

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

# **Bakalářská práce**

Marek Koutesh

## **Neoformalistická analýza filmu Will Success Spoil Rock Hunter?**

Will Success Spoil Rock Hunter? Neoformalist film analysis

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Jindřiška Bláhová, Ph.D.

### **Poděkování**

Děkuji Mgr. Jindřišce Bláhové, Ph.D. za ochotu při vedení mé bakalářské práce a za její cenné připomínky. Také bych chtěl srdečně poděkovat mé matce za neutuchající podporu mých studií. V neposlední řadě děkuji také Marušce a to nejen za pečlivé opravy této skromné práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 24. května 2016

.....

Marek Koutesh

**Klíčová slova**

Frank Tashlin, film, Hollywood, neoformalistická analýza, naratologie, popkultura

**Key words**

Frank Tashlin, film, Hollywood, neoformalist analysis, narratology, popculture

## **Abstrakt**

Cílem této práce bylo provést analýzu filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* režiséra Franka Tashlina. Výchozím předpokladem je, že se tento snímek vymyká dobové hollywoodské tvorbě a užívá vysoce sebereflexivní postupy.

K rozboru filmového díla jsem zvolil přístup neoformalistické analýzy, jejíž metodologii definovala Kristin Thompsonová v publikaci *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. V první části práce poskytuji teoreticko-metodologickou reflexi nástrojů neoformalistické analýzy. Následně přecházím k metodologii přístupu k filmové historii, ve které vycházím z knihy Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho *Film History: Theory and Practice* a z konceptu klasického hollywoodského filmu. Další kapitola shrnuje dobový kontext a vlivy, které se podílely na podobě díla. V analytické části označuji za řídicí princip filmu obnažení popkulturních struktur a snažím se s pomocí nástrojů neoformalistického rozboru dokázat, jak se projevuje v různých složkách díla.

## **Abstract**

The aim of this thesis was to analyze the film *Will Success Spoil Rock Hunter?* by the director Frank Tashlin. The initial hypothesis was that this film goes beyond the contemporary Hollywood production and uses highly self-reflexive practices.

For the analysis of the film, the approach of neoformalist analysis was chosen, which methodology was defined by Kristin Thompson in the publication *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. The first section provides a theoretical and methodological reflection of the tools of neoformalist analysis. Following on from this, the methodological approach to film history is reflected, based on the concept of the classical Hollywood cinema and on the book by Robert C. Allen and Douglas Gomery *Film History: Theory and Practice*. The next chapter summarizes the historical context and influences that have contributed to the shape of the artistic work. In the analytical part, the exposure of popculture structures is described as the central principle of the movie, and with the help of the tools of neoformalist analysis, the author tries to demonstrate how it manifests itself in the different components.

# OBSAH

Úvod .....	7
1. Teoreticko-metodologická reflexe .....	9
1.1 Metodologie neoformalistické analýzy, základní pojmy a nástroje.....	9
1.2 Metodologie přístupu k filmové historii .....	13
1.2.1 Realistický přístup .....	13
1.2.2 Klasický Hollywood .....	14
2. Společenský, ekonomický, kulturně-historický a technologický kontext.....	17
2.1 Hollywoodský průmysl v 50. letech .....	17
2.2 Technologické inovace .....	21
2.2.1 Širokoúhlý film.....	21
2.2.2 Barevný film .....	22
2.3 Liberalizace produkčního kodexu .....	23
2.4 Tvorba Franka Tashlina .....	25
2.5 Kontext filmu Will Success Spoil Rock Hunter? .....	27
3. Analytická část .....	29
3.1 Definice dominanty.....	29
3.1.1 Teoretický koncept kultury.....	29
3.1.2 Kritika ideologie .....	30
3.1.3 Definice kultury a popkultury.....	32
3.1.4 Filmová popkultura.....	34
3.2 Neoformalistická analýza.....	35
3.2.1 Význam díla.....	35
3.2.2 Naratologická analýza .....	39
3.2.3 Tematizace popkulturní intertextuality.....	53
3.2.4 Žánr „comedian comedy“ .....	56
3.2.5 Stylistická analýza .....	59
4. Závěr.....	72
5. Použité zdroje .....	74
6. Obrazová příloha.....	80

## Úvod

Předmětem této bakalářské práce je neoformalistická analýza amerického filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* Franka Tashlina. Snímek vypráví o Rockwellovi „Rockovi“ P. Hunterovi, zaměstnanci newyorské reklamní agentury, který se zaplete do komplotu hollywoodské herečky a hvězdy Rity Marlowe. Předstíráním, že má s Ritou poměr, se Rock záhy stane osobností a kariérně stoupá. S úspěchem se mu ale nedostává skutečného štěstí. Film satiricky ukazuje svět celebrit a popkulturní komerce jako zničující prostor, který sny člověka nemilosrdně pohlcuje. Ačkoli se film jeví jako tradiční komedie klasického Hollywoodu, vyskytují se v něm postupy, které dojem soudržného vyprávění vědomě podrývají. V analýze se budu snažit tyto postupy zdůraznit a objasnit, nakolik jsou skutečně narušující a jaká je jejich funkce v celkové formě snímku.

Zvolená metoda neoformalistické analýzy obsahuje nástroje užitečné pro zevrubný rozbor filmu na mnoha úrovních. Poskytuje rámec, s jehož pomocí lze odhalit, v jakých podobách působí komponenty snímku na naše mentální procesy. Metodologie neoformalismu se mi jeví obzvláště užitečná, neboť ji lze aplikovat na všechny filmy bez rozdílu. Jsem přesvědčen, že titul, který jsem si vybral k analýze, se tematicky, vypravěčsky a určitými stylistickými prostředky vymyká dobové hollywoodské produkci.

Důvodem mého výběru byla absence textu, který by film podrobněji analyzoval. *Will Success Spoil Rock Hunter?* je rozebírán v několika studiích věnujících se tvorbě režiséra Franka Tashlina, metodologií jsou ale dle mého názoru nedostačující. Tyto texty jsou k nalezení v kompilaci *Frank Tashlin* a snaží se především postihnout motivy společné celé Tashlinově tvorbě. S poněkud oslavným tónem a jen kusými postřehy ukazují, jaké filmové prostředky režisér ve svých dílech využívá.<sup>1</sup> Tato práce si spíše klade za cíl v analýze konkrétního díla odhalit, jak v něm jednotlivé komponenty fungují a nakolik je film v dobovém kontextu skutečně výjimečný. Filmová teoretička Kristin Thompsonová ve své publikaci *Breaking the Glass Armor* tvrdí, že filmy analyzujeme především proto, že se nám zdají zajímavé. Jsme konfrontováni s něčím, co jsme nečekali, že ve strukturách snímku nalezneme. Výsledky svého bádání poté poskytujeme dalším a podílíme se na obnovených

---

<sup>1</sup> Viz např. Bill Krohn: The first films. In: Roger Garcia (ed.): *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 33–38 nebo Noël Simsolo: The coordinator of disorders. In: Tamtéž, s. 51–56.

účincích umění.<sup>2</sup> Má práce může takto sloužit i jako výchozí text pro případný další výzkum režisérova díla.

V první části představím teoreticko-metodologicky směr neoformalismu tak, jak jej definovali David Bordwell a Kristin Thompsonová. Stručně zmíním teoretické modely, z kterých neoformalismus vychází, koncepty, které zahrnuje, a představím pojmy, jež jsou pro pochopení analytických nástrojů klíčové, a to s odkazy na přesné definice přítomné v publikacích Bordwella a Thompsonové.

Druhá kapitola se bude zabývat ekonomickým, společenským, estetickým a technologickým kontextem snímku. Práce s dílem nám ukládá porozumět dobovému pozadí, které se podílí na jeho výsledné podobě. Představím filosoficko-metodologický přístup a objekty filmové historie, zároveň osvětlím, které praktiky neuznává realistický přístup Douglase Gomeryho a Roberta C. Allena definovaný v publikaci *Film History: Theory and Practice*.<sup>3</sup> Seznámím s dobovými faktory, které ovlivnily vznik snímku, a tyto znalosti využiji v neoformalistické analýze. Po načrtnutí historického pozadí zařadím do kontextu tvorbu režiséra Franka Tashlina včetně analyzovaného titulu.

V analytické části práce představím hypotézu o dominantě, neoformalisty užívaném formálním principu, který k sobě vztahuje tematické, narativní a stylistické prvky díla.<sup>4</sup> Svou dominantu nazývám „obnažení popkulturních struktur“. Kvůli určité vágnosti této definice přiblížím pojem pomocí teoretických studií zabývajících se kulturou a popkulturou. Poté se budu věnovat neoformalistické analýze filmu. Pro praktické účely objasním některé významy díla, které mohou dávat formálním prvkům ve vyprávění smysl. Následně budu zkoumat film z hlediska tématu, žánru, intertextuality a stylu, a to vždy ve vztahu k dominantě. V závěru práce zjistím, natolik platná se ukázala hypotéza o dominantě.

---

<sup>2</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 6–7.

<sup>3</sup> Robert C. Allen, Douglas Gomery: *Film History: Theory and Practice*. New York: Newbery Award Records 1985.

<sup>4</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 35.



# 1. Teoreticko-metodologická reflexe

## 1.1 Metodologie neoformalistické analýzy, základní pojmy a nástroje

Tato kapitola představí estetický přístup neoformalismu a metody užívané při analytickém procesu. Estetický přístup se v definici Thompsonové vztahuje „[...] k nějakému souboru předpokladů o rysech společných různým uměleckým dílům, o pochodech, která probíhají v divákovi při chápání veškerého umění a o způsobech, kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti.“<sup>5</sup> Je to tedy hrubá teorie umění, která umožňuje studium více děl.<sup>6</sup> *Metoda* je pro ni soubor přístupů užívaných ve vlastním analytickém procesu. Je to nástroj k získání odpovědí na otázky, které si o díle pokládáme.<sup>7</sup>

Neoformalistický přístup nepředpokládá, že film skrývá pevný vzorec, který analytik okamžitě nalezne. Komunikační model umění, v němž umělec vysílá informace k příjemci prostřednictvím média, není pro tento přístup přijatelný. Divák se v tomto zastaralém pojetí stává pasivním příjemcem – dekodovačem a jeho rolí je jen nalézt myšlenky a zprávy, které do díla autor vložil. Odmítnutím komunikačního modelu umění se neoformalisté vymezují vůči marxistickým a psychoanalytickým teoriím, které považují diváka pouze za subjekt. Thompsonová pokládá jakoukoli syntézu neoformalistické poetiky a marxisticko-psychoanalytické teorie za nemožnou.<sup>8</sup> V neoformalismu se naopak vztah diváka k uměleckému dílu stává aktivním – ve strukturách živě hledá podněty a reaguje na ně diváckými schopnostmi, které v životě shromáždil.<sup>9</sup> Kvality díla plynou z interakce mezi formálními strukturami díla a operacemi, které v reakci na něj divák vykonává.<sup>10</sup> Neoformalistický kritik právě analyzuje interakci mezi strukturami a hypotetickým divákem.<sup>11</sup> Umění se v tomto pojetí zbavuje rozlišení na „vysoké“ a „nízké“, protože všechna díla bez rozlišení si zaslouží analytickou pozornost.<sup>12</sup> Teprve se zohledněním této sféry je patrné, jak může neoformalistický přístup být hrubou teorií umění. Je totiž aplikovatelný na veškerou filmovou produkci. Neznevýhodňuje a pojímá všechny typy

---

<sup>5</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5.

<sup>6</sup> Tamtéž.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 22–24.

<sup>9</sup> Tamtéž, s. 8–9.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 22.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 10.

kinematografické tvorby.<sup>13</sup> Jak dokazují analýzy Thompsonové, neoformalistická analýza může pojmut i obyčejné filmy a ukázat na to, jak v nich fungují automatizované konvence.<sup>14</sup> Nejen v těchto bodech přístup Bordwella a Thompsonové vychází z prací ruských literárních formalistů, od nichž dvojice převzala způsob uvažování o díle i některé pojmy.<sup>15</sup>

Pro potřeby následující neoformalistické analýzy je vhodné stručně představit některé její nástroje. Podle neoformalistů všechna umělecká díla více či méně dosahují obnovených účinků na naše mentální procesy prostřednictvím *ozvláštňení*. Teoretici si propůjčují pojem ruského formalisty Viktora Šklovského, který tvrdil, že „*technika umění spočívá v „ozvláštňování“ věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.*“<sup>16</sup> Ozvláštňení je tedy princip, s jehož pomocí vidíme věci jinak, než jak bychom je viděli ve všední realitě. Umění může regenerovat naše vnímání a naše myšlenky a působit jako mentální cvičení.<sup>17</sup> Ozvláštňení je obecný neoformalistický termín pro základní účel umění v našem životě. Nesmíme ovšem zapomínat, že i ozvláštňení je závislé na historickém kontextu vzniku uměleckého díla a z toho důvodu je třeba přihlédnout k dobovým konvencím, abychom ozvláštňení pocítili.<sup>18</sup> Bádání neoformalistické analýzy může přispět i k tomu, že se zdánlivě šablonovitá díla začnou jevit jako ozvláštňující. Jako analytici můžeme přispět k jejich *znovu-ozvláštňení*.<sup>19</sup> Doufám, že se mi analýzou snímku *Will Success Spoil Rock Hunter?* podaří takto probudit nový zájem o dílo pro ty, kteří film již zhlédli.

*Prostředek* pro neoformalisty označuje „[...] jakýkoli jednoduchý prvek či jakoukoli strukturu, která v uměleckém díle hraje roli.“ V případě filmu to může být například pohyb kamery. Pro neoformalistu jsou všechny prostředky a jejich organizace potenciálně ozvláštňující. Prostředky jsou analyzovány použitím konceptů funkce a motivace.<sup>20</sup> *Funkce*

---

<sup>13</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 26.

<sup>14</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 49–86.

<sup>15</sup> Uvažování Thompsonové a Bordwella je blízké hlavně systémovému formalismu Jurije Tyraňova a Viktora Šklovského a konceptu uměleckých norem českého literárního vědce Jana Mukařovského. Viz např. Radomír D. Kokeš: *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2013, s. 4. Dostupné na WWW: <<http://www.phil.muni.cz/wufv/home/studium/RDK%20-%20Jak%20uvazovat%20pri%20formalisticke%20analyze%20filmu.doc>> [vyšlo nedat.; cit. 26. 4. 2016].

<sup>16</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 11.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 26–27.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 14.

je cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky. Slovy Thompsonové je funkce „[...] rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla, neboť zatímco mnohá umělecká díla mohou užívat stejného prostředku, funkce tohoto prostředku může být v každém díle jiná. [...] Každý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v tom či onom kontextu.“<sup>21</sup> Dílo poté musí poskytovat nějaký důvod, aby byl prostředek do něj vůbec začleněn. Pro zdůvodnění, které dílo poskytuje pro přítomnost určitého konkrétního prostředku, užívají neoformalisté pojem *motivace*. Neoformalisté rozlišují čtyři základní typy motivace. *Kompoziční motivace* ospravedlňuje zahrnutí prostředku, který je nezbytný pro konstrukci vypravěčské kauzality – ta vzniká, pokud divák posuzuje prostředek z hlediska toho, jak je potřebný pro vývoj vyprávění.<sup>22</sup> Při zohledňování *realistické motivace* se pro ospravedlnění prostředku obracíme k pojmům z reálného světa. *Transtextuální motivace* zahrnuje odkaz ke konvencím v jiných uměleckých dílech. Koncept žánru je nejčastější zdůvodnění tohoto typu motivace.<sup>23</sup> Nejobtížněji definovatelným typem je *umělecká motivace*.<sup>24</sup> Každý prostředek je do jisté míry umělecky motivován, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru a formy. Většina prostředků má ale dodatečnou a mnohem výraznější kompoziční, realistickou nebo transtextuální motivaci. Citelná je umělecká motivace jen v případě, že jsou zbylé tři motivace potlačeny.<sup>25</sup> Prostředky poté vypadají, jako že jsou v díle přítomny samy pro sebe jako citelný šokující nebo neutrální element.<sup>26</sup> Bordwell analyzuje příklady umělecky motivovaných prostředků ve filmech Jeana-Luca Godarda.<sup>27</sup> Thompsonová v analýze snímku *Strach v nočním vlaku* (*Terror by Night*; Roy William Neill, 1946) ovšem ukazuje, že se tento typ motivace může občasné samostatně objevit i v hollywoodské tvorbě.<sup>28</sup>

Jelikož neoformalismus postuluje, že diváci jsou aktivní, v tomto modelu vždy reagují na podněty ve filmu na základě automatických percepčních procesů a na základě zkušenosti. Pro postihnoutí mentálních procesů diváka Bordwell užívá nástrojů kognitivní a percepční

---

<sup>21</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 14.

<sup>22</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 36.

<sup>23</sup> Tamtéž.

<sup>24</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 17.

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 36.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 311–334.

<sup>28</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 73.

psychologie. Divácká percepce se stává procesem testování *hypotéz*. Tyto hypotézy jsou buď potvrzeny, nebo vyvráceny – v tom případě vzniká nová hypotéza. Náš proces vytváření hypotéz vedou organizované shluky znalostí, které neoformalisté označují za *schémata*. Ta si diváci vytváří na základě zkušeností s jinými uměleckými díly, zážitků z reálného života nebo s pomocí filmových teorií a kritiky. Bordwell tvrdí, že umělecké dílo je vytvořeno tak, aby podpořilo aplikaci určitých schémat, i když ta musí být během recipientovy aktivity nakonec opuštěna.<sup>29</sup> Proto lze říci, že dílo podněcuje naše reakce. Schémata jsou také podmíněna historickými okolnostmi.<sup>30</sup>

Neoformalisté rozlišují mezi reprezentovaným příběhem a jeho reprezentací, kterou divák vnímá. Na základě teorií ruských formalistů nazývají mentální konstrukci chronologicky a kauzálně propojeného materiálu *fabule*. Ta vzniká, když se divák aktivně zmocní událostí prezentovaných ve filmu samotném.<sup>31</sup> Fabule je výsledek vnímání vypravěčských vodítek, aplikací schémat, sestavování a testování hypotéz.<sup>32</sup> Strukturovaný soubor všech těchto kauzálních událostí, jak je vidíme a slyšíme ve filmu, nazývají *syžetem*.<sup>33</sup> Fabule a syžet jsou k sobě vztahovány třemi principy: *narativní logikou, časem a prostorem*. Za pomoci těchto vztahů divák spojuje události do kauzální, časové a prostorové souslednosti. Syžet může tento proces ztížit. V každém narativním textu v jakémkoli médiu syžet kontroluje množství a hloubku informací, které přijímáme.<sup>34</sup>

Bordwell se v souladu s neoformalismem snaží najít teorii narace neboli vyprávění, která neznevýhodňuje konkrétní techniky a která je dostatečně široká na to, aby pojala všechny typy narace.<sup>35</sup> Ve fikčním filmu naraci definuje jako „[...] *proces, v němž společně působí syžet a styl filmu tak, aby vedly diváka ke konstrukci fabule*.“<sup>36</sup> *Filmový styl* si Bordwell vykládá jako specifický formální systém. O stylu filmu se dá hovořit při systematickém a charakteristickém užívání filmových postupů a technik. Styl komunikuje se syžetem

---

<sup>29</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 31.

<sup>30</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 25.

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 31–32.

<sup>32</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 49.

<sup>33</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminate* 10, 1998, č. 1, s. 31–32.

<sup>34</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 57.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 53. /Vlastní překlad/.

za pomoci mnoha filmových vyjadřovacích prostředků – mezi ně patří například střih nebo zvuk.<sup>37</sup>

*Dominanta* je pojem velmi důležitý pro všechny aplikace neoformalistické analýzy. Jde o „[...] hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku.“ Neoformalistický kritik konceptu využívá pro analýzu specifické formy, která je v každém díle nějak ozvláštněna. Dominanta sjednocuje prvky v uměleckém díle, vztahuje k sobě stylistické, narativní a tematické roviny. Podle Thompsonové je nalezení dominanty východiskem neoformalistické analýzy. Dílo naznačuje, co je jeho dominantou tak, že „[...] určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu.“<sup>38</sup> Jako dominantu analyzovaného filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* jsem si stanovil „obnažení popkulturních struktur“. Předpokládám, že se mi po zohlednění výrazných prostředků ve filmu podaří najít sjednocující prvek, který popkulturu definuje a odhaluje její konstrukční mechanismy, čímž vede ke vnímání kontextu, ve kterém popkultura vzniká. Definicí tohoto konceptu se budu podrobněji zabývat v úvodu analytické kapitoly.

## 1.2 Metodologie přístupu k filmové historii

### 1.2.1 Realistický přístup

Jak bylo výše řečeno, neoformalistická analýza vyžaduje zohlednění historického kontextu díla. Jedině tak můžeme zjistit, zda film uplatňuje dobové umělecké normy, odchyluje se od nich a nakolik je ozvlášťující. Jelikož analyzovaný titul v mnohých bodech odráží kontext, v němž vznikl, je třeba k historii přistoupit s nástroji, které dějiny umění nemají za řadu po sobě následujících individualit géníů. K práci s historickým kontextem poslouží přístup Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho představený v publikaci *Film History: Theory and Practice*.

Allen a Gomery označují svůj přístup za „realistický“. Ten je pro ně filosofickým přístupem, který zohledňuje systematickou podstatu filmové historie. Kinematografii označují za komplexní fenomén sestávající se z mnoha interaktivních složek.<sup>39</sup> Kritizují

---

<sup>37</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 50.

<sup>38</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 35.

<sup>39</sup> Robert C. Allen, Douglas Gomery: *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, s. 213.

směr empirismu, jehož součástí je tvrzení, že skutečnost existuje nezávisle na lidském myšlení.<sup>40</sup> V jejich pojetí není jeden správný přístup k filmové historii, ten vyžaduje osobní soudy.<sup>41</sup> Jako historici Allen a Gomery nikdy nepracují s uzavřeným systémem, ale přihlížejí k tomu, že generativní mechanismy a kauzální faktory jsou vždy propojeny.<sup>42</sup> Zohledňují čtyři objekty historického výzkumu kinematografie. Estetická filmová historiografie se zabývá dějinami jako uměním. Technologická filmová historiografie studuje původ a vývoj technologií, díky kterým je natáčení a prezentace filmů možné. Ekonomická filmová historiografie se zabývá průmyslovými faktory podílejícími se na vzniku filmu. Sociální filmová historiografie postihuje tři otázky. Kdo vytváří filmy a proč? Kdo se dívá na filmy, jak a proč? Co bylo viděno, jak a proč?<sup>43</sup>

Přístup Allena a Gomeryho je v případě rozboru snímku *Will Success Spoil Rock Hunter?* obzvláště přínosný. Filmová tvorba v Hollywoodu se svou systematičností jeví pevně vázaná na všechny čtyři zmíněné objekty filmové historiografie. Dělení rámců filmových dějin by mělo postihnout mnohost vlivů, které na tvůrce při natáčení působily. Budeme předpokládat, že analyzovaný film navazuje na některé formální tradice nebo se vůči nim vymezuje – a také, že byl ovlivněn technickými, produkčními a sociálními faktory.

### 1.2.2 Klasický Hollywood

Dalším konceptem, který by měl usnadnit práci s filmovou historií, je pojetí klasického hollywoodského filmu. David Bordwell s Kristin Thompsonovou a Janet Staigerovou v publikaci *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* definují Hollywood jako unikátní ekonomický, estetický a kulturní institut. Tvrdí, že hollywoodské filmy v „klasickém“ období ustanovily soudržnou uměleckou tradici.<sup>44</sup> Toto období, kdy v produkci převládal do míry homogenní styl, vymezili zhruba mezi lety 1917 až 1960.<sup>45</sup> Umělci tvořící uvnitř tohoto systému měli při natáčení na výběr

---

<sup>40</sup> Robert C. Allen, Douglas Gomery: *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, s. 11.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. iv.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 37–38.

<sup>44</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 4.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 3.

z *paradigmat* – souboru alternativních norem, které se mohly vzájemně nahrazovat. Klasický styl není stereotypní, neboť vždy umožňoval mnoho přístupů k jednomu problému, s kterými se tvůrce při natáčení nutně setkával.<sup>46</sup> Vznikl koherentní skupinový systém produkce s koordinovaným centralizovaným managementem, který efektivně zajišťoval filmovým studiím finanční návratnost.

V klasickém hollywoodském stylu se ustanovil narativní modus kanonické narace. *Narativní modus* Bordwell označuje za historicky odlišený soubor norem narativní povahy. Ten překračuje žánry, školy, hnutí a národní kinematografie. Tyto mody Bordwell nalézá v kinematografii celkem čtyři a každý z nich popisuje poměrně stabilní a konzistentní vypravěčský princip uplatňovaný v nějaké historicky definované skupině filmů. Každý narativní modus v sobě zahrnuje širší *paradigmat*, z kterých si tvůrci při natáčení vybírají.<sup>47</sup>

Modus kanonické narace je užíván v období klasického Hollywoodu a spoléhá se na nejpevnější schémata a normy. V tomto období vznikl i analyzovaný film. Stručně charakterizováno, narace klasického hollywoodského filmu představuje psychologicky jasně definovaného individuálního hrdinu, který překonává překážky, aby dosáhl specifických cílů. Postava je hlavní kauzální činitel ve vyprávění a v divákově konstrukci fabule je kauzalita primární sjednocující princip – sled příčin a následků je pevně propojen. Klasický syžet se často skládá z dvojité kauzální struktury: jedna narativní linie se zabývá heterosexuální romancí a druhá se týká osobních vztahů, práce, války, splnění mise nebo úkolu.<sup>48</sup> Podle Thompsonové je filmová struktura klasické narace rozdělena do čtyř navazujících aktů. V *úvodu* je představena výchozí situace, v níž se protagonista snaží dosáhnout cílů, nebo jsou jen prezentovány výchozí okolnosti. *Komplikace děje* naruší dosavadní uspořádání informací, které mělo vést k naplnění cílů, ale může vytvořit i cíle nové. *Vývoj* je založen na oddalování uskutečnění záměrů postav. *Vyvrcholení* nastupuje při neřešitelné situaci a vede k úspěšnému či naopak neúspěšnému naplnění cílů.<sup>49</sup> Obecně je klasická narace zkonstruovaná tak, že postavy a jejich chování vytvářejí a znovu zdůrazňují potřebné informace v příběhu.<sup>50</sup> Stylistické prostředky v klasickém narativu

---

<sup>46</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 5.

<sup>47</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 150–151.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 157.

<sup>49</sup> Kristin Thompsonová: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press 1999, s. 27–29.

<sup>50</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 161.

fungují hlavně jako zprostředkovatelé fabulačních informací pro syžet. Styl diváka vybízí ke konstrukci soudržného a konzistentního času a prostoru. Styl vytváří stabilní paradigma podle potřeb syžetu. Hlavní inovace vznikají v tomto narativním modu především na rovině fabule – v nových příbězích.<sup>51</sup> Bordwell tvrdí, že normy kanonické narace výrazně nenarušily ani technologické změny. Pro analýzu filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* jsou důležitá zejména Bordwellova pozorování stylu v 50. letech i to, jak narativní modus asimiloval změny zapříčiněné širokoúhlým formátem obrazu. Ačkoli inovace jako širokoúhlý obraz znemožnily tvůrcům některé inscenační postupy, práce s filmovou logikou, časem i prostorem zůstala v jádru stejná.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 162–164.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 199–201.



## 2. Společenský, ekonomický, kulturně-historický a technologický kontext

Film *Will Success Spoil Rock Hunter?* výrazně komunikuje s místem a dobou, ve kterých vznikl. Stručný popis dobového smýšlení o společenském a politickém směřování amerického národa dokáže objasnit, do jaké míry snímek přejímá nebo odmítá tuto rétoriku.

Poválečný ekonomický boom podnítl v USA vznik silné konzumní kultury a výraznější směřování k materialismu a konformismu. Američané měli možnost se nezávazně bavit nejvíce v historii.<sup>53</sup> Lidé střední třídy žijící na předměstí se stali symbolem „amerického způsobu života“. Dominantním etickým kodexem byla snaha o individualitu skrze pracovitost a soutěživost.<sup>54</sup> Spolu s tím vznikl obraz ideální rodiny, v níž muž a žena efektivně plní své společenské role za účelem všestranné spokojenosti. Jejich naplnění zdánlivě přinášelo bezpečí a radost. Celospolečenské štěstí samozřejmě nebylo realitou. Práce Betty Friedanové *The Feminine Mystique* z roku 1963 označila ženy, které po 2. světové válce dosáhly dospělosti, jako oběti kultury, která jim vnutila definici feminity založené na submisivitě a péči o potomstvo.<sup>55</sup> Na sociální nedostatky upozornila hnutí za práva menšin i vzrůstající počet mladistvých delikventů.<sup>56</sup> Jak lze úspěchu dosáhnout, co přináší a v jakém smyslu o něm lze vůbec mluvit, jsou jedny z hlavních témat analyzovaného filmu a podílí se na interpretaci skrytých významů díla (viz kapitola 3.2.1). Právě tato otázka úspěchu a štěstí byla součástí širší společenské diskuze.

### 2.1 Hollywoodský průmysl v 50. letech

Tato kapitola má poskytnout informace o historickém pozadí pro následující neoformalistickou analýzu. Popis historického kontextu, ve kterém *Will Success Spoil Rock Hunter?* vznikl, bude probíhat na základě výše zmíněného realistického přístupu a v souladu s konceptem klasické hollywoodské kinematografie. Práce si neklade za cíl shrnout veškeré faktory, které se podílely na podobě hollywoodského filmu 50. let. Podstatné bude zdůraznit ty historické aspekty, které nám mohou pomoci v neoformalistické analýze, tj. například

---

<sup>53</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 18.

<sup>54</sup> William H. Whyte: *The Organization Man*. New York: Simon & Schuster 1956, s. 4.

<sup>55</sup> Betty Friedanová: *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company 1963, s. 16–32.

Dostupné na WWW: <<https://nationalhumanitiescenter.org/ows/seminars/tcentury/FeminineMystique.pdf>> [cit. 12. 5. 2016].

<sup>56</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 7–22.

zjistit často užívaná umělecká paradigmatu v kontextu studiového systému. V analytické části poté budeme moci rozpoznat, kterých norem je ve filmu užito konvenčně a které se naopak vymykají. Rozsah užitých pramenů by měl poskytnout dostatečné pozadí pro komplexní vzhled do dobové tvorby, v níž analyzovaný snímek vznikl.

Pro hollywoodskou studiovou výrobu je charakteristická pečlivě strukturovaná organizace práce. Společnosti, jejichž vliv byl nejvýraznější ve 20. až 60. letech minulého století, vlastnily veškeré vybavení a většina pracovníků byla vázána na dlouhodobé smlouvy. Vedení dopředu plánovalo všechnu studiovou produkci tak, aby byla efektivní a přinášela finanční zisk. Ve studiovém natáčení se specialisté podíleli na tvorbě produktu, který respektuje vedením připravený plán a výsledkem byl jedinečný film, který měl k pojetí pásové výroby daleko.<sup>57</sup>

Na základě historického výzkumu Hollywoodu 50. let však vznikl konsenzus, že jde o období úpadku studiového systému. Tvorba hollywoodských studií byla mnohými faktory přímo či nepřímo oslabena. Bordwell vnímá dobu mezi lety 1946 – 1948 jako přechod k zániku studiového systému v podobě, jaké byl po desetiletí znám.<sup>58</sup>

Vliv na krizi mělo vyšetřování v amerických studiích Výborem pro neamerickou činnost. Termín „studená válka“, vyjadřující nepřátelské nálady mezi Spojenými státy americkými a Sovětským svazem, zapříčinil, že obyvatelé jedné země vnímali ideologické smýšlení druhého státu jako imperialistické a ohrožující světový mír. Výbor pro neamerickou činnost ustanovený v roce 1938 započal kolem roku 1947 vyšetřovat komunisticky smýšlející tvůrce působící v Hollywoodu. Patrně největší pozornost byla věnována desítky levicových hollywoodských scenáristů odsouzených za pohrdání soudem.<sup>59</sup> Hollywoodská studia, která pozorně regulovala svůj mediální obraz, musela nyní produktivní tvůrce zavrhnout, aby veřejnosti vyslala jasnou zprávu o svých proamerických zásadách.<sup>60</sup>

V roce 1946 vydělala hollywoodská studia nejvíce ve své historii. Kina týdně navštívilo průměrně 98 milionů diváků, což byla více než polovina populace, kterou tvořilo přes 140

---

<sup>57</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 51.

<sup>58</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 334.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 3–7

milionů obyvatel.<sup>61</sup> Týdenní návštěvnost ale v následujících letech trvale klesala k 46 milionům diváků v roce 1953 až do historického minima 15,8 milionů diváků v roce 1971.<sup>62</sup> Během 50. let ukončilo provoz přes 4000 amerických kin. Příčinou této krize bylo několik faktorů. Především si lidé po válce začali osvojovat nový životní styl a s tím spojené volnočasové aktivity. Přišel „vzestup zábavné morálky“, jak popsala spisovatelka Martha Wolfenstein. Jejími slovy – „*Místo toho, abychom se cítili vinni za to, že se příliš bavíme, nyní se člověk cítí zahanben tím, že se baví málo.*“<sup>63</sup> Kino se pro lidi stalo jen jednou z mnoha možných aktivit. Zároveň se rozšířilo bydlení v předměstských čtvrtích a návštěvníci se do kin v centru vypravovali hlavně na jedinečné „důležité“ filmy.<sup>64</sup>

Velký vliv na studiovou krizi mělo v květnu roku 1948 také vydané rozhodnutí amerického Nejvyššího soudu, tzv. *Paramountský výnos*. Po procesu trvajícím deset let *Spojené státy versus Paramount Pictures Inc. et al.* nazývaném „případ Paramount“, soud rozhodl, že vertikálně integrovaná<sup>65</sup> hollywoodská studia porušila tzv. *Shermanův protitrustový zákon* za účelem monopolizace trhu.<sup>66</sup> V důsledku toho byla studia přinucena k prodeji svých kin vlastníkům nezapojených do studiové produkce a distribuce. Společnosti oddalovaly prodej kin a svůj vliv ztratily zhruba v druhé polovině 50. let.<sup>67</sup> Výnos studiím také přikázal ukončit praxi *vázaného prodeje*.<sup>68</sup> Produkce společností už nemohla být plánovaná tak, že levnější a méně očekávané snímky budou prodány společně se silným titulem. Kvůli výnosu musel být každý film nabízen samostatně, což vyústilo k reorganizaci produkce – studia začala vyrábět filmů méně, ovšem dražších.<sup>69</sup> Vznikaly také nové distribuční strategie. Vedení studií zpozorovala změny v konzumním životním stylu a stále víc se zaměřovala na oddělené divácké segmenty. Filmy se pro větší finanční zisk odlišovaly

---

<sup>61</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 336.

<sup>62</sup> John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 322.

<sup>63</sup> Martha Wolfenstein: The Emergence of Fun Morality. *Journal of Social Issues* 7, 1951, č. 4, s. 15–25. Dostupné na WWW: <<http://www.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-4560.1951.tb02249.x/abstract>> [cit. 1. 4. 2016]. /Vlastní překlad/.

<sup>64</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 336

<sup>65</sup> Pojem vertikální integrace označuje strukturu společnosti, jejíž aktivity zasahují do více než jednoho stupně výrobního procesu. V případě hollywoodských studií se jednalo o výrobu filmů, jejich distribuci a uvedení v jimi vlastněné síti kin. Výsledkem byl mimořádně efektivní ekonomický systém. Viz např. John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 68.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 297.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 82.

<sup>68</sup> Vázaný prodej („*block booking*“) je praktika, při níž byli majitelé kina nuceni filmovými společnostmi při nákupu filmu s velkým komerčním potenciálem zakoupit i méně atraktivní tituly. Viz např. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 152.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 335.

na základě technologických inovací, příběhů, hvězd nebo režisérů. Zaměření na heterogenní obecnost přestalo být standardem.<sup>70</sup>

Jednou z prvořadých strategií hollywoodských studií jak navýšit zisk, se stalo odlišení filmového zážitku od ostatních volnočasových aktivit. Technologické inovace jako širokoúhlý nebo trojrozměrný film se představily hlavně v opozici k malému televiznímu obrazu se standardizovaným formátem 1,37:1.<sup>71</sup> Počet televizorů v domácnostech se rapidně zvyšoval – v roce 1950 přístroj vlastnilo 9 % domácností a o čtyři roky později už 55,7 %.<sup>72</sup> Výnosy televizních stanic se v roce 1947 pohybovaly kolem 1,9 milionu dolarů, v roce 1957 překročily 943,2 milionů dolarů.<sup>73</sup> Televizní pořady lépe vyplňovaly kratší úseky volného času. Hollywoodská studia se své filmy snažila odlišit a na nedokonalost televizního obrazu v některých snímcích explicitně poukazovala. Jedním z těchto filmů je i *Will Success Spoil Rock Hunter?*

Tradiční výklad historiků dlouho spočíval v tvrzení, že se rozmach televizorů v domácnostech po válce přímo podílel na poklesu návštěvnosti kin. Nové studie ovšem dokazují, že v době největšího propadu obecnosti, mezi lety 1949 a 1950 (pokles 33 %), vlastnila televizor jen méně než desetina domácností. Ve skutečnosti televizní vysílání spíše zasáhlo do již započatého procesu ztráty diváků kin, a to až ke konci první poloviny 50. let.<sup>74</sup> Zmíněný tradiční výklad navíc vyvracejí faktografické údaje o spolupráci mezi studii a televizními stanicemi. V polovině dekády prodaly práva na část svých filmů společnosti RKO a Warner Bros. a koncem roku 1956 prezident Twentieth Century Fox Spyros P. Skouras prohlásil, že prodej práv za 30 milionů dolarů studio zachránilo před ztrátami.<sup>75</sup> Společnosti brzy začaly produkovat seriály pro televizní stanice. Vzniklo *Twentieth Century-Fox Theater* pro CBS a *Warner Bros. Presents* nebo *The MGM Parade* pro ABC.<sup>76</sup> Ačkoli návštěvnost kin upadala, hollywoodský průmysl se rychle přizpůsobil a s televizními

---

<sup>70</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 332–333.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 358–364.

<sup>72</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 23.

<sup>73</sup> Thomas Dohery: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988, s. 19.

<sup>74</sup> John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 323–324.

<sup>75</sup> Thomas Dohery: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988, s. 27–28.

<sup>76</sup> Eric Hoyt: *Hollywood Vault: Film Libraries Before Home Video*. Oakland: University of California Press 2014, s. 148.

stanicemi uzavíral lukrativní dohody, které alespoň částečně vyvažovaly ztráty z neúspěšných filmů.

## 2.2 Technologické inovace

K organizačním změnám hollywoodských studií v 50. letech se vážou technologické novinky, kterými se studia snažila učinit filmy atraktivnějšími. Thompsonová poznamenává, že i přes pevné normy klasického hollywoodského stylu by systém nemohl úspěšně fungovat bez inovací.<sup>77</sup> Podle ní, Bordwella a Staigerové 50. léta znamenala pro Hollywood období největších technologických a formálních novinek od příchodu zvukových filmů.<sup>78</sup> V tomto desetiletí se mnohé inovace, jako například stereoskopický film, ukázaly pro studia jako nevýnosné, zato jiné se staly standardem až do dnešní doby.<sup>79</sup> Film *Will Success Spoil Rock Hunter?* je v tomto ohledu třeba vnímat jako projekt, který vznikl uprostřed přelévajících se technologických vlivů a objevování nových paradigmat.

### 2.2.1 Širokoúhlý film

Studia začala v první polovině 50. let natáčet filmy na vzájemně nekompatibilní širokoúhlé formáty. Nejpopulárnějším, a při natáčení filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* také užitým formátem, se stal systém CinemaScope, v němž společnost Twentieth Century Fox v září roku 1953 poprvé uvedla film *Roucho* (*The Robe*; Henry Koster, 1953). Hollywoodští tvůrci se nejprve obávali, že tvar plátna o poměrech 1,66:1 (původní formát VistaVision) až 2,85:1 (Cinerama) přinese velké problémy. CinemaScope například zpočátku neumožňoval užití jiných než 50milimetrových objektivů, s kterými byla velká hloubka ostrosti nedosažitelná.<sup>80</sup> Vyvstaly také obavy, že v širokoúhlém formátu bude těžší vést divákovu pozornost a střih se kvůli tomu zpomalí.<sup>81</sup> Analýzy filmů natočených několik

---

<sup>77</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 193.

<sup>78</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 336.

<sup>79</sup> Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 272.

<sup>80</sup> David Bordwell: *Figures Traced in Light*. Londýn: University of California Press 2005, s. 197.

<sup>81</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 361.

let po standardizování širokoúhlých formátů ale dokumentují, že změny byly přijaty a zapracovány a normy se radikálně nezměnily.<sup>82</sup> Barry Salt navíc upozorňuje na statistické údaje, že prodlužování délky záběrů amerických filmů na začátku 50. let bylo již započatým procesem, na kterém se filmy v širokoúhlých formátech podílely jen částečně. Filmy CinemaScope měly v roce 1953 průměrnou délku záběru 13,7 sekund, již v roce 1954 ale vznikl širokoúhlý snímek *Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954) s průměrnou délkou záběru jen 5 vteřin.<sup>83</sup> Tvůrci nacházeli nové cesty, jak dosáhnout konvenčních účinků. Analýza stylistických prostředků snímku *Will Success Spoil Rock Hunter?* nám níže ukáže, jak bylo v roce 1957 možné stříhat už velmi rychle.

Formát CinemaScope se stal nejužívanějším. Ačkoli filmy, které v něm byly zpočátku natáčené, velké zisky nepřinášely, byl oblíben pro své přijatelné náklady zejména u levnějších projektů.<sup>84</sup> O vzrůstající popularitě vypovídají údaje z roku 1956, kdy studio prohlásilo, že vybavení k promítání cinemascopického filmu má 17 408 kin v USA.<sup>85</sup> Poměr šířky obrazu k její výšce se záhy ustálil na 2,35:1, což bezpochyby vedlo tvůrce, včetně v CinemaScope aktivně tvořícího Tashlina, k větším jistotám, ale i k experimentování při komponování záběrů nebo stříhání.<sup>86</sup> V analýze stylistických prostředků se budeme mimo jiné zabývat, jakými způsoby *Will Success Spoil Rock Hunter?* uvědoměle obnažuje limity širokoúhlého formátu.

## 2.2.2 Barevný film

Barva ve filmu byla do 50. let v Hollywoodu užívána hlavně ve spektakulárních a stylizovaných snímcích historických, dobrodružných nebo fantastických žánrů. Diváci exotické barevné filmy hojně navštěvovali. Na druhé straně se nacházely názory filmových kritiků, kteří barvu považovali často za hezkou, ale výstřední a neuměleckou.<sup>87</sup> Mohlo to být dáno i statickou podobou některých snímků, což bylo mnohdy patrně způsobeno přísným

---

<sup>82</sup> David Bordwell: Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism. *The Velvet Light Trap* 14, 1985, č. 21, s. 26.

<sup>83</sup> Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 274.

<sup>84</sup> David Bordwell: *CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*, 00:03:50. Dostupné na WWW: <<https://vimeo.com/64644113>> [vyšlo 23. 4. 2013, cit. 26. 4. 2016].

<sup>85</sup> Thomas Dohery: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988, s. 22.

<sup>86</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 103.

<sup>87</sup> William Johnson: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly* 20, 1966, č. 1, s. 2.

dohledem při natáčení. Systém barevného filmu Technicolor monopolizoval americký trh až do začátku 50. let. Korporace studiím zapůjčovala speciální kamery, dohlížela na tvůrčí proces (volbu výpravy, kostýmů, masek) a filmy vyvolávala i tiskla.<sup>88</sup> Kromě těchto zásahů do natáčení byla tvorba v Technicoloru dražší, filmový materiál byl pomalejší a kamery málo pohyblivé.<sup>89</sup> Taková omezení nebyla pro studia praktická. Při natáčení snímku *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) byl porušen zákaz společnosti Technicolor na užití kamerových filtrů, ale právě obrazová koncepce filmu byla kritiky ceněna.<sup>90</sup> Ve stejné době se už prosazoval konkurenční barevný systém Eastman Color. Firma Eastman Kodak nepraktikovala dohled při natáčení jako Technicolor a negativ bylo možné použít v prakticky každé 35milimetrové kameře. Výsledkem bylo, že tvůrci mohli při natáčení konečně používat všechny druhy objektivů a získali obecně mnohem větší svobodu.<sup>91</sup> Zatímco v roce 1947 bylo v Technicoloru natáčeno 90 % amerických barevných filmů, po roce 1953 fungovala společnost primárně jako laboratoř a výzkumné centrum.<sup>92</sup> Tashlin kromě svých prvních dvou celovečerních snímků natáčel výhradně v barvě. *Will Success Spoil Rock Hunter?* byl vyhotoven v barevném systému *Deluxe*, který byl obchodní značkou Eastman Color ve společnosti Twentieth Century Fox. Film je tedy dokladem fakt, že v roce 1957 mohl být v barvě a širokoúhlém obraze natočen i „nespektakulární“ komediální film.

### 2.3 Liberalizace produkčního kodexu

Hollywood a jemu přidružené organizace vždy regulovaly povahu témat, jaká mohla být ve filmu prezentována. Usměrnování pomáhala systému ke stabilitě. Dohled organizace *Motion Picture Association of America* (dále MPAA) zajistil, že se kontroverzní témata upraví ještě před vstupem snímku do kin a studia se vyhnou přísnější cenzuře na nižších úrovních. Stručný vhled do dobových cenzurních praktik může v analýze filmu zodpovědět některá umělecká rozhodnutí jeho tvůrců. Stejně jako s v případě technologie, doba vzniku *Will Success Spoil Rock Hunter?* byla z hlediska cenzurní kontroly dekádou změn.

---

<sup>88</sup> William Johnson: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly* 20, 1966, č. 1, s. 4.

<sup>89</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 356.

<sup>90</sup> William Johnson: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly* 20, 1966, č. 1, s. 4.

<sup>91</sup> Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 268.

<sup>92</sup> David Bordwell; Janet Staigerová; Kristin Thompsonová: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002, s. 357.

MPAA vydávala cenzurní certifikáty, bez nichž nebylo možné hrát film v její síti kin. Paramountský výnos ovšem rozhodl, že studia musela kina prodat a nové filmy bylo tak možné promítat i bez tohoto certifikátu. *Produkční kodex*, vnitřní předpis průmyslu, který utvářel etické standardy v zobrazování sexu, násilí a dalších motivů, tímto ztrácel vliv.<sup>93</sup> Administrace produkčního kodexu se dostala do sporu s tvůrci provokativních snímků *Měsíc je modrý* (*The Moon Is Blue*; Otto Preminger, 1953) a *The French Line* (Lloyd Bacon, 1953), které byly v kinech uvedeny i přes neudělení certifikátu.<sup>94</sup> Ve vedení organizace MPAA nahradil Josepha L. Breena v roce 1954 Geoffrey Shurlock a byl na něj kladen velký tlak, aby kodex pro jeho zastaralost modernizoval.<sup>95</sup> Dodatek ke kodexu z roku 1954 uvolnil některá tabu; nezávislí producenti se ale dožadovali ještě větší svobody. Kodex byl v roce 1956 přepsán a mnoho doposud zakázaných motivů se mohlo zobrazovat „sofistikovaně“.<sup>96</sup> Téhož roku už mohly být v kině uvedeny snímky jako *Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956) zabývající se cizoložstvím a homosexualitou nebo „morálně pokleslý“ film tematizující komplikovanou sexualitu *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956).<sup>97</sup>

Efektivita vyjednávání Tashlina s Administrací produkčního kodexu ohledně filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* naznačuje, že MPAA kolem poloviny 50. let skutečně nebyla všemocný orgán, proti jehož rozhodnutí se nedalo odvolat. Administrace měla k filmu připomínky kvůli sexuální sugestivnosti, jak naznačuje výčet šestnácti doporučených změn ve scénáři, který Geoffrey Shurlock zaslal 7. února 1957 producentovi filmu Frankovi McCarthymu. Další dopis z 13. března téhož roku obsahuje osmnáct jiných doporučených změn. Jen sedm z nich bylo připsáno a jedenáct jich bylo při natáčení ignorováno. Korespondence mezi Tashlinem a McCarthym ukazuje, že nepodvolení se připomínkám bylo hlavně iniciativou režiséra. Taktika to byla úspěšná – v dopise ze 4. června McCarthy Tashlinovi oznamuje, že film prošel Shurlockovým úřadem bez připomínek a pracovníci byli na projekci potěšeni, jak vkusně byly podány dialogy, které je předtím znepokojovaly.<sup>98</sup>

---

<sup>93</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 343.

<sup>94</sup> Leonard J. Leff, Jerold Simmons. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky 2001, s. 220.

<sup>95</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 117.

<sup>96</sup> Leonard J. Leff, Jerold Simmons. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky 2001, s. 219–225.

<sup>97</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 117.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 128–132.



Tato fakta vypovídají například o tom, jak mohly být do *Will Success Spoil Rock Hunter?* zařazeny poměrně explicitní sexuální narážky.

## 2.4 Tvorba Franka Tashlina

Filmové dílo Franka Tashlina je třeba chápat v kontextu studiového systému a výše popsaných organizačních a technologických změn. Byl režisérem nejméně 40 krátkých animovaných filmů a 23 celovečerních komedií.<sup>99</sup> Ty realizoval jak v nezávislých produkčních společnostech, tak ve velkých studiích jako RKO, Paramount, Twentieth Century Fox nebo MGM. Sám produkoval tři své projekty – *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956), *Will Success Spoil Rock Hunter?* a *Say One for Me* (Frank Tashlin, 1960).<sup>100</sup> Ačkoli nedokonalost televizního vysílání často ve svých filmech zesměšňoval, tvořil i v tomto odvětví průmyslu. V roce 1953 založil televizní produkční společnost The Frank Tashlin Co. V následujících dvou letech pro stanici NBC koprodukoval, napsal a režíroval pilotní díl seriálu *Oops, It's Daisy* (Frank Tashlin, 1953) a pro CBS natočil díl *The Face is Familiar* (Frank Tashlin, 1954) ze série *General Electric Theater* (1953 – 1962). Žádný průlom v této společnosti ale nepřišel a Tashlin v následujících letech upřednostnil práci v Hollywoodu. V letech 1955 a 1956 byly uvedeny čtyři jeho celovečerní snímky. *Artists and Models* (Frank Tashlin, 1955) a *Hollywood or Bust* (Frank Tashlin, 1956) byly součástí populární série s hereckou dvojicí, kterou tvořili Jerry Lewis a Dean Martin. Po uvedení *Will Success Spoil Rock Hunter?* v roce 1957 se režisér vrátil ke spolupráci s Lewisem a natočil s ním ještě šest snímků. Filmařovým posledním snímkem se stal *The Private Navy of Sgt. O'Farrell* (Frank Tashlin, 1968).<sup>101</sup>

Pro americké filmové kritiky nebyl Tashlin nijak výraznou figurou.<sup>102</sup> Dokonce i na vrcholu jeho produktivity v druhé polovině 50. let byla jeho tvorba vnímána hlavně jako star vehicle pro Jerryho Lewise. Jen malá skupina amerických kritiků věnovala režisérovi seriózní pozornost. Patřili mezi ně C. A. Lejeune, Penelope Gilliattová a Kenneth Tynan.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Roger Garcia (ed.): *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 11.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 212–226.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 187–195.

<sup>102</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 5.

<sup>103</sup> Robert Sklar: Taking Tashlin seriously. In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing, 1994, s. 97.

Francouzská filmová kritika byla mnohem přívětivější. Časopis *Postif* publikoval v roce 1958 speciální číslo věnované Tashlinovi a v *Cahiers du Cinema* pravidelně vycházely nadšené recenze na jeho nejnovější díla, často psané Jeanem-Lucem Godardem.<sup>104</sup> Andrew Sarris věnoval Tashlinovi kapitolu ve své antologii *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*. Ve svém krátkém vyjádření vnímá Tashlina jako tvůrce neschopného rozlišovat mezi komentářem k vulgaritě a vulgaritou. Poznává, že se v posledních letech pozornost kritiků stočila takřka jednostranně k režisérovi „oblíbenci“ Jerryemu Lewisovi.<sup>105</sup> Sarrisova esej je povýšeně definitivní a postrádá výraznější argumentaci. Je každopádně ukazatelem v 50. a 60. letech rozšířené neochoty seriózně diskutovat o Tashlinově díle.

Během rozborů Tashlinových děl kritici často nacházejí společná témata. Recenze mnohdy upozorňují na sebereflexivitu, která tvorbou prostupuje a s jejíž pomocí režisér satirizuje Hollywood nebo hudební a reklamní průmysl.<sup>106</sup> Už v 50. letech byla často tematizována podobnost Tashlinovy hrané tvorby s animovanými filmy – tento motiv se ale rozšířil na základě nepřesných pozorování a nová analýza Ethana de Seife tuto vlastnost Tashlinovy tvorby dekonstruuje.<sup>107</sup> Patrně nejvíce diskutovanou a ceněnou rovinou Tashlinovy tvorby je jeho schopnost vystihnout kulturní, společenské a politické ovzduší doby 50. let.<sup>108</sup> Peter Bogdanovich napsal, že „*Tashlinovy filmy ztělesňovaly 50. léta [...] devastující satirou*“.<sup>109</sup> Podobná prohlášení se dají nalézt v textech Dirka Lauwaerta,<sup>110</sup> Roberta Sklara<sup>111</sup> nebo Davea Kehra.<sup>112</sup> V textech, které vznikly v nové vlně zájmu o jeho tvorbu na začátku 90. let, je Tashlin vyzdvihován jako auteur, který své pozice uvnitř Hollywoodu využil k satirizování všeho typického pro šoubyznys. Filmoví kritici a teoretici takto navazují na autorský přístup k režisérovu dílu z časopisů *Postif* a *Cahiers du Cinema*

---

<sup>104</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 5.

<sup>105</sup> Andrew Sarris: *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*. New York: E. P. Dutton & Co. 1968, s. 140–141.

<sup>106</sup> Jonathan Rosenbaum: Tashlinesque: In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 27.

<sup>107</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 145.

<sup>109</sup> Peter Bogdanovich: The Possum's Smile. In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 11–13. /Vlastní překlad/.

<sup>110</sup> Dirk Lauwaert: A fluttering Icarus. In: Tamtéž, s. 63.

<sup>111</sup> Robert Sklar: Taking Tashlin seriously. In: Tamtéž, s. 100.

<sup>112</sup> Dave Kehr: Unmanly Men Meet Womanly Women: Frank Tashlin's Satires Still Ring True. In: *The New York Times*, bonus – články pouze v on-line verzi časopisu. Dostupný na WWW: [http://www.nytimes.com/2006/08/20/movies/20kehr.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2006/08/20/movies/20kehr.html?_r=1&) [vyšlo 20. 8. 2006; cit. 3. 4. 2016].

a všímají si originálního aranžmá mizanscény nebo podvratně stylizovaných hereckých výkonů. Kromě publikace *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin* ale nevznikl žádný souvislý text, který by konkrétní film podrobněji analyzoval. *Will Success Spoil Rock Hunter?* je v těchto pracích spolu s *The Girl Can't Help It* asi nejvíce zmiňovaným režisérovým snímkem, podrobná analýza o něm ale nikdy napsána nebyla.

## 2.5 Kontext filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?*

Tashlinovi zajisté pomohl k realizaci *Will Success Spoil Rock Hunter?* v Twentieth Century Fox úspěch filmu *The Girl Can't Help It* produkovaném v témže studiu. V jeho filmografii se jednalo o desátou režírovanou celovečerní komedii.<sup>113</sup> Snímek je adaptací broadwayské divadelní hry George Axelroda, ze které si filmový scénář vzal jen o málo víc než název.<sup>114</sup> Na začátku druhé poloviny 50. let byly divadelní hry z Broadwaye Hollywoodem často adaptovány pro jejich sofistikovaná témata, takže se jednalo o obvyklý postup.<sup>115</sup> Axelrod poznamenává, že producent Buddy Adler zakoupil práva na divadelní hru pro její úspěch coby autorův přítel. Tematika zesměšňující hollywoodský studiový a hvězdný systém byla zřejmě na první pohled atraktivní.<sup>116</sup> Podruhé pod Tashlinovým vedením (po *The Girl Can't Help It*) si hlavní roli zahrála Jayne Mansfieldová, jež ztělesnila stejnou úlohu i v divadelní komedii. Režisér s širokoúhlým formátem pracoval už ve svých předchozích projektech a o zručnosti, jak s ním zacházel, vypovídá míra uvědomělosti, s jakou na formát ve vyprávění upozorňoval.

Data produkce a postprodukce hovoří o rychlém tempu, s jakým byl film realizován. Natáčení probíhalo od 19. března do 2. května 1957. Už 4. června byl film schválen úřadem MPAA a den poté mu byl udělen certifikát. 10. června ještě byly dotáčeny scény s Grouchem Marxem. Americká premiéra proběhla v září téhož roku.<sup>117</sup> Ethan de Seife poznamenává,

---

<sup>113</sup> Jestli film považujeme jako devátý nebo desátý celovečerní zálež, zda jako první zahrnujeme *The Lemon Drop Kid* (Sidney Lanfield, Frank Tashlin, 1951), který Tashlin spolurežíroval a není uveden v titulcích nebo až *The First Time* (Frank Tashlin, 1952).

<sup>114</sup> Jack Marshall: *The Late, Great, Narrow, and Forgotten George Axelrod*. In: *The American Century Theater 2009–2010*. Dostupný na WWW: <[http://www.americancentury.org/ag\\_rock.pdf](http://www.americancentury.org/ag_rock.pdf)> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

<sup>115</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 122.

<sup>116</sup> Pat McGilligan: *Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 1960s*. Berkeley: University of California Press 1997, s. 43–84.

<sup>117</sup> Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 218.

že údaje o tržbách snímku nenachází<sup>118</sup>, Jonathan Rosenbaum však film označuje za finanční propadák, který poškodil Tashlinovu budoucí kariéru.<sup>119</sup> Malý dostupný vzorek dobových recenzí vypovídá o neochotě kritiků vnímat *Will Success Spoil Rock Hunter?* jako víc než jen zábavnou komedii. Bosley Crowther byl v *The New York Times* k filmu velmi kritický, hlavně z důvodu četných změn v Axelrodově hře. Ve snímku rozpoznal satirickou rovinu, z nejasného důvodu ji ale vnímal negativně.<sup>120</sup> Recenze v měsíčníku *Variety* je kladná, kritického myšlení ale příliš neobsahuje a nadšeně se vyjadřuje hlavně k hercům.<sup>121</sup> Reakce ve francouzském tisku byly podstatně nadšenější. Recenze Jeana-Luca Godarda v *Cahiers du Cinema* označuje Tashlina za génia kinematografie, který plně využívá karikatury. Godard si všímá vynalézavé mizanscény a deformací, které ve vyprávění prodělává lidské tělo. *Will Success Spoil Rock Hunter?* označuje za snímek překlenující němý a zvukový film.<sup>122</sup> Spolu s *Hollywood or Bust* a *The Girl Can't Help It* měl *Will Success Spoil Rock Hunter?* patrně také vliv na rozhodnutí redakce *Postifu* věnovat Tashlinovi speciální číslo časopisu.

Po obrození zájmu o Tashlinovu tvorbu je *Will Success Spoil Rock Hunter?* mnohými rozpoznáván jako nejlepší režisérův film, v němž vrcholily jeho satirické tendence.<sup>123</sup> Není už vnímán jako bezvýznamný žánrový snímek, ale jako dílo autorského tvůrce, kterému hollywoodský studiový systém nijak nebránil v natáčení jedinečných filmů. Tato neoformalistická analýza by mohla ověřit pravdivost takových tvrzení, pokud odhalíme některé aspekty filmu jako vysoce ozvláštňující.

---

<sup>118</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 120.

<sup>119</sup> Jonathan Rosenbaum: Will Success Spoil Rock Hunter? In: *The Chicago Reader*, bonus – články pouze v on-line verzi časopisu. Dostupné na WWW: <<http://www.chicagoreader.com/chicago/will-success-spoil-rock-hunter/Content?oid=911255>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

<sup>120</sup> Bosley Crowther: Screen: Farce From Fox; ‚Will Success Spoil Rock Hunter?‘ Here. In: New York: *The New York Times*. Dostupné na WWW: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F03E7DF103EE23BBC4A52DFBF66838C649EDE>> [vyšlo 12. 7. 1957; cit. 3. 4. 2016].

<sup>121</sup> Neznámý autor: Review: ‚Will Success Spoil Rock Hunter?‘ In: *Variety*. Dostupný na WWW: <<http://www.variety.com/1956/film/reviews/will-success-spoil-rock-hunter-1200418180>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

<sup>122</sup> Jean-Luc Godard: The art of Caricature: Frank Tashlin's Will Success Spoil Rock Hunter? In: Eric Rohmer (ed.): *The Taste for Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press 1990, s. 148–150.

<sup>123</sup> Viz např. Jonathan Rosenbaum: Will Success Spoil Rock Hunter? In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 169.

### 3. Analytická část

Kanonická narace klasického Hollywoodu je tvořena dle Bordwella nejstabilnějším souborem norem. Analytické úkony s ní spojené jsou proto často považovány za jednodušší než v případě jiných narativních módů. I *Will Success Spoil Rock Hunter?* by se nám mohl zdát jako konvenční zástupce klasického vyprávění – hrdina je motivovaný cíli, ve vyprávění je přítomna dvojitá kauzální linie a narace je strukturována do čtyř aktů. Budeme se snažit dokázat, že analyzovaný snímek není tvořen jen automatizovanými prostředky a mnohé normy uvědoměle narušuje.

#### 3.1 Definice dominanty

Jak jsme zmínili výše, Thompsonová definuje dominantu jako hlavní formální princip, který dílo užívá k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce v díle vystupují do popředí jako důležité rysy a které takto důležité naopak nejsou. Dominanta dílo přímo ovládá, sjednocuje prvky v umění, vztahuje k sobě stylistické, narativní a tematické roviny. Její nalezení je východiskem neoformalistické analýzy.<sup>124</sup> V této práci jsme jako dominantu určili „obnažení popkulturních struktur“, což vyžaduje důsledné upřesnění pojmu pro jeho určitou zavádějící vágnost.

V následujících podkapitolách se budeme snažit dokázat, že působení dominanty nám v případě *Will Success Spoil Rock Hunter?* znemožňuje pohroužit se do vyprávění a odhaluje kontext, ve kterém byl film jako dílo vytvořen. Představíme, proč tento kontext považujeme za popkulturní a nakolik významově souzní s klasickým hollywoodským stylem a normami studiové produkce. Po ujasnění dominanty ji využijeme jako východiska neoformalistické analýzy a zjistíme, zda je hypotéza o ní správná.

##### 3.1.1 Teoretický koncept kultury

Výchozí premisou u snímku *Will Success Spoil Rock Hunter?* je, že se jedná o vysoce sebereflexivní dílo. Vyprávění odhaluje filmovost snímku a zviditelňuje jeho konstrukční

---

<sup>124</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 35.

prostředky. Vzniká odstup – divák je nucen vnímat film jako strukturované dílo, které vzniklo v nějakém kontextu. Tento kontext, v němž filmy vznikají a na který můžou všechna vyprávění mírou sebereflexivity odkazovat, označujeme za *kulturní*. Nemožnost pohroužení se do vyprávění tedy obnažuje kulturní struktury tak, že odhaluje, v jakém kontextu vznikají. Je korektní námitkou, že to, co označujeme za kulturu, je ve skutečnosti *ideologie*, neboť všechna filmová díla jsou v jejich strukturách a pod jejím vlivem vytvořena. Tento názor zastávají například teoretici čerpající z definice ideologie Louise Althussera. Ten tvrdí, že ideologie je systém existujících reprezentací, jež mají v dané společnosti svou roli. Zároveň je reprezentací imaginárního vztahu jednotlivců k aktuálním podmínkám jejich bytí. Film v pojetí těchto kritiků ideologie opakuje „zrcadlovou vizi“, která uvádí do chodu buržoazii. Kinematografie poskytuje svým divákům iluzi, že se podílí na viděných událostech. Jiní teoretici tvrdí, že subversivní filmy mohou tuto iluzi narušit.<sup>125</sup> Ke konceptu ideologie ovlivňující veškerou tvorbu se osobně stavím s nedůvěrou. Pokusím se přiblížit, proč upřednostňuji pojem kultury, z jakých teoretických konceptů čerpám a vůči jakým se vymezuji.

### 3.1.2 Kritika ideologie

Pro potřeby této práce je nutné nejdříve představit odvětví filmové teorie, která se snaží rozkrýt, jak uvnitř média pracuje ideologický aparát. Cílem není představit všechny tyto teorie, ale poskytnout vhled do toho, jakým způsobem je podle některých autorů ideologie svázána s kinematografií, a objasnit, proč z nich nebudeme vycházet. Tito teoretici začali zhruba na začátku 70. let zkoumat, jak film formuluje politické názory a předkládá je k zamyšlení ostatním. Postupovali však od filmu k politice, nikoli naopak. Na přelomu 60. a 70. let tak vyvstal požadavek, že je třeba odhalit politickou hodnotu média a kamery.<sup>126</sup> Započala diskuze napříč časopisy *Cinéthique*, *La Nouvelle Critique* a *Cahiers du Cinema*, v nichž se redaktoři snažili definovat, kde se v médiu skrývá ideologie a jak působí na diváka. Patrně nejslavnější studií, která z diskuze vzešla, je analýza filmu *Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939) redakce *Cahiers du Cinema*. Autoři textu rozlišují několik způsobů, jak se k sobě film a ideologie vztahují. *Young Mr. Lincoln* podle nich zdánlivě vězí

---

<sup>125</sup> Francesco Casetti: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008, s. 215–221.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 217.

v systému buržoazního zobrazování a slouží kapitalistické ideologii, ale v důsledku je vlastně její podvrtnou demontáží. Ideologický záměr obsažený ve filmu ukazuje, z čeho je vyroben.<sup>127</sup> Jean-Louis Baudry z časopisu *Cinéthique* do diskuze přispěl prohloubením tématu a tím, že do ní vnesl odkaz psychoanalýzy Jacquese Lacana. Podle Baudryho díky filmu opět procházíme okamžikem, v němž jsme se poprvé spatřili mimo sebe sama. Divák se tedy identifikuje s postavou, kterou nachází na plátně. Směr Baudryho výzkumů ovlivnil další badatele, kteří teorii upřesňovali a doplňovali.<sup>128</sup> Psychoanalýzy jako nástroje k objasnění ideologické hodnoty média kolem roku 1975 užívala například redakce časopisu *Screen*. V tomto vlivném britském periodiku se znovu rozvinula debata o politické podstatě média. Za přispění sémiotiky, materialismu a psychoanalýzy vzniklo někdy posměšně nazývané „paradigma Metz-Althusser-Lacan“, teoretický model, který působil jako zázemí pro různé přístupy k filmu a ideologii.<sup>129</sup>

Na poli filmové vědy byly tyto teorie v 80. letech kritizovány. Z tvrzení Thompsonové o neslučitelnost teorií je patrné, s jakou nedůvěrou se k marxisticko-psychoanalytickým přístupům staví neoformalisté.<sup>130</sup> Při definování svého vědecko-realistického přístupu k historii filmové technologie se vůči kritice ideologie vymezuje i Barry Salt. Teorie Louise Althussera označuje za nepřesné, protože ve svých závěrech zcela opomíjí dějiny vědy a matematiky. Psychoanalytické a marxistické teorie má za konjekturální pavědy, které manipulují s historickými fakty. Vyšetřovat konkrétní film nebo postavy z filmu jako pacienty na základě těchto poznatků, jak podle něj redakce *Cahiers du Cinema* provedla v analýze *Young, Mr. Lincoln*, považuje za postup postrádající smysl.<sup>131</sup>

„Vylepšenou“ verzi ideologicky-kritických filmových teorií poskytuje práce Noëla Burche a Jorge Dany *Propositions* otištěná v časopise *Afterimage*.<sup>132</sup> Autoři vycházejí ze studie filmové historie a tvrdí, že politickou angažovanost nelze oddělit od estetického bádání. Odmítnutí běžných inscenačních postupů – experimentování s filmovou řečí, přináší rozchod s převládajícím diskurzem a zviditelňuje konstrukci díla. Čím víc jsou kódy narušeny, tím větší je rozchod s dominantní ideologií. Tak vyplouvají na povrch zásadní

---

<sup>127</sup> Redakce *Cahiers du Cinema*: Mladý Lincoln Johna Forda. *Illuminace* 12, 2000, č. 1, s. 73–115.

<sup>128</sup> Francesco Casetti: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008, s. 193–196.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 224–228.

<sup>130</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 22–24.

<sup>131</sup> Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 11–15.

<sup>132</sup> Noël Burch, Jorge Dana: *Propositions*. *Afterimage* 3, 1974, č. 5, s. 41–67.

otázky, neboť si divák uvědomuje, co má před sebou za předmět a jaké je jeho postavení v historickém kontextu.<sup>133</sup> Z tohoto uvažování o důsledcích narušení norem čerpám, ale nedomnívám se, že nutně vede k rozchodu ideologií. V tomto ohledu si vypomáhám přístupem Nöela Carrola, který marxisticko-psychoanalytické filmové teorie odmítá a tvrdí, že filmová struktura je ideologicky neutrální a nelze v ní hledat působení politických vlivů.<sup>134</sup> Carroll doporučuje zúžit pojetí ideologie – film se stává ideologickým, jen když ve vyprávění zakročí rétorická organizace. Ta vzniká za pomoci cíleného ovlivňování diváků, nejčastěji účelovým vyplňováním narativních mezer, které obecenstvo vítá, protože si přeje uzavřené vyprávění.<sup>135</sup> Zásadní chybou ideologicko-kritických teorií je podle Carrola záměna kultury za ideologii. Filmová forma v jeho pojetí není esenciálně ideologická, ale esenciálně kulturní. Klasický narativ není manifestací kapitalistické ideologie, ale spíše je projevem kultur, ve kterých vznikl.<sup>136</sup>

Tvrzení Noëla Burche a Jorge Dany z *Propositions* by v Carrollově „opraveném“ podání znělo asi takto: Odmítnutí běžných inscenačních postupů vede k rozchodu s dominantní kulturou a zviditelňuje konstrukci díla. Nyní je nutné ujasnit, co tedy kultura značí.

### 3.1.3 Definice kultury a popkultury

Tato práce není studií kultury ani populární kultury a nepolemizuje s užitečností nebo správností všech starších nebo novějších teorií. Diskurzu o pojmech užíváme jako východiska dominanty „obnažení popkulturních struktur“. Pro definici kultury uplatňujeme jedno z pojetí, které v historii rozpoznává Raymond Williams, podle nějž je kultura určitý způsob života vztažený k lidem, skupině nebo časovému období.<sup>137</sup>

Pojem populární kultura se širě začal používat v 19. století jako označení pro kulturu mas stojící v opozici vůči kultuře vyšší třídy. Definice se v průběhu let značně proměňovala. Kulturní historik a teoretik John Storey dnes rozlišuje šest definic populární kultury.<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Francesco Casetti: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008, s. 233–236.

<sup>134</sup> Noël Carroll: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 258.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 275–289.

<sup>136</sup> Tamtéž, s. 234.

<sup>137</sup> Raymond Williams: *Keywords*. New York: Oxford University Press 1983, s. 90.

<sup>138</sup> John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. New York: Pearson Longman 2009, s. 5–15.



Nejpřínosnějším se ve vztahu k analyzovanému filmu stává výklad populární kultury jako masové, komerční a manipulativní.<sup>139</sup> Podle Storeyho byla populární kultura původně definována jako lidová, ale pod vlivem zrodu nové industrializované pracující třídy byla degradována na masovou. Kulturní soudržnost vytlačila komercializace a vznikl koncept dostupný všem.<sup>140</sup> Masová kultura je v tomto pojetí tedy průmyslem produkována pro hromadné publikum a vytlačuje jakoukoli jinou kulturu. Tato definice je podobná některým teoriím tzv. Frankfurtské školy. Podle tvrzení jejího představitele Theodora W. Adorna kapitalistický systém stvořil kulturní průmysl, v němž jsou tyto produkty vytvořené pro co největší finanční zisk na trhu.<sup>141</sup>

Populární kultura byla v tomto smyslu v historii často spojována s USA. Andrew Ross prohlásil, že „[...] populární kultura byla společensky a průmyslově středem Ameriky déle a výrazněji než v Evropě.“<sup>142</sup> Fenomén populární kultury se v USA začal reflektovat už v druhé polovině 50. let. V roce 1957 vyšla v USA antologie dehumanizující kultury *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Jednotnou otázkou pro 49 přispívajících autorů bylo, zda odmítnout, nebo se podvolit masové kultuře (filmu, literatuře, televizi, reklamě ad.). Ve stejném roce vyšla publikace Vance Packarda *The Hidden Persuaders*, v níž autor analyzoval manipulativní taktiky reklamního průmyslu. Veřejnost v ní přirovnává k pavlovským zvířatům.<sup>143</sup> Zaměstnanci reklamních agentur z Madison Avenue byli často označováni za strůjce této kultury konzumerismu.<sup>144</sup> Téma na začátku 60. let pravidelně rozebírala americká média.<sup>145</sup>

Storeym představená definice populární kultury souzní s pojetím Petra A. Bílka, který ji vnímá jako snadno čitelnou kulturu jdoucí vstříc recipientovi. Popkulturní text je jeho slovy společensky a kontextově senzitivní. Ten silně těží z artikulovaného hlavního proudu a usiluje o souznění s jiným diskurzem.<sup>146</sup> Bílek se také přiklání k užívání slova *popkultura* a to z těchto důvodů: „[...] „Pop“ má platnost substantivní (signalizuje existenci

---

<sup>139</sup> John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. New York: Pearson Longman 2009, s. 8–9.

<sup>140</sup> John Storey: *Inventing Popular Culture: From folklore to globalization*. Maiden: Blackwell Publishing 2003, s. 1.

<sup>141</sup> Theodoro W. Adorno: *The Culture Industry*. Londýn: Routledge 2001.

<sup>142</sup> John Storey: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. New York: Pearson Longman 2009, s. 9. /Vlastní překlad/.

<sup>143</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 14.

<sup>144</sup> Tamtéž.

<sup>145</sup> Petr A. Bílek: Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejet krtečka. In: *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 6. Dostupné na WWW: <<http://www.slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/149>> [vyšlo nedat.; cit. 5. 4. 2016].

<sup>146</sup> Tamtéž.

konkrétního materiálu oproti adjektivu jako vztahové, abstraktní vlastnosti) a verbální: „to pop“ znamená mimo jiné („uderit“ či „vybouchnout“, „vystřelit“, „dotknout se“) i „rychle přijít či odejít“, „předat“, „správně podat či dávkovat (např. narkotikum, drogu)“ [...].<sup>147</sup> V této práci budeme slovo popkultura upřednostňovat před populární kulturou právě z těchto důvodů. Významová mnohoznačnost slova popkultura, domnívám se, lépe vystihuje účinky tohoto fenoménu.

### 3.1.4 Filmová popkultura

Pokud přijmeme tvrzení Nöela Carrolla, že film je podstatou kulturní, je pro naše účely třeba položit si otázku, zda může být film popkulturní. Vezmeme-li v potaz definici Petra A. Bílka o popkultuře jako cosi jdoucího vstříc vnímání, lze do ní snadno zahrnout komerční nebo žánrovou kinematografii.

Způsoby, jakými se americká filmová studia snažila zasáhnout širokou veřejnost, jsme si částečně popsali výše. Představili jsme si, jak Hollywood nabízel divákům nové zážitky, a jak do systému takřka bezproblémově zapracoval technologické inovace. V polovině 50. let studia pravidelně prodávala stanicím práva na své filmy pro co největší zisk. Hollywoodské společnosti také praktikovaly intermediální propagaci s cílem zaujmout potenciální diváky skrz různé zdroje – mezi lety 1946 až 1956 studia ročně vydávala přes 60 milionů dolarů na reklamy v novinách, televizi, rádiích, magazínech a dalších platformách. Zkoumala veřejná mínění a zajímala se o názory obecnosti.<sup>148</sup> Žánry a hvězdný systém poté průmysl stabilizovaly a poskytovaly jistoty ve finanční návratnosti.<sup>149</sup> Mimo jiné primárním zaměřením na zábavu, kompozičně motivovaným vyprávěním „beze švů“ a s kontinuitou zajišťující přehledné prostorové a časové vztahy, o modu klasické narace a o systému, ve kterém byl praktikován, lze snadno prohlásit, že je zaměřen na masového diváka. Hollywoodský film poloviny 50. let lze tedy označit za popkulturní fenomén. Takové přívěskové není hanlivé, neboť jak dokazuje *Will Success Spoil Rock Hunter?* dílo

---

<sup>147</sup> Petr A. Bílek: Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejít krtečka. In: *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 6. Dostupné na WWW: <<http://www.slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/149>> [vyšlo nedat.; cit. 5. 4. 2016].

<sup>148</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 83.

<sup>149</sup> Viz např. John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 123.

si může být plně vědomo svého popkulturního původu – a realitu tím dokáže v mnoha aspektech ozvlášťňovat.

## 3.2 Neoformalistická analýza

V analýze je třeba zohlednit dobové pozadí, protože jenom s přihlédnutím ke kontextu díla dokážeme určit, které formální prostředky jsou více nebo méně ozvlášťňující. Můžeme tedy najít narativní, žánrová a stylistická paradigmatata užívaná v Hollywoodu 50. let a ověřit, nakolik se od nich analyzovaný snímek odklání a zda narušuje filmové konvence. Stejně jako to Thompsonová popsala ve své analýze filmu *Tout va bien* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin; 1972) – odtržení konvenčních filmových struktur (jí určená dominantanta) může vytvořit podmínky, které v divákovi vyvolají pocit narušení percepčních návyků.<sup>150</sup> Budeme předpokládat, že taktika dominanty obnažení popkulturních struktur<sup>151</sup>, mezi které řadíme i hollywoodskou studiovou tvorbu 50. let, vede nejen k rozpolcení diváckých percepčních návyků, ale i k jejich přehodnocení a analýze.

V této kapitole nejdříve stanovíme možné významy analyzovaného filmu se zvláštním zaměřením na symptomatický význam, který výstižně pojímá zvolenou dominantu. Dále provedeme naratologickou analýzu a zjistíme, do jaké míry vyprávění odhaluje konvenční normy. Vypomůžeme si v tomto úkonu segmentací syžetu. Následně poukážeme na to, jak snímek tematizuje jednu z klíčových vlastností popkultury intertextualitu. Poté ověříme, jakým způsobem jde o film uvažovat jako o komedii. Analýza stylistických prostředků nám pak pomůže najít dominantu ve formálních strukturách.

### 3.2.1 Význam díla

Významy díla mohou dávat filmovým prostředkům smysl a zpřehlednit naše pozorování. Dle Thompsonové je význam systémem klíčů k denotacím a konotacím díla. Význam není konečným výsledkem uměleckého výtvaru, ale jednou z jeho formálních

---

<sup>150</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 112.

<sup>151</sup> *Strukturami* myslím všechny organizované komponenty.

komponentů.<sup>152</sup> Významy jsou většinou již existující, ale prostřednictvím principu ozvláštňení umělci dosahují toho, že vyhlízejí originálně. Mohou být ozvláštňovány, ale jen pro to neexistují – mohou také ozvláštňovat další prvky.<sup>153</sup> Krátká synopse *Will Success Spoil Rock Hunter?* poslouží jako vyjádření *explicitního významu*. Ten je slovy Bordwella v podstatě hlavní myšlenkou filmu.<sup>154</sup>

Rockwell „Rock“ P. Hunter je zaměstnanec newyorské reklamní agentury, v níž zastává podřadnou funkci a dlouhodobě se mu nedaří. Sní o úspěchu, kterého se mu dostane, když uzavře vzájemně prospěšnou dohodu s hollywoodskou hvězdou Ritou Marlowe. Na oplátku za její účinkování v reklamě na rtěnku na veřejnosti předstírá, že má s herečkou milostný poměr. Status celebrity Rockovi zajistí celosvětovou popularitu a prezidentské místo v agentuře. Když však dosáhne vysněného vrcholu, pochopí, že skutečné hodnoty najde jen po boku své snoubenky Jenny.

Postava Rocka se zdá být chycena v pasti bezohledného systému, nakonec ale nalezne cestu ven. Uprostřed jedné z posledních scén prohlásí: „*Obyčejný člověk je úspěchem, obyčejný člověk stojí za vším.*“<sup>155</sup> Místo v privilegovaném momentě vyprávění – uzavírání kauzálních linií, dává banálnímu prohlášení důležitost. Právě v kontextu uzavírání kauzálních linií získává Rockův monolog zvláštní smysl a podílí se na explicitním významu. Rock se poté vzdá prezidentského místa v agentuře a začne žít se svou snoubenkou. Myšlenka je jasně vyjádřena: prostředí velkých společností je k jedinci bezohledné a karierní postup nepřináší lidské štěstí. Radost patří obyčejnému člověku s rodinou. Určená dominanta je z explicitního významu čitelná ve sdělení, že popkultura vzniká ve velké společnosti skoro mimovolně a za přispění velmi nezodpovědně se chovajících osob.

Tento explicitní význam ale nedokáže pojmut rafinovanější myšlenky díla. K jejich identifikaci si vypomůžeme rozlišením dalších významů díla. Neoformalisté je dělí na *denotativní* (mezi které řadí *referenční* a *explicitní*) a *konotativní* (*implicitní* a *symptomatické*). Bordwell označuje denotativní významy za doslovné a konotativní za skryté. Složky skrytých významů obvykle nazýváme tématy, jež chápeme jako jisté problémy nebo otázky, které dílo podněcuje. K tomuto způsobu vnímání se můžeme uchýlit,

---

<sup>152</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 12.

<sup>153</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>154</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 92–93.

<sup>155</sup> /Vlastní překlad/.

pokud doslovné významy nedokážou vysvětlit některé odchylky. Pro odhalení skrytých významů díla ovšem musíme interpretovat. *Interpretace* je jedním z mnoha nástrojů neoformalistické analýzy. Užíváme ji k tomu, abychom našli významy za rovinou konkrétního díla. Z jiného hlediska interpretace pomáhá definovat vztah díla ke světu. Interpretace může být více nebo méně důležitá podle toho, zda se dílo soustředí na doslovné nebo skryté významy.<sup>156</sup>

Pro tuto analýzu je nejdůležitější význam symptomatický. Dobře ukazuje, jak dominanta prostupuje tematickou složkou snímku. Podle Thompsonové film v této interpretaci reflektuje společenské tendence nebo ztvárňuje duševní stavy velkých skupin lidí.<sup>157</sup> Kritici při rozboru *Will Success Spoil Rock Hunter?* ve filmu často hledají právě symptomatický význam. Zmiňují skrytou ideologickou rovinu a společenskou satiru, mnohdy ale poněkud ztrácejí kontakt s kontextem a formálním systémem filmu.<sup>158</sup> Peter Bogdanovich si vykládá snímek jako „*definitivní obraz vulgarity Madison Avenue*“, ovšem opomíjí, že to je jen jedna z mnoha oblastí, které vyprávění odhaluje jako vulgární.<sup>159</sup> Bill Krohn tvrdí, že film ukazuje „*úspěch jako iluzi*“, to ale jen shrnuje závěrečnou scénu a další aspekty snímku přechází.<sup>160</sup> Noël Simsolo objevuje v tvorbě Tashlina, ve filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* nevyjímaje, „*zlostnou vizi současného života*“ ve vztahu s tematizací dehumanizujících prací, posedlostí sexem, odcizením, úpadkem a alkoholismem.<sup>161</sup> Ale například ve filmu *Son of Paleface* (Frank Tashlin, 1952) žádný takový motiv zahrnut není, natož pak v režisérových krátkých animovaných snímcích. Simsolo se při hledání jednotné linie v Tashlinově filmografii poněkud chytil do pasti svého autorského přístupu.

Užitečná se jeví definice symptomatického významu jako přeformulování explicitního významu v „*širší soustavu hodnot charakteristických pro celou společnost*“.<sup>162</sup> Explicitní

---

<sup>156</sup> Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 12.

<sup>157</sup> Tamtéž.

<sup>158</sup> Thompsonová a Bordwell poznamenávají, že to je obvyklým úskalím interpretací denotativních významů. Viz David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 95.

<sup>159</sup> Peter Bogdanovich: The Possum's Smile. In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 11.

<sup>160</sup> Bill Krohn: The first films. In: Tamtéž, s. 35.

<sup>161</sup> Noël Simsolo: The coordinator of disorders. In: Tamtéž, s. 53.

<sup>162</sup> Thompsonová definici ještě více zestručnila, když symptomatický význam označila za „ne-explicitní ideologii“. Viz Kristin Thompsonová: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 12.

myšlenku o bezohledné korporaci a rodinném štěstí můžeme zasadit do dobového kontextu a usoudit, jak se film vztahuje k širší soustavě hodnot.

Symptomatický význam lze popsat takto. Velké společnosti mají na lidstvo degenerativní účinek, když uměle vytvářejí popkulturu určenou k uspokojení nejnižších pudů. Činí tak s vidinou finančního výnosu. Podvolení se přináší jen pasivní spokojenost a falešné zdání radosti. Vnitřní napětí uvnitř takového člověka vyvěrá na povrch ve formě symptomů – v případě Rocka Huntera v podobě fajfky, kterou nedokáže udržet zapálenou. V jedné ze scén říká: „*Doufal jsem, že mi dá punc úspěšnosti, jako má Gregory Peck,*“<sup>163</sup> čímž artikuluje své touhy. Poté mluví o důvodu, proč jeho fajfka zhasíná: „*Jedna má polovina chtěla úspěch a druhá polovina selhání.*“<sup>164</sup> Postava nás takto zřetelně zpravuje o svém vnitřním konfliktu vzniklém nelidskými tlaky společnosti, ve které pracuje. Symbol nehořící fajfky můžeme interpretovat jako ukázkový příklad „kuchyňského Freuda“, kterého klasické hollywoodské vyprávění často používá pro vyjádření psychologických rozporů postav.<sup>165</sup> Fajfka vypovídá o Rockově ztrátě kontroly nad osobním i pracovním životem. Ke konci filmu se mu fajfka zapálí, až když se oprostí od společnosti a odejde se snoubenkou a neteří žít na venkov. Tím si splní svůj sen chovat na vlastní farmě drůbež. Film v závěru zdůrazňuje důležitost odmítnutí pojetí štěstí a úspěchu, která předurčuje společnost a která jsou ve skutečnosti jen bezobsažným přeludem. Scéna tak kritizuje poválečnou konformitu amerického života v souladu s dobovou debatou představenou v **kapitole 2**.

Nutnost interpretace v případě utváření symptomatického významu ovšem zdánlivě šťastný konec obohacuje o další významovou rovinu. V kontextu jiné pasáže se i Rockův sen o chovu drůbeže může jevit jako předurčený popkulturními strukturami, kterým postava vzdoruje. Příkladem je scéna ze začátku filmu. Při prezentaci nápadu na televizní reklamu se Rock zmýlí a omylem ji přezpívá v melodii písně *Old MacDonald Had a Farm*, čímž nevědomky formuluje svůj sen o farmě prostřednictvím hitu z roku 1925. V této interpretaci jsou struktury popkultury tak záluďné, že se podílejí i na utajených tužbách lidí. Když tyto osoby škodlivost popkulturního průmyslu rozpoznají a odvrátí se od něj, jen plní jeho další plán. Jak vyprávění v této interpretaci naznačuje, Rockova představa pokojné farmy totiž vznikla na základě písně, kterou stvořily tytéž popkulturní struktury, kterých se nakonec

---

<sup>163</sup> /Vlastní překlad/.

<sup>164</sup> /Vlastní překlad/.

<sup>165</sup> Viz např. Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 13.

zřekne.<sup>166</sup> Symptomatický význam by tedy po zohlednění této další roviny mohl částí znít takto: Popkulturním strukturám se ale nedokáže vzepřít ani ten, kdo se od nich odvrací – dokonce i sny o vzpouře jsou jejich produktem.

Ze symptomatického významu tohoto filmu je zřejmé, že jsme se vzdálili formálnímu systému díla. Domnívám se ale, že nejde o interpretaci absurdní a z významu je patrné, jak dominanta prostupuje tematickou složkou snímku. Odhaluje popkulturu jako všudypřítomnou a destruktivní. Film se kriticky vyjadřuje k celému étosu americké společnosti v poválečné historické etapě a popkulturu identifikuje jako klíčový fenomén, který ji uzavírá do jakési konformní ulity.

### 3.2.2 Naratologická analýza

Než provedeme rozbor vyprávění s důrazem na obnažení popkulturních struktur, je vhodné zpřehlednit syžet filmu jeho segmentací. Ta nám umožňuje na první pohled vidět rozvržení děje i to jak syžet využívá kauzalitu a čas fabule.<sup>167</sup> V dalších kapitolách budeme také moci jednodušeji odkazovat na individuální scény, jejich části nebo sekvence. Číslované nadpisy označují buď nějaký jednotný prostor, ve kterém se scéna odehrává, nebo shrnují odvíjející se události (to zejména v případě, že je prostor neurčený).

#### 1. Předtitulková scéna:

Herec Tony Randall představuje obsazení a název filmu.

#### 2. Úvodní titulky:

Devět reklam ukazuje fiktivní výrobky, zatímco se odvíjí úvodní titulky.

#### 3. Kanceláře *LSJ, RP & C*:

Hlas Rockwella „Rocka“ P. Huntera představuje sebe jako zaměstnance reklamní agentury *LSJ, RP & C*, svou neteř April, sekretářku a snoubenku Jenny Wellsovou, kolegu Henryho Rufa a prezidenta společnosti LaSalle Juniora. Rock nadřizeného na chodbě pozdraví, ten ho však ignoruje.

---

<sup>166</sup> Replika Rockova kolegy ze stejné scény „*Singly se stanou hity, ale produkty se neprodávají*“, dostává s přihlédnutím k dobovému kontextu další význam. Varianta písně *Old MacDonald Had a Farm* byla totiž použita v roce 1952 v televizním šotu *Let's Not Forget the Farmer* neúspěšné prezidentské kampaně Adlaie Stevensonova. Dostupné na WWW: <<http://www.livingroomcandidate.org/commercials/1952/lets-not-forget-the-farmer>> [cit. 15. 4. 2016].

<sup>167</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 141.

4. **Kancelář Rocka:**

Jenny Rocka informuje o návštěvě Rufa. Rock mu představí nápad na reklamu s písňemi a přezpívává mu je. Rufus mu říká, že firma *Stay-Put Lipstick* s nimi možná rozváže kontrakt a oba budou vyhozeni.

5. **Byt Rocka:**

April sleduje televizní zprávy. Její idol, herečka Rita Marlowe, odlétá z Hollywoodu do New Yorku.

6. **Rock a Jenny na cestě domů:**

Rock s Jenny se vrací večer domů. Rock je rozladěn z práce. Zamilovaně se políbí.

7. **Byt Rocka v noci:**

Rock vymýšlí reklamu na rtěnky pro *Stay-Put Lipstick*, ale není produktivní. April se vyplíží z bytu a jde tajně vítat Ritu.

8. **Soukromé letadlo:**

Rita letí do New Yorku se svou asistentkou Vi. Herečka vyjadřuje nespokojenost se svým vztahem s hercem Bobou Braniganským.

9. **Na letišti / u Rocka doma:**

a) Rita vystupuje z letadla. April ji vítá a získává autogram.

b) Rock připravuje snídani a ze zapnuté televize zaslechne hlas neteře. Volá na letiště, ať se April vrátí domů. Přítomnost Rity na obrazovce ho přivede k nápadu na reklamu *Stay-Put Lipstick*. Přichází Jenny a Rock ji sděluje svůj nápad natočit reklamu s Ritou.

10. **Konferenční místnost LSJ, RP & C / kancelář LaSalla Juniora:**

Rufus na prezentaci představuje své nápady. Rock jednání přeruší a snaží se prodat svůj návrh. LaSalle Junior ho káravě pozve do své kanceláře. Rock se naštve a odejde. Při cestě ven narazí na zástupce *Stay-Put Lipstick* a upustí skici se svými návrhy. Muž se na ně zvědavě dívá.

11. **Kancelář Rocka:**

Rock rozrušeně sklízí své věci ze stolu. Jenny se ho snaží utišit. Vysvětluje jí, že kvůli svému vnitřnímu konfliktu nedokáže udržet zapálenou fajfku, kterou si pro sebe pořídil.

12. **Bar:**

Rufus a Jenny večer hledají Rocka. Nachází ho pod stolem a vytahují ho.

13. **Sauna:**

Rock se zotavuje z alkoholového opojení, zatímco mu Jenny vysvětluje, že zástupci *Stay-Put Lipstick* se jeho skici líbily.



**14. Byt Rocka:**

Rock hledá April, aby zjistil, kde se Rita zdržuje. Nachází poznámku, že neteř šla do kina.

**15. Kino:**

Rock najde April a vyjednává o adrese Rity. Nakonec mu ji neteř prozradí.

**16. Hotelové apartmá Rity:**

Rita telefonuje s Bobou a chce v něm vzbudit žárlivost. Vchází Rock a Rita s Vi ho donutí do sluchátka předstírat, že je prezidentem společnosti a že má s Ritou poměr. Rita Rocka za jeho snahu políbí.

**17. Ulice před hotelem Rity:**

Rock je omámen. Vychází a při přecházení ulice zastavuje automobily.

**18. Byt Rocka:**

April sleduje v televizi zprávy o Ritě. Bobo veřejně odhaluje Rocka Huntera jako Ritina milence. April je šokovaná a objevuje Rocka spícího v ložnici.

**19. Veřejnost se dozvídá o Rockovi a Ritě:**

- a) Rufova dcera odjíždí autem z domova a z vozu volá na otce, že v rádiu mluví o milostném poměru Rocka a Rity.
- b) Jenny doma poslouchá rádio a novinek je konsternována.
- c) Rita sleduje Boba v televizi. Je z jeho namyšlených prohlášení rozhořčená.

**20. Byt Rocka:**

- a) Rufus přichází a otvírá mu April. Oznamuje jí, že Rock je hlavním tématem všech periodik až na časopis *Time*.
- b) Kolem domu se shlukují fanoušci a novináři.
- c) Rufus diskutuje s Rockem o autentičnosti vztahu s Ritou.
- d) Před dům přijíždí Rita a Vi.
- e) Rock s Rufem sledují Ritu v televizi. Rita přichází do bytu a Rock ji políbí. Poté byt opouští.

**21. Rock a Rita na cestě:**

- a) Rock a Rita v autě hovoří o vzájemně prospěšném vztahu. Za předstírání, že je Rock její mileneček, se Rita stane tváří reklamní kampaně *Stay-Put Lipstick*.
- b) Rock volá Rufovi a informuje ho o zmíněné dohodě.
- c) Rock a Rita jedou dál a diskutují o potřebě vylepšit Rockovu image.

**22. Ranč *Justice of the Peace*:**

Rock a Rita přijíždějí, aby předstírali uzavření sňatku.

**23. Montážní sekvence:**

Noviny zpravují o vztahu Rocka a Rity na pozadí panoramat New Yorku, San Francisca, Paříže, Washingtonu, D.C., Moskvy a hracího automatu v Las Vegas.

**24. Hotelové apartmá Rity:**

Vi diskutuje s Ritou o vážnosti vztahu s Rockem. Vi mluví o hereččiných minulých vztazích a připomíná jí její traumatizující známosti s Georgem Schmidlapem. Zároveň vzpomíná na svou romantickou minulost. Vi odchází plačící pít. Rita ji utěšuje.

**25. Kanceláře LSJ, RP & C:**

Rock je jako celebrita požádán jednou ze sekretářek, zda by se jí nemohl podepsat na blůzu. Na chodbě se setkává s LaSallem Juniorem, který ho tentokrát zdraví, Rock mu však namyšleně neodpoví.

**26. Byt Jenny:**

Rock přichází a vyrušuje Jenny u cvičení. Jenny tvrdí, že přehodnocuje své možnosti a hodlá vylepšit svůj zevnějšek. Rock s tím nesouhlasí a snaží se jí vysvětlit situaci. Jenny je ale tvrdohlavá a neposlouchá.

**27. Ulice před hotelem Rity:**

Fanyanky Rity a Rocka se snaží dostat do hotelu. Rock přijíždí, je zpozorován a dává se na útěk. Nakonec je zahrán do slepé uličky a zavalen fanynkami.

**28. Hotelové apartmá Rity:**

Rock ukazuje Vi své roztrhané šaty od fanynek. Vi mu vysvětluje, že si zvykne na to být celebritou. Přichází Rita a Vi apartmá opouští. Rita Rocka donutí vzít si na sebe Bobovy nepadnoucí oblek a učí ho zásady veřejného vystupování.

**29. Byt Jenny:**

- a) Rock se vrací od Rity, vstupuje a nachází Jenny v křeči ze cvičení.
- b) Rock z bytu vyprovází doktora, který Jenny ošetřil.

**30. Byt Rocka:**

Rock nachází April ve stejné poloze jako Jenny.

**31. Přestávka:**

Tony Randall/Rock vchází na extradiegetické jeviště a sděluje, že tato přestávka je určena fanouškům televize a rádia. Pokládá také klíčové otázky o budoucím vývoji vyprávění (např.: „*A zkazí úspěch Rocka Huntera?*“).

**32. Kanceláře LSJ, RP & C:**

- a) Rock navštěvuje LaSalla Juniora a nese mu podepsanou smlouvu s Ritou. Nadřizený mu odhaluje svou touhu pěstovat růže i to, jak je v práci nešťastný. Rock se mu svěří

se svým vlastním snem, že by chtěl na farmě chovat kuřata.

b) Rock potkává na chodbě Rufa a ten ho zpovídá. Oznamuje, že byl Rock povýšen a bude nyní moci navštěvovat toaletu pro společníky. Rock se tam vítězoslavně odebere.

**33. Jenny se zajímá o Rocka:**

a) Jenny se na ulici dívá do výlohy obchodu s dámským prádlem.

b) Po příchodu Rocka do jeho kanceláře Jenny vystupováním napodobuje Ritu. Rock je jejím chováním znechucen. Jenny z kanceláře odchází.

c) Rock se na chodbě Jenny omlouvá a ujišťuje ji, že s Ritou ve skutečnosti poměr nemá. Jenny se ale obměkčit nenechá a odjíždí výtahem.

**34. Večerní klub:**

Rock a Rita extaticky tančí v klubu na píseň *You Got It Made*. Rufus má v tomtéž podniku rande naslepo s Vi.

**35. Montážní sekvence II:**

a) Rock a Rita cestují po světě. Rock se stal celebritou a tváří mnoha výrobků. Podepisuje se také na chodník slávy.

b) April doma sbírá výstřižky z novin o svém strýci.

c) Jenny doma u televizoru smutně sleduje reklamu Rity na *Stay-Put Lipstick*.

d) Rufus a Vi se líbají u zapnuté televize.

**36. Kanceláře LSJ, RP & C:**

Rufus osvětluje Rockovi fenomenální úspěch reklamní kampaně na *Stay-Put Lipstick*. Vede ho do kanceláře LaSalla Juniora, která je nyní vyklizená. Oznamuje mu, že se Rock stal novým prezidentem společnosti.

**37. Dům LaSalla Juniora:**

Rock přijíždí za bývalým šéfem domů. Ten je jím nadšen a vysvětluje mu svou motivaci, která ho zavedla do ústraní a k pěstování růží.

**38. Kanceláře LSJ, RP & C:**

a) Rock přichází večer do kanceláří a zahlédne své jméno v názvu společnosti. Radostně tančí. Poté si zapaluje fajfku.

b) Jenny vstupuje ráno do kanceláří. Nachází Rocka a vrací mu zásrubní prsten. Rock jí vysvětluje, že ani teď nedokázal udržet fajfku zapálenou. Zachycuje Jenny na odchodu a políbí ji. Z fajfky se náhle začne zběsile kouřit.

**39. Televizní studio:**

Rita vstupuje na pódium a ve vysílání propaguje rtěnky *Stay-Put Lipstick*. V tom přichází její láska George Schmidlap a líbá ji. Na zádech má reklamu na rtěnku.

#### 40. **Montáž úspěchů:**

- a) Rock, April a Jenny pěstují drůbež na farmě.
- b) Rufus je zaneprázdněn v prezidentském křesle společnosti. Vi je jeho starostlivou sekretářkou.
- c) LaSalle Junior oznamuje, že za svou rúži obdržel první cenu.

#### 41. **Na pódiu:**

Postavy jsou seřazeny čelem k divákům a Rock nám oznamuje, co se naučili – úspěch je jen umění zůstat šťastný. Rúže LaSalla Juniora roste do obří výšky.

**Z. Závěrečný titulek** s nápisem *The Very Living End a CinemaScope Picture*.

Segmentace syžetu dobře ukazuje vlastnosti modu kanonické narace, který jsme definovali v **kapitole 1.2.2** o klasickém Hollywoodu. Hybatelem dění jsou postavy jako kolekce sémů s povahovými rysy. V případě analyzovaného filmu jde zejména o Rocka a Ritu, kteří dostávají ve vyprávění největší prostor, ale v menší míře i o Rufa, Jenny, April, Vi nebo LaSalla Juniora. Sled příčin a následků je pevně propojen a v naraci je obsažena dvojitá kauzální struktura: jedna narativní linie se zabývá komplikovanou romancí Rocka a Jenny a druhá se týká Rockových pracovních úkonů, mezi které poněkud paradoxně patří další romance s Ritou, ta je ovšem předstíraná. Vyprávění je rozděleno do čtyř aktů s body obratu, shodně k pozorování Thompsonové o klasickém narativu.<sup>168</sup> *Úvod* je situován mezi scénou č. 1–9 a bodem obratu je Rockův nápad využít Ritu v reklamě na rtěnku. V *komplikaci děje* (scény č. 10–22) se Rock seznámí s Ritou a je zatažen do vztahového komplotu, což stvrdí předstíraným sňatkem. *Vývoj* nacházíme mezi scénami č. 23–33, v nichž Rock kariérně stoupá, ale ztrácí lásku Jenny. Akt končí jejich hádkou. *Vyvrcholení* je předělově uvozeno hudebním číslem a trvá až do scény č. 38. Rock se nachází ve zdánlivě neřešitelné situaci – na vrcholu slávy a v prezidentském křesle. Podaří se mu ale morálně vzpamatovat a shledá se s Jenny. Poté následuje epilog.

Z tohoto stručného popisu se *Will Success Spoil Rock Hunter?* jeví jako ryzí zástupce modu klasické narace. Základní vlastnosti vyprávění ale nedokáží objasnit odchylky od norem, které jsou v analyzovaném snímku přítomny. Připomeňme, že podle Bordwella klasická narace není recept, ale širší možnosti, soubor paradigmat, jejichž kombinací je

---

<sup>168</sup> Kristin Thompsonová: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press 1999, s. 27–29.

nekonečně mnoho a jež jsou v systému výroby standardizované.<sup>169</sup> Podrobnější analýza vyprávění se bude soustředit na nalezení odchylek od norem. V souladu s teoretickými koncepty popkultury budeme předpokládat, že kanonická narace je prostředkem, kterým hollywoodská tvorba manifestuje svou popkulturnost, a vědomé obnažení norem je analogické k odkrytí popkulturních struktur.

Bordwell v publikaci *Narration in Fiction Film* rozlišuje celkem tři vlastnosti vyprávění. *Informovanost* je charakterizována rozsahem fabulačních informací, ke kterým má vyprávění přístup. Rozsah je otázkou míry – na jednom konci pomyslné úsečky je *neomezené* vyprávění, které nás zpravuje o všech postavách, a na druhém konci je vyprávění *omezené* jen na jednu postavu. Informovanost je dále charakterizována hloubkou neboli mírou, v jaké poskytuje přístup k duševním pochodům postav. *Objektivní* hloubka informuje o skutečném jednání postav, *subjektivní* hloubka se zabývá vnitřními pocity. Druhou vlastností vyprávění je komunikativnost, ta značí míru odkrývání důležitých informací. Více komunikativní vyprávění před námi nic netají, méně komunikativní narace bude některé klíčové informace skrývat. Třetí vlastností vyprávění je *vědomí sebe sama*. Dílo, které uznává, že směřuje narativní informace k obecenstvu, si je více vědomo sebe samotného, než dílo, které se obecenstvem nezabývá. Vysoká míra vědomí sebe sama vede ke zcizení, nízká míra k pohroužení.<sup>170</sup>

Ze strany informovanosti je vyprávění *Will Success Spoil Rock Hunter?* poměrně neomezené a objektivní. Narace analyzovaného filmu je také univerzálně vysoce komunikativní. Postavy si navzájem svěřují důležité zprávy, čímž narace přehledně předává informace i nám. Komunikuje s námi i mizanscéna. Ukázkou obou postupů je například část scény č. 36, v níž Rufus Rocka seznamuje s úspěchem reklamní kampaně *Stay-Put Lipstick*. Zatímco Rufus k Rockovi mluví na chodbě kancelářského komplexu, zarámované reklamní obrázky v pozadí stvrzují Rufova slova o fenomenálním úspěchu kampaně (**Obr. 3.1**).

---

<sup>169</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 204.

<sup>170</sup> Tamtéž, s. 57–61.



Obr. 3.1 – scéna č. 36

V případě filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* se jako analyticky nejpodnětnější jeví vlastnost vyprávění, kterou je vědomí sebe sama. Zejména to vytváří zcizující efekt odhalující samotnou naraci jako proces a vede k obnažení struktur klasického vyprávění. Emblematický úvod, v níž snímek dává na odiv vysokou míru sebeuvědomělosti, jsou scény č. 1–3. Vyprávění odhaluje filmovost snímku a zviditelňuje jeho konstrukční prostředky. Logo Twentieth Century Fox doprovází známá znělka, kterou ale v tomto případě hraje muž v levém dolním rohu obrazu na různé hudební nástroje (Obr. 3.2). Na konci hudebního motivu následuje střih, který nám muže přiblíží. „*Co všechno dají dnes herci do smlouvy*“<sup>171</sup> povzdechne si do kamery a představí se jako Tony Randall – herec z právě začínajícího filmu (Obr. 3.3). Poté nás seznámí s herečkou Jayne Mansfieldovou a po kapsách hledá název titulu, který se chystáme zhlédnout. Z tohoto popisu je zřejmé, jak jsou konstrukční prostředky odhaleny a jak je pohroužení do vyprávění znemožněno. V případě této scény je sebereflexivně odkazováno na skutečnosti, že jde o tvorbu studia Twentieth Century Fox.

Bordwell poznamenává, že titulkové sekvence se obecně vyznačují vysokou mírou vědomí sebe sama.<sup>172</sup> Analyzovaný titul navíc zesiluje vysokou sebeuvědomělost úvodních titulků tím, že do nich zapojuje naraci. Poté, co Tony Randall představí název snímku a ústřední herecká jména, se titulky objevují k devíti obrazům fiktivních reklamních spotů. Žádná z informací, které z těchto záběrů obdržíme, sice nemá vliv na události po skončení titulků, ale tematicky zřetelně korespondují s příběhem filmu. Výrobky jsou prezentovány jako prvotřídní, vždy ale komicky selhávají. Prací prášek vypění, automobilu se ulomí dveře, holicí strojek se zasekne v plnovousu atd. Vyprávění už v těchto pasážích tematizuje nesmyslný konzumerismus a hon za efektivitou v souladu s étosem, na němž je závislý výše

<sup>171</sup> /Vlastní překlad/.

<sup>172</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 66.

určený symptomatický význam. Jistý narativní proces tedy začíná už v těchto chvílích a podílí se na výrazném filmovém motivu – to vše za přispění vysoké míry vědomí sebe sama.



Obr. 3.2 – scéna č. 1



Obr. 3.3 – scéna č. 1

I navazující scéna č. 3 se vyznačuje velkou uvědomělostí. Jakmile skončí titulky, objeví se panorama New Yorku a hlas mimo obraz oznamuje: „*To jsem zase já, Rockwell P. Hunter.*“ Hypotetický divák si v tuto chvíli zřejmě uvědomí, že jde o tentýž hlas, jakým k němu mluvil Tony Randall před uvedením titulků. Jak si má ale vysvětlit, že se hlas identifikuje s různými jmény a že „*To jsem zase já*“ na toto zdvojení upozorňuje? Divák tedy formuluje hypotézy o samotném narativním procesu – proč nejsou herec a postava, kterou ztělesňuje, odlišeni? Výsledkem bude tedy s největší pravděpodobností to, že divákovi bude ve scéně znemožněno pohroužení do vyprávění, protože nebude poslouchat Rockwella P. Huntera, ale herce Tonyho Randalla, který představuje Rockwella P. Huntera. Toto zdvojení jedné postavy má ještě jednu podvratnou rovinu. Tony Randall před titulky není od Rockwella P. Huntera objevujícího se po titulech v podstatě nijak vizuálně ani vystupováním odlišen. Tony Randall se ukazuje jako roztržitý a popletený muž

v modrém saku. Rockwell P. Hunter je ve scénách č. 3 a 4 představen stejně – změnila se jen barva saka na šedou (**Obr. 3.4–Obr. 3.5**).



**Obr. 3.4** – scéna č. 1



**Obr. 3.5** – scéna č. 3

Podobného nápadu s předtitulkovou scénou Tashlin využil ve svém předchozím snímku *The Girl Can't Help It*. Zde se na jevišti představil herec Tom Ewell, ovšem vizuálně byl od své postavy z filmu odlišen výrazným tmavomodrým frakem. V případě *Will Success Spoil Rock Hunter?* pro diváka mohou být úvodní scény obzvlášť matoucí a podílejí se na vnímání vyprávění jako vykonstruovaném procesu. Narace vědomě znemožňuje zapojení se do tradičních metod sledování ve smyslu pohroužení se do vyprávění. Pokud si divák přeje odhalit, co se ve scéně děje a s jakou motivací, musí přemýšlet o tradičních filmových konvencích.<sup>173</sup>

Mezi další příklady, kterými film prezentuje svou sebeuvědomělost, patří přestávka pro televizní a rádiové posluchače ve scéně č. 31 nebo hudební a taneční číslo ze scény

---

<sup>173</sup> V souladu s např. Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 120.



č. 38. Nejenže zde opět vyvstávají otázky o tom, zda sledujeme postavu Rocka, herce nebo další variantu, ale scény samotné narušují kauzální linii narace. Především scéna č. 31 je z hlediska hollywoodského vyprávění poněkud nestandardní, neboť jejím prostřednictvím je zastavena série příčin a následků uprostřed třetího aktu a místo ní se k nám nečekaně obrací Tony Randall/Rock Hunter z extradiegetického jeviště, aby se věnoval divákům zvyklým sledovat televizi nebo poslouchat rozhlasové pořady (**Obr. 3.6**). Vrcholně uvědomělým prostředkem odkazujícím na formální stránku díla se v této scéně stává zmenšení širokoúhlého obrazu do tvaru televizní obrazovky (**Obr. 3.7**).



**Obr. 3.6** – scéna č. 31



**Obr. 3.7** – scéna č. 31

Bordwell podotýká, že o sebeuvědomělosti vyprávění často vypovídá mizanscéna a kamera, což platí i v případech filmů pevně ukotvených v normách kanonické narace a klasického hollywoodského stylu.<sup>174</sup> Každý autor (vypravěč) totiž vybírá věci k našemu vidění.<sup>175</sup> Při analýze těchto složek díla je možné se o sebeuvědomělosti vyprávění mnohé dozvědět. Například výše představený záběr zachycený na **obrázku č. 3.1** vykazuje jistou

<sup>174</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 93.

<sup>175</sup> David Bordwell: *Figures Traced in Light*. Londýn: University of California Press 2005, s. 36.

mírou vědomí sebe sama, když dává na odiv reklamní kampaň *Stay-Put Lipstick* jako doplněk k dialogu Rufa a Rocka o jejím úspěchu. V jiných scénách vypovídá o sebeuvědomělosti mizanscény taktické umístění portrétu LaSalla Seniora. Do předkamerového prostoru je obraz vždy usazen tak, aby byl dobře viditelný, neustále „pozoroval“ dění a podílel se na významové rovině – LaSalle Junior práci ve skutečnosti nesnáší, ale portrét otce v kanceláři mu připomíná jeho závazky k rodinné tradici. Například ve scéně č. 10 je obraz v záběru strategicky umístěn do druhého plánu mezi LaSalla Juniora a Rocka, čímž se „podílí“ na jejich konfliktu (**Obr. 3.8**). Ve scéně č. 32 a) je portrét také přítomen a jasně viditelný, tentokrát však za jiných podmínek. Část z kanceláře LaSalla Juniora je celá natočena v 219vteřinovém záběru. Postavy se v něm volně pohybují po prostoru a velikosti záběru se pravidelně mění. Pečlivou kompozicí je ale dosaženo toho, že kromě prvních 29 sekund a posledních 5 sekund je po celou dobu obraz LaSalla Seniora v záběru viditelný a jako nepřátelský element pohlíží na přiznání svého syna, který se odpoutává od rodinného podniku (**Obr. 3.9–Obr. 3.11**). Mizanscéna tímto vykazuje sebeuvědomělost, ovšem vzhledem k tomu, že se část scény podílí na kauzální linii a nejsou v ní jako v jiných pasážích přítomny žádné výrazně podvratné prvky, jeví se jako nepravděpodobné, že by si toho pohroužený divák všiml. Scéna je každopádně zřetelnou ukázkou toho, jak vyprávění *Will Success Spoil Rock Hunter?* prokazuje svou sebeuvědomělost i bez toho, aby obnažovalo struktury klasické narace. Dalším dokladem této sebeuvědomělosti jsou například dvě montážní sekvence zpravující o Rockově popularitě, jež komicky tematizují dobové události. Těm se budeme věnovat v analýze filmového stylu na s. 65–66.



**Obr. 3.8** – scéna č. 10



Obr. 3.9 – scéna č. 32 a)



Obr. 3.10 – scéna č. 32 a)



Obr. 3.11 – scéna č. 32 a)

Jedním z nejzřetelnějších případů, v nichž narace *Will Success Spoil Rock Hunter?* obnažuje konvence hollywoodského vyprávění, jsou poslední scény č. 39–41. Závěrečná sekvence snímku je svou absurditou a nahodilostí parodií toho, co Parker Tyler nazývá „[...] infantilní logikou hollywoodských konců.“<sup>176</sup> Tvrdí, že šťastné konce hollywoodských filmů

---

<sup>176</sup> /Vlastní překlad/.

jsou falešné kvůli jejich často nesmyslné logice.<sup>177</sup> Bordwell ozřejmuje, že jsou epilogy ve filmech klasického Hollywoodu předurčeny konvencemi a to, že slouží jako ujištění o stabilitě závěrečného stavu.<sup>178</sup> *Will Success Spoil Rock Hunter?* zesměšňuje právě toto intertextuální paradigma silně kompozičně, ale slabě realisticky motivovaných konců. V rychlém sledu se všechny linie uzavírají. Ve scéně č. 39 Ritu překvapí uprostřed televizní show její životní láska George Schmidlap, který byl ve filmu jen několikrát zmíněn. Proč se s Ritou roky nestýkal a proč se objevuje zrovna nyní, není nijak vysvětleno. Následující montáž úspěchů ze scény č. 40 nás ujišťuje o tom, že všechny hlavní figury dosáhly svých cílů. Rock, Jenny a April chovají kuřata na farmě – Rock si splnil svůj sen a získal i lásku Jenny. Dále nás vyprávění zpravuje o tom, že se Rufus stal novým prezidentem reklamní agentury a za pomoci své nové přítelkyně a sekretářky Vi se zbavil alkoholové závislosti. Tato pasáž vzbuzuje nedůvěru, neboť příliš nápadně uzavírá kauzální linie ke šťastnému konci. Nedává zcela smysl, aby se Rufus stal prezidentem, protože karierní postup jako svůj cíl nikdy nenaznačil a k práci se vždy stavil s určitou letargií. Podobně směšného konce se dočká i LaSalle Junior, který nám v této scéně dojatě oznamuje, že obdržel první cenu za vypěstovanou odrůdu růže. Vše do sebe „zapadá“, ačkoli to nedává smysl. K ještě větší absurditě a s vysokou mírou sebeuvědomělosti se ve scéně č. 41 všechny tyto figury postaví na jeviště směrem k nám a prezentují své životní úspěchy. Tato naivita významová i kompoziční (postavy seřazené vedle sebe vypadají komicky) intertextuálně upozorňuje na to, že je závěr předurčen konvencemi a způsobuje zcizující efekt (**Obr. 3.12**).



**Obr. 3.12** – scéna č. 41

Vysoká míra sebeuvědomělosti tedy divákovi často znemožňuje pohroužení se do vyprávění. Ve výsledku vzniká odstup a divák je nucen přemýšlet o filmových

<sup>177</sup> Parker Tyler: *The Hollywood Hallucination*. New York: Simon & Schuster 1970, s. 177–178.

<sup>178</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 159.

konvencích užívaných v hollywoodské kinematografii. Některé narativní zkratky, jako například slabě motivovaný závěr, film přímo ukazuje jako primitivní. Tato vlastnost se podílí na obnažení systému, ve kterém *Will Success Spoil Rock Hunter?* jako dílo vznikl – je tematizována jistá jednoduchost hollywoodského vyprávění.

### 3.2.3 Tematizace popkulturní intertextuality

Tato kapitola má za cíl představit, za jakých podmínek se ve filmu objevuje fenomén intertextuality. Ta je podle některých kulturologů a kritiků výraznou součástí popkulturních děl.<sup>179</sup> Rozbor toho, jak *Will Success Spoil Rock Hunter?* tematizuje intertextualitu, by měl zřetelněji ujasnit jeho místo v popkulturních strukturách a zároveň ukázat, jak tyto struktury obnažuje v souladu s výše definovanou dominantou.

Angela McRobbieová se k intertextualitě v popkultuře vyjadřuje takto: „*Místo zpráv o skutečném světě se většina mediálních výstupů věnuje sobě samým, referuje o odkazech na jiné zdroje, jiné příběhy a jiné sebe-reference; referování o sobě samém je všeobjímajícím fenoménem, ačkoliv jen zřídka je tomu přikládán nějaký význam.*“<sup>180</sup> Tento mediální fenomén označuje za „*vícevrstevnatý pop*“, který kombinuje obrazy s performancí, video s hudbou nebo pin-upy s magazínovou formou.<sup>181</sup> V tomto kontextu sice hovoří o postmoderně 80. let, tendence neustálého odkazování na jiná díla ale není v oblasti popkultury nijak dobově omezena.

Tuto referenčnost lze najít i ve *Will Success Spoil Rock Hunter?* Například Rosenbaum ji vyzdvihuje jako jednu z charakteristických vlastností Tashlinových děl.<sup>182</sup> Nicméně nikdo z kritiků nevnímá intertextualitu v režisérově tvorbě jako popkulturní fenomén. Upozorňováno je na ni hlavně jako na akt vynalézavé satiry. Například již představená úvodní scéna s logem Twentieth Century Fox je označována za „*plivání na vlajku*“ studia.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Např. Angela McRobbieová: *Postmodernism and Popular Culture*. Londýn: Routledge 2005 nebo Barry Brummett: *Rhetoric in Popular Culture* (4th edition). Londýn: SAGE Publications 2015, s. 102–103 nebo Kristin Thompsonová: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press 2003.

<sup>180</sup> /Vlastní překlad/.

<sup>181</sup> Angela McRobbieová: *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge 2005, s. 13.

<sup>182</sup> Jonathan Rosenbaum: Tashlinesque. In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 27.

<sup>183</sup> Jonathan Rosenbaum: Will Success Spoil Rock Hunter? In: Tamtéž, s. 169.

*Will Success Spoil Rock Hunter?* tuto referenčnost nápadně zapracovává do narativu. Nejedná se jen o odkazy na jiné popkulturní produkty, ale na prvky, jejichž znalost by měla pro zachování soudržného fikčního světa postavám zůstat utajená. V analýze narativu jsme ale ukázali, že ačkoli je snímek klasicky vyprávěn, připouští narušení standardizovaných norem. Odkazování na nečekané prvky opět způsobuje zcizení, kvůli kterému vnímáme film jako umělé dílo. Ve své analýze *Zlodějí kol (Ladri di biciclette; Vittorio De Sica, 1948)* Thompsonová v podobném smyslu ukázala, jak vyprávění skrze citace hollywoodských filmů odhaluje dominantu. Plakáty hollywoodských filmů, které postavy vylepují na ulicích, upomínají na tradice americké kinematografie, vůči kterým se *Zlodějí kol* formálně do jisté míry vymezují.<sup>184</sup> To však probíhalo s daleko menší mírou sebeuvědomělosti a snímek touto taktikou nevytrhával diváka z pohroužení.

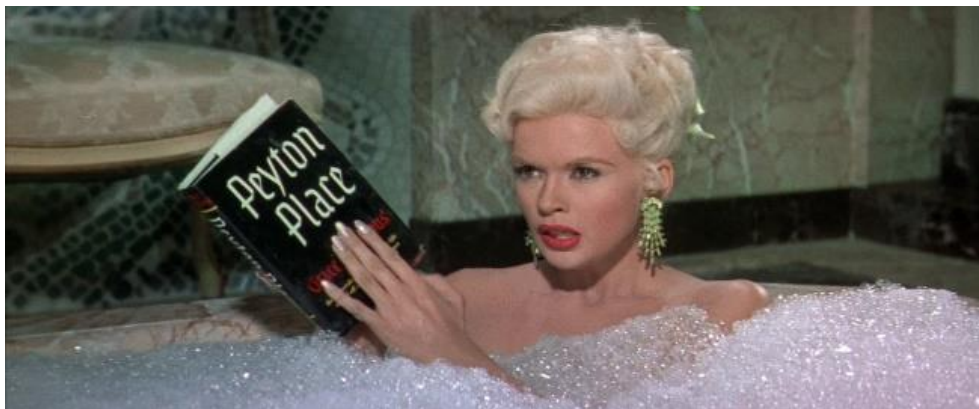
Odkazování na popkulturní objekty a jejich spojování je ve *Will Success Spoil Rock Hunter?* tematizováno v ústřední narativní linii. Bodem obratu mezi prvním a druhým aktem je Rockův nápad o propojení rtěnek *Stay-Put Lipstick* s hollywoodskou hvězdou Ritou Marlowe. Přitažlivost a popularita herečky má dle něj zaručit úspěch reklamní kampaně a později se finančně lukrativní skutečně stane. Popkulturní fenomén intertextuality je takto uznán a zpeněžen i ve fikčním světě. Tato vlastnost popkultury je poté zdůrazněna ještě ke konci filmu ve scéně č. 39. Ritu zde v přímém přenosu televizní show potká její milovaný George Schmidlap. Když ji vezme do náruče a políbí, odhalí, že má k zádům připevněn svítící nápis *Stay-Put Lipstick*. Vyprávění touto scénou znovu tematizuje imperativ popkulturního průmyslu neustále odkazovat na další objekty. Láskyplné setkání Rity a George se takto jeví jenom jako další záminka k popkulturní referenčnosti vedoucí k propagaci komerčních výrobků. Film v této scéně explicitně kritizuje tuto popkulturní strategii.

Na přímočařejší úrovni narace *Will Success Spoil Rock Hunter?* přiznává své místo v popkultuře a sama odkazuje na jiná díla. V oblasti kinematografie nejčastěji zmiňuje tvorbu studia Twentieth Century Fox. Už ve scéně č. 1 Tony Randall hledá v kapsách název filmu a z papírku omylem přečte *The Girl Can't Help It*, čímž upomíná na titul předchozího režisérova projektu. Ve scéně č. 27 zase Rock na ulici narazí na reklamu k filmu studia *The Wayward Bus* (Victor Vicas, 1957), v němž Jayne Mansfield ztělesnila hlavní roli. Ve scéně č. 24 vyprávění odkazuje na román *Peyton Place*, který Twentieth Century Fox

---

<sup>184</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 205.

zadaptovalo do filmové podoby (**Obr. 3.13**). 11. prosince 1957, tedy tři měsíce po premiéře *Will Success Spoil Rock Hunter?* studio uvedlo adaptaci do kin.<sup>185</sup> Ve scéně č. 28 Rock prohlašuje, že s ním chtějí natočit remake snímku *Miluj mě něžně* (*Love Me Tender*; Robert D. Webb, 1956), v němž by ztvárnil všechny role. *Miluj mě něžně* je první star vehicle Elvise Presleyho z roku 1956.



**Obr. 3.13** – scéna č. 24

Mnohokrát film odkazuje na skutečně žijící osoby. Jejich jména prominentně vstupují do vyprávění a filmové postavy jako Rock a Rufus je se samozřejmostí zmiňují jako své známé. Narace jako by tím dávala na vědomí, že jsou tyto osoby součástí popkulturních struktur stejně jako fiktivní figury. Ve filmu se mluví o Else Maxwellové, autorce společenských sloupků, Earlu Wilsonovi, novináři z *New York Post*, Bennettu Cerfovi, slavném vydavateli a spisovateli, novináři Edwardu R. Murrowovi nebo o Louelle Parsonsové, známé kritičce a autorce společenských sloupků, o níž Jenny ve filmu prohlásí, že píše jen pravdu. Zvláštní pozornost je také věnována zpěvákovi Patu Booneovi, který měl smlouvu s Twentieth Century Fox, a studio téhož roku uvedlo jeho první star vehicle projekty *Bernardine* (Henry Levin, 1957) a *April Love* (Henry Levin, 1957).

Tímto explicitním odkazováním snímek sám sebe řadí do popkulturních struktur. Představuje se jako popkulturní dílo, ve kterém se projevuje intertextualita motivovaná finančním ziskem – odkazováním na další výdobytky popkultury přičinně zvyšuje šance, že je s nimi veřejnost seznámena. Vyprávění díky velké míře uvědomělosti referenčnost zdůrazňuje a užívá ji často i pro komický efekt. Jedná se zároveň o další strategii, jak dominanta v díle pracuje – odhaluje jednu z klíčových postupů popkulturních struktur.

---

<sup>185</sup> Viz např. *Peyton Place Archives and Map of Filming Locations*. Camden Public Library. Dostupné na WWW: <<http://www.librarycamden.org/learn-research/walsh-history-center/peyton-place-archives-and-map-of-filming-locations/>> [vyšlo nedat., cit. 15. 4. 2016].

### 3.2.4 Žánr „comedian comedy“

Nelze příliš zpochybnit, že je *Will Success Spoil Rock Hunter?* komedie. Takto žánrově zařazen je snímek ve většině textů, které se jím zabývají. Pro potřeby analýzy žánrových konvencí a zkoumání, jak se ve filmu projevují, je ale třeba nejprve si ujasnit, zda můžeme některé konvence vůbec nalézt, nebo zda je koncept žánru takto neuchopitelný. Obecně žánr označuje druh, typ nebo kategorii nějakého fenoménu.<sup>186</sup> Teoretických pohledů na filmový žánr je mnoho. Rick Altman zachází ve svém sémanticko-syntakticko-pragmatickém přístupu s pojmem žánrových cyklů. Říká, že žánr není konstantou, ale je přechodným mezi-produktem neuzavřeného procesu. Stálost je nesmyslná, protože filmová studia mají vlastní vzorce na tvorbu a zavádějí vlastní cykly, než aby se snažila dosáhnout žánrové čistoty.<sup>187</sup> Zájem studií o novinky tímto zaručuje neustálou proměnlivost žánrové mapy.<sup>188</sup> Steigerová také tvrdí, že hollywoodské filmy nikdy nebyly žánrově čisté, dle ni to ale neznamená, že díla nevykazují určitá žánrová schémata užitečná pro studium. Pro filmovou analýzu je proces porovnávání schémat obzvlášť důležitý.<sup>189</sup> Komedii se speciálně zabývá Geoff King v publikaci *Film Comedy*. Podrobně představuje komedii z hlediska modality, cyklů a vlivů na průmysl a filmová studia. Uznává, že přes dlouhotrvající snahu neexistuje jedna vhodná teorie komična.<sup>190</sup> Žánrový přístup ke komedii považuje za příliš omezující, a proto ji označuje raději za modus. Konceptu žánru se vyhýbá, při rozlišování „comedian comedy“ a „romantic comedy“ ho příhodněji nahrazuje slovem formát. Oba formáty dle něj mají rozpoznatelné tematické, stylistické a ikonografické vlastnosti. Ve své definici comedian comedy rozpracovává pojetí Stevea Seidmana, jenž za její jádro považuje dominanci ústřední komické figury, která porušuje zákony diegeze. King říká, že mnozí filmoví zástupci comedian comedy tyto vlastnosti vykazují, ale její hlavní definující prvek je obecně překračování etablovaných norem.<sup>191</sup> Na základě tohoto tvrzení můžeme říct, že formát comedian comedy může sloužit jako půda pro námi určenou dominantu obnažení popkulturních struktur.

---

<sup>186</sup> John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 123.

<sup>187</sup> Rick Altman: Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 1–7.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 20.

<sup>189</sup> Janet Steigerová: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas 2007, s. 185–199.

<sup>190</sup> Geoff King: *Film Comedy*. Londýn: Wallflower Press 2002, s. 5.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 40.



Ještě zřetelněji se v žánrové kategorizaci projevuje dominanta, pokud zohledníme Kingovo pojetí parodie. Ta je dle něj komedií zesměšňující nějaký vzor, který má podobu formálních nebo estetických konvencí. Parodie má za cíl rozložit nebo kritizovat formální, estetické, diskurzivní nebo reprezentační konvence, k nimž váže naši pozornost nebo je může naopak oslavovat.<sup>192</sup> Jak jsme ukázali v naratologické analýze, tyto konvence mohou mít i charakter klasického hollywoodského vyprávění. Podle výše popsaných definic tedy můžeme říci, že je *Will Success Spoil Rock Hunter?* formátem comedian comedy s prvky parodie.

Parodické tendence jsou ve filmu manifestovány i z hlediska přejímání jiných žánrů. Ve scéně č. 38 a) film evidentně vykazuje konvence muzikálu. Ten lze charakterizovat jako dílo, které operuje pod dvěma pravidly čili zákony a vyprávění přechází mezi dvěma podobami fikčního světa. Podle Johna Beltona je v muzikálu narativní linie přerušena „[...] světem čistého spektaklu.“<sup>193</sup> Touto změnou je status původního prostředí transformován.<sup>194</sup>

Tento popis vystihuje analyzovanou scénu – přechod do alternativního fikčního světa je akcentován zvýšenou obrazovou stylizací. Formát comedian comedy zde překračuje normy ustanovené dosavadní narací a parodizuje muzikálové tradice. Přechodu do druhé linie fikčního světa je ve scéně č. 38 a) dosaženo náhlým zapojením nezvyklých stylistických prostředků, které jsou parodovány jako konvence muzikálu. Nediegetická hudba komentuje počínání Rocka, který se stal prezidentem společnosti a který na melodii tančí. Píseň je sebereflexivně provázána s mizanscénou – jako když bublání nádrže s vodou deformuje pronikavost zpěvu. V mizanscéně nastávají obzvlášť markantní změny. Svícení je náhle rozpoznatelně nerealisticky motivované. Postavy dvou uklízeček, které se před přechodem ve scéně objevily, náhle bez vysvětlení mizí, aby Rockovi „nepřekážely“ v jeho sólovém vystoupení (**Obr. 3.14–Obr. 3.15**). Předměty získávají zvláštní schopnosti, například světelná tabulka souzní s textem písně, když na ní problikává nápis „*YOU GOT IT MADE*“. Ve scéně se v jednoduše provedené dvojexpozici Rockovi zjeví i Rita, na jejíž tělo jsou přilepeny bankovky. Tyto jevy v mizanscéně vyvolávají nečekaný úžas. Nejvíce překvapivé je však užití jakéhosi prototypu poskočného střihu. Střih poskočný je forma eliptického střihu, který působí jako přerušení jednoho záběru.<sup>195</sup> *Will Success Spoil Rock Hunter?*

---

<sup>192</sup> Geoff King: *Film Comedy*. Londýn: Wallflower Press 2002, s. 108.

<sup>193</sup> John Belton: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009, s. 143–145. /Vlastní překlad/.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 151.

<sup>195</sup> David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 645.

nenaplnuje tuto definici, protože se mění velikost záběru, pasáž má i přesto šokující účinek. Ve scéně vzniká rychlým přibližováním kamery k Rockově tváři dojem charakteristického skoku v čase syžetu, ačkoli objekty v záběru zůstávají stejné. Nezvyklost užití poskočného střihu v dobové americké kinematografii dokládá Salt. Jeho výzkum hollywoodských snímků ukazuje, že poskočného střihu uvnitř scény užily jen dva filmy z roku 1959.<sup>196</sup> Podrobněji se této pasáži budeme věnovat v analýze stylistických prostředků, kde poukážeme na to, jak obnažuje technologické predispozice širokoúhlého formátu (**Kapitola 3.2.5**).



Obr. 3.14 – scéna č. 38 a)



Obr. 3.15 – scéna č. 38 a)

Tento krátký rozbor nám ukázal, jak lze dominantu obnažení popkulturních struktur v analyzovaném snímku vnímat i skrze definici formátu comedian comedy Geoffa Kinga. Jako parodie snímek překračuje etablované normy a přejímá konvence muzikálu, načež je ve scéně č. 38 a) explicitně demonstruje.

---

<sup>196</sup> Jedná se o filmy *Příběh jeptišky* (*The Nun's Story*; Fred Zinnermann, 1959) a *Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959). Viz Barry Salt: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009, s. 277–278.

### 3.2.5 Stylistická analýza

Stylistická analýza obsažená v této kapitole se soustředí na prostředky, které se vztahují k dominantě obnažení popkulturních struktur. Ukazují, jak je řídicí princip přítomen i v nejnižších strukturách díla. Je třeba připomenout myšlenku, že jsou struktury hollywoodské studiové kinematografie popkulturní. Stejně jako jsme výše ukázali, jak filmová dominanta obnažuje tyto struktury na úrovni tématu, narace a žánru, uskutečňuje to i některými užitými stylistickými prostředky. Předpokládáme, že sebereflexivní odkazování na konvence (a jejich narušování) či nedostatky paradigmat odhaluje popkulturní struktury. Nelze popřít, že je *Will Success Spoil Rock Hunter?* vyprávěn klasicky a že je většinou funkce stylistických prostředků kompozičně a realisticky motivována a neupozorňuje na sebe. I tyto prvky je potřeba zmínit, neboť vedle nich lépe kontrastují subversivní postupy.

V kapitole o technologických změnách jsme shledali, že *Will Success Spoil Rock Hunter?* vznikl v době výrazných formálních inovací. Popsali jsme, jak se filmový průmysl přizpůsoboval zvyšujícímu se počtu barevných a širokoúhlých projektů. Jedním z nejpoužívanějších způsobů, jak se tvůrci kvůli omezujícím objektivům vyhýbali deformaci širokoúhlého obrazu, bylo rozestavení herců dál od kamery do prostoru a bez centralizace.<sup>197</sup> **Obrázky 3.8–3.11** jasně vypovídají o těchto postupech. Ještě lépe je to vidět ve scéně č. 2, v níž jsou reklamní promotéři ve většině případů rozmístěni po stranách obrazu (**Obr. 3.16**). Jsou-li ve středu, nachází se zpravidla dále od kamery (**Obr. 3.17**). Tyto praktiky jsou zcela v souladu s dobovými normami, jiné scény ale vypovídají o větším experimentování.



**Obr. 3.16** – scéna č. 2

<sup>197</sup> Drew Casper: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007, s. 109.



Obr. 3.17 – scéna č. 2

De Seife v *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin* poznamenává, že Tashlin často vyplňuje plátno jen kvůli širokoúhlému formátu, aby na vlastnosti média explicitně upozornil.<sup>198</sup> Toto pozorování platí i pro analyzovaný film, o čemž vypovídají mnohé frontální kompozice. Použijeme termín Bordwella<sup>199</sup>, který jej převzal od Heinricha Wölfflina<sup>200</sup> a tyto záběry nazveme *planimetrickými*. **Planimetrické kompozice** jsou ve *Will Success Spoil Rock Hunter?* užívány ve vypravěčsky nejvíce uvědomělých scénách. Patří mezi ně předtitulková scéna, úvodní titulky, přestávka a závěr filmu. Postavy se v těchto pasážích staví čelem k nám a hovoří z pozice mimo hlavní narativní linii (jak jsme již ukázali v úvodní scéně, ve které se Tony Randall představuje jako herec vystupující ve filmu). V těchto záběrech vyhlížejí jako to, čeho se kameramani operující s širokoúhlým formátem snažili vyvarovat – postavy připomínají „prádlo na provázku“.<sup>201</sup> Planimetrické kompozice na sebe upozorňují svou kompoziční přesností a obrazovou naivitou, které se klasický hollywoodský styl, trvale kontrolující míru uvědomělosti ve vyprávění, snaží vyvarovat. Ukázkou je například záběr z finální scény č. 41 (Obr. 3.12). Taktika obnažení formálních konvencí je v tento moment obzvlášť výrazná a k zesměšnění širokoúhlého formátu zde slouží i jiné prostředky než planimetrické snímání. Ve scéně se k nám hlavní postavy filmu přímo obrací a Rock (či Tony Randall) z extradiegetického jeviště za všechny prohlašuje: „*Naučili jsme se, že úspěch je jen umění zůstat šťastný. A být šťastný je... Inu, být šťastný je prostě... Vrchol toho všeho.*“ Nato začne růže LaSalla Juniora rychle růst a vytvoří v okázale

<sup>198</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 135.

<sup>199</sup> David Bordwell: *Figures Traced in Light*. Londýn: University of California Press 2005, s. 167

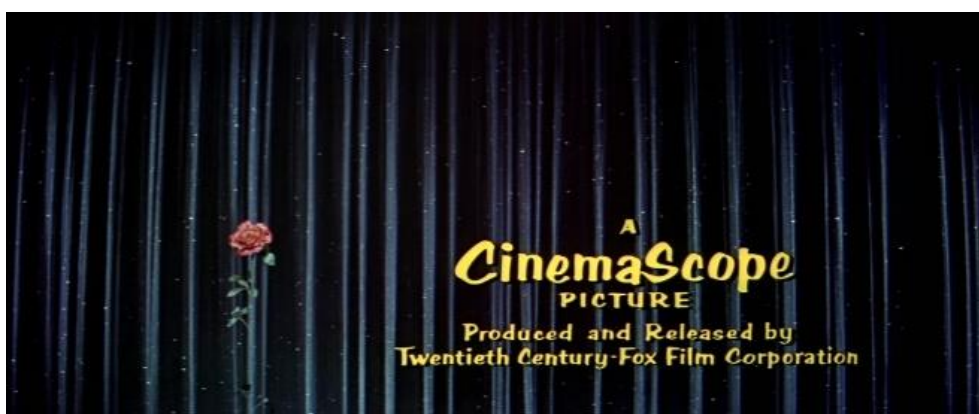
<sup>200</sup> Heinrich Wölfflin: *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. New York: Getty Research Institute 2015.

<sup>201</sup> David Bordwell: *CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*, 00:21:20. Dostupné na WWW: <<https://vimeo.com/64644113>> [vyšlo 23. 4. 2013, cit. 26. 4. 2016].

širokoúhlé kompozici vertikální předěl (**Obr. 3.18**). Květina horní rám obrazu postupně „přeroste“ a následuje střih. Zájemem se ve scéně stal doslova ten element, který širokoúhlou kompozici (významově patrně komicky označený za „*vrchol toho všeho*“) bezostyšně narušil. K interpretaci této scény jako zesměšnění formátu vybízí i nápis „*A CinemaScope PICTURE*“, který se vedle růže v posledním záběru snímku objeví (**Obr. 3.19**). Zapojením prostředků planimetrické kompozice, mnohovýznamového dialogu, rušivého vertikálního elementu v obrazové kompozici a okázalou prezentací nápisu se poslední scéna mimo jiné jeví jako vysoce uvědomělý „vzorek“, který ukazuje, jak dominanta ve filmu obnažuje filmové konvence. Je pomyslnou miniaturou dominanty – strukturálním jádrem snímku ve smyslu, který Thompsonová popsala ve své analýze *Tout va bien*.<sup>202</sup>



**Obr. 3.18** – scéna č. 41



**Obr. 3.19** – scéna č. 41

Pokud výše uvedená scéna odhalovala dobové filmařské praktiky a normy tím, že jsou v záběru herci naivně seřazení ve velké vzdálenosti od kamery, jiná scéna činí to samé naopak výrazným přiblížením. **Deformující účinek** širokoúhlých objektivů

<sup>202</sup> Kristin Thompsonová: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, s. 119.

užívaných v Hollywoodu 50. let byl výrazný zejména při natáčení polocelků, polodetailů a detailů. *Will Success Spoil Rock Hunter?* se těmto technologickým omezením nejen vyhýbá, ale v jiných pasážích je naopak nápadně prezentuje. Příklad tohoto postupu nacházíme v již popsané muzikálové scéně č. 39 a). Zde za zvuků písně Rock v záběru velikosti celku usedá za stůl (**Obr. 3.20**). Jedinou rozpoznatelnou deformací je v tento moment zkřivení vertikál po stranách obrazu. Poté je užito výše zmíněného eliptického střihu, který změní velikost záběru na americký plán (**Obr. 3.21**). V rychlém sledu následuje bližší americký plán (**Obr. 3.22**), polocelek (**Obr. 3.23**), polodetail (**Obr. 3.24**) a detail Rockovy tváře (**Obr. 3.25**). Rychlost, s jakou navazující záběry po sobě následují, umožňuje plynule sledovat technologickými predispozicemi stále výraznější deformaci Rockovy tváře. Scéna obsahuje nejkratší záběry v celém filmu – po celku následují záběry dlouhé 1,6 sekundy, 1,3 sekundy, 1,4 sekundy, 3,3 sekundy a detail má délku 8,9 sekundy (**Příloha 3.1**). V posledních dvou obrazech je nepřirozené zkřivení zcela evidentní. Film tak dosahuje toho, čemu se filmoví tvůrci pracující s širokoúhlým formátem snažili vyhnout a stylistickými prostředky (zejména nebývale rychlou a atypickou montáží) v několika málo sekundách postupně a zřetelně odhaluje nedostatky technologie.



**Obr. 3.20** – scéna č. 39 a)



Obr. 3.21 – scéna č. 39 a)



Obr. 3.22 – scéna č. 39 a)



Obr. 3.23 – scéna č. 39 a)



Obr. 3.24 – scéna č. 39 a)



Obr. 3.25 – scéna č. 39 a)

Stříhové postupy mají sebereflexivně obnažující funkci i v jiných pasážích. V tomto smyslu jsou ve filmu výrazné zejména **montážní sekvence**. V kontextu hollywoodské tvorby se jedná o standardně vysoce uvědomělé sekvence, které byly úspěšně zapracovány do klasického stylu tak, aby na sebe příliš nepoutaly pozornost a sloužily kauzálnímu řetězci vyprávění.<sup>203</sup> Již na začátku 30. let se v Hollywoodu staly hojně využívány.<sup>204</sup> Montážní sekvence ve snímku *Will Success Spoil Rock Hunter?* ale nejsou do vyprávění bezproblémově začleněny a nemožnosti pohroužení spíše záměrně napomáhají. V syžetu se nacházejí celkem dvě. Na svou umělost upozorňují účelovým zapracováním komických a na dobový kontext vázaných motivů do svých struktur. První montážní sekvence se skládá z šesti záběrů na titulní strany novin na pozadí míst, ke kterým se vztahují. Pátý obraz reflektuje tehdejší politické cíle Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti, když prezentuje titulek deníku *Washington Independent* „Kongres vyšetří subversivní polibek“ a podtitulek „Monopol na lásku je považován za protiprávní“.<sup>205</sup> Toto doprovází fotografie

<sup>203</sup> David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985, s. 158.

<sup>204</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>205</sup> /Vlastní překlad/.



Rocka a Rity (**Obr. 3.26**) na pozadí budovy Kapitolu Spojených států amerických. Motiv vyšetřování ve vyprávění jinak nefiguruje a váže k sobě pozornost čistě jako komický prvek, který spojuje fikční svět se skutečnými událostmi. Film nás takto nutí obzvláště vnímat kontext, v němž vznikl. Obdobné je to s posledním záběrem této montážní sekvence, ve kterém se Rock s knírem objevuje na stránce sovětských novin s nápisy v azbuce. K tomuto obrazu zní charakteristická sovětská píseň a záběr končí zatmívačkou do ruda (**Obr. 3.27**). Zcela standardní stylistický prostředek k sobě neobvyklou barvou poutá zvláštní pozornost. Je evidentní, že rudé zbarvení významově souzní s ruskou lokací – k tomuto výkladu ale musí divák dojít vytvořením hypotézy o stylistickém prostředku, který obvykle slouží jen jako předěl mezi scénami. Jinými slovy film tímto záběrem obnažuje kompozičně motivovanou funkci stylistického prostředku.



**Obr. 3.26** – sekvence č. 23



**Obr. 3.27** – sekvence č. 23

Těchto barevných zatmívaček je ve filmu šest. Všechny jsou ve vyprávění kompozičně motivované s předělovou funkcí mezi scénami. Jejich zbarvení ovšem tak jasně motivováno není. Pokud si divák na základě výše popsané zatmívačky utvoří domněnku, že jejich barva vždy souzní s nějakým motivem ve scéně, jiné části snímku tyto

hypotézy nepotvrdí. Obrazy dalších scén mizí v barvách modré, bleděmodré, šedé, žluté a fialové bez jakékoli vazby na naraci. Jelikož je funkce barvy pěti zatmívaček nejasná, jsme nuceni je vnímat jako umělecky motivovaný „výstřelek“ znevažující obvyklý stylistický prostředek klasického hollywoodského stylu.

**Stříhové postupy** lze analyzovat i z hlediska scén, ve kterých chybí. Kontinuální stříhová skladba, standardně užívaná v celosvětové narativní kinematografii, je uzpůsobena efektivnímu vyprávění příběhu.<sup>206</sup> Ačkoli jsou prostředky kontinuální stříhové skladby mimořádně účinné, jsou jen jedním z paradigmat a lze bez nich vystavět i scénu v klasickém smyslu. Příkladem ve *Will Success Spoil Rock Hunter?* je rozebíraná část scény č. 32, jež je dlouhá 219 sekund a v níž stříh nahrazuje pohyblivá kamera. Jiný dlouhý záběr ve filmu ale působí, jako by na nedostatek montáže upozorňoval. Jedná se o 155sekundový záběr ze scény č. 20 c). Rocka navštíví v bytě Rufus a sděluje mu své nadšení, až se nezvykle rozpovídá v 54vteřinovém monologu o úspěchu. Jeho prohlášení vyjádřená květnatou mluvou ale nejsou pro vyprávění nijak důležitá. Monolog nás zahlučuje nepotřebnými informacemi, pozastavuje kauzální linii a ve scéně působí velmi rušivě. Užití stylistické prostředky tento účinek ještě zdůrazňují – kamera je statická, a protože je k nám Rock otočený zády, v kompozici zcela dominuje afektovaný Rufus snímaný v polocelku. Zahrnutí tohoto monologu do narace se jeví jako bizarní krok. Vzbuzuje dojem, že se v syžetu nachází jen z toho důvodu, aby narušil tok plynulého vyprávění. Zajisté by šlo užít eliptického stříhu a délku Rufova monologu jen naznačit, tvůrčím rozhodnutím se ale stalo ho celý obsáhnout a nechat jej retardačně působit na tempo vyprávění. Pasáž se tedy projevuje jako další způsob, jak je klasický hollywoodský styl podrýván.

Dominanta je manifestována i ve filmové **mizanscéně**. Tashlin je pro svoji okázalou práci s mizanscénou vyzdvihován – vyjadřují se k ní mimo jiné Sarris<sup>207</sup>, Rosenbaum<sup>208</sup> a de Seife<sup>209</sup>. V analýze užití širokoúhlého formátu jsme již ukázali, jak frontální postavení herce v mizanscéně obnažuje filmařské konvence a vytváří zcizující efekt. Stylistické prvky ovšem mají více než jednu funkci. Ve *Will Success Spoil Rock Hunter?* prostředky

---

<sup>206</sup> Viz např. David Bordwell, Kristin Thompsonová: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2011, s. 304–328.

<sup>207</sup> Andrew Sarris: *The American Cinema. Directors and Directions 1929–1968*. New York: E. P. Dutton & Co. 1968, s. 141.

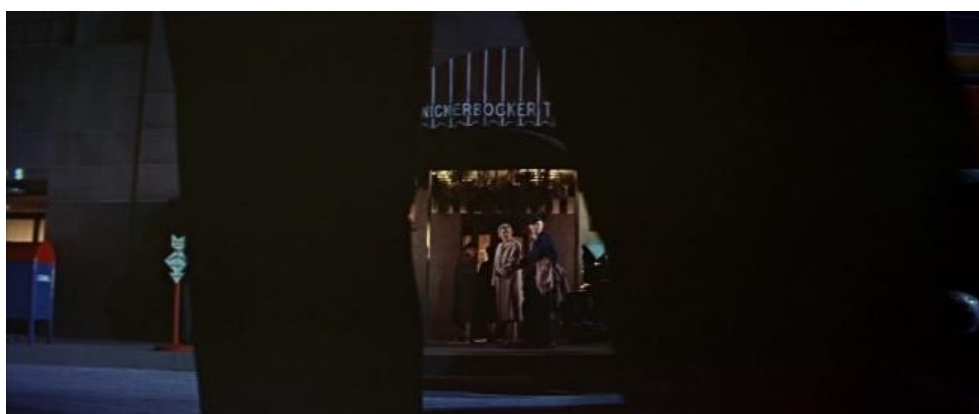
<sup>208</sup> Jonathan Rosenbaum: *Tashlinesque*. In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 26.

<sup>209</sup> Ethan de Seife: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012, s. 9–12.

v mizanscéně nezpochybnitelně pomáhají vytváření gagů, a to často paralelně s motivy podílejícím se na dominantě. Ukázková je scéna č. 17. Rock v ní omámen Ritiným polibkem přechází ulici a zastavuje narychlo brzdící automobily. Ke komickému účinku je v záběru užito nezvykle přesné symetrie – vozy v pravé části obrazu kvůli Rockovi zastavují vedle sebe s nebývalou dochvilností (**Obr. 3.28**). A protože se Rock pohybuje nezastavitelně směrem k nám, je nakonec nucen obkročmo přelézt kameru (**Obr. 3.29**). Takový moment nám dává poznat, že se stylistické prostředky ve snímku zároveň podílí na komice i na vědomém obnažení klasického hollywoodského stylu. Není totiž rozhodně obvyklé, aby se herec takto kontaktoval s kamerou a připomněl nám její přítomnost.



**Obr. 3.28** – scéna č. 17



**Obr. 3.29** – scéna č. 17

Prostředí před kamerou se ale podílí na dominantě i způsoby, kterými tradiční filmařské praktiky nijak neznehodnocují. Vyprávění například v mizanscéně účelově akcentuje výrazné popkulturní předměty. Především se jedná o různé formy reklamy. Před realizací *Will Success Spoil Rock Hunter?* se Tashlin jejím působením na konzumenty zabýval už v *Artists and Model* a *Hollywood or Bust*. V analyzovaném filmu je s odvíjením syžetu reklama do mizanscény zapracovávaná stále více. Příkladný je záběr z **Obrázku 3.1**,

který zachycuje, jak jsou všechny obrazy na chodbě kanceláří *LSJ, RP & C* nahrazeny propagačními materiály *Stay-Put Lipstick* (předchozí podobu kanceláří zachycuje **Obrázek 3.5**). Vrcholným momentem této stupňující se tendence je poté scéna č. 39, v níž se reklama nachází přímo na zádech George Schmidlapa.

Emblematickým popkulturním předmětem v mizanscéně *Will Success Spoil Rock Hunter?* je zejména televizor. Rosenbaum v recenzi snímku výstižně napsal: „*Žádný jiný cinemascopický film z 50. let není tolik pronásledován duchem televize.*“<sup>210</sup> Zapnutá televizní obrazovka je v mizanscéně často přítomná tak, aby se významově podílela na tematizaci masové otupělosti. V souladu s dominantou tak odhaluje popkulturní struktury. Významový vývoj objektu televizoru je souběžný s vývojem syžetu. Vyprávění ho nejprve představí jako nástroj fetišistického uctívání. Ve scénách č. 5, 9 b) nebo 19 b) je televize připodobněna k oltáři se svíčkami a fotografií Rity, ke které April vzhlíží (**Obr. 3.30**). Tyto scény ukazují, jak se skrze popkulturní obrazy může stát televizor nedotknutelným svatostánkem. Lživost televizního vysílání je následně obnažena ve scéně č. 20 e). Vyprávění na tento motiv upomíná rafinovaným užitím hlediskových záběrů. Ve scéně přijíždí před Rockův domov Rita a předstupuje před novináře. Pohled Rocka a Rufa z okna se ovšem ukazuje jako nedostatečný – Ritu pořádně nevidí ani neslyší (**Obr. 3.31**). Pro lepší pohled zapínají televizor a sledují herečkina falešná prohlášení z bezprostřední blízkosti (**Obr. 3.32**). Kontext této scény, kvůli němuž víme, že Rita vysílání jen zneužívá pro své intriky, obnažuje televizi jako nástroj efektivně sloužící k šíření lživých prohlášení. Tento motiv je ještě prohlouben ve scéně přestávky, ve které znehodnocení obrazu ilustruje nespolehlivost, s jakou televize přetváří realitu (**Obr. 3.6–Obr. 3.7**). Nakonec nás vyprávění ve scéně č. 39 informuje o tom, jak popkulturní struktury fungují pohledem do zákulisí. Setkání Rity s Georgem v televizní show je odhaleno jako připravený reklamní trik (**Obr. 3.33**). Prostřednictvím těchto scén narace *Will Success Spoil Rock Hunter?* představuje televizi jako všemocný nástroj otupující popkultury.

---

<sup>210</sup> Jonathan Rosenbaum: *Will Success Spoil Rock Hunter?* In: Roger Garcia (ed.), *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing 1994, s. 169. /Vlastní překlad/.



Obr. 3.30 – scéna č. 19 b)



Obr. 3.31 – scéna č. 20 e)



Obr. 3.32 – scéna č. 20 e)



**Obr. 3.33** – scéna č. 39

V mizanscéně analyzovaného snímku jsou k nalezení i další popkulturní předměty. Vyprávění zřetelně ukazuje noviny, časopisy, promo fotografie a z televize jsou pronášeny slogany k fiktivním výrobkům. Vše film odhaluje jako nástroje, skrze které popkulturní průmysl upevňuje své postavení.

Sebereflexivně obnažující funkcí se vykazuje i **užití hudby**. Charakteristická je pro tyto postupy úvodní scéna, v níž Tony Randall hraje melodii Twentieth Century Fox. Ačkoli má díky nástrojům hudba zdroj ve fikčním světě, intertextuální zvyklosti s další tvorbou studia zapřičiňují dojem, že melodie je ve skutečnosti nediegetická (**Obr. 3.1**). Znejistění tak vzniká už v prvních sekundách filmu a je spojeno s konvencemi studiové tvorby – a to přímo s emblematickým logem.

Spolu s obnažujícím účinkem je ve filmu hudby často užíváno jako komického prostředku. Například ve scéně č. 32 b) doprovází Rockovu cestu na novou toaletu hlasitý vítězoslavný motiv. V jiném případě posiluje komiku naopak absence hudby. Tak je tomu ve scéně č. 17, v níž je zvuková složka vyprázdněná, aby vynikly troubící automobily (**Obr. 3.41–Obr. 3.42**). Parodicky je hudby využito při uzavření Rockovy a Jenniny romantické linie ve scéně č. 38 b). U jejich objetí a polibku zaznívá jemná romantická melodie, která v rámci znalosti intertextuálních konvencí melodramat působí velmi směšně. Její náhlý výskyt ve zvukové složce podněcuje komický účinek scény a zároveň upozorňuje na vykonstruovanost díla odhalením často užívaného vzorce. Podobným případem je scéna v epilogu, v němž se hudební podkres mění ve vztahu k postavám, kterým se narace zrovna

věnuje. Přechody mezi jednotlivými hudebními složkami nejsou plynulé a opět obnažují konvenční postupy. Úseky jsou ale hlasitostí vyrovnané, což jistou návaznost zaručuje.<sup>211</sup>

Sofistikovaně je hudebních motivů užito v pasážích, v nichž se postavy pohrouží do reklamy. Stylistické prostředky takto zdůrazňují subjektivní vnímání figur a zároveň ukazují, jaký specifický evokativní proces v nás reklamy vzbuzují. Když Rock ve scéně č. 7 s neúspěchem vymýšlí propagační kampaň pro *Stay-Put Lipstick*, posměšně zazní ve zvukové stopě ústřední melodie společnosti. Povznášející hudební motiv je poté například slyšet ve scéně č. 10, když se zástupce společnosti sklání nad skicami s nápady na reklamu. Stejná hudba zazní v epilogu, když je na zádech George odhalen nápis *Stay-Put Lipstick*. V této scéně jsme za přispění dalších stylistických prostředků (planimetrické kompozice, vyprázdňené mizanscény) přímo vystaveni reklamě a hudební motiv napovídá, jak zažíváme pohroužení stejně jako předtím postavy ve fikčním světě. Znalost kontextu prezentované scény navíc obohacuje význam o zjištění, že této taktiky systematicky zneužívá popkulturní průmysl.

Analýza filmového stylu nám ukazuje, jak jsou tyto prostředky soustavně zpracovány s úmyslem odkrýt časté normy klasického hollywoodského stylu. Práci s kompozicí obrazu, předměty v mizanscéně nebo stříhovými postupy snímek ustálené konvence podrývá a způsobuje u diváků odstup. Ten vede k vnímání díla jako součásti popkulturních struktur.

---

<sup>211</sup> Ivo Bláha: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2014, s. 121.

## 4. Závěr

Neoformalistická analýza Kristin Thompsonové a Davida Bordwella se v případě filmu *Will Success Spoil Rock Hunter?* ukázala jako účinný přístup, za jehož pomoci jsem objasnil, jak komponenty ve strukturách uměleckého díla pracují. Analýza mnohé postupy filmového vyprávění a stylu odhalila v rámci dobového kontextu jako neobvyklé.

V předchozích kapitolách posloužil realistický přístup k filmové historii Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho jako metoda k pokládání vhodných otázek při zkoumání dobového kontextu. Potvrdil se předpoklad, že pro analýzu filmového díla je třeba se nejprve obeznámit se společenskými, estetickými, ekonomickými a technologickými vlivy, které na něj při natáčení působily. Seznámení se s dějinným kontextem proběhlo v souladu s pojetím kinematografie klasického Hollywoodu jako unikátní výrobní a umělecké instituce. Poté jsem stručně představil režisérovu tvorbu a lokalizoval v ní zkoumaný film.

V analytické části práce jsem nejprve upřesnil, co vnímám jako řídicí princip díla. Za pomoci prací kulturních teoretiků jsem přiblížil definici dominanty „obnažení popkulturních struktur“. V neoformalistické analýze jsem si následně kladl za cíl ukázat, jak řídicí princip ovlivňuje složky díla. Má interpretace symptomatického významu filmu představila, jak snímek odhaluje popkulturu jako umělou a destruktivní. V analýze vyprávění jsem za pomoci nástrojů naratologie ukázal, jak často se snímek odvrací od norem klasické narace. Pojetí filmové komedie a parodie Geoffa Kinga přispělo do analýzy zjištěním, že sám žánr/modus je uzpůsobený překračování etablovaných norem v souladu s dominantou. Také jsem vyzpozoval, že snímek explicitní tematizací intertextuality přiznává své místo v popkultuře. Analýza stylistických prostředků poté ukázala, jak se dominanta projevuje v kompozicích záběrů, střihových postupech, mizanscéně a práci s hudbou. Hypotéza o dominantě byla v analytické části práce prokázána. Odmítnutím běžných inscenačních postupů snímek zviditelňuje svou konstrukci a rozchází se s dominantními kulturními strukturami.

Jedním ze zjištění této práce bylo, že klasický hollywoodský studiový film už na začátku druhé poloviny 50. let reflektoval diskuzi o směřování poválečné společnosti k materialismu a iluzi celonárodního štěstí. Snímek jako jednoho z tvůrců tohoto ovzduší ukazuje autory dehumanizující popkultury, která společnost udržuje ve stavu falešné konformity. Tyto kritické tendence jsou nepochybně k nalezení i v další dobové



hollywoodské tvorbě a případné další bádání by mohlo tyto filmy sjednotit právě na tomto základě a ukázat, jakých strategií užívají a zda jsou podobně sebereflexivní jako *Will Success Spoil Rock Hunter?*

## 5. Použité zdroje

### Seznam citované literatury:

#### Knihy:

ADORNO, Theodoro W.: *The Culture Industry*. Londýn: Routledge 2001.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985.

BELTON, John: *American Cinema / American Culture* (3rd edition). New York: McGraw-Hill 2009.

BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2014.

BORDWELL, David: *Figures Traced in Light*. Londýn: University of California Press 2005.

BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; STAIGEROVÁ, Janet; THOMPSONOVÁ, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Milton Park: Routledge 2002.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.

BRUMMETT, Barry: *Rhetoric in Popular Culture* (4th edition). Londýn: SAGE Publications 2015.

CARROLL, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

CASPER, Drew: *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing 2007.

- CASETTI, Francesco: *Filmové teorie 1945–1990*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění 2008.
- DE SEIFE, Ethan: *Tashlinesque: The Hollywood Comedies of Frank Tashlin*. Middletown: Wesleyan University Press 2012.
- DOHERY, Thomas: *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman 1988.
- FRIEDANOVÁ, Betty: *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company 1963.
- GARCIA, Roger (ed.): *Frank Tashlin*. Londýn: British Film Institute Publishing, 1994.
- HOYT, Eric: *Hollywood Vault: Film Libraries Before Home Video*. Oakland: University of California Press 2014.
- KING, Geoff: *Film Comedy*. Londýn: Wallflower Press 2002.
- LEFF, Leonard J., SIMMONS, Jerold. *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky 2001.
- MCGILLIGAN, Pat: *Backstory 3: Interviews with Screenwriters of the 1960s*. Berkeley: University of California Press 1997.
- MCROBBIEOVÁ, Angela: *Postmodernism and Popular Culture*. Londýn: Routledge 2005.
- SALT, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 2009.
- SARRIS, Andrew: *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*. New York: E. P. Dutton & Co. 1968.
- STOREY, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. New York: Pearson Longman 2009.
- STOREY, John: *Inventing Popular Culture: From folklore to globalization*. Maiden: Blackwell Publishing 2003.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988.

THOMPSONOVÁ, Kristin: *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press 2003.

THOMPSONOVÁ, Kristin: *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press 1999.

TYLER, Parker: *The Hollywood Hallucination*. New York: Simon & Schuster 1970.

WHYTE, William H.: *The Organization Man*. New York: Simon & Schuster 1956.

WILLIAMS, Raymond: *Keywords*. New York: Oxford University Press 1983.

WÖLFFLIN, Heinrich: *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*. New York: Getty Research Institute 2015.

#### **Články ze sborníků a periodik:**

ALTMAN, Rick: Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40.

BÍLEK, Petr A.: Diskurzivní prostor popkultury aneb Proč by Otokar Březina neměl přejet krtečka. In: *Slovo a smysl* 3, 2006, č. 6. Dostupné na WWW: <http://www.slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/149> [vyšlo nedat.; cit. 5. 4. 2016].

BORDWELL, David: Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism. *The Velvet Light Trap* 14, 1985, č. 21, s. 18–25.

BURCH, Noël; DANA, Jorge: Propositions. *Afterimage* 3, 1974, č. 5, s. 41–67.

CROWTHER, Bosley: Screen: Farce From Fox; ,Will Success Spoil Rock Hunter?' Here. In: New York: *The New York Times*. Dostupné na WWW: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F03E7DF103EE23BBC4A52DFBF66838C649EDE> [vyšlo 12. 7. 1957; cit. 3. 4. 2016].

GODARD, Jean-Luc: The art of Caricature: Frank Tashlin's Will Success Spoil Rock Hunter? In: Eric Rohmer (ed.): *The Taste for Beauty*. Cambridge: Cambridge University Press 1990, s. 148–151.

JOHNSON, William: Coming to Terms with Color. *Film Quarterly* 20, 1966, č. 1, s. 2–22.

MARSHALL, Jack: The Late, Great, Narrow, and Forgotten George Axelrod. In: *The American Century Theater* 2009–2010. Dostupný na WWW:

<[http://www.americancentury.org/ag\\_rock.pdf](http://www.americancentury.org/ag_rock.pdf)> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

NEZNÁMÝ AUTOR: Review: ‚Will Success Spoil Rock Hunter?‘ In: *Variety*. Dostupný na WWW: <<http://www.variety.com/1956/film/reviews/will-success-spoil-rock-hunter-1200418180>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

REDAKCE CAHIERS DU CINEMA: Mladý Lincoln Johna Forda. *Illuminace* 12, 2000, č. 1, s. 73–115.

STEIGEROVÁ, Janet: Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History. In: Barry Keith Grant (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas 2007, s. 185–199.

THOMPSONOVÁ, Kristin: Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 5–36.

WOLFENSTEIN, Martha: The Emergence of Fun Morality. *Journal of Social Issues* 7, 1951, č. 4, s. 15–25. Dostupné na WWW:

<<http://www.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1540-4560.1951.tb02249.x/abstract>> [cit. 1. 4. 2016].

### **Internetové prameny:**

KEHR, Dave: Unmanly Men Meet Womanly Women: Frank Tashlin’s Satires Still Ring True. In: *The New York Times*, bonus – články pouze v on-line verzi časopisu. Dostupný na WWW: <[http://www.nytimes.com/2006/08/20/movies/20kehr.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2006/08/20/movies/20kehr.html?_r=1&)> [vyšlo 20. 8. 2006; cit. 3. 4. 2016].

KOKEŠ, Radomír D.: *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2013. Dostupné na WWW:

<<http://www.phil.muni.cz/wufv/home/studium/RDK%20-%20Jak%20uvazovat%20pri%20formalisticke%20analyze%20filmu.doc>> [vyšlo nedat.; cit. 26. 4. 2016].

ROSENBAUM, Jonathan: Will Success Spoil Rock Hunter? In: *The Chicago Reader*, bonus – články pouze v on-line verzi časopisu. Dostupné na WWW:

<<http://www.chicagoreader.com/chicago/will-success-spoil-rock-hunter/Content?oid=911255>> [vyšlo nedat.; cit. 3. 4. 2016].

*Peyton Place Archives and Map of Filming Locations*. Camden Public Library. Dostupné na WWW: <<http://www.librarycamden.org/learn-research/walsh-history-center/peyton-place-archives-and-map-of-filming-locations/>> [vyšlo nedat., cit. 15. 4. 2016].

### **Seznam citovaných filmů a televizních seriálů:**

*April Love* (Henry Levin, 1957)  
*Artists and Models* (Frank Tashlin, 1955)  
*Bernardine* (Henry Levin, 1957)  
*Baby Doll* (Elia Kazan, 1956)  
*The First Time* (Frank Tashlin, 1952)  
*The French Line* (Lloyd Bacon, 1953)  
*General Electric Theater* (1953–1962)  
*The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956)  
*Hollywood or Bust* (Frank Tashlin, 1956)  
*It's Always a Fine Weather* (Stanley Donen, Gene Kelly; 1955)  
*The Lemon Drop Kid* (Sidney Lanfield, Frank Tashlin, 1951)  
*Měsíc je modrý* (*The Moon Is Blue*; Otto Preminger, 1953)  
*Miluj mě něžně* (*Love Me Tender*; Robert D. Webb, 1956)  
*Moulin Rouge* (John Huston, 1952)  
*Odds Against Tomorrow* (Robert Wise, 1959)  
*Oops, It's Daisy* (Frank Tashlin, 1953)  
*Peyton Place* (Mark Robson, 1957)  
*The Private Navy of Sgt. O'Farrell* (Frank Tashlin, 1968)  
*Příběh jeptišky* (*The Nun Story*; Fred Zinnermann, 1959)  
*Roucho* (*The Robe*; Henry Koster, 1953)  
*Say One for Me* (Frank Tashlin, 1960)  
*Silnější než život* (*Bigger Than Life*; Nicholas Ray, 1956)  
*Son of Paleface* (Frank Tashlin, 1952)

*Strach v nočním vlaku* (*Terror by Night*; Roy William Neill, 1946)

*Tea and Sympathy* (Vincente Minnelli, 1956)

*Tout va bien* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin; 1972)

*Vera Cruz* (Robert Aldrich, 1954)

*The Wayward Bus* (Victor Vicas, 1957)

*Will Success Spoil Rock Hunter?* (Frank Tashlin, 1957)

*Young Mr. Lincoln* (John Ford, 1939)

*Zloději kol* (*Ladri di biciclette*; Vittorio De Sica, 1948)

### **On-line videa:**

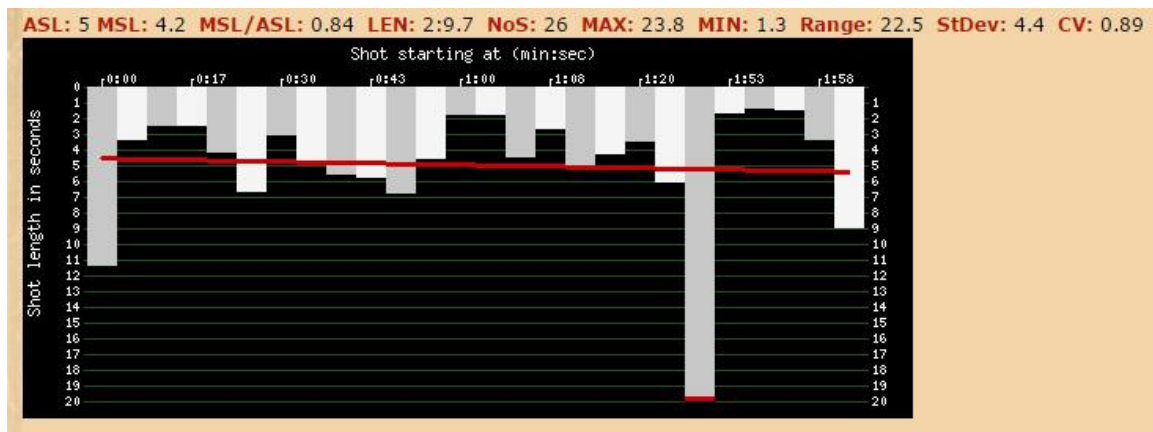
*CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses* (David Bordwell, 2013).

Dostupné na WWW: <<https://vimeo.com/64644113>> [vyšlo 23. 4. 2013, cit. 26. 4. 2016].

*Let's Not Forget the Farmer* (1952). Dostupné na WWW:

<<http://www.livingroomcandidate.org/commercials/1952/lets-not-forget-the-farmer>> [cit. 15. 4. 2016].

## 6. Obrazová příloha



Příloha 3.1 – délka záběrů muzikálové scény

Dostupné na WWW: <[http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=19727](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=19727)>.