

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

2012

Martin Šrajer

Univerzita Karlova v Praze

**Filozofická fakulta
Katedra filmových studií**

Bakalářská práce

Martin Šrajer

První gore scény v americkém mainstreamovém filmu

The First Gore Scenes in the American Mainstream Cinema

Praha 2012

vedoucí práce: PhDr. David Čeněk

Poděkování

Děkuji PhDr. Davidu Čeňkovi za odborné vedení práce, za jeho ochotu, čas, užitečné komentáře a cenné rady, které mi k práci poskytnul.

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:

.....
podpis autora

Anotace

Bakalářská práce *První gore scény v americkém mainstreamovém filmu* zkoumá severoamerickou kinematografii konce 60. let minulého století z hlediska filmové reprezentace násilí, konkrétně se zaměřuje na první explicitně násilné scény v americkém mainstreamovém filmu. Takzvané gore scény se ve filmech pro široké vrstvy diváků mohly poprvé objevit díky specifickým podmínkám v americkém filmovém průmyslu a americké společnosti po druhé světové válce. Cílem práce je osvětlit, které faktory byly pro posun v zobrazování filmového násilí klíčové a jakým způsobem se konkrétně odrážejí ve filmech *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda*.

Klíčová slova

Hollywood, mainstream, násilí, gore, 60. léta

Abstract

The Bachelor's Thesis *The First Gore Scenes in the American Mainstream Cinema* analyses the cinematography of the USA in the sixties through the topic of film violence. Its primary concern are explicitly violent scenes classified as „gore“. Their emergence was connected with deeper social and industrial context, shaped since the end of the Second World War. The goal of the work is to describe factors which were crucial for the shift to a more graphical depiction of film violence and to present how these factors influenced *Bonnie and Clyde* and *The Wild Bunch*, two movies chosen for case studies.

Keywords

Hollywood, mainstream, violence, gore, sixties

OBSAH

ÚVOD	7
1. FILMOVÉ NÁSILÍ	10
1.1 REFLEXE FILMOVÉHO NÁSILÍ.....	10
1.2 PŮVOD A VÝZNAM POJMU GORE.....	12
1.3 ESTETIKA NÁSILÍ	14
2. AMERICKÁ FILMOVÁ CENZURA	19
3. DETERMINANTY VÝSKYTU GORE SCÉN V AMERICKÉM MAINSTREAMOVÉM FILMU I. 1945-1960 ...	24
3.1 KRIZE STUDIOVÉHO SYSTÉMU	24
3.2 DEMOGRAFICKÉ ZMĚNY AMERICKÉ SPOLEČNOSTI	25
3.3 ZAHRANIČNÍ FILMY A ZMĚNA FILMOVÉHO DISKURZU.....	28
4. DETERMINANTY VÝSKYTU GORE SCÉN V AMERICKÉM MAINSTREAMOVÉM FILMU II. 1960-1969 ..	31
4.1 VÁLKA VE VIETNAMU A SPOLEČENSKÉ NEPOKOJE.....	31
4.2 HOLLYWOODSKÁ RENESANCE	36
5. PŘÍPADOVÉ STUDIE.....	39
5.1 BONNIE A CLYDE - PRODUKČNÍ HISTORIE	39
5.2 BONNIE A CLYDE – ESTETIKA NÁSILÍ.....	43
5.3 DIVOKÁ BANDA – PRODUKČNÍ HISTORIE	46
5.4 DIVOKÁ BANDA – ESTETIKA NÁSILÍ.....	49
ZÁVĚR.....	52
POUŽITÉ ZDROJE	55
SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ.....	59
SUMMARY.....	63

ÚVOD

Hollywood let 1967 až 1969 charakterizuje série velkých experimentů v průmyslové praxi, filmové formě a obsahu. Společně umožnily vznik dvou filmů, které americkým divákům nabídly dosud nevídanou porci krvavého násilí - *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda*.¹ Do popředí se ve Spojených státech dostala nová, filmově vzdělaná generace režisérů, kteří změnili nejen způsob, jakým byly hollywoodské filmy dosud produkovány a propagovány, ale také to, o čem vyprávěly. Hollywood, do té doby ideologicky netečný k naléhavým společenským otázkám, začal díky přílivu mladých režisérů podléhat liberálním levicovým tendencím. Kombinace exploatačních strategií, stylistických postupů evropské kinematografie a zájmu o aktuální „americké“ otázky pomohla udržet skomírající studiovou tvorbu na nohou.

Podnětem k napsání předkládané bakalářské práce bylo zasadit do širšího společensko-historického kontextu právě kinematografické období hollywoodské renesance.² Mezi důvody tohoto označení, prozrazujícího namísto úplného odmítnutí klasického Hollywoodu³ přepracování jeho tradice, lze řadit revizi zavedených žánrů, detabuizaci některých témat (politika, sex, násilí), implementaci stylistických prvků kinematografie evropské a marketingových postupů kinematografie exploatační do mainstreamové produkce.⁴

V práci budu k počátečním létům tohoto období (tj. do konce 60. let) přistupovat skrze reprezentaci násilí ve filmu. Zajímat mne konkrétně budou násilné scény, jež lze

¹ Soupis všech filmů s českými i původními názvy se nachází na konci práce. V případě filmů, které nebyly oficiálně uvedeny v české distribuci ponechávám původní názvy a v závorce uvádím český překlad.

² Někteří autoři pro toto období volí možná příliš radikální výraz „revoluce“. Upřednostňuji střizlivější označení „renesance“, slovo použité časopisem *Time* pro charakterizování filmů *Bonnie a Clyde* a *Absolvent* již v prosinci 1967 (KRÄMER, P.: *Post-Classical Hollywood* in HILL, J. W., GIBSON, P. Ch. (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 297). Z dalších publikací, jež s tímto označením operují např.: ELSAESSER, T., HORWATH, A., KING, N. (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2004, s. 272; KOLKER, R.: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (3rd edition). New York: Oxford University Press, 2000, s. 8; FRIEDMAN, L. D. (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 1; MYLES, L., PYE, M.: *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979, s. 84; JACOBS, D.: *Hollywood Renaissance: The New Generation of Filmmakers and Their Works*. New York: Delta, 1980.

³ Podobně jako mladí francouzští tvůrci odmítali „kinematografii kvality“, podobně jako tvůrci nového německého filmu vyhlásili radikální odklon od „tařkovského kina“ svých předchůdců.

⁴ Jako mainstreamovou zde chápu tu část kinematografické produkce, jež je orientovaná na majoritní publikum, vyhovuje převažujícímu diskurzu v ožehavých otázkách násilí a sexuality, projevuje vysokou míru adaptovatelnosti a těší se široké oblibě. Mainstream, česky někdy jako „hlavní proud“, používám bez negativní (či pozitivní) hodnotící konotace, výhradně pro zúžení zkoumané oblasti.

kategorizovat jako „gore“. Věřím, že právě objasnění faktorů, které explicitnější zobrazování násilí v podmínkách studiové tvorby umožnily, poskytne dostatečně nosný přehled o změnách, jimiž Hollywood koncem 60. let prošel.

Předtím, než se budu podrobněji zabývat kontextem, jenž první začlenění gore efektů do mainstreamové americké kinematografie umožnil, blíže představím tu složku filmového průmyslu, která měla na estetiku filmového násilí nejbezprostřednější dopad. Zkoumat, jak se studiový systém s problematikou filmového násilí vypořádával během několika desetiletí své existence, znamená zmapovat historii cenzury v americkém filmovém průmyslu.

Poválečný vývoj amerického filmového průmyslu filmoví teoretikové člení dle rozmanitých kritérií. Gerald Mast rozlišuje období přechodné (1946-1965) a období hollywoodské renesance (1965-1976), charakterizované nástupem mladé filmařské generace.⁵ Podle Jacka C. Ellise započalo obrození Hollywoodu již roku 1963, kdy v časopise *Film Culture* vyšla esej Andrewa Sarris *The American Cinema*, inspirovaná myšlenkou francouzských filmových teoretiků, že skutečným autorem filmu je režisér neboli „auteur“.⁶ David A. Cook chápe coby transformační období let 1952 až 1965, které zkoumá z hlediska technologických inovací.⁷ Thomas Schatz charakterizuje Nový Hollywood v nejširším smyslu jako období trvající od konce druhé světové války, kdy vlivem zákonem nařízené dekartelizace zkolaboval (resp. začal kolabovat) studiový systém a svou periodizaci poválečného amerického filmového průmyslu zakládá na největších komerčních hitech, uvedených v letech 1956, 1965 a 1975 (*Desatero přikázání*, C. B. DeMille; *Za zvuků hudby*, R. Wise; *Čelisti*, S. Spielberg).⁸ Douglas Gomery se s Mastem shoduje v názoru, že Hollywood ve druhé polovině 70. let přijal nové ekonomické a sociologické principy.⁹

Široké spektrum periodických členění znemožňuje jasně stanovit rok, kdy došlo k obsahové revitalizaci americké kinematografie, kdy započala hollywoodská renesance. Poučen množstvím možných hledisek a vědom si dalekosáhlosti kontextuálních změn, shrnu klíčové body vývoje amerického filmového průmyslu a americké společnosti (v souvstažnosti k filmovému průmyslu) počínaje koncem druhé světové války.

⁵ MAST, G.: *A Short History of the Movies* (4th edition). New York: Macmillan, 1986, s. 10.

⁶ ELLIS, J. C.: *A History of Film* (2nd edition). New York: Prentice Hall, 1986, s. 382.

⁷ COOK, D. A.: *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. Berkeley: University of California Press, 2002, s. 8.

⁸ SCHATZ, T.: *The New Hollywood* in COLLINS, J., COLLINS, A. P., RADNER, H. (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993, s. 10.

⁹ GOMERY, D.: *The American Film Industry of the 1970s: Stasis in the New Hollywood*. In: *Wide Angle* 5, no. 4, 1983, s. 52-59.

Smyslem rozšíření časového rámce směrem do vzdálenější minulosti je osvětlit pozdější přítomnost určitých jevů. Neboť šlo o kontinuální vývoj, nikoliv o náhlé zprětrhání všech pout s minulostí, vyžaduje objasnění historické a společenské podmíněnosti vzniku prvních filmů s gore scénami detailnější rozkrytí různorodých kontextů ekonomických, kulturně-historických, politických a ideologických. Věnovat se jim budu ve třetí a čtvrté kapitole.

Kromě načrtnutého časového vymezení se tato práce bude zabývat rovněž úžeji určeným polem prostorovým: geograficky pro mne bude referenční rámec představovat Severní Amerika, jmenovitě Hollywood coby centrum tamější komerční filmové produkce.

Cílem práce je osvětlit, které faktory byly pro posun v zobrazování násilí určující a jakým způsobem se odrážejí ve filmové tvorbě zkoumaného období. V návaznosti na uvedené jsou závěrečné kapitoly pojaté jako dílčí studie výskytu prvních gore scén ve filmech velkých amerických studií *Bonnie a Clyde* (1967; A. Penn) a *Divoká banda* (1969; S. Peckinpah), jež jsou v souvislosti se zvýšenou mírou brutality hollywoodských snímků daného období zmiňovány zřejmě nejčastěji.¹⁰ Smyslem přiblížení jejich produkční historie a následné stylistické analýzy bude poukázat na příčiny i konkrétní podobu nového, názornějšího přístupu k estetice filmového násilí.

Pro komplexní uchopení historického významu filmu je nutné analyzovat nejen mechanismy distribuce a uvádění, ale také vliv dobových událostí. Teoretický podklad pro použitý historiografický model poprvé poskytla v 80. letech nová filmová historie, jež tradiční historický přístup obohatila preciznější metodologií a film začala vnímat nikoliv jako text, ale jako společenskou, ekonomickou, kulturní a politickou instituci. Možnosti kontextualizace filmového díla, jež mi posloužily jako metodologické východisko, nastiňuje Barbara Klinger ve studii *Konečná a nekonečná historie filmu*.¹¹ Při analýze filmů budu vycházet z neoformalistického přístupu, jmenovitě z metody přiblížené Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou v jejich knize *Film Art*.¹²

¹⁰ Jiný film konce 60. let, napadaný pro přehnanou násilnou, *Tucet špinavců* (1967), svou krvavou estetikou nespadá do kategorie „gore“.

¹¹ KLINGER, B.: *Konečná a nekonečná historie filmu* in: SZCZEPANIK, P. (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové, 2004, s. 87-112.

¹² BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *Film Art: An Introduction* (8th edition). New York: McGraw-Hill, 2008.

1. FILMOVÉ NÁSILÍ

1.1 REFLEXE FILMOVÉHO NÁSILÍ

Reflexe filmového násilí může teoreticky probíhat na dvou rovinách. Společenské a stylistické. Rovinu společenského dopadu zkoumají sociologické výzkumy, jež pokročily od nastiňování nezřetelných spojnic mezi sledováním filmů a násilnými činy k systematictějšímu využití metodologických a teoretických prostředků kognitivních věd.¹³ U reprezentativních vzorků respondentů, často u mladistvých, jsou zpravidla v laboratorních podmínkách sledovány vazby mezi přijímaným násilným obsahem a agresivním jednáním.

Způsob, jakým zvolené médium násilné výjevy zpracovává, přitom ve výsledcích podobných sociologických šetření nebývá obšírněji popisován. U filmů, stejně jako u komiksů nebo počítačových her, postačuje, že zapadají do poněkud vágní kolony „násilný obsah“. Tudíž například rána pěstí z libovolného snímku poslouží jako zástupce všech filmových ran pěstí. Důležité je, k čemu filmový znak odkazuje, nikoliv, kterých prostředků filmového jazyka k tomu užívá. Chování, které je zobrazeno, splývá s tím, jak je zobrazeno.

Toto zjednodušené chápání filmového násilí opomíjí rovinu stylistickou ve prospěch referenčních kvalit a jde o jev charakterizující dominující diskurz psaní o filmovém násilí nejenom z hlediska sociologického. Estetickým, kulturním a historickým kontextům nebylo doposud věnováno tolik pozornosti jako skandálům, které násilí v některých filmech vyvolalo. Podobně zúžené hledisko nutně redukuje možné odpovědi na otázku, zda reálné násilí ovlivňuje násilí ve filmech, anebo je tomu opačně.

Vědom si toho, že stylistický rozměr filmového násilí by neměl být upřednostněn na úkor společenského, politického, kulturního a ekonomického kontextu, na úkor historických podmínek produkce, distribuce a exhibice (a naopak), bude mne zajímat, nakolik bylo první ovlivněno druhým – jak se v závislosti na společenských a historických pohybech měnila estetika filmového násilí.

¹³ Shrnutí výzkumné činnosti v této oblasti nabízí články BERKOWITZ, L.: *Some Effects of Thoughts on Anti- and Prosocial Influences of Media Events: A Cognitive-Neoassociation Analysis* a FELSON, R. B.: *Mass Media Effects on Violence Behavior*. Oba in PRINCE, S.: *Screening Violence*. London: The Athlone Press, 2000, s. 205-236 a 237-266.

Nedlouhá historie „kontextualizovaného“ psaní o filmovém násilí souvisí s poměrně nedávným přijetím konceptů nové filmové historie, stejně tak s přemýšlením o násilí na celospolečenské rovině.¹⁴ Pojem „násilí“, jak jej dnes běžně chápeme, se vynořil jako odpověď na společenské změny a politické nepokoje koncem 50. a začátkem 60. let. Teprve v druhé polovině 60. let se zájem filmových cenzorů přesouvá od *násilného chování*, případně *násilných aktů* k *násilí* jako takovému. Objevilo se násilí jako nová kategorie vyžadující zvláštní regulaci, filozofii a politiku.

V Hollywoodu se reprezentace fyzického násilí poprvé stala samostatnou stylistickou možností koncem 60. let díky revizi produkčního kodexu a následnému zavedení ratingového systému. Mezi prvními médii, jež díky své formě mohla zvýšenou míry násilnosti exponovat, patřila televize, z jejíhož zpravodajství bohatě čerpali režiséři celovečerních hraných snímků. Z filmů se násilí následně rozšířilo do dalších formátů pracujících s vizualitou, do dalších kulturních oblastí jako jsou televizní seriály, komiksy a nejnověji počítačové hry.

Diskursivní posun, ochota psát o filmovém násilí otevřeně a bez předsudků vůči médiu, uvolnil cestu seriózní diskuzi nad kinematografickou oblastí, jež byla zejména ve Spojených státech zásluhou puritánské tradice po dlouhou dobu reflektována skrze filtr negativních emocí.

K přiblížení tohoto posunu v chápání násilí zrovna na příkladu severoamerické filmové tvorby jsem se uchýlil kvůli kontextuálnímu rámci, relativně obšírně zmapovanému odbornou literaturou. Předěl, kdy došlo ke změně v přístupu k násilí, lze v Hollywoodu navíc snáze lokalizovat, neboť americká studiová produkce byla po více než tři desetiletí normována produkčním kodexem. Celostátně uplatňovaná regulace obsahu dlouhá léta jakékoli excesy na poli sexuality a násilí znemožňovala. První názorné násilí v mainstreamových filmech *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* tudíž skutečně znamenalo zlom, na čemž se shoduje řada filmových historiků a teoretiků.

Přelom 60. a 70. let je autory odborné literatury považován za zlatý věk filmového násilí,¹⁵ za éru, kdy v americkém filmu skončil konformní eskapismus a nastal obrat k realitě,¹⁶ kdy došlo k zásadní změně hollywoodského přístupu ke kontroverzním tématům sexu a násilí.¹⁷ Byl objeven nejen nový způsob ukazování násilí na plátně,

¹⁴ Většina odborných publikací, z nichž jsem čerpal a které zasazují otázku filmového násilí do širšího kontextu, vyšla teprve v posledních dvou desetiletích.

¹⁵ SLOCUM, D. J. (ed.): *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001, s. 7.

¹⁶ PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998, s. 209-210.

¹⁷ SIMKIN, S.: *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, s. 5.

změnilo se rovněž to, jak jej diváci vnímali.¹⁸ Podle Kolkera došlo po *Divoké bandě* doslova ke „všití“ násilí do základní filmové struktury.¹⁹ Také podle Paula Schradera žádný soudobý film nezachytil posun americké společnosti směrem k větší násilnosti s otřesností *Divoké bandy*.²⁰ Zdeněk Hudec považuje Peckinpahův film za vyvrcholení „násilnického“ proudu v soudobé mainstreamové kinematografii.²¹ Největší rozdíl ve filmech před a po Peckinpahovi vidí Stephen Prince v míře explicitnosti gore scén.²² Tentýž autor píše, že filmy *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* udaly nový standard pro balistické násilí na plátně a staly se původci současného fetišu v krveprolití ve filmech mistrů stylizovaného násilí jako jsou Martin Scorsese, Quentin Tarantino, John Woo nebo Oliver Stone.²³

1.2 PŮVOD A VÝZNAM POJMU GORE

Výraz gore, používaný Stephenem Princem i dalšími autory, umožňuje odlišit násilí jako takové od násilí specifických kvalit, s nímž se diváci amerických mainstreamových filmů mohli poprvé seznámit teprve na konci 60. let. Definiční nezakotvenost slova gore nicméně vyžaduje objasnění jeho původu, stejně tak shrnutí významů, jež mu byly a jsou přisuzovány.

Jeden z možných etymologických původů slova „gore“ sahá ke starému skotskému výrazu pro probodnutí – gorren. Rovněž mezi současnými slovníkovými definicemi slova nalezneme výklad ve smyslu „propíchnout někoho“. Běžně se dnes slovo gore používá pro označení jevu, který zranění uvedeného typu doprovází, pro krev vytékající ze zraněného lidského těla, konkrétně pro srážející se krev. Nepsanou podmínkou je současné vizuální zobrazení jak krve, tak rány, z níž pochází. Jinými slovy, gore označuje takový stav, kdy byla lidská tkáň viditelně poškozena.

¹⁸ KENDRICK, J.: *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Illinois: Southern Illinois University, 2009, s. 14.

¹⁹ KOLKER, R.: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (3rd edition). New York: Oxford University Press, 2000, s. 50.

²⁰ SCHRADER, P.: *The Wild bunch* [online]. [cit. 2012-20-01]. URL: <<http://www.paulschrader.org/articles/1969-WildBunch.html>>.

²¹ HUDEC, Z.: *Sam Peckinpah*. [online]. [cit. 2012-18-01]. URL: <<http://cinpur.cz/article.php?article=854>>.

²² PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 16.

²³ PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998, s. 131.

Jiné definice chápou gore jako špínu a znečištění, jež se opět může vztahovat ke krvácivým zraněním. Odvozené adjektivum „gory“ používá angličtina pro objekty nasáklé krví, stejně tak pro drastické výjevy zahrnující krveprolití a zabíjení.²⁴ V širším slova smyslu můžeme jako „gory“ chápat výjevy děsivé a od pohledu nepříjemné. Jde tedy o expresivnější obdobu neutrálního „bloody“ („krvavý“).

Preciznější vymezení hranic, kde končí obyčejné zranění a začíná gore, znemožňuje velká míra subjektivity, jež se k tomuto výrazu váže. Specifičnost gore filmů spočívá v tom, že nechtějí napínat a děsit jako strašidelné scény v hororech, ale šokovat a vyvolat určitou potěchu z „pěkně“ naaranžovaného násilí, čím se dostáváme do problematické oblasti individuálních diváckých reakcí. Co pro jednoho diváka již bude gore, může jiný považovat za nezávadný, nikterak šokující obsah.

Každopádně platí, že kde horory utajují, tam gore filmy ukazují. Hlavní atrakce gore filmů, samotné gore scény, z narativu spíše vyčnívají, než aby do něj hladce zapadaly. Namísto náznaků a jen tušeného násilí gore nic nezatajuje a ponechává jen minimum prostoru představitosti. Jako gore tudíž můžeme chápat ty filmové scény, jež zobrazují krvavá zranění lidských těl včetně jejich příčiny a následku (tedy nikoliv pouze následek). V rámci filmového narativu pak jde zpravidla o stylistický excés, jenž k sobě strhává zvláštní pozornost.

Chápání gore se zároveň proměňuje s historickým diskurzem. Častější přítomnost násilí v médiích od druhé poloviny 20. století bezpochyby vedlo ke znečitlivění společnosti vůči drastickým výjevům. Aby hororoví tvůrci zaujali čím dál otrlejší diváky, musí (a díky liberalizaci cenzury zároveň mohou) ukázat mnohem názornější následky bolestivých zranění než například v časech prvních hororů studia Universal.

Arthur Penn a Sam Peckinaph své filmy zakončily násilnými sekvencemi nejen z pozice umělců, ale také kritiků společnosti, pro niž bylo koncem 60. let téma násilí klíčové. Z tohoto důvodu používá Stephen Prince speciálně pro filmy *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* pojem „ultranásilí“, čím míní násilí názornější a brutálnější, ale také společensky uvědomělé a v jistém smyslu alegorické.²⁵ Neboť by specifičnost tohoto výrazu zproblematizovala vazby mezi násilím reálným a filmovým, jimiž se hodlám zabývat, zůstanu nadále u označení gore scény.

²⁴ Právě z obav, že bude slavná vražda ve sprše příliš „gory“, natočil Alfred Hitchcock *Psycho* na černobílý materiál, jak je zmíněno v dokumentu o natáčení *The Making of 'Psycho'* (1997).

²⁵ Slovo „ultraviolence“ poprvé použil Anthony Burgess v románu *Mechanický pomeranč* (1962) a k jeho popularizaci přispěl stejnojmenný Kubrickův film z roku 1971.

1.3 ESTETIKA NÁSILÍ

Dlouho v americké kinematografii převládaly filmy pro děti i dospělé, vyzdvihující respekt k zákonům, manželskou věrnost, tvrdou práci, patriotismus, čestnost, poctivost, osobní zodpovědnost, oddanost principům, úctu k rodině a komunitě. Závažnější společenská témata s nejvyšší opatrností řešily tzv. „filmy o problémech“ (problem pictures), jejichž sdělení plně odpovídalo dominujícímu diskurzu.²⁶ Podvratnější přístup si mohli dovolit tvůrci levných žánrových snímků nezávislých společností (PRC Pictures, Republic).

Cenzorská omezení vedla nejen ke standardizaci filmového násilí, nutila filmaře také k větší vynalézavosti. Stephen Prince píše o tzv. clutch-and-fall estetice, estetice zásahu a pádu, kdy oběť zasažená kulkou okamžitě padá k zemi, jako kdyby znenadání usnula.²⁷ Smrt nastávala okamžitě, umírání nebylo pojímáno jako agonický proces. Bodná ani střelná zranění na obětech nezanechávala viditelné stopy. Lidské tělo představovalo posvátný objekt, což se v jiné oblasti cenzury projevovalo například tabuizováním nahoty. Tragičnost těchto bezbolestných úmrtí značily reakce přihlížejících na úrovni diegetické a hudební doprovod na úrovni extradiegetické. K umělému prodlužování agónie tudíž docházelo až po smrti samotné, zachycením žalu těch, kdo přežili.

Přesto i v dějinách americké studiové tvorby nalezneme několik odchylek od nařízeného směru. Konkrétně pro oblast násilí představovaly jedno z prvních stylistických oživení gangsterské filmy z 30. let minulého století.

Howard Hawks si ve *Zjizvené tváři* (1932) dovolil ukázat, čemu se ostatní američtí filmaři až do 60. let vyhýbali – průběh smrti. Umírání je zde zachyceno jako proces. Tělo gangstera Tonyho Camonteho se svíjí pod zásahy desítek kulek, namísto toho, aby, jak bylo pravidlem, bez prodlužování utrpení padlo k zemi. Bolestivost jeho skonu paradoxně můžeme připisovat tlaku mravokárných institucí, jež prosazení gangstera do hlavní role žádaly kompenzovat protagonistovým drastickým skonem, případně ještě varovným závěrečným titulkem o zkázonosnosti zločinu.

Z důvodu ochrany dobrých mravů bylo v éře klasického Hollywoodu tolerováno spíše neosobní násilí ve westernech a válečných filmech se zákonitě kladnými hrdiny, než násilí v gangsterkách s amorálními zločinci a v hororech s nelidskými monstry, namířené

²⁶ ELSAESSER, T., HORWATH, A., KING, N. (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2004, s. 109.

²⁷ PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 35.

proti konkrétní osobě. Oběťmi ve westernech a válečných filmech byly obvykle celospolečensky negativně vnímané skupiny osob (Indiáni, nacisté), zatímco ve druhých dvou typech filmů častěji umírají nevinné oběti. Sekundárním důvodem byla historická tradice násilí na divokém západě a na válečných bojištích oproti (ve 30. letech) relativně novému fenoménu organizovaného zločinu.

Velké a obzvlášť gangsterkami zviditelněné téma představovaly v souvislosti s násilím střelné zbraně. Až do rozmachu válečných snímků ve 40. letech u nich bylo automaticky předpokládáno úzké napojení na páchaní kriminální činnosti, třebaže kulometry a revolvery patřily z hlediska možné krutosti páchaného násilí k mírnějším variantám než zbraně bodné a sečné. Zvlášť během násilných aktů zahrnujících střelné zbraně byla pozornost přikládána reakci oběti, době trvání a využití, resp. nevyužití zvukových efektů.

Mylně je za nepsané pravidlo v zobrazování filmového násilí považována podmínka vždy od sebe stříhem oddělit střelce a jeho oběť. Ukázat v jednom záběru výstřel i zásah lidského těla si podle Prince před natočením *Bonnie a Clyde* dovolili minimálně tvůrci těchto amerických filmů: *Zabijáci* (1946, R. Siodmak), *Hluboký spánek* (1946, H. Hawks), *House of Bamboo* (*Dům z bambusu*, 1955, S. Fuller), *The Last Hunt* (*Poslední lov*, 1956, R. Brooks), *Machine-Gun Kelly* (1958, R. Corman) a *Party Girl* (1958, N. Ray).²⁸

Úplný zákaz nicméně platil na výstřiky krve a kulky názorně pronikající do těla. Krev se neobjevovala ani tehdy, byla-li postava zasažena do viditelné části těla, nebo měla-li na sobě bílé šaty. Na násilné smrti jednoduše nesmělo být nic nehumánního. Ještě více než u jiných částí těla bylo nepřipustné viditelné poškození lidské lebky s tváří na povrchu a mozkiem uvnitř. Myšlenkové centrum a identita oběti musely zůstat za všech okolností netknuty. K revizi těchto zásad přispěla zvěrstva druhé světové války. Například válečný snímek *Bataan* (1943, T. Garnett) obsahuje mimořádně drastickou, byť krve prostou scénu probodnutí vojáka bajonetem. Politický subtext byl zřejmý – nepřítel si nezaslouží slitování.

Následný vývoj ukazuje, že rozšíření kategorie povoleného násilí nebylo jenom dočasné. Po válce došlo k infiltraci násilí takřka do všech akčních žánrů, zejména do westernu a nově vzniklého filmu noir. Jmenovitě nadměrnou porci brutality obsahovaly a nevoli cenzorů vyvolaly kriminální snímky *Brute Force* (*Brutální síla*, 1947, J. Dassin),

²⁸ PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 106.

Polibek smrti (1947, H. Hathaway), *Raw Deal* (*Špinavá dohoda*, 1948, A. Mann), *Bílý žár* (1949, R. Walsh), *Gun Crazy* (1949, J. H. Lewis), *Detektivní příběh* (1951, W. Wyler), *Velký zátah* (1953, F. Lang), *Kiss Me Deadly* (*Libej mne až k smrti*, 1955, R. Aldrich), *Zabíjení* (1956, S. Kubrick) a *Party Girl*. Filmaři se ovšem nadále zdráhali ukázat dvě skutečnosti: Krvácení po zásahu střelnou nebo jinou zbraní a kulku pronikající do těla, natož ve zpomaleném záběru, jak se později děje u Penna a Peckinpaha.

Efekt optického zpomalení obrazu sice ve větší míře využívaly evropské, japonské a avantgardní filmy (např. *Feu Mathias Pascal*, 1926, M. L'Herbier; *Škeble a kněz*, 1928, G. Dulac; *Přehlídka národů*, 1938, L. Riefenstahl; *Trojka z mravů*, 1933, J. Vigo; *Mzda strachu*, 1953, H.-G. Clouzot; *Jules a Jim*, 1962, F. Truffaut; *Loni v Marienbadu*, 1961, A. Resnais), jen výjimečně však pro zachycení násilí. Výjimku představuje tvorba Akiry Kurosawy, který snímal zpomaleně choreograficky komplikované souboje samurajů. Jeho zásadnímu vlivu na Peckinpahovu estetiku násilí se budu věnovat v poslední kapitole.

K užšímu sepětí Hollywoodu s Evropou a jihoamerickou kulturou vedly od 50. let tzv. runaway (unikající) produkce. Šlo o koprodukční filmy, natáčené díky daňovým úlevám a absenci odborových svazů levně mimo území USA.²⁹ Roku 1960 se mimo USA natočilo celých 40% filmů produkovaných některou z hlavních hollywoodských společností.³⁰ Nárůst runaway produkcí, jež filmaře kvůli horšímu technickému zázemí nutily častěji natáčet v exteriérech, se projevil zvýšeným zájmem diváků o autentičnost lokací.³¹ Jednalo se o jednu z mnoha sbíhavých linií, které přispěly k zesílení realismu hollywoodské kinematografie.

Oživení amerického filmu mělo v 60. letech jiný charakter než v letech 20., 30. a 40., kdy do USA emigrovala řada talentovaných evropských režisérů. Podnět v podobě auterské teorie tentokrát sice opět přišel z Evropy, ale samotného natáčení filmů evropského střihu se ujali domácí režiséři. Konkrétně jejich pojetí filmového násilí bylo nejvýznamněji formováno italskými spaghetti westerny a Kurosawovými čambara filmy.³²

Díky osobě amerického herce Clinta Eastwooda a archetypálnímu westernovému prostředí nebyly westerny od Sergia Leoneho, netajícího se svým obdivem k stylu westernů amerických, vnímány jako artové tituly pro specializovaná kina. Svědčí o tom i forma jejich uvedení na americký trh. Tři Leoneho spaghetti westerny, *Pro hrst dolarů*

²⁹ Majors zároveň mohli své filmy dále uvádět v řetězcích kin mimo území Spojených států, kde byli kvůli uplatňování monopolních praktik kontroly nad exhibičním sektorem zbaveni.

³⁰ MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 27.

³¹ MACCANN, R. D.: *Hollywood in Transition*. Connecticut: Greenwood Press, 1977.

³² Jedná se o subžánr japonského žánru džidaigeki, historických filmů z období Edo (nebo dřívějšího), v nichž jsou početněji zastoupené mečové souboje samurajů.

(1964), *Pro pár dolarů navíc* (1965), *Hodný, zlý a ošklivý* (1966), představila americkým divákům společnost United Artists jako tzv. „dolarovou trilogii“, ve snaze navázat na úspěch jiné tehdy běžící série filmů s Jamesem Bondem.

Všechny tři tyto „opery násilí“ byly komerčně úspěšné a extrémně násilné. Násilí u Leoneho šokovalo svou samozřejmostí, chladnokrevností, četností a zejména pozorností věnované utrpení obětí. Režisérovi byla vytýkána glorifikace násilí, které ale v jeho cynicky nahlíženém kovbojském univerzu představovalo elementární podmínku existence. Jeho hrdinové smýšlejí se stejnou individualistickou bezohledností jako postavy z klasických amerických westernů a k dosažení svých sobeckých cílů volí obdobné prostředky. Klíčový rozdíl spočívá ve větší exploataci jejich násilného jednání. Leone svým dílem posléze stejně jako Kurosawa inspiroval estetiku násilí ve filmech Sama Peckinpaha.

Za první důkaz přechodu od klasické k moderní kinematografii bývá považováno *Psycho* (1960) Alfreda Hitchcocka,³³ které vyznačilo cestu pro obohacení filmu pocitového (sentimental cinema) prvky filmu počitkového (sensational cinema), projevujícího se stoupajícím důrazem na vizuální okázalost, počítky a viscerální sílu obrazu. Paradoxně to byl poslední film, který Hitchcock natočil černobíle. Již v roce 1954 se přitom počet barevných filmů téměř vyrovnal počtu filmů černobílých.³⁴

Efekt, jaký měla na diváky Hitchcockova černobílá scéna vraždy ve sprše, varuje před přeceňováním významu barevného materiálu pro působivost filmového násilí. Rovněž *Noc oživlých mrtvol* (1968) ukazuje, že gore není podmíněno barvou. V mainstreamové kinematografii bylo každopádně stále obtížnější narazit na černobílý film³⁵ a rozdělení Oscarové kategorie Nejlepší kamera na barevnou a černobílou pozbylo smyslu roku 1967, kdy Akademie uznala převahu barevného filmu nad černobílým.³⁶

Posun ke smyslovější kinematografii se projevil rovněž zkrácením průměrné délky záběrů a tedy častějším střiháním. Podle Barryho Salta poklesla průměrná délka záběrů (ASL – Average Shot Length) z 11 v roce 1958 na 9,3 sekund v roce 1963. Koncem 60. let měly americké filmy s ASL 7,7 sekund nejkratší záběry od hektických 20. let.³⁷

³³ Viz KOLKER, R.: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (3rd edition). New York: Oxford University Press, 2000.

³⁴ MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 80.

³⁵ Akcelerační úloha v tomto procesu náleží barevnému televiznímu vysílání, fungujícímu od roku 1963. Televize projevovaly větší zájem o nákup filmů natočených v barvě.

³⁶ MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 80.

³⁷ SALT, B.: *Film Style and Technology* (2nd edition). London: Starwood Press, 1992, s. 265.

Úsilí o barevnější, rychlejší a tělesnější podívanou, upřednostňující složku audiovizuální před dialogy, vyvrcholilo koncem šedesátých let uvedením filmů jako *Absolvent* (1967, M. Nichols), *Bonnie a Clyde*, *Bezstarostná jízda* (1969, D. Hopper) nebo *Divoká banda*. Prominentní byl pro nově se profilující estetiku střih, nikoli hloubka záběru nebo prostorové vztahy mezi postavami a objekty. Záběry a scény byly založené spíše na neinvenční práci s časem než prostorem.

Začíná se hovořit o takzvané televizní estetice, vyznačující se kromě kratších záběrů převahou detailů a častějším užíváním teleobjektivů a transfokátoru. Bezprostředně estetiku násilí televize ovlivnila zachycením atentátu na domnělého vraha Johna F. Kennedyho Lee Harveyho Oswald. K zastřelení Oswald Jackem Rubinsteinem došlo 24. listopadu 1963 za přítomnosti televizních kamer a fotografů. Televizní stanice NBC několik desítek vteřin trvající záběr odvysílala živě a krátce nato „pro potvrzení“ ze záznamu. Zrodil se tak nápad na „instant replay“, opakované přehrání situace, která proběhla příliš rychle, anebo stála za vícenásobné zhlédnutí.

Jestliže dnes „instant replay“ vnímáme jako běžnou součást sportovních přenosů, tehdy šlo o nezvyklou techniku, vypůjčenou následně režiséry hraných filmů, používanou v souladu s jejím prvním užitím zejména pro scény smrti. Opakování záběru k estetizaci umírání mezi prvními použil Sam Peckinpah.

2. AMERICKÁ FILMOVÁ CENZURA

Téměř bezprostředně po masovém rozšíření kinematografu se strážci veřejného blaha začali obávat, že filmy pro svou masovou popularitu negativně ovlivní formativní vliv již existujících institucí. Za amorální se v němé éře považoval samotný akt sledování filmu. Kvůli ochraně filmařů před postrachem regionální cenzury dochází roku 1922 ke zformování organizace Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA).

Po doporučení výboru pro vztahy s veřejností (Studio Relate Committee) vydala MPPDA v roce 1927 do jedenácti bodů shrnutý soupis ve filmu nepřipustných témat, známý jako *The Don'ts & Be Carefuls's*. Přímá zmínka o násilí se nenacházela v žádném z bodů. Nebylo natolik frekventovaným jevem jako jiná nedoporučovaná témata: obscenita, rouhání, alkoholismus nebo užívání drog.

Teprve série tří rychle po sobě uvedených gangsterek *Malý Caesar* (1931, M. LeRoy), *Veřejný nepřítel* (1931, W. A. Wellman) a *Zjizvená tvář* vyvolala svým násilným obsahem riziko bojkotu produkce studia Warner Bros. ze strany katolické církve (reprezentované Legií slušnosti), což roku 1934 vedlo ke spuštění The Production Code Administration (PCA).³⁸ Smyslem PCA bylo hájit zájmy filmařů proti regionální cenzuře a zároveň je vést k dodržování během následujících tří desetiletí prosazovaného Produkčního kodexu, což byla dvakrát (v letech 1956 a 1966) revidovaná příručka morálně přípustného filmového obsahu.

V předchozí kapitole jsem uvedl, že posun směrem k větší filmové brutalitě přinesla druhá světová válka. Tehdy vedení PCA ve spolupráci s Válečnou informační službou (Office of War Information) vypracovalo manuál, jak ukazovat nepřítel a jaké morální a politické zásady dodržovat. Zatímco spojenečtí vojáci umírali statečně, smrt Němců a Japonců směla být zobrazena bez heroizace, ve vší krutosti. Státem povzbuzována tolerance větší filmové brutality může být retrospektivně vnímána jako počátek mizejícího respektu filmařů vůči svazujícím nařízením produkčního kodexu.

Nepřikrášlované, třebaže stále v mantinelech kodexu držené násilí válečných a poválečných let souviselo s možností vidět válečná zvěrstva, jak je přímo na bojištích

³⁸ Podnětem ke vzniku PCA byla Payneova studie dopadu filmů na výchovu mládeže v její zjednodušené podobě, v jaké ji zveřejnila popularizační kniha *Our Movie-Made Children*, PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 22.

zachytili dokumentaristé, mezi nimiž byli také slavní hollywoodští režiséři jako John Ford nebo William Wyler. Druhá světová válka se ovšem v USA celkově nestala estetickým východiskem zdaleka pro tolik filmařů jako v evropských zemích. Byl to Vietnam, který v americké kinematografii sehrál podobnou úlohu jako druhá světová válka v Itálii, kde podnítila nástup neorealismu a v Německu, kde se od nacistické estetiky chtěla odstříhnout nastupující generace filmařů.

Použijeme-li výraz Ilji Erenburga, proces tání v americké cenзуře spustil film Otto Premingera *The Moon is Blue* (*Měsíc je modrý*, 1953), uvedený bez schválení ze strany PCA. Poprvé od zavedení produkčního kodexu v něm zazněla slova „panna“ („virgin“), „svést“ („seduce“) a „milénka“ („mistress“). Povolení těchto výrazů, kvůli nimž došlo k úplnému zákazu filmu v Bostonu, předcházela boj s oficiální cenzurou i obháječi dobrých mravů. Omezené nasazení do kin bylo vykompenzováno vysokým zájmem diváků o zakázanou tematiku.

Roku 1954 již mohl Marlon Brando *V přístavu* (E. Kazan) pronést „k čertu“ („hell“) i „sakra“ (damn).³⁹ Povzbuzení prvními odvážlivci, začali scenáristé tato slova používat častěji, čím se z nich stala běžná součást slovníku filmových postav. Novelizace kodexu roku 1956, po více než dvou desetiletích jeho fungování, umožnilo Robertu Rossenovi začlenit do *Hazardního hráče* nejen uvedené výrazy „k čertu“ a „sakra“, ale také obtížně přeložitelné „son-of-a-“ (s chybějícím slovem „bitch“ jde o nekompletní verzi nadávky „z kurvysyn“). Revize kodexu dále umožnila v omezené míře přítomnost narkotik, potratů, prostituce nebo násilných únosů.

Hledání dospělejších námětů se nevyhnulo ani zavedeným žánrům. Anthony Mann vnesl do westernu sérii filmů s Jamesem Stewartem více násilí a psychologie (*Odhalená stopa*, 1953, *Vzdálená země*, 1954, *Muž z Laramie*, 1955), Zinnemannovo *V pravé poledne* (1952) nabídlo zřetelný politický podtext. Schaeffer píše o celém cyklu dospělých westernů (adult westerns), k nimž řadí ještě například *Pistolníka* (1950, H. King).⁴⁰ Podle Sama Peckinpaha byl zlomem v zobrazování násilí realistický western *Shane* (1953), jehož režisér George Stevens se účastnil bojů druhé světové války.

³⁹ Ve slavné větě z historického velkofilmu *Jih proti severu* (1939) „My dear, I don't give a damn.“ se mohlo toto zaklení vyskytnout jenom na základě zvláštní klauzule.

⁴⁰ SCHAEFFER, E.: *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press, 2001, s. 327.

Do vedení MPAA byl v květnu 1966 dosazen bývalý poradce prezidenta Lyndona Johnsona Jack Valenti.⁴¹ Vědom si neudržitelnosti Haysem nastaveného systému, jehož vinou bylo stále náročnější upravit každý film tak, aby mohl být uváděn bez jakéhokoliv věkového omezení, provedl krátce po svém nástupu další revizi kodexu. Zavedl označení Suggested for Mature Audience (SMA – „doporučeno pro dospělé publikum“) k odlišení filmů s obsahem nevhodným pro mládež od nezávadné produkce.

Režiséri dostali konečně možnost natáčet cíleně pro dospělé. Zpočátku byly do této kategorie zařazovány předně svobodomyšlnější evropské snímky jako Antonioniho *Zvětšenina* (1966), brzy ji ale začali cíleně využívat také domácí tvůrci. Během 12 měsíců před přijetím ratingového systému (listopad 1967 až listopad 1968) bylo zhruba 60% mainstreamových filmů označeno zkratkou SMA.⁴² O společenské poptávce po dospělejší produkci svědčí uvedení filmu s označením SMA *Dva na cestě* (1967, S. Donen) v New York's Radio City Music Hall, luxusním kinopaláci, který byl léta pokládán za vitrínu neškodné rodinné zábavy.

Katolická organizace The National Catholic Office of Motion Pictures na druhou stranu v prvních deseti měsících po zavedení SMA označila sedmnáct filmů za nevhodné pro věřící diváky. Šlo o další z rychle přibývajících znaků stoupajícího napětí mezi producenty, distributory a cenzorskými organizacemi. Nová kategorie umožnila natočení několika násilnějších filmů, kromě *Bonnie a Clyde* šlo zejména o tituly *Tucet špinavců* (1967, R. Aldrich), *The Fox* (*Lišák*, 1967, M. Rydell), *Detektiv* (1968, G. Douglas), *Chladnokrevně* (1967, R. Brooks) a *Bez okolků* (1967, J. Boorman).

Dlouhá léta byl brán v potaz přednostně referenční rámec, tedy dopad násilného obsahu na veřejnost, nikoliv stylistické uchopení násilí. Stejně jako seznam *The Don'ts & Be Carefuls's* zvláště nezohledňoval násilí, neměl pro tuto oblast zřízenou zvláštní oblast ani PCA. Násilí nebylo stálou součástí veřejného diskurzu. Jeho celospolečenský nárůst eskaloval v 60. letech, kdy zároveň několik násilnějších filmů přitáhlo pozornost k použitým stylistickým postupům. Mnozí filmoví i mimofilmoví publicisté, pobouření četností násilných výjevů, si nicméně dále více všímali možného společenského dopadu. Filmové násilí zintenzivnělo, nabylo estetického sebevědomí a získalo akademický respekt. Diváci se vůči němu stali vnímavějšími, více je začala zajímat estetická stránka.

⁴¹ Valentiho přátelství s Johnsem mělo údajně usnadnit prosazení větší shovívavosti v zobrazování erotiky a násilí, ale jde spíše o domněnku než o potvrzená fakta.

⁴² LEWIS, J.: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: New York University Press, 2002, s. 146.

Díky uvolnění cenzury a zavedení kategorie SMA došlo od roku 1967 k nárůstu násilných žánrů (akční, dobrodružný, sci-fi, thriller, horor, krimi, válečný) a byli to diváci, kdo se podle Jacka Valentiho měli přizpůsobit novému stylu moderních filmů. Odmítnutí estetiky a tematiky *Bonnie a Clyde* nebo *Tuctu špinavců*, jež během výpovědi patřily k hlavním objektům zájmu, podle Valentiho značilo neschopnost rozpoznat, že se filmy mění, aby mohly reflektovat soudobou společnost.⁴³

Dočasné opatření v podobě SMA poskytlo vedení MPAA čas k vytvoření ratingového systému. Společně s devíti kolegy z organizací National Association of Theater Owners a International Film Importers and Distributors of America na něm Valenti pracoval mezi červnem a zářím 1968. Za model jim posloužil již zavedený britský ratingový systém. Valenti a advokát Louis Nizer, právní zástupce MPAA, strávili několik měsíců přesvědčováním hlavních produkčních, distribučních a exhibičních elementů (tzn. majitelů kin a zástupců produkčních a distribučních společností), aby společně podpořily ratingový systém.

K prezentaci zhotoveného ratingového systému Valenti využil své výpovědi před komisí pro vyšetřování příčin a prevence násilí (The National Commission on the Causes and Prevention of Violence),⁴⁴ kde na obhajobu filmového násilí mimo jiné pronesl:

*„For the first time in the history of this country, people are exposed to instant coverage of a war in progress. When so many movie critics complain about violence in film, I don't think they realize the impact of thirty minutes on the Huntley-Brinkley newscast – and that's real violence.“*⁴⁵

Revizi Kódu MPAA nakonec prosadila navzdory protestům strážců veřejné morálky a kinařů, majícím obavy ze zapovězení kin mladším divákům. 7. října 1968 MPAA ohlásila vznik Code and Rating Administration (CARA) a ratingového systému, s platností vztahující se na všechny filmy uvedené po 1. listopadu 1968. USA se tak staly

⁴³ PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 14.

⁴⁴ Cílem Komise bylo prozkoumat dopad médií na stoupající míru násilí ve společnosti, po atentátech na Roberta Kennedyho a Martina Luthera Kinga. Komise vydala rozporuplnou zprávu, která při kritizování násilí v televizi zcela opomíjí význam autentických záběrů z vietnamské války, jejíž podíl na častějších sklonech k agresivitě je tím marginalizován. Navíc jde o typ studie, která se spokojuje s „násilným obsahem“ a do větší hloubky nezkoumá použité stylistické prostředky, žánr, funkci násilí v rámci narativu apod.

⁴⁵ „Poprvé v historii této země jsou lidé vystaveni bezprostředně přenášenému zpravodajství z probíhající války. Navzdory stížnostem mnoha filmových kritiků na filmové násilí se zdá, že si neuvědomují, jaký dopad může být třicetiminutové zpravodajství Huntley-Brinkley, což je násilí skutečné.“, PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 25.

poslední kinematograficky významnější zemí západní polokoule, která systém věkové klasifikace filmů přijala.

Nový systém neříká přesně, co ukazovat a co ne, spíše nabádá k opatrnosti v určitých oblastech. Udělování ratingů náleží do kompetence CARA, tvořeného v roce 1968 dřívějším členem PCA, psychiatrem a profesorem masové komunikace. Detaily schvalovacích kritérií do dnešního dne nikdy nebyly zveřejněny. Nejsou známá ani jména osob, jež o udělení konkrétního ratingu rozhodují. Ratingový systém byl od počátku napadán nezávislými producenty, dovozci zahraničních filmů a jinými mimoprodukčními elementy filmového byznysu jako prostředek, kterým mohou velká studia vyšachovat ze hry konkurenci,⁴⁶ přesto dodnes bez větších změn funguje v podobě, v jaké jej Valenti před více než čtyřmi desetiletími poprvé představil veřejnosti.

⁴⁶ Právnické i soukromé osoby mají možnost stěžovat si u Code and Rating Appeal Board, složeného z 25 zástupců produkčního, distribučního a exhibičního sektoru.

3. DETERMINANTY VÝSKYTU GORE SCÉN V AMERICKÉM MAINSTREAMOVÉM FILMU I. 1945-1960

3.1 KRIZE STUDIOVÉHO SYSTÉMU

Je obtížné si představit vznik filmů *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* v podmínkách studiového systému. V letech po druhé světové válce se Spojené státy změnilly a tyto změny se projevíly také v Hollywoodu. Šedesátá léta zastihla americký filmový průmysl uprostřed přechodného stádia, trvajících přinejmenším od konce let čtyřicátých. Studiový systém ztratil na síle a zatím nebyl nahrazen mechanismem o stejné komerční výkonnosti.

Především vertikální integrace, dlouhodobé smlouvy a sebe-regulační cenzurní kontrola zajišťovaly během poválečných let tematickou nezávadnost a relativní stylistickou stabilitu uváděné studiové produkce.⁴⁷ Výjimkou nebyla ani oblast estetiky násilí. Uvolnění studiových podmínek, sice svazujících, ale zároveň zaručujících víceméně stále příjmy, započalo na právní rovině vynesením antitrustového rozsudku v „Případu Paramount“ 3. května 1948. Od tohoto dne bývá datován začátek pozvolného soumraku studiového systému, tvořícího páteř amerického filmového průmyslu přinejmenším od nástupu zvukového filmu.

Velká studia se musela vzdát vlastněných kin, čímž ztratila kontrolu nad exhibicí filmů, v jejichž produkci a distribuci mohli dále pokračovat. Zakázány byly bezmála vyděračské praktiky vázaného prodeje a prodeje na slepo (block a blind booking), nutící nezávislé majitele kin nakupovat lukrativní filmy v balících s méně lákavými tituly a dopředu platit za filmy, které prozatím neměli možnost vidět. Dosud stálý odbyt již nadále nebyl zaručen. Objem roční produkce klesl. Stouply naopak negativní náklady na produkci a s nimi i riziko možných ztrát.

Mylně bychom toto legislativní opatření mohli pokládat za vítězství kinařů. Jen málo řetězců kin si kvůli klesající návštěvnosti mohlo dovolit okamžitě zareagovat na současně probíhající prostorovou mobilitu obyvatelstva a expandovat z center měst na předměstí. Nejlevnějším a nejrychlejším řešením se ukázala být drive-in kina, jejichž počet

⁴⁷ Dvě třetiny amerických filmů z 30. a 40. let produkovalo některé ze sedmi velkých studií, MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 37.

během jedenácti let vzrostl skoro devítinásobně.⁴⁸ Stala se hlavním odbytištěm nízkorozpočtových filmů nezávislých společností a tedy i místem, kde bylo snazší vidět filmy překračující hranici studii diktovaného dobrého vkusu.

Návštěvnost v amerických kinech klesala již od konce druhé světové války. Z 90 milionů za týden v roce 1946 k 40 milionům v roce 1960, a následně k pouhým 15 milionům v roce 1969.⁴⁹ Vinou klesajících zisků a stoupajících nákladů, za něž mohla krom usilování o velkou podívanou zejména inflace, došlo také k poklesu studiové výroby. Z průměru 500 filmů za rok ve 30. letech k pouhé stovce titulů v roce 1969. Roční tržby klesly ze 1,8 miliardy v roce 1946 nejdříve na polovinu (rok 1962), posléze na pouhých 350 milionů (rok 1970).⁵⁰ Uvedená čísla zafungovala jako bezprostřední podnět k hledání nových forem a obsahů sdělení, jež studiové filmy nesly.

Nezanedbatelnou úlohu v liberalizaci amerických filmů sehráli nezávislí. Zatímco dříve distribuční společnosti pracovaly pod velkými studii, nyní šlo více o partnerský vztah. Bez velkých studií by nezávislí nemohly své filmy uvádět mimo území USA. K užší spolupráci s Hollywoodem je vedlo také vyšetřování Výboru pro neamerickou činnost, jelikož mocný spojenec svědčil alespoň navenek o politické bezúhonnosti.

Lukrativnější tituly byly nadále uváděny za dražší vstupné v městských kinech, nikoli ve stále populárnějších drive-in kinech (strategicky situovaných mezi město a předměstí), čím studia poskytla více prostoru nezávislým. Poptávce po levné výplni programů příměstských kin vyhovovaly exploatační filmy, produkované s minimálními náklady společnostmi Samuela Zarkoffa, Williama Castlea nebo Rogera Cormana. Představený model levné produkce s agresivní reklamní kampaní následně převezmou mainstreamoví tvůrci, mezi prvními Arthur Penn. Ziskovost těchto „béček“ zároveň upozornila majory na přítomnost dosud opomíjeného segmentu publika, na teenagery.

3.2 DEMOGRAFICKÉ ZMĚNY AMERICKÉ SPOLEČNOSTI

Významný vliv na fungování amerického filmového průmyslu v 50. letech měly demografické změny, do značné míry související s prudkým nárůstem natality po skončení války. Hovoří se o „baby boom“ generaci a právě na ní bude budoucnost Hollywoodu

⁴⁸ BELTON, John: *American Cinema/American Culture* (3rd Edition). New York: McGraw-Hill, 2009, s. 325.

⁴⁹ HAMMOND, M., WILLIAMS, L. R. (eds.): *Contemporary American Cinema*. Berkshire: Open University Press, 2006, s. 4.

⁵⁰ Tamtéž, s. 33.

záviset přednostně. Hromadné stěhování rodin z center měst, kam byla situována většina kin, na zatím nekinofikovaná předměstí, bylo dalším z faktorů, jež přispěly k poklesu návštěvnosti.⁵¹

Ekonomická konjunktura vedla společně s úsporami z válečných let a nárůstem mezd k navýšení částek, jež lidé chtěli a mohli utratit. Ve větší míře si kupovali nemovitosti a automobily. Mezi hojně navštěvovaná místa patřil jeden ze symbolů poválečného konzumerismu, velké obchodní centrum. Právě v nich budou počínaje rokem 1963⁵² situovány multiplexy, jež postupně vytlačí vinou počasí méně pohodlná a hůře ozvučená drive-in kina z pozice nejspolehlivějšího odbytiště hollywoodské filmové produkce. Nespokojenost s konformním a konzumním způsobem života jejich rodičů o desetiletí později vyprovokuje k početným demonstracím mládež. Pro ni materiální zajištěnost z logiky věci nepředstavovalo tak ceněnou výsadu jako pro generaci, jež zažila válečné omezení výroby a strach z nedostatku základních surovin.

Díky stoupajícím příjmům měli Američané nejen více peněz na útratu, ale také více volného času. Poptávce byla přizpůsobena nabídka a sílí konkurence konečně mohla sesadit z trůnu dosavadního krále zábavního průmyslu. Film, který si více než čtyřicet let užíval status dominantního zábavního masmédia, musel na počátku 50. let podstoupit nevyhnutelné změny také proto, že se z něj stala jenom jedna z mnoha možných aktivit pro volný čas. Příčinou byl poválečný ekonomický rozkvět a s ním související zkrácení pracovního týdne na pět dnů. Zatímco během šestidenního pracovního týdne byla večerní návštěva kina ideální volbou, jak si užít chvíli zábavy – nezabrala mnoho času a nestála moc peněz –, nově se střední třída mohla bavit outdoorovými sporty, automobilovým cestováním, lovem, rybařením, amatérským fotografováním, zahradničením či domácím kutilstvím.

Významnou a posléze nejpočetnější skupinou pravidelných návštěvníků kin se stali mladí lidé. V 50. a 60. letech baby boom generace dovršila věk, kdy byla způsobilá chodit do kina a získala status aktivních konzumentů zábavy. Mladé publikum ve věku 15-29 let tvořilo roku 1957 přibližně 41% všech diváků.⁵³ Rodiče věřili, že pro jejich potomky nebude dominující produkce morálně škodlivá. Návštěva kina byla vnímána jako zábava nevinnější než trávení času ve společnosti vrstevníků například v klubech.

⁵¹ Do roku 1950 se na předměstí přestěhovalo odhadem 40 až 50 milionů Američanů, TZIOUMAKIS, Y.: *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006, s. 106

⁵² V tomto roce podnikatel Stanley H. Durwood jako první vybavil jednu projekční místnost v kansaském obchodním centru promítačkami pro dva malé sály.

⁵³ PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 144.

Tituly promítané v kinech, kam někteří rodiče své děti posílali, paradoxně nabízely odvážnější obsah než konzervativní programová skladba televizních stanic, vysílajících primárně zábavu pro celou rodinu.⁵⁴ Pravidelné televizní vysílání bylo od roku 1951 dostupné na většině území Spojených států. Masové rozšíření televize nezbrzdila ani konkurence mnoha jiných typu zábav, neboť dokonale vyhovovala přetrvávajícímu požadavku na určitý typ „pasivnější aktivity“. Nezávazné sledování toku televizního vysílání, bez nutnosti opouštět domov a kupovat si lístek, vyplňovalo krátké chvíle volna mezi jinými činnostmi.

Televize zprvu nabízela především živě přenášené zábavné pořady, seriály a posléze rovněž filmy vyprodukované samotnými stanicemi. Se zpožděním zareagovala hollywoodská studia a začala nejen prodávat své starší filmy, ale rovněž diverzifikovala svou produkci a zřídila sekce pro výrobu televizních filmů a seriálů, které oproti živě vysílaným zábavním pořadům zaručovaly vícenásobný zisk. Do roku 1958 byly studii pro televizní vysílání uvolněny stovky filmů natočených před rokem 1948.

Průnik klasických studiových filmů do amerických domácností přispěl k filmové „sečtělosti“ diváků, z jejichž řad se posléze rekrutovali takzvaní „filmoví spratci“ (movie brats) jako Steven Spielberg, George Lucas nebo Martin Scorsese s encyklopedickými filmovými znalostmi. Povědomí o starších filmech jim umožňovalo (sebe)vědomě překrucovat dosud užívané stylistické normy a oblíbené žánry obohacovat prvkem podvratnosti. Po patnácti letech pulírování mohli začít žánrové formule špinit.⁵⁵ Například učinit z gangsterů romantický pár à la *Bonnie a Clyde*, či vykreslit dříve adorované kovboje jako nevyzpytatelnou *Divokou bandu*.

Studia na fenomén „youth culture“ zareagovala cyklem filmů pro mladé (youthpics, případně teenpics). Vítání byli rebelující hrdinové, s nimiž se teenageři mohli snáz ztotožnit, rocková hudba a svižné tempo vyprávění. Díky teenpics došlo k jednomu z prvních začlenění prvků exploatační kinematografie do filmového mainstreamu, což se prozatím týkalo zejména barnumských reklam a většího využití populárních písniček.

Levné žánrové filmy kategorie B sice nemohly nabídnout velké hollywoodské hvězdy a spektakulární výpravu, tematicky i stylisticky byly ovšem odvážnější a mezi mladými proto i žádanější. Zatímco studiové produkce typu *Rebela bez příčiny* (1955, N. Ray) pohlížely na svět mladých kritickou optikou dospělého člověka, béčkové filmy

⁵⁴ Rovněž studiové filmy s liberálnějším přístupem k otázkám sexuality a násilí byly pro televizní vysílání speciálně upravovány.

⁵⁵ BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 352.

dokázaly nabídnout přesně to, co mladí diváci žádali – mladé hrdiny, jejich hudbu, jejich styl oblékání, zájem o jejich problémy. Není proto překvapivé, že o pár let později nalezneme průsečík „béčkové“ a „áčkové“ produkce právě mezi snímky orientovanými na mladé (*Bonnie a Clyde*, *Absolvent*, *Bezstarostná jízda*).

3.3 ZAHRANIČNÍ FILMY A ZMĚNA FILMOVÉHO DISKURZU

Navzdory slibnému komerčnímu potenciálu nebyl youth market zcela spásnosný a studiím nezbylo, než se novými cestami dostat také k dospělým divákům. Tvůrce filmů pro dospělé omezoval především zastaralý, v druhé kapitole podrobněji popsany cenzurní systém. Vzácnost „adult-oriented“ snímků domácí provenience přiměla diváky hledat zakázané ovoce v nízkorozpočtových evropských filmech, benevolentnějších v užívaném výrazivu postav i v zobrazování nahoty a násilí. Nebyly dostupné stejně snadno jako studiové trháky, ale díky měnícímu se diskurzu budily stále větší pozornost.

Vyšší životní standard byl doprovázen vyšší vzdělaností. Rozšíření intelektuálních a kulturních rozhledů diváky přimělo hledat sofistikovanější formu zábavy, než jakou nabízela studiová produkce. Žádané byly filmy evropských režisérů, vyzdihovaných nově vznikajícími filmovými časopisy (*Films in Review*, *Film Culture*, *Film Quaterly*, *Filmfacts*). Filmové recenze pravidelně plnily rovněž stránky renomovaných deníků (*The Village Voice*, *The New York Times*). Novou sekci v knihkupectvích, z nichž se některá přímo na filmovou literaturu specializovala, tvořily knihy o filmech.

Uvedená i již dříve vycházející periodika přispěla společně s Newyorským filmovým festivalem (pořádaným od roku 1963) ke kultivaci diváckého vkusu a zvýšení zájmu o kulturu zpoza oceánu. Zajímavé zahraniční filmy měly přesto v mainstreamovém tisku minimální podporu a lepší byla situace pouze ve velkých městech s uměleckými kiny a kiny hrajícími starší filmy (art houses a revival houses). Mezi nejčastější návštěvníky těchto kin patřili dospívající, dychtiví vidět něco nového a provokujícího, což často souviselo více se senzacechtivou reklamou amerického distributora, než přímo s obsahem uváděných filmů.

Zahraniční snímky byly někdy z marketingových důvodů inzerovány jako filmy exploatační, což v sobě neslo příslib odvážnější zábavy, která toho divákům doslova ukáže víc. Mnohdy šlo jen o uměle vyvolané zdání skandálnosti. Jako důkaz zavádějící klasifikace dobře poslouží režijní debut Rogera Vadima ... *a bůh stvořil ženu* (1958).

V době svého zámožského uvedení mělo toto jenom lehce erotické drama pověst dráždivé, sexuálně otevřené podívané.⁵⁶

Počet dovezených zahraničních filmů vzrostl v letech 1948 až 1957 více než pětinásobně.⁵⁷ Zájem o cizokrajné umění prohloubila možnost relativně levného cestování ruku v ruce se zmírněním izolacionistické politiky předválečných let. Prozkoumávání zahraničních krajin podnítilo taktéž situování sídla nově vzniklé Organizace spojených národů do New Yorku, který již déle sloužil jako útočiště pro umělce, jež kvůli politickým tlakům ve své domovině nemohli svobodně tvořit.

Ani USA neminula proměna paradigmatu, jež přinesla serióznější pohlížení na filmové médium a uspíšila založení univerzitního oboru filmových věd. Aktivita spojená s filmem se neomezovala na dvě hodiny strávené jeho sledováním. Mohla následovat diskuze, čtení teoretických textů, navštěvování filmových archivů. Na území Spojených států byly zakládány první filmové školy pro režiséry, herce i další členy natáčecího štábu. Mezi nejprestižnější patřily a nadále patří School of Theatre, Film, and Television na UCLA (University of California, Los Angeles), School of Cinematic Arts na USC (University of Southern California) a New York Film Academy.

Dlouho platilo, že kdo chce v Hollywoodu prorazit jako režisér, musí absolvovat anabázi od druhořadého asistenta přes nespočet různých profesí, aniž by měl jistotu, že mu studio nakonec nabídne vytoužený kontrakt. Režiséři se učili řemeslu u jiných režisérů, znalosti o filmařské technice byly předávány z generace na generaci. Vznik filmových škol do učebního procesu mistr-učeň významně zasáhnul. Mladí filmoví nadšenci mohli na školách dopodrobna studovat dílo domácích i zahraničních režisérů, číst houfně překládané teoretické publikace a první levné filmy natáčet ještě během studia.

Demografické složení publika se rozšířilo nad rámec osob středního věku, náležících do střední třídy a majících středoškolského vzdělání. Přibyli diváci mladší, lépe vzdělaní a zajištění. Jednu relativně stálou skupinu diváků nahradilo generačně široké spektrum různých typů publik. Segmentace příjemců mediálních obsahů logicky vedla k větší pestrosti nabídky trhu a k širší paletě témat, jimiž se tvůrci mohli zabývat. Od konce druhé světové války můžeme sledovat mezigenerační střety, které se během 60. let vyostří a stanou se častějším námětem natáčených filmů.

⁵⁶ Příkladem z pozdější doby je Bergmanovo *MLčení* (1963), masově navštěvované diváky mimo řady zájemců o umělecký film zejména kvůli jedné krátké erotické scéně.

⁵⁷ TZIOUMAKIS, Y.: *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University press, 2006, s. 120.

Rozšíření televizního vysílání a otevření prvních filmových škol umožnilo nástup generace filmařů poučených dílem jejich předchůdců. Dostupnost exploatačních a zahraničních filmů mladé tvůrce zároveň přiměla hledat vlastní formu vyjádření. Odpoutání se od zažité filmové stylistiky a realizaci konkrétních nápadů umožnilo paralelně probíhající uvolnění filmové cenzury. Pozvolné utváření podmínek pro větší názornost v zobrazování filmového násilí měl akcelarovat dějinný vývoj nastupující dekády.

4. DETERMINANTY VÝSKYTU GORE SCÉN V AMERICKÉM MAINSTREAMOVÉM FILMU II. 1960-1969

4.1 VÁLKA VE VIETNAMU A SPOLEČENSKÉ NEPOKOJE

Poválečný vývoj zatím jenom naznačoval, k nakolik zásadním událostem dojde během 60. let, jež v oblasti filmového průmyslu eskalovaly nástupem nové filmařské generace hollywoodské renesance. Podmínky pro ně, a tedy i pro implementaci gore scén do amerického mainstreamu, předpřipravily události na politické scéně, společenská nespokojenost a změny produkčního zázemí. Pro lepší pochopení dobového kontextu, v němž zvolené filmy vznikly, je třeba uplatnit historické hledisko a zmínit několik událostí, jejichž vliv na národní mentalitu by se dal označit za formující.

Stabilita amerického společenského klimatu i kinematografie byla nepřímo narušena válkou ve Vietnamu. Záběry z Vietnamu se běžně objevovaly v televizním zpravodajství a i filmaři divákům pod tlakem okolností přestali zatajovat, jak skutečná válka vypadá. Kennedyho (v úřadu 1961 až 1963) i Johnsonova (1963 až 1969) administrativa musely řešit závažné problémy, týkající se zprvu zahraniční, posléze vnitrostátní politiky. Od druhé poloviny 60. let ve Spojených státech sílí četnost a agresivita protestních hnutí, srovnatelných v jejich nejkritičtějších projevech se společenským pozdvižením, jaké vyvolala ve 30. letech hospodářská krize.⁵⁸

Válka na území Vietnamu, trvající od rezoluce v Tonkinském zálivu ze 7. srpna 1964, se zpočátku těšila podpoře deníků *New York Times* a *Washington Post*, považovaných za média názorově umírněně liberální. Jejich přízeň klesala přímo úměrně s navyšujícím se počtem nasazených amerických vojáků, z nichž se stále více do vlasti již zaživa nevrátilo. Počínaje rokem 1967 lze v amerických médiích sledovat stále patrnější názorový obrat od postoje vůči válce kladného či pochybujícího k vyloženě odmítavému, což dokazují například výpovědi zachycené v dobovém dokumentárním filmu *In the Year of the Pig* (*V roce vepře*, 1968, E. de Antonio) i hlasitý aplaus doprovázející protiválečné proslovy známých osobností.

⁵⁸ Nabízí se zde paralela s filmem *Bonnie a Clyde*, natočeným na konci let šedesátých, ale situovaným do období hospodářské krize.

V únoru 1967 proti válce veřejně vystoupil vlivný černošský reverend Martin Luther King, který později označil USA za největšího soudobého podněcovatele násilí na světě. Mezi dalšími respektovanými osobnostmi americké kulturní scény, které upozorňovaly na stoupající míru násilí, byla teoretička umění Susan Sontagová (v tištěné debatě s Noamem Chomskym a Hannah Arendtovou *The Legitimacy of Violence as a Political Act?*),⁵⁹ harvardský profesor psychologie Kenneth Keniston (v novinovém článku *Young Radicals: Notes on Committed Youth*),⁶⁰ nebo historik Arthur M. Schlesinger, ml. (v knize *The Crisis of Confidence: Ideas, Power, and Violence in America*).⁶¹

Proti angažování vlády v probíhající vietnamské válce protestovali zejména univerzitní studenti, jichž se ve větší míře týkaly vojenské odvody.⁶² Nedílnou součástí vysokoškolského života se staly studentské bouře, jejichž agresivita vzrostla po událostech pařížského máje. Svá práva formou demonstrace hájily rasové i genderové menšiny. Zformovalo se několik významných organizací hájících lidská práva jako Černí panterři nebo Hnutí amerických Indiánů. Záminkou ke vzniku opoziční kultury, zahrnující takzvanou Novou levici (New Left), byl rovněž růst byrokracie a společenské hierarchizace. Na rostoucí agresivitu ze strany policistů reagovali demonstranti, rekrutující se často z řad mírumilovné hippie subkultury, příklonem k militantnějším formám projevu.

Ve dnech 23. až 30. dubna 1968 studenti vedení Markem Ruddem na protest proti válce ve Vietnamu a rasové segregaci škol obsadili pět budov Kolumbijské univerzity v New Yorku. Poklidný průběh měla okupace do šestého dne (28. dubna), kdy protestující nesouhlasící se stávkou zablokovali přísun potravin. Den nato studenti neuposlechli výzvy policie, aby univerzitu opustili, což v noci na 30. dubna vyústilo ve vpád policie do univerzitního kampusu. Střet studentů a policie zatím přinesl jenom lehčí zranění, vážnější následky měla situace na téže univerzitě v květnu, kdy skupina radikálních studentů opět obsadila jednu z budov. Policisté reagovali na házené cihly, kameny a lahve tvrdým zásahem a zatčením zhruba dvou stovek „okupantů“.

V srpnu 1968, během sjezdu demokratické strany v Chicagu, zasahovalo proti protestujícím 11 900 policistů, 7 500 členů národní gardy a 1 000 agentů FBI.⁶³ Cílem demonstrantů byl stejně jako během jiných protestních akcí mír, svoboda pro černošské

⁵⁹ *The Legitimacy of Violence as a Political Act?* [online]. [cit. 2012-26-04]. URL: <<http://www.chomsky.info/debates/19671215.htm>>.

⁶⁰ KENISTON, K.: *Young Radicals: Notes on Committed Youth*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.

⁶¹ SCHLESINGER, A. M.: *The Crisis of Confidence: Ideas, Power, and Violence in America*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.

⁶² V letech 1965 až 1975 vláda žalovala 22 000 osob za porušení zákona o odvodech, JOHNSON, P.: *Dějiny Amerického národa*. Praha: Academia, 2000, s. 706

⁶³ JOHNSON, P.: *Dějiny 20. století*. Praha: Rozmluvy, 1991, s. 626.

obyvatelstvo a společnost, v níž není majetek cennější než lidský život. Vůdci studentských protestů jako byl tento, vycházeli z přesvědčení, že bez násilí k žádaným společenským změnám nedojde. Svědčí o tom výroky typu „*If violence in the United States could result in peace in Vietnam, then I would support it (...)*“⁶⁴ nebo „*You have to shoot somebody, burn yourself alive, do something violent, in order to get any attention at all (...)*“⁶⁵

Stoupalo také rasové napětí, které se přesunulo z amerického jihu do větších měst. Výtržnosti na předměstí Los Angeles zvaném Watts, obývaném převážně přistěhovalci, trvaly od 11. do 15. srpna 1965. Příčinou byl střet Afroameričana s bílým policistou. Počet mrtvých po pěti dnech násilností vystoupal na 34. 1 032 lidí bylo zraněno, 3 438 zatčeno.⁶⁶ Tímto incidentem začaly 4 roky rasových bouří. K dalším krvavým střetům, jejichž záminkou byla rasová nerovnoprávnost, došlo během léta 1966 v Chicagu a Clevelandu a následujícího roku v Detroitu a Newarku. Roku 1966 se zformovalo radikální hnutí odporu Black Power, odvracející se pod vedením Stokelyho Carmichaela od Kingova bojového nenásilí.

Během prvních devíti měsíců roku 1967 propukly občanské nepokoje ve 128 městech. Zemřelo během nich 77 protestujících a 400 jich bylo zraněno při střetech s policií. K eskalaci napětí došlo poté, co policie v Newarku 12. července zatkla a zbilá černocha za dopravní přestupek. Během následujících pěti dnů bylo 26 demonstrantů zabito a tisíce dalších zraněno a zatčeno. O šest dní později udělala policie razii v černošském klubu v Detroitu. Následoval týden nepokojů, na jejichž zklidnění musela vláda povolát armádu. Kromě sedmi byli všichni ze 43 mrtvých černoši. Tisíce lidí bylo opět zatčeno a zraněno.

Neumírali jenom neznámí lidé. Cílem atentátu se v krátkém časovém rozmezí stalo několik společensky významných, politicky angažovaných osobností. Tři útočníci v únoru 1965 zastřelili Malcolma X, muslimského obhájce práv Afroameričanů. V dubnu 1968 byl zastřelen vůdce afroamerického hnutí za lidská práva, baptistický kněz Martin Luther King, dva měsíce nato mladého senátora Roberta Kennedyho, zastupujícího protiválečné křídlo demokratické strany, střelil do hlavy mladý Palestinec, který neschvaloval Kennedyho podporu Izraele. Valerie Solanas si užila svých 15 vteřin slávy poté, co se

⁶⁴ SAYRE, N.: *Sixties going on seventies*. New Jersey: Rutgers University Press, 1974, s. 14.

⁶⁵ Tamtéž, s. 53.

⁶⁶ *Watts Riots*, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2011-27-12]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Watts_Riots>.

v červnu 1968 pokusila zabít Andyho Warhola. V srpnu 1969 gang Charlese Mansona brutálně zavraždil těhotnou manželku Romana Polanského a tři její přátele.

V květnu 1969 proběhnul ve Vietnamu nechvalně proslulý masakr na Hamburger Hillu, k němuž odkazovalo červnové číslo časopisu *Life Magazine* fotografiemi 241 amerických vojáků zabitých ve Vietnamu během jediného týdne. Třebaže pouze pět z vyfotografovaných mužů skutečně přišlo o život na Hamburger Hillu, veřejnost si i zbylé mrtvé spojovala se severovietnamským kopcem, který americká armáda vzala ztečí za cenu neadekvátních ztrát. Na konci roku 1969 vyšla najevo fakta o masakru v jihovietnamské vesnici My Lai: americká armáda zde 16. března 1968 při nevyprovokovaném útoku pod vedením poručíka Williama Calleyho zabila 347 neozbrojených vietnamských mužů, žen a dětí. Právě masakr My Lai posloužil Samu Peckinpahovi v několika rozhovorech jako příklad uplatňování dvojího metru při posuzování reálného a filmového násilí.

Dosud nevídaná medializace vyhrocených společenských nepokojů a válečného konfliktu, zahrnující celosvětově známé fotografie Eddieho Adamse, a zejména rozšíření komerčního televizního vysílání, nově umožnilo sledovat akty násilí v obývacím pokoji.⁶⁷ Veřejné mínění od 60. let stále více ovlivňovala televize⁶⁸ a necenzurované záběry výbuchů, výstřelů, utrpení, mrtvých a zmrzačených těl se staly součástí každodenní reality. Podobné záběry měly brzy proniknout také do hrané filmové tvorby.

Audiovizuální zpřítomnění probíhajících válečných hrůz válečným zpravodajstvím přiznává jako inspirační zdroj pro svou tvorbu David Morrell, autor knižní předlohy k filmu *Rambo: První krev* (1982). Byl jedním z mnoha Američanů, pro něž ofenzíva Tet, masakry na Hamburger Hillu a v My Lai znamenaly první a proto obzvlášť šokující střet s autentickými výjevy násilí.⁶⁹ *Terče* (1968), režijní debut Petera Bogdanoviche, svou zápletkou s mladíkem bezdůvodně střílejícím na okoljdoucí auta a lidi, odkazovaly na střelbu Charlese Whitmana na texaské univerzitě v roce 1966. Režijní debut kameramana Haskella Wexlera *Medium Cool* (1968) vznikl v reakci na události v Chicagu.

Nepočítáme-li *Ztracenou jednotku* (1966, M. Robson) o důstojníkovi francouzské armády v Indočíně, první přímou hollywoodskou reflexí amerického působení ve Vietnamu bylo zapomenuté válečné drama *To the Shores of Hell* (*K břehům pekla*, 1966,

⁶⁷ Jak pronesl v jednom často citovaném televizní interview teoretik médií Marshall McLuhan, „Televize přenesla brutalitu války do pohodlí obývacího pokoje“, ke zhlédnutí [online]. [cit. 2011-11-12]. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=OMEC_HqWIBY>.

⁶⁸ Předzvěstí byla série televizních pořadů reportéra Edwarda Murrowa, která podstatnou měrou přispěla k politickému pádu neoblíbeného senátora Josepha McCarthyho.

⁶⁹ BOUZEREAU, L.: *Ultraviolence Movies: From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino* (2nd edition). New York: Citadel Press, 2000, s. 155.

W. Zens), následované o dva roky později notorickými *Zelenými Barety* (1968) Johna Waynea, náborovým akčním válečným filmem s jasným cílem přesvědčit americké občany o smysluplnosti krvavých bojů. Jiné filmy, například satirická komedie Briana De Palmy *Greetings* (*Pozdravy*, 1968), využívaly probíhající válku jenom jako vedlejší dějový motiv.⁷⁰

Častěji se američtí režiséři k Vietnamu vyjadřovali nepřímo, třebaže stále na půdorysu žánru válečného filmu, což byl případ *Tuctu špinavců*. Film zřetelně vyjadřuje nedůvěru k autoritám, umírání nijak nepřikrášluje a stejně jako jiné tituly z filmografie režiséra Roberta Aldricha nešetří přehnaným násilím. Elementy objevující se již v Aldrichově dřívější tvorbě byly zesíleny právě pod vlivem dění ve Vietnamu, o čem nejlépe svědčí závěrečná sekvence zapálení německých důstojníků a jejich manželek, na něž speciálně vycvičené komando bývalých vězňů předtím vylilo několik kanystřů benzínu. Zřetelná paralela s efektem napalmu, používaným ve Vietnamu americkou armádou, pobouřila diváky i recenzenty, mezi nimi předního kritika vlivného deníku *New York Times* Bosleyho Crowthera.⁷¹ Podle Crowthera byly filmy jako *Tucet špinavců* nejen násilné, ale také nezodpovědné.

Dle slov Sama Peckinpaha si lidé pod vlivem televizního zpravodajství z Vietnamu na násilí zvykli, za což podle něj mohla i forma, v jaké jim bylo prezentováno. Šlo o výjevy ze vzdálené země, prokládané reklamami a vyplňující čas mezi zábavnými odpočinkovými pořady. Násilí zbanalizovalo v běžnou součást konzumního způsobu života, na co konkrétně Peckinpah zareagoval jeho nápadnou stylizací. Kombinací montážní techniky a zpomalených záběrů chtěl k násilí strhnout pozornost jako jevu vymykajícímu se každodenní zkušenosti. Jeho záměr byl ve své podstatě didaktický a měl mít sociálně přínosný efekt, což neplatilo zdaleka o všech přetaveních emocionální síly Vietnamu do filmové podoby. Například v law-and-order thrillerech *Drsný Harry* (1971) a *Přání smrti* (1974) se chladnokrevné zabíjení děje ve jménu spravedlnosti a kritický podtext v nich chybí.

V letech 1963 až 1968 se více než 2 miliony lidí zúčastnily občanských protestů. Došlo k prudkému nárůstu násilných zločinů, vražd, znásilnění, vyprovokovaných útoků a

⁷⁰ V De Palmově filmu jeden z mladíků dělá vše pro to, aby nemusel narukovat do armády.

⁷¹ GOLDSTEIN, J. H.: *Why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 123-124. Podobnost napalmu s metodou zabití použitou v závěru *Tuctu špinavců* připomíná také herec Ernest Borgnine v dokumentu *Armed and Deadly: The Making of 'The Dirty Dozen'* (2006).

loupežných přepadení. Lidé nevěřili politikům,⁷² propadali deziluzi a oprávněně se báli o své životy. Stoupající agresivitu na ulicích, nikoli pouze v okrajových ghettech, zprostředkovávaly domácnostem po celé zemi všudypřítomné televizní kamery. Společně s válečnými záběry z Vietnamu šlo o aspekt, který významně posílil dojem bezprostřednosti a časoprostorové blízkosti násilného jednání. Také filmové médium tento zápas mezi silami měnícími společnost a silami, které společnost kontrolují, začalo s dosud nezvyklou naléhavostí manifestovat. Mimo jiné vizuálním znázorněním násilných aktů.

4.2 HOLLYWOODSKÁ RENESANCE

Konec 60. let bylo jedním z nejméně stabilních období v historii Spojených států. Charakterizují jej nepokoje v ulicích velkých měst; atentáty na vlivné politické osobnosti; eskalace války ve Vietnamu a s ní související pokračování války studené; zvýšená aktivita skupin dříve přehlížených, ať kvůli rase, sexualitě, pohlaví nebo věku. Uvedené faktory přispěly k významným změnám názorových postojů a morálních stanovisek Američanů. Kulturní pohyby přirozeně refletovaly natáčené filmy, jež mohly být navzdory své atypické nonkonformitě realizovány díky pokračujícím změnám ve filmovém průmyslu a nástupu nové filmařské generace.

Útok na estetické normy klasického Hollywoodu, vytváření vlastní kultury a vymezení se vůči kultuře stávající patří mezi charakteristické znaky hollywoodské renesance. Inspirací pro nastupující filmaře byly osobnosti evropské autorské kinematografie, které dokázaly realizovat úspěšné filmy bez institucionální podpory nebo národního distributora. Kvůli absenci dostatečně rozvinuté alternativní distribuční sítě (jaká funguje například ve Francii) však hollywoodský systém distribuce a exhibice dlouhodobé strukturální změny neprodělal. Aby si na sebe vydělaly, rovněž nízkorozpočtové filmy byly závislé na celonárodní distribuci. Také z tohoto důvodu netrvala renesanční fáze americké kinematografie déle.

Potřeba nezávislých a majors byla nicméně během Hollywoodské renesance oboustranná. Neboť velkonákladové produkce velkých studií nedokázaly vždy oslovit dostačující množství diváků a protože majors neměli jiný spolehlivý produkční model a nevěděli, na kterou diváckou skupinu primárně cílit, museli v rámci zachování vlastní

⁷² Volební účast v prezidentských volbách roku 1969 byla na americké poměry nezvykle nízká, 61%, JOHNSON, P.: *Dějiny amerického národa*, s. 708

existence riskovat. Uzavřený okruh ověřených osobností se začal otevírat novým tvářím. Neboť šlo o lidi zvenčí, poučené trendy v evropské kinematografii, nedal se od nich čekat přehnaný respekt k zavedeným vyprávěcím vzorcům a uhýbání před problémy, s nimiž se společnost potýkala. Více tvůrčí kontroly nastupující generace zkoušela získat zakládáním vlastních firem a sdružení jako byly American Zoetrope, The Director's Company, First Artists nebo BBS.

Konec 60. let přinesl klima umělecké svobody, uvolnění morálních standardů a průmyslových pravidel. Majors nezbylo, než filmaře v liberálnějším přístupu podpořit, neboť jedině tak měli naději na vyšší zisky.⁷³ Víze chaosu, tragédie a destrukce ve filmech Arthura Penna, Sama Peckinpaha a dalších režisérů našly své sociopolitické ospravedlnění. Násilí infiltrovalo společnost a umělci přirozeně cítili potřebu jej umělecky reflektovat. Studia si uvědomila, že nechtějí-li ztratit kontakt s početnou diváckou skupinou, musí připustit větší volnost v obsahu i stylu uváděných filmů.

Touha odstříhnout se od klasického Hollywoodu v jeho ryzí podobě pochopitelně neznamenal revoluci v přístupu k vyprávění. Příběh hrál nadále stěžejní roli a jeho přehlednosti byly podřízeny ostatní elementy. Modifikace tradičních žánrů a témat se odehrávaly v mezích, kdy ještě bylo rozpoznatelné, z čeho filmaři vycházejí a ke komu odkazují. V jádru zůstávali věrní klasickému hollywoodskému stylu, jak jej charakterizuje David Bordwell.⁷⁴ Inovace se týkaly spíše použitých formálních prostředků a liberálnějšího pojetí určitých témat a motivů.

Teprve po několika letech rekonvalescence se studia přizpůsobila diverzifikovanému trhu, změnám v demografické skladbě diváků a novým způsobům uvádění a došlo k návratu vysokých zisků. Divácký výzkum MPAA z roku 1968 ukázal, že 48% diváků spadá do skupiny 16-24 let, a právě u mladých zaznamenaly filmy jako *Bonnie a Clyde*, *Absolvent*, *2001: Vesmírná odysea* (1968, S. Kubrick) úspěch nejdříve.⁷⁵ Násilné filmy bylo možné realizovat díky mladým divákům, kteří na ně ve velkém chodili.

Některá studia, vedená po několik desetiletí týmiž moguly, najala za účel přiblížení se uvažování a náladám nedospělého nebo dospívajícího publika mladé výkonné producenty. Než se Kenneth Hyman (ročník 1928) dostal do vedení Warner Bros., kde

⁷³ Opoziční pohled nabízí například David Lynch: „Neměl jsem (tehdy) dojem, že by v Hollywoodu probíhala nějaká renesance, spíše naopak. Zdálo se mi, že se tam nic nehýbe! Jediné filmy z té doby, které na mě udělaly nějaký dojem, byly od Kubricka a Scorseseho.“ in FISCHER, R.: *Lynch: Temné stránky duše*. Brno: Jota, 2006, s. 42.

⁷⁴ BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K.: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

⁷⁵ PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 14.

prosadil natočení *Tuctu špinavců* a *Divoké bandy*, sponzorovala jeho společnost Seven Arts horory studia Hammer. Richard D. Zanuck (ročník 1934), syn zakladatele studia 20th Century-Fox, vedl otcovu společnost v době, kdy uvedla *MASH* (1970, R. Altman) nebo *Francouzskou spojku* (1971, W. Friedkin), podíl měl rovněž na realizaci hororu *Vymítač ďábla* (1973, W. Friedkin). Prvním úspěchem Roberta Evanse (ročník 1930) před jeho nastoupením do Paramountu bylo zakoupení práv k předloze drsného thrilleru s Frankem Sinatrou *Detektiv*. Během působení u Paramountu svým agresivním stylem⁷⁶ prosadil některé z komerčně nejúspěšnějších a na svou dobu neobyčejně násilných titulů studia – *Rosemary má děťátko* (1968, R. Polanski), *Maršál* (1969, H. Hathaway), *Kmotr* (1973, F. F. Coppola).

Přinejmenším do úspěchu *Kmotra* (ale stěží déle než do úspěchu *Čelistí* a *Hvězdných válek*, 1977, G. Lucas, nesrovnatelným s ničím dřívějším) producenti věřili, že se vyplatí natáčet nízkorozpočtové, na mladé orientované filmy jako *Absolvent*, *Bonnie a Clyde*, *Bezstarostná jízda*. Díky mladým filmařům a filmům pro mladé započal proces omlazení americké kinematografie, do popředí zájmu se dostaly dříve podceňované žánry sci-fi a hororu, prosazuje se styl tzv. zesílené kontinuity.⁷⁷ Tradiční rozlišování art filmů, komerční zábavy a exploatační produkce ztratilo význam.

S jistou nadsázkou Thomas Elsaesser píše, že bitvu proti prvořadě komerčním studiovým produktům nová generace prohrála poté, co si Hollywood v roce 1970 uvědomil, že zde stále existuje dostatečně početná skupina diváků ochotných dát peníze za konzervativní katastrofickou podívanou, jakou bylo *Letiště* (1970, H. Hathaway, G. Seaton).⁷⁸ Po překonání recese v 70. letech přestaly být nezávislé produkční společnosti pro majors zajímavé, jak dosvědčuje krach BBS nebo úpadek American Zoetrope. Studiovým modem operandi od roku 1975 je blockbuster.

⁷⁶ Kromě Evanse samotného (ve zfilmované autobiografii *Ten kluk bude točit*) o něm psal Evansův spolupracovník Peter Bart, viz např.: MASLIN, J.: *Near the Top at Paramount, Handling Players and Egos*. [online]. [cit. 2011-5-12]. URL:

<http://www.nytimes.com/2011/05/12/books/infamous-players-a-memoir-by-peter-bart.html?_r=1>.

⁷⁷ BORDWELL, D.: *Zesílená kontinuita*. [online]. [cit. 2011-7-11]. URL:

<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6DB5g09qF8QJ:is.muni.cz/el/1421/podzim2004/FAVBPa01/bordwell.pdf%3Ffakulta%3D1421%3Bobjevi%3D2803%3Bkod%3DFAVBPa01+bordwell+zes%3%ADlen%3%A1+kontinuita&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&client=opera>>.

⁷⁸ ELSAESSER, T., HORWATH, A., KING, N. (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2004., s. 24.

5. PŘÍPADOVÉ STUDIE

5.1 BONNIE A CLYDE - PRODUKČNÍ HISTORIE

Peter Biskind vymezuje období Nového Hollywoodu filmy *Bonnie a Clyde* a *Nebeská brána* (1980. M. Cimino), potažmo roky 1967 a 1980.⁷⁹ Důvod zvolení prvního uvedeného snímku coby mezníku je zřejmý – odráží změny v americkém filmovém průmyslu na několika rovinách.

Podnětem k zachycení osudu slavného gangsterského páru na filmový pás bylo setkání Warrena Beattyho s francouzským režisérem Françoisem Truffautem roku 1964.⁸⁰ Truffaut amerického herce obeznámil se scénářem, jež mu zaslala dvojice začínajících autorů, Robert Benton a David Newman.⁸¹ Scénář Truffauta zaujal a s mladými autory strávil dva dny v hotelovém pokoji, kde jim pomohl s přepsáním některých pasáží.

Zfilmováním látky jednou z předních osobností francouzské nové vlny mělo dojít k pomyslnému uzavření kruhu, neboť inspirací pro oba scenáristy bez předchozích filmových zkušeností byly právě filmy Truffauta, Jean Luca-Godarda a dalších filmařů nouvelle vague.⁸² Pod jejich vlivem a na základě faktografické knihy *The Dillinger Days*⁸³ převedli do podoby filmového scénáře příběh Bonnie Parkerové a Clivea Barrowa, milenců, kteří v období velké hospodářské krize na jihu a středozápadě Spojených států (kde Benton vyrůstal) několik let vykrádali banky a unikali policii.

Truffaut chtěl do hlavních rolí obsadit Paula Newmana a Alexandru Stewartovou, ale nedokázal zajistit dostačující finanční kapitál. Mezitím o látku nakrátko projevil zájem David Picker z United Artists, který ovšem kvůli obsaženému sexu a násilí s jeho realizací váhal. Krátce poté, co látku odmítnul Truffaut i Godard, kontaktoval Bentona Warren Beatty, který usoudil, že pro oživení žánru gangsterek nastala vhodná doba a odhodlal se

⁷⁹ BISKIND, P.: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998.

⁸⁰ Důvodem setkání bylo přání Beattyho tehdejší přítelkyně Leslie Caronové hrát Edith Piaf v životopisném snímku, který by režíroval Truffaut, k čemu nikdy nedošlo, Tamtéž, s. 26.

⁸¹ Šlo o jejich první společný scénář, později spolu napsali ještě slapstickovou komedii *Co dál, doktore?* (1972) a komiksovou adaptaci *Supermana* (1978).

⁸² Benton a Newman měli pocit, že napsali evropský scénář, do něhož navíc pod vlivem Truffautova filmu *Jules a Jim* zakomponovali milostný trojúhelník, proto chtěli, aby se jej ujal evropský, nejlépe francouzský režisér, viz BISKIND, P.: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998., s. 27.

⁸³ TOLAND, J.: *The Dillinger Days*. Cambridge: Da Capo Press, 1995.

scénář koupit, stůj co stůj prosadit jeho realizaci u některého z velkých hollywoodských studií a oživit tím svou pohasínající kariéru.

Nabídku režie z několika oslovených amerických tvůrců nakonec přijal Arthur Penn, s nímž Beatty dříve natočil svým stylem velmi evropské⁸⁴ kriminální drama *Mickey One* (1965). Penna k úloze rebelujícího režiséra, který nebude důsledně dodržovat nastavená pravidla hry, předurčovalo situování jeho bydliště do New Yorku.⁸⁵ New York byl koncem 50. a začátkem 60. let centrem alternativní kultury, včetně avantgardní a nezávislé filmové tvorby. Specializované kluby v New Yorku pořádaly večery věnované evropským režisérům a také zde bylosnazší koupit odborná filmová periodika.

Penn vyrůstal v období hospodářské krize a anti-autoritativní uvažování lidí zasažených nefunkčností kapitalistického systému mu bylo blízké. Již jeho režijní debut *Kolt pro leváka* (1958), westernový životopis legendárního psance Billyho Kida, svědčí o pochopení pro anti-hrdiny hledající sebe samé, jejichž začlenění do „normální“ společnosti je prakticky vyloučené. Stejný motiv později rozvedl ve *Štvanici* (1966) s Marlonem Brandem. Vypjaté jižanské drama s krvavým vyústěním poprvé prokázalo Pennovu schopnost transformovat události, jež hýbou společností, do filmového tvaru. Jako inspiraci pro jednu ze scén filmu později uváděl televizními kamerami zachycený atentát na Lee Harveyho Oswalda.⁸⁶

Natáčení *Štvanice* neměl Penn pevně ve svých rukou, zásahy studia eskalovaly post-produkčním vystřížením mnoha scén, jež chtěl režisér ve finálním sestřihu ponechat. Zmíněné komplikace mohly znásobit jeho touhu realizovat další projekt zcela dle vlastních představ, třeba i proti vůli studia.

Práva na scénář Bentona a Newmana zakoupila nově založená společnost Beattyho a Penna Tatira. Produkčně *Bonnie a Clyde* po Beattyho přimluvě zaštitilo studio Warner Bros., jehož logo je spojováno se sérií úspěšných gangsterek ze 30. a 40. let,⁸⁷ jimž měl film vzdávat poctu.⁸⁸ Nezávislé natáčení filmů, jež jsou posléze uvedeny do distribuce za

⁸⁴ Ve filmu s roztržitěnou narativní strukturou se objevuje stříh poskočný (jump cut), roztržitěná kauzalita, potlačení motivací, subjektivní vnímání reality hlavním hrdinou, vyprávěcí elipsy a pro americkou kinematografii netypické symboly typu zrcadla (s nímž rád pracoval Bergman a dříve mnozí avantgardní filmaři).

⁸⁵ Z východního pobřeží pocházel rovněž Mike Nichols, režisér rebelské generační komedie *Absolvent* a navíc šlo o hlavní působiště stříhačky *Bonnie a Clyde* Dede Allenové.

⁸⁶ *PRINCE, S.: Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 242.*

⁸⁷ Například: *Malý Caesar* (1931), *Veřejný nepřítel* (1931), *Hříšní andělé* (1938), *Bouřlivá dvacátá léta* (1939), *Key Largo* (1948), *Bílý žár* (1949)

⁸⁸ Když se Beatty před rozezleným šéfem studia Jackem Warnerem po zkušební projekci snažil film obhájit poukázáním na to, že jde o poctu (homage) klasickým gangsterkám, Warner údajně odvětil „*What the fuck's a*

příspěvní velkých studií, se stalo novou módou. Vzorem pro tento typ výroby a uvádění byla již na konci 50. let produkční společnost Mirisch Company. Beatty dal navíc založením vlastní společnosti stejně jako jiní herci (Gary Cooper, Rock Hudson, Kirk Douglas) najevo svou nezávislost. Bezesporu si ze své pozice uvědomoval, že hvězdná tvář patří zásluhou star systému k nejlépe obchodovatelným složkám filmového marketingu, což mu poskytuje větší rozhodovací právo, než by měl před vedením Warner Bros. Penn sám.

Po úpravě scénáře zkušenějším, v titulcích filmu mezi autory nicméně neuváděným Robertem Townem⁸⁹ (který náznak Barrowovi homosexuality raději nahradil jeho impotencí) a obsazení hlavních i vedlejších rolí,⁹⁰ mohlo v Texasu 11. října 1966 začít natáčení. Produkce filmu mimo Hollywood měla dvojí důvod: natáčením v reálech se Penn chtěl přiblížit autenticitě filmů francouzské nové vlny a italského neorealismu a zároveň si uvědomoval, že mu větší vzdálenost od studiového dozoru uvolní ruce při rozhodování, jak jednotlivé scény uchopit.⁹¹ Sám přiznal, že byl rozhodnut porušit nejedno z nepsaných pravidel studiového systému.⁹² *Bonnie a Clyde* byl především první film, který zkombinoval kapsle naplněné červeným barvivem s výbušnými roznětkami a uvedl tak do praxe squibs (bez českého ekvivalentu), dnes běžně používanou techniku pro vizualizaci zásahu živé tkáně kulkou.

Pro míru zobrazeného násilí a ambivalentní vykreslení zločinců mělo studio obavy uvést film do širší distribuce,⁹³ k čemu nakonec došlo po jeho nadšeném přijetí na Montrealském filmovém festivalu 4. srpna 1967, jakkoli byl nejprve uváděn pouze v drive-in kinech. Při prvním uvedení nešlo o velký komerční úspěch. V žebříčku dvaceti nejlépe vydělávajících filmů, uveřejňovaném každoročně časopisem Variety, film chyběl (a byl do něj začleněn až zpětně, po připočítání zisků z roku 1968).⁹⁴

homage?“, BISKIND, P.: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998, s. 35.

⁸⁹ Ten, byť sám autor mnoha slavných filmů, mj. *Čínské čtvrti* (1974), pro své úpravy ne zcela dotažených prací v Hollywoodu postupně získal pověst jakéhosi „doktora scénářů“.

⁹⁰ Pro Beattyho, Faye Dunawayovou i Genea Hackmana se film díky následnému úspěchu stal tzv. star-vehicle, prostředkem k pozvednutí kariéry.

⁹¹ Podobně zdůvodňuje natáčení na opačném pobřeží Spojených států, v New Yorku, Michael Phillips, producent *Taxikáře* (1974), v krátkém dokumentu *Producing 'Taxi Driver'* (2007).

⁹² V rozhovoru s Biskindem doslova prohlásil „Let's not repeat what the studios have done for so long.“, BISKIND, P.: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998, s. 35.

⁹³ Film byl zpočátku nasazen jenom v tzv. „popcorn circuit“, v malých a středně velkých městech na jihu a středozápadě Spojených států, kde studio spoléhalo na větší shovívavost diváků nepoučených kvalitnější filmovou tvorbou, například z evropských zemí, MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 197.

⁹⁴ KRÄMER, P.: *New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower Press, 2005, s. 6.

Po srpnovém uvedení a nevybíravých kritikách v *Times* a *Newsweeku* Warneri film stáhli. Opětovné uvedení obě periodika přimělo k otištění nových, oslavnějších recenzí. Za svým názorem si navzdory nadšeným reakcím diváků nadále stál prominentní kritik *New York Times* Bosley Crowther, který byl na postu předního recenzenta uvedeného deníku několik měsíců po zveřejnění negativní kritiky vystřídán o více než třicet let mladší Renatou Adler. Film dokázal skrze osobu Crowthera vyvolat generační střet na rovině filmové reflexe ještě jednou, když Andrew Sarris svého kolegu na základě recenze *Bonnie a Clyde* označil za bigotního rasistu, který zločiny mileneckého páru odsuzuje se stejnou úzkoprsostí, jako jsou společností ostrakizováni černoši.⁹⁵

Odmítavé stanovisko mnohých kritiků překvapivě nesdílel úřad pro posuzování vhodnosti filmového obsahu z hlediska katolické církve (National Catholic Office of Motion Picture, dřívější Legie slušnosti), který označil *Bonnie a Clyde* za nejlepší dospělý film roku 1967.⁹⁶ Kladně se vyjádřil rovněž sociolog Leonard Berkowitz, zaměřující se ve svém výzkumu na lidskou agresi, podle kterého násilná smrt hrdinů odradí diváky od napodobování stejně násilného jednání.⁹⁷

Z recenzí v tisku byl v období hollywoodské renesance zvláštní význam přikládán textům filmové kritičky Pauline Kaelové. Ta si respekt kolegů i čtenářů do jisté míry vydobyla právě recenzí na *Bonnie a Clyde*, otištěnou v časopise *New Yorker*. Oproti velké části ostatních recenzentů se nepohoršovala nad násilím, naopak vyzdvihla, že film za použití neotřelých formálních prostředků divákům umožňuje ztotožnění s protispolečenským postojem hrdinů, bojujících proti autoritám (rodiče, šerifové), nazíraným zde netradičně v negativním světle. Film podle ní ozřejmil to, co se dělo na ulicích mnoha amerických měst – násilí proti establishmentu. Násilí chápala jako klíčový faktor nastupující „opozice“ v jejím boji proti hollywoodským žánrovým formulím.⁹⁸ Také zásluhou Kaelové film získal pověst zlomového díla, které je třeba vidět.

Warneri pochopili, jaký má film potenciál a v roce 1968 jej opětovně nasadili do kin, s novou reklamní kampaní, upozorňující na umělecké kvality díla. Netrvalo dlouho a *Bonnie a Clyde* se s rozpočtem 2 miliony a tržbami přes 23 milionů dolarů zařadil mezi dvacet nejvýdělečnějších filmů všech dob. Dvaadvacetkrát se octnul mezi dvanáctkou

⁹⁵ FRIEDMAN, L. D. (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 83-84.

⁹⁶ PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 257.

⁹⁷ Tamtéž, s. 260

⁹⁸ K významu její recenze i další novinářské práce viz VANNEMAN, A.: *The Pearls of Pauline*. [online]. [cit. 2011-11-10]. URL: < <http://www.brightlightsfilm.com/46/kael.php>>.

nejvýdělečnějších filmů v žebříčku *Variety*.⁹⁹ Pro studio šlo o druhý nejvýdělečnější film po velkorozpočtovém muzikálu *My Fair Lady* (1964, G. Cukor) a zapomenuto na něj nebylo ani při udílení Oscarů, považovaných minimálně mezi lidmi z branže za určitou známku kvality. Jednu sošku si 10. dubna 1968¹⁰⁰ odnesla Estelle Parsonsová za vedlejší roli Blanche, druhého kameraman Burnett Guffey.¹⁰¹

Byť je těžké mezi těmito fakty nalézt přímou souvislost, po premiéře *Bonnie a Clyde* následovala vlna filmů s rebelujícími, proti systému stojícími hrdiny, kteří v závěru umírají (*Bezstarostná jízda; Butch Cassidy a Sundance Kid*, 1969, G. R. Hill; *Půlnoční kovboj*, 1969, J. Schlesinger; *Poslední tangov Paříži*, 1974, B. Bertolucci; *Přelet nad kukaččím hnízdem*, 1975, M. Forman). Zřejmější je inspirace finální scénou v Coppolově *Kmotrovi*, kdy Sonny Corleone umírá v dešti kulek podobně jako Clyde Barrow. Rovněž Peter Bogdanovich uvádí *Bonnie a Clyde* mezi filmy, které ovlivnily podobu jeho *Terčů*. Přímou variací schématu „dva mladí lidé na útěku před zákonem“ nabídnula *Bertha z dobytčáku* (1972, M. Scorsese) v produkci Rogera Cormana, jehož finance rovněž umožnily vznik laciné parodie Pennova filmu *Big Bad Mama* (1974, S. Carver).

5.2 BONNIE A CLYDE – ESTETIKA NÁSILÍ

Vedle *Frajera Lukea* (1967, S. Rosenberg) a *Absolventa* byl *Bonnie a Clyde* třetím komerčně úspěšným filmem z roku 1967, v jehož centru stál/i rebelující outsider/ři. Individualističtí antihrdinové mohli mladým divákům svým bojem proti establishmentu připomínat jejich vlastní úsilí změnit zaběhnutý společenský pořádek, což byl jeden z důvodů popularity hrdinů jako Benjamin Braddock u diváků pod 24 let.¹⁰²

Přířknutím titulních rolí dvěma mladým lidem bojujícím proti zavedeným pořádkům Beatty a Penn zareagovali na poptávku po určitém typu filmů. Ta souvisela s demografickými posuny ve společnosti a s nespokojeností mladé generace, jež se vládou,

⁹⁹ PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 19.

¹⁰⁰ Kvůli atentátu na Martina Luthera Kinga 4. dubna 1968 došlo k posunutí ceremoniálu z původně naplánovaného 8. dubna.

¹⁰¹ Veterán zvyklý natáčet v podmínkách studiového systému klasického Hollywoodu přitom paradoxně snášel Pennovy požadavky na netradiční způsob zaběrování s velkou nelibostí, jak Penn zmiňuje v dokumentárním filmu *Revolution! The Making of 'Bonnie and Clyde'* (2008).

¹⁰² Z těch, kteří zavítali do kina na *Absolventa*, spadalo do věkové skupiny „pod 24“ celých 72% diváků, MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001, s. 197.

pokračující navzdory sílícím protestům ve vedení vietnamské války, cítila stejně zrazována jako titulní hrdinové snímku v období hospodářské krize. Penn pobuřující násilí filmu v rozhovoru pro *Variety* ospravedlňoval odkazováním na aktuální společenské vření. Jako paralelu k zabíjení *Bonnie a Clyde* použil boj černochů za jejich práva, jimž podle něj také nezbyvala jiná forma vyjádření.¹⁰³ Film *Bonnie a Clyde* není jen přepracováním gangsterského žánru, ale také odrazem dobového kolektivního vědomí.

Gore scény smrti titulních hrdinů film uzavírají. Agonické umírání se jeví jako smysluplné vyústění životů dvou mladých lidí, kteří příliš milovali svobodu. Dává jim konečně volnost, ve které je nikdo nebude omezovat. Trhavý pohyb těl v sobě mísí bolest se zvláštním půvabem nečekaného. Bonnie stihne jenom krátce vykřiknout, Clydeovi je z ruky prudkým nárazem vyražena právě nakousnutá hruška. Život. Smrt. Mezi nimi krátká spojovací čára. V realitě těžko nezachytitelná, ve filmu dosud nezachycená. Tento přechod ze stavu bytí do stavu nebytí, kdy se z těla stává kus hmoty, Penna fascinoval nejvíce. Zpomalený pohyb zintenzivňuje a prodlužuje paradox těla zmítaného kulkami a přitom zbaveného života. Dvaadvacet vteřin mezi životem a smrtí.

Podle scénáře měla být jejich smrt rychlejší a méně názorná. Teprve Penn se je, také v zájmu větší věrnosti historickým faktům,¹⁰⁴ rozhodl mytizovat. Proto má jimi páchané násilí efekt osvobozující, zatímco násilí páchané na nich zneklidňuje. Svíjející se v dešti kulek vypadají Bonnie a Clyde, jako kdyby spolu poprvé a naposledy tančili. Danse macabre. Krása a utrpení v jednom.

Přítomnost násilí je v průběhu celého filmu zdůrazňováno zesíleným zvukem výstřelů.¹⁰⁵ Na popravu ústředního páru nás ve zvukové stopě upozorní náhlé vzlétnutí vyplašeného ptačího hejna, předjímající svou hlasitostí i rytmem následnou kulometnou palbu. Než je spuštěna, Bonnie a Clyde si v sérii krátkých záběrů naposledy vymění několik němých pohledů. Podobně radikální zvukový kontrast absolutního ticha a ohlušující palby použije o dva roky později Sam Peckinpah ve finále *Divoké bandy*.

Pro závěrečnou scénu použil Penn stejně jako o třináct let dříve Akira Kurosawa v *Sedmi samurajích* (1954) několik kamer zároveň. Výjev snímaly čtyři aparáty o rychlostech 24, 48, 72 a 96 okének za sekundu, každý s jinými čočkami. Různost rychlostí jednotlivých záběrů strhává pozornost k estetickým kvalitám scény. Nesledujeme jenom

¹⁰³ Přímou uvedl, že v případě černochů, nejde o výtržnost, nýbrž o rebelii, FRIEDMAN, L. D. (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. s. 84.

¹⁰⁴ Na tělech Bonnie a Clyde bylo posmrtně nalezeno sedmaosmdesát zásahů kulkou. Tamtéž, s. 20

¹⁰⁵ Promítači, neznalí tvůrčího záměru, se zvuk v těchto pasážích snažili ztlumit, neboť se domnívali, že jde o závadu jím zaslané kopie.

těla zasažená kulkami. Jsme důrazně upozorněni, že se sledovaným spodobněním smrti bylo člověkem za kamerou manipulováno. Rafinovanost formy strhává pozornost k artificiálnímu původu viděného, oproti neviditelnému kontinuálnímu stylu klasického Hollywoodu si uvědomujeme existenci autora díla, stejně jako ve dvou jiných filmech z téhož roku, *Absolventovi* a *Chladnokrevně*. Plně v souladu s autorskou teorií, vyzdvihující režisérův individuální rukopis.

Baletní estetizace je paradoxně ukotvená v realitě. K aktu násilí z reálného světa má podle režisérových slov odkazovat moment, kdy je Clydeovi viditelně odstřelen kus hlavy. Inspirací byly fotografie atentátu na Johna F. Kennedyho,¹⁰⁶ který 22. listopadu 1963 podlehnul zraněním po dvou zásazích do hlavy a do krku. Publikované byly fotografie dvakrát v časopise *Life* (29. listopadu 1963 a 25. listopadu 1966). Záběry pořízené amatérskou kamerou Abrahama Zaprudera televize poprvé odvysílaly až roku 1975, do té doby nebyly veřejnosti přístupné.

Střelba samotná trvá ve filmu dvaadvacet vteřin. Série krátkých záběrů na zohyzďovaná těla je díky zřetelnému oddělení prostoru střelců a obětí dokonale přehledná. Záběry jsou odstupňovány od detailů tváří přes polocelky k uzavírajícímu celkovému pohledu na celý výjev. Ustavující záběr ze stejného úhlu, pod jakým jsou po utichnutí palby zabírána nehybná těla, na začátku sekvence chybí. Podobně jako ustavujícím záběrem, pokládaným za podstatnou vyprávěcí konvenci klasického Hollywoodu, nezačíná ani celý film. Názorně je zde předvedeno Pennovo odhodlání jít proti pravidlům, pochopitelně ještě zřejmější z krvavosti scény.

Bílé šaty Bonnie Parkerové i bílá košile Clydea Barrowa zanechávají po kulkách jasné krvavé stopy a ušetřeny nejsou ani neoděné části jejich těl. Clydea kulka zřetelně zasáhne do hlavy hlavy. Dlouho respektovaná posvátnost lidského těla je během okamžiku nemilosrdně rozstřílena. Dva lidé se před našima očima mění v neživou materii, což ještě zvýrazňuje podobnost jejich ranami posetých těl s proděravělou karosérií automobilu. Nevidíme tudíž oproti dřívější zvyklosti jenom příčinu a následek, výstřel a pád, nýbrž celý proces, jehož excesivní zobrazení má stejně šokující kvality jako gore scény z pozdějších hororů.

Auto bylo Bonnie a Clydeovi náhradním světem, místem existence i místem smrti. Stejně jako hrdinům jiných road movies, kteří nikdy nedojeli do cíle své cesty. Narazili na systém. Neumírají kvůli morální zavadlosti svých činů. Nejsou potrestáni za spáchané

¹⁰⁶ PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998, s. 141.

zločiny. Umírají, abychom pochopili, že společenský řád, kvůli němuž museli zemřít, není správný. Po celý film vytvářené pouto s postavami je v závěru brutálně přetrženo. Už nemáme, skrze čí oči bychom dění sledovali. Jsme najednou ponecháni sami, opuštěni. Nezbývá, než film ukončit.

5.3 DIVOKÁ BANDA – PRODUKČNÍ HISTORIE

Dřívější asistent Dona Siegela, režiséra kontroverzního *Drsného Harryho*, Sam Peckinpah, měl za sebou režii několika televizních seriálů, tří celovečerních westernů¹⁰⁷ a spolupráci na řadě scénářů, když se mu do rukou dostala synopse k *Divoké bandě*. Autorem byl kaskadér Roy Sickner, jehož práci následně upravil Peckinpah společně s dokumentaristou Walonem Greenem, údajně ovlivněným dokumentem natočeným během mexické revoluce *Memorias de un Mexicano* (*Vzpomínky Mexičana*, 1950, S. Toscano).¹⁰⁸

Natáčení v mexickém městě Parras de la Fuente a posléze ve studiích Churubusco poblíž Mexico City začalo 25. března 1968 a skončilo s devítidenním zpožděním 27. června téhož roku. Závěrečná sekvence v Agua Verde zabrala sama o sobě 32 natáčecích dnů. Rozpočet činil šest milionů dolarů (oproti původně plánovým třem a půl milionům).

Pro krvavé scény byla zdokonalena Arthurem Pennem poprvé použita technika squibs. Peckinpah si vyžádal kapsle s větším množstvím krve a někdy zároveň s nimi nechal k roznětce připravit také kus syrového zvířecího masa. Herci měli squibs nově instalované nejen v místě zásahu, ale rovněž v místě, kterým měla kulka tělo opustit. Pennův film spršku krve způsobenou kulkou vylétávající z těla ven neukazoval. Velká část postprodukčních prací vycházela ze snahy Peckinpaha a nezávislého producenta Phila Feldmana vyhovět požadavkům MPAA, jejíž vyjádření k prvnímu sestřihu bylo předně kvůli explicitnosti násilí odmítavé.¹⁰⁹ Zatím nemohli tušit, nakolik jim práci usnadní přijetí ratingového systému.

Feldman na jednu stranu naváděl Peckinpaha, ať se v zobrazování násilí řídí filmy jiných tvůrců (viz dále), přesto to byl on, kdo bez režisérova vědomí dovolil provést další střihy do výsledné verze. První hrubý sestřih pořízeného materiálu trval více než pět hodin, studio Warner Bros. však požadovalo film dlouhý nanejvýš 150 minut a režisérovi tak po *Majoru Dundee* (1965), kterého k obrazu svému dokončilo studio Columbia, opět

¹⁰⁷ *Kumpáni smrti* (1961), *Jízda vysočinou* (1962), *Major Dundee* (1965)

¹⁰⁸ Ke zhlédnutí: <<http://www.veoh.com/watch/v206968294a3CRPxa?hl=Memorias+de+un+Mexicano>>

¹⁰⁹ PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998, s. 15.

nezbylo, než se vzdát své původní představy. Rovněž z první zkrácené verze musel Peckinpah po odmítavých reakcích diváků během zkušební projekce vystříhnout některé drastičtější pasáže.¹¹⁰

Oficiální premiéra, po které následovalo další krácení, proběhla na mezinárodním filmovém festivalu ve Freeportu 22. června 1969. Navzdory dosud nevídané míře krvavosti filmu nakonec nebyl udělen „pornografický“ rating X, nýbrž mírnější klasifikace R.¹¹¹ MPAA tímto krokem vyšla vstříc Warnerům, podle jejichž průzkumu veřejnosti chtěli *Divokou bandu* nejvíce vidět diváci ve věku 17 až 25 let, na něž cílila také reklamní kampaň.¹¹²

Divoká banda měla být znovu uvedena k 25. výročí svého vzniku roku 1994. MPAA filmu nově udělila nejpřísnější rating NC-17, domnívaje se, že byly přidány dodatečné scény násilí. Warneři by v takovém případě film nemohli inzerovat v tisku a distribuovat skrze významný řetězec obchodů s videokazetami Blockbuster Video. V televizi i na videu proto byla *Divoká banda* uvedena nejprve ve zkrácených verzích a až po přímlově Martina Scorseseho, Olivera Stonea a dalších filmařů, kteří zaslali rozezlený dopis Jacku Valentimu, byl film restaurován a uveden s ratingem R v původním režisérském sestříhu o délce 138 minut.¹¹³

V rámci přípravy na natáčení Feldman doporučil Peckinpahovi, aby zhlédl italské spaghetti-westerny Sergia Leoneho.¹¹⁴ První díl Leoneho dolarové trilogie, *Pro hrst dolarů* (1964), byl na americký trh uveden roku 1967 společností United Artists. Nepřehlédnutelná je podobnost syžetů Leoneho filmu a samurajského džidaigeki¹¹⁵ Akiry Kurosawy *Yojimbo* (1961). V Peckinpahově *Divoké bandě* je pak patrná inspirace dílem obou tvůrců a to v rovině stylu (natáčení na více kamer, použití teleobjektivu a zpomalených záběrů jako u Kurosawy),¹¹⁶ obsahu (dílní podobnosti se *Sedmi samuraji*) i

¹¹⁰ 60% zúčastněných diváků vůči filmu zaujalo odmítavý postoj, viz PRINCE, S.: *Screening Violence*. London: The Athlone Press, 2000., s. 25.

¹¹¹ CHONG, S.: *From „blood auterism“ to the violence of pornography: Sam Peckinpah and Oliver Stone in SCHNEIDER, S. J. (ed.): New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004, s. 249-267.

¹¹² PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003, s. 271.

¹¹³ Roli sehrál i vklad Peckinpahova životopisce Davida Weddlea, který MPAA poradil, ať si shodnost tehdy a současně uváděné verze ověří pomocí režisérovy dobové korespondence.

¹¹⁴ Jak uvádí HUDEC, Z.: *Sam Peckinpah a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2010, s. 269.

¹¹⁵ *Jidaigeki*, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2011-17-10]. URL: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Jidaigeki>>.

¹¹⁶ Počínaje *Sedmi samuraji* Kurosawa používal tři až pět kamer najednou kvůli lepšímu pokrytí choreograficky komplikovaných akčních scén, s čím souviselo užití teleobjektivů, vhodnějších pro tento typ snímání.

liberálnějšího přístupu k násilí (Leoneho filmy).¹¹⁷ Svou obeznámenost s cizojazyčnou kinematografií projevil režisér v pozdějších rozhovorech a korespondenci vyzdvihnutím *Zapomenutých* (1950) Luise Buñuela a *Honu* (1966) Carlose Saury coby inspiračních zdrojů pro jeho realistické pojetí divokého západu a násilí.¹¹⁸

Již Peckinpahova televizní práce zaujala dospělejším tónem, vyhrocenými násilnými situacemi a nesentimentálním zachycením divokého západu. Také zpomalené záběry si poprvé mohl vyzkoušet díky televizi (ve filmech *The Losers*, 1962 a *That Lady Is My Wife*, *Ta dáma je moje žena*, 1966), jež mu – stejně jako dalším režisérům Hollywoodské renesance – poskytla prostor pro experimentování, posléze rozšířený na ploše velkostudiových produkcí. Mezi režii jednotlivých filmů si Peckinpah přivydělával psaním a prepisováním scénářů a údajně především jeho zásluhou obsahoval scénář jediného režijního počínu Marlona Branda *Křivák* (1961) větší míru brutality, než bylo ve westernech běžné.

Není zřejmé, zda Peckinpah *Divokou bandou* vědomě reagoval na závěrečný masakr z filmu *Bonnie a Clyde*. Sám tvrdil, že slavnou gangsterku zhlédl až dva roky po dokončení *Divoké bandy*, ovšem podle kostyméra Gordona Dawsona chtěl mírou zobrazeného násilí Pennův film předčit a údajně také pečlivě studoval jeho styl.¹¹⁹ Peckinpahem přiznaný podnět ke krvavému pojetí úvodní a závěrečné sekvence byl masakr v My Lai. Stejně jako pro Jacka Valentiho a Arthura Penna, také pro něj probíhající válka ospravedlňovala vyšší míru filmového násilí. Rozpoutání úvodního masakru průmyslníkem Harriganem Peckinpah pro změnu připodobnil k brutalitě řízené starostou Dayleyem na sjezdu demokratů v Chicagu.¹²⁰

Společně s posunutím hranice násilí v reakci na aktuální dění si Peckinpah kladl dlouhodobější otázku, zda mohou být gore výjevy použity s estetickou a intelektuální upřímností a mít progresivní společenský dopad. Násilí chtěl prostřednictvím filmu především studovat, ne ukazovat. Za částečně úspěšnou svou misi mohl považovat poté, co The National Catholic Office of Motion Pictures označil *Divokou bandu* za film, jenž násilí demytizuje.

¹¹⁷ Podrobněji o Peckinpahově obdivu ke Kurosawovy viz: PRINCE, S.: *The Warriors' Camera The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton University Press, 1991, s. 349-350.

¹¹⁸ NOWELL-SMITH, G. (ed.): *Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997, s. 598.

¹¹⁹ PRINCE, S.: *Screening Violence*. London: The Athlone Press, 2000, s. 183-184.

¹²⁰ PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999, s. 38.

5.4 DIVOKÁ BANDA – ESTETIKA NÁSILÍ

Násilí v *Divoké bandě* není jenom prostředkem k oživení akčních scén. Pro Peckinpaha šlo o způsob, jak znejasnit linii mezi dobrým a zlým, morálním a amorálním. Poučen myšlenkami amerického antropologa Roberta Ardreye o přirozenosti člověka, chtěl přispět do diskuze o podstatě lidské agresivity. Hrdinové klasických westernů měli násilí ve svých rukou, používali jej ve jménu zákona, k trestání banditů. V *Divoké bandě* se násilí kontrole minimálně během úvodní a závěrečné sekvence vymyká. Když už započne, neskončí, dokud je na koho střílet. Hrdinové si jej zvrhlým způsobem vychutnávají (podobně jako ve filmech od Leoneho).

Zpomalené záběry nabízejí z násilí jiný požitek než Princem popisovaná clutch-and-fall estetika. Smrt není hned. Umírání trvá. Časový rozměr lidského skonu vyjádřil již Penn, Peckinpah jej ale zněkolikanásobil. Několik vteřin k zemi nepadají jenom dvě lidská těla. Jsou jich desítky. Je jich tolik, že ztrácíme přehled. Obraz je násilným umíráním přehlcn, stejně jako jim bylo v době vzniku přehlcneno televizní zpravodajství.

Rozměrů, jež profesora vizuálních studií Marka Crispina Millera přiměla k použití výrazu „cathartic holocaust“,¹²¹ násilí dosahuje během velkého finále. Zpočátku nesourodá banda se semknula v jednoho muže, který nemá co ztratit. Vzájemná loajalita a smířenost s nenapravitelností světa je přivedla k poslednímu činu, v němž vidí naplnění. Pro ně, stejně jako pro diváka, má akt osvobozující význam. Titulem slibované divokosti již nic nestojí v cestě. Ve své primitivnosti očistné animální běsnění představuje brutální uchopení westernového mýtu o střetu civilizace s divočinou.

Jak Peckinpah v mnohých rozhovorech potvrdil, oproti westernovým klasikům typu Johna Forda ho nezajímalo překračování hranic Spojených států. Vzhledem k rozsahu masakru jsou překračovány spíše hranice lidskosti. Postavy se navracejí ke své zvířecí přirozenosti. Znovuobjevení vlastní násilné podstaty bylo tím, k čemu měl film divákům dle Peckinpaha dopomoci.¹²² Poznat a pochopit, proč je agresivita na ulicích stále běžnějším úkazem. Poznat, pochopit a odmítnout, v čem film ale nakonec nebyl tak úspěšný, jak si od něj režisér sliboval a jak dosvědčuje například Peckinpahova zhnusená reakce na nadšení některých diváků, doprovázející nejkrvavější scény.

¹²¹ PRINCE, S.: *Screening Violence*. London: The Athlone Press, 2000, s. 19.

¹²² „Nepřacuji s násilím ve filmu s úmyslem, aby si ho lidi užívali. Chci jen, aby pochopili, o co se jedná. Bohužel většina lidí sleduje násilí proto, že je nějakým způsobem vzrušuje.“ HUDEC, Z.: *Sam Peckinpah a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2010, s. 181.

Závěrečný masakr netrvá deset minut, jak se traduje, nýbrž polovinu této délky.¹²³ Předchází mu Bishopova lakonicky fatalistická výzva „*Let's Go*“ a odhodlaná chůze čtyř přeživších desperátů vstříc smrti neboli „last walk“. Jasná čitelnost jejich posledních gest, díky nimž prakticky bez dialogů vyrozumíme, k nakolik zásadnímu okamžiku se schyluje, dodává posledním minutám filmu existenciální rozměr a odhaluje ritualizovanou podstatu finálního aktu.

Po podříznutí Angelova hrdla a zastřelení generála následuje série záběrů, v nichž kamera transfokátorem najíždí na tváře členů bandy, kteří této chvíli ticha využívají k poslednímu nadechnutí před jejich osudovou akcí. Sérii záběrů prostopuje šokující ticho, prodlužující již dlouho neudržitelné napětí. Očekávání je tím vystupňováno k maximu. Střelba v kontrastu s touto klidnou a přehlednou scénou probíhá velice rychle a je navenek chaotická, což konvenovalo s pocitem zmatku, který někdy vzbuzovalo zpravodajství z Vietnamu, z nepřehledných bojů bez jasně identifikovatelného terče.¹²⁴

Namísto toho, aby banda využila poslední možnosti opustit bojiště, Bishop chladnokrevně „odstřelí“ německého důstojníka Mohra, generálova specialistu na zbraně, jehož osoba stejně jako následně zapojený kulomet – podle Peckinpaha byl tento typ moderních technologií jednou z příčin krutostí páchaných například ve Vietnamu – zastupuje s přihlédnutím k historickému kontextu vraždění v masovém měřítku.¹²⁵

Mapacheho malá armáda se rozprchne do všech koutů, prostor je náhle zaplněn střílejícími zbraněmi. Každých pár vteřin je někdo zasažen a po odpálení elektrické roznětky z něj vystříkne krev. Někdo klesá k zemi zpomaleně, někdo normální rychlostí. Kaskadéři padají, skáčou a pobíhají ve všech směrech, ze všech stran. Lidé umírají. Jeden z Pikeových mužů se chopí Gatlingova kulometu a snaží se postřílet tolik Mexičanů, kolik dokáže, dokud nebude sám zasažen. Z každého úhlu kamery, skoro v každém záběru, nezávisle na tom, jak rychle je z něj stříženo na záběru jiný, vidíme krev.¹²⁶ Jeden z mužů právě dostal přímý zásah do čela a kamera již zabírá Pikea, rozhodujícího se, jestli zabít ženu. Poté, co ho zrádně střelí do zad, oplatí jí ránu střelou do hrudi z bezprostřední blízkosti. S blížícím se koncem krveprolití vidíme Dutche a Pikea, jak společně padají k zemi. Zpomalení a zvuk oblečení taženého po zemi zdůrazňuje jejich urputnou snahu zůstat ještě chvíli na nohách.

¹²³ Na tuto častou mýlku upozorňuje BOHUŠ, O.: *Cinefilní pohled na Divokou bandu Sama Peckinpaha*. In: Cinepur 43, 2005, s. 35.

¹²⁴ JACOBS, J.: *Přestřelka*. In: Cinepur 28, 2003, s. 32.

¹²⁵ Snaha Německa vmanipulovat roku 1913 Spojené státy do mexické války za účelem odlákání pozornosti od chystaného válečného konfliktu v Evropě.

¹²⁶ Film obsahuje celkem 3624 záběrů.

Zdánlivý chaos byl pod vedením Peckinpaha, resp. jeho stříhače Loua Lombarda ve skutečnosti dobře organizovaný. Téměř po každém výstřelu následuje stříh na zasaženou oběť. Standardní rychlostí jsou snímány zásahy puškami, zpomaleně padají k zemi těla rozstřílená kulometem, což přispívá k dojmu pomalé a nezvratné smrti po rychlém a snadném výstřelu. Od celků Peckinpah postupuje přes polocelky až k „fyzickým“ detailům. Záběry na sebe vizuálně navazují, vytvářejí asociační řetězec: série pádů, série výstřelů z blízka, série výstřelů z dálky. Alespoň minimální orientaci umožňuje zvuková stopa. Původ zvuku, ať jde o střelbu, výkřiky nebo výbuchy, je zřetelně identifikovatelný.

Krvi je během celé sekvence věnována zvláštní pozornost a dochází k postupnému navyšování její kvantity. Ke konci už ji nezpřítomňují jenom čerstvě zasažené oběti, zakrvácené jsou i šaty členů bandy. Neboť stříh často následuje bezprostředně po zásahu, krvavá sprška nestačí „doznít“ – přesto krev záběrům, v nichž je přítomná, dominuje. Oběti jsou zpravidla otočené čelem ke kameře a stojí v centru záběru. Výrazná červeň krve k sobě zákonitě strhává více pozornosti než převažující tmavé barvy prostředí. Většina mužů je naopak oděná ve světlých košilích nebo uniformách. Krev lze tudíž okamžitě lokalizovat. Stopy po sobě krev zanechává také na zdivu.

Barevný kontrast provází kontrast dynamický. I ve zpomalených záběrech je exploze kapsule s krví tím nejrychlejším pohybem. Ke krvi a umírání je přitahováno více pozorností, než by bylo pro naraci nezbytné. Kdyby bylo smyslem sekvence ukázat pouze smrt bandy, nemusela by její délka přesahovat pět minut. Stačilo by, kdyby Pike, Dutch, Lyle a Freddie v souladu s clutch-and-fall estetikou zasažení padli k zemi. Prodloužení a zvýraznění sekvence, jejímž nejzřetelnějším výsledkem je smrt, charakterizuje gore filmy, s nimiž *Divoká banda* sdílí také fascinaci krví. Gore tudíž můžeme identifikovat na úrovni obsahu i stylu.

ZÁVĚR

Hollywoodskou celovečerní filmovou produkci druhé poloviny 60. let charakterizuje obohacení sentimentálního filmu estetikou filmu senzuačního. V návaznosti na hlubší společenské změny došlo k eskalaci názorného zobrazování lidských slastí i bolestí. Filmy se díky střihové manipulaci s časem zrychlily. Obraz získal viscerální kvality a svou agresivitou dominoval nad tradičním, na dialogu postaveném vyprávění. Technologické vybavení a postupy odpozorované z filmů mladých evropských tvůrců zesílily důraz kladený na realističnost formy i obsahu. Vizuální vycizelovanost musela ustoupit syrovějšímu vzhledu. Širokoúhlé formáty přiměly kameramany k větší nápaditosti při snímání a vyplňování předkamerového prostoru. Dramatická konzistence vyprávění s důsledně dodržovanou kauzalitou na čas zeslábla ve prospěch formálních experimentů.

Koncem 60. let se americké filmy staly dospělejšími a provokativnějšími na povrchu (sex a násilí) i uvnitř (pesimismus, orientace proti establishmentu). Nahrazení produkčního kodexu ratingovým systémem umožnilo zavedení prvků exploatační kinematografie do kinematografie mainstreamové. Zatímco televizní vysílání svým obsahem vyhovovalo celé rodině, studia byla donucena přestříhat na dospívající. Mladí ovládli také filmový průmysl. Byť se hollywoodské filmy s dobovými společenskými a politickými otázkami nikdy nevypořádávaly přímo, mnohé z nich prozrazovaly implicitní vliv rebelie baby boom generace proti establishmentu, zejména proti intervenci americké armády ve Vietnamu.

Filmy s drastickými scénami nezačaly vznikat teprve v období hollywoodské renesance, tzn. zhruba až po šesti desetiletích existence sedmého umění. Války, zločiny, atentáty a popravy byly žádanou náplní médií dlouho před vynálezem kinematografu. Rovněž divadelníci dokázali reagovat na požadavek násilí inscenovaného pro násilí samé.¹²⁷ Také první násilné výjevy zaznamenané na filmový pás představovaly především vzrušující atrakci, nikoliv prvek sloužící naraci.¹²⁸

¹²⁷ Z přímých předchůdců násilných filmových výjevů si zaslouží zmínit přinejmenším pařížské divadlo Le Théâtre du Grand-Guignol, otevřené roku 1897 Oscarem Méténierem, který do repertoáru zařazoval výhradně hry ostře realistické, z dnešního pohledu hororové, v nichž se rozhodně nešetřilo krvavými triky. *Grand Guignol*, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2012-01-05]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Guignol>

¹²⁸ Spektacularizace násilí se objevuje např. v Edisonově filmu *Electrocuting an Elephant* (1903). Obdobně morbidní náplň měly mnohé historické rekonstrukce, (*The Execution of Mary Start*, 1895, *Cuban ambush*, 1898, *Shooting captured insurgents*, 1898).

Násilím své filmy zpestřovali klasikové němého filmu jako David W. Griffith (*Intolerance*, 1916) nebo Josef von Sternberg (*Podsvětí*, 1927) a těžko si bez něj dnes dokážeme představit snímky zlaté éry gangsterského filmu (*Malý Caesar*, *Veřejný nepřítel*, *Zjizvená tvář*). Ve větší míře se násilné výjevy, strhávající k sobě pozornost na úkor ostatních filmových prvků, rozmohly v technicolorových hororech britského studia Hammer v 50. letech (*The Curse of Frankenstein*, *Prokletí Frankensteina*, 1957, *Dracula*, 1958, oba T. Fisher).

Na svou dobu mimořádně násilné bylo Hitchcockovo *Psycho* (1960). Pro něj, stejně jako pro ostatní uvedené tituly, nicméně platí, že v žádném záběru neukazuje bezprostřední vizuální vazbu mezi způsobeným zraněním a jeho následkem.¹²⁹ Jako první toto tabu prolomil až Herschell Gordon Lewis, který roku 1963 natočil gore film *Blood Feast*. Vzhledem k tomu, že šlo o nezávislou produkci pro drive-in a grindhouse kina,¹³⁰ nelze hovořit o filmu áčkovém, resp. mainstreamovém.

Výskyt gore scén před rokem 1967, kdy měl premiéru film *Bonnie a Clyde*, se tedy přinejmenším na americkém území omezoval na tvorbu exploatační či avantgardní a dokumentární. Pennova gangsterka byla velkostudiovým produktem pro masové publikum, který díky okázalé reklamní kampani a celostátnímu uvádění zaregistrovali i filmoví publicisté z periodik nezaměřujících se výhradně na krvavé a jinak obskurní tituly.¹³¹

Teprve druhá polovina 60. let byla v návaznosti na politické dění obdobím, kdy se – za významného přispění filmů *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* – detailní vizuální znázornění fyzického násilí poprvé stalo zřetelnou stylistickou možností amerického filmu. Komerční úspěch Pennova a Peckinpahova filmu pomohl legitimizovat filmové násilí a přispěl k jeho seriózní teoretické reflexi. S uvedenými filmy dospěla americká společnost i kinematografie do zlomového bodu svého vývoje.

Stejně jako jiné inovace, nedoprovázelo ani vyšší míru brutality na plátnech jednoznačné přijetí. Slovo „gore“ bylo pro určité scény z filmů *Bonnie a Clyde* a *Divoká banda* používáno zejména v negativní konotaci. Pennovu filmu jedna z dobových recenzí vytýkala, že brutalita gore scén zachází příliš daleko,¹³² John Wayne zase o Peckinpahově

¹²⁹ Například v *Psycho* sice během vraždy ve sprše vidíme krev, nikoli krvácející bodnou ránu na hrdinčině těle (nejzřetelnější záběr bodnutí končí o zlomek sekundy dříve, než se nůž dotkne kůže). Podobně není ve scéně vraždy detektiva ukázáno v jednom záběru zabodnutí nože i krev.

¹³⁰ Kina určená pokleslému typu filmové produkce a vyhledávána zejména fanoušky určitých žánrů.

¹³¹ Tento typ periodika zastupoval například legendární Famous Monsters of Filmland, vycházející v letech 1958 až 1983.

¹³² PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999., s. 19.

filmu údajně pronesl, že by byl dobrý bez gore scén.¹³³ Krev na plátně se počínaje těmito filmy nicméně stala samozřejmým jevem, jenž dnes nevyvolává stejně pohoršení jako dříve. Začalo se rozlišovat mezi pouhým násilím (samotná akce) a názorným násilím (následek akce).¹³⁴ Hollywood se s nezanedbatelným přispěním dvou analyzovaných filmů nestal násilnějším, neboť násilí výrazně nepřibylo, pouze názornějším v tom, jak je násilí zobrazováno.

Gore násilí se vydělilo ze subžánru a proniklo z okraje filmového průmyslu do mainstreamu. Nadále vedle sebe paralelně existují čistě gore filmy a filmy, jež s gore scénami pracují, pouze hranice mezi nimi je stále tenčí. Gore element již není ozvláštňením, které nepřipravené diváky šokuje a které vyhledávají výhradně fanoušci hororů. Gore násilí si běžně hledá diváky v prostorech multikin, pro něž odjakživa platí, že nabízejí výhradně takové filmy, na něž je masové publikum připraveno. Díky větší odolnosti diváků a kvantitativnímu zastoupení násilí v médiích jsou současné gore scény stravitelnější než dříve. Film *Bonnie a Clyde* je dnes běžně vysílán v televizi bez dodatečných cenzurních zásahů.

Nárůst krvavých scén od 70. let lze demonstrovat na filmech určitých tvůrců (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, William Friedkin, Brian De Palma) i určitých žánrů (slashery, kriminální thrillery, revizionistické westerny a gangsterky, sci-fi horory). Společensko-kritický podtext se postupně vytratil společně se šokujícím rozměrem gore scén. Jejich častý výskyt učinil z přelomového ozvláštňení běžný vyjadřovací prvek.

Gore rozměr filmového násilí změnil způsob natáčení drastických výjevů. Už se nedějí mimo záběr a filmaři nedosahují mimořádné vynalézavosti v tom, jak točit násilné filmy a přitom žádné násilí neukázat, nýbrž v nejrozmanitějších způsobech estetizace násilí. Širší dobový kontext umožnil, aby to byli právě Arthur Penn a Sam Peckinpah, kdo k tomuto posunu významnou měrou přispěli.

¹³³ PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998, s. 184.

¹³⁴ Přesnější taxonomii umožňuje anglické označení „graphic violence“.

Použité zdroje

Tištěné publikace

- BELTON, John: *American Cinema/American Culture* (3rd Edition). New York: McGraw-Hill, 2009.
- BISKIND, P.: *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon & Schuster, 1998.
- BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K.: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *Film Art: An Introduction* (8th edition). New York: McGraw-Hill, 2008.
- BOUZEREAU, L.: *Ultraviolence Movies: From Sam Peckinpah to Quentin Tarantino* (2nd edition). New York: Citadel Press, 2000.
- COLLINS, J., COLLINS, A. P., RADNER, H. (eds.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993.
- COOK, D. A.: *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- ELLIS, J. C.: *A History of Film* (2nd edition). New York: Prentice Hall, 1986.
- ELSAESSER, T., HORWATH, A., KING, N. (eds.): *The Last Great American Picture Show: New Hollywood Cinema in the 1970s*. Amsterdam: University of Amsterdam Press, 2004.
- FISCHER, R.: *Lynch: Temné stránky duše*. Brno: Jota, 2006.
- FRIEDMAN, L. D. (ed.): *Arthur Penn's Bonnie and Clyde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GOLDSTEIN, J. H.: *Why we watch: The Attractions of Violent Entertainment*. New York: Oxford University Press, 1998.
- JACOBS, D.: *Hollywood Renaissance: The New Generation of Filmmakers and Their Works*. New York: Delta, 1980.
- KENDRICK, J.: *Hollywood Bloodshed: Violence in 1980s American Cinema*. Illinois: Southern Illinois University, 2009.

- KOLKER, R.: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (3rd edition). New York: Oxford University Press, 2000.
- KRÄMER, P.: *New Hollywood: From Bonnie and Clyde to Star Wars*. London: Wallflower Press, 2005.
- LEWIS, J.: *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. New York: New York University Press, 2002.
- HAMMOND, M., WILLIAMS, L. R. (eds.): *Contemporary American Cinema*. Berkshire: Open University Press, 2006.
- HILL, J. W., GIBSON, P. Ch. (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press, 1998.
- HUDEC, Z.: *Sam Peckinpah a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2010.
- JOHNSON, P.: *Dějiny 20. století*. Praha: Rozmluvy, 1991.
- JOHNSON, P.: *Dějiny Amerického národa*. Praha: Academia, 2000.
- KENISTON, K.: *Young Radicals: Notes on Committed Youth*. New York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- MACCANN, R. D.: *Hollywood in Transition*. Connecticut: Greenwood Press, 1977.
- MAST, G.: *A Short History of the Movies* (4th edition). New York: Macmillan, 1986.
- MONACO, P.: *The Sixties, 1960-1969*. London, England: University of California Press, 2001.
- MYLES, L., PYE, M.: *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- NOWELL-SMITH, G. (ed.): *Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- PRINCE, S.: *Classical film violence: designing and regulating brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- PRINCE, S.: *Sam Peckinpah's The Wild Bunch*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- PRINCE, S.: *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies*. Austin: University of Texas Press, 1999.
- PRINCE, S.: *Screening Violence*. London: The Athlone Press, 2000.
- PRINCE, S.: *The Warriors's Camera The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton University Press, 1991.
- SALT, B.: *Film Style and Technology* (2nd edition). London: Starwood Press, 1992.
- SAYRE, N.: *Sixties going on seventies*. New Jersey: Rutgers University Press, 1974.

- SCHAEFER, E.: *Bold! Daring! Shocking! True: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press, 2001.
- SCHLESINGER, A. M.: *The Crisis of Confidence: Ideas, Power, and Violence in America*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
- SCHNEIDER, S. J. (ed.): *New Hollywood Violence*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- SIMKIN, S.: *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- SLOCUM, D. J. (ed.): *Violence and American Cinema*. New York: Routledge, 2001.
- SZCZEPANIK, P. (ed.): *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové, 2004.
- TOLAND, J.: *The Dillinger Days*. Cambridge: Da Capo Press, 1995.
- TZIOUMAKIS, Y.: *American Independent Cinema: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

Samostatné časopisecké články

- BOHUŠ, O.: *Cinefilní pohled na Divokou bandu Sama Peckinpaha*. In: Cinepur 43, 2005, s. 35.
- GOMERY, D.: *The American Film Industry of the 1970s: Stasis in the New Hollywood*. In: Wide Angle 5, no. 4, 1983, s. 52-59.
- JACOBS, J.: *Přestřelka*. In: Cinepur 28, 2003, s. 32.

Internetové prameny

- BORDWELL, D.: *Zesílená kontinuita*. [online]. [cit. 2011-7-11]. URL: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6DB5g09qF8QJ:is.muni.cz/el/1421/podzim2004/FAVBPa01/bordwell.pdf%3Ffakulta%3D1421%3Bbobdobi%3D2803%3Bkod%3DFAVBPa01+bordwell+zes%3%ADlen%3%A1+kontinuita&cd=1&hl=cs&ct=clnk&gl=cz&client=opera>>.
- Grand Guignol*, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2012-01-05]. URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Guignol>
- HUDEC, Z.: *Sam Peckinpah*. [online]. [cit. 2012-18-01]. URL: <<http://cinepur.cz/article.php?article=854>>.

Jidaigeki, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2011-17-10]. URL:
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Jidaigeki>>.

The Legitimacy of Violence as a Political Act? [online]. [cit. 2012-26-04]. URL:
<<http://www.chomsky.info/debates/19671215.htm>>.

MASLIN, J.: *Near the Top at Paramount, Handling Players and Egos*. [online]. [cit. 2011-5-12]. URL:
<http://www.nytimes.com/2011/05/12/books/infamous-players-a-memoir-by-peter-bart.html?_r=1>.

SCHRADER, P.: *The Wild bunch* [online]. [cit. 2012-20-01]. URL:
<<http://www.paulschrader.org/articles/1969-WildBunch.html>>.

VANNEMAN, A.: *The Pearls of Pauline*. [online]. [cit. 2011-11-10]. URL: <
<http://www.brightlightsfilm.com/46/kael.php>>.

Watts Riots, Wikipedia, the free encyclopedia [online]. [cit. 2011-27-12]. URL:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Watts_Riots>.

Filmové dokumenty

Armed and Deadly: The Making of 'The Dirty Dozen' (2006; C. Nasr)

Bezstarostní jezdci, zuřící býci (Easy Riders, Raging Bulls, 2003; K. Bowser)

Herschell Gordon Lewis: The Godfather of Gore (2006; F. Henenlotter, J. Maslon)

The Making of 'Psycho' (1997; L. Bouzereau)

Producing 'Taxi Driver' (2007; G. Carson)

Revolution! The Making of 'Bonnie and Clyde' (2008; L. Bouzereau)

Ten kluk bude točit (*The Kid Stays in the Picture*, 2002; B. Morgen, N. Burstein)

Seznam citovaných filmů

- ... a bůh stvořil ženu* (Et Dieu... créa la femme, 1958; R. Vadim)
- Absolvent* (The Graduate, 1967; M. Nichols)
- Bataan* (1943; T. Garnett)
- Bertha z dobytčáku* (Boxcar Bertha, 1972; M. Scorsese)
- Bez okolků* (Point Blank, 1967; J. Boorman)
- Bezstarostná jízda* (Easy Rider, 1969; D. Hopper)
- Blood Feast* (1963; H. G. Lewis)
- Big Bad Mama* (1974; S. Carver)
- Bílý žár* (White Heat, 1949; R. Walsh)
- Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967; A. Penn)
- Brute Force* (1947; J. Dassin)
- Butch Cassidy a Sundance Kid* (1969; G. R. Hill)
- Cuban ambush* (1889)
- Curse of Frankenstein, The* (Prokletí Frankensteina, 1957; T. Fisher)
- Čelisti* (Jaws, 1975; S. Spielberg)
- Detektiv* (1968; G. Douglas)
- Detektivní příběh* (Detective Story, 1951; W. Wyler)
- Divoká banda* (The Wild Bunch, 1969; S. Peckinpah)
- Dracula* (1958; T. Fisher)
- Drsný Harry* (Dirty Harry, 1971; D. Siegel)
- Dva na cestě* (Two for the Road, 1967; A. Donen)
- Electrocuting an Elephant* (Poprava slona elektrickým proudem, 1903; T. A. Edison)
- Execution of Mary Stuart, The* (Poprava Marie Stuartovny, 1895; A. Clark)
- Feu Mathias Pascal* (Stín Matyáše Pascala, 1926; M. L'Herbier)
- Flesh Eaters, The* (Pojídači masa, 1964; J. Curtis)
- Fox, The* (Lišák, 1967; M. Rydell)
- Frajer Luke* (Cool Hand Luke, 1967; S. Rosenberg)
- Francouzská spojka* (The French Connection, 1971; W. Friedkin)
- Greetings* (Pozdravy, 1968; B. De Palma)
- Gun Crazy* (1950; J. H. Lewis)

Hazardní hráč (The Hustler, 1961; R. Rossen)
Hluboký spánek (Big Sleep, 1946; H. Hawks)
Hodný, zlý a ošklivý (Il Buono, il brutto, il cattivo, 1966; S. Leone)
Hon (La Casa, 1966; C. Saura)
House of Bamboo (Dům z bambusu, 1955; S. Fuller)
Hvězdné války (Star Wars, 1977; G. Lucas)
Chladnokrevně (In Cold Blood, 1967; R. Brooks)
In the Year of the Pig (V roce vepře, 1968; E. de Antonio)
Intolerance (1916; D. W. Griffith)
Jules a Jim (1962; F. Truffaut)
Kiss Me Deadly (Líbej mne až k smrti, 1955; R. Aldrich)
Kmotr (The Godfather, 1973; F. F. Coppola)
Kolt pro leváka (The left-handed gun, 1958; A. Penn)
Křivák (One-Eyed Jacks, 1961; M. Brando)
Last Hunt, The (Poslední lov, 1956; R. Brooks)
Letiště (Airport, 1970; H. Hathaway, G. Seaton)
Loni v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad, 1961; A. Resnais)
Losers, The (1962; S. Peckinpah)
Machine-Gun Kelly (1958; R. Corman)
Major Dundee (1965; S. Peckinpah)
Malý Caesar (Little Caesar, 1931; M. LeRoy)
Maršál (True Grit, 1969; H. Hathaway)
MASH (1970; R. Altman)
Medium Cool (1968; H. Wexler)
Memorias de un Mexicano (Vzpomínky Mexičana, 1950; C. Toscano, S. Toscano)
Mickey One (1965; A. Penn)
Moon is Blue, The (Měsíc je modrý, 1953; O. Preminger)
Muž z Laramie (The Man from Laramie, 1955; A. Mann)
My Fair Lady (1964; G. Cukor)
Mzda strachu (Le Salaire de la peur, 1953; H.-G. Clouzot)
Nebeská brána (The Gates of Heaven, 1980; M. Cimino)
Noc oživlých mrtvol (The Night of the Living Dead, 1968; G. A. Romero)
Odhalená stopa (Naked Spur, 1953; A. Mann)
Party Girl (1958; N. Ray)

Pistolník (The Gunfighter, 1950; H. King)
Podsvětí (Underworld, 1927; J. von Sternberg)
Polibek smrti (Kiss of Death, 1947; H. Hathaway)
Poslední tango v Paříži (Ultimo tango a Parigi, 1972; B. Bertolucci)
Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari, 1964; S. Leone)
Pro pár dolarů navíc (Per qualche dollaro in più, 1965; S. Leone)
Přání smrti (Death Wish, 1974; M. Winner)
Přehlídka národů (Olympia 1. Teil - Fest der Völker, 1938; L. Riefenstahl)
Přelet nad kukaččím hnízdem (One Flew over the Cuckoo's Nest, 1975; M. Forman)
Psycho (1960; A. Hitchcock)
Půlnoční kovboj (The Midnight Cowboy, 1969; J. Schlesinger)
Rambo: První krev (First Blood, 1982; T. Kotcheff)
Raw Deal (Špinavá dohoda, 1948; A. Mann)
Rebel bez příčiny (Rebel without a Cause, 1955; N. Ray)
Rosemary má dítě (Rosemary's Baby, 1968; R. Polański)
Roztržená opona (Torn Curtain, 1966; A. Hitchcock)
Sedm samurajů (Shichinin no samurai, 1954; A. Kurosawa)
Shane (1953; G. Stevens)
Shooting captured insurgents (Zastřelení zajatých povstalců, 1898; James H. White)
Škeble a kněz (La Coquille et le Clergyman, 1928; G. Dulac)
Šťvanice (The Chase, 1966; A. Penn)
Terče (Targets, 1968; P. Bogdanovich)
That Lady Is My Wife (Ta dáma je moje žena, 1966; S. Peckinpah)
To the Shores of Hell (K břehům pekla, 1966; W. Zens)
Trojka z mravů (Zéro de conduite, 1933; J. Vigo)
Tucet špinavců (The Dirty Dozen, 1967; R. Aldrich)
V pravé poledne (High Noon, 1952; F. Zinnemann)
V přístavu (On the Waterfront, 1954; E. Kazan)
Velký zátah (The Big Heat, 1953; F. Lang)
Veřejný nepřítel (The Public Enemy, 1931; W. A. Wellman)
Vymítač ďábla (The Exorcist, 1973; W. Friedkin)
Vzdálená země (The Far Country, 1954; A. Mann)
Yojimbo (1961; A. Kurosawa)
Zabijáci (The Killers, 1946; R. Siodmak)

Zabíjení (The Killing, 1956; S. Kubrick)

Zapomenutí (Los Olvidados, 1950; L. Buñuel)

Zelené barety (The Green Berets, 1968; R. Kellogg, J. Wayne, M. LeRoy)

Zjizvená tvář (Scarface, 1932; H. Hawks, R. Rosson)

Ztracená jednotka (Lost Command, 1966; M. Robson)

Zvětšenina (Blow-up, 1966; M. Antonioni)

Summary

This Bachelor's Thesis deals with the topic of film violence, more precisely with movie scenes which can be characterized by the word „gore“. Etymological history of „gore“ is brought together in the first chapter of my Thesis. The beginning of gore scenes in the North American mainstream movies is connected with the New Hollywood era at the end of the sixties.

I would like to situate the first Hollywood gore scenes into broader socio-historical context of the era mentioned above. To explain which factors were pivotal for the explicit film violence presentation means to introduce the issue of film censorship in the US film industry (chapter two) and to look closer at the post-war American society, with special respect to some key historical events in the second half of the sixties (i.e. race riots, student movements, American involvement in the Vietnam war, the assassinations of Dr. Martin Luther King and Robert Kennedy). No less important was the transformation of Hollywood itself. The structural change in studio filmmaking allow the rise of younger filmmakers who used innovating cinematic techniques.

Different types of broader contextual issues are covered in chapters three and four while the last chapter is dedicated to case studies of how concretely look the first gore scenes in the American mainstream cinema. For this intension, I choosed movies ***Bonnie and Clyde*** (1967) and ***The Wild Bunch*** (1969) which are perhaps two of the most cited movies when talked about the higher rate of brutality in Hollywood film production of the mentioned era.