

O jinakosti vyprávěcího stylu filmu „Poslední tango v Paříži“

Matěj Růžička

Bakalářská práce
2025



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2024/2025

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení:	Matěj Růžička
Osobní číslo:	K22129
Studijní program:	B0211P310005 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Specializace:	Režie a scenáristika
Forma studia:	Prezenční
Téma práce:	1. Teoretická část: O jinakosti vyprávěcího stylu filmu "Poslední tango v Paříži" 2. Praktická část: Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. Tři scénáře v rozsahu 10-15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20-25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. viz Zásady pro vypracování

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální ?Zadání DP/BP? včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje naskanované ?Zadání DP/BP? se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže). Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část: Přípustné varianty praktické části: 1) Režie audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 2) Režie souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV. 3) Tři scénáře v rozsahu 10?15 stran, či dva scénáře v rozsahu 20?25 stran. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba. Další požadované materiály praktické části: a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2). b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3). c) Anotace (var. 1, 2, 3). d) Technický scénář (var. 1). e) Štábová listina (var. 1, 2). V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a?h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV. Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

Uložení na NAS: Ve složce na NAS-AAV, označené ?Bakalářská / Magisterská práce? uložte: 1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše. 2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály části a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně": 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v klívkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/elektronická

Seznam doporučené literatury:

TONETTI, Claretta Micheletti. Bernardo Bertolucci: The Cinema of Ambiguity (Twayne's Filmmakers Series). New York: Twayne's Publishers, 1995, s. 122-141. ISBN-10 0805793364.

SNYDER, Blake. Save the cat!: The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. Studio City: Michael Wiese Productions, 2005. ISBN 978-1-932907-00-1.

Vedoucí bakalářské práce: MgA. Martin Velič
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: 2. prosince 2024

Termín odevzdání bakalářské práce: 16. května 2025



Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan



MgA. Irena Pustina Kocí, Ph.D., MBA
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2024

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb., v platném znění bez ohledu na výsledek obhajoby;
- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- jedno vyhotovení bakalářské práce v listinné podobě bude ponecháno Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně k uložení;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá; neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracoval(a) samostatně a použitou literaturu jsem řádně citoval(a); v případě publikace výsledků budu uveden(a) jako spoluautor;
- odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou obsahově totožné.

Ve Zlíně, dne

.....
podpis autora

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zabývá jinakostí vyprávěcího stylu italsko-francouzského filmu *Poslední tango v Paříži* z roku 1972 od italského režiséra Bernarda Bertolucciho. Vybraný film analyzuje s užitím neoformalistické filmové analýzy, což jí umožňuje zaměřit se na dílo z hlediska percepce a díky tomu rozebírat, jakými postupy vyprávění diváka vede, aniž by si to vždy uvědomoval.

Klíčová slova: neoformalismus, percepce, princip ozvláštnění, vyprávění

ABSTRACT

The bachelor's thesis examines the distinctive narrative style of the Italian-French film "Last Tango in Paris" (1972) by Italian director Bernardo Bertolucci. The selected film is analyzed using neoformalist film analysis, which allows the study to focus on the work from the perspective of perception, thereby breaking down how the narrative techniques guide the viewer, often without their conscious awareness.

Keywords: neoformalism, perception, princip of estrangement, narration

Rád bych poděkoval Mgr. Adamu Strakovi za možnost konzultace a doporučení neformalistické filmové analýzy.

OBSAH

ÚVOD.....	13
I TEORETICKÁ ČÁST.....	15
1. NEOFORMALISMUS PODLE KRISTIN THOMPSON.....	16
1.1. CÍLE FILMOVÉ ANALÝZY	16
1.2. POVAHA UMĚLECKÉHO DÍLA	17
1.3. DŮLEŽITOST ZNALOSTI HISTORICKÉHO KONTEXTU	19
1.4. ROLE DIVÁKA.....	20
1.5. ZÁKLADNÍ NÁSTROJE ANALÝZY	21
1.6. ANALÝZA NARATIVNÍHO FILMU	22
II ANALYTICKÁ ČÁST.....	25
1. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA POSLEDNÍHO TANGA V PAŘÍŽI.....	26
1.1. DOMINANTA A STYL VYPRÁVĚNÍ.....	26
1.2. PAUL, JEHO SÉMY A NA NĚJ NAVÁZANÉ PROSTŘEDKY	28
1.3. JEANNE, JEJÍ SÉMY A NA NI NAVÁZANÉ PROSTŘEDKY	33
ZÁVĚR	37
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	39

ÚVOD

Za předmět zkoumání mé práce jsem si vybral italsko-francouzský film *Poslední tango v Paříži*. Jde o kritiky i veřejností opěvovaný snímek slavného italského režiséra Bernarda Bertolucciho z roku 1972 s pověstným Marlonem Brandem v hlavní roli.

Předem však upozorňuji, že se v této práci onou známou kontroverzí neplánuji zaobírat. Nikoliv z apatie, nýbrž právě naopak z respektu. Ač jde o téma, na něž nelze mít jiný než kritický názor, velmi nerad bych se zde zabýval otázkami etiky. V této oblasti jsem totiž laik a takto vážné téma si podle mě nezaslouží, aby se o něm hovořilo banálně. Rád bych ale vyjádřil hluboký nesouhlas vůči chování Bernarda Bertolucciho, Marlona Branda a všech přihlížejících i lhostejných lidí.

Není to zas tak dlouho, co jsem tento film viděl poprvé a doteď na něm shledávám něco nepopsatelného. Fascinuje mě styl, jakým vypráví a svou analýzou chci obsáhnout, co mi uniká při jeho standardním zhlížení.

Nejvíce mě na tomto filmu baví, že během jeho sledování nemám pocit, že mě autoři vedou. Necháávají mě místo toho hledat. Ztrácet se. A geniální na tom je, že ač tento film působí konstruován náhodně, nakonec vás jako diváka dostane přesně tam, kam potřebuje. V kinosále, který byl vyjma mě plný prvodiváků, jsme se po skončení projekce pustili do debaty a zjistili, že jsme film nezávisle na sobě prožívali v konkrétní momenty téměř stejně. Dokonce jsme něm našli totéž téma.

S ohledem na zmatenou povahu filmu i mého zmateného zážitku z něj jsem se rozhodl pro užití neoformalistické filmové analýzy. Dovolím si sem vložit krátký úryvek ze článku českého časopisu *Illuminace*¹, v němž je přeložena kapitola o neoformalistické filmové analýze z knihy *Breaking the Glass Armor*² od Kristin Thompson. Tento úryvek velmi trefně vystihuje, proč jsem se i já pro tento přístup rozhodl:

„Za ta léta, co se zabývám filmem, jsem se postupně vzdálila od tohoto pojetí aplikace předem hotové metody a její následné demonstrace. Spíše zde budu tvrdit, že film obvykle analyzujeme proto, že je zajímavý. Jinými slovy, že je v něm něco, co nedokážeme vysvětlit na základě předpokladů

¹ THOMPSON, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, 10 (1), 6.

² THOMPSON, *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. 1988, 3-46.

našeho existujícího přístupu. Zůstává po zhlédnutí neuchopitelný a záhadný. To však znamená, že začínáme bez jakéhokoliv přístupu.“

I TEORETICKÁ ČÁST

1. NEOFORMALISMUS PODLE KRISTIN THOMPSON

Jak jsem zmiňoval již v úvodu mé práce, k analýze vybraného filmu jsem se rozhodl využít neoformalistické filmové analýzy. Celá teoretická část mé práce proto shrnuje zásady a postupy, jež jsou pro ni typické, neboť na ně budu později mnohokrát odkazovat. Pro tento účel vycházím z článku českého časopisu *Illuminace*³ překládající kapitulu o neoformalistické filmové analýze z knihy *Breaking the Glass Armor*⁴ od Kristin Thompson. Jinými slovy následující kapitoly teoretické části mé práce tento text parafrázuji do velmi zestručněné podoby.

1.1. Cíle filmové analýzy

Text Neoformalistická filmová analýza se od jiných analýz vymyká postupem. Dříve bylo běžné začínat analýzu konkrétního filmu výběrem metody. Ta byla prvořadá a pokud člověk před započítím žádnou neměl, riskoval, že se bude jevit jako naivní a zmatený.

Kristin Thompson vnímá jako největší úskalí tohoto postupu riziko potvrzování sebe sama. Tvrdí, že se každá metoda hodí pro jiný typ filmu a jako příklad dává metodu psychoanalytickou. To, že se hodí pro film *Vertigo* neznamená, že se hodí pro *Velkou vlakovou loupež* či *Zpívání v dešti*. Tyto dva filmy by znásilnila simplifikujícím a pokřiveným čtením. Neoformalistická filmová analýza si proto zakládá na zkoumání předpokladů užitých při zkoumání uměleckého díla.

Thompson navíc upozorňuje na to, co je vlastně cílem metod. Podle ní jsou často nastavovány dostatečně široce, aby platily na všechny filmy. Jenže kdyby měly všechny filmy bez odchylek odpovídat jedné metodě, byly by stejné a tím pádem nudné. Vzhledem k tomu, že cílem kritika je podle ní také vyzdvihovat poutavé aspekty filmů, pracuje s předpokladem, že se odchylky nedají vnímat jako chyby.

Zprvu se může zdát, že si neoformalismus protirečí, když si dává za cíl být dostatečně flexibilní, aby platil na všechny filmy. Základním rozdílem však je, že se nepovažuje za metodu, nýbrž za přístup. Nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla

³ THOMPSON, Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, 10 (1), 5-36.

⁴ THOMPSON, *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. 1988, 3-46.

vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnstva. Nepředepisuje ale, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů.

Druhým důležitým aspektem neoformalismu, který umožňuje aplikování na všechny filmy, je potřeba neustálého sebezpochybňování a schopnosti vyvíjet se.

1.2. Povaha uměleckého díla

Neoformalismus hází přes palubu takzvaný komunikační model umění. V tomto modelu se obvykle rozlišují tři složky: *vysílající*, *médium* a *příjemce*. Jenže to implikuje, že hlavní činností uměleckého díla je proces komunikace, a proto by logicky mělo být také hodnoceno podle toho, jak efektivně tlumočí své významy.

To samo o sobě nezní zas tak nesmyslně. Tento předpoklad však naráží při problematice kategorizace mezi vysokým a nízkým uměním. Toto rozdělení totiž dále předpokládá, že komunikace je procesem praktickým a že umění, které nekomunikuje myšlenky, je takzvaně *pouze zábavné*. Že není hodnotné.

Této myšlence Kristin Thompson oponuje úvahou nad silou filmu regenerovat praktickou percepci diváka (tou kterou je zvyklý používat během běžného života) za pomoci té ne-praktické. Poukazuje také na to, že díla „pouze zábavná“ dokáží zaměstnávat mysl diváka stejně intenzivně jako při využívání praktické percepce.

Tuto úvahu obhájí citací slavné pasáže ruského formalisty Viktora Šklovského⁵ o smyslu takzvaného *ozvláštnění*:

„Předmět, vnímaný všední percepcí, bledne a nezanechává dokonce ani první dojem; nakonec zapomínáme i na to, co to vůbec bylo... Zvyk pohlcuje práci, oblečení, nábytek, vlastní ženu i strach z války... A umění existuje proto, aby člověk mohl obnovit svůj pocit života; existuje, aby člověk pocítil věci, aby se kámen stal kamenným. Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak, jak je známe. Technika umění spočívá v ozvlášťňování věcí, v komplikování forem, v

⁵ ŠKLOVSKIJ, *Russian formalist criticism: four essays*. Přeložil Lee T. LEMON, přeložil Marion J., 1965.

komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.“

A v tomto narážíme na problematiku předpokladu, že hlavní činností uměleckého díla je tlumočení významů. Podle neoformalismu jde o prodlužování percepce, a tak činí i díla, která máme ve zvyku nazývat jako pouze zábavná. Z toho důvodu nerozlišuje mezi vysokým a nízkým uměním.

To však neznamená, že neoformalisté ignorují proces tlumočení významů. Akorát jej nepovažují za něco, podle čeho by se mělo umělecké dílo hodnotit. Soustředí se na percepci a proces jejího obnovování za užití již zmíněného principu ozvláštnění.

Ve vztahu tohoto principu s originalitou je k úvaze, zda zde v některých případech neplatí přímá úměra. Záleží však nejen na vztahu díla k realitě, ale také na vztahu díla k ostatním dílům. Za příklad se dá považovat žánr sci-fi, který je z podstaty založený na ozvlášťování reality. To ale neznamená, že nutně ozvlášťuje konvence daného žánru, či tématu. Thompson vybízí k tomu, zkoumat běžné i originálnější filmy se stejnou důkladností. Když se tak rozhodneme činit, automatizované prvky ztrácí na povědomosti a významy, ze kterých se daný film skládá, můžeme vnímat jinak.

Významy potom dále dělíme na denotativní a konotativní. Právě proto, že film zdaleka není pouze denotativní a konotace mohou být jak explicitní, tak implicitní, jsme nuceni umělecká díla interpretovat. Kromě explicitních a implicitních významů dále rozeznáváme významy referenční a symptomatické. Referenčními se míní ty, u kterých divák rozeznává, že je aspekt převzat z reálného světa. Symptomatickými pak ty, u kterých jde o komentář společnosti. Tím se míní ne-explicitní ideologie nějakého filmu, reflexe společenských tendencí, či ztvárnění duševních stavů velkých skupin lidí.

Když se krátce vrátím k nahrazení komunikačního modelu percepcí, došli jsme k závěru, že významy jsou pouze jedněmi z prostředků. Tím se myslí jakýkoliv prvek či struktura, která v díle hraje roli. Za příklad můžeme použít pohyb kamery, opakované slovo, kostým, téma a tak dál, přičemž zde platí předpoklad, že všechny tyto prostředky jsou pro neoformalisty potenciálním ozvláštněním.

A to znamená, že i významy mohou mít ozvlášťující funkci. Většinou tomu tak ovšem není a ani to nelze autorům vytýkat, neboť ani ve filosofii není zdaleka obvyklé přicházet s

opravdu novými myšlenkami. Významy jsou však často cenné v tom, že mají sílu ozvláštňovat jiné prostředky filmu.

Krom již zmíněných vlastností na prostředcích můžeme dále analyzovat také funkci a motivaci. Funkcí se myslí vzájemný vztah prostředku se všemi ostatními prostředky daného díla a motivací se myslí důvod, proč byl prostředek do díla zasazen. Motivaci pak rozděluje na čtyři typy: *kompoziční*, *realistickou*, *transtextuální* a *uměleckou*.

První tři jsou definovatelné jednoduše. Kompoziční motivace je ta, která ospravedlňuje zahrnutí prostředku, který je nutný ke konstrukci narativní kauzality. Realistická motivace ospravedlňuje zahrnutí prostředku, který umožňuje existenci jiného prostředku. Transtextuální motivace zahrnuje odkaz na konvence z předchozí divácké zkušenosti.

Umělecká motivace je k definování výrazně náročnější. Ve své podstatě je totiž ukryta v každém prostředku, neboť každý prostředek pomáhá k vytvoření podstaty díla. Narozdíl od prvních třech motivací však umělecká motivace dokáže existovat soběstačně. I tak ale platí riziko, že se umělecká motivace bude jevit jako slabá, pokud v sobě nebude obsahovat některou z dalších motivací.

1.3. Důležitost znalosti historického kontextu

Další z mnohých zásad neoformalismu je znalost historického kontextu analyzovaného filmu. Pro usnadnění a důslednost jej neoformalismus rozděluje do takzvaných pozadí. Ta jsou celkem tři. Pozadí každodenního světa, pozadí ostatních uměleckých děl a pozadí užití filmu k praktickým účelům. Tato pozadí analyzujeme za pomoci konceptu norem a odchylek.

Každodenním světem se myslí aspekty dané doby a kultury jako způsob života, technologie, sociologie, politická situace, ekonomická situace atd.

Pozadí ostatních uměleckých děl se zabývá vztahem analyzovaného díla spolu s dalšími díly té doby, ale i napříč časem. Jinými slovy, zabývá se vlivem jednoho díla na druhé. Někteří filmaři zanechávají v kinematografii tak velkou stopu, že se jejich originální přístupy stávají inspirací pro další tvůrce, kteří pomohou k zavedení onoho přístupu jako normativního. Tím pádem z dnešního pohledu jejich filmy nepůsobí jako ozvláštňující, i když ve své době byly.

Třetím a posledním pozadím je užitím filmu k praktickým účelům. Tím se myslí například to, zda jde o reportáž, reklamu, rétorické přesvědčování atd.

Historický kontext však není důležitý pouze k analýze prvků jako ozvlášťujících. Má také vliv na vnímání prostředků jako explicitních, či implicitních. Úkolem kritika proto je znát pozadí, jak je to jen možné, aby mohl všechny prostředky interpretovat zodpovědně.

1.4. Role diváka

S ohledem na to, že se podmínky filmu v závislosti na čase a publiku mění, ani jeho vnímání není neměnné. To znamená, že fixní nejsou ani jeho významy. Neoformalistický kritik proto při analýze prostředků bere v potaz to, že prostředky neexistují nezávisle na tom, jak je vnímáme. Tyto předpoklady o vnímání publikem si tvoří za pomoci principu norem a odchylek.

Neoformalismus o diváku narozdíl od jiných přístupů a metod předpokládá, že je aktivní. Tyto aktivity rozdělujeme na *fyzilogické*, *podvědomé*, *vědomé* a *nevědomé*. Mezi fyziologické procesy patří automatické reakce těla, které divák neovládá jako například to, že sérii statických filmových polí při dostatečné frekvenci vnímá jako pohyb. Podvědomé procesy pak zahrnují automatické zpracovávání informací jako třeba rozeznávání osob, předmětů, zvuků, či pohybu. Podvědomé procesy se od fyziologických procesů liší v tom, že jsou přístupné naší vědomé mysli.

Vědomé procesy zahrnují myšlenkové pochody, a to včetně interpretace. Právě tyto procesy mají sílu měnit divákův způsob vyrovnávání se se světem, a proto jsou důležité jak pro umělce, tak pro neoformalistické kritiky. Nevědomé procesy jsou potom ty, které si zkrátka neuvědomujeme.

Dalšími aspekty, které divákovu povahu komplikují, jsou divácká zkušenost a divácké dovednosti. Například malé děti bez předešlých zkušeností nemohou samy od sebe rozumět tomu, jak fungují složitější struktury typu paralelního vyprávění a některé pro nás již automatizované filmové postupy.

V této disciplíně však můžeme pokračovat i v dospělosti. Filmy, které hodnotíme pro jejich originalitu, či složitost jsou často těmi, jež tyto postupy ozvlášťují nebo provokují naše navyklé divácké zkušenosti. V tomto ohledu se můžeme jako diváci vzdělávat a tříbit svůj vkus. A stejně tak se můžeme zlepšovat ve schopnosti interpretace. Automatizace těchto

dovedností zásadně mění, jak filmy vnímáme, což je rovněž něco, co neoformalistický kritik musí brát v potaz. Analytik se proto snaží odhadnout, které divácké dovednosti byly v době vzniku a distribuce filmu běžné.

Ted' ale byla řeč spíše o originálnějších dílech a v podkapitole „Povaha uměleckého díla“ jsem zmiňoval, že Kristin Thompson vybízí, abychom i běžné filmy rozebírali se stejnou důkladností. Poctivou analýzou běžného díla totiž můžeme dosáhnout znovu-ozvláštnění automatizovaných prvků. A jedním z cílů kritiky podle neoformalismu není film vysvětlovat, nýbrž k němu přitáhnout pozornost.

Tím se ostatně dají rozšiřovat i čtenářovy divácké zkušenosti a interpretační schopnosti. To je ale proces, který si žádá čas a Thompson upozorňuje i na to, že nejprve musíme zhlédnout několik filmů podobného typu, než jejich podněty začneme odpovídajícím způsobem zvládat. Filmová kritika je tím pádem podle ní cenná zejména v tom, že skrze přitahování pozornosti na odchylovující se prvky může méně zkušenému divákovi pomoci překonat odpor k náročnějším filmům.

1.5. Základní nástroje analýzy

Nástroje neoformalistické filmové analýzy jsou založeny na dvou předpokladech. Prvním je, že filmy jsou umělými konstrukty a nemají tedy žádné přirozené vlastnosti. Jejich struktury, postupy, prostředky, a tedy i způsob čtení, to vše bylo vytvořeno uměle pod vlivem kultury.

Druhým předpokladem je, že vyžadují estetický, ne-praktický typ percepce. Narozdíl od všední percepce, která usiluje o maximální účinnost a snadnost, ta praktická usiluje o pravý opak. Usiluje o komplikování forem a ozvlášťování těchto nepřirozených ač konvenčních prostředků.

Pojem komplikované formy je pro neoformalismus jeden z klíčových. Zahrnuje všechny prostředky daného filmu a jejich funkce, které přispívají ke ztížení jeho vnímání a chápání. Jedním z nejčastějších typů komplikované formy je takzvané vytváření odkladů. Tím se myslí, že stejné množství událostí tvůrci mohou ztvárnit na velmi rozličných stopážích. Mohou se tedy zhušťovat, či expandovat, což má opět vliv na to, jakým způsobem syžet vnímáme.

Souhrnný vzorec takovýchto odkladů se nazývá stupňovitá konstrukce. Název tohoto vzorce vychází z grafického znázornění filmového vyprávění složeného jak z motivů, které

nás dovádějí k závěru, tak také z motivů, které vyprávění komplikují. Které nás od závěru zdržují a odbočují ve vyprávění. Tyto motivy nazýváme motivy závaznými a motivy volnými.

Abych to tedy shrnul, stupňovitá konstrukce je pro funkčnost každého narativního díla zásadní, neboť komplikuje formu, a to je podle základního předpokladu základem pro uspokojení divákovy potřeby ne-praktické estetické percepce.

1.6. Analýza narativního filmu

Stěžejními pojmy potřebnými pro analýzu vyprávění v narativním filmu jsou *syžet* a *fabule*. Ve velké stručnosti, syžet je sled veškerého zobrazovaného dění v příběhu v onom pořadí, jak nám jej filmové vyprávění předkládá. Naproti tomu fabule je širší. Funguje jako nadřazená množina obsahující kauzality syžetu i ty kauzality, jež filmové vyprávění vynechává. Narozdíl od syžetu je však řazena chronologicky bez ohledu na strukturu vyprávění. Jde de facto o mentální konstrukci příběhu a jako diváci si ji tvoříme sami.

Někdy jsou události fabule záměrně zatajeny, někdy nejsou zobrazeny chronologicky a někdy jsou řečeny bez toho, aby se ukázaly. Důležité je, že tyto postupy ve vyprávění nutí diváka tvořit onu mentální konstrukci příběhu. Že udržují divákovu pozornost za pomoci takzvaných *proairetických* a *hermeneutických* linií.

Proairetický aspekt vyprávění nám umožňuje pochopit, jak je jedna kauzalita propojena s dalšími. Na druhé straně hermeneutická linie je souborem hádanek, jež jsou vyprávěním kladeny skrze upírání informací. Rovnováha mezi těmito liniemi je zásadní pro udržení divákovy pozornosti. Jedna povzbuzuje aktivní percepci na straně diváka a druhá jej odměňuje zadostiučiněním z pochopení akcí.

Pro práci s těmito liniemi existují dva typy vyprávění. Tím častějším je vyprávění *zavřené*, v jehož případě jsou obě linie rámovány začátkem a koncem filmu. Konec zde funguje jako moment, během nějž dostaneme odpovědi na všechny v průběhu vytvořené hádanky. Méně častým příkladem je vyprávění *otevřené*. To ke konci na vybrané otázky záměrně neodpovídá.

U otevřeného vyprávění bývá riziko, že divák ke konci nepocítí potřebnou satisfakci a tím film ztratí jeho zájem, či dokonce znehodnotí katarzi. Potenciální výhodou tohoto přístupu však je, že umožňuje prodloužení aktivní percepce skrze interpretaci.

Hlavními hybateli v příběhu (vedle přírodních a společenských sil) obvykle bývají postavy. A ty nejsou pro neoformalisty ničím jiným než souborem charakteristických rysů zvaných sémy. Postavy proto analyzujeme jako každé jiné prostředky a soubory prostředků podle jejich funkcí a motivací v celkovém díle. To znamená, že ač jsou mnohé postavy vykresleny do značné hloubky, jejich chování nutně nemusí odpovídat skutečným psychologickým vzorcům. Slouží totiž celkové podstatě díla a pokud se od této podstaty z nějakého důvodu odklání, jde de facto o komplikování formy.

Pro obecnou analýzu vyprávění jako takového neoformalisté dělí jeho povahu na tři základní vlastnosti: *informovanost*, *vědomí sebe sama* a *komunikativnost*.

Míra informovanosti se dá nejspíše demonstrovat na detektivních filmech. Ty bývají v naprosté většině méně informované, jelikož na fabuli odhalující případ přicházíme spolu s postavou vyšetřovatele. Hloubku informovanosti poté určuje to, jak moc nám odhalené informace pomáhají chápat duševní stavy postav.

Druhou vlastností je již zmíněné vědomí vyprávění sebe sama. Tím se míní to, do jaké míry vyprávění přiznává, že danou informaci směřuje k obecnstvu. Ve své podstatě jde o přiznané nesubjektivní vyprávění. Klasickým příkladem je nesubjektivní nájezd kamery, který nám odhaluje důležitý detail.

Vyprávění má sílu divákovi naznačit, že mu některé informace poskytuje a jiné zase zatajuje. A poměr mezi těmito tendencemi je vyjádřen komunikativností díla. Příkladem, který zároveň odpovídá tomu, když je vyprávění vědomo samo sebe, je, pokud nám vyprávění upře informace o identitě vraha za pomoci střihu. Rozdíl mezi informovaností a komunikativností je v tom, zda má vyprávění k zatajovaným informacím přístup.

Všechny zmíněné předpoklady využíváme k analýze něčeho, co lze nazývat stylem filmu. Posledním konceptem potřebným pro jeho analýzu je koncept *dominanty*. V každém filmu jsou prostředky, které jsou stěžejní, důležité a méně důležité. A pro efektivitu vyprávění je nesmírně cenné dané prostředky akcentovat, či dávat do pozadí. Tím je tvořena i jistá hierarchie všech prostředků. Dominanta je pro neoformalisty stěžejní v tom, že po jejím pojmenování nachází výchozí bod pro analýzu.

II ANALYTICKÁ ČÁST

1. NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA POSLEDNÍHO TANGA V PAŘÍŽI

1.1. Dominanta a styl vyprávění

Pro pojmenování dominanty se pokusím odrazit od vlastního vnímání filmu. Od toho k jakému typu percepce mě provokuje a čím. Jak jsem zmiňoval již v úvodu mé práce, mou pozornost si Poslední tango v Paříži získalo originálním vyprávěcím stylem. Většinu času totiž nepociťuji jeho přítomnost, která by mi okatě diktovala, co si mám myslet a jak se mám cítit. To ve mně vyvolává pocit autentičnosti.

Obzvlášť při prvním zhlížení tohoto filmu je opravdu těžké, zorientovat se ve funkcích jednotlivých prostředků. Nutno říct, že film disponuje pár momenty, jež zprvu působí slabě motivované a že mi onen dojem autenticity shazovaly. Jednalo se zejména o chvíle, kdy se Paul naštval na svou tchyni a já nerozuměl proč. Teď po několika dalších zhlédnutích si myslím, že spouštěčem jeho agrese začínám rozumět. K tomu se však dostanu až později, ať neodbíhám od tématu.

Po většinu času mi tato hra s prostředky a nejasností jejich funkcí fungovala. K tomu určitě přispělo i to, že si ji vyprávění jasně definovalo od samého začátku. Výrazným momentem úvodní sekvence je třeba to, když Jeanne čeká na uvolnění telefonní kabinky. Interakce s postarší paní, která si v umyvadle myje zubní protézu, mi hned v prvních minutách napověděla, že se koukám na film, který bude obsahovat množství umělecky motivovaných prostředků. A až spolu s kontextem, který se nám dostává mnohem později, nám je jasná i jeho kompoziční motivace. To, že na onu paní Jeanne reaguje s drobným znechucením a po jejím odchodu se prohlíží v zrcadle, nám předznamenává přítomnost jejího vnitřního konfliktu, kterým je vyrovnávání se s dospíváním.

Tento moment je dobrým příkladem toho, jak Poslední tango v Paříži pracuje s mnoha prostředky obecně. V tu chvíli, co je pozorujeme na plátně, se nám zdají být motivované pouze umělecky. Ve skutečnosti však jde o velmi subtilní formu vyprávění, jež nám nenápadně naznačuje duševní stavy postav, aby nám jejich chování později připadalo být motivované. Zejména pak v případě Jeanne, která je oproti Paulovi mnohem čitelnější.

Zajímavé na tom je, že jsou tyto skryté funkce účinné i bez toho, abychom si je nutně uvědomili. A tato vlastnost podle mě stojí za pocitem autenticity, který aspoň já z filmu mám. Stejně jako reálný život obsahuje momenty, o nichž nevíme, jak zapadají do celku

světa, po chvíli jsem se naladil na to, že vyprávění tohoto filmu usiluje o napodobení téže tendence. Že usiluje o realismus a umělecky motivovanými prostředky provokuje. Ve skutečnosti však jde o mistrovsky zamaskované vyprávění. Tak abychom nad ním nemuseli během sledování přemýšlet. Dokud si jsme vědomi přítomnosti vyprávění, nemůžeme zapomenout, že sledujeme film.

Velkou otázkou potom zůstává, jak si film udržuje divákův zájem a za jakých předpokladů se mu to daří. Jak u diváka podněcuje aktivní percepci a čím ji odměňuje.

Jak víme z teoretické části práce, jedním z nejefektivnějších způsobů, jak si udržet divákův zájem, je postupným odhalováním fabule. Kombinací proairetických a hermeneutických linií.

Informovanost vyprávění je v případě tohoto filmu vysoká pouze pokud hovoříme o fabuli rámované začátkem a koncem. Pokud do fabule zahrnujeme také Paulovu minulost, míra informovanosti rapidně klesá.

Znalost jeho minulosti je pro nás jako pro diváky cenná, neboť nám pomáhá hlouběji chápat podstatu jeho traumatu. Chápání této podstaty je pro nás cenné ze dvou důvodů. Prvním je to, že je Paul nepředvídatelný a často také nebezpečný. Pokud k dění ve filmu nejsme úplně apatičtí, chceme tušit, co od něj můžeme čekat. Chceme mít jistotu, že neublíží Jeanne či komukoliv jinému.

Druhým důvodem pak je, že se stále jedná o film o lásce. A v té Paulovi brání mimo jiné ono trauma. Nejde pouze o komplikovanou formu. Proairetické aspekty prohlubující Paulovu osobnost diváka odměňují také vírou v to, že se mu bude lépe odhadovat, jak film dopadne. Jestli se Jeanne podaří Paula přesvědčit, aby ji miloval, pokud mám reflektovat její naivitu.

Tímto tedy máme shrnuto, jakým způsobem si vyprávění udržuje divákovu pozornost. Co se týče percepce, jde o poměrně složitý film, v němž se naprostá většina prostředků musí interpretovat. Žádá si tedy aktivní přístup a proto odhaduji, že divák, který nemá vůli své divácké schopnosti rozvíjet, může film vnímat jako nahodilý.

Poslední věcí, kterou bych o vyprávěcím stylu tohoto filmu rád zmínil, je to, v čem podle mě spočívá skutečný přínos aktivní percepce při jeho sledování.

Poslední tango v Paříži jsem viděl poprvé před osmi měsíci a musím přiznat, že se zpětně nestačím divit, s jakou naivitou jsem si tvořil očekávání o jeho vývoji. Přehlížel jsem

většinu varovných signálů a měl za to, že sleduji film o postarším zahořklém muži, o němž se zdá, že nevěří na lásku, jenže to se začne měnit, když pozná mladou svobodomyšlnou a dětinskou slečnu. Stejně jako Jeanne jsem naivně čekal, že se do ní postupně zamiluje a že se změní.

Pokud jako prvodiváci vnímáme námět takto, o čemž věřím, že jsem nebyl jediný, zjistíme, že je vlastně banální. Zní jako desítky dalších filmů, které jsme už předtím viděli, ale i přes to nás na nich něco opakovaně fascinuje.

Aktivní percepce je v tomto případě důležitá, protože nás nutí přemýšlet. Nutí nás pojmenovávat automatizované a nutí nás rozvíjet vlastní úvahy o tématu. Tvořit si svůj vlastní názor, protože autorův postoj k problematice není z vyprávění znát. Možná právě to lze považovat za dominantu.

1.2. Paul, jeho sémy a na něj navázané prostředky

V předchozí kapitole o dominantě a vyprávěcím stylu jsem se soustředil spíše na to, jak vnímám širší celek filmu. Kvůli srozumitelnosti textu jsem se snažil větvení mých myšlenek minimalizovat, v důsledku čehož jsem se příliš nezabýval demonstrováním zmiňovaných principů na konkrétních příkladech. Zbylé kapitoly analytické části by měly sloužit právě tomuto účelu. Konkrétně tato kapitola pak je o nejdůležitějších prostředcích vázících se k postavě Paula a jeho sémům.

Paulův konflikt je jednoduchý. Je čerstvým vdovcem a po celý film hledá způsob, jak se přes tuto zdrcující životní změnu přenést. V tom mu však brání fakt, že se s ním jeho žena odmítla rozloučit. Nenapsala mu dopis s vysvětlením, nevyříkala si s ním jejich komplikovaný vztah, nepožádala ho o pomoc. Způsob, jakým se přes to Paul přenáší je, že si najde milenkou, s níž se schází na místě, kde on ani ona nemají minulost. Nemají ani jméno.

Vyprávění si dále po zbytek filmu hraje s myšlenkou, zda lze smíření se ztrátou milované osoby dosáhnout jejím nahrazením. Přirozeně proto balancuje mezi momenty, jež napovídají tomu, že ano a mezi momenty, jež nám připomínají, že ne.

Prostředky určujícími rovnováhu mezi těmito momenty jsou dále proměnlivá míra Paulova respektu vůči Jeanne a jeho chování v soukromém životě. Cílem vyprávění však je, aby bylo nepředvídatelné. A proto je v Paulově případě naprosto klíčovým sémem nevyzpytatelnost.

Je to vždy on, kdo udává směr dění, činí tak znenadání a jeho motivace jsou nám velmi často cizí. K tomu mu dopomáhá jednak vysoké sebevědomí a arogance, ale také sklony k manipulaci a chování hraničící se šílenstvím.

Aspekty značící sklony k manipulaci jsou zpočátku poměrně subtilní. Paul se zprvu zdráhá přímého ponižování. Má spíše potřebu kontroly. Potřebu být o krok napřed a udávat již zmiňovaný směr dění.

Jednoho takového momentu si lze všimnout již při první návštěvě bytu, a to když se rozezní telefon. Paul čeká, až Jeanne doběhne k pevné lince. Teprve v moment, kdy Jeanne sluchátko zvedá, Paul přijímá hovor místo ní s užitím své vlastní pevné linky na opačné straně pokoje.

Při druhé návštěvě bytu si také můžeme všimnout prostředku křesla. Když se dvojice neshoduje na jeho umístění, Paul bez sebemenšího pokusu o debatu přesouvá křeslo i s Jeanne. Chvíli na to jí oznamovacím způsobem předkládá plán o využití bytu jako mileneckého doupěte se striktním zákazem sdílení informací týkajících se jejich osobních životů.

Jak jsem však zmínil, míra Paulova respektu vůči Jeanne je proměnlivá. Bez aspektů naznačujících vznikající citové pouto, by divák neměl důvod věřit v to, že se Paulovi podaří jeho konflikt překonat.

Nejvýraznějším takovým momentem je Jeannino vyprávění o první erotické zkušenosti z dětství. Paul zprvu reaguje podrážděně, že svého bratrance nazvala jménem, ale vzápětí jí sám od sebe nabízí, ať ve vyprávění pokračuje, pokud chce.

Jen krátce na to mu však přepne. Přestane ji poslouchat a na hlavu jí položí foukací harmoniku. Tato manipulace postupně graduje do naprostého extrému. Jakmile se Jeanne rozhodne k Paulovi vrátit i poté, co ji znásilní, Paul si je velmi dobře vědom, že ji má v hrsti. Celou situaci umocňuje fakt, že se vrací v promočených svatebních šatech.

Jeho reakcí je šikana prostřednictvím krysí mršiny. Když se mu ji i poté podaří přesvědčit, aby zůstala, má jistotu, že si může dělat, co chce. Manipulace vrcholí krátce nato. Jeanne mu vyzná lásku a čeká, zda se ji Paul rozhodne opětovat. On jí místo toho poručí, aby si ostříhala nehty a prsty mu zasunula do řitního otvoru. Při dosahování orgasmu ji ponižuje, nadává jí a dokonce se jí ptá, co všechno by pro něj byla ochotna udělat. Jeanne jeho ponižující požadavky přijímá. Dokonce se je rozhodne sama od sebe gradovat.

Na začátku kapitoly jsem zmiňoval, že manipulativní chování úzce souvisí s Paulovou nevyzpytatelností. A zmiňoval jsem také to, že tento pro vyprávění klíčový sém je dále podpořen chováním hraničícím se šílenstvím.

Zda je Paul skutečně blázen, je sama o sobě zajímavá otázka, na níž neznám odpověď. Dílo si vykládám tak, že se nás snaží nad pojmem šílenství přimět zamyslet. Nad tím, jak si ho máme ve zvyku laicky definovat a zda tyto naše definice odpovídají těm lékařským.

Při analýze Paulova zdánlivě nemotivovaného chování pracuji s předpokladem, že má dvě příčiny. Za první považuji dočasné, zato intenzivní pokřivení vnímání světa způsobené ztrátou ženy. Za druhou příčinu pak považuji dlouhodobé odchýlení od norem vnímání světa v důsledku celoživotní zkušenosti a jakéhosi traumatu spojeného s původní rodinou a vírou.

Tato dvě traumata následně bývají spouštěči Paulových sklonů k agresivitě. Pro co nejlepší pochopení obou traumat proto začnu od analýzy prostředků spojených se sémem agresivity.

Stejně jako tomu bylo u manipulace, tak také první prostředek spojený s agresí figuruje ve vyprávění subtilně. Při první návštěvě bytu, když se Paul schovává do tmavého kouta, bere do rukou lampičku, kterou pak bezdůvodně ničí.

Pozoruhodné je, že motiv lampičky se ve vyprávění objevuje opakovaně. Když Paul přichází za Marcelem, bývalým milencem Rosy, také si s jednou hraje. Poslední výskyt lampičky ve vyprávění dále nacházíme ve scéně, během níž Paul navštěvuje tělo své zesnulé ženy. Důležité však je, jakým způsobem s lampičkou interaguje. Dlouho ji nechává zhasnutou. A zde se dostáváme k dalšímu nesmírně zajímavému prostředku, jímž je Paulova fixace na tmu.

Opět se vracíme k první návštěvě bytu. Jeanne do něj vstupuje v domnění, že je sama. Až když zasouvá rolety a do pokoje pouští světlo, zjišťuje, že je tam celou dobu také Paul. Ten se po strohém dialogu přesouvá zpátky do tmy, tentokrát do vedlejšího pokoje. Jeanne jej však následuje a rovněž tam pouští světlo. Paul se poté přesouvá do nejtmašího koutu místnosti, kde se pouští do ničení lampičky.

Druhým momentem, který s touto fixací může potenciálně souviset je scéna, v níž Paul zavírá dveře od hotelových pokojů. Tomuto momentu předchází hádka s tchyní ohledně podoby obřadu. Ohledně přítomnosti kněze a možnosti dopřát Rose rozhršení. Zatímco Paul odchází chodbou, potkává znepokojené hosty stojící za pootevřenými dveřmi hotelových

pokojů. Jejich dveřmi do chodby proniká světlo. Paul tyto dveře zavírá, ale vzápětí se otevírají další nebo hned ty samé.

Zavádějící je, že je na chodbě tma. Pokud za tmou v této scéně není žádný záměr, co autorům bránilo v tom, aby tuto scénu natočili osvětlenou? Ač si mou interpretací nejsem vůbec jistý, zní následovně. Výhodou tmy je, že v ní Paul není vidět. Zavíráním dveří se zbavuje nejen světla, ale i zvědavých pohledů. Tma mu podle mě poskytuje útočiště. Místo, kam nedosáhnou pohledy, soudy, svědomí. Možná ani sebenenávist.

Třetí výskyt motivu tmy je ze všech čtyř nejdoslovnější. Opět mu předchází hádka s tchyní. Ta si totiž stěžuje, že nemůže usnout kvůli jednomu z hostů, jenž hraje na saxofon. Paul se k této stížnosti během svého agresivního výstupu vrací a vypíná pojistky. Činí tak se slovy, že hosty umlčí za pomoci toho, čeho se bojí. Za pomoci tmy.

Posledním momentem už pak je onen při návštěvě Rosy. Paul ve svém monologu dokonce reflektuje předchozí večer. O aktu zhasnutí světel mluví, jako by za ním byl skrytý význam, o kterém ví, že jej Rosa bude chápat.

Tímto bych uzavřel motiv tmy a přesunul se k dalšímu prostředku, jenž se váže k Paulovu sému agresivity. Jedním z největších otazníků ve vyprávění pro mě je první moment, během nějž se Paul projeví jako skutečně nebezpečný pro své okolí. Mám na mysli scénu vážící se na úklid pokoje, v němž se Rosa zabila. Scéna vrcholí tím, že Paul své služebné hrozí břitvou u krku.

Není pochyb o tom, že tento aspekt ve vztahu k vyprávění v první řadě exponuje Paula jako nevyzpytatelného agresora. Je mi však cizí jeho motivace. Momentu naštvání předchází dvě věci. V prvé řadě služebná Paulovi vrací břitvu, s níž se Rosa zabila v domnění, že je jeho. To jí však Paul vyvrací. V řadě druhé se služebná rozhodne neuposlechnout Paulovu výzvu, aby přestala umývat zakrvácenou vanu.

Za normálních okolností bych si to vykládal tak, že se Paul dozvěděl, že Rosa měla milence. Později však Marcelovi říká, že mu o něm Rosa často vyprávěla. A co je možná důležitější, tato scéna, kdy hovoří s Marcelem o Rose, vztek postrádá. Naopak je dokonce sentimentální. Nedává smysl, že by se Paul znenadání naštvál na uklízečku kvůli milenci, o kterém stejně věděl a nic mu nezazlíval.

Musela ho proto naštvat ta voda. Úklid místa, kde se to stalo. Interpretací si opět nejsem vůbec jistý, ale jediné, co mi dává smysl je, že šlo o akt zneuctění. O pomstu Rose za to, co udělala.

Zajímavé také je, že se motiv tekoucí vody v tomto konkrétním pokoji ve vyprávění vrací. Paul zjišťuje, že ho uklízečka ani napodruhé neuposlechla a v pokoji po sobě nechala puštěnou vodu. Po tomto zjištění se Paul vrací za tchyní do sousedního pokoje, jež mu sděluje, že už vymyslela podobu obřadu. Paul zuří kvůli tomu, že si tam tchyně přeje kněze. Tchyně argumentuje možností posmrtného rozhřešení.

Posledním opakujícím se spouštěčem Paulova agresivního chování je právě víra. Samotný film začíná tím, jak Paul na mostě nadává na Boha. Chronologicky druhým momentem je zmiňované naštvání se na tchyni. Paul tvrdí, že ani Rosa ani on na Boha nevěří.

Třetí a poslední aspekt, jenž dotváří obrázek o Paulově vztahu k víře, je obsažen ve scéně, v níž Paul znásilňuje Jeanne. Vše začíná tím, když Jeanne objeví skrýš v podlaze. Paul se ji chystá otevřít, ale Jeanne jej zastaví. Paul v reakci na to začíná Jeanne svádět. Brzy je u toho hrubý. Chytá se zmínky o tom, že ona skrýš možná ukrývá nějaké rodinné tajemství a říká, že jí poví o své rodině. Během toho, co ji znásilňuje, hovoří nejen o rodině, ale také o církvi, napravování hříchu a dětech, přičemž Jeanne nutí, aby vše opakovala po něm. Během toho, co dosahuje orgasmu, nadává na rodinu.

Těžko říct, jak toto interpretovat. Navíc jde o tak silnou scénu, že neznám nikoho, kdo by měl po jejím zhlédnutí chuť cokoliv interpretovat. Z části za to jistě může i znalost okolností, během nichž tato scéna byla natočena, ale z mé zkušenosti je většina diváků ráda, když si scénu vůbec stihne zpracovat emočně. Mně jako interpretace stačí spojení víry a rodiny s vědomím, že to v Paulovi během dětství zanechalo neobjasněné trauma, jež jej deformovalo do toho, kým ho vyprávění potřebuje mít.

Před opuštěním sému agresivity bych se rád zdržel u jednoho posledního prostředku. Paulova návštěva jeho zesnulé ženy je ve vyprávění jakýmsi zlomovým bodem. Paul si během ní sáhne na dno. Projde si vztekem, ale nakonec je schopen také odpuštění. Zde by jeho konflikt teoreticky mohl končit. Zde by teoreticky mohl dosáhnout kýženého smíření.

Co se děje jako další však napovídá pravému opaku. Při sledování jsem opakovaně nerozuměl významu scény s prostitutkou a následným pronásledováním jejího zákazníka. Jedním vysvětlením je, že se za touto scénou skrývá pouze kompoziční motivace. Potřeba vložit do vyprávění prostředek, jenž by jasně říkal, že se Paul ani po návštěvě Rosy nezbavil svých sklonů k agresivitě. A možná je za tím skutečně pouze to.

Kdybych se však měl pokusit interpretovat, proč se jej rozhodl zbít, řekl bych, že kvůli sebenávisti. Když si Paul prohlíží prostitutčina zákazníka, jejich portréty se prolínají.

Paula sledujeme skrze siluetu tvořenou zákaznickým odrazem v prosklených dveřích. Vnímám to tedy tak, že v tu chvíli sleduje sám sebe. A že sám sebe později také bije. Existenci paralely mezi prostitutkou a Rosou toho však mnoho nenapovídá. Snad jen to, že prostitutka nosí stejně jako Rosa v předchozí scéně velmi výrazné líčení, a přesto má její obličej mrtvolně bledý tón.

Tímto bych uzavřel sém agresivity. Než však opustím analýzu Paulových sémů, rád bych se pozastavil u posledních dvou prostředků. Ten první rovněž souvisí s motivem šílenství.

V předchozí kapitole jsem naznačoval, že vyprávění často pracuje s prostředky, jež se zdají být motivovány pouze umělecky, ale tento dojem tvoří kvůli chybějícímu kontextu. Hned v úvodu filmu nacházíme několik takových prostředků, když Jeanne objevuje prostředí domu.

Kolem prostředí domu je v této scéně tvořena zvláštní atmosféra. Žánrově dokonce připomínající mystery filmy. Sídlí na Rue Jules Verne, domovnice se chová jak blázen a sousedé jsou vidět pouze tehdy, když přes pootevřené dveře pokládají dopitou lahev. Těmito prostředky se budu podrobněji zabývat až v příští kapitole. Chtěl jsem ale upozornit na to, že motiv šílenství ve vyprávění přesahuje Paulovu osobnost. Jeanne je před ním varována, už když poprvé vstupuje do domu.

Poslední prostředek, kterým bych v této kapitole rád zmínil, je závěrečné přilepení žvýkačky k zábradlí před Paulovou smrtí. Už při prvním sledování ve mně probouzel něco, co ani teď nedokážu rozklíčovat. Mám pocit, že Paulově motivaci k přilepení žvýkačky perfektně rozumím, ale racionálně na její vysvětlení nestačím. Mám ale dvě teorie. Buďto ji k zábradlí přilepil, protože chtěl zemřít důstojně, nebo se zkrátka poddal iracionálnímu klukovskému nutkání. Dopřál si před smrtí poslední neškodnou zlomyslnost spojenou s dětstvím.

1.3. Jeanne, její sémy a na ni navázané prostředky

Stejně jako v předchozí kapitole i v této budu analyzovat vyprávěcí prostředky ve spojitosti s postavou. Tentokrát s postavou Jeanne. V jejím případě vycházím z konfliktu mezi tím, co chce a co ve skutečnosti potřebuje. Chce lásku emočně nedostupného Paula, naproti čemuž se potřebuje naučit vážit si sebe samotné.

Postava Jeanne prokazuje vyprávění mnoho služeb. Ozvláštňuje, rozvíjí základní téma, rozvíjí i svá vlastní sekundární témata. Její stěžejní přínos je však tentýž jako u Paula. Na první pohled jde o příběh lásky a Jeanne svou povahou podporuje jeho nepředvídatelnost. A z toho důvodu za její klíčový sém považuji nerozhodnost. Její nerozhodnost je dále způsobena naivitou. Pojdme si proto rozebrat, jakými prostředky je ve vyprávění její naivita stavěna.

Jeannin sém naivity by se neobešel bez dalších podpůrných sémů. Jedním takovým je schopnost přehlížet varovné signály. Na konci minulé kapitoly jsem krátce zmiňoval mysteriózní atmosféru domu. Mám za to, že vyprávění dává jisté indicie všeho dobrého i zlého, co Jeanne v domě v příštích pár dnech nalezne. Adresa Rue Jules Verne napovídá, že právě zde pro ni bude možné, aby se znovu stávala dítětem. Sousedy, kteří se zdráhají vylézt z bytu a dopitou lahev odkládají přes pootevřené dveře, lze interpretovat jako symbol izolovanosti od okolního světa, či zapíjení žalu. A v neposlední řadě šílená domovnice. Ta, která Jeanne odmítá pustit za ruku. Vykládám si to jako varování před tím nejhorším z Paula.

Aby bylo jasno, analýzou zrovna těchto třech prostředků jsem nemínil hodnotit Jeanninu schopnost vnímání varovných signálů. Do analýzy jsem je zahrnul zkrátka proto, že jde o zajímavé prostředky. Jde o skvělý příklad toho, jak vyprávění Posledního tanga v Paříži pracuje s motivacemi prostředků. Až chybějící kontext odhaluje, že nejde pouze o uměleckou motivaci, ale i kompoziční.

První moment, kdy je nám vyprávěním jednoznačně dáno najevo, že se Jeanne dobrovolně rozhoduje přehlížet varovné signály, nacházíme při první návštěvě bytu. Když si Paul sedá do tmavého koutu a nereaguje na žádné z Jeanniných dotazů, Jeanne na jeho chování verbálně reaguje. Jenže se s ním i přes to o pár minut později vyspí. A hned další den s ním dokonce začne vést milostný život.

Kdybych měl dokazovat všechny momenty, během nichž vidíme, že si Jeanne volí varovné signály přehlížet, můj text by to zbytečně prodloužilo a zároveň ničím neobohatilo. Stačí, že tyto signály Jeanne vnímá už od prvního setkání. Že se kvůli nim opakovaně rozčiluje. Že později doběhne ve svatebních šatech za mužem, jenž ji den předtím znásilnil, aby mu vyznala lásku.

Druhým sémem podporujícím její naivitu je dětinskost. Stejně jako u všech ostatních sémů i první charakterizace Jeanne jako dětské je poměrně subtilní. Když Jeanne na začátku filmu přeskakuje koště úklidové služby, těžko říct, že jde pouze o poetický způsob

charakterizace jedné z hlavních postav. I druhá situace, během níž se Jeanne takto profiluje, působí symbolicky. Mám na mysli to, když při druhé návštěvě bytu loví kočku.

Symbolickému výkladu napovídají dvě skutečnosti. Jednak je neobvyklé, že by se do soukromého bytu zatoulala cizí kočka. A dále, že se s ní pracuje opakovaně. Podruhé se vyskytuje ve scéně, ve které Jeanne přichází do prázdného bytu a zjišťuje, že všechny Paulovy věci jsou pryč. S interpretací si však nevím rady. Nejsem schopný za tímto postupem vypožarovat nic víc než pokus o vytvoření rámce. Stejný dojem mám i ohledně opakující se domovníčiny repliky „Přicházejí a zase odcházejí.“.

Další a dle mého názoru pravděpodobnější možností je, že jde o obyčejnou snahu prostředky zdvojit. Když se ve vyprávění něco opakuje, nepůsobí to díky tomu jako chyba. A v případě subtilních prostředků lze skrze opakování vytvořit důraz. Vyprávění Posledního tanga v Paříži tímto způsobem pracuje mnohem víckrát, než jsem doteď stihl zmínit. Například motiv rasismu se opakuje u Paulovy tchyně, Jeanniny chůvy Olivie a Jeanniny matky, přičemž motivuje tchynino zpochybňování toho, zda se Rosa zabila sama.

Dalším příkladem je motiv uniforem. Na začátku Jeanne prochází kolem skupinky těžkooděnců, později slyšíme, jak Paul tvrdí, že všechny uniformy jsou blbost. Naposled se motiv uniformy vyskytuje u Jeanne doma a mimo jiné motivuje, proč má Jeannina matka v bytě zbraň.

Seznam prostředků vyprávěcích, že Jeanne je dětinská, pokračuje dál a dál. Dosahování orgasmu skrze soustředění. Hra na vlka a červenou karkulku. Vyprávění o prvních erotických zkušenostech z dětství. Radost z toho, když ji Paul zvedne do vzduchu, a následná reakce, kdy si přeje, ať to zopakuje. Pro scény, ve kterých figuruje Thomas a filmový štáb, platí totéž. Přijde mi ale zbytečné dokazovat něco, co je očividné.

Otázkou spíše je, proč vyprávění obsahuje tolik prostředků, jež pomáhají Jeanne znovu a znovu charakterizovat jako dětinskou, když už první z nich byly dostatečně efektivní. Důvody jsou podle mě dva. Ty části scén, v nichž se Jeanne chová jako dítě, jsou zpravidla hezké. Udržují divákův zájem o film. Odměňují jej, aby vydržel nepříjemné aspekty vyprávění, které obvykle následují hned po tom. Navíc odměňují také Jeanne. Hezké momenty však nemusí nutně být zároveň dětinské.

Dětinské jsou, protože pomáhají rozvíjet Jeannin sekundární konflikt a zároveň proto, že rozvíjí sekundární téma filmu. Konfliktem myslím Jeannino vyrovnávání se s dospíváním.

Tématem myslím to, že by dospělí neměli s věkem a růstem zodpovědnosti zapomenout na to, jak důležité je si umět hrát.

Posledním podpůrným sémem, jenž zviditelňuje Jeanninu naivitu je neschopnost při výběru partnera. Faktem je, že jednou z funkcí příběhové linie s Thomasem, je vytvoření paralely ke vztahu s Paulem. Každý jsou úplně jiní, ale oba ji svým způsobem režírují. Thomas v doslovném slova smyslu a Paul ve smyslu manipulace.

Druhou funkcí, na níž nesmíme zapomínat je, že umocňuje Jeanninu nerozhodnost. Zesiluje její dilema, zda s Paulem být, což vyprávění činí méně předvídatelným.

Přítomnost filmového štábu je jedním z nejdůmyslnějších prostředků celého filmu. Tím, že Thomasovi dává možnost Jeanne režírovat, odhaluje jeho povahu ve vztahu a zároveň jej nutí, aby se o Jeanne aktivně zajímal, což nám velmi rychle umožňuje vidět, že není zamilovaný do Jeanne. Spíše do své představy o ní. To lze samo o sobě považovat za další sekundární téma filmu.

Třetí funkcí filmového štábu ve vyprávění pak je, že Jeanne dovoluje, aby sama sebe exponovala. Tento aspekt vyprávění velmi efektivně akceleruje a činí jej doslovným, aniž by ztrácelo svou typickou autenticitu a subtilnost vyprávění. V konečném důsledku tím vyprávění šetří čas, který si může dovolit k rozvíjení sekundárních témat ve filmu.

ZÁVĚR

V úvodu práce jsem zmiňoval mou motivaci pro analýzu právě tohoto filmu. Fascinaci jeho vyprávěcím stylem. Zmiňoval jsem také zážitek z kinosálu, který byl vyjma mě plný prvodiváků a když jsme se po skončení projekce pustili do debaty, zjistili jsme, že jsme nezávisle na sobě konkrétní momenty filmu prožívali téměř stejně. Dokonce jsme v něm našli totéž téma.

To je dle mého názoru známkou funkčního vyprávění. Mým cílem bylo pochopit, jak je možné, že film dokáže s vyprávěním pracovat tak subtilně. Jak je možné, že po celou dobu vede naši pozornost, aniž bychom si to uvědomovali. Dokud si totiž uvědomujeme přítomnost vyprávění, nemůžeme zapomenout, že sledujeme film.

Díky analýze jsem se skutečně přesvědčil o tom, že za vyprávěcím stylem Posledního tanga v Paříži je systém. Nebudu zde zdlouhavě připomínat strukturu vyprávění, neboť je relativně komplikovaná a věnuji se jí v celé analytické části práce. Rád bych se však pokusit pojmenovat pár základních principů.

Vyprávění tohoto filmu se téměř úplně vyhýbá užití klasických třífázových motivů. Jinými slovy, obsahuje pouze jeden soubor prostředků, jenž by vyprávěl ve třech fázích a vrcholil fází významovou.

Tímto motivem je motiv víry. Až při jeho třetím výskytu zjišťujeme, že Paulův negativní vta k víře je ovlivněný záhadným traumatem z dětství. V ostatních případech se prostředky opakují v libovolném počtu a ve valné většině neobsahují významovou fázi. Podstatné však je, že se i přes to opakují.

Dobrymi příkladem je již dříve zmiňovaný motivy uniforem. Na začátku filmu Jeanne prochází kolem skupinky těžkooděnců. Později slyšíme Paula tvrdit, že všechny uniformy jsou blbost. Naposled se motiv uniformy vyskytuje u Jeanne doma, kde mimo jiné motivuje, proč má Jeannina matka v bytě zbraň.

Domnívám se, že tato tendence prostředky násobit má dvě funkce. Opakováním ve vyprávění lze tvořit dojem záměru a také jím lze vytvořit akcent. Ten je v kontextu tohoto konkrétního typu vyprávění užitečný zejména při práci se subtilními prostředky.

Dalším velmi častým principem, který je pro vyprávění Posledního tanga v Paříži typický, je chybějící kontext. Valná většina prostředků, jež se zdají být motivovány pouze umělecky, zastává zároveň motivaci kompoziční. Tu však lze vnímat až zpětně, neboť nám

při sledování chybí kontext. I s ohledem na množství těchto prostředků je proto nesmírně těžké chápat jejich funkce.

A právě to tvoří mylný dojem, že vyprávění odmítá diváka vést. Za předpokladu, že mu není dění filmu lhostejné, divákovi nezbyvá než zapojit aktivní percepci. Než začít přemýšlet.

To má dále dva efekty. Pojmenováváním automatizovaného lze diváka přimět, aby se podílel na znovu-ozvlášťňování. V tomto případě i tak banálního příběhu, jako je příběh o postarším zahořklém muži, o němž se zdá, že nevěří na lásku, ale svůj postoj začne pomalu měnit, když pozná mladou svobodomyšlnou slečnu.

Druhým efektem aktivní percepce pak je, že nutí diváka rozvíjet vlastní úvahy o tématu. Tvořit si svůj vlastní názor, protože autorův postoj k problematice není z vyprávění znát.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. THOMPSON, Kristin. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha: Československý filmový ústav, 1989-, 5-36. ISSN 0862-397X.
2. THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton: Princeton University Press, [1988], 3-46. ISBN 0-691-01453-1.
3. ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Russian formalist criticism: four essays*. Přeložil Lee T. LEMON, přeložil Marion J. REIS. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.