UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2014 **Andrea Daičová**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Andrea Daičová

Funkce jazykové semiózy ve filmech Quentina Tarantina

Bakalářská práce

Praha 2014

Autor práce: **Andrea Daičová**
Vedoucí práce: **PhDr. Otakar Šoltys, CSc.**

Rok obhajoby: **2014**

Bibliografický záznam

DAIČOVÁ, Andrea. *Funkce jazykové semiózy ve filmech Quentina Tarantina.* Praha, 2014. 49 stran. Bakalářská práce (Bc.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra žurnalistiky. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Otakar Šoltys, CSc.

Abstrakt

Práce „Funkce jazykové semiózy ve filmech Quentina Tarantina“ si klade za cíl zachytit a popsat výjimečnost a jedinečnost jazykových prostředků ve filmech jednoho z nejvýznamnějších filmových režisérů a scenáristů - Quentina Tarantina. Prostřednictvím sémiotické analýzy zkoumá významové prvky ve filmech a scénářích a popisuje tak charakteristický způsob užívaných výrazů. Zaměřuje se především na znak, jakožto hlavní nástroj semiózy, a jeho funkci ve filmové řeči. Soustředí se také na popis užívaných sémantických jevů, zdůvodnění jejich výskytu v autorově tvorbě, a snaží se tak zachytit originalitu autorova vyjadřování. Závěrečná část zkoumá Tarantinovo postavení v kinematografii a snaží se vysvětlit příčiny jeho velkého mediálního úspěchu.

Abstract

Diploma thesis „The function of the language semiosis in the Quentin Tarantino’s films” deals with interception and description of the uniqueness of linguistic expressions in the films of one of the most important film directors and screenwriters - Quentin Tarantino. Through semiotic analysis it examines significant elements in movies and screenplays and describes the characteristic method of used expressions. It focuses mainly on characteristics signs and symbols as the main tool of semiosis, and their function in the film language. Diploma thesis focuses also on description of used semantic expressions, explanation of their occurrence in the author's pieces, and trying to capture the originality of the artist's expression. The final part examines Tarantino's role in the cinematography and tries to explain the causes of the great media success.

Klíčová slova

Tarantino, Quentin, film, znak, filmová řeč, výraz, sémióza, scénář

Keywords

Tarantino, Quentin, film, signs, symbols, film language, expression, semiosis, screenplay

Rozsah práce: Vlastní text práce bez anotací a příloh má celkem 62 693 znaků s mezerami včetně poznámkového aparátu.

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 15. května 2014 Andrea Daičová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Otakaru Šoltysovi, CSc. za cenné rady při vedení práce a především za vstřícný přístup.
Dále také svým nejbližším přátelům a rodině za jejich podporu.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: **Daičová Andrea**	**Razítko podatelny:**
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: **2011**	
E-mail diplomantky/diplomanta: **andrea.daic@gmail.com**	
Studijní obor/forma studia: **Žurnalistika - prezenční**	

Předpokládaný název práce v češtině:
Funkce jazykové semiózy ve filmech Quentina Tarantina

Předpokládaný název práce v angličtině:
The function of the languge semiosis in the Quentin Tarantino's films

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: *ZS 2012/2013*):
(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)
LS 2013/2014

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků)**:**
Zachycení jedinečnosti vyjadřovacích prostředků a jazykového projevu v díle významného představitele světové kinematografie, jejich popis a funkce. Charakteristika typického způsobu vyjadřování autora s důrazem na syntax a porovnání stylistických prvků v jeho díle. Cílem práce je rozbor jazykových kódů typických pro autora, srovnání s další autorovou tvorbou a zachycení jeho jedinečnosti na mediálním trhu.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu)**:**
Nastínění a prozkoumání „filmové řeči", charakteristických jazykových prostředků jeho díla
Funkce jazykového projevu v závislosti na „filmové řeči" a vyjadřování v komplexním komunikátu
Porovnání uvedených jazykových prostředků v různých dílech autora, charakteristika paradigmatických a syntagmatických vztahů nesených jazykem v komplexním komunikátu filmu
Zachycení ryzosti způsobu sdělování a komunikace – snaha o zachycení příčin světového mediálního úspěchu

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy)**:**
Významné dílo Quentina Tarantina – jeho tvůrčí období od 80.let

Postup (technika) při zpracování materiálu:
Vyhledání a popsání jazykových prostředků ve scénářích autora
Srovnání jazykových prostředků s ostatními díly autora – dle scénářů a literatury
Funkce a působení komunikátu a filmové řeči na diváka – dle odborné literatury

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků)**:**
Smith, Jim: Quentin Tarantino – kniha mapující život a tvorbu autora. Dopodrobna rozebírá kromě autorova života i jednotlivá režisérova díla, kde uvádí přesné úryvky či

pasáže z jeho tvorby – jejich výběr a jazykový význam.
Monaco, James: Jak číst film – Odborná literatura o filmových technologiích a různých typech multimédií a elektronických prostředků. Mapuje jednotlivé výrobní procesy, přes kameru až po virtuální prostor. Zaměření na kapitolu Jazyk filmu – znaky a syntaxe - výběr rozdílných přístupů k pojetí jazyka ve filmu, jeho základní zákonitosti v působení na diváka a komparace k jednotlivým autorovým dílům.
Plazewski, Jerzy: Filmová řeč – popsání výrazových prostředků objevujících se ve filmu a sémantický význam. Zaměření se na transcendentní titulky z hlediska jazykového významu.
Clarkson, Wensley: Palba od boku - portrét Quentina Tarantina – biografie se zaměřením na vzestup režiséra – propojení a odraz autorova života do jeho díla a vyjadřovacích prostředků a jejich význam. Zaměření na úryvek scénáře a jazykový význam doprovodných titulků v díle.
Tarantino, Quentin Jerome: Pulp Fiction. Scénář s výpisky a doplňujícími poznámkami – výtah pro komparaci jazykových prostředků.

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)
Violence and Wit in Films by Quentin Tarantino – Bc. Beáta Adamová – Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, 2011
Intertextuality in the Cinematic Production of Quentin Tarantino – Bc. Erik Tóth – Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, 2012

Datum / Podpis studenta/ky

……

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

……
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga **Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT **VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ** A VE **DVOU** VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI **VYZVEDNOUT** V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A **NECHAT VEVÁZAT** DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE. **TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUCÍ PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.**

Obsah

Bibliografický záznam....5
Prohlášení....7
Poděkování....8
1. Úvod....12
2. Teoretická část – Film jako jazyk....14
2.1. Metodologický postup práce....17
3. Praktická část....18
3.1. Kapitola 1. – Raná tvorba - Pulp Fiction....18
3.1.1. Jazyk ve filmu....19
3.1.2. Intertextualita....22
3.1.3. Použití symbolů a filmová klišé....23
3.1.4. Závěr kapitoly – shrnutí....25
3.2. Kapitola 2. Kill Bill: Vol. 1....26
3.2.1 Nelineární struktura a její chápání díky textovým titulkům....27
3.2.2. Shrnutí....31
3.3. Kapitola 3. - Hanebný pancharti, nová éra Tarantinovské tvorby....32
3.3.1 Jazyk ve filmu....33
3.3.2. Význam titulků....35
3.3.3. Symboly a jejich efekt....35
3.3.4. Shrnutí....36
3.4. Kapitola 4. - Nespoutaný Django a návrat na začátek....38
3.4.2. Intertextualita – Tarantinovy odkazy....39
3.4.3. Dialog a jejich funkce....39
4. Závěr....42
Summary....44
Použitá literatura....45
Seznam příloh....47
Přílohy....48

1. Úvod

Filmová tvorba amerického režiséra, scenáristy a dokonce i herce Quentina Tarantina patří mezi nejoblíbenější a zároveň nejdiskutovanější ve světové kinematografii. Za své více než třicetileté působení na scéně si již vysloužil přízvisko „kultovní“. Jistě nejen díky režírování téměř šestnácti snímků, ale také díky citu pro jazykovou kompozici, kterou ve svých dílech využívá i coby scenárista. Tarantinovi se podařilo to, co v hollywoodském filmu málokomu – díky pečlivému filmovému zpracování se spousta z jeho postav a hlavně dialogů zapsala do kulturního odkazu filmového odvětví.

Výrazové prostředky Tarantinových snímků stojí na důkladné a velmi provázané stavbě jazykových prostředků, které jsou signifikantními znaky v celé jeho tvorbě. Quentin Tarantino se díky své tvorbě stal modlou nejen v 90. letech, kdy si začala americká filmová scéna všímat jeho originálních, mnohdy velmi kontroverzních scénářů, které se mezi filmovými nadšenci těšily veliké oblibě. „*Publikované scénáře si pouze v Británii koupilo více než sto tisíc lidí, třebaže paperbacková vydání sbírají téměř výhradně jen vášniví filmoví fanatici a budoucí scenáristé.“* (Clarkson, 1996, str. 13)

Dnes je režisér známý promítáním svého života do své tvorby – v první řadě do scénáře, v řadě druhé do zpracování. Tarantinův život, to jsou jeho filmy.

Volba umělce ve zvolení jazykových systémů a znaků v kinematografickém díle je takřka neomezená. Spoléhá se na kulturní znalost svého diváka, kterému tak předkládá ucelený systém znaků – v textové rovině především indexů a symbolů, v obrazové pak samozřejmě i ikon. Symboly ve svých filmech tak odkazuje nejen ke svému kulturnímu zázemí, ale také k ostatním dílům významných autorů, kterými se inspiroval, a v neposlední řadě také využívá prvky svých děl předešlých. Divák má tak při opakujících se výrazech pocit většího zainteresování do děje, a připisuje tak dílu daleko větší hodnotu.

Přestože se Tarantino nebojí být originální, a originalita a kontroverze jsou jedny z důvodů, proč si vybojoval na filmové scéně takové jméno, kritických ohlasů na jeho dílo najdeme mnoho. Faktem je, že co se zobrazování násilí či vulgárních, pobuřujících výrazů týče, nedrží se zkrátka.

Dokázal ale doposud mladé generaci nabídnout to, co jinde nedostávala, a uspokojit jejich touhu po filmovém zpracování americké pop kultury, drog i násilí. (Clarkson, 1996, str. 13)

Tarantinova práce na scénáři je většinou dlouhodobým dílem, kde každá věc je zde ve vztahu k jiné, ale zároveň také odkazem k populární kultuře, historii, filmovým klišé a stereotypům světové kinematografie.

2. Teoretická část – Film jako jazyk

Film jako takový je nutno chápat jako jazyk. Je to soubor určitých znaků a jejich systémů, které zde působí na recipienta v různých technologických (záběr, kamera…) i komunikačních rovinách (dialog, gesta…), a dávají tak dohromady celek, ze kterého si divák sám vytvoří svůj závěrečný dojem. (Monaco, 2004, str. 153 - 155)

Jak již definoval Ferdinand de Saussure, jazyk chápeme jako systém znaků s dvěma základními druhy vztahů – syntagmatické, tedy ty, které jsou závislé na větném kontextu, a jsou charakteristické vztahem k ostatním částem výpovědi, a paradigmatické, které na větném kontextu nezávisí, ale vybavují se nám pomocí asociací. Studium těchto a dalších jazykových znaků nazýváme právě sémiotikou. (Monaco, 2004, str. 159)

Sémiotická analýza *„představuje typ kvalitativní analýzy vhodné pro zkoumání významu obsahů mediálního sdělení. Sleduje významy textů na několika rovinách označování. Je využitelná nejen pro zkoumání lingvistických sdělení, ale i sdělení vizuálních a auditivních.“* (Trampota, a další, 2012, stránky 117 - 120)

Ve filmu jsou pro nás syntagmatické a paradigmatické vztahy velmi důležité, jelikož na jejich základech vnímáme filmové dílo se všemi jeho částmi dohromady, jak technologickou, tak komunikační rovinu. Zároveň díky nim vnímáme syntax filmu – slovosled, který na nás působí ve formě jednotlivých vět, ale také strukturu jednotlivých scén.

Ve filmové řeči dále pracujeme s dvěma základními pojmy – označující a označované, neboli signifikant a signifikát. Vztah mezi slovem „kultura“, který je signifikantem, a významem, které toto slovo představuje, je ve filmovém pojetí výrazů téměř smazán – divák jej vnímá tak, jak je obraz a zvuk předkládají dohromady. (Monaco, 2004, str. 154)

Nejlépe tuto definici popisuje James Monaco, který vysvětluje rozdíly dvou základních znaků semiózy:

„Síla jazykových systémů spočívá v tom, že tu je velký rozdíl mezi signifikantem a signifikátem. Síla filmu spočívá v tom, že tu tento rozdíl není. … Faktem je, že film, na

rozdíl od psaného nebo mluveného jazyka, se neskládá z jednotek jako takových, ale spíše je významovým kontinuem.“ (Monaco, 2004, str. 154)

Tarantino tak ve svých dílech využívá tohoto významového kontinua, a také že může na diváka zapůsobit celkovým dojmem, a propojit tak obraz, zvuk a jazyk dohromady.

„Film nám tedy předkládá (jakýsi) jazyk, který se skládá ze zkratovaných znaků, v nichž se signifikant téměř rovná signifikátu, a závisí na souvislém, nesamostatném systému, v němž nemůžeme identifikovat základní jednotku a který tudíž nemůžeme popsat kvantitativně. (Monaco, 2004, str. 157)

Tarantino sází na informovanost, sečtělost a kulturní znalost svého diváka, díky čemuž se nebojí propojit určité jazykové znaky ve svých dílech, a zároveň i odkazy na dialogy, oslovení či pojmenování postav. Využívá plně možnosti plynulého působení tohoto systému, který popisuje Monaco, kde se označující rovná označovanému.

Autor pracuje s dvěma významy – denotativní a konotativní, přičemž obraz či zvuk zde plní úlohu denotátu – divák nemá potřebu jej dále analyzovat či rozpoznávat, přijímá jej tak, jak je. (Monaco, 2004, str. 158) Zatímco film jako takový předává především konotativní význam: *„Bohatost významů, které můžeme se slovem spojovat, a které přesahují jeho denotaci.“* (Monaco, 2004, str. 158)

U denotátu tak jde pouze o identifikaci znaku, o jeho rozpoznání. Konkrétně u filmového umění jde o pochopení technologického zobrazení, tedy percepci záběru jako takového, zatímco u konotátu chápeme sdělení na základě určité kulturní znalosti a vnímáme jej na základě asociací a vědomostí, které si s ním můžeme spojit.

Konotativní význam znaků je pro chápání filmu stěžejní. Pomáhá nám se orientovat v ději, přiřadit významné kulturní aspekty k druhým a pochopit tak jednotlivé významové části.

Tarantinova interpretace znaků je tak podrobná a důsledná, že téměř nedává prostor k vlastnímu domyšlení reality, jako by tomu mohlo být při pouhém čtení scénáře. Využívá zde toho, čemu u audiovizuální žurnalistiky říkáme nasycenost informace – filmový záznam má daleko silnější a věrohodnější popisnou hodnotu, než kdybychom se totéž snažili popsat slovně. Dokáže tak zprostředkovat naprosto přesný obraz toho, co chce vyjádřit.

Přestože je film definován jako jazyk, způsob, jakým je chápán se liší od běžné komunikace. *„K myšlence, že film je řečí, se vrátí sémiotika, vědní obor, který celý problém nově postaví. Sémiotika především nevidí řeč jako integrální součást filmu, která by v sobě zahrnovala všechny hlavní rysy jeho povahy, ale pouze jako jeden z mnoha aspektů kinematografie, který je třeba vysvětlit ze zcela jasně vymezeného zorného úhlu. Z toho pak plyne, že studium jazykové podstaty filmu – prvku, který prosakuje vším – sémiotika nahrazuje studiem jazykových rysů filmu coby jednotlivých složek širšího jevu.“* (Casetti, 2008, str. 70)

Film je nutno tedy chápat jako celek, a jazyk v něm jako jeho součást, protože i v němém filmu bychom našli jeho určité sdělení, jehož význam bychom mohli vyjádřit díky obrazovým, hudebním i jiným rovinám.

„Na první pohled je to zřejmá věc. Každý film je volbou určitých úseků skutečnosti, určitých záběrů a jejich návazností přisuzuje přesný význam tomu, co nám postupně ukazuje a otevřeně předává. Každý film, kromě toho, že reprezentuje nějaký vnější nebo vnitřní svět, nám poskytuje informace, dojmy, myšlenky: nabízí nám nějaké významy a ty vkládá do hry.“ (Casetti, 2008, str. 69)

Pro pochopení složitějšího filmového jazyka musíme znát tři termíny, které na základě teorie Petera Wollena citoval v knize Jak číst film James Monaco. (Monaco, 2004, str. 160 – 161) Jsou jimi ikon, index a symbol, které definuje následovně:

- ikon - kdy signifikant představuje signifikát především svou podobností
- index - který měří vlastnosti signifikantu a signifikátu proto, že k sobě mají niterní vztah
- symbol – signifikant nemá přímý vztah k signifikátu, ale reprezentuje ho díky konvenci, zvyklosti

Všechny tyto znaky nám pomáhají rozpoznat denotativní či konotativní významy ve filmu a také pochopit, jaké hlavní sdělení nám chce režisér, v tomto případě i scenárista, prezentovat. Výstižně shrnul možnosti analýzy filmu a filmové řeči opět James Monaco, který vysvětlil, proč je tak náročné jazykové významy ve filmu popsat či vysvětlit.

„Film je příliš srozumitelný, díky čemuž je těžké ho analyzovat“. (Monaco, 2004, str. 157)

2.1. Metodologický postup práce

Práce se zaměřuje na analýzu jednotlivých výrazových prostředků ve filmech Quentina Tarantina, a to v dílech Pulp Fiction, Kill Bill: Vol. 1, Hanebný pancharti a Nespoutaný Django. Výběrem filmů zachycuje autorovo scenáristické zpracování od rané tvorby a jeho prvního úspěšného filmu Pulp Fiction, přes kontroverzní surovost v díle Kill Bill, až po novější tvorbu, která je zasazena do určitého historického kontextu - Hanebný pancharti a Nespoutaný Django.

První část jednotlivých kapitol popisuje filmový snímek jako celek, čím se stal pro kinematografii přínosem, či jakým způsobem je díky scénáři nebo jeho tvorbě originální.

Druhá část rozebírá dílo z hlediska jeho struktury, vysvětluje principy použití nelineární kompozice ve filmech, kterou režisér používá velmi často, a vysvětluje výrazové postupy při tvoření titulek, které oddělují jednotlivé filmové kapitoly od sebe.

Snaží se zachytit pozoruhodné, významné či výstřední jazykové projevy, a to především dialogy, které se svou originalitou zapsaly do povědomí nejednoho filmového diváka, a dále také souznění výrazových prostředků s obrazem a jejich kontrastní polohu. Prostřednictvím symbolů zachycuje princip zobrazování násilí v díle, jeho myšlenku a význam napříč autorovou tvorbou.

Zaměřuje se také na principy pojmenování postav, jmen a částí jednotlivých sekvencí, které nejsou ve filmu nikdy uvedeny náhodně, a na příkladu intertextuality vysvětluje Tarantinovo čerpání a inspiraci z jiných kulturních či historických pramenů.

Na tomto základě práce přibližuje Tarantinovu volbu určitých jazykových prostředků, a to v souvislosti s technologickými filmovými postupy, a jejich souznění v rámci filmu jako celku. Osvětluje, jaké kulturní faktory režiséra ovlivňují a jak on sám chápe násilí, kterým je jeho tvorba protkána.

3. Praktická část

3.1. Kapitola 1. – Raná tvorba - Pulp Fiction

V roce 1994 se Tarantino poprvé větší měrou zapsal do povědomí filmových diváků snímkem Pulp Fiction – Historky z podsvětí. Přestože jeho předchozí režijní i scenáristický počin, film Gauneři z roku 1992 (Orig. Reservoir Dogs), byl na mezinárodní scéně velmi dobře hodnocen a i dnes se stále díky filmovým fanouškům řadí do dvoustovky nejoblíbenějších či nejlepších filmů, Pulp Fiction si vydobyl i něco jiného, než pozornost kritiků – stal se takzvaně kultovním. Mezi hodnocením uživatelů jich toto oslovení použije nejvíce právě v souvislosti s tímto režisérovým počinem. Vedle skutečnosti, kterou popisuje Jim Smith ve své knize, totiž že *„Tarantinova přítomnost na poli filmového průmyslu změnila řadu kulturních předpokladů a to, co bylo ve filmařině považováno za dané a neměnné, a dále že ovlivnila způsob, jakým veřejnost vnímá scenáristy a režiséry,“* (Smith, 2009, str. 5) se režisérovi podařilo spojit fragmenty, jako jsou drogy či gangsteři a za pomoci scénáře vytvořit kult postav a propracovaných, někdy až absurdních dialogů.

Podobně jako u předchozího díla Gauneři i u Pulp Fiction je hlavní téma filmu rozpracováno mezi několik příběhů. Autorovo rozporcování díla na jednotlivé, menší příběhy, které potom pojí do jednotného celku, jsou u Tarantina poměrně typické, a na tomto modelu si vcelku zakládá.

„Struktura Pulp Fiction není tak úžasně složitá jako struktura Reservoir Dogs nebo pozdějšího snímku Kill Bill, ale je bohatší, než u obou zmíněných filmů. Je to tím, že nejenže je snímek řazen jinak než chronologicky, ale má v sobě cosi, co můžeme nazvat klíčovými „momenty“, které odkazují na jiné scény příběhu a zpětně je zpracovávají.“ (Smith, 2009, str. 125)

Rozdělení díla na několik částí dává Tarantinovi možnost zvýraznit některé stylistické prvky v díle, které se pak stanou klíčovými nejen díky tomu, co a jakým způsobem označují, ale také díky opakování, které autor dost často využívá.

Úvodní scéna snímku Pulp Fiction, již tak charakteristická díky zahajující melodii od Dick Dale (*Misirlou, 1962*), která zůstala s filmem nerozlučně spojena, již naznačuje jistou nelineárnost příběhu – Tarantino si tak stojí za svým názorem, že film není nutné

předvést divákovi lineárně, tudíž jednou obrazovou sekvencí navazující za druhou, ale že je možné tento způsob porušit a získat tím určitou dynamiku v příběhu. (Smith, 2009, str. 126)

Pulp Fiction se celkově stalo jakýmsi kulturním undergroundem, který na sebe dokázal jako film strhnout velikou pozornost. Výrazně graficky zpracovaný plakát s Umou Thurman se stal nejdříve symbolem fanoušků filmového umění, později ale povědomí o něm prosáklo i do dalších kulturních odvětví.[1] Funguje zde jako jeden z důkazů autorovy schopnosti zapůsobení na publikum výrazovými prostředky, a to nejen ve filmové řeči.

3.1.1. Jazyk ve filmu

„Použití jazyka v prologu je velmi přesné. To, že Honey Bunny použije slovo popravit, je naprosto klíčové. Řekne neutrální, dokonce moralistické slovo „popravit“, nikoli pejorativní „zavraždit“ nebo přímé „zabít“. (...) Slova, jaká Honey Bunny volí, napovídají tomu, že chce zabíjení, ke kterému je „nucena“, přistoupit v rámci svého kriminálního života ve stejném sebeospravedlňujícím kontextu.“ (Smith, 2009, stránky 128-129)

Díky vhodnému zvolení výrazu tak můžeme pozorovat zajímavou transformaci postav ve filmového hrdinu – umíme jejich činy ospravedlnit, nepřijdou nám ve své podstatě záporné. Repliky jednotlivých charakterů přibližují svůj svět a kulturu, ve které žijí a získávají si tak divákovu důvěru i přes závažnost svých, často neospravedlnitelných činů. Tento jev se opakuje i v dalších Tarantinových filmech, nejvíce jej můžeme pozorovat u násilných scén ve filmu Kill Bill: Vol. 1, o kterém bude řeč v jedné z dalších kapitol.

Zároveň jsme svědky zajímavého paradoxu ve vnímání filmového celku, kdy pozorujeme scénu, o které tušíme, že v ní dojde k násilí, ale zároveň slyšíme jemnou a láskyplnou slovní výměnu mezi charaktery, a to: „I love you, Pumpkin.“ „I love you, Honey Bunny,“ kde oslovení „pumpkin“ a „honey bunny“ v anglickém originále představují něžné pojmenování milované osoby.

[1] viz Příloha č. 1

Jedním z kontroverzních slovních výrazů, které Tarantino s oblibou používá ve svých scénářích, je slovo „negr“. Slovo, které bylo mezi prvními použito v kinematografii ve filmu Ohnivá sedla z roku 1974 (*orig. Blazing Saddles/režie Mel Brooks*), zde nebylo použito hanlivě, ale naopak stočeno do výsměšné formy vůči rasismu v Americe. V Pulp Fiction tak scenárista volí podobný princip zobrazování a charakteristiky postav a zároveň jeho zvolení vysvětluje svou kulturní minulostí.

„V Reservoir Dogs se dalo snadno říct, že to, že běloši používají slova „negr“ je utvrzením v tom, jaké mají záporné postavy předsudky. V Pulp Fiction to tak jednoduché není. Poměrně velká proporce černošských postav, častost, s jakou se to slovo objevuje a množství rozličných kontextů, ve kterých je slova užito, ztěžují porozumění tomu, jak je toto často oprávněně tabuizované slovo u Tarantina používáno.“ (Smith, 2009, str. 142-143)

Vysvětlením je pro autora místo, kde vyrůstal, kulturní prostředí, které ho obklopovalo. Tarantino si na černošskou kulturu tak navykl a slovo „negr“ slyšel používat v různých společenských kontextech, že jej nevidí jako označení spojené s rasovou problematikou. Snaží se ho v dílech vyobrazit ve formě, která není přímo negativní, naopak je myšlena pozitivně, místy až v téměř „bratrské“ rovině. Nepovažuje jej zkrátka za tak velkou urážku a možná i hojnost jeho užívání mu pomáhá setřít rozdíl mezi jeho hanlivým významem a nadsázkou.

„(...) Tarantinovo užívání slova negr je právě v širokém, mnohovrstevnatém významu tohoto slova. Kontextů, ve kterých je slovo použito, je celá škála a tyto kontexty a způsob, jakým je v nich tohoto slova použito, vypovídají o postavách, které ho používají, nikoli o spisovateli, který ta slova pro postavy napsal.“ (Smith, 2009, stránky 144-145)

Jedním z dalších argumentů, kterým Tarantino vysvětluje zvolení kontroverzních výrazů ve svých scénářích, je věrnost jeho filmových postav. Opravdovost, s jakou se charaktery vyjadřují, je jedním z důvodů, proč se snímky stávají tak populární. Dalším důvodem je schopnost scenáristy vystihnout komično celé situace, což ještě podtrhuje paradoxní celek vyjadřování ve filmech, nejen s užitím slova „negr“. V situacích, kdy toto oslovení používají především černošské postavy, tak skutečně nenavozuje dojem vulgarity, ale naopak jej stáčí do vtipné scény. Mnozí z představitelů Tarantiových

filmových charakterů, například Samuel. L. Jackson, se tak autora zastávají, že díky tmavé pleti sami chápou důvody, proč se takto ve scénářích vyjadřuje.

„Jakson Tarantina veřejně hájil také při dalších příležitostech. Po uvedení Jackie Brown na trh na tiskové konferenci k filmu Samuela L. Jacksona slovně napadla zpravodajka časopisu Black Diaspora za to, že spolupracoval na Pulp Fiction a Jackie Brown, přestože se tam tak často používá slova „negr". (...) Argumentoval tím, že tohoto označení bylo v obou filmech použito jako výrazu vyjadřující něhu a cit alespoň tak často, jako ho bylo použito jako urážky." (Smith, 2009, str. 147)

Násilí je jedním z prvků, kterým jsou protkány téměř všechny Tarantinovy příběhy. V Pulp Fiction je s ním ale zacházeno s určitou noblesou, a to především díky jazyku, který ho provází. *„Pulp Fiction je ještě výrazněji než Reservoir Dogs charakteristická spíš než násilím ve snímku přímo zobrazeném, násilím, které je obsažené nebo které evokují slovní výměny mezi postavami."* (Smith, 2009, str. 165)

3.1.2. Intertextualita

Tarantino od počátku psaní svých scénářů využívá to, co nazýváme intertextualitou. Můžeme ji vysvětlit jako provázanost textů, jejichž význam se propojuje nejen na základě literatury, ze které čerpá, ale také na základě jiných oblastí umění. Ve filmu ji chápeme jako vztah mezi znaky nejen mezi sebou, ale i na úrovni záběr – jazyk. V *Lexikonu literárních pojmů* je intertextualita definována tak, že *„každý slovesný text se nachází zapojen do sítě jiných textů, které následuje, prodlužuje, zkracuje, přetváří, přijímá nebo odmítá“*. (Pavera, a další, str. 152) Je to tedy vztah mezi texty s odkazem na jinou literární, kulturní či konvenční rovinu.

Film je tak těsně spjat s ostatním umění nejen proto, že z něj může brát nekonečnou inspiraci, ale zároveň díky nasycenosti, kterou může uplatnit jak v obrazové, tak v jazykové rovině, může předat informace recipientovi mnoha dalšími způsoby, a to právě symboly, indexy a dalšími znaky.

„… film může čerpat efekty ze všech ostatních umění prostě proto, že je může zaznamenat. Takže všechny konotační faktory mluvené řeči mohou být umístěny ve zvukové stopě, zatímco konotace psaného jazyka mohou být obsaženy v titulcích. Jelikož film je produktem kultury, má ozvuky přesahující to, čemu sémiotici říkají „diegéze“ (suma jeho denotací).“ (Monaco, 2004, str. 158)

Provázanost ve scénáři (a nejen v něm) není v Tarantinově světě náhodná. Skoro každé jméno či název odkazují k autorovu okolí a propojuje jej tak s druhým světem na plátně. Charaktery pojmenovává například po svých oblíbených filmových postavách, podnicích a obchodech, které si zapamatoval z mládí. Tarantino ale svým hrdinům propůjčuje i repliky z jejich předchozích filmů, připisuje jim podobné charakterové vlastnosti či jim nechává jejich oblíbené činnosti. Je známé, že spousta jmen jeho postav, některých dialogů, i titulků má nějaký význam, a nefungují zde jakožto výrazové prostředky náhodně.

Příkladů intertextuality se v Pulp Fiction objevuje několik, jeden z nich mezi oslovováním hlavních hrdinů Vincenta Vegy, kterého ztvárnil John Travolta, a Miy Wallacové v podání Umy Thurmanové.

„Vincent říká Mie „cowgirl“ (holka od koní, kovboj) a ona mu na oplátku říká „kovboji“. Thurmanová hrála v Even Cowgirls Get the Blues / I na kovbojky občas padne smutek (Gus van Sant, 1994), a Travolta v Urban Cowboy / Městský kovboj (James Bridges, 1980). Je to náhoda? V Tarantinově světě jen těžko.“ (Smith, 2009, str. 159)

Dalším znakem je název dílny Mason Dixon, kde se odehrává jedna z násilných scén. *„Mason-Dixon byli stenografové, kteří v počátku devatenáctého století mapovali železniční trať. Linie této trati začala být před a během občanské války v USA považována za (ač nepřesnou) hranici mezi státy, které povolovaly vlastnictví otroků a těmi, které ho nepovolovaly.“* (Smith, 2009, str. 159) Funguje zde tedy jako odkaz na upozornění na násilí během Americké občanské války a umocňuje jej dějovou linkou.

Běžný recipient, který není přímo fanouškem Tarantinových filmů, si většiny takových odkazů v díle ani nepovšimne. Pokud se ale podíváme na jeho tvorbu jako na celek zjistíme, že provázanost provází téměř všechna díla a jsou tak zajímavým aspektem pro pozorování a především vysvětlení Tarantinova chápání filmové tvorby.

3.1.3. Použití symbolů a filmová klišé

Zajímavé je autorovo použití symbolů v souvislosti s filmovým klišé. *„Jít si napudrovat nos býval ženský eufemismus pro odchod na toaletu. Zde je to záměrně vtipný (a když na to přijde, dost výstižný) eufemismus pro šňupání kokainu.“* (Smith, 2009, str. 132)

Divák vnímá takovou scénu jako vtipnou především proto, že rozpoznal konotační význam symbolu „jít si napudrovat nos“ a dokázal ji správně z hlediska jeho významu zařadit do filmového kontinua.

Příčinou, proč jsou hlášky z filmu tak dobře zapamatovatelné, že díky nim jej mnozí označují za nejoblíbenější, možná i nejlepší film světové kinematografie, je jejich absurdnost. Jsou zasazeny tak trefně do kontextu, že jsou lehce zapamatovatelné, ale díky určitému přehledu charakterů, které je prezentují, nepůsobí vůbec hloupě či jednoduše. John Travolta v roli Vincenta Vegy hned v úvodu vysvětluje kulturní rozdíly mezi Amerikou a Evropou, pojmenováním hamburgerů ve Francii, nebo popisuje rozdíl,

kde v Evropě si člověk může koupit pivo ve sklenici. Ukazuje tak určitou znalost a navíc mluví o konkrétních věcech, které lidi zajímají, mají je rádi a přímo se jich dotýkají, jsou nějakým způsobem v kultuře oblíbené. Kvůli tomu je tak postava blíž k divákovi, a pro mladé publikum (které mimochodem pěje na film většinou samou chválu) se tak jednotlivé charaktery stávají i přes jejich drzost a násilnost jistým symbolem.

3.1.4. Závěr kapitoly – shrnutí

Věrnost zpracování je také jedním z nejdůležitějších faktorů u filmového režiséra či scenáristy.

Jedním z důvodů může být Tarantinova záliba v naturalistických, násilných příbězích už v dětství, kdy místo pohádek vyžadoval od matky předčítání živých, pravdivých příběhů o životě. (Clarkson, 1996, str. 29)

Díky sžití s tímto typem kultury tak pro něj není problém přenést scény na plátno a vzhledem k jasnému, vyhraněnému stylu tvorby se tak odlišit od ostatních tvůrců hollywoodské kinematografie.

Autorovi zde jistě pomohl i popkulturní background a věci s ním spojené – jako je vyobrazení amerických kaváren, hamburgery a vanilková cola a celkové volnomyšlenkářské a volné pojetí filmu zasazené do divácky přívětivého prostředí.

Přestože kritika většině děl vyčítá vulgaritu, rasistickou hanlivost výrazů, či brutalitu, Tarantino je hned u Pulp Fiction důkazem, že díky propracovanému scénáři dokáže v divákovi zanechat něco, kvůli čemu se na dílo podívají i opakovaně. A co více, nepřijde jim zdaleka tak brutální, jako na první pohled působí. Dialogy, které jsou v určitých scénách tak absurdní, že si je každý zapamatuje, a stanou se tak kultem. Postavy, které se na první pohled zdají negativní, ale přes svou profesi či chladnou prezentaci v nich najdeme i lidskou stránku. Možná i díky tomu, že na režisérovi je vidět v každém jeho rozhovoru radost, se kterou své repliky dopodrobna vymýšlí, mu snadno uvěříme lehkou hravost a komičnost, kterou se prezentují jeho filmové postavy. Dalším jistě důležitým faktorem pro věrnou transpozici filmové řeči je správný výběr herců, kteří dokážou režisérovy představy přenést na plátno tak, jak si představuje. Tarantinovi se tak podařilo přes některé kritické ohlasy prosadit si svou tvůrčí a vlastní práci s textem, která se stala oblíbená natolik, že si odnesla několik filmových ocenění. Cenu za nejlepší původní scénář si Quentin Tarantino odnesl společně s Rogerem Avarym, který s ním spolupracoval právě na snímcích Reservoir Dogs či Pulp Fiction, a to ze soutěží Academy Awards, BAFTA Awards, Golden Globe Awarads a National Society of Film Critics.

3.2. Kapitola 2. Kill Bill: Vol. 1

V letech 1995 – 2000 byl Quentin Tarantino umělecky stále činným, a na svět přivedl další dvě díla, na kterých se samozřejmě podílel jak režijně, tak scenáristicky, a to Čtyři pokoje (Four Rooms, 1995) a Jackie Brown (Jackie Brown, 1997). Druhý ze jmenovaných není žánrem Tarantinovi nijak cizí, na Čtyřech pokojích ale spolupracoval s dalšími třemi režiséry, Allisonem Andersem, Alexandrem Rockwellem a Robertem Rodriguezem, a tak má povídkový cyklus spíše komediální nádech. Možná právě proto mu trvalo delší dobu, než se pustil do další tvůrčí činnosti, kterou je dvoudílná sága Kill Bill.

Na jejím scénáři Quentin Tarantino údajně pracoval více než rok, výsledné dílo by také mělo důkladněji zkoumat režisérovu minulost. (Smith, 2009, str. 296)

Tento film, konkrétněji nejdříve první díl Kill Bill: Vol. 1, měl autor opět v úmyslu udělat žánrem gangsterku – žánr, který mu není cizí, umí v něm využívat a vyzdvihnout jednotlivé charaktery, a spolu s nimi je podpořit precizním technologickým zpracováním. Kill Bill ale od počátku bral trochu jinak, než svá předchozí díla. Přestože stejným motivem, který je rozpoznatelný v režisérově tvorbě, je opět nelineární struktura, která je zde ještě doplněna textovými titulky, aby od sebe jednotlivé sekvence dokonale odlišila, forma vyobrazení a dialogů postav zde není prvoplánově komického rázu, jako tomu bylo například v Pulp Fiction.

„Scénář ke Kill Bill – Vol. 1 se v mnohém podobá Tarantinovým předchozím scenáristickým počinům, což je fascinující vzhledem k tomu, jak se od nich téměř absolutně odlišuje. Dvě z Tarantinových základních poznávacích značek (vpád do žánrových klišé a jeho chytré a vtipné dialogy) se v Kill Bill – Vol. 1 téměř neobjevují. Dialogy v něm jsou funkční, věcné a občas ležérně a zdánlivě náhodně prozaické, často jako zjevná imitace těch filmů, na které Kill Bill – Vol. 1 (v jistém posunu) navazuje.“ (Smith, 2009, str. 299)

Režisér se zde pokouší o zcela nový způsob vytváření dialogů, které zde mají funkci především diváka čistě informovat o probíhajícím ději. Struktura dialogů je ale tak důkladná, že vtipnost zde nahrazuje zcela jasná představa autora, jak by měly jednotlivé charaktery působit.

Monolog Billa, jakožto jedné z hlavních postav hned v prologu, která říká větu: „V mých činech není nic sadistického“, je v jasném rozporu s obrazem, který divák pozoruje, jelikož záběr snímá jasně násilnou scénu.

V průběhu filmu ale zjistíme, že autor monologu se snaží v úvodní scéně vysvětlit důvody svého počínání, a také ospravedlnit svůj čin, který z hlediska příběhu pokládá za nutnost. (Smith, 2009, str. 302)

Způsob, kterým Bill používá jazyk, je velmi specifický, paradoxně ke svým činům se vyjadřuje až sentimentálně, což zde v závislosti na obraze představuje naprosto chladný význam. (Smith, 2009, stránky 302 - 304)

Násilí je zde nepřímo zakódováno do jazyka plného klišé, které však společně s obrazem divák dekóduje a připisuje mu tak vážnost a chápe ho tak, jak bylo režisérem zamýšleno. Krev na obličeji hlavní hrdinky či pouhý záběr na samurajský meč v jedné z dalších scén filmu zde působí jako symboly násilí, se kterými autor pracuje.

Výrazy spojené s násilným oslovováním nejsou u režiséra raritou. *„Slovo „bitch“ – děvka – se v Kill Bill – Vol. 1 objeví mnohokrát. Určitým způsobem má podobnou funkci jako označení „nigger“ v předchozích Tarantinových scénářích, neboť jde o multifunkční oslovení, které postavy používají jednak proto, aby ho zbavily hanlivé konotace (a těmito postavami jsou postavy-ženy), a zároveň ho užívají i postavy (postavy-muži), které ho v tomto smyslu chápat nemohou.“* (Smith, 2009, stránky 303-304)

Hanlivý význam slova „bitch“ se v prostředí gangsterky v podstatě ztratí – jedním z prvních důvodů může být fakt, že oproti obrazovému zpracování již nepůsobí na publikum tolik kontroverzně, na druhou stranu jej v takovém příběhu recipient předpokládá, a díky filmovému žánru možná i vyžaduje.

3.2.1 Nelineární struktura a její chápání díky textovým titulkům

Podobně jako u předchozích filmů Tarantino zvolil opět nelineární strukturu filmu, její pojetí je zde ale od začátku doprovázeno textovými titulky, které nejen představují a uvádějí jednotlivé scény, ale jsou zařazeny i do samotných záběrů. V obou případech

tak pomáhají divákovi v orientaci a díky textovému zobrazení zároveň i v pochopení již tak složitě provázaného děje. Text zde plní funkci určitého odlišení dějových sekvencí od sebe, což z díla dělá určitý povídkový cyklus a zpomaluje tak dynamiku, kterou jsou jednotlivé části díky ději naplněny.

„Film nemá gramatiku. Ve filmové řeči ale existují určitá nejasně formulovaná pravidla užívání. Filmová syntaxe – její systematické uspořádání – těmto pravidlům dává řád a naznačuje jejich vzájemné vztahy.“ (Monaco, 2004, str. 168)

Slova, věty i fráze jsou závislé na větném kontextu, a k pochopení se orientujeme tím, co ve větné stavbě předcházelo. *„V psaných/mluvených jazykových systémech se syntaxe zabývá jenom tím, co můžeme nazvat lineárním aspektem stavby: to znamená způsoby, jakými jsou slova sestavena do řetězce, aby vytvořila fráze a věty, čemuž ve filmu říkáme syntagmatická kategorie. Ve filmu ale syntaxe může také zahrnovat prostorovou kompozici, pro níž v jazykových systémech jako angličtina nebo francouzština neexistuje žádná paralela – nemůžeme říkat nebo psát několik věcí najednou.“* (Monaco, 2004, str. 168)

Ve filmu ale může autor toto pravidlo porušit, a využít nelineární stavby příběhu. V prvním případě při zobrazení dvou záběrů v jednom. Tuto formu Tarantino využil například ve filmu Kill Bill: Vol. 1. Ve druhém případě také při kompozici celého děje, kdy není příběh divákovi prezentován tak, jak jde za sebou, ale po kapitolách, které jsou za sebou řazeny jinak než chronologicky či lineárně. Takový vztah bychom označili jako paradigma – nevnímáme jej díky tomu, jak jdou scény po sobě, ale kvůli tomu, co a jak označují.

Taratino v Kill Billovi použil zajímavou formu pojmenování postav a to tak, že některým z nich přidělil ještě krycí jména. Objevují se zde tedy dva typy těchto popisných titulků – jedny, které se objevují vždy na začátku jednotlivých „dílů“, a pojmenovávají dění v něm, a druhý typ titulků, které se objevují v jednotlivých scénách, a divák tak charaktery vnímá ve větších souvislostech. Celkově se tak jména (například Elle Driver – member Deadly Viper Assassination Squad/Elle Driver - členka týmu zabijáků Smrtící zmije) přibližují ještě více chladnokrevným gangsterkám, a navíc, podobně jako u této postavy, která je ve filmu vyobrazena coby zdravotní sestra,

můžeme pozorovat další zajímavost, a to spojení symbolu postavy, která je vnímána jako dobro, pomoc a zdraví, ve spojení s významem chladnokrevného zabijáka. [2]

Inspirace pramenící z vlastního života autora či jeho favorizovaných kinematografických snímků je zde ještě více patrná – před samotným obrazovým materiálem vidíme hned v prologu úvodní titulek: „Revenge is a dish best served cold" / Old klingon proverb, aneb v překladu „Odplata je jídlo, které je nejlepší podávat za studena". Text je prezentován jako „staré klingonské přísloví". Jde ale o citát z francouzského románu Les Liaisons Dangereuses (Nebezpečné známosti) Pierra Choderlos de Laclos, který použila ve filmu Start Trek jedna z postav. (Smith, 2009, str. 317)

Je to jasným příkladem toho, jak Tarantino čerpá z různých oblastí kultury, zde konkrétně z jiného filmu. Dodává tak větě daleko většího významu díky historickému zařazení, i když divák netuší, že není pravdivé. Pro autora je tak inspirací jiné dílo, které je zde typickým příkladem intertextuality. Propůjčuje si zde nejen jména, ale i části s určitým sémantickým významem.

Jedním ze stěžejních momentů filmu je zde charakter jménem Hattori Hanzó, za kterým hlavní hrdinka, mimochodem opět herečka Uma Thurmanová, cestuje do Okinawy. Hattori Hanzó zde představuje mistra japonského bojového umění s katanou, mimo jiné také výrobce tohoto druhu samurajských mečů.

I jeho jméno je ale příkladem intertextuality, jelikož Hattori Hanzó není zcela vymyšleným jménem, ale jednalo se skutečně o japonského samuraje z 16. století, dodnes považovaného za jednoho z největších a nejznámějších japonských bojovníků. (Urban Dictionary, 2004)

Svědčí to tak nejen o inspiraci ve významných kulturních a historických oblastech, ale také o autorově veliké znalosti. I samotné pojmenování postavy poté působí, že má v konečném scénáři své místo a funguje tak, jak má.

Ve filmu najdeme spoustu symbolů, které mají konotativní význam. Jedním z příkladů je samotná postava hlavní hrdinky Beatrix Kiddo, která je v jedné z úvodních scén filmu vyobrazena ve svatebních šatech a také se o ní mluví po většinu filmu jako o Nevěstě

[2] viz Příloha č. 2

(The Bride). Tarantino tak v charakteru kontroverzně spojil symbol něžnosti, citu a lásky, který nevěsta sama o sobě vyjadřuje, spolu s chladnokrevným zabijákem do jedné osoby. Tato kontroverze však neplatí pouze o samotných postavách ve filmu, ale i v jejich vyjadřování. V jedné z dalších scén postava Billa, přestože mu není vidět do tváře, svírá v ruce samurajský meč a hovoří v jedné části o zabíjení, v závěru však paradoxně používá klasické citové výrazy jako „Moc Tě miluji“, a stáčí rozhovor do sentimentálnosti. Využitím těchto kontrastů a paradoxů ale režisér získává jistou dynamiku příběhu a dává tak jasný impuls, že pro vyvolání napjaté a mrazivé atmosféry není zapotřebí vždy jen prudkých záběrů a scén.

O dalším případu provázanosti, filmového paradoxu ve spojení dvou rovin filmový záběr – filmový jazyk, a pokud můžeme říci mazanosti scénáře, vypovídá i skrytí jména hlavní postavy v příběhu. Přestože hned v první scéně Bill osloví Umu Thurmanovou jako Kiddo, málokdo by si tento výraz spojil s příjmením postavy, jelikož slovo „kiddo“ v překladu z angličtiny znamená přítel, kamarád. Řečník tak oslovuje někoho, kdo je o něco mladší než on sám a významem bychom slovo mohli přirovnat k anglickému výrazu „buddy“, které se ve filmech vyskytuje častěji. Divák zde ale nemá možnost oslovení rozeznat, jelikož toto oslovení není v Americe nijak neobvyklé, zároveň je ale velmi nezvyklé pro příjmení.

Stejné jazykové hříčky se Tarantino dopustil i s křestním jménem, a to přímo v samotném závěru, kdy jedna z postav řekne větu: „Trix is for kids“, kde slovo „trix“ vyzní v mluvené podobě jako anglické slovo „tricks“, které bychom přeložili jako „triky, hrátky“. Zkratka „Trix“ ale označuje ve skutečnosti narážku na Nevěstino jméno Beatrix. (Smith, 2009, stránky 302-303)

Už samotný název filmu je opět poměrně netypický – přízvisko Vol. – v překladu ze slova „volume“ může naznačit, že přijde ještě druhý díl. Výrazem „volume“, který mimo jiné také znamená hlasitost, tak autor odkazuje na něco většího či silnějšího než je první část. V divákovi tak významem slova vzbuzuje určité napětí a také v něm nabudí touhu po dalším pokračování.

3.2.2. Shrnutí

Přestože se Kill Bill: Vol. 1 zařadil mezi oblíbené „tarantinovky“, kritice se nevyhnul. Někteří ve filmu nevidí nic jiného, než pouhé násilí, které kromě spousty krve nenabízí ani v dějové, ani ve výrazové rovině nic, kvůli čemu by měl být kladně hodnocen.

Zajímavě shrnul film ve své knize Jim Smith, který jej popisuje následovně: *„Zdá se, že Kill Bill jakožto film má tři základní cíle: 1. dát divákovi pocítit Nevěstinu zuřivou potřebu odplaty, 2. používat řadu různých žánrů a kinematografických kontextů, 3. kombinovat oba zmíněné prvky 1 a 2 tak, aby daly vzniknout jistému novému světu, tedy udělat něco na způsob toho, čím Sergio Leone přispěl americkému westernu – proměnit svět, který vlastně existoval jen ve filmu, v záměrně mytickou realitu (...). Jde o místo, které existuje jen ve vztahu k dalším fikcím, dalším smyšleným příběhům – dalším filmům.“* (Smith, 2009, str. 309)

Díky kolážovité struktuře filmu tak dal jasně najevo, že jistou emoční vypjatost lze udržet i v narativním filmu, a také potvrdil svoji techniku natáčení – využitím oddělených filmových sekvencí tak snímek může mít úplně jinou atmosféru, než když je řazen chronologicky za sebe.

Přestože dialogy nejsou oproti Pulp Fiction záměrně vtipné, i tak si dokázaly vydobýt jistou hodnotu – Tarantino zde ještě více kontrastně spojil charakter s jeho výrazy a jazykem a ukázal tak, jakou sílu může mít slovo, i když není spojeno přímo s akční scénou. Dialogy jsou funkční, vyvážené a přesné a u dlouhých záběrů dokáží přesně vystihnout požadovanou atmosféru.

Tarantino k filmu přistupuje tak, že jde o kulturu, která má bavit a násilí tak nepřipisuje takovou hodnotu, kvůli které je kritizován. Možná i díky tomu zvolil v některých pasážích tohoto filmu komiksovou kreslenou verzi příběhu, která tolik nepobuřuje a zároveň do ní otiskuje opět svou lásku ke komiksovým příběhům. Celý děj se snažil podpořit bojovým uměním a vzdát poctu také stylům tzv. staré školy, kdy sledujeme prvky spaghetti westernu[3], anime[4] a snímků s japonskou bojovou tématikou.

[3] filmové označení pro westernový žánr v 60. letech 20. století, nejčastěji v produkci italských studií. Za nejvýznamnějšího představitele spaghetti westernů je považován režisér Sergio Leone
[4] animované filmy či seriály, kreslené či počítačově upravené v japonském stylu manga

3.3. Kapitola 3. - Hanebný pancharti, nová éra Tarantinovské tvorby

Quentin Tarantino se snímkem z roku 2009 Hanebný pancharti (v orig. Inglourious Basterds) dostává do trochu jiné formy natáčení, konkrétně co se týče tématu i zpracování. Příběh zasadil netradičně do období druhé světové války ve Francii, kde vypráví příběh mladé Židovky, ale zároveň také nastiňuje některé významné historické osobnosti spojené s nacistickou tématikou – Adolfa Hitlera a Josepha Goebbelse. Stěžejní částí příběhu je ale skupina Židů, která se pod vedením poručíka Aldo Rainea (*Brad Pitt*) snaží nacistům pomstít za jejich činy a oplatit jim stejnou měrou.

Přestože dějová linie mapuje reálnou historickou událost, Tarantino se rozhodl si trochu události upravit, i když je opřel o určité reálie a fakta. Potvrzuje zde myšlenku, že film jako takový není realita, ale smyšlená událost, která je výsledným produktem kultury, a ten má ve své podstatě publikum bavit.

Žánrově bychom mohli film zařadit jako černou komedii s prvky dobrodružného dramatu, formou zpracování se nám zde ale opět objevují podobné motivy jako u přechozích filmů – prvky klasického westernu, které jsou patrny již v první scéně a kde je zřejmá stopa na díla Sergia Leoneho, která je ještě podpořena klasickou westernovou melodií, násilí, které je zde opět autenticky vyobrazeno a také motiv odplaty, kterému je věnovaná jedna z dějových linek.

Podobnou formu jako u předchozích analyzovaných filmů zvolil autor i pro samotné řazení snímku, a to do jednotlivých kapitol, které jsou, tak jak je u režiséra zvykem, otitulkovány a dokreslují a popisují tak dění na plátně. Tarantino zde neodbočil ani ve svém vnímání postav a charakterů ve filmu – kladný hrdina, který odplatu chápe pouze jako konání spravedlnosti a klasicky záporné charaktery, které vybočují pouze svým přístupem k vyjadřování.

Celkově se z hlediska kinematografie Tarantino postaral o významné dílo, které si odneslo spoustu ocenění za herecké výkony, a za nejlepší původní scénář získal film, kromě mnoha ocenění filmových festivalů, také cenu Americké filmové akademie Oscar.

3.3.1 Jazyk ve filmu

Způsob vyjadřování ve filmu s tématem zasazeným do děje druhé světové války si vyžaduje speciální práci nejen s jazykem, ale se všemi výrazovými prostředky jako je hudba, herectví, či scénografie. U pouhého dramatického žánru by bylo možná použití jazyka jednodušší, Tarantino si ale určité množství vtipu neodpustí, a dokonce i u takového tématu jej dokáže použít tak, aby výsledek nevyzněl výsměšně, či dokonce provokativně. *„Popravdě řečeno, drama filmu či jeho přitažlivost nespočívá ani tak v tom, co se natočí (to je drama tématu), ale jak se natočí a jak je to prezentováno.“* (Monaco, 2004, str. 166)

Přitažlivost tématu zde Tarantino umocňuje spojením několika významných prvků. Na příkladu úvodní scény můžeme pozorovat režisérovu práci s chápáním dramatu jako žánru. Těmi jsou sounáležitost vážné hudby (klavírní skladba Ennia Morriconeho na motivy písně Pro Elišku Ludwiga van Beethovena, ale se spojením kytary coby westernového prvku) a bezchybná práce řečnického projevu Christopha Waltze v roli Hanse Landy, důstojníka SS. Ten zde využívá toho, čemu jsme u Tarantina svědky již v jiných dílech, a tím je navození atmosféry tak, jak si přeje, a to jen díky správně zvolenému typu jazyka a jeho zacházení s ním.

Styl hovoru, který Hans Landa volí, zde funguje jako konotát – záběr nám sice předkládá jasnou situaci, kdy Landa, sedící u stolu hostitele, s ním vede rozhovor. Způsob, jakým s ním komunikuje nám ale v závislosti na scéně, kdy již díky sledu záběrů tušíme, že hledá Židy schované pod podlahou v domě, navozuje mrazivou a dramatickou atmosféru. Vyjadřovací prostředky Landy jsou tak v naprostém rozporu se situací, která nastane, a podtrhuje tím celkový charakter scény.

Výrazným lingvistickým prostředkem je zde ironická intonace Hanse Landy, kterou je protkán celý charakter filmové postavy, a který tak zde hraje psychologickou hru nejen jako řečník, ale vidíme také, jak funguje tento přístup na chování recipientů. Vzhledem k jeho úslužnému a milému projevu, který je v zásadním rozporu s jeho činy, tak divák rozeznává hluboký kontrast mezi tím, jak se charakter ve filmu vyjadřuje a tím, jak jedná. Jazyk zde tedy není svým použitím v přílišném souladu s obrazovým materiálem, ale dohromady má celek jasnou funkci: vtáhnout diváka do děje a nastínit mu mrazivou a děsivou atmosféru, na kterou by obrazový materiál samotný nestačil. Ač tedy

dramatický záběr přímo nesledujeme, jazyk ve filmu nám díky naší představivosti dokáže plně interpretovat význam a konkrétní dopad scény. Tento konkrétní jev popisuje také James Monaco v knize Jak číst film, kde vysvětluje proces představování si a srovnávání s viděným ve filmech. *„Většina jeho významů nevychází z toho, co vidíme (nebo slyšíme), ale z toho, co nevidíme, nebo přesněji z neustálého procesu srovnávání toho, co vidíme, s tím, co nevidíme.“* (Monaco, 2004, str. 165)

Také zde tuto skutečnost považuje za ironickou vzhledem k názoru, že film je takový druh umění, že díky slovu, obrazu i ostatním technologickým částem nenechává pro diváka prostor k představivosti. (Monaco, 2004, str. 165)

Tarantino zde potvrzuje, že tuto schopnost filmových technologií společně s prací s jazykovým projevem umí řádně využít ve svůj prospěch. Určitou apelací na diváka v něm tak vzbuzuje podněty nejen k smyslovému vnímání filmu, ale také k dotvoření vlastního chápání světa filmu.

Jerzy Plazewski tuto výrazovou formu popisuje v knize Filmová řeč jako *„zákonitost v obecném vývoji kultury“,* a specifikuje ji jako *„těsnější styk s konzumentem a apel na jeho smysly“.* (Płażewski, 1967, str. 28)

Uvedené myšlenky můžeme přesně aplikovat na Tarantinovu tvorbu, konkrétně využití zákonitostí zavedených v našem kulturním poznání, a také formu apelace na diváka s odpovídající a vhodnou volbou konkrétního jazyka, v tomto případě dialogu.

Kontroverzní se u Hanebných panchartů může zdát přístup k takovému historicky ožehavému tématu vzhledem ke spojení s některými vtipnými dialogy či poznámkami (např. Brad Pitt jako Aldo Raine, který má záměrně jiný přízvuk než ostatní, přestože mluví plynně anglicky, funguje jako jasný signál pro odlehčení atmosféry). Tarantinovy vtipné dialogy se zde ale objevují v celkově přijatelné normě a nesnaží se konkrétně o komediální vyznění. Nezpochybňují tak Tarantinův pohled na válečná témata, ale naopak je prostřednictvím filmu šíří mezi širokou masu lidí. Funkce dialogů ve filmu Hanebný pancharti tedy není přímo diváka pobavit, ale v závislosti na tématu děj alespoň trochu odlehčit. Režisérův styl je zde při pozorování práce s jazykem více než patrný, ostatně stejně jako napříč jeho tvorbou.

3.3.2. Význam titulků

O další kontroverzi se Tarantino postaral hned v úvodním titulku popisujícím první kapitolu. Na obrazovce se objeví text: „Once upon a time…“, který je do češtiny překládán jako „Bylo nebylo“, a je charakteristickým pro uvedení pohádek či pohádkových příběhů v literatuře i filmu. Jeho význam je vnímán pozitivně, díky svému kulturnímu zakořenění navozuje pocit očekávání příznivého pokračování. Vzápětí je ale doplněno druhou částí věty: „… in Nazi occupied France“, v překladu „…v nacisty okupované Francii.“ Autor tak jasně naznačuje, jakým směrem hodlá díla směřovat, a že i přesto, že jde o poměrně složitě uchopitelné téma na zpracování, díky promyšlené rovnováze příběhu s jazykem, jaký je v něm použit, dokáže zaujmout.

3.3.3. Symboly a jejich efekt

Práce se symboly a odkazy se v tomto díle vážou především na jeho téma. Svastika, která je zde ve filmu použita, je vnímána jako symbol nacismu. Je tak vnímána proto, že divák chápe kulturní spojitosti, které se k tomuto symbolu vážou, a stejně tak díky tématu jej dokáží přiřadit k odpovídající historické události. Symbol tedy zařadí na základě nějaké konvence.

Svastika ale původně nebyla jen symbolem nacismu, jak je vnímána dnes, v západních kulturách. V jiných zemích však může mít naprosto diferentní významy, než jeho spojení s Hitlerovou doktrínou, a to například jako symbol mužství a ženství. Jako symbol je zde příkladem toho, jak je u filmu důležitá předchozí znalost těchto znaků, především pro jeho správné pochopení.

Stejně tak barvy mohou působit jako symboly či odkazy k nějaké kultuře či kulturní zvyklosti. Zde se v jedné scéně snoubí motiv odplaty se symbolickou barvou – jedna z postav filmu[5] má v den odplaty na sobě oblečené rudě červené šaty[6] – rudá barva tak může být symbolem krve, odplaty, zuřivosti či dráždivosti, kterou bychom mohli přirovnat k rudému šátku býčích zápasů. Rudá barva tak zde může symbolizovat jistou provokaci, stejně tak jako černá barva symbolizuje smutek, smrt či důstojnost.

[5] Shosanna Dreyfus pořádá promítání ve svém kině pro vrchní velitele SS, kde chce založit požár a pomstít tak svou rodinu, kterou nařídil Hans Landa zavraždit.
[6] viz Příloha č. 3

Zajímavým poznatkem, co se týká použití filmového jazyka, je vyhnutí se klišé. Režisér je možná záměrně nepoužil v takové míře, jako se objevovaly například v Pulp Fiction – americký bar ve spojení s konverzací o americkém hamburgeru, mafiánský boss, dvojice zabijáků. Vzhledem k tomu, že v Panchartech některé filmové charaktery kopírují reálnou historii, nebyla by klišé ani na místě – zkrátka by se do zpracování filmu nehodila.

Významným, téměř nepřekvapivým znakem se u Tarantina objevuje odkaz na jiná díla, či převzetí jména někoho jiného. Filmovým charakterem, který zde slouží jako příklad intertextuality, je jméno Hugo Stiglitz. V Hanebných panchartech je tak pojmenován jeden ze členů skupiny pod vedením poručíka Aldo Rainea, v reálu se ale jedná o mexického herce, který hrál v mnoha hororových i hollywoodských filmech a kterému Tarantino chtěl touto cestou vzdát hold.

3.3.4. Shrnutí

Režisér tak divákovi předává jasné sdělení, že i s takovýmto tématem lze natočit kvalitní dílo, u kterého nezávisí na tom, že hlavním sdělením je zde násilí, ale na tom, jak je recipientovi předáno, pokud s ním souvisí i propracovaná scénáristická práce.

O propracovanosti hovoří i fakt, že Tarantino pracoval na scénáři téměř deset let. (ČSFD) [7]

O hře s textem zde svědčí i fakt, že název filmu je v anglickém originále napsán záměrně gramaticky špatně, stejně tak se překládá do češtiny se záměnou dvou písmen (v orig. Inglourious Basterds – ačkoli gramaticky správně bychom uvedli Inglorious Bastards).

Hanebný pancharti patří z hlediska tématu k originálnějším dílům tohoto režiséra. Také bylo diváky i kritikou daleko lépe hodnoceno než např. Kill Bill, i když násilných a brutálních scén bylo ve srovnání obou filmů srovnatelně. Vzhledem k souvislostem s druhou světovou válkou bychom ho mohli označit ještě za palčivější a surovější, ale díky filmovému zpracování a uchopení tématu jej divák vnímá tak, že k němu patří, a nepřijde mu tak nadbytečné. Řada diváků jej v internetové databázi IMDb [8] hodnotí

[7] Česko-slovenská filmová databáze
[8] Internet movie database

jako unikátní, překvapivé dílo. Hanebný pancharti se řadí zatím možná k nejpřekvapivějším filmům Quentina Tarantina. Potvrzuje to i fakt, že obdržel celkem osm nominací na Oscara, což je nejvíce ze všech jeho děl, a zároveň stejné ocenění za nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli pro Christopha Waltze v roli Hanse Landy.

3.4. Kapitola 4. - Nespoutaný Django a návrat na začátek

Posledním z analyzovaných filmů je zatím nejnovější režisérovo dílo Nespoutaný Django z roku 2012 (v orig. Django Unchained). Quentin Tarantino tentokrát děj zasadil na americký jih před vypuknutím občanské války, a jehož hlavním hrdinou je otrok Django, který má díky doktoru Schultzovi možnost získat nejen svobodu, ale i získat zpátky svou ženu, která byla prodána do otroctví.

Někteří filmoví nadšenci se shodují, že filmem udělal Tarantino jistý pomyslný kruh a stylem tvorby se tak vrátil zpět ke svým začátkům, konkrétně k Pulp Fiction. (IMDb)

Je na místě podotknout, že za scénář filmu Nespoutaný Django získal režisér a scénárista druhé ocenění Oscar, a to právě od roku 1995, kdy byl oceněn za Pulp Fiction.

Film bychom mohli chápat jako jisté završení autorovy tvorby vzhledem k předchozím dílům, jelikož v sobě snoubí všechny výše popsané znaky objevující se v Tarantinových filmech – odkaz na literaturu, promítnutí jeho života do díla, spojení vícero žánrů, prvky westernu a černošskou tematiku a její kulturu. Ani ve svém posledním snímku se nevzdal jisté absurdity v dialozích, nebo vulgárních či pobuřujících výrazů, právě naopak. Stejně tak násilí a násilných scén, které jsou pro autorovu tvorbu tak typické.

Jak jej definoval filmový kritik Peter Bradshaw v listu The Guardian: *„"I can only say Django delivers, wholesale, that particular narcotic and delirious pleasure that Tarantino still knows how to confect in the cinema, something to do with the manipulation of surfaces. It's as unwholesome, deplorable and delicious as a forbidden cigarette."* [9] (Bradshaw, 2012)

V podstatě tak shrnul celkový styl tvorby Tarantina – je něco tak nového, neokoukaného a působícího zakázaně, vnímáno s respektem ohledně tématu i zpracování, což mu činí nejen mediální ohlas a reklamu, ale také jistou popularitu.

[9] „Můžu jen říci, že Django celkově přináší podrobné omamné potěšení, o kterém Tarantino stále ví, jak jej v kině složit dohromady, něco, co má něco společného s rozvířením hladiny. Je to nezdravé, mizerné a skvělé jako zakázaná cigareta.“ (Bradshaw, 2012)

3.4.2. Intertextualita – Tarantinovy odkazy

Jistě není náhodou, že už jen část názvu samotného filmu je stejný jako název italského westernu Django z roku 1966 režiséra Sergia Corbucciho. Tarantino se držel i podobného žánru filmu, přestože bychom jeho film mohli označit jako spaghetti western s prvky dramatu. Propojení režisérových oblíbených prvků se objevuje téměř v každém díle, westernová tématika není jediným motivem – stejně tak ve filmu působí odkaz na černošskou kulturu, ve které Tarantino vyrostl.

Část promítnul nejen do jedné z kapitol filmu, která se odehrává v Tennessee, kde se Tarantino narodil a kde prožil část života, ale také do hudby, která dotváří celkové sdělení filmu. Spojením hip hopu a hudby především černošské kultury tak působí vzhledem k westernovému žánru zvláštně, zároveň ale plní jednu z funkcí, kterou by měl film plnit – a tou je diváka pobavit.

Jistým odkazem ke svému předchozímu filmu může být i fakt, že Django se s doktorem Schultzem vydávají zachránit Djangovu ženu ve dvou, stejně jako v Pulp Fiction se jedna z dějových linií točí kolem Vincenta Vegy (Travolta) a Julese Winnfielda (Jakson) – jeden běloch, druhý Afroameričan. Tarantino tak prezentuje jednu z osnov svého díla, jenž je pro diváka zapamatovatelná, nebo mu je povědomá. Použití motivů ze svého jiného díla je pro režiséra typickým prostředkem vyjádření.

3.4.3. Dialog a jejich funkce

Styl konverzace doktora Schulze (*Christoph Waltz*) je zajímavým příkladem, jak funguje přesvědčovací funkce v projevu. Jeho role vede téměř po celou dobu filmu zdvořilý, kultivovaný dialog, ve kterém divák rozpozná jistou znalost, kterou disponuje coby filmová postava. (Mohli bychom ji srovnat například s postavou Vincenta Vegy v Pulp Fiction). Jeho rétorické a řečnické schopnosti dokáží strhnout dav a zaujmout takovým způsobem, že jeho sdělení považujeme téměř za reálné, ač se jedná pouze o filmovou realitu. Věrnost, jakou zde postavy sdělení předávají, je významným faktorem pro uvěřitelnost filmových charakterů, a je dalším typickým znakem Tarantinovy tvorby.

Stejným prvkem, který se zde opakuje, je snaha o ospravedlnění činů postav, a to především v souvislosti s násilím a násilnými scénami. Charaktery je popisují jako nevyhnutelné činy v souvislosti s tím, co jejich činům předcházelo. Odkazují tak na to, že znak násilí, který je provázán celým filmem, má smysl především reflektovat události, které se skutečně staly, a nevidí jej proto jako bezpředmětné, ale adekvátně zvolené.

Paradoxně, a do jisté míry kontroverzně, zde působí opětovné spojení dramatického tématu s vtipným, někdy až komickým dialogem. Co vlastně dává filmu, zde konkrétně Tarantinovým filmům, tu moc, že jej diváci tak milují, a chtějí se na ně koukat i opakovaně? Jedním z důvodů je, že ač se jedná o dialog, který do situace nesedí, a vzhledem k vážnosti situace černošské problematiky by divák očekával zcela jiný způsob komunikace. Jak jsem již uvedla u Pulp Fiction, toto paradoxní spojení, ač působí svým způsobem absurdně či komicky, vystihuje přesnou podstatu filmového sdělení – diváka pobaví a udrží jeho pozornost nutnou pro další sledování. Celkově bychom mohli říci, že Tarantino ve své podstatě kóduje sdělení násilí a kolikrát ho divákovi prezentuje v ironické, absurdní rovině. Recipient jej ale na základě konotačních vlastností rozpoznává a orientuje se tak ve sdělení autora, aniž by nějak komično či ironie snižovaly hodnotu onoho sdělení.

Vulgárními výrazy již režisér nepřekvapil. Za své působení na hollywoodské filmové scéně si již možná diváci i kritika na hanlivá označování v jeho filmech tak zvykli, že jej sice vnímají, ale vědí, že Tarantinova stopa bude i v jeho dalších filmech na základě těchto slov patrná. Slovo negr (v orig. *nigger*) zde však působí ještě jinak, než tomu bylo u Pulp Fiction, kde nebylo tak opodstatněné jako u tématu ohledně americké občanské války, kde je takový výraz vnímán jinak, než pouze jako v komickém rozhovoru.

Stejně tak jako u Hanebných panchartů postavil autor děj příběhu na konkrétní historické události. V Djangovi se navíc přiblížil opět problematice černošské kultury a jejího promítnutí do svých filmů a práci s jejími jazykovými zvyklosti. Jedním z příkladů odkazu na další kontroverzní historickou událost je Tarantinovo zesměšnění

Ku-Klux-Klanu[10], které zařadil do jedné ze scén, kdy muži v symbolicky bílých pytlích na hlavě chtějí zabít Djanga a doktora Schultze. Stylem konverzace tak jasně naznačil svůj postoj vůči této rasově zaměřené organizaci.

K odkazu rasismu se vyjádřil také kritik Jelani Cobb v internetovém článku The New Yorker. *„There are moments where this convex history works brilliantly, like when Tarantino depicts the K.K.K. a decade prior to its actual formation in order to thoroughly ridicule its members' (literally) veiled racism."* [11] (Cobb, 2013)

[10] Ku-Klux-Klan, též známý pod označení KKK, byla organizace založená v roce 1886, propagující rasovou segregaci, mimo jiné též proti rovnoprávnosti Afroameričanů.

[11] „Jsou zde momenty, kde tato konvexní historie funguje brilantně, například když Tarantino znázorňuje Ku Klux Klanu deset let před jejich skutečným utvořením, aby zcela zesměšnil doslova zahalený rasismus jejich členů." (Cobb, 2013)

4. Závěr

Quentin Tarantino potvrzuje každým jedním dílem pověst kontroverzního a perfekcionistického režiséra a scénáristy. Propracovanost jeho děl je tak důkladná, že jej mají někteří filmoví diváci za šíleného, našlo by se pro něj ale daleko lepších adjektiv a přirovnání. Jako jedno z nich bychom mohli uvést, že je „králem svého řemesla."

S největším nepochopením se režisér setkává se zobrazováním násilí ve filmech, které je mu vyčítáno hlavně proto, s jakou autenticitou je někdy zobrazováno. Tarantino ale dokázal najít vhodnou rovnováhu mezi dvěma typy prezentace násilí. Prvním, kdy scény jsou sice brutální, ale jsou kolikrát zobrazeny v takové míře, že divák rozpozná, že jde o filmovou realitu, a vnímá jej jinak než skutečnost. A druhým, kdy se násilí na obrazovce ani nemusí odehrávat, ale spojením vhodně zvoleného jazyka a vytvořením správné atmosféry dokáže pocit násilí a strachu u diváka vyvolat. „*Umí přinutit diváky, aby si mysleli, že jsou svědky strašného násilí, aniž by se na plátně bezprostředně odehrávalo. Jen skutečný filmař umí vyvolat v divákově fantazii daleko hrůznější výjevy, než jaké by mohl přímo ukázat."* (Clarkson, 1996, str. 13)

Jak uvádí Wensley Clarkson ve své knize, která shrnuje Tarantinův život, jako malý se už budoucí filmař vyžíval v náročnějších než dětských příbězích, a násilí jako takové ho fascinovalo. (Clarkson, 1996, str. 29)

Jeho promítání tohoto jemu typickému prvku do filmů je daleko duchaplnější, než se na první pohled zdá. Tarantino jej zasazuje buď do kontextu reálných historických událostí, kde se snaží ukázat, že se takové činy skutečně děly, nebo jej pojí do souvislosti s absurditou a vtipem, které diváka jednoduše baví.

Fascinace násilím a nebojácnost použití leckdy pobuřujících výrazů udělalo z Tarantina jednoho z nejrozporuplnějších autorů současného filmového umění. Diváci jej buď milují, nebo odsuzují, ale jeho filmařská činnost nikdy není bez povšimnutí kritiky či veřejnosti.

Provázanost a především promyšlenost scénářů a odkazy na jednotlivá díla jsou použity v takové míře, že jsou běžným divákem absolutně bez povšimnutí, ovšem až při cílené analýze zjistíme, že Tarantino využívá intertextuality skutečně v každém svém filmu a

co víc: v každém nechává kus ze svého života. Svým filmům tak dává jistou známku originality, díky které k sobě poutá další diváky.

Spojením těchto nastíněných faktorů nám Tarantino předkládá určitý systém – a to nejen jazykový, ale i co se příběhu týče, jejichž kontroverznost a originalita jsou právě ty důvody, proč je jedněmi zatracován, ale většinou pokládán za filmového génia.

Quentin Tarantino se možná nechal inspirovat několika významnými filmovými tvůrci, jako jsou prvky westernu Sergia Leoneho, či touha po dramatické atmosféře Alfreda Hitchcocka, jinak si ale svůj filmový svět postavil na vlastních základech, a dokázal svým přístupem k filmu jako k umění vyplnit takzvanou mezeru v hollywoodském průmyslu a pevně v něm zakořenit. V americké kinematografii bylo natočeno již skutečně mnoho – uspět na tak obrovském trhu není jednoduché a vyžaduje, ostatně stejně jako v jiných oblastech kultury, být něčím, co mediální scéna ještě nezažila.

Tarantino je režisérem a scénáristou, který se nebojí přinést do kinematografie něco jiného či nového. Umí vystihnout přesně to, co od něj divák očekává, ať je to v předání popkulturních tradic či atmosféry odehrávající se na plátně. Jeho téměř geniální vnímání jazyka a práce s ním zapříčinila především to, že spousta dialogů či hlášek jeho filmů se stala v kinematografii kultem a díky nim je dnes za kultovního považován i sám Tarantino.

Summary

Quentin Tarantino may have inspired himself by few notable filmmakers and their work such as Sergio Leone's western elements or Alfred Hitchcock and his feeling for drama, but otherwise his film world stood on its own foundations and proved his approach to film as art. Tarantino filled the gap in Hollywood industry and firmly ingrained in it. In American cinematography there have been filmed many movies and it is not easy to succeed on such a huge market and requires, as well as in other areas of culture to be original, controversial or diferent. Quentin Tarantino fulfills all these parameters.

Tarantino is a director and screenwriter who is not afraid to bring something new to the cinematographic production. He can capture exactly what the audience expects from him, whether it is pop culture tradition or the atmosphere taking place on the screen. His nearly brilliant perception of language and work with linguistic expressions caused that a lot of dialogues and lines of his films became cult and thanks to them Tarantino is considered as cult himself.

Použitá literatura

Primární zdroje

Pulp Fiction [Pulp Fiction] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Miramax Films, 1994.

Kill Bill [Kill Bill: Vol. 1] [film]. Režie Quentin TARANTINO. USA, Miramax Films, 2003.

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

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

Sekundární zdoje

SMITH, Jim. *Quentin Tarantino*. Překlad Jiří Vikaška. Praha: Levné knihy, 2009, 369 s., ISBN 978-80-7309-793-6.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 s. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. Z angl. originálu přeložili Tomáš Liška a Jan Valenta.

CLARKSON, Wensley a TARANTINO, Quentin. *Portrét Quentina Tarantina*. *Palba od boku*. 1. vyd. Překlad Iva Kořínková, Tamara Váňová. Brno: Filmový ústav, 1996, 298, 160 s., ISBN 80-856-1782-X.

TARANTINO, Quentin. *Pulp fiction: scénář*. 2. vyd. Brno: Jota, 2005, 160 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-721-7365-0.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. 1. vyd. Překlad Zdeněk Smejkal. Praha: Orbis, 1967, 461 s., příl. Filmové publikace.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*. 1. vyd. Překlad Helena Giordanová. V Praze: Akademie múzických umění, 2008, 406 s. ISBN 978-807-3311-438.

PAVERA, Libor - VŠETIČKA, František. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 422 p. ISBN 80-718-2124-1.

SCHULZ, Winfried. *Analýza obsahu mediálních sdělení*. 2. přeprac. vyd. Překlad Barbara Köpplová. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2004, 149 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze, 2. ISBN 80-246-0827-8.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 1. vyd. v českém jazyce. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, 170 s. Bod. ISBN 80-865-6973-X.

TRAMPOTA, Tomáš a VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. 1. vyd. Praha: Portál, 2012, 293 s. ISBN 978-80-7367-683-4. 117 – 120.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Kurs obecné lingvistiky*. 3. vyd. Praha: Academia, 2007, 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.

POLAN, Dana. *Pulp fiction*. 1. vyd. Překlad Denisa Šmejkalová. Praha: Casablanca, 2007, 109 s. Moderní film, sv. 1. ISBN 978-809-0375-635.

COBB, Jelani. *Tarantino Unchained.* The New Yorker. [online] Vydáno 2. ledna 2013. [cit. 4.5.2014]. Dostupné z: http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/01/how-accurate-is-quentin-tarantinos-portrayal-of-slavery-in-django-unchained.html

BRADSHAW, Peter. *Django Unchained – first look review.* The Guardian. [online] Vydáno 12. prosince 2012. [cit. 4.5.2014] Dostupné z: http://www.theguardian.com/film/2012/dec/12/django-unchained-first-look-review

Urban dictionary. [online] Vydáno 24. dubna 2004. [cit. 4.5.2014]. Dostupné z: http://cs.urbandictionary.com/define.php?term=hattori%20hanzo

Internetové zdroje

www.csfd.cz

www.imdb.com

Seznam příloh

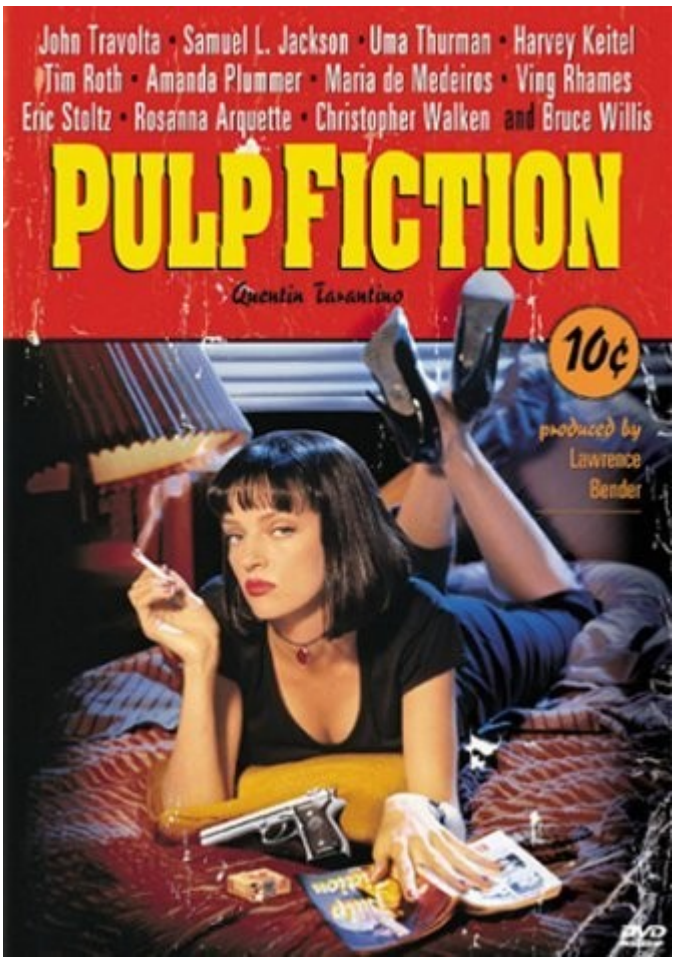
Příloha č. 1: Plakát k filmu Pulp Fiction (obrázek)

Příloha č. 2: Elle Driver z filmu Kill Bill: Vol. 1 (foto)

Příloha č. 3: Shosanna Dreyfus z filmu Hanebný pancharti (foto)

Přílohy

Příloha č. 1: Plakát k filmu Pulp Fiction (obrázek) [12]



[12] zdroj: IMDb. [online] *Pulp Fiction (1994).* Vydáno 31.10.2011. [cit. 5.5.2014] Dostupné z: http://www.imdb.com/media/rm3216480512/tt0110912?ref_=ttmd_md_pv

Příloha č. 2: Elle Driver z filmu Kill Bill: Vol. 1 (foto) [13]

[13] zdroj: COOPER, Andrew. Miramax Films. *Kill Bill (2003)*. [online] Vydáno 9.10.2003. [cit. 5.5.2014] Dostupné z: http://www.imdb.com/media/rm3613038848/tt0266697?ref_=ttmi_mi_all_sf_7

Příloha č. 3: Shosanna Dreyfus z filmu Hanebný pancharti (foto) [14]

[14] zdroj: IMDb. [online] *Hanebný pancharti (2009).* Vydáno 10.8.2009. [cit. 5.5.2014] Dostupné z: http://www.imdb.com/media/rm3703736576/tt0361748?ref_=ttmi_mi_all_sf_34