

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let

(American Society Traumas in 1970s Political Film)

Bakalářská práce

Matěj Dostálek

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

OLOMOUC 2008

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci, 31.března 2008

Děkuji Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za odbornou pomoc, připomínky a podnětné názory.

Obsah:

1. Úvod.....	5
2. Historický a kulturní kontext.....	9
2.1 Společenské změny v USA v 60. a v 70. letech a historická fakta.....	10
2.2 Změny v hollywoodském systému.....	13
2.3 Paranoická tradice.....	14
3. Paranoidní thriller.....	17
3.1 Thriller jako žánr.....	17
3.2 Paranoidní thriller 70. let – žánrové aspekty.....	18
3.3 Symptomatická analýza paranoidního thrilleru.....	22
4. Pohled společnosti Parallax – vrchol paranoidního thrilleru.....	30
4.1 Kontext – Pakulova paranoická trilogie.....	30
4.2 Režijní styl.....	31
4.3 Práce s americkými symboly a ikonami.....	33
4.4 Sekvence Test.....	35
5. Všichni prezidentovi muži – filmové zobrazení historických fakt.....	41
5.1 Vznik snímku.....	42
5.2 Smysl pro detaily.....	43
5.3 Režijní styl.....	45
5.4 Ohlas veřejnosti.....	47
6. Závěr.....	51
7. Summary.....	53
8. Literatura a prameny.....	54
9. Obrazová příloha.....	58

1. Úvod

V 70. letech dvacátého století vzniklo v USA několik filmů, které ať už přímo, či nepřímo zrcadlily stav společnosti a politickou situaci tehdejší doby. Na vznik těchto filmů měla bezprostřední vliv traumata, kterými si americká společnost prošla v 60. a 70. letech. Primárně mezi ně patří atentát na Johna F. Kennedyho a aféra Watergate. Na tehdejší společenské atmosféře mělo podíl i několik dílčích neúspěchů americké mezinárodní politiky – ať už ropná krize nebo válka ve Vietnamu¹.

Cílem práce *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* je analyzovat, do jaké míry měla tato traumata a jejich následky vliv na proud politického thrilleru 70.let.

V první části nazvané *Historický a kulturní kontext* nejdříve nastíním sociokulturní pozadí 60. a 70. let v USA. To mi poslouží jako východisko pro symptomatickou analýzu, kterou posléze budu aplikovat na nejvýraznější snímky zmíněného období. Vycházet budu především z knihy Davida Bordwella *Making Meaning: Interference and Rhetoric in the Cinema*.²

Symptomatická analýza konstruuje významy které dílo neříká přímo, ale odkazuje na ně znakově. V případě práce *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* tato metoda poslouží především pro odhalení pozadí jednotlivých snímků a jakou úlohu v jejich vytvoření sehrála právě tato traumata. Dále budu zkoumat jakým způsobem odkazují jednotlivé filmy vytyčeného období a žánru k napětí ve společnosti v 70. letech.

Zmíněná traumata sehrála ve formování konspiračního thrilleru zásadní roli - měla vliv nejen na témata, ale i na režijní styl - zdaleka nebyla jediným faktorem, který měl

¹ Není pochyb o tom, že jedním z největších amerických traumat druhé poloviny dvacátého století byla vietnamská válka. Nezasáhla však jako atentát na Kennedyho či Watergate přímo do žánru politického thrilleru, kterému se chci v této práci věnovat. Měla vliv především na další vývoj protiválečného dramatu (ať už je to film Michaela Cimina *Lovec jelenů* nebo *Návrat domů* Hala Ashbyho).

² BORDWELL, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard: 1989.

na profilaci žánru vliv. Jak poukazuje Ian Scott ve své práci *American Politics in Hollywood film*,³ konspirační thriller, a s ním spojená paranoia, má v americké kultuře svojí tradici. Právě na ni bych rád v závěru této části poukázal a v následující kapitole žánr konspiračního thrilleru podrobil hlubší analýze.

Jelikož stojí symptomatická analýza mimo vlastní strukturu díla, budu ve druhé kapitole s názvem Konspirační thriller, zabývající se stylovou a žánrovou analýzou zmíněných snímků, vycházet z neoformalistické filmové analýzy tak, jak ji popsala Kristin Thompsonová v knize *Breaking the Glass Armor*, konkrétně v kapitole *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many Methods*.⁴

Právě proto, že tato analýza vychází z díla samotného, poskytne nám tato metoda v kombinaci se symptomatickou analýzou (která je společenskou a kulturní konstrukcí) komplexní pohled na zmiňované snímky. Zaměřím se především na filmy Alana J. Pakuly *Pohled společnosti Parallax* (1974) a *Všichni prezidentovi muži* (1976), které reagují přímo na zmíněná traumata, a dále na snímky *Tři dny Kondora* (1975) a *Rozhovor* (1976), jež zrcadlí paranoidní atmosféru 70. let nastolenou společenskou situací. Tyto snímky podrobím stylové analýze a vytyčím styčné body, pomocí nichž vydefinuji žánr politického thrilleru 70. let. Sledovat budu především prostředky, funkce a motivace společné pro zmíněné snímky.

Neoformalismus nabízí řadu předpokladů, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakou vyvolávají reakci u diváků. S tímto přístupem je možné pracovat za pomoci nekonečného počtu metod, přičemž princip zůstává stejný – klást si o analyzovaném díle co možná nejdůležitější a nejzajímavější otázky.

V následujících dvou kapitolách věnujících se konkrétním filmům (*Pohled společnosti Parallax* a *Všichni prezidentovi muži*) budu tedy opět vycházet z neoformalistické filmové analýzy. Thompsonová ve své stati *Neoformalistická filmová analýza: jeden*

³ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000.

⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Breaking the Glass Armor*. Princeton: 1988.

přístup, mnoho metod říká: “Protože metoda existuje před výběrem filmu a procesem analýzy, musejí být předpoklady natolik široké, aby se hodily na každý film.”⁵ Jelikož se chci aplikování předem připravených metod vyhnout, budu v těchto kapitolách vycházet primárně z jednotlivých snímků.

V případě snímku *Pohled společnosti Parallax* se zaměřím na stylovou analýzu - na funkci a motivaci výrazových prostředků, ale zároveň na prostředky v rámci mizanscény (např. kameru a použití velkých celků jako prostředku odcizení). Zaměřím se také na rozbor sekvence *Test*, kde budu kombinovat symptomatickou a stylovou analýzu.

Jelikož film *Všichni prezidentovi muži* sehrál důležitou roli ve vyprofilování žánru dokudramatu budu v této kapitole paralelně používat stylovou analýzu s žánrovým hlediskem. V případě obou zmíněných snímků poukážu na status faktu a na úlohu faktu v rámci narativu, stylu a žánru. Protože snímek *Všichni prezidentovi muži* vychází přímo ze skutečné události, zaměřím se v závěru kapitoly na úlohu divácké recepce a poukážu na úlohu snímku v rámci historie Hollywoodu.

Robert Brent Toplin v knize *History by Hollywood: the use and abuse of the american past*⁶ odhaluje, jaký vliv mají historické události na náměty a styl hollywoodských filmů. Zároveň na několika příkladech představuje, jak rozdílně a nepředvídatelně společnost jako taková na tyto filmy reagovala. Ucelený pohled na politické thriller 70. let z tohoto hlediska však chybí nejen v české, ale i světové odborné literatuře. Nejpřehlednější v tomto ohledu se zdá být práce lana Scotta *American politics in Hollywood film*,⁷ konkrétně kapitola *Action, adventure and conspiracy in Hollywood political film*, ve které autor synchronně analyzuje úlohu paranoii v Hollywoodském filmu a podstatnou část v ní věnuje právě politickému thrilleru 70. let.

⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998, č.1, s. 3 – 36.

⁶ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996.

⁷ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000.

Podobně zkoumá historii paranoii i Ray Pratt v knize *Projecting Paranoia: Conspirational Visions in American Film*.⁸ Jeho práce však pojímá paranoiu ve mnohem širším kontextu a není ohraničena žánry. Na poli české literatury obdobná práce zcela absentuje.

Cílem práce *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* je za použití diachronní symptomatické analýzy a podpůrně pak synchronní neoformalistické stylové analýzy představit žánr politického thrilleru tak, jak se vyprofiloval v USA v 70. letech.

⁸ PRATT, Ray: *Projecting Paranoia: Conspirational Visions in American Film*. Lawrence: 2001.

2. Historický a kulturní kontext

Ačkoli v 60. a 70. letech 20. století ovlivňovala dění na mezinárodní scéně primárně studená válka, americkou společnost nejvíce ovlivnily okolnosti, které se odehrály na jejím území.

Tou nejzásadnější událostí, která radikálně vstoupila do života Američanů, byl atentát na prezidenta Johna Fitzgeralda Kennedyho. Samotný fakt, že byl třicátýpátý prezident Spojených států zavražděn 22. listopadu v Dallasu Lee Harvey Oswaldem, Ameriku šokoval, avšak mnohem větší jizvu zanechaly nevyjasněné okolnosti ve vyšetřování případu tzv. Warrenovou komisí. Nepředložení jasných důkazů pro teorii *osamělého střelce* znamenalo silné podlomení důvěryhodnosti státního aparátu. Tento fakt měl za následek nejen spekulování o pozadí atentátu v médiích, ale samozřejmě reflektování případu v kultuře a filmu.

Jedenáct let po atentátu na Kennedyho zastihla americkou společnost další rána. Republikánský prezident Richard Nixon podává v důsledku aféry Watergate na půdě Senátu demisi. Stává se tak po odhalení, že se Bílý dům pokoušel odposlouchávat sídlo Demokratické strany. Představa státních institucí instalujících odposlouchávací zařízení vzbuzuje celospolečenskou paranoii a dává prostor novým konspiračním teoriím. Jak americký politolog Michael A. Genovese ve své práci *The Watergate Crisis* trefně uvádí: „skandál Watergate poškodil křehký americký konsensus a mnozí občané USA po něm začali pociťovat silnou nedůvěru vůči vládě.“¹

Sociolog Michael Schudson v knize *Watergate in American Memory*² připomíná, že ve skutečnosti existuje na aféru Watergate několik názorů, které vzájemně koexistují v kolektivní paměti. Z hlediska levicově smýšlejících byl skandál řízen establishmentem, který se snažil primárně ochraňovat národní bezpečnost státu. Zatímco umírnění liberálové holdovali teorii „selhání systému“ a viděli Watergate jako krizi okolo zneužívání moci prezidentem, konzervativci identifikovali skandál jako nebezpečnou autonomii tisku, která znamenala hrozbu společenskému řádu.

¹ GENOVESE, Michael: *The Watergate Crisis*. Minneapolis: 1999.

² SCHUDSON, Michael: *Watergate in American History: How We Remember, Forget and Reconstruct the Past*. New York: 1993.

2.1 Společenské změny v 60. a v 70. letech v USA a historická fakta

Zatímco 50. léta znamenala pro Spojené státy relativně stabilní období (až na antikomunistickou politiku USA, která vyústila v tzv. *mccarthysmus*), 60. léta byla „obdobím zvrátů a proměn veřejného života, stejně jako náhlých traumat a tragédií.“ Zásadním problémem byla především rasová segregace a snaha politiků i velké části obyvatelstva o její zrušení. Rasová problematika vyústila v celou řadu nepokojů. Mezi největší protesty proti rasové diskriminaci patřila washingtonská demonstrace 28. srpna 1963, které se účastnilo přibližně 200 000 černých i bílých demonstrantů a kde pronesl Martin Luther King slavný projev „*I Have a Dream*“.

Zatímco se prezident John F. Kennedy v rámci domácí politiky těšil popularitě, co se týče zahraniční politiky, nesl se počátek jeho funkčního období ve znamení neúspěchů. Invaze do kubánské Zátoky sviní skončila debaklem a studená válka málem přerostla ve válku opravdovou poté, co americké průzkumné letouny pořídily fotografie rozestavěných raketových základen na Kubě, necelých 150 kilometrů od pobřeží Floridy.

Problémy v jihovýchodní Asii nebyly americkou veřejností ani politiky zatím příliš brány v potaz. Kennedy se o problému ve Vietnamu vyjádřil slovy: „Je to koneckonců jejich válka. Oni musí buď zvítězit, nebo prohrát. My jim můžeme posloužit jako poradci, ale oni musí válku vybojovat.“³

Po atentátu na Johna F. Kennedyho se situace v rámci domácí a zahraniční politiky začala proměňovat. Nový prezident Spojených států Lyndon B. Johnson zahájil program tzv. „velké společnosti“, který si kladl za cíl obnovit rozkládající se centra měst, dát každému Američanovi možnost studovat na vysoké škole, zavést ochranu starších občanů, zvýšit bezpečnost na dálnicích a bojovat proti chudobě. Zároveň Johnsonova administrativa přednesla klíčové zákony v oblasti lidských práv, které zakazovaly rasovou diskriminaci na veřejných místech.

Názorové štěpení ve Hnutí za občanská práva, které bojovalo proti rasové segregaci, však přineslo v létě roku 1966 nepokoje přibližně ve 40 městech po celých Spojených státech. Nepokoje podnítily vznik nových teorií rasového separatismu. Mezi nejznámější patřila frakce Černá moc, která podněcovala černé obyvatelstvo k násilnostem. Mezi nejznámější mluvčí Černé moci patřil Malcolm X.

³ TINDALL, George Brown; SHI, David: *USA*. Praha: 1994. s. 696.

Revoluce v Tokinském zálivu 7.srpna 1964 zapříčinila tzv. „americkou eskalaci ve Vietnamu“ a po zabití osmi Američanů ve vietnamském Pleiku nařídil Lyndon B. Johnson první rozsáhlejší bombardování severního Vietnamu, které dostalo označení jako operace „Dunivý hrom“. Na konci roku 1965 bylo ve Vietnamu nasazeno 184 000 amerických vojáků (v roce 1963 to bylo pouze 16 000).⁴ Prezident Johnson s odkazem na Trumana a Eisenhowera argumentoval nutností zastavit rozšiřování komunismu, avšak s přibývajícimi ztrátami na životech amerických vojáků se zvedal odpor veřejnosti.

V 60. letech dospívá v Americe generace vychována televizí a pravidly konzumní společnosti, která není poznamenána hospodářskou krizí ani velkou válkou. Vysoké procento mladých Američanů studuje na vysokých školách. Hnutí za občanská práva inspiruje v polovině 60. let další vyvržené nebo odcizené skupiny (např. homosexuálové, rasové menšiny, feministická hnutí) obyvatelstva k protestům, pochodům a stávkám. Betty Friedanová svojí knihou *Mystika ženství* (1963) kritizuje kult ženy v domácnosti a zahajuje novou fázi feministických protestů, které se brzy rozšiřují po celé zemi. Protestují také američtí Indiáni, původní obyvatelé USA, z nichž se postupně stává čím dál tím silnější politická síla.

Zásadní roli ve společnosti však stále hrají protiválečná hnutí. Tom Hayden, inspirován Jackem Kerouacem a jeho knihou *Na cestě* (1951) a myšlenkami Jeana Jaquese Rousseaua, vydává tzv. *Prohlášení z Port Huronu*: „Jsme generace, která byla vychovávána přinejmenším v pohodlí, je zabydlená na univerzitách a s nespokojeností se dívá na svět jež má zdědit.“⁵ Hayden zdůrazňoval nedostatek svobody jedince a tvrdil, že Spojeným státům vládnou obrovské organizační struktury. Z Haydenových myšlenek vzniká hnutí z názvem *nová levice*. Hnutí původně kritizovalo poměry na vysokých školách, avšak dialektika se pod vlivem vietnamských událostí brzy mění. Postupem času se stává nová levice centralizovanějším a autoritativnějším hnutím a myšlenky Rousseaua jsou brzy nahrazeny myšlenkami Lenina.

Vzniká také tzv. *counterculture* (nebo také opoziční kultura) – přímý následník generace Beatníků. Jedná se o mládež zhnusenou válkou ve Vietnamu, rasismem,.

⁴ TINDALL, George Brown; SHI, David: *USA*. Praha: 1994. s. 705.

⁵ TINDALL, George Brown; SHI, David: *USA*. Praha: 1994. s. 711.

politikou a konzumem. Mezi symboly tzv. *hippies* patřil legendární hudební festival Woodstock nebo profesor Harvardu a drogový experimentátor Timothy Leary. Mladá generace více vyznávala otevřenost v sexuálním chování. Protesty studentů vysokých škol vrcholily střety s policií na jaře roku 1968 na Harvardu, Cornellu a na Kolumbijské univerzitě.

Vrcholem polarizace americké společnosti je však střet odpůrců války s policií v srpnu 1968 v Chicagu, kde se konal sjezd Demokratické strany. Srážka demonstrantů s 12 000 policisty, kterou sledovali zděšení obyvatelé Spojených států v televizi, paradoxně napomohla rozpadu protiválečného hnutí. Kandidát na prezidentské křeslo Richard Nixon se proti zásahu policie v Chicagu tvrdě ohradil ve svém projevu v Miami, a sbíral tak cenné body v předvolebním souboji.

Zvolení Richarda Nixona prezidentem poukázalo na sílu „mlčící většiny“ – bílých dělníků a středních vrstev. V roce 1969 bylo ve Vietnamu už 540 000 amerických vojáků. Otázkou už nebylo jak válku vyhrát, ale jak z ní se ctí vyklíčovat. Nastal proces tzv. „vietnamizace“ války, který si kladl za cíl snížit počet amerických vojáků a nahradit je vojáky Jižního Vietnamu. V dubnu 1970 však přichází první ze série Nixonových prohrěšků vůči veřejnosti – snaha zničit severovietnamské základny dohnala Američany k vpádu do neutrální Kambodže. V červnu 1971 se navíc vláda neúspěšně snaží zastavit otištění tajné zprávy ministerstva obrany (tzv. Pentagonských spisů) v *New York Times*, ze které vychází najevo, že Kongres a veřejnost neměly dostatečné informace ani o průběhu tokinské revoluce, ani o průběhu celé války. V tomto okamžiku už začíná být zřejmé, že se z ušlechtilé křížové výpravy za demokratickými ideály stane jeden z největších politických debaklů USA. 27. ledna podepisují Spojené státy „smlouvu o ukončení války a znovunastolení míru ve Vietnamu“. Na jaře roku 1975 pak celá Amerika s hořkostí sleduje v televizním přenosu příjezd vojsk Severního Vietnamu do Saigonu.

Ačkoli na mezinárodním poli slavila Nixonova administrativa úspěchy (zlepšení vztahů s Čínou a se SSSR), na poli domácím bojovala především s rozkolísanou ekonomikou, s nezaměstnaností a s tenčícími se zásobami paliv.

V roce 1972 Nixon drtivou většinou vyhrál prezidentské volby. Jeho protikandidát z Demokratické strany George S. McGovern si stěžoval na „špinavé triky“ Nixonovy vlády.

Po vloupání do budovy Watergate, sídla Demokratické strany, si velká část veřejnosti začala uvědomovat, že na McGovernových obviněních bude něco pravdy.

Bývalý agent CIA James W. McCord, který se spolu se čtyřmi dalšími muži do Watergate vloupal, pod nátlakem soudce Johna J. Sirica začal vypovídat. Důkazy vedly až do Bílého domu. Veřejnost byla pobouřena především faktem, že Watergate se čím dál tím více jevil jako zlomek rozsáhlejších zločinů. Nixon v průběhu vyšetřování ujišťoval veřejnost prostřednictvím televize: „Nejsem zločinec.“⁶ Archibald Cox, který byl přímo Nixonem jmenován zvláštním žalobcem v případě Watergate, předvolal prezidenta v říjnu 1973 k soudu a požadoval, aby prezident vydal nahrané rozhovory na páskách. Nixon se odvolával na „privilegium nositele výkonné moci“, odmítl pásky vydat a nařídil ministru spravedlnosti Elliotu Richardsonovi Coxe odvolat. Richardson však raději na svojí funkci rezignoval. Nejvyšší soud 24. července 1974 rozhodl, že Nixon musí pásky vydat. Právní výbor sněmovny rozhodl doporučit vznést na prezidenta žaloby z bránění spravedlnosti, podplácení svědků, zatajování důkazů, ze zneužívání federálních úřadů k porušování ústavních práv občanů a z odmítnutí poslušnosti Kongresu. 9. srpna 1974 Richard Nixon abdikoval. Viceprezident Spiro Agnew rezignoval o necelý rok dříve kvůli přijímání úplatků.

Reakcí Kongresu na Nixonovo zneužívání práva nositele výkonné moci bylo přijetí série zákonů, podle nichž byly instituce povinny podávat žádané informace z vlastních zdrojů a dodávat podklady při utajování informací. Ačkoli Nixonův nástupce Gerald Ford řekl, že bývalého prezidenta neomilostní, měsíc po Nixonově rezignaci udělil bývalému prezidentovi amnestii, což u veřejnosti vyvolalo silný odpor.

2.2 Změny v hollywoodském systému

Ve společenském prostředí, kde stále více rozkvétala alternativní kultura, docházelo k opouštění mainstreamu a lidé se stále více přikláněli k experimentování. To platí i pro kinematografii. Hollywoodské blockbustery (např. *Vzpouza na Bounty*, 1962) vynášely stále méně a studia se pokoušela nadchnout mladé diváky alternativnějšími filmy. David Bordwell v knize *Dějiny filmu* mimo jiné píše: „Boj mezi reformními hnutími a novou pravicí se měl stát ústředním politickým dramatem a mnohé filmy se ho týkají (např. *Pohled společnosti Parallax*)... V 70. letech se Hollywood vrátil

⁶ TINDALL, George Brown; SHI, David: *USA*. Praha: 1994. s. 728.

k politice trháků a k moci se tam dostal „filmařští spratci“, nejpragmatičtější a nejlivnější mladí filmaři, kteří se stali novými tvůrčími vůdci filmového průmyslu.“⁷

Návštěvnost kin v 60. letech rapidně klesala (také díky stále větší a větší popularitě televize) a studia procházela finanční krizí. Velká studia často distribuovala i menší nezávislé snímky a zároveň riskovala investováním do vysokorozpočtových epických filmů. Některé nízkorozpočtové snímky, které byly zaměřené na vysokoškolské diváky, však dokázaly vydělat několikanásobek toho, co stály. To se týká především snímků *Absolvent* (1967) a *Bonnie a Clyde* (1967). „Brzy tak vznikl celý cyklus filmů pro mladá (*youthpics*), pokoušející se vydělat na příbězích o aktivitách vysokoškoláků a o životním stylu v rámci alternativní kultury.“⁸

Stále více bylo populárnější natáčení v reálech a v exteriérech. Díky teleobjektivu bylo možné natáčet i v menších prostorech a filmaři často experimentovali s kompozicemi i s možnostmi stříhové skladby.

Mnoho filmařů dávalo ve svých snímcích stále více najevo odvozenost od evropských uměleckých snímků a jejich režisérů (např. Federica Felliniho nebo Ingmara Bergmana). V politických snímcích, které budu na následujících stránkách analyzovat (*Rozhovor, Pohled společnosti Parallax*), byl například značně cítit vliv *Zvětšeniny* Michelangela Antonioniho. Tyto snímky kladly důraz především na budování atmosféry a na psychologizaci hlavního hrdiny. Často tak docházelo k míchání konvencí hollywoodských žánrů s konvencemi evropského uměleckého filmu. Prvky typické pro určité žánry byly užívané v žánrech jiných. Jedním z příkladů je i paranoia, která se v 70. letech stala důležitým prvkem politických konspiračních thrillerů.

2.3 Paranoická tradice

Paranoia má v hollywoodském filmu kořeny ve 30. letech. V gangsterských filmech Mervyna LeRoye a Williama Wellmana se často objevují narážky na manipulaci a podplácení státních orgánů a příběhy „malých“ zlodějů jsou dávány do kontextu se státními institucemi.

⁷ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: 2007, s. 530.

⁸ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: 2007, s. 531.

V 50. letech se doménou paranoii stává film noir. Zásadním filmem tzv. *černé série*, který měl bezprostřední vliv na vývoj paranoii v rámci thrilleru, je snímek Lewise Allena *Suddenly* (1954), v němž se hlavní hrdina John Baron, v podání Franka Sinatry, pokusí o atentát na prezidenta USA.

Konkrétní paranoidní a konspirační vize v souvislosti s politickým thrillerem se objevují až na počátku 60. let. Jedná se především o film *Mandžuský kandidát* (*The Manchurian Candidate*, 1962). Seržant Raymond Shaw se v něm vrací z korejského zajetí. Zprvu je mu přidělen status hrdiny, avšak posléze vychází najevo, že byl společně se svojí četou podroben vymývání mozků ze strany čínských a ruských agentů a že byl naprogramován jako stroj na zabíjení. Režisér John Frankheimer ve filmu *Mandžuský kandidát* tématicky reflektuje období *mccarthysmu* a svojí téměř až absurdní zápletkou odkazuje na paranoidní období 50. let. To je nejpatrnější z postavy senátora Johna Yrkese Iselina – Shaowa nevlastního otce. Ten je ve filmu představen jako antikomunistický demagog ve stylu senátora McCarthyho. Frankheimer si mohl dovolit satirický pohled, jelikož tlak výboru pro protiamerickou činnost nebyl na počátku 60. let zdaleka tak silný. Přesto byl film promítán v kinech pouze jednou a znovuuvedení se dočkal až v roce 1988. Dodnes zůstává otázkou, proč tomu tak bylo, vznikla díky tomu řada teorií, podle nichž se stal film po atentátu na Johna F. Kennedyho tématicky závadný.⁹

Mezi další thrillery s tématem studené války, inspirovanými vládou Johna F. Kennedyho, patřily například *Fail Safe* (1964) nebo *Seven Days in May* (1964). Jak tvrdil kritik Jim Hoberman: „Kennedy se stal na počátku 60. let pomocnou figurou pro vytváření snímků v tomto žánru, především díky fascinaci, kterou vzbuzoval jeho život a odkaz u masového publika.“¹⁰ Na film, který by reflektoval okolnosti Kennedyho smrti, si však Hollywood musel počkat do roku 1973, kdy vznikl film Davida Millera *Executive Action*. Tento snímek však u kritiky ani u diváků neuspěl..

⁹ Producent Michael Schleisinger, který měl na svědomí znovuuvedení filmu v roce 1988, uvedl vše na pravou míru poměrně nedávno v Los Angeleských *Timesech*: „nic jako stažení filmu se nekonalo.“

¹⁰ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.105.

„Film *Mandžuský kandidát* ustanovil žánr konspiračního thrilleru studené války v Kennedyho éře“¹¹ a vytvořil spolu s dalšími snímky půdu pro paranoidní thrillery let sedmdesátých V 70. letech filmaři paranoiu v thrillerech budovali především odkazy na skutečné historické události, na společenskou atmosféru a na traumata, kterými si Amerika v 60. a v 70. letech prošla. Typickým příkladem tohoto druhu thrillerů je Pakulova *paranoická trilogie*.

Zásadním rozdílem byl fakt, že filmy s politickou tematikou 60. let nahlížely na traumatické momenty americké historie (především Karibská krize a studená válka jako celek) spíše satirickým pohledem, a pokud se podíváme k jiným žánrům, můžeme dokonce mluvit o fraškovitosti - např. *Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (1964). Jak říká Ian Scot v knize *American Politics in Hollywood film*: “V 70. letech udělalo publikum z paranoii symbol síly, který vládne jejich životům.”¹²

¹¹ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.113.

¹² SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.119.

3. Paranoidní thriller

3.1. Thriller jako žánr

Jak jsem nastínil v předchozí kapitole, paranoia byla od počátku Hollywoodu spojena nejdříve s gangsterskými filmy, s filmy noir a od 60. let s thrillery. Zatímco gangsterské filmy a filmy noir mají celkem jasně stanovená žánrová pravidla, u thrilleru se nabízí otázka, zda se vůbec o žánr jedná, a pokud ano, jaké jsou jeho aspekty.

Jak tvrdí Martin Rubin v knize *Thrillers*,¹ thriller je žánr, který vyvolává spíše pocity než rozumové úvahy. Tyto pocity existují ve dvojicích jako např. úleva a napětí, strach a nadšení, požitek a utrpení.² Thriller je ambivalentní žánr.

Pro Rubina je thriller příliš širokým pojmem a považuje ho spíše za metažánr, který rámuje jiné žánry (detektivka, horror).

Thriller je velice inkonzistentní, jelikož často reaguje na aktuální politická témata a více než do jiných žánrů se do něj promítají reálie, zvyky a módní trendy doby ve které vzniká.

Rubin říká, že metažánr thrilleru je mnohem lépe uchopitelnější přes jeho subžánry. Členění je však možné několika způsoby. Zatímco například Charles Derry v knize *The Suspense Thriller*³ dělí thriller podle pojetí hlavního hrdiny (morální konflikt, nová identita, nevinný na útěku), Rubin zůstává u dělení souvisejícího spíše s tématem snímku (psychologický, policejní, paranoidní, detektivní nebo špiónážní thriller, film noir a spousta dalších).

Abych mohl aplikovat symptomatickou analýzu na paranoidní thrillery 70. let, je nutné nejdříve důsledně rozebrat žánrová pravidla tohoto filmového proudu, jelikož spousta odkazů na společenské klima používá jako prostředek filmovou řeč.

¹ RUBIN, Martin: *Thrillers*. Cambridge: 1998, s. 25.

² Anglické slovo thrill znamená v překladu vzrušení, uchvácení nebo otřesení.

³ DERRY, Charles: *The Suspense Thriller*. Jefferson: 2001.

3.2 Paranoidní thriller 70. let – žánrové aspekty

Ústřední snímky, které mi pomohou charakterizovat žánr paranoidního thrilleru v 70. letech jsou *Pohled společnosti Parallax* (1974), *Všichni prezidentovi muži* (1976), *Tři dny Kondora* (1976) a *Rozhovor* (1974). Existují i další podkategorie žánru, do kterých jsou tyto snímky obvykle řazeny, a to politický, nebo konspirační thriller. Osobně upřednostňuji a dále budu používat přívlastek paranoidní, který dle mého názoru velice dobře vystihuje nejen atmosféru zde zmíněných filmů, ale i atmosféru, kterou vyvolávaly (a některé stále vyvolávají) u obecnstva. Existují čtyři základní aspekty, podle kterých můžeme subžánr thrilleru definovat: původce zločinu, prvek tenze, pojetí prostoru a pojetí hlavního hrdiny. V rámci paranoidního thrilleru najdeme styčné body v těchto aspektech, avšak filmaři s nimi pracují různě. Zatímco Coppola pracuje ve filmu *Rozhovor* především s psychologizací hlavního hrdiny, Pakula se v *Pohledu společnosti Parallax* soustředí na pojetí prostoru, kde v decentralizované kompozici záběru dominuje hmota architektury⁴.

Tři dny Kondora byl film oproti zmíněným snímkům mnohem méně existenciální studií paranoii, tedy spíše klasickým thrillerem ve formátu „muž na útěku“. Přesto díky narážkám na tehdy aktuální politická témata a celkové pojetí patří mezi nejzásadnější paranoidní thrillery.

Původce zločinu a prvek tenze

Pokud si podrobně podíváme na metažánr thrilleru, ústředím tématem je většinou zločin. Ten je v různých thrillerových subžánrech různě páchán – v policejních thrillerech zločinci a gangstery, v psychothrillerech psychopatickými maniaky atd. Co se týče paranoidního thrilleru, zločin (kterým je obvykle spiknutí na vysoké státní úrovni) je tu páchán neosobní korporací nebo institucí. Pojetí faktoru zla je jedním z nejzásadnějších aspektů paranoidního thrilleru. Zlo tu není personifikováno do jedné postavy, ale je (pokud vůbec) spíše rozmělněno v řadových pracovnících korporace, kteří v rámci příběhu nejsou vůbec charakterizováni. Právě anonymita a

⁴ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: 2007, s.538.

zdánlivá nedotknutelnost původce zločinu, a s tím spojená nevědomost hrdiny (potažmo diváka, který sleduje sled dění očima hrdiny), je jedním z hlavních faktorů vzbuzujících napětí. Zatímco u dejme tomu policejního thrilleru je zdrojem napětí přestřelka či přímý souboj muže proti muži, v paranoidním thrilleru se pracuje s nevědomostí diváka a zdrojem tenze je tu anonymita faktoru, který zlo způsobuje a jeho postupné a často překvapivé odhalování.

Nejlepším příkladem je v tomto směru Pakulův snímek *Všichni prezidentovi muži*, který je založen čistě na rozhovorech a postupném odhalování zločinu, který sahá do nejvyšších pater instituce státu. Akční momenty v něm zcela chybí. Hrdinové v něm většinu času tráví pitím kávy a telefonováním. Kde tedy hledat prvek tenze, když navíc víme, jak snímek skončí? Tím je právě postupné odhalování anonymního a neznámého. Pokud například novináři mluví s někým po telefonu, nikdy nám není ukázána postava na druhém konci telefonního kabelu. Dalším příkladem může být Woodwardův informátor nazývaný *Deep Throat*, který se s novinářem schází v podzemních garážích, avšak vždy je vidět jen silueta, tvář je zahalena stínem. Díky své schopnosti objevit se a náhle zmizet působí *Deep Throat* až nadpřirozeně. Paranoidní thriller pracuje spíše se vzrušením z informací, které divák získává, zatímco u jiných druhů thrilleru je často vzrušení divácké pozornosti důsledkem akční sekvence, ve které hrdina bojuje o holé přežití. Anglické slovo *thrill* by se tak v souvislosti s tímto subžánrem dalo nejlépe přeložit jako *otřesení*, jehož původcem je i pesimismus a bezvýchodné závěry snímků.

Prostor

Prostor je u thrilleru dalším ze zásadních prvků majících vliv na napětí snímku. Tenze vytváří prostor, který by se dal přirovnat k labyrintu, na jehož půdorysu se hrdina po dobu snímku pohybuje, ovšem toto bludiště má nekonečný počet možných cest směřujících k cíli, a omezený rozhled. Tak popisuje teoretik Pascal Bonitzer ve své stati *Partial Vision: Film and the Labyrinth*⁵ systém bludiště a dodává, že koncepce labyrintu v thrilleru je charakteristická svojí nelineárností a disperzitou.⁶

⁵ Bonitzerova stať vyšla v časopise *Cahiers du Cinéma*, avšak v této práci je citován její anglický překlad z knihy: RUBIN, Martin: *Thrillers*. Cambridge: 1998.

⁶ Slovo disperzní má význam *rozptylující* nebo *rozkládající se*.

V thrilleru se často v průběhu děje prostor ze subjektivní perspektivy hrdiny zvětšuje, nebo spíše rozptyluje. To je typické například pro *Pohled společnosti Parallax*. Labyrintický systém je v thrilleru velice často akcentován. Opět si vezměme za příklad snímek *Všichni prezidentovy muži*. Když Bernstein a Woodward hledají informace v knihovně Kongresu, jsou snímáni z nadhledu. Postupné oddalování a rozšiřování záběru odhaluje, že sedí ve studovně, jejíž aspekty a proporce by se daly přirovnat k bludišti. (obr.1)

Ve snímku *Pohled společnosti Parallax* je zdůrazňována především neohraničenost prostoru. Ústřední postava ztělesněná Warrenem Beatym prochází několika místy, přičemž málokdy se objeví někde dvakrát. Místa, kam se vrací, jsou jeho motelový pokoj a kancelář. Tyto styčné body, kde se hrdina cítí bezpečně, působí velice temně a stísněně, zatímco při pátráních se vydává do otevřeného labyrintu exteriérů, který působí nekonečně. Pakula neohraničenost prostoru zdůrazňuje používanými záběry – především velkými celky, ve kterých postavy působí až zanedbatelně a ztrácí se v nich. (obr.2)

Hlavní hrdina

Dalším z aspektů paranoidního thrilleru je pojetí postavy hlavního hrdiny. Ten je většinou novinářem, soukromým očkem, nebo člověkem který stojí mimo pozornost korporace. Charles Derry dokonce staví charakteristiku thrilleru jako žánru přímo na hlavní postavě – ta by podle jeho slov měla být amatérem, nikoli profesionálem.⁷ Pro pojetí hlavního hrdiny se v tomto druhu thrilleru v anglicky mluvících zemích používá označení *men-in-peril*.⁸ U paranoidního thrilleru je kontrast mezi individuálním hlavním hrdinou a neosobní korporací bez tváře dalším atributem žánru. „Turner je stejně jako Frady v *Parallaxu* úmyslně konstruován jako nekonvenční charakter – je pouze výzkumníkem CIA, spíše než agentem, a chybí mu drsnost příznačná pro agenty – a tím pádem není pravděpodobné, že boj, který vede, vyhraje.“⁹

⁷ DERRY, Charles: *The Suspense Thriller*. Jefferson: 2001.

⁸ V překladu „člověk v ohrožení“. U katastrofických thrillerů je například koncepce hrdiny nazývána *man-against-nature* („člověk proti přírodě“).

⁹ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.121.

Práce je pro hlavního hrdinu denní rutinou do doby, než se objeví ústřední konflikt. Své schopnosti z rutinního povolání posléze využívá k odhalení spiknutí. Joe Frady z *Parallaxu* je novinářem stejně jako Bernstein a Woodward ze snímku *Všichni prezidentovi muži*. Při pátrání využívají svých schopností získávat informace a klást otázky.

Turner z filmu *Tři dny Kondora* sice pracuje v CIA, ale jeho úkolem je čtení knih. Při odhalování konspirace využívá schopností, které získal v armádě u spojařů a u telefonní společnosti. Turner nemá střeleckou kvalifikaci, takže v okamžiku, kdy po něm pátrá profesionální zabiják, spoléhá se na své logické myšlení a snaží se bez použití násilí vyklouznout z konfliktní situace. Zbraň bere do ruky pouze v momentě, kdy nemá na výběr. Harry Caul (ztvárněný Genem Hackmanem) z *Rozhovoru* je profesionálem na odposlechy, avšak je zobrazen jako zdatný technik. Coppola potlačuje auru špiona, které Caoulovo povolání implikuje. Práce specialisty na odposlechy je zobrazena jako standardní povolání. To vše je navíc podpořeno Caulovým vzezřením úředníka – košile, kravata, knírek, pleš a brýle.

V paranoidním thrilleru je stěžejní psychologizace hlavního hrdiny. Ten je často psychicky nevyrovnaným jedincem a projevuje se labilním chováním. To především kvůli jednomu faktu: aby měl hrdina sklony k paranoie (a aby ji divák mohl prožívat s ním), musí k ní mít klinické předpoklady. Škála lability, ve které se ústřední postava může pohybovat, je velmi široká – od verzatilního introverta (Caul) po expresivního agresora (Frady). Ať už je psychologický profil ústředního aktéra jakýkoli, ústí ve většině případů v perzekuční paranoiou (neboli stihomam), kterou převádí na diváka. (obr.3)

Prvky existencialismu

U paranoidních thrillerů je nutné povšimnout si prvků, které vycházejí z existencialismu. Jde především o inspirace existenciálními literárními díly (konkrétně Franze Kafky), které v sobě mají podobné myšlenky jako paranoidní thriller 70. let - pesimismus, individualismus, otázku moci a izolovanost jedince ve společnosti. Absurdita světa, který nás obklopuje, není v paranoidních thrillerech hnána do kafkovských rozměrů, avšak staví na podobných základech.

I samotná *filozofie existence*¹⁰ byla důležitou myšlenkovou inspirací pro paranoidní thriller. Existencialisté akcentovali individualismus a například strach označovali jako „prazážitek, který nemá definovatelný předmět a pociťujeme jej ve vztahu k vnějšimu, nám odcizenému nepřátelskému světu. „Společnost byla z jejich hlediska vládnoucí, anonymní, neosobní silou.“¹¹ Tato témata můžeme najít i v paranoidních thrillerech.

Inspirace v reálných událostech

Jedním z dalších znaků paranoidního thrilleru je inspirace v reálných událostech, které otřásly veřejným míněním, popřípadě událostech, které zůstaly v očích veřejnosti zahaleny rouškou tajemství a vyvolávaly ve společnosti konspirační teorie. Snímky zároveň reflektovaly atmosféru doby, ve které vznikaly, a reálná fakta doháněly do bizarních souvislostí.

Filmaři pracovali s fakty opět různě – od narážek na skutečné události ve snímcích *Pohled společnosti Parallax a Tři dny Kondora* (atentát na Johna F. Kennedyho, ropná krize v 70. letech) přes vlastní konspirační verze případu v *Executive Action* (atentát na Johna F. Kennedyho) až po komplexní podání skutečných událostí ve filmu *Všichni prezidentovi muži* (aféra Watergate).

V následující kapitole se zaměřím mimo jiné na to, jakým způsobem žánr skutečná fakta, popřípadě atmosféru doby, zrcadlí.

3.3 Symptomatická analýza paranoidního thrilleru

„Do jaké míry vlastně žánr souvisí se společenskými tématy? Strukturalisticky zaměřené teorie (vliv Léviho-Strausse a jeho analýzy mytických struktur) vidí v žánrech nové formy kolektivního mýtu plnící rituální funkci: žánry specifickými způsoby artikuluji skutečná témata, problémy a konflikty ve společnosti, inscenují její systém hodnot a podílejí se na utváření jejího imaginárna. Nabízí se lákavá představa, že každá epocha, kultura i národ má svůj dominantní žánr, ve kterém nachází svůj výraz.“¹²

¹⁰ Především pak ateistický směr filozofie existence, jehož představiteli byli například M. Heidegger, J.P. Sartre a A. Camus.

¹¹ JOVČUKA, M.T. aj.: *Dějiny filosofie*. Praha: 1976, s. 682 - 688.

¹² KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*. www.cinepur.cz/article.php?article=942. 25.2.2008

Pokud na tuto tezi přistoupíme v rámci analýzy paranoidního thrilleru, můžeme sledovat, jak jednotlivé žánrové prvky, které jsem nastínil v předchozí kapitole, souvisí se zobrazováním společnosti a jejich traumat v USA v 70. letech. Symptomatická analýza konstruuje významy, které dílo nesděluje přímo, nýbrž na ně znakově odkazuje. V následující kapitole odkryji jednotlivé znaky, a jejich významy, příznačné pro politický thriller 70. let.

Anonymní prvek zla a popření individualit

Anonymní prvek zla lze v rámci paranoidního thrilleru chápat jako snahu přiblížit se evropským filmařům, ale také je důležité zohlednit společenskou situaci, která se do žánru promítala.

„V amerických filmech je zlo vždy známo. Ve westernu v momentě, kdy dojde k přestřelce, je ztělesněním zla ten chlap, co stojí se zbraní na opačné straně ulice. Divák chvíli hledá, ale nakonec ho najde. Zlo vidí čistě a ostře, je rozeznatelné a hrdina ho může zničit. V 70. letech se Amerika nebyla světem, kde by hrdinové vyhrávali. A nejen že nepřátele nemůžeme najít, nejen že je nejde zničit, ale obvykle se ani nedozvíme, kdo ve skutečnosti jsou. Žijeme v kafkovském světě, kde se zlo nedá najít. Celá společnost je tím prostoupena.“ Tak popisoval Alan J. Pakula pojetí zla, jež použil ve své *paranoidní trilogii*.¹³

Postava osamělého hrdiny, plného naivních představ, celkem přesně zrcadlila pohled a statut obyvatel USA, kteří byli řízeni anonymní institucí. Ta měla často tvář šéfa exekutivy – prezidenta USA.

Atentát na Kennedyho a pád Nixona vedl k uvědomění si, že postava prezidenta je pouze jedním z mnoha prvků v neprostupné a neviditelné síti státní moci a že ve skutečnosti nikdo neví, kdo státu vládne. Tomuto prozření nahrávala i další fakta, která souvisela především s uveřejněním tzv. Pentagonových spisů. S odstupem hodnoceno, válka ve Vietnamu byla zcela jistě debaklem nejen americké vojenské síly, ale především americké diplomacie. Kdo však byl za neúspěch zodpovědný? Přesně na tento fakt paranoidní thrillery svými anonymními korporacemi poukazují – jednotlivé osoby (mající jakoukoli funkci či význam) jsou pouze loutkami ve hře, kterou režíruje masa či elita bez tváře.

¹³ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 126.

Pakulův *Pohled společnosti Parallax* dohání popření individualit do absurdních rozměrů. Nejen že kandidáti na prezidenta jsou tu pouze tvářemi, jejichž osobnost nehraje žádnou roli, pokud dojde k jejich úmrtí, jsou automaticky nahrazováni dalším vhodným kandidátem. Loutkou se v závěru stává i hlavní hrdina Frady, který byl anonymní korporací zneužit a posléze jednoduše odstraněn stejně jako vrahové, kteří na začátku filmu uskutečnili atentát na prezidentského kandidáta na Space Needlu v Seatlu.

Hlavní hrdina v paranoidních thrillerech nemá nadlidské schopnosti. Naopak, i když pracuje pro CIA nebo se živí odposlechy, jeho práce působí nadmíru civilně. Jde o zjevnou snahu přiblížit hlavního představitele divákům; vyvolat v nich představu, že ústřední postava může být jedním z nich. O to silněji pak na obecenstvo působí konflikt, do kterého je hrdina vtlačen ne svým vlastním přičiněním.

Ačkoli zápletky a konspirační teorie v paranoidních thrillerech působily často bizarně, postavy a jejich charakterizace v nich vždy působily uvěřitelně. Jenom takovým způsobem mohli filmaři přenášet paranoidní představy na diváka.

Hlavní hrdina nikdy neví, kdo jsou ti dobří a kdo ti zlí. To byl obraz americké společnosti v 70. letech, a jak trefně poukazoval Alan J. Pakula: „Žijeme ve světě tajemství, ve světě, kde ani není možné zjistit, kdo jsou ti, kteří ničí naši společnost.“¹⁴

Dallaské události ve filmu

Paranoia ve filmu se v 70. letech stále více vzdalovala hollywoodským fantaziím a přibližovala se řešení aktuálních politických dilemat. Amerika čelila náporu konspiračních teorií a scénářů, které byly buď, jak poukazuje Richard Hofstadter, výplodem amerických komunistů a Svobodných zednářů, kteří se snažili tímto způsobem podvrátit progresivní směřování národa¹⁵, nebo (jak tvrdila kritička Joan Mellen) to byly „nepropracované konspirační teorie mající jedno téma: Kennedy a Dallas“¹⁶. Z toho se dá usuzovat, jak moc byla Amerika fascinována záhadou, která byla důsledkem události z 3. listopadu 1963 v Texasu.

¹⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 135.

Hollywood byl však, co se týče převádění tématu na plátno, obezřetný. Ze záplavy konspiračních teorií byla zfilmována pouze verze Marka Lanea, který svojí myšlenku založil na tom, že Kennedy byl zavražděn kvůli faktu, že se chtěl vzdát odpovědnosti USA za Vietnam. Samotný syžet pak sleduje podivné zavraždění 18 svědků atentátu. Přestože se film s názvem *Executive Action* zabýval tak atraktivním tématem, jako byly dallaské události, a hlavní roli ztvárnil Burt Lancaster, u diváků i u kritiky neuspěl. Neúspěch vyvolal u hollywoodských producentů takové obavy, že na další obdobně laděný snímek, *JFK (1991)*, si musela veřejnost počkat dalších dvacet let. *Executive Action (1973)* byl podle kritičky Joan Mellen především „špatně natočený (například neotesané charakterizace postav)¹⁷. Bylo však jasné, že reflektování skutečných událostí (navíc takto traumatických) musí jít jinou cestou, než jakou šel *Executive Action*, který vnesl do skutečných událostí tolik fikce, že samotné použití skutečných dobových záběrů působilo jako karikatura. Důstojné vyrovnávání se z minulostí tak realizoval až Alan J. Pakula snímkem *Všichni prezidentovi muži*, který díky svému pojetí skutečného a zobrazením reálných historických událostí do velké míry definoval subžánr dokudramatu.

Odkazy na atentát na Kennedyho můžeme najít i ve snímku *Pohled společnosti Parallax*. Pakula však používá pouze jasně čitelné aluze na celou aféru a vsazuje je do vlastních fabulací a do celé řady dalších narážek na americkou společnost a její symboly i traumata.¹⁸

Vezměme si za příklad závěrečnou scénu filmu. Sledujeme zasedání komise, která vynáší závěry z vyšetřování vraždy senátora Hammonda. Politická vražda a následně ustanovená komise okamžitě implikují zasedání Warrenovy komise, která vyšetřovala okolnosti atentátu na Kennedyho. Jednoznačné usnesení, že Frady pracoval sám a zabil senátora z vlastních důvodů, působí po zhlédnutí celého filmu jako studená sprcha. Pakula jemnou narážkou na citlivé místo americké historie

¹⁵ HOFSTADER, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. New York: 1976, s.14

¹⁶ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.123.

¹⁷ SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000, s.123.

¹⁸ Původně se měla scéna zavraždění senátora Carolla ve snímku *Pohled společnosti Parallax* odehrávat v Dallasu v koloně aut (což byl očividný odkaz na vraždu Johna F. Kennedyho), avšak Pakula od této myšlenky upustil, protože nechtěl okatě míchat realitu s fikcí, kterou vytvářel.

nejenže podkopává autoritu vládní instituce, ale především vzbuzuje v divácích strach a paranoidní úvahy, zda se něco obdobného nemohlo skutečně přihodit. Pakula svůj přístup popsal slovy: „Odhaluji Ameriku tím, že se na ní dívám přes zkreslující sklo, což ve finále může poukázat na zaručená fakta.“¹⁹

Watergate a invaze do soukromí²⁰

Dva ze zmíněných snímků (*Rozhovor a Pohled společnosti Parallax*) vznikly v roce, ve kterém prezident USA Richard Nixon rezignoval na svůj úřad po aféře Watergate. Tradiční vysvětlení je, že tyto snímky byly přímou reakcí na probíhající aféru. Tento závěr ale ignoruje proces tvoření snímku. Scénáře filmů byly pravděpodobně hotové dávno před tím, než se skandál Watergate dostal do veřejného podvědomí.²¹ Kritik Fred Kaplan, který v 70. letech hodnotil filmy jako *Parallax View* a *Executive Action*, říká: „Vietnamské trauma bylo realitou, nepokoje v ulicích šokovaly populaci. Nestálost, cynismus a ropná krize, to všechno udeřilo na Ameriku dávno předtím, než kdo kdy začal analyzovat Watergate.“²²

Coppolův *Rozhovor* je svým tématem, souvisejícím s odposloucháváním, aféře velice blízko. Nereaguje přímo na Watergate, ale spíše na atmosféru, kterou Nixonův režim budoval po celá léta předtím, než ke skandálu došlo.

To, co Američany pobuřovalo a co je v Coppolově snímku reflektováno, je fakt, že více než jednotlivé skandály byla pro Američany traumatická eroze soukromí a individuality ve společnosti. V *Rozhovoru* jsou odposlechy jen prostředkem používaným pro narušování soukromí a nejsou jeho hlavním tématem. Invaze do privátního prostředí je katalyzátorem pro vytvoření paranoidních představ hlavního hrdiny.

¹⁹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 126.

²⁰ Termínem „invasion of privacy“ je v angličtině označováno narušení či zasahování do soukromí jedinců.

²¹ MILLIKIAN, Jay: *The Conspiracy Thrillers of 1970s: Paranoid Time*. Stylus magazine, www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=1092. 7.3.2008

²² KAPLAN, Fred: *Parallax View, Political Paranoia*. Jump Cut, 1974, č. 3, s. 5.

Politické rozměry paranoidních thrillerů

Vyznění paranoidních thrillerů bychom též mohli dávat do souvislostí s ideologickým cítěním jejich tvůrců. Jak jsem popsal výše, paranoidní thrillery v sobě obsahují prvky existenciální filozofie, která by se v politickém kontextu dala interpretovat jako levicová. Navíc, jak jsem uvedl, konspirační teorie si kladly často za cíl podvrácení ideologie USA.

Příklon k pesimisticky založenému existencialismu byl u zmíněných filmů spíše než cílenou ideologií důsledkem nesouhlasu s politikou Nixonovy vlády. Robert Redford, představitel hlavní role ve filmu *Tři dny Kondora* a producent snímku *Všichni prezidentovi muži*, Nixona od mládí nenáviděl²³. Když se dozvěděl o možném zapletení prezidenta do aféry Watergate, přál si podle svých slov, aby to byla pravda. Redford si často vybíral scénáře filmů s politickou tematikou (*Kandidát*, *Tři dny Kondora*), avšak do realizace snímku *Všichni prezidentovi muži* upřel všechny svoje síly.²⁴

Dalším popudem k vytvoření snímku o Watergate byl průzkum veřejného mínění. V roce 1972, měsíc před tím než byl Nixon znovu zvolen prezidentem USA, Gallup Poll²⁵ zjistila, že 48% dospělých Američanů nikdy neslyšelo o incidentu veřejně známém jako Watergate. Co víc, po prezidentově rezignaci miliony Američanů přes ohromující důkazy stále věřily, že Richard Nixon se choval stejně jako předchozí prezidenti a že jeho neopodstatněný pád byl zapříčiněn tiskem.²⁶

Nedůvěru v Nixona a jeho politiku neskrýval ani Alan J. Pakula ani představitel hlavní role v *Pohledu společnosti Parallax* Warren Beaty, který dokonce tři roky pracoval pro

²³ V knize Roberta B. Toplina *History by Hollywood: the use and abuse of American past* je uveden citát Roberta Redforda, v němž herec, režisér a producent mluví o svém prvním setkání s Richardem Nixonem: „Když mi bylo třináct, předával mi cenu za vítězství v atletické soutěži. V momentě, kdy mi potřásl rukou, necítil jsem zhola nic. Když jsem se dozvěděl, že by mohl být zapleten do Watergate, přál jsem si, aby to byla pravda.“

²⁴ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 182.

²⁵ Jedná se o průzkum veřejného mínění, který vykonává organizace Gallup, ustanovená v roce 1930 statistikem Georgem Gallupem.

²⁶ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 150.

senátora McGoverna²⁷. Beaty však jakékoli politické rozměry filmu *Pohled společnosti Parallax* popřel se slovy: „Ať už si toho lidé všímají, nebo ne, všechny filmy v sobě nějakou politiku mají - buď se jí přímo věnují, nebo jí záměrně opomíjejí...“²⁸

Alan J. Pakula odmítl, že by za jeho účasti na snímku *Všichni prezidentovi muži* byly osobní politické názory, a dodal: „Nemyslím si, že bych odmítl ten film dělat, kdyby se týkal Demokratické strany.“²⁹

Politické rozměry paranoidních thrillerů jejich tvůrci popírali. Cílem nebylo tvořit angažované filmy, proto se režiséři od jakýchkoli promítání svých ideologických myšlenek distancovali. Faktem zůstává, že jedinou promítanou ideologií byla ta, která nesouhlasila s Nixonem a s trendy jeho vlády.

Přesto působí distancování autorů a protagonistů politických thrillerů od ideologických hledisek mírně alibisticky. Cílem práce *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* však není analyzovat osobní ideologické intervence tvůrců politických snímků.

Další snímky 70. let s prvky paranoidního thrilleru

Jak říkají ve své knize *Camera Politica* Michael Ryan a Douglas Kellner: V 70 letech vznikla řada snímků, které byly zaměřené na elity mající ekonomickou nebo korporativní moc, a na to, jak využívají veřejných zájmů pro čistě sobecké, neetické cíle.

Mezi snímky, které autoři zmiňují, patří *Network* (1976), *Coma* (1978), *Čínský syndrom* (1979) a *Silkwoodová* (1983).³⁰ Hollywood objevoval pomocí série těchto polorealistických³¹ příběhů kontext globální, multinacionální dominance ve stoupajícím nadnárodním kulturním prostředí.

Ryan a Kellner popisují tyto filmy jako poukázání na druh populistické tragédie, kde

²⁷ George McGovern byl demokratickým protikandidátem Richarda Nixona v prezidentských volbách v roce 1972 a jedním z kandidátů Demokratické strany ve volbách v roce 1968.

²⁸ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 126.

²⁹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 167.

³⁰ Nicholsův snímek *Silkwoodová* vznikl v roce 1983. Přesto ho lze chápat jako přesah paranoidní tradice ze 70. let.

³¹ Ian Scott v knize *American Politics in Hollywood Film* používá termín *semi-realist narratives*.

jsou jedinci utlačováni a připravováni o iluze elitou korporací, ale zároveň v sobě tyto filmy mají ujištění, že jedinec je schopný zásadního činu.

To, co zmíněnou skupinu snímků podle autorů spojuje s paranoickými konspiračními filmy majícími za téma vládu (*Executive Action*, *Pohled společnosti Parallax*), je především operování s izolacionistickým diskursem.³²

³² KELLNER, Douglas; RYAN, Michael: *Camera Politica: Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: 1990.

4. Pohled společnosti Parallax – vrchol paranoidního thrilleru

4.1 Kontext – Pakulova paranoická trilogie

Alan J. Pakula natočil mezi lety 1971 a 1976 tři filmy: *Klute* (1971), *Pohled společnosti Parallax* (1974) a *Všichni prezidentovi muži* (1976), dohromady známé jako *paranoidní trilogie*. Všechny tři snímky obsahují témata, která společnost v 70. letech zasahovala – relativizace jedince vrženého do cizího světa, kde vládne anonymní společenství a kde proti hrdinovi stojí neznámý nepřítel. V Pakulově paranoické trilogii je hlavním tématem beznaděj a strach, který společnost dokáže vybudovat. Důležitou úlohu mají tu moderní technologie (především odposlechy a audiovizuální média), které mají schopnosti manipulovat masy a potlačovat individualitu a autonomii jedinců ve společnosti.

Všechny části trilogie mají aspekty paranoidního thrilleru, avšak charakter snímků je odlišný. Zatímco *Klute* je spíše detektivním příběhem a je v něm potlačena politická rovina, ve snímku *Všichni prezidentovi muži* pracuje Pakula s politickým tématem, který měl předobraz ve skutečných událostech, a řadí se do subžánru dokudramatu. Podle Michaela Smalla, skladatele filmové hudby, který komponoval hudbu k několika režisérovým filmům (mj. *Klute*, *Pohled společnosti Parallax*), se Pakula snažil pracovat napříč všemi filmovými žánry.¹

Film *Pohled společnosti Parallax* asi nejpřesněji charakterizuje označení paranoidní thriller. Snímek má všechny jeho žánrové aspekty, které jsem popsal ve třetí kapitole práce. „*Pohled společnosti Parallax* je čirá destilace psychologické paranoii, nejčiřejší, jaká kdy byla zfilmována!“² Tak popsal snímek Jay Millikian ve svém přehledu konspiračních thrillerů v magazínu *Stylus*. Snímek čerpá z tradice thrillerů Alfreda Hitchcocka i z paranoidní tradice, kterou jsem popsal ve druhé kapitole.

¹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 126.

² MILLIKIAN, Jay: *The Conspiracy Thrillers of 1970s: Paranoid Time*. Stylus magazine, www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=1092. 7.7.2004.

Pakula však především přenesl do filmu svůj osobitý režijní styl, který operuje s imaginací diváka. Režisér často vynechával potenciálně dramatické záběry, a nechal tak na divákovi, aby si domyslel, co se mimo plátno odehrálo. Divákovu zainteresovanost ve snímku pak Pakula, pomocí narážek na tradiční americké hodnoty a skutečná fakta (především fenomén politických atentátů), využívá k nastolení jevu, který kritik Fred Kaplan nazval „paradoxní paranoia“.³

4.2 Režijní styl

Jak vlastně vypadá Pakulův režijní styl v praxi, budu demonstrovat na několika konkrétních scénách z filmu *Pohled společnosti Parallax*. Tou první je scéna u přehradní nádrže, kde se Joe Frady (v podání Warrena Beattyho) snaží zjistit možné příčiny úmrtí jednoho ze svědků vraždy senátora Carolla, tou druhou Fradyho návštěva centra pro studium násilí, kde se novinář zajímá o podrobnosti týkající se psychologického testu, který našel v domě člověka, jenž byl společností Parallax osloven.

Jak už jsem uvedl, Pakula pracuje s představivostí diváka, záměrně vynechává fragmenty s dramatickým potenciálem, čímž úvahy diváka orientuje do situace, v níž vnímatel získává pocit, že se podílí na odhalování záhady.

Vezměme si za příklad scénu, v níž dojde k souboji s šerifem Salmon Tail.

Sledujeme rvačku v rozbouřené řece. Souboj se odehrává jen v několika záběrech, přičemž všechny jsou zabírány ve velkém celku. Záběr je tak široký, že je divák nucen Fradyho a šerifa, kteří bojují o život v řece, na plátně hledat. (obr.4) Následuje dlouhý záběr na silnici a na projíždějící policejní auto. Divákovi je dán prostor, aby se domýšlel, co se u přehrady stalo. Možností je přitom hned několik. V dalším záběru už vidíme Fradyho, jak vystupuje z auta u malého domu. Bez jediného slova je jasně řečeno, co se u řeky událo: Frady přemohl šerifa, podařilo se mu vylézt z rozbouřené řeky, ukradl šerifovi auto a ujel. Při prohledávání šerifova domu, v momentě kdy Frady

³ KAPLAN, Fred: *Parallax View, Political Paranoia*. Jump Cut, 1974, č. 3, s. 5.

nachází dokumenty od společnosti Parallax, přichází zástupce šerifa a zvedá telefon – dovídá se společně s divákem, že se jeho nadřízený utopil v řece.

Elementy částečně nevysvětlené stupňují tajemnost vyprávění. Při analýze této scény v knize *Alan J. Pakula: His Life and His Films* si Jared Brown všímá zásadní skutečnosti: „Pomocí vizuální složky nám Pakula v *Pohledu společnosti Parallax* sděluje stejné, možná mnohem více než pomocí dialogu.“⁴ Autor zároveň odkazuje ke slovům samotného režiséra: „Mnohem raději řeším zásadní problémy ve filmu pomocí filmových prostředků, namísto abych je řešil prostředky literárními.“⁵

Dalším příkladem Pakulovy práce s divákovou imaginací je scéna, v níž Frady přichází do centra pro studium násilí s psychologickým testem vytvořeným společností Parallax a s otázkou, jak vyplnit test, aby vypadal, že odpovídal jedinec s násilnickými sklony? Výzkumník ústavu konstatuje: „Dáme to udělat Erniemu, ten se jim nevejde do grafu.“ Další zmínka o testu následuje až v momentě, kdy se objeví Jack Younger a gratuluje Fradymu k zajímavým výsledkům v testu. Teprve teď divákovi dochází, že Frady odeslal Ernieho test pod svým jménem do společnosti Parallax, ta ho vyhodnotila a Richarda Paleyho (falešná Fradyho identita) vyhledala. Jaké byly odpovědi na položené otázky, divák neví a může se pouze domýšlet. Podobných postupů je v *Pohledu společnosti Parallax* celá řada – od nevysvětlené smrti Lee Carterové po výbuch letadla, který je záměrně *offscreen*. Divák si díky těmto momentům domýšlí vlastní verze toho, co se mohlo stát, a je vtažen do procesu vyprávění více, než kdyby mu Pakula explicitně servíroval vlastní verze. Podobného modelu Pakula využívá i u naznačování vztahů mezi jednotlivými postavami. Sám k tomu řekl: „Jeden z problémů, který mě na filmu zajímá, je, že nemám čas vymezit charaktery okrajových postav ve snímku, jsou totiž třeba jen v jediné scéně. Proto vztahy mezi postavami naznačím jen nepatrně, skoro podprahově. V této oblasti divák nebude vztahy zkoumat, ale bude tušit, že existují.“⁶

⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 130.

⁵ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 130.

⁶ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 130.

4.3 Práce s americkými symboly a ikonami

Důležitým aspektem snímku *Pohled společnosti Parallax* je způsob, jakým Pakula pracuje s americkými symboly a ikonami v rámci mizanscény. Ty pak často v různých spojeních konotují přehodnocující význam, než ve skutečnosti mají, a Pakula pomocí nich nejen že buduje mnohdy až surrealistickou atmosféru, ale zároveň pomocí tradičních symbolů vytváří netradiční pohled na Ameriku.

Původní Pakulova koncepce byla dokonce udělat film jako sérii plakátových obrazů, které by měly shodný motiv – Ameriku. „Chtěl jsem *Parallax* udělat v plakátovém stylu... Nazýval jsem to Americké baroko,“⁷ řekl Pakula, který od úmyslu nakonec upustil. O to intenzivněji působí práce s americkými ikonami ve vybraných scénách.

V úvodu snímku, v prvním záběru, je indiánský totem – symbol Ameriky před kolonizací - komponován vedle moderní Space Needle v Seattlu – symbolem současné Ameriky. (obr.5) Pakula k tomu dodává: „Space Needle byl pro mě americký totem dneška. Chtěl jsem film začít „Amerikou“. Prosluněnou Amerikou, kterou jsme ztratili.“

V dalším záběru vidíme průvod, ve kterém za zvuku hudby kráčí asijské dívky v tradičních asijských kostýmech a za nimi na kočáře senátor Caroll v přilbě amerického hasiče. Pakula symboly kriticky relativizuje. „Je to stará Hitchcockova metoda, který, když chtěl například zobrazit Švýcarsko, ukázal čokoládu a kukačkové hodiny. Já jsem použil golfové vozíky, děti, které ukazují ikony národa na kartičkách, a Space Needle,“⁸ řekl o svém přístupu Pakula.

S americkými symboly a ikonami pracuje Pakula i v závěrečné scéně, ve které dojde k zabití senátora Hammonda. Orchester hraje americké tradiční pochodové písně, skupina studentů skládá obrazy bývalých prezidentů USA a stoly v hale jsou barevně sladěny tak, aby připomínaly americkou vlajku. Pakula o závěrečné scéně řekl: „Máme pocit bezpečí. Otevřená společnost, ve které žijeme, je plná tajemného a neznámého, které nás může ohrožovat. A to je důvod, proč jsem na konci snímku použil všechny ty radostné americké obrazy - červenobílomodré stoly a transparenty,

⁷ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 136.

⁸ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 136.

ty malé roztleskávačky zvedající do vzduchu tváře našich prezidentů. Je to jako přehoz, pod kterým se ukrývá záhadné a pro nás neznámé.“⁹

Zatímco v sále, kde se nacvičuje projev, je vše perfektně nachystané, jasně viditelné a jasně nasvícené, nahoře v provazištích je vše temné, Frady se tu pohybuje v bludišti můstků a jeho soupeři nemají ani tváře, jsou pouze stíny a siluetami. V sále, kde probíhá projev, je pouze maska a přetvářka národa v podobě symbolů, lidé tu předstírají nadšení a vysoko nad tím vším, v provazištích a v přítmí, je skutečná Amerika – nebezpečná, stinná a prázdná. Pakula jakoby upozorňoval diváka, jak nebezpečné je vnímat USA pouze povrchně, skrze její historii a tradice, a jak důležité je občas nahlédnout do provaziště.

Celá závěrečná scéna se dá uchopit jako odhalení masky, za kterou se USA skrývá, což motivovalo komponovat scénu atentátu do nácvičku projevu. Nacvičené potlesky, prázdně působící projev pouštěný z nahrávky, hudba a radost na povel. „V závěrečné scéně ukazují nevinnost, která je vmanipulována do něčeho, co by mělo být spontánní,“¹⁰ řekl samotný režisér. Senátor Hammond je pak vrcholným bodem demytizace. Příjemný vzhled, atletická postava – na pohled ideální budoucí prezident USA. Avšak v okamžiku, kdy přichází k řečnickému pultu a je spuštěn projev z nahrávky, divákům dochází, jak snadno se můžou nechat unést auru politika. Nyní si Hammond zapaluje cigaretu a nacvičuje golfový úder, nezajímá ho co se děje kolem něho, působí arogantně a sebestředně, prázdnými slovy děkuje dobrovolníkům za účast. Když je pak ve svém golfovém vozíku zastřelen, vjíždí do pečlivě seřazených stolů v barvách americké vlajky. Metaforicky bourá tradiční představu Ameriky jako takové a odhaluje Ameriku politických vražd, kde jsou jedinci manipulováni anonymními silami. Celá scéna zavraždění senátora Hammonda je protknuta zvláštní, až surrealistickou, atmosférou. (obr.6)

Pakula relativizuje americké symboly a jejich hodnoty v průběhu celého snímku. „Snažil jsem se ve filmu použít mnoho amerických mýtů: rvačky v barech a vlastně celou tu ideu Amerického macha,“¹¹ tvrdil Pakula.

⁹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 135.

¹⁰ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 135.

¹¹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 136.

Asi nejvíce je relativizace tradičních symbolů a ikon patrná u postavy Fradyho. Superhrdina přežívá sled nebezpečných situací tak, jak jsou diváci zvyklí, avšak ve finále je zastřelen neznámou siluetou¹² – to už by se samo o sobě dalo nazvat bořením mýtu amerického hrdiny. Navíc, pokud je hlavní hrdina ztělesněn ikonou Warrenem Beatym, působí demytizace ještě intenzivněji.

Postavu Fradyho charakterizoval Pakula slovy: „Je to absolutně vykořeněný moderní muž.“¹³ Kromě informace o Fradyho povolání a jeho problémech s pitím nevíme o něm nic. Jeho opakem je Bill Rintels (s tváří herce Huma Cornyna), šéfredaktor průměrného plátku. „Redakce novin reprezentuje rodinu, člověka, který je zakořeněn (Rintels), celou americkou tradici, která pomalu skomírala. Je to anachronismus,“¹⁴ dodává Pakula.

4.4 Sekvence *Test*

Relativizace amerických symbolů, potažmo ikon, a práce s imaginací diváka se střetávají v sekvenci s názvem *Test* (společnost Parallax odhaluje potenciální násilníky pomocí vizuálního psychologického testu, při kterém zkoumá reakce účastníka na sérii obrazů).

Sekvence *Test* původně ve snímku *Pohled společnosti Parallax* chyběla a byla dodělána v postprodukcí (původně stálo ve scénáři, že Frady dělá test), avšak v konečném důsledku se stala středobodem snímku. Její realizaci inicioval Pakulův asistent (mimo jiné jeho synovec) Jon Boorstin, který od režiséra dostal úkol, aby nashromáždil sérii fotografií, které vyvolávají emoce různého charakteru. Pakula pak podle svých slov „seděl ve střížně skoro čtyři měsíce a donekonečna řadil obrazy v různém gardu.“¹⁵

¹² Náhlé objevení se siluety bez tváře můžeme považovat za další z celé řady surrealistických prvků v Pakulově snímku.

¹³ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 128.

¹⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 128.

¹⁵ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 131.

Sekvence *Test* je z ideologického hlediska propagandistickou montáží společnosti Parallax, která skrze emocionální zastrašení podprahově sděluje příjemci, že může být vyloučen společností na samý okraj. Vyznění sekvence komentoval Pakula slovy: "Sekvence *Test* jasně říká: můžeš být zničen společností, můžeš být vynechán, můžeš být ponechán ve své nemohoucnosti."¹⁶

Vizuální složka

Sekvenci *Test* nejdříve v rámci analýzy rozdělím do čtyř fází. V první fázi jsou jednotlivým obrazům přiřazeny emocionální reakce, které implikují kategorii, ve které se obrazy nacházejí (např. *Matka* – obraz ženy držící dítě). V druhé fázi jsou obrazy řazeny v rámci kategorií tak, že působí mírně ironicky. Sarkastický nádech podporuje i hudba, která zároveň díky svému hymnickému tónu působí ironicky k vizuální složce. Ve třetí fázi dochází k souslednosti jednotlivých obrazů, pozorovatel testu (potažmo divák) nedokáže vzhledem k rychlému tempu jednotlivým obrazům přiřadit emocionální reakci a je podporován v proudu volných asociací. Ve čtvrté fázi dochází k uklidnění a harmonicky laděné obrazy dokáže, stejně jako v první fázi, divák opět „číst“.

Test je v první fázi jasně rozdělen do několika kategorií: *Láska*, *Matka*, *Otec*, *Já*, *Domov*, *Země*, *Bůh*, *Nepřítel* a *Štěstí*. Jedná se o základní body, pomocí nichž se jedinec orientuje ve společnosti; určují jeho status a především jsou v rámci těchto kategorií vymezeny jeho morální hodnoty.

Každou kategorii v první fázi sekvence implikuje několik obrazů k ní přiřazených. Po titulku *Láska* tak následuje obraz manželů spokojeně sedících v křesle, u *Matky* je to žena s novorozencem, u *Otce* muž s dítětem v náručí atp. Důležitou roli tu hrají kulturně a historicky ustanovené symboly a ikony. To je samozřejmě nejvíce patrné například v kategorii *Země*, kde za sebou následují obrazy Sochy svobody, George Washingtona, Mount Rushmooru a socha Abrahama Lincolna. Objevují se však i v ostatních kategoriích: u *Otce* je to například fotografie Johna Wayna, který pro nejednu generaci Američanů symbolizoval ideály otcovství a patriotické hrdosti. S historicky a kulturně danými symboly pracuje Pakula i v rámci dalších kategorií:

¹⁶ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 132.

jablečný koláč symbolizuje vůni domova, kostel Boha a Adolf Hitler s Fidelem Castrem nepřítelé. Důležité je tedy říci, že celý test je nutně podřízen kulturní a historické predestinaci jeho účastníka – tedy občana USA, vyznávajícího základní hodnoty tohoto státu. Všechny obrazy jsou v tomto místě jasně čitelné a pozorovatel je dokáže jasně kategorizovat. Každý obraz tu vyvolává samostatnou emocionální reakci. „Sekvence začíná láskou – to mě fascinuje. Test je zaměřen na nepřátelství, na nalezení střelce a vraha a první slovo, které se objeví, je láska. A objevují se tu všechny ty veselé, buržoazní obrazy a otcovské ideály, které bychom měli mít. Země a mateřství - všechno je tak, jak má být,“¹⁷ řekl Pakula. Najednou se objeví podruhé nápis *Já*, následuje obraz špinavého dítěte a muž za mřížemi, což v příjemci může vyvolat pocit vyobcování ze společnosti.

„Vidíme muže v cele, nemohoucí pasivní postavu odříznutou od světa. A u lidí, kteří jsou přitahováni tímto druhem násilí, těmito druhy vražedných fantazií, se často projevuje strach z nemohoucnosti, velký strach z pasivity, velký strach z toho být zničen světem,“¹⁸ tvrdil Pakula. (*obr. 7*)

Ve druhé fázi se začnou obrazy už použité promíchávat v rámci kategorií a dostávají pesimističtější nádech – fotografie Nixona se najednou ze symbolu země stává symbolem nepřítelé. Symbolem USA už není Abraham Lincoln, ale fotografie mučených Vietnamců, Ku-Klux-Klanu a postřeleného Lee Harvey Oswalda.¹⁹ Parallax v této fázi testu odhaluje nejhorší tvář USA, aby v účastníkovi testu vzbudil ty nejbeznadějnější představy. Traumata společnosti jsou tu použita k vyvolání obav o stav národa a jeho budoucnosti. Tempo se zrychluje a test přechází do třetí fáze. Obrazy už pozorovatel jen stěží dokáže správně zařadit, dostávají se do podivných sousledností. Obraz, který měl na začátku testu přiřazenou svojí vlastní emocionální reakci, vyvolává v kombinaci s jinými obrazy emocionální reakci diametrálně odlišnou.²⁰ Například po nápisu *Země* následují tyto obrazy: George Washington,

¹⁷ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 132.

¹⁸ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 132.

¹⁹ Použitou fotografii zastřelení Lee Harvey Oswalda Jackem Rubym pořídil Bob Jackson, fotograf Dallaského *Times-Heraldu* a získal za ní prestižní Pulitzerovu Cenu.

²⁰ Se sousledností pracoval podobným způsobem režisér Lev Kulešov ve svém experimentu s hercem Mozzuchinem. Stejný záběr hercovy tváře byl dáván do souslednosti se záběry, které vyvolávaly různé emocionální reakce. Divák získával pocit, že herec reaguje přímo na jednotlivé záběry.

George Washingtona vedle obrazu hákového kříže, Adolf Hitler s napraženou pravicí, John Fitzgerald Kennedy s napraženou rukou. Americké symboly v kombinaci s těmi nejvýraznějšími nacistickými insigniemi vyvolávají představu, že Amerika i její chápání tradičních rodinných hodnot je ohroženo. (obr.8) Dochází tu tak ke slučování ideologických fenoménů. K použité souslednosti se Pakula vyjádřil slovy: „V sekvenci je například zobrazen Oidipův komplex. Je tu obraz matky a následuje obraz chlapce rozepínajícího si kalhoty... Navíc jsou tu použity všechny ty obrazy lásky. Následuje otcovská postava stíhající chlapce, aby ho potrestal, a je tu kastrační komplex. Je tu zmatení z otcovské autority a z autority být otcem, a když zabiješ autoritu, zabiješ otce a sexuální zmatenost a zmatenost ze sexu a z násilí. Začínáte s milujícím se párem a ve finále to vyústí ve střílení.“²¹

Čím dál častěji se tu objevuje za nápisem *Já* obraz Thora – hrdiny marvelovského komixu. Vyvolává u jedince, který prochází testem, pocit, že je to právě on, kdo může odstranit bezpráví ve společnosti a být hrdinou, který napraví pošramocené hodnoty svého národa. Pakula dodává: „Parallax navrhuje: můžeš být supermanem a vše zlomit. Zničit a udělat zničením svět lepší.“²² (obr.9)

Co se týče režijního stylu montáže, Pakula často využívá již použité obrazy, zobrazuje detailní výřezy z nich (nebo je znovu řadí do sekvence zrcadlově otočené) a zasazuje je pozměněné do jiných kategorií než původně byly. Pomocí této metody tudíž promíchává nejen kategorie, ale i hodnoty, které tyto kategorie vymezují. (obr.11)

Hudební složka

Klíčovou roli v sekvenci *Test* hraje hudba Michaela Smalla, který se podílel na Pakulově předchozím filmu *Klute* (1971) nebo na thrilleru Joela Schlesingera *Maratonec* (1976). Původní Smallova idea byla jednoduchá – hymnus. „Vždycky mě fascinovaly a zároveň děsily patriotické hymny. Není to jen *The Stars-Spangled Banner* (národní hymna USA, pozn. autora), ale třeba i *Deutschland uber alles*,“²³ dodává Small.

²¹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 132

²² BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 132.

²³ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 133

Skladatel z hymnických opusů pouze vycházel. Hudba v sekvenci však obsahuje několik motivů, které se protínají, a Smallova strukturace hudby přímo reaguje na vizuální sekvenci Pakulou sestavených obrazů. *Test* začíná jednoduchým folkovým motivem, podle Pakulových slov „strašidelně nevinným.“²⁴ Melodické a harmonické hudbě dominuje akustická kytara, díky které v sobě skladba skýtá i jemné náznaky amerického country. Hudba pečlivě doplňuje obraz, který ukazuje pozorovateli Ameriku, kterou zná – čistě harmonickou. Small do sekvence dále zapracovává vážnou hudbu. V okamžiku, kdy začnou skladbě dominovat dechové nástroje, dochází *Test* do své druhé fáze, hudba působí vzhledem k vizuální složce ironicky a skladba přechází do hymnických rozměrů. Do skladby jsou dále začleněny prvky art rocku. S varhany a s „podehrávkami“ elektrických kytar přechází Small do vrcholné acid rockové pasáže, v níž divák už jen stěží dokáže sledovat a „číst“ řazení Pakulových obrazů. Ze sekvence se stává surrealistická přehlídka obrazů a acid rocková hudba podporuje diváka v proudu volných asociací. Vizuální složka je přehlídkou propagandistických stereotypů a Pakula pomocí rychlého tempa hodnoty symbolů nejen že relativizuje, ale doslova ničí. Ikonám a symbolům totiž pozorovatel není schopen přiřadit význam. Po tomto hysterickém hudebně-vizuálním výbuchu přichází v závěru skladby opět tichá harmonická pasáž, které dominují uklidňující smyčce. Small rozděluje svojí skladbu především rytmicky, a bicí nástroje tak hrají v sekvenci *Test* zásadní roli. Primárně pomocí nich autor hudby skladbu strukturuje a přechází z hudebních žánrů do jiných. Stejně jako Pakula při sestavování vizuální složky sekvence i Small vychází v hudební složce z amerických symbolů. Zatímco u Pakuly to byl obraz George Washingtona a americká vlajka, u Smalla to byla hymna, tradiční americká folková muzika a art rock, který byl v USA v 70. letech vnímán jako symbol *counterculture*. Pakula pracoval v *Pohledu společnosti Parallax* napříč filmovými žánry. Skladatel Michael Small v sekvenci *Test* postupoval obdobně – jeho skladba se rozprostírá napříč hudebním spektrem a kombinuje prvky žánrů zdánlivě nezkombinovatelných.

²⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 133.

Pakula v sekvenci *Test* relativizoval americké symboly, záměrně poukazoval na traumata společnosti a tvořil pomocí nich obraz „strachvyvolávající“ Ameriky. Poukazoval však i na možnosti audiovizuální tvorby, která je v Parallaxu prostředkem pro ovládání lidí. Symboly, ikony a hesla byla (a stále jsou) součástí volebních kampaní politiků a díky oblibě televize v 70. letech, kdy měla každá rodina doma svojí obrazovku, měli ti, kdo ovládali média, možnost ovlivňovat myšlení lidí a manipulovat s jejich systémem hodnot.

5. Všichni prezidentovi muži – filmové zobrazení historických fakt

Poslední část Pakulovy paranoidní trilogie se od předchozích filmů liší především v tom, že přímo vychází z konkrétních událostí, přesněji řečeno z knihy novinářů Washington Post Boba Woodwarda a Carla Bernsteina *All the Presidents Men*, která odhaluje podrobnosti vyšetřování aféry Watergate.

Jak sám Pakula tvrdil, film *Všichni prezidentovi muži* je možné označit jako opak snímku *Pohled společnosti Parallax* (1973) ve filozofickém pohledu. „Pokud *Pohled společnosti Parallax* reprezentoval destrukci mýtu amerického hrdiny (a byl pesimisticky laděným snímkem), *Všichni prezidentovi muži* byli jeho vzkříšením. Vyvolávali dojem, že dva muži mohou napravit chyby politického systému, a film tak reprezentuje naději pro budoucnost,“ dodal Pakula.¹

To však není jediný protiklad těchto dvou Pakulových počinů. Zatímco *Pohled společnosti Parallax* byl točen téměř bez scénáře (a spousta scén byla improvizovaných), snímek *Všichni prezidentovi muži* byl na scénáři od začátku postaven. Ačkoli Pakula vždy tíhnul k vyjadřování skrze filmové prostředky (což je patrné právě v *Pohledu společnosti Parallax*), snímek zkoumající podrobnosti aféry, která dovedla prezidenta USA Richarda Nixona k abdikaci, stojí především na slovech. „Nemyslím si, že by byl vytvořen verbálnější film,“ řekl o svém snímku režisér.²

V následující kapitole se zaměřím na to, jakým způsobem pracovali autoři snímku *Všichni prezidentovi muži* se skutečnými událostmi a jak postupovali při přenášení důležitého traumatu americké společnosti na filmové plátno. Zároveň zmíním zásadní adaptační problémy, se kterými se tvůrci zmíněného snímku při přenášení historických faktů do narativního filmu setkali.

V závěrečné části kapitoly osvětlím, jakým způsobem film o aféře Watergate poznamenal americkou společnost - jak na něj reagovali historici, přírodní aktéři i široká americká veřejnost.

¹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 197.

² BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 167.

5.1 Vznik snímku

V roce 1972 Roberta Redforda oslovilo několik článků neznámých novinářů Boba Woodwarda a Carla Bernsteina týkajících se vloupání do sídla Demokratické strany. Čím více článků o Watergate četl, tím více mu připadala celá záležitost jako dobrý námět na film. Navíc, když zjišťoval podrobnosti o redaktorech *Postu*, odhalil, jak odlišnými, možná až kontrastními, osobnostmi Woodward a Bernstein jsou a jak atraktivní pro film je nejen to, co odhalují, ale i oni samotní. Po několika neúspěšných pokusech sejít se s Bobem Woodwardem se Redfordovi nakonec podařilo domluvit si s novinářem schůzku. Redford se dozvěděl o připravované knize *All The Presidents Men* a autorům přednesl návrh adaptovat ji do filmové podoby. Kniha ještě zdaleka nebyla hotová a Redford při rozebírání jejího obsahu oba novináře upozorňoval, že pro čtenáře bude mnohem přínosnější, když bude kniha o tom, jak odhalovali, a ne co přesně zjistili. Carl Bernstein dva roky po vydání knihy přiznal: „Redford byl faktorem, který nás donutil napsat takovou knihu, jakou jsme napsali.“³

Původní Redfordova koncepce byla vytvořit nízkorozpočtový černobílý snímek s komorním příběhem a s neznámými herci. I když mu Woodward s Bernsteinem přislíbili práva na film, Redford oba novináře ubezpečil, že s přípravou filmu minimálně devět měsíců počká.

Je totiž skoro neuvěřitelné, jak vynikající producentskou intuici Redford prokázal. Zatímco čekal, až si bude moci udělat svůj komorní film o dvou novinářích, kteří se jedno léto snažili odhalovat něco, co všichni ostatní chtěli zahladit, prezident Nixon rezignoval, což mělo za následek, že se příběh rozvětvil a aféra dostávala stále větší a větší rozměr. Snímek *Všichni prezidentovi muži* tak vznikl souběžně s historií, kterou reflektoval.

Scénář zadal producent Redford svému příteli Williamu Goldmanovi, se kterým spolupracoval už na snímku *Butch Cassidy a Sundance Kid* (1969). Goldman ale nebyl schopen vytvořit uspokojivou verzi scénáře. Redford k tomu dodává: „Jeho scénář nezjednodušoval pouze události, ale celý žurnalismus.“⁴ Goldman se potýkal hned s několika problémy: jak nahradit příběhovou linku, kterou kniha Woodwarda a

³ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 183.

⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 167

Bernsteina neobsahovala, jak vložit do celovečerního filmu tak obrovské množství informací (Goldmanovo řešení bylo vynechat celou druhou polovinu knihy) a jak vůbec v rámci filmu konstruovat napětí. Velice snadno totiž z filmu mohla být série mluvících hlav. Bernsteinovi se zdál Goldmanův scénář jako vtip, a tak začal za pomoci své přítelkyně Nory Ephron pracovat na vlastním scénáři. Redford přesto nebyl spokojen ani s jejich verzí. Zásadní zlom přišel v momentě, kdy Redford oslovil Alana J. Pakulu, aby film režíroval. Pakula si s Goldmanem nerozuměl. Jeho zásadní připomínka ke scénáři zněla: „Nemůžeme točit film o aféře Watergate, která byla natolik rozvětvená – stala by se z toho nejdelší montáž filmové historie. Musíme se soustředit na postavy novinářů a na jejich odhalení, které vedlo k pádu nejmocnějších lidí na světě.“⁵ Další Pakulova připomínka byla k obsazení. Režisér Redfordovi řekl: „Síla příběhu je v tom, že skandál odhalili dva neznámí muži. Ty a Dustin jste pravděpodobně známější než samotný Nixon.“⁶ Nakonec se však (především kvůli naléhání studia, které se ze všeho nejvíce obávalo, aby film nepůsobil jako dokument) známí herci ujali rolí novinářů.

Pakula s Redfordem se po několika nepřipustných Goldmanových verzích rozhodli scénář vytvořit sami. Při jeho psaní však postupovali tak, jak Goldman nikdy nebyl schopen - nastěhovali se do hotelu naproti redakci *Washington Post*, kam po šest týdnů docházeli zkoumat podrobnosti o případu a „nasávat“ atmosféru. Redford k tomu řekl: „Goldman neměl dostatek trpělivosti, dělal to tou lehčí cestou.“⁷ Získávání informací a podkladů bylo pro film zásadní. Smysl pro detail byl základním předpokladem pro realizaci filmu, který se opírá o skutečná fakta.

5.2 Smysl pro detaily

„Snímek *Všichni prezidentovi muži* je z podstaty postaven na detailu. Ne jeden velký úder, ale malé drobnosti vedly ke zničení Nixona. Detaily ve filmu vytváří malou mozaiku,“⁸ řekl Alan J. Pakula.

⁵ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 155.

⁶ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 156.

⁷ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 157.

⁸ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 163.

Celý štáb, a Pakula především, se proto snažil o co největší autenticitu, co se detailů týče. Film hned na začátku málem ztroskotal na marginální skutečnosti. Vydavatelka Postu Kathrine Grahamová nechtěla, aby filmaři používali jméno novin. Robert Redford však opáčil: „A jak to máme nazvat? Washington Bugle? Bohužel, jméno novin je historickým faktem a mi tuto skutečnost nemůžeme obejít.“⁹

Jelikož natáčení přímo ve washingtonském *Postu* bylo zhora nemožné (ačkoli Pakula byl tvrdým zastáncem natáčení ve skutečné redakci), byl tedy celý prostor ofotografován, přeměřen a na základě těchto podkladů vznikla přesná kopie redakce v kalifornských studiích společnosti *Warner Bros.* Bylo objednáno 200 pracovních stolů od společnosti, která vyráběla stoly pro *Post*, a na stěnách visely kalendáře z roku 1972. Při každé scéně na nich bylo datum, které se shodovalo s původními daty z Woodwardových a Bernsteinových poznámek. Odpadky z košů v *Postu* byly převezeny do Kalifornie a umístěny do replik košů ve studiu. Poté, co byly studiové dekorace hotové, Pakula do nich přivedl šéfredaktora novin Bena Bradleeho, který podle svých slov měl pocit, že stojí ve své kanceláři. Bradlee v knize Jareda Browna *Alan J. Pakula: His Films and His Life* dodává: „Když jsem tam posléze přivedl svojí dceru, mohla jít přímo k mému stolu. Byla absolutně omráčená.“¹⁰

Autenticita a detaily byly základním stavebním kamenem Pakulova snímku. Ve scéně vloupání do Watergate se natáčelo přímo v sídle Demokratické strany. Pachatelé používají například stejný model vysílaček a Frank Willis, noční hlídač budovy Watergate, který o vloupání informoval policii, hraje sám sebe.¹¹

Všichni herci a statisti, kteří se pohybovali při natáčení v replice redakce *Postu*, prošli školením, které prováděli přímo zaměstnanci novin, a Hoffman s Redfordem strávili hodiny a hodiny přímo v redakci washingtonského deníku.

⁹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 160.

¹⁰ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 165.

¹¹ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 190.

5.3 Režijní styl

Samotné zaměření na historické detaily a snaha o co maximální přiblížení se realitě rozhodně snímku *Všichni prezidentovi muži* nezaručovaly kvalitu. Zásadním při realizaci filmu byl Pakulův režijní styl.

Autenticita se do režijního stylu silně promítala. Podle slov Roberta B. Toplina, autora knihy *History by Hollywood*, „Pakula svým dokumentárním stylem nedává publiku percepční výhody typické pro narativní film.“¹² Oba novináři, nebo alespoň jeden z nich, jsou vždy na plátně. Divák tak vidí pouze to, co vidí oni. To je nejpatrnější při telefonních rozhovorech, kdy sledujeme pouze Woodwoda, nebo Bernsteina klást otázky. Zpovídaného člověka můžeme identifikovat pouze podle hlasu. Divák tak lépe cítí, jak složité je získat informace z rozhovorů dříve, než osoba na druhém konci linky zavěsí. Často je také několik telefonních rozhovorů vměstnáno do jednoho záběru. Woodward v podání Roberta Redforda reaguje na získanou informaci dalšími a dalšímihovory. Tato sekvence natočená v jednom záběru sleduje novinářský postup při vyhodnocování a zacházení s informacemi a vytváří autentickou atmosféru. Její natočení však znamenalo silný důraz na hereckou práci - jelikož záběry trvaly i několik minut, měl Pakula problémy udržet herce koncentrované i pro opakované záběry.

Pakula používá některé režijní prvky, které jsou podobné těm, které použil v *Pohledu společnosti Parallax*. Jedná se především o druhy záběrů, kdy často snímá situaci ve velkých celcích. K tomu režisér dodal: „Často mi ty velké celky dávaly pocit, jak moc ti dva jsou ztraceni v tom, co objevují, jak malé tyto postavy jsou oproti úkolu, který se rozhodly plnit.“¹³ To se týká především záběru z knihovny Kongresu, kde jsou Woodward a Bernstein snímáni z nadhledu a záběr se postupně rozšiřuje. Režisér Pieter Jan Brugge řekl: „Ve scéně v knihovně použitý druh záběru přidává na vážnosti a naznačuje, že ti dva muži hledají jehlu v kupce sena.“¹⁴

¹² TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

¹³ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 188.

¹⁴ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 188.

Druhy záběrů a komponování mizanscény je pro film absolutně klíčovým prvkem. Je to jeden z faktorů, pomocí kterého Pakula nastiňuje vztahy mezi jednotlivými postavami, jejich status a buduje pomocí nich atmosféru i napětí. Ve většině scén, ve kterých probíhají rozhovory, Pakula nepoužívá detaily, aby naznačil formálnost setkání novinářů s aktéry případu. Často také pomocí záběru divákovi naznačuje, jak daleko jsou novináři v sestavování jednotlivých střípků případu.

Ve scéně, kdy se Woodward a Bernstein vyptávají Huga Sloana, je použitý pouze jediný detail a Pakula vysvětluje: „Pokud bych použil detail, zničil bych formalitu toho setkání... Tímto postupem jsem naznačil Sloanovu decentnost.“¹⁵

Přesto Pakula používá více detailů než v kterémkoli svém předešlém snímku.

Kamera je ve scénách rozhovorů většinou statická, protože se Pakula bál, že by „pohyb kamery okamžitě zničil hypnotickou atmosféru scén.“¹⁶

Další příklad, který charakterizuje Pakulovu práci s mizanscénou, je následující sekvence: Woodward sedí v redakci a píše na stroji. Před ním stojí televize, ve které jsou záběry původního televizního zpravodajství. Objevuje se tu především prezident Nixon, ale i další aktéři aféry. Woodward je tu malou figurkou v pozadí, a Pakula tak naznačuje souboj Davida s Goliášem. To navíc umocňuje samotné televizní médium, k čemuž Pakula dodává: „Lidé v televizi působí nedotknutelně až božsky.“¹⁷ (obr.17) Postup při zasvěcení scény je naprosto opačný než v *Pohledu společnosti Parallax*. Redakce *Washington Post* byla ostře nasvícená, zatímco při práci novinářů v terénu je kladen důraz na temnější atmosféru a Pakula používá tvrdé svícení. Vrcholem je v tomto ohledu Woodwardovo setkávání s Deep Throat. Postava informátora je zasazena do stínu, divák vidí pouze jeho siluetu a režisér akcentuje anonymitu postavy pomocí vizuálního prostředku. V tomto místě je zároveň použit jeden z mála surreálných postupů ve filmu. V momentě, kdy se Woodward baví s Deep Throat, jsou aktéři vyrušeni hlasitou ránou. Woodward se ohlédne, a když se podívá zpátky, informátor je pryč. Režisér Steven Soderbergh komentuje tento postup slovy: „Pakula vyváří kolem Deep Throat auru ducha. Jakoby to ani nebyl člověk.“¹⁸ Podle autora

¹⁵ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 193.

¹⁶ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 191.

¹⁷ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 194.

¹⁸ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 189.

Pakulova životopisu, Jareda Browna, je svícení ve snímku *Všichni prezidentovi muži* zároveň použito jako metafora: novináři se snaží odhalit pravdu (tj. světlo) pomocí lidí, kteří chtějí být ve stínu.

Psací stroje, pera a tužky jsou ve snímku *Všichni prezidentovi muži* představeny jako zbraně, které zapříčinily Nixonův pád. Zvuk psacích nástrojů je daleko za hranicí realismu. „Bylo to jako zvuk malých kryš, které si proškrabávají svoji cestu těmi velkými zdmi moci a boří je způsobem, jakým by to nemohly udělat všechny zbraně světa,“¹⁹ dodává Pakula. Předposlední scéna filmu obsahuje záběr na televizi, ve které běží záběry z Nixonovy inaugurace pro jeho druhý prezidentský termín. V pozadí píší Woodward a Bernstein na psacích strojích. Kamera se neustále přibližuje k novinářům a zvuk kláves psacích strojů je silnější a silnější. V momentě, kdy v televizi dochází k čestné salvě, zvuk strojů přehluší rány ze zbraní. Tento moment symbolizuje sílu tisku, sílu příběhů dvou novinářů, kterým se podařilo sesadit nejmočnějšího muže Ameriky.

5.4 Ohlas veřejnosti

Mnoho Američanů zapomínalo na Watergate a aféru bagatelizovalo už po několika měsících. Spousta z nich stále věřila, že se Nixon žádných nekalých praktik nedopustil. Vysoké procento občanů USA bylo celou aférou znechuceno. Stejně rozpolcená byla veřejnost i kritici po uvedení snímku *Všichni prezidentovi muži* do kin. Podle Pakuly na film diváci reagovali v různých koutech USA různě „V Denveru bylo publikum Woodwardem a Bernsteinem, ale například v Louisville bylo více na straně lidí, kteří byli zpovídáni. Diváci si říkali, proč proboha ti dva nenechají ty ubohé lidi na pokoji.“²⁰ Režisér se zároveň obával reakcí zahraničního publika, avšak po úspěšných projekcích v Londýně a na Berlínském filmovém festivalu se ukázalo, že obecenstvo nepotřebuje dokonale znát kontext aféry.

¹⁹ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 197.

²⁰ BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005, s. 201.

Všichni prezidentovi muži měli krátce po uvedení do kin vesměs pozitivní recenze. Kritici oceňovali především realismus a celkové vyznění snímku. Jay Gould z *Wall Street Journal* označil snímek jako moralistickou hru, která je lekcí o svobodě tisku, a dále o filmu řekl: „*Všichni prezidentovi muži* jsou tak strhující, tak efektivní v budování napětí, že zážitek ze snímku je skoro stejně tak vzrušující jako odhalování aféry.“²¹ V podobném duchu se nesly i recenze Jacka Krolla v *Newsweek* a Vincenta Canbyho v *New York Times* : „Snímek je okouzlující a strhující. Ukazuje nám mladé reportéry, kteří jsou zcela pohlceni zdánlivě nedůležitými maličkostmi, detaily, které ve finále odhalily konspiraci obřích rozměrů.“²²

Někteří kritici však oponovali, že důraz na realismus je nudný a snímek je celkově upovídaný. Výtky směřovaly k režisérovi, který podle nich věnoval příliš mnoho pozornosti detailu a málo se soustředil na kompozici dramatu. Kritik Robert Hatch v *Nation* uvedl: „Film je zaměřen na novináře, kteří donekonečna zvoní u dveří a někde popíjí kafe. Opravdoví pachatelé tu pak ani nejsou ukázáni – John Mitchell je pouze hlasem v telefonu a Richard Nixon tváří na televizní obrazovce.“²³ Nejvíce výtek k filmu však měli přímí účastníci aféry. Kenneth Dalbergh, někdejší ředitel výboru pro znovuzvolení prezidenta, uvedl v deníku *Times* z 23. května 1976, že film je „hrubě nepřesný, zahanbující a slouží v prospěch novinářů a filmařů.“²⁴ Herbert G. Klein, někdejší ředitel pro komunikaci v Bílém domě, soudil, že se „snímek zaměřuje na negativní aspekty aktivit Bílého domu a ignoruje dobré úmysly prezidentových poradců.“²⁵ Klein také kritizoval, že film neférovým způsobem spojoval slušné lidi se skandálem, a to jmenovitě Clarka McGregora (vedoucí Nixonovy kampaně) a Kena Clawsona (náměstek ředitele pro komunikaci). „Film nerozlišuje mezi malými a velkými zločiny,“²⁶ dodává Klein v knize Roberta B. Toplina *History By Hollywood*. Charles W. Colson, Nixonův konzultant v Bílém domě, řekl, že

²¹ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

²² TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

²³ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

²⁴ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

²⁵ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 199.

²⁶ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 198.

Clawsonova postava není zobrazena správně. Zároveň tvrdil, že „Woodward a Bernstein se pravděpodobně nikdy necítili v nebezpečí“ a že „atmosféra odposlouchávání a ohrožení byla dodána filmaři ve snaze vdechnout upovídánému příběhu napětí.“ Film podle jeho slov „opomíjel zásluhy Seymoura Hershe z *New York Times*, senátora Sama Ervina a státního zástupce Archibalda Coxe.“²⁷ Fakt, že je příliš mnoho zásluh na odhalení aféry dáváno novinářům *Postu*, byl největší výtkou všech kritiků filmu. Avšak zaměření se na individuality bylo zásadní podmínkou toho, aby se divák v obrovské síti důkazů, podkladů, faktů a odboček mohl orientovat. Robert Brent Toplin v knize *History By Hollywood* řekl o tomto filmařském přístupu následující slova: „V současných příbězích o historii se filmaři obvykle zaměřují na činy jednoho nebo dvou jedinců. Tento přístup dostává historii na úroveň osobních zkušeností. Zobrazování skrze zkušenosti fascinujících a často hrdinsky se chovajících lidí je nutné pro to, aby se publikum mohlo ztotožnit s někým, s kým sympatizuje. Praxe zaměřit se na dobré postavy bojující proti zlu a nepřízni osudu vytváří atraktivní drama, ale zároveň s sebou nese několik problémů. Na jedince orientované filmy opomíjejí například efekt kolektivní akce přicházející z mas nebo vliv dlouhodobých ekonomických změn. Namísto, aby se filmaři v těchto snímcích zaměřili na komplex několika faktorů, soustředí se na činy jednotlivců. Půjčují si názory od zastánců historické teorie tzv. „Velkých mužů“ (*pojetí dějin z hlediska důležitých a vlivných historických osobností – pozn. autora*) a dovádí je do extrémů.“²⁸ Zaměření se na Woodwarda s Bernsteinem bezpochyby dodalo žurnalistické profesi lesk v očích veřejnosti. To dokládá i fakt, že v následujících letech po uvedení filmu *Všichni prezidentovi muži* se v USA několikanásobně zvýšil počet přihlášek na žurnalistické školy.²⁹

Uvedení filmu *Všichni prezidentovi muži* na jaře roku 1976 bylo špatnou zprávou pro Republikánskou stranu a legislativu Geralda Forda. Prezident USA Ford převzal křeslo šéfa Bílého domu po Nixonově rezignaci a v době uvedení snímku do kin byl uprostřed kampaně pro prezidentské volby v roce 1977. Sám byl očích veřejnosti

²⁷ „Some of the President’s Man Talk back to the Movie“, *New York Times*, 23.5.1976.

²⁸ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 20.

²⁹ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 201.

značně pošpiněn za omlouvání Nixonova chování v průběhu skandálu Watergate a jakékoli připomenutí aféry navíc podkopávalo autoritu Republikánské strany. Naopak Demokráté viděli šanci jak film využít. V konečném důsledku neměl snímek *Všichni prezidentovi muži* ústřední podíl na zvolení demokratického prezidenta Jimmyho Cartera, avšak jak píše Robert Toplin v knize *History by Hollywood*: „Film sice neměl přímý vliv na voliče, ale jeho zásluha by se dala označit jako signifikantní. Zasel ve společnosti pochyby o Republikánské straně, zvedl míru podezření okolo prezidenta, který obhajoval Nixona, a vzbuzoval strach z křivd, které Watergate způsobil.“³⁰

³⁰ TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood*. Chicago: 1996, s. 199.

6. Závěr

V práci *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* jsem pomocí symptomatické analýzy poodkryl, jakým způsobem měla zásadní traumata, kterými americká společnost prošla v 60. a v 70. letech, vliv na důležité politické snímky jako *Rozhovor*, *Tři dny Kondora*, *Pohled společnosti Parallax* a *Všichni prezidentovi muži*. Charakter traumat, která ovlivňovala americkou společnost v 70. letech, byl různý. Zatímco atentát na Johna F. Kennedyho byl především zdrojem konspiračních teorií nejrůznějšího druhu (od možných až po ty zcela absurdní) a byl inspirací pro kinematografii i literaturu, vietnamská válka byla zdrojem pesimismu pro národ, který věřil v demokracii a kapitalismus. Největším zklamáním pro americkou společnost nebyl fakt, že Spojené státy válku prohrály, ale jakým způsobem se tak stalo. Konflikt ve Vietnamu podnítil úpadek důvěry ve státní instituce a tyto pochybnosti se promítali i do snímků, které jsem v práci *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* analyzoval.

Pochybnosti o úloze jedince ve společnosti řízené anonymními organizačními strukturami byly hlavní myšlenkou hnutí (zejména *nové levice*), která vznikala na popud společenských konfliktů – ať už to byly problémy rasové segregace, nebo válka ve Vietnamu. Základní teze těchto hnutí se staly i tezemi amerických politických snímků v 70. letech 20. století. Filmy zdůrazňovaly pochybnosti, které ve společnosti zasely kroky vládnoucích institucí. A paranoia, která má v kinematografii hluboké kořeny, byla v těchto snímcích prostředkem, jak na tyto společenské problémy poukázat.

V kapitole věnované snímku *Pohled společnosti Parallax* podrobně analyzuji režijní styl, který operuje s imaginací diváka. Kombinaci symptomatické a stylové analýzy pak odhalují podrobnosti Pakulovy práce s americkými symboly a ikonami. Režisér zpochybňuje instituci státu, která se za symboly a ikony skrývá. Ty jsou podle něj pouze nástrojem propagandy a vlády. Tím, že tyto symboly Pakula relativizuje, odhaluje skutečné nástroje vlády. V jeho pesimistickém pohledu jsou jimi byrokracie a politické vraždy.

Pozitiva aféry Watergate byla především v tom, že poukázala na sílu a možnosti soudů, tisku a veřejného mínění. Pakulův snímek *Všichni prezidentovi muži* se stal důležitou připomínkou nejen zločinů na nejvyšší státní úrovni, ale zejména faktorů, které byly schopny tyto zločiny odhalit. Zároveň definoval žánr dokudramatu a byl

vodítkem pro další filmaře, jak historická fakta přenášet do narativního snímku. V páté kapitole této práce (*Všichni prezidentovi muži* – filmové zobrazení historických fakt) jsem se zaměřil na komplexní analýzu Pakulova pojetí historického traumatu a poukazuji na adaptační problémy s přenášením skutečných událostí na filmové plátno.

V práci *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* jsem uceleným způsobem reflektoval tzv. *paranoickou tradici* a popsal jsem práci režiséru v jejím vrcholném období. Paranoia je fenomén, který provází kinematografii od jejího počátku. Dodnes je jedním z hlavních faktorů, pomocí kterého režiséři budují napětí a oslovují publikum nejen v thrillerech, ale v mnoha dalších žánrech. Režisér Michael Moore například založil svůj dokumentární snímek *Fahrenheit 9/11* (2004) právě na budování paranoických představ u diváků. Seriál *Akta X* (1993), který míchal konvence hned několika žánrů, s paranoiou také pracoval.

Subžánr politického thrilleru zažíval v 70. letech 20. století svůj vrchol. V 80. letech se objevila řada snímků, které tradici politického thrilleru značně devalvovaly. Snímky jako *Rudý úsvit* (1984) a *Bez východiska* (1987) se zaměřovaly na konspirační teorie spojené se Studenou válkou, avšak působily jako karikatury filmů, které o dekádu dříve natočili Alana J. Pakula, Francis Ford Coppola a Sidney Pollack. 90. léta pak definitivně prezentovala žánr konspiračního a politického thrilleru jako pohádky pro dospělé (např. *Temné spiknutí* z roku 1997). Objevily se však i výjimky jako snímek *Nepřítel státu* (1998), který čerpal z tradice paranoidních thrillerů 70. let a díky zaměření se na aktuální společenská témata (možnosti hi-technologií) působil nadmíru svěže.

Práce *Společenská traumata v americkém politickém filmu 70.let* analyzuje základní aspekty subžánru politického a paranoidního thrilleru pomocí snímků, které vznikly v době, kdy kvalita tohoto subžánru kulminovala.

V této práci se věnuji především filmům Alana J. Pakuly (*Všichni prezidentovy muži*, *Pohled společnosti Parallax*). Odkrývám jejich pozadí, poukazuji na prostředky, které režisér ve snímcích používal a vždy se snažím o verifikaci přednesených tezí pomocí citátů samotného režiséra.

7. Summary

The thesis *American Society Traumas in 1970s Political Film* is concerned with the most remarkable political films of the 1970s, among these *The Parallax View* (1974), *All the President's Men*, *The Conversation* (1974), and *Three Days of Condor* (1976).

All these movies were stigmatised by the pessimism and the gloomy ambiance of the period. The thesis expands on how the most important traumas of the decade were reflected in these films. The paper also analyses the genre of the paranoid thriller and the instruments used by and in the genre. Another important aspect of the paper is its reflection of the paranoiac tradition as a tradition deeply enrooted in the history of cinematography. The paper focuses primarily on Alan J. Pakula's films.

The chapter about *The Parallax View* describes in detail Pakula's work with Americans symbols and icons and their subsequent relativization, apparent above all in the sequence of the film called *Test*. The chapter about *All the President's Men* analyses the process of adaptation of an important historical trauma on film screen.

8. Literatura a prameny

Literatura:

BORDWELL, David: *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard: 1989.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin: *Dějiny filmu*. Praha: 2007.

BROWN, Jared: *Alan J. Pakula: His Films and His Life*. New York: 2005.

DERRY, Charles: *The Suspense Thriller*. Jefferson: 2001.

GENOVESE, Michael: *The Watergate Crisis*. Minneapolis: 1999.

HOFSTADER, Richard: *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*. New York: 1976.

JOVČUKA, M.T. aj.: *Dějiny filosofie*. Praha: 1976.

KELLNER, Douglas, RYAN, Michael: *Camera Politica: Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: 1990.

PRATT, Ray: *Projecting Paranoia: Conspirational Visions in American Film*. Lawrence: 2001.

RUBIN, Martin: *Thrillers*. Cambridge: 1998.

SCOTT, Ian: *American Politics in Hollywood Film*. Edinburgh: 2000.

SCHUDSON, Michael: *Watergate in American History: How We Remember, Forget and Reconstruct the Past*. New York: 1993.

THOMPSONOVÁ, Kristin: *Breaking the Glass Armor*. Princeton: 1988.

TINDALL, George Brown; SHI, David: *USA*. Praha: 1994.

TOPLIN, Robert B.: *History by Hollywood: the use and abuse of the American past*. Chicago: 1996.

Časopisy:

KAPLAN, Fred: *Parallax View, Political Paranoia*. Jump Cut, 1974, č. 3, s. 5.

THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, 1998, č.1, s. 3 – 36.

Some of the President's Men Talk back to the Movie. New York Times, 23.5.1976

Inernetové zdroje:

KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*. www.cinepur.cz/article.php?article=942. 25.2.2008

MILLIKIAN, Jay: *The Conspiracy Thrillers of 1970s: Paranoid Time*. Stylus magazine, www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=1092. 7.3.2008

SCHIMERA, Rudolf: *Je thriller žánr?*. www.fantomfilm.cz/?type=article&id=146. 2.3.2008

Prameny:

Filmy:

Pohled společnosti Parallax (*The Parallax View*, 1974), minut

Režie: Alan J. Pakula

Scénář: David Giler, Lorenzo Semple Jr.

Střih: John W. Wheeler

Kamera: Gordon Willis

Hudba: Michael Small

Produkce: Alan J. Pakula, Gabriel Katzka

Hrají: Warren Beaty, Hume Cornyn, William Daniels

Rozhovor (*The Conversation*, 1974), 113 minut

Režie: Francis Ford Coppola

Scénář: Francis Ford Coppola

Střih: Richar Chew

Kamera: Bill Butler

Hudba: David Shire

Produkce: Francis Ford Coppola, Fred Ross

Hrají: Gene Hackman, John Cazale, Allen Garfield, Harrison Ford

Tři dny Kondora (*Three Days of the Condor*, 1975), 117 minut

Režie: Sidney Pollack

Scénář: James Grady, Lorenzo Semple Jr.

Střih: Don Guidice

Kamera: Owen Roizman

Hudba: Dave Grusin

Produkce: Stanley Schneider

Hrají: Robert Redford, Faye Dunaway, Max von Sydow

Všichni prezidentovi muži (*All the President's Men*, 1976), 138 minut

Režie: Alan J. Pakula

Scénář: Alan J. Pakula, William Goldman

Střih: Robert L. Wolfe

Kamera: Gordon Willis

Hudba: David Shire

Produkce: Robert Redford, Walter Coblenz

Hrají: Robert Redford, Dustin Hoffman, Jason Robards, Jack Warden

9. Obrazová příloha



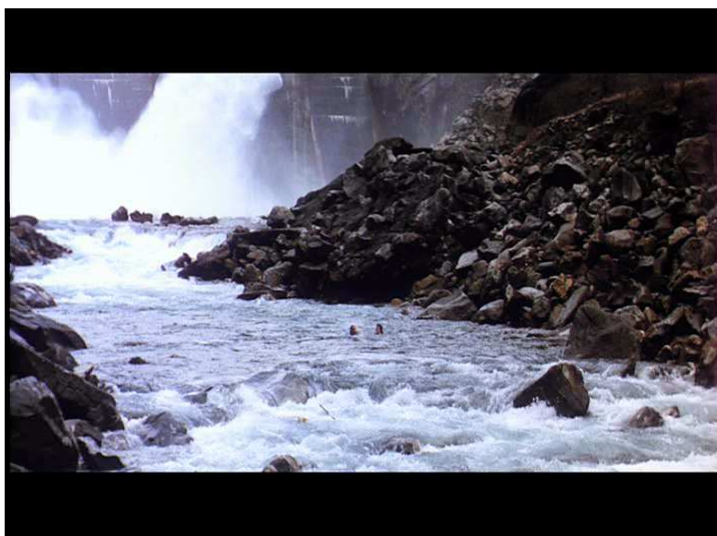
Obr.1 – Knihovna Kongresu ve snímku *Všichni prezidentovi muži*.



Obr.2 – Postavy ztrácející se ve velkých celcích. (*Pohled společnosti Parallax*)



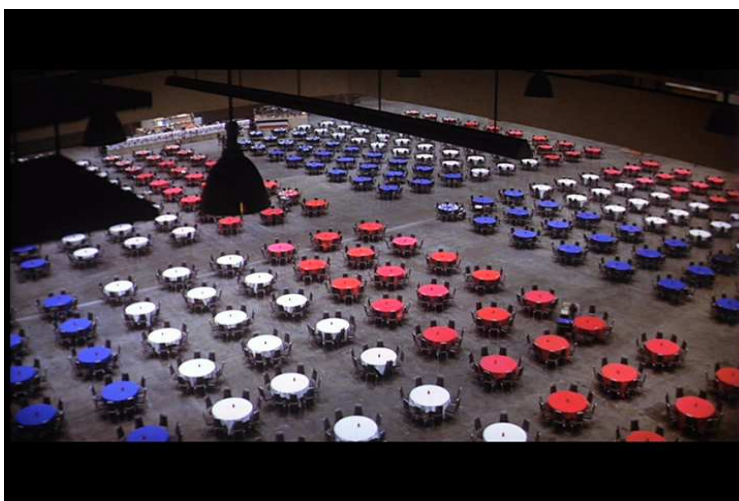
Obr.3 – Hlavní hrdina snímku *Rozhovor* Harry Caul stížen perzekuční paranoiou.



Obr.4 – Souboj v rozbouřené řece, který je nasnímán ve velkých celcích. (*Pohled společnosti Parallax*)



Obr.5 – První záběr snímku *Pohled společnosti Parallax*. Režisér Alan J. Pakula vedle sebe staví dva americké symboly.

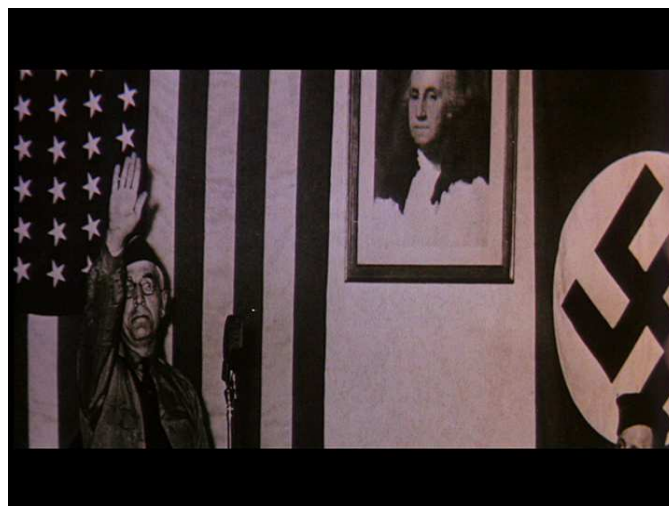


Obr.6 – Scéna zavraždění senátora Hammonda ve snímku *Pohled společnosti Parallax*.

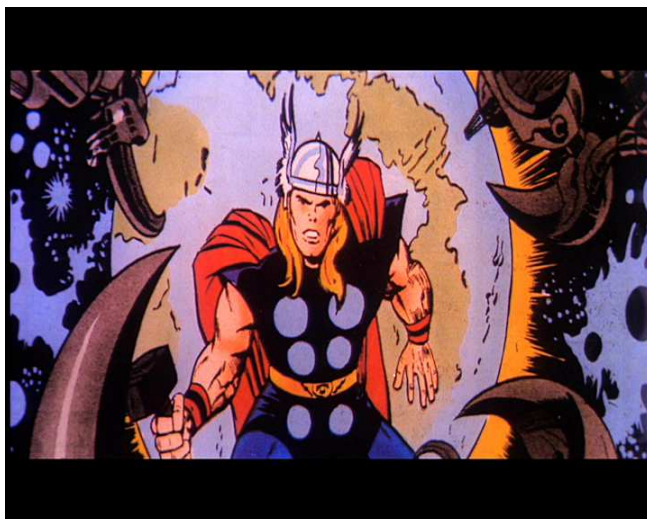
Sekvence Test (Pohled společnosti Parallax)



Obr.7 – Postava odříznutá od světa v příjemci může vyvolat pocit vyobcování ze společnosti



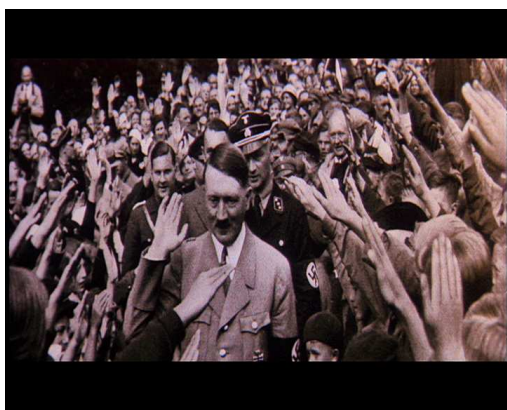
Obr.8 – Slučování ideologických fenoménů.



Obr. 9 – Thor – hrdina marvelovského komixu. Obraz, který ve třetí fázi testu následuje po nápisu *Já*.



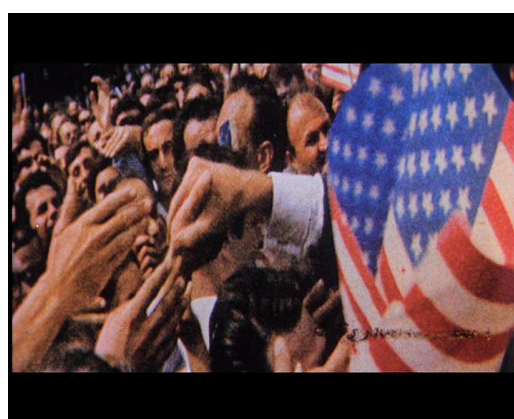
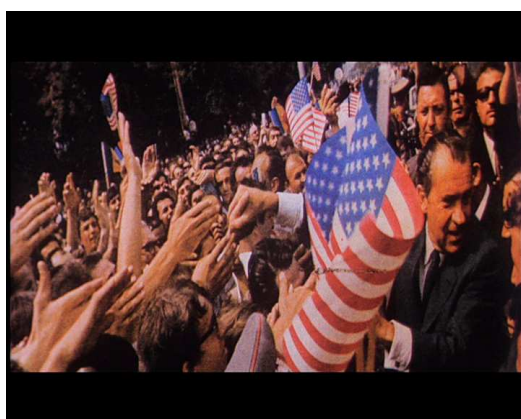
Obr. 10 – Ironické zobrazení Spojených států – po nápisu *Země* následuje fotografie Ku-Klux-Klanu



Obr. 10 a 11 – Dva po sobě následující obrazy ve třetí fázi *Testu*.



Obr. 12 a 13 – Použití souslednosti. Na prvním záběru postava otce, na druhém výřez z původní fotografie. Stín falického předmětu konotuje kastrovní komplex.



Obr.14 a 15 – První obraz je použit v kategorii *Země*. Druhý se objevuje v kategorii *Nepřítel*. Nixonova ruka na něm působí jako zařatá pěst.

Všichni prezidentovi muži



Obr. 16 – Pojetí kanceláří Washington Post.



Obr. 17 – Na obrazovce je Richard Nixon právě znovuzvolen prezidentem. Na pozadí Bob Woodward (v podání Roberta Redforda) píše článek o aféře Watergate.

