

Délka: 165 min

Režie: *Quentin Tarantino*

Scénář: *Quentin Tarantino*

Kamera: *Robert Richardson*

Střih: *Fred Raskin*

Poměr stran: 2,35 : 1

Hrají: *Jamie Foxx (Django), Christoph Waltz (Dr. King Schultz), Leonardo DiCaprio (Calvin Candie), Kerry Washington (Broomhilda von Schaft), Samuel L. Jackson (Stephen), Walton Goggins (Billy Crash), Dennis Christopher (Leonide Moguy), James Remar (Ellis Brittle/Shaffer/Butch Pooch), Laura Cayouette (Lara Lee Candie-Fitzwilly), Don Johnson (Mr. Bennett/Big Daddy), Bruce Dern (Old Man Carrucan) Franco Nero (Amerigo Vesepi), M. C. Gainey (Big John Brittle/Shaffer), Cooper Huckabee (Little Raj Brittle/Shaffer), Quentin Tarantino (LeQuint Dickey Mining Co. zaměstnanec), Don Stroud (Sheriff Bill Sharp/Willard Peck), Tom Wopat (U. S. Marshall Gill Tatum)*

3.4.1 Děj filmu

V kontextu Tarantinovy tvorby velmi očekávaný film. Hlavně z toho důvodu, že se jedná o western, který, jak je již dobrým zvykem, Tarantino sám napsal i zrežiroval. Čím však tento film vystupuje z řady, je fakt, že není rozdělen na kapitoly, tak jako naprostá většina předchozích Tarantinových filmů, i když by nejspíše bylo možné ho rozdělit do tří příběhů, které na sebe navazují a jsou spojeny postavami černošského otroka Djanga a německého lovce odměn Dr. Kinga Schultze. Ten Djangovi nabídne svobodu odměnou za dopadení nebezpečných zločinců. Děj je až na několik málo *flashbacků* (retrospektiv) vyprávěn lineárně a chronologicky. Děj filmu je zasazen do doby nedlouho (přibližně dva roky) před začátkem americké občanské války a je situován na jih Spojených států.

Film začíná scénou, kdy několik otroků, včetně Djanga, pod dohledem dvou obchodníků s otroky putuje do nejbližšího města, kde mají být prodáni otrokářům. Jakoby náhodou je potká Dr. King Schultz, zubař, který se ale živí „lovem lidí“. Ten potřebuje Djanga, protože jedině on může vědět, jak vypadají zločinci, bratři Brittlovi, kteří jsou jeho nejnovějším cílem. Obchodníci s ním ale nechtějí příliš spolupracovat a jeden mu dokonce vyhrožuje smrtí. Dr. Schultz ho zabije a druhému zastřelí koně, který mu v pádu přilehne nohu, takže se nemůže pohnout z místa. Dr. Schultz sejme Djangovi

okovy a poctivě a slušně za něho zaplatí. Ostatním otrokům dá klíče od pout a poskytne jim rady, jak se dostat do lepší části země.

První spoluprací Dr. Schultze a Djanga je dopadení zločince, který byl pod falešným jménem zvolen šerifem v texaském městě Daughtrey. Toho ještě jako šerifa zastřelí a poté otřeseným občanům vysvětlí, o koho se jednalo a oznámí, že jim místní úřad dluží \$ 200 jako odměnu za dopadení. Poté se Dr. Schultz od Djanga dozví část jeho minulosti. Je totiž ženatý, jeho žena mluví německy a jmenuje se Broomhilda von Shaft. Majitel plantáže Carrucan, pro kterého dříve oba společně pracovali, je rozdělil. Následně se Django s Dr. Schultzem vydávají do Tennessee, kde by se měli na farmě nacházet bratři Brittllové, na které je vypsána odměna. Django dostane za úkol hrát roli komorníka, pro kterou si má vybrat kostým. Jako otrok je velice překvapen, že si může vybrat vlastní šaty. Farma, kde mají být zaměstnáni Brittllové, patří Spenceru Gordonu Bennettovi, přezdívanému *Big Daddy*. Ten začne vyjednávat s Dr. Schultzem a Django se může jít podívat po farmě, přičemž se od otrokyně Bettiny dozví, že na farmě pracují bratři Brittllové, ale pod jménem Shafferovi. Když jednoho z nich uvidí, vybaví se mu, jak tito bratři bičovali jeho a Broomhildu. Django neodolá a dva z nich zabije. Třetího zastřelí Dr. Schultz, během jeho útěku na koni přes plantáž. To se dozví Bennett, Schultz mu ukáže zatykač a on je vykáže z farmy. Tím je Djangova práce pro Dr. Schultze hotova.

Bennett je ale zapřisáhlý rasista a společně se skupinou dalších (počátky *Ku-klux-klanu*) najde místo, kde chtějí trávit noc. Dr. Schultz s tím ale trochu počítal, nastražil do vozu dynamit a s Djangem se v dostatečné vzdálenosti ukryli. V této scéně si Tarantino silně utahuje z Ku-klux-klanu. Když Bennett se svou skupinou podnikají nájezd na vůz Dr. Schultze, doktor střelí do nálože dynamitu, ta vybuchne a Bennett se svojí skupinou se dávají na útěk. Při útěku je ale Bennett Djangem zastřelen.

Jednou při večeři vypráví Dr. Schultz Djangovi klasickou německou legendu o princezně Broomhildě a o jejím statečném zachránci Siegfriedovi, jejichž příběh se velmi podobá tomu Djangovu. Dr. Schultz mu nabídne, protože za něho cítí zodpovědnost a jako Němec prý má povinnost pomoci „Siegfriedovi“, že s ním Django může přes zimu dělat lovce odměn a on mu potom pomůže najít a zachránit Broomhildu, na což Django přistoupí.

Po zimě zjistí, kde se Broomhilda nachází. Pracuje pro Calvina Candieho v jeho Candielandu a zachránit ji rozhodně nebude lehký úkol. Zvolí proto opět strategii rolí,

v tomto případě hraje Dr. Schultz zájemce o otroka na zápasy a Django hraje černošského odborníka na zápasy otroků. Sejdou se Calvinem Candiem a vzbudí jeho zvědavost. Calvin je vezme do svého sídla, Candielandu. Cestou jsou konfrontováni s nepříjemnou situací, kdy jeden ze zápasníků utekl a následně byl za trest roztrhán psy. Django ale z role nevypadl.

Hned po příjezdu do Candielandu je Django slovně napaden dalším černochem, Stephenem, kvůli tomu, že jede na koni. Přitom se dozví, že se tam Broomhilda opravdu nachází a protože mluví německy, je poslána za Dr. Schultzem. Ten jí ukáže Djanga, přičemž ona omdlí. Musí se ale rychle dát dohromady, protože má obsluhovat u večere. Stephen si ale všimne jejich podezřelého chování a začne mít pochybnosti o cíli jejich návštěvy. Chtějí totiž ustoupit od koupě otroka na zápasy a koupit pouze Broomhildu. Stephen své podezření sdělí Calvinovi, ten mu dá za pravdu a začne vyhrožovat Broomhildě smrtí, pokud mu za ni Dr. Schultz nezaplatí stejně jako za zápasníka. Ten po uzavření transakce neodolá tak hrozného člověka, jako je Calvin Candie zastřelit. Potom se strhne přestřelka, při které je zastřelen Dr. Schultz. Django našťěstí vyvázne bez zranění, ale je donucen se vzdát a nechat se zajmout. Stephen mu zařídí odvod do dolů LeQuinta Dickeyho, což je ta nejtvrďší práce, jakou může otrok zažít. Během odvodu Django udělá, co se naučil od Dr. Schultze, tedy hraje roli neprávem zadrženého lovce odměn a nabízí mužům, kteří ho odvádějí snadný a rychlý výdělek, pokud se s ním vrátí do Candielandu a pomohou mu zabít zločince, na které si Django dříve nechal v kapse zatykač. Ti souhlasí, ale jakmile Djanga zbaví pout, zabije je a vrátí se pomstít do Candielandu sám. Na cestě zabije lidi, kteří nechali roztrhat zápasníka psy. V Candielandu zabije všechny, až na otroky, dům vyhodí do povětří a zachrání Broomhildu. Nezapomněl vzít Calvinem Candiem a Dr. Schultzem podepsaný certifikát o to, že je Broomhilda svobodnou.

3.4.2 Zobrazené násilí ve filmu „Nespoutaný Django“ a jeho interpretace

Ve svém, zatím nejnovějším, žánrovém snímku Tarantino zachycuje další kontroverzní událost z dějin, tentokrát z dějin ryze amerických. Jedná se o období působení otrokářů ve spojených státech, tedy jedno z výrazných období, kdy docházelo

k rasové diskriminaci Afroameričanů. Je tedy opět již rozhodnuto, jako v případě „Hanebných panchartů“, kdo stojí na straně dobra a kdo na straně zla. Zřejmý je i hlavní faktor ospravedlňující užití, v tomto případě, extrémního násilí, tedy pomsta. Jak již bylo řečeno, téma pomsty hraje v Tarantinových filmech rozhodující roli. Toto téma v jeho tvorbě zároveň implikuje užití násilí, které je samotným motivem pomsty zdůvodněno, a tedy i estetizováno. Zároveň může být považováno za ozvláštňující prvek, jelikož podle Tarantina má násilí v jeho filmech primárně za úkol bavit.

Téma otroctví je zpodobňováno bez jakýchkoliv omezení – ve scénáři se vůbec nešetří s užíváním hanlivého, rasově zabarveného a hlavně zapovězeného výrazu pro označení Američana afrického původu, tedy „*negr*“, což rozhodně přidává na autenticitě snímku. Ani při zobrazování násilí se Tarantino nedrží zpátky. To je v tomto snímku obecně chápáno jako očišťující prvek, pokud jde o silně stylizované násilí páchané na utlačovateli. V opačném případě, tedy pokud je pácháno na utlačovaných, není zdaleka tolik stylizované a je považováno za špatné a opravdové, ale zároveň nutné. Je totiž nedílnou součástí vzorců chování, které definují zaměstnání či přesvědčení těch, kteří se ho dopouštějí.

Kýžený western Quentina Tarantina otevřeně přiznává inspiraci konkrétními snímky z minulosti. Největším vzorem při tvorbě tohoto snímku byl rozhodně spaghetti western Sergia Corbucciho „Dajngo“ (*Django*, 1966) s Francem Nerem v hlavní roli. Kromě samotného názvu a jména hlavního hrdiny se s Corbucciho dílem shoduje i v dalších ohledech. Původní Django je rovněž konfrontován s velkým množstvím protivníků, ale díky velké dávce nadsázky při zobrazování násilí, s jakým své protivníky likviduje, připomíná spíše tvorbu westernového režiséra Sama Peckinpaha, než klasické zástupce *spaghetti westernu*, mezi které se řadí. Tarantinův „Django“ rovněž obsahuje hudební motivy Ennia Morriconeho, které jsou, jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, typickým prvkem *spaghetti westernů*. Dále se Tarantino nechává inspirovat takzvanými „*blaxploitation*“ filmy, tedy o filmový žánr oblíbený ve spojených státech zejména v 70. letech 20. století. Jedná se o filmy vyprávějící o černošských hrdinech a oslavující je. Původně byly určeny afroamerickému publiku, ale jejich popularita se rozšířila do ostatních etnických a společenských sfér.

Inspirace a jistá podobnost Peckinpahovými pověstnými „potoky krve“ je v případě Tarantina „Nespoutaného Djanga“ patrná již v první násilné scéně, kdy Dr. Schultz vyjednává s otrokáři, kteří koupili Djanga na aukci. Jeden z otrokářů má ve

vážném úmyslu Dr. Schultze zastřelit. Ten dlouho neváhá a rozhodne se ho pro jistotu zastřelit dříve, než by byl on sám zabit (Obr. 53) a provede to tak, že jsou silně překvapeni všichni aktéři scény, ale i divák. Navíc zabije koně, na kterém sedí druhý z otrokářů (Obr. 54), jemuž kůň při pádu na zem přilehne a rozdrtí nohu. Zabití zvířete ve filmu je pro mnohé z diváků nesčetněkrát horším činem, než zabití filmové postavy. Násilí je zobrazeno přímo a velmi stylizovaně, přičemž si ale stále zachovává jistou dávku autenticity. Dr. Schultz jednal v sebeobraně proti těm špatným, kteří si to v tomto filmu zaslouží, takže jsou jeho násilné činy v této scéně ospravedlněny. Zároveň se díky nim mohl spojit s Dajngem. Toto spojení je zásadní pro následující vývoj filmového děje. Jako odlehčující prvek slouží v této scéně následný rozhovor Dr. Schultze s otrokářem a s otroky, kdy se chová, jakoby se vůbec nic zvláštního nestalo. Zároveň vyloží černým otrokům jejich možnosti, mezi kterými je i ta, zachránit otrokáře s nohou uvězněnou pod mrtvolou koně. Divákovi je však jasné, jak otroci s otrokářem naloží (Obr. 55). Ti jsou v tomto případě v právu, jelikož se mstí utlačovatelům.

Úkol této scény je jasný: „nastartovat“ diváka a připravit ho na scény podobného překvapujícího charakteru, kterých je v tomto filmu početně a jednání konkrétní postavy, Dr. Schultze. O to větší překvapení pak divák pocítí, když jedno z těchto výrazných překvapení provede Django.



Obr. 53



Obr. 54



Obr. 55

Smrt záporných postav je často doprovázena bolestí a nářkem. Nejinak je tomu u další scény, ve které se ukazuje pravá živnost Dr. Schultze – lovec odměn. Jedná se o scénu ve městě, kde Dr. Schultz zastřelí šerifa a následně tuto vraždu opodstatní výkonem svého povolání. Všechno následující stylizované násilí, které je spojeno s jeho a nyní i Djangovou, profesí, je tedy opodstatněno nutností v rámci výkonu živnosti, ale také tím, že ti, na kterých je páčáno, si to za své činy zkrátka zaslouží. Byla na ně totiž vypsána odměna za dopadení – „živý či mrtvý“.

Před další násilnou scénou se divák dozvídá minulost Djanga a jeho ženy Broomhildy. Toto ohlédnutí je plné násilí páchaného utlačovateli. Proto není stylizováno a je zobrazováno se zřejmým odstupem, kdy je divákovi umožněno zapojit představivost a prožívat tuto emocionálně vypjatou scénu spolu s postavami. Jedná se o extrémně silnou scénu, kdy je Broomhilda za trest zbičována muži, které Dr. Schultz a Django hledají na Bennettových plantážích. Jsou to bratři Brittlovi, na které byla vypsána odměna. Dr. Schultz si na pomoc s jejich nalezením najal Djanga, jenž je ale za jejich dopadením hnán touhou po pomstě za to, co provedli jeho ženě.

Prakticky ihned po retrospektivě následuje trest za činy, které v ní byly zobrazeny. Django najde zmiňované bratry a dva z nich zabije. Scéna obsahující jejich zabití zobrazuje užití násilí přímo, jak je tomu v tomto filmu zvykem při zobrazování násilí páchaného utlačovateli. Ve způsobech zachycení smrti jednotlivých bratrů je ale patrný kontrast, spočívající mezi, řekněme, komorním zabitím Johnna Brittla jedinou kulkou do srdce (Obr. 56) a divokým zbičováním Rogera Brittla s následným zásahem do hlavy před přihlížejícími otroky z Bennettovy plantáže. Jedná se o podobnou koncepci násilné scény jako ve filmu „Hanebný pancharti“ [(viz. scéna vyslýchání německých vojáků (kapitola 3.3.2, str. 61, 62)], kdy je první část dané scény pojata stylem typickým pro klasické westerny a ve druhé části je již moderním způsobem zobrazeno brutální násilí, tedy „souboj nervů“, následný výstřel a divoké násilí. V tomto případě je vše ale provedeno jedním člověkem, hlavním hrdinou Djangem.

Poslední z Brittlových bratrů, Elis, je zabit Dr. Schultzem jedinou ranou do hrudi z velké vzdálenosti během útěku na koni přes plantáž (Obr. 59). Zejména zabití posledního z bratrů, kdy jeho krev zmáčí bílou bavlnu na plantáži (Obr. 58), je pojato velmi estetickým způsobem a jeho spravedlivý trest smrti ve zpomaleném záběru je nesporným důkazem estetizace násilí, ke které v tomto snímku dochází. Podobný případ

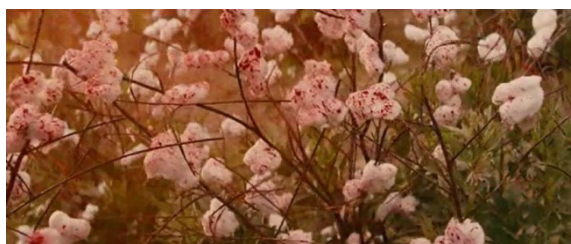
lze najít v „Hanebných panchartech“ při smrti Emmanuelle. Důvody takto zobrazeného násilí jsou ale v obou případech rozdílné.



Obr. 56



Obr. 57



Obr. 58

Bennettovou reakcí na vraždu zaměstnanců černochem, byl nájezd s jeho skupinou zastávající rasovou segregaci. Její název ve filmu nebyl vysloven, ale je jasné, že se jedná o *Ku-klux-klan* ve svých počátcích. Jedná se o komickou scénu, kdy se skupina přijíždí pomstít Djangovi a Dr. Schultzovi. Jejich bílé kukly s dírami na oči ale hrubě nevyhovují jejich momentálním potřebám, tedy nájezdu na hlavní hrdiny filmu. Skupina je zesměšněna, přičemž grotesknost situace má stejné očistné účinky, jako násilí páchané na utlačovateli. Jedná se o prostředek k pochopení nepochopitelné historické skutečnosti.

Jak bylo popsáno již v obsahu filmu, při nájezdu je Dr. Schultz s Djangem oklamou a spousta z nájezdníků i jejich koní je zraněna. Samotný Bennett se dává na útěk, ale je přesně zasažen kulkou vypálenou Djangem z velké vzdálenosti. Bennettova smrt je zachycena podobně estetickým způsobem, jako smrt posledního z bratrů Brittlových a zároveň jde o způsob zobrazení násilí, který byl popisován u filmů „Gauneři“ a „Pulp Fiction“. Divák nevidí samotný zásah, protože se záběr soustředí na nohy běžícího koně. Je ovšem slyšet zásah, přičemž je kůň zbrocen krví, ale běží dál. Následně je vidět Bennetovo, na zem padající tělo (Obr. 59). Divák tedy nevidí akt násilí, ale až jeho výsledek. Celý čin je tedy zobrazen nepřímou, skoro až poeticky stylizovaným způsobem. Zobrazení násilného činu je v zásadě stejné, jako v případě předchozí rozebírané scény. Není pochyb, že Bennettova smrt je ospravedlněna, ať už

charakterem jeho postavy, či historickými skutečnostmi týkajícími se rasově zaměřené organizace, *Ku-klux-klanu*, i přes její smyšlené zobrazení.



Obr. 59

Další důležitá násilná scéna se odehrává během cesty hlavních hrdinů spolu s Calvinem Candiem na jeho plantáž s názvem Candieland. Jedná se o poštvení psů a následné roztrhání na kusy černého zápasníka d'Artagnana, který uprchl z plantáže. Vzhledem k tomu, že oběť násilného činu je zde otrok, je násilí zobrazeno realisticky a zachyceno je spíše pomocí detailních záběrů, takže zůstává zachováno pravidlo pro zobrazování násilí páchaného na utlačovaných, kterého se Tarantino formálně drží. Samotná smrt d'Artagnana zde není ukázána, jelikož je snímán „souboj nervů“ mezi Candiem a Djangem pomocí detailních kontra-záběrů. Samotný akt násilí je zobrazen během uzavírání obchodu mezi Calvinem Candiem a Dr. Schultzem, který předchází masivní přestřelce, jež slouží jako vyvrcholení Djangovy a Dr. Schultzovy společné cesty. Ta je rozpoutána zastřelením Candieho Dr. Schultzem, které proběhne stejným způsobem, jako zabití prvního z bratrů Brittlových Djangem, tedy nenadále užití násilí, které je ale pojaté komorním stylem. Posléze je zabit i Dr. Schultz, což vyvolává jednoznačný smutek, jelikož postava Dr. Schultze byla výjimečně sympatická.

Následuje již zmiňovaná divoká přestřelka mezi Djangem a zaměstnanci Calvina Candieho, která je svojí formou velmi podobná stylu zobrazení násilí užívaném Samem Peckinpahem, tedy silně estetizované „potoky krve“ (Obr. 60, 61). Ty jsou ještě navíc zvýrazněny zpomalením některých záběrů. Všichni, kteří během ní umírají bolestivou smrtí, si to v očích Tarantina i diváka zaslouží. Jde tedy o implicitně ospravedlněné násilí. Celá scéna je pojata velmi esteticky a útočí na diváka na všech rovinách vnímání. Násilí je stylizované, podle již zavedeného vzorce zobrazování násilí v tomto filmu.



Obr. 60



Obr. 61

Po této přestřelce je Django donucen se vzdát a je zajat. Je poslán jako otrok do těžební společnosti, která je pro otroky údajně tím nejhorším místem. Během přesunu Django přechytračí muže, kteří mají na starosti jeho transport, všechny zabije (prvek výrazného překvapení, který se Django „naučil“ od Dr. Schultze zmiňovaný na začátku této kapitoly) a vydává se do Candielandu pomstít smrt Dr. Schultze a vyzvednout Broomhilda. Po cestě se ale zastaví zběžně pomstít smrt d'Artagnana tak, že zabije lidi, kteří na něho poštváli psy.

Konečné zúčtování v Candielandu probíhá za užití násilí ze strany Djanga proti zaměstnancům plantáže a jednomu otroku, Stephenovi. Násilí páchané na něm je ale paradoxně stylizované, stejně jako kdyby bylo pácháno na utlačovateli. To je opodstatněno faktem, že právě Stephen působil ve filmu jako zřejmě největší manipulátor a utlačovatel, přestože byl Candieho otrokem. Django měl se Stephenem společné to, že se oba vymykali z rámce dobových rasových předpokladů, které byly na černošské otroky uplatňovány. Rozdíl však tkví v tom, že Stephenův způsob vymykání se těmto standardům, byl zavrženíhodný, zatímco Djangův nikoli, ba spíše naopak.

Tarantino se tímto filmem vyjadřuje k otázkám rasismu a nesmyslnosti tohoto postoje. Jistě, postavy se zde dělí na černé a bílé, některé ale nepatří výhradně na jednu stranu tohoto spektra, viz. hlavní postavy. Hlavním faktorem ovlivňujícím divákův náhled na postavy, je míra nesmyslnosti a zavrženíhodnosti, nebo naopak ušlechtilosti činů, které dané postavy provádějí. Motivace snímku je shodná s motivací „Hanebných panchartů“. Jde o kritické vymezení se dějinným událostem a zároveň způsob, jak se s nimi vyrovnat. Při takovémto vyrovnávání se s historií Tarantinovi nestačí pouze docílení spravedlnosti. Ti špatní podle něho musí být zkrátka obecně, či podle něho odpovídajícím způsobem potrestáni. „Nespoutaný Django“ je bezpochyby nejnásilnějším z analyzovaných filmů, a to vzhledem k množství násilných činů, tak vzhledem k míře jejich stylizace.

Závěr

Cílem této práce bylo analyzovat pojetí násilí v díle Quentina Tarantina. V první kapitole došlo k vymezení určité perspektivy pojmu násilí a náhledu na něj v kontextu různých období lidské civilizace a různých vědních odvětví, které se jím zabývají. V případě této práce se jedná o biologii, filosofii a psychoanalýzu. Nejdůležitějším vymezením bylo to, které se vztahuje na zobrazování násilí a jeho působení na diváka skrze umění, potažmo film, tedy Freudovy teorie náhradního uspokojení libidinálních potřeb a Lyotardova teorie návratu a prožívání filmové scény. Ty spojují obecný společenský a psychologický pojem násilí a jeho odraz v uměleckých dílech, který je zprostředkován divákovi. Filmové užití násilí prošlo značným vývojem, který započal již na přelomu 19. a 20. století [viz. rozborů násilných scén z filmů „Tenkrát na Západě“ (1968) a *Identita* (2003), (kapitola 1.4, str. 20-28)]. Filmové formě zobrazení násilí předcházela ale nepoměrně delší dějinný vývoj zobrazování násilí v umění, například, jak je popsáno v případě antického divadla. V současné době je na jeho vrcholu vývoje zobrazování násilí v umění, umění filmové. V tomto případě stojí na vrcholu spolu s dalšími i Quentin Tarantino.

Prvky destruktivity obsažené v jeho díle mají vždy své opodstatnění, motiv a estetické kvality, jak bylo popsáno v rozbořech zobrazení násilí ve vybraných dílech. Lze tedy hovořit o násilí, které je estetizované, tedy zobrazované s určitým záměrem, a tím je vyvolat v divákovi požadované reakce na základě hry obrazů a symbolů. Při správně zvolené formě zobrazení, násilí doslova splývá s uměním, a tak v divákovi vyvolává estetický zážitek. V různých tvůrčích obdobích Tarantinovy kariéry můžeme pozorovat rozdílné formy zobrazování násilí, které mohou být považovány za jednotlivé fáze určitého vývoje. V rané fázi své tvorby, která se zapsala do historie filmu jako velmi násilná, Tarantino zobrazoval násilí způsobem, který podněcoval divákovu fantazii [viz. například „scéna s uchem“ z „Gauernerů“ (kapitola 3.1.2, str. 43-45), scéna zabití Bretta z „Pulp Fiction“ (kapitola 3.2.2, str. 51) a náhodná smrt Marvina také z „Pulp Fiction“ (kapitola 3.2.2, str. 52-53)]. Ve skutečnosti ale bylo násilí v jeho prvních filmech zřídka ukázáno přímo a co se týče počtu násilných činů, nešlo zdaleka o nejnásilnější filmy své doby. Ani míra estetizace násilí nebyla v jeho raných dílech tak vysoká [viz. scéna zabití Vincenta z „Pulp Fiction“ (kapitola 3.2.2, str. 53-54)].

V pozdní fázi své tvorby se Tarantino z hlediska zobrazení násilí již nedrží zpět a

podává otevřený obraz násilí [viz. všechny rozebírané scény z filmu „Hanebný pancharti“ (kapitola 3.3.2, str. 50), až na prolog; úvodní scéna a závěrečná přestřelka ve filmu „Nespoutaný Django“ (kapitola 3.4.2, str. 70-71, 74)]. V této fázi je již naopak zřídka divák donucen zapojit svoji představivost (viz. scéna sloužící jako prolog k filmu „Hanebný pancharti“ (kapitola 3.3.2, str. 61-62)]. Přestože jde o nesporně více násilné filmy, než v první fázi jeho tvorby, v kontextu dnešní kinematografie nejsou považovány za zdaleka tolik násilné, jako jeho první dva snímky v kontextu kinematografie své doby. V případě všech analyzovaných filmů se ale stále jedná o estetizované násilí. Stále totiž platí rozdíl mezi estetizovaným zobrazením násilí a nevybíravým užitím násilí ve filmu. Existuje spousta násilných filmů, které ale nespádají do kategorie estetizovaného násilí, protože v jejich případě nedochází ke stylizovanému zobrazení násilí ve významové rovině a rovině prožívání.

Při zobrazování estetizovaného násilí také často dochází k porušování standardních filmařských, střihových a vyprávěcích postupů, jejichž stručná historie byla v této práci rovněž popsána, aby bylo násilí v záběru a potažmo celém filmu působivě zachyceno a zvýrazněno. Přitom zůstává důležitou součástí filmového děje. Toto platí pro všechny Tarantinovy analyzované snímky, jak je dokázáno v kapitolách věnujících se zobrazení a interpretaci násilí v jeho filmech.

I přes značný vývoj formy zobrazování násilí v Tarantinově filmové tvorbě, můžeme pozorovat stále stejné vzorce a motivy, které implikují nutnost zobrazení násilí. Jedná se o motiv trestu a motiv pomsty. Tyto motivy ve většině případů ospravedlňují užití násilí v Tarantinových filmech, přičemž ospravedlnění je pro estetizované násilí jedním ze zásadních kritérií. Typickou záležitostí v rámci Tarantinovy tvorby je zlehčování závažnosti zobrazovaného násilí, pro jehož dosažení je užíváno trefných hlášek a z jazykového hlediska velmi propracovaných dialogů, které odvádějí pozornost od závažnosti násilných činů, které doprovázejí. U diváka je tak docíleno více než rozporuplné reakce, kdy je donucen se smát i přes strašlivé věci, které se dějí a zároveň uzavírají v rámci obrazových symbolů. To je vysvětleno v kapitole analyzující zobrazené násilí ve filmu „Pulp Fiction“ a jeho interpretaci, zejména při scéně, kdy je Vincentem nešťastnou náhodou zabit Marvin. Je patrné, že Tarantino se užitím násilí ve svých filmech snaží zabavit sebe i diváky a v určitém smyslu si pouze hraje se symboly. Stále však platí, i kdyby šlo pouze o instinktivní záležitost, že násilí v jeho filmech, je

zobrazováno velice osobitým, promyšleným a působivým způsobem, který je v kontextu dnešní kinematografie poměrně vzácným.

Prameny

Gauneři [Reservoir Dogs][film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Miramax Films, 1992.

Pulp Fiction: Historky z podsvětí [Pulp Fiction] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Miramax films, 1994.

Hanebný pancharti [Inglourious Basterds] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Německo, Universal Pictures, Weinstein Company, 2009.

Nespoutaný Django [Django Unchained] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Columbia Pictures, Weinstein Company, 2012.

Tenkrát na Západě [C'era una volta il West] [film]. Režie Sergio LEONE. Itálie, USA, Španělsko, Paramount Pictures, Rafan Cinematografica, 1968.

Identita [Identity] [film]. Režie James MANGOLD. USA, Columbia Pictures Corp., 2003.

Seznam použité literatury

- BORDWELL David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.
- LORENZ, Konrad. *Základy etologie*. 1. vyd. Praha: Academie, 1993. 254 s. ISBN 80-200-0477-7.
- ARENDTOVÁ, Hannah. *O násilí*. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2011. Oikúmené. 87 s. ISBN 978-80-7298-464-0.
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924*. 1. vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1991. 383 s. ISBN 80-86123-09-X.
- CLARKSON, Wensley. *Palba od boku: Portrét Quentina Tarantina*. 1. vyd. Brno: Jota, 1996. 192 s. ISBN 80-85617-82-X.
- LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové, 2002. 231 s. ISBN 80-239-0372-1.
- GREENE, Richard a Kasey Silem MOHAMMAD. *Quentin Tarantino & filozofie: Jak se filozofuje kleštěmi a letlampou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, s.r.o., 2009. 328 s. ISBN 978-80-7388.226-6.
- ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. 1. vyd. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1999. 204 s. ISBN 80-902614-1-8.
- LORENZ, Konrad. *Takzvané zlo*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992. 237 s. Edice Kolumbus. ISBN 80-204-0264-0.
- FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Praha: Hynek, s.r.o., 1998. 142 s. ISBN 80-86202-13-5.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005, 382 s. ISBN 80-246-1105-8.
- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

Internetové zdroje

www.csfd.cz

www.imdb.com

www.wikipedia.org

Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Násilí [online]. c2015. Dostupné z:

<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=N%C3%A1sil%C3%AD&oldid=12340556>

Cornell University Law School: U.S. Constitution: Second Amendment [online]. c2015.

Dostupné z: https://www.law.cornell.edu/constitution/second_amendment

Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Druhý dodatek Ústavy Spojených států amerických [online]. c2015 [citováno 19. 06. 2015]. Dostupný z:

https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Druh%C3%BD_dodatek_%C3%9Astavy_Spojen%C3%BDch_st%C3%A1t%C5%AF_americk%C3%BDch&oldid=12303352

LYOTARD, Jean-François. „Acinema“, překl. LIVINGSTON, Paisley N., v díle

ROSEN, Philip (ed). *Narrative, apparatus, ideology: a film theory reader* [online]. New

York: Columbia University Press, 1986, s. 169-180. ISBN 02-310-5880-2. Dostupné z:

<http://kaganof.com/kagablog/2014/02/03/jean-francois-lyotard-acinema/>