

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Magisterská diplomová práce

Parodie amerických žánrů v českém filmu

Bc. Jana Zbořilová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně
a výhradně s použitím uvedených pramenů a literatury

V Olomouci dne

Jana Zbořilová

Poděkování

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za odborné vedení práce, za podnětné připomínky, za spolehlivost se kterou k mé práci přistupoval a také za ochotu se kterou se mnou konzultoval celou práci. Ráda bych poděkovala také Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D. za zprostředkování v České republice nedostupné literatury. Velké díky také patří mé rodině a přátelům, kteří to se mnou vydrželi.

Obsah

1. Úvod.....	5
1. 1 Kritické vyhodnocení literatury	7
1. 2. Metodologie	13
2. DOBOVÉ OHLASY.....	15
2. 1. Limonádový Joe.....	15
2. 2. Adéla ještě nevečeřela.....	17
2. 3. Buldoci a třešně.....	19
2. 4. Mazaný Filip	21
3. Žánr western a jeho parodování ve filmu Limonádový Joe aneb koňská opera	25
3. 1. Limonádový Joe aneb Koňská opera	33
4. Mafiánský, gangsterský a detektivní film ve službách parodie filmů Buldoci a třešně a Adéla ještě nevečeřela.....	44
4. 1. Buldoci a třešně.....	49
4. 2. Detektivní literatura	60
4. 3. Adéla ještě nevečeřela.....	64
5. Film noir v podání Mazaného Filipa	74
5. 1. Sémanticko-syntaktické prvky ve filmu noir, rozdělení dle Milana Haina.....	75
5. 2. MAZANÝ FILIP	80
6. Závěr.....	89
7. Literatura a prameny.....	95
8. Anotace.....	115
9. Abstract	116

1. Úvod

Ve své diplomové práci se zaměřím na analýzu sémanticko-syntaktických prvků vybraných žánrů, které se uplatnily v českých parodiích. Parodie čerpají z klasických amerických žánrů, které se ustanovily ve 30. letech. Pro analýzu byly zvoleny snímky *Limonádový Joe aneb koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Adéla ještě nevečeřela* (Oldřich Lipský, 1977), *Buldoci a třešně* (Juraj Herz, 1981) a *Mazaný Filip* (Václav Marhoul, 2003). Jedná se o žánr westernu, gangsterského a mafiánského filmu, detektivky a filmu noir. Sledované žánry prošly nemalými změnami. V jejich rámci začali vznikat subžánry, docházelo i k mísení forem. Důležité však je, že z předlohových žánrů stále zůstávají zachovány nejvýznačnější prvky, bez kterých by se filmy zvolené formy nemohly točit. Ve vybraných žánrech je také zvolen film noir, který jako čistý styl dnes již neexistuje. Přesto se v českém prostředí objevil snímek, který z jeho charakteristických vlastností čerpá.

Vybrané filmy jsou divácky úspěšnými komediami¹. Mým cílem je hledání sémanticko-syntaktických prvků typických pro analyzované žánry, které jsou v českých filmech parodizovány. Budu se zaměřovat na to, jak k parodování dochází a které prvky jsou do filmu přidány z důvodu zasazení do českého prostředí. Při analýzách je důležité si uvědomit, jak tvůrci s vybranými znaky pracují a proč jsou do filmu přidávány typicky české prvky. Jedním z důvodů byla politická situace, za které se zvolený film natáčel, existuje však též možnost nesprávné aplikace charakteristických rysů do českého prostředí. To může pramenit z nedostatečné znalosti parodovaného žánru. Obecně lze říci, že české filmy parodují soubory žánrových znaků typické pro americké žánry a navíc přidávají vlastní, které vycházejí z odlišné kulturní a politické zkušenosti. Tato práce by měla charakterizovat tyto přidané žánrové prvky.

¹ Návštěvnost kin: *Limonádový Joe* 4 556 352 diváků, *Adéla ještě nevečeřela* 1 355 448 diváků, *Buldoci a třešně* 752 446 diváků. Březina, Václav (1996): *Lexikon českého filmu*. 1. vyd. Cinema, 1996. s. 530. ISBN 80-85933-09-8, s. 20, 49, 205. *Mazaný Filip* 163 000 diváků, www.mazany-filip.cz, rubrika Novinky, cit <30. 3. 2015>

Zásady žánrové analýzy budou primárně odvozeny z teorie žánrů Ricka Altmana a jeho článku *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*.² Altman se v něm věnuje problematice určování žánrů a žánrovým filmům. Píše, že k analýze žánru se přistupovalo během let různě, a že i samotní kritici jsou často v rozhodování o zařazení filmu do žánru bezradní. Žánry totiž podléhají historickému vývoji a vstřebávají postupy a motivy z jiných druhů filmu. Za čisté žánry považuje Altman pouze western, muzikál a gangsterku. Na práci kritiků poukazuje na nedostatky při určování žánrů. Podle autora je důležité zkoumat sémantické a syntaktické aspekty společně. Přesto, že je složité určit, kde začínají a končí hranice sémantiky a syntaxe, je možné obecně určit žánrové definice. Ty, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atd. jsou sémantickými prvky, jež tvoří žánr. Naproti tomu definice, které určují základní vztahy mezi různými proměnnými, jsou základní žánrovou syntaxí. *Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.* Altman svou teorii společného zkoumání sémantických a syntaktických prvků připodobňuje lingvistice. Říká, že: *jeho teorie rozlišuje primární, lingvistický význam složek textu a sekundární, nebo textový význam, který tyto složky získávají prostřednictvím strukturujícího procesu, jenž je součástí tohoto textu či žánru*.³ Jinými slovy lze říci, že syntax je něco jako slova, která svůj význam dostávají, až když se spojí ve větě a tím vytvoří význam sdělované informace. To znamená, že prvky, které vytváří charakteristickou sémantickou rovinu, dostávají svůj význam díky spojením syntaxe. V rámci určitého sémantického kontextu je úkolem syntaxe, spojit jednotlivé prvky do logického řádu. Sémantiku ani syntax nelze zkoumat odděleně, protože se vzájemně doplňují. Sémantický přístup sice můžeme použít na mnoho filmů, ale bez syntaxe nepochopíme jeho poslání. Na opačném pólu stojí syntax, která se nedá aplikovat v takové míře, ale pro žánr určuje: *specifické, význam nesoucí struktury*.⁴ Je také důležité si uvědomit, že na vnímání sémanticko-syntaktických prvků má velký vliv kulturní prostředí, ve

² Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 17 – 27, ISSN 0862-397X

³ Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 17 - 27

⁴ Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 22

kterém se objevuje a také předchozí divácká zkušenost. *Syntaktické očekávání, vyvolané sémantickým signálem je doprovázeno paralelní tendencí očekávat specifické syntaktické signály, poukazující k předurčeným sémantickým polím.*⁵

Já se ve svých analýzách budu zabývat ze sémantického hlediska postavami (jejich charakterem a vzhledem) a typickou ikonografií. Z pohledu syntaxe budu zkoumat stavbu děje a formu filmového zpracování. Jak píše Altman, tyto dva aspekty od sebe nelze oddělit, a proto je budu zkoumat dohromady tak, jak se vzájemně ovlivňují. Zjištěné sémanticko-syntaktické prvky zkoumaných žánrů budu analyzovat v českých filmech a zjišťovat, jak fungují v aplikaci na jinou kulturu. Rovněž se zaměřím na hledání nových sémanticko-syntaktických prvků, které se objevují ryze v českých filmech a jsou v nich novým aspektem.

Zkoumané filmy jsou parodiemi. Je tedy nutné tento pojem vysvětlit a najít v něm motivy, které z filmu parodii udělají.

1. 1 Kritické vyhodnocení literatury

Definici parodie přejímám od Lindy Hutechon a Dana Harriese. Linda Hutechon píše, že parodie není nový fenomén, ale je přítomná ve všech druzích umění tohoto století. Je přítomná jak v jejich povaze, tak ve funkčnosti. Parodie je jedním ze způsobů jak se vyrovnat s textem, který je bohatý a zastřešuje dědictví minulosti. Nabízí více limitovaných a kontrolovaných verzí způsobu pracování/aktivizování historie tím, že nabízí nové a ironické kontexty. Požadavky na diváka jsou podobné, závisí spíše na požadavku vlastních znalostí a vzpomínkách. To, co je pozoruhodné v moderní parodii, je škála záměrů – od ironie a laškovnosti po pohrdání a zesměšnění. Parodie je forma imitace. Imitace, která je charakterizovaná ironickým obrácením nejen na účet parodovaného textu. Pojem parodie v jiné formulaci je vlastně opakováním s kritickým odstupem ukazující spíše rozdíly nežli podobnosti. Ironické převrácení je charakteristické pro všechny parodie.⁶

Hutechon parodii definuje jako formu opakování s kritickým ironickým odstupem, která se vyznačuje spíše odlišností než podobností. Porozumění

⁵ Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 29

⁶ Hutechon, Linda (2000): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000. s. 1 – 6. ISBN 0252069382, 9780252069383

parodie závisí na obeznámenosti parodovaného textu, na přebytku příkladů. Teprve pak můžeme s jistotou garantovat, že parodie bude účinně působit na každého diváka a že ho něčemu přiučí. Problém, který souvisí s označením něčeho jako parodie, je to, že se nevyvozují pouze záměry a úmysly parodie, ale také úmysly parodovat určitý text. Hledáme textová vodítka, protože sdílíme určité předpoklady nebo kulturní kódy. Když se o parodii bude teoretizovat, nemělo by se zapomenout na implicitní – nepřímo vyjádřené kódy. Parodie závisí na kontextu a diskurzu. Nutí nás interpretovat závěry. Stejně jako ironie, parodie je forma nepřímého, zdvojeného diskurzu, ale neparazituje na žádném způsobu. Mutace a přemodelování předchozích textů ukazuje na odlišné a zmutované závislosti na parodii a parodovaném textu. Obecně lze říci, že má kritický distanc. Parodii můžeme považovat za ideologicky zaměřenou, nebo takovou, která ukazuje věci opačně. Ukrývá v sobě satiru.

Je nevyhnutelně závislá na rozpoznání a proto musí nezbytně vyvolávat otázky týkající se jak schopnosti dekodování, tak schopnosti zakódování. Parodie závisí na schopnosti diváků. Ale divák potřebuje něco k dívání (dekódování) – potřebuje signály z textu, které ho provedou vlastní interpretací. Stupeň viditelnosti těchto signálů determinuje to, nakolik mohou divákovi pomoci.⁷

Obdobně parodii definuje Dan Harries ve článku *Film Parody and the Resuscitation of Genre*.⁸ Harries se zaměřuje na parodii v současné kinematografii, zejména v případě hororových filmů. V úvodu článku však vyznačuje některé obecné styčné body, bez kterých by se parodie neobešla. Píše, že parodie byla dlouhou dobu spojována s popisem a nedodržováním pravidel: porušována byla norma postav, zasazení příběhu do děje a narativ – v podstatě se jedná o pravidla žánru. V centru pozornosti se ocitá tím, jak kritizuje filmové postupy, konvence a ustanovená pravidla. Současná filmová parodie neuchvacuje tím, jak moc recituje a porušuje žánrové kódy, ale spíše tím, jak resuscituje/oživuje základní žánrová pravidla a konvence. Hlavním cílem parodie byl po dlouhou dobu tradiční filmový žánr. Filmová parodie funguje tak, že bere

⁷ Hutechon, Linda (2000): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000. s. xii, xiv, xvi

⁸ Harries, Dan. *Film Parody and the Resuscitation of Genre*. In Steve Neale (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. British Film Institute, 2008. s. 281 – 291. ISBN-10: 0851708870, ISBN-13: 978-0851708874

předem stanovené a poměrně stabilní sémiotické struktury (jako je žánr, práce konkrétního režiséra) a přepisuje strukturu díky oscilacím mezi podobnostmi a rozdílnostmi cíleného textu. Parodie není jen humornou kritikou žánru, ale také poskytuje metakomentáře žánru, zatímco znovu opakuje jeho konvence a pravidla. Hlavním klíčem k rozšiřování parodií je to, jak efektivně zachází se žánrovými předem definovanými rysy a tím zasahují konkrétní publikum. Parodie závisí na diváckých asociacích, které doprovází sledování žánrových filmů. A proto je velmi důležitá předešlá divácká znalost. Divák musí být schopen rozkódovat poselství. Parodie spoléhá na divákovu znalost cíleného textu, ale také na schopnost nejen „zhlédnout“ odkaz, ale také na schopnost najít v něm různé alternativy a odchylky. Parodie používá různé mechanismy jako je přehánění nebo přidání nových prvků. Jedná se o prvek, který je charakteristický pro jiný formát nebo žánr. Některé parodie vytváří odkazy na základě podobnosti názvu. Dalším způsobem parodie je převrácení.⁹

Jak tedy vyplývá z obou článků, parodie se nejčastěji zaměřuje na typické žánrové postupy. Může mít ideologickou povahu, může být sarkastická nebo ironická a jejím cílem je zesměšnění. Je také důležité zmínit, že působí jako sebereflexe díla a její provedení je možné jen na žánrech, nebo formátech, které mají dlouhou tradici, a divákovi jsou dobře známé. Pro správnou funkčnost parodie je nutné, aby divák znal předlohový text. Bez této předchozí znalosti nebude schopen dekodovat sdělení a parodie tak nesplní svůj cíl.

Další pojem, který se bude objevovat v mé práci, je komedie. Komedie je s žánrem parodie velmi těsně spjata, prolíná ji. Správným použitím parodie dochází ke komičnu, které je komedii i parodii vlastní.

Komedie

Pro vymezení komedie jsem vycházela ze Slovníku literární teorie¹⁰ a z Příručního slovníku české literatury¹¹ Otakara Chaloupky.

⁹ Harries, Dan. Film Parody and the Resuscitation of Genre. In Steve Neale (ed.) Genre and Contemporary Hollywood. British Film Institute, 2008. s. 281 - 285

¹⁰ Vlašín, Štěpán (1984): *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 468. ISBN 80-7294-004-X

Štěpán Vlašín ve Slovníku literární teorie říká, že komedie je jedním z hlavních a základních dramatických žánrů. Konflikt, dramatický děj i postavy se představují s veseloherní nadsázkou. Cílem je vyvolat komický účinek. V závěru jsou spory vyřešeny a vše končí smírem. Často se uplatňují prostředky společenské satiry a kritiky. Původ termínu Aristoteles spatřuje v termínu kómos. Tento pojem označoval průvod, spjatý s oslavou Dionýsova kultu. Zpívaly se nezávazně posměšné písně, uváděly se komické scénky ze života, objevovalo se svérázné kostýmování i maskování.¹²

Komično

Otakar Chaloupka uvádí, že komično se vztahuje k takovým dílům, které budí smích, zábavu, veselost a směšnost. Komično mohou vyvolat jak jednotlivé prvky díla, tak jednotlivé motivy, epizody nebo výrazové prostředky. Může být slovní, situační, akční. Komično může vznikat při působení gagu, nonsensu, nečekaného spojení. Komično může být obsaženo v parodii, komedii, frašce, burlesce, grotesce atd. Bývá rozlišováno na humor, černý humor, satiru a další. Komično je jev, který se objevuje v díle usilujícím o: „*citové uvolnění a toto citové uvolnění u čtenáře, diváka nebo posluchače, vzbudí*“. Citové uvolnění se projevuje jako odlehčující, osvobozující a hlasitý smích není podmínkou.¹³

Gag

Termín gag, který se v mé diplomové práci bude vyskytovat také, protože parodie často čerpají z němých grotesek, kde komično vycházelo právě z opakování gagů. Chaloupka říká, že gag je dějový úsek, který je velmi krátký. Jedná se o vyhraněný a každému zřetelný vtip. Může být pohybový, situační, nebo se může objevit v rozhovoru. Gagy v éře němých grotesek byly ustálené a divák je očekával. V dnešní době se však gag má objevit neočekávaně, má působit jako pravý opak toho, co by divák očekával.¹⁴

V diplomové práci budu primárně vycházet z metodologie žánrové analýzy Ricka Altmana. Protože se zabývám sémanticko-syntaktickými aspekty

¹¹ Chaloupka, Otakar (2007): Příruční slovník české literatury. 2. vyd. Kma, 2007, s. 1116. ISBN 978-80-7309-463-8

¹² Vlašín, Štěpán (1984): *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 176

¹³ Chaloupka, Otakar (2007): Příruční slovník české literatury. 2. vyd. Kma, 2007, s. 427 - 427

¹⁴ Chaloupka, Otakar (2007): Příruční slovník české literatury. 2. vyd. Kma, 2007, s. 233

sledovaných žánrů, zvolila jsem z knihy *Film/Genre*¹⁵ kapitolu Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. Ke každému filmovému žánru jsem používala zdroje literatury, které se ke zvolenému formátu vázaly. U žánru westernu jsem sémanticko-syntaktické prvky čerpala nejvíce ze studie Willa Wrighta *Six Gun and the Society*¹⁶, ve které se autor zaměřuje na typy dějových linií, které demonstruje na proměnách vztahu mezi hrdinou a okolím. Historický kontext žánru jsem zjišťovala z článku Jima Kitesa *Western*¹⁷, z knihy *Dějiny filmu* od Davida Bordwela a Kristin Thompsonové¹⁸, *Umění filmu* od předchozí dvojice autorů¹⁹ a z článku Alana Lovella *Western*²⁰. Kites a Lovell se ve svých článcích zaměřují nejen na historický kontext sledovaného žánru, ale dále v nich rozebírají důvod úspěchu u publika a transformace žánru. Pro můj účel práce však byly klíčové pouze historické okolnosti. Informace týkající se gangsterského žánru jsem našla v knize *Dějiny světového filmu v kapitole 10 Hollywoodský studiový systém, 1930 – 1945*.²¹ Tato kapitola zahrnuje především uvedení žánru do společenského kontextu a čtenáři poskytuje přehled o nejvýznamnějších gangsterských filmech. Podrobnější údaje jsem našla na webové stránce www.old.fantomfilm.cz.²² Tamtéž se nachází článek pod titulem *Gangsterský film 30. let* od Jana Křipače, který čtenářům objasňuje historický kontext, věnuje se vizuálnímu stylu sledovaného žánru a poskytuje informace o hercích, kteří ztvárnili nejslavnější světové gangstery. Mafiánskému filmu se věnuje článek

¹⁵ Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. 1.vyd. British Film Institute, 1999. s. 246. ISBN-10: 0851707173, ISBN-13: 978-0851707174

¹⁶ Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, kopie, s. 232. ISBN-10: 0520034910, ISBN-13: 978-0520034914

¹⁷ Kites, Jim. *Western*. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 63. ISSN – 1335 - 1893

¹⁸ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 827. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

¹⁹ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 680, ISBN: 978-80-7331-217-6, EAN: 9788073312176

²⁰ Lovell, Alan. *Western*. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 161. ISSN – 1335 - 1893

²¹ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s.221 - 268

²² Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] www.old.fantomfilm.cz, dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148>

Mafiánský film od autora Milana Haina, který je dostupný na webové adrese www.25fps.cz.²³ Autor v něm čtenáře seznamuje s pojmem mafie a stručně popisuje okolnosti jejího vzniku. Znalost historického pozadí mafie je důležitá pro orientaci diváka ve filmu. Dále autor představuje historický vývoj tohoto žánru a uvádí charakteristické prvky pro jednotlivá období. Hlavní postavu gangsterského filmu rozebírá Robert Warshow v článku *The Gangster as a Tragic Hero*.²⁴ Warshow v úvodu přirovnává gangsterský film k současné tragédii, ale největší pozornost věnuje hrdinovi, kterého se snaží analyzovat a popsat typický gangsterův život od počátku až po jeho smrt. U filmu noir se nejčastěji debatuje o používání termínů žánr nebo styl. Jedná se o důležitý fakt, a proto jsem názory na tuto diskusi hledala především v knize *The Dark Side of the Screen: Film Noir*²⁵ od Fosterera Hirsche. Je velmi konkrétně zaměřená na daný žánr, popisuje jeho vznik včetně popisu hlavních atributů a dané prvky analyzuje na vybraných filmech. Rovněž zahrnuje přehled noirových snímků. Já jsem si pro své účely vybrala z knihy pasáže, které se zaměřují na vymezení pojmu styl nebo žánr, a také na charakteristické prvky noirových filmů. Dále jsem čerpala z již zmiňované knihy *Dějiny filmu*, kde jsem využívala kapitolu 10 *Hollywoodský studiový systém, 1930 – 1945*.²⁶ Kapitola zahrnuje popis vývoje zmiňovaného žánru včetně emblematických prvků. Stylové vlastnosti a jejich dělení jsem čerpala z příspěvku Milana Haina *Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr*.²⁷ V článku Hain demonstruje vliv noirových prvků na westernový žánr, ale než přistoupí k samotné aplikaci, shrnuje nejvýraznější noirové znaky v oblasti narace, postav a technického zpracování.

²³ Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] www.25fps.cz, dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/>

²⁴ Warshow, Robert. *The Gangster as a Tragic Hero*. [online] www.srs-pr.com, dostupné z: <http://www.srs-pr.com/ESSAYS/warshow-gangster.pdf>,

²⁵ Hirsch, Foster (2001): *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, Inc. ISBN-13: 978-0-306-81039-8, ISBN-10: 0-306-81039-5

²⁶ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s.221 - 268

²⁷ HAIN, Milan. *Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr*. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 47 – 73. ISBN: 978-80-244-3389-9

Pozadí historických a filmových událostí, odehrávajících se během natáčení českých parodií, jsem čerpala z knihy Panorama českého filmu.²⁸

1. 2. Metodologie

Metodologicky vycházím z článku Ricka Altmana Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.²⁹ Protože se budu zabývat více druhy žánru, budou se sémanticko-syntaktické aspekty měnit, stejně jako parodizující prvky a příčiny parodie. Vysledováním jednotlivých sémanticko-syntaktických aspektů mohu zjistit, jakým způsobem jsou parodovány vymezené prvky v českých parodiích. Zaměřím se také na to, co je ve filmech parodováno a na to, jak parodii posiluje indigenizace typických sémanticko-syntaktických prvků amerických žánrů do českého prostředí.

Pro analýzu sémanticko-syntaktických prvků jsem vybrala postavy a typickou ikonografii, což budu zkoumat ze sémantického hlediska. Z pohledu syntaxe, se zaměřím na stavbu děje a formu filmového zpracování. Tyto aspekty jsem si vybrala proto, že jsou nejcharakterističtějšími znaky zvolených žánrů. Ve filmech se často opakují a díky tomu může divák předpokládat vývoj příběhu. Ve vybraných parodiích se na ně nahlíží s ironií a parodie se jim vysmívá. Na těchto nejemblematičtějších prvcích je možné dokázat způsob práce parodie. Jsou jedním z nejjednodušších aspektů, na které se může parodie zaměřit. Parodie tak poukazuje na ustanovené konvence práce s těmito prvky a snaží se je zesměšnit. Díky extrémnosti a naddimenzování, se kterými parodie na dané aspekty nahlíží, může atakovat divákovu mysl a zprostředkovat mu banalitu, se kterou se k tvorbě žánrových filmů přistupuje.

Charaktery postav jsou ve filmech jednoho žánru vystavěny vždy stejně, tudíž je možné předpokládat jejich chování a jejich zasazení do děje. Tyto charaktery si na paškál bere právě parodie a snaží se je zesměšnit. Nejčastěji k tomu používá extrémnosti a přehánění, prostřednictvím kterých jsou typické charakterové vlastnosti zvýrazněny. Podobně parodie postupuje u ikonografie. Její sémantiku sice zachovává, ale zachování její funkčnosti je jen částečné. Při spojení se

²⁸ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 514 ISBN 80-85839-54-7

²⁹ Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 17 - 27

syntaxí může nabývat například zcela jiného vyznění, nebo může plnit opačnou funkci, než kterou jí předepisuje žánrová konvence. Stavba příběhu je u žánrových filmů, také téměř stejná, pokud se nejedná o jeho subžánry. Už díky žánrovému označení může divák předvídat, o čem film bude a jak skončí. Rovněž tento aspekt parodii neuniká. I když zachová stavbu příběhu, očekávání diváka většinou atakuje volbou námětu, který je buď zcela absurdní, anebo nezapadá do žánrového očekávání. Tím parodie odkazuje na zakonzervovanost žánrových příběhů. Filmový styl je rovněž pro jednotlivé žánry očekávatelný. Parodie na to reaguje například použitím postupů, které odpovídají jiným žánrům, nebo jej může používat s opačným účinkem.

Pro rozklíčování a rozkódování parodovaných aspektů je nutná předchozí znalost parodovaného textu. Bez ní totiž poslání parodie nedochází naplnění.

2. DOBOVÉ OHLASY

Tuto kapitolu věnuji přehledu dobových názorů na filmová díla využívající prvků parodie. Recenze k analyzovaným snímkům jsem hledala v časopisech Film a doba, Film a divadlo, Záběr, Dikobraz, Ahoj na sobotu, Lidová demokracie, Práce, Tvorba, Rudé právo, Reflex, Hospodářské noviny a jiné. Články, které jsem při výzkumu přečetla, mají určité spojitosti: autoři reflektují úspěchy a neúspěchy, které filmy sklidily. Ve velké míře se odvolávají k Limonádovému Joemu jako k první české parodii, která byla natolik významná, že ostatní zůstávají v jejím stínu. Recenzenti oceňují snahy tvůrců parodovat určitý žánr. Zároveň nacházejí mnoho nedostačujících vlastností, které filmu vytýkají. Každý recenzent však parodii chápe a uchopuje subjektivně, takže objektivní názor na parodii v českém prostředí není možný.

Recenze jsem začala číst hierarchicky od nejstarších (Limonádový Joe) po nejmladší (Mazaný Filip).

2. 1. Limonádový Joe

Autor pod označením AN píše, že: „*Stříbrná mušle na Mezinárodním filmovém festivalu ve španělském San Sebastianu, k tomu zvláštní ocenění poroty i FIPRESCI, Cena filmového diváka na letošním FFP a navíc největší návštěva během tohoto festivalu – to je zatímní bilance nového českého filmu Limonádový Joe*“. Autor dále uvádí, že o úspěchu filmu svědčí také fakt, že je o něj velký zájem v zahraničí. Limonádový Joe byl během dvou měsíců prodán do šesti zemí. Zahraniční zájem je přirozený, protože tam je možnost vychutnat si do detailu i ty nejmenší niance. Protože se před Limonádovým Joem v československé distribuci neobjevilo dlouho nic s tématem westernu, musí být satirická část zejména pro mladší diváky hluchá [...] „*Filmu by prospělo více epiky, dokonaleji propracovaná fabule, bohatší a pestřejší děj [...] Parodie si libuje v kratších útvarech. Kdyby měl Limonádový Joe poloviční metráž, jeho hodnota by se pravděpodobně zdvojnásobila.*“³⁰

³⁰ AN. K novému filmu Limonádový Joe. *Lidová demokracie* 20, 1964, č. 229, s. 3. ISSN 0323-1143

Ivan Dvořák píše, že ve světě je western známý z různých médií, jako je rádio, film nebo literatura. U nás tehdejší generace čtyřicátníků znala tento žánr pod názvem kovbojka. Ta velmi ovlivnila fantazii generace 30. let 20. století, mezi kterou patřil i Brdečka. *„Brdečka nepodleh ohlupující monotónnosti příběhů, střížených podle jednoho schématu, ale dokázal se parodistickým způsobem všemu tomu velekliše patřičně vysmát.“* Autor konstatuje, že film paroduje western, ale současný divák tento žánr prakticky nezná. Kvůli válce byl totiž zastaven import filmů k nám, což trvalo téměř celé čtvrt století a za tu dobu byl u nás uveden pouze film *V pravé poledne*. Kdo měl štěstí, mohl ve filmovém klubu zhlédnout film *Přepadení Johna Forda*. Ovšem ten, kdo si westerny pamatuje je už v pokročilém věku, takže si je vlastně nepamatuje, nebo je jeho vztah z věkových důvodů, k filmu jiný. Dvořák píše, že bez předchozí znalosti parodovaného se parodie musí minout svým účinkem [...] Uvádí, že důvod, proč porota v San Franciscu přijala film tak dobře je ten, že trh na západě je takovými filmy přehlcený a takovéto parodie tam nemají [...] Film vychází z knižní adaptace, ale příběhy jsou upraveny dle předchozího divadelní uvedení. Dvořák uvádí, že: *„Limonádový Joe je z hlediska klasické fabule westernu bizarní právě pro své notorické pijanství lihuprosté Kolalokovy limonády, jinak však věrný, i když hypertrofizovaný obraz mravně dokonalého nezávadného hrdiny. Jeho protipólem je dokonalé černý hrdina a padouch Horác – opět výstižný, i když v prostředcích charakterizace hypertrofizovaný obraz další tradiční postavy westernů [...] Strnulá neměnnost onoho tradičního tuctu charakterů ve westernech je vůbec spolehlivým východiskem pro parodii.“* Píše, že aby byla parodie úspěšná, je nutné důsledné vystižení charakterů, a to podle něj film nespĺňuje. Podle něj film ztratil podstatu ucelených charakterů a proto je jako parodie problematický.³¹

Jiří Brdečka uvádí, že: *„Film Limonádový Joe získal ve světě obdiv [...] Učaruje nás westernovými scenériemi, reáliemi, dobré je i nekonvenční použití barev [...] Dobrá je pouze první část, kde film paroduje western podle pravidel, je zde však hodně podpásovek, kterými se tato parodie shazuje [...] Pokud má být parodie účinná, může sice takovýto žánr parodovat plnou parou, ale současně*

³¹ Dvořák, Ivan (1964): Parodie bez fundamentu. In: *Film a doba*, 10, č. 8, s. 438-439. ISSN 0015-1068

*musí brilantně ovládat všechny jeho finty (i když komicky zveličené) a zachovávat jeho půdorys a pravidla. Pokud se ztrácí základní črty žánru, začíná se bortit i parodie – toto se stalo filmu Limonádový Joe – místo toho aby důsledně rozvíjel a domýšlel – a tím parodoval – základní motivy westernu rozbíjí ho prostředky nevyrostající z logiky či reality žánru.*³²

2. 2. Adéla ještě nevečeřela

O třináct let později oba tvůrci, Oldřich Lipský a Jiří Brdečka, natočili další parodii. Tentokrát na hrdinu amerických detektivek Nicka Cartera. Film Adéla ještě nevečeřela byl natočen v době normalizace, v roce 1977.

V knize Panorama českého filmu čtenář může najít tuto zmínku: *„Lipského spolupráce s Jiřím Brdečkou v tomto období vyvrcholila parodií na prvorepublikové sešitové detektivky s Nickem Carterem Adéla ještě nevečeřela. Originální zápletky a výborně vystavěné situace obohacují vizuální a slovní gagy, které jsou zde uplatněny důsledněji než v případě Limonádového Joea. Výraznou složkou snímku představuje výtvarné řešení, pod nímž je podepsán významný filmový tvůrce Jan Švankmajer.*³³

V recenzích, které jsem k tomuto filmu prostudovala, se kritici nejčastěji věnují srovnání filmu s jeho předchůdcem Limonádovým Joem. Někteří ve svých článcích mluví o parodii, jiní film determinují jako detektivní komedii. V článcích zmiňujících parodování, však není popsán model, který je parodován. Recenzenti nejčastěji filmu vytýkají to, že předmět parodie je pro většinu diváků neznámý a tudíž se parodie mívá svým účinkem.

Alois Joneš se o Limonádovém Jeovi vyjádřil takto: *„Na rozdíl od Limonádového Joea, který byl parodií na westerny, Adéla ještě nevečeřela je vysloveně komedie [...] Tvůrci chtěli natočit něco podobného, jako byl Limonádník [...] Ve scénáři nešlo o proud gagů, ale o dobrodružný film – komedii s patřičným napětím a příslušným tajemstvím, které udrží diváka bez pohnutí ze židlí až do konce filmu [...] Ve filmu jsou dva detektivové, Carter a český detektiv Ledvina. Jedná se o protipóly. Ledvina se na věci dívá*

³² Brdečka, Jiří (1965): O westernu polemicky. *Film a doba*, 11, č. 4, s. 208-211. ISSN 0015-1068

³³ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000, 1. vyd. s. 293

*realisticky, moudře, s pohledem zkušeného člověka a bez romantiky papírových hrdinů, jako je Carter.*³⁴

Slavo Rosenberg píše, že pokleslé žánry slouží jako zásobárny literárních trivialit. Ty se vyznačují uspokojením méně náročného publika. Takováto literatura patří do prvorepublikového období...Právě kvůli jednoduchosti se tak dobře paroduje. Rosenberg se ptá, zda se parodie nemine účinkem, když hlavní postavu zná jen omezené množství publika [...] „*V této komedii najdeme důvěrně známé schéma rozložení dramatických sil – neohrožený superman Nick Carter ve službách dobra. Protihráčem je nezničitelný zloduch mezinárodního formátu, baron Kratzmar. Carterovým kvalifikovaným průvodcem je detektiv Ledvina – pivní a tlačenkový labužník – postava s nezaměnitelným pražským koloritem. Nechybí ani půvabná naivní dívka Květuška, to proto, aby měl hrdina koho zachraňovat*“. Rosenberg píše, že scénář byl po komediální stránce dost invenční, byl v něm cítit rozlet fantazii a řemeslně byl zpracovaný velmi důkladně. Díky prostředí je možné uplatnit nápady výtvarného charakteru a tím dochází k vizuální bizarnosti a atraktivnosti.³⁵

Autor Brněnského večerníku ve své recenzi taktéž zmiňuje návaznost filmu Adéla ještě nevečeřela na dřívější parodii Limonádový Joe. Píše, že tato návaznost je však spíše nahodilá. Oba filmy spojují jména tvůrců a skutečnost, že parodují [...] Píše, že u Joea bylo zřejmé, že předchůdci znali dobře parodovaný žánr, avšak u Adély tomu tak není. Domnívá se, že je to kvůli hlavní postavě, která je současnému publiku téměř neznámá. Humor považovaný autorem za chtěný a umělejší ze situace nevyplývá tak bezprostředně, jako u Limonádového Joe [...] Podle něj Lipský pracuje se všemi prostředky parodie. Nejvíce využívá nadsázku, která je kořením celého filmu.³⁶

Autorka Hrivňáková se vyjádřila takto: „*Odrzem tvůrců je opět braková literatura, tentokrát „carterovky“ [...] Jde o parodii na detektivní rodokapsové příběhy [...] Zdroj jak u Joea, tak u Adély je pokleslá literatura a papíroví*

³⁴ Joneš, Alois (1977): Opat Brdečka s Lipským. *Film a divadlo* 21, roč. 1977, č. 22, ISSN 1335-6976

³⁵ Rosenberg Slavo (1978): Povab traviálnosti. *Film a divadlo* 22, roč.1978, č. 14, ISSN 1335-6976

³⁶ jal- Masožravá parodie. *Brněnský večerník* 9, roč. 1978, č. 184

hrdinové. Žánrově je film odlišný – zasazen do historické reality, je v něm použito autentických exteriérů i interiérů. Jde o pečlivě vykonstruovanou detektivní fabuli s tajemstvím a je kladen důraz na zápletku, rozvíjení děje a dramaticnost.“³⁷

Tomáš Bartoš píše, že: *„Brdečka s Lipským navazují na 14 let starý film Limonádový Joe a podle osvědčeného vzorce zkonstruovali parodickou komedii, v níž dochází k neočekávanému vzkříšení hrdiny šestákových seriálů [...] Brdečka je znám jako znalec pokleslé literatury, jejíž naivistická poetika se uplatňuje i v jeho animované tvorbě. Důkladná znalost původních vzorů mu umožňuje vytvořit vtipné vyprávěcí schéma, použít s chápavým ironickým nadhledem otřelé situace a napsat vtipné dialogy [...] Do popředí vystupuje výtvarná stránka filmu.“³⁸*

Ladislav Tunys ve svém článku uvádí výňatek z Brdečkova projevu. Ten říká, že sám neví, jestli má scénář označit za parodii. Uvádí, že postava Cartera může být dobře známá starším generacím, avšak pro mladé je dnes hrdina téměř neznámý. *„A parodovat je možné to, co je obecně známé. Slovník říká, že parodie je zesměšňující napodobení [...] Nick Carter se od hrdinů jako James Bond liší tím, že je viktoriánský, tedy puritánský hrdina.“* Na rozdíl od Jamese Bodna to Carter se ženami nemá tak jednoduché. Nejbližším partnerem je mu příslušník rakousko-uherské policie [...] Díky střetu těchto dvou odlišných světů dochází k řadě komických situací a to přesto, že je film fabulačně vystaven jako detektivka. *„Limonádový Joe byla parodie na staré westerny, postavy byly hodně papírové, kdežto u Adély jsou dost jako živé. V tomto směru jdeme realističtější cestou.“³⁹*

2. 3. Buldoci a třešně

V roce 1981 byl natočen rozporuplný snímek slovenského režiséra Juraje Herze *Buldoci a třešně*. Panorama českého filmu zmiňuje, že Herzova tvorba je jasně

³⁷ Hrivňáková, Olga (1978): Návrat detektiva Cartera. *Lidová demokracie* 34, roč. 1978, č. 42. ISSN 0323-1143

³⁸ Bartoše, Tomáš (1978): Píšeme o filmu Adéla ještě nevečeřela. *Záběr* 11, roč. 1978, č. 16 ISSN 0139-7664

³⁹ Tunys, Ladislav (1977): Adéla ještě nevečeřela podle scénáristy Jiřího Brdečky. *Zemědělské noviny* 33, roč. 1977, č. 236 ISSN 0139-5777

nevyrovnaná, ovšem film *Buldoci a třešně* je považován za nepovedenou parodii.
40

S tvrzením, které říká, že se jedná o nepovedený pokus o parodický žánr, souhlasí i většina článků, které jsem o tomto filmu našla. Recenze film nijak zvlášť neglorifikovaly, spíše ho vysvětlovaly a pomáhaly tak divákům, v lepší orientaci v příběhu. Rozsah článků nebyl příliš velký a často byl tvořen jen několika málo dostavci. Ve velké míře jsem také našla rozhovory s herci nebo režisérem. Jejich obsah však nebyl zaměřen pouze na tento snímek.

Ladislav Tunys ve svém článku zmiňuje, že: *„Film je označován jako bláznivá komedie [...] Svým způsobem to má být parodie na mafiánské filmy, které se hojně objevují v zahraniční kinematografii [...] Jsou v něm scény pojaté jako crazy – comedie a absurdní komedie, ale jsou tam i scény dokumentární – proto se nemluví o přesném žánrovém zařazení.“*⁴¹

Jiří Novák ve své recenzi uvádí tato slova: *„Na scénáři je zajímavé to, že po vážném začátku přechází do komediální polohy [...] Sám režisér neví, do které žánrové škatulky film zařadit a zdali se o něm dá mluvit jako o komediální parodii [...] Parodují filmy o mafii, ne mafii [...] Parodujeme postavy, které neznáme ze životní empirie, ale jen z filmů o mafii. Avšak postavy českých podvodníků známe i ze života a jsou nám bližší. U nich se nemusíme opírat o filmy, ale můžeme využít životní reality.“*⁴²

Vladimír Vávra ve své recenzi reflektuje fakt, že scénář vznikl ze sbírek scénáristy (Ivan Gariš), který se zaobírá sběrem informací o mafii. Film tedy obsahuje mnoho pravdy, polopravdy, ale i glorifikuje mafii. Píše, že většina filmů se tváří protimafiánsky, ale přitom mafii glorifikuje. Tvůrci se tak stávají propagátory této organizace. *„Původně se film zamýšlel jako vážné téma, ale konfrontace velkého světa mafie s malým světem českých podvodníků, volala po parodii.“* Barrandovská studia ze scénáře parodičnost vycítila, a proto odmítla jakoukoli jinou verzi filmu. *„Parodie vyniká hlavně v tom, že se zesměšňují dva*

⁴⁰ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd., s. 295

⁴¹ Tunys, Ladislav (1981): Jak zničit mafii. *Ahoj na sobotu* 13, roč. 1981, č. 36, s. 5. ISSN 0323-0910

⁴² Novák, Jiří (1981): *Buldoci a třešně*. Paródia z Barrandova. *Film a divadlo* 1981, č. 15, s. 15

světy - jeden velký (mafiánský) a druhý malý (čeští podvodníci). Nejde jen o parodii mafiánských postav.“⁴³

Autor „ab“ napsal: „O filmu se hodně hovoří kvůli jeho realizaci v Itálii, Holandskou a Rakouskou a také kvůli úmrtí Jiřího Hrzána [...] Film byl spíš čitelnější ve filmařských kuloárech, než pro široké vrstvy diváků [...] Byl poznamenaný nepřízní kritiků, ale také zaplněnými sály kin [...] Herz se snaží s filmem-parodií vypořádat jinak, než Oldřich Lipský. Směřuje spíše ke společenské satíře [...] Zůstává zde prázdné pole pro divákovu interpretaci.“⁴⁴

Anonymní autor se vyjádřil tak, že: „Slogan praví, že je to komedie o mafiánech a malých podvodnících [...] Co je původně sicilská mafie, ví divák ze sdělovacích prostředků, nebo některých importovaných filmu. Avšak ani parodicky komediální pojetí filmu by snad nemělo divákům prezentovat mafii jako téměř naivní spolek břídilů, jehož „profesionalita“ ob stojí teprve ve srovnání našich tuzexových šejdířů [...] Nedotažený závěr děje svědčí o autorských rozpacích.“⁴⁵

2. 4. Mazaný Filip

Tomáš Baldýnský o Mazaném Filipovi píše jako o parodii, která následuje odkaz slavné české školy komedie a filmu (Limonádový Joe, Kdo chce zabít Jessi?), ale zároveň ukazuje, že toto umění, které bylo tak rozvinuté, se zapomnělo a nezbyvá nic jiného než objevovat objevné [...]“ *Marhoul má smysl pro gag, ale ne pro jeho budování. Dokáže sehnat dobré spolupracovníky, ale neumí je beze zbytku využít, herecké výkony jsou od brilantních po nepříjemně jednostrunné parodie.*“ Cit pro styl vyděluje tuto komedii z celé řady polistopadových inteligentních komedií. Baldýn píše, že výtvarná podoba osciluje mezi Batmanem a L. A. – přísně tajné. Ke klasickým Hollywoodským filmům je v parodii odkazováno pomocí hudby, starobylého střihu, pěknými dekoracemi a zvukovými efekty, které samy o sobě tvoří určitou linku humoru. To samé se

⁴³ Vávra, Vladimír (1981): Parodie na mafii. *Záběr*, roč. 1981, č. 34, ISSN 0139-7664

⁴⁴ ab, Buldoci a třešně. *Tvorba* roč. 1981, č. 51, s. 19

⁴⁵ Horkou jehlou. *Dikobraz* 37, roč. 1981, č. 31, s. 4. ISSN 0012-284X

však nedá říct o humoru. Ve filmu může divák nalézt mnoho odkazů na jiné filmy. Jako příklady uvádí Matrix, Limonádového Joa a Bláznivou střelu.⁴⁶

Pavel Bandys uvádí, že film cituje několik desítek filmů a vychází z tradice detektiva Raymona Chandlera. Jako počtu detektivkám Marhoul napsal divadelní hru pro divadlo Sklep a následně ji přepsal pro film. A jedná se o parodii [...] „*Film postrádá základ a pouze využívá jiných filmů – divák musí být obeznámen s citovanými filmy, aby se tomuto filmu byl schopen zasmát* [...] *Postavy detektivů drsné školy Marhoul nikam neposouvá, snaží se atmosféře drsné školy, co nejvíc přiblížit*“ [...] Autor opět se slovem parodie neopomíná zmínit Brdečku s Lipským a jejich filmy. Píše, že filmy parodovaly pokleslé americké žánry, ale i přes neznalost základních vlastností žánrů, sklízely u publika velký ohlas. Zmiňuje se o ironizování žánrových schémat a rozvíjení do velkolepých nadsázek. Říká, že tvůrci si pro parodii vybrali pouze typické postavy, strukturu a dílčí zápletku, kterou nadále obohacovali o velmi originální obrazy a nápady. Bandys uvádí, že není možné Marhoula spojovat s těmito mistry. Říká, že jeho chyba tkví v tom, že skáče z jednoho ateliéru do druhéh. Upozorňuje též na divadelnost snímku. Autor Marhoula oceňuje za posedlost filmovou klasikou a za dobrou vkomponovanost dialogů a scén [...] „*Princip detektivky je v napětí, Chandler měl sílu v atmosféře, dialozích a bonmotech. Jeho Filip Marlowe vždy o něco usiluje. Filip Marlowe v podání Tomáše Hanáka se jen tváří tvrdě a události kolem něj se hýbou samy*.“ Pisatel kritizuje obsazení a říká, že pokud se nechce režisér hlavní postavě vysmívat (jakože mu chce vzdát spíše hold), nemůže obsadit herce s jemným hlasem a pečlivou výslovností.⁴⁷

Mirka Spáčilová píše, že: „*Kdo má rád americké retro, nevynechá českou komedii, která právě přichází do kin... Více zaujme diváky, kteří vědí, oč jde, pokud znají chandlerovské detektivky* [...] *Marhoul vzdává počtu hollywoodským filmům zlaté éry, odpovídají tomu titulky, hudba, papírová výprava i herecká nadsázka* [...] *V daném žánru má film blíže k salonní komedii Pytláková schovanka než k lidovějším snímkům Limonádový Joe nebo Adéla ještě nevečeřela* [...] *Nezbavil se divadelnosti, nemá tempo ani strhující podívanou*

⁴⁶ Baldýnský Tomáš. Mazaný Filip. *Reflex* 14, 2003, č. 50, s. 51. ISSN 0862-6634

⁴⁷ Mandys, Pavel. Laskavý čtenář bez nápadu. *Týden* 10, 2003, č. 50, s. 90. ISSN 1210-9940

[...] *Je sledem slovních hříček, citací – mnohé však neodhalí ani znalec. V tom je půvab i zrada filmu.*“⁴⁸

Přemysl Martinek uvádí, že Česko nemá v parodii tradici. Říká, že Marhoulova parodie příliš mazaná není. Důvod vidí právě v neukotvenosti parodie na našem území, a proto režisérovo dílo strhává tolik pozornosti. Autor zmiňuje dva body, ve kterých vidí nedostatky filmu. Prvním je parodování Chandlerovského stylu, druhým parodování divadelní představení. [...] „*Marhoul do filmu zapojuje spousty citací z filmů Matrix, South Park a Batman. Přibližuje se tak citačním filmům, jako je Bláznivá střela, které staví na narážkách na jiná díla, která jsou divákovi známá. Filmu to ale nesvědčí, protože vzniká nesourodá a podivná směs kvalitního humoru a prvoplánové řachandy*“ [...] Martinek upozorňuje na zbytečnost citovaných českých filmů, které má režisér rád. Pokládá otázku k čemu je věrná kopie už jednou natočené parodie. Jako zápor shledává u filmu statičnost připomínající buď divadelní představení, nebo televizní inscenaci [...] Klad spatřuje v tom, že se autor vysmívá filmovým klišé (řvoucí Dušek) [...] „*Žánrový film vyžaduje větší míru soustředěnosti, řemeslné zručnosti a hlubokou znalost základních pravidel a formálních postupů. Mazaný Filip měl být asi parodií na všechno a to se mu stalo osudným. Není to jednotné a srozumitelné dílo.*“⁴⁹

Pisatelka Darina Křivánková uvádí, že: „*Filip se učil z toho nejlepšího, co Amerika filmu dala, a přetavil to hezky po česku do chytré parodie* [...] *Všechno je tu příznačně umělé a zároveň dokonale funkční, profesionální a hlavně působivé* [...] *Výprava má velkou váhu stejně jako hudba a nese více či méně zašifrovaných vzkazů* [...] *Rozluštění zašifrovaných citací není až ta důležité a proto si film užije jak filmový fajnšmekr, tak normální divák neznalý odkazů* [...] *Ať už je interpretace perfektní, dobrá či slušná, žádné postavičky se nedá upřít styl* [...] *Film kopíruje klidný vyprávěcí styl americké drsné školy 40. let, k tomu patří komentář, kterým Marlowe glosuje sebe, ostatní i celý příběh* [...] *Hanákovi v mluvě chybí suverenita velkých hráčů* [...] *I přes drobné chyby, je*

⁴⁸ Spáčilová, Mirka. Jak je milé mítí Mazaného Filipa. *Mladá fronta Dnes* 14, 2003, č. 279, s. B/2. ISSN 1210-1168

⁴⁹ Martinek, Přemysl. Jak pejsek s kočičkou vařili film. *Respekt* 14, 2003, č. 50, s. 23. ISSN 1801-1446

*Mazaný Filip velký filmový elegán, který dokáže okouzlit, pobavit, nadchnout i strhnout.*⁵⁰

Z přečtených recenzí vyplývá, že autoři nemají jednotný způsob nebo obecnou tendenci, podle které by parodie vyhodnocovali. Každý z nich zakládá svůj názor spíše na vlastním úsudku a na svých osobních znalostech daného žánru. Jak si čtenář může všimnout, ani jeden z autorů se neodvolává k definici parodie, jak ji zprostředkovala Linda Hutcheon nebo Dan Harris. Recenze jsou založené spíše na subjektivním hodnocení. Největší problém z hlediska hodnocení parodie, jak z recenzí vyplývá, spadá do období, ve kterém byly natočeny snímky *Limonádový Joe*, *Adéla ještě nevečeřela* a *Buldoci a třešně*. K omezení došlo kvůli nedostatku předlohových textů, ze kterých by publikum znalo parodované aspekty. Téměř stagnace importu zahraničních žánrů k nám byla důsledkem tehdejší politické situace v Čechách. Ovšem ani *Mazaný Filip* nebyl přijat bez problémů. V tomto momentu dochází ke zcela opačnému problému. Filmy z let 60. – 80. byly omezeny malým množstvím předlohových textů, naproti tomu *Mazaný Filip* v sobě kombinuje přešel odkazů na zahraniční díla, která jsou dnešnímu divákovi běžně dostupná. Žánrové aspekty filmu noir však zůstávají zachovány.

⁵⁰ Křivánková, Darina. Velmi dobře namazaná parodie. *Lidové noviny* 16, 2003, č. 281, s. 8. ISSN 1213-1385

3. Žánr western a jeho parodování ve filmu Limonádový Joe aneb koňská opera

Will Wright western popisuje nastíněním typické situace: „*Osamělý jezdec jedoucí na zaprášeném koni cestující skrz pláň směrem k novému malému městečku se zabláčenými ulicemi posetých saloony. Na sobě má roztrhaný klobouk se širokým okrajem, volně vlající vestu, šátek kolem krku a, přirozeně, zbraň na boku, vloženou do obnošeného pouzdra. Za ním je pustá pláň, skály, lesy a tyčící se vrcholky hor. Pro většinu Američanů a velké procento populace je tato scéna velmi dobře známá, přestože ji jen málokdo zažil. Je zasazena do sociálního a morálního povědomí, díky kterému je okamžitě pochopena. Scény literárně vypráví příběh, který je zasazený na americký Západ, do období a historie, která se sice tak úplně nestala, ale mohla by.*“⁵¹

Klasický western teoretici považují za žánr, který vznikl v Americe a zemi svého původu oslavuje. Neustále se vyvíjí – není mrtvý a ovlivnil kinematografie po celém světě.⁵² Western se proměňoval na pozadí historického vývoje a vstřebával politické i sociální situace. Ty se promítaly do rolí hrdinů, představitelů dobra a zla. O tomto žánru bylo napsáno mnoho studií a vedlo se mnoho výzkumů. Nejčastěji se píše o jeho vzniku a vývoji (např.: Jim Kites - Western⁵³, David Bordwell a Kristin Thompsonová – Dějiny filmu⁵⁴), ale také se v něm do hloubky analyzují nejrůznější psychologické pochody (např.: Will Wright – Six Guns and Society⁵⁵) a v neposlední řadě historické proměny

⁵¹ Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, kopie, s. 4.

⁵² Jako příklad můžeme uvést spaghetti western, žánr, který vznikl v 60. letech v Itálii.

⁵³ Kites, Jim. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 63. ISSN – 1335 - 1893

⁵⁴ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 827. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

⁵⁵ Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, kopie, s. 217, ISBN 13: 978 – 0 – 520 – 03491 – 4.

a variace westernů (např.: Jim Kites - Western⁵⁶, Luboš Ptáček a Jan Švábenický – Proměny westernu⁵⁷).

„Jeho počátky jsou rozmanité. Základní tradicí je romance, nebo spíše braková literatura 19. století. Western střídavě čerpal z námětů Jamese F. Coopera (Příběh kožené punčochy- základní vzorec: hrdina zálesák, který vysvobodí slečinku ze spárů Indiánů a zároveň ji ztrácí kvůli kultivovanějšímu sokovi z vyšší vrstvy.). Další vlivy můžeme spatřovat v divadelním dramatu, rodeu, dobových show o divokém Západě. Výsledkem této směsi je přetrvávající žánrová otevřenost pohybu více směry. Záleží na publiku.“⁵⁸ Alan Lovell ve svém článku Western uvádí, že: tento žánr byl výrazem amerického povědomí. Nutnost poukázat na svoji vlastní identitu plynula z velkého vlivu přistěhovalců. Proto se nejvhodnějším způsobem stalo prezentování jejich vlastní historie pomocí událostí, které se odehrály při dobývání západu v 19. století.⁵⁹

V prvním desetiletí 20. století se jednalo o běžný žánr, který je částečně založen na historické realitě bandité, Indiáni, kovbojové se na americkém Západě skutečně vyskytovali. Na počátku bylo hlavní téma téměř ve všech filmech stejné. Nejčastěji se jednalo o rozpor mezi řádem a divokým životem za hranicí Východu. V příbězích mohl divák nejčastěji spatřovat stěhování obyvatel z Východu na Západ. Určitým způsobem se přistěhovalci snažili divokost západu civilizovat a přizpůsobit ho životu venku. Z Východu přicházeli osadníci, aby zde založili rodinu, učitelé kvůli šíření vzdělání, bankéři a vládní úředníci. Jejich protějšky se stali původní obyvatelé Západu, mezi které patřili: Indiáni, bandité, lovci kožešin a obchodníci s dobytkem⁶⁰. Lidé, kteří si žili svým způsobem a existovali tzv. mimo společnost.

⁵⁶ Kites, Jim. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 63.

⁵⁷ Ptáček, Luboš, Švábenický, Jan (2013): *Proměny westernu: pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 330. ISBN 978 – 80 – 244 – 3389 - 9

⁵⁸ Kites, Jim. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 63.

⁵⁹ Lovell, Alan. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 161. ISSN – 1335 - 1893

⁶⁰ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 434

Ve studii *Sixguns and the Society* ve třetí kapitole nazvané *The Structure of the Western Film* Wright dělí vybrané westerny na základě čtyř základních dějových linií na:

- 1. Klasické dějové linie**
- 2. Dějové linie s variacemi pomsty**
- 3. Dějové linie se zvratem (změnou) v tématu**
- 4. Profesionální dějové linie**

Wright také upozorňuje na to, že některé filmy vstřebaly více než jednu dějovou linii a tudíž se k analýze dá přistoupit z více úhlů pohledu.

Ad 1) *Klasický western je prototypem všech westernů. Hlavním hrdinou je osamělý cizinec, který přijíždí do problémového a zkorumpovaného města. Obyvatelé se bojí násilníků a je zde všudypřítomné bezpráví. Cizinec je však osobou dobrých mravů, ctí zákon, město zbaví padouchů a získá lásku vyvolené ženy, nejčastěji sofistikované učitelky. Na toto téma existuje mnoho variací, které se objevují nejčastěji ve westernech natočených od roku 1930 do roku 1955. [...] Klasická dějová linie definuje žánr, a další děje (variace pomsty, zvrát v tématu, profesionální dějové linie) na tomto základu staví, ačkoli si jej upravují. [...] Rozpoznání klasického děje však není snadné, zvláště pokud je spojen s dalšími dějovými liniemi. [...] Podstatné rozdíly v tomto typu děje se začínají objevovat po druhé světové válce. Jedná se především o změnu v tématu. Nejčastějším námětem je stavba železnice, války Indiánů, cestující karavany a rančeři. Největší transformace je patrná ve vztahu hrdiny a společnosti (okolí), jejichž vztah je velmi abstraktní.⁶¹*

Ad 2) *Další druh děje v pořadí se zabývá variantou msty, ale více méně následuje western klasické dějové linie. Jedná se o klasický děj, v němž se objevuje struktura pomsty a s tím souvisí i variace hrdiny. Jeho postavení už nejde tak snadno rozklíčovat, jeho profilace není tak zřejmá, jako tomu bylo v předchozí verzi. Na rozdíl od klasického hrdiny, který se připojuje ke společnosti kvůli jeho síle a oslabení společnosti, hrdina z pomstychtivé variace společnost opouští právě kvůli její slabosti a jeho síle. Hrdina prvního typu*

⁶¹ Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, s. 32 - 33

vstupuje do boje s bezprávím kvůli společenským hodnotám, kdežto pomstychtivý typ od boje upouští právě kvůli těmto hodnotám.⁶²

Ad 3) Změna vztahu mezi klasickým hrdinou a společností a pomstychtivým hrdinou a společností přichází v 50. letech, kdy byly natočeny tři westerny, díky kterým k této variaci došlo. *Tyto filmy: Broken Arrow⁶³, High Noon⁶⁴ a Johnny Guitar⁶⁵ sdílejí podobnou narativní strukturu a jsou prototypem třetího dělení dějových linií.* Tento druh dějové linie způsobil téměř přímé obrácení westernů klasického děje. Dochází ke změnám charakterizování hrdiny, který je, na rozdíl od prvních dvou typů dějových linií, členem společnosti, ale na konci je z ní vyvržen. Sice má svoji výjimečnou sílu a neohrožený status, ale společnost, ve které se nachází, je zcela odlišená od dvou předchozích typů. Už není slabá a zranitelná, ale je pevně ukotvená a kvůli její velikosti je silnější než hrdina a padouši. Hrdina raději bojuje proti společnosti než proti padouchům. V tomto typu totiž můžeme společnost postavit na stejné místo, které v předchozích variacích zastávali padouši klasických westernů. Změnou taktéž prošla postava ženy, která tentokrát nepůsobí jako smiřující prvek mezi hrdinou a společností, ale naopak kovboje podporuje v jeho boji za oddělenost. *Opozice, které můžeme v tomto typu najít, se stávají centrálními prvky westernové mytologie: člen společnosti/psanec na okraji společnosti; dobrý/špatný; silný/slabý; divokost/civilizace.* Tyto prvky vedou diváka ke změně mezi vnímáním dobra a zla. Hrdina je sice stále dobrý, zato společnost je zlá a špatná. Zlo již nemá podobu padouchů.⁶⁶

Ad 4) Tento typ dějové linie je podobný jako klasický western. Hlavní hrdina je člověkem žijícím na okraji společnosti a jeho hlavním cílem je boj proti padouchům. Dochází však k důležité změně mezi vztahy postav. Hlavní hrdinové ochraňují společnost jen proto, že je to jejich práce. Jsou profesionálními pistolníky, tuto práci milují a hlavně za ni mají dobře zapláceno. Nebojují ve smyslu zákona a pořádku. Společnost je zde slabá, ale není ukázána jako dobrá a poctivá. Členy společnosti tvoří lidé krutí a neféroví, podobně jako to známe

⁶² Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, s. 59

⁶³ Broken Arrow [film]. Režie Delmer Daves. 20th Century Fox, 1950

⁶⁴ High Noon [film]. Režie Fred Zinnemann. United Artist, 1952

⁶⁵ Johnny Guitar [film]. Režie Nicholas Ray. Republic Pictures, 1954

⁶⁶ Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, s. 74 - 75

z westernů se změnou tématu. *Společnost je zkrátka irelevantní.*[...] Společnost je tu proto, aby mohl vzniknout konflikt. Je výmluvou pro boj spíše než prostředím pro klidný způsob života. *Rámec profesionálního děje je zasazen do konfliktu mezi hrdinou a padouchem.* [...] *Obavy, které plynou z boje stejně silných mužů, jsou aspektem všech westernů, ale pouze v této konkrétní verzi mýtu to dělá boj sám o sobě.* Boj je oddělen od všech sociálních a etických důsledků a to je příčina toho jeho důležitosti. Jeho výsledek je nejdůležitější otázkou, protože z toho následně plynou hodnoty, které nahrazují hodnoty společnosti. Hlavní hrdina opět prochází proměnou. *Z osamělého hrdiny, který si bojem hledá svoje místo ve společnosti, se stává skupina hrdinů. Každý z nich má speciální bojovnickou schopnost, které kombinují v boji. Skupina těchto silných mužů se formuje do jednotky, která žije nezávisle stranou od společnosti.* [...] Zájem o ženy v tomto typu westernů není hlavní otázkou. Hrdinové se o druhé pohlaví téměř nezajímají. Výjimkou je pouze žena, která se stává členkou jednotky. Tyto změny hodnot jsou nejvíce patrné na koncích filmů, kdy jsou boje vybojovány. Hlavní hrdina se neusazuje a nežije poklidným a vyrovnaným životem jako v klasickém westernu. Naopak. Hrdina zůstává ve skupině ostatních kovbojů, aby se zachovaly vztahy vzniklé během bojů. *V jistém smyslu jejich vítězství učinilo nový a smysluplný život, ale tento nový život zahrnuje zvláštní oddělenou a nezávislou mužskou společnost, která je trochu lepší než život v běžné společnosti rodin a byznysů.*⁶⁷

Toto Wrightovo dělení dějů lze také uplatit pro analýzu narativu parodovaných westernových filmů. Pomocí tohoto dělení je taktéž možné identifikovat prvky, které jsou zesměšněné a nadsazené ve filmech, jež westerny parodují. Toto rozdělení jsem použila proto, že se ve filmu *Limonádový Joe* budu zabývat hlavně stavbou příběhu, postavou a ikonografií.

Alan Lovell píše, že uznání si western získal během 20. let. 20. století Před tím byly filmy tohoto žánru považovány za laciná, krátká díla, která se hrála převážně v maloměstských kinech.⁶⁸ Žánr se během vývoje implicitně držel společenské ideologie. Důležitý posun v žánru se udál ve 20. a 30. letech 20. století, kdy Amerika prožívala hospodářskou krizi. Westerny reflektují tuto skutečnost a stojí

⁶⁷ tamtéž, str. 85 - 87

⁶⁸ Bordwell, David (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 161

nohama pevněji na zemi. V 50. letech 20. století začíná western měnit politická a společenská situace. Western je méně naivní, méně optimistický a sofistikovanější. Režiséři si do filmů reflektují své problémy, z čehož může divák vyzorovat velký vliv autorského přístupu⁶⁹. „V 60. a 70. letech western téměř mizí“⁷⁰.⁷¹

Ikonografie je považována za jeden ze základních faktorů při analýze žánru. Zejména ve westernu se jedná o dominantní prvek celého filmu. Již úvodní záběry mohou divákovi napovědět, co může od filmu čekat, alespoň co se týče formy. Mnohé prvky a kulisy se staly emblémem westernů natolik, že by se bez nich tyto filmy snad ani točit nemohly. Abychom pochopili western jako jazyk, musíme znát opakující se vzorce obraznosti. Hovoříme o představiteli a úloze. Postavy v žánru se vracejí. Mluvíme o pistolnících, měšťanech, kavalériích, Indiánech, slabých šerifech, podlých flákačích, útlocitných dámách z Východu, zkorumpovaných obchodnících a komických opilcích. Mezi další typické postavy patří učitelky, faráři, karbaníci, „veselé společnosti“, barmani, doktoři, bankéři a mnoho dalších. Důležitou funkci v klasických westernech mělo i obsazení rolí. V raných westernech mohli diváci nejčastěji vidět Johna Wayna, dále Henryho Fondu a v novějších filmech pak Clinta Eastwooda. Výběr herců byl pro diváky asociací postav. Mezi základní ikonografii dále patří tradiční oděv, rekvizity (jedná se o viditelné znaky doby a potencionální nositele významu), kostýmy a výzbroj, dostavníky, koně, vlaky. Jako zdroj vizuálního významu se uvádí obraz hladce oholeného hrdiny v bílém proti temnému, zarostlému padouchovi. Stabilní lokace: úchvatné přírodní scenérie, na jejichž pozadí se odehrává drama. Žánrové výjevy získaly častým opakováním emblematickou moc, např.: silueta jezdecké

⁶⁹ Lovell, Alan. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 161 - 162

⁷⁰ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 720

⁷¹ Výrazně se mění jeho struktura, avšak jako takový, sám o sobě nezaniká. Jeho forma je pozměněna, ale typické prvky přetrvávají. Do žánru se začínají mísit konvence jiných žánrů, a proto se nedá mluvit o westernu čisté formy. I současná kinematografie čerpá z westernových konvencí a zapojuje je do filmů, které nesou znaky i jiných žánrových vymezení. Jako příklad můžeme uvést film *Nespoutaný Django* (Quentin Tarantino, 2012, Columbia Pictures) a *Osamělého jezdce* (Gore Verbinski, 2013, Walt Disney Picture). Kromě toho, že se jedná o filmy westernového žánru z doby nedávné, je zde také patrná parodie jak sémantických prvků, tak stavby příběhu.

kavalérie na horizontu, budova kostela, jednoduchý pohřeb, partička pokru, útok Indiánů, putování na krytých vozech, přestřelka.⁷²

Tento žánr má rovněž ustálenou výstavbu děje a příběhy, které se v menších tematických odchylkách variují. Mnoho konvenčních scén bylo zpracováno podobně. Útoky Indiánů na pevnosti nebo vlaky; stydlivý neotesaný hrdina dvořící se dámě; hrdina objevující hořící chatu osadníka; bandité vylupující banku nebo dostavník; závěrečná střelba v prašných ulicích města.⁷³ V příspěvku od Jima Kitesse se čtenář může dočíst, že základním konfliktem je střed Východu a Západu. Přímočaře může divák tento efekt rozpoznat na proměně elegána z Východu, který musí klobouček a vestu vyměnit za pistole, kovbojské boty s ostruhami a sedlo. Většina westernů se odehrává v bouřlivém období mezi lety 1865 – 1890, což je doba těsně před ukončením osídlování Západu. Toto krátké období dává formě svůj tradiční obsah: poslední dny občanské války; stavba železnice; kavalérie a války s Indiány; velké hony dobytka a nástup farmářů. Děj se většinou soustřeďuje na postavu jedince, dominuje zde spor mezi násilím, právem a pořádkem.⁷⁴ V knize *Umění filmu* čtenář zjišťuje, že: „*Hlavním tématem se stal rozpor mezi řádem a divokým životem na hranici*“⁷⁵. Základní konflikt je popsán podobě jako u Kitesse: rozpor je představen na střetu obyvatel přicházejících z Východu: osadníci (chtějí založit rodinu), učitelé (šíří vzdělání), bankéři atd, s původními obyvateli Západu. Nejvíce se zde daří Indiánům, banditům, lovcům kožešin, obchodníkům s dobytkem. Lidem, kteří jsou označeni jako lidé mimo společnost.⁷⁶ V průběhu doby však i do těchto ustálených konvencí vstupují narativní i tematické inovace. Jako příklad uvádím: kultury původních obyvatel jsou zobrazovány s větším respektem. Objevují se obrácené konvenční hodnoty – indiánský život je zobrazen jako civilizovaný, naproti tomu bílí obyvatelé jsou představení jako nemilosrdní vykořisťovatelé. Hrdinova

⁷² Kites, Jim. *Western. Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 67 - 69

⁷³ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 435

⁷⁴ Kites, Jim. *Western. Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 68 – 70.

⁷⁵ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 434

⁷⁶ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 434

nebezpečná stránka ho ukazuje, jako nebezpečně neovladatelného kvůli čemuž je odsouzen žít mimo civilizaci.⁷⁷

Postava hrdiny rovněž prošla během desetiletí transformací. Například: poválečný western se vyznačuje změnou pozice filmového hrdiny. [...] Sled zkoušek a soubojů, ve kterých musí navzdory ohrožení vlastního života uspět (už není neporazitelný), není dohrou k věčné blaženosti, ale v těch nejlepších případech předehtou k pokoji a vyrovnanosti. [...] Nezáleží na tom, jestli se jedná o šerifa nebo štvance, bere na sebe úděl dobrodruha prosti své vůli, trpělivě a rozvážně, takže se nám vždy jeví v defenzivě a v poloze svědka nebo oběti nesmiřitelného světa.⁷⁸ Klasická postava hrdiny však stojí mezi dvěma póly. Jedná se o kovboje, který inklinuje ke spravedlnosti, ale zároveň stojí na hranici mezi divočinou a civilizací. [...] *“Tato nejednoznačná pozice hrdiny dále ovlivňuje westernové syžety. Hrdina může z počátku stát mimo konflikt, nebo na straně bezpráví. V obou případech se začne znenadání zajímat o život, který nabízí nově příchozí. Nakonec se hrdina rozhodne, že se připojí na stranu zákona a pomáhá bojovat proti nájemným pistolníkům, banditům nebo čemukoli, co film prezentuje jako hrozbu stabilitě a pokroku.”*⁷⁹

V tomto přehledovém úvodu jsem nastínila problematiku a tematiku westernů, představila jeho historický exkurz a vyložila základní konvence týkající se ikonografie, stavby příběhů a postavy hrdiny. Dále tyto prvky budu hledat a analyzovat v české westernové parodii Limonádový Joe aneb Koňská opera.

⁷⁷ Tamtéž, s. 436

⁷⁸ Lovell, Alan. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 163

⁷⁹ Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 434

3. 1. Limonádový Joe aneb Koňská opera⁸⁰

Film vznikl v roce 1964, v době, která byla k filmové tvorbě shovívavá a v lecčem otevřená. Panorama českého filmu se zmiňuje o tom, že po uvolnění v 2. pol. 50. let 20. století přišlo nové období, které pro českou společnost a kulturu znamenalo rozkvět. Dostalo se k nám mnoho nových informací ze světa. Na stránkách kulturních časopisů se objevovaly články od spisovatelů, filozofů a teoretiků umění bojující proti současnému stavu společnosti. Filmoví tvůrci začali upouštět od strategií úhybných manévřů. V roce 1962 se měsíčník *Film a doba* stal platformou pro kvalitní filosofickou diskusi. V šedesátých letech sehrál důležitou roli v gradování filmového dění obecně. Pro celou uměleckou oblast byly inspirací novinky ze zahraničních produkcí. Do této doby nebyl český film ještě nikdy tak pestrý, jako tomu bylo v šedesátých letech. Začaly se používat nejrůznější žánry pro vyjádření aktuálních témat, které byly příznačné pro ducha tehdejší doby.⁸¹

Film *Limonádový Joe* je komediální parodií na westernový žánr, ale zároveň používá prvky muzikálu. Z Wrightova dělení dějových linií zde může divák dekódovat první druh, a to „klasickou dějovou linii“. Protože se jedná o parodii, nemůže divák chápat aplikaci první Wrightovy verze doslova. Vše je totiž předloženo v nadsázce. *Limonádový Joe* je v podstatě osamělým hrdinou, který přijíždí do města, jenž je sužováno spáry zloduchů (alkoholových magnátů). Joe se snaží o vyčištění společnosti od těchto padouchů s čistým úmyslem jemu vlastním, a to žít v bezpečném městě bez alkoholu s důrazem na pití nealkoholického nápoje. Svým počínáním zachrání město a získá si lásku ženy, kterou si sice nevyvolil on, ale ona jeho. Nicméně Wrightův vzorec je zde téměř přesně naplněn. Joe nakonec zůstává ve městě, kde se konečně žije bez strachu a lumpů.

⁸⁰ *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [film]. Režie Oldřich Lipský. Česko, Filmové studio Barrandov, 1964

⁸¹ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 119 - 122

Snímek vypráví příběh obchodního zástupce filmy Kolaloka a syn, kterého všichni obyvatelé městečka Stetson City považují díky jeho převleku za bezúhonného kovboje dobrých a spravedlivých mravů. Joe (Karel Fiala) je po zemi proslavený konzumací Kolalokovy limonády, která je lihuprostá a vhodná pro všechny kovboje, kteří chtějí mít dobrou mušku. Joe přichází do města s osvětovým poselstvím porazit saloony s whiskey a zřídit slušné podniky s konzumací limonády. Při návštěvě města potkává svou osudovou lásku Winifred (Olga Schoberová), bojuje se zlými padouchy propagující nezdravý životní styl a pití alkoholických nápojů (Horác Hogofogo – Miloš Kopecký, Doug Badmen – Rudolf Deyl ml.) a, ač ne vlastním přičiněním, zlepšil pokřivený charakter barové zpěvačky Tornádo Lou (Květa Fialová), která je do něj beznadějně zamilovaná. Vše vrcholí nejen odhalením Joeovy pravé tváře, ale také zjištěním, že padouši, proti kterým Joe bojuje, jsou jeho vlastními sourozenci.

Do kontaktu se žánrem westernu mohl divák přijít čtením specifického žánru literatury, jako byly rodokapsy, kovbojky mayovky a další. Rovněž se s ním mohl setkat také díky zahraničním filmům. Filmu Limonádový Joe předcházeli v české produkci komediální western *Pancho se žení*⁸², loutkový western *Árie prerie*⁸³ a western s vážným tématem zasazeným do českého prostředí *Smrt v sedle*⁸⁴. V československé distribuci se do roku 1964 objevily některé zahraniční westernové snímky. Z hlediska parodovaných žánrů se jedná o nejvíce známý žánr. Je však nutno říci, že v Československu bylo uvedeno pouhé minimum westernů, které byly do této doby v cizích zemích natočeny.

⁸² *Pancho se žení* [film]. Režie: Rudolf Hrušínský, František Salzer. Lucerna film, dokončen Československou filmovou společností, 1946

⁸³ *Árie Prerie* [film]. Režie: Jiří Trnka. Československý státní film. 1949

⁸⁴ *Smrt v sedle* [film]. Režie: Jindřich Polák. Filmové studio Barrandov. 1958

Přehled zahraničních westernů v československé distribuci do roku 1964⁸⁵

Název v originálním znění	Český název	Režisér	Produkční společnost	Rok vzniku / Rok uvedení v ČSR
The Mark of Zorro	Zorro mstitel ⁸⁶	Rouben Mamoulian	20 th Century Fox	1940/1947
The Rainmaker	Obchodník s deštěm ⁸⁷	Joseph Anthony	Paramount Pictures	1956/1961
The Big Country	Velká země ⁸⁸	William Wyler	United Artist	1958/1964
The Magnificent Seven	Sedm statečných ⁸⁹	John Sturges	United Artist	1960/1964
Der Schatz im Silbersee	Poklad na stříbrném jezeře ⁹⁰	Harald Reinl	Railto	1962/1964

V knize Panorama českého filmu, může čtenář najít tuto zmínku: Limonádový Joe byl původně variací na sešitové příběhy z Divokého západu. *Výborně napsané dialogy obohacené o slovní hříčky, doplňují vtipné písňové texty, které spolu s hudebním partem dodávají snímku svižný rytmus. Při inscenování Lipský těžil z poetiky němých grotesek, jejich styl využil k vlastnímu parodickému záměru; z formálního hlediska zaujal princip barevně tónovaného černobílého materiálu tzv. vitráž.*⁹¹

Film paroduje nejvýznačnější sémanticko-syntaktické prvky westernového žánru. Za sémantické znaky může divák označovat hlavně ikonografii. Syntaktické znaky se objevují ve stavbě příběhu, způsobu snímání kamery a stříhu.

⁸⁵ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1055 ISBN 80-215-0219-3

⁸⁶ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1054

⁸⁷ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1013

⁸⁸ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1045

⁸⁹ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1030

⁹⁰ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1020

⁹¹ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 267

Westernová syntaktika příběhu je zde parodována nadsazeným způsobem vyprávění, které zmaňuje až absurdně pojaté téma boje proti alkoholu. Parodie je vyvolána srovnáním tohoto, pro western nezvyklého, námětu s předlohami. V něm většinou bývá základní myšlenkou boj proti bezpráví, tedy proti banditům. Jde o nastolení pořádku, který se bude dodržovat podle zákona. Ve filmu *Limonádový Joe* je divákovi představeno banální téma, které je řešeno s okázalostí velkých westernů. Boj proti alkoholu je osvětovou myšlenkou. Alkohol však patří k ikonografii (sémantice) westernů a často bývá hybatelem děje. Pistolník posilněný alkoholem vyvolává přestřelku, po které většinou následuje gradace přispívající k rozvoji děje. Na základě zvoleného tématu mohli scénárista s režisérem rozvíjet parodování snad všech základních prvků, které jsou žánru westernu vlastní.

Z hlediska stavby příběhu je v úvodu titulní píseň, která se objevuje po zbytek filmu. Je pevně spjata s postavou hrdiny a zároveň působí jako doprovodný element v doplňujících záběrech, jako je jízda osamělého jezdce krajinou.

Film „lihuprostého příběhu“ začíná příchodem mladičké dívky Winnifred a jejího otce Goodmana do města Stetson City. Jejich první kroky vedou do místního Trigger whiskey saloonu, ve kterém se zdržují všichni kovbojové, opilci, karbaníci a veselé společnice. Saloon zastupuje ikonografický sémantický prvek, který je pro příběh velmi podstatný. Zde se odehrávají klíčové scény vedoucí k rozvoji děje. Prvek saloonu má svoji pevnou funkci, která je spjata s určitým stereotypem, jež je známý každému divákovi. Rvačky jsou na denním pořádku. Divák vidí střet všech návštěvníků podniku. Nejedná se o žádné kočkování, ale o rvačku, kde se rozbíjí stoly, zábradlí, opilci se válí po schodech a sklo létá vzduchem. Toto všechno je umocněno rytmickou klavírní hudbou typickou pro grotesky. Uplatnění zde nachází i filmový trik, ve kterém se používá zrychleného promítání filmových okýnek, díky čemuž dochází ke zrychlení obrazu filmu. Jedná se o další prvek grotesky. Díky této stylizaci rvačka působí jako groteska z dvacátých let. Momenty, které jsou pro westernový žánr obvyklé, zde jsou naddimenzovány do extrémní úrovně. Extrém může divák spatřovat ve velikosti rvačky, protože pokud by se takové akce odehrávaly každý den, saloon by zřejmě svou činnost ukončil ani ne za týden. Celá scéna končí výstřelem a replikou Douga Badmana (majitele podniku): „*Konec kočkování, chlapci. A teď*“

načneme zábavu z jiného soudku. Ze soudku umění. O to se postará veliká umělkyně, naše famózní arizonská pěníce, Tornádo Lou.⁹² Rváči, jako na povel, přestávají s bitkami a jakoby se proměnili v návštěvníky divadla, poslouchají pěvecké vystoupení. Mnozí z nich jsou dojatí a dokonce začínají brečet. Jedná se tedy o výstavbu charakteru složeného ze dvou extrémních poloh, rváčství a cit pro křehké umění. Tyto dvě charakterové vlastnosti následují v rychlém sledu za sebou, což působí komickým účinkem. Po vystoupení se všichni opět vrací ke své pijanské zábavě. Následuje scéna, v níž je hlavní pozornost zaměřena spíše na gagy a slovní komiku. Jeden ze štamgastů si nechává míchat „cloumáka“ a „super cloumáka“. Jde o alkoholické nápoje namíchané z pepře a kyseliny sírové. Celý nápoj se připravuje ve zvláštním automatickém šejkru, který rovněž působí humorně. Scéna je zakončena rozkousáním skleničky. Prvek parodie může divák zaregistrovat také na postavách barmanů, kteří danou situaci prožívají s ledovým klidem. Nenechávají se vyrušovat ze svojí práce a zdá se, že tyto okolnosti ani nevnímají. Opět se zde jedná o prvky sémantické (postavy barmanů, rváčů, rvačky), které jsou naddimenzované, a tím vzniká komický účinek. Rovněž je zde použita hudba z jiného žánru (němé grotesky), která též patří mezi syntaktické prvky.

Charakter a typy postav jsou opět sémantickými prvky. Ve filmu se objevuje naivní i houževnatá žena, kladná postava kovboje i osoby záporného charakteru. Winifred zastupuje kladnou ženskou postavu, která je oddána dobré věci. Je však postavou nad extrém kladnou. Tento rys si divák uvědomuje již během jejího moralistického kázání v saloonu. Vylévá „super cloumáka“ a při tom říká: „*Zde máte náhradu dobrý muži. Čtete a budete žehnat mému počínání. Čtete přátelé, však až dočtete, nepožijete ani sklenku pálenky. Arizonská obroda. Společenství bratří a sester, které vás vykoupí z otroctví alkoholismu. Přátelé, bojíte se snad, že náš divoký Západ bude méně divoký, jestliže naplníte sklenky pramenitou vodou nebo čerstvě nadojeným mlékem? Právě naopak! Vaše kolty budou ještě rychlejší. Ruku na srdce pane pistolníku, myslíte, že pálenka zpevnila vaši mušku? Nemám pravdu tatíčku?*“⁹³ Je pro ni charakteristická nejen naivní povaha, ale také vnější znaky, jako je většinou světlé oblečení, klobouček na hlavě a květina. Verbální projev je velmi uhlazený a spisovný. Winifred je

⁹² Limonádový Joe aneb koňská opera, stopáž: 04:17 – 04:41

⁹³ Limonádový Joe aneb koňská opera, stopáž: 09:09 – 10:00

morálně naprosto bezúhonná, má až charitativní cítění. Je stoprocentně pokorná, poslušná svému otci. Často vzpomíná na svou mrtvou matku, které se zpovídá (tohoto prvku je dosaženo pomocí voiceoveru). Vlastnosti této postavy jsou pro její charakter typické, avšak v této parodii je jejich vyznění umocněno extrémností. Tyto kladné znaky jsou doprovázeny jemnými náznaky ironie, kterých si divák může všimnout replikách například u matčina hrobu. Tam Winifred sděluje matce, že se zamilovala do Joa: „*Jen jemu drahá matičko, jen jemu odevzdám nejdražší poklad svého ženství. Samozřejmě až po řádných oddavkách*“.⁹⁴ Další ironií v jejím bezúhonném charakteru je vypočítavost, která vyplývá ze zjištění, že Joe je obchodní zástupce firmy Kolalok a syn, a hlavně, že on je A SYN: „*Akreditovaný obchodní zástupce firmy Kolalok a Syn pro celý jihozápad. S platem tisíc dolarů netto. A s desetiprocentní prémie brutto. Miláčku jsem tvá, když dostanu z té prémie pět procent*“.⁹⁵ Nebo: „*Už je to tak matičko, tvá dceruška bude ženuškou synáčka továrničkova*“.⁹⁶ Protože ona miluje Limonádového Joa a on ji, je terčem zlosynů, kteří usilují o její unesení.

Protikladem křehké blondýnky je zpěvačka Tornádo Lou. Už samotné jméno vyvolává asociaci s charakterem postavy. Lou je barová zpěvačka, žádaná u mužů, ale zklamaná svojí první láskou. Sní o muži, který ji učiní lepší. Nechává se obletovat muži a koketuje s nimi. Je tmavovlasá, výrazně nalíčená, kouří, pije a nosí vyzývavé šaty. Dokáže jednat a manipulovat s muži. I ona je zamilovaná do Joa, ovšem její láska není opětována. Je mnohem odvážnější než Winifred, nepotřebuje být zachraňována, spíše ona zachraňuje Joa a očekává za to jeho náklonnost. Té se jí však nedostane a ona se stává zhrzenou odmítnutou ženou. Její posedlost láskou se stává posedlostí smrti Joa. Avšak láska nakonec zvítězí, Joea přenechá Winifred a rozhodne se podnikat v oblasti „vykřičených domů“, kde chce podávat pouze Kolalokovu limonádu.

Hlavní postavou filmu je Joe, známý jako limonádový. Jedná se jednoznačně o kladnou postavu. Je charakterizován svým vzhledem: vysoký, hubený blondýn, oblečený v bílém, hladce oholen, se zářivým, téměř americkým úsměvem. Zdá se být ochráncem práva a velkým odpůrcem alkoholu. Do města přijíždí jako cizinec, který se stává ochráncem slabých. V saloonu ve Stetson City ho poznají

⁹⁴ Tamtéž 19:09 – 19:21

⁹⁵ Tamtéž: 38: 24 – 38: 42

⁹⁶ Tamtéž: 01:27:30 – 01:27:40

na základě jeho objednávky Kolalokovy limonády: „Říkal jste sklenici Kolalokovy limonády cizince? Říkal, pistolníku. Pak jste...Limonádový Joe. No a?“⁹⁷ Svým neohroženým jednáním okouznil jak Vinnifred, tak Tornádo Lou. Opět se jedná o heroicky naddimenzovanou postavu, téměř ničím neohroženou. Ovládá kolty i bojová umění, umí jezdit na koni a je schopen akcí, které reálně, podle fyzikálních zákonů nejsou možné. Jako příklad uvádím scénu na konci filmu, kde se snaží zachránit Winifred. Joe skočí dolů z útesu, během pádu udržuje vyrovnané tělo, které se otočí o 360 stupňů, aniž by mu spadl klobouk, dopadá na zem, přímo na nohy bez zranění. Jedná se zde o syntaktický prvek způsobu snímání. V klasickém westernu se tyto scény objevují také, avšak v realistické rovině. Výška skály je úměrná možnosti skoku bez zabití se. Tyto scény jsou většinou snímány z dálky vcelku. Zde byl Joeův skok snímán v detailu s pomocí filmového triku použitím animace. Joe rovněž umí střílet, aniž by se na cíl díval, a při tom vede společenskou debatu o počasí. Jeho chrabrost taktéž doplňují repliky, které pronáší: „*Myslím, že tato mladá dáma a tento gentleman očekávají vaši omluvu pistolníku. Bude nejlépe, jestliže před nimi pokleknete na svá špinavá kolena a nazvete se prašivým kojotem vy...páchnoucí skunku. Počítám do tří. Jestliže se neomluvíte, promluví moje Smith and Wessony.*“⁹⁸ Tato věta vyznívá komicky nejen kvůli drsnosti, se kterou je pronášena ve vykající osobě, ale také kvůli typicky americké, přehnané výslovnosti názvu jeho kolty. Pro jeho postavu jsou charakteristické slogany, kterými se snaží své protialkoholické poselství prosadit. Jako příklad uvádím: „*Děkuji, alkohol nikdy nebyl přítelem pistolníka. Podlamuje tělesný organismus vůbec a přesné míření zvláště. A proto barmane, sklenici Kolalokovy limonády.*“⁹⁹ Nebo: „*Dobro opět zvítězilo nad zlem. Záslouhou čeho? No? Kolalokovy limonády. Správně. Jen kvůli Kolaloce abstinent se stal vítězem a pian pianinem.*“¹⁰⁰ Snad nejznámějším sloganem se stal výrok: „*Chceš-li dobrou mušku mít, musíš Kolaloku pít.*“¹⁰¹ Postava Limonádového Joa se sice divákovi jeví jako typická postava ochránce zákona, kterého zná z klasických amerických westernů, avšak ke konci filmu se divák dozvídá, že Joeovy moralistní promluvy měly s ochranou zákona a slabších

⁹⁷ Tamtéž: 11:05 – 11:20

⁹⁸ Limonádový Joe aneb koňská opera, stopáž: 11:44- 12:20

⁹⁹ Tamtéž: 13:41 – 14:00

¹⁰⁰ Tamtéž: 43: 34 – 43: 48

¹⁰¹ Tamtéž: 48:39 – 48:43

pramáno společného. Zjistí se, že Joe je akreditovaným obchodníkem společnosti Kolalok a syn a jeho hlavním úkolem byla reklama a marketingový tah na spotřebitele, aby kupovali limonádu s neuvěřitelnými účinky. Joe, je sice neohroženým hrdinou, ale jeho slabostí je alkohol. Stačí jen jeho zápach a Joe omdlévá.

V této parodii nechybí ani záporné postavy zlosynů. Hlavním z nich je Horác Hogofogo – zločinec hledaný ve čtyřech zemích, a Doug Badman provozovatel Trigger saloonu. Doug je však zlosynem pouze ze začátku, jeho pokřivený charakter narovná láska k Tornádo Lou a také zjištění, že jeho povaha není natolik zkažená, jako povaha jeho bratra Hogofogo. Hogofogo je mistr převleků, karbaník, pijan a „liška ryšavá“. Snaží se v zemi podněcovat sklon k alkoholismu a ke špatným věcem, a to z důvodu vlastního zisku. Jako padouch z některých předlohových westernů se zamiluje do nevinné Winifred, ale láska ho nenapraví. Snaží se ji získat násilím a rozhodně neinklinuje k nápravě. Má pocit, že může získat to, co chce. Díky jeho postavě může ve filmu docházet ke střetům mezi zastánci dobra (Joe) a zla.

Humor je ve filmu vystavěn ve dvou rovinách. V úrovni konverzační a vizuální. Jedná se tedy o sémantický prvek ovlivňující optické vnímání, ale rovněž zasahuje do syntaxe v rovině příběhu. Konverzační humor je založen na slovních hříčkách, rýmech a přirovnáních. Je to styl humoru typický pro tehdejší dobovou situaci. Divák může zaznamenat nejrůznější dvojsmyslné narážky. Jako příklad uvádím scénu, ve které je Joe dopaden. Bandité se mu představují: „*Dovolte, abych vám představil své spolupracovníky. Kojot Kid, Pančo Kid.*“ Joe: „*Nestojím o vaše kidy*“.¹⁰² Bandité se chystají Joea mučit, celé to poslouchá Winifred, která to nemůže vydržet. Na scéně se objeví Tornádo Lou a aby Winifred pomohla, zacpe jí uši a říká: „*Hned Vás utěsním.*“¹⁰³ Zacpe jí uši. Jedná se tedy o předvedenou doslovnost. Rovněž se používá přirovnání k různým živočichům. Jedná se o scénu, kdy bandité chtějí, aby Joe přiznal, že Kolaloka je břečka. Ten jen banditovi řekne: „*Smrdutý opossume....Tuplovaný opossume.*“¹⁰⁴ Scénář je vystavěn na humorných replikách, které jsou přednášeny vážně s archaickým vyzněním a v některých případech s doslovným předvedením.

¹⁰² Tamtéž: 01:12:45 - 01:12:54

¹⁰³ Tamtéž: 01:13:18 – 01:13:20

¹⁰⁴ Limonádový Joe aneb Koňská opera, stopáž: 01:14:49 – 01:14 : 57

Dalším verbálním prvkem je výslovnost amerických výrazů. Ta je přehnaná, což diváka zaujme na první poslech. Rovněž jména postav odpovídají jejich charakterům. Jako příklad uvádím otce Winifred, osvětového muže pana Goodmana (překlad: dobrák), dále zlosyna Badmana (překlad: zlosyn). V kombinaci s anglickými jmény se objevují jména typicky česká nesoucí v sobě odkaz k určité charakterové vlastnosti. Jedná se o Tornádo Lou – už slovo tornádo odkazuje k pohromě, divokosti, živelnosti a nezkrotnosti. Dalším jménem je Hogofogo, jehož výraz podle internetového slovníku cizích slov abz.cz znamená „úsilí o dosažení maximálně dobrého dojmu. Taktéž se jedná o expresivní výraz znamenající předstíraně důstojný, vznešený člověk“¹⁰⁵. Dále se tu objevují pojmenování různých oblastí, jako území Mrtvého muže, Fatamorgana valley

Úroveň vizuální je pak hlavně záležitostí nadsázky v oblasti parodování typické westernové ikonografií. Také je použito filmových triků, které ve spojení s parodováním prvků vytváří komické zesměšňování. Jedná se o parodování explicitně sémantických prvků. Ve filmu se objevují charakteristické složky jako město postavené okolo hlavní prašné cesty v pustině. Ve městě je saloon, banka, holičství, hotel a za městem nechybí hřbitov s kamennými náhrobky. Domy ve městě jsou dřevěné, postavené z latěk, s dřevěnými verandami. Přes město jezdí dostavník, všude jsou uvázaní koně. Vzkazy se vyřizují pomocí dálkopisu. Ve městě se pohybují většinou kovbojové, barmani, pistolníci a karbaníci. Přesto, že se jedná o western, nevyskytují se zde postavy Indiánů ani vojenské kavalérie. Kovbojové jsou oblečeni podle konvencí, mají na sobě košili, vestu, šátek, klobouk, kalhoty a boty s ostruhami. Kolem pasu jim nechybí kolty a pistole. Ženských postav se ve filmu příliš nevyskytuje. Je tu pouze Tornádu Lou, barové tanečnice a Winifred. Ženy jsou též oblečeny podle dobových konvencí. Šaty s krinolínou, pompadúrky a deštníky. Okolní prostředí je pouze prašná pustina s kaktusy.

Vizuální humor staví na zesměšňování syntaktických prvků, které jsou zastoupeny filmovými technologickými postupy. Jsou zde použity rakurzy kamery, které fungují jako nadsázka schopností pistolníků. Ležící střelec na zemi, následně se kamera otočí o šedesát stupňů a pistolník vypadá, jako by ležel

¹⁰⁵ ABZ [online]. Slovník cizích slov [cit. 12. 1. 2015], dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/hogo-fogo>

nahoře a střílel ze vzduchu. Rovněž při maximálním zdůraznění Joeho morální velikosti je použito triku kamery. Jedná se o scénu, kdy se opět vrací do města a s ním přichází zákon. Jeho příchod je heroizován rytmickým pohybem kamery, která se zatřese vždy, když Joe udělá krok. Na diváka to působí, jako by se země třásla pod každým Joeho krokem. Rovněž snímání z pohledu poukazuje na Joeho velikost, ne fyzickou, ale spíše charakterovou. Funkce snímání kamery je nejexplicitněji parodizována ve třech scénách. První z nich se odehrává v saloonu při partičce karet. Hogofogo švindluje nejen s esovými kartami v rukávu, ale také tím, že je jeho pomocníkem bratr Badman, který se protihráčům dívá přes rameno a pomocí dýmů z cigarety do vzduchu vypouští číslice karet. Obdobného triku je použito v polovině filmu, kdy se Joe vrací do města a Badman vysílá signály do saloonu Hogofogovi, aby věděl, co má čekat. Poslední scéna se odehrává v saloonu a před ním. Hogofogo je přestrojen za černocho. Střelí po Joeovi a ten po něm. Jejich kulky se však střetávají. Přímá linie je animována pomocí přerušovaných čar. Kulkami se nezasáhnou, protože jejich síly jsou stejně vyrovnané a proto se kulky vždy na půli cesty střetnou. Zde se nejedná o klasické snímání přestřelky pomocí křížového střihu, který snímá hrdinu a antihrdinu. Není dodrženo základní snímání detailů tváře a očí, ani záběry rukou připravených k tasení koltů. Divák vidí v celkovém záběru dvě postavy, které se díky jump cutu pohybují. Tento pohyb nepůsobí realisticky, ale jedná se spíše o komiksový prvek.

Parodie bylo dosaženo díky zaměření se na klasické sémanticko-syntaktické prvky. Jedná se především o postavy, ikonografii a způsob zpracování děje. Rovněž téma bylo zvoleno tak, aby se na jeho základě mohly stavět banální zápletky, které byly řešeny s grácií velkých westernů. Limonádový Joe dodržuje základní prvky klasického westernu, ale kvůli nadsázce a ironii působí tyto prvky komicky. Komičnosti je také dosaženo díky filmovým postupům. Divák zde může zaznamenat celou plejádu filmových triků. Tyto prvky jsou ke klasickému westernu uměle přidány. Díky znalosti základních kódů tohoto žánru, je může divák snadno rozklíčovat a bavit se tak způsobem zpracování. Je vytvořena distance mezi postavami a divákem. Divák necítí potřebu ztotožňovat se s postavou a může tak naplno odhalovat parodované prvky.

K sémanticko-syntaktickým prvkům zde byl přidán humor vizuální a konverzační. Vizuální humor je představen pomocí technických aspektů filmu. Konverzační staví na základu znalosti stavby příběhu, charakteru postav a typických replik. Všechny tyto prvky jsou divákovi představeny v extrémní poloze s velkou nadsázkou. Scény jsou explicitně umocněny doslovným představením replik, odkazy na klasický western a naddimenzováním charakterových vlastností.

Díky naddimenzování, odkazy, extrémnosti a zesměšnění těchto sémanticko-syntaktických prvků, můžeme ve filmu snadno rozklíčovat parodizované aspekty.

4. Mafiánský, gangsterský a detektivní film ve službách parodie filmů Buldoci a třešně a Adéla ještě nevečeřela.

V následující kapitole se zabývám dvěma filmy, které v sobě kombinují žánry gangsterského, mafiánského, detektivního a komediálního filmu. Prvním z nich je dílo Juraje Herze *Buldoci a třešně*¹⁰⁶ druhý film *Adéla ještě nevečeřela*¹⁰⁷ natočil Oldřich Lipský. Tyto filmy sice neodpovídají zcela přesně vybraným klasickým žánrům 30. let 20. století, ale i tak je možné v nich dekodovat vývoj žánru během doby. U filmu *Adéla ještě nevečeřela* je nutné si uvědomit, že syntaktické filmové prvky odpovídají spíše žánru literárnímu, protože dílo odkazuje především k literatuře americké drsné školy¹⁰⁸. To však nevylučuje fakt, že se zde objevují i filmové postupy poplatné způsobu zpracování tohoto média.

Snímek *Buldoci a třešně* je parodií na gangsterské a mafiánské filmy. Právě tento film je případem, ve kterém divák spatřuje odkazy na gangsterky období 70. a 80. let. Je však nutné pamatovat na to, že gangsterky pozdějšího období by nemohly vzniknout, kdyby se žánr nevyvinul ve 30. letech. Gangsterské filmy 30. let se ve společnosti těšily velké oblibě kvůli jejich sociálnímu tématu blízkému jim samým. Vznikl tak směr, který se promítl do různých koutů světa a na který bylo možno navázat v pozdější době.¹⁰⁹

Obecně lze mafiánské a gangsterské filmy označit za společenskokritické filmy. Důvodem jejich vzniku byla společenská situace ovlivněná hospodářskou krizí. Filmy se problematice věnují ve velmi realistické stylizaci a jsou vzdálené

¹⁰⁶ *Buldoci a třešně* [film]. Režie: Juraj Herz. Filmové studio Barrandov, 1981

¹⁰⁷ *Adéla ještě nevečeřela* [film]. Režie: Oldřich Lipský. Ústřední půjčovna filmů, 1978

¹⁰⁸ Jedná se o detektivní žánr, který se v literatuře označuje jako román s napětím. Kombinuje v sobě postupy románu s tajemstvím a černého románu. Od románu s tajemstvím přebírá záhadu a dvojí příběh (to, co se odehrálo v minulosti a příběh ze současnosti). Tak jako v černém románu, i zde do popředí vystupuje druhý příběh (důraz je kladen na příběh zločinu). Diváka tedy zajímá, jak se vysvětlí události minulé, ale zároveň je v napětí z očekávání, co se stane s hlavními postavami. Pozornost se soustřeďuje zejména na hlavní příběh. Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 190, ISBN 978 – 80 – 244- 3035 - 5

¹⁰⁹ V 70. a 80. letech se po útlumu, kvůli cenově produkčnímu kódu, se k žánru začínají vracet mladí umělci Nového Hollywoodu. Režisér Brian De Palma vzdává úctu Howardu Hawksovi tím, že točí remake jeho *Zjizvené tváře*. Martin Scorsese cituje scénu z *Malého Caesara* ve svém díle *Mafiáni*. Změna se promítá v přístupu k tématu. Filmy jsou až několikahodinové, nelineární a pomocí flashbacků a retrospektiv je rozehráván příběh gangstera, který tak líčí svůj vzestup a pád. Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/>, <cit. 2. 3. 2015>

únikivosti.¹¹⁰ Gangsterský film byl od počátku stálý a kupodivu kompletní tragédií v moderním smyslu. Jeho počáteční charakter byl takový, že se filmy mohly jakkoli dlouho opakovat s opodstatněným očekáváním zisku a úspěchu. Jeden gangsterský film následoval za druhým, stejně jako muzikál za muzikálem nebo western za westernem. Vztah mezi konvencemi, které dávají tvář typům, reálným zkušenostem, reálným faktům, které publikum dokáže rozkódovat, pouze předstírá popis sekundárního významu a nedeterminuje ho jako estetický směr. To je základní směr. To, že typ apeluje na divákovu osobní zkušenost, ovšem zároveň apeluje na předešlou zkušenost se samotným typem. Tím si vytváří vlastní pole odkazů.¹¹¹ Objevují se tu nejen postavy, které jsou typické pro kriminální a akčních film, ale také postavy sociálního dramatu.¹¹² Ve člancích Gangsterský film 30. let¹¹³, Mafiánský film¹¹⁴ a The Gangster as Tragic Hero¹¹⁵ se může čtenář dozvědět veškeré potřebné informace, které reflektují historické pozadí vzniku žánru, zabývají se vykreslením charakteru hlavní postavy a neopomínají zmínit filmový styl.

Téma filmů se přímočaře orientuje na období prohibice 20. let, která byla důvodem pro rozvoj organizovaného zločinu. Děj, který film představuje je většinou založen na základě novinových článků. Ty shrnují události, které se opravdu staly a většinou informují o aktivitách podsvětí. Reflektuje tedy svět zločinu. Hojně se objevuje téma podvodu, korupce, mocenských bojů, vraždění a policejního vyšetřování.¹¹⁶ Výčet těchto témat mohl, a stále může, divák nalézt v každém filmu, který je začleněn do tohoto žánru. Děj je lineární a představuje divákovi vzestup a pád gangstera. Příběh je recipientovi sdělován z pohledu

¹¹⁰ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 827. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3, s. 240

¹¹¹ Warshow, Robert. *The Gangster as a Tragic hero*. [online] dostupné z: <http://www.srs-pr.com/ESSAYS/warshow-gangster.pdf>, <cit. 3. 3. 2015>

¹¹² Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

¹¹³ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148>

¹¹⁴ Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/>

¹¹⁵ Warshow, Robert. *The Gangster as a Tragic hero*. [online] dostupné z: <http://www.srs-pr.com/ESSAYS/warshow-gangster.pdf>

¹¹⁶ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

samotného zločince. Rovněž je představeno prostředí, ze kterého „hrdina“ vzešel. Bohatství vyšší společnosti je postaveno do pozice proti chudobě, ze které gangster pochází.¹¹⁷

Co se týče stavby příběhu, je typické postupné budování napětí. Je zobrazeno fyzické násilí, přestřelky a rychlé honičky v autech.¹¹⁸ Pro ikonografii filmu je typické noční prostředí velkoměsta, velké blikající neonové nápisy, hotely, bary, kluby a herny – právě tam se soustřeďuje zločinecké prostředí. Typické je také umístění kanceláře hlavního bosse. Ta se ve většině případů nachází v prvním patře. Může zde bydlet a úřadovat nad ostatními lidmi. Do kanceláře se dostává po schodech. Přítomnost schodů je ve filmech toho žánru velmi důležitá, neboť po nich gangster stoupá nahoru stejně jako by kopíroval kariérní růst. Zároveň je to poslední místo, které navštíví, protože na schodech končí svůj život. A to buď: *potupným pádem nebo zoufalým výkřikem po spáse*. Ve filmech se objevují charakteristické budovy, tzv. zábavné domy, které zahrnují hernu, bar i nevěstinec. Prostředí nevěstince není explicitně označeno, ale divák je schopen tuto šifru dekodovat díky přítomnosti krásných dam.¹¹⁹

V rámci filmového stylu jsou nejvýraznějšími prvky charakteristické znaky postav, mizanscéna a hudba. Z hlediska filmové techniky hraje významnou roli zvuk. Pohyby kamery a střih jsou kontinuální a podporují tak lineárnost děje. Výrazové prostředky mají co nejpravdivěji tlumočit skutečnost, ale zároveň diváka zaujmout. Proměna hlavního hrdiny z nuzáka v gangstera je signalizována změnou kostýmu. *Kostýmy se stávají symbolem moci*. Divák si může povšimnout náprsních hodinek, drahých doutníků a dolarových mincí.¹²⁰ Gangster chodí oblečený ve skvěle padnoucím saku, na hlavě má klobouk a nikdy nechodí sám. Vždy se pohybuje ve skupině ostatních. To mu dodává pocit bezpečí. Není tak snadným cílem. Velký vděk za popularitu filmu patří zvuku. Recipient může slyšet jazyk ulice, pomocí zvuku se vyjadřuje násilí, akce a emoce. Právě nejdůležitější okamžiky závisí na zvukové stopě. Jedná se o střelbu ze samopalů,

¹¹⁷ tamtéž.

¹¹⁸ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

¹¹⁹ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

¹²⁰ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

brždění a nárazy aut, výkřiky zděšených žen. Neméně důležitou složkou byla populární hudba, která se objevovala v klidových fázích, nebo jako podkres v prostředí barů.¹²¹ Hudba také mohla mít leitmotivickou funkci, jako tomu bylo ve filmu *Zjizvená tvář*¹²², kde pískání melodie předznamenávalo smrt. Kamera byla většinou dynamická a pohyblivá, umístěná ve výšce očí. Společně se střihem kamera napomáhala plynulosti děje a kontinuálnosti. Jednalo se tím o neviditelný styl. Časté byly dlouhé záběry, ve kterých plnila důležitou roli mizanscéna. Realismus mizanscény byl dotvářen pomocí dekorací a kostýmů. Neměla bych však také zapomenout na herce, kteří svým postavám vtiskli nezaměnitelný ráz, a tím se stali pohnutkou pro imitace a parodie (mezi nejvýraznější představitele gangsterů patří: Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni, Humphrey Bogart).¹²³

Filmy gangsterských a mafiánských žánrů se pokládají téměř za synonymum. Divák v nich může spatřit jak společné prvky, tak drobné odlišnosti týkající se nejvíce historického kontextu.

Pojem „mafiánský“ je odvozen od slova mafie, která vznikla, jak se uvádí v článku *Mafiánský film*, na Sicílii v 19. stol. Po sjednocení Itálie vzniklo násilí mezi ostrovem a pevninou. Obyvatelé Sicílie odporovali vlivu Itálie a konflikty s policií gradovaly k otevřenému násilí. V tomto období nastupuje mafie. Filmy se většinou zařazují do thrillerového nebo kriminálního žánru.¹²⁴ Společným jmenovatelem gangsterského a mafiánského filmu jsou témata vycházející z novinových článků. Důležitou roli hraje přítomnost zvukové stopy, která odráží realitu, akční scény, honičky a přestřelky.¹²⁵

Gangsterské i mafiánské filmy vykreslují nejen život hlavního hrdiny, ale také divákovi zprostředkovávají mafiánské praktiky a pravidla rodiny (označení pro

¹²¹ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z:

<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

¹²² *Zjizvená tvář* [film]. Režie: Howard Hawks. United Artist, 1932

¹²³ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z:

<http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

¹²⁴ Fašistický režim ovšem vývoj mafie zbrzdil. Po nástupu fašismu dochází k masovému přesunu mafiánů do USA, kde začínají ovládat podsvětí. Nejvíce frekventovaným působištěm je New York, Chicago a Philadelphia. Největší boom zažívá mafie v letech prohibice od 1920 do 1933. www.25fps.cz, dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/>, <cit. 2. 3. 2015>

¹²⁵ Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/> <cit. 2. 3. 2015>

mafíánskou tlupu). Nejvýše postaveným členem rodiny je boss (jinak řečeno kmotr, don nebo capo di tutti capi – šéf šéfů) – má vždy poslední slovo; Consigliere – rádce a poradce - je osoba s velkou zodpovědností. Je velmi dobře znalý státních zákonů a dohlíží na to, aby rodina jednala co nejvíce v souladu se zákony a tím na sebe nestrhávala pozornost okolí. Kápo je osoba, která má na starost jednání žoldáků. Většinou jich je kolem deseti.¹²⁶ Členů rodiny je více. Vybrala jsem pouze ty, které divák může zaregistrovat ve filmu *Buldoci a třesně*, a to i přesto, že v něm postavy nejsou takto osločovány.

Hlavním hrdinou příběhů je zločinec, mafíán, gangster. Postava se gangsterem stává většinou z tísnivých finančních důvodů.¹²⁷ Je vychováván v chudobě, ale vnitřně touží po budoucnosti plné peněz a luxusu. Poctivá cesta k bohatství je pro něj příliš zdlouhavá a tak volí nejkratší možnou volbu. Dává se na zločineckou dráhu, která se mu stává osudnou. Gangster je hrdina, který osciluje mezi citem a drsností.¹²⁸ Je to muž města, s městskou hantýrkou a znalostmi. Má zvláštní a nepoctivé zkušenosti, je až nechutně drzý, držíc život pevně v rukou na odiv celé společnosti. Všichni by si měli uvědomit, že Amerika není jen šťastným městem bojujícím proti gangsterům. Pro gangstera je to svět, ve kterém musí přežívat. On je ztělesněním druhé strany světa – nebezpečného a smutného města s ideami, které jsou mnohem důležitější a které jsou moderním světem. Především on je stvořením této idey. Opravdové město vytváří pouze zločince, ale imaginární město (druhá strana světa) produkuje gangstery – on je tím, kým chce být a tím, kým se bojíme, že se stane. Gangsterův život je založen na úsilí prosazovat se jako individuum. Chce vyčlenit sebe sama z party lidí a vždy umírá, protože je individuální. Závěrečná kulka ho vrátí zpět, na začátek jeho snažení o lepší budoucnost, a udělá z něj neúspěšného. Gangsterské filmy mají ztělesňovat dilema rozhodování se mezi úspěchem a neúspěchem na základě

¹²⁶ Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/> <cit. 2. 3. 2015>

¹²⁷ Hain, Milan. *Mafiánský film*. [online] dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/> <cit. 2. 3. 2015>

¹²⁸ Křipač, Jan. *Gangsterský film 30. let*. [online] dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148> <cit. 2. 3. 2015>

všech okolností, které mluví pro a proti. Dilema je ztělesněno gangsterem a nakonec vyřešeno jeho smrtí.¹²⁹

4. 1. Buldoci a třešně¹³⁰

Tento snímek byl natočen v době normalizace, kde politická situace opět zúžila možnosti komedie. Byla obnovena tvrdá cenzura a důsledkem toho bylo potlačení satiry tak, jak byla známá z 60. let. Pokud se snad objevily známky satiry, musely být podřízeny ideologii té doby. „*Sama komedie 70. let měla, podobně jako v době okupace, únikový charakter. Fádnot a šed' tehdejší společenské situace vyvažovali komediální tvůrci barevností, nápaditostí a důvtipem; upřednostňovali fantaskní náměty, velkého rozmachu dosáhla crazy – komedie*“. V surrealitě děl a v bláznivých nápadech tvůrců se zrcadlila paralela s absurditou tehdejší doby.

131

Českému uvedení gangsterského nebo mafiánského filmu předcházelo jen pár zahraničních filmů. Ve srovnání s množstvím snímků tohot žánru natočených v zahraničí jde o velmi malou skupinu.

¹²⁹ www.srs-pr.com, dostupné z: <http://www.srs-pr.com/ESSAYS/warshow-gangster.pdf>, <cit. 3. 3. 2015>

¹³⁰ Buldoci a třešně. [film]. Režie: Juraj Herz. Filmové studio Barrandov, 1981

¹³¹ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 514 ISBN 80-85839-54-7, s. 290

Přehled zahraničních mafiánských filmů v československé distribuci do roku 1981¹³²

Název v originálním znění	Český název	Režisér	Produkční společnost	Rok vzniku / Rok uvedení do ČSR
Buillitt	Buillittinův případ ¹³³	Peter Yates	Warner Bros.	1968/ 1971
Banditi a Milano	Bandité v Miláně ¹³⁴	Carlo Lizzani	Dino de Laurentiis Cinematografica	1968/ 1971
Le passager de la pluie	Cestující v dešti ¹³⁵	René Clément	CCFC Productions	1970/ 1973
Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica	Přiznání policejního komisaře prokurátorovi republiky ¹³⁶	Damiano Damiani	CCFC Productions	1971/ 1974
La via della droga	Cesta rajske smrti ¹³⁷	Enzo G. Castellari	Cinemaster S.r.l.	1977/ 1979

Buldoci a třešně zčásti dodržují výše popsané konvence. Pozorný divák si však může povšimnout, že některé typické znaky jsou do filmu vloženy jen proto, aby odkazovaly ke svým předchůdcům. Ovšem v některých částech filmu se jeví jako nadbytečné a v celkovém vyznění snímku nefungují.

Film pojednává o italské skupině mafiánů pracujících v Praze. Jejich hlavním cílem je převzít obchod s drogami od rodiny, kterou vede boss Don Morellano (Rudolf Hrušínský). Převzetí však není legální, jedná se o akci odehrávající se za zády hlavního šéfa. Carmello Mušilo (Marián Labuda) se svými pomocníky se snaží města, ve kterých obchoduje s drogami, prodat mafiánovy zvanému

¹³² Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 968

¹³³ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 974

¹³⁴ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 971

¹³⁵ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 975

¹³⁶ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1025

¹³⁷ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 975

Dirigent (Juraj Herz). Požaduje za to procentuální podíl a úkryt na neznámém místě. Tímto místem se stává Praha. I zde však chce Carmello rozjet drogovou kariéru směřující do Holandska. S pašováním drog mu má pomoci parta českých zlodějíčků a světoznalkyně Boháčková (Jiřina Bohdalová).

Dílo se zaměřuje na parodii zejména sémantických prvků. Divák ve filmu může nalézt ikonografii měst, ve kterých se mafie pohybuje. Výrazným prvkem jsou postavy mafiánů a žen, které se kolem nich pohybují. Neodmyslitelným prvkem jsou také auta a pistole. Syntaktické prvky s předlohovým žánrem 30. let nemají mnoho společného. Nejvýrazněji se syntaktika uplatňuje ve zvukové stopě, která obsahuje mimo jiné střelbu, zděšené hlasy kolem a zvuky jedoucích aut. Stavba příběhu, tak ten odpovídá lineárním předlohám, jimž napomáhají jednoduché záběry kamery a přímý střih. O budování napětí však v tomto případě nemůže být řeč stejně tak jako o snadno čitelném příběhu. Do filmu jsou totiž vloženy momenty, které divákovu pozornost odvracejí od hlavní myšlenky, ale nepomáhají k rozvoji příběhu. Jedná se o odbočky, ve kterých divák hledá pointu. Ta však není završená. Konkrétním příkladem je leitmotiv dámy s buldoky, která se ve filmu opakovaně objevuje, avšak její funkce zůstává divákovi nevysvětlená. Snímek se v hlavní míře nezaměřuje na jednoho gangstera, na jeho vzestup a pád, ale spíše se orientuje na celou skupinu mafiánů. Charaktery postav nejsou hlouběji vykresleny. Spíše se objevují pouze zesměšňující náznaky. Dále jsou ve filmu ukázány mafiánské praktiky, které taktéž podléhají parodovanému pohledu.

Humor, který je v díle obsažen, se vyskytuje ve dvou rovinách stejně tak, jako tomu bylo u Limonádového Joa. Objevuje se jak v rovině vizuální, tak v rovině konverzační. Vizuálně se tedy zastupuje sémantických prvků, konverzačně do syntaxe, zasahující do stavby příběhu. Parodie gangsterského nebo mafiánského žánru je docílena spojením dvou kultur. Italské zvyklosti jsou převedeny do českého prostředí, které odlišují nejen zvyky, ale také povaha a hlavně režim té doby. Dochází ke spojení italských a českých charakterů postav. Jedná se o syntaktický prvek, se kterým se čtenář v této diplomové práci ještě nesešel, protože předchozí film byl převeden do prostředí odpovídajícímu zkoumanému žánru.

Film začíná záběrem na nabíjení revolveru, zřejmě typu Bull Dog a dále divák sleduje dlouhou jízdu mafiánským autem až k baru, kde dojde k vyvraždění všech

přítomných. To je zřejmě spouštěčem zápletky, která se dále rozvíjí. Během jízdy je divák seznámen s městem, ve kterém mafie úřaduje. Jedná se o italské město se všemi reáliemi. To je pravděpodobně aluze na velká americká města 30. let, ve kterých se mafiánské případy odehrávaly. Město však není divákovi představeno z pohledu klasického sémantického pohledu starých gangsterek. Nesetkává se s neonovými nápisy ani se září světel nočního města. Jedná se spíše o představení typických italských reálií, jako je například Koloseum, a celkově tato sekvence vyznívá jako lákadlo cestovní kanceláře pro české turisty. Příchod mafiánů do kostela (kde se zřejmě modlí za svůj úspěch nebo za odpuštění) zabírá kamera ve velkém celku, takže recipient vnímá okolí, téměř prázdný vchod do kostela a tři muže v pláštích a kloboucích. Je to první moment, ve kterém dochází k setkání s mafiány. Ti působí velmi věrohodně. Ovšem pravý důvod mafiánů v kostele není divákovi vysvětlen a tento prvek se po zbytek filmu neopakuje, tudíž není možné rozklíčovat funkci této scény. Po příjezdu do baru začíná velká, krvavá přestřelka. Vše je velmi explicitní. Diváka nejvíce atakuje zvuková stopa, která je přesycena zvuky kulek pršících z kulometu a panickými hlasy lidí. Vše je umocněno obrazovými záběry na zastřelené lidi. Scéna působí dost realisticky. Jsou vidět přímé průstřely hlavy a jiných částí těla. Brutalita je dovršena kulkou do hlavy z bezprostřední blízkosti do již mrtvého muže. Parodii začíná film být až ve chvíli, kdy se celá rodina schází u Dona Morellána a začínají vymýšlet plán, jak se Carmella Mušila zbavit. Jedná se o podobnou syntaxi příběhu, jako je tomu v předlohovém žánru s tím rozdílem, že většinou se gangster menšího postavení sice snaží ovládnout celou rodinu, nebo alespoň její obchody, ale také se snaží zaujmout místo bosse. Tento moment je v Buldocích vynechán. Film se spíše zaměřuje na humorné rozpory vznikající z příchodu italských mafiánů do české Prahy.

Obydlí capo di tutti capi je luxusní a poukazuje na pohodlí a společenskou vrstvu, ve které se mafiáni pohybují. Don Morelláno má kancelář ve vlastním obydlí. Scházejí se v ní všichni při řešení větších úkolů. Don Morelláno je mafiánem ve středním starším věku, jeho projev je kultivovaný, působí jako gentleman s chladnou hlavou a nemilosrdnými krutými praktikami. Sám se vraždění neúčastní, ale na všechno má lidi. Celkově scéna ještě působí jako kopie mafiánských filmů. Prostředí je luxusní, dům je plný mafiánů v kloboucích, kteří

kouří doutníky. Také přivítání Dona s ostatními plně odpovídá předlohám – krátké políbení na tvář.

Carmello Mušílo je mafián ve středních letech. Je menší oblejší postavy, má černé kudrnaté vlasy a knírek. Nosí sluneční brýle a často kouří doutníky. Jeho postava je v kontrastu s mladými gangstery z předlohových filmů. Ti často neměli ani třicet let, byli to muži atletických postav s horkou hlavou. Mušílo je oproti nim stařík, který nejedná zbrkle, vše má předem naplánované. I přes to úspěchu nebo neúspěchu dosahuje především díky náhodě.

Gangsterský nebo mafiánský žánr je zde obohacen o partičku českých zlodějíčků, kteří mají nelichotivou pověst po celém světě. Tato partička amatérských, vychytralých zlodějů je ve filmu postavena do protikladu k renomovaným, na výši postavenými mafiánskými rodinami. V tom je hnací síla parodie tohoto filmu. Jedná se o sémanticko-syntaktický prvek, který je čistě produktem českého režiséra. Kromě komiky, která vzniká spojením dvou odlišných „mafiánských rodin“, se zde upozorňuje na češství, českou povahu, typický charakter a podobně. To vše je odrazem situace, ve které se společnost nacházela. Režisér vlastně přirovnává české zlodějíčky k mafiánským skupinám, které sice nepracují v tak velkém kolektivu, ale zato je jich hodně a jejich vynalézavost nezná hranic. I ve filmu je poskokové Dona Mušíla považují za skvělou mafiánskou partu, která jakoby prošla starou mafiánskou školou. Ze strany české party však divák vidí pouze vynalézavost zlodějíčků za účelem se co nejvíce obohatit a z cizinců vytáhnout co nejvíce peněz. V době vzniku filmu se totiž věřilo, že lidé ze Západu jsou bohatí, mají všeho dost a tak jim neuškodí, když tu něco zanechají. Tyto dvě skupiny jsou postavené do kontrastu. Vysoce promyšlené plány italských mafiánů jsou komparovány s rychlým úsudkem šéfa českých zlodějíčků Píška (Josefem Dvořákem). Ve filmu není Píškova postava více rozebírána. Vše nasvědčuje pouze tomu, že se živí podvratnými „kšeftíky“ a chce co nejrychleji zbohatnout. Jejich partička je však veřejné bezpečnosti dobře známá, protože si v Praze k okrádání vybírá především cizince. Přesto, že se nejedná o velkou skupinu, mají svoje lidi na místech, kde potřebují. Popsaná praktika je téměř mafiánská, avšak všechno se odehrává pouze na povrchní úrovni.

Parta vedená Píškem, se snaží vyrovnat italské mafii. To může divák považovat za parodii na praktiky gangsterů. Jako příklad uvádím pašování pistole do hotelu, ve kterém však už Italové nejsou a celý plán je tedy zmařen: Píšek: „*Prosím tě, ty krabice už můžete taky zahodit!*“, jeho poskok: „*Jak to? Vždyť jsme tady s Járrou dali za ty makaróny přes pět stovek.*“ Píšek: „*Vy jste krávnové! Já jsem vám říkal, že JAKO koupíme makaróny, abyste to mohli JAKO těm taliánům předat! Toto je banda blbů. Jedem do lázní!*“ Poskok: „*No jestli se k těm Italům nějak moc nemontujem. Abychom nedostali do dršky vole, choděj s pistolema.*“¹³⁸ V této scéně se jedná o krycí manévr pašování, který je podobný například pašování zbraní v bednách od ananasu ve filmu *Zjizvená tvář*. Ovšem v českém prostředí dochází kvůli doslovnosti, nedokonalosti a nepreciznosti provedení ke ztroskotání plánu. Zdá se, že Češi mají sice praktiky odpozorované, ale jejich maloměšťácký talent nestačí k úspěšnému provedení činu.

Dalším parodovaným momentem je motiv žen, které se vyskytují v bezprostřední blízkosti gangsterů. V předlohách plní funkci spíše okrajovou. Pro mafiány jsou zdrojem potěšení, mohou na nich demonstrovat svoji moc, ale výrazněji se do zápletky neangažují. Jedná se o elegantní italské dámy v drahých šatech, dokonalých účesech a vhodně zvolených špercích. V opozici k nim stojí české ženy, které jsou proslulé svojí krásou a oblými tvary. Tyto přednosti si ženy velmi dobře uvědomují a umí je využít ve správné příležitosti. Oproti italským kolegyním jsou rafinované a jejich úlohu může divák stavět na stejnou rovinu s mafiány. Tento snímek recipientovi představuje české ženy ještě mazanější než je celá italská mafie. Z velké části jsou hybatelkami děje. Tím zasahují do stavby příběhu a pozměňují tak předlohovou syntax. První ženou je servírka v hotelu, která se sice ve filmu objeví jen v jedné scéně, ale má důležitý úkol: nalákat Italy do podniku, kde na ně čeká Píškova parta. Servírka (Simona Stašová) pro dosažení svého cíle zvolí ryze ženské přednosti a výrazný oční kontakt. V podstatě k přesvědčivosti nepotřebuje nic víc a Carmello se v podniku objevuje tak rychle, jak jen může. Má totiž touhu potkat další ženy tzv. „krev a mlíko“. V pražském baru potkává přesně tu ženu, kterou si představoval. Krásnou, mladou, naivní a vyvinutou Sylvii (Lenku Kořínkovou). Sylvie má na hlavě bohatou blondátou hřívu, oči jako mrkací panna a ve správné chvíli do role

¹³⁸ Buldoci a třešně, 57:22 – 57:52

zapojuje svoje vnady. Svého zevnějšku si je vědomá a umí pracovat s muži. S Carmellem odchází do jakéhosi bytu. Carmello si bláhově myslí, že prožije vášnivou noc, ale mezi tím je okraden nejen o peníze, ale i o oblečení a svůj bulldog. Mafián však není jediným mužem, který je sveden a okraden krásnou Sylvii. Ta svoje přednosti za účelem krádeže používá na všechny muže, ze kterých může mít prospěch. Třetí klíčovou ženou je neznámá dáma s buldoky, která je leitmotivem celého filmu. Přesto, že funkce její postavy zůstává nevysvětlená, plní podobnou úlohu jako její dvě předchůdkyně. Rozdíl je pouze v tom, že ona nepřemýšlí jako intrikánka, ale vše se děje prvkem náhody. Náhodně se potkává s mafiány ve vlaku, náhodně se ubytuje ve stejném hotelu, náhodně její vinou přichází mafiáni o pistole a na základě opilosti se objevuje v jejich pokoji v domnění, že je ve svém. Jediné dva vědomé činy se odehrávají v lese a v autě. První scéna v lese divákovi předkládá neshody mezi mafiánskou rodinou Dona Morellana a mezi Píškovou skupinou včetně Carmella. Jakoby náhodou se opět podnapilá dáma prochází v podpadcích se svými psy po lese. Tam narazí na nákladní automobil, v jehož přívěsu probíhá rozhovor zmiňovaných členů. Několikrát na korbu zaťuká, mafiáni ji nevědomky několikrát udeří dveřmi a ona jim natruc zamyká dveře zvenku. Druhá scéna se odehrává v autě na silnici. Zastaví stopaře Sylvii, která opět okradla nějakého muže. Protože však u silnice mívá prodejce třešní, dáma zastaví. Sylvie si jde nějaké koupit a dáma mezi tím ujíždí jak s ukradenými penězi, tak s taškou plnou drog, o kterých neměla ponětí ani Sylvie. Poslední výraznou ženskou postavou je paní Boháčková. Ta je prezentována jako světaznalá drbna. Její postava má dva základní charakterové rysy, které se velmi hodí mafiánům pro jejich plán pašování drog do Holandska. Boháčková je totiž naivní a vášnivá cestovatelka. Nechá si poměrně jednoduše namluvit historiku o dárku pro mladou přítelkyni Carmela, která žije v Holandsku. Boháčková však neví, že v tašce, kde je dárek, jsou ukryty drogy, které má propašovat přes hranice. Boháčková na rozdíl od Sylvie a servírky není prohnaná, ale dobrosrdečná žena a manželka. V její postavě a postavě jejího manžela jsou zakomponovány další ryze české rysy, které jsou zřejmě odkazem té doby. Jedná se o vypočítavost a vychytralost. Těchto vlastností si divák všimne ve scéně, kdy Boháčková přichází za manželem s novou koženou taškou. Ten, když se dozví na co ji má, řekne, ať tašku nechá

doma, protože se mu bude hodit na dovolenou, a dárky odveze jen v krabici. Záleží totiž přece více na dárku než na tašce. Neví však, že v tašce jsou ukryty drogy určené mafiánské rodině do Holandska. V tomto odstavci byl představen pozměněný předlohovný prvek žen v žánru gangsterky. Nelze to však považovat za ryze zparodovaný prvek. Motiv parodie se samozřejmě objevuje, ale velkou měrou je ovlivněný politickým směrem, který panoval v Československu v době normalizace.

Humor je vyvolán také použitím slovního humoru, který se řadí mezi syntaktické prvky. Použití italských slov je složkou, která filmu dodává na komediálnosti, protože jsou spojená s českými výrazy. Jedná se tedy o humor, který je postavený na bilingvinních výrazech. Jako další příklad uvádím scénu s paní Boháčkovou (Jiřina Bohdalová): „*Ale pane tajemníku, Itálie je pro mě velká ta ad..amóre. Rozumíte mi?*“¹³⁹ Nebo když jeden z Carmellových poskoků vysvětluje Boháčkové, že všechny léčebné kúry Mušila vyčerpávají, použije slovní narážku k jeho rozptýlení: „*Impotente, kozy kozy*“¹⁴⁰ Ne vždy jsou slova vyslovována dobře. „*Ó, Don Mušilo je z Čičílie*“¹⁴¹ (místo ze Sicílie). Další přebreptovou scénou je vysvětlování toho, kolikrát Boháčková navštívila Itálii: „*Já byla v Itálii jednou. Čedok, Romo eee Římo ... tam.*“¹⁴² V tomto výstupu nejde jen o neznalost italské řeči, ale také o zjednodušování češtiny, aby Carmello lépe pochopil, co mu chce Boháčková sdělit. Neznalost jazyka na obou stranách vyvolává vtipná nedorozumění ve významu slov. Důležitým řečovým prvkem je také doplňování spisovné řeči slangovými prvky a slovy, která mají jiný význam v češtině a jiný v italštině. Jako příklad uvádím popis manžela Boháčkové: „*Venca? Toho velkej svět nezajímá. Ten by jenom škrtil, škrtil, škrtil. A pak si taky hraje s cementem. No, jak je den dlouhej, tak je naloženej v betonu.*“ Carmello: „*Škrť, hraje si s betonem. On je taky? Vlastně, on je mafián.*“ Boháčková: „*Hotovej pane podnikateli. I s fouskama, on mu taky nikdo jinak neřekne, než mafiózo.*“ Carmello: „*Takhle veřejně?*“ Boháčková: „*Jó, doma i veřejně. On je na to ještě blbec pyšnej.*“ Carmello: „*No, tam to není konečně nic špatného. Je členem nějaké české nebo zahraniční rodiny?*“ Boháčková: „*No,*

¹³⁹ Tamtéž, 59:00 – 59:09

¹⁴⁰ Tamtéž, 59:44 – 59:46

¹⁴¹ Tamtéž, 59:20 – 59:26

¹⁴² Buldoci a třešně, 01:08:11 – 01:08:16

teda von je po mamince na půl Polák a po tatínkovi Moravák. Ale jinak je členem Českého svazu zahrádkářů.“¹⁴³ V neposlední řadě jsou důležitým zdrojem mluvnického humoru šifrované věty. Carmello: „*Salvatore, odešlete Dirigentovi do Vídně telegram, že jsme se přesunuli do lázní a začínáme budovat zlatou cestu Praha – Amsterdam.*“ Slavatore šifrující vzkaz: „*Lázně v létě i v zimě, výborná věc proti rýmě! To Ti přeje strýc Giorgio z Amsterdamu. Je to tak dobře done Mušilo?*“ Carmello: „*Skvělý. Ale....trochu nepřesný. Rozmažte to! Napište tento text: Lázně v zimě i létě, tisíc pozdravů amsterodamské tetě.*“¹⁴⁴ Používá se také šifrovacích hesel, která odkazují na přítomnost sledovaného objektu. Mafián: „*Olivy jsou v láku, olivy jsou v láku. Přepínám.*“ Hlas z vysílačky: „*Co to plácáš, blbečku. Olivy byly včera. Dneska je kapoun na pekáči. Přepínám.*“ Mafián: „*Kapoun je v troubě, kapoun je v troubě.*“¹⁴⁵ V tomto momentu může divák vypozerovat parodii na syntaktický prvek charakteru postav mafiánů. V předlohách totiž veškerá domluvená znamení fungují bravurně. Domluvy platí a každý odvádí špičkovou, bezproblémovou práci. Ve sledovaném snímku se mafiáni snaží o totéž, ale už jen zvolení šifry vyvolává úsměv, stejně jako neschopnost postav zapamatovat si nové rozkazy, na kterých závisí osud naplánované akce. Rovněž název filmu *Buldocí a třešně* v sobě ukrývá dva významy. Pro italské mafiány je pojem jasným označením pistole a nábojů. V Česku tento slang však není vůbec známý a proto se označení považuje buď za alkoholický nápoj s třešněmi, nebo za rasu psa. Mafián žádá číšníka o zajištění pistolí a nábojů, v jejich hantýrce řečeno o bulldogy a třešně. Číšník slíbí, že vše zařídí. U barmana tedy nechá namíchat drink v domnění, že gangster si to tak přál. Před mafiána postaví namíchaný drink a talíř s třešněmi. Mafián: „*Co s tím?*“ Číšník: „*Dvoji buldok s třešněmi, jak jste si přál, pane.*“¹⁴⁶

Humorné části filmu však čerpají i z vizuálního humoru. Ten v některých případech vychází z gagů, jindy paroduje typické pohyby mafiánů. Příklad gagu může divák vidět v půjčeném autě. Mafiáni si původně v „rentkáru“ chtěli půjčit pohodlný cadillac, ale nakonec sehnali jen starou Škodu 100. Gag spočívá v otvírání přední a zadní kapoty auta na základně zavření bočních dveří. Kapota

¹⁴³ *Buldocí a třešně*, 01:08:50 – 01:10:11

¹⁴⁴ *Buldocí a třešně*, 55:10 – 55:50

¹⁴⁵ *Buldocí a třešně*, 15:07 – 15: 18

¹⁴⁶ *Buldocí a třešně*, 48:57 – 49:01

se sama otevírá i za jízdy a celé je to doprovázeno velkým hlukem, který vznikne při nenadálém otevření. Otevření přichází zejména v nejnevhodnějších situacích. Parodický motiv se také zaměřuje na dvojí význam gestických pohybů. Ke gangsterským filmům neodmyslitelně patří přestřelky. Jejich předzvěstí je vsunutí gangsterovy ruky pod sako směrem k náprsní kapse ukrývající většinou pistole ukryté. Tento pohyb signalizuje činnost, která bude následovat. Můžeme ho považovat za jakýsi mezinárodní znak střelby. Proto není nutné o něm mluvit, ale stačí pouze ostentativně naznačit. Tento motiv se objevuje ve sledovaném filmu, ovšem dostává jiné vyznění. Řeč je o výstupu, ve kterém přichází Píšková parta do hotelu, kde má dojít k předání pistole. Scéna se odehrává ve dvou záběrech v rychlém křížovém střihu. Při vchodu do hotelové restaurace si první ze skupiny sáhne pod vestu přesně na místo, kde bývají uloženy zbraně. Italský mafián, znalý těchto praktik, okamžitě vklouzne pod stůl za účelem zachránit si svůj život. Při střihu zpět na českého podvodníka divák slyší repliku, která mu pohyb vysvětlí. Podvodník: „*Zas mi prdly kšandy.*“¹⁴⁷ Protože v Čechách nejsou tyto praktiky s tasaním zbraně vůbec běžné, nikoho z přítomných (kromě italského mafiána) nenapadlo, že by pohyb mohl vyvolat takový rozruch. Italský mafián se Čechům spíše jeví jako úplně opilý. Pomocník Píška zdraví barmanku a říká: „*Čááu Karkulko, támhle ti spad vožralej ze židle.*“ Barmanka: „*Tobě zase kalhoty, co? Pojd' se mnou dozadu, tohle je nóbl podnik, co sem lezete?*“¹⁴⁸ Jako poslední příklad vizuálního humoru uvádím scénu, ve které si pomocníci Carmella schovávají svoje pistole před policií do igelitové tašky. Tu následně zavěsí zvenku na kliku okna koupelny jejich pokoje. Tento nápad se jeví jako dobrý, protože nepředpokládají, že by jim pistole někdo ukradl. Protože o skrýši vědí jen oni dva, budou si při otevírání okna dávat pozor, aby taška nespadla na zem. V jejich pokoji se ovšem objeví opilá dáma s buldoky. Jde se do koupelny osvěžit a při tom otevře okno. Ve chvíli, kdy vezme za kliku, taška padá dolů a mafiáni jsou bez pistolí.

Spojení vizuálního a zvukového humoru se objevuje ve výstupu Dona Morellana v pokusu s kočkami. Morellano zkouší, co všechno mohou kočky přežít. Vede si statistiku, do které zahrnuje vyzkoušené praktiky. První výstup

¹⁴⁷ Buldocí a třesně, 52:05 – 52:07

¹⁴⁸ Buldocí a třesně, 52:08 – 52:17

ukazuje mazlení bosse s kočkou, kterou následně z velké výšky vyhazuje z okna. Morellano ke kočce: „*No čopak je? Hopla!*“¹⁴⁹ Divák slyší jen poslední příšerné zavřeštění kočky a zvuk plácnutí o zem. Chvíli na to do pracovny přichází jeho dcera, která říká: „Žel Bohu také na hlavičku, tatínku.“¹⁵⁰ Tento motiv se ve filmu objevuje ještě jednou, avšak s jinou praktikou. Do pracovny přichází komorník: „*Už se to rýsuje done Morellano, kočičky se koupat mohou, ale nesmí se ždímat.*“¹⁵¹ Komorník odkryje příručník pod kterým je ukrytá mrtvá, natažená kočka.

V závěrečném shrnutí se dá říci, že Buldoci a třešně sice svým námětem odpovídají gangsterským filmům, ale nejsou zde správně použity sémanticko-syntaktické prvky, jako tomu bylo u parodie na western. Rozdíl můžeme spatřovat už v zasazení cizokrajného příběhu do českého prostředí. Celé vyznění filmu je změněno. Film je spíše komický a parodie na určité prvky se vyskytuje velmi málo. Tím, že jsou ryze mafiánské praktiky přeneseny do jiného prostředí, dostávají komickou funkci. Ne však na základě parodie, ale na základě srovnávání. To musí český divák znalý předlohového žánru zaregistrovat. Ve snímku jsou totiž obsaženy ryze mafiánské praktiky, které ale nejsou zesměšněny, pouze dochází k nepochopení v zasazení do jiné kultury. S přihlédnutím k syntaxi stavby děje, motiv sice odpovídá předloze – boj o obchod s drogami, ale zároveň je výrazně potlačen komediálními postupy té doby. Ve filmu se reflektuje spíše česká povaha, která je zvýrazněna spojením s jinou mentalitou. Film ani tolik neodkazuje k parodii gangsterského žánru, ale spíše se snaží být únikovou komedií s cílem diváka pobavit a odvést jeho myšlenky od starostí nad tehdejší společenskou situací. Film je odlehčením těžké doby. Rovněž herci obsazení do rolí mafiánů nebo jiných postav, byli divákům dobře známí z jiných českých komedií. Tím, že byli stylizováni do jiných národností, vyvolávali ještě větší komicno. Únikovost filmu lze také spatřovat v dlouhých záběrech seznamujících recipienta se západní Evropou, kam se běžný obyvatel Československa jen těžko mohl dostat. Na základě motivu únikovosti však záběry nemohou plnit funkci, která by odpovídala předloze.

¹⁴⁹ Buldoci a třešně, 18:19 – 18:32

¹⁵⁰ Buldoci a třešně, 18:37 – 18:39

¹⁵¹ Buldoci a třešně, 24:11 – 24:21

Pro parodii se používá nadsázky, satiry, přehánění a zesměšňování. U Buldoků toto všechno chybí přesto, že film byl inzerován jako parodie. Za parodii například nelze považovat scény, které jsou do filmu vloženy, ale jejich záměr nemá motivaci. Jedná se o scénu s kostelem, která je hned v úvodu filmu. Gangsteři přicházejí do kostela a zřejmě se modlí. Divák se však může ptát, k čemu tato scéna odkazuje? Jaký má motiv, když se po zbytek filmu ani jedinkrát na plátně už neobjeví. Dalším výstupem můžou být scény s pokusy na kočkách. Scény sice vyvolávají úsměv, ale recipient se nedozvídá, proč Morellano průzkum provádí. Záběry s tímto tématem se do děje vměšují s nepochopitelným načasováním a s žádným vyústěním. Dalším matoucím prvkem se může jevit leitmotiv dámy s buldoky. Dáma sice čas od času zasáhne do děje, ale nedochází k rozklíčování použití psů buldoků, protože dějem nijak zvlášť nehýbou. Nepůsobí velké zmatky, na základě kterých by docházelo ke komickým situacím. Psi pouze odkazují na podvojnost názvu. Divácké očekávání také není naplněno z hlediska použití prvku policie. Předlohové mafiánské a gangsterské filmy se ve svém ději bez detektivů neobejdou. Jsou zastánci spravedlnosti a jde jim o dobrou věc. Ve sledovaném snímku však policie kromě jednoho výstupu nefiguruje vůbec. Film je vlastně oprostěn od všech výrazných sémanticko-syntaktických prvků, které jsou nahrazeny spíše postupy konverzační komedie obohacené o groteskní gagy.

4. 2. Detektivní literatura

Stejně jako ostatní žánry, i žánr detektivky vychází z literatury a čerpá především z literatury braku.

Pojem detektivní literatura jsem hledala v několika slovnících a průvodcích literárním dílem. Mým cílem bylo zjistit hlavní znaky a stylové postupy, které bych mohla najít ve filmu Adéla ještě nevečeřela. Vycházím tedy z knih *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*¹⁵² a z *Průvodce literárním dílem*.¹⁵³

¹⁵² Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 190, ISBN 978 – 80 – 244- 3035 - 5

¹⁵³ Lederbuchová, Ladislava (2002): *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. H+H Vyšehradská s.r.o., 2002. s. 355. ISBN 80-7319-020-6

Michal Sýkora píše, že „*detektivní žánr je součástí diferencované skupiny žánrů tematizujících zločin*“.¹⁵⁴ Detektivní žánr se od ostatních crime fiction odlišuje zejména tématem, ale také stavbou narativu. Syžet se zaměřuje na odhalování pachatele zločinu. Odhalování pachatele je ústřední záhadou, a na její řešení je děj soustředěn. Důležitým momentem pro detektivku je analýza, nikoli dobrodružství. Je kladen důraz na logiku, dedukci a racionalizaci. Hlavním hrdinou je detektiv, policista nebo postava, která pátrá po vyřešení záhady. Zvláštností v detektivní literatuře je to, že zde absentuje fabule. Ta je zprostředkována pomocí postavy, která čtenáře informuje o tom, co viděla a slyšela. Příběh vyšetřování je spojnicí mezi čtenářem a příběhem zločinu. Jedná se neobvyklý vztah mezi fabulí a syžetem, z toho plyne i neobvyklý způsob vyprávění. Každá informace je ovlivněna pohledem osoby, která ji sděluje. Detektivka klade důraz na tajemství a na hrdinu, který je vybaven mimořádným intelektem. Je nazírán jako „*ochránce společnosti a společenského řádu*“. Pro vyprávění je důležitá kauzalita a logická návaznost vyšetřovacích kroků vedoucích k vyřešení problému.¹⁵⁵

Lederbuchová píše, že děj je vystavěn kauzálně a chronologicky. Chronologičnost je čitelná v linii pátrání. Příběh zločince a oběti je rekonstruován retrospektivně, tzn. od zločinu k jeho příčinám. Detektiv na základě stop hledá motiv pro zločin, a tím odkrývá pachatele. V některých detektivkách je také uplatněn postup mystifikace. Detektiv pátrá po špatných stopách ve spojení s pointou. Kompoziční schéma zaručuje, že jako dominantní se prosadí význam pátrání, a že zločinec bude dopaden. Toto schéma je nejpatrnější u tzv. intelektuálních, racionálních detektivek (hlavními autory jsou A. C. Doyle, A. Christie). Významnou roli tu hraje dedukční schopnost detektiva.¹⁵⁶

Za dominantní znaky detektivky Sýkora považuje specifické téma. Jedná se o odkrývání záhady na pozadí řešení zločinu spáchaného neznámým pachatelem. Dalším znakem je specifický hrdina. Může se jednat o postavu detektiva, vyšetřovatele, profesionálního policistu, nebo o člověka, který pátrá po odhalení

¹⁵⁴ Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s 7

¹⁵⁵ Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s 7 - 17

¹⁵⁶ Lederbuchová, Ladislava (2002): *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. H+H Vyšehradská s.r.o., 2002. s. 64

pachatele na základě řešení záhady. „*Pokud je postava natolik individualizovaná a charakterizovaná specifickými povahovými rysy (zvláštnostmi a výstřednostmi) a vysokou inteligencí, hovoříme o tzv. Velkém detektivovi*“. Specifická organizace narativu je dalším znakem. Syžet je zaměřen především na pátrání a tím řeší záhadu. Postupuje podle standardního schématu začátek – zločin – konec – odhalení pachatele. Organizace syžetu je taková, že jeho hlavním úkolem je doplňovat bílá místa ve vyprávění. Tím dochází k představení fabule na konci příběhu. Posledním dominantním znakem je čtenářská nebo divácká emoce. Emoce má dvojí charakter. Jedná se o zvědavost, která plyne z řešení záhady, a také o aktivní zapojení vnímatele. Ten přijímá pravidla hry a společně s detektivem se snaží o vyřešení případu.¹⁵⁷

Česká detektivní literatura patří do linie racionální, ale její poetika má svá specifika. Například postavy detektivů nejsou obdařeny zázračným intelektem a dokonalým úsudkem, nejsou neomylné. Fakt, že jde o chybující lidi, je činí reálnější postavou. Mají své starosti a slabosti. Obvykle méně bystrý a schopný je policista stojící ve stínu detektiva. Jména postav české detektivky napovídají něco o osobnosti např.: Klubíčko (Tajemství obrazárny¹⁵⁸), Vacátko (Hřišní lidé města pražského¹⁵⁹).¹⁶⁰

Postava Nicka Cartera je celosvětově známá a existuje mnoho webových stránek, které se zaměřují na analýzu a deskripci jeho charakteru. Já jsem čerpala ze stránek www.reocities.com¹⁶¹, které se zaměřují na hlubokou analýzu postavy. Zabývají se historickým vývojem a proměnami postavy, stejně jako reflexí příběhů, ve kterých se hrdina objevuje. Dalším zdrojem byla stránka www.thrillingdetective.com¹⁶², která se mimo příběhy s postavou Nicka Cartera zabývá i jinými detektivy a filmovými žánry. Jako poslední zdroj uvádím

¹⁵⁷ Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 24

¹⁵⁸ Vachek, Emil (1968): *Tajemství obrazárny*. Praha: Českolovenský spisovatel. 1984. s. 241, ISBN 80-85364-57-3

¹⁵⁹ Hřišní lidé města pražského. [film]. Režie: Jiří Sequens. 1968

¹⁶⁰ Lederbuchová, Ladislava (2002): *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. H+H Vyšehradská s.r.o., 2002. s. 64

¹⁶¹ Nevins, Jess. *The Nick Carter Page*. [online] www.reocities.com, dostupné z: <http://www.reocities.com/jessnevins/carter.html>

¹⁶² www.thrillingdetective.com, dostupné z: <http://www.thrillingdetective.com/carter.html>

www.kultura.idnes.cz¹⁶³, kde vyšel článek o Nicku Carterovi a jeho oživení na základě nového vydání knižních „nickcarterovek“.

Detektiv Nick Carter je typickou postavou brakové literatury. Ovšem proti jiným detektivům má dvakrát více všech dovedností. Je inteligentnější, má více logického myšlení, fyzických schopností, cti, citu pro spravedlnost, je neúprosný. Má obsáhlejší rozhled v nejmodernějších vynálezech vědy a techniky, avšak není postavou, která nechybuje. Kromě detektiva jsou v carterovkách podstatné i jiné postavy, například: padouši a Carter Kuřátko (v každém dílu je označován jiným příbuzenským vztahem. Jednou se o něm píše jako o bratranci, jindy adoptivním synovi nebo synovci).¹⁶⁴ Fanoušek tohoto detektiva má možnost se o něm dozvědět veškeré informace od raného dětství, přes dospívání, proměnu jeho vzhledu, milostný život až po změnu charakteru v průběhu let. Já jsem se zaměřila spíše na popis jeho zevnějšku a proměnu charakteru, protože tyto dvě indicie se dají vysledovat ve filmu Adéla ještě nevečeřela. Carter je mladý, silný, sebevědomý. Je to mistr převleků, má bystrou mysl plnou znalostí, které nemá nikdo jiný. Má také téměř nadpřirozené schopnosti. S lehkostí dokáže zvednout koně, na kterém sedí statný muž. Ovšem stejně jako u jiných dlouhotrvajících charakterových postav, i on prošel proměnou. Původní velice jednoduché nicklákové romány se přetvořily ve dva typy příběhů: detektivní a dobrodružné. Ve 20. letech byla jeho postava hrdiny eliminována a on se stal standardním tvrdým detektivem, přestože jeho dobrodružství často hraničilo s fantasy. Během 40. let se jeho případy staly realističtějšími a pesimističtějšími.¹⁶⁵ Pro dosažení svého cíle, což je většinou touha po spravedlnosti, využívá nejdůmyslnějších technologických vymožeností. Pro svou obranu nosil drátěnou košili (dárek od Mikada z Japonska) a dvě malé pistole v odpružených pouzdrech, které byly

¹⁶³ Bezr, Ondřej. *Detektiv Nick Carter byl „vždy ve střehu“ nejen proti Adéle*. [online] www.kultura.idnes.cz, dostupné z: http://kultura.idnes.cz/detektiv-nick-carter-byl-vzdy-ve-strehu-nejen-proti-adele-pz7-/literatura.aspx?c=A090414_150129_literatura_ob

¹⁶⁴ Postavu detektiva Nicka Cartera stvořil spisovatel John R. Coryell. Poprvé se detektiv objevil v příběhu Žák starého detektiva aneb Tajemný zločin na Madison Square. Ten vyšel v časopise New York Weekly 18. 9. 1886. Od té doby se stal hrdinou ve více než v tisíci povídkách. Bezr, Ondřej. *Detektiv Nick Carter byl „vždy ve střehu“ nejen proti Adéle*. [online], dostupné z: http://kultura.idnes.cz/detektiv-nick-carter-byl-vzdy-ve-strehu-nejen-proti-adele-pz7-/literatura.aspx?c=A090414_150129_literatura_ob, <cit. 6.3.2015>

¹⁶⁵ www.thrillingdetective.com, dostupné z: <http://www.thrillingdetective.com/carter.html>, <cit. 6.3.2015>

zavěšeny v obou rukávech kabátu. Carter je esem mezi detektivy. Jde mu především o nápravu křivd. Někdy je to kvůli odměně, jindy z touhy vidět spravedlnost a zmařit zlo. Jeho cílem je zaměření se na pravdu a nápravu křivdy. Žije na Madison Avenue, pracuje v New Yorku, ale cestuje po celé zemi a po celém světě. Je upřímný, nepodléhá pokušení, pokud kouří tak jen doutníky po večeři a jen příležitostně si dá sklenku portského nebo piva. Nikdy nekleje.¹⁶⁶

4. 3. Adéla ještě nevečeřela¹⁶⁷

V 70. a 80. letech 20. století český film ovlivňovala normalizace a její politické tlaky. Protagonisté nové vlny museli opustit Barrandov, anebo přijmout nový směr filmu. Někteří začali točit politicky neutrální filmy, například filmy pro děti, jiní se sklonili před režimem a pracovali tak, jak jim bylo diktováno tehdejší ideologií. Velké oblibě se těšily veselohry a kriminální příběhy, protože ty byly ideologicky neutrální. V komediích vystupovali herci, pro které bylo jejich bavičství typické i v jiných sférách televizního průmyslu. Formálně se ideologicky neutrální filmy vyznačovaly tím, že prostor a čas byl naznačen jen velmi letmo, děj je situován do současnosti, charakteristické jsou pouze kostýmy, výprava a podobně. Příběh má zcela nereálné peripetie, používají se prvky sci-fi nebo pohádky. Divák je osloven již názvem komedie, který ho atakuje celou větou: Adéla ještě nevečeřela; Zítřka to roztočíme drahoušku! a tak dál.¹⁶⁸

Před filmem Adéla ještě nevečeřela mohli diváci znát postupy detektivních příběhů ze zahraničních filmů, které u nás byly uvedeny. Ovšem ani v tomto případě jich nebylo mnoho.

¹⁶⁶ Nevins, Jess. *The Nick Carter Page*. [online] [www.reocities.com](http://www.reocities.com/jessnevins/carter.html), dostupné z: <http://www.reocities.com/jessnevins/carter.html>, <cit. 6.3.2015>

¹⁶⁷ Adéla ještě nevečeřela. [film]. Režie: Oldřich Lipský, Ústřední půjčovna filmů, 1978

¹⁶⁸ Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 514 ISBN 80-85839-54-7, s. 158 - 159

Přehled zahraničních detektivních filmů v české distribuci do roku 1977¹⁶⁹

Název v originálním znění	Český název	Režisér	Produkční společnost	Rok vzniku / Rok uvedení v ČSR
Es geschah am hellichten Tag	Stalo se za bílého dne ¹⁷⁰	Ladislao Vajda	Constantin Film Produktion	1958/ 1959
The Hound of the Baskervilles	Pes Baskervillský	Terence Fisher	Hammer Film Production	1959/ 1962
Maigret voit rouge	Komisař Maigert zuří ¹⁷¹	Gilles Grangier	Les Films Copernic, Titanus	1963/ 1964
The Pink Panther	Růžový panter ¹⁷²	Blake Edwards	The Mirisch Corporation	1963/ 1966
A Shot in the Dark	Komisař Clouseau na stopě ¹⁷³	Blake Edwards	The Mirisch Corporotaion	1964/1971
Wait Until the Dark	Čekej do tmy ¹⁷⁴	Terence Young	Warner Bros.	1967/ 1970
In the Heat of the Night	V žáru noci ¹⁷⁵	Norman Jewison	The Mirisch Corporation	1967/1971
Murder in the Orient Express	Vražda v Orient Expressu ¹⁷⁶	Sidney Lumet	G. W. Film Limited	1974/ 1976
Chinatown	Čínská čtvrť ¹⁷⁷	Roman Polanski	Paramount Pictures	1974/ 1977
The Return of The Pink Panther	Návrat Růžového pantera ¹⁷⁸	Blake Edwards	ITC, Jewel Productions, Pimlico Films	1975/ 1977

¹⁶⁹ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 968

¹⁷⁰ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1034

¹⁷¹ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 994

¹⁷² Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1029

¹⁷³ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 994

¹⁷⁴ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 976

¹⁷⁵ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1044

¹⁷⁶ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1048

¹⁷⁷ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 978

¹⁷⁸ Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1008

Snímek Adéla ještě nevečeřela paroduje nejvýraznější sémanticko-syntaktické prvky filmové a literární detektivky. Film vychází z knižních předloh příběhů o detektivu Nicku Carterovi. Stavba příběhu a charakter postav, které prezentují syntaktické prvky, vycházejí taktéž z knihy. Tato syntaktická linie je obohacena o filmové postupy, známé z jiných detektivních filmů a zároveň se k ní připojuje sémantická rovina, která také čerpá především z filmových předloh. Ovšem divák nesmí zapomenout na to, že se linie ovlivňují a nelze je od sebe přesně oddělit.

Příběh Adély diváka přivádí do Ameriky, místa setkání s detektivem Carterem (Michal Dočolomanský). Detektiv odjíždí do Prahy, kde se od policie a komisaře Ledviny (Rudolf Hrušínský) dozvídá o tajemném případě, který má vyřešit. V Praze, u baronky Thunové (Květy Fialové) došlo k záhadnému zmizení Gerta. S případem si neví rady ani policie a proto povolává Cartera. Carter přijíždí v domnění, že má pátrat po zmizelé osobě, avšak v Praze se dozvídá, že se jedná o psa. Detektivní příběh je obohacen o romantickou linii začínajícího vztahu mezi detektivem a slečnou Květuškou (Naďou Konvalinkovou).

Parodie se objevuje už ve zvoleném námětu, na základě kterého je následně rozvíjena ve všech rovinách. Objevuje se zejména v charakteru hlavní postavy, vedlejších postav a v postavách padouchů, ale také v ikonografii. Divák si může povšimnout, že autoři Brdečka a Lipský z hlediska formy postupují podobně jako u filmu Limonádový Joe. Tvůrci zvolili princip námětu řešení záhady, avšak záhady velmi nepravděpodobné, extrémní, která se řeší s okázalostí velkých případů. Carter má vyřešit záhadu případ Gerta, který, jak se později ukáže, není člověkem, ale psem. Zpočátku se tomu podivuje, ale nakonec k případu přistupuje s grandiózností jemu vlastní.

S detektivem se divák seznamuje hned v úvodu filmu. Obecně jsou charakterové vlastnosti hrdiny celosvětově známy. Autoři tedy vyšli z těchto předpokladů, které ještě naddimenzovali do extrémní úrovně. V předlohových povídkách byla postava brána vážně, a to i přes svoje nadlidské, až neuvěřitelné schopnosti. Se stejnou úctou a vážností k tomuto fenoménu přistoupili i Brdečka s Lipským, s tím rozdílem, že vlastnosti postavy divákovi ukázali doslova. Film začíná scénou, která představuje detektivovu postavu a povahu. Carter sám

k tomu nemusí vynaložit větší úsilí. Jeho pověst je divákovi předvedena pomocí novin, které čte, a ve kterých stojí velký titulek, že Nick Carter byl znovu úspěšný. V následující stříhové sekvenci jsou divákovi představeni všichni významní myslitelé, vynálezci a detektivové, kteří Carterovi děkují za jeho pomoc, bez níž by nedosáhli svých úspěchů. Jako příklad jmenuji scénu, která zachycuje fotografie s věnováním: „*Děkuji za radu, Nicku! Byl to nápad za milion! Vděčně Tvůj Tom Edison...Kdybych nebyl Holmesem, chtěl bych být Carterem. Váš Sherlock.*“¹⁷⁹ Následuje přehlídka atentátů, které detektiv úspěšně zmaří, a to aniž by se příliš namáhal. Bombový atentát Carter odhalí pouhým instinktem. Díky svým vynálezům dokáže zloduchy zneškodnit prakticky pouze pohybem nohy. Pedál od klavíru, který je umístěn pod pracovním stolem, ovládá jak otevírání a zavírání okna, tak důmyslný mechanismus skrytý ve stropě. Poslední padouch, Fantomas, je zneškodněn pouhým Carterovým pohledem, který rozvibruje neviditelné frekvenční vlny. Vše je ukončeno heslem hlavního protagonisty: „Vždy ve střehu!“¹⁸⁰ Tato sekvence se zabývá sémantickými prvky, které vycházejí ze syntaxe carterových knižních příběhů. Jsou předvedeny tak, jak by je zřejmě popsal spisovatel, avšak ve filmu jsou naddimenzovány. Naddimenzování vzniká spojením předlohy a vizuálního zpracování. Důležitým prvkem je zde herecký projev Dočolomanského, který přes absurditu událostí hraje Cartera jako vážného muže, který je na takové situace zvyklý a dokonce je považuje za běžné.

Postava Nicka Cartera si zachovává charakterové rysy předlohové postavy. Tyto rysy jsou doslovně předvedené a obohacené o české prvky. Například podle chuti českého piva. O postavě se píše, že detektivní praxi vykonává za účelem potěšení z vítězství dobra nad zlem a také je známé, že si za to občas vezme peníze. Ovšem peníze jsou pro jeho postavu až na druhém místě. Ve filmu je velikášství postavy, kromě nadměrného inteligentu a vynalézavosti, vyjádřeno také pomocí seznamu měst, které žádají o jeho pomoc. To, že si Carter vybral zrovna Prahu, záleželo (mimo vytaženého losu) hlavně na faktu, že výše honoráře nerozhoduje. Vždyť ani nevěděl, kde se Praha nachází. Carter Kuřátko: „*Kde to je Praha?*“ Detektiv: „*Ve Vídni. Nuže?*“ Carter Kuřátko: „*Záhadné zmizení v rodině*

¹⁷⁹ Adéla ještě nevečeřela, 2:29 – 2:39

¹⁸⁰ Adéla ještě nevečeřela, 3:44

jisté vysoce postavené osobnosti. Přijďte ihned, výše honoráře nerozhoduje.“
Detektiv: „*Zajímavá nabídka!*“¹⁸¹ Z toho může divák usuzovat, že detektivovi na finančním ohodnocení dost záleží. Z počátku filmu se také může zdát, že detektiv je nafoukaný a zájem o jeho služby ho doslova těší. Může si vybírat. Nick Carter: „*Vždycky totéž. Když je kaštan pro pány policisty příliš horký, musí je vytáhnout Carter. Scotland Yard, Sirte Pari. Kam dřív? Komupak bude přát štěstí?*“¹⁸² Podobně se chová ve scéně, kdy mu Karin (Olga Schobrová), komorná hraběnky, sděluje hraběnciny oblíbené žánry. Karin: „*Dante, Goethe, nickcarterovky*“
Detektiv: „*Oh, známka vytříbeného vkusu.*“¹⁸³ Kromě povrchnosti detektiva se zde také objevuje motiv parodie, která se projevuje ve vážně míněném spojení literatury vysokého žánru s literaturou nízkého žánru. Carter oplývá předvídavostí, vysokým intelektem a také schopností rychle se učit. Je mistrem převleků. Tyto charakterové vlastnosti jsou ve filmu ukázány z hlediska absurdity. Abusrdno zároveň vyvolává komično a poukazuje na nadsázku, která je pro popis vlastností zvolena. Carterova inteligence a metoda maskování je ve filmu ukázána výsměšně. Bystrost a postupy, jakými si detektiv osvojuje zvyky cizích zemí, je dobrým krokem k tomu, aby v zemi zapadl. Zde ovšem dochází k opačné situaci. Nadsázka, která poukazuje na jeho schopnost rychlého učení se, je divákovi představena ve scéně, ve které je zabírán přebal knihy Česky snadno a rychle. Neboť každému je dobře známé, že pro cizince je tento jazyk jedním z nejtěžších, kterým se mohou učit, a tudíž není možné se mu učit snadno a rychle. Ovšem Carter to dokáže a do Prahy přijíždí jako rodilý Čech. Další parodovaný prvek se ukazuje v podobě kostýmů. Detektiv je zvyklý, že jej v kostýmu nikdo nepozná. Do Prahy však přijíždí v převleku za Strakonického dudáka, což je na nádraží velmi nápadné už jen pro barevnost kroje a také kvůli dudám, které má pod paží. Místo toho, aby nepozorovaně proklouzl, na sebe upozorní. Jeho dokonalá schopnost maskování je zesměšněna. Carterova postava není parodována jen prvkem opaku. Dalším způsobem parodie je extrémní zveličování schopností. Jako příklad uvádím jeho dovednost rukou zbořit zazděnou stěnu, přestože o její stržení se snaží dělníci s odpovídajícím nářadím. Další neobvyklou schopností je ohýbání železa, trhání tlustých knih, nebo

¹⁸¹ Adéla ještě nevečeřela, 4:39 - 5:05

¹⁸² Adéla ještě nevečeřela, 4:24 - 4:34

¹⁸³ Adéla ještě nevečeřela, 20:59 - 21:05

přeražení dřevěného křesla rukou. Tyto „nadpřirozené“ schopnosti jsou pro diváka neuvěřitelné už jen kvůli fyzickému vzezření detektiva. Jeho fyziognomie totiž daným dovednostem vůbec neodpovídá.

Další postavou je policista Josef Ledvina. Jeho charakter je postaven do kontrastu k americkému pátrači. Jedná se o spojení ryze české povahy s povahou cizokrajnou. Prvku kontrastu se v parodii hojně využívá, protože se ukazuje jako velmi funkční. Jasně upozorňuje diváka na motivy a scény, na které se má zaměřit. Ledvina je dobově oděn. Nosí černé sako, bílou košili, vestu, kapesní hodinky se zlatým řetízkem a na hlavě má buřinku. Carter je proti němu oblečen tak, jak to vyžaduje americká móda a to včetně stylového klobouku. Zdá se, že buřty, pivo a tvarůžky jsou pro policistu celým životem. Obžerství podléhá, nastavuje mu svůj život a dává mu přednost před prací. Jedná se o jídla výrazného oděru, které se Američanovi zpočátku přičí. Na chuť jim sice nepřichází, ale zvyká si tento obyčej tolerovat. Ledvina je také prvotřídním znalcem piva a lásku k němu probudí i ve svém kolegovi. Z hlediska povahy se jedná na první pohled o hloupého a líného policistu. Nejde mu o kariéru, za ničím nespěchá, nic ho nemotivuje. Nemá geniální úsudky, není prudce inteligentní. Velkým protikladem je Ledvinova lidskost proti Carterově pýše. Výrazným rysem policisty je jeho skepticismus. Američana snáší jen proto, že musí. Carter je zvyklý, že policie většinou stojí v jeho stínu. I zde se zdá, že Ledvina není pro svůj laxní přístup schopen cokoli vyřešit. Jedná se o motiv, který se většinou v detektivním žánru skutečně vyskytuje. Policie jen přihlíží tomu, jak si detektiv dokáže s případem bravurně poradit. V Adéle je však Ledvina důležitou postavou. Pokud bude divák film bedlivě sledovat, dojde k závěru, že nebýt Ledviny, Carter by případ nikdy nevyřešil. Je to totiž on, kdo přivádí Cartera na nové stopy a k novým poznatkům. Většinou se jedná o motiv náhody, ale velkou roli zde hraje také „český selský rozum“. Jedná se o výrazný stylový prvek, který byl do filmu přidán českými tvůrci a tím také podpořil snahu parodie. Prvoplánově je film parodií, ale v druhém plánu divák může rozklíčovat i vlastenecké poselství. Film se diváka ptá, k čemu potřebuje slavné detektivy s nejmodernějšími vynálezy vědy, když stačí obyčejný rozum? Ledvina jako první přichází s myšlenkou, že psa sežrala květina. K závěru dochází tím, že mu zmizely jeho milované buřty, které byly položené pod květinou. A je to také on, kdo zastaví Zahradníka na útěku. Přesto,

že k dopadení zloducha použije detektiv solární ručnici, vynález a dar přítele Lasera, Ledvina Zahradníka dopadne pouhým vystřelením kudly prakem směrem k letícímu balónu, ve kterém zlosyn prchá.

Zloduch Zahradník, je padouchem, který typově odpovídá jiným padouchům z jiných kriminálních příběhů. Je to vypočítavý vrah soustředující kolem sebe skupinu pomocníků. Špehy má všude a je dobře informován o celém dění. Pomocníci mu mají pouze detektiva chytit a on sám chce být vykonavatelem pomsty. Jeho motivem pro pomstu je křivda z mládí. Ve škole ho ponižoval učitel botaniky, motivem jeho pomsty je pětka, kterou od něj dostal na vysvědčení. Po čase se však stal téměř botanickým Bohem, který experimentuje s rostlinami. Zahradník se chce pomstít jak bývalému učiteli, tak Carterovi, protože ten, jak si myslel, ho nechal utopit v bažině. Zahradník se však ze svízelné situace dostal, ale o přežití nikdo nevěděl. Ovšem Zahradník není jednoduchým nepřítelem, protože stejně jako Carter i on využívá nejrůznějších experimentů a nejnovějších metod.

Ženy se ve filmu objevují jen okrajově. Představují především naivní charakter toužící po lásce. Jsou zranitelné a bez silných ochránců si neporadí. Květa se sice stává Carterovou milou, ale nijak výrazně neovlivňuje a nekomplikuje průběh vyšetřování. Celkově působí jejich vztah dost naivně. Carter: „*Nashledanou, slečno.*“ Květa: „*Nashledanou, Nicku. V pátek, jak jste slíbil. Budou jahodové knedlíky.*“ Nick: „*Ty nejsladší jahody jsou vaše rtíky, Květuško.*“ Květa: „*Smíte je utrhnout, Nicku....Pa Nicku.*“¹⁸⁴ V tomto případě se jedná pouze o milostnou linku, která je příznačná pro detektivní žánr. Je však je spíše upozaděna, více se nerozvíjí.

Stavba děje odpovídá klasickým detektivním žánrům. V počátku je divákovi představen případ, který se stal. Následuje chronologické vyšetřování od výpovědí po zajištění stop. Ve filmu se také objevují prvky záhadných vzkazů, které mají odvést detektivovu pozornost a nakonec ho zničit. S padouchem se divák seznamuje již v úvodní části filmu. Charakteristické je, že právě padouch je postižený rodině nejbližší a tváří se jako věrný přítel. Divákovi je však explicitně naznačeno, že jde pouze o přetvářku. Pozadí událostí, které se odehrály mezi

¹⁸⁴ Adéla ještě nevečeřela, 45:50 – 46:06

Zahradníkem, detektivem a učitelem, se divák dozvídá buď pomocí retrospektivy, nebo pomocí vyprávění. Po odhalení zločince se ho detektiv snaží dopadnout. Při tomto aktu však dochází k pochybění Cartera (nechá se omámit utlumující látkou), odcizení hlavního důkazu a buduje se napětí, jak celá situace skončí. Tak jako v předlohových detektivkách, i zde Carter za pomoci Ledviny (nebo Ledvina za pomoci Cartera) Zahradníka dopadne a detektiv se může věnovat dalším případům. Klasická stavba děje není parodií narušena. Parodie se promítá v námětu, který následně ovlivňuje veškeré dění. Tím, že se jedná o vyšetřování banálnosti, vyznívá celé poslání filmu absurdně. A tomu musí také odpovídat charaktery postav, postup vyšetřování a používání moderních technologií.

Humor je, stejně jako u předchozích parodií, možno zaznamenat jak v sémantické (vizuální), tak v syntaktické rovině filmu. Sémantické rovině odpovídá především ikonografie filmu vyjma vzhledového zjevu postav. Parodie se zaměřila převážně na technologii, která je použita při postupu vyšetřování. Carter do Prahy přijíždí s obrovskými zavazadly, které skrývají jeho osobní laboratoř. Je také vybaven důmyslnými vynálezy, jako je sluneční ručnice – dar přítele Lasera. Jedná se o ruční pistoli, která funguje na sluneční záření a pomocí paprsku zlikviduje vše, co jí stojí v cestě. Detektivova obezřetnost se neobejde bez detektoru výbušnin, přístroje, který mu daroval Rentgen. Carter vlastní však i menší, ale neméně účinné vymoženosti. Praktickým vynálezem je tužka na řetízku, která visí detektivovi z rukávu. Důmyslný vynález je to proto, že žádný vyšetřovatel se bez tužky neobejde, a hlavně, poznámky si píše na konec rukávu, takže využití je praktické. Jiným ochranným prvkem je mechanismus, který má detektiv uschovaný v klobouku. Předpokládá, že když po něm půjde padouch, bude ho chtít zneškodnit úderem do hlavy. Proto má v pokrývce hlavy ukryt buď slzný plyn, nebo vystřelovací ruku, jež má nepřátele zneškodnit. Dalším důmyslným vynálezem jsou vysílačky nebo výbušnina ve formě doutníku. Tyto prvky ikonografie byly pravděpodobně vyrobeny na základě popisu vyplývajícího z knižní předlohy, a proto na sebe strhávají pozornost svým předmětným provedením. Nemělo by se však zapomenout ani na zvláštní rostliny, které se ve filmu objevují. Rostliny jsou vypěstovány velkým experimentátorem Zahradníkem a jsou známé pro své neobvyklé funkce. Proto jsou i ve filmu doplněny o oční bulvy, a mají schopnost pohybovat se. Nejvýraznější květinou je

masožravá Adéla, která může diváka vyděsit svojí obrovskou pusou s mlsným jazykem. Humor z hlediska syntaxe je explicitní v námětu a celkovém provedení, ale v oblasti konverzační se příliš neprojevuje. Jediným konverzačním humorem mohou být slovní hříčky, kterou je například: Carter: „*Ano, ta záhadná rostlina. Tam je ten pes zakopaný.*“ Ledvina: „*Spíš sežranej!*“¹⁸⁵ Ve většině případů se humor objevuje v těsném sepjetí s hereckým přednesem. Výraz a repliky se vzájemně doplňují a tím dochází k vtipným situacím.

Filmový styl obecně odpovídá zpracování detektivek. Při vzpomínání a rekapitulování minulosti se používají flashbaky komentované postavou. Mají zde trojí zpracování. V prvním případě se jedná o pohyblivé černobílé fotografie rekapitulující události, které se staly bezprostředně před a po zmizení psa. Druhá forma je zprostředkování historické rekapitulace pomocí animované sekvence, na které Carter vysvětluje, kdo je Zahradník. V těchto momentech se jedná o komiksový prvek, který však není typický pro představení minulosti v detektivkách. Jde tedy o parodizující syntaktický prvek, který na svou funkci explicitně upozorňuje. Třetí forma flashbacku je klasicky hraná a divákovi zprostředkovává pozadí vztahu mezi Carterem a Zahradníkem. Výrazným stylovým prvkem je také vizuální kombinace hraných sekvencí s použitím kreslených, komiksových stránek z předlohových knih o dobrodružstvích Nicka Cartera. Motiv může divák zaznamenat hned v úvodu filmu, kde na scénu přichází Carter Kuřátko. Následuje střih na komiksový obrázek, kde stojí text: „*Kuřátko – Nickův pomocník – přinášeje ranní poštu, spatří tu úrodu skoseného zla a trefně poznemanal:...*“. Hraný záběr pak přesně navazuje na kreslený. Podobnost je vytvořena vizuálně. Carter Kuřátko je na obrázku oblečený v saku a klobouku a zrovna vstupuje do dveří. Carter Kuřátko: „*No, to je zase den.*“¹⁸⁶ Ze záběru na kreslené stránky knížek je také složena celá úvodní titulková sekvence. Ta má za úkol neznalému divákovi alespoň krátce naznačit, v jakém duchu se bude film odvíjet včetně základní charakteristiky hlavní postavy. To, že se bude jednat o komedii, je také doloženo hudbou. Je využito rytmického klavírního doprovodu, který může divák znát ze starých, němých grotesek. Motivu groteskní hudby film využívá i ve scénách přestřelek nebo honiček. Jejím

¹⁸⁵ Adéla ještě nevečeřela, 36:16 – 36:20

¹⁸⁶ Adéle ještě nevečeřela, 3:57 – 3:59

úkolem je odlehčit atmosféru a upozornit recipienta na komickou scénu. Některé výstupy jsou umocněné barevnými filtry nebo rozmazaným záběrem. Jako příklad uvádím scénu, kdy se do sebe zamilují Květuška s Carterem. Záběr má červenou barvu a rám obrazu je rozmazaný, což vyvolává snovou sekvenci odkazující na cit, ke kterému mezi oběma protagonisty došlo. Ve filmu se také objevuje záběr pomocí širokoúhlého objektivu, při kterém dochází k deformaci obrazu. Rovněž se objevuje kamerový záběr z pohledu při snímání padoucha Zahradníka. Tento prvek má být podporou pro sémanticko-syntaktický prvek charakteru postavy.

Snímek Adéla ještě nevečeřela je parodií, v níž se setkávají dvě kultury. Z toho následně plynou parodované prvky a motivy. Do kontrastu je zde postaven ryze český charakter s charakterem západní civilizace. Film se však nesnaží o zesměšnění české vlasti, ale implicitně odkazuje na soběstačnost české země. Parodie se odehrává zejména v sémantické rovině, která odkazuje k ikonografii a zaměřuje se zejména na přehnaně naddimenzované vizuální věci. Tento způsob by však nemohl fungovat bez syntaxe, která se objevuje ve zvoleném námětu a ve zvolené formě. Forma detektivky přesně odpovídá zvolenému žánru, ale vybrané téma je absurdní. Tato absurdita je pro celý snímek velmi důležitá, protože díky ní dochází ke komickému vyznění různých scén. Absurdní téma je řešeno s okázalostí řešení velkých případů a tím dochází k parodování klasických postupů detektivního žánru.

5. Film noir v podání Mazaného Filipa

Považovat film noir za žánr je značně diskutabilní. Tomuto tématu se věnuje několik autorů (David Bordwell, Foster Hirsch, Rick Altman a z českého prostředí Milan Hain). Například David Bordwell poznamenává: „*Byla to spíše stylistická a narativní tendence nežli žánr.*“¹⁸⁷ Rick Altman ve svém článku Sémanticko – syntaktický přístup k filmovému žánru píše, že ze všech hlavních žánrů (western, muzikál, gangsterka) pouze „film noir“ nepřivábil kritiky ani z rituální ani z ideologické strny, a proto není zahrnut do společného bloku zásadních textů – bezpochyby z toho důvodu, že kritici zastávající rituální pojetí žánru nebyli ochotni přistoupit na zásadně protispolečenské zaměření tohoto žánru.¹⁸⁸ O tam zda-li je film noir žánr či jen stylistický postup píše také Milan Hain ve svém článku Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr: „*Diskuse o tom, co vlastně film noir je a jaké filmy jej tvoří, probíhají již několik desítek let, aniž by bylo dosaženo uspokojivého konsensu. Různí kritici jej definovali jako žánr, vizuální styl, soubor motivů a témat, světonázor nebo historicky ohraničený cyklus nímků určených poválečnou náladou pesimismu a deziluze. [...] Jsem proto přesvědčený, že nelze najít jedinou esenci filmu noir, která by jej umožnila postihnout v celé jeho šíři a rozmanitosti.*“¹⁸⁹ Na webovém portále www.filmiste.org, který se zabývá přehledem filmů posledního století, je film noir označen jako sub-žánr vycházející z žánru gangsterky 30. let. Film noir není žánr, ale spíše nálada, styl nebo tón různých amerických filmů vznikajících ve 40. letech a pokračovali až do klasického období roku 1960. Nicméně film noir není determinován pouze touto periodou. Tento styl se totiž v cyklické formě objevoval i během dalších let.¹⁹⁰ Film noir vymezuje rovněž Foster Hirsch v knize *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Noir bývá nazýván jako citlivost (vnímavost), jako sub-kategorie kriminálního filmu, záhadou se soukromým očkem v roli jeho hrdiny. Nebývá

¹⁸⁷ Bordwell, David (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 242. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

¹⁸⁸ Altman, Rick (1991): *Film/Genre*. 1. vyd., British Film Institute. s. 207

¹⁸⁹ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 47 – 73. ISBN: 978-80-244-3389-9

¹⁹⁰ AMC Networks. *Film Sub-Genres*. [online]. [cit. 3. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.filmsite.org/subgenres.html>

však příliš často nazýván žánrem. Rozmanité možnosti příběhu a jeho asimilace několika filmových, uměleckých a literárních tradic vedly kritiky k tomu, aby na něj nahlíželi jako na amorfní formu, příliš volnou a rozsáhlou, jenž má být projednána v rámci žánru. [...] Film noir není definován konvenčním nastavením a konfliktem jako westernové nebo gangsterské žánry, ale spíše jemnějšími kvalitami jako je tón a nálada.¹⁹¹

Pro mě osobně je film noir založen hlavně na vizuálním stylu a záplece. Tyto dva prvky jsou v mém chápání noirového filmu emblematické. Zároveň ho беру jako významnou část kinematografie, ze které dnes čerpá spousta kriminálních filmů, thrillerů a hororů. Byly v něm totiž použity prvky, které se daly dobře přenést do jiných žánrů a staly se významotvornými prvky, které beze slov dokážou vystihnout žádanou atmosféru.

5. 1. Sémanticko-syntaktické prvky ve filmu noir, rozdělení dle Milana Haina

Obecně film noir vychází ze žánru gangsterky, která měla rovněž cynická a násilnická témata. Milan Hain ve svém článku *Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr* píše o hlavních znacích noirových snímků, které se promítly do westernových filmů. Důležité je, že se také zmiňuje o klasických a zásadních aspektech pro styl těchto snímků. Věnuje se vizuálnímu stylu, různým způsobům narace, které byly v průběhu let pro noir typické. Změřuje se též na postavy, témata, náladu a ikonografii.

Hain píše, že ve filmu noir se vydělují dva dominantní, odlišené vizuální styly. Prvním z nich je styl expresionistický. Ten se vyznačuje kontrastním low-key svícením. To znamená, že v klasickém tříbodovém osvětlení je potlačeno doplňkové světlo a tím vznikají výrazné kontrasty mezi tmavými a světlými plochami. Obličejové herců jsou do poloviny zahalené ve tmě a protáhlé stíny znázorňují strach a úzkost. Využívá se natáčení přes širokoúhlý objektiv, jež zabírá hloubkové kompozice a má tendenci deformovat prostor. Zneklidňující efekt vyvolávají vychýlené a asymetrické obrazové kompozice. Mizanscéna může

¹⁹¹ Hirsch, Foster (2001): *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, Inc. ISBN-13: 978-0-306-81039-8, ISBN-10: 0-306-81039-5

působit uzavřeným a stísněným dojmem, k čemuž přispívá i rozmístění herců a dekorací v prostoru. To vše je nasvíceno expresionistickým světlem a snímáno přes dvojí rámování. Například přes okna, dveře, zrcadla. Rovněž se mohou objevovat nezvyklé rakurzy kamery, který působí znepokojujícím dojmem.¹⁹² Druhým vizuálním stylem je způsob sedmidokumentární. Ten dominoval zejména v noirech z 2. pol. 40. let. Typické pro něj bylo natáčení v exteriérech za použití přirozeného světla a práce s neherci. Každodenní shon města zachycovaly velké záběry celku. Byla to dobrá kombinace pro herce a jejich přirozený styl herectví. Kladl se důraz na realističnost zobrazovaných situací. Často se vycházelo ze skutečných událostí. Objevuje se zde i netypická práce se zvukem. Pro Hollywood byla nejtypičtější práce s hudebním doprovodem, ale zde dominovaly především ruchy.¹⁹³

Narace filmů noir se vyznačuje především neobvyklým způsobem narativního experimentování. Častým prvkem je použití voiceoveru, flashbacku (dokonce flashbacku ve flashbacku). Existují čtyři hlavní narativní strategie. První je voiceover/flashback, druhá je vytvořena pomocí subjektivní kamerové techniky, třetí používá dokumentární tyl a čtvrtá klasický narativ. Voiceover se používá u nelineárního vyprávění pomocí flashbacků (může se použít jeden hlas, který patří protagonistovy příběhu), ale i více hlasů. Také je možné použít tzv. božský hlas. To znamená, že vypravěč stojí vně příběhu a komentuje dění. Hlavní funkce takového způsobu použití hlasu je zaměření divácké pozornosti na proces vyprávění a snaha o upřednostnění daného hlediska. Subjektivní kamerová technika zviditelňuje upřednostňované hledisko ještě více. Poukazuje na subjektivní vyprávění určité postavy a směřuje k maximální identifikaci diváka s hrdinou. Po čase se přišlo na to, že tento způsob má spíše zcizující efekt, a proto se od něj upustilo. Dokumentární styl byl dominantní zejména v 2. pol. 40. let a je

¹⁹² - typické pro raný film noir a pro noiry 50. let spadající do nízkorozpočtové (béčkové) produkce

- používají se stísněné prostory, stěžejní děj se odehrává v noci (neorientovanost v prostoru) – kontrastní svícení
- zadní uličky zasazené do velkoměst – nenabízejí možnost úniku
- expresionismus podporuje i počasí – nízko se pohybující se mračno, neustávající déšť či dokonce sníh v závěru

¹⁹³ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 57 - 62

přímou reakcí na divácké požadavky. Během války totiž divák přivykl dokumentárnímu způsobu vyprávění. Byl uplatňován boží hlas popisující a sjednocující, který popisoval portrét velkoměst Ameriky (Los Angeles, New York). Do klasického narativu se řadí většina noirových snímků. Klasická narace je většinou vševědoucí, vysoce komunikativní a jen letmo vědomá sama sebe. Ví více než postavy a zatajuje jen velmi málo informací. V tomto způsobu happy end není příliš častým koncem. Naopak detektivní narace je velmi omezená a nekomunikativní. Zatajuje fabulační informaci, která odpovídá znalostem protagonisty. Podsovává nám otázky proč, jak, kdo? Objevuje se klasický systém ověřování a zavrhování hypotéz. Protagonisté toho stylu vyprávění často odpovídají detektivu soukromému očku, jakým byl například detektiv Marlowe. Pohybuje se na hraně zákona, zatajuje svoji pravou totožnost, prokazuje svoji neohroženost a sebejistotu a své repliky prokládá bonmoty.¹⁹⁴

Nositeli témat jsou nejčastěji postavy. Od 40. let byly postavy morálně rozpolcené. Dělal chyby a psychologicky byly důkladně promyšlené. Postavy jsou osamělé a nedokážou se přizpůsobit společnosti, trpí pocitem odcizení. Odmítají pomoc. Velmi důležitou postavou je ženská femme fatale, která se stala ikonickou pro film noir. Je často velmi atraktivní a ambiciózní. Je posedlá penězi a vlastní nezávislostí. K získání toho, co chce, využívá všechny možné prostředky – svou sexualitu, násilí či důvěru naivních mužů. Nezapadá do tradiční role manželky a matky. Usiluje o práva, která jsou ženám odmítána a kvůli této své povaze je často potrestána vypovězením ze společnosti nebo dokonce smrtí.¹⁹⁵

V tématech noirových snímků se nejčastěji zrcadlí odcizení a morální rozpolčení postav. Objevuje se výrazné působení minulých událostí na současný život. Vše působí velmi klaustrofobicky, což se projevuje jak ve vizuálním stylu, tak v psychologii postav. Dochází k posílení ženské postavy. Nejčastějším obdobím, ve kterém se snímky odehrávají, je doba po skončení druhé světové války. Váleční veteráni se vrací zpět do vlasti a snaží se o znovuzачlenění do společnosti. To se jim však nedaří. Příčiny této situace jsou různé: rozpad

¹⁹⁴ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 49 - 52

¹⁹⁵ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 53 - 58

manželského vztahu, veterán sám trpí důsledky války, nemůže najít zaměstnání. Neschopnost začlenit se a tendence k násilí pramení většinou z dlouhého pobytu ve válce.¹⁹⁶

Pro noir je typická nálada pesimismu, černé vize. Jedná se o bytostný náhled na svět. Pro noir je charakteristické, že v něm často hrdinové čelí existencionální volbě, která má ovlivnit a nasměrovat jejich další způsob života. Na rozhodnutí jedné postavy stojí vývoj celého příběhu. Hrdinova současnost je poznamenána jeho traumatem z minulosti. Většinou ztrácí smysl života a zjišťuje, že je jen ovládanou loutkou. Zaujímá rezignovaný životní postoj, který může ústit v konečnou zkázu a smrt.¹⁹⁷

Ikonografie filmu noir se skládá z určitých objektů, kostýmů, prostředí atd. Tím, že se tyto vizuální prostředky užívaly v mnoha filmech, staly se charakteristickým, lehkou rozpoznatelným prvkem. Tato ikonografie, podobně jako podobné situace a stereotypní postavy, umožňuje jasnou komunikaci, nad kterou nemusí filmař ani divák dlouze přemýšlet. Ve filmu noir se objevuje jen malé množství ikonografických prvků jako je zbraň, klobouk, láhev s alkoholem a barová zpěvačka.¹⁹⁸

David Bordwell uvádí, že význam noir znamená černý nebo tmavý, ale zároveň odkazuje na ponurnou a pochmurnou atmosféru. Filmy se ve velké míře zaměřují na témata zločinu, ale také prostupují i jinými žánry. Stylisticky byly snímky ovlivněny zejména německým expresionismem a francouzským poetickým realismem. Inovativní postupy čerpaly z filmu *Občan Kane*. Noiry se převážně zaměřovaly na mužské publikum. Jejich hlavními protagonisty jsou obvykle muži, detektivové a zločinci. Pro ty je charakteristický pesimismus, sebedopceňování a také mohou mít distancovaný pohled na svět. Ženy jsou

¹⁹⁶ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 65 - 66

¹⁹⁷ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 66 - 68

¹⁹⁸ HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 63 - 65. ISBN: 978-80-244-3389-9

sexuálně přitažlivé, ale zrádné. Hrdiny mohou zavádět do nebezpečí, nebo je sobecky využívají. Běžným prostředím, kde se tyto filmy odehrávají, je noční velkoměsto, dlažba, která se po dešti leskne, temné malé uličky, odporné bary. Důležitým vizuálním prvkem jsou extrémní úhly kamery, tlumené osvětlení, použití širokoúhlých objektivů a natáčení v reálu.¹⁹⁹

Na stránkách www.filmsite.org se rovněž ve zkrácené míře uvádí obecné vlastnosti noiru: Noiry jsou obvykle černo-bílé snímky s primárními náladami melancholie, odcizení bezútěšnosti, deziluze, rozčarování, pesimismu, dvojznačnosti, morální korupce, zla, viny a paranoie. Hlavním hrdinou je často cynický osamocený (anti)hrdina a femme fatale ve zpustlém velkoměstě.²⁰⁰ Foster Hirsch píše, že noir opakovaně používá neuspořádané časové posloupnosti, bláznivé flashbaky ve flashbacích, podporuje okázalé charaktery, spíše pokřivené než rovné, vychytralé spíše než přímé. [...] Zbývá se trestnou činností z různých perspektiv. Obecně je tu zastoupena nálada dislokace a bezútěšnosti, díky kterým dostal tento styl svůj název. [...] Centrálním zázemím pro film noir, stejně jako tomu bylo u gangsterských filmů, jsou americká velkoměsta. Jsou prezentována v různých náladách a designech od studiových po expresionistické odstíny reálného města, kterých si můžeme všimnout na pozadí thrillerů. [...] Město jako kolébka zločinu a kotelná negativní energie je pro noir nejvýše emblematickým znakem. [...] Stejně jako westerny a gangsterské filmy, i noiry používají stále ty stejné znaky. Noční kluby, hotely, restaurace, továrny, vlaková nádraží, obchody s drogami atd. Zchátralé i luxusní prostředí patří k noiru stejně neodmyslitelně jako soukromá očka a hříšné ženy. [...] Auta, vlaky a boxerské arény v noirech figurují proto, že evokují uzavřené prostory podobné vězení.²⁰¹

¹⁹⁹ Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 242. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

²⁰⁰ AMC Networks. *Film Sub-Genres*. [online]. [cit. 3. 6. 2014]. Dostupné z: <http://www.filmsite.org/subgenres.html>

²⁰¹ Hirsch, Foster (2001): *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, Inc, s. 72 - 85

5. 2. MAZANÝ FILIP²⁰²

Před touto analýzou není vypracována tabulka s přehledy noirových filmů, které byly v české distribuci uvedeny. Je to proto, že podrobné seznámení s analyzovaným žánrem je možné prostřednictvím zhlédnutí nepřeberného množství snímků. V současné době již divák není distribucí omezen, a proto je v následující analýze patrná režisérova znalost základních aspektů noiru.

Snímek pojednává o soukromém detektivovi Philipu Marlowe, který vyšetřuje zmizení bratra svého klienta. Během vyšetřování přichází na další kauzy, které s případem souvisí jen okrajově, ale zároveň jsou výrazným vodítkem k objasnění všech klíčků a nejasností.

Mazaný Filip byl natočen jako parodie na noirové snímky. Filmu však předcházelo divadelní uvedení, což hraje v díle výraznou roli. Celé provedení se totiž realizovalo v ateliérech s využitím divadelních kulis. Právě toto je jedna z mnoha výhrad, které kritici filmu vytýkají. Mým cílem je ukázat prvky převzaté z amerických noirů a předvedené v nadsázce, která je dostává na úroveň zesměšňující parodie. Parodie se zde dosahuje hlavně extrémním zobrazením typických znaků a také přidáním prvků, jež odkazují k českému charakteru a kulturnímu prostředí.

Film začíná ukázkou vraždy pro diváky zatím neznámého muže. Vražda se odehrála v typickém noirovém prostředí. Byla noc, jediným zdrojem světla byl měsíc a na silnicích byly kaluže, protože před chvílí asi přšelo. Vše se odehrává v prostředí zkaženého velkoměsta Los Angeles. První náznak parodie se představuje ve formě kontrastního low-key svícení. Postava budoucího mrtvého je umístěna ve stínu domu. Divák postavu zčásti vidí, je schopen rozeznat barvu obleku i to, že muž kouří. Extrémní zacházení se světlem je vidět ve chvíli, kdy se boční svícení ztrácí a silně je osvětlena jen část tváře, kde jsou oči. Na obličej se objeví žlutý světelný pruh, který explicitně poukazuje na noirové tendence zobrazovat jen určité části postavy, popř. tváře. Nejběžnějším a nejrozeznatelnějším prvkem noriu jsou totiž postavy skrývající se ve stínech tak, že divák vidí jen jejich určitou část. Celkově má toto ztvárnění vyvolat emoce strachu a napětí.

²⁰² Mazaný Filip [film]. Režie Václav Marhoul. Česko. Silver Screen s. r. o., 2003

Po této scéně se divákům představuje postava Philipa Marlowe. Jednou ze základních charakteristik daného stylu je způsob narace. Tedy způsob vyprávění pomocí voiceoveru. Voiceoverů může být několik druhů. V tomto snímku byl zvolen hlas hlavního protagonisty, který většinou komentuje osobní pocity a stavy postavy. Charakteristickým rysem postavy detektivní narace je komentování situace nejrůznějšími bonmoty, představování sebe jako neohroženého mazaného hrdiny, který je ve všech případech nad věcí a k situacím přistupuje s ironií, černým humorem, avšak objevují se i znaky skepse. Hlavní doménou noirových snímků jsou flashbacky, které prochází buď celým snímkem, nebo se objevují na konci jako shrnutí a objasnění celého případu. Stejně je flashback použit v Mazaném Filipovi v závěrečné scéně, kde detektiv rekonstruuje to, co se stalo. Rekonstrukce je doplněna o obrazové ztvárnění.

Sémantické prvky soukromého očka se v Mazaném Filipovi objevují hned v úvodu, kdy se divák s detektivem setká poprvé. Vyšetřovatel vystupuje z výtahu a pomocí voiceoveru představuje sám sebe a svůj život. *„Je mi pětadvacet a v tomto slzavém údolí provozuju praxi soukromého detektiva. To odpoledne jsem se cítil úplně pod psa. Motal jsem se jako derviš, slabej jsem byl jako vyběhanej lodní šroub a do budoucnosti jsem hleděl se stejným optimismem jak tanečník s dřevěnou nohou po čtyřech letech nucených prací.“*²⁰³ Už v této úvodní větě může divák zaznamenat parodický prvek, který je aplikovaný právě na charakteristický rys bonmotů a postavu detektiva. V originálních předlohách mají citové výlevy „čmuchala“ působit tak, aby ho divák snad z počátku litoval jako osamělého člověka s rezignujícím pohledem na svět. V Mazaném Filipovi jsou však bonmoty seskládané z nejrůznějších přirovnání, která se v českém prostředí užívají nejčastěji v humorné nadsázce. Jejich hlavním cílem určitě není vyvolat smutek, ale spíše pobavit. Různých přirovnání a upravených pořekadel se ve filmu objevuje více např.: *„Roztrhni si kušnu hákem“*²⁰⁴ nebo *„Kterou rukou jíš, tak tu nohu nosíš“*.²⁰⁵ Předloha postavy detektiva bývá většinou morálně zdeptaná životem, situací kolem sebe a lidmi. Často jedná na hranici zákona a přesto, že spolupracuje s policií, nejedná se o člověka, který by ctil zákon a vše

²⁰³ Mazaný Filip, stopáž 3:21 – 3:54

²⁰⁴ Tamtéž, stopáž: 37:52

²⁰⁵ Tamtéž, stopáž: 38:00 – 38:05

popravdě kolegům hlásil. Komická nadsázka dialogů se projevuje v hlasovém vyjádření detektiva. V amerických filmech většinou soukromá očka mluví rychle, bonmoty nejsou nijak zvlášť vtipné a charakteristická je také slangová mluva. V českém zpracování je jasná slangová mluva, ale jinak je hlasový projev v kontrastu s americkou předlohou. Tomáš Hanák, který hraje postavu Philipa Marlowe, mluví přehnaně pomalu a dává si extrémní pozor na výslovnost každého vyřčeného slova, které říká. Minimalismus herectví se objevuje i při práci s hlasem, který je téměř po celý film na jedné tónové úrovni. Neprojevují se zde žádné emoce počínaje naštváním, vzrušením a konče optimistickým završením.

Další shodný charakteristický rys s americkou předlohou je částečná neschopnost odolat krásné femme fatale. Když Marlowe poprvé zahlédne Velmu Hetfield (Vilmu Cibulkovou), okamžitě ho začne přitahovat a v jejím domě jí krátce podlehne. Ovšem brzy se probere ze svého poblouznění a začíná se k ní chovat tak, jak to vyžaduje situace a hlavně jeho osobitý styl neohroženého drsňáka.

Femme fatale je dle amerického vzoru charakterizována jako tvrdá žena vědoma si svých ženských zbraní, kterým podlehne téměř každý muž. Je ochotna riskovat vše, aby byla nakonec za svoje činy potrestána. Taková je i česká krasavice. Do extrémů jsou však vyhrocené její vizuální přednosti. Jedná se hlavně o tělo, kterým mužům motá hlavu. Je zde přítomná přemrštěná explicitní sexualita, na kterou se během celého filmu výrazně upozorňuje. Stejným způsobem se předvádí i její koketní chování. Ve většině amerických předloh je hlavních charakteristickým rysem femme fatale tvrdost, odvážnost a nepomíjí se ani zmiňovaná přitažlivost, kterou však nedávají tak okatě najevo, jako naše Velma Hetfield. V hollywoodských snímcích je chování žen umírněné nebo přiměřené situaci, často je asertivní. To dává prostor pro předvedení dobrého hereckého výkonu. Parodičnost je vyvolaná zveličením sexuálního chování stejně jako přitažlivého vzezření. Sex-appeal je podtržený hlavně kostýmy. Zvýrazňují její přednosti a tím nutí muže, aby jí podlehli. Tento prvek působí lacině a tím odkazuje na zjednodušení charakteru femme fatale. V původních modelech si femme fatale detektiva získá hlavně svojí proznaností a odvahou a teprve až pak přichází na řadu přitažlivost. V tomto parodovaném prvku jsou tedy opomenuty

ostatní charakterové vlastnosti femme fatale na úkor jednoho zvýrazněného rysu. Ovšem její celková úloha v žánru (stylu) film noir zůstává i zde stejná. Vyústění nakonec odkryje to, že za celým vyšetřovaným činem stojí krásná „drsňačka“.

Femme fatale, ale není jedinou negativní postavou noir filmů. Po jejím boku se objevují gangsteři, kteří s ní buď spolupracují, nebo jsou k ní v opozici. Profily gangsterů však z větší míry čerpají spíše z gangsterských filmů než z noirových snímků. Kolorit gangstera je zachycen ve zdůraznění oděvu a typických psích deček na mafiánské obuvi. Boss mafiánů má kolem sebe nejčastěji skupinu poskoků, kteří by za něj položili život, a pokaždé tuto cenu zaplatí. Ve vzorových filmech jim není věnována větší pozornost. Jejich úkol je zabít. Paradoxně jsou zabiti buď detektivem, nebo jinými gangstery a to proto, že nejsou dostatečně chytrí. Právě tato omezenost je zesměšněna v Mazaném Filipovi. Gangsteři jsou sice tvrdí chlapi, ale často trpí nějakou poruchou. Jeden z nich je duševně nemocný, další je příliš horlivý, typické jsou vady řeči (koktání, špatná výslovnost) a „krátké vedení“. Ukázkové zesměšnění gangsterů je ve 42. minutě filmu, kdy se na scéně objeví Perugini jako hlavní boss (Oldřich Kaiser) a říká Marloweovi, že pokud mu poskytne určité informace, dá mu pokoj. Bude se moct tvářit, že on nic, on muzikant. Následuje scéna kdy slovo muzikant je nahrazeno hudební sekvencí, kde všichni gangsteři včetně hlavního bosse hrají na imaginární hudební nástroje a vyjadřují tak rčení: „Já nic, já muzikant“.

I epizodní postavy jsou použity jako nástroj parodie. Například ve scéně, kdy Marlowe přijde do Egypt Klubu a má výstup s barmanem. Ten má v divácích vzbuzovat dojem neohroženého a nebojácného vládce baru. Ovšem již po pár minutách se tato iluze vytrácí. Humorných gagů je ve scéně více. Já uvádím tu, v níž se barman snaží odborně pohazovat se skleničkou. Ta mu několikrát vypadne z ruky. Nakonec to barman vzdá a Martini nalije obyčejně do skleničky. Další parodizovanou postavou je recepční v hotelu Central. Pokud hráli v raných snímcích černoši, tak obvykle ztvárňovali postavy nižší třídy vykonávající podřadnější práci. V tomto filmu je místo černocha do recepce obsazen muž bílé pleti, ovšem namaskován jako černocho. Už samotná záměna upozorňuje na parodii. Domnělý černocho má totiž výrazně namalovaná ústa tak, aby vypadaly podobně, jako je mají praví černoši. K reálné podobnosti má však líčení záměrně daleko, postava působí nepřirozeně a zároveň směšně. Znakem navíc, který se

objevuje v českém noiru (konkrétně u této postavy) je typický hantec: „*Jméno nevím, ale jináč móc pěkná hóringla*“²⁰⁶. Postavy policistů se v běžných noirech objevují jen jako vedlejší postavy. Nejsou zobrazeni ani kladně, ani záporně, ale jako součást spravedlností a zákona, který je v každém městě přítomný. V Mazaném Filipovi jsou postavy policistů představeny jako břídilové se stejným jménem, kteří pouští hrůzu, ale ve své podstatě jsou slabomyslní. Charaktery postav čerpají z úzu drsných detektivů. Policisté v tomto filmu však mají dětinské povahy, což dokazuje scéna ztvárněná jako muzikál, kde oba Kidové vystupují jako kabaretní tanečníci.

Všechny postavy ve filmu naplňují typickou ikonografií, která se také odráží v prostředí vněmž se děj odehrává. V noirových snímcích je běžné, že postavy se od sebe těžko rozlišují, protože (hlavně muži) na sobě mají černý nebo šedý oblek a klobouk. Tyto sémantické znaky dodržuje i analyzovaný snímek. Ikonografický prvek nezůstává bez parodie. V jedné části se totiž Marlowe ptá, jak dotyčný vypadal. Respondent mu s nadšením, nedočkavostí a pocitem toho, že dělá správnou věc, sdělí, že muž měl na sobě šedé sako a klobouk. Z čehož vyplývá, že vlastně detektivovi vůbec nepomohl, protože lidí se stejným vzhledem se po městě pohybují statisíce. V této scéně je parodie ikonografie vyostřena ještě ironickou linkou nic nesdělujícího popisu. Naprosto charakteristickým znakem je, že všechny postavy, muži i ženy, kouří a pijí tvrdý alkohol. Nejčastěji whiskey. Tyto dva emblematické prvky mají ve filmu silnou parodičnost. Jedna ze scén ukazuje, jak Hetfieldová nalévá sobě i detektivovi whiskey. Nebere však klasické skleničky na tento nápoj, ale obrovské nádoby o objemu asi jeden litr upravené jako „skleničky na decku“. Motiv kouření je parodován podobně. Velma si zapaluje cigaretu na držáku, tzv. špičce, která však neměří klasických třicet centimetrů, ale asi metr. Tyto dva aspekty (kouření a pití) jsou pro noirové snímky neodmyslitelné a české dílo se jim vysmálo pomocí zveličení a nadsázky. Ke zkoumanému americkému stylu neodmyslitelně patří dopravní prostředky. Nejběžnějším z nich je automobil, ve kterém detektiv jezdí. Pro prostředí noirových snímků je typické, že buď jsou zcela vytvořené v ateliérech, dokunoir se odehrává v exteriérech, nebo si tyto dvě prostředí mohou mísit. Rané snímky byly převážně točené v ateliérech, takže iluze jízdy autem byla vytvořena pomocí

²⁰⁶ Mazaný Filip, 12:15 – 12:17

pohyblivého zadního plátna. Tento prvek je ve filmech velmi výrazný a snadno rozpoznatelný. Proto je mu v českém filmu ponechán prostor pro zesměšnění. Záběry jedoucího auta jsou ve filmu tři, z toho dva jsou ponechané bez výsměšků, ale na třetí se upozorňuje přehnaným herectvím. Pohyblivé plátno za autem ukazuje, že se auto pohybuje stále rovnou ulicí, ovšem herecky je situace ztvárněna jako rychlá jízda s prudkými zatáčkami, kterým však neodpovídá cesta rovné ulice. Posledním přítomným ikonografickým bodem je všude přítomný alkohol.

Bary, policejní kanceláře a příbytky hlavních postav patří mezi typická prostředí, která se ve filmech objevují. Bary slouží jako místa, kde lze jednoduše získat hledané informace. Také se zde pohybují postavy, které mohou detektiva přivést ke klíčové osobě. Většinou se jedná o lokály nižší cenové kategorie se stálými štamgasty.

Policejní kanceláře jsou ve velké míře prostředím, kde bývá detektiv pokárán a upozorňován na to, že pravděpodobně zatajuje informace, které by se policejním úředníkům hodily. Kanceláře bývají čisté a světlé. V Mazaném Filipovi je policejní bureau ztvárněno spíše jako cela se zamřížovanými okny, kterými do prostoru proniká světlo. Vzniká tak typický znak noiru, kterým jsou stíny vytvořené přes vězeňské mříže, mříže výtahu nebo pletiva plotu. Tento profilový znak stínu se ve Filipovi objevuje v nadměrném množství, není však parodovaný. Dokresluje celkový dojem situace nebo nálady. Stíny jsou taktéž přítomné v kanceláři soukromého očka. Vytváří je stín žaluzií, na které dopadá sluneční svit. Detektiv často u okna stojí, nebo sedí za stolem zády k němu, aby byly světelné stopy dobře vidět. Zajímavým prvkem je denní světlo. V amerických předlohách se totiž stěžejní okamžiky a většina filmu odehrává za nepříznivého počasí a v noci, ve tmě. Zde je však noční tma a stíny nahrazena denním světlem a ostrým sluncem. Na diváka to může působit jako zjednodušení práce na vykreslení prostředí. Některé z noirových snímků se opravdu odehrávají za parného slunečného dne, ale není to jejich podmínkou. Výrazným znakem prostředí jsou v předlohách mokré silnice a deštěm se lesknoucí dlažební kostky. Tento prvek se objevuje i v tomto díle, avšak prařečí si s parným dnem, ve kterém je výskyt bouřky nanejvýš nepravděpodobný. Jedná se pouze o příznakové použití.

Drobnějším, ale viditelným znakem noiru, je Marlowova kancelář, která se podobá předloze. Dveře jsou z mléčného skla. Je na nich napsáno jméno a funkce člověka – private investigator. V kanceláři nechybí stůl se dvěma židlemi, větrák ovlažující těžkých vzduch páchnoucí cigaretami, starý telefon a úkryt pro všudypřítomnou whiskey. Ve snímku se také objevuje detektivovo obydlí i příbytek femme fatale. Tyto znaky odpovídají předlohovým prvkům a nejsou nijak parodovány.

Kamera plní stejnou funkci jako v originálech. Nejčastěji se používá záběr detailu tváří, podhledů a polocelků.

Ve filmu se objevují nejen zparodované profilové znaky, ale rovněž prvky, které v předlohách nejsou přítomny a vznikly až na našem území. Výrazným znakem lákajícím k zesměšnění jsou anglická slova a anglicismy. Ve filmu se objevují anglická jména jako Smith a Kid. K zesměšnění dochází díky jazykové podobnosti anglických slov s českými. Tato slova, přestože jsou výslovností podobná českým, nesou zcela jiný význam. Jméno Smith se dá lehce zaměnit se slovem „zmiz“. Tohoto vtipu využívá scéna, ve které detektiv přijde do hotelu Central a zeptá se recepčního: „Smith?“, a recepční: „Zmiz.“²⁰⁷ Podobná jazyková hříčka je použita ve scéně s policisty, kteří se jmenují shodně Kid. „*Kide, vošahej ho jestli nemá bouchačku. Je čistej Kide. Dej mu želízka Kide. Jste zatčen. Všechno co řeknete, může být použito proti nám. Dobrá práce Kide. Jasnáčka Kide.*“ Detektiv: „Nechte si ty vaše kidy“.²⁰⁸ Z lingvistického hlediska je význam slova změněn a dochází k jejich záměně. Angličtina je rovněž parodována ve scéně v psychiatrické léčebně. Psychiatr mluví do telefonu a říká: „Haló, zlatíčko, pošlete mi sem Smithse. Jes. Nou. Oukej.“²⁰⁹ V tomto případě jde o to, že tyto anglické fráze jsou v anglických filmech nejčastěji používané. U nás se jedná o to, že jazykově méně vybavení jedinci jsou schopni z anglických filmů a písní pochytil jen tyto obraty a proto se i nejčastěji používají ke zparodování postavy mluvící anglicky. Jedná se o jeden z nejjednodušších způsobů, jak napodobit cizí řeč.

Anglicismy však nejsou jediným přidaným prvkem. Jako další se ve filmu opět objevuje jazykový prvek, ale tentokrát se jedná o doslovná vyjádření předvedená

²⁰⁷ Mazaný Filip, stopáž: 10:38 – 10:43

²⁰⁸ tamtéž, stopáž: 50:10 – 50:44

²⁰⁹ tamtéž, stopáž: 01:09:22 – 01:09:30

činem. Ve filmu je možné zhlédnout scénu, v níž detektiv říká: „*Sotva jsem vytáh' paty, hned se mi na ně přilepili.*“²¹⁰ Detektiv vystoupí z auta a než stačí doříct citovanou větu, kamera divákovi ukáže, že detektiv za sebou na každé noze táhne po zemi jednoho mafiána. Jiná česká rčení jsou ve snímku vyjádřena neverbálně. Například známé pořekadlo: Pověsím to na hřebík. Příkladovou scénou může být záběr, ve kterém unavený detektiv přijde domů a zbraň místo toho, aby ji schoval do zásuvky, jak se běžně v noirových snímcích dělá, ji pověsí na hřebík, který mu visí na zdi nad ledničkou.

Parodie se v tomto filmu objevuje jak ve vizuální, tak na verbální rovině. Jedná se zejména o sémantické prvky. Parodie nejčastěji používá formu extrémnosti, naddimenzování, zveličování a doslovného převedení. Na typické noirové ikonografické prvky je poukázáno většinou extrémností zobrazování. Jde zejména o obrovskou sklenici na whiskey a také o přehnanou velikost cigaretové špičky. Jedná se o vizuální komično. Vizualita je také důležitá pro doslovné převedení slovního vyjádření (pistole pověšená na hřebík). Ve verbální rovině se nejčastěji parodie uplatňuje pomocí komolení anglických názvů a také jejich podobností s českými slovy. Na výslovnosti a záměně významu stojí komický účinek replik. Zajímavým způsobem parodie působí ve spojení vizuálního a verbálního humoru, který je zastoupen muzikálovým vystoupením a to jak hlavního bosse a jeho písničky „Já nic, já muzikant“, tak hudební představení dvou strážníků Kidů. Postavy zůstaly vizuálně podobné předloze, ale dochází ke zparodování jejich charakterů. Jedná se o detektiva, který svou řeč prokládá humornými bonmoty. Charakter femme fatale je upozaděn na úkor extrémního zobrazení jejich ženských předností. Policistům a gangsterům autoři přisoudili podobné vlastnosti: hloupost, a nesamostatné uvažování. Jejich komika pramení zejména z doslovného převedení přikázaných věcí nebo neschopnosti pochopit naprosto banální věc. Stavba příběhu zůstává stejná jako v předlohových filmech, ale k parodii dochází zejména ve vizuálním stylu a ve způsobu vyšetřování záhady. Českými sémanticko-syntaktickými prvky jsou především anglicismy, které jsou použité ve slovních hříčkách. Je využita podobnost slov nebo nesprávná výslovnost vedoucí ke komickému vyznění. Výslovnost anglických slov je zde přeháněna, aby na svou přítomnost upozornila. Dalším prvkem, který prolíná jak

²¹⁰ Mazaný Filip, stopáž: 47:17 – 47:21

stavbu děje, tak vizuální aspekty, je citování celosvětově známých filmů v tomto snímku. V recenzích se může čtenář dočíst, že ve snímku může nalézt až sto odkazů na jiné filmy. Tyto odkazy jsou ve filmu prezentovány buď pomocí známých hlášek, nebo vizuálně narážejí na nejznámější scény z daných filmů. Obecně lze říci, že tato parodie používá ve filmu hlavně nadsázku, zveličování a zesměšňování předlohových charakteristických aspektů.

6. Závěr

Ve své práci jsem ve vybraných filmech analyzovala sémanticko-syntaktické prvky typické pro parodovaný žánr. Zkoumala jsem, jak jsou ve filmu parodovány, co touto parodií způsobují a kterými přidanými českými prvky jsou ozvláštněny. Přidané hodnoty jsem analyzovala a vysvětlila, proč se ve snímcích objevují. Důležité bylo zařadit je do kontextu celého filmu, do kontextu předlohových aspektů a zejména do českého politického a historického kontextu. Žánry, kterými jsem se zabývala, prošly během let řadou změn. Analyzované filmy čerpají zejména z předlohových žánrů 30. let, ale v některých snímcích se objevují i postupy typické pro transformované žánry. Analýza byla provedena na filmech *Limonádový Joe*, *Budloci a třešně*, *Adéla ještě nevečeřela* a *Mazaný Filip*

Film *Limonádový Joe* odkazuje stavbou příběhu ke klasickým westernům. Ve filmu se také objevují nejzřetelnější sémanticko-syntaktické prvky, které divák zná z předlohových snímků. Aby se film stal parodií, využili tvůrci banálního námětu, který se řeší s okázalostí velkých westernů. Volba tématu byla klíčová, protože na tomto základu je možné parodovat další prvky. Sémantickým prvkem jsou postavy. Klasicky jsou rozděleny na kladné a záporné. Ale toto známé rozdělení je parodií napadeno taky. Charaktery postav jsou totiž vykresleny až do nejkrajnějších extrémů. Pokud se ve filmu objeví kladná postava, je kladnou se vším všudy i přes to, že působí naivně a nevěrohodně. Toto extrémizování je důležitým pomocným prvkem parodie, protože tak odkazuje k předloze. Zdeformuje ji však natolik, že na sebe strhává velkou pozornost a tím pádem je pro diváka snadné odhalit parodovaný prvek. Divák si může uvědomit, že stavba klasických westernů je téměř vždy stejná a téměř vždy se v ní objevují určité typy postav sdílející charakterové znaky. Na tyto znaky parodie ukazuje až extrémním přenesením jejich charakterových vlastností. Ke zvýraznění parodovaného prvku mohou pomoci vizuální kódy. Například kladné postavy se ve filmu objevují ve světlém oblečení. *Limonádový Joe* je osamělý jezdec, který putuje krajinou, ale přesto je jeho bílý kostým naprosto čistý. Volba kostýmu je v tomto případě taktéž nástrojem parodie, protože je přesným opakem toho, co znají diváci z předlohových filmů. Záporné postavy nejsou ani tak parodovány extrémním zveličováním jejich charakterů, jako spíše jejich dovednostmi. Dovednosti jsou naddimenzovány díky explicitním filmovým trikům. Vytváří se tak naprosto

nepravděpodobné situace, které jsou ve filmu nahlíženy zcela vážně. Jedná se například o použití animačních postupů v kombinaci s hraným filmem. Důležitým parodickým prvkem je humor. Pro dobu, ve které byl Limonádový Joe natočen, je příznačné, že panovala větší otevřenost a cenzura nebyla tak tvrdá. Proto je možné rozkódovat zde různá poselství, která útočí na nedávnou historii. Ve filmu se pomocí slovních hříček poukazuje na odkazy do minulosti a události se tím zesměšňují. Důležitý je také jazykový humor těžící ze slovních hříček našeho jazyka. Ve filmu se objevují různá hesla a rýmováčky, které mnohdy odkazují k tehdejší době. Důležitým momentem je ironie vyplývající z banálních replik, které jsou pronášeny zcela vážně. Rovněž by se nemělo zapomínat na výslovnost anglických slov, která je přeháněná a kontrastuje s českým jazykem.

Film *Buldoci a třešně* je opakem parodie *Limonádový Joe*. V tomto snímku parodie toliko nevychází ze sémanticko-syntaktických prvků, ale jedná se spíše o konverzační komedii obohacenou o groteskní gagy. Pokud se prvky parodie objeví, těží pouze ze spojení dvou odlišných národních kultur. Syntax stavby příběhu je sice zachována, stejně jako sémantické aspekty, které odkazují k ikonografii, ale v českém filmu nejsou nijak extrémně zesměšňovány. Pokud už se dílo o parodii pokusí, nedojde naplnění, protože prvek je špatně použit. To může diváka vést k tomu, že tvůrce neměl s předlohovým žánrem dost zkušeností. Ostatně toto tvrzení vyplývá i z recenzí a tabulky filmu, která shrnuje, s jakými filmy tohoto žánru se mohl divák sekat v dané době. Ve filmu se nevyužívá naddimenzování a vyhrocení situací do extrému, které jsou pro parodii tolik příznačné. Film poukazuje spíše na rozdílné povahy. A to je autorův největší vklad. Sémanticko-syntaktické prvky převedl do českého prostředí, avšak neparodizuje je a gangsterskému žánru spíše přidává české rysy. Ty jsou nejvíce patrné v humoru, který stejně jako v *Limonádovém Joeovi* staví na květnatosti českého jazyka. Nejsilněji je na konverzační humor poukázáno špatnou výslovností italských slov. Dále je také důležité poznamenat, že humor těží z dvojitych významů slov. Tato komika vzniká na základě vzájemné neznalosti cizích jazyků. Poslední úrovní humoru jsou gagy nebo ostentativní znaky. Film *Buldoci a třešně* byl natočen v době normalizace, kdy vládla tvrdá cenzura, a tak se snaží být spíše nenáročnou únikovou komedií.

Snímek Adéla ještě nevečeřela se od ostatních analyzovaných filmů odlišuje tím, že syntaxi čerpá z knižních předloh. Sémantické aspekty pak vizuální vycházejí ze syntaxe. Podobně jako Limonádový Joe, i Adéla v parodii těžší hlavně z volby námětu. Bylo zvoleno banální téma vyšetřování ztráty psa. Tato absurdní situace se však řeší s grandiózností velkých světových záhad. Díky prvku zvolení banálního tématu, musí být podobnou kompozicí vystaveny i postavy a ikonografie. Absurdno, které plyne ze situací, jež jsou řešeny ve zcela vážném duchu, vyvolává komično a poukazuje na nadsázku, které se v celém filmu objevuje. Právě v této parodii funguje zdvojený diskurs, o kterém píše Linda Hutechon. Parodované sémanticko-syntaktické aspekty detektivního žánru jsou obohaceny o parodizující prvky, které se objevují díky spojení dvou cizích kultur. Do filmu je silně vložen charakter českého národa. Po celou dobu trvání filmu, se divákovi může zdát, že film oslavuje západní kulturu zejména v tom, jak je napřed. Ovšem v druhém plánu filmu, může divák číst poselství, které mu je sdělováno. Do kontrastu jsou zde postaveny dvě postavy, přičemž každá z nich je extrémním představitelem své kultury. Detektiv Carter je Američan. Jedná se o slavnou postavu známou svým intelektem a nadlidskými schopnostmi. V jeho opozici stojí policista Ledvina, který je spíše laxní a pesimistický, a spíše uzavřený vůči jiným kulturám. Jeho posedlostí je jídlo. Ale jak se během filmu ukazuje, je to právě Ledvina, který Cartera přivede vždy na správnou stopu. Parodičností je také dosaženo herectvím. Banalita podtrhující celý film, je ještě více umocněna vážným herectvím. Herci svou roli hrají s vážností velkých filmových postav a tím podtrhují celkovou absurditu. Divák si v tomto filmu také může všimnout formy opaku, kterého parodie hojně využívá. Forma opaku se objevuje v situacích, kdy se logicky očekává nějaké vyústění, které se ovšem nenaplní. Podobně jako u Limonádového Joa je zde charakter postavy Cartera vyhrocen až do extrému. Parodičnost vyplývá z jeho extrémních schopností, jež vůbec neodpovídají jeho fyziognomickému vzhledu. Recipient ve filmu může zaznamenat klasické detektivní postupy při vyšetřování případu. Podobně jako k tomu dochází v předlohových detektivkách. Rozdílem je ovšem to, že v Adéle jsou při řešení případů použity velmi nepravděpodobné postupy. Mohou to být třeba neotřelé zbraně, které si s sebou detektiv přivezl. Dalším parodovaným prvkem je sémanticko-syntaktický model zprostředkovávání minulosti. Stejně

jako v předlohových detektivkách, i zde je použit motiv flashbacku, ale v mnohem nereálnějším vzhledu. Jedním ze způsobů jsou pohyblivé fotografie, tedy promítání filmu ob okénko, čímž dochází k sekaným a nereálným pohybům. Druhým způsobem je animace minulosti, které zjednodušuje a banalizuje vážnost situace, která by měla být vážná, ale ve skočnosti je jen absurdní. V oblasti vizuální sémantiky také dochází ke spojení filmového obrazu s animací a komiksovými prvky.

Nejvěrněji k analyzovanému žánru odkazuje Mazaný Filip. Na filmu je zřejmé, že režisér byl zejména s vizuálními stylistickými postupy dopodrobna seznámen. Rovněž námět odpovídá syntaxi noirových snímků. V tomto díle si recipient může povšimnout, že jsou téměř naprosto přesně zachované sémanticko-syntaktické postupy filmu noir. Všechny jsou v parodii uplatněny a na ty nejvýraznější se parodie upíná nejvíce. Nejčastěji používá formu extrémního zobrazení nebo naddimenzování. Projevuje se zejména v sémantické rovině filmu u charakterů postav. Znatelná je u detektiva, která stejně jako předlohový kolegové, svůj život reflektuje pomocí bonmotů, avšak v tomto filmu v divákovi nevyvolávají pocity lítosti, ale naopak humoru. Bonmoty totiž obsahují humorná přirovnání a tím snižují charakter a postavení hrdiny. Syntaktická rovina, která je obsažena v promluvách hrdinů, které je charakterizují, je velmi důležitá, protože zde se parodie objevuje ve velké míře. Jazyková stránka je přidaným aspektem, který filmu vetkl režisér. Dominantní je výrazné nářečí a podobně jako tomu bylo u Limonádového Joa, i výslovnost anglických slov. Ty jsou vyslovovány přehnaně a také se využívá podobnosti slov plynoucích z nedbalé výslovnosti. Sémanticko-syntaktická rovina vizuálního a mluveného humoru se zde spojuje v doslovných předvedeních popisovaných akcí. Divák znalý českých parodií zde může zaznamenat citaci z filmu Limonádový Joe. Parodizaci neunikly ani charaktery postav. Gangsteři a policisté jsou zde představeni jako přitroubí hlupáci, kteří se snaží pouštět hrůzu, ale při tom zklamou v řešení lehkých situací, protože nemají selský rozum. Tyto postavy jsou také obohaceny o extrémnost, která se objevuje v jejich postavách. V rychlém sledu za sebou jsou představeny dvě protikladné charakterové vlastnosti gangsterů. Na jedné straně krvelační vrazi, a v zápětí muzikanti užívající si hudbu celým svým tělem. Z toho následně plyne neschopnost vykonávat gangsterské praktiky podle plánu. Extrémnosti je

rovněž využito ve vizuálním stylu. Je důležité si uvědomit, že celý film se natáčel v ateliéru a mezi divadelními kulisami z čehož plynou omezení, kterých však film využívá. Jako příklad mohu uvést jízdu v autě se zadním pohyblivým plánem. Parodičnost to vyplývá z nepravděpodobnosti. Pohyblivé plátno za řidičem ukazuje, že automobil jede rovně, avšak divák vidí, jak herec hořečnatě kroutí volantem, aby vybral zatáčku. Protože je tento film nejmladší parodií a režisér nebyl tolik omezen režimem, jako byli jeho předchůdci, mohl do filmu promítnout i aluze na jiné snímky. Tento počín je kriticky tvrdě reflektován a dle kritiků není možné tuto parodii stavět na úroveň Limonádového Joa nebo Adéla ještě nevečeřela.

Závěrem lze říci, že české parodie si vytyčily nejvýznamnější sémanticko-syntaktické prvky žánrů 30. let a snažily se je zesměšnit extrémním přeháněním. K tomu nejčastěji používali doslovného předvedení nebo totální naddimenzování parodovaného prvku. Tento čin odkazoval k prvkům, na které se měl divák zaměřit a najít v nich kýžené zlehčení a zesměšnění, o které parodie usiluje. Důležitým činem je také spojení vážného herectví s absurdním námětem, které vybízí k ironii a humoru. Parodie také využívá opaku, který funguje v diváckém očekávání v tom smyslu, že divákovi je najednou předvedena taková akce, kterou by za daných okolností nikdy nepředpokládal. Kromě sémanticko-syntaktických prvků analyzovaných žánrů v každé ze sledovaných parodií docházelo k využití gagů, které jsou typické pro grotesky němé éry. S groteskou je taktéž spojena hudba, která většinou podkreslovala zrychlené sekvence filmu, nebo vážené momenty. Je funkce byla zlehčující a měla vytvořit v divákovi distanc, díky kterému se mohl lépe soustředit na parodované prvky. Důležitým společným bodem pro všechny zkoumané filmy, byl mluvený humor, na kterém byla založena komika. Jedná se o ryze český prvek, který byl do filmu přidán. Parodie čerpá z nepřeborného množství variací českého jazyka, které jsou ve filmech trefně použité. Rovněž se objevuje zesměšňování cizí řeči a to pomocí výslovnosti nebo záměnou významů. V každé ze sledovaných parodií může českých divák rozklíčovat nějaké poselství, které mu film nese. Většinou to jsou druhoplánové a podtextové narážky na dobu, ve které se film natáčel. Důležitým počínem parodie je to, že diváka upozorňuje na klasické postupy daného žánru a zesměšňuje jeho zakonzervovanost.

Na analyzovaných filmech jsem dokázala, že naplňují definice parodie tak, jak byla popsána v úvodu. Parodie, ve vybraných filmech, používá nejrůznější záměry. Nejvíce rozeznatelná byla ironie, se kterou se přistupovalo k celkovému vyznění filmů. Nejčastější způsobem bylo zvolení absurdního motivu, na jehož základě docházelo k zesměšňování postav, jejich charakterů a jednání. To vše bylo vyhocené až do extrémů a téměř k doslovnému předvedení. Ironickému napadení nešel ani filmový styl zvolený pro daný žánr. Často se v analyzovaných filmech objevoval v naddimenzovaném použití, které jasně odkazovalo k parodovanému prvku. Divák si ve vybraných filmech mohl všimnout, že k zdůraznění parodovaných prvků se používá odlišného používání sémanticko-syntaktických prvků. Sémanticko-syntaktické prvky, sice odpovídaly předlohovému žánru, ale parodie s nimi zacházela odlišně, aby poukázala na tradiční zpracování, které je zde zesměšněno. K tomu, aby parodie došla naplnění je nutná dobrá znalost předlohového textu. I tento předpoklad byl v analyzovaných filmech naplněn, i když u některých více a u některých méně. Neméně důležitým prvkem jsou také zřetelné signály z textu, které určují to, jak moc divákovi pomohou v jeho interpretaci viděného filmu. Tento postup byl ve všech filmech (vyjma Buldoků a třešní) naplněn, protože snímky se v parodii zaměřovaly na nejvýraznější a nejznámější sémanticko-syntaktické aspekty, které mohl recipient rozkódvat. Parodie vlastně útočí na pravidla žánru. A přesně tohoto způsobu bylo využito v analyzovaných filmech. Parodované byly nejčastěji postavy, jejich charakter, způsob využití kinematografie a námět, bez kterého by v našich filmech k parodii nedošlo. Dan Harris psal, že parodie nejčastěji využívá přehánění, přidávání nových prvků do jiných žánrů, nebo pracuje se způsobem převrácení. Podobně tyto struktury dodržovaly i analyzované filmy. Nejexplicitnější bylo použití přehánění a převrácení funkčnosti prvků. Parodie v analyzovaných filmech tedy uplatňuje všechny postupy, které jsou pro tento žánr typické.

7. Literatura a prameny

Literatura

- 21 (13.10.), s.5, 9. ISSN 1335-6976
- ab, Buldoci a třešně. *Tvorba* roč. 1981, č. 51, s. 19
- Adéla ještě nevečeřela. *Večerní Praha* 24, roč. 1978, č. 125. ISSN 0862-6855
- Adele hat noch nicht genachmacht. *Filmspiegel* 1979, č. 16. ISSN 0015-1734
- Adler, Tim (2007): *Hollywood and the Mob: Movies, Mafia, Sex & Death*. 1. vyd. Boolsbury, 2007, s. 278, ISBN-10: 0747577234 ISBN-13: 978-0747577232
- Altman, Rick (1986): *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Přeložil: Vlastimil Zuska. *Illuminace* 1, 1989, č. 1., s. 17 – 27, ISSN 0862-397X
- Altman, Rick (1999): *Film/Genre*. 1.vyd. British Film Institute, 1999. s. 246. ISBN-10: 0851707173, ISBN-13: 978-0851707174
- AN. K novému filmu Limonádový Joe. *Lidová demokracie* 20, 1964, č. 229, s. 3. ISSN 0323-1143 Čo nového. In: *Film a divadlo*, 8, č. 20, 1964, s. 17.
- Anastasia, George (2011): *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All Time*. 1. vyd. Running Press, 2011, s. 352, ISBN-10: 0762441542 ISBN-13: 978-0762441549
- Andreychuk, Ed (1997): *The Golden Corral: A Roundup of Magnificent Western Films*. McFarland & Co Inc Pub, 1997, s. 184, ISBN-10: 0786403934 ISBN-13: 978-0786403936
- Armour, Philip (2011): *100 Greatest Western Movies of All Time: Including Five You've Never Heard Of*. 1. vyd. TwoDot, 2011, s. 200, ISBN-10: 0762769963 ISBN-13: 978-0762769964
- Baldýnský, Tomáš. Mazaný Filip. *Reflex* 14, 2003, č. 50, s. 51. ISSN 0862-6634

- Bartošek, Tomáš (1978): Píšeme o filmu Adéla ještě nevečeřela. *Záběr* 11, roč. 1978, č. 16 ISSN 0139-7664
- Belch, Richard (1993): *Encyklopédia filmu*. Bratislava: Obzor, 1993. 1. vyd. s. 1055 ISBN 80-215-0219-3
- Bell, Graham (2010): *Murder, Inc.: The Mafia's Hit Men in New York City*. The History Press, 2010, s. 128, ISBN-10: 1609491351 ISBN-13: 978-1609491352
- Biesen, Chinen, Sheri (2005): *Blackout: World War II and the Origins of Film Noir*. 1. vyd. Hohn Hopkins Universtity Press, 2005, s. 264, ISBN-10: 0801882184 ISBN-13: 978-0801882180
- Bookbinder, Robert (1993): *Classic Gangster Films (Citadel Film)*. Citadel Pr, 1993, s. 232, ISBN-10: 0806514671 ISBN-13: 978-0806514673
- Bor, Vladimír. Cesta Limonádového Joe. *Práce* 20, 1964, č. 229, s. 5. ISSN 1213-6204
- Bordwell, David, Thompson, Kristin (2007): *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. 1. vyd., Praha: AMU, Lidové noviny. s. 827. ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3
- Braudy, Leo, Cohen, Marshall (2004): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6. vyd. Oxford University Press, 2004, s. 960, ISBN-10: 0195158172 ISBN-13: 978-0195158175
- Brdečka, Jiří (1965): O westernu polemicky. *Film a doba*, 11, č. 4, s. 208-211. ISSN 0015-1068
- Brdečka, Jiří (1987): *Kolty bez pozlátka*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 237, ISBN 22-024-87
- Brdečka, Jiří (1992): *Pod tou starou Lucernou a jiné vzpomínky*. Praha: Primus, 1992, s. 254, ISBN 80-901091-8-7
- Brdečka, Jiří (2001): *Limonádový Joe*. 6. vyd. Praha: Maťa, 2001, s. 285, ISBN 80-7287-027-0
- Brdečka, Jiří (2004): *Limonádový Joe: zabijácká suita*. 1. vyd., Praha: Artur, 2004, s. 70, ISBN 80-86216-29-2

- Brdečka, Jiří, Slámová Pavla (1990): *Limonádový Joe aneb koňská opera*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1990, s. 254, ISBN 80-7004-009-2
- Brdečka, Jiří. Jiří Brdečka, Joeovi je třiatdvacet. *Kino* 18, 1963, č. 18, s. 8-9. ISSN 13351893
- Brot, Jaroslav (1964): Od westernov k Limonádovému Joemu. *Film a divadlo*, 8, č.
- Browell, David, Thompson, Kristin (2011): *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademi múzických umění, 2011. 1. vyd. s. 680, ISBN: 978-80-7331-217-6, EAN: 9788073312176
- BŘEZINA, Václav (1996): *Lexikon českého filmu*. 1. vyd. Praha: Cinema, 1996. s. 530. ISBN 80-85933-09-8
- Carter, Matthew (2015): *Myth of the Western: New Perspectives on Hollywood's Frontier Narrative*. 1. vyd. Edinburgh University Press, 2015, s. 256, ISBN-10: 1474402828 ISBN-13: 978-1474402828
- Courton, Miroslav (1978): Úspěch naší kinematografie za oceánem. *Rudé právo* 58, roč. .1978, č. 305. ISSN 0032-6569
- Červenková, Zdenka (1981): Buldoci a třešně. *Mladá fronta* 50, s. 4. ISSN 1210-1168
- Československé filmy v zahraničí. Buldoci a třešně a jiné filmy. *Filmové aktuality* 1982, č. 10, s. 8 – 12, ISSN 1804-0306
- Československé filmy v zahraničí. *Filmové aktuality* 1983, č. 19, s. 13 – 15, ISSN 1804-0306
- *Československý voják* 26, roč. .1977, č. 18 ISSN 0009-0751
- Český hraný film IV./ Czech Feature Film IV. 1. vyd., Národní filmový archiv, 2004, s. 698, ISBN 80-7004-115-3, EAN: 9788070041154
- Český hraný film V./ Czech Feature Film V. 1. vyd., Národní filmový archiv, 2007, s. 621, ISBN: 978-80-7004-131-4, EAN: 9788070041314
- Český hraný film VI 1981 - 1993. 1. vyd., Národní filmový archiv, 2010, s. 388, ISBN: 978-80-7004-141-3

- Dondzillo, Czeslaw: (1979): Czar lat minionych. Film (Warszawa) 34, roč. 1979, č. 24
- dv (1964): Limonádový Joe. In: *Večerní Praha*, 10, č. 219 (16. 9.), s. 3. ISSN 1210-1117
- Dvořák, Ivan (1964): Parodie bez fundamentu. In: *Film a doba*, 10, č. 8, s. 438-439. ISSN 0015-1068
- Dvouliontý návštěvník Limonádového Joea. In: *Filmové informace*, 16, č. 19 (12. 5. 1965), s. 1., ISSN 1801-691X
- Falada, Václav (1978): Premiéry našich kin. Adéla ještě nevečeřela. *Zemědělské noviny* 34, roč. 1978, č. 169 ISSN 0139-5777
- *Film a divadlo* (1969): 13, č. 21 (13. 10. 1969), s. 5., ISSN 1335-6976
Ohlas filmů XV. FFP v Československu (výňatky z hodnocení místních porot). In: *Filmové informace*, 15, č. 41 (7. 10. 1964), příloha s. 1, 8 – 10. ISSN 1801-691X
- *Filmový přehled*, č. 35-34 (21. 9. 1964), nečíslováno. ISSN 0015-1645
- Franc Gustav (1965): V druhém sledu. *Film a doba*, 11, č. 5, s. 254-260. ISSN 0015-1068
- Friedman, Lester, Desser, David (2013): *An Introduction to Film Genres*. 1. vyd. W. W. Norton & Company, 2013, s. 624, ISBN-10: 039393019X ISBN-13: 978-0393930191
- Friedrichová, Sonja (1978): Nerušte prosím – rušíme my! *Záběr* 11, č. 1, s. 7 ISSN 0139-7664
- Friedrichová, Sonja (1978): Tradice filmového humoru. *Záběr* 11, č. 22. s. 1 ISSN 0139-7664
- Frühaf, Jiří (1979): Fest znamená festival. *Záběr* 12, roč. 1979, č. 5 ISSN 0139-7664
- Garfield, Brian (1982): *Western films: A complete guide*. 1. vyd. Rawson Associates, 1982, s. 386, ISBN-10: 0892562188 ISBN-13: 978-0892562183

- Gehring, D. Wess (1988): *Handbook of American Film Genres*. 1. vyd. Greenwood, 1988, s. 417, ISBN-10: 0313247153 ISBN-13: 978-0313247156
- Golda, Jan, DOČOLOMANSKÝ, Michal (1980): *Film und Fernsehen 1980*, č. 4, s. 8-9.
- Grant, John (2013): *A Comprehensive Encyclopedia of Film Noir: The Essential Reference Guide*. Limelight Editions, 2013, s. 765, ISBN-10: 1557838313 ISBN-13: 978-1557838315
- Grant, Keith, Barry (2007): *Film Genre: From Iconography to Ideology (Short Cuts)*. Wallflower Press, 2007, s. 144, ISBN-10: 1904764797 ISBN-13: 978-1904764793
- Grieveson, Lee, Sonnet, Esther (2005): *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film*. Rutgers University Press, 2005, s. 326, ISBN-10: 0813535573 ISBN-13: 978-0813535579
- HAIN, Milan. Dark Horizons West: Vliv klasického filmu noir na westernový žánr. IN PTÁČEK, Luboš, ŠVÁBENICKÝ, Jan (eds). *Proměny westernu. Pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013, s. 47 – 73. ISBN: 978-80-244-3389-9
- Halada, Andrej (1999): *77 českých filmových komiků*. 1. vyd. Praha: Brána. s. 399, s. 128, 151 – 152. ISBN 80-7243-056-4
- HALADA, Andrej (1999): *77 českých filmových komiků*. Praha 1999, s. 339, ISBN 80-7243-056-4
- Hanfling, Barrie (2010): *Westerns and the Trail of Tradition: A Year-by-Year History, 1929-1962*. McFarland, 2010, s. 270, ISBN-10: 0786445009 ISBN-13: 978-0786445004
- Hardy, Philip (1998): *The Overlook Film Encyclopedia: The Gangster Film*. 1. vyd. Overlook Books, 1998, s. 416, ISBN-10: 0879518995 ISBN-13: 978-0879518998

- Harries, Dan. Film Parody and the Resuscitation of Genre. In Steve Neale (ed.) *Genre and Contemporary Hollywood*. British Film Institute, 2008. s. 281 – 291. ISBN-10: 0851708870, ISBN-13: 978-0851708874
- Hirsch, Foster (2001): *The Dark Side of the Screen: Film Noir*. Da Capo Press, Inc. ISBN-13: 978-0-306-81039-8, ISBN-10: 0-306-81039-5
- Hlinka, Jiří. Mazaný Filip se ztrácí sám v sobě. *Hospodářské noviny* 47, 2003, č. 240, s. 10. ISBN 1213-7693
- Hogan, J. David (2013): *Film Noir FAQ: All That's Left to Know About Hollywood's Golden Age of Dames, Detectives, and Danger (Faq Series)*. Applause Theatre & Cinema Books, 2013, s. 400, ISBN-10: 1557838550 ISBN-13: 978-1557838551
- Holloway, Dorothea (1978) : Adéla ještě nevečeřela / Adele hasn't Had Her Supper Yet– *Variety* roč. 1978, s. 23
- Hoover, Stephen (2014): *Italian Westerns: The Essential Films*. Stephen Hoover, 2014, s. 208, ISBN-10: 1941084087 ISBN-13: 978-1941084083
- Horkou jehlou. *Dikobraz* 37, roč. 1981, č. 31, s. 4. ISSN 0012-284X
- Horňák, Peter (1964): Limonádový Joe. *Mladá tvorba*, 3, č. 12, s. 44. ISSN 0037-6973
- Hosent, Harry (1974): *Gangster movies: Gangsters, hoodlums and tough guys of the screen (The movie treasury)*. 1. vyd. Octopus Book, 1974, s. 160, ISBN-10: 0706403703 ISBN-13: 978-0706403701
- Hrivňáková, Olga (1978): Návrat detektiva Cartera. *Lidová demokracie* 34, roč. 1978, č. 42. ISSN 0323-1143
- Humplík, Alois (1978): Adéla ještě nevečeřela. *Práce* 34, roč. 1978, č. 241. ISSN 1213-6204
- Hutechon, Linda (2000): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. University of Illinois Press, 2000. s. 1 – 6. ISBN 0252069382, 9780252069383
- Chalopuka, Otakar (2007): Příruční slovník české literatury. 2. vyd. Kma, 2007, s. 1116. ISBN 978-80-7309-463-8

- Choulíková, Jaromíra (1981): Jak se točí nový český film aneb Kamera na balkóně. *Práce* 37, roč. 1981, č. 215, s. 5. ISSN 1213-6204
- Christensen, Tomas (2006): *The Cambridge History of Western Music Theory (The Cambridge History of Music)*. 1. vyd. Cambridge University Press, 2006, s. 1019, ISBN-10: 0521686989, ISBN-13: 978-0521686983
- Churaň, Milan (1998): *KDO BYL KDO v našich dějinách ve 20. století. Díl I. (A-M)*. Libri, 1998, s. 468, ISBN 80-85983-44-3
- -jal- Masožravá parodie. *Brněnský večerník* 9, roč. 1978, č. 184, ISSN 1210 1168
- Janeková, Jana. Filip mazaný jen napůl. *Profit* 14, 2003, č. 50, s. 31. ISSN 1335-4620
- Janeková, Jana. Václav Marhoul: Mazaný Filip a šutry v kapse. *Hospodářské noviny, Víkend*, 47, 2003, č. 119, s. 4-8. ISSN 1213-7693
- Jaroš, Jan (2001): Adéla opět na obrazovce. *Týdeník Rozhlas* 11, roč. 2001, č. 37 ISSN 1213-2098
- Jelínková, Eva (1977): Slavný detektiv v souboji s ďábelským botanikem. *Kino* 32, roč. 1977, č. 26
- Joneš, Alois (1977): Adéla ještě nevečeřela. *Svět práce* 10, roč. 1977, č. 37
- Ježek, Emanuel (1983): Omyl sudičiek. *Film a divadlo* 27, roč. 1983, č. 4, s. 18 – 21, ISSN 1335-6976.
- Joneš, Alois (1977): Opat Brdečka s Lipským. *Film a divadlo* 21, roč. 1977, č. 22, ISSN 1335-6976
- Joneš, Alois (1977): Adéla ještě nevečeřela. *Květy* 27, roč. 1977, č. 39 ISSN 0862-898X
- Kabatlová, Věra: (1977): Adéla ještě nevečeřela. Se scénáristou Jiřím Brdečkou filmu. *OKM* 20, roč. 1977, č. 12
- Kaplan, Ann, E. (2008): *Women in Film Noir*. revidovaná edice. British Film Institute, 1998, s. 238, ISBN-10: 0851706665 ISBN-13: 978-0851706665

- Kapsář Jiřího Brdečky (1968). *Plamen*, 10, č. 1 (leden), s. 54. ISSN 0554-2413
Limonádový Joe (1964a). *Filmové informace*, 15, č. 41 (7.10.), s. 8-10. ISSN 1801-691X
- Kazna, Lubor (1981): Bezzubí buldoci. Přezrálé třešně. Nový barvený český film v našich kinech. *Rudé právo* 61, roč. 1981, s. 5. ISSN 0032-6569
- Kendric, James (2009): *Film Violence: History, Ideology, Genre*. Wallflower Press, 2009, s. 144, ISBN-10: 1906660263 ISBN-13: 978-1906660260
- Kincelová, E. (1978): Lipského paródia na detektivky. *Práca* 33, roč. 1978, č. 47 ISSN 0231-6277
- Kites, Jim. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 63. ISSN – 1335 – 1893
- Kitses, Jim (2008): *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood (Film Classics S.)*. 2. vyd. British Film Institute, 2008, s. 342, ISBN-10: 1844570509 ISBN-13: 978-1844570508
- Kliment, Jan (1978): Carter inkognito v Praze. Úspěch nové československé filmové komedie. *Rudé právo* 58, roč. 1978, č. 181. ISSN 0032-6569
- KLINGER, Barbara (1997): *Konečná a nekonečná historie filmu: rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. In: Szczepanik, Petr (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Herrman & synové, 2004. 528 s. ISBN 80-239-4107-0
- Knitl, O. (1978): Adéla ještě nevečeřela. *Mladá fronta* 34, roč. 1978, č. 164. ISSN 1210-1168
- Kolář, Jan, Lasica, Milan (2004): *Bledomodrý svet Júliusa Satinského /Bleděmodrý svět Júliuse Satinského*. Bratislava: Štúdio L+S. s. 256, s. 120. ISBN 8096902806
- Kolář, Robert (1977): Adéla ještě nevečeřela, nový film režiséra Oldřicha Lipského a scénaristy Jiřího Brdečky. *Záběr* 10, roč. 1977, č. 19 ISSN 0139-7664

- Kolář, Robert (1981): Buldoci a třešně v nahrávacím studiu FISYO. *Záběr* 14, roč. 1981, č. 10, s. 6 ISSN 0139-7664
- Komédia o veľ'kych a malych podvodnikoch. *Práca* 36, roč. 1981, č. 215, s. 6 (rec) ISSN 0231-6277
- Košťálová, Michaela (2012): *Nad'a Konvaliková: naivní Květuška z filmu Adéla ještě nevečeřela vyrostla v hvězdu první velikosti*. Praha: Petrklíč, 2012, s. 162, ISBN 978-80-7229-320-9
- Krapf, L. Stephen (1940): *Gangster Film: Emergence, Variation and Decay of a Genre, 1930-1940 (Arno Press Cinema Program)*. Ayer Co Pub, 1940, s. 200, ISBN-10: 0405040989 ISBN-13: 978-0405040986
- Křivánková, Darina. Bude to zábava, ale nic brutálního. *Lidové noviny* 16, 2003, č. 136, s. 21. ISSN 1213-1385
- Křivánková, Darina. Není to žádná laciná taškařice. *Lidové noviny* 16, 2003, č. 277, s. 17. ISSN 1213-1385
- Křivánková, Darina. Velmi dobře namazaná parodie. *Lidové noviny* 16, 2003, č. 281, s. 8. ISSN 1213-1385
- Kříž, Jiří (1978): Nejen parodie salátových románů. *Rovnost* 93, č. 157, s. 5
- Kubalová, Věra (1978): Zaručeně nezarmoutí. *Svět práce* 11, roč. 1978, č. 38
- Kubelík(1978): Dobrou chuť, Adélo. *Dikobraz* 34, roč. 1978, č. 31. ISSN 0012-284X
- Kudělka, Viktor (1987): *Ladislav Pešek*. Praha: Čs. filmový ústav. s. 36, s. 20 – 21, 24 (an., komp., vzp. J. Brdečky; Film a doba 1982, č. 9, 1. f)
- Kurtnik, Frank (1991): *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Routledge, 1991, s. 268, ISBN-10: 041502630X ISBN-13: 978-0415026307
- Kvintová, Eva (1978): Kdo bude dělat další oběť Adély? *Ahoj na sobotu* 10, roč. 1978, č. 14. ISSN 0323-0910
- Langford, Barry (2005): *Film Genre: Hollywood and Beyond*. 1. vyd. Edinburgh University Press, 2005, s. 320, ISBN-10: 0748619038 ISBN-13: 978-0748619030

- Larke-Walsh, S. George (2010): *Screening the Mafia: Masculinity, Ethnicity and Mobsters from The Godfather to The Sopranos*. Mc Farland, 2010, s. 288, ISBN-10: 0786443111 ISBN-13: 978-0786443116
- Lederbuchová, Ladislava (2002): *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. 1. vyd. H+H Vyšehradská s.r.o., 2002. s. 355. ISBN 80-7319-020-6
- Lederer, Jakub. Marhoul režijně debutuje. *Večerník Praha, Pražské Slovo*, 13, 2003, č. 282, s. 19. ISSN 1210-1117
- Lederer, Jakub. Mazaný Filip kráčí do filmu. *Večerník Praha, Pražské Slovo*, 13, 2003, č. 48, s. 19. ISSN 1210-1117
- Lederer, Jakub. Václav Marhoul dotočil Filipa. *Večerník Praha, Pražské Slovo*, 13, 2003, č. 153, s. 19. ISSN 1210-1117
- Leitch, Thomas (2002): *Crime Films (Genres in American Cinema)*. Cambridge University Press, 2002, s. 400, ISBN-10: 0521646715 ISBN-13: 978-0521646710
- Limonádový Joe (1964b). *Ostravský kulturní zpravodaj*, 7, č. 6, s. 5. ISSN 0009-0441
- Limonádový Joe (1964c). *Rovnost*, 79, č. 154 (28.6.), s. 4.
- Limonádový Joe (1997a). *Týdeník Rozhlas*, 7, č. 14 (24.3.), s. 16. ISSN 1213-2098
- Limonádový Joe (1997b). *Týdeník Rozhlas*, 7, č. 50 (1.12.), s. 18. ISSN 1213-2098
- Limonádový Joe (2001). *Týdeník Televize*, č. 28, s. 28. ISSN 1211-7625
- Limonádový Joe aneb Koňská opera (1994). *Týdeník Televize*, č. 53/1, s. 29. ISSN 1211-7625
- Limonádový Joe aneb Koňská opera (1999). *Týdeník Rozhlas*, 9, č. 39 (13.9.), s. 19. ISSN 1213-2098
- Lovell, Alan. Western. *Kino-Ikon: Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze* 13, 2009, č. 2, s. 161. ISSN – 1335 – 1893

- Lyons, Arthur (2000): *Death On The Cheap: The Lost B Movies Of Film Noir*. 2. vyd. Da Capo Press, 2000, s. 256, ISBN-10: 0306809966 ISBN-13: 978-0306809965
- Macken, Jared, Lehnere, Alex (2014): *The Western Town: A Theory of Aggregation*. Hatje Cantz, 2014, s. 176, ISBN-10: 377573659X ISBN-13: 978-3775736596
- Málková, Ivana (1981): Buldoci a třesně. *Filmový přehled* 1981, č. 8, s. 3 – 4, ISSN 0015-1645
- Mandys, Pavel. Laskavý čtenář bez nápadu. *Týden* 10, 2003, č. 50, s. 90. ISSN 1210-9940
- Mappen, Marc (2013): *Prohibition Gangsters: The Rise and Fall of a Bad Generation*. Rutgers University Press, 2013, s. 256, ISBN-10: 0813561159 ISBN-13: 978-0813561158
- Martinek, Přemysl. Jak pejsek s kočičkou vařili film. *Respekt* 14, 2003, č. 50, s. 23. ISSN 1801-1446
- Mason, Fran (2003): *American Gangster Cinema: From 'Little Caesar' to 'Pulp Fiction'*. Palgrave Macmillan, 2003, s. 228, ISBN-10: 0333684664 ISBN-13: 978-0333684665
- Matějček, Zdeněk (1981): Buldoci a třesně. *Květy* 31, roč. 1981, č. 29, s. 42 – 45 ISSN 0862-898X
- Matzner, Antonín, PILKA, Jiří (2002): *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin., s. 500., s. 307. ISBN 8072720139
- McDonald, Archie (1987): *Shooting Stars: Heroes and Heroines of Western Film*. Indiana University Press, s. 261, ISBN-10: 0253204151 ISBN-13: 978-0253204158
- McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 1989, s. 297, ISBN-10: 0075536234 ISBN-13: 978-0075536239
- Meynendoncks, Fien (2011): *Mafia: The glamour of crime*. Tectum Publishing, 2001, s. 240, ISBN-10: 9079761796 ISBN-13: 978-9079761791

- Miklitsch, Robert (2014): *Kiss the Blood Off My Hands: On Classic Film Noir*. 1. vyd. University of Illinois Press, 2014, s. 264, ISBN-10: 0252080181 ISBN-13: 978-0252080180
- Míšková, Věra. Návrat do starých časů s úklonou i vtipem. *Právo* 13, 2003, č. 283, s. 12. ISSN 1211-2119
- Moravčík, Milan (1978): Od Joea k Adéle. *Práca* 33, roč. 1978, č. 170 ISSN 0231-6277
- Moravčík, Milan (1981): Vďaka za nesmutnú veselohru. Buldoci a třešně. *Film a divadlo* 25, roč. 1981, č. 25, s. 25 – 26, ISSN 1335-6976
- Muel, David (2015): *The Noir Western: Darkness on the Range 1943-1962*. McFarland, 2015, s. 220, ISBN-10: 0786494522 ISBN-13: 978-0786494521
- Muller, Eddie (1998): *Dark City: The Lost World of Film Noir*. 1. vyd. St. Martin's Griffin, 1998, s. 208, ISBN-10: 0312180764 ISBN-13: 978-0312180768
- Muller, Eddie (2002): *Dark City Dames: The Wicked Women of Film Noir*. HarperEntertainment, 2002, s. 304, ISBN-10: 0060988541 ISBN-13: 978-0060988548
- Munn, Michael (1999): *The Hollywood Connection: The Mafia and the Movie Business - The Explosive Story*. Robson Books, 1999, s. 230, ISBN-10: 1861052553 ISBN-13: 978-1861052551
- Muse, Norman (2015): *A Love Of Film: An Intimate Affair with the Poetry and Hardware of Making Movies*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, s. 356, ISBN-10: 1507883528 ISBN-13: 978-1507883525
- Neramore, James (2008): *More than Night: Film Noir in Its Contexts*. University of California Press; Updated and Expanded Edition edition, s. 408, ISBN-10: 0520254023 ISBN-13: 978-0520254022
- Novák, Jiří (1981): Buldoci a třešně. Paródia z Barrandova. *Film a divadlo* 1981, č. 15, s. 15, ISSN 1335-6976
- Nyklová, Milena (1977): S Naďou Konvalinkovou nejen o naději. *Záběr* 10, roč. 1977, č. 12 ISSN 0139-7664

- Nyklová, Milena (1978): Je komedie jenom k smíchu? *Záběr* 11, roč. 1978, č. 19 ISSN 0139-7664
- -ob- Adéla ještě nevečeřela. *Filmový přehled* 1978, č. 20 ISSN 0015-1645
- Paoli, Letizia (2008): *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style* (Studies in Crime and Public Policy). 1. vyd. Oxford University Press, 2008, s. 320, ISBN-10: 0195375262 ISBN-13: 978-0195375268
- Phillips, D. Gene (2014): *Gangsters and G-Men on Screen: Crime Cinema Then and Now*. Rowman & Littlefield Publishers, 2014, s. 204, ISBN-10: 1442230754 ISBN-13: 978-1442230750
- Phillips, D. Gene (2011): *Out of the Shadows: Expanding the Canon of Classic Film Noir*. Scarescrow Press, 2011, s. 322, ISBN-10: 0810881896 ISBN-13: 978-0810881891
- Píhal, Rudolf (1978): Adéla ještě nevečeřela. *Jihočeská pravda* 34, roč. 1978, r. 142
- Pitts, R. Michael (2012): *Western Movies: A Guide to 5,105 Feature Films*. vyd. 2. McFarland, 2012, s. 483, ISBN-10: 0786463724 ISBN-13: 978-0786463725
- Pšenicová, Zuzana. Stane se Mazaný Filip kultovním filmem? *Večerník Praha, Pražské Slovo*, 13, 2003, č. 95, s. 17. ISSN 1210-1117
- Ptáček, Luboš (2000): *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000. 1. vyd. s. 514 ISBN 80-85839-54-7
- Ptáček, Luboš, Švábenický, Jan (2013): *Proměny westernu: pluralita žánrových, estetických a ideologických konceptů*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 330. ISBN 978 – 80 – 244 – 3389 - 9
- Renga, Dana (2011): *Mafia Movies: A Reader*. 2. vyd. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2011, s. 368, ISBN-10: 0802096654 ISBN-13: 978-0802096654
- Rosenberk, Slavo (1978): Povab traviálnosti. *Film a divadlo* 22, roč. .1978, č. 14 ISSN 1335-6976

- Rosenberk, Slavomír (1978): Konfrontácia výsledkov u možností. *Film a divadlo* 22, roč. 1978, č. 8, ISSN 1335-6976
- Rosow, Eugene (1979): *Born to Lose: The Gangster Film in America*. Oxford University Press, 1979, s. 438, ISBN-10: 019502382X ISBN-13: 978-0195023824
- Růžičková, Helena (2000): *A tak jsem šla životem*. 1. vyd. Praha: Metramedia, s. 159, s. 127. ISBN 80-238-5878-5
- Sanders, John (2009): *The Film Genre Book*. Auteur, 2009, s. 464, ISBN-10: 1903663903 ISBN-13: 978-1903663905
- Shadoian, Jack (2003): *Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film*. 2. vyd. Oxford University Press, 2003, s. 400, ISBN-10: 0195142926 ISBN-13: 978-0195142921
- Schatz, Thomas (1981): *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. 1. vyd.
- Silver, Alain (2004): *Film Noir Reader*. 1.vyd. Limelight Edition, 2004, s. 360, ISBN-10: 0879101970 ISBN-13: 978-0879101978
- Silver, Alain (2007): *The Gangster Film Reader (Softcover)*. Limelight Editions, 2007, s. 424, ISBN-10: 0879103329 ISBN-13: 978-0879103323
- Silver, Alain (2010): *The Film Noir Encyclopedia*. 4. vyd. Overlook Books, 2010, s. 464, ISBN-10: 1590201442 ISBN-13: 978-1590201442
- Silver, Alain (2012): *Film Noir*. Taschen, 2012, s. 192, ISBN-10: 3836534622 ISBN-13: 978-3836534628
- Silver, Alain, Ursini, James (2004): *Film Noir Reader II (Softcover) (Bk.2)*. Limelight Editions, 2004, s. 348, ISBN-10: 0879102802 ISBN-13: 978-0879102807
- Silver, Alan (1993): *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style, Third Edition*. 3. vyd. Overlook TP, 1993, s. 479, ISBN-10: 0879514795 ISBN-13: 978-0879514792
- Simon, Scott (2003): *The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre's First Half Century (Genres in American Cinema S)*.

Cambridge University Press, 2003, s. 412, ISBN-10: 0521555817 ISBN-13: 978-0521555814

- Slovák, Jan (1978): Schůzka s Adélou. *Práce* 34, č. 296, s. 6. ISSN 1213-6204
- Smith, Jim (2004): *Gangster Films (Virgin Film)*. Virgin Books, 2004, s. 304, ISBN-10: 0753508389 ISBN-13: 978-0753508381
- Spáčilová, Mirka. Jak je milé mítí Mazaného Filipa. *Mladá fronta Dnes* 14, 2003, č. 279, s. B/2. ISSN 1210-1168
- Staig, Laurence (1975): *Italian western: The opera of violence*. Lorrimer Publishing, 1975, s. 191, ISBN-10: 0856470597 ISBN-13: 978-0856470592
- Straton, David (1984): Buldoci a třešně, *Variety*. New York, 1984, s. 27
- Suchý, Ondřej (1981): *Exkurze do království grotesky*. 1. vyd. Praha: Práce, s. 120. ISSN 1213-6204
- Sýkora, Michal (2012): *Britské detektivky: od románu k televizní sérii*. 1. vyd., Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. s. 190, ISBN 978 – 80 – 244- 3035 – 5
- Šašek, Václav (1981): Premiéry našich kin. *Zemědělské noviny* 37, s. 2. ISSN 0139-5777
- Štric, Ernest (1979): Adéla ještě neprehrála. *Film a divadlo* 23, roč. 1979, č. 7, ISSN 1335-6976
- Thompson, Douglas (2013): *The Dark Heart of Hollywood: Glamour, Guns and Gambling - Inside the Mafia's Global Empire*. Mainstram Publishing, 2013, s. 352, ISBN-10: 1780576102 ISBN-13: 978-1780576107
- Thompson, Douglas (2013): *The Dark Heart of Hollywood: Glamour, Guns and Gambling - Inside the Mafia's Global Empire*. Mainstream Publishin, 2013, s. 325, ISBN-10: 1780576102 ISBN-13: 978-1780576107
- Thopson, Peggy (1996): *Hard Boiled: Great Lines from Classic Noir Films*. 1. vyd. Chronicle Books, 1996, ISBN-10: 0811808556 ISBN-13: 978-0811808552

- Tok – DIETER, Hans (1980): Mal Spannend, mal heiter – stets unterhaltsam. *Filmspiegel* 1980, č. 16. ISSN 0015-1734
- Tunys, Ladislav (1977): Adéla ještě nevečeřela podle scénáristy Jiřího Brdečky. *Zemědělské noviny* 33, roč. 1977, č. 236 ISSN 0139-5777
- Tunys, Ladislav (1978): Distribuční bilance. *Záběr* 11, roč. 1978, č. 25, 269 ISSN 0139-7664
- Tunys, Ladislav (1978): Skončil FFP - léto '78. *Záběr* 11, roč. 1978, č. 11 ISSN 0139-7664
- Tunys, Ladislav (1981): Buldoci a třešně. *Kino* 36, 1981, č. 17, s. 8 - 9
- Tunys, Ladislav (1981): Jak zničit mafii. *Ahoj na sobotu* 13, roč. 1981, č. 36, s. 5. ISSN 0323-0910
- Tunys, Ladislav (1981): Jiný kraj, jiný mrav. O natáčení filmu Buldoci a třešně s režisérem Jurajem Herzem. *Mladá fronta* 37, roč. 1981, č. 66. ISSN 1210-1168
- Tunys, Ladislav (1981): V roli na mafiána – Marián Labuda. *Zemědělské noviny* 37, č. 184? s. 2. ISSN 0139-5777
- Tuska, Jon (1988): *The American West in Film: Critical Approaches to the Western*. University of Nebraska Press, s. 332, ISBN-10: 0803294115 ISBN-13: 978-0803294110
- Ulík, Karel (2011): *Lubomír Lipský a jeho bratr Oldřich*. Praha: Petrklíč, 2011, s. 151, ISBN 978-80-7229-273-8
- Vávra, Vladimír (1978): Michal Dočolomanský o filmu, divadle a televizi. *Záběr* 11, roč. 1978, č. 1 ISSN 0139-7664
- Vávra, Vladimír (1981): Parodie na mafii. *Záběr*, roč. 1981, č. 34? ISSN 0139-7664
- Vítková, Radana (2003): *Hvězdy českého filmu 4*. Havlíčkův Brod: Fragment, s. 64, s. 53 – 54. ISBN 80-7200-636-3
- Vlašín, Štěpán (1984): *Slovník literární teorie*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1984. s. 468. ISBN 80-7294-004-X

- Voltrová, Jitka. Český film získal sebevědomí. *Lidové noviny* 17, 2004, č. 178, s. 17. ISSN 1213-1385
- Vydralová, Ladislava (1981): Tajemný hrad v Karpatech aneb o parodii s Jiřím Brdečkou. *Záběr* 14, roč. 1981, č. 2, 12 ISSN 0139-7664
- Vysekalová, Jitka (1984): Oldřich Lipský. *Rudé Právo* 3. 8. 1978. ISSN 0032-6569
- Vysekalová, Jitka (1984): *Oldřich Lipský: Cesta za humorem*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1984, s. 34, ISBN 978-80-204-2673-4
- VYTISKOVÁ, Pavla. *Ambiciózní poupátka a asertivní pistolník. Neoformalistická analýza filmu Limonádový Joe*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Brno. Masarykova univerzita, 2010
- Weinhold, Florian (2013): *Genre/Film & Representation: An Easy Guide to Cinema's Prime Mover and Its Political Potential*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, s. 120, ISBN-10: 149277217 ISBN-13: 978-1492772170
- Withlock, Cathy (2010): *Designs on Film: A Century of Hollywood Art Direction*. 1. vyd. It Books, 2010, s. 400, ISBN-10: 0060881224 ISBN-13: 978-0060881221
- Wohlhőfner, Vladimír. Filipovi chybí spád. *Večerník Praha, Pražské Slovo*, 13, 2003, č. 284, s. 19. ISSN 1210-1117
- Wohlhőfner, Vladimír. Hrnc pro české komedie. *Večerník Praha*, 14, 2004, č. 224, s. 19. ISSN 1210-1117
- Wright, Will (1977): *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. University of California Press, 1977, kopie, s. 232. ISBN-10: 0520034910, ISBN-13: 978-0520034914
- *Záběr* 11, roč. 1978, č. 11, 12 ISSN 0139-7664
- Zajíčková, Eva. Do kin míří Želary, Jedna ruka netleská i Mazaný Filip. *Právo* 13, 2003, č. 202, s. 12. ISSN 1211-2119
- Zajíčková, Eva. Václav Marhoul točí svůj první film. *Magazín Práva* 13, 2003, č. 24, s. 16-18. ISSN 1211-2119

- Zaoralová, Eva (1978): Naše filmy na FFP léto 78 – *Svobodné slovo* 34, roč. 1978, č. 146. ISSN 0231-732X
- Zvoníček, Petr (1978): Adéla ještě nevečeřela. *Záběr* 11, č. 16, s. 7 ISSN 0139-7664
- Žalman, Jan (2008): *Umlčený film*. 1. vyd. KMa, s. r. o., 2008. 431 s. ISBN 978-80-7309-573-4
- www.25fps.cz. Mafiánský film, dostupné z: <http://25fps.cz/2007/mafiansky-film/>
- www.filmsite.org. Film Sub – Genres, dostupné z: <http://www.filmsite.org/subgenres.html>
- www.kultura.idnes.cz. Detektiv Nick Carter byl „vždy ve střehu“ nejen proti Adéle, dostupné z: http://kultura.idnes.cz/detektiv-nick-carter-byl-vzdy-ve-strehu-nejen-proti-adele-pz7-/literatura.aspx?c=A090414_150129_literatura_ob
- www.old.fantomfilm.cz. Gangsterský film 30. let, dostupné z: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=148>
- www.reocities.com. The Nick Carter Page, dostupné z: <http://www.reocities.com/jessnevins/carter.html>
- www.slovník-cizich-slov.abz.cz. Pojem hogo fogo, dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/hogo-fogo>
- www.srs-pr.com, The Gangster as a Tragic Hero, dostupné z: <http://www.srs-pr.com/ESSAYS/warshow-gangster.pdf>
- www.thrillingdetective.com. Nick Carter – The Thrilling Detective, dostupné z: <http://www.thrillingdetective.com/carter.html>

Prameny

- A Shot in the Dark [film]. Režie: Blake Edwards. The Mirisch Corporation, 1964

- Adéla ještě nevečeřela [film]. Režie: Oldřich Lipský. Ústřední půjčovna filmů, 1978
- Árie Prérie [film]. Režie: Jiří Trnka. Československý státní film, 1949
- Banditi a Milano [film]. Režie: Carlo Lizzani. Dino de Laurentiis Cinematografica, 1968
- Broken Arrow [film]. Režie: Delmer Daves. 20th Century Fox, 1950
- Buillitt [film]. Režie: Peter Yates. Warner Bros. 1968
- Buldoci a třešně. [film]. Režie: Juraj Herz. Filmové studio Barrandov, 1981
- Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica [film]. Režie: Damiano Damiani, CCFC Productions, 1971
- Der Schatz im Silbersee [film]. Režie: Harald Reinl. Railto 1962
- Django Unchained [film]. Režie: Quentin Tarantino. Columbia Pictures, The Weinstein Company, A Band Apart, 2012
- Es geschah am hellichten Tag [film]. Režie: Ladislao Vajda, Constantin Film Produktion, 1958
- Goodfellas [film]. Režie: Martin Scorsese. Warner Bros, 1990
- High Noon [film]. Režie: Fred Zinnemann. United Artist, 1952
- Hříšní lidé města pražského. [film]. Režie: Jiří Sequens. Československá televize, 1968
- Chinatown [film]. Režie: Roman Polanski. Paramount Pictures, 1974
- In the Heat of the Night [film]. Režie: Norman Jewison. The Mirisch Corporation, 1967
- Johnny Guitar [film]. Režie: Nicholas Ray. Republic Pictures, 1954
- La via della droga [film]. Režie: Enzo G. Castellari. Cinemaster S.r.l., 1977
- Le passager de la pluie [film]. Režie: René Clément. CCFC Productions, 1970
- Limonádový Joe aneb Koňská opera [film]. Režie: Oldřich Lipský. Filmové studio Barrandov, 1964

- Little Caesar [film]. Režie: Mervyn LeRoy. First National, 1931
- Maudit voit rouge [film]. Režie: Gilles Grangier. Les Films Copernic, Titanus, 1963
- Mazaný Filip [film]. Režie: Václav Marhoul. Česko. Silver Screen s. r. o., 2003
- Murder in the Orient Express [film]. Režie: Sidney Lumet. G. W. Film Limited, 1974
- Pancho se žení [film]. Režie: Rudolf Hrušínský, František Salzer, Lucerna film, dokončen Československou filmovou společností, 1946
- Scarface [film]. Režie: Brian de Palma. Universal Pictures, 1983
- Smrt v sedle [film]. Režie: Jindřich Polák. Filmové studio Barrandov, 1958
- The Big Country [film]. Režie: William Wyler. United Artist, 1958
- The Hound of the Baskervilles [film]. Režie: Terence Fisher. Hammer Film Production, 1959
- The Lone Ranger [film]. Režie: Gore Verbinski. Walt Disney Studio Motion, 2013
- The Magnificent Seven [film]. Režie: John Sturges. United Artist, 1960
- The Mark of Zorro [film]. Režie: Rouben Mamoulian. 20 th Century Fox, 1940
- The Pink Panther [film]. Režie: Blake Edwards. The Mirisch Corporation, 1963
- The Rainmaker [film]. Režie: Joseph Anthony. Paramount Pictures, 1956
- The Return of the Pink Panther [film]. Režie: Blake Edwards. Incorporated Television Company (ITC), Jewel Productions, Pimlico Films, 1975
- Wait Until the Dark [film]. Režie: Terence Young. Warner Bros., 1967

8. Anotace

Jméno a příjmení: Bc. Jana Zbořilová

Název univerzity a fakulty: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

Název diplomové práce: Parodie amerických žánrů v českém filmu

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph. D.

Počet znaků: 205 761

Klíčová slova: parodie, sémanticko-syntaktické prvky, žánr, western, mafiánský a gangsterský film, film noir

Magisterská diplomová práce se zaměřuje na analýzu sémanticko-syntaktických prvků vybraných českých parodií na žánry, které nejsou pro tuzemskou kinematografii typické. Práce ukazuje, jak byly tyto prvky parodovány a co nového do parodií vnáší přenos cizích žánrů do českého prostředí. Parodie čerpají z westernu, gangsterského a mafiánského filmu a filmu noir. Jedná se o klasické americké žánry ustanovené ve 30. letech. V jednotlivých kapitolách jsou analyzovány snímky *Limonádový Joe aneb koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Adéla ještě nevečeřela* (Oldřich Lipský, 1977), *Buldoci a třešně* (Juraj Herz, 1981) a *Mazaný Filip* (Václav Marhoul, 2003).

9. Abstract

Name and Surname: Bc. Jana Zbořilová

Name of the University, Department: Palacky University in Olomouc,
Department of Theater and Film Studies

Title of the diploma thesis: The Parodies of American Film Genres in Czech
Films

Leading: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Keywords: parody, semantic-syntactic aspects, genre, western, gangster/mafia
film, film noir

The diploma thesis focuses on analysis of semantically-syntactic elements of selected Czech parody films on genres which are not common for domestic cinema. The thesis show these elements were mocked and what new brings Czech enviroment for these not ordinary genres. Parody films mock westerns, gangster/mafia films and film noir. These classical American genres were established in 1930s. Individual chapters are dedicated to analysis of movies *Limonádový Joe aneb koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Adéla ještě nevečeřela* (Oldřich Lipský, 1977), *Buldoci a třešně* (Juraj Herz, 1981) a *Mazaný Filip* (Václav Marhoul, 2003).