

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Ghost Dog - Cesta samuraje
Syntéza žánrů podle Jima Jarmusche

Jan Papica

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických
umění

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Ghost Dog - Cesta samuraje: Syntéza žánrů podle Jima Jarmusche* vypracoval samostatně, za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval přátelům z filmové branže, kinařům, distributorům a dalším spolupracovníkům, kteří mě spolu s mojí rodinou a blízkými motivovali k dopsání bakalářské práce. Mé díky směřují i k vedoucímu práce Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D., který nademnou nezlomil hůl a vždy ochotně komentoval nový obsah. Nesmím opomenout vděčnost k oběma svým zesnulým dědům Oldřichu Papicovi, Jiřímu Laurenčíkovi a nakonec i praprastrýci Dr. Josefu Laurenčíkovi za jejich vzorný příklad ke stavění se okolnostem čelem a dokončování rozdělané práce. Čest jejich památce.

Úvod	6
1. Vyhodnocení pramenů a literatury	9
1. 1. Prameny	9
1. 2. Literatura	9
1. 2. 1. Metodologická.....	9
1. 2. 2. Předmětná	11
2. Teoreticko-metodologický rámec	18
2. 1. Definice žánru.....	18
2. 2. Sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup	18
2. 3. Žánrový hybrid	20
2. 4. Pastiš.....	22
3. Sémanticko-syntaktické znaky žánrů	23
3. 1. Samurajský film	23
3. 2. Western	26
3. 3. Gangsterský film	27
3. 4. Film noir.....	29
4. Kulturně-historický kontext	34
4. 1. Tvorba Jima Jarmusche.....	34
4. 2. Ghost Dog a intertextualita.....	39
4. 3. Komparativní analýza Mrtvého muže a Ghost Doga	42
5. Pragmatická analýza	45
5. 1. Publikum.....	46
5. 2. Propagace	48
5. 2. 1. Plakáty	48
5. 2. 2. Trailer	49
5. 2. 3. Soundtrack.....	54
5. 2. 4. Závěr pragmatické analýzy	57

6. Sémanticko-syntaktická analýza.....	57
6. 1. Samurajský film	57
6. 2. Western	61
6. 3. Gangsterský film.....	64
6. 4. Film noir.....	70
6. 5. Žánrový hybrid formou pastiše.....	74
Závěr - syntéza žánrů	77
Seznam použitých zdrojů	79
Prameny.....	79
Literatura a internetové zdroje	80
Seznam zdrojů obrázků	88

Úvod

Předmětem mé bakalářské práce je snímek *Ghost Dog – Cesta samuraje* (dále jen *Ghost Dog*), který se od většiny snímku Jima Jarmusche odlišuje odkazy na žánr samurajského a gangsterského filmu, westernu a filmu noir. Sám režisér jej definuje jako samurai-gangster-hip-hop-Eastern western a přiznává, že pracuje se syntézou filmových žánrů, jako v hip-hopové hudbě producent s žánry hudebními (tzv. samplováním).¹ Snímek mě zaujal nejen kombinováním žánrů, ale též svým spirituálním rozměrem, kterému se věnuje Julian Rice ve studii *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control*.² Můj zájem o film podnítilo nejen míchání žánrů a spiritualita, ale též i postava afroamerického samurajského zabijáka. Ačkoliv postavy jeho snímků jsou většinou vyvrhelové, outsideri, příslušníci menšin, nebo přistěhovalci; žádný z jeho předešlých filmů necharakterizuje americkou etnicitu tak, jako postava Ghost Doga. Jeho charakter si pohrává s představou Hollywoodského stereotypu o mladém Afroameričanovi z ghetta, který přes den spí a po večerech krade auta a zabíjí lidi.³ Tento rasisticky motivovaný vzorec chování je vyvrácen Ghost Dogovou vášní pro literaturu, schopností komunikace se zvířaty a zasvěcením do cesty samuraje. *Ghost Dog* je portrétem spirituálního bojovníka a jeho vraždy jsou stylizovanou choreografií poezie války.

Mnohými filmovými kritiky bývá Jim Jarmusch označován za ústřední a klíčovou postavu amerického nezávislého filmu. Akademici nejčastěji jeho práci hodnotí formou příležitostných recenzí, nebo esejí. Počet vědeckých studií, které se prací Jima Jarmusche zabývají, je relativně malý. Ačkoliv v prostředí pravověrných nezávislých režisérů bychom těžko hledali postavu těšící se zájmu teoretiků v podobné míře jako Jarmusch, počet anglických odborných prací, ve srovnání s jinými studiovými režiséry, je značně menší.

1 JOHNSTON, Ian. (2011): "Jim Jarmusch talks about his great 'Ghost Dog' film", In: *louderthanwar.com* [on-line], [cit. 8.1.2017] Dostupné z: <<http://louderthanwar.com/jim-jarmusch-talks-about-his-great-ghost-dog-film/>>.

2 RICE, Julian. (2012) *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control* Scarecrow Press, 1. edition.

3 SUAREZ, Juan A. (2007): *Jim Jarmusch (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, s. 99-120.

Avšak i přesto v českém prostředí vznikly dva překlady na osobnost a dílo Jima Jarmusche. První z nich je série rozhovorů s Jimem Jarmuschem *Rozhovory 1980-2000*⁴ editora Ludviga Hertzberga. Druhým jsou komentáře a poznámky kritika Jonathana Rosenbauma k filmu *Mrtvý muž*⁵. Do českého akademického prostředí jsem tak chtěl přispět poněkud odbornějším příspěvkem k filmografii Jima Jarmusche, a to konkrétně diplomovou prací zabývající se syntézou žánrů ve filmu *Ghost Dog*.

Cílem mé bakalářské práce bude podrobit snímek žánrové analýze. Metodologicky tak budu vycházet z knihy Ricka Altmana, který ve své knize *Film/genre*⁶, reviduje žánrové teorie a zmiňuje se o tvoření žánru jako o nikdy nekončícím procesu, v kterém dochází k určitému překrývání map a nedokončenosti. Tento proces nazývá živou geografii. V práci budu aplikovat sémanticko-syntaktický přístup. V sémantickém přístupu se zaměřím na významy charakteristických znaků - charakterové typy postav, vztahy mezi nimi, rekvizity, prostředí, narativní výstavbu, vizuální stránku, stříhovou skladbu - a v syntaktickém přístupu na strukturu snímku a vzájemné vztahy v této struktuře. Rick Altman považuje za vhodné kombinovat tyto dva přístupy kvůli problému s odlišením, a proto se v analýze vyhnu odlišování těchto dvou přístupů a budu aplikovat již výše zmíněný sémanticko-syntaktický přístup. V analýze budu vycházet z předpokladu syntézy žánrů, tedy intertextuality, která je pro snímek charakteristická a vlastní. Prací chci poukázat na propojenost žánrů ve snímku *Ghost Dog*, tedy jejich vzájemnou syntézu. Mým cílem je pak v závěru určit - pokud to bude možné - dominantní žánr pro celé dílo. Budu identifikovat jednotlivé prvky daných žánrů na konkrétních případech a odůvodním tak jejich přítomnost. Výběr žánrů vychází z rozhovorů s režisérem a odborných článků, které snímek řadí k žánrovému hybridu a většinou se shodují na dominanci žánru samurajského filmu, gangsterského filmu, westernu a film noir. Vyhýbám se takto analýze

4 HERTZBERG, Ludvig. PETRŮ, David (přel.) (2009): *Jim Jarmusch: Rozhovory 1980-2000*, Camera obscura.

5 ROSENBAUM, Jonathan. PETRŮ, David (přel.). (2010): *Mrtvý muž*, Casablanca, Praha, ISBN: 978-80-87292-06-8.

6 ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1 hbk.

subžánrů jako filmu yakuza, blaxploitation, urban hip-hop, aj., které nepovažují teoretici, a ani tato práce, za dominantní.

Bakalářská práce je rozdělena do části teoretické a analytické. V teoretické části vyhodnotím odbornou literaturu, která se snímkem zabývá. Následuje představení sémanticko-syntaktického přístupu spojeného s pragmatickým přístupem. Výchozí literaturou mi je často skloňovaná - a zcela zásadní - studie od Ricka Altmana *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*⁷ a jeho kniha *Film/Genre*. Další část představuje kulturně-historický kontext díla, v němž zmiňuji propojenost s Jarmuschovým předešlým acid/noir westernem *Mrtvý muž*, režisérův netypický způsob režie (s čímž souvisí vliv hudebního producenta RZA), a v kontextu tvorby řadím snímek do filmografie Jima Jarmusche. Následující kapitola se věnuje představení žánrů s příklady snímků, ke kterým Jim Jarmusch přímo či nepřímo odkazuje.

Analytická část práce zahrnuje pragmatickou analýzu, která pojímá recepci kritiky a propagační strategie. Snažím se vyhýbat internetovým databázím a zohledňuji převážně články kritiky a definice teoretiků. Sémanticko-syntaktická analýza se zabývá samotnými žánry. U metody analýzy vycházím z definic jednotlivých žánrů. Jako primární zdroj stanovuji *Genre and Hollywood*⁸ od teoretika Steve Neale. Jeho práce obsahuje přehled sémanticko-syntaktických znaků většiny mnou určených žánrů, absentuje v ní ovšem žánr samurajského filmu. Proto volím, jako druhý primární zdroj, monografii *Samurai Film*⁹ uznávaného Alain Silvera. Jeho kniha představuje konvence a definice žánru, včetně sémanticko-syntaktických znaků, a proto je vhodné ji využít jako primární zdroj pro analytickou část práce.

7 ALTMAN, Film/Genres s. 216-226.

8 NEALE, Steve (2000): *Genre and Hollywood*, Routledge; 1 edition, London and New York, ISBN-10: 9780415026062.

9 SILVER Alain. (2005): *The Samurai film*, The Overlook press, Harry N. Abrams; 1 edition, ISBN-13: 978-1585677801.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

1. 1. Prameny

Primárním pramenem je americký film *Ghost Dog - Cesta samuraje* (*Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999) o délce 116 minut v Blu-ray i DVD formátu, kvůli bonusovému dokumentu *Ghost Dog: The Odyssey, A Journey into the life of a Samurai* (1999), který v Blu-ray verzi absentuje a je přínosný pro kapitolu kulturně-historického kontextu.

1. 2. Literatura

Literatura je členěna na metodologickou a předmětnou kvůli velkému množství zdrojů. První kapitola představuje metodologickou literaturu, tedy teoretické knihy a články, které jsou základem žánrové analýzy. Druhá kapitola mapuje předmětnou literaturu, která souvisí s filmem. Zabývá se teoretickými články, recenzemi v tisku a odbornými studii o tvorbě Jim Jarmusche. V odborné literatuře jsou díla *Ghost Dog*, *Mrtvý muž* (*Dead Man*, 1995) a *Podivnější než ráj* (*Stranger than Paradise*, 1984) nejčastěji skloňované. Souvisí to pravděpodobně s jejich kritickým pohledem na západní společnost a řada teoretiků, ke kterým budu odkazovat v následující kapitole, tento názor podporuje. U snímku *Ghost Dog* rozebírají odborníci intertextuální složku, americkou etnicitu a spirituální rozměry díla. Žánrů se dotýkají jen velmi povrchně, jako celek působí studie více popisně než analyticky: charakterizují styl Jim Jarmusche, témata jeho filmů a cinefilní odkazy na jiné snímky. Moje práce bude tak přínosem pro analyticky zaměřené články, v kterém odůvodním přítomnost žánrové syntézy ve filmu *Ghost Dog*, na kterou většina autorů poukazovala.

1. 2. 1. Metodologická

Základní literaturou je pro moji práci studie od Ricka Altmana *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre* a jeho kniha *Film/Genre*. Jeho práci využívám jak v teoretické, tak analytické části diplomové práce. Jedná

se o významný zdroj, který reviduje pojetí filmového žánru skrze kritickou a diváckou obec. Ve své práci Rick Altman předložil a demonstroval žánrovou teorii novým způsobem, představil sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k filmovému žánru. Zároveň je jeho práce natolik rozšířená, přístupná a na akademické půdě uznávaná, že ji pokládám za hlavní teoretické východisko v uvažování o žánrech. Do obecné odborné literatury řadím práce, které se zabírají jedním určitým žánrem a představují jeho sémanticko-syntaktické znaky, jako: charaktery postav, rekvizity, prostředí, narativ, vizuální stránku, střihovou skladbu, aj. Každá práce tak představuje znaky žánrů samurajského filmu, westernu, gangsterského filmu a filmu noir.

Monografie o samurajském filmu *Samurai Film* od Alaina Silvera, mi je vodítkem nejen k analytické části, ve které zkoumám charakter hlavní postavy a narativ snímku, ale i v teoretické části, kde stanovuji znaky samurajského filmu. Práce od Alaina Silvera má ovšem jednu nevýhodu, a tím je překlad japonských pojmů do angličtiny, které jsou často chybně zkrácené a tím pádem nepřesné. Proto si pojmy ověřuji v knize *Stray Dogs & Lone Wolves: The Samurai Film Handbook*¹⁰ Patricka Gallowaye. Autor a filmový kritik se většinu svého života zabírá asijskou kinematografií, filozofií a kulturou. Považuji jej za důvěryhodný zdroj pro ověření informací o žánru samurajského filmu.

Kapitola věnující se žánru westernu z knihy Thomase Schatze *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*¹¹, je zdrojem základních sémanticko/syntaktických znaků. Schatz často zmiňuje přístup a filmy režiséra Johna Forda a nezaměřuje se toliko na revizionistický či postmoderní western. Jeho práce cílí na žánr klasického Hollywoodského westernu. Přesto jej ale považuji za důvěryhodný zdroj znaků daného žánru.

Jako hlavní metodologický zdroj u filmu noir a gangsterského filmu jsou pro mě práce editorské dvojice Alaina Silvera a Jamese Ursiniho.

10 GALLOWAY, Patrick (2005): *Stray Dogs & Lone Wolves: The Samurai Film Handbook*, Stone Bridge Press.

11SCHATZ, Thomas. (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. McGraw-Hill Companies, Incorporated, the University of California.

Přednostně pracuji s jejich knihami *The gangster film reader*¹² a *Film noir: Reader*¹³. Obě práce shrnují základní charakteristiky žánrů a jejich složek. Autorská dvojice se společně zaměřuje na žánry v publikacích jako *Horror Film Reader*, *The Film Noir Reader (1,2,3)* a *The Vampire Film*, navíc jsou autory velkého množství audio komentářů ke klasickým filmům noir na digitálních nosičích. Jejich studie a selekci esejí považuji za nejvíce přínosnou pro určení sémantickou syntaktických znaků.

Dalším zdrojem je, pro kapitoly o pastiši, slovník Susan Hayward *Cinema Studies The Key Concepts*¹⁴. Autorka v něm zohledňuje užívání pastiše v postmoderní kinematografii. Kapitola je velmi důležitá pro celou práci. Díky přehledu od Susan Haywardové, odůvodním přítomnost pastiše ve snímku *Ghost Dog*. Susan Haywardová poskytuje ve svém přehledu stručné, zato ale jasné definice klíčových pojmů filmové vědy. Její slovník považuji za příhodný zdroj informací jak v užívání terminologie v sémanticko-syntaktické analýze, tak při představení pojmu intertextualita.

1. 2. 2. Předmětná

Studie zabývající se snímkem *Ghost Dog* primárně rozebírají intertextuální rovinu díla či jeho spirituální přesah. Samotný žánr zmiňují často jen velmi povrchně a v drtivé většině se vyhýbají analytické formě. Jejich autoři popisují *Ghost Doga* jako žánrový mix čtyř žánrů: samurajského filmu, westernu, mafiánského filmu a film noir. Proto se má práce bude zabývat právě těmito čtyřmi žánry a demonstrovat na nich syntézu žánru v analyzovaném filmu *Ghost Dog*.

Filmu *Ghost Dog* se věnuje ve své poměrně rozsáhlé studii "Ghost Dog: The Way of Samurai"¹⁵ v publikaci *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control* Julian Rice. Studie se jen zběžně dotýká čtyř vybraných žánrů. Autorův přístup navíc postrádá jasně definovanou metodu zkoumání. Autor se v ní pozastavuje

12 SILVER, Alain & URSINI, James. (2007): *The gangster film reader*. Pompton Plains, Limelight, New York.

13 SILVER, Alain. a URSINI, James. (2002). *Film noir: Reader*. New York: Limelight Ed.

14 HAYWARD, Susan (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*: 2nd Edition. Routledge, s. 277.

15 RICE, *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control*, s. 99-177.

nad konvencemi, které Jim Jarmusch ve filmu užívá, či renovuje. Rice pojednává o žánru westernu, který je pro něj nejen zřetelný při specifickém krouživém pohybu zasouvání pistole, či při závěrečné scéně souboje evokující závěrečnou scénu z filmu Freda Zinnemanna *V pravé poledne* (*High Noon*, 1952), ale též při krádeži černého Lexusu, podobně jako když indián ukořistí cenného nepřátelského koně. Autor připomíná zvuk vrkajícího holuba (případně jiného ptáka) jako jednu z konvencí westernu, kterou vydávají indiáni před útokem. Připomíná tak scénu z filmu *Psanec Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), při které se setkává psanec Clinta Eastwoda se senilním indiánem Chiefa Dana Georgeho. Dále autor srovnává postavu Jefa ze snímku *Samuraj* (*Le Samourai*, 1967) s postavou Ghost Doga a shledává inspiraci Jima Jarmusche v určitých scénách, ale nikoliv v psychologii postav. K dalšímu srovnání pak zve představitele japonského filmu noir *Branded to Kill* (1967) od Seidžuna Suzukiho, a představuje inspiraci na několika scénách filmu *Ghost Dog*. Riceova práce představuje dominanci čtyř žánrů: samurajského filmu, westernu, mafiánského filmu a filmu noir.

Jako doplňující zdroj k žánru filmu noir mi byla práce Sky Marsen "The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in *Le Samourai*, *The Killer*, and *Ghost Dog*"¹⁶. Studie zkoumá, jakým způsobem hybridy filmu noir obměňují narativ a stylistické prvky, za účelem vytvoření svého světa. Marsen analyzuje kultovní dílo *Samuraj* Jean-Pierra Melvilleho a zajímá se o prominentní stylistické a tématické elementy, které byly rekonstruovány a znovu použity ve snímku *Zabiják* (*The Killer*, 1989) od Johna Woo a v *Ghost Dogovi* Jima Jarmusche. Studie zkoumá jejich společné rysy a rozdíly prostřednictvím analýzy výstavby dramatu, stylizace akčních scén, rámováním a tonality obrazu. Práce mi je vodítkem při hledání znaků filmu noir v analýze sémanticko-syntaktických znaků. Ačkoliv Sky Marsen považuje *Ghost Doga* za žánrového hybridu, jako hlavní žánr uvádí film noir. Má práce bude podobně jako její představovat rovinu

16 MARSEN, Sky. (2012): "The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in *Le Samourai*, *The Killer*, and *Ghost Dog*". In: *Semiotica*, 190–1/4, s. 153-175.

žánrového hybridu a v závěrečné části analýzy se pokusí najít i dominantní žánr.

Studie "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia"¹⁷ od Jennifer Fay a Justuse Nielanda se zabývá cinefilií a hip-hopem. Tyto dvě vášnivé záliby považují autoři za zcela zásadní k aktualizování mrtvých filmových forem, k čemuž dochází skrze jejich samplování. Snímek považují za filmový hybrid, jehož dominantou je film noir, a který hostí filmové citace a lásku k hudbě. Autoři ve studii pojednávají o vlivu členů hudební skupiny Wu-tang, která se proslavila přejímáním východní filozofie (hinduismu, buddhismu) a jejím adaptováním do afroamerické kultury. Nieland a Fay tím naráží na tradici přejímání jiných žánrů, konkrétně bojových filmů z Hong Kongu v 70. letech afroameričany žánrem blaxploitation. Zmiňují snímky jako *Black Belt Jones (1974)* a *Black Samurai (1977)*, ve kterých tvůrci adaptují proces bojových umění s žánrem gangsterského filmu. Pro moji práci se jeví nejdůležitější noirový pohled, který je zřetelný při obřadném zabíjení Ghost Doga, podobně jako tomu činí postava Michela z filmu *U konce s dechem (Breathless, 1960)* Jean-Luc Godarda. Pearline je podle autorů studie Jarmuschovou Patricií, před kterou právě leží mrtvola hlavního hrdiny a ona neví, jak se situací naloží. Autoři studie věří, že Pearline, která si v závěrečné scéně čte knihu Hagakure, vytvoří méně násilný životní příběh a nikoliv další film noir. Na studii budu odkazovat v analytické části u charakteru hlavního hrdiny a v podkapitole Kulturně-historického kontextu.

Přínosem mi byla práce "The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog"¹⁸ od Megan Abley. Ta popisuje žánry ve filmu *Ghost Dog* jako mix gangsterského filmu, samurajského filmu a hip-hopu, a považuje snímek za hybridní film, který stírá dosavadní generické konvence. Autorka se zabývá podobností filmů *Ghost Dog* a *Mrtvý muž*.

17 FAY, Jennifer and NIELAND Justus. (2009): "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia" In: *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, 1st edition, Routledge [on-line], [citováno 18.3.2018]. Dostupné z: <https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-190/sem-2012-0044/sem-2012-0044.xml>.

18 ABLEY, Megan. (2016): "Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog". [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: http://www.academia.edu/25058481/_Things_Which_Are_Alike_In_Nature_Grow_to_Look_Alike_The_Blurring_of_Cultures_and_Time_Periods_in_Dead_Man_and_Ghost_Dog.

Podle Abley oba dva narušují stereotypy, stírají rozdíly mezi žánry, kulturami a časovými úseky za účelem vytvoření postmoderního filmového vidění světa. Jako důležitý zdroj pro moji práci považuji závěrečnou část, kde se Megan Abley zmiňuje o snímku jako o filmovém pastiši, jak jej popsal Fredric Jameson. Pastiš podle něj, “podobně jako parodie, označuje nápodobu nějakého stylu z minulosti, přičemž na rozdíl od parodie postrádá ironický nebo shazující element”¹⁹. Autorka zdůrazňuje, že snímek *Mrtvý muž* a *Ghost Dog* nejsou satirou na minulost, naopak používají pastiš ke zpřístupnění okamžité historie a dějin, které se již vzdálily kolektivní paměti.²⁰ Prostřednictvím starých kultur a žánrů, se oba filmy pokoušejí zprostředkovat historii, která ovšem zůstává nevyhnutelně mimo dosah.²¹ Oba filmy si prostřednictvím pastiše vypůjčují znaky z různých kultur, žánrů, časových období a následně mezi nimi rozmazávají hranice. Michael Richardson toto přejímání kultur shrnuje v práci “The Phantom of Communication: Jim Jarmusch’s *Ghost Dog* and the Opacity of the Message”²². Ve studii zmiňuje přejímání japonské kultury, potažmo samurajského žánru, který nemá způsoby trivializovaných západních filmových hybridů. Jako opačný případ udává *Kill Bill (2003)* od Quentina Tarantina. Studii Megan Abley zmíním v kapitole Teoreticko-metodologického rámce, podkapitole věnující se pastiši.

Zmínky o dekonstrukci mýtů a konvencí žánru gangsterského a samurajského filmu můžeme najít v článku Marca Lanzagorta “*Ghost Dog - The Way of the Samurai*”²³. Lanzagort poznamenává, že mafie je ve filmu zobrazena natolik nuzně, až působí dojmem rozkladu. Stojí tak v kontrastu s konvenční představou žánru o romantickém světě luxusního gangsterského

19 JAMESON, Fredric. (1991): “The Postmodern and the Past.” *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, s. 65.

20 Tamtéž, s. 71.

21 Tamtéž

22 RICHARDSON, Michael. (2010): “The Phantom of Communication: Jim Jarmusch’s *Ghost Dog* and the Opacity of the Message”, In: *Third Text*, 24, s. 361–371. [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528821003799528>>.

23 LANZAGORTA , Marco. (2002): “*Ghost Dog: The Way of the Samurai*. Senses Of Cinema”, In: *sensesofcinema.com* [on-line], [citováno 21.1.2018], Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/cteq/ghost_dog/>

života. Mafiáni jsou staří, osamělí, zadlužení a Jim Jarmusch jejich postavy často ironizuje. Podobně i postava Ghost Doga, představuje rozklad samurajského žánru. Osamělý samuraj žije pokorně na střeše bytového domu, pracuje pro senilní mafii, která pohrdá jeho rasou, a v boji užívá místo samurajského meče střelnou zbraň. Dekonstrukce mýtů je zřejmá podle Lanzagorta, i ve střetu odlišných kultur. Ghost Dog představuje afroamerického zabijáka, který ctí kodex samuraje, zároveň pracuje pro italsko-americké mafiány, kteří mají sídlo v čínské restauraci. Hlavní postava též nerozumí jinému jazyku, přesto je jeho nejlepší přítel francouzsky mluvící Haitan Raymond. Článek považuji za hodnotný pro dekódování sémanticko-syntaktických znaků v samotné analytické části.

Pro kulturně-historický kontext, zvláště pak souvislosti s literaturou, využívám studii "The Way of the Samurai: Ghost Dog, Mishima, and Modernity's Other"²⁴ Ryoko Otoma. Jeho práce poměřuje koncept bushido²⁵ ve filmech *Ghost Dog* Jim Jarmusche a *Mishima: A Life in Four Chapters* (1985) režiséra Paula Schradera. Ačkoliv práce potvrzuje postmoderní vnímání analyzovaného filmu a považuje *Ghost Doga* za příklad pastiše podle Fredrica Jamesona, její přínos vnímám v zasazení Intertextuálních odkazů do kontextu filmu.

Podobně přistupuji ke studii "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*"²⁶. Autorka Melissa Anne-Marie Curleyová v ní uvádí do kontextu snímky *Mrtvý muž* a *Ghost Dog*. Oba představuje jako filmy s jednotným narativem, jejichž klíčovým tématem je literatura. Podle autorky studie natočil Jim Jarmusch stejný film dvakrát. Její koncepci zmiňuji v podkapitolách Teoreticko-metodologického rámce, zvláště pak v podkapitole zaměřené na komparaci filmů *Mrtvý muž* a *Ghost Dog*.

Pro účely Kulturně-historického rámce, zvláště pak pro podkapitolu Soundtrack Pragmatické analýzy, zmiňuji práci "Cultural interaction in Jim

24OTOMO, Ryoko. (2001): "The Way of the Samurai: Ghost Dog, Mishima, and Modernity's Other" In: *Japanese Studies*, Vol. 21. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <<http://dx.doi.org/10.1080/10371390120048731>>.

25 samurajský kodex

26CURLEY, Melissa Anne-Marie. (2016): "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*," In: *Journal of Religion & Film*, Vol. 12 : Iss. 2. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2>>.

Jarmusch's *Ghost Dog*²⁷ Juhani Kenttä. Jeho práce analyzuje film z pohledu kulturní antropologie. Zabývá se vztahy mezi etniky, rasami a jejich prezentací ve filmu. Kenttä naznačuje, že americká společnost může čelit problémům při soužití různých kulturních tradic. Autor má za to, že *Ghost Dog* prezentuje toto soužití, a že je inspirací pro mladou generaci.

Publikace *Jim Jarmusch (Contemporary Film Directors)*²⁸ od Juan Antonio Suarezze představuje důležitý zdroj informací pro orientaci ve filmografii Jima Jarmusche. Jedná se o publikaci, jejíž jazyk je vhodný pro běžného čtenáře, ovšem informacemi nabízí bohatý zdroj i pro akademickou půdu. Považuji ji za hodnotnou pro kapitolu představující tvorbu a osobnost Jima Jarmusche v Kulturně-historickém kontextu. Podobně přistupuji ke svazku rozhovorů s režisérem Jimem Jarmuschem, *Rozhovory 1980-2000*²⁹ editora Ludviga Hertzberga, které jsem již zmiňoval v úvodní části diplomové práce. Jeho kniha nabízí soubor rozhovorů, které mapují kariéru Jima Jarmusche.

Předmětná literatura tedy neobsahuje studii, která by se primárně zaměřovala na analýzu žánrů ve snímku *Ghost Dog*. Autoři prací se zaobírali jinými tématy než problematikou žánrů. Závěrem lze tedy konstatovat, že autoři jako Julian Rice, Megan Abley a Ryoko Otoma snímek považují za žánrového hybrida čtyř dominantních žánrů. Avšak jejich práce postrádají větší důraz na sémantické prvky daných žánrů a jejich porovnání. Sky Marsen, Jannifer Fay a Justus Nieland snímek též pokládají za hybrida, ovšem jako určující žánr uvádí film noir. V jejich pracích lze nalézt více sémantických prvků film noir, ovšem méně pak znaků jiných žánrů. Podobně i Marc Lanzagort má snímek za žánrového hybrida, ale jako převládající uvádí gangsterský film. Tak i v případě jeho práce najdeme primárně výčet znaků - podle něj - dominantního žánru, ale

27 KENTTÄ, Juhani. (2016): "Cultural interaction in Jim Jarmusch's *Ghost Dog*". Bachelor's Seminar and Thesis, English Philology, Faculty of Humanities, University of Oulu [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201601231078.pdf>>

28 SUAREZ, Juan A. (2007): *Jim Jarmusch (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, ISBN-10: 0252074432. s.99.

29 HERTZBERG, Ludvig, PETRŮ, David (přel.) (2009): *Jim Jarmusch: Rozhovory 1980-2000, Camera obscura*, Příbram, ISBN: 80-903678-3-6.

nikoliv ostatních žánrů. Ve své analýze tak budu vycházet z premisy těchto autorů, že tedy film *Ghost Dog* je žánrovým hybridem a budu v něm analyzovat sémanticko-syntaktické znaky samurajského filmu, gangsterského filmu, westernu a filmu noir.

2. Teoreticko-metodologický rámec

Kapitola představuje základní definici žánru, u které vycházím z knihy Ricka Altmana *Film/Genre*. Oddíl o sémanticko-syntaktickém přístupu, vychází ze závěrečné kapitoly Altmanovy knihy “A semantic/syntactic/pragmatic approach to genre”, která je klíčovou pro představení Altmanova přístupu. Zohledním i studii “Obaly na vícero použití”³⁰, která vyšla v časopisu *Illuminace* v českém překladu. Kapitola představující žánrový hybrid, se odkazuje na oddíl “Why are genres sometimes mixed?” knihy *Film/Genre* Ricka Altmana. Závěrečná kapitola zasvěcuje do pojmu pastiš, skrze slovník Susan Hayward *Cinema Studies The Key Concepts*, studii “The Phantom of Communication: Jim Jarmusch’s *Ghost Dog* and the Opacity of the Message” Michaela Richardsona, a práci “The Blurring of Cultures and Time Periods in *Dead Man* and *Ghost Dog*” Megan Abley.

2. 1. Definice žánru

Termín “žánr” pochází z francouzského “genus”, které je užíváno v přírodních vědách, jako pojem, kterým se označuje “rod” při klasifikaci živočišných druhů a rostlin.³¹ Podobně i v kinematografii se od počátku využívá ke kategorizaci. Ovšem s tím rozdílem, že postrádá jasnou definici a mez. Například Dudley Andrew vnímá žánr, jako komplexní koncept s mnoha významy. Patří mezi ně blueprint (produkce), označení (komunikace

30ALTMAN, Rick, KUČERA, J. (překl.) (2002): “Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace”. In: *Illuminace*, č. 4., 2002. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly_na_vicero_pouziti.pdf>

31 BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin, DOMINKOVÁ, Petra (překl.) (2011): *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Akademie múzických umění, Praha, s. 423. ISBN: 978-80-7331-217-6

mezi kiny, distribučními společnostmi a diváky), struktura (forma) a kontrakt (žádost diváka na jasnou definici žánru). Definici žánru má podle Steve Nealea rozklíčovat nejen studio, ale i divák, který následně vytváří očekávání. Teoretik Rick Altman jako vůbec první komplexně zahrnul teoretické definice žánrů i dopad filmových studií a diváků na vývoj žánru, a to skrze sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup. Zároveň jeho studie zohledňuje žánrové hybridy, kterým se většina teoretiků ve svých pracích vyhýbá. Považuji tak jeho práci za směrodatnou a klíčovou pro následující podkapitoly, a tím i pro celou analýzu.

2. 2. Sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup

Podkapitola se zabývá prací Ricka Altmana, který se žánrům věnuje od 70. let. Jeho článek z roku 1984 "A semantic/syntactic approach to film genre", definuje žánr založený na kombinaci sémantického a syntaktického přístupu (do této doby byly tyto způsoby vnímání zcela oddělené). Tuto teorii později rozšiřuje o individuální vnímání publika (pragmatický přístup) ve studii "A semantic/syntactic/pragmatic approach to genre", která odráží odlišný pohled diváků na sémanticko-syntaktické prvky. Jasně o tomto jevu reflektuje předchozí kapitola, souhrnem odlišných pohledů teoretiků na film *Ghost Dog*. Altmanova proslulá kniha *Film/Genre* pak shrnuje dosavadní přístupy ve zkoumání žánru. Kombinuje sémantický přístup, který vybírá jednotlivé složky daného žánru (postavy, prostředí, střih, druh záběru) a syntaktický přístup (uspořádání těchto složek). Představuje tedy vzájemné vztahy sémantických prvků. Rick Altman doporučuje tyto dva přístupy kombinovat, aby vznikl celistvý pohled na vybraný žánr a též, aby bylo možné lépe identifikovat žánrové hybridy.

Altman tuto svoji teorii demonstroval na žánru westernu. Sémantickými znaky tu jsou například prostředí města divokého západu, kovbojové, indiáni, koně, civilizace a divočina. Častý konflikt kovboje s civilizací tvoří dva sémantické znaky a tento konflikt vytváří syntaktickou vazbu westernu. Rick Altman ovšem dodává, že takto nelze škatulkovat každý film, který obsahuje konflikt jedince s civilizovaným světem. Užívání jednoho přístupu pro určení žánru - ať už syntaktického, nebo sémantického

- je podle autora vždy zavádějící. Altman to demonstruje na příkladu *Hvězdných válek*, které byly podle syntaktického přístupu mylně řazeny k žánru westernu, a naopak snímky *Neporažená (Unconquered, 1947)* Cecila B. Demilla a *Bubny víří (Drums Along the Mohawk, 1939)* Johna Forda jako western uznány nebyly kvůli přílišnému držení se sémantického úhlu pohledu (prostředí Pensylvánie). Je tedy zcela mylné smýšlet o žánrech jen v jednom přístupu, jedné rovině. Důležité pro analýzu sémanticko-syntaktického přístupu je tak současně vnímat oba přístupy: jak sémantický, tak syntaktický. Rick Altman tak považuje sémanticko-syntaktický přístup za nedělitelný. Závěrem lze tedy konstatovat, že pokud budeme seriózně nahlížet na vícenásobné spojení mezi sémantikou, syntaxí a pragmatickým přístupem, jsme schopni řádně rozeznat žánry v daném filmu.

Pragmatický přístup přistupuje k vnímání sémantických a syntaktických znaků čistě individuálně, respektive každý divák může snímek vnímat odlišně. Zřejmě velkou roli bude hrát kulturní a sociální prostředí, ve kterém se diváci pohybují. Film může být vnímán v každé zemi různě. Zároveň i dosavadní zkušenosti se zhlédnutými filmy dávají divákům podněty k odlišnému vnímání snímku.³² Jako příklad můžeme uvést americký nezávislý film *Hrozba společnosti (Menace II Society, 1993)*. Dospělý divák může intenzivněji vnímat linku dramatu, zatímco teenager si více všímá akčních přestřelek a romantických scén. Zato kritická obec může žánry lépe konkretizovat. Podle Ricka Altmana je to vyloženě jejich úloha ve filmovém průmyslu, na rozdíl od filmových společností, které nemají čas a ani důvod žánry lépe definovat.³³ "Filmové recenze téměř vždy obsahují žánrová označení, coby výhodné a široce srozumitelné zkratky. V propagaci se žánrových termínů, jako takových, užívá jen zřídka." ³⁴ Filmová studia, podle Altmana, žánrovou příslušnost nikterak v propagaci nezdůrazňují. "Nepřímé odkazy k jednotlivým žánrům se tu samozřejmě pravidelně objevují, ale zpravidla neevokují pouze jeden žánr, nýbrž žánrů několik."³⁵ Filmové materiály, tedy podle Altmana, vytváří jen náznak několika žánrů a

32 ALTMAN, *Film/Genre*, s. 24.

33 Tamtéž, s. 124.

34 ALTMAN "Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace", s. 5.

35 Tamtéž.

vyhýbají se přesnému začlenění. Pragmatická analýza *Ghost Doga* se ovšem zaměřuje na žánrový hybrid, a u něj se počítá s náznakem “víceru dominantních žánrů”³⁶. Nehledě na fakt, že *Ghost Dog* je nezávislým filmem, jehož propagační strategie podléhá schválení Jima Jarmusche, nikoliv filmovému studiu. Proto pragmatická analýza bude zohledňovat a dávat důraz i na propagační strategii (plakáty, kinotrailery a soundtrack).

2. 3. Žánrový hybrid

Následující podkapitola představuje míchání žánrů, podle kapitoly “Why are genres sometimes mixed?” z knihy Ricka Altmana *Film/Genre*.³⁷ Snímky, které přebírají od několika žánrů syntaktické a sémantické prvky, autor považuje za “hollywoodský koktejl”.³⁸ Vnímá je za komerčně zaměřené (chtějí získat co nejvíce diváků). Tvrzení následně dokládá na snímku *Koktejl (Cocktail, 1988)* Rogera Donaldsona.

Podle Altmana, jsou čtyři dějové linky filmu odvozeny od stejného počtu žánrů a výsledkem obdobného počtu strategií. Prvním z nich je nadměrné množství materiálu.³⁹ Romantické drama o pravé lásce ve snímku *Koktejl* narušuje hlavní postava Briana sváděním jiných žen, finanční tísní směřující k myšlenkám na sebevraždu a barmanským výcvikem. Žánr romantického dramatu se tak nadmírou materiálu destabilizuje a nabízí možnost jiných interpretací a asociací s jinými žánry.

Druhá strategie, vícenásobné rámování, zkoumá různorodé vnímání diváka tím, že zasazuje určité jevy do odlišných kontextů.⁴⁰ Rick Altman tuto strategii přirovnává k vnímání fotografie, kdy objekt vyfocen z různých úhlů a rozličným způsobem mění svoji formu. Například okázalost barové scény v *Koktejl* nenaznačuje pozdější nespokojenost romantika Toma Cruise. Navíc vztah dvou barmanů připomíná buddy film i kvůli romantickému trojúhelníku a s tím související rivalitu dvou přátel.

36 Tamtéž.

37 ALTMAN, *Film/Genre*, s. 123-143.

38 Tamtéž, s. 1-11.

39 Tamtéž 134-135.

40 Tamtéž, s. 135.

Jako další nástroj uvádí Rick Altman bohatou juxtapozici.⁴¹ Tedy narativ jako souhrn příčin, následků a jejich vzájemné interakce. Film tak můžeme vnímat, jako propletený narativ s bohatou juxtapozicí. Jsme tak schopni zkoumat strategii kombinování žánrů, které jsou ve snímku použity skrze různé prvky (mizanscénu, střih, dialogy, velikosti záběrů, etc.). Altman tento nástroj vnímá jako skládání puzzle dílků k sobě, kdy každý kousek zhodnocuje okolní díly. Na danou scénu má vliv jak předcházející, následující, ale i okolní scény, s nimiž vytváří celkový výjev. Altman tvrdí, že v momentě, kdy budeme na hollywoodské filmy pohlížet jako na „propletené narativy,“ pro které je příznačná právě mnohonásobná juxtapozice, jednodušeji pochopíme strategii mixování žánrů, kterou hollywoodské filmy využívají.⁴²

Závěrečná strategie se zabývá mnohonásobnou fokalizací, kterou Rick Altman demonstruje na rozdílu mezi literaturou a filmem.⁴³ Literatura, podle něj, jasně odlišuje vnitřní svět postavy a okolní realitu. Ve filmu se ale díky záběru/protizáběru nesoustředíme jen na jednu postavu, ale na několik. Na události ve filmu tak můžeme nahlížet skrze každou postavu odlišně. Tím pádem může snímek rozvíjet i jiný žánr. Rick Altman zmiňuje Rashomon efekt, ke kterému inklinuje podle něj většina Hollywoodských filmů svým reverzibilním vyprávěním (A je součástí příběhu B, ale i B příběh je součástí příběhu A).

Dle Ricka Altmana, snímek *Koktejl* a jeho propagace představuje základní strategii žánrových hybridů. Film staví na charakteru hlavní postavy, herecké hvězdě a zápletky, a skrze ně posiluje žánr romantického dramatu. Avšak díky různým znakům, které se vzájemně ovlivňují, zasahuje širokou diváckou základnu. Podle Ricka Altmana tak jedná za vidinou diváckého úspěchu.

41 Tamtéž, s. 136.

42 Tamtéž, s. 136.

43 Tamtéž, s. 136.

2. 4. Pastiš

Pastiš nemá jasnou ukotvenost v odborné terminologii. Pro účel svojí práce budu vycházet z definice Susan Hayward ze slovníku *Cinema Studies The Key Concepts*⁴⁴, ve které autorka pastiš zohledňuje v rámci postmoderního směru. Podle Susan Hayward má postmodernismus dva módy. Hlavní mód se prezentuje skrze manýrismus a stylizaci pastišem jako “napodobování minulosti”⁴⁵. Opoziční mód zase díky parodii ironizuje styl, formu a obsah díla (podobně jako tvorba Samuela Becketta).⁴⁶ Hayward popisuje pastiš jako vědomé napodobování jiného uměleckého díla. Napodobování podle ní znamená odkazovat, a je tak tedy součástí odkazů, aluzí, intertextuality, palimpsů a vlivu umělců na sebe navzájem. Pastiš je nejenom typický pro postmodernismus, ale dává možnost zachovat historickou přenosnost. Pastiš tak určitým způsobem deformuje styl, ke kterému odkazuje, přitom si vybírá jen určité prvky, jako třeba rekonstrukce záběrů, jejich uspořádání ve filmu, gesta postav, citáty, nebo i hudební motivy. Tvůrce dává skrze záměrné odkazy divákovi najevo své napodobování, a pokud jej divák nemůže rozluštit, ztrácí tak odkazování smysl. Pastiš tedy napodobuje již vytvořené ve stejné podobě, ovšem v jiném kontextu.

V samostatných kapitolách Pragmatické i Sémanticko-syntaktické analýzy tedy aplikuji přístup Ricka Altmana. Pragmatický přístup analyzuje divácké i kritické reakce na snímek a propagační materiály, v kterých analyzují plakáty, trailery a soundtrack k filmu. Sémanticko-syntaktická analýza se člení do podkapitol podle dominujících žánrů: samurajský film, mafiánský film, western a film noir. Nalezené Sémanticko-syntaktické znaky dominantních žánrů ve snímku *Ghost Dog* tak zařazují do odpovídající kategorie. Čtyři strategie žánrového hybridu Ricka Altmana i pojem pastiš aplikuji na film *Ghost Dog* v kapitole Žánrový hybrid formou pastiše.

44 HAYWARD, *Cinema Studies: The Key Concepts*, s. 302

45 Tamtéž.

46 Tamtéž.

3. Sémanticko-syntaktické znaky žánrů

Aby bylo možné vnímat film *Ghost Dog* jako syntézu žánrů, je důležité u každého žánru definovat a představit sémanticko-syntaktické znaky, které se pojí s analyzovaným snímkem. V této kapitole představím prvky daných čtyř žánrů. Jejich selekce vychází z odborných článků a rozhovorů s tvůrcem, dominují v nich žánry samurajského a gangsterského filmu, westernu a filmu noir. Každý žánr je začleněn pod svoji podkapitulu. Pro představení sémanticko-syntaktických znaků westernu využívám *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System* od Thomase Schatze. Pro určení znaků gangsterského filmu a filmu noir zohledňuji knihy editorské dvojice Alaina Silvera a Jamese Ursiniho *The gangster film reader* a *Film noir: Reader*. U žánru samurajského filmu vycházím z úvodní kapitoly monografie Alain Silvera *Samurai Film*. Ve výběru literatury zohledňuji autory, jejichž práce jsou převážně s teorií sémanticko-syntaktických znaků Ricka Altmana kompatibilní. Každý odstavec pak představuje základní ikonografické prvky a strukturní vazby daného žánru. Jde předně o charakterové typy postav, rekvizity, prostředí, narativní výstavbu, vizuální stránku a střihovou montáž. Jde tedy o složky, které zmiňuje Rick Altman v práci "A semantic/syntactic approach to film genre".⁴⁷

3. 1. Samurajský film

Chanbara, též samurajský film, je subžánrem džidai-geki. Jedná se o žánr, který zpracovává příběhy samurajů, farmářů, řemeslníků, lordů, klanů a roninů⁴⁸ v pozdějším období éry Tokugawa (1600 - 1867).⁴⁹ Žánr sdílí podobné rysy s americkými westerny, které se zaměřují na pistolníky a muže zákona.⁵⁰ Jedním z primárních žánrových předpokladů samurajského filmu je hlavní postava šermíře. Ten může být vykreslen jako hrdina nebo antihrdina. Nemusí vždy zosobňovat pravého samuraje či ronina. Hlavní

47 ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*, s. 219.

48 Samuraj bez pána/mistra. viz SILVER, *The Samurai film*, s.39.

49 SILVER, *The Samurai film*, s.39.

50 Tamtéž s.11.

postava může být i obyčejný ozbrojený kyokaku⁵¹ či příslušník yakuzy⁵². David Desser zmiňuje důležitý paradox samurajských filmů, a sice to, že ve většině filmů tohoto žánru nejde o vykreslení historie, nýbrž o zpodobnění mýtu.⁵³ Kaminsky k tomu dále dodává, že postava samuraje není osamělým vlkem, nýbrž umělcem, malým šlechticem se zřetelnou společenskou rolí, které si je on sám dobře vědom.⁵⁴ Dále se Kaminsky zmiňuje o postoji a úctě samuraje k protivníkům i divákům, kterým nedokazuje své umění, tím pádem jej nikdy nevidí při tréninku, ale jediné při boji.⁵⁵ Další konvencí samurajského filmu je příslušnost k samurajské kastě již od narození, na rozdíl od pistolníka v žánru westernu, kde se hlavní postava rozhodne pro tuto cestu vlivem okolností.⁵⁶ Desser řadí do konvencí samurajského filmu i smrt hlavního hrdiny, která je často způsobena aktem sebeobětování. Hlavní postava bojuje až do úplného konce, nevyhnutelné porážky. S tím souvisí další znak žánru, kterým je samurajova dichotomie mezi "giri" a "ninjo", tedy dilema mezi povinnostmi a lidskými city, které stojí často v centru dramatické zápletky.⁵⁷ Hlavní postava se tak často rozhoduje mezi sociálním odcizením a sebeobětováním.⁵⁸ Samuraj podle Kaminského sdílí s westernovým hrdinou snahu se pomstít, ale vždy se jedná o pomstu za špatné jednání vůči jeho klanu, víře, nebo zemi, nikdy ne z osobních důvodů.⁵⁹

Podle Alaina Silvera je pro hlavní postavu samuraje základním symbolem japonský meč a jako celek představuje ideál jednoty: šermíře a jeho zbraň.⁶⁰ Stuart M. Kaminsky ve své eseji zmiňuje opakující se motiv

51 Občan, která opatruje meč. viz SILVER, *The Samurai film*, s.40.

52 japonská zločinná organizace.

53 DESSER, David (1983): "Toward a structural analysis of the postwar samurai film". In: *Journal of Popular Film and Television*, 13:3, s. 25. [on-line] [citováno 18.3.2019] Dostupné z: <<https://booksc.xyz/book/28901344/ede878>>.

54 KAMINSKY, Stuart M. (1972) "The Samurai Film and the Western". In: *Journal of Popular Film*, 1:4, s. 320. [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00472719.1972.10661669>>.

55 Tamtéž s. 322.

56 DESSER, "Toward a structural analysis of the postwar samurai film". s. 26.

57 Tamtéž s. 27.

58 Tamtéž s. 28.

59 KAMINSKY, "The Samurai Film and the Western". s. 319.

60 SILVER *The Samurai film*, s.39.

averze samuraje vůči střelným zbraním.⁶¹ Považuje je v samurajském filmu za symbol industrializace a projev netradiční mechanizace války. Ovšem vyžaduje značné úsilí samuraje takto zabít, v drtivé většině případů je k tomu zapotřebí nadměrné množství zásahů, tak jako v případě závěrečné scény duelu v *Ghost Dogovi*. Pro skutečné samuraje nebyla katana natolik důležitou zbraní, avšak většina snímků daného žánru se snaží tento mýtus podpořit. Podle Kaminského z toho důvodu, že japonští režiséři zachovávají hrůzu ze střelných zbraní, a reflektují tak vojenskou hrdost na základě individuální cti a nikoliv skrze technologický vývoj.⁶²

Samurajský film se podle Dessera odehrává v závěrečném období feudálního Japonska, primárně v éře Tokugawa, tedy v období stability a míru.⁶³ Desser tuto skutečnost nazývá velkým paradoxem žánru, jelikož se zaměřuje na válečníka v období míru, který zastává nepotřebnou úlohu. Divák je tak konfrontován s úpadkem tradic a často i úplným zničením způsobu života hlavního hrdiny.

Stejně jako ve westernu, tak i v samurajském filmu je obsažen klimax duel dvou oponentů, jejichž dovednosti jsou většinou na podobné úrovni.⁶⁴ Duel představuje choreografii smrtícího baletu.⁶⁵ Kaminsky dále zmiňuje duel, ve kterém je hlavní postava samuraje často nucena bojovat s jiným samurajem, který není zlou postavou, nicméně se díky svému pánu vyskytuje na druhé straně sporu.⁶⁶ Podle J. L. Andersona je důležitá pro vyprávěcí mód Japonská narativní tradice.⁶⁷ Ta pracuje s fenomenologickým pohledem, ve kterém jsou události prezentovány jako popisné celky bez definic či vysvětlování. Formálně tak samurajské filmy sklouzávají k baroknímu vyprávění, kde detaily představují základní stavební jednotku narativu. Valná většina samurajských filmů je totiž primárně složena z archetypů a konvencí známých japonskému publiku.

61 KAMINSKY, "The Samurai Film and the Western", s. 315.

62 Tamtéž s. 316.

63 DESSER, "Toward a structural analysis of the postwar samurai film", s. 26.

64 SILVER *The Samurai film*, s.40.

65 Tamtéž s.43.

66 KAMINSKY "The Samurai Film and the Western", s. 316.

67 ANDERSON, J. L. (1973) "Japanese Swordfighters and American Gunfighters". *Cinema Journal*, Vol. 12, No. 2 (Spring, 1973), s. 20. [on-line] [citováno 18.8.2018] Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/1225492>>

Vyprávění je navíc v samurajském filmu vedeno formou asociativní a modulární. Každá složka vyprávění se vztahuje k jiné, a vytváří tak určitý vyprávěcí řetězec vazeb.

3. 2. Western

Thomas Schatz se zmiňuje o individuálním hrdinovi, který často ve westernu vstupuje do pohraniční komunity, eliminuje v ní hrozbu a následně odjíždí do západu slunce.⁶⁸ Podle Thomase Schatzeho ztělesňuje westernový hrdina dvojznačnou postavu díky loajalitě vůči přírodě a oddanosti morálce civilizace.⁶⁹ Jako takový má pak tendence vytvářet konflikty. Je mužem činu, který podléhá kodexu cti. Ten ho váže k civilizaci, ale zároveň motivuje k tomu, aby ji už nikdy plně neakceptoval. Žánr se postupem času vyvíjel a charakter kovboje se měnil. Podle Thomase Schatze můžeme najít ve westernovém žánru cynického a sebevědomého hlavního hrdinu, který je svým postojem podobný běžnému diváku.⁷⁰ Postupně jeho charakter sestupuje z pozice hrdinského poloboha a přestává být nadřazený nejen vůči ostatním mužům, ale hlavně vůči přírodě a původním obyvatelům.

Barry Langford zmiňuje jako klasickou ikonografii westernu klobouky, dobytčí ohrady, výklopné dveře od saloonu, dostavníky, kavalérii, kolty a závěrečnou přestřelku, která poměřuje síly postav.⁷¹ V recenzi Edwarda Buscombeho na snímek *Jízda vysočinou (Ride the High Country, 1962)* se autor zmiňuje o vnímání koně jako symbolu důstojnosti, milosti a moci.⁷² Thomas Schatz považuje koně a klobouky za rekvizity, díky kterým můžeme

68 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 27.

69 Tamtéž, 51.

70 Tamtéž, s. 59.

71 LANGFORD, Barry. (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press, Edinburgh, s. 55.

ISBN:0748619038.

72 NEALE, Genre and Hollywood s. 72.

snímek zařadit k žánru ještě předtím, než postavy promluví.⁷³ Zmiňuje lokomotivy, zvuky píšťal a železnici, jako častý ikonografický prvek.⁷⁴

Western jako jeden z nejstarších, nejbohatších a nejtrvalejších žánrů Hollywoodu, adoptuje mytologizovaný obraz Divokého západu a jeho historii (dobývání a osidlování amerického kontinentu, vyhlazování indiánských kmenů, občanská válka, rančerské války, skutečné postavy pistolníků a strážců zákona).⁷⁵ Podstatou žánru je konflikt mezi civilizací a původním obyvatelstvem a je vyjádřen v mnoha protikladech: Východ - Západ; poušť - úrodná půda; Amerika - Evropa; řád - anarchie; individualita - komunita, město - divočina; kovboj - indián; aj.⁷⁶ Většina filmů daného žánru se odehrává na hranicích mezi dvěma světy, ve kterých převažuje primitivní způsob života a soužití s přírodou, civilizace tu nemá pevné místo.⁷⁷ Ikonou prostředí westernu je často kamenný útvar Monument Valley v Arizoně. Krajina s širokou rozlohou a izolovanými komunitami představuje ikonografické prostředí žánru. V této krajině se střetává civilizace s původním obyvatelstvem v - až skoro - mýtickém souboji.⁷⁸

Vizuální stránku žánru představují malebné scenérie, dlouhé záběry s paralelním a křížovým stříhem.⁷⁹ Schatz se zmiňuje o jisté vizuální interpunkci westernu ve scénách rituálů, jakými jsou například tance, svatby, pohřby, nebo narození dítěte.⁸⁰

3. 3. Gangsterský film

Podle George S. Larke-Walsh je hlavním znakem, žánru gangsterského filmu postavy z řad organizovaného zločinu, kteří zaujmají

73 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 22.

74 Tamtéž, s. 49.

75 PTÁČEK, Luboš (ed.), ŠVÁBENICKÝ Jan (ed.). (2013): *Proměny westernu – pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*, Univerzita Palackého v Olomouci, ISBN: 978-80-244-3389-9, s. 5.

76 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 48.

77 GRANT, Barry Keith (ed.) PYE, Douglas. (2003): *The Western (Genre and Movies)* In: *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, ISBN: 0292701853, s.208.

78 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 48.

79 GRANT, PYE, *The Western (Genre and Movies)* s. 301.

80 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 66.

opozici vůči většinové společnosti.⁸¹ Jejich postavy se snaží dosáhnout vyššího postavení v rámci organizace, které jsou součástí. Gangster je podle Roberta Warshowa muž prezentující syrové, nebezpečné a temné město, užívající městský slang a vedoucí nepoctivé obchody za vidinou profitu.⁸² McArthur připomíná, že gangster prezentuje moderního muže, který užívá nejnovější technologie a zbraně.⁸³ Navíc je popisován Thomasem Schatzem jako sociální zvíře, pro které nezapadá, ani nevychází slunce.⁸⁴ Gangsteři jsou v obklopení drobných zlodějíčků, násilníků, práškačů, zkorumpovaných policistů, právních zástupců, majitelů klubů a jejich sadistických vyhazovačů. Žánr se ale primárně zaměřuje na gangstera jako na zuřivou autoritu, která se snaží prosadit, a má tak potíže nejen s právními autoritami, ale i s ostatními klany a gangy. Konvencí žánru je i absence matky gangstera.⁸⁵

Pro žánr gangsterského filmu je charakteristické oblečení gangsterů, a to nejen pro ikonografii, ale i pro zvyšující se status gangstera ve společnosti a organizaci. Důležitá je podle McArthura i ikona automobilu, který prezentuje podobně jako oblečení jeho status a úspěch.⁸⁶ Pro žánr jsou dále typické střelné zbraně (pistole, brokovnice, samopaly, pušky, atc.). Časté je i užívání symbolů času (hodinek, orlojů, nástěnných hodin, aj.) pro varování o neúprosném plynutí času. Čas utíká pro gangstera velmi rychle. Jeho šance na dosažení stáří ve filmu téměř neexistují, jeho život je prudký, nejistý a zločinec se tak snaží čas využít co možná nejefektivněji.⁸⁷

Žánr gangsterského filmu představuje prostředí podsvětí ve městě, které je plné bezpráví. Žánr je protkán lokacemi temných ulic, ubytoven, kancelářských čtvrtí, horních podlaží budov, okrskových stanic policie, benzínových pump a luxusních vil. Steve Neale vykresluje prostředí gangsterského filmu jako místa, kde je nebezpečné být sám. Alain Silver

81 LARKE-WALSH, George. (2010): *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from the Godfather to the Sopranos*, McFarland and Company, Jefferson, North Carolina & London, ISBN: 0786456132 s. 3.

82 WARSHOW, Robert. (1962): *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Garden City, New York, Doubleday, ISBN-10: 9780674007260, s. 85–88.

83 MCARTHUR, Colin, (1972): *Underworld USA*, Secker & Warburg, BFI, London, ISBN-10: 0436098849, s.30.

84 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 83.

85 SILVER & URSINI, *The gangster film reader*, s. 277.

86 MCARTHUR, *Underworld USA*, s.23.

87 SILVER & URSINI, *The gangster film reader*, s. 81.

dodává, že se filmaři snaží vybírat lokace, která podporují pocit všedního dne a implikují pocit, že gangsteři jsou běžně mezi námi.⁸⁸ Proto i pro většinu gangsterský snímků je konvencí ikona kostela, která často připomíná cestu vykoupení hlavního hrdiny formou smrti.⁸⁹

Narativní výstavba prezentuje obraz agrese gangstera skrze uhánějící automobily, pískající pneumatiky a přestřelky mezi gangstery. Žánr nabízí několik narativních konvencí (policisté a lupiči, vzestup a pád gangstera, náměty ze skutečných událostí).⁹⁰

Podle Ron Wilsona mezi vizuální styl současné gangsterky patří rychlý střih, úzké rámování, dialogové sekvence, volná pohyblivá kamera, která se zdá být v neustálém pohybu, užívání objektivů s dlouhým ostřením, které využívají extrémní délku objektivu v rámu.⁹¹

Konvencí montáže v gangsterském filmu jsou prostřihy na hrdinu v novém obleku a s novou ženou, které představují pokusy hrdiny o přepsání své drsné minulosti jako kriminálního a získání nového ekonomického a společenského statusu.⁹²

3. 4. Film noir

Ústředními postavami filmu noir jsou podle Hirsche postavy vyšetřovatelů, obětí a psychopatů.⁹³ Vyšetřovatelé jsou mnoha typů, od soukromých detektivů, policistů, novinářů, až po běžné občany. Oběti jsou pak často obviněné ze spáchání trestného činu, kterého se nedopustily, nebo ke zločinu skouznou, když je svede femme fatale, nebo když jsou ve finanční tísní. Nejčastěji jsou právě postavy obětí hlavními postavami filmu noir. Psychopat představuje odlišnou - temnou - stranu oběti, která se neustále pohybuje v noční můře. V žánru film noir zpodobňuje psychopat patologického zločince, jehož mánií divák spolu s ostatními charaktery

88 Tamtéž, s. 301.

89 Tamtéž, s. 245.

90 WILSON, Ron. (2014) *The Gangster Film: Fatal Success in American Cinema*, Wallflower Press, New York, ISBN-10: 0231172079, s. 6.

91 Tamtéž, 106.

92 SILVER & URSINI, *The gangster film reader*, s. 388.

93 HIRSCH, Foster (1986): *The dark side of the screen: film noir*, New York, Da Capo Press ISBN: 0306817721. s. 167.

odhaluje. Tyto tři typy postav jsou typické pro film noir a obvykle jeden z těchto charakterů akce ve filmu ovládá. Fay a Nieland považují za důležitý znak žánru noir honbu mezi charaktery.⁹⁴ Mark T. Conard zmiňuje inverzi tradičních hodnot a tomu odpovídající morální ambivalence.⁹⁵ Chaumeton a Borde charakterizují hlavního hrdinu jako nejednoznačného, který je často zpodobněn zralým, ne příliš hezkým mužem.⁹⁶ Ten bývá ostatními postavami v průběhu příběhu zneužíván a působí často jako sebestředný pasivní hrdina. Pro žánr film noir je také typická postava femme fatale. Ve studii ji popisují Chaumeton a Borde jako frustrovanou a deviantní postavu, napůl kořist a napůl dravce, která se stane obětí vlastní pasti.⁹⁷ Film noir modernizuje téma násilí tím, že postavy mezi sebou svádí nespravedlivý boj a zločiny často provádí profesionálové bez hněvu nebo nenávisti.⁹⁸ Žánr tak nabízí divákovi velké množství krutých scén spojených s pocitem úzkosti.⁹⁹ Soukromý detektiv přebírá pochybný úkol a na jeho spletité cestě se začínají množit mrtvoly a bizarní charaktery.¹⁰⁰ Které si ve spojení se všemi složkami žánru film noir kladou za cíl dezorientovat diváka. Žánr nerozlišuje jasně dobro a zlo, nemá jasně definované charaktery, jejich motivy a postrádá logický vývoj akce.¹⁰¹

Podle Hirsche představují ikonografii film noir výpravné rekvizity jako hodiny, zrcadla, schodiště a okna.¹⁰² Tyto znaky předjímají zkázu hlavní postavy. Rekvizity se často využívají při rámování, kdy je postava zabrána skrze okno, zábradlí schodiště nebo zrcadlo. To často zrcadlí vnitřní stav postavy, naznačuje dvojitost, zmatenost a zobrazuje postavu jako nestabilní a nekontrolovatelnou. Milan Hain uvádí v práci "Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr" zbraně, klobouky, lahve s

94 FAY & NIELAND, "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia" s. 227.

95 CONARD, Mark T. (2007): *The philosophy of neo-noir*, Lexington, University Press of Kentucky, Lexington, ISBN:081319217X., s. 1.

96 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 20.

97 Tamtéž, s. 20.

98 Tamtéž, s. 23.

99 Tamtéž, s. 24.

100 Tamtéž, s. 24.

101 Tamtéž, s. 24.

102 HIRSCH, The dark side of the screen: film noir, s. 82.

alkoholem, barovou zpěvačku a využívání hereckých hvězd a jejich repetitivní obsazování do typově příbuzných rolí.¹⁰³

Thomas Schatz zmiňuje charakteristické znaky filmu noir podle eseje Paula Schradera "Notes on Film Noir".¹⁰⁴ Žánr podle něj charakterizuje majoritní množství scén odehrávajících se v noci. Pro žánr je nejvíce charakteristická absence domova. Jedná se o prostory neosobní, nepříjemné a pronajaté. Spousta obydlí ve filmu noir působí velmi okázale a vytrácí se při pohledu na ně pocit domova.¹⁰⁵ Sémantickými znaky jsou tak často vyprázdňené noční ulice, zakouřené bary, déšť, úzké chodby a špinavé kouty ulic, výtahy, zavírající se brány, haly se stropními větráky, fotogenická schodiště a zrcadla, které odrážejí mix obličejů, sklady a továrny, hotelové haly s nočními kluby, bary, hotelové pokoje a případně i motel.¹⁰⁶ Hirsch připomíná i oblíbenost filmu nori v prostředí vlaků, kolejnic, nástupišť a vlakových stanic.¹⁰⁷ Conard zmiňuje scény, které v divákovi vyvolávají pocit všudypřítomného zločinu a násilí.¹⁰⁸ Raymond Borde a Étienne Chaumeton ve studii "Towards a Definition of Film Noir" knihy *Film Noir: Reader* zmiňují konstantní definici filmu noir, a sice dynamiku násilné smrti.¹⁰⁹ Ta podle nich vystihuje žánr jako takový. Charles Higham a Joel Greenberg ve studii "Noir Cinema" do výčtu prostředí zahrnují i městské lampy, které mohou osvětlovat mrtvolu, vyšetřovací místnost policie, klepot podpatků v metru či na nástupišti v pozdní noční hodině, automobily projíždějící starými cestami v kaňonu.¹¹⁰ Svět filmu noir tak popisují autoři jako noční městskou krajinu, mnohdy zaplněnou mlhou, kde se ozývají zvuky výstřelů a kde přetrvává erotický fetiš.¹¹¹

103 PTÁČEK & ŠVÁBENICKÝ, Proměny westernu – pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů., s. 63.

104 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 116-117.

105 KUČERA, Jakub (2002): "Film Noir - Záblesky Černé". In: *Cinepur.cz* č. 19., únor 2002. [on-line] [citováno 21.1.2019] Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=29>>.

106 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 27.

107 HIRSCH, The dark side of the screen: film noir, s. 81.

108 CONARD, The Philosophy of Film Noir, s. 1.

109 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 17-25.

110 Tamtéž, s. 27.

111 Tamtéž, s. 27.

Schrader ve své eseji dále zmiňuje kompozici napětí, která je upřednostňována před fyzickou akcí.¹¹² Narativ filmu noir Steve Neale charakterizuje jako matoucí s častým využíváním flashbacků a hlasu vypravěče formou voiceoveru, který často vypráví příběh i když je v ohrožení. “Rozřešení zápletky tu často doslova závisí na přežití vypravěče, z jehož subjektivního hlediska je příběh vyprávěn, a vyprávět je často tím posledním, co noirovému hrdinovi zbývá.”¹¹³ Tento průvodce světem filmu noir mluví o událostech, které se staly v minulém čase. Jeho přednes je mnohdy věcný, může být i terapeutický (když se přiznává ke zločinu), jindy mluví s úlevou nebo s chladnou ironií komentuje dění. Pro film noir je typická absence chronologického pořadí, která posiluje pocity zoufalství a princip filmu noir, v kterém je “jak” vždy důležitější než “co”.¹¹⁴ Používá při tom roztržitěnou časovou posloupnost formy flashbacků ve flashbackích, která diváka zcela dezorientuje, ale zato jej ponoří do vysoce stylizovaného světa filmu noir.¹¹⁵ Pro vyprávění ve filmu noir existuje opozice dvou módů: uzavřeného příběhu (smrt vypravěče) a žitého příběhu, který nelze z valné většiny odvyprávět, narativně uspořádat a uzavřít jej.¹¹⁶ Detektiv v prvním módu po provedené vraždě zrekapituluje zcela v bezpečí příběh oběti. V druhém módu pak detektiv vyšetřuje a objasňuje příběh vraždy, přičemž je sám ve velkém ohrožení a příběhu oběti se bytostně účastní.

Vizuální stránku filmu noir rozebírá Janey Place a Lowell Paterson v eseji “Some Visual Motifs of Film Noir”.¹¹⁷ Autoři zmiňují ostré svícení ve stylu tmavé tonality “Low key”.¹¹⁸ V té převažují tmavé tóny a vysoký kontrast mezi světlem a stínem. Výsledným efektem je chiaroscuro neboli extrémně tmavé a světlé oblasti v obraze.¹¹⁹ Touto metodou se natáčejí převážně tváře. Zato interiéry jsou tmavé a pro exteriérové scény je typická metoda “night-for-night”, tedy natáčení v noci při umělém osvětlení

112 SCHATZ, Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System, s. 116-117.

113 KUČERA “Film Noir - Záblesky Černé”.

114 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 58.

115 HIRSCH, The dark side of the screen: film noir, s. 79.

116 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 58.

117 Tamtéž, s. 65-76.

118 Tamtéž, s. 66.

119 BORDWELL. & THOMPSON, Umění filmu: úvod do studia formy a stylu, str. 178.

kompletní scény.¹²⁰ Hirsch připomíná i důležitost stínů pro film noir, které považuje za druh určitého vizuálního kódování.¹²¹ Dalším prvkem, který žánr film noir užívá, je hloubka pole. Té dosahuje pomocí práce s širokouhlými objektivy. Díky práci s takovými typy objektivů je pro žánr dále specifická výrazná deformace obrazu, která se často projevuje v rámování detailu obličeje.¹²² Mizanscéna si klade za cíl dezorientovat a znejistit diváka skrze rušivou a zneklidňující kompozici v nepravidelných klaustrofobních rámech.¹²³ Podle autorů je archetypem filmu noir vysoký úhel záběru, díky kterému vypadá hlavní postava bezmocně “jako krysa v bludišti”.¹²⁴ Pohyb kamery se ve filmu noir využívá jen velmi střídmě. Charakteristická je pak pro žánr pohybující se kamera ve scénách pronásledování, kdy kamera zabírá zepředu pronásledovanou běžící postavu.¹²⁵ Tento způsob natáčení, díky pohybu, který zprostředkovává, vytváří v divákovi pocit vzrušení a zaznamenává zděšený výraz v tváři pronásledovaného. Navíc zobrazuje i to, co se děje v dalších plánech obrazu za běžící postavou. Filmy noir zůstávají v paměti převážně díky prostoru a atmosféře scén. Jakub Kučera v eseji “Film Noir - Záblesky Černé” k tomu dodává, že “klaustrofobické prostory a stísněující atmosféra, ale také plastičnost, hloubka a onen jedinečný druh erotismu mají často schopnost přetrvat v paměti déle než filmový příběh. V tomto smyslu lze vlastní naraci ve filmech noir často považovat za druhořadou, zatímco jeho základním pilířem je styl a vizuálnost, tón a nálada.”¹²⁶

Při juxtapozici film noir využívá extrémní změny v úhlech a záběrech kamery.¹²⁷ Pro film noir je tak typický stříh z velkého detailu, na dlouhé záběry z vysokého úhlu pohledu. Tato metoda se často užívá při honičkách postav v temných městských uličkách.

120 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 67.

121 HIRSCH, The dark side of the screen: film noir, s. 79.

122 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 67.

123 Tamtéž s. 68.

124 Tamtéž.

125 Tamtéž s. 69.

126 KUČERA, “Film Noir - Záblesky Černé”.

127 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 68.

4. Kulturně-historický kontext

Kapitola představuje tvorbu režiséra Jima Jarmusche a jeho vliv na Americký nezávislý film a přináší přehled jeho dosavadní hrané celovečerní tvorby. Další podkapitola věnovaná intertextualitě zasazuje snímek *Ghost Dog* do kontextu odkazů Jima Jarmusche na literární a filmová díla. Závěrečná kapitola uvádí do souvislosti vazby s předešlým filmem Jima Jarmusche *Mrtvý muž* skrze komparační analýzu. Podobnost obou filmů je důležitá kvůli sémantickým znakům westernu a rozklíčování postavy indiána Nobodyho.

4. 1. Tvorba Jima Jarmusche

Jim Jarmusch je považován za jednoho z nevlivnějších amerických tvůrců současnosti, který do dnešní doby natočil třináct celovečerních hraných filmů, dva dokumentární snímky a bezpočet krátkometrážních filmů. Jeho rané filmy *Podivnější než ráj* a *Mimo zákon* (*Down by Law*, 1986) strhly pozornost kritiky a diváků na nezávislý film v době, kdy byl doménou Hollywoodu vysokorozpočtový akční blockbuster. Jim Jarmusch tak pokračoval ve šlépějích artového filmu 60. a 70. let.¹²⁸ Shodou okolností vyšel jeho debut *Podivnější než ráj* v době, kdy americký nezávislý film zažíval svoji renesanci.¹²⁹ Záhy se tak stal jedním z prominentních tvůrců tohoto opozičního filmového hnutí. Tvoří formálně sporé, pomalu se odvíjející filmy s minimem dialogů, ve kterých reformuje klasické formy vyprávění. Ačkoliv své filmy natáčí v rámci různorodých koprodukcí - tudíž na okraji amerického filmového průmyslu - zůstává viditelný a v rytmickém sledu (co tři/čtyři roky) produkuje své filmy. Jeho smysl pro minimalismus, ironii, estetiku slow-cinema a cinefilii, ovlivnil řadu režisérů, jako Tom DiCillo (dříve kameraman prvních dvou Jarmuschových snímků), Hal Hartley, Sofia Coppola, Aki Kaurismäki, Tsai Ming-liang a Hou Hsiao-hsien.¹³⁰ Jarmusch skrze tyto tvůrce demonstroval určitou životaschopnost nezávislé

128 SUAREZ, Jim Jarmusch, s. 1.

129 HOLMLUND, Chris (ed.). WYATT, Justin (ed.) (2005): Introduction In: Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream, Routledge, New York, ISBN-10: 0415254876, s. 3.

130 SUAREZ, Jim Jarmusch, s. 99-100.

kinematografie. Třebaže Hollywood v 90. letech pohltil většinu indie scény, Jarmusch si jako nekompromisní auteur udržel tvůrčí nezávislost.¹³¹ Jeho hluboce zakořeněný zájem o americkou společnost, nepoddajnost a pozoruhodná otevřenost vůči estetickým a intelektuálním vlivům z něj činí relevantního nezávislého amerického filmaře.¹³²

Režisérův studentský film *Trvalá dovolená* (*Permanent Vacation*, 1980) vykazuje rysy, kterými jsou charakterizovány až jeho pozdější snímky: netečné postavy outsiderů bez životních cílů; formální minimalismus dlouhých či statických záběrů; dramatické události odehrávající se mimo syžet; sebevědomé užívání intertextuálních odkazů na jiné filmaře (Nicholas Ray, Sergio Leone, Francois Truffaut), spisovatele (Comte de Lautréamont, Jack Kerouac), a hudebníky (Charlie Parker, Chet Baker).¹³³ *Trvalá dovolená* nebyla nikdy uvedena do distribuce, a ačkoliv získala uznání filmových kritiků i evropských festivalů, v Americe se střetla jen s apatií, se kterou se setkává Jarmuschova tvorba dodnes.

Celovečerní debut *Podivnější než ráj*, představuje pomyslný milník, který změnil nahlížení na nezávislý film, jehož hnutí bylo více vnímáno jako avantgardní a nepřístupné svojí formou.¹³⁴ Snímek získal v roce 1984 cenu Zlaté kamery na Filmovém festivalu v Cannes. Brzy poté jej kritici zařadili, spolu s filmovými debuty Spike Leeho a bratří Coenů, k přelomovému dílu Amerického nezávislého filmu. Jarmusch navazuje estetikou slow-cinema a postavami neambiciózních outsiderů, na svůj předchozí studentský film.¹³⁵ Zprostředkovává detaily z života vyděděnců společnosti.

Myšlenku cizinců ve vlastní zemi Jarmusch nadále rozšiřuje ve filmu *Mimo zákon*. Tři hlavní protagonisté - vězni - se odmítají přizpůsobit

131 VÅGE, Tormod. (2011): "Paradise Lost: American Myths in Jim Jarmusch's *Stranger than Paradise*, *Dead Man*, and *Ghost Dog: The Way of the Samurai*", Thesis Presented to the Department of Literature, Area Studies and European Languages, University of Oslo. [on-line] [citováno 21.1.2019] Dostupné z: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26223/1/Vaage_master-2.pdf> s. 7.

132 Tamtéž.

133 Tamtéž.

134 HIRSCHBERG, Lynn. (2005): "The Last of the Indies" In: [nytimes.com](http://www.nytimes.com) [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/the-last-of-the-indies.html>>.

135 LAFRANCE, J. D. (2003): "Jarmusch, Jim" In: sensesofcinema.com [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/>>

většinové mentalitě podobně jako postavy z předešlého filmu *Podivnější než ráj*. Černobílé statické záběry Robby Müllera v něm staví do kontrastu vězeňskou celu se svobodnou přírodou. Jim Jarmusch popsal snímek jako neo-beat-noir-komedii a do hlavních rolí obsadil převážně své přátele.¹³⁶ Postavu Jacka zpodobnil jazzový hudebník John Lurie, který složil i soundtrack k filmu. Hudebník a herec Tom Waits získal roli Zacka, kterou započala dlouholetá spolupráce mezi ním a režisérem. Podobně rolí Roberta vznikla několikaletá spolupráce italského herce Roberta Benigniho s Jimem Jarmuschem.

Tajuplný vlak (Mystery Train, 1989) znamenal pro režiséra návrat k formě dílčího uspořádání, k formě jeho debutu *Podivnější než ráj*. Tři na sobě - na první pohled - nezávislé příběhy, které probíhají současně v Memphiském hotelu, jsou nelineárně vyprávěné a inspirují se hudbou Elvise Presleyho. Výstřední obsazení hlavních postav jen více prohlubuje ústřední téma Jarmuschových filmů: být cizincem ve vlastní zemi. Steve Buscemi je rodilým Američanem, ovšem Nicoletta Braschi pochází z Itálie, Joe Strummer z Anglie a Youki Kudoh z Japonska. Snímek získal nadšené ohlasy z řad mezinárodních festivalů a jejich diváků.¹³⁷

Jim Jarmusch při svém následujícím snímku *Noc na Zemi (Night On Earth, 1992)* začal spolupracovat s herci, kteří dominují v hollywoodských filmech. Pět příběhů se odehrává současně, ale v odlišných městech a zkoumá vztahy mezi taxikáři a jejich cestujícími. Snímek navazuje na dílčí strukturu předešlých filmů *Tajuplný vlak* nebo *Podivnější než ráj*. Zároveň jej mnozí autoři považují za předchůdce Tarantinova *Pulp Fiction (1994)*. Tedy snímku, který signalizoval změny v narativech nezávislého filmu, jejího začlenění do popkultury a samozřejmě i změny vůdčích postav tohoto hnutí.¹³⁸

Jarmuschovy rané filmy pracují s minimalistickým způsobem narace a strukturou vyprávění, avšak jeho pozdější díla opouštějí úsporný způsob tvorby spojený s nízkým rozpočtem. Představují tak bohatou vizuální zásobu, skrze kterou inovují konvence narativu sebevědomými a

136 HIRSCHBERG, "The Last of the Indies".

137 LAFRANCE, "Jim Jarmusch".

138 LAFRANCE, "Jim Jarmusch".

experimentálními prvky.¹³⁹ Do rolí začíná režisér obsazovat buď už renomované herce z Hollywoodu či vycházející filmové hvězdy. Jako zlomový se v tomto duchu jeví *Mrtvý muž* s Johnny Deepem v hlavní roli. Oproti předešlým filmům byl příběh o Williamu Blakeovi přijat většinou kritikou a festivaly velmi chladně a u diváků zcela propadl.¹⁴⁰ Představuje tak nejprodělečnější snímek ve filmografii Jima Jarmusche a spolu s filmem *Zlomené květiny* (*Broken Flowers*, 2005) paradoxně jeden z nejvyšších rozpočtů jeho dlouholeté kariéry. Narativ Mrtvého muže představuje bělošského účetního Williama Blakea, který se v 2. pol. 19. stol. vypravil za pracovní příležitostí na Divoký západ, do města Machine. Po příjezdu Blake zjistí, že pracovní místo, které mu byla přislíbena majitelem železáren panem Dickinsonem, je už obsazené. Následuje série nešťastných příhod, které nebohého Williama vedou k zastřelení syna Dickinsona v aktu sebeobranu. Dickinson na jeho hlavu vypisuje odměnu a vysílá lovce odměn.

Ghost Dog s Forestem Whitakerem a soundtrackem od producenta RZA pokračuje v tématech nastíněných v *Mrtvém muži*: cyklus života a smrti, střety etnik a kultur, předurčená smrt hlavních postav, aj. (viz doplňující analýza "Mrtvý muž a Ghost Dog" v následující kapitole). Afroamerický nájemný zabiják mafie se řídí starověkým učením japonských válečníků. *Ghost Dog* představuje narativem nejlineárnější Jarmuschův film, který produkuje sebevědomé texty odkazující na jiné texty nebo je přetváří - intertextualita.¹⁴¹

V roce 2004 vyšla kompilace jedenácti krátkých černobílých snímků pojmenovaná *Kafe a cigára* (*Coffee and Cigarettes*, 2003). Jim Jarmusch je natáčel v rozmezí mezi lety 1986 a 2003. Název odpovídá námětu krátkých filmů, kterým je požitok z kávy a kouření cigaret. Obsazení hlavních postav a často i prostředí představuje spin-off na předešlé snímky režiséra jako *Mimo zákon*, *Tajuplný vlak* a *Ghost Dog*. Navíc krátké filmy upomínají na jeho kolaborace s rozličnými umělci (E. J. Rodriguez, Renée French, Meg and Jack White, Taylor Mead, aj.). *Kafe a Cigára* tak rekapituluje kariéru

139 SUAREZ, Jim Jarmusch, s. 98.

140 HIRSCHBERG, "The Last of the Indies".

141 SUAREZ, Jim Jarmusch, s. 126.

Jima Jarmusche a podobně jako Noc na Zemi odráží estetický vkus a vztahy režiséra s jeho okolními spolupracovníky a přáteli.¹⁴²

Bill Murray v režisérově následujícím filmu *Zlomené květiny* zpodobnil starého mládence, který se snaží vyhledat matku svého možného syna. Podobně jako Jean-Luc Godard je i Jim Jarmusch zcela oddán archetypu osamělého amerického muže. V předchozích snímcích reflektoval a aktualizoval osamělé postavy samuraje, kovboje, gamblera, indiána, beatníka, vězně a spousty dalších právě tím, že je představil jako kuriózní a současné.¹⁴³ *Zlomené květiny* tento archetyp rozšiřují skrze charakter, na oko, zralého muže.

Značně rozporuplného přijetí se u kritiky i diváků dočkala *Hranice ovládní* (*The Limits of Control*, 2009).¹⁴⁴ U ní se tvůrce inspiroval, podobně jako v případě *Ghost Doga*, žánrem existenčního kriminálního filmu: *Samurajem* Jean Pierre Melvilla a *Bez okolků* (*Point Blank*, 1967) Johna Boormana. V rozhovorech ke svému záměru dodal, že "vždycky chtěl natočit akční film bez akce, nebo napínavý film bez dramatických scén."¹⁴⁵ Jarmusch se při tvorbě inspiroval esejí Williama S. Burroughse o technikách řízení mysli a filmografií Jacquese Rivetta. Filmy tohoto tvůrce dezorientují v záplavě záhadný stop a často nenabízí řešení, jen volné interpretace diváka. Snímek v mnohém připomíná ústřední postavu z analyzovaného filmu *Ghost Dog*. Hlavní postavu v *Hranici ovládní* představuje tajuplný osamělý černoš, který je ovlivněn východní filozofií, praktikuje tchaj-ti, čchi-kung a různé techniky na koncentraci mysli. Podle některých kritiků má snímek nálepkou nedoceněného ambiciózního filmu v režisérově filmografii.¹⁴⁶

Přežijí jen milenci (*Only Lovers Left Alive*, 2013) nabízí zcela odlišné pojetí žánru vampířského filmu. Jim Jarmusch redefinuje postavy upírů jako intelektuální a buržoazní bohémy, kteří přežili do dnešní doby

142 SUAREZ, Jim Jarmusch, s. 87.

143 HIRSCHBERG, "The Last of the Indies".

144 MURILLO, Céline. (2012): "The Limits of Control (Jim Jarmusch, 2009): An American Independent Movie or a European Film?", [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://journals.openedition.org/inmedia/129>>.

145 LIM, Dennis. (2009): "A Director Content to Wander On" In: *nytimes.com* [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2009/04/26/movies/26lim.html>>.

146 LIM "A Director Content to Wander On"

prostřednictvím umění, literatury, vědy a lásky. Ústřední dvojice Adam (Tom Hiddleston) a Eva (Tilda Swinton) představuje biblické milence, kteří jsou na Zemi od počátku světa. Jejich největším problémem - zdá se - je konzumní společnost a všudypřítomná industrializace. Poprvé za svoji kariéru natáčí Jim Jarmusch na digitální kameru. Vynikají tak jemné odstíny tmavých nočních scén, ve kterých se celý příběh odehrává.

Pocta básníku Williamovi Carlos Williamsovi ve filmu *Paterson* (2016) reprezentuje - prozatím - závěrečnou část filmografie Jima Jarmusche. V *Patersonovi* se více než ve svých předešlých filmech projevuje režisérova inspirace estetikou Jasudžira Ozu. Zároveň snímek pro Jima Jarmusche znamená návrat k více autobiografické lince skrze postavu Patersona a jeho básně. Prozatím tedy filmová báseň o řidiči autobusu uzavírá bohatou filmografii Jima Jarmusche.

4. 2. Ghost Dog a intertextualita

Kapitola zmiňuje filmová a literární díla, na která snímek odkazuje formou intertextuality. Charles Bazerman ji definuje jako "vztah, který má každý text k textům, které ho obklopují"¹⁴⁷. Dále uvádí, že text může být použit jako autoritativní nebo podpůrné prohlášení, které je možno aplikovat v nominální hodnotě nebo může být využito jako protiklad k textu. Intertextuální odkaz se často spoléhá na naše znalosti předchozích textů a jejich významů. Pouhá zmínka o názvu jiného textu může fungovat jako zkratka představující široké spektrum myšlenek. Bazerman poznamenává, že intertextualita je užívána často méně explicitně, kdy "text se může spoléhat na otázky víry, myšlenky, prohlášení, které obecně kolují mezi čtenáři a jsou jim pravděpodobně známé"¹⁴⁸.

Podle studie Sky Marsen v *The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in Le Samourai, The Killer, and Ghost Dog*¹⁴⁹ si

147 BAZERMAN, Charles. (2004): "Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts." In: What Writing Does and How It Does It. Routledge; University of California, Santa Barbara, 1 edition, [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://bazerman.education.ucsb.edu/sites/default/files/docs/Bazerman2004ChapIntertextuality.pdf>> s. 84.

148 Tamtéž

149 Jedná se o techniku, která vytváří zvukové prvky manipulací s vinylovou deskou, pohyby po a proti směru

intertextuální odkazy uvědomí ti diváci, kteří jsou dobře obeznámeni s umělecko-kulturním vkusem. Diváci, kteří jsou obeznámeni s hip-hopovou technikou samplingu, mohou vnímat souvislosti s poskočným střihem, který rytmizuje krátké scény. Fanoušci herce Harrisona Forda zase mohou vnímat pravé jméno hlavní postavy Bob Solo jako aluzi na postavy Bob Falfa z *Americké graffiti (American Graffiti, 1973)* a charakter Han Solo ze space oper franšizy Hvězdné války. Čtenářům komiksů může připomínat objemná postava Ghost Doga, oblečeného vždy v černém a s kapucí na hlavě, komiksového hrdinu. Literárně sečtělí diváci si spojí jméno Ghost Dog se jménem indiánského psa z románu Volání divočiny Jacka Londona. Cinefilní divák si všimne odkazu na japonský yakuza film *Branded to Kill* Seidžuna Suzukiho. Jedná se o scénu, kde hlavní postavě samuraje zabrání ve střelbě pěnkavy, která přiletí před zaměřovač jeho karabiny, podobně jako v *Branded to Kill*. Zároveň studie *Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia*¹⁵⁰ uvádí podobnost bizarní choreografie zabíjení. Autoři ji v případě analyzovaného filmu připodobňují k baroknímu aktu násilí.

Strukturální aktační model, nabízí možnost přiblížit vyprávění filmu, a vyčíst tak známky podobností s filmem *Le Samuraj*.¹⁵¹ Profesionální vrah řídící se kodexem samuraje je najat členem mafie, jehož je zároveň i služebníkem. Objednávka vznikne od vůdce gangu, aby zavraždil jednoho z členů jeho skupiny. Vrah provede bezchybně svůj úkol, ovšem odhalí svoji identitu dceři mafiánského bosse. Po odhalení pak nezbyvá mafiánům nic jiného, než se vraha, kterého si najali, pokusit zabít. Při tomto pokusu naruší samurajovo soukromí a vyvraždí jeho milované holuby. Nájemný vrah se tak sám vydává na cestu odplaty. Avšak záměrně vytváří okolnosti, které vedou k jeho smrti.

Julian Rice, Sky Marsen, Ryoko Otoma i Michael Richardson zmiňují ve svých studiích souvislost s postavou Don Quijota z románu Miguel de

jejího otáčení na gramofonu. Viz SIROIS, A. (2016): "Introduction" In: *Hip-hop DJs and the evolution of technology: cultural exchange, innovation, and democratization*. New York, N.Y., Peter Lang. ISBN-10: 9781433123368 s. 10.

150 FAY & NIELAND, Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization, s. 220-235.

151 RICE, The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control, s. 156.

Cervantese *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*¹⁵². V něm se hlavní postava rytíře snaží řídit zašlým rytířským kodexem. Podobnost s postavou Ghost Doga je zřejmá ale nejen v tomto románu. Kniha *Hagakure - The Book of the Samurai*¹⁵³ reprezentuje spirituální učení samurajského válečníka Yamamoto Tsunetomo. Představuje soubor anekdot a úvah o filozofii Bushido z počátku 18. stol. Stránky a pasáže z knihy Hagakure provází film *Ghost Dog* a utvářejí motivy hlavního hrdiny. Nevysvětlují jeho chování, jsou jen důvodem jeho jednání.¹⁵⁴ Podobně jako Miguel de Cervantes, tak i Yamamoto Tsunetomo napsal knihu v době, kdy se vytrácela role válečníků ve společnosti.¹⁵⁵ Samurajové, stejně jako rytíři, upadali v zapomnění a vytráceli se z řad nižší šlechty. Hagakure představuje text, který je inspirován zmizelými hodnotami samurajů a je napsán z nostalgických vzpomínek samurajského válečníka.¹⁵⁶ Postava Ghost Doga tak představuje ztracené hodnoty, jako sílu vůle, laskavost vůči slabým, oddanost svému pánu a sebedisciplínu.¹⁵⁷ Příběh Ghost Doga odkazuje na knihu povídek *Rašómon a jiné povídky*¹⁵⁸ Ryūnosukeho Akutagawaho, svým subjektivním vnímáním historie. Ve filmu se zmíní hlavní postava a Pearlina o jejich nejoblíbenější povídce z celé sbírky. Její název je "Rašómon". V ní každá z postav vypovídá o stejné události, ovšem vždy jinak a neslučitelně s verzemi ostatních. *Ghost Dog* pracuje s podobným vyprávěcím módem. Film představuje dvě verze prvního setkání hlavní postavy s Louisem. Oba si pamatují, že útočnickova zbraň mířila na

152 CERVANTES, de Miguel. ČERNÝ, Petr (přel.). (2005): *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Levné Knihy, ISBN: 9788073219871.

153 TSUNETOMO, Yamamoto, WILSON, William Scott (přel.) (1979): *Hagakure: The Secret Wisdom of the Samurai*, Kondansha International, USA, ISBN-10: 4770011067.

154 CURLEY, Melissa Anne-Marie. (2016): "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*," In: *Journal of Religion & Film*. Vol. 12 : Iss. 2, Article 2. [on-line] [citováno 18.3.2019] Dostupné z: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2>> s. 5.

155 OTOMO, Ryoko. (2001): "The Way of the Samurai: *Ghost Dog*, *Mishima*, and Modernity's Other" In: *Japanese Studies*, Vol. 21, Dostupné z: <<http://dx.doi.org/10.1080/10371390120048731>> s. 36.

156 Tamtéž.

157 Tamtéž.

158 AKUTAGAWA, Ryūnosuke. HILSKÁ, Vlasta (přel.) (2005): *Rašómon a jiné povídky*. Argo, ISBN: 80-7203-656-4.

něj. Jarmusch tak podobně jako Akutagawa vypráví příběh, který má vícero úhlů pohledu.¹⁵⁹

Akademici též odkazují na analogii Ghost Doga s postavou Frankensteinova ze stejnojmenného románu Mary Shelley.¹⁶⁰ V obou případech dochází k romantizování hlavního hrdiny, monstra/zabijáka. Ghost Dog si monstrum uvnitř sebe uvědomuje a skrze "meditace o nevyhnutelné smrti" a projevování respektu vůči mrtvým narušuje mýtus gangstera.¹⁶¹ Uznává tedy cykličnost násilí, která je vyprodukována vraždami. Ve scéně, kde si Ghost Dog vypůjčí od Pearlina knihu Frankenstein, a přečte nahlas závěrečnou pasáž knihy, Pearlina namítá "Hele, tohle je až na konci! Nesmíš prozradit konec!". Ghost Dog zná svůj osud, stejně jako osud monstra, kterým je i z části on sám.

4. 3. Komparativní analýza Mrtvého muže a Ghost Doga

Na první pohled se může jevit, že podobnost *Ghost Doga* s předchozím filmem Jima Jarmusche - *Mrtvý muž* - spočívá jen v pramálo složkách: Současné velkoměsto tu stojí v kontrastu k Divokému západu; barevný film proti černobílému; improvizovaný soundtrack folk-rockového umělce Neil Younga, stojí v opozici vůči hip-hopovému producentovi RZA, aj.¹⁶² Navzdory odlišnému časovému období a místu, kde se oba filmy odehrávají, nacházíme mnoho společného. Tématem obou filmů je smrt, hlavní postavy zažívají marginalizaci a diskriminaci z řad většinové společnosti a žijí proto v ústraní. Představují charaktery, které opustily svůj národ, nebo se vzdaly svého etnického původu. Není náhodou, že scénář *Mrtvého muže* byl původně pracovní nazván jako *Ghost Dog*.¹⁶³ Spojení

159 CURLEY, "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*", s. 5.

160 FAY & NIELAND "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia", s. 230.

161 Tamtéž, s. 231.

162 ABLEY, Megan. (2016): *Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog*, [on-line] [citováno 18.3.2017] Dostupné z: <http://www.academia.edu/25058481/_Things_Which_Are_Alike_In_Nature_Grow_to_Look_Alike_The_Blurring_of_Cultures_and_Time_Periods_in_Dead_Man_and_Ghost_Dog> s.1.

163 CURLEY, "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the*

mezi oběma filmy je navíc posíleno postavou indiána Nobody, který se v nich objevuje a pronáší repliku "Zasranej, blbej bělochu ". Jeho postava je zároveň spojena se scénou, ve které Louis představuje jméno Ghost Doga členům mafie.¹⁶⁴ Sonny Valerio říká, "[...]připomíná mi to indiány. Ti měli jména jako [...] Rudý Mrak, Šílený Kůň, Běžící Medvěd, Černý Los." a Joe Rags jej doplňuje, "Indiáni, negři [...] stejná pakáž!" To spolu se skutečností, že Ghost Dog je v souladu s ptáky, psy a medvědy, kteří jsou součástí posvátných indiánských totemů v různých kmenech amerických indiánů, a fakt, že Nobody se stará na střeše o holuby stejně jako Ghost Dog, vytváří mezi těmito dvěma postavami a filmy jasnou vazbu.¹⁶⁵ Kapitola vychází z první strategie hollywoodského koktejlu podle Ricka Altmana, který uvádí mód nadměrného množství materiálu. *Ghost Dog* na užité prvky ve westernu *Mrtvý muž* odkazuje, a v některých případech i navazuje. Nabízí tak prostor pro sdružování dalších žánrů s westernem. Komparace obou snímků tak představuje nezbytnou kapitolu před sémanticko-syntaktickou analýzou.

Postavy Nobody a Ghost Dog jsou si podobné i v tom, jak rozbíjejí klišé předsudků o svém národě či etniku. Nobody doslovně recituje poezii Williama Blakea, jednoho z nejvýznamnějších anglických literátů, o kterém snad nikdo z bělochů ve filmu neslyšel. Ghost Dog pro změnu představuje velkého milovníka zvířat a mezi jeho nejbližší přátele patří francouzsky mluvící zmrzlinář Raymond a mladá dívka Pearline. Oba filmy odkazují na původní kmenovou, japonskou, ale dokonce i na křesťanskou spiritualitu.¹⁶⁶ V *Mrtvém muži* je k vidění scéna s hlavou mrtvého maršála, která leží v kruhu větviček, připomínajících svým rozložením svatozář. Postava lovce odměn k tomuto obrazu dodává "like a goddamn religious icon". V *Ghost Dogovi* se pro změnu objevuje postava muže, který staví dřevěnou loď na

Samurai," s. 2.

164 FAY & NIELAND "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia" s.. 226.

165 HARROLD, Howard L. (2000): "Introduction." In: *The Animals Came Dancing: Native American Sacred Ecology and Animal Kinship*, University of Arizona Press, Kodansha USA, ISBN-10: 0816520275, s.4-15.

166 ABLEY, Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog, s.4.

střeše jednoho z mnoha bytových domů.¹⁶⁷ Připomíná tak biblickou postavu Noeho, stavícího svoji archu.

Oba filmy soustředí ohnisko svého záběru na putování, nestálosti na jednom místě a cykličnosti času. *Mrtvý muž* začíná osmi minutovou scénou ve vlaku. Většina stopáže zabírá cestování skrze rozsáhlé lesy, které působí zcela identicky až do závěrečné scény u břehu moře. Cesta Blakea představuje cykličnost života a smrti. První dialogová scéna ve filmu mezi ním a topičem, odkazuje k závěrečné scéně "Doesn't this remind you of when you were in the boat?" Taktéž *Ghost Dog* obsahuje řadu dlouhých záběrů na hlavního hrdinu projíždějícího podobně identickými ulicemi. Tyto sekvence často otevírají obrazy dálnice, doků, železnic a stovek aut z ptačí perspektivy.¹⁶⁸ Záběr obou filmů na putování, a z toho pramenící nestálosti na jednom místě, představuje cyklické vnímání cesty a času.¹⁶⁹

Ústředním tématem obou filmů je smrt, která je v obou filmech přítomná už od úvodních scén. William Blake je jí obklopen již od čtvrté minuty *Mrtvého muže*. Znázorňují ji kožešiny mrtvých zvířat, v kterých jsou oblečení muži ve vlaku, zničené týpí a neplodná země, kterou vidí jeho postava z okna jedoucího vlaku. Následuje scéna z města, která představuje obrazy: kostí a lebek buvolů; hrobníků vlekoucích rakev, která je otevřena směrem k Williamovi; paroží jelenů; všudypřítomné zbraně a jedna, která dokonce míří na Williama. Podobně z prvních scén *Ghost Doga* vyčteme smrt hlavního hrdiny. Zprostředkovává nám ji vnitřní hlas hlavního hrdiny a záběr na text z knihy Hagakure, který uvádí: "Cesta samuraje se nachází ve smrti a meditace nad nevyhnutelnou smrtí je třeba provádět denně." Ačkoli film začíná uznáním nevyhnutelnosti smrti, uzavírá jej dívka Pearlina s knihou Hagakure závěrečnou větou, ve které tvrdí, že: "konec je důležitý ve všech věcech". Skutečnost, že tento text čte mladá a zdravá dívka, představuje kontinuálnost života a smrti.¹⁷⁰

167 Tamtéž s.5.

168 RICHARDSON, "The Phantom of Communication: Jim Jarmusch's *Ghost Dog* and the Opacity of the Message" s. 361.

169 ABLEY, *Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in *Dead Man* and *Ghost Dog**, s.5.

170 Tamtéž.

Oba filmy tak zobrazují hrdiny, kteří se zdají být naživu, ale ve skutečnosti jsou odsouzeni k záhubě. Jejich postavy se opírají o archaické texty, které takto recyklují, ale netvoří nové.¹⁷¹ Blake vytváří poezii "napsanou krví", zatímco Ghost Dog píše "poezii války". Oba filmy tak skrze používání starých textů a postav, které jsou současně živé a mrtvé, zdůrazňují kontinuitu a mažou hranice mezi životem a smrtí.¹⁷² Podobnost obou filmů uzavírá tak nakonec pojem pastiš podle Fredric Jamesona (viz kapitola Pastiš), ve kterém dochází k vypůjčování prvků z různých kultur, žánrů a časových období.

5. Pragmatická analýza

Tato kapitola představuje pragmatickou analýzu, která mapuje mediální obraz filmu *Ghost Dog* a je rozdělena do dvou podkapitol. První se zabývá vnímáním diváka. Druhá mapuje propagační strategii. Předpokládám, že obě podkapitoly potvrdí individuální vnímání publika, které popisuje Rick Altman jako hlavní účel pragmatického přístupu. Pro první část by se zdálo příhodné, selektovat komentáře na filmových internetových databázích jak českých, tak i zahraničních a vytvořit souhrn diváckých reakcí. Pro účel méj analýzy ale bude dostatečné předložit základní principy analýzy vycházející z reakcí kritické obce. Ačkoliv články kritiky mají tu nevýhodu, že většina z nich již není přístupná přes webové stránky daných médií a elektronické zdroje nabízí jen velmi malé procento z nich, považuji je za více hodnotné a za médium, které značně ovlivňuje obecenstvo. To ostatně potvrzuje i sám Rick Altman.¹⁷³ Podkapitola věnující se propagaci zahrnuje analýzu plakátů, trailerů, soundtracku a Komentáře tvůrců z dokumentu *Ghost Dog: The Odyssey, A Journey into the life of a Samurai (1999)*.

171 CURLEY, "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*," s.4.

172 ABLEY, Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in *Dead Man* and *Ghost Dog*, s. 5.

173 ALTMAN, *Film/Genre*, s. 127.

V pragmatickém přístupu u publika se tedy více zaměřím na kritickou obec, jejíž vliv na diváky je stále značný. Selekce kritiky obsahuje nejrenomovanější autory a média. Vnímání diváků pak reflektuji skrze rozličné komentáře na internetových databázích a člancích webů.

5. 1. Publikum

Předpokladem této kapitoly je již výše zmíněný subjektivní přístup diváka, který představil Rick Altman ve své studii. Zatímco u všedního diváka počítám s diváckým zaujetím k jednomu či dvěma žánrům, u článků kritiky spoléhám na cinefilii a znalosti filmových teorií, a tím pádem i na odlišné vnímání žánru, jehož základním kamenem bude ovšem žánrová hybridizace. Jak jsem již poznamenal v teoretické části, ve své analýze se budu více soustředit na kritickou obec a divácké reakce uvedu jen v malém souhrnu.

Peter Bradshaw z *The Guardian* se o filmu *Ghost Dog* zmiňuje ve své recenzi jako o směsi žánrů samurajského a gangsterského filmu s prvky černé komedie.¹⁷⁴ Podobně na snímek nahlíží i Anthony Oliver Scott z *The New York Times*, který film nazývá samurajským eposem a gangsterským filmem.¹⁷⁵ John Powers z *National Public Radio* vnímá film jako artový mix černé komedie a filozofického filmu, odmítá jej však řadit do žánru thrilleru.¹⁷⁶ Podle něj nemá *Ghost Dog* zájem diváka napínat. Jeho závěrečná pasáž pak vyzdvihuje konflikt samuraje s mafií, čímž dává za pravdu vnímání žánrů u předchozích kritiků. Již zesnulý kritik Richard Corliss z *Time* řadil film k hybridu, který "ohýbá a prolíná Evropský modernismus s japonským mysticismem a americkým gangsterským

174 BRADSHAW, Peter. (2000): "Ghost Dog: The Way of the Samurai". In: *theguardian.com* [on-line] [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/film/2000/apr/28/4>>.

175 SCOTT, Anthony Oliver. (2000): "Ghost Dog: Passions of Emptiness in an Essay on Brutality". In: *nytimes.com* [on-line] [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/030300ghost-film-review.html>>.

176 POWERS, John. (2000): "Review Ghost Dog: The Way of the Samurai". In: *Fresh Air with Terry Gross* [rozhlasový pořad], National Public Radio, 10.3.2000. [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=27ddf4bc-8a32-4779-8f1d-8fd17ee7591e%40pdc-v-sessmgr03&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=edsoai.972884657&db=edsoai>>.

filmem.¹⁷⁷ Todd McCarthy z *Variety*, jako v jedné z vůbec prvních recenzí na film *Ghost Dog*, zařadil snímek k žánru filmu o nájemném zabijákovi, který pak podle něj variuje s dalšími žánry, včetně samurajským filmem.¹⁷⁸ Na McCarthyho navazuje Brooks Xan ze *Sight & Sound*, který snímek nazval podivným salátovým mixem.¹⁷⁹ Snímek podle něj kombinuje žánry hip-hopového, mafiánského a samurajského filmu, thrilleru a černé komedie. Xan tak shrnuje názory filmových kritiků jako Marca Lanzagorta¹⁸⁰, Petera Bradshawa¹⁸¹, Davida Bourgeoisého¹⁸² a Jonathana Rosenbauma¹⁸³, aj. tím, že zmiňuje enormní prolínání žánrů a jedinečnost tohoto žánrového mixu.

Většinově diváci zohledňují samurajský a gangsterský film, předně i díky propagační strategii (viz následující kapitola). Najdou se ovšem komentáře na filmových databázích, které upřednostňují žánr komedie, thrilleru, nebo akčního filmu. Někteří diváci vnímají žánr filmu jako těžko definovatelný, jiní zase vyzdvihují nemožnost zařadit ho do žánrových škatulek.¹⁸⁴ Potvrzuje se tak teorie o subjektivním přístupu každého diváka k žánru. Představa o diváckém zaujetí byla u komentářů naplněna. Články kritické obce pak potvrdily moji představu o žánrových hybridech, které souvisí s větší diváckou zkušeností a pravděpodobně i s vyšší mírou filmové vzdělanosti.

177 CORLISS, "SAMURAI CINEASTE".

178 MCCARTHY, Todd. (1999): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *variety.com* [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://variety.com/1999/film/reviews/ghost-dog-the-way-of-the-samurai-1117499794/>>.

179 XAN, Brooks. (2000): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *Sight & Sound*, Vol. 10 Issue 5, s. 49-50.

180 LANZAGORTA, Marco (2002): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *senseofcinema.com* [online], [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/cteq/ghost_dog/>.

181 BRADSHAW, "Ghost Dog: The Way of the Samurai".

182 BOURGEOIS, David (2000): "Ghost Dog Successfully Mixes Mafia, Samurai and Hip-Hop" In: *indiewire.com* [online] [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <<https://www.indiewire.com/2000/03/review-ghost-dog-successfully-mixes-mafia-samurai-and-hip-hop-81771/>>.

183 ROSENBAUM, Jonathan. (2000): "International Sampler" In: *chicagoreader.com*, [online] [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <<https://www.chicagoreader.com/chicago/international-sampler/Content?oid=901725>>.

184 Česko-Slovenská filmová databáze.: "Ghost Dog - Cesta samuraje". In: *csfd.cz*. [online], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://www.csfd.cz/film/4744-ghost-dog-cesta-samuraje/komentare/?all=1>>.

5. 2. Propagace

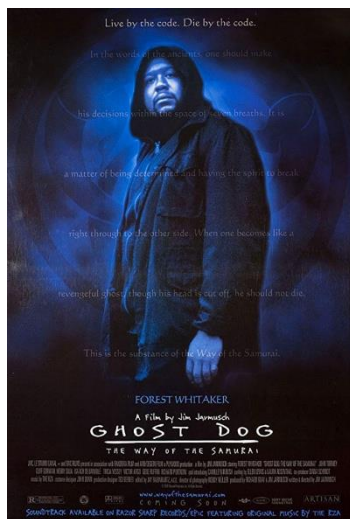
V této části analýzy zkoumám mediální propagaci analyzovaného snímku skrze plakáty, trailery a soundtrack. Ve všech strategiích propagace nacházím postavu afroamerického samuraje, odkazující na žánr samurajského filmu.

5. 2. 1. Plakáty

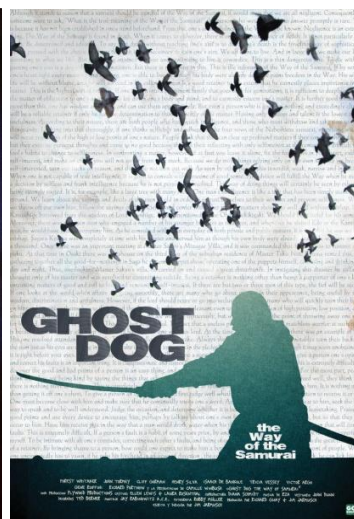
Oficiální filmové plakáty obsahují z převážné většiny znaky, které vyzdvihují žánr samurajského filmu:

- Symbol z knihy Hagakure představuje součást pozadí (Obrázek 1), nebo je součástí indexových informací (Obrázek 3).
- Styl písma připomíná estetikou japonskou kaligrafii (Obrázek 1), (Obrázek 2) a (Obrázek 3).
- Citáty samurajského spisu Hagakure. V jednom případě formou nadpisu a vodoznaku (Obrázek 1) a v druhém jako zašpiněné stránky spisu (Obrázek 2).
- Postava Ghost Doga v bojovém postoji třímá samurajský meč (Obrázek 2) i (Obrázek 3).

Atmosféru žánru noir vytváří noční přitmě, podkreslené neonovou modří a pouličním smogem (Obrázek 1). Mohutná postava Ghost Doga s kapucí na hlavě vystupuje z pouličního smogu podobně jako tajuplný hrdina z plakátu na noir *Samuraj* (Obrázek 6).



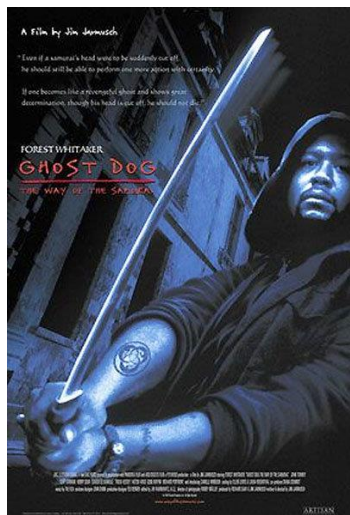
Obrázek 1



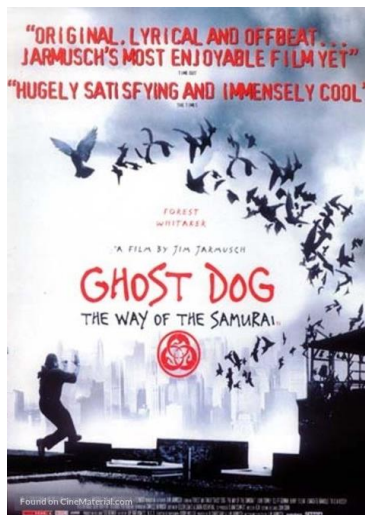
Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6

K žánru gangsterského filmu, nebo dokonce westernu, nevedou na filmových plakátech žádné indicie.

5. 2. 2. Trailer

Kinotrailer vznikl ve třech verzích. Pro účel mojí analýzy postačí shrnutí znaků, které daný žánr představují:

Samurajský film

- Hudební podklad od skladatele RZA čerpá skrze samplování z kung-fu bojových filmů.¹⁸⁵
- Ghost Dog na střeše budovy trénuje bojové dovednosti se samurajským mečem (Obrázek 7).
- Přímé citování v monologu Foresta Whitakera z knihy Hagakure.
- Symbol Hagakure jako přívěšek na krku Ghost Doga (Obrázek 8).
- Zasouvání pistole do pouzdra specifickým krouživým způsobem připomíná zasouvání katany. Scéna je doplněna nediegetickým zvukovým efektem šermujícího meče ve vzduchu.
- Závěrečné titulky zobrazují symbol Hagakure spolu se stylem písma odkazujícím k japonské kaligrafii (Obrázek 9).
- Modlitba Ghost Doga před oltářem předků v kleče a se samurajským mečem za opaskem (Obrázek 10).
- Shaolinský bojovník Shi Yan Ming objevující se v civilu na ulici (Obrázek 11).
- Zvuk shaolinského chrámového zvonu po setkání RZA a Ghost Doga, který odpovídá na pozdrav větou “Ghost Dogu, sílu a rovnost.” Zároveň postava RZA upomíná na hudební uskupení Wu-Tang, jejich vášeň, hudební a textové odkazy na asijské kung-fu filmy (Obrázek 12).¹⁸⁶

185 GROSS, Jason. (2008): “RZA’s Edge: The RZA’s Guide to Kung-Fu Films” In: *filmcomment.com* [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://www.filmcomment.com/article/rzas-edge-the-rzas-guide-to-kung-fu-films/>>.

186 COOKE, Mervyn. (2011): *Dějiny filmové hudby*, Casablanca a Nakladatelství Akademie Múzických umění, ISBN: 978-80-87292-14-3, s. 405.



Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12

Gangsterský film

- Postavy postarších mafiánů v kuchyni čínské restaurace zasedající u kulatého stolu (Obrázek 13). Jejich charaktery, oblečené v pánské konfekci, spolu s off-screen dialogem “Máme opravdu velký problém...”, představují konvenční prvky žánru gangsterského filmu. Vše ještě umocňují slow motion záběry skupiny mafiánů na ulici.
- Záběry na střílejícího Ghost Doga z pistolí Astra A-100 a Ruger MK II s tlumičem (Obrázek 14, 15).

- Dynamická montáž křížovým pohledem z projíždějícího mafiána Sonnyho na Ghost Doga stojícího na rohu ulice
- Salon plný konfekčně oblečných gangsterů (Obrázek 16).
- Záběr skrze zaměřovač zbraně Ruger Mini-14 na mafiány v jejich sídle (Obrázek 17).



Obrázek 13



Obrázek 14



Obrázek 17



Obrázek 15



Obrázek 16

Western

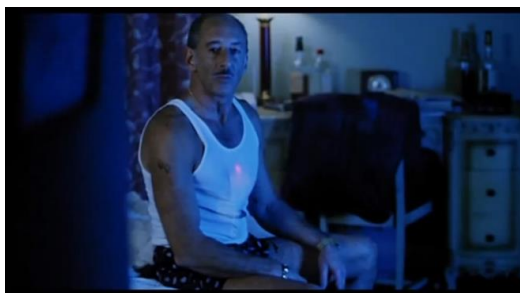
- Zasouvání pistole do pouzdra je podobné trikovému zasouvání koltu pistolníka.
- Gangsteři po sobě nevěřičně opakují jméno Ghost Dog. Připomínají tak souvislost s indiánskými jmény. Zároveň se jedná o ukázkový příklad nekompromisnosti k určité rase.
- Postava Nobody upomíná na předešlý Jim Jarmuschův film, revizionistický western *Mrtvý muž* (Obrázek 17).



Obrázek 17

Noir/neo-noir

- Záběr na postavu gangstera ve spodním prádle, na jehož bílé tílko míří červený laser zaměřovač tlumící pistole. Scénu ozařuje sytě modré světlo televizoru a odehrává se v přítmí pokoje (Obrázek 18). Následuje zpomalený zvuk výstřelu.
- Průjezd nočním tunelem v multiexpozici s velkým detailem na Ghost Doga (Obrázek 19).
- Femme fatale, dcera mafiánského bosse v rudých šatech sedící na pohovce (Obrázek 20).
- Noční scéna bouře, při které Ghost Dog rekognoskuje dům Sonnyho (Obrázek 21).



Obrázek 18



Obrázek 19



Obrázek 20



Obrázek 21

Upoutávky k filmu představují divákům film *Ghost Dog* jako syntézu žánrů. Nachází se v nich znaky čtyř stanovených žánrů, v nichž převažují znaky samurajského a gangsterského filmu. Ovšem žánry se často prolínají jako v případě scény se zasouváním zbraně, která kombinuje konvence gangsterského a samurajského filmu. Dominantním žánrem je tu samurajský a gangsterský film, tomu odpovídá i divácká reakce na film.

5. 2. 3. Soundtrack

Snímek *Ghost Dog* vznikl pro Jima Jarmusche zcela netypickým způsobem, jeho způsob tvorby byl primárně ovlivněn hudbou k filmu. U jeho předchozího snímku *Mrtvý muž* tvořil hudební podklad Neil Young přímo k sestříhanému filmu v postprodukci. Zcela opačně pak pracoval na filmu *Ghost Dog* hip-hopový umělec RZA a zakladatel hudebního uskupení Wu-Tang Clan. Tato hip-hopová kapela se stala populární v 90. letech díky jejich debutové desce "Enter the Wu-Tang (36 Chambers)", která kombinovala východní filozofii s estetikou East Coast hardcore rapu a

samplovala asijské bojové filmy. Na základě hrubého sestřihu filmu vytvořil RZA tři kazety muziky. Při dotazu Jima Jarmusche, zda má představu, do jakých scén hudba patří, mu RZA odpověděl: “Na to musíte přijít sami, musíte na to jít jako v hip-hopu, klidně to stříhejte, měňte, slepujte dohromady, jak budete chtít.”¹⁸⁷ Hudba tak byla hnacím motorem nejen stříhové montáže, ale i přiznaných intertextuálních odkazů a míchání žánrů, kterým se do té doby Jim Jarmusch převážně vyhýbal.¹⁸⁸ “V hip-hopu se základ smíchá ze všeho možného, a tak vznikne něco úplně nového. Když jsem v minulosti něco psal a napadl mě odkaz na nějaký jiný film nebo knihu, tak jsem ho vždycky zapudil, protože jsem nechtěl být nepůvodní. Tentokrát jsem ale všem těmhle věcem otevřel dveře a myslím, že mě k tomu přesvědčila právě hudba.”¹⁸⁹ Originalita hudebního podkladu, potažmo hip-hopové hudby, spočívá, více než ve vynalézavosti, v kreativním sloučení různých nahrávek. Jedná se o míchání různých hudebních složek, doplněných skrečingem¹⁹⁰.

Hudba k filmu vyšla ve dvou verzích, celosvětově jako soundtrack a v Japonsku jako filmová hudba “score”. Obě desky obsahují znaky odkazující se k samurajskému filmu, ať se jedná o časté samplování asijských hudebních nástrojů nebo texty skladeb, jejichž témata se opírají o postavu Ghost Doga a upomínají na východní filozofii. Soundtrack “Ghost Dog: The Way Of The Samurai – The Album”, zastává postoj plnohodnotné hudební desky k filmu. Objevují se na ní umělci z řad samotného uskupení Wu-Tang i přívrženci z “Wu-Tang Clan affiliates”. Jako konceptuální OST deska představuje skladby, které se vzájemně tématicky doplňují s intermezzy mluveného slova, ve kterých předčítá Forest Whitaker úryvky z knihy Hagakure. Jednotlivé skladby upomínají na čtyři dominantní žánry, přičemž samurajský film je zastoupený v největší míře. Skladba “Ghost Dog Theme (with DOGS & EFX)” upomíná na film noir skrze neustálý štěkot pouličních psů, šum velkoměsta a rušivé kroky. Track “Gangsters Theme” svým plíživým zvukem piana připomíná detektivní pátrání v kriminálním filmu noir.

187 HERTZBERG, Jim Jarmusch: Rozhovory 1980-2000, s. 264.

188 Tamtéž.

189 Tamtéž, s. 265.

190 Tamtéž,

“Untitled #12 (free Jazz)” zase burácivým a rozladěným pianinem připomíná scénu pitky v baru westernového městečka. Zato všechny zbylé skladby dotváří atmosféru samurajského filmu.

Druhá verze “Music from the Motion Picture Ghost Dog: The Way Of The Samurai” představuje filmovou hudbu k filmu. Soundtrack tvoří převážně instrumentální tracky, napsané, produkováné, mixované a uspořádané producentem RZA. Skladby zrcadlí skrze sampling asijských hudebních nástrojů (flétna, činel, gong, xylofon a zvonkohra koshi) samurajskou filozofii a identitu hlavní postavy.¹⁹¹

David Bordwell a Kristin Thompson v kapitole “Sound in the Cinema” knihy *Film Art: An Introduction* poukazují na fakt, že divák i tvůrce čím dál častěji spoléhají na hudební doprovod u akčních scén.¹⁹² Jim Jarmusch tak pracuje s hudbou ve filmu velmi netradičně vůči konvencím, kdy akční scény jsou zcela oprostěné od hudebního podkladu. Hip-hopový soundtrack tedy dotváří prostředí nuzných čtvrtí New Yorku a jejich stigmatizovaných obyvatel. Zejména ve scénách jízd Ghost Doga kradenými auty, kdy každá skladba, kterou protagonista pouští v autorádiu ze svého oblíbeného cédéčka, má formu deníku. Dokládá nám to již úvodní jízda Ghost Doga černým Lexusem, při níž zazní skladba *From Then Till Now* rappera Killaha Priesty. Skutečnost, v níž se hlavní postava projíždí v luxusním autě skrze temné části chudých městských čtvrtí, staví daná skladba ještě více do kontrastu. Motiv skladby zároveň stvrzuje téma cykličnosti (viz kapitola Komparativní analýza Mrtvého muže a Ghost Doga).

Hudba ve filmu často rytmicky splývá se stříhem a pohybem kamery. Jako příklad slouží scéna hlavního hrdiny trénujícího holuby. Rakurs scény je v podhledu a ve 12 sekundovém, středně dlouhém záběru postava samuraje otevírá holubník a vyzývá ptáky k letu. Záběr nám umožňuje vidět holuby vzlétat vstříc nekonečné obloze a svobodě, kterou ptáci symbolizují. Současně začne hrát nediegetická skladba složená z xylofonů a činelů. Záběry jsou synchronizované podle rytmu skladby, a jakmile holubi vzlétnou

191 VÁGE, “Paradise Lost: American Myths in Jim Jarmusch’s Stranger than Paradise, Dead Man, and Ghost Dog: The Way of the Samurai”

192 BORDWELL, David.& THOMPSON, Kristin. (2005). *Film art: an introduction*. Third edition, Boston, McGraw-Hill, ISBN-10: 0073535109, s. 244-245.

k nebi, přidává se basový a vířivý buben. Scénu dále prokládají dlouhé záběry na ptáky z pohledu, kruhová jízda z pohledu na polocelek Ghost Doga i americký plán na jeho postavu v normálním rakursu. Hudba i scéna končí současně. Díky shodné rytmizaci obrazu a hudby jsme schopni z této scény vyčíst formování identity hlavního hrdiny vlivem afroamerické a asijské kultury.

5. 2. 4. Závěr pragmatické analýzy

Pragmatická analýza propagace se tak od divácké analýzy liší jen vizuální poutačem k filmu. Plakáty striktně poutají na žánr samurajského filmu. Upoutávky na film ale zohledňují syntézu. Představují tak sémanticko-syntaktické znaky všech čtyř zkoumaných žánrů. To vše potvrzuje v rozhovorech i samotný autor předlohy, režisér, scénárista a producent snímku, Jim Jarmusch. Shledávám tak film, podle pragmatické analýzy plný aluzí, na čtyři dominantní žánry: samurajský film, gangsterský film, western a film noir.

6. Sémanticko-syntaktická analýza

Kapitola představuje znaky čtyř dominantních žánrů ve snímku *Ghost Dog*. Každá kapitola se zabývá jedním žánrem a každý odstavec představuje základní ikonografické prvky a strukturní vazby daných žánrů. Jde tu zejména o charakterové typy postav, rekvizity, prostředí, narativní výstavbu, vizuální stránku a střihovou montáž. Jde tedy o složky, které zmiňuje Rick Altman v práci "A semantic/syntactic approach to film genre".¹⁹³ Na analýzu navazuje kapitola sumarizující syntézu žánrů a formu pastiše, demonstrující transgeneričnost filmu *Ghost Dog*.

6. 1. Samurajský film

Postava Ghost Doga splňuje popis šermíře, hrdiny, který se řídí kodexem samuraje a slouží svému pánu. Je charakterem, který zpodobňuje mýtizovanou představu o samurajích, neboť se řídí knihou Hagakure. Jako

193 ALTMAN, Rick (1999): *Film/Genre*, s. 219.

většina postav samurajského filmu je i on společensky významný. Ačkoliv jej Jim Jarmusch vykresluje jako outsidera, Ghost Dog zosobňuje svojí komunitou respektovaného Afroameričana, o kterém místní rappeři skládají pouliční hymny. Jeho postava přebírá starodávný kód samuraje. Trénink je součástí jeho cesty a představuje pro něj duchovní růst. Jim Jarmusch si uvědomuje přebírání cizí filozofie do afroamerického kontextu, o kterém může divák pochybovat. Proto se ve filmu objevuje trénink hlavní postavy na střeše bytového domu (Obrázek 7). Chce nám tím pravděpodobně ukázat, že přebírání cizí filozofie je možné a aplikovatelné do běžného života. Režisér tak adaptuje žánr samurajského filmu do západního prostředí. Podobně jako samuraj z definice Kaminského, tak i Jarmuschův Ghost Dog představuje nenápadnou bytost, která nemusí dokazovat svoji odvahu nebo mužnost a pokorně přijímá svůj úděl a osud.¹⁹⁴ Dokazují to scény, při nichž uznává cykličnost násilí, která je vyprodukována jeho vraždami. Projevuje respekt všem svým obětem formou modlitby u svatostánku (Obrázek 10) a všestrannou úctou k mrtvým, které symbolicky zdraví při míjení hřbitova (Obrázek 22). Přejímá tedy volbu hlavního hrdiny k jistému způsobu života z westernu a bushido filozofii z žánru samurajského filmu, jejíž hlavní přívrženci již dávno vyhynuli a jejíž tradice se jinde než v Japonsku nikdy nepřestovala. *Ghost Dog* ale i přesto navazuje na konvence žánru samurajského filmu tím, že hlavní postava představuje samuraje z amerického předměstí v období demokracie, tedy postavu, která zastává ve své době zcela nepotřebnou úlohu.¹⁹⁵ Dilema samuraje vybrat si mezi "giri" a "ninjo" zrcadlí vztah Ghost Doga s jeho pánem Louiem (členem mafie) a honba za pomstou mafii. Nemůže se pomstít celému gangu, když jedním z členů je jeho pán a další je mladá dívka, která až v závěru snímku převezme vůdčí otěže šéfa mafie, a zaujme tak postavení femme fatale. Postava Ghost Doga tedy přebírá konvenci žánru samurajského filmu, kdy je jeho honba za pomstou motivovaná osobními důvody, zabitím jeho milovaných holubů a zničením jeho domova. Ghost Dog tedy jedná

194 KAMINSKY, "The Samurai Film and the Western", s. 323.

195 DESSER, "Toward a structural analysis of the postwar samurai film". s. 27.

podobně jako postavy Tatsuya Nakadai ve filmech *Harakiri (Seppuku, 1962)* Masaki Kobayashi a *Magobei se vrací (Goyokin, 1969)* Hideo Gosha.



Obrázek 22

Katana je konvenční rekvizitou samurajského filmu a *Ghost Dog* s ní trénuje ve scéně odpoledního výcviku (Obrázek 7). Meč využívá jen při tréninku, nikoliv v roli nájemného zabijáka, přesto se ale jedná o fundamentální znak žánru chanbara dle Alaina Silvera.¹⁹⁶ *Ghost Dog* naproti tomu využívá jako nájemný zabiják primárně střelné zbraně. Avšak jedná se o postmoderní variaci na samurajský film, která se projevuje soustředěností a jistotou hlavní postavy v zacházení se střelnou zbraní, podobně jako se zbraní sečnou. Nikdy nemine svůj cíl. Tato skutečnost upomíná na skutečné samuraje, kteří byli vycvičeni nejen pro boj na blízku, ale i na dálku lukostřelbou, a byli schopni užívat kterékoliv zbraně.¹⁹⁷ Dá se tedy konstatovat, že Jim Jarmusch s úctou k historickým reáliím narušuje konvence samurajského filmového žánru a vede jej k většímu realismu.

196 SILVER, *The Samurai film*, s.42.

197 viz práce BENESCH, Oleg (2011): "Bushido: The Creation of a Martial Ethic in Late Meiji Japan", University of British Columbia [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://open.library.ubc.ca/ciRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0071589>>

Sémantickými znaky jsou zde navíc i japonské náboženské symboly, sochy, oltáře a výstřižky z japonských novin.

Příběh *Ghost Doga* není zasazen do éry Tokugawa, ani do kteréhokoliv jiného období japonské historie. Odehrává se v Americe v devadesátých letech. Avšak obdobně jako v mírovém japonském období, tak i v Americe zastává postava samuraje nepotřebnou úlohu válečníka, kterou Desser nazývá velkým paradoxem samurajského filmu.¹⁹⁸

Ačkoliv závěrečná scéna v analyzovaném snímku zobrazuje duel v konvencích westernu, kde samuraj a jeho pán v souboji používají střelné zbraně, tak i přesto scéna souboje demonstruje buddhistické učení hlavní postavy a japonskou filozofii, která je zcela zásadní pro žánr samurajského filmu. "Kvalita smrti a násilí je vždy důležitá pro pochopení života, jeho transcendence a zkázy."¹⁹⁹ *Ghost Dog* je nucen bojovat s Louiem, svým pánem, který podléhá mafii. Oba vůči sobě projevují po celou dobu respekt, nicméně jsou donuceni okolnostmi k souboji. Jarmusch takto netradičně inovuje konvenci samurajského filmu, ve které je hlavní postava nucena bojovat se svým přítelem, samurajem, jako tomu bylo i v případě postav Zatoichiho a Hiratoma v *The Tale of Zatoichi* (1962) Kenji Misumiho. Jim Jarmusch také navazuje na Japonskou narativní tradici tím, že jednání hlavní postavy je oproštěno od vysvětlování. Snímek navíc postrádá jasné definování postav a heterodiegetického vypravěče v tradičním pojetí samurajského filmu, jenž uvádí diváka do děje. Režisér využívá *Ghost Doga* jako intradiegetického vypravěče, který předčítá selekci citátů z knihy Hagakure. Těmi pak Jim Jarmusch řadí snímek do čtrnácti kapitol.

Montáž v *Ghost Dogovi* nepředstavuje vzestup gangstera, nýbrž cestu samuraje a určitý vnitřní řád, který jej vede k poznání. Snímek tak vždy odděluje do kapitol stmívačky na citáty z knihy Hagakure. *Ghost Dog* tak působí jako film o vzestupu samuraje. Epizoda dvou flashbacků skrze pohled mafiána Louiho a samuraje - formou Rashomon efektu - tuto ideu potvrzuje. Pro oba zúčastněné je irelevantní, zda útočníci mířili pistolí na mladého *Ghost Doga*, či na mafiána Louiho. Důležitý je vzestup *Ghost Doga*

198 DESSER., "Toward a structural analysis of the postwar samurai film". s. 26.

199 SILVER, *The Samurai film*, s.42.

z fanouška asijské filozofie do osobnosti samuraje, řídícího se pravověrně kodexem. Přístup Müllerovi kamery tak zrcadlí růst Ghost Dogovi osobnosti a jeho koncentraci na přítomný okamžik, který je častým motivem samurajských filmů.²⁰⁰

6. 2. Western

Ghost Dog představuje individuálního hrdinu, který žije osamocený život na střeše panelového domu. Pohraniční komunitu z žánru westernu tu připomíná okrajová část města, kde hlavní postava vyvraždí mafii. Ovšem motivací hlavní postavy není pomoci obyvatelstvu, nýbrž se pomstít za smrt svojí rodiny holubů, podobně jako ve filmu Roberta Redforda *Jeremiah Johnson* (1972), který se mstí indiánům za smrt jeho rodiny. Honba za odplatou je tak hnacím motorem Ghost Doga a jeho odchod z tohoto světa uzavírá scéna s přilétajícím holubem a samurajovým úsměvem k nebi. Jeho odchod tak zpodobňuje scéna smířlivé smrti s pohledem k nebi, která může odkazovat k poetice odchodu do západu slunce (Obrázek 23). Ghost Dog přebírá z konvencí westernu, honbu za pomstou, která je motivovaná osobními důvody. Zabitím jeho milovaných holubů a zničením jeho domova. Ghost Dog tedy jedná podobně jako James Stewart ve westernech Anthony Manna z padesátých let *Odhalená stopa* (*The Naked Spur*, 1953) a *Muž z Laramie* (*The Man from Laramie*, 1955).

200 Například původní filmová série o slepém masérovi a zároveň i šermířském mistru *Zatoichi* (1962-1989) se Shintarem Katsu v hlavní roli.



Obrázek 23

Hlavní postava nájemného zabijáka je podobně jako westernový hrdina dvojznačná. Loajalita vůči jeho pánu, členu mafie, a oddanost buddhistickému samurajskému učení u něj vytváří vnitřní rozpor. Ten se dále projevuje v nacházení různých konfliktních situací. Scéna, při níž potká Ghost Dog dva rasistické pytláky, kteří právě zastřelili medvěda je ukázkovým příkladem. Podle Ghost Doga byli kdysi medvědi uctíváni, a má proto nutkání s pytláky vyvolat konflikt a donutit je sáhnout po zbraní. V tomto jednání připomíná Ghost Dog pistolníky, kteří vyprovokávají své oběti k tasení zbraně, jako je tomu v případě charakteru Dutch Henry Browna z *Winchester '73* (1950) režiséra Anthonyho Manna nebo u postavy Jacka Wilsona v *Shaneovi* (1953) George Stevenson. Pro žánr westernu jsou charakteristické i postavy původních obyvatel, indiánů. V *Ghost Dogovi* je prezentuje postava indiána z kmene Cayuga, Nobody. Jeho postava se objevila již v předešlém snímku Jima Jarmusche, westernu *Mrtvý muž*. Samotní mafiáni zmiňují v souvislosti s postavou Ghost Doga postavy ikonických indiánů: Rudý Mrak, Šílený Kůň, Běžící Medvěd a Černý Los.

Snímek užívá westernovou ikonografii jen velmi skromně. Předně se jedná o scénu krádeže černého Lexusu, ve které připomíná Ghost Dog indiána kradoucího nepřátelského koně. Dalším výjevem je část, kde se

Louie setkává s Ghost Dogem, aby jej varoval o Vargových plánech. V této scéně je přítomná konvence, která signalizuje přítomnost indiána formou napodobování zvuku holubího vrkání. Tato sekvence připomíná podobnou scénu z *Psance Josey Walese*, ve které Clint Eastwood překvapí starého indiána Chiefa Dana Georgema, který již vyšel ze cviku. Epizoda, kdy se Ghost Dog vrací do svého příbytku na střeše bytového domu a zjišťuje, že mafie povraždila jeho milovaného holuby a jeho příbytek zohavila, zase upomíná na výjev z filmu Roberta Redforda *Jeremiah Johnson* (1972). V něm se hlavní postava vrací ke svému vypálenému domu a vyvražděné rodině indiány.

Ghost Dog pracuje s premisou protikladů, které jsou typické pro žánr westernu. Představuje tak postmoderní variaci na western, kde v kontrastu stojí hlavní postava samuraje proti mafiánskému klanu; filozofie bushido k mafiánskému kódu, tedy individualita vůči komunitě. Snímek se odehrává ve dvou fiktivních, blíže nespecifikovaných státech "The Highway State" a "The Industrial State". Dovolím si tvrdit, že se snímek odehrává na okraji těchto měst, kde absentuje role zákona, podobně jako řád. Snímek tak připomíná prostředí westernu. Nejvíce je tato premisa zřetelná v závěrečné scéně duelu, kdy stojí charaktery Ghost Dog a Luie na poloprázdné ulici proti sobě (Obrázek 24). Scéna tak odkazuje na závěrečné duely z kultovních westernů jako *V pravé poledne*, nebo *Silverado* (1985) Lawrence Kasdana. Časté opakování záběrů v *Ghost Dogu* na zelený travnatý porost pak může asociovat stepní prérii (Obrázek 7), (Obrázek 12), (Obrázek 15), (Obrázek 24), (Obrázek 25), (Obrázek 42) a (Obrázek 49).



Obrázek 24



Obrázek 25

Dlouhé záběry kloubené s křížový střihem a paralelní montáží postupně nahrazuje v *Ghost Dogovi* lineární montáž. Ta představuje linku odplaty hlavního hrdiny. Vizualní interpunkce v podobě rituálů, odvozené z westernu, představuje Ghost Dogovo vkládání CD do audio mechaniky přehrávače v kradených autech, uctivé pokyny k mrtvým, modlitby a obřady hlavní postavy, mafiáni sledující krátké animované filmy a v neposlední řadě i freestyle poezie rapperů na ulici.

6. 3. Gangsterský film

Mafiánský klan ve filmu *Ghost Dog* stojí v opozici vůči policii i samotným občanům jejich čtvrti. Jsou gangsterskými dinosaury. Pouliční epizoda s malým dítětem, které mafiány na ulici bombarduje z okna hračkami a oni jen bezmocně uhýbají jeho autíčkům (Obrázek 26), nebo výjev, kde mafiánům vyhrožuje majitel nemovitosti za nezaplacený nájem, jsou ukázkovými příklady úpadku mafie a ztráty vážnosti v očích obyvatel "jejich" čtvrti. Stále ale představují typické konvence žánru. Mafiánský klan Varga tak sice zastupují postavy senilních společníků, jejichž principy a zákony již vyšly z módy, nicméně představují starou školu, která se nadále drží svých znaků a hierarchie ze 60. let. Gangsteři mezi sebou vedou spory a vzájemně se vraždí, jsou agresivní na cizince, představují rasistické předsudky a se zákonem si nedělají potíže. Scény, při níž gangster Vin chladnokrevně zavraždí policistku, nebo ve které dvojice gangsterů vyhrožuje Nobodymu smrtí, jsou toho jasným důkazem. Nejen mafiáni, ale i Ghost Dog má podobné rysy a jednání vůči gangsterům. V jedné scéně Vin a Louie přiznávají perverzní potěšení z toho, že je Ghost Dog sleduje a honí: "Vyřizuje si to s náma postaru [...] jako u vopravdickejch gangsterů." Proto i postavu Ghost Doga můžeme ve vztahu k mafiánům považovat za gangstera.



Obrázek 26

Oblek představuje status v mafiánském klanu. Například níže postavení vojáci a tělesná stráž v klanu nosí všední oblečení jako kardigan, sportovní bundu, flanelovou košili, polo triko a vycházkovou obuv (Obrázek 27). Oproti nim se výše postavení gangsteři oblékají do košil a volnočasových obleků, které jsou charakteristické pro ikonografii gangsterky (Obrázek 28). Žánr gangsterského filmu podporuje i nepřeborné množství zbraní, od Beretty, přes Stainless, až po upilovanou brokovnici. Skrze automobily prezentuje Vargova mafie úspěch z dávné doby, gangsteři tak jezdí luxusními americkými limuzínami ze 70. let jako Imperial LeBaron, Lincoln Continental Mark VI nebo Cadillac Eldorado. Ve srovnání s nimi představuje Ghost Dog gangstera přesně tak, jak jej popisuje McArthur, a sice jako moderního muže, který užívá nejnovější technologie a zbraně. Jeho DIY gadgety jsou schopny otevřít elektronické brány, odemknout a nastartovat automobily a odposlouchávat cizí hovory. Na rozdíl od mafiánů Ghost Dog používá i střelné zbraně zručněji, je nájemným vrahem a dokáže s velkou škálou pistolí, tlumičů a zaměřovačů nevídané věci. Navíc je bezchybným střelcem, nikdy nemine svůj cíl.



Obrázek 27



Obrázek 28

Příslušníci mafie se pohybují v konvenčních prostředích gangsterského filmu, tedy v horních podlažích budov, na kterých vyhledávají svoji oběť (Obrázek 27). Skladiště čínské restaurace zase představuje mafiánský meeting point (Obrázek 13), luxusní vila zázemí a bezpečí mafiánského klanu (Obrázek 29). Okrsková silnice vedoucí do vily mafiánského bosse zprostředkovává pronásledování přeživších gangsterů a femme fatale (Obrázek 30). Zcela běžně se mafiáni pohybují i na denní ulici (Obrázek 31). Pokud je ale v těchto prostředích přítomný jen jeden příslušník organizovaného zločinu, často to může znamenat ohrožení jeho života.²⁰¹ Louie si například vyjde sám za roh vykouřit cigaretu. Je následně ohrožován nejen Ghost Dogem, ale též i mafiánem Morini. Podobně i úvodní scéna vraždy Handsome Franka, který měl být původně sám ve svém domě, a závěrečná vražda Sonny Valeria a jeho ochranky, odkazuje na tuto žánrovou ustálenost. Prostředí chrámu, který by upomínal na cestu vykoupení formou smrti, jako v případě mafiána Charlieho Cappa z *Špinavých ulic (Mean Streets, 1973)* Martina Scorseseho, nahrazuje modlitební oltář hlavní postavy a hřbitov, který Ghost Dog ve snímku vždy mívá a uvědoměle na něj reaguje náboženským gestem.

201 NEALE, *Genre and Hollywood*, s. 70.



Obrázek 29



Obrázek 30



Obrázek 31

Narativ gangsterského filmu představují sekvence, ve kterých se objevují postavy mafiánů. Na pravidelných mítincích v suterénu čínské restaurace vymýšlejí intriky, kterak pevně ovládat klan a svoje podřízené vojáky. Nájemným vrahem nechají zabít jednoho ze svých členů, ale kvůli svědkovi jej musí najít a zneškodnit podobně jako ve filmu *Samuraj* Jean-Pierra Melvilla. Snímek netradičně vykresluje mafii v období úpadku, nikoliv vzestupu a pádu mafiánského klanu, který je podle Rona Wilsona konvencí v mafiánském filmu. Obraz agrese představují scény mafiánů stopujících Ghost Doga po střechách, k čemuž jsou gangsteři nuceni jednat kvůli podezření a z rozkazu jejich nadřízeného bosse. Tyto scény gradují v násilném vyvraždění samurajových holubů. Ve snímku ovšem není zobrazena samotná akce vraždy, naopak jen reakce Ghost Doga na mrtvá těla ptáků, jeho druhů a přátel.



Obrázek 32



Obrázek 33

Vizuální styl kamery Robbyho Müllera je pro žánr gangsterky poněkud unikátní. Jeho neortodoxní záliba v užití středního plánu v dlouhých záběrech, které uzavírá stříhem, je velmi ojedinělá. Müller tak nepracuje s konvencemi gangsterského filmu jako například s rychlým stříhem nebo dlouhým ostřením. Estetika gangsterského filmu tkví v ladně motivovaných pohybech kamery na subjekty. Tu například představuje scéna, při níž sleduje Ghost Dog na ulici náhodně projíždějící auta. Jakmile spatří limuzínu mafiána Sonnyho, kamera sleduje rakurs a subjektivní záběr nejen Ghost Doga (Obrázek 32), ale též i Sonnyho (Obrázek 33). To vše v plynulém horizontálním pohybu kamery. V rámci dialogových sekvencí pracuje Müller s kamerou obdobně. Výjev, kde Sonny a Louie v úvodní části filmu domlouvají vraždu jejich druha, představuje dlouhý záběr rámovaný aktéry v celku (Obrázek 34), kde kamera simuluje pohyb mafiánů. Müller plynule přejde u jejich chůze k polodetailu (Obrázek 35, 36, 37) a vše uzavře americkým plánem (Obrázek 38). Podobně i scéna rozhovoru Ghost Doga s pistolí u hlavy Louiho na rohu ulice je z polocelku plynule jízdou oddálena na americký plán (Obrázek 39, 40, 41). Následně horizontálním švenkem zachycuje výjev střelby Ghost Doga na Moriniho, která odhaluje plnou hloubku prostoru (Obrázek 42). V kontrastu k flashbackům, ve kterých Jarmusch využívá ruční kamery a smyky místo stříhu, stojí tedy plynulá vizuálnost, která je znatelná i při vyvraždění mafiánského klanu ve vile na okraji lesa.



Obrázek 34



Obrázek 35



Obrázek 36



Obrázek 37



Obrázek 38



Obrázek 39



Obrázek 40



Obrázek 41



Obrázek 42

6. 4. Film noir

Sky Marsen uvádí jako základní sémantický znak filmu noir postavu profesionálního zabijáka. Ten je svým zaměstnavatelem ceněný kvůli nemožnosti jej odhalit nebo vystopovat. Komplikace v trajektorii příběhu vzniká přesně proto, že je tato identita protagonisty odhalena a požadavek, aby zůstala identita zabijáka skryta, není splněn. Ghost Dog zosobňuje postavu nájemného vraha, tedy na první pohled zlo. Ovšem skrze samurajský kodex představuje nejenom zlo, ale i dobro, tedy určitou dualitu mezi těmito dvěma charaktery. Jeho postava zároveň představuje spirituální hodnoty, což nebývá konvencí u charakterů nájemných zabijáků. Násilný charakter postavy zločince je konvencí filmu noir a odehrává se většinou v kriminálním prostředí.²⁰² Ghost Dog jako vrah představuje sice postavu řídicí se kodexem samuraje, ovšem koná vraždy na objednávku a následně

202 SILVER & URSINI, Film noir: Reader, s. 20.

i vraždí v odplatě, z osobních důvodů. K tomu se navíc pohybuje na kraji města, kde sídlí mafie, gangy a zloději, v prostředí, kde absentuje autorita zákona. Ghost Dog symbolicky míjí v úvodní části filmu policejní auto. S rolí zákona - ve vztahu ke Ghost Dogovi - se tak po celý zbytek filmu nesetkáme.²⁰³

Pro film noir je specifická postava femme fatale. V *Ghost Dogovi* je Louisa důvodem všech vražd, a navíc je přítomna při vraždě svého milence i otce. Kdyby byla mužem, s největší pravděpodobností by ji Ghost Dog neušetřil. V každém případě jí film představuje v závěru jako vůdce mafiánského klanu (Obrázek 43). Louisa tedy představuje postavu manipulativní, připravenou jednat s kýmkoliv a svým dráždivým vzhledem násilí ve filmu noir erotizuje a zvyšuje tak erotický fetiš (Obrázek 44).²⁰⁴



Obrázek 43



Obrázek 44

Ikonografii filmu noir využívá *Ghost Dog* zcela minimálně, předně se jedná o různé typy střelných zbraní a repetitivní obsazování herců do typově příbuzných rolí. Ty povětšinou odkazují i k žánru gangsterského filmu, jako v případě Richarda Portnoweye, který byl před premiérou *Ghost Doga* známý jako gangster v mafiánském seriálu s prvky filmu noir *Rodina Sopránů* (*The Sopranos*, 1999- 2007) nebo filmu *Něžná mafie* (*Bella Mafia*, 1997). To stejné platí i pro role Henryho Silvaa v noiru *Johnny Cool* (1963) nebo kriminální gangsterské filmy *Hail, Mafia* (1965) či *Výstřely pro lásku* (*Love and Bullets*, 1979). Za sémantické znaky gangsterského filmu

203 MARSEN, "The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in *Le Samourai*, *The Killer*, and *Ghost Dog*", s. 169.

204 SILVER & URSINI, *Film noir: Reader*, s. 22.

zabývajícího se mafií by se daly navíc považovat objekty v Louieho bytě, jako malby italské krajiny, množství zavěšených křížů a italská vlajka.

Prostředí filmu noir je charakteristické svými nočními scénami a rovněž i *Ghost Dog* obsahuje velké množství záběrů odehrávající se ve tmě. Hlavní postava totiž pracuje jako vrah jedině v noci, proto je film protkán noční atmosférou, ve které se zobrazuje jeho pracovní rutina. Dalšími znaky filmu noir, které se v *Ghost Dogovi* objevují, jsou vyprázdňené noční ulice (Obrázek 45), zašpiněné kouty ulic (Obrázek 46) a déšť (Obrázek 47) spojený s hromobitím (Obrázek 21). Ve filmu naprosto absentuje prostředí nádraží, vlaků a hotelů. I přesto ale v divákovi vyvolávají scény pocit všudypřítomného zločinu, a to nejen při nočních epizodách. Násilí a zločin jsou v *Ghost Dogovi* na denním pořádku. Navíc hlavní postava představuje v nočních scénách vraha, který nejdříve zabíjí na objednávku, poté již v odplatě. Smrt je v těchto scénách všudypřítomná a vytváří tak stupňující dynamiku násilné smrti.



Obrázek 45



Obrázek 46



Obrázek 47

Specifická je pro *Ghost Dog* kompozice napětí, protože akce je kladena do pozadí. Proto sledujeme v nočních scénách koncentrovaného zabijáka, nikoliv akčního hrdinu.²⁰⁵ Příkladem může být scéna, ve které hlavní postava vyjde na střechu a spatří mrtvé holuby. Tomuto záběru by mohl předcházet flashback na konkrétní mafiány střílející ptáky, ale pro kompozici filmu, která má podnítit napínavé očekávání, jak se hlavní postava zachová, by se nejednalo o ideální řešení. Samuraj se totiž nemstí jednotlivým aktérům krveprolití, ale celému klanu. Ona konkretizace by tak jen způsobovala převahu akce nad tvorbou napínavé sekvence, při níž hlavní postava připravuje pomstu celému klanu. Podobně jako v žánru filmu noir využívá *Ghost Dog* hlas vypravěče formou voiceoveru.

Tonalita nezpůsobuje v *Ghost Dogovi* šerosvit, též nepracuje se stíny, hloubkou pole či klaustrofobickým rámem obrazu. Vizualní styl ale přesto zohledňuje některé konvence žánru, jako v případě zvýrazněných sytě rudých šatů femme fatale (Obrázek 44), užívání multiexpozice ve scénách řízení (Obrázek 19) a snění (Obrázek 48), jump-cutů při zaměření se Ghost Doga či Pearlina na konkrétní objekt, zpomalenými záběry při střelbě ve vile a fiktivní střelbě Pearlina na Louiho (Obrázek 49), která upomíná na film *U konce s dechem*. Sekvence Ghost Dogových vražd mafiánů v jejich příbytcích protíná červený laser zaměřovače tlumící pistole a sytě modré světlo televizoru v přítmi pokoje. Tyto vizuální prvky upomínají na estetiku neo noir.



Obrázek 48



Obrázek 49

205 HIRSCH, The dark side of the screen: film noir, s. 81.

6. 5. Žánrový hybrid formou pastiše

Rick Altman považuje filmové hybridy za komerčně zaměřené, koneckonců tyto snímky nazývá hollywoodským koktejlem. *Ghost Dog* ovšem představuje nezávislý film, nikoliv tedy hollywoodský trademark, a jeho motivací není divácký, lépe řečeno, kasovní úspěch. Pro Jima Jarmusche znamená nezávislá filmová tvorba formu vyjadřování, kterou autor provádí bez marketingového průzkumu trhu, diváckého očekávání (co by chtěl na plátně vidět) a vnímání filmu jako produktu.²⁰⁶

Jako první strategii žánrové syntézy považuje Rick Altman nadměrné množství materiálu. Žánr se díky tomu přístupu destabilizuje a vytváří prostor pro další možné řazení k jiným žánrům. Snímek *Ghost Dog* tuto strategii uplatňuje v několika bodech. Hlavní postava pracuje jako nájemný zabiják mafie, ale řídí se kodexem samuraje a cvičí denně s katanou. Závěrečná scéna souboje připomíná ikonografií souboj pistolníků z westernu a postava Louisy femme fatale zase k filmu noir. Z počátku dominantní žánr samurajského filmu tedy asociuje s gangsterským filmem, westernem a filmem noir.

Druhá strategie vícenásobného rámování se zabývá rozmanitou percepcí diváka skrze zasazování znaků do různých významů, podobně jako je objekt fotografie zabrán z odlišných úhlů, při kterých mění svoji formu. *Ghost Dog* takových scén nabízí bezpočet. Jedním z příkladů může být střelná zbraň. Scéna setkání Ghost Doga a Louiho za rohem ulice podporuje žánr gangsterského filmu tím, že nájemný zabiják míří zbraní na hlavu mafiána. Jedná se o pracovní schůzku obou charakterů, při níž *Ghost Dog* zachrání Louiemu život, když zastřelí Moriniho. Při zasouvání zbraně do pouzdra dochází ke změně formy zbraně, která se stává ze zbraně střelné zbraní sečnou, konkrétně katanou, jejíž tradiční způsob zasouvání do pochvy tato scéna připomíná. Tím scéna vyzdvihuje samurajský film.

Dalším nástrojem je bohatá juxtapozice, kde snímek využívá propletenost narativu. Jim Jarmusch se o svém snímku zmiňuje jako o samurai-gangster-hip-hop-Eastern westernu a dodává, že pracuje se

206 CORLISS, Richard. (2000): "SAMURAI CINEASTE". In: *time.com* [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2047418,00.html>>.

syntézou filmových žánrů jako v hip-hopové hudbě producent s žánry hudebními.²⁰⁷ Sám autor tak potvrzuje nástroj bohaté juxtapozice a sémanticko-syntaktická analýza snímku *Ghost Dog* jeho vyjádření podporuje.

Čtvrtou strategií, která uzavírá pohled Ricka Altmana na žánrový hybrid, je mnohonásobná focalizace. Souvisí s reverzibilním vyprávěním a má často sklony k efektu Rashomon, díky kterému nahlížíme na události ve filmu skrze každou postavu jinak. Efekt Rashomon zmiňuje i Jim Jarmusch a odkazuje na něj v závěrečných titulcích.²⁰⁸ Film představuje dvě verze prvního setkání hlavní postavy s Louistem. Oba si pamatují, že útočnickova zbraň mířila a ohrožovala právě jeho. Jarmusch tak vypráví příběh, který má vícero úhlů pohledů. Zároveň představuje verzi mafiána i verzi samuraje. Louise Vargo zachrání ve své čtvrti afroamerického chlapce, který se vrací po čtyřech letech jako jeho samuraj, aby Vargovi sloužil a projevoval mu respekt. Vargo ovšem chápe jen pojem respekt. Je to jasný prvek žánru gangsterského filmu, navíc v několika scénách dává jasně najevo své nepochopení k filozofii samuraje. *Ghost Dog* díky svému pohledu na událost přijme kodex samuraje a začne sloužit svému pánu, který mu při incidentu zachránil život. Tento model představuje žánr samurajského filmu.

Snímek *Ghost Dog* není satirou na minulost, naopak používá pastiš ke zpřístupnění okamžité historie a k dějinám, které se již vzdálily kolektivní paměti.²⁰⁹ Prostřednictvím starých kultur a žánrů se film pokouší zprostředkovat historii, která ovšem zůstává nevyhnutelně mimo dosah.²¹⁰ Film si prostřednictvím pastiše vypůjčuje znaky z různých kultur, žánrů, časových období a následně mezi nimi rozmazává hranice. Jim Jarmusch pracuje s metodou pastiše velmi pečlivě a odmítá tak triviální přivlastnění cizích kultur formou určitého zcizení jako v případě hybridu Quentina Tarantina *Kill Bill*.²¹¹ Jarmusch například odmítá u žánru samurajského filmu

207 JOHNSTON, Ian. (2011): "Jim Jarmusch talks about his great 'Ghost Dog' film", In: *louderthanwar.com* [online], [cit. 8.1.2019] Dostupné z: <<http://louderthanwar.com/jim-jarmusch-talks-about-his-great-ghost-dog-film/>>.

208 ALTMAN, Film/Genre, s. 137.

209 JAMESON, "The Postmodern and the Past." *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. 71.

210 Tamtéž

211 RICHARDSON, "The Phantom of Communication: Jim Jarmusch's *Ghost Dog* and the Opacity of the Message", s. 365.

pouhé přebírání nápadů, aby tak více zdůraznil exotické znaky, které si jeho film uctivě vypůjčuje. Japonská kultura není v jeho filmu chatrně překládána do západního kontextu. Postavy jeho filmu představují moderního samuraje, zabijáka, mafiány, kteří napodobují již vytvořený vzorec, ovšem v jiné podobě. Snímek tedy identifikuji jako pastiš žánrového koktejlu.

Závěr - syntéza žánrů

Cílem mé práce bylo pomocí sémanticko-syntakticko-pragmatické žánrové analýzy Ricka Altmana identifikovat syntézu žánrů ve filmu *Ghost Dog - Cesta samuraje*. Tedy jakým způsobem režisér Jim Jarmusch propojuje žánry a vytváří skrze ně žánrový hybrid. Proto bylo důležité v první řadě definovat žánrový hybrid podle Ricka Altmana a následně určit sémanticko-syntaktické znaky čtyř dominantních žánrů. Pokud se znaky jednoho žánru podobaly dalším, bylo třeba zkoumat a zmínit jejich propojenost.

Klíčové znaky samurajského filmu v *Ghost Dogovi* představuje hlavní postava samuraje. Slouží svému pánu, řídí se samurajským kodexem, ovládá šermířské i bojové umění, je na cestě za pomstou, umí zacházet s katanou a nikdy nemine svůj cíl. Samurajský film tak zastupuje primárně charakter, rekvizity a narativ. Montáž a vizuál samurajského filmu režisér do filmu nepromítá.

Western je v *Ghost Dogovi* zastoupen ve větší míře, souvisí ale s interpretací určitých motivů. Hlavní dvojznačný hrdina žije jako samotář se svými holuby v okrajové části města, které představuje pohraničí oblast. Po násilném vyvraždění holubů se vydává na honbu za odplatou. Jim Jarmusch pracuje s typickými znaky westernu. Těmi jsou protiklady, pistolnický duel, prostředí připomínající step, vizuální interpunkce a postupná lineární montáž.

Postavy italských mafiánů představují gangsterský film. Jejich postavy se drží staromilsky znaků mafie 60. let. Jsou agresivní, upevňují svoji moc v gangu, ignorují zákony, oblek i automobil mezi nimi značí postavení a často jednají jen na základě podezření. Pohybují se v konvenčních prostředích žánru a jako jednotlivci jsou v ohrožení. *Ghost Dog* ve vztahu k nim představuje násilného gangstera, který využívá nejmodernější zbraně, technologie, umí daleko lépe zacházet se zbraní, zároveň uctívá mrtvé a praktikuje modlitby.

Postava nájemného vraha i zabijáka v odplatě zosobňuje násilný charakter a spolu s kriminálním prostředím, femme fatale, typové příbuznými rolemi herců, stupňováním napětí, atmosférou noci se špinavými

kouty, prázdnými ulicemi, neonovou tonalitou a montáží představuje film noir. Ovšem noční scény představují jen část filmu a kombinují žánr filmu noir s gangsterským filmem. Přesto nejsou noční scény v převaze. Těmi jsou naopak scény na denním světle, které představují linku samurajského žánru, gangsterského filmu a westernu. Toto prolínání znovu poukazuje na žánrovou syntézu analyzovaného filmu.

Sémanticko-syntaktická analýza představila znaky konvencí žánrů, které Jim Jarmusch v *Ghost Dogovi* využívá a mezi sebou kombinuje. Žánrová syntéza tak primárně pracuje s postavami, rekvizitami a narativem westernu, filmu noir, gangsterským a mafiánským filmem. Ovšem určit jeden dominantní žánr je takřka nemožné. Znaky se vzájemně prolínají a tvoří unikátní žánrový hybrid, jehož plné rozklíčování není možné splnit v zadaném rozsahu bakalářské práce. Tímto závěrem dávám podnět k hlubšímu studiu a analýze snímků Jima Jarmusche. Moje práce tak nakonec představuje i přehledovou studii týkající se daného snímku: začlenění jeho konotací, intertextuálních spojitostí a primárně žánrových konvencí.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

Analyzovaný film

Ghost Dog - Cesta samuraje (Ghost Dog: The Way of the Samurai, USA, Francie, Německo, Japonsko, 1999)

Scénář a režie: Jim Jarmusch. **Kamera:** Robby Müller. **Střih:** Jay Rabinowitz. **Hudba:** RZA. **Hrají:** Forest Whitaker, John Tormey, Cliff Gorman, Dennis Liu, Richard Portnow, Tricia Vessey, Henry Silva, Frank Adonis, Victor Argo, Gano Grills, Chuck Jeffreys, Isaach De Bankolé, Gary Farmer, Tracy Howe, Harry Shearer, RZA, Sharon Angela, Jamie Hector a další. **Producenti:** Richard Guay, Jim Jarmusch, Pandora Filmproduktion, Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, Degeto Film, Plywood Productions, Bac Films, Canal+, JVC Entertainment Networks **Formát:** 1.85: 1, anglicky, 116 minut. **Premiéra:** 3. března 2000. **Použitá verze:** DVD a BD nosič, 116 minut.

Literatura a internetové zdroje

ABLEY, Megan. (2016): "Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog". [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <http://www.academia.edu/25058481/_Things_Which_Are_Alike_In_Nature_Grow_to_Look_Alike_The_Blurring_of_Cultures_and_Time_Periods_in_Dead_Man_and_Ghost_Dog>.

ABLEY, Megan. (2016): *Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike: The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog*, s. 1. [on-line] [citováno 18.3.2019] Dostupné z: <http://www.academia.edu/25058481/_Things_Which_Are_Alike_In_Nature_Grow_to_Look_Alike_The_Blurring_of_Cultures_and_Time_Periods_in_Dead_Man_and_Ghost_Dog>.

ALTMAN, Rick, KUČERA, J. (překl.) (2002): "Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace". In: *Illuminace*, č. 4., 2002. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly_na_vicero_pouziti.pdf>

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. (1999): London: British Film Institute, ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1 hbk.

ANDERSON, J. L. (1973) "Japanese Swordfighters and American Gunfighters". In: *Cinema Journal*, Vol. 12, No. 2. [on-line] [citováno 18.8.2018] Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/1225492>>.

BAZERMAN, Charles. (2004): "Intertextuality: How Texts Rely on Other Texts." In: *What Writing Does and How It Does It*. Routledge; University of California, Santa Barbara, 1 edition, [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://bazerman.education.ucsb.edu/sites/default/files/docs/Bazerman2004ChapIntertextuality.pdf>>.

BENESCH, Oleg (2011): "Bushido: The Creation of a Martial Ethic in Late Meiji Japan", University of British Columbia [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0071589>>.

BORDWELL, David. & THOMPSON, Kristin, DOMINKOVÁ, Petra (překl.) (2011): Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Akademie múzických umění, Praha, ISBN: 978-80-7331-217-6.

BORDWELL, Davod. & THOMPSON, Kristin. (2005). *Film art: an introduction*. Third edition, Boston, McGraw-Hill, ISBN-10: 0073535109.

BOURGEOIS, David (2000): "Ghost Dog Successfully Mixes Mafia, Samurai and Hip-Hop" In: *indiewire.com* [online] [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <<https://www.indiewire.com/2000/03/review-ghost-dog-successfully-mixes-mafia-samurai-and-hip-hop-81771/>>.

BRADSHAW, Peter. (2000): "Ghost Dog: The Way of the Samurai". In: *theguardian.com* [on-line] [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://www.theguardian.com/film/2000/apr/28/4>>.

CERVANTES, de Miguel. ČERNÝ, Petr (přel.). (2005): *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Levné Knihy, ISBN: 9788073219871.

Česko-Slovenská filmová databáze: "Ghost Dog - Cesta samuraje" In: *csfd.cz* [online], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://www.csfd.cz/film/4744-ghost-dog-cesta-samuraje/komentare/?all=1>>.

CONARD, Mark T. (2007): *The philosophy of neo-noir*, Lexington, University Press of Kentucky, Lexington, ISBN:081319217X.

COOKE, Mervyn. (2011): *Dějiny filmové hudby*, Casablanca a Nakladatelství Akademie Múzických umění, ISBN: 978-80-87292-14-3.

CORLISS, Richard. (2000): "SAMURAI CINEASTE". In: *time.com* [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,2047418,00.html>>.

CURLEY, Melissa Anne-Marie. (2016): "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*," In: *Journal of Religion & Film*, Vol. 12: Iss. 2. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2>>.

CURLEY, Melissa Anne-Marie. (2016): "Dead Men Don't Lie: Sacred Texts in Jim Jarmusch's *Dead Man* and *Ghost Dog: Way of the Samurai*," In: *Journal of Religion & Film*. Vol. 12: Iss. 2, Article 2. [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol12/iss2/2>> .

DESSER, David (1983): "Toward a structural analysis of the postwar samurai film". In: *Journal of Popular Film and Television*, 13:3, [on-line] [citováno 18.3.2019] Dostupné z: <<https://booksc.xyz/book/28901344/ede878>>.

FAY, Jennifer & NIELAND Justus. (2009): "Ghost Dog: Love, Theft, and The Afterlife of Cinephilia" In: *Film Noir: Hard-Boiled Modernity and the Cultures of Globalization*, 1st edition, Routledge [on-line], [citováno 18.3.2018]. Dostupné z: <https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-190/sem-2012-0044/sem-2012-0044.xml>.

GALLOWAY, Patrick. (2005): *Stray Dogs & Lone Wolves: The Samurai Film Handbook*, Stone Bridge Press, Berkeley, ISBN-10: 1880656930.

GRANT, Barry Keith (ed.) PYE, Douglas. (2003): *The Western (Genre and Movies)* In: *Film Genre Reader III*, University of Texas Press, ISBN: 0292701853.

GROSS, Jason. (2008): "RZA's Edge: The RZA's Guide to Kung-Fu Films" In: *filmcomment.com* [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z:

<<https://www.filmcomment.com/article/rzas-edge-the-rzas-guide-to-kung-fu-films/>>.

HARROLD, Howard L. (2000): "Introduction." In: *The Animals Came Dancing: Native American Sacred Ecology and Animal Kinship*, University of Arizona Press, Kodansha USA, ISBN-10: 0816520275, s. 4-15.

HAYWARD, Susan (2000): *Cinema Studies: The Key Concepts*: 2nd Edition. Routledge, ISBN-10: 0415538149

HERTZBERG, Ludvig. PETRŮ, David (přel.) (2009): *Jim Jarmusch: Rozhovory 1980-2000*, Camera obscura, Příbram, ISBN 80-903678-3-6.

HIRSCH, Foster (1986): *The dark side of the screen: film noir*, Da Capo Press, New York, ISBN-10: 0306802031.

HIRSCHBERG, Lynn. (2005): "The Last of the Indies" In: *nytimes.com* [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2005/07/31/magazine/the-last-of-the-indies.html>>.

HOLMLUND, Chris. (ed.) WYATT, Justin. (ed.) (2005): *Introduction In: Contemporary American Independent Film: From the Margins to the Mainstream*, Routledge, New York, ISBN-10: 0415254876.

JAMESON, Fredric. (1991): "The Postmodern and the Past." *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, ISBN: 978-0-8223-1090-7.

JOHNSTON, Ian. (2011): "Jim Jarmusch talks about his great 'Ghost Dog' film", In: *louderthanwar.com* [on-line], [cit. 8.1.2019] Dostupné z: <<http://louderthanwar.com/jim-jarmusch-talks-about-his-great-ghost-dog-film/>>.

JOHNSTON, Ian. (2011): "Jim Jarmusch talks about his great 'Ghost Dog' film", In: *louderthanwar.com* [on-line], [cit. 8.1.2017] Dostupné

z:<<http://louderthanwar.com/jim-jarmusch-talks-about-his-great-ghost-dog-film/>>.

KAMINSKY, Stuart M. (1972) "The Samurai Film and the Western". In: *Journal of Popular Film*, 1:4, [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00472719.1972.10661669>>.

KENTTÄ, Juhani. (2016): "Cultural interaction in Jim Jarmusch's Ghost Dog". Bachelor's Seminar and Thesis, English Philology, Faculty of Humanities, University of Oulu [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201601231078.pdf>>.

KUČERA, Jakub. (2002): "Film Noir - Záblesky Černé". In: *Cinepur.cz* č. 19, únor 2002. [on-line] [citováno 21.1.2019] Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=29>>.

LAFRANCE, J. D. (2003): "Jim Jarmusch" In: *senseofcinema.com* [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/jarmusch/>>.

LANGFORD, Barry. (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh University Press, Edinburgh, ISBN:0748619038.

LANZAGORTA, Marco. (2002): "Ghost Dog: The Way of the Samurai. Senses Of Cinema", In: *senseofcinema.com*. [on-line] [citováno 21.1.2018] Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/cteq/ghost_dog/>.

LANZAGORTA, Marco (2002): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *senseofcinema.com* [online] [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/cteq/ghost_dog/>.

LARKE-WALSH, George. (2010): *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from the Godfather to the Sopranos*, McFarland and Company, Jefferson, North Carolina & London, ISBN: 0786456132.

LIM, Dennis. (2009): "A Director Content to Wander On" In: *nytimes.com* [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.nytimes.com/2009/04/26/movies/26lim.html>>.

MARSEN, Sky. (2012): "The semiotic construction of worldview in film: Multimodal variations in *Le Samourai*, *The Killer*, and *Ghost Dog*". In: *Semiotica*, 190–1/4, [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.degruyter.com/view/j/sem.2012.2012.issue-190/sem-2012-0044/sem-2012-0044.xml>>.

MCCARTHY, Colin, (1972): *Underworld USA*, Secker & Warburg, BFI, London, ISBN-10: 0436098849.

MCCARTHY, Todd. (1999): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *variety.com* [on-line] [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://variety.com/1999/film/reviews/ghost-dog-the-way-of-the-samurai-1117499794/>>.

MURILLO, Céline. (2012): "The Limits of Control (Jim Jarmusch, 2009): An American Independent Movie or a European Film?", [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://journals.openedition.org/inmedia/129>>.

NEALE, Steve. (2000): *Genre and Hollywood*, Routledge; 1 edition, London and New York, ISBN-10: 9780415026062.

OTOMO, Ryoko. (2001): "The Way of the Samurai: Ghost Dog, Mishima, and Modernity's Other" In: *Japanese Studies*, Vol. 21. [on-line] [citováno 21.9.2018] Dostupné z: <<http://dx.doi.org/10.1080/10371390120048731>>.

OTOMO, Ryoko. (2001): "The Way of the Samurai: Ghost Dog, Mishima, and Modernity's Other" In: *Japanese Studies*, Vol. 21, Dostupné z: <<http://dx.doi.org/10.1080/10371390120048731>> s. 36.

POWERS, John. (2000): "Review Ghost Dog: The Way of the Samurai". In: *Fresh Air with Terry Gross* [rozhlasový pořad], National Public Radio, 10.3.2000. [on-line], [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=0&sid=27ddf4bc-8a32->

4779-8f1d-8fd17ee7591e%40pdc-v-
sessmgr03&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=edsoai.97288465
7&db=edsoai>.

PTÁČEK, Luboš (ed.), ŠVÁBENICKÝ Jan (ed.). (2013): *Proměny westernu – pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*, Univerzita Palackého v Olomouci, ISBN: 978-80-244-3389-9

RICE, Julian. (2012): *The Jarmusch Way: Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The Limits of Control*, Scarecrow Press, 1. edition.

RICHARDSON, Michael. (2010): "The Phantom of Communication: Jim Jarmusch's Ghost Dog and the Opacity of the Message", In: *Third Text*, 24, s. 361–371. [on-line] [citováno 18.3.2018] Dostupné z: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528821003799528>>.

ROSENBAUM, Jonathan. (2000): "International Sampler" In: *chicagoreader.com*, [online] [cit. 15.12.2018] Dostupné z: <<https://www.chicagoreader.com/chicago/international-sampler/Content?oid=901725>>.

ROSENBAUM, Jonathan. PETRŮ, David (přel.). (2010): *Mrtvý muž*, Casablanca, Praha, ISBN: 978-80-87292-06-8.

SCHATZ, Thomas. (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*, McGraw-Hill Companies, Incorporated, the University of California, ISBN-10: 9780075536239.

SCOTT, Anthony Oliver. (2000): "Ghost Dog': Passions of Emptiness in an Essay on Brutality". In: *nytimes.com* [on-line] [cit. 15.10.2018] Dostupné z: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/030300ghost-film-review.html>>.

SILVER Alain. (2005): *The Samurai film*, The Overlook press, Harry N. Abrams; 1 edition, ISBN-13: 978-1585677801.

SILVER, Alain & URSINI, James. (2007): *The gangster film reader*, Pompton Plains, New York: Limelight, ISBN-10: 0879103329.

SILVER, Alain. & URSINI, James. (2002): *Film noir: Reader*, New York: Limelight Ed. ISBN-10: 0879101970.

SIROIS, A. (2016): "Introduction" In: *Hip-hop DJs and the evolution of technology: cultural exchange, innovation, and democratization*. New York, Peter Lang. ISBN-10: 9781433123368.

SUAREZ, Juan A. (2007): *Jim Jarmusch (Contemporary Film Directors)*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, ISBN-10: 0252074432.

TSUNETOMO, Yamamoto, WILSON, William Scott (přel.) (1979): *Hagakure: The Secret Wisdom of the Samurai*, Kondansha International, USA, ISBN-10: 4770011067.

VÅGE, Tormod. (2011): "Paradise Lost: American Myths in Jim Jarmusch's *Stranger than Paradise*, *Dead Man*, and *Ghost Dog: The Way of the Samurai*", Thesis Presented to the Department of Literature, Area Studies and European Languages, University of Oslo. [on-line] [citováno 21.1.2019] Dostupné z: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26223/1/Vaage_master-2.pdf>.

WARSHOW, Robert. (1962): *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, Garden City, New York, Doubleday, ISBN-10: 9780674007260.

WILSON, Ron. (2014): *The Gangster Film: Fatal Success in American Cinema*, Wallflower Press, New York, ISBN-10: 0231172079.

XAN, Brooks. (2000): "Ghost Dog: The Way of the Samurai" In: *Sight & Sound*, Vol. 10 Issue 5.

Seznam zdrojů obrázků

Obrázky 1-5: *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, Scénář a režie Jim Jarmusch. USA, Francie, Německo, Japonsko, 1999, poster. [on-line] Dostupné z: <http://www.impawards.com/2000/ghost_dog_the_way_of_the_samurai_ver1.html>.

Obrázek 6: *Le Samourai*, režie Jean-Pierre Melville, scénář Jean-Pierre Melville a Georges Pellegrin. Francie, Itálie, 1967, poster [on-line] Dostupné z: <<https://www.cinematerial.com/movies/le-samourai-i62229>>.

Obrázky 7-21: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* [film na DVD nosiči] Scénář a režie Jim Jarmusch. USA, Francie, Německo, Japonsko, 1999, trailery.

Obrázky 22-49: *Ghost Dog: The Way of the Samurai* [film na BD nosiči] Scénář a režie Jim Jarmusch. USA, Francie, Německo, Japonsko, 1999.

NÁZEV:

Ghost Dog - Syntéza žánrů podle Jima Jarmusche

AUTOR:

Jan Papica

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce je žánrovou analýzou filmu Ghost Dog: Cesta samuraje (1999) scénáristy a režiséra Jima Jarmusche. Metodologickým východiskem byly texty Ricka Altmana "A semantic/syntactic approach to film genre" a "Why are genres sometimes mixed?" Cílem práce bylo na základě stanovených definic čtyř dominantních žánrů určit, zdali se ve filmu objevují jejich konvence, aluze, jakým způsobem se projevují a vytváří tak žánrový hybrid. Analýza odkryla žánrovou syntézu primárně skrze postavy, rekvizity a narativ, které pracují s konvencemi žánrů westernu, film noir, gangsterského a mafiánského filmu. Analýzou tak byla potvrzena domněnka syntézy a popsán postmoderní přístup Jima Jarmusche, který žánrové konvence ozvláštňuje a vzájemně mezi sebou prolíná.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Ghost Dog, Jim Jarmusch, western, film noir, samuraj, gangsterka, žánrová analýza, nezávislý film, žánrový hybrid, Rick Altman

TITLE:

Ghost Dog - Synthesis of genres by Jim Jarmusch

AUTHOR:

Jan Papica

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis presents a genre analysis of the movie *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) from the screenwriter and director, James Jarmusch. Rick Altman's works, "A semantic syntactic approach to film genre" and "Why are genres mixed?" served as methodological foundation for this analysis. The aim of this work was to determine on the basis of definitions of four dominant genres if in the movie project conventions and allusions of those genres, and in which way they occur and produce thus a hybrid genre. The analysis has uncovered a genre synthesis primarily by the means of characters, props and narration, which work with genre conventions of western, film noir, gangster and mafia movies. The analysis has proved an early assumption of the genre synthesis and described James Jamursch's postmodern approach, which enriches genre conventions and intermingles them.

KEYWORDS:

Ghost Dog, Jim Jarmusch, western, film noir, samurai, gangster, genre analysis, independent cinema, genre hybrid, Rick Altman

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií
Filozofická fakulta
Forma studia: Prezenční
Akademický rok: 2016/2017
Obor/kombinace: Teorie a dějiny dramatických umění (ULDF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

Jméno a příjmení: Jan PAPICA
Osobní číslo: F14589
Adresa: Určice 110, 798 04, Česká republika
Téma práce: Ghost Dog: Dekonstrukce žánrových konvencí a mýtů podle Jima Jarmusche
Téma práce anglicky: Ghost Dog: Deconstructing genre conventions and myths according to Jim Jarmusch
Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.
Katedra divadelních a filmových studií

Zásady pro vypracování:

Práce si klade za cíl dekonstruovat prvky žánru gangsterky a samurajského filmu u snímku Ghost Dog (1999) amerického nezávislého režiséra Jim Jarmusche. Základním metodologickým postupem bude neoformalistická analýza popsaná Kristin Thompsonovou v článku Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod či v publikaci Umění filmu (spolu s Davidem Bordwellem). Práce bude dále čerpat z odborné literatury zabývající se žánry westernu a samurajského filmu, konkrétně z publikací The Western Reader (ed. Jim Kitses a Gregg Rickman), Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood (Jim Kitses) a The Samurai Film (ed. Alain Silver). Výsledný text bude popisovat ozvláštňující práci Jima Jarmusche s žánrovými konvencemi ve zvoleném snímku.

Seznam doporučené literatury:

D'AMATO, Mario: TransBuddhism: Transmission, Translation, Transformation in Ghost Dog: The Way of the Samurai (2009), Univ of Massachusetts Press, ISBN: 1558497080
GRANT, B.K.: Film Genre: From Iconography to Ideology (2007) Wallflower Press, ISBN: 1904764797
JARMUSCH Jim: Interviews (2013), Roundhouse Publishing Ltd, ASIN: B00Y2VCU6U
KITSES Jim: Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood (2007) British Film Institut, ISBN-13: 978-1844570508
PIAZZA, Sara: Jim Jarmusch: Music, Words and Noise (2015), Reaktion Books, ISBN-13: 978-1780234410
RICE, Julia: The Jarmusch Way - Spirituality and Imagination in Dead Man, Ghost Dog, and The limits of control (2012), Scarecrow Press, ISBN-13: 978-0810885721
RICKMAN Gregg, KITSES Jim: The Western Reader (2004), Limelight Editions, ISBN-13: 978-0879102685
SILVER, Alain: The Samurai Film (2007), Bloomsbury Publishing Plc, ISBN: 0715636626