

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

FILMOVÝ STŘIH A TEORIE VYPRÁVĚNÍ

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Vojtěch Kavka

Studijní obor: Estetika

Ročník: třetí

2017

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací These.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 9. května 2017



Tímto bych chtěl poděkovat svému konzultantovi Mgr. Martinovi Kaplickému, Ph.D. za trpělivost a výpomoc při psaní této bakalářské práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá teorií vyprávění ve filmovém díle společně se střihovou skladbou a jejich vzájemného vztahu. Konkrétně je práce založena na teorii narace od Davida Bordwella. Ve spojitosti s touto teorií jsou popsány možnosti střihu, které jsou posléze využity pro zkoumání způsobu uvedení postav a jejich funkce v celkové struktuře filmového díla. V poslední části práce jsou tedy na základě dřívějších rozborů analyzovány zvolené postavy z vybraného dvojdílného filmu od režiséra Quentina Tarantina, jehož styl vyprávění a způsob tvorby je také ozřejměn na základě této analýzy.

Annotation

This bachelor work deals with theory of narration in the film art, cut composition and their interrelationship. Concretely, this work is based on David Bordwell's narration theory. Film cut possibilities are explained in conjunction with this theory. These possibilities are used for method exploration of characters introducing and their function in the whole film structure. The last part of this work is based on previous parsing of chosen characters from selected two-part film by director Quentin Tarantino whose narration style and the way of formation are described by this analysis.

Obsah:

1.	ÚVOD	7
2.	BORDWELLOVA NARATOLOGIE	8
2.1.	Fabule a syžet.....	9
2.1.1.	Syžet.....	11
2.1.2.	Fabule.....	12
2.1.3.	Rozdílné funkce fabule a syžetu	14
2.1.3.1.	Kauzalita, čas a prostor.....	15
2.1.4.	Mezery.....	19
2.2.	Bordwellovo uchopení stříhu.....	21
2.2.1.	Dimenze filmového stříhu.....	21
3.	RETARDACE A REDUNDANCE	25
3.1.	Retardace	25
3.1.1.	Chatmanův pojem napětí.....	26
3.2.	Redundance.....	27
3.2.1.	Úroveň fabule a syžetu.....	28
4.	QUENTIN TARANTINO A ANALÝZA FILMU KILL BILL	30
4.1.	Režisér a scénárista.....	30
4.1.1.	Způsob odkazování	30
4.1.2.	Úloha postav.....	31
4.2.	Analýza filmů Kill Bill Vol. 1, Vol. 2	32
4.2.1.	Způsoby vyprávění.....	32
4.2.2.	Nevěsta (Beatrix Kiddo) a Vernita Green	33
4.2.3.	O-Ren Ishii	37
4.2.4.	Elle Driver a Budd	45
4.2.5.	Bill.....	50
5.	ZÁVĚR.....	55
6.	SEZNAM LITERATURY	56
7.	FILMOGRAFIE	57

1. ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu zabývat problémem vyprávění a střihu. Zaměřím se na možnosti vyprávění ve filmovém umění skrz naratologii filmového teoretika a historika *Davidu Bordwella*, kterého propojím s teorií filmového a literárního kritika *Seymoura Chatmana*. Jejich pohled srovnám vyložením pojmového aparátu, pomocí kterého se zaměřují na problém vyprávění a posouvání děje. Z hlediska naratologie se dále budu soustředit na to, jak lze v divákovi vyvolat a udržet pocit napětí, skrze jaká vodítka dojde k jeho úsudku a pomocí čeho se dokáže orientovat v příběhu. Tyto okolnosti vyložím prostřednictvím pojmů retardace a redundance, které jsou také součástí *Bordwellovi* teorie.

Následně se zaměřím na tvorbu *Quentina Tarantina*. Po úvodu do jeho filmografie a charakteristiky natáčení na závěr zanalyzuji dva jeho filmy, konkrétně do dvou samostatných filmů rozdělené dílo *Kill Bill* z roku 2003 a 2004. Důvodem výběru tohoto uceleného díla je především to, s jakým důrazem se v obou případech filmů pracuje s postavami, kdy nejde pouze o zaměření na herecké výkony, ale též o to, jakou formou střihu jsou divákům tyto výkony podány. Předešlé teorie tedy využiji pro následné zkoumání postav. Zaměřím se na to, jak jsou prostřednictvím střihu uvedeny a zároveň i ve filmu prezentovány. Rozbory *Davidu Bordwella* a některé z funkcí střihové skladby popsány *Josefem Valušiakem* a *Janem Kučerou* ukáží na několika scénách, které se objevují jak v prvním, tak v druhém díle.

2. BORDWELLOVA NARATOLOGIE

David Bordwell se ve své knize *Narration in the Fiction film* vymezuje vůči jiným teoriím narace a přichází tak s vlastním způsobem uchopení narativního problému. Staví se proti teoriím, které udávají dogmatické přesvědčující metody. Podle *Bordwella* je správná teorie ta, která nahlíží na umění z proměnlivého hlediska.¹ Ve své knize *Narration in the fiction* kritizuje teorie mimetické a diegetické. Podle těchto teorií je divák spíše pasivní, ale pro *Bordwella* je naopak ústřední postavou, zejména pro svou účast při dotváření díla.

„*Mimetické teorie pojmají vyprávění jako prezentaci viděného: zobrazeného.*“² Skrz tyto teorie je divák vnímán jako osoba, která se pasivně zaměřuje na to, co může v díle pouze vidět, tedy jenom na zobrazené věci, které dále nedoplňuje, či nekonstruuje. Filmové dílo se z tohoto hlediska přirovnává k výtvarnému umění³, takže je divák podle toho odkázán pouze na svůj zrak (proti mimetickým teoriím filmu se lze vymezit pomocí různých technik, např. těch, které používá *Quentin Tarantino*, kdy se dá záběr rozdělit na více částí, takže divák může hledat souvislosti mezi záběry a tak je konstruovat, nebo když může být úryvek pouhým flashbackem, který musí divák časově zařadit a tak se v rámci příběhu zorientovat atd.)

„*Diegetické teorie pojmají naraci jako literární nebo jí podobnou slovní aktivitu: vyprávění.*“⁴ U filmu je tedy režisér brán jako vypravěč a divák jako čtenář, který je odkázán pouze na to, co může přečíst, ale podle *Bordwella* je schopný i konstruovat děj a propojovat události (může tedy i pracovat s tím, co bezprostředně nevidí). Pro *Bordwella* je tak důležitá a nezbytná přítomnost diváka, jehož spoluúčast při dotváření díla, která může být zároveň inspirativní pro využití nových technik uchopení postav a děje, aby se divák mohl novým způsobem stavět k problému zobrazení a postupu vyprávění (tedy, aby divákův přístup k filmu byl obohacen něčím originálním a on tak mohl dílo konstruovat odlišněji než doposud), je důvodem toho, proč jsem si zvolil právě tuto teorii narace jako ústřední a výchozí bod.

David Borwell poukazuje na to, jak lze s narativem pracovat. Říká, že vyprávění můžeme popisovat ze tří hledisek, kterými jsou reprezentace, struktura a proces. V prvním případě zkoumá, jak fikční (filmový) svět reprezentuje svět reálný, poté dále

¹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. XIII

² Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 3

³ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 4

⁴ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 3

pojíká film jako strukturu, která funguje na základě vztahů jednotlivých prvků a nakonec mluví o procesu, kdy je důležité vědomě manipulovat s uměleckým (filmovým) materiálem tak, aby byl zapojen divákův aktivní způsob vnímání.⁵ U teorie narace je pro *Bordwella* ústředním pojmem *proces* a to zejména pro jeho náhled na diváka, kterého považuje za aktivního v rámci konstrukce příběhu. Způsob popsání jeho aktivity není jedinou součástí *Bordwellovi* teorie, ale důležitý je též proces nahlédnutí do určitých složek, nástrojů, na kterých je tato aktivita založena.

Bordwellova naratologie bude místy doplněna teorií *Seymoura Chatmana*, která také dobře nastíní problém narace a střihové skladby. Chatmanovu naratologii blíže vyložím v komparaci s *Bordwellem* v následujícím oddíle.

2.1. Fabule a syžet

Divákovu aktivitu je podle *Bordwella* možné zkoumat prostřednictvím konstruktivistické kognitivní teorie, protože divák vytváří své domněnky na základě viděných obrazů.⁶ Vjemy, kterým je divák vystaven zároveň dotváří – svým způsobem je doplňuje, odvozuje a vyvozuje. Vnímá a ve stejném okamžiku i rozpoznává.⁷

Vzhledem k divákovi a jeho přístupu k filmovému dílu a procesu vnímání objasním pojmy jako je fabule a syžet (zejména kvůli Tarantinově tvorbě a mnou zvoleném dvojdílném filmu *Kill Bill*, kde Tarantino sám manipuluje s divákem a vyžaduje jeho plnou pozornost). Oba dva tyto pojmy byly dříve teoreticky rozlišeny ruskými formalisty.⁸ *Bordwell* jejich pojmy reformuluje a dotváří. Fabule je podle formalistů kauzální řetězec událostí, jakoby obsah, který je zpracován syžetem. Pro *Bordwella* je ve spojitosti s tímto pojmem ještě důležitý mentální konstrukt diváka. K druhému pojmu, kterým je syžet, se ruský formalismus vyjadřuje jako k způsobu, jakým se příběh uspořádává v uměleckém díle. *Bordwell* navíc tento pojem spojuje s dalším a to se stylem. „*Styl také tvoří systém, ve kterém rovněž uspořádává části – konkrétní instance filmových technik – v souladu s principy organizace. Existují ale i jiná využití termínu „styl“, ale v tomto kontextu „styl“ jednoduše pojmenovává film z hlediska systematického využití filmových zařízení. Styl je tudíž výhradně složkou média. Spolupracuje se syžetem různými způsoby.*“⁹ Tento pojem je sice se syžetem

⁵ *Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. XI*

⁶ *Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 30*

⁷ *Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 32*

⁸ *Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 49*

⁹ *Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 50*

svázán, ale na rozdíl od něj využívá techniky, skrz které může být s filmem manipulováno, konkrétně tedy mizanscénou, kamerou, střihem a zvukem.¹⁰ Oba pojmy jsou tak ve vzájemném vztahu a tvoří strukturu filmového díla. Syžet z hlediska příběhu a styl z hlediska techniky.¹¹

„Tendence diváků předpokládat, že postavy mají cíle týkajících se kauzality ve fabuli; není zahrnována do syžetové organizace. Ale předpoklad, že se divák střetne s úvodem nebo koncem už do organizace syžetu patří. „Kanonický příběh“ nicméně představuje příklad toho, jak předpoklady o faktorech syžetu a fabule hrají významnou roli v narativním porozumění.“¹² O narativním porozumění se ještě vyjádřím v samostatné kapitole o fabuli.

Problém fabule a syžetu se objevuje i v teorii Seymoura Chatmana, který ale vymezuje pojmy příběh a diskurs. Za příběh považuje za sebou jdoucí události, které jsou vyplněny existenty (postavami a jinými složkami v prostoru) a diskurs zase vyjadřuje způsob, jakým jsou hmotné části a dějové linie v příběhu zobrazeny.¹³ Ve spojitosti s tím Chatman odkazuje ke třem pojmům a to k totalitě, transformaci a samoregulaci.¹⁴

Totalita charakterizuje příběh jako uzavřený a organizovaný celek. Transformace je naproti tomu způsob práce se sledem událostí, kdy se může různě pracovat s časem či s překvapujícím odvíjením příběhu a jinými jevy, samoregulace pak tyto prvky „kultivuje“ a utváří jim místo v celkové struktuře díla, vyhýbá se rozpadu a udržuje stabilní uzavřený systém. Diskurs pod sebe zase shrnuje narativní formu (strukturu narativního přenosu) a její manifestaci (podobu ve specifickém materializujícím médiu).¹⁵ Na to Chatman navazuje: *„Příběh, diskurs a manifestaci je třeba dále odlišit od pouhé fyzické podoby narativů - od pohybů herců, tanečníků či loutek, čar na papíře či plátně apod.“¹⁶ Chatman se vzhledem k tomu slovy Bordwella vyjadřuje ke konstrukci fabule: *„Vnímatel musí v určitém okamžiku zkonstruovat „pole“ či „svět“ estetického objektu. Estetický objekt narativu tvoří příběh, jak je**

¹⁰ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 50

¹¹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 50

¹² Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 50, 51

¹³ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, s. 18

¹⁴ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 20

¹⁵ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 21

¹⁶ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 25

vyjádřen diskursem... *Médium - jazyk, hudba, kámen, barva a plátno atd. - narativ realizuje, mění ho v reálný objekt, knihu, hudební skladbu (kmitající zvukové vlny v koncertní síni či na gramofonové desce), sochu, malbu: čtenář však musí odkrýt virtuální narativ tím, že pronikne jeho mediálním povrchem.*¹⁷

2.1.1. Syžet

Skrz syžet uspořádáváme fabuli. „Syžet nás může vést k tomu, abychom vyvozovali příčiny a následky, a teprve na základě toho pak konstruovali celou fabuli.“¹⁸ Toto uspořádání je podmíněno strukturou syžetu. Náš celkový pohled na film je postupně zúžen na princip jeho konečnosti, který je dán v časovém rozmezí a s přístupnými složkami zobrazenými ve filmu, jako jsou třeba postavy, prostředí, děj apod. Syžet je organizací těchto složek, ke kterým nějakým způsobem přistupujeme.

„Syžet je aktuálním uspořádáním a prezentací fabule ve filmu... Syžet je systémem, protože uspořádává komponenty -události příběhu a situace- podle specifických principů.“¹⁹

„Syžet obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny.“²⁰

Syžet pracuje se třemi způsoby, kterými ovlivňuje divákovu tvorbu fabule. Prvním je narativní „logika“: „Během konstrukce fabule divák definuje některé fenomény jako události, mezi kterými vytváří vztahy. Tyto vztahy jsou primárně kauzální. Předpokládá se, že událost bude následkem další události, charakterového rysu, nebo nějakého obecného zákona. Syžet může usnadnit tento proces systematickou podporou našeho úsudku, aby vytvořil lineární kauzální závěry. Syžet ale může také utvářet události tak, aby blokoval nebo komplikoval stavbu kauzálních vztahů.“²¹

Při případu blokace nastává chvíle, kdy musí divák své dřívější domněnky, o kterých si díky falešně podané události myslel, že jsou správné, přehodnotit a to v ten moment, ve kterém se ta daná událost vysvětlí jako falešná.

Další způsob jak se ovlivňuje fabule, je skrz čas: „Syžet nás může vést v konstrukci událostí fabule jakoukoliv posloupností (možnostmi pořadí). Syžet může navrhovat události fabule jako vyskytující se prakticky v určitém časovém rozpětí (doby

¹⁷ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 26

¹⁸ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 117

¹⁹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 50

²⁰ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

²¹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 51

trvání). *A syžet může signalizovat události fabule odehrávajících se několikrát v čase (frekvence).*²²

Poslední možností jak manipulovat s fabulí je prostřednictvím *prostoru*: „*Události fabule musí být reprezentovány tak, že se vyskytují v rámci prostoru, i když to může být prostor vágní nebo abstraktní. Syžet může usnadnit konstrukci prostoru fabule tím, že nás informuje o relevantních prostředích a pozicích a cestách, které vyvozují účastníci příběhu.*“²³ Strih nás sám informuje a zároveň nás zavádí do důležitých částí příběhu. Jeho principy vyložím v poslední části práce na příkladech scén zvoleného filmu.

2.1.2. Fabule

Za fabuli je považován přehled událostí příběhu, které si recipient během své časové interakce s filmem sám skládá dohromady. Tato forma vnímání pracuje s předpokládáním subjektu a s jeho usuzováním. Fabule je tak určitým imaginárním konstruktem diváka, který vychází z díla, ale je i podmíněn divákovými schopnostmi a jeho srozuměním s dějem. Na základě průběhu děje uvažuje, co se mohlo a zároveň co se může ještě stát.

Diváková tvorba fabule je možná na základě prototypového (prototype), šablonovitého (template) a procedurálního (procedural) schématu.²⁴ Prostřednictvím těchto schémat divák propojuje události (tedy konstruuje to, co bezprostředně nevidí, což se vymezuje vůči diegetickým teoriím). Schémata jsou rozvedena v kapitole *Narrative Comprehension* (narativní porozumění).

„*V narativním porozumění se prototypová schémata zdají nejvíce významná pro identifikování individuálních působení, cílů a míst.*“²⁵ Prototypem jsou vzory, které divák rozpoznává. Aby byl třeba schopen rozeznat cíle „Nevěsty“ ve filmu *Kill Bill*, musí být seznámen s jejím chováním, s jejími úmysly a musí se zorientovat, v jakém čase a kde se tato postava nachází. Prototypem může být v tomto případě „pomsta“ nebo „nemocniční prostor“ apod.

„*Schématu šablony mohou přidávat informaci, která chybí a obstarávat správnou klasifikaci dat.*“²⁶ Šablona se pojí s kanonickým příběhem: „*Jak šablona svým organizováním kauzality a času, tak kanonický příběh odpovídají*

²² Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 51

²³ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 51

²⁴ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 49

²⁵ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 34

²⁶ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 34

konstruktivistické teorii narativního poznání. ²⁷ Divák vnímá vstupní situaci, která by měla být následujícími událostmi vysvětlena. Pracuje s prostředím a postavami, které mají své cíle a spějí tak k určitému výsledku, takže divák očekává, jak se film bude dál vyvíjet: „*Percepce směřuje k použití tohoto převládajícího schématu jako rámce porozumění, shrneme-li konkrétní příběh.*“ ²⁸ Quentin Tarantino ale princip kanonického příběhu porušuje.

„*Prototypová schémata a schémata šablony jsou využity procedurálními schématy, těmi operačními protokoly, které dynamicky přijímají a organizují informace.*“ ²⁹ Divák vytvoří hypotézu, kterou buď zavrhne, nebo doplní a poté si postupem příběhu vytváří hypotézy další. Jistým způsobem může dotvářet motivace postav a postupně je vkládat a organizovat do příběhu. U Quentina Tarantina je tento způsob na rozdíl od charakteru šablony velmi častý, např. v *Osmi hrozných* uvažujeme až do poslední chvíle, jaké jsou skutečné záměry postav.

Divák tedy díky procedurálním schématům vytváří hypotézy, které si buď nastaví podle svého vlastního uvažování, nebo si je nově upravuje podle postupujícího příběhu. V *Osmi hrozných* se tedy používají tzv. *makroskopické hypotézy* (tedy ty, které se mohou ověřovat po celou délku filmu - naproti tomu jsou *hypotézy mikroskopické*, které jsou potvrzeny ihned, nebo za krátký čas.³⁰)

Naše orientace v příběhu a tvorba hypotéz se může zakládat na prostoru, ve kterém se postavy nachází, nebo i podle jejich oděvů. Můžeme usuzovat a předpokládat³¹, že prostor v první scéně filmu *Kill Bill* a šaty, které má postava na sobě, ukazují, že se nacházíme v kostele, kde mohlo dojít k sňatku, nebo k jeho nácviu. Situace, k níž následně dojde, nám dává najevo, že se ocitáme v části filmu, které něco důležitého předcházelo, a tak se ptáme, co vedlo postavu *Billa* (jehož identifikaci ihned získáváme podle nápisu jeho jména na kapesníku, kterým utírá zakrvácený obličej nevěsty) k tomu, aby se odhodlal k nejhoršímu možnému činu. Seznamujeme se tak se zcela novým světem, kde může dojít i k těm nejzrůdnějším činům.

„*Svět, ve kterém se fabule odehrává, se někdy nazývá filmová diegeze (řecké slovo diegésis znamená „vyprávěný příběh“). Do diegeze patří jak všechny dopravní prostředky, ulice, mrakodrapy a lidé, které vidíme, tak i dopravní prostředky, ulice,*

²⁷ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 35

²⁸ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 34

²⁹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 36

³⁰ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 37

³¹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 113

*mrakodrapy a lidé, u nichž předpokládáme, že jsou mimo záběr.*³² Fabule zahrnuje tedy i věci, které se sice v záběrech neukážou, ale my tušíme jejich přítomnost ve filmovém světě. „*Rozdíl mezi vlastní narací, tj. vyprávěním událostí a inscenováním, tj. nezprostředkovanou prezentací, odpovídá klasickému rozlišení mezi diegésis a mimesis...*“³³

Chatman se také soustředí na publikum z pozice narativu, tedy stejně jako Bordwell říká, že je potřeba jisté aktivity. „*Ať už publikum vnímá narativ... musí reagovat interpretací, tj. nemůže se nepodílet na procesu sdělování. Musí vyplňovat mezery nutnými nebo pravděpodobnými událostmi, rysy či objekty, které narativ z rozmanitých důvodů přímo neuvádí.*“³⁴

2.1.3. Rozdílné funkce fabule a syžetu

„*...ačkoli se fabule a syžet zčásti překrývají, v ledasčem se rozcházejí. Součástí obou kategorií jsou explicitně zobrazené události. Fabule se však liší od syžetu tím, že zahrnuje i některé diegetické události, které nikdy neuvidíme. Syžet zase zahrnuje nediegetické obrazy a zvuky, které mohou ovlivnit naše chápání děje, ale do fabule nepatří.*“³⁵

V jakémkoliv filmu se mohou objevovat prvky, které nejsou součástí samotného příběhu. Typickým příkladem mohou být úvodní titulky s hudbou: „*Ani titulky, ani hudba nejsou diegetické, poněvadž přicházejí ze světa mimo fabuli: postavy neslyší hudbu ani nemohou číst titulky, a tak jsou oba tyto elementy nediegetické.*“³⁶ Kromě titulků může dojít k nediegetickému elementu i v jakémkoliv jiné části filmu,³⁷ třeba když se nálada, či nějaké pocity vyjádří abstraktními obrazy, které nepatří do nám představeného světa.

O některých diegetických událostech se mohou postavy zmiňovat, o jiných se na druhou stranu vůbec nemluví, nebo se nijak nezdůvodňují. Naznačeny jsou třeba události z bitvy u *Baton Rouge* v *Osmi hrozných*, postavy se o nich baví, ale zcela nezmiňují všechny situace, které se na bitevním poli odehrály. Úplně vypuštěn je třeba

³² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 113

³³ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 31

³⁴ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 28

³⁵ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

³⁶ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

³⁷ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

důvod přítomnosti a nějaký zpětný příběh (který náznakem dostala pouze postava *Gogo Yubari*) *Johnnyho Moa*, generála skupiny (*The Crazy 88*) chránící *O-Ren Ishii*.

„Z pozice diváka se věci jeví trochu jinak. Máme před sebou pouze syžet – materiál, který je ve filmu jistým způsobem uspořádán. V naší mysli si vytváříme fabuli na základě vodítek poskytnutých syžetem. Rozpoznáme také, kdy se v syžetu objeví *nediegetický materiál*.“³⁸

„Rozdíl mezi fabulí a syžetem ovlivňuje všechny tři aspekty vyprávění: *kauzalitu, čas i prostor*.“³⁹

2.1.3.1. Kauzalita, čas a prostor

My jako diváci u narativního filmu spojujeme události kauzálně. Vyvozujeme co přítomná událost znamená, čímž si jí spojíme s předešlými fázemi příběhu a zároveň přemýšlíme, co událost dále vyvolá a kam povede. Hledáme tzv. kauzální motivaci.⁴⁰ Příkladem může být, když se ptáme hned v úvodní scéně *Gaunerů*, proč je *Freddy Newandyke* (Pan Oranžový) postřelen, zajímá nás, co k tomu předcházelo a jak to bude pokračovat. *Tarantino* nás ale většinou ve svých filmech hned z úvodu vystaví scéně, která se odehrává někde uprostřed příběhu, naše aktivita je v ten moment ihned zapojena a vystavena mnoha otázkám. Je zde tedy další ukázka toho, jak *Tarantino* porušuje princip kanonického příběhu.

Podle *Seymoura Chatmana* jsou jednotlivé události na sobě v narativním smyslu závislé a navzájem propojené příčinností. Divák je důležitý vzhledem k odkrývání kauzality a hledání a vyplňování mezer (které ještě vyložím v další kapitole) dané struktury díla. Dotváří ji na základě svých zkušeností a na možnostech svého předpokládání. Odkrývá příběh a přistupuje ke hře, která v postupném řetězení událostí logickým způsobem směřuje k závěru.⁴¹

Hledisko času je též rozdílné v syžetu a fabuli. „*Když sledujeme film, konstruujeme čas fabule podle toho, co nám syžet předkládá. Syžet například nemusí události prezentovat chronologicky... ale i když jsou události sestaveny chronologicky, většina syžetů neukáže každý detail vyskytující se mezi začátkem a koncem vyprávění... syžet může tutéž událost fabule ukázat opakovaně... Tyto možnosti ukazují, že při vytváření fabule filmu na základě syžetu se divák aktivně snaží seřadit události do*

³⁸ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

³⁹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 114

⁴⁰ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 117

⁴¹ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 31

*chronologického pořadí (order) a přisoudit jim nějaké trvání (duration) a frekvenci (frequency).*⁴²

Pořádek událostí může mít různou podobu. „*Třeba flashback je prostě část fabule, kterou syžet prezentuje mimo její chronologický pořádek.*“⁴³ „*Z pořádku syžetu odvozujeme pořádek fabule – flashback... Podobně může syžet zamíchat pořádkem události fabule v případě flashforwardu, tedy přesunu z přítomnosti do budoucnosti a pak zase zpět.*“⁴⁴ Existují filmy, u kterých je těžké se časově zorientovat. Této obtížnosti si všímá i *Seymour Chatman*: „*...někdy totiž může být obtížné určit, zda daný stříh signalizuje flashback, flashforward nebo jednoduše elipsu, po níž následuje další (prostorově vzdálená) událost příběhu.*“⁴⁵ *Bordwell* a *Thompsonová* tuto problematiku zmiňují přímo při komentáři k filmu od *Quentina Tarantina*, konkrétně si vybrali film *Pulp fiction*. Poukazují na to, že jedna postava zabijáka je v jedné události zastřelena, ale na konci filmu je opět tatáž postava naživu: „*Tarantino přesunul skupinu scén z prostředku fabule (z doby předtím, než byl muž zastřelen) až ke konci syžetu. Tím, že se tyto části objevují v závěru filmu, získávají na důrazu, který by sotva měly, kdyby zůstaly v chronologickém pořádku.*“⁴⁶

Trvání událostí a děje může být ve filmu různé. „*Obecně vzato, syžet filmu vybírá z událostí fabule jistý úsek trvání. To může znamenat soustředění se na krátký, relativně ucelený časový úsek... Nebo to může znamenat zdůraznění značných časových úseků, třeba i mnoha let... Sledování filmu se totiž také odehrává v čase – trvání projekce.*“⁴⁷ Rozlišujeme tedy trvání fabule, syžetu a projekce. „*Podobně jako je trvání syžetu výběrem z trvání fabule, tak i trvání projekce je výběrem z celkového trvání syžetu... trvání projekce může mít někdy v syžetu navrch nad časem fabule. Například trvání projekce může rozšířit trvání fabule... Událost, která ve fabuli trvá jen pár okamžiků, je při promítání díky filmovému stříhu roztažena na několik minut... Syžet může též využít trvání projekce k zhuštění času fabule, jako když je akce, která trvá hodiny či dny, vtěsnána do rychlého sledu záběrů.*“⁴⁸ *Chatman* trvání popisuje následujícím způsobem: „*Tato kategorie se týká vztahu mezi tím, jak dlouho trvá čtení*

⁴² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 118

⁴³ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 118

⁴⁴ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 119

⁴⁵ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 65

⁴⁶ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 119

⁴⁷ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 119

⁴⁸ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 123

*narativu, a tím, kolik času zaberou samotné události příběhu. Nabízí se pět možností: (1) shrnutí: čas diskursu je kratší než čas příběhu; (2) elipsa: totéž co (1), až na to, že čas diskursu se rovná nule; (3) scéna: čas diskursu a čas příběhu si odpovídají (4) protažení: čas diskursu je delší než čas příběhu; (5) pauza: stejně jako u (4), až na to, že čas příběhu se rovná nule.*⁴⁹ Pojem shrnutí ukazuje události, jejichž čas trval dny, měsíce, či roky, které jsou následně zúženy na pár minut, nebo i sekund. Tyto události se např. shrnou prostříhanými scénami ve filmu *Nespoutaný Django*, kdy *Dr. Schultz* společně s *Djangem* během zimy vykonávají práci lovců lidí. Ve spojitosti s pojmem elipsy se *Chatman* vyjádřil i k filmovému střihu: „*Elipsa označuje narativní nesoulad mezi příběhem a diskursem. Naproti tomu „střih“ představuje manifestaci elipsy jako procesu v konkrétním médiu a odpovídá prázdnému prostoru... střih sice může vyjadřovat elipsu, ale může také pouze označovat změnu prostoru.*“⁵⁰ Z hlediska střihu musí být tedy znám kontext. Další pojem *scéna* předvádí příběh a diskurs v jednotném čase. Pojem *protážení* zas funguje např. na zpomaleném záběru: „*Zde je čas diskursu delší než čas příběhu, Film dosahuje protážení v podobě dobře známého „zpomaleného záběru“ ... existují ale však i jiné způsoby, jak docílit toho, aby čas diskursu trval déle; čas příběhu lze protáhnout například prostřednictvím jistého typu překrývacího či repetitivního střihu.*“⁵¹ Zpomalené záběry používá *Tarantino* snad ve všech svých filmech, ať už jde o příchod *O-Ren Ishii*, představení jdoucích postav na začátku filmu *Gauneři*, nebo o krátkou přestřelku v *Osmi hrozných*.

Případ překrývacího střihu se objevuje např. na začátku *Hanebných panchartů*, kdy si *Perrier LaPadite* všimne příjezdu nacistů. Nezdá se, že by jim to mělo trvat dlouho, ale očekávání se zvyšuje a *Perrierova* rodina se připravuje na nejhorší. Kamera několikrát zachytí přijíždějící auta nacistů ve stejné vzdálenosti od statku a to se prostříhává s reakcemi statkáře a jeho dcer.

Repetitivní střih nás zase třeba opakovaně vrací k některým ústřížkům scén z první části filmu *Kill Bill*, které jsou použity v druhém díle jako připomínka hlavního motivu *Nevěsty*. Posledním typem trvání je pauza, ke které dojde na malý moment v *Osmi hrozných* během záběru na *Daisy Domergue* po vraždě jedné postavy. Čas se

⁴⁹ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 69

⁵⁰ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 73

⁵¹ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 74

jakoby zastaví, aby nás vypravěč upozornil na to, že nám ukáže důležitý moment, který se udál před několika minutami, následně se obraz rozpohybuje a my jsme opět svědky dřívější situace tentokrát ale z jiného úhlu, k Daisy se následně zase vracíme, tentokrát je ale obraz plynulý od začátku do konce záběru.

Frekvence zpřístupňuje události ve filmu vícekrát než jednou. Vrací se k nim, pohlíží na ně z jiné perspektivy apod. Film *Pulp Fiction* je opět zmíněn v jednom z příkladů: „*Když syžet opakuje událost fabule, cílem je často předat novou informaci. To se děje třeba ve filmu Pulp Fiction: Historiky z podsvětí, kde přepadení restaurace, které začne hned v úvodu filmu, dostane smysl, až když se zopakuje na konci.*“⁵² Chatman vzhledem k frekvenci odkazuje na Gérarda Genetteho, který rozlišoval následující typy: „(1) *singulativní, tj. jediné diskursivní zobrazení jediného okamžiku příběhu... (2) multi-singulativní, kdy diskurs obsahuje několik zmínek, z nichž každá odpovídá jednomu okamžiku příběhu... (3) repetitivní, kdy diskurs tvoří několik zmínek o totéž okamžiku příběhu... (4) iterativní, kdy jedna diskursivní zmínka odpovídá několika okamžikům v příběhu.*“⁵³

Předešlé příklady opět dokazují, že divákova aktivita je během sledování filmu nezbytná. „*Různé způsoby, kterými může syžet filmu manipulovat s pořádkem trváním a frekvencí událostí fabule, objasňují, jak se aktivně podílíme na vytváření smyslu narativního filmu.*“⁵⁴

O prostoru je zmíněno následující: „*Obyčejně je prostředí ve fabuli i syžetu totožné. Někdy se ale ve fabuli vyskytnou lokace, které nikdy neuvidíme a jejichž existenci pouze vyvozujeme na základě vodítek v syžetu... Vyprávění tedy může vyžadovat, abychom si představili prostory a dějové akce, které nebyly nikdy ukázány.*“⁵⁵ Jako například už zmiňovaná bitva u Baton Rouge. „*Můžeme navíc vyslovit tvrzení, které se podobá našemu konceptu trvání projekce. A sice, že kromě prostoru fabule a syžetu je součástí filmu i prostor v obraze: zarámovaný viditelný prostor.*“⁵⁶ Chatmanův náhled na prostor zní takhle: „*Prostor příběhu se skládá z existentů, tak jako čas příběhů sestává z událostí.*“⁵⁷ Prostor tedy vyplňují postavy, rekvizity apod.

⁵² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 123

⁵³ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 81

⁵⁴ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 123

⁵⁵ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 124

⁵⁶ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 124

⁵⁷ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 100

„Filmy jsou pochopitelně víc, než jen součty jednotlivých okének, existenty se pohybují všemi směry (i mimo záběr) a kamera se může pohybovat s nimi nebo proti nim v nekonečném množství kombinací. Pohyb lze kromě toho naznačit i střihem. Stálá proměnlivost činí prostor filmového příběhu vysoce pružným, aniž rozbíjí stěžejní iluzi, že tam skutečně je. Je dokonce možné zasadit do obrazu, tvořícího pro nás předpokládané hranice diskursu, druhou fiktivní obrazovku, podobně jako lze jeden verbální narativ vložit do druhého.“⁵⁸

Pohyb naznačený střihem je u *Tarantina* častý a bude o něm zmínka v kapitole o *Bordwellově* uchopení kontinuální střihové skladby. Způsob jakým se do prostoru a narativu dostává fiktivní obrazovka, nebo alespoň její fiktivní forma zpracování je zobrazená například v myšlenkových pochodech nevěsty v první části filmu *Kill Bill*, kde je nám prostřednictvím jejího vyprávění zpřístupněn život *O-Ren Ishii* od dětství až po dospělost animovaným stylem výpravy.

Aktivitu diváka lze dále prozkoumat skrz pojem mezery, který *Bordwell* rozebírá v rámci syžetu. Mezery se zároveň pojí se střihovou skladbou, která již byla naznačena některými příklady od *Seymoura Chatmana* (překrývací, repetitivní střih), proto v následujících podkapitolách znázorním jejich vzájemnou působnost na divákovu orientaci v příběhu.

2.1.4. Mezery

Části děje, které jsou vzhledem k příběhu zanedbatelné a možná v rámci tempu a gradace nevhodné, jsou syžetem vypuštěny. *Bordwell* tyto prázdné prostory nazývá mezerami, které jsou pro jeho zkoumání důležité, protože napomáhají divákovi k lepší orientaci v příběhu. Mezery jsou místa, která se ve vlastní podobě neobjeví. Nejčastěji se jedná o časový skok, kdy dojde například k posunu věku jednotlivých postav, nebo i ke změně prostředí (kdy nás příběh uvede do prostoru, jehož pozice je zatajena). Divák k této změně přistoupí a své dřívější konstrukty přizpůsobí k nově navozené situaci. Jedná se tedy o mezery, které mají funkci časovou (temporal) a prostorovou (spatial).⁵⁹

Bordwell se také zmiňuje o mezerách, které jsou rozděleny do jednotlivých dvojic: dočasné (temporary) a trvalé (permanent), rozptýlené (diffused) a zaměřené (focused), předváděné (flaunted) a potlačené (supressed).⁶⁰

⁵⁸ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 105

⁵⁹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 54

⁶⁰ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 55

Dočasné mezery jsou postupně v příběhu zaplněny, např. v *Tarantinově* filmu *Kill Bill*, kdy je postava nevěsty v úvodní scéně filmu střelena do hlavy a děj před tím je skrytý. Postupným vývojem je tato mezera zaplňována a důvody pokusu o tuto vraždu jsou časem vysvětleny a na konci uzavřeny, ale naproti tomu u trvalých mezer nedochází k jejich vysvětlení a nejsou tak uzavřenou záležitostí. Příkladem můžou být otevřené osudy některých postav z filmů *Gauneři*, nebo *Osm Hrozných*.

U rozptýlených mezer pracujeme s pravděpodobností, kdy předpokládáme, co se nejspíš stalo během mezery. Logicky si představujeme, k čemu během ní došlo a nemáme problém spojit si to s nově nastaveným příběhem, třeba když se ve filmu *Hanebný pancharti* znovu objeví postava *Shosanny Dreyfusové*. Usuzujeme, že se jí podařilo celé roky skrývat před nacistickými lovci židů a pravděpodobně se s novou identitou dokázala bez problému žít ve Francii jako majitelka jednoho z kin. Zaměřená mezera zas způsobuje, že se na ni divák táže, ale zároveň na ní očekává odpověď, například proč *Ordell Robbie* zavraždil *Beaumonta Livingstona* ve filmu *Jackie Brownová*.

Předváděné mezery fungují tak, že neustále upozorňují na něco důležitého, soustředí se kolem věci, kterou by měl divák zaregistrovat, jako když se v jednom z příběhů *Pulp fiction* události točí kolem dvou gangsterů a naše pozornost se po několika odmlkách vrací ke kufříku, který je pro postavy klíčový. Posledním typem jsou potlačené mezery, které nejsou vysvětleny a neodkazují zpátky k sobě, nikdy se například ve filmu *Gauneři* nedozvíme, co se stalo s tělem ženy, která postřelila pana oranžového (jenž stačil opětovat palbu a ženu tak zabít). Nevíme, jestli tělo bylo ponecháno na silnici, či jestli bylo dáno do kufru, nebo dokonce ve spěchu nebylo pouze odsunuto na stranu spolujezdce (protože během scény v autě nikdy není záběr na toto místo). Poté co se navzájem střelí, je ihned střih na situaci v autě, kdy se pan oranžový svíjí v bolestech a mezera mezi tím je tedy potlačena. Samotný střih může být tak brán jako tvůrce mezer. Střihač nebo popřípadě režisér rozhoduje, jaká část příběhu nebude použita ve výsledném filmu, ale zároveň už před samotným natáčením se může skrz scénář, či přípravy storyboardů rozhodnout, jakým směrem se bude děj upínat a co by právě působilo nadbytečným dojmem a mělo být vypuštěno. *Bordwell* se ke střihu vyjadřuje ve svém dalším díle.

2.2. Bordwellovo uchopení střihu

Bordwell v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* společně s Kristin Thompsonovou zkoumá a analyzuje složky, formy a typologie filmového umění. Zabývá se tedy i možnostmi a funkcí střihu. Odlišuje různé způsoby využití a také dopad střihové skladby pro vypravování děje a jeho vrstevného rozdělení skrz čas a prostor. Své myšlenky o střihu využívá na příkladech různých filmů.

2.2.1. Dimenze filmového střihu

V knize jsou rozlišeny základní vztahy mezi záběry. Jde o vztahy kompoziční, rytmické, prostorové a časové.⁶¹ V případě kompozičních vztahů mohou mít záběry následující charakter: „...mohou být chápány jako ryze kompoziční konfigurace: jakožto kompozice světla a tmy, linie a tvaru, objemu a hloubky, pohybu a klidu – nezávisle na vztahu záběrů k času a prostoru fabule... I když budeme zvažovat ryze obrazové vlastnosti záběru, dva po sobě následující záběry spolu mohou nějak komunikovat pomocí podobnosti a odlišnosti. Zdrojem potenciálních kompozičních prvků jsou pět čtyři aspekty mizanscény (osvětlování, prostředí, kostým a chování figur v čase a prostoru), tak i víceméně vše, co souvisí s prací kamery (fotografické vlastnosti, rámování a pohyby kamery). Každý záběr tak poskytuje podmínky pro ryze kompoziční střihovou skladbu, a naopak každý střih vytváří mezi dvěma záběry nějaké kompoziční vztahy. Kompoziční vlastnosti záběru na sebe mohou jak hladce navazovat, tak spolu ostře kontrastovat. Filmař může spojit záběry pomocí kompoziční podobnosti, a tak dosáhnout kompoziční návaznosti (*graphic match*). Tvary, barvy, celková kompozice nebo pohyb v záběru A se mohou odrážet v kompozici záběru B).“⁶²

Vzhledem k prvnímu vztahu je dále psáno, že „přibližná kompoziční kontinuita mezi dvěma záběry je typická pro převážnou část narativní kinematografie.“⁶³ Během záběrů je patrná snaha o udržení jednotné atmosféry, což je z části zapříčiněno stejnou kompozicí záběrů, ale nemusí to tak být vždycky. Zrovna v příkladech filmů k tomuto problému je zmíněn film *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*. Ve scéně, kdy Vincent Vega (John Travolta) a Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) spolu mluví při snídani, dochází k odlišné střihové kompozici. Záběry jsou jiné podle situovanosti těchto postav v prostoru (jedná se o jeden ze stylů práce se záběry, které Tarantino využívá i v dalších svých filmech, záběr je tedy v tomto případě i otázkou stylu – o němž bude ještě později

⁶¹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 292.

⁶² Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 292.

⁶³ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 294.

řeč). Každá postava je na opačné straně svého záběru. Jedná se o kompozičně diskontinuální střih.⁶⁴ Tento typ střihu hraje svojí úlohu i například ve vnímání hlavního protagonisty. Může nastat situace, kdy jsou zaznamenány pohledy postavy, která reaguje na dění kolem sebe. Střih nám přeskakuje z tohoto pozorujícího hrdiny na nějakou událost, které je vystaven. Odlišnost kompozice, která se může měnit v závislosti na čase, napomáhá například k pocitu napětí. Měnící se výraz hrdiny je zdůvodněn vyhoceností situace, ke které se skrz střih neustále vracíme a jsme tak stejně napjati jako hrdina, ne-li více, když se nám při zpátečním střihu naskytne pohled na jeho zoufalý výraz.

„*Rytmické možnosti střihu vyjdou jasně najevo, když délky několika záběrů vytváří zřetelný vzorec.*“⁶⁵ Rytmické vztahy mohou tedy s dějem pracovat různým způsobem, buď se film, nebo konkrétní scény prostřihají s přibližně stejně dlouhými záběry, aby se docílilo totožného tempa, nebo dojde naopak k jejich zkrácení, či prodlužování, aby se tempo dynamicky zrychlilo, nebo naopak zvolnilo. Na tomto principu mohou stavět i mezery časové. Např. aby došlo k uvolnění po nepřetržité akci, tak proběhne skok v čase, kdy se naváže pomalým odůvodněním viděné akční scény – na tomto principu jsou založeny povětšinou scény z obou dílů *Kill Bill* – např. po scéně, kdy skončí souboj mezi nevěstou a *Vernitou Green* se děj zpomalí (záběry už se nestřídají tak rychle, jako při souboji) a po krátké době je film střihem vrácen do minulosti, do doby, kdy nevěsta se probouzí z kómatu a vysvětluje věci, které nakonec odůvodní její souboj.

Každý rytmus působí na diváka odlišným dojmem a on se tak musí dané rychlosti přizpůsobit. *Kill Bill* není jediným filmem, kdy se výrazně pracuje s rytmickými vztahy, *Quentin Tarantino* své další filmy zrychluje v akčních scénách až absurdním rychlostí, ale skrz dialogy dokáže děj výrazně zpomalit. Jedná se v jeho případech o určitý kontrast ve způsobu vyprávění a díky tomuto kontrastu vzniká jistá harmonie. Dlouhé dialogy jsou sestřihány takovým zvolňujícím způsobem, že pomalu připravují základ pro dynamické akční vyvrcholení. Střihem se dostáváme k jednotlivým postavám, které zrovna mluví, nebo naslouchají. Délka záběru se řídí většinou podle délky mluvy a postupně zvyšuje napětí. Scéna ve sklepě z filmu *Hanebný pancharti* je typickým příkladem tohoto způsobu rytmizace. Děj pomalu

⁶⁴ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 294.

⁶⁵ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 298

směřuje k neodvratitelné přestřelce, která svou náhlostí zvýší rychlost, i navzdory tomu je ale scéna přehledná a natočená se statickou kamerou.

Prostorové vztahy mají také určitou funkci: „*Filmař si může vzít jakákoliv dvě místa v prostoru a střihem mezi nimi naznačit vztah. Režisér může například začít záběrem, který nás seznámí s celkovým prostorem, a tento záběr pak vystřídat jiným, jenž zobrazuje jeho část... Filmař může stejně tak vytvořit celý prostor pouze z jeho části.*“⁶⁶ Prostory ve vzájemném prostřihu mohou i zdůrazňovat umístění postavy a její následný pohyb. Postava si tak může volit směr, jakým se vydá, kde se ukryje, nebo k jakému prostoru se bude upínat, takže svým rozhodnutím nám dává částečně vědět o své povaze a charakteru. Zároveň nám nemusí být známo, kde se daný prostor nachází a tak si můžeme domýšlet, na jaké pozici postavy jsou, mluvíme tak o mezerách prostorových.

Posledním zmíněným typem jsou vztahy časové. „*Zejména v narativním filmu střih obvykle napomáhá syžetu v manipulaci s časem fabule.*“⁶⁷ K tomu dochází například při zapojení *flashbacku*, kdy jsou naše předpoklady zastaveny a můžou být změněny na základě nového odhalení z minulých časů. Při vzpomínce se může změnit i postoj postavy a my jí poté můžeme vnímat z trochu odlišnější perspektivy než předtím. Třeba když se hlavní postava v *Nespoutaném Djangovi* vrací myšlenkami na dřívější události, které podporují jeho touhu po odplatě. Na podobném principu změny fabule funguje tzv. *flashforward*, který nám umožňuje nahlédnout do budoucnosti, čímž můžeme zjistit, zda se záměry postav naplnily, či jim to nějaká konfrontace s něčím, nebo s někým znemožnila. Skrz *flashback* nebo *flashforward*⁶⁸ např. vyplňujeme nám doposud skryté charaktery postav a také prázdné prostory v příběhu, takže zde funguje princip dočasných mezer.

„*Střih také filmaři nabízí možnost měnit v syžetu trvání události fabule. Akce v syžetu představována eliptickým střihem neboli střihem výpustkou (elliptical editing) zabírá na plátně méně času, než zabírá ve fabuli.*“⁶⁹ Tento způsob jsem popsal již dříve prostřednictvím teorie Seymoura Chatmana (viz str. 17). Jedná se např. o běh jedné z postav filmu *Auto zabiják*. Tato postava směřuje nahoru po schodech a její cesta není zaznamenána celá a v reálném čase, ale je sestříhána. Postava běží, ale střihem je část jejího běhu vypuštěna a postava je tak na jiném místě než v záběru předešlém. „*Čas*

⁶⁶ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 299

⁶⁷ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 300

⁶⁸ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 302

⁶⁹ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 302

*fabule lze také prodloužit. Jestliže se akce z konce jednoho záběru částečně opakuje na začátku záběru dalšího, mluvíme o střihu s přesahem (overlapping editing). Ten prodlužuje akci, a ta pak v syžetu trvá déle než ve fabuli.*⁷⁰ Tento způsob jsem taktéž zmínil ve spojitosti s Chatmanem na příkladu scény z filmu *Hanebný pancharti*, Chatman tento střih označil jako překrývací (viz str. 17). Se střihem lze manipulovat i v případě, kdy chce režisér vyvolat napětí, nebo naopak kdy hodlá zvolnit a předvést i nadbytečné množství informací. Tyto principy se ozřejmí vyložením pojmů retardace a redundance.

⁷⁰ Bordwell, David – Thompsonová, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. s. 304

3. RETARDACE A REDUNDANCE

S dualitou syžetu a fabule jsou spojeny termíny retardace a redundance. Zatímco retardace pracuje s oddalováním porozumění diváka, kdy zpomaluje informace a vytváří napětí, tak redundance opakuje danou informovanost a upevňuje divákovo přesvědčení během vytváření fabule.⁷¹

3.1. Retardace

Příkladem retardace může být práce s postavou Billa v obou dílech filmu Kill Bill. Divák není plně srozuměný s touto postavou. Sama totiž není ani v prvním díle ukázána celá. Buďto divák slyší pouze Billův hlas, nebo vidí jeho ruce či část oblečení. Postava je oddalována a její vzhled je možný vidět až na začátku druhého dílu, přesto ale důvod Billova počínání není zcela danými okolnostmi jasný, ale postupně se vysvětlí a plně uzavře až na konci druhého dílu.

Další využití retardace je třeba ve filmu Nespoutaný Django, kde je zdůrazněno určité napětí. Poté, co je Django po krvavé přestřelce uvězněn divák nemá vůbec tušení, co se s Djangem stane. Nejprve ho přijde probudit postava Billyho Crashe, u kterého jde těžko odhadnout, jak se zachová. Oddaluje se jeho úmysl, mluví k Djangovi, prochází se po místnosti a věší si svůj kabát, až nakonec uchopí nůž a chystá se Djanga zabít, je ale přerušen příchodem postavy Stepheny. Billy odejde a divák je opět v napětí během Stephenova monologu, který krouží kolem toho, co Djanga čeká. Dlouze a detailně popisuje dohady předešlé noci, během kterých se rozhodovalo, jak bude pomsta na Djangovi provedena. Určitým způsobem divákovi napovídá, ale ten si pořád nemůže být jistý. Djangův osud se tak oddaluje a až po dlouhé řeči Stephen prohlásí, že bude odveden do *LeQuint Dickey* na těžkou otrockou práci.

Retardace se ovlivňuje i vztahem fabule a syžetu: „*Retardace může nastat, když syžet odloží odhalení určitých informací fabule.*“⁷² Diváci jsou např. zahrnuti událostmi, jakými se odloží rozuzlení. Strih se třeba zaměřuje na postavu Jackie Brownové ze stejně pojmenovaného filmu, která je zapletena do situace, v níž mají být předány peníze a to společníkům postavy *Ordella Robbieho*, kterému peníze patří. S penězi nejprve manipuluje Jackie Brownová, která je obdržela od prostředníka. Jiné postavě, očekávajíc předání, Jackie podstrčí falešnou tašku. Tu pravou s penězi nechá v kabině a odejde. Jaký bude další krok s touto taškou, se divák ihned nedozví, ale je mu místo

⁷¹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 55

⁷² Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 56

toho retrospektivně ukázána situace postav, které byly oklamány. Divák ví, kde peníze jsou, ale to, jak s nimi bude dále manipulováno, je odloženo skrz perspektivu těchto oklamanych postav. Tašku plnou peněz nakonec získá postava *Maxe Cherryho*, který vejde do kabinky a díky domluvě s Jackie si úlovek vezme, což je divákovi ukázáno opět jako způsob retrospektivy.

3.1.1. Chatmanův pojem napětí

Seymoure Chatman se též vyjadřuje k retardaci a k napětí, které spojuje s pojmy dějových jader a satelitů.⁷³ „*Jádra představují momenty v narativu, které vytvářejí klíčové body ve vývoji událostí. Jsou to strukturní uzlové body či vazy, rozcestí, na nichž se určuje, kterým ze dvou (či více) směrů se budou události ubírat.*“⁷⁴ „*Satelity s sebou neunesou možnost výběru, pouze rozvíjejí rozhodnutí, k nimž došlo v jádrech. Nutně předpokládají existenci jader, nikoli však naopak. Jejich funkcí je vyplňovat, rozvádět a doplňovat jádra; obalují prostě kostru masem.*“⁷⁵

Výjevy v jádrech mají vliv na to, kam děj bude dál směřovat, jádra tak udávají směr dalších událostí, ale ty zároveň dokreslují celkový vzhled jader. Jádra jde doplňovat nejenom logickým řetězením událostí, ale také událostmi nechronologickými, které se postupně mohou nabalovat na hlavní děj a tak ho dalšími a dalšími způsoby vysvětlovat (příkladem můžou být scény z drtivé většiny *Tarantinových* filmů). Tyto události, které logicky nenavazují na jádra, jsou tzv. protipříběhy.⁷⁶ Kromě nich mohou být jádra zvýrazněna postavami. Pokud není např. premisa příběhu jasná, mohou postavy svým jednáním nebo svým zasazením do prostoru vysvětlovat hlavní dějovou linku.⁷⁷

Napětí právě funguje na principu doplňování, kdy moment scény nalévání jedu do kafe může být brán jako hlavní prvek děje, který je postupně doplňován ostatními okolnostmi postupujících událostí. V tomto případě je důležitý motiv předznamenávání: „*Tento vztah mezi „předznamenáváním“ – tj. rozšíváním anticipačních satelitů –*

⁷³ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 60

⁷⁴ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 54

⁷⁵ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 55

⁷⁶ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 58

⁷⁷ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 59

a „poskytnutím všech fakt publiku co nejdřív“ je velmi zajímavý. Předznamenávání může mít rovněž podobu vyvozování na základě existentů...“⁷⁸ Anticipační satelity jsou rozděleny v ten okamžik, kdy je kafe nalito jednotlivým postavám. Diváci vědí, že jsou postavy v nebezpečí a tak napjatě čekají, kdo se napije a co se následně stane.

Vedle pojmu napětí hraje pro *Chatmana* roli i pojem překvapení: „*Napětí a překvapení jsou komplementární, nikoli protikladné pojmy. Oba principy mohou v narativních složitých způsoby spolupracovat: řetězec událostí začne překvapením, pak se v něm začne uplatňovat princip napětí a na konci dojde ke „zvratu“, tj. zklamání našeho očekávání určitého výsledku – k dalšímu překvapení.*“⁷⁹

Tyto principy se můžou vztahovat jak na nás na diváky, tak na postavy z filmu – napětí i překvapení může divák a hrdina vnímat odlišně: při sledování scény s kafem jsme v napětí, kdo se ho napije a co se následně stane, zatímco postavy o ničem neví (až na *Daisy Domergue* a nám zatím neodhalenou postavu, která jed do kafe nalila. Oba o jedu ví, ale Domergue vzhledem ke svému charakteru necítí napětí, ale spíš netrpělivě čeká, až se její věznitel napije a otráví se, aby potom měla nějakou šanci na osvobození) a jakmile dojde k nečekanému účinku jedu, tak jsou všichni překvapeni a zaskočení. Divák tedy na základě vodítek, která jsou skrze syžet zpřístupněna (jed, očekávání jedné z postav) konstruuje fabuli. Může přemýšlet o tom, jak jed bude účinkovat a také usuzovat, kdo se napije a kdo se naopak nebezpečí vyhne apod.

Chatmanova naratologie říká, že příběh je tvořen řadou událostí, jejichž samotné uspořádání je nazýváno „osnovou“ - tuto osnovu vytváří diskurs.⁸⁰ Události zaujímají různou polohu na časové ose a to podle toho, co má být zdůrazněno, či naopak na co má být kladena menší pozornost.

V kontextu napětí či rozuzlení je buďto více zpřístupňováno dění kolem hlavního hrdiny, nebo při klidnější situaci se jeví zájem o nedůležité postavy, či místa, kde nedochází k žádné konfrontaci.

3.2. Redundance

Redundance ubezpečuje diváka v tom, že scéně, nebo sledu událostí rozumí správně. Nedochází k žádné snaze o porušení divákova uvažování. Způsob redundance

⁷⁸ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 61

⁷⁹ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 61

⁸⁰ Chatman, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host. 2008. s. 43

je třeba využít v Hanebných panchartech. Divákům je známa hlavní premisa a to ta, že oddíl vedený poručíkem *Aldou Rainem* je vyslán do Francie, aby se zde zúčastnil premiéry propagandistického filmu *Pýcha národa*, kde by měli způsobit atentát na hlavní nacistické osobnosti. Diváci jsou k tomu směřováni, vědí, že cílem panchartů je dostat se na premiéru. Okolnosti sice trochu přitíží tomuto záměru, ale ten se nezmění a navíc se ubezpečuje i díky perspektivě postavy Shosanny Dreyfusové, která se chce o atentát také pokusit. Obě dvě linie příběhu utvrzují diváka v tom, že na premiéře dojde k hlavní konfrontaci.

3.2.1. Úroveň fabule a syžetu

Redundance funguje na základě vztahu mezi syžetem a fabulí. „...*na úrovni fabule může být: každá daná událost, kvalita, funkce příběhu, prostředí, komentovaný charakter redundantní vůči dalším složkám.*“⁸¹ Když se postavy filmu *Osmi hrozných* střetnou, dochází k jejich seznámení. Sice my samotní toho nejprve moc o postavách nemusíme znát, ale prostřednictvím jejich vzájemného rozhovoru se dovídáme víc o jejich minulosti, charakteru apod., takže díky tomu se nám postupně upevňuje jejich osobnost, která se v následujících činech projeví a charakterově potvrdí. Příklad dopisu zůstává redundantní, když se mezi postavy dostane a ty o něm opět mluví, takže dopis se jakoby rozšíří dál a Warrenův charakter se tak dotváří a upevňuje mezi ostatními postavami. Diváci tedy skrz dopis a události, které donutili Warrena dopis napsat (aby se jím mohl před bílými obhájit) dotvářejí a doplňují historii kolem Warrena a vnímají ho jinak po důvodu sepsání tohoto dopisu.

„*Na úrovni syžetu může narace dosáhnout redundance opakováním svého vztahu k vnímání; opakováním vlastního komentáře o události nebo charakteru; nebo dodržováním konzistentního hlediska.*“⁸² Opakuje se například úryvek ze scény v *Pulp fiction*. V první scéně vedou postavy dialog a ve chvíli kdy se rozhodnou vykrást kavárnu se zvednou ze svých míst a s vytasenými zbraněmi a křikem na sebe upozorní. Pak se obraz zastaví a naběhnou titulky. Ten samý úryvek se ještě jednou zopakuje na úplném konci filmu, kde se děj už se nezastaví, ale dál pokračuje.

„*Na úrovni vztahu mezi syžetem a fabulí se redundance může projevit tehdy, když se událost představí víc než jednou, nebo vytvořením jakékoliv fabule události, charakteru, kvality, funkce příběhu, prostředí, nebo komentovaný charakter redundance*

⁸¹ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 57

⁸² Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 57

*se zřetelem na narativní komentář.*⁸³ V Tarantinově jiném snímku *Hanební pancharti* se nám ve flashbacku znovu připomene tragický osud *Shosanny Dreyfusové* kdy jí nečekaná přítomnost *Hanse Landy* znovu vrátí vzpomínky na její útěk. Připomene se nám tak její minulost a opět a možná s větší intenzitou si uvědomujeme jakému nebezpečí je vystavena.

*„Ve většině narativních textů redundance funguje kompletně na všech těchto úrovních, kterých si sotva všimneme – dokud nenarazíme na text, který není tak redundantní, nebo není redundantní způsobem, jakým jsme si zvykli... V jakémkoli narativním textu a v jakémkoli médiu, syžet řídí množství a míru vhodnosti informací, které dostáváme. Syžet vytváří různé mezery v konstrukci fabule; také kombinuje informace podle principů retardace a redundance. Všechny tyto postupy fungují tak, aby podněcovaly a vedly divákovu narativní aktivitu.*⁸⁴

⁸³ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 57

⁸⁴ Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin University Press. 1985. s. 57

4. QUENTIN TARANTINO A ANALÝZA FILMU KILL BILL

V poslední části práce představím Quentina Tarantina jako filmového režiséra a scénáristu. Nastíním základní rysy jeho tvorby a styl jakým vypráví příběh a pracuje s postavami. Prostřednictvím předchozích teorií se pokusím zanalyzovat dvoudílný akční film Kill Bill s důrazem na stříhovou skladbu a její funkci v případě posouvání děje a uchopení postav.

4.1. Režisér a scénárista

Quentin Tarantino je americký filmový režisér, který se vyznačuje svým stylem natáčení. Jeho filmy jsou plné odkazů na populární kulturu (na filmy, knihy, hudbu, či komiksy) která nějakým způsobem pronikla do jeho zkušenosti a výrazně ovlivnila jeho techniku vyprávění a tvorby.

Tarantino je typický svými scénami plnými násilí, podtrženými až bizarním humorem, či absurdní přehnaností. Vedle této stránky je ve většině „tarantinovkách“ kladen důraz na nechronologické odvíjení příběhu, který může gradovat skrz velké akční scény (Kill Bill) nebo skrz propracované dialogy (Osm hrozných).

Kromě filmařského umu je u Tarantina zvlášť oceňována schopnost tvorby scénáře. Spíše je více uznáván jako scénárista, než jako režisér (což se i samo potvrzuje tím, že svá oscarová ocenění, které zatím má, dostal za svou scénářistickou práci – za filmy *Pulp Fiction* a *Nespoutaný Django*). Tarantinovo scénáře mají několik charakteristických rysů, které zakládají jádro jednotícího stylu všech jeho filmů. Z technického hlediska jsou tyto scénáře protkány čtyřmi základními pilíři:

„Těmito čtyřmi technikami jsou, v řazení podle důležitosti: dramatický monolog, velice dlouhé a pomalé scény, náhlý dramatický zvrát tónu a anti-chronologická struktura. Tyto techniky jsou natolik propojeny s Tarantinovou scénářistikou, že by nebylo moc praktické o nich pojednávat odděleně. Příliš se vzájemně ovlivňují.“⁸⁵

4.1.1. Způsob odkazování

Z mnoha scén se dá snadno rozpoznat, že Tarantino je velký filmový fanoušek a ne pouhý režisér. Můžeme si u jeho filmů všimnout jistého odkazu k dřívějším kulturním dobám, ve kterých vyrůstal, zvlášť ve spojitosti s kinematografií a hudebními trendy. Jeho snímky mnohdy působí určitou retro atmosférou – jsou pojátkem k filmům, které jemu osobně přibyly do žebříčku oblíbenosti.

⁸⁵ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 26

„V novějších rozhovorech Tarantino uvádí, že filmy Jean-Pierra Melvilla přímo ovlivnily *Reservoir Dogs*. Konkrétně jmenoval *Bob le Flambeur* (1955), *Le Doulos/Práskač* (1962 s Jean-Paulem Belmondem) a *Le Samourai/Samuraj* (1967 s Alainem Delonem). Tarantino si na těchto filmech cenil zejména toho, jakým způsobem Melville použil archetypy a metafory příběhu amerických filmových gangsterek (převážně vyrobených ve studiích Warner Brothers) a zpracoval je s vnímavostí evropskou. Sledovat tyto filmy bylo pro Tarantina jakožto Američana neobyčejná zkušenost, neboť se díval na filmy vyrobené v kulturním kontextu Tarantinovi neznámém, kterak se snaží vyrovnat se s výdobytky Tarantinovy vlastní kultury.“⁸⁶

To, s čím se Tarantino v různých filmech ztotožňuje, převádí určitým způsobem do své vlastní tvorby. Pokud narazí na prvek, který ho zaujal, neváhá a podobně ho promítne do některé ze svých scén.

4.1.2. Úloha postav

Tarantino se svými hrdiny pracuje různým způsobem. V rámci jejich přítomnosti dochází mnohdy až k absurdním situacím, kdy se porušují všechny možné hranice a nikdy se nedá zjistit, jak se tyto postavy zachovají, čímž jsou diváci udržováni v napětí. Na základě postav zároveň rozvíjí příběh, díky čemuž se objevují témata jako je pomsta (např. *Kill Bill*, *Hanebný pancharti*), touha po moci a bohatství (např. *Gauneři*, *Jackie Brownová*) nebo touha po svobodě (např. *Nespoutaný Django*, *Osm hrozných*).

Postavy jsou ve vzájemném vztahu a tato interakce rozehrává spoustu zajímavých možností vyprávění, zvláště když se některé postavy vydávají za něco, co nejsou, nebo když využívají svou moc a postavení aby dosáhly svých cílů. Tarantino též tvoří až šílené postavy, u kterých je typická nepředvídatelnost. Samotné uvědomění toho, čeho všeho by mohly být tyto postavy schopny, vytváří zvědavost a možný strach z toho, co bude následovat.

To, co nás více spojuje s postavami a lépe nám pomáhá orientovat se v jejich záměrech a charakterech, jsou dlouhé monology a dialogy. Postavy nám buď odkrývají své vlastní názory a zážitky, nebo reagují na druhé, popřípadě se s nimi dávají do křížku. Jejich dlouhé řečové sekvence nám i zároveň odtajňují jisté sociální a kulturní fenomény v dané skupině, kterou tvoří. Můžeme zkoumat jejich vzájemný vztah, jejich

⁸⁶ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 57, 58

způsoby mluvy, reakce a i to, jakou kulturu upřednostňují, nebo ke které směřují. Zároveň je délkou mluvy zpřístupňována jistá podoba reality. Na dialozích je postavena většina Tarantinových filmů. Nejen že díky řeči je více podpořena realita, která nás přiková k postavám, abychom díky následné groteskní, či absurdní scéně zůstaly v šoku, ale zároveň jsme skrz ni lépe a rychleji uvedeni do situace a nastoleného problému.

4.2. Analýza filmů Kill Bill Vol. 1, Vol. 2

Filmy *Kill Bill* (2003) a *Kill Bill 2* (2004) jsou jistým Tarantinovým odkazem na japonské filmy se samurajskou tematikou (např. *Lady Snowblood*, *Samurai Fiction*, *Sanjuro*). V hlavní roli figuruje herečka *Uma Thurman* coby postava nevěsty alias *Beatrix Kiddo*. Další hlavní postavy ztvárnili herci jako *Lucy Liu*, *Vivica A Fox*, *Darryl Hannah*, *Michael Madsen* a *David Carradine*. Příběh je vyprávěn většinou z pozice nevěsty, jejíž hlavním motivem je pomsta. Skrz oba dva filmy se snaží vyhledat zabijáky, kteří měli podíl na její připravované vraždě a každého z nich zlikvidovat. Důvody jejich pokusu o vraždu a svázanost mezi jednotlivými postavami jsou postupně odkrývány a vyjasněny. V následujících podkapitolách se zaměřím na charaktery zmíněných postav a objasním je na příkladech scén z obou filmů, kdy využiji předchozí teorie a také některé způsoby, jakými *Jan Kučera* a *Josef Valušiak* popsali funkce stříhové skladby. Filmový stříh bude klíčový v uchopení charakteru postav a způsobu vyprávění vzhledem k těmto postavám.

4.2.1. Způsoby vyprávění

Oba dva díly jsou si v mnohém podobné, zvláště formou jakou jsou vyprávěny. Typické Tarantinovo nechronologické vrstvení příběhu je zde taktéž využito, ale zatímco v prvním díle je struktura více založena na postupném odkrytí klíčového nevěstina motivu, kde se s časem pracuje výrazněji a složitějším způsobem, tak v druhém díle je základní premisa jasná a nevyřešené věci se spíše objasní formou flashbacku.

Tarantino zde pracuje výrazně s rytmem příběhu. Využívá jak dlouhé záběry, tak rychlý stříh během akčních scén. Stříh samozřejmě využívá i pro zvýraznění postav a jejich celkovou úlohu ve filmu, dosahuje toho nejenom skrz vysvětlující flashbackové scény, ale také např. zachycením hereckého projevu, nebo prostřednictvím vzájemných vztahů s druhými postavami apod. Což vyjasním následujícím rozbořením klíčových postav z obou filmů.

4.2.2. Nevěsta (Beatrix Kiddo) a Vernita Green

S hlavní postavou se setkáváme hned v prvním záběru filmu, kdy nám je nečekaně ihned ukázána v šokující situaci zraněná a vyděšená. My jako diváci si v tu chvíli pokládáme otázky proč je nevěsta v takovém stavu, kde se nachází a proč jí následně (po záběru na nohy a zpětném pohledu na nevěstu) postava jménem *Bill* (jehož jméno ještě před jeho vyslovením ukáže na svém kapesníku) na konci scény střelila. Tyto otázky si klademe hned po třech úvodních záběrech, a už od té chvíle lze usuzovat proč tomu tak je. Vodítkem může být zmínka o dítěti, kdy nevěsta v moment výstřelu stačí ještě slovo „dítě“ vyslovit. To nám dokazuje, že nejspíš nešlo o náhlé nevěstino přepadení neznámým člověkem, ale vztah obou postav už v minulosti proběhl a tato minulost a důvody sporu můžeme pouze odhadovat, takže proto spíše očekáváme jejich pozdější objasnění – pro tuto chvíli je tato minulost zaměřenou mezerou a později se stane dočasnou, pokud bude vyplněna (viz. str. 19, 20).

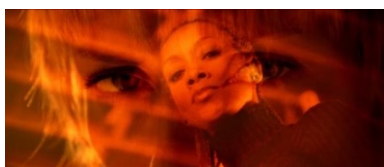


Obr. č. 1: Uvedení postavy nevěsty

Po úvodní scéně (prologu) a titulcích je nám představen název první kapitoly: (2). Zatím vůbec nemůžeme nijak usoudit, proč má první kapitola takový neobvyklý název. Poté je nám sdělené, že se nacházíme v *Californii* ve městě *Pasadena*. Zjišťujeme, že nevěsta je živá, ale v kontextu úvodní scény zatím nemůžeme vědět, jestli se děj odehrává po, nebo před prologem. Nevěsta přijde k domu a zazvoní. V moment kdy druhá postava otevře, tak obraz přejde do oranžové barvy a během toho se při záběru na nevěstiny oči prolou útržky z doby těsně před jejím střelením. Jedná se o retrospektivní montáž, kterou Josef Valušiaak popsal následovně: „*Takové návraty v čase bývají většinou více či méně objektivní informací o nějakém faktu, události apod., potřebnou do dramaturgického řetězu otázek a odpovědí či příčin a následků... hrdinovy vzpomínky vyjadřují jeho psychický stav, pocit trauma... hrdinova subjektivní vzpomínka často motivuje jeho jednání nebo vysvětluje souvislosti.*“⁸⁷ Uvědomujeme si, že se tedy pohybujeme v čase po prologu. Kromě zodpovězení této otázky může

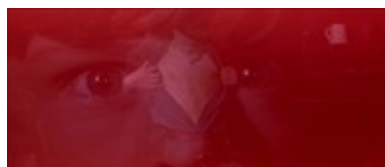
⁸⁷ Valušiaak, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2000. s. 41, 42

oranžové zbarvení, společně s využitím retrospektivních výjevů podkreslených nepříjemnou hudbou, zvýrazňovat psychologickou stránku hlavní postavy, její zdroj hněvu a touhy po odplatě, protože postava, která jí otevřela, se objevuje v jednom ze záběrů z výjevu, takže je vlastně nevěstiným protivníkem, což se nám potvrdí ihned jejich vzájemným soubojem. Tento psychologický motiv se objeví ještě několikrát během kontaktu s dalšími lidmi, kterým se chce nevěsta pomstít. V jednom případě zůstává vesměs stejný, ale v jiných se obraz nezmění a psychologie a vzpomínka je pouze doprovázena totožnou hudbou. Jedná se také o určitou stylistickou figuru, skrz kterou chceme divákovi sdělit určité pocity a myšlenky.⁸⁸ Tento způsob je založen na opakování: „Opakování je několikeré použití záběru nebo dramaticky významného prvku. Používáme je např. tehdy, chceme-li podtrhnout nějakou myšlenku, nebo upozornit diváka na důležitý dramatický detail, který by mohl ujít jeho pozornosti.“⁸⁹



Obr. č. 2, 3: Prolínání záběrů

Toto využití barvy a retrospektivního střihu je *Tarantinovým* odkaz na jeden z westernů ze šedesátých let: „V detailním záběru se často objevují Nevěstiny oči a hned poté následuje materiál, vypovídající o vzpomínce na masakr. Jde o postup převzatý z majestátního, a zároveň ale dosti brutálního westernu s Lee Van Cleefem *Da uomo a uomo / Muž proti muži* (Giulio Petroni, 1968).“⁹⁰



Obr. č. 4, 5: Záběry z filmu Muž proti muži

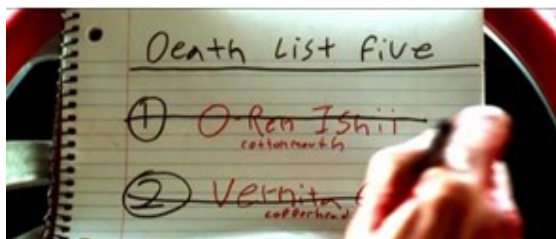
⁸⁸ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 38

⁸⁹ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 39

⁹⁰ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 320

Po vzájemném souboji, který skončí přerušáním příchodu čtyřleté dcery Vernity Green (ženy, která otevřela a tedy i po Billovi první nám představený nevěstin protivník) se během uklidněné atmosféry dozvídáme skrz nevěsty vnitřní monolog víc o této první sokyni. „Některé sekvence filmu mohou být podloženy komentářem vypravěče, který vysvětlí to, co obraz neumí nebo nechce ukázat, nebo co by bylo nutno zobrazit zdlouhavě... To vše do filmu vnáší markantně zcizující, objektivizující prvek, stojící „mimo plátno“ tj. mimo sledovaný děj, a to i tehdy, je-li vypravěčem – komentátorem například jedna z jednajících osob.“⁹¹ Skrz vnitřní hlas zjišťujeme, že Vernita Green stejně jako nevěsta měli před čtyřmi lety krycí jména (takže uvažujeme, že obě patřili do stejné skupiny, ale zatím ještě nevíme do jaké a proč), Vernita byla *Smrtonošem*, nevěsta *Černou mambou*. S ohledem na přítomné události ale také víme, že se Vernita vzdala dřívějšího života a že je manželkou a matkou, tak se nechala přejmenovat na *Jeannie Bell*, aby svůj minulý život nechala za sebou.

Vnitřní hlas je po Jeannienině představení skrz střih zvuku nahrazen zvukovou složkou nevěstina skutečného hlasu v přítomné konverzaci s Jeannie, během níž se domlouvají, kdy dokončí svůj souboj. Nakonec se sama Jeannie pokusí zastřelit nevěstu pistolí ukrytou v krabici s cereáliemi. Trefí ale zeď vedle a nevěsta reflexivně vytáhne nůž a hodí ho své protivnici přímo do hrudi. Smrt nastane za pár okamžiků. Nevěsta nůž následně vytáhne z hrudi a před odchodem se střetne s Vernitinou dcerou, která údajně celou vraždu viděla. Za to, že musela být toho svědkem, se jí nevěsta omluví a nabídne jí satisfakci, jakmile dosáhne vyššího věku. Poté pomalu odejde. Jakmile opustí dům a nasedne do auta, vezme z místa spolujezdce sešit, na jehož první stránce je seznam pěti lidí, které má zabít. Tento záběr nám zodpoví na dříve položenou otázku, proč je první kapitola nazvána číslem dvě. Vernita Green byla druhým člověkem na seznamu. Můžeme si všimnout, že nevěsta škrtná její jméno, ale první je také škrtnuto a ostatní



jména nám vůbec ukázána nejsou. Tento záběr sice potvrdí jednu hypotézu, ale ihned vyvolá další. Ptáme se, kdo je první osobou na seznamu a kdy a jak došlo k její smrti a kdo další se na seznamu nachází.

Obr. č. 6: Dvě jména ze seznamu

⁹¹ Valušia, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2000. s. 29, 30

Následuje druhá kapitola, která nás vrací zpátky v čase konkrétně do doby po zorganizovaném útoku na nevěstu, kdy na místě činu dochází k vyšetřování. Dva policejní vyšetřovatelé zjistí, že nevěsta je naživu. Poté dojde k časovému skoku kdy zakrvácený obličej nevěsty je prolínačkou postupně nahrazen nevěstou v nemocničním prostředí. V tomto případě jde o rozptýlenou mezeru, kdy předpokládáme, že v čase mezi těmito dvěma záběry byla nevěsta ošetřena a převezena do nemocnice, kde už nějakou dobu je. Zatím je nám ale skryt osud jejího dítěte, které čekala. Následně přichází na scénu postava Elle Driver, kterou se budu zabývat později.

Nevěsta se probouzí po čtyřech letech z kómatu. Čas hraje opět důležitou roli. Od začátku filmu jsme několikrát mohli rozlišovat čas dramatický od času reálného. Jan Mukařovský rozlišuje čas filmový od času epického a dramatického, vzhledem k vnímajícímu subjektu a k ději.⁹² „*V dramate probíhá obojí tento čas souběžně... Časová lokalizace vnímajícího subjektu je v epice pocíťována jako neurčitá přítomnost bez časového plynutí odrážející se od plynoucí minulosti, v které probíhá děj... Film má schopnost dějového resumování, docela obdobného resumování epického.*“⁹³ Čas filmu a reálný čas diváka se u filmu teda rozcházejí – tak to vidí i Jan Kučera (akorát čas filmový je u něj popsán jako čas dramatický): „*Za dramatický čas považujeme onen výsek vývoje jevu, v němž jev vznikl, přeměňoval se a dospěl k novému, vyššímu stavu... Reálným časem jmenujeme lhůtu, v níž objektivní dramatické dílo proběhlo před smysly diváka.*“⁹⁴ Jan Kučera i Josef Valušiak dále mluví o času subjektivním, který je důležitý pro charakterizaci postav a zároveň pro spojitost diváka s nimi. „*Toto je čas subjektivní, čas ve vztahu k pocítům a psychologii postavy... Každý divák zná subjektivní čas z vlastní zkušenosti... Proto se vnímavý divák u dobrého filmu snadno vcítí do hrdinova subjektu a spolu s ním prožívá časové deformace, nebo naopak pomocí prožitku onoho jedinečného času lépe proniká do duše hrdiny.*“⁹⁵ To se nám ozřejmí ve chvíli nevěstina uvědomění si ztráty dítěte a čtyř let. Její aktuální pocit se může na nás přenést, díky našemu obeznámení s časovým rozměrem. Stejně jako ona zatím nevíme, co všechno se během těch čtyř let odehrálo. Po útěku z nemocnice se nevěsta ukryje v autě a při snaze rozpohybovat končetiny začíná v sobě po úzkostném

⁹² Mukařovský, Jan. *Studie I.* Brno: Host. 2007. s. 455

⁹³ Mukařovský, Jan. *Studie I.* Brno: Host. 2007. s. 455, 456

⁹⁴ Kučera, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi.* Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2002. s. 133, 134

⁹⁵ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 93, 94

a šokujícím zjištění vyvolávat pomstychtivost při představě lidí, kteří ji připravili o dítě a roky života. Myslí na ně a vnitřně o nich vypráví. „*Nejběžnějším příkladem „zveřejnění“ nitra některé postavy je pomalý nájezd na velký detail smutných očí hrdinky... zatím co její hlas (nikoli ovšem ústa) reprodukuje její myšlenky... jinou možností je spojení konfrontace.*“⁹⁶ V nevěstině případě je konfrontace s tvářemi lidí, co jí ublížili. Nejsme ale pouze svědky nevěstiny zloby, ale díky střihu a jejího vyprávění konečně zjišťujeme do jaké skupiny vlastně Vernita Green a ostatní patří. Do zabijáckého *Komanda zmijí*. Po jejich zmínce se nevěsta pustí do vyprávění o jednom z nich, konkrétně o tom, kdo byl zároveň prvním na jejím seznamu, který byl dříve k vidění. Začne mluvit o O-Ren Ishii.



Obr. č. 7: Komando zmijí, O-Ren

4.2.3. O-Ren Ishii

Celá třetí kapitola se zabývá touto postavou. Nevěsta během animované sekvence vypráví jakoby divákům o životě O-Ren od devíti let až do chvíle kdy měla podíl na nevěstině přepadení. Ještě před začátkem kapitoly zjišťujeme, že stejně jako Vernita a nevěsta měla i ona přezdívku: Korálovec.

Zajímavé je hned ze začátku spojení zvuku (hlas nevěsty) a obrazu (O-Ren Ishii, její kreslená podoba v devíti letech a bos *Matsumoto*). Obraz se rozdělí, a jakmile nevěsta zmíní danou postavu, objeví se tatáž osoba v určité části záběru. Mluví nejprve o O-Ren obecně, o jejím narození apod. (obraz uprostřed), poté zmíní, že O-Ren byla už v devíti letech (obraz vlevo) svědkem smrti svých rodičů, kterou zapříčinil bos *Matsumoto* (obraz vpravo).

⁹⁶ Valušia, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2000. s. 30



Obr. č. 8: O-Ren a Matsumoto

Toto rozdělení záběru může být jistým uvedením do stylisticky změněné formy obrazu. Jakmile dojde ke střihu, dostáváme se do animované části, která je natočena celá jako O-Renin flashback. Proč při některých delších flashbackích dochází k takové změně obrazu, vysvětlil *Josef Valušiak* následovně: „... po určité chvíli se může stát, že divák začne retrospektivu vnímat jako nový přítomný čas a zejména subjektivní retrospektiva tím vlastně ztrácí svůj smysl, opodstatnění... charakter retrospektivy můžeme podtrhnout několika způsoby. Např. více či méně výraznou stylizací obrazu: může být barevně tónovaná... může mít odlišnou tonalitu či kresbu obrazu... lze použít nejrůznější fotografické či optické triky atd.“⁹⁷ Můžeme o tom flashbacku říct, že je to shrnutí (o principech shrnutí jsem se zmínil už dříve – viz. str. 17) toho, jak se z O-Ren stal zabiják a jak v životě využila své schopnosti. Zároveň jde o fiktivní způsob zobrazení (taktéž popsán Seymourem – viz. str. 18) První částí je O-Renino svědectví vraždy rodičů. Tento motiv se spojuje hned s druhou částí, kdy O-Ren o dva roky později dovrší svou pomstu a zabije bose Matsumota. Tyto dva roky jsou rozděleny ostrým střihem a jsou zároveň mezerou, při které zase můžeme zapojit své usuzování, a to v tom, že O-Ren se během těch dvou let na svou pomstu připravovala a vše naplánovala. Můžeme to ještě před tím posoudit z jejího výrazu, ve kterém se zračí a graduje odhodlání a zlost. K těmto výrazům postupně dojde dvojím přiblížením na O-Ren v jednom záběru, po němž hned přichází záběr zvýrazňující dovršení její pomsty o dva roky později.



Obr. č. 9: Výraz O-Ren a její pomsta

⁹⁷ Valušiak, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2000. s. 43

V třetí části, kde je O-Ren Ishii ve svých dvaceti letech prezentována jako jeden z nejlepších nájemných zabijáků, dochází k její ukázce schopností, které si nastřádala během devítileté odmlky. To dokazuje, jak těžkým soupeřem pro nevěstu musí být, což se projeví ve čtvrté části, kdy už je O-Ren zvýrazněná v době účasti nevěstina přepadení.



Obr. č 10, 11: Části z O-Renina života

Flashback představil O-Reniny roky v klíčových obdobích jejího života. Tento způsob je strukturou, jakou zvolí vypravěč (v našem případě nevěsta) a rozhoduje o tom, co bude součástí syžetu. Vybírá a zmiňuje důležité věci, aby co nejlépe nastínila O-Renin charakter. Fabule je zase jistý souhrn událostí, které nevěsta svým hlasem představí, ale neukáže (místo O-Renina narození apod.) – tento způsob využití syžetu a fabule popsali *Bordwell* a *Thompsonová* (viz. str. 14, 15).

Po ukončení Flashbacku a po čtvrté kapitole se O-Ren vrací až na začátku páté kapitoly v období rok po útoku na nevěstu, kdy O-Ren porazila všechny klany a získala nadvládu nad Tokiem. Její moc charakterizují i silní spojenci, kteří jsou zde představeni. Prvním je O-Renina advokátka *Sofie Fatale*, která se částečně také podílela na útoku na nevěstu. Je představena samotnou nevěstou, která vypráví dál a zmiňuje *Gogo Yubari* osobní strážkyni O-Ren. Gogo má svůj vlastní flashback. Nejprve je v záběru, kde je *Johnny Mo* (zmiňují se o něm na str. 15), pak se kamera v rychlosti přiblíží k ní a střihem se dostáváme do její retrospektivy. Ta je sice o hodně kratší než měla O-Ren, ale právě proto není nijak obrazově upravena a časově rozdělena, jde jenom o jednu scénu, kdy je Gogo charakterizována jako krvežíznivá a vůči druhým nadřazená. Skrz tento flashback hledíme na postavu jinak, než předtím, proto je nám znovu v jednom záběru zpětně ukázána, abychom si skrz její pohled uvědomili její nadřazenost. Hned nato je záběr na Johnnyho Moa, který je hlasem krátce představen v jednom záběru bez flashbacku.



Obr. č. 12, 13: Gogo Yubari a Johnny Mo

Přítomnost Gogo je výrazná v jedné scéně, kdy nevěsta prošla dlouhou cestou (po útěku z nemocnice se dostala do *Okinawy*, kde si nechala vyrobit meč od *Hattori Hanzy* a kde se připravovala na střet s O-Ren) a dorazila na místo, kde O-Ren se svými lidmi oslavují. Rozhodne si je ze zvědavosti poslechnout. Během odposlechu O-Ren zaregistruje něčí přítomnost a hodí skrz látkou, či papírem vytvořený vchod zbraň připomínající jehlici, která těsně nevěstu mine a zabodne se do trámu. Následně vyzve O-Ren Gogo aby se šla podívat ven.

Gogo vyjde s přesvědčením, že se je nějaký vetřelec pokouší přerušit. Připraví si dýku a prohlíží si okolí. Nikoho nevidí, ale diváci po chvíli zjišťují, že se nevěsta dostala ke stropu a prostřednictvím trámů se stále udržuje na místě.

Dochází k určitému napětí, neboť jsme seznámeni s charakterem obou postav. Nevěsta se nechce nechat prozradit, protože by přišla o moment překvapení a Gogo se zase bude snažit chránit O-Ren, takže by došlo z hlediska nevěsty k neplánovanému souboji, který by nejspíše skončil nezdarem. Napětí a reakce obou postav jsou zde ztvárněny různým využitím stříhu. Asi nejvíce zde figuruje způsob prostříhu: „*Prostřihem rozumíme krátký záběr, který vkládáme do záběru nebo mezi dva záběry určitého dění, abychom je doplnili o novou informaci nebo abychom ukázali jiné dění více či méně související.*“⁹⁸ V našem případě jde o neustálý prostřih na nevěstu, která se nechce prozradit a pozoruje Gogo ze stropu. Napětí v nás vzroste, jakmile Gogo zaregistruje zavržení, když nevěsta pohne nohou.



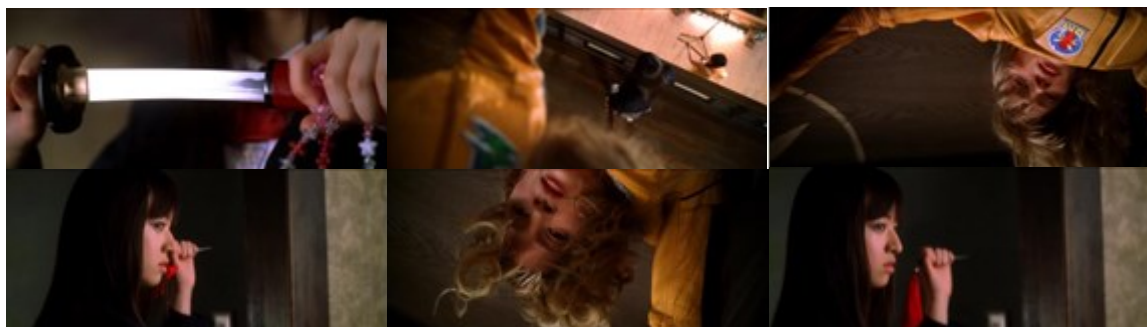
Obr. č. 14: Prostřihy na nevěstu, napětí

⁹⁸ Valušia, Josef. *Základy stříhové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 95

Stupňuje se nevěstin napnutý výraz ve tváři a zároveň i rychlost záběrů (většinou ve chvíli, kdy Gogo vždy něco zaslechne). „...význam „blížícího se nebezpečí“ není vyjádřen jen hrou herce, jeho plíživými pohyby, nervózní tváří atd., nýbrž také poměrnými délkami záběrů. Čím je nebezpečí bližší, tím jsou v tomto případě záběry kratší...“⁹⁹ Je zde využit princip retardace (viz. str. 25, 26).



Obr. č. 15: Využití retardace



Obr. č. 16: Rychlé střídání záběrů

Poslední záběr na nevěstu před tím, než Gogo odejde, je bližší než ostatní. A jeden ze záběrů je zachycen i z pozice za nevěstou, jakoby z její perspektivy pohledu. Obojí tento způsob vypovídá, jak o subjektivním pohledu, tak opět o subjektivním vnímání času z pozice nevěsty. „*Za skutečný subjektivní pohled pokládám takový záběr, který zřetelně – i když ne nutně jednoznačně – vypovídá o subjektivním pocitu, psychickém stavu dramatické postavy. Z této definice vyplývá, že tento záběr nemusí být nutně snímán z místa, kde postava stojí... dnes je neselehávajícím prostředkem předcházející střich nebo nájezd na VD tváře, eventuálně očí, ale při promyšlené*

⁹⁹ Kučera, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2002. s. 198

skladbě a výrazné stylizaci obraz může kýžená subjektivita pohledu vyplynout prostě ze souvislosti kontextu...“¹⁰⁰ Jsme svědky toho, jak se nevěsta snaží udržet u stropu. Vnímáme její subjektivní napětí a strach z prozrazení. Zároveň si uvědomujeme, že vnímání času z jejího pohledu musí být rozdílný vůči Gogo. Ale obojí probíhá ve stejný okamžik. „Zavádění obrazu subjektivního času tedy nepřímou, ale vtíravě připomíná divákovi měřítko běžného času, přivádí jej na všední časoprostorovou hladinu, což... je pro užitost tedy pravdivost díla, bezpodmínečně nutné.“¹⁰¹ Čas nemusíme vnímat výrazně odlišně, ale uvědomujeme si, že pro nevěstu se může v napětí zpomalovat a pro Gogo zůstává víceméně stejný jako dříve i když je ona sama ve větší ostražitosti.

Když se situace uklidní, nevěsta se půjde na toalety připravit na svůj střet se všemi, kteří se postaví mezi ní a O-Ren. Záběr začíná jakmile dojde k nové písni přítomné kapely *The 5.6.7.8's* a vlastně skončí zároveň s ní. „Délka záběru tedy závisí i na řadě dalších parametrů, jako je jeho pořadí v sekvenci, dramaturgický význam, obrazové hodnoty (velikost záběru, kompozice, osvětlení, barevné řešení), spojení se zvukovou složkou atd. Ale právě toto pravidlo je i vhodnou ilustrací zásady, že znalost řemeslných principů je podmínkou k možnosti jejich vědomého porušování se záměrem obohacení výrazových prostředků filmu. Příliš dlouhý záběr, který zpravidla rozptyluje nebo nudí, může v jistých souvislostech naopak zvyšovat napětí.“¹⁰² V našem případě lze celý dlouhý záběr rozdělit na několik částí.

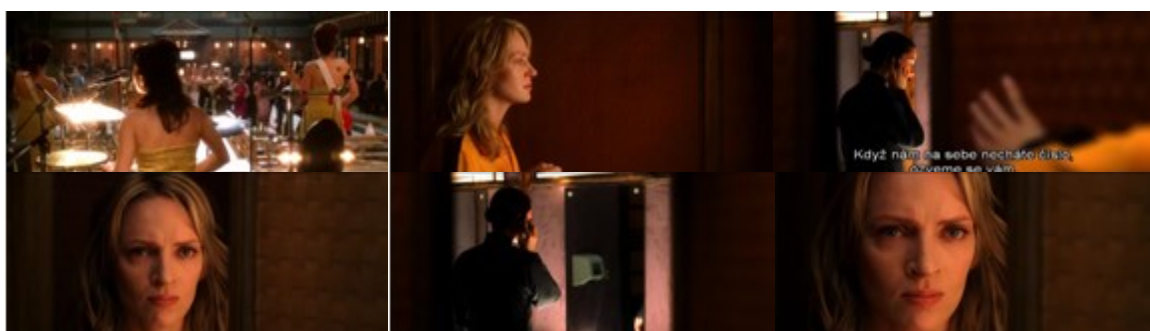
První část může být cesta nevěsty na toaletu. Kamera nevěstu následuje a zabírá ji z různých pozic. Jakmile se dostane do kabinky, tak nedojde ke střihu, ale je nám umožněno skrz zprůsvitnění levé strany kabiny vidět nevěstu, jak si začne sundávat bundu. Z důvodu, aby nebyl střih přerušen se využil tento způsob. Kamera se poté odvrací od kabinky a toalet a aby nebyla její zbylá jízda prázdná tak pojítkem s další důležitou postavou je druhá část záběru, konkrétně pár, který obsluhuje O-Reninu skupinu a přináší jim občerstvení a záběr na jednoho člena hudební skupiny. Následně začíná třetí část nájezdem na dříve zmíněnou O-Reninu právničku Sofii Fatale. V dřívější části filmu jsme též seznámeni krátkým flashbackem na její podíl v nevěstině přepadení, takže ve chvíli, kdy si uvědomíme, že také jde na toalety, tak

¹⁰⁰ Valušia, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2000. s. 31

¹⁰¹ Kučera, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2002. s. 138

¹⁰² Valušia, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 69

předznamenáváme, že Sofie bude nejspíš tím prostředníkem, jakým dá nevěsta o sobě vědět. Divák se dostává do nadřazeného postavení, ví totiž co bude následovat.¹⁰³ Skrz předešlé události využívá během dlouhého záběru všech schémat k vytvoření fabule, které jsem už dřív zmínil (viz. str. 12, 13). Záběr skončí nejenom spolu s písní, ale i se zvoněním mobilního telefonu a pohledem na nevěstu dopínající si oděv, která toto zvonění zaregistruje. V dalším záběru si toto vyzvánění spojí se Sofií a pak skrz poslední záběr si při už nám známém hudebním motivu (*Quincy Jones – Ironside*) nevěstiny psychologie uvědomíme, že se Sofii opravdu stane něco špatného.



Obr. č. 17: Dlouhý záběr ve spojitosti s dalšími

Poté se přesouváme k O-Renině skupině, která je za okamžik přerušena nevěstiny výkřikem. Všichni včetně O-Ren následně vyjdou ven a uvidí nejdříve Sofii. Až jakmile O-Ren předstoupí, tak se nevěsta skrývající se za Sofií ukáže a vědomě při opětovném motivu hudby a tentokrát i zbarvení obrazu při vzpomínce na masakr (viz str. 34) zmrzačí O-Reninu advokátku useknutím ruky (toto využití krvavé scény je odkazem k filmu *Sanjuro*). Poté začíná boj s jednotlivými členy O-Reniny ochranky, včetně Gogo, která i přes svůj pocit nadřazenosti nad nevěstou nezvítězí, i když se divákům díky flashbacku potvrdilo, že se jedná o velmi silného protivníka.

Nevěsta se také utká s celou skupinou *The Crazy 88*. Ani jednomu z nich se nepodaří nevěstě překazit její cestu za pomstou. Probojuje se přes všechny členy skupiny a utká se tváří v tvář s O-Ren v závěrečném souboji. V něm lze vidět další úroveň charakteru obou postav, kdy v několika okamžicích sice vyjadřují nenávist a opovržení vůči druhému, ale taktéž na sebe hledí s respektem. Jde to hlavně vidět při využití diskontinuálního střihu (viz str. 22), kdy postavy spolu komunikují a dívají se jedna na druhou.

¹⁰³ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 28



Obr. č 18: Závěrečný souboj

Po napínavém souboji vyjde nevěsta jako vítěz, s čímž diváci svým způsobem mohli počítat (díky seznamu jmen, který jsem zmiňoval na str. 35), ale vzhledem k časovému rozměru snímku mohli na dřívější details poukazující na skutečnost, že O-Ren nakonec prohraje, diváci zapomenout, nebo si jich vůbec nevšimnout, takže potom intenzitou scény, postojem a odhodláním postav byl souboj sám o sobě napínavou událostí.

Díky nevěstina seznamu si diváci nejen uvědomili, že O-Renina smrt předcházela smrti Vernity Green, ale taktéž jsou na konci filmu obeznámeni se zbylými jmény během samotného psaní seznamu. Nejsou ale pouze informováni skrz nevěstin zápis na papír (který z hlediska času vytvořila během cesty do Tokia za O-Ren), ale zároveň s ním je jim ukázána samotná postava podle jména, které nevěsta zrovna píše. Může se jednat o určitý básnický způsob využití slova, který popsal Jan Mukařovský ve své druhé studii: „*Na významový ráz básnickova slovníku mají však vliv netoliko slovníkové oblasti, odkud svá slova čerpá, ale i celkový sémantický záměr, kterým se volba i aplikace slov v jeho díle řídí.*“¹⁰⁴ V našem případě slova odkazují k postavám a to k těm, které jsou v následujícím záběru ukázány a které mohou spolu komunikovat (jako Budd s Billem, což si uvědomíme v druhém dílu): „*...významový aspekt slova není dán toliko slovníkovou oblastí, z které slovo pochází, ale tako konfrontací se slovy jinými...*“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Mukařovský, Jan. *Studie II*. Brno: Host. 2007. s. 48

¹⁰⁵ Mukařovský, Jan. *Studie II*. Brno: Host. 2007. s. 49



Obr. č. 19: Seznam jmen

4.2.4. Elle Driver a Budd

Postava Elle Driver se poprvé objevuje po prvních záběrech na nevěstu v nemocničním prostředí. Elle vchází do nemocnice a poté do jednoho z pokojů, ve kterém se po nájezdu kamery na nevěstu a po rozdělení obrazu začne převlékat. Diváci jsou pak svědky dvou navzájem probíhajících dějů, ale díky rozdělení obrazu mohou vnímat oba dva zároveň, jak nevěstin spánek, tak převlékání Elle. Je zde využita paralelní stříhová skladba (i když díky rozdělení obrazu není využita klasickým způsobem): „...soustavně a postupně slučuje, splétá dva relativně samostatné proudy v jeden tok... vyžaduje značně složitých vztahů jak prostorových a časových, tak psychologických a dramaturgických... Paralelní děje se mohou rozvíjet ve stejném čase na různých místech (časová souběžnost, simultánnost, vytváření souběžných časových pásem)...“¹⁰⁶

Stříh probíhá na obou polovinách celého záběru. Obě dvě části by mohli fungovat jako samostatný kauzální sled záběrů, ale společně se svým paralelním charakterem a obrazovým rozdělením se mohou vzájemně ovlivňovat. Divák si skrz to může domyslet, že postavy (každá ve své části záběru) budou mít něco společného. Kdyby nešlo vidět obě dvě linie děje zároveň, nebyla by příprava injekce vnímána (i částečně díky hudbě) jako úmyslné plánování vraždy, protože když je záběr na nevěstinu ruku, tak v pravé části se vystřídá několik záběrů na injekční stříkačku.

¹⁰⁶ Kučera, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2002. s. 155



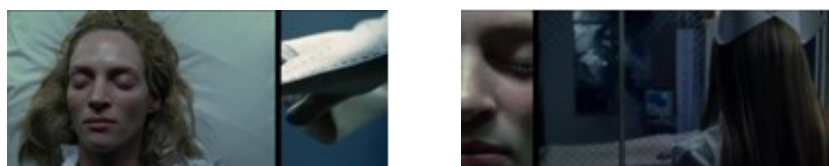
Obr. č. 20: Rozdělení záběru

Kromě předtuchy, že se plánuje nevěstina vražda, může rozdělení obrazu znázorňovat i jistou konfrontaci mezi postavami, spor, odlišnost apod. Což se projeví hlavně v druhém díle, kde je využit stejný styl střihu přímo během souboje mezi nevěstou a Elle.



Obr. č. 21: Konfrontace postav

Tato práce s paralelními ději je Tarantinovým dalším odkazem, tentokrát k tvorbě režiséra *Briana de Palmy*, který tento princip často ve svých filmech používá (např. ve filmu *Carrie*). Je také zajímavé sledovat, jak tato změna obrazu začne a jak je poté zakončena. Když dojde k rozdělení tak to vypadá, jakoby děj v pravé části záběru vnikl do toho původního (děje) na nevěstu a jakmile toto rozdělení skončí, tak tento druhý děj vytlačí první, protože dojde k jejich prolnutí a následně také k jejich společné scéně.



Obr. č. 22, 23: Vztah dvou dějů

Pozornost a kontrolu nad situací dostává ale samotná Elle Driver, takže děj jakoby pokračuje z její perspektivy. V dalším záběru se textem představí její krycí jméno (*Kalifornský horský had*), jak tomu bude později ještě u O-Ren Ishii.



Obr. č. 24, 25: Text v záběru

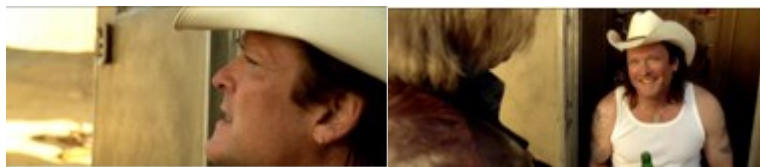
V okamžik objevení textu ještě divák nemůže mít ponětí (něco může tušit po seznámení s Vernitou Green), co znamená tato přezdívka a skupina, do které Elle patří, to se právě ozřejmí a zaplní postupným odvíjením příběhu (jak jsem napsal dřív, nevěsta představí tuto skupinu po útěku z nemocnice, po čemž se následně objeví i text u O-Ren).

Poté, co Bill po telefonu přemluví Elle, aby nevěstu nezavraždila, se s Elle divák setkává až v druhém díle ve spojení s další postavou na nevěstině seznamu, s Buddem.

O Buddovi se divák víc dozví hned po scéně, která ve druhém snímku ukáže události těsně před napadením nevěsty a všech ostatních přítomných v kostele, čímž se doplní další odpověď na otázku, co danému aktu předcházelo. Budd se samozřejmě objevuje i v této scéně, jako jeden ze zabijáků, ale hned v té následující odehrávající se několik let potom, se baví s Billem a jde vidět, že se své role zabijáka vzdal. Prostředí kolem něj vypovídá o tom, že se rozhodl odejít do ústraní žít osamocený život, kde je zaměstnán jako vyhazovač. Zároveň většina informací z této scény ovlivňuje divákův náhled na díl první, a taktéž i některé jiné scény druhého dílu: *„dodává nový kontext Kill Bill – Vol. 1 a dekonstruuje ho, nutí diváka přehodnotit Vol. 1 tím, že se mu dostává nových informací o záležitostech, které se divák domníval, že ví a chápe... Jmenujme alespoň (na mikrorovině) Billovu informaci v rozhovoru s Buddem, že v „Crazy 88“ nebylo skutečně 88 lidí, že se jen tak nazvali, protože „to znělo fakt dobře“... Divák také nahlédne jednu z Buddových replik z Vol. 1 v novém kontextu: Ve Vol. 1, když Budd říká „Ta ženská zasluhuje odplatu a diváci zasluhují zemřít“, jde o slova, na která je kladen obrovský důraz. Jde o jednu z posledních replik filmu a divák má ze slov pocit, že Budd je vážnou, melancholickou postavou. Ve Vol. 2 vidí divák tuto scénu znovu a je svědkem toho, že ihned po těchto slovech se Budd lišácky zašklebí a řekne: „To*

samozřejmě ona taky. “ V tom momentě divák pochopí, že Budd je zákeřný fracek. (Ve Vol. 1 se také divák nedozví, že Budd je Billův bratr, jak je odhaleno až ve Vol. 2)“¹⁰⁷

Změna Buddova charakteru je vytvořena pouze jedním stříhem. Zatímco v prvním díle je jenom jeden záběr (navíc zrcadlově převrácený, což si divák během rozhovoru Budda a Billa může uvědomit), ve kterém Budd řekne, že nevěsta si zaslouží svou pomstu a oni smrt, tak ve druhém díle je tento záběr nahrazen dalším, ve kterém už Buddova vážnost zmizí a on se projeví jako mizera. Oba záběry jsou protikladné, jeden zabírá Budda z blízkosti a více diváka vtahuje do jeho vážného proslovu (a zároveň je protikladný vůči záběru z prvního dílu, který byl obrácený), zatímco ve druhém ho divák pozoruje z povzdálí a nemusí ho brát už tak vážně. „*Antiteze (protiklad) je konfrontace protikladných prvků... Vedle protikladu pojmů se setkáváme s protiklady několika akcí nebo akce a prostředí.*“¹⁰⁸ „...záběry přijaly i druhou, dnes již nezbytnou funkci, totiž funkci protikladnosti... To co zdůvodňuje kterýkoli záběr, je jeho rozdíl od předešlého a opozice k němu, nikoli shoda s ním.“¹⁰⁹



Obr. č. 26: Buddova osobnost

Po Buddově konverzaci s Billem začíná sedmá kapitola, na jejímž začátku je Budd už ukázán jako vyhazovač v místním klubu. Tam ztrácí svou autoritu, děsivost a agresi. Není na něm znát ani známka toho, že byl dříve nájemným zabijákem. I když skrývá svou pravou tvář, nijak neprojeví jakýkoliv náznak hněvu. Když skončí svou práci, vrací se do svého příbytku, kde už na něj čeká nevěsta schovaná pod ním. Když Budd vejde dovnitř, nevěsta se proplíží ke dveřím a chystá se zaútočit. Myslí si, že o ní Budd neví, ale jakmile rozrazí dveře, tak je Buddem postřelena s náboji naplněnými solí. Buddovi se jakoby hned vrátí jeho vychytralost a nebezpečná povaha, takže přestává být divákem podceňován a obratem opět získává charakter nelítostného zabijáka. Poté co nevěstu uspí, se telefonicky spojí s Elle, s kterou se domluví na podmínkách koupi nevěstina meče, který právě ukořistil. Jednou z jejích podmínek je,

¹⁰⁷ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 343, 344

¹⁰⁸ Valušiak, Josef. *Základy stříhové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 40, 41

¹⁰⁹ Kučera, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta. 2002. s. 32

aby nevěsta před svou smrtí trpěla, Budd se po telefonátu rozhodne pohřbit nevěstu zaživa. To také po nevěstině probuzení udělá. Z hlediska nevěsty po jejím pohřbení následuje flashback jejího výcviku u mistra *Pai Meie*, díky jehož tréninku se jí podaří posléze dostat z hrobu ven. Následně za Buddem přijíždí Elle s penězi, což nevěsta z povzdálí pozoruje. Když jsou Elle a Budd uvnitř Buddovo příbytku, dochází mezi nimi k rozhovoru a posléze i k Buddově kontrole peněz, během níž je uštknut černou mambou, která byla nastražená uvnitř tašky s penězi. Poté se projeví Ellenin charakter. Více jí diváci mohou vnímat z Buddova pohledu, během jeho posledních minut života. Diváci jsou jakoby na jeho místě a více si tak uvědomují jak jeho subjektivní pohled (který jsem rozebíral na str. 41), tak i Elleninu podlost a bizarní ironické chování. Je zde tedy využit křížový střih, mezi Buddem a Elle. *„Důležitým prvkem tohoto střihu je přehledná orientace o situaci, o hrdinech, názorné přechody z jedné linie do druhé atd... Stavba obou, nebo všech dějových linií by neměla být libovolná... má mezi nimi být vnitřní myšlenkový vztah, ať už doplňující (jednotlivé motivy skládají syntaktický obraz prostředí, činnosti, myšlení...), nebo kontrastující (dobří – zlí, jednající – očekávající, vzájemní nepřátelé apod.).“*¹¹⁰ Elle mluví o černé mambě a Budd na to reaguje úpěním a strachem o svůj život. *„Střídající se „křížové pohledy“ (slangově „ping-pong“) ... umožňují pohled do plnějšího „en face“ postav, tedy přehlednější mimiku obličeje a hru očí, staví obě osoby do náležité opozice a dávají střiháči možnost, aby vhodným střídáním pohledů a zkracováním či prodlužováním pauz pomáhal rytmitizovat scény a akcentoval důležité momenty a reakce.“*¹¹¹



Obr. č. 27: Křížový střih

Po účincích jedu Budd po chvíli umírá a Elle začne skládat rozházené peníze zpět do tašky. Chladně zavolá Billovi a oznámí mu, že jeho bratr zemřel rukou nevěsty

¹¹⁰ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 32

¹¹¹ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 107, 108

a následně mu sdělí informaci, kterou získala od Budda a to tu, v jakém hrobě je Beatrix Kiddo (jméno na jejím náhrobku je Paula Schultz) pohřbena. To je chvíle, kdy se dozvídáme poprvé jméno nevěsty, dříve bylo buď vypípnuto, nebo se použila přezdívka. Po ukončení hovoru se Elle chystá odejít, ale je zaskočena samotnou Beatrix, která začne s Elle bojovat. Souboj (jehož část stylu jsem zmínil na str. 46) skončí oslepením Elle. Beatrix ji zanechává svému osudu a odchází s cílem pomstít se poslednímu člověkem na jejím seznamu.

4.2.5. Bill

Vzhled Billa není odhalen nikdy v prvním filmu. Je buď slyšet pouze jeho hlas, nebo jde vidět část jeho oděvu nebo těla (když třeba mluví s Elle po telefonu a drží přitom rukojeť svého meče, nebo když vyslýchá Sofii Fatale na konci prvního dílu).



Obr. č. 28, 29: Záběry na Billa

Postava Billa je tedy podána skrz vyprávění, které využívá možnosti retardace. Oddaluje se jeho vzhled a zároveň i jeho osobnost (viz str. 25). Stejně jako dřívější zatajení nevěstina jména a její pravý vztah k Billovi je po drtivou většinu obou filmů i postava Billa zahalena tajemstvím. Jejich závěrečný střet ozřejmí většinu věcí a zodpoví na zbývající důležité otázky. Před tím se ale divák po celou délku filmů různými indiciemi o Billovi dozvídá víc. „*Ve Vol. 2 také divák objeví Billa jakožto mnohostrannou postavu. Dozví se, že „tak jako většina mužů, kteří nikdy nepoznali své otce... Bill sbíral lidi, do kterých si postavu otce promítal.“* Divákovi je poté představena postava Estebana, první z Billových zástupných postav otce. Nejenže to pomáhá divákovi Billa pochopit (vyrůstal v nevěstinci jako syn prostitutky, který nemá otce a vychovává ho její pasá), ale zároveň to této postavě dodává na kontextu, který jí do té doby chyběl a proměňuje způsob, jakým divák vnímá Billovy vztahy k jeho dvěma učitelům, které divák už zná, Hattori Hanzoovi a Pai Meiovi.“¹¹²

Nevěsta se za Estebanem vydává, aby se od něj dozvěděla polohu místa, kde se Bill nachází. Kromě jeho několika informací o Billovi je nám ve druhém filmu ještě několikrát představen vztah mezi Beatrix a Billem. Časově dřív dochází k jejich

¹¹² Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 345

strávenému času před nevěstíným výcvikem u Pai Meie, o kterém jí Bill vypráví. „Příběh, který Bill o Pai Meiovi vypráví, je už sám o sobě zajímavý, a také ovšem jako výpověď o Billovi. Jde o krutý příběh toho, jak si Pai Mei vymínil vraždu stovek mnichů proto, že bylo možné, ač ne jisté, že právě jeden z nich mu neprojevil dostatečnou úctu, když neopětoval zběžný úklon hlavy, kterým ho Pai Mei počastoval, když se míjeli na ulici... Je zajímavé, že Bill takové chování, které jde proti svědomí, schvaluje. Vypovídá to o Billově chování k Beatrix poté, co Beatrix jako těhotná uteče, Jde o událost, které už divák viděl, ale v momentě, kdy Bill vypráví příběh o Pai Meiovi, se ještě nestaly. Následný masakr ve svatební kapli je rovněž nehoráznou, disproporční reakcí na to, co Bill pochopí jako urážku nebo příkoří. Je zjevné, od kterého ze svých učitelů, zda vznešeného a důstojného Hattori Hanzoa, nebo krutého, chechtavého tvrdohlavce Pai Meie, převzal Bill svoje chápání Morálky.“¹¹³

Díky několika rovinám příběhu, do kterých má divák skrz střih možnost nahlédnout (vyprávění o Pai Meiovi a kapitola: Krutá výuka u Pai Meie) a také díky několika postavám (rozhovor mezi Beatrix a Hattori Hanzem) je možné utvářet postavu Billa. Ta je nakonec dotvořena a výrazně uchopena až v úplném finále.

Závěrečný souboj není akčním vyvrcholením, ale spíše hrou dialogů, kde může napětí fungovat stejně jako v rychlém střihu v nějaké akční sekvenci. Nejprve se po tom, co Batrix dorazí na místo Billova domu, divák dozvídá, že dítě, které čekala, je naživu a střetne se s ním v Billově obydlí. Beatrix zjišťuje, že má dceru jménem B. B. Až potom, co jí je umožněno strávit s ní nějaký čas dojde konečně k slovnímu střetu mezi ní a Billem.

Následující dialogy napomáhají opět si poupravit dřívější názory na první díl. „Asi nejdůležitější kontext, který Vol. 2 dodává předchozímu Vol. 1 je prostý: divák se dozvídá okolnosti Billových činů v El Pasu. Bill říká Nevěště, že si myslel, že je mrtvá a že nelovil ji, nýbrž lidi, o kterých se domníval, že ji zabili. To mění divákův úhel pohledu na Billa a na to, jak Billa vnímá. To, co udělal, se nezměnilo, ale odlišný pohled na důvody Billova chování a v neposlední řadě i to, že se zjevně ukazuje, jak je Bill laskavým a milujícím otcem B. B, mění to, co si divák o Billovi myslí.“¹¹⁴

Dialogy jsou i ovlivnitelné střihem: „...způsob souběžného (Plažewski „synchronního“) střihu obrazových a zvukových záběrů tedy dodává dialogové sekvenci jakýsi tvrdší, dramatičtější rytmus a spád. V plynulejší a volnější pasáži naopak pomáhá

¹¹³ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 345, 346

¹¹⁴ Smith, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. s. 347

*přetahování dialogů: osobu, která odpovídá, ukážeme dříve, než začne mluvit, poslední slova otázky z prvního záběru tedy přeznívají do záběru druhého.*¹¹⁵ V případě závěrečného dialogu mezi Billem a Beatrix je použit spíše volnější způsob vedení dialogů, kde je divákům s přehledem bez použití údernější výměny názorů představena postava Billa (svou klidnou mluvou a jasnou formulací) a jeho vysvětlení okolností, které ho vedli k jeho činům. Při jeho mluvení nastává párkrát okamžik, že je jeho hlas slyšet i při záběru na Beatrix (a někdy i na okolí) a to funguje i naopak, když mluví i ona (zároveň je možné si všimnout plánování Beatrix, která při Billově mluvení myslí na jeho meč položený nad televizí, kterým by na něj mohla zaútočit).



Obr. č. 30: Dialog a nevěstino plánování

I když je způsob mluvy z většiny poklidný a jasný, tak nastává i chvíle souběžného střihu obrazu a zvuku, zvláště když je záběr na Billa, který po zavedení séra pravdy (které střílel Beatrix do nohy) položí otázku a pak je střih na Beatrix, která odpoví.



Obr. č. 31: Dialog postav

Po otázce proč Beatrix od Billa utekla je vložen do příběhu flashback, který ukazuje její zjištění, že je těhotná. Po skončení flashbacku Beatrix vysvětluje, že nechtěla, aby její dcera vyrůstala ve světě zabijáků, proto se rozhodla, že odejde. Bill následně vysvětluje svůj čin v kostele potom, co řekne, jak reagoval na to, že se Beatrix nevrátila (což jsem popsal na předchozí stránce). Bill to ospravedlňuje tím, že si myslel,

¹¹⁵ Valušiak, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 109

že je mrtvá a po zjištění, že je naživu a že si někoho bere (*Tommyho Plymptoma* – obyčejného vlastníka antikvariátu s deskami) a čeká dítě (domnívající se, že s Tommym), je podle Billa pochopitelné rozhodnutí, které učinil, tedy když nechal Beatrix společně s ostatními při nácvičku svatby přepadnout. Omluvou je pro něj také jeho povaha zabijáka, se kterou Beatrix mohla počítat.

Když je vše vysvětleno a otázky jsou tedy zodpovězeny, dojde k rychlému střetu, během něhož se oba neodtrhnou od svých židlí a Beatrix se podaří díky technice pěti bodů a puklého srdce (kterou jí naučil Pai Mei) Billa zabít. Tato technika zajistí, že člověk ještě může při klidném stavu dále žít, ale jakmile ujde pět kroků, tak mu pukne srdce. Nastává tedy poslední část jejich dialogu. Jde o chvíli, která je mezi postavami silně emotivní a to, jak tato emoce bude zpřístupněna, může z části záviset i na stříhové skladbě. „...*stříhač hercův projev zhodnocuje, stříhem zdůrazňuje silná místa, slabší výkony či nepodařená gesta nebo falešné reakce vystříhne a nahradí přetahem nebo prostříhem. Zkušený stříhač, pečlivě dodržující tempo a rytmus filmu a citlivě hodnotící herecké výkony, hercům neuškodí, ale prospěje.*“¹¹⁶ Také závisí na samotném hereckém projevu obou protagonistů. Výrazné jsou pro mnou rozebíranou chvíli dvě skupiny patřící do vnitřní struktury hereckého zjevu, kterou rozlišil Jan Mukařovský: „*Složky této struktury jsou mnohé a různotvárné... Především je tu komplex složek hlasových. Je značně složitý (výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo atd.)... Druhou skupinu nelze označit jinak, než trojitým označením: mimika, gesta, postoje. Nejen objektivně, ale i ze stanoviska strukturního jsou to tři různé složky: mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet... kromě toho je možno, že si jedna z nich podřizuje ostatní nebo že jsou naopak všechny v rovnováze. Společné je však těmto třem složkám to, že jsou pociťovány jako expresivní, jako výraz duševního stavu, zejména emocí jednajících osoby; tato vlastnost spojuje je v jednotnou skupinu.*“¹¹⁷

Ve scéně jsou využity bližší záběry na postavy, aby byl lépe zpřístupněn jejich emocionální rozměr. Divák vnímá jak hlasový projev, který je vzhledem k situaci nestabilní, zvláště u Beatrix když se výška jejího hlasu mění, nebo když těžce ze sebe vydává slova, tak i mimika tváře, která u Beatrix vyjadřuje smutek a uvědomění si stále hlubokého citu vůči Billovi, který je zintenzivněn faktem, že za pár okamžiků umře. Billův projev zase vyjadřuje pochopení a smíření se smrtí.

¹¹⁶ Valušiak, Josef. *Základy stříhové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Nakladatelství AMU. 2012. s. 110

¹¹⁷ Mukařovský, Jan. *Studie I*. Brno: Host. 2007. s. 464, 465



Obr. č. 32: Nevěstin výraz tváře

Beatrix chytí Billovu ruku po tom, co se Bill zeptá na svůj vzhled. Tímto gestem ukáže svou oporu a zároveň i cit, který vůči němu stále má, pak řekne, že vypadá připraveně a ruku pustí.



Obr. č. 33: Nevěstino gesto

Následně ukazuje Bill svůj postoj ke smrti. Zvedne se ze židle a hrdě bez jakékoliv známky strachu se upraví. Usměje se, obrátí a po pěti krocích padá mrtvý k zemi. Beatrix zaujme k této skutečnosti také určitý postoj a snaží se s tím smířit.



Obr. č. 34: Billova smrt

Po Billově smrti se Beatrix ujme jejich dcery a společně opustí Billův dům a tedy i život, který Beatrix pro svou dceru nechtěla. Začínají tedy společně na novo, čímž film končí, ale během titulků je navíc ještě každé postavě věnován krátký ústřížek z filmu, ve kterém tato konkrétní postava figurovala a který je doprovázený textem se jmény všech postav a zároveň i herců, kteří je ztvárnili. Postavy jsou tedy očividně pro Tarantina velmi důležité, a proto je ještě tímto způsobem připomíná. Shrnuje i ty, které se objevily i v prvním filmu, proto i tímto způsobem mohou oba dva díly působit jako jeden celek.

5. ZÁVĚR

Tarantinova tvorba se vyznačuje výrazným osobitým stylem. Jednotící styl lze rozpoznat i v obou filmech Kill Bill. Kromě tohoto rozpoznání Tarantinovy tvorby se dále potvrdil i důležitý aspekt diváka podle Bordwellova výkladu. Zjistilo se, že Tarantino nejen, že pracuje s divákovým očekáváním, ale zároveň ho posléze dovede k dekonstrukci jeho původních odhadů, což silně potvrzuje Bordwellův postoj k divákovi.

S uvedením postav a jejich funkcí v příběhu se v obou filmech hodně pracovalo. Byl zde častý motiv flashbacku, který nejenom odkazoval k dřívějším situacím, ale byl zároveň jedním z prvků psychologické stránky postavy. Moment konfrontace s jinou postavou také přispěl k dotváření charakterizačních rysů. Reakce hrdinů v zoufalých nebo v bizarních situacích doplňovala jejich osobnost a někdy i zároveň předurčovala jejich další důležité kroky.

Střih se v případě práce s postavami hlavně projevil v rámci časových skoků, kde Bordwellova teorie mezer přispěla ke konstrukci charakteru. Střih určoval rozměr postav nejenom skrz časový rámeček, ale zároveň i uchopením jich samých v přítomné události. Střih tedy ukázal psychologickou stránku postav různými typy využití záběru. Střihová skladba tedy mnoha způsoby dokáže dotvářet postavu a zároveň i celý svět, který je kolem ní. Pracuje s těmito oblastmi a podílí se tak na celkové struktuře díla.

6. SEZNAM LITERATURY

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985. ISBN 0-299-10170-3

BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu*. Praha: AMU. 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

CHATMAN, Seymoure Benjamine. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2

SMITH, Jim. *Quentin Tarantino*. Praha: Levné knihy. 2009. ISBN 978-80-7309-553-6

KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2002. ISBN 80-7331-896-2

VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5

VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: Akademie múzických umění, Filmová a TV fakulta, 2000. ISBN 80-85883-58-9

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie I*. Brno: Host, 2007. ISBN 80-86055-91-4

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie II*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-240-4

7. FILMOGRAFIE

Použité filmy:

Gauneři – Reservoir Dogs, Quentin Tarantino, USA, 1992

Pulp Fiction: Historiky z podsvětí – Pulp Fiction, Quentin Tarantino, USA, 1994

Jackie Brown – Jackie Brown, Quentin Tarantino, USA, 1997

Kill Bill – Kill Bill: Vol. 1, Quentin Tarantino, USA, 2003

Kill Bill 2 – Kill Bill: Vol. 2, Quentin Tarantino, USA, 2004

Grindhouse: Auto zabiják – Death Proof, Quentin Tarantino, USA, 2007

Hanebný pancharti – Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, USA, Německo, 2009

Nespoutaný Django – Django Unchained, Quentin Tarantino, USA, 2012

Osm hrozných – The Hateful Eight, Quentin Tarantino, USA, 2015

Analyzované filmy:

Kill Bill – Kill Bill: Vol. 1, Quentin Tarantino, USA, 2003

Kill Bill 2 – Kill Bill: Vol. 2, Quentin Tarantino, USA, 2004