

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**MEDIÁLNÍ SATIRA VE FILMECH BILLYHO  
WILDERA**

**(Media Satire in the films of Billy Wilder)**

**Magisterská diplomová práce**

Bc. Jaroslava Zikmundová

(anglická filologie - filmová věda)

*vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.*

**OLOMOUC 2010**

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. za ochotu a cenné rady při vedení mé magisterké diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité zdroje.

Olomouc

4. května 2010

---

# OBSAH

<b>1. Úvod .....</b>	<b>5</b>
<b>2. Teorie satiry .....</b>	<b>10</b>
2. 1. Obecná charakteristika.....	10
2. 2. Northrop Frye .....	14
2. 2. 1. Komedie.....	16
2. 2. 2. Romance .....	17
2. 2. 3. Tragédie .....	18
2. 2. 4. Satira a ironie .....	19
2. 3. Satira a filmové dílo.....	22
2. 3. 1. Satira na plátně: Charles Chaplin a další .....	25
<b>3. <i>Sunset Blvd.</i> (1950).....</b>	<b>31</b>
3. 1. Kulturně-společenský a historický kontext .....	31
3. 2. <i>Sunset Blvd.</i> (1950) jako satira páté fáze .....	33
<b>4. <i>Eso v rukávu</i> (<i>Ace in the Hole/The Big Carnival</i>, 1951) .....</b>	<b>47</b>
4. 1. Kulturně-společenský a historický kontext .....	47
4. 2. <i>Eso v rukávu</i> ( <i>Ace in the Hole/The Big Carnival</i> , 1951) jako satira čtvrté fáze.....	50
<b>5. <i>Raz, dva, tři</i> (<i>One, Two, Three</i>, 1961).....</b>	<b>64</b>
5. 1. Kulturně-společenský a historický kontext .....	64

5. 2. <i>Raz, dva, tři</i> (One, Two, Three, 1961) jako satira druhé fáze .....	66
<b>6. <i>Na titulní straně</i> (The Front Page, 1974).....</b>	<b>77</b>
6. 1. Kulturně-společenský a historický kontext .....	77
6. 2. <i>Na titulní straně</i> (The Front Page, 1974) jako satira první fáze .....	79
<b>7. <i>Fedora</i> (1978).....</b>	<b>90</b>
7. 1. Kulturně-společenský a historický kontext .....	90
7. 2. <i>Fedora</i> (1978) jako satira šesté fáze .....	92
<b>8. Závěr .....</b>	<b>105</b>
<b>9. Literatura a prameny .....</b>	<b>109</b>
9. 1. Literatura.....	109
9. 2. Prameny .....	114
<b>10. Obrazová příloha .....</b>	<b>117</b>

# 1. ÚVOD

Filmový režisér Billy Wilder patřil ke druhé generaci evropských filmařů, která se na rozdíl od té první neocitla v Hollywoodu na základě předchozích mimořádných filmových úspěchů v Evropě, ale která svého věhlasu dosáhla až v Americe.<sup>1</sup> Billy Wilder v letech 1942 až 1981 natočil ve Spojených státech dvacet pět filmů, z nichž dvě třetiny tvořily komedie. I přes žánrovou rozmanitost se v jeho filmografii neobjevují pouze westerny (dle vlastních slov se bál koní), sci-fi, které považoval za nesmysly a také muzikály, jejichž písně podle Wildera otravují diváka, jenž si nepřeje nic jiného, než aby příběh pokračoval a zpěvák „konečně sklapnul“.<sup>2</sup>

Filmy Billyho Wildera neoslňovaly diváka dokonalou vizuální stránkou, ostatně sám Wilder se netajil inspirací stylem Ernsta Lubitsche, založeném na téměř neviditelném střihu či pohybu kamery. Jiří Cieslar ve svém článku „Billy Wilder a jeho umění bavit diváka“ cituje francouzského kritika Gérarda Legranda, který tvrdil, že styl Wilderových filmů spočívá právě v nezájmu o jakýkoli styl.<sup>3</sup> Důraz ve Wilderových filmech byl kladen zejména na dialogy, v nichž, jak se domnívám, spočívá valná část jeho satirického komentáře.

---

<sup>1</sup> K té první lze počítat například Ericha von Stroheima, Ernsta Lubitsche či Fritze Langa.

<sup>2</sup> HENRYOVÁ, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2001. S. 125.

<sup>3</sup> CIESLAR, Jiří. Billy Wilder a jeho umění bavit diváka. *Film a doba* 1976, 1976, č. 12, s. 684-693.

Ve své práci se budu zabývat prvky satiry ve filmech Billyho Wildera. Zaměřím se zejména na obraz médií utvářený v jeho filmech.

Téma kritiky a satiry sociální ve filmech Billyho Wildera, ale také Ernsta Lubitsche a Ericha von Stroheima zpracovala v knize *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder* Nora Henryová. Autorka detailně analyzuje snímky *Sunset Blvd.* (1950), *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole*, 1951), *Byt* (*The Apartment*, 1960) a *Štístko* (*The Fortune Cookie*, 1966), ke kterým přistupuje jako k osobním, lidským tragédiím, které se mohou přihodit téměř komukoliv a kdekoliv. Henryová rovněž rozebírá témata nejen hollywoodských filmů režisérů Ericha von Stroheima, Ernsta Lubitsche a Billyho Wildera. Důraz je kladen zejména na vliv německé a rakouské kultury v jejich hollywoodských filmech.

V této publikaci je však Billy Wilder pouze jedním ze tří rozebíraných autorů a analyzována je pouze jeho pětina filmů. O práci Henryové se budu částečně opírat zejména v kapitole tři a čtyři, v analýze *Sunset Blvd.* (1950) a *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951).

Richard Armstrong v knize *Billy Wilder, American Film Realist* popisuje realistické tendence a sociální kritiku v dílech Billyho Wildera, přičemž zmiňuje i scénáře, které v roce 1941 Billy Wilder napsal k filmům Mitchella Leisena *Brána ke štěstí* (*Hold Back the Dawn*, 1941) a Howarda Hawkse *Ball of Fire* (*Gangsterská nevěsta*, 1941). Samostatná scenáristická tvorba Billyho Wildera

v této práci nebude analyzována, pozornost bude věnována dílům, u kterých je Wilder uveden především jako režisér (případně i scenárista).<sup>4</sup>

Ve zmiňovaných publikacích je však satira médií<sup>5</sup>, která je tématem mé práce, věnován jen minimální prostor. Ve své práci si kladu za cíl analyzovat filmy Billyho Wildera a poukázat na prvky mediální satiry v jeho filmech a dokázat, že je vedle diskutovaných témat etiky a sociální a politické satiry neprávem opomíjena.

Jedním z cílů mé práce je také na základě stručně představeného kulturně – společenského a historického kontextu interpretovat objekty Wilderova satirického komentáře. Pozornost bude věnována zejména společenské situaci poválečného a Nového Hollywoodu sedmdesátých let, jakožto místa a doby, ve které vznikaly filmy, které podrobím analýze.

V úvodní části bude představena satira jako specifický literární žánr, který našel své místo v mnoha uměleckých odvětvích, především v literatuře. Pokusím se nalézt společné jmenovatele mnoha různých definicí satiry a ustanovit tak základní znaky, podle kterých lze umělecké dílo klasifikovat jako satiru. Jako hlavní teoretický zdroj jsem zvolila práci Northropa Frye *Anatomie kritiky*, přičemž využiji i teorií Gilberta Higheta a Alvina B. Kernana aj. při charakterizaci žánru satiry.

---

<sup>4</sup> Billy Wilder své filmy nejen režíroval, spolupracoval na scénáři, ale velkou část i produkoval.

<sup>5</sup> Vycházím přitom z klasifikace médií Mashalla McLuhana roku 1964 na horká (televize, rozhlas, film aj.) a chladná média (noviny, časopisy, billboardy, propagační prostředky aj.).

Northrop Frye v *Anatomii kritiky* poskytuje poměrně detailní deskripci jednotlivých žánrů. Kromě elementárního členění na komedii, tragédii, romanci a satiru spolu s ironií (tyto dva pojmy spolu podle Frye velmi úzce souvisí) jsou literární žánry ještě diverzifikovány do dalších, konkrétně šesti fází. Tyto fáze satiry budu aplikovat na vybraná Wilderova díla, jelikož se domnívám, že jeho satirické filmy lze snadno analyzovat podle daných specifických kritérií a tak je mimo jiné klasifikovat jako filmové satiry.

Při analýze konkrétních satirických děl budu aplikovat pojmy neoformalistické filmové analýzy. Vycházet přitom budu z článku Kristin Thompsonové „Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod.“ Neoformalismus jsem zvolila z toho důvodu, že umělecké dílo nebere jako jeden izolovaný výtvar, ale snaží se jej vsadit do kulturně – společenského a historického kontextu a chápat ho v širších transtextuálních vztazích, a také že kromě analýzy stylové a narativní umožňuje i rozbor tematický a motivický.

Již za Wilderova života vzniklo množství biografí, zachycující jeho cestu z Rakouska přes Německo až do Ameriky a popisující díla, jež během desetiletí jeho tvorby vznikla (Charlotte Chandlerová a její *Nobody's Perfect: A Personal Biography*, Ed Sikov a *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder* aj.). Biografie ve své práci použiji pouze ve velmi omezené míře, jelikož ale neoformalistická metodologie umožňuje využívat k analýze filmových děl i kontextu, také tato biografická díla zahrnu do své použité literatury.

Předmětem analýzy bude pět snímků natočených v letech 1950 až 1978, a to: *Sunset Blvd.* (1950), *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951), *Raz, dva, tři* (*One, Two, Three*, 1961), *Na titulní straně* (*The Front Page*,



1974) a *Fedora* (1978). Analýzu uvedených děl bude vždy anticipovat krátce nastíněný kulturně – společenský a historický kontext, který je podle mého názoru nedílnou součástí samotného rozboru, protože kromě jiného pomáhá lépe odhalit terč(e) satirického útoku.

## 2. TEORIE SATIRY

„Satira není tím nejvýznamnějším typem literatury“<sup>6</sup> cituje Gilbert Highet ve své knize *The Anatomy of Satire* římského básníka a satirika Juvenala. Je však jednou z nejoriginálnějších a nejpodnětnějších forem, která je hojně využívána nejen v literatuře, ale také v ostatních uměleckých druzích. V této kapitole se budu zabývat zejména teorií satiry jako literárního žánru, její definicí a vymezení vůči ostatním žánrům, přičemž vycházet budu primárně ze studie *Anatomie kritiky* Northropa Frye, zejména pak z esejů nazvaných „Archetypální kritika: Teorie mýtů“ a „Historická kritika: Teorie modů“.

### 2. 1. Obecná charakteristika

„Satira je označení pro umělecký, zejména literární žánr, využívající komičnosti, výsměchu, karikatury a ironie ke kritice nedostatků a záporných jevů. Využívá se zejména v aforismech, epigramech, parodiích, pamfletech, komediích a fraškách.“<sup>7</sup>

Charakteristickým znakem satiry je její aktuálnost, pak také to, že má snahu šokovat a bavit zároveň, stejně tak jako se snaží o realističnost. Jedním

---

<sup>6</sup> HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962, s. 3.

<sup>7</sup> Wikipedie, otevřená encyklopedie. 2010. *Satira*. [online, cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Satira>>.

z typických forem satiry je monolog, pronášený bez přerušení jedním člověkem - buď vypravěčem, nebo mluvčím tlumočícím myšlenky autora.

Satira byla původně posměšnou básní, kritizující společenské i osobní nedostatky.<sup>8</sup> Postupem času se však žánrová určitost ztratila a nyní je jako satira vnímáno „každé literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetického komična s konkrétním společenským záměrem kritiky.“<sup>9</sup> K satirickým cílům jsou v literatuře využívány různé žánry, jako například epigram, anekdota, satirický román či hra. Satirou namířenou vůči konkrétním osobám bývá paskvil či invektiva, přičemž předpokladem všech satir je záporné hodnocení společnosti, na kterou je nahlíženo z výsměšného nadhledu, stejně jako poměrování nedostatků kritizované společnosti s mravním a společenským ideálem.

Robert Harris v eseji „The Purpose and Method of Satire” píše, že satirik předpokládá, že jeho čtenář je natolik vzdělaný, že bez problému dokáže odhalit implicitní kritiku již z několika málo ironických stop zanechaných v textu.<sup>10</sup> Harris rovněž přirovnává satiru ke křesťanské víře; stejně jako křesťanství i satira se v podstatě zaobírá morálkou, spravedlností a ctností a obě také věří v to, že člověk je ve své přirozenosti nucen padnout a že pýcha je tou nejzhubnější neřestí lidstva.

---

<sup>8</sup> Satira pochází z latinského slova *satura*, znamenající všehochoť, směs, plnou ovocnou mísu.

<sup>9</sup> VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 341.

<sup>10</sup> HARRIS, Robert. 2004. *The Purpose and Method of Satire* [online]. VirtualSalt. [cit. 26. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.virtualsalt.com/satire.htm>>.

Náboženství bývá též poměrně častým objektem satirické kritiky. Northrop Frye uvádí příklady náboženských satir<sup>11</sup> a cituje báseň Roberta Burnse „Svatouškova modlitba“ - pokud satira odhaluje nedostatky a pokrytectví, tak opravdu zbožný člověk ji bude vítat jako spojení skutečného náboženství, zatímco očerní-li slušně vystupujícího pokrytce, špína ulpí i na počestném člověku. Frye odkazuje i k řeckému řečníkovi Lúkiánovi, který prohlašoval, že satirik si může myslet, že odstranění předsudků by vedlo i k odstranění náboženství. Stejně tak je zmíněn i Erasmus Rotterdamský, jenž věřil, že náboženství bez předsudků naopak jen posílí.

Gilbert Highet rozděluje satiru do tří kategorií: monolog, parodie a epika.<sup>12</sup> V monolozích satirik oslovuje čtenáře přímo. Promlouvá sám za sebe nebo přes masku, která ale stěží slouží k nějakému maskování. Autor nám poskytuje svůj náhled na určitý problém, předkládá příklady a všemožně se snaží ovlivnit názor čtenáře na předložený jev.<sup>13</sup>

V parodii pak satirik přetváří již existující vážené dílo či literární formu, v níž byla vytvořena řada respektovaných literárních děl. Nová forma, parodie, pak vyznívá komicky, a to především díky užití nesourodých až absurdních

---

<sup>11</sup> Díla Jonathana Swifta, Rebelaise, Burnsovu báseň „Svatouškova modlitba“ aj.

<sup>12</sup> Highet užívá termínu „narrative“, který jsem přeložila jako „epika“, zejména z toho důvodu, že Highet hovoří o typu satiry a vztahuje tento pojem i na „story“ a „drama“.

<sup>13</sup> Skrze monolog komentoval dopravní situaci již ve starém Římě básník Juvenal.

myšlenek, záměrného zveličování zamýšlených estetických kvalit anebo rovněž použitím nepřiměřené formy.<sup>14</sup>

Nejsložitější formou satiry je pak epika.<sup>15</sup>, která je pro čtenáře nejtěžší k rozluštění. Objevuje se jak próze, tak i v dramatu a autor v ní většinou nijak nevystupuje.<sup>16</sup>

Gilbert Highet v knize *The Anatomy of Satire* rovněž řeší otázku rozpoznatelnosti literárního díla jako satiry. Highet navrhuje sérii spolehlivých testů, které mají spolehlivě identifikovat dílo jako satiru. Autor mnohdy sám přiznává, že hodlá psát satiru již v úvodu nebo se odvolává a odkazuje k jiným autorům, klasickým satirikům. Také může citovat slova slavných satiriků, aby naznačil, v jakém duchu asi bude jeho psaní. Výběr tématu většinou nehraje žádnou roli, protože možnosti témat jsou natolik obsáhlé, že satirik si může zvolit téměř cokoliv. Podstatná je zejména rozmanitost slovní zásoby a stylová vytríbenost: „Většina satir obsahuje krutá a neslušná slova; všechny satiry obsahují jednoduchá a komická slova; a téměř všechny satiry obsahují hovorová, anti-literární slova.”<sup>17</sup> Jako satiru lze také velmi snadno identifikovat texty, které

---

<sup>14</sup> Příklad parodie můžeme nalézt například v dílech anglického básníka a satirika Alexandra Popea.

<sup>15</sup> Jako například *Candide, čili Optimismus*, novela, kterou napsal francouzský filosof François Marie-Arouet Voltaire.

<sup>16</sup> Existují ovšem případy, kdy parodie je zastoupena ve formě monologu nebo epiky, tudíž lze místo rozdělení na monolog, parodii a epiku užívat rovněž termínů parodie, neparodická fikce (epika a drama) a neparodický monolog.

<sup>17</sup> HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962, s. 18.

využívají ironii, paradox, antitezi, parodii, antiklimax, hovorový jazyk, obscénnost, aktuálnost či záměrné zveličování.

V každé dobré satíře je též využíváno dvou metod: první popisuje absurdní situaci či bláznivého nebo zkaženého člověka či skupinu lidí co možná nejobrazněji. Satirik věří v to, že většina lidí je zaslepených až znečitlivěných dennodenním zvykem, jednotvárností a snaží se o to, aby prohlédli a uviděli pravdu, chce ukázat to, co nedokázali jasně vidět nebo čemu nedokázali plně porozumět. Druhý přístup má čtenáře šokovat. Satirik užívá jasného a srozumitelného jazyka k popisu nepříjemné reality s úmyslem udělat více než jen prohlášení. Ukazuje čtenáři pravou skutečnost a burcuje jej k protestu, využívá k tomu tabuizované výrazy, nic nepřikrášluje a nebojí se ani vulgárních slov a kalózního slangu.

## **2. 2. Northrop Frye**

Northrop Frye v eseji „Historická kritika: Teorie modů“ rozděluje děj fikce do pěti skupin. Jeho dělení se odvíjí od konání určité postavy (hrdiny fikce); činy postavy pak v daných skupinách srovnává s čtenářovými.

1. První skupina zahrnuje příběh mýtu – hrdina je ve své podstatě nadřazen lidem i okolím, tj. hrdina je božskou bytostí.

2. V romanci je hrdina nadřazen svým postavením, není však bohem, ale člověkem. Tato lidská bytost udivuje svými činy a odvahou, často v prostředí, kterému není cizí ani výskyt nadpřirozených úkazů a předmětů s čarovnou mocí.

3. Tragédie a epika disponuje vůdcem – hrdinou, který stojí nad lidmi, avšak okolí nadřazen již nebývá. Vůdci schopnosti jsou větší než naše, ale i on podléhá řádu přírody či společenské kritice.

4. V komedii či realistické próze je hrdina jedním z nás – není nadřazen ani lidem ani svému okolí.

5. Inteligence hrdiny v ironii bývá nižší než naše, proto se děj příběhu zdá být plný absurdity či dokonce zklamání.

Literatura je kritikou považována především za mimetickou, přičemž je rozlišována forma „vysoká“ a „nízká“. Komédie a satira se řadí do formy nízké, protože obě disponují hrdiny, kteří jsou podobní nám, jak je již zmíněno výše v bodu čtyři a pět.

V eseji „Archetypální kritika: Teorie mýtů“ hovoří Frye o čtyřech narativních kategoriích literatury, které jsou nadřazeny běžným literárním žánrům. Tyto kategorie – romantická, tragická, komická, ironická nebo satirická – se rovněž mohou prolínat: „Tragédie a komedie nesplývají, spíše jsou v rozporu, stejně jako romance a ironie coby nositelé ideálu a skutečnosti. Komédie však nepozorovaně splývá v jednom krajním bodě se satirou a ve druhém s romancí. Romance může být komická nebo tragická a tragédie sahá od vyšší romance po jízlivý a ironický realismus.“<sup>18</sup> Frye tedy rozlišuje čtyři narativní před-žánrové prvky literatury (žánrové děje- generic plots): komedii, romanci, tragédii a satiru. Tyto *mythoi* se nyní pokusím stručně charakterizovat, přičemž komedie, romance a satira budou rozebírány pouze okrajově, důraz bude kladen zejména na satiru.

---

<sup>18</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 188.

## 2. 2. 1. Komédie

Komédie je založena na jednoduchém modelu – mladý muž touží po krásné ženě, jejíž otec<sup>19</sup> klade mladíkovi překážky; dějový zvrat na konci příběhu mu však umožní dosáhnout jeho cíle (získání vytoužené ženy). Děj komedie utváří právě ony překážky, jejich překonání pak dotváří závěrečné komické rozuzlení.<sup>20</sup> V okamžiku rozuzlení děje dochází k vytvoření nové společnosti, která nahrazuje tu původní, ovládanou postavami pro hrdinu protivnými. Tyto postavy se pak na konci komedie vnitřně proměňují, aby nebyly novým uspořádáním společnosti zavrženy. Vznik nové společnosti je rovněž často doprovázen nějakým slavnostním rituálem či oslavou, případně svatbou. V komedii je důraz kladen buď na postavy protivníků (představující obecné tendence komické ironie, satiry, realismu a mravních studií) nebo na scény smíření a odhalení (tendence romantických komedií).

Podle konvence má komedie vždy šťastný konec: „Šťastné konce nepůsobí jako pravdivé, ale jako žádoucí, a lze jich dosáhnout jenom manipulací.“<sup>21</sup> Veškerá manipulace ale vůbec nemusí narušovat přijaté konvence – zázračné proměny protivné postavy v milou mají svůj smysl a dávají čtenáři na srozuměnou, že protiva už svému zvyku být protivným znovu nepropadne.

---

<sup>19</sup> Nebo rodiče či sok, který má lepší zázemí než hrdina děje – je starší či oplývá větším majetkem.

<sup>20</sup> Rozuzlení děje, tzv. komické odhalení, se nazývá *anagnórisis*.

<sup>21</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 197.



Dramatická funkce komediální postavy se odvíjí od samotné struktury hry, zatímco struktura hry závisí na kategorii hry (u komedie se očekává převládající komická nálada a komické rozuzlení).

Ke komedii rovněž patří ironie; čím více ironie v komedii, tím je vykreslená společnost absurdnější.<sup>22</sup>

Nortrop Frye píše, že: „každý *mythos* má šest fází, z nichž tři jsou paralelami k fázím sousedního *mythu*. První tři fáze komedie jsou paralelami k prvním třem fázím ironie a satiry, druhé tři fáze komedie k druhým třem fázím romance. Rozdíl mezi ironickou komedií a komickou satirou či mezi romantickou komedií a komickou romancí je zanedbatelný, ale není rozdílem formálním.“<sup>23</sup> Různé fáze a typy komické struktury tudíž mohou odpovídat různým typům a fázím ironie či satiry, anebo romance.

## 2. 2. 2. Romance

Romance zobrazuje ideály společnosti – tyto ideály jsou prezentovány skrze ctnostné hrdiny a krásné hrdinky. Primárním dějovým prvkem je dobrodružství. Děj je obvykle sestaven z řady dílčích dobrodružství, která směřují k tomu hlavnímu, jehož dovršení uzavírá příběh. Hlavní dobrodružství

---

<sup>22</sup> Absurdní společnost pak kontrastuje s postavou upřímného člověka, obhájce morálních norem, jenž si získá sympatie obecnstva. Pokud je však ironie nahrazena spíše hořkostí, z obhájce norem se stane člověk zahořklý.

<sup>23</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 206.

obsahuje prvek hledání, přičemž hledání úspěšné tvoří dokonalou formu romace.

Toto hledání tvoří tři hlavní stadia – nebezpečnou cestu spojenou s malými dobrodružstvími, rozhodující souboj a finální povýšení hrdiny – a zahrnuje dvě hlavní postavy, hrdinu (protagonistu) a nepřítele (antagonistu). Vše v romanci se soustředí na konflikt hrdiny s nepřítelem, na rozdíl od mýtu je však hrdina v romanci člověkem, nikoli božskou bytostí.

Postavy v romanci hledání buď brání, nebo mu napomáhají. A stejně jako komedie, i romace má šest různých fází a postupně přechází z oblasti tragédie do oblasti komedie. Jednotlivé fáze pak tvoří v životě hrdiny cyklickou řadu.

### **2. 2. 3. Tragédie**

Podle Aristotela musíme zdroj tragického účinku hledat v dějové struktuře. A zatímco komedie se soustředí na jedince existující v nějaké sociální skupině, tragédie se zaměřuje především na jednotlivce. Frye tragického hrdinu přirovnává k „hromosvodu moci“ – ten totiž může být nástrojem, ale také zároveň obětním beránkem božího blesku.

Základ tragédie tvoří osamělost hrdiny, nikoliv zrada zloducha. Hlavním tématem nejsložitějších tragédií bývá pomsta. Dějová struktura je jednoduchá; hrdina (nebo jeho předkové) vzbudí nepřátelství, příchod mstitele je završen katastrofou. Ovšem i tragédie může mít komický děj, ten je však reprezentován jako vedlejší zápletka či epizodický a podružný kontrastní prvek.

Tragédie bývá interpretována pomocí dvou teorií. První zahrnuje fatalistickou teorii – všechny tragédie zobrazují všemohoucnost vnějšího osudu, omezenost lidského úsilí. Druhá pak ukazuje na provinění hrdiny vůči nějakému morálnímu zákonu, které mu přinese jistý pád a záhubu.<sup>24</sup>

Tématem bývá často rozpad rodiny a její pozice ve společnosti, obvykle je to urozená a vládnoucí rodina, která je ze společnosti vyloučena.

První tři fáze tragédie odpovídají prvním třem fázím romace a poslední tři zase těm posledním fázím v ironii.

#### **2. 2. 4. Satira a ironie**

Hlavní rozdíl mezi ironií a satirou spatřuje Frye v bojovnosti. Satira je bojovná ironie, která „má relativně jasné morální principy a předpokládá ustálené normy, podle nichž lze určit míru grotesknosti a absurdity.“<sup>25</sup> Zatímco ironie koresponduje s výhradně realistickým obsahem, satira vyžaduje alespoň určitou dávku fantazie – obsah, v němž čtenář rozpozná grotesku<sup>26</sup> - a

---

<sup>24</sup> Hrdina má příliš velké sebevědomí, či příliš vzletnou, vášnivou či dychtivou mysl; přílišné sebevědomí urychluje katastrofu. Katarze se rovněž vylučuje s morální redukcí – hrdina musí porušit morální zákon.

<sup>25</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 259.

<sup>26</sup> Groteskní jsou podle Frye také jevy jako ničivé důsledky nemoci. Satirik si však musí zvolit své vlastní absurdity, jeho volba přitom zůstává morálním aktem.

„přinejmenším implicitní morální normu, která je pro bojovný přístup ke zkušenosti nezbytná.“<sup>27</sup>

Satira je tudíž ironie, jež se strukturálně blíží komice. Satira zobrazuje komický zápas dvou společností, jedné normální a druhé absurdní. Pro satiru jsou podstatné zejména vtip a humor (jehož zdrojem je fantazie a smysl pro grotesknost a absurdnost) a také objekt útoku.<sup>28</sup> „Útok bez humoru, tedy čistá denunciacce, tvoří jednu z hranic satiry. Tato hranice je velmi nejasná, neboť invektiva představuje jednu z nejtivějších forem literárního umění, zatímco chvalozpěv tu nejméně zajímavou.... Jakýkoli útok ovšem předpokládá shodu pisatele a čtenáře ohledně nepatřičnosti napadeného objektu, což znamená, že obsah většiny satir založených na národní nesnášenlivosti, snobství, předsudcích a osobní uraženosti velmi rychle zastarává.“<sup>29</sup> Humor přitom vychází z konvencí – svět humoru je světem stylizovaným.<sup>30</sup>

Frye píše o šesti fázích ironie a satiry, které se nyní pokusím stručně charakterizovat. První fáze satiry odpovídá první fázi ironické komedie a lze ji nazvat satirou nízké normy, ve které „svět plný anomálií, nespravedlností,

---

<sup>27</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 259.

<sup>28</sup> Pro efektivnost útoku je třeba dosáhnout neosobní roviny a opírat se o morální normu. Satirik se většinou opírá o hodnoty vysoké morálky.

<sup>29</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 260.

<sup>30</sup> Tento stylizovaný svět je obýván například hamižnými Skoty, neposlušnými manželkami, nenáviděnými tchýněmi atd. Každý humor vychází totiž z předpokladu, že určité věci jsou konvenčně legrační.

vrtochů a zločinů je stálou a nenahraditelnou samozřejmostí.<sup>31</sup> Satirik může zvolit konvenčně pojatou postavu<sup>32</sup> jako protiklad postavy vychloubačné, dělající ze sebe něco jiného, než ve skutečnosti je. V satirě nízké normy rovněž platí pravidlo, že čím mocnější je protivná osoba, tím strmější pád ji čeká.

Pikareskní román je satirickým protějškem komedie úniku, kdy hrdina opouští jednu společnost pro druhou a lepší. Tématem druhé fáze satiry je „postavení myšlenek, generalizací, teorií a dogmat proti životu, jež mají vysvětlovat.“<sup>33</sup> Druhá fáze satiry nás zbavuje stereotypů, zastaralých názorů, dogmat, pověřivých obav a všech věcí omezujících svobodný pohyb společnosti a snaží se upozornit na chybné postupy. Terčem může být i romantická fixace na krásu dokonalosti v umění i jiných sférách.

Mnohdy je také využívána technika desintegrace<sup>34</sup> a ta tvoří pomyslný můstek k satirě třetí fáze, ve které je nutné se vzdát i normy zdravého rozumu, který předpokládá zásadu, že poznatky získané skrze smyslovou zkušenost jsou spolehlivé a konzistentní a že naše obvyklé asociace tvoří pevný základ pro interpretování přítomnosti a budoucnosti.

---

<sup>31</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 262.

<sup>32</sup> V podobě samotného autora či vypravěče, tato postava odpovídá upřímnému člověku v komedii a rádci v tragédii.

<sup>33</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 267.

<sup>34</sup> Vyprávěcí postupy, které způsobují komunikační těžkosti (příběh může vyprávět například slabomyslný člověk).

Kdykoli se pak v satíře objeví svět jiný než ten náš, vypadá jako ironický protějšek toho našeho a je opakem společensky uznávaných norem.<sup>35</sup>

Čtvrtá fáze satiry zdůrazňuje lidskost svých hrdinů, dívá se na tragédii z morální a realistické perspektivy – jde o fázi nejupřímnějšího realismu. Tato fáze oslabuje pocit nevyhnutelnosti přítomný v tragédii a rovněž se pokouší o společenská a psychologická vysvětlení katastrofy.

Pátá fáze je analogií k páté fázi fatalistické tragédie. V této fázi je zdůrazňován koloběh života, pravidelnost, nekonečnost kola štěstěny a osudu. Je méně moralistická a více rezignovaná a metafyzická.

Lidský život jako neustálé otroctví je zobrazen v šesté fázi satiry a ironie. Místem děje bývají vězení, blázince a popraviště, lidské utrpení končí jedině smrtí. Tato fáze má obvykle podobu hrozného snu o společenské krutovládě. Postavami jsou šílenci a ubožáci, karikatury romantických rolí. Tato fáze se taktéž hemží postavami zlých rodičů, lidožravých oblud či čarodějnic. „Tragédie a tragická ironie nás tak přivádí do pekla zužujících se kruhů a vrcholí nahlédnutím zosobněného zdroje všeho zla. Dál už cesta tragédie nevede. Když však v mythu ironie a satiry mineme mrtvý bod, spatříme uhlazeného Knížete temnot vzhůru nohama.“<sup>36</sup>

## 2. 3. Satira a filmové dílo

---

<sup>35</sup> Příkladem může být román *Gulliverovy cesty* od Jonathana Swifta.

<sup>36</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003. S. 278.

V této části mé práce se zaměřím na satiru ve filmu. Představena budou vybraná významná satirická filmová díla a rovněž se pokusím nastínit rozdílné přístupy různých režisérů k žánru satiry.

Scott Dahlem v eseji „One Hundred Years of Satire in Film“ vysvětluje, že hlavní rozdíl mezi satirou v dramatu (či literatuře) a ve filmu tkví v působivosti.<sup>37</sup> Satira ve filmu působí na diváka jednoduše efektněji než na čtenáře či divadelního diváka. Film využívá svou vizuální stránku, aby skrze filmové obrazy lépe znázornil případný satirický podtext. Jako příklad je uveden film Stanleyho Kubricka *Dr. Divnoláska, aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (*Dr. Strangelove or: How I Learned Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964). Na konci filmu se postava prezidenta USA snaží zabránit rvačce dvou mužů slovy: „Pánové, tady se prát nemůžete, tady je válečná místnost“ (což působí značně ironicky), přičemž pěstní souboj kontrastuje s mezinárodním konfliktem, vizuálně zobrazeným v následujících obrazech znázorňujících sérii výbuchů atomových bomb. Právě tyto statické záběry, lineárně po sobě jdoucí, značí vizuální působivost filmového obrazu, který dává možnost satire vyniknout lépe než je tomu v literatuře či v dramatu.

Podle internetové filmové databáze [www.imdb.com](http://www.imdb.com) lze k datu 13. 3. 2010 mezi filmové satiry zařadit celkem 1359 titulů.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> DAHLEM, Scott. 2008. *One Hundred Years of Satire on Film*. [online]. [cit. 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.scottdahlem.com/satire.pdf>>.

<sup>38</sup> Žebříček jednadvaceti nejlépe ceněných satir uživatelů internetové filmové databáze k 13. 3. 2010:

Jeden z prostředků, které jsou hojně využívány ve (filmové) satíře, je humor. Jeroen Vandaele vidí satiru jako velmi nejednoznačný pojem, který

Pořadí	Film a rok výroby	Režie
1.	Jutalomutazás (1975)	István Dárday, György Szalai
2.	Soliloquy (2003)	Todd Albertson
3.	Klub rváčů (Fight Club, 1999)	David Fincher
4.	Sea of Dust (2008)	Scott Bunt
5.	Sunset Blvd. (1950)	Billy Wilder
6.	Nyugattól keletre, avagy a média diszkrét bája (1994)	István Dárday, György Szalai
7.	Wir Kellerkinder (1960)	Hans-Joachim Wiedermann
8.	Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu (Dr. Strangelove or How I Learned Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)	Stanley Kubrick
9.	Forrest Gump (1994)	Robert Zemeckis
10.	Americká krása (American Beauty, 1999)	Sam Mendes
11.	Marmoulak (2004)	Kamal Tabrizi
12.	El apóstol (1917)	Quirino Cristiani
13.	Convention City (1933)	Archie Mayo
14.	Moderní doba (Modern Times, 1936)	Charles Chaplin
15.	Mechanický pomeranč (A Clockwork Orange, 1971)	Stanley Kubrick
16.	Monty Python a Svatý Grál (Monty Python and the Holy Grail, 1975)	Terry Jones, Terry Gilliam
17.	VALL-I (WALL-I, 2008)	Andrew Stanton
18.	The Greatest Movie Ever Made (2001)	Kenneth Anderson, Michael Cowles
19.	Gabhricha Paus (2009)	Satish Manwar
20.	Show People (1928)	King Vidor
21.	Diktátor (The Great Dictator, 1940)	Charles Chaplin



nepodléhá jasné definici a nemá stanovené hranice.<sup>39</sup> Satira se odlišuje od pouhé komedie ve svém tónu, který je mnohem temnější a ostřejší. Humor parodie rovněž může porušovat daná pravidla a napadat přijaté konvence. Podle Vandaelea právě povaha porušovaných pravidel pomáhá stanovit, zda je již humor satirický. V satirě má autor tendence k přehánění, snaží se přesvědčit své publikum o tom, že někoho anebo něco je nutné pokárat nebo zesměšnit.

Jedním z klíčových prvků satiry je narušení kognitivních schémat patřící především do sociální oblasti. Tato schémata identifikují a determinují to, co lidé obvykle nazývají jako „habitus“ neboli jejich sociální zkušenosti, a také konstituují jádro sociální skupiny, do které se zařazují. Ve filmu *Bláznivá střela: Z archivů policejního oddělení* (The Naked Gun: From the Files of Police Squad!, 1988) jsou sociální konvence a zkušenosti autory snímku záměrně porušovány, stejně tak jako jsou zesměšňovány velmi stereotypně reprezentované sociální skupiny.<sup>40</sup>

### **2. 3. 1. Satira na plátně: Charles Chaplin a další**

---

<sup>39</sup> VANDAELE, Jeroen. 2002. *Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority* [online]. Poetics Today. [citováno 20. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/poetics\\_today/v023/23.2vandaele.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/poetics_today/v023/23.2vandaele.html)>.

<sup>40</sup> Hlavní postava filmu, poručík losangeleské policie Frank Drebin (Leslie Nielsen) je pověřen ochranou anglické královny Alžběty II., která přijíždí na oficiální návštěvu Ameriky. Zápletku tvoří fakt, že královna má být na své cestě zavražděna. Na příkladu slovníku Franka Drebrina Vandaele demonstruje satiru dotýkající se sociální oblasti. Drebin při zcela oficiální příležitosti prohlásí, že se postará o ochranu královny, jakkoli je idea královny pro Američana pošetilá. Naráží tak na překračování oficiálního dekora, otázky odlišných zvyklostí Američanů a Britů atd.

Přestože „střih Chaplinových filmů je primitivní a neliší se v ničem od starých filmů Maxe Lindera“<sup>41</sup> a většina scén jeho filmů je natočena v celkových záběrech, dosáhl Chaplin svým dílem nejen komerčního úspěchu, ale i kritického uznání. Veškerá technika v Chaplinových filmech se podřizuje člověku. Způsob osvětlení, velikost rámování či jízda kamery pozbývají významu, jelikož v centru zájmu stojí postava člověka, Chaplinova tuláka. Detailní záběry nacházejí využití jen ve scénách, v nichž detail tváře má větší význam než mimika celého těla. Gerald Mast v knize *The comic mind: Comedy and the movies* zmiňuje, že filmová technika, postoje autora a komičnost tvoří jakýsi dokonalý a nezrušitelný kruh.<sup>42</sup> Filmový styl se podřizuje komickému efektu, jenž se podrobuje vizi autora, která opět závisí na filmovém stylu.

Je však nutné oddělit grotesku od satiry. Oba zmíněné žánry totiž mají jiný cíl – groteska má především diváka bavit, zatímco satira poukazuje na určitý nedostatek ve společnosti a přímo oslovuje publikum a vybízí ho k nějaké reakci. Existují rozpory, zdali filmy Charlese Chaplina nejsou pouhými groteskami. Avšak právě „satira a společenská kritika je povyšují již na něco víc než je pouhá, třebaš oslnivá zábava.“<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> SADOUL, Georges. *Dějiny filmu: Od Lumiera až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958, s. 115.

<sup>42</sup> MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

<sup>43</sup> SADOUL, Georges. *Dějiny filmu: Od Lumiera až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958, s. 115.

*Diktátor* (The Great Dictator, 1940) obsahuje jak komické scény, tak také vážnější motivy se satirickým podtextem. Narativ tvoří dvě dějové linky, v první Chaplin vystupuje jako židovský holič, v druhé jako diktátor, který se nápadně podobá Adolfu Hitlerovi. V Německu se film dočkal svého uvedení do kin až v roce 1958, tj. osmnáct let po své premiéře, přičemž většího úspěchu dosáhl až o několik dalších let později, po znovu-uvedení v roce 1973.<sup>44</sup> Objektem satirické kritiky se totiž stal fanatický německý nacismus a rovněž osoba tehdejšího hlavního představitele Německa, Adolfa Hitlera. Scéna diktátora pohrávajícího si s globusem je pravděpodobněji nejznámější satirickou scénou, ale také jména některých postav vykazují satirické intence autora snímku. Adelaid Hinkel (Adolf Hitler), diktátor země Tománie (Germánie neboli Německa), pronásleduje všechny židovské obyvatele a vytlačuje je do ghatt. Pomáhají mu přitom ministři Garbitsch (Joseph Goebbels) a Herring (Hermann Göring), přičemž symbolem země je dvojitý kříž (oproti nacistické svastice). Hinkel vyjednává s Benzinem Napalonim (Benito Mussolini) o území země Osterlich (německy Österreich značí Rakousko). Ohnivě proslovy Hinkela doplněné německými slovy evokují rovněž projevy Adolfa Hitlera.

V tomto snímku Chaplin tedy vybírá jako terč satirického útoku nejen jedinou osobu či skupinu lidí, ale společnost jako takovou. K celkovému satirickému vyznění využívá prostředků komiky a grotesky.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Důvodem pro pozdní uvedení byla komplikovanost německého trhu, kde ještě roky po skončení druhé světové války převládaly anti-semitské a pro-Hitlerovské postoje.

<sup>45</sup> K tradici šlehačkových bitev obvyklých v grotesce němé éry odkazuje například scéna šlehačkového boje mezi Hinkelem a Napalonim.

Film *Pan Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947) lze interpretovat rovněž jako sociální satiru.<sup>46</sup> Tentokrát ovšem terčem útoku není cizí země a její uspořádání, kde skutečné názvy a jména jsou nahrazeny fiktivními. V tomto snímku je kritizován americký sociální systém, ale místo náhradních jmen je děj přesunut do Evropy, konkrétně Francie. Obdobně je tomu i ve snímku *Král v New Yorku* (A King in New York, 1957). Král Šahdov je nucen opustit svou zemi kvůli revoluci a zamíří do Ameriky s velkolepými mírovými plány. Namísto toho však postupně ztratí veškerý majetek a pro výdělek se stává nedobrovolnou televizní a reklamní hvězdou. Ovšem pouze do doby, než se seznámí s chlapcem s komunistickým přesvědčením a sám je obviněn z komunismu. Objektem satiry je tak sociální a politické uspořádání v poválečné Americe.

V těchto případech Chaplin k satíře nevyužívá modelu propojení dramatu a grotesky, ve které vystupuje již známá postava tuláka. V těchto snímcích je groteska kompletně vypuštěna, tulák je nahrazen postavami zcela novými, negativními až krutými a zahořklými.

Po skončení druhé světové války nastalo období studené války mezi Amerikou a tehdejším Sovětským svazem, rovněž válka v letech 1939 až 1945 nebyla jedinou, v níž bojovala americká vojska. Tudíž ani politická situace Spojených Států se nemohla nepromítnout do filmů, které vznikaly v poválečném Hollywoodu. A politická satira se stala jedním z prostředků, kterými filmoví tvůrci mohli vyjádřit svůj názor na tehdejší uspořádání. Jednou

---

<sup>46</sup> Jako valnou část Chaplinových filmů od dvacátých let, jako např. *Dáma z Paříže* (A Woman of Paris, 1923), *Moderní doba* (Modern Times, 1936) aj.

ze satir, útočící na nesmyslnost studené války se stal již výše zmiňovaný snímek Stanleyho Kubricka *Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964). Kniha Petera George *Red Alert* získala svůj satirický podtext až při převodu na filmové plátno, původně zamýšlené drama bylo ve fázi psaní scénáře přepracováno do komediální formy. Kubrick poukazuje na absurdnost situace, na nesmyslnost studené války a neustálé hrozby vypuknutí nukleární války, přičemž dramatická situace je shozena svým komediálním zpracováním. Válečné satiry<sup>47</sup>, aby vyvolaly v divákovi strach a zároveň ho bavily, nejčastěji využívají postav šílených diktátorů a bláznivých vůdců, které lze jen velmi těžko zastavit. Satira Stanleyho Kubricka jich reprezentuje hned několik, přičemž komický efekt je znásoben užitím alegorických jmen jako Dr. Divnoláska, velitel Jack D. Ripper, Major „King“ Kong atd.

Richard Alleva píše, že od padesátých do sedmdesátých let dvacátého století úroveň politické filmové satiry značně klesala.<sup>48</sup> Za tento vývoj jsou podle

---

<sup>47</sup> Hojně využíváno bylo i literárních předloh úspěšných amerických spisovatelů, jejichž účast ve válce poskytla dostatek materiálu pro vlastní literární tvorbu. Cílem těchto autorů bylo poskytnout čtenáři nejen hrůzný obraz války, ale i zesměšněním určitých jevů poukázat na nesmyslnost válečného konfliktu. Adaptací literárních předloh vznikly například filmy jako *Hlava 22* (Catch 22, 1970) Mikea Nicholse podle stejnojmenného románu Josepha Hellera, *M.A.S.H.* (1970) Roberta Altmana podle novely Richarda Hookera nebo *Jatka č. 5* (Slaughterhouse-Five, 1972) režiséra George Roye Hilla podle románu Kurta Vonneguta.

<sup>48</sup> ALLEVA, Richard. 2001. *How sick we can get? Very – moral decline of popculture in the United States*. Commonweal. [citováno 20. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1252/is\\_13\\_128/ai\\_76915693/pg\\_2/?tag=content;coll1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1252/is_13_128/ai_76915693/pg_2/?tag=content;coll1)>

něj odpovědné zejména snahy filmařů nalákat diváka na nový nevšední zážitek. Obraz bláznivého diktátora na plátně se stal příliš fádním a bylo nutné ho nahradit něčím úplně novým. Dalším důvodem, proč satira ztrácela na kvalitě, bylo přehlčení diváků zprávami z Vietnamské války s následkem ztráty zájmu o jakékoli válečné dění. Lidé mířící do kina chtěli před realitou zejména utéct.

Příkladem nového trendu je podle Scotta Dahlema film Sydneyho Pollacka *Tootsie* (1982), satira zaměřená na zábavní průmysl. Neúspěšný herec Michael Dorsey (Dustin Hoffman) nemůže najít práci až do chvíle, dokud se nepřevlékne za ženu. Jako Dorothy Michaelsová přitom dosáhne obrovského úspěchu. Předmětem satirického útoku v *Tootsie* se stává samotný filmový průmysl – ani když se Michael zamiluje do mladé herečky Julie Nicholsové (Jessica Lange), nemůže ze strachu o práci vystoupit ze své ženské role. Zároveň se dozvídá, že se jeho Julie pravděpodobně rovněž pro získání role tajně schází s vedoucím projektu. Zesměšňováno je též hnutí za rovnoprávnost a ženská práva a pozitivní diskriminace – jako muž Michael práci nedostane, jako žena ano.

Satira zejména filmového průmyslu ve snímcích Billyho Wildera *Sunset Blvd.* (1950) a *Fedora* (1978) bude v mé práci analyzována komplexněji.


### **3. *SUNSET BLVD.* (1950)**

Jak jsem se již zmiňovala výše, pro satiru je důležitý nejen humor, ale také objekt útoku. Terčem satirického útoku může být jak jediná osoba, tak i celá skupina lidí, stejně tak i soubor norem platných a uznávaných v určité společnosti. Neopomenutelným prvkem je ale také rovněž kontext, bez nějž nelze dobře pochopit a dostatečně interpretovat satirickou intenci. Bordwell a Thompsonová považují též kontext za signifikantní aspekt v rámci neoformalistické analýzy filmového díla. Z těchto důvodů před analýzou konkrétního díla vždy stručně charakterizují kulturně – společenský a historický kontext, který je spjatý se vznikem daného snímku.

#### **3. 1. Kulturně-společenský a historický kontext**

*Sunset Blvd.* vznikl v roce 1950 jako Wilderův sedmý americký film. Ještě v roce 1946 každý týden kino navštívilo devadesát milionů Američanů, zatímco v roce 1951 už to bylo jen šedesát čtyři. Tento trend snižování návštěvnosti pokračoval i v následujících letech a byl způsoben zejména novým životním stylem Američanů.<sup>49</sup> Ti se stěhovali do předměstských částí a starali se

---

 <sup>49</sup> Jak píše Drew Casper v knize *Postwar Hollywood*, v roce 1956 každý týden do kina chodilo už jen 46 530 000 diváků, na konci roku 1961 to bylo 41 634 000. In: CASPER, Drew. *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.

o děti v rámci poválečného baby boomu, zůstávali doma u svých televizních přijímačů. Kinům rovněž rostla konkurence v podobě nových aktivit – Američané trávili čas kromě péče o děti také cestováním, sportem či domácím kutilstvím. Filmová studia reagovala na úbytek diváků taktéž redukcí vyrobených filmů a zaměřením se zejména na produkci tzv. A filmů. Studia dávala více peněz do méně filmů, což se odrazilo na kvalitnější výpravě, výběru hereckých představitelů a nejuznávanějších režisérů. Studia se snažila konkurovat televizi nabídkou něčeho lepšího, co lidé doma dostat nemohli. Používali přitom sloganů jako „Filmy jsou lepší než kdykoliv předtím“ či „Nebud'te zajatci obývacích pokojů – vykročte ven a zhlédněte úžasné filmy“.

Další strategií, jak nalákat diváky do kin, bylo oslovování co nejširších věkových vrstev lidí. Do filmů se obsazovaly společně páry mladých herců a hereckých veteránů. Na plátně se spolu objevovali jak zavedené hvězdy, oslovující starší a střední generaci, tak úplní nováčci, kteří apelovali na mladé publikum.<sup>50</sup> V padesátých letech se rovněž dařilo filmovým adaptacím literárních děl. Úspěch knihy téměř zaručoval její adaptaci na plátno. Studia se řídila heslem „Make 'em real“, kladla důraz na celkovou realističnost.

---

<sup>50</sup> *Nevěstin otec* (Father of the Bride, 1950) Vincenta Minnelliho kombinoval zavedené hvězdy Spencera Tracyho a Joan Bennetové s nováčky Elizabeth Taylorovou a Dona Taylora. Stejný vzorec lze nalézt i ve filmu *Sunset Boulevard* (1950), kdy vedle Glorie Swansonové, Ericha von Stroheima a dalších starších herců Billy Wilder obsadil nováčky Williama Holdena a Nancy Olsonovou. Pro Nancy Olsonovou byla role Betty Schaeferové jejím debutem, William Holden se na plátně s nevelkým úspěchem již nějaký čas objevoval. Původně byl však do role Joea Gillise obsazen tehdy osmadvacetiletý Montgomery Clift, který si svou účast na projektu na poslední chvíli rozmyslel.



Výnosy filmového průmyslu oslabovaly velké produkční náklady, odborové stávky a také antikomunistická hysterie, kdy Sněmovní výbor pro neamerickou činnost podnikal rozsáhlá šetření pro hledání hollywoodských tvůrců sympatizujících s komunisty.

Rok 1950 znamenal velké ztráty pro „velkou pětku“ hollywoodských studií. Ta se zbavovala svých přílehlých kin, což v podstatě přispělo i k zániku celého hollywoodského studiového systému. Stejně tak nákladné bylo nadále pokračovat v prezentování hvězdných tváří. Také samotná výroba filmového díla podléhala velkým kontrolám. Producenti rozhodovali o veškerých financích, užívali velmi propracovaných detailních natáčecích plánů, aby naplánovali rozpočet ještě předtím, než natáčení vůbec započalo.

Sunset Blvd., ulice v kalifornském Los Angeles, po níž nese jméno Wilderův sedmý celovečerní snímek z roku 1950, je spojována s filmovým průmyslem již od roku 1911, kdy byla zakládána první hollywoodská studia. Ulice Sunset Blvd. se ve dvacátých letech stala sídlem hollywoodských hvězd, které si stavěly svá luxusní sídla právě v této ulici a přílehlých oblastech.<sup>51</sup>

### **3. 2. *Sunset Blvd.* (1950) jako satira páté fáze**

Ve snímku Billyho Wildera *Sunset Blvd.* (1950) vypravěč v podobě jedné z hlavních postav skrze voice-over nabízí divákovi pohled do zákulisí

---

<sup>51</sup> Dům Normy Desmondové ale původně nepatřil žádné filmové hvězdě, ale průmyslníku Jeanu Paulovi Gettymu, od něž si jeho dům pronajalo Paramount studio pro natáčení filmu *Sunset Blvd.* Rovněž nestál na Sunset Blvd., ale Wilshire Blvd.

jednoho příběhu bývalé hollywoodské filmové herečky Normy Desmondové (Gloria Swansonová) a druhořadého scenáristy Joea Gillise (William Holden). Joe Gillis utíká před věřiteli a ukryje se v domě, který obývá slavná herečka němé éry Norma Desmondová se svým sluhou Maxem von Mayerlingem (Erich von Stroheim). Joe nakonec v domě zůstává, aby nejdříve přepracoval Normin scénář a později už jen jako vydržovaný gigolo. Zamiluje se však do mladé Betty Schaeferové (Nancy Olsonová), spolu s ní začne pracovat na vlastním originálním díle a při pokusu odejít od Normy je herečkou zastřelen.

První tři fáze satiry jsou podle Northropa Frye analogické s prvními třemi fázemi komedie; přičemž komedie reprezentuje integraci hrdiny do společnosti. Naproti tomu druhé tři fáze satiry jsou analogické s druhými třemi fázemi tragédie reprezentující hrdinovu izolovanost a vyloučení ze společnosti.

Joe Gillis reprezentuje hrdinu, který je postupně odtrhnut od společnosti a vržen do izolovaného světa stárnoucí hvězdy Normy Desmondové. Filmový scenárista Joe Gillis po neúspěchu v Hollywoodu zvažuje návrat do rodného Ohia ke své práci, již opustil pro vidinu hollywoodské slávy. Po dalším marném pokusu prodat svůj scénář se vrací do svého bytu, kde je překvapen věřiteli, kteří mu chtějí zabavit jeho auto. Při útěku před nimi narazí na Sunset bulváru na viditelně opuštěný dům, jenž mu poskytne, jak se Joe v dané chvíli domnívá, dočasný úkryt. Dům ale obývá vyhaslá hvězda němého filmu, Norma Desmondová. Ta jej pozve dál, domnívající se, že Joe přišel pohřbít jejího zesnulého domácího mazlíčka, malou opičku. Vstup do domu předznamenává vstup do jiného světa, odtrženého a izolovaného od toho reálného, světa iluzí Normy Desmondové. V tomto světě je Norma Desmondová stále obdivovanou filmovou star s miliony fanoušků na celém světě, čekajících na její slavný návrat na filmové plátno. Tyto iluze v Normě udržuje jak její sluha a bývalý manžel

Max, tak také nakonec i Joe, když se dozví, jak to s její současnou slávou je, ale Normě neprozradí ani slovo.

Svět existující mimo realitu vizuálně symbolizuje jak exteriér, tak interiér domu.<sup>52</sup> Opuštěnost a domnělá zchátralost domu naznačuje izolovanost Normina světa, interiér zásobený stovkami starých fotografií odvolává k době, v níž byla Norma Desmondová velkou hvězdou a která je rovněž nenávratně pryč. Spousta fotografií a zrcadel, místnost určená pouze pro promítání filmů, v nichž jedinou hvězdou je pouze Norma, ukazuje na posedlost vlastní osobou.

Joe Gillis je podle klasifikace Northropa Frye hrdinou satiry páté fáze. Norma Desmondová jej separuje od společnosti prvotním poskytnutím útočiště před věřiteli. Pak ho začne ovládat skrze materiální zabezpečení – nabídne mu práci a přestěhuje ho do svého domu. Postupně jej připoutá i emociálně (vyhrožuje a později se i pokusí spáchat sebevraždu), naváže s ním sexuální vztah, kupuje mu drahé věci a uzavře jej do světa, ze kterého už není úniku. Když se pokusí vymanit se a vrátit se do toho skutečného, zastřelí ho. Pro ni však jiný svět než ten její iluzorní neexistuje, jak naznačuje závěrečná scéna snímku. Norma schází ze schodů ve svém domě stále v domnění, že kamery novinářů jsou ty filmové a ona se nachází na natáčení jejího filmu *Salomé*, oslovujíc režiséra DeMilla, který ani není přítomen.

Northrop Frye píše, že pátá fáze satiry odpovídá páté fázi fatalistické tragédie. Tato satira „klade hlavní důraz na koloběh přírody, na pravidelnost a

---

<sup>52</sup> Nora Henryová při uspořádání mizanscény naznačuje vliv německého expresionismu a hororu. Kromě úhlů a svícení k expresionismu odkazuje zejména scéna, kdy Joe Gillis pozoruje pobíhající krysy v prázdném bazénu a teatrální pohřeb mrtvé opičky.

nekonečnost běhu kola osudu a štěstěny<sup>53</sup> a je „méně moralistická a více všeobecná a metafyzická, méně melioristická a více stoická a rezignovaná.“<sup>54</sup> Satiru páté fáze naznačuje rovněž narativní struktura filmu.

Film začíná detailním nájezdem kamery na nápis „Sunset Blvd“, který jednak značí název samotného snímku, ale také rovněž specifikuje lokaci, v níž se bude děj odehrávat. „Ano, toto je Sunset Boulevard, v kalifornském Los Angeles“ ještě jednou ujišťuje diváka vypravěč příběhu, který jakoby pokládal nějakou otázku. Narace je započata voice-overem jedné z hlavní postav, Joe Gillisem, který komentuje danou situaci (příjezd policejních jednotek a novinářů) a navrhuje poskytnutí „celé pravdy a fakt“ o tom, co se skutečně přihodilo v domě, v jehož bazénu právě plave mrtvola mladého muže. Ve flashbacku je posléze odvyprávěn celý příběh, aby se ke konci vše vrátilo k onomu ránu, kdy z bazénu bývalé hollywoodské hvězdy lovili policisté brzy ráno mrtvé tělo. Cyklická narativní struktura odkazuje ke koloběhu přírody, kdy se vše vrací tam, kde se začalo. Koncept fatalistické tragédie je patrný již z úvodní scény, kdy hrdina příběhu je již mrtvý, aniž by se dalo této tragédii jakkoli zabránit.<sup>55</sup>

Předmětem satiry Billyho Wildera ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) je hollywoodský systém poválečných let. Richard Armstrong píše, že *Sunset Blvd.*

---

<sup>53</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 276.

<sup>54</sup> Tamtéž.

<sup>55</sup> Původní úvodní sekvence se odehrávala v márnici, kde Joe Gillis vyprávěl ostatním mrtvolám svůj příběh. Po prvních záporných reakcích zkušební publika byl však úvod přetočen.

je: „O Hollywoodu na úrovni jiné než je pouhá narace.“<sup>56</sup> Wilder popisuje konflikt „starého“ a „nového“ Hollywoodu. Éru starého Hollywoodu zastupuje Norma Desmondová s Maxem von Mayerlingem a se svými rovněž zapomenutými kolegy, pravidelně docházejícími na partičku karet. Nový Hollywood pak reprezentuje Joe Gillis s Betty Schaeferová (Nancy Olsonová) a jejich generace, která se podílí na chodu Hollywoodu čtyřicátých a padesátých let. Cecil B. DeMille stojí někde uprostřed – přestože patří k filmovým tvůrcům, kteří tvořili již v desátých letech dvacátého století, udrželi se na vrcholu i po začátku zvukové éry. Cecil DeMille při návštěvě Normy ve filmovém ateliéru přiznává, že „filmy se hodně změnily“.

Zatímco němý film stavěl na teatrálním herectví hollywoodských ikon, po nástupu zvuku se situace změnila a do popředí se začínal dostávat mimo jiné umírněný herecký projev či důraz na dialogy a realističnost snímku. Tento fakt ale postava Normy Desmondové odmítá akceptovat. Na příkladu svých němých filmů se snaží dokázat svrchovanost němého filmu nad současným: „Pořád překrásné, že? I bez dialogu. Nepotřebovali jsme dialog. Měli jsme tvář. Takové tváře už dnes nejsou. Možná jedna, Garbo. Ti idiotští producenti, imbecilové! Copak nemají oči? Zapomněli, jak vypadá hvězda? Já jim ukážu! Zase se tam vrátím, tak mi pomozte!“

Richard Armstrong vidí paralelu mezi starým a novým hollywoodským uspořádáním v postavách Normy Desmondové a Betty Schaeferové. Zatímco Norma Desmondová reprezentuje klasickou filmovou star dvacátých let,

---

<sup>56</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 45.

nedostižnou krásku s nádechem exotiky a luxusu, „Betty je produktem kousavé a sociálně uvědomělé tradice dialogu a realismu poválečného filmu přinášejícího určité poselství.“<sup>57</sup> Max v jedné scéně vysvětluje Gillisovi Norminu slávu v jejím nejpłodnějším období: „V jediném týdnu dostala od svých obdivovatelů 17 tisíc dopisů. Muži upláceli kadeřníka, aby jim dal pramínek jejích vlasů. Jeden indický maharadža žebal o její punčochu. Později se s ní uškrtil.“

Pragmatismus nového Hollywoodu lze identifikovat se stoicismem satiry páté fáze, popisovaným v *Anatomii kritiky* Northropa Frye. Joe Gillis přiznává, že píše scénáře z pragmatického důvodu, jen pro peníze. Když Betty Schaeferová přiznává zklamání z poslední práce Gillise, který měl údajně talent, ten odpovídá slovy: „To bylo vloni. Tento rok se snažím vydělat.“ Wilder rovněž satirizuje tendence nového Hollywoodu produkovat v poválečné době kvalitní příběhy. Užívá postavy Betty Schaeferové, která tvrdí, že „film by měl něco sdělovat“. Pragmatismus a cynismus Joea Gillise rovněž reprezentuje jeho práce s Normou Desmondovou, která ho pověřila upravením jejího scénáře na nový film *Salomé*. Přestože Gillis ví, že ani jeho zásah nepřidá kvality na mizerném scénáři, práci pro peníze přijímá. Když mu pak později dává Betty na výběr mezi ní a Normou, vybírá si Normu se slovy: „Buď praktická, mám tu dobrou dohodu.“

Symbolem úspěchu v Hollywoodu je pro Gillise a jeho přátele bazén. Na novoroční oslavě všichni zpívají: „Hollywood nám moc nepřeje, bazén nemáme.“ V úvodní sekvenci filmu vypravěč ve voice-overu divákovi sděluje, že

---

<sup>57</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 45.

„Bazén si vždycky přál. Nakonec ho dostal, ale za příliš vysokou cenu.“ Ve scéně, kdy Joe Gillis z okna pozoruje první noc svůj nový domov, vypravěč dodává: „A samozřejmě měla také bazén. Kdo ho tehdy neměl? Před tisíci půlnočními v něm plavali Mabel Normandová a John Gilbert.“

Gillisovy (ne)naplněné tužby Wilder demonstruje vizuálně již v úvodní sekvenci. V totálním pohledu je snímáno Gillisovo plovoucí tělo, umístěné ve středu filmového obrazu. Kolem něj divák vidí houf novinářů, kteří svými fotoaparáty s blesky Gillisovo tělo fotí. Jestliže bazén je symbolem vydělaných peněz a hollywoodského úspěchu, množství fotících novinářů může rovněž reprezentovat onu slávu a publicitu. Ironicky míněno, Gillis dostal vše, po čem toužil.

Billy Wilder při psaní svých postav vždy užíval určitých aspektů jejich reálných budoucích představitelů. Postava Joea Gillise reflektuje neslavné začátky Williama Holdena<sup>58</sup>, Norma Desmondová odráží osobnost a slávu Glorie Swansonové.<sup>59</sup> V tomto filmu Wilder představil nový typ hrdiny – jeho Joe Gillis je cynický, zahořklý antihrdina. Schopnost Wildera vytvářet ambivalentní postavy je evidentní i v tomto snímku. Joe Gillis využívá přízně bývalé herečky,

---

<sup>58</sup> Ed Sikov v knize *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder* píše, že ačkoliv se Holden ve filmu objevoval více než deset let, publikum ho stále neznalo.

<sup>59</sup> Ovšem na rozdíl od postavy Normy Desmondové, kariéra Glorie Swansonové nebyla ani ve čtyřicátých letech u konce. Hrála v letních divadelních hrách, objevovala se v rádiu a vedla svou vlastní produkční společnost. Přesto se ale podle Eda Sikova nehodlala zbavit svého titulu z dvacátých let, a to jedné z největších hollywoodských hvězd, a jen za své oblečení vydávala tisíce dolarů, které brala jako „pracovní výdaje“.

přebere snoubenku svému příteli atd., na druhou stranu mu není jedno, co se děje s Normou a snaží se jí zabránit v opětovné sebevraždě. Norma zase není pouze štědrá ženou, která zaplatí dluhy, ale také dokáže ostatní umně vydírat.<sup>60</sup>

*Sunset Blvd.* (1950) reflektuje změny v hollywoodském systému během minulých dvaceti let. Richard Armstrong píše, že „člověk musí tyto změny vítat a překonat, aby se v tomto průmyslu udržel.“<sup>61</sup> To však Norma nedokáže a Max jí v tom dokonce zabraňuje – plní funkci „ochránce hollywoodského dědictví, které Normina osoba reprezentuje, před zpusťšením současnou realitou.“<sup>62</sup> Billy Wilder tuto proměnu Hollywoodu během let s ironií komentuje v dialogu mezi Joeem a Normou ve scéně, kdy se Joe poprvé ocitá v obrovském sídle na Sunset Blvd.

Joe: „Vy jste Norma Desmondová. Byla jste velká hvězda němého filmu.“

Norma: „Jsem velká hvězda, jen filmy jsou teď nějak malé.“

Joe: „Věděl jsem, že s nimi není něco v pořádku.“

---

<sup>60</sup> Nora Henryová ve tvorbě Wilderových postav připomíná vliv německé kultury a literatury; a to zejména osobností Heinricha von Kleista (percepce reality, nesprávná komunikace), Arthura Schnitzlera (téma jednostranné lásky, prázdnoty, lásky jako zboží) a otázky etiky Friedricha Schillera.

<sup>61</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 44.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 47.



Norma: „Jsou mrtvé. Je jim konec. Kdysi jim patřily oči celého světa. Ale to nestačilo, musely jim patřit i uši. Tak otevřely svá velká ústa a začaly mluvit, mluvit, mluvit!“

Joe: „Na to je dobrá pražená kukuřice. Kupte si ji a nactěte si ji do uší.“

Norma: „Podívejte se na ty lidi v těch velkých kancelářích, ty velké šéfy! Zničily všechny velké idoly! Fairbankse, Gilberty, Valentiny! Koho máme teď? Nějaké nuly!“

Joe: „Mně to nevyčítejte. Já jenom píšu.“

Norma: „Píšete? Píšete slova, slova a zase slova! Z těch slov jste vyrobil provaz, který zardousil tenhle byznys!“

Frye tvrdí, že v páté fázi tragédie/satiry „slábne prvek hrdinství“<sup>63</sup> a postavy oplývají menší svobodou než je tomu u diváka či čtenáře. Rovněž dodává, že: „Tragický děj páté fáze není nepodobný tragickému ději fáze druhé, neboť většinou líčí tragédii ztraceného směru a nedostatečného poznání, ovšem ve světě dospělé zkušenosti.“<sup>64</sup>

Omezená svoboda Joea Gillise je patrná již z počátku jeho vztahu s Normou. Ve snaze jej izolovat od vnějšího světa Norma nechá přestěhovat jeho věci do domu, aniž by se ho zeptala na svolení. Když se od ní hodlá alespoň

---

<sup>63</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 256.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 257.

částečně odpoutat a utíká na silvestrovský večírek svých přátel, Norma se pokusí o sebevraždu.

Vizuálně Norminu moc nad Joeem Wilder prezentuje v okamžiku návratu Joea z večírku. Joe stojí téměř nehybně v druhém plánu u dveří, zatímco v prvním plánu leží Normino tělo, bezvládné obvázané ruce podél těla. V dalším záběru, kdy Joe promlouvá k Normě, se její zmenšený odraz promítá v zrcadle. Nakonec když Joe přistoupí k její posteli, zakrývá si obličej svými obvazy, aby demonstrovala, k jakému činu byla donucena. Pořezané ruce zastupují zlomenou Normu, do jejíž tváře má možnost pohlédnout pouze Joe. Jsou rovněž nástrojem Normina citového vydírání, díky nim se jí nakonec podaří s Joem navázat intimní vztah a přesvědčit ho, aby zůstal s ní.

Naprostou ztrátu svobody hrdiny příběhu ovšem navozuje již úvodní scéna, kdy Joe mrtvý plave v bazénu.

Za ztracený směr tragického hrdiny Joea Gillise považují ne okamžik přijetí nabídky spolupráce s Normou Desmondovou, ale již samotný nápad vydat se na dráhu hollywoodského scenáristy. Joe ve vnitřním monologu sám k sobě promlouvá: „Bylo jasné, že na to prostě nemám. Přišel čas zabalit své hollywoodské plány a jet domů.“ Rozhodne se tedy pro správný směr, chce prodat své poslední věci a vrátit se zpět domů k práci redaktora. Tomu ale zabrání náhodné střetnutí s věřiteli a setkání s Normou, kdy se Joe rozhodne, že odjezd ještě odloží, aby si vydělal nějaké peníze. Posléze otráven ze situace, do které se dostal, znovu zvažuje jakýkoliv únik. Joe dodává: „Cítil jsem se jako ta cigareta v tom udělátku na jejím prstě.“

Jeho nechuť ze současné situace a zároveň neschopnost cokoliv udělat Wilder vyjadřuje například ve scéně tance, kdy Norma uspořádá večírek.<sup>65</sup> Jak se Joe ale nakonec dozvídá, jedinými hosty jsou oni dva. Mizanscéna je nejprve zaplněna postavami. V prvním plánu stojí Max otočený zády ke kameře a sleduje dění na parketu. V druhém bere Norma Joea za ruku a vede ho na parket, zatímco v třetím plánu hrají hudebníci. Střihem Wilder zabere pouze tančící pár, kdy Joe se od Normy odvrací a ta když se zeptá na důvod, odpovídá, že ho lechtá ta věc na Normině hlavě. Joe nepřizná pravý důvod, tedy že je mu nastalá situace více než nepříjemná. Norma shodí svou čelenku na zem, kde ji sebere Max. Opětovným střihem kamera v totálním nadhledu zabírá obrovský parket, na kterém tančí pouze dvě osoby. Obraz, který je naprosto zaplněn, kontrastuje s následným obrazem vyplněným pouhými dvěma postavami. Celkový dojem vyvolává pocit klamu. Prostor, který se zdál být kompletně vyplněn, se z jiného pohledu jeví jako téměř prázdný.<sup>66</sup> Stejně tak nápad zůstat u zašlé hollywoodské hvězdy se Joeovi jevil jako jedinečná příležitost a směr, kterým by se měl vydat, se z jiného úhlu zdál velmi špatný. Správný směr se Joe snaží nabrat se spoluprací s Betty, když znovuobjevuje pravý důvod, proč do Hollywoodu přijel – psát originální příběhy.

---

<sup>65</sup> Tato scéna podle Nory Henryové znázorňuje zvyk Normy Desmond brát lásku jako zboží. Richard Armstrong zase poukazuje na obsaženou intertextualitu. Kameraman John Seitz přišel na nápad snímání této scény při natáčení snímku s Rudolphem Valentinem *Čtyři příšerní jezdci z Apokalypsy* (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921) režiséra Rexe Ingrama. Právě v hovoru o tanci je Valentino v této scéně zmiňován.

<sup>66</sup> Viz obrazová příloha č. 1.

Nedostatečné poznání symbolizuje neschopnost Joea rozeznat Norminu duševní poruchu a odejít od ní včas. Namísto toho Joe akceptuje Normin iluzorní svět a přistupuje na její hru. Když se dozvídá od Maxe, že žádné dopisy od fanoušků nechodí, nic jí neřekne, stejně jako když ho pověří úpravou scénáře, nesdělí jí, jak špatná práce to je.

Kromě Hollywoodského systému se terčem Wilderovy satiry stávají i žurnalisté, když pomocí vypravěče komentuje jejich tendence překrucovat pravdu. Vypravěč v podobě postavy Joea Gillise v úvodní sekvenci říká: „Ale než to všechno uslyšíte, překroucené a nafouknuté, než se toho chopí hollywoodští žurnalisté, možná byste si rádi poslechli fakta, celou pravdu.“

Jak jsem se již zmiňovala, na příkladu Normy (a její generace) a Joea Gillise (a jeho generace) Wilder satirizuje konflikt starého a nového Hollywoodu. Norma i Joe se stali oběťmi Hollywoodu. Oba si vytvořili iluzorní světy, které nelze jen tak opustit. Normu její zašlá sláva dohnala až na pokraj duševní choroby, Joea vidina úspěchu připravila de facto o život. Oba si vytvořili svou iluzi – Norma o tom, že její sláva přetrvává, Joe o tom, že jednou se stane uznávaným a slavným scenáristou.

Částečně se dá hovořit i o destruktivním vlivu amerického snu, který lidem namluví, že kdokoli se může stát úspěšným a slavným. Vypravěč/Joe říká o Betty: „Byla jako všichni autoři, kteří přijdou do Hollywoodu. Plní ctižádosti a plánů dostat se tam nahoru na plátno. ‚Scénář napsal‘, ‚Autorem předlohy je‘. Diváci nevědí, že někdo musí film napsat. Myslí si, že si ho herci vymýšlejí během natáčení.“ V komentáři, který má vypovídat o Betty spíše ale vyjadřuje hořkost a zklamání nad svým vlastním marným americkým/hollywoodským snem.

Ve Wilderově satíře je hojně využíváno rovněž ironie, související s informovaností diváka. Joe Gillis jako vypravěč poskytuje divákovi skrze své osobní hledisko evaluace ostatních postav. Divák skrze informace, které mu vypravěč poskytne, zároveň ví více než ostatní postavy. Když Joe přijímá nabídku opravit Normin scénář, na rozdíl od ní divák ví, že Gillis nevěří v kvalitu Norminy práce a jeho úpravy stejně k ničemu nepovedou. Stejně tak i pochopí ironii, když Joe Normu varuje, aby mu scénář ani neukazovala, aby ho jako autor neukradnul.

Intertextualita celého snímku je evidentní. Billy Wilder ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) odkazuje ke skutečným filmům a reálným osobnostem filmového průmyslu.<sup>67</sup> Kromě rozsáhlých referencí Wilder obsadil do svého filmu i spoustu hollywoodských hvězd němé éry, zastupujících buď samy sebe (Cecil DeMille, karetní parta složená z Bustera Keatona, Anny Q. Nilsson, H. B. Warnera) či hrajících jim podobnou postavu (Erich von Stroheim v roli Maxe von Mayerlinga). Propojuje dokonce fikci s realitou, když postava Maxe jmenuje tři velké režiséry němé éry. Vedle reálných jmen D. W. Griffith, C. B. DeMille uvádí fikčního Maxe von Mayerlinga.

Billy Wilder ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) učinil objektem satiry průmysl, který mu v podstatě umožnil tento film natočit. Na svých postavách, v dialozích i skrze vizuální stránku demonstroval konflikt mezi dvěma světy.

---

<sup>67</sup> Zmiňován je například film *Jih proti Severu* (*Gone with the Wind*, 1939), Darryl F. Zanuck, Rudolph Valentino, Mabel Normandová, Douglas Fairbanks, Alan Ladd a mnoho dalších. Norma předvádí Joeovi živé scénky koupajících se krás, paroduje Chaplina, promítá skutečné filmy, které hlavní představitelka Normy Desmondové, Gloria Swansonová natočila.

Jedním překonaným a druhým nastupujícím. S využitím ironie i mnohačetných referencí podal Wilder satirický obraz Hollywoodu, který se neustále proměňuje a který dokáže být krutý k těm, kteří své iluzorní představy nedokážou ovládat natolik, aby včas rozpoznali, kdy odejít.

## 4. *ESO V RUKÁVU* (ACE IN THE HOLE/THE BIG CARNIVAL, 1951)

### 4. 1. Kulturně-společenský a historický kontext

V důsledku hospodářské krize se poprvé v roce 1933 američtí žurnalisté a editoři sdružili do svazu a založili vlastní spolek, žurnalistickou asociaci American Newspaper Guild (ANG). Počátkem třicátých let se platy reportérů pohybovaly na velmi nízké úrovni a tato asociace měla každému členu zajistit jak práci, tak určitou minimální mzdu. Mnoho vydavatelů se však začalo obávat, co takovéto sdružení provede s nezávislostí a objektivitou tisku. Proto ANG přijala v roce 1934 etický kodex zabezpečující nestrannost, nezaujatost a přesnost reportéra, prezentujícího pouze fakta. Tato norma pak byla přijata valnou většinou novinářské obce.<sup>68</sup> Geneva Overholserová a Kathleen Hall Jamiesonová uvádějí, že: „Reportéři a reportérky se považovali za členy profese se zřetelnými normami a standardy, ale také díky tomuto sjednocení do asociace se sladili s dělníky spíše než s úředníky.“<sup>69</sup>

Velmi populární se stala ve třicátých letech tzv. interpretační žurnalistika, která se snažila pravidlo objektivitě obcházet. Novináři jako David

---

<sup>68</sup> Našly se ovšem i výjimky. Například noviny *Chicago Tribune* Roberta McCormicka publikovaly předpojaté články o kampani ke znovuzvolení prezidenta Roosevelta a jeho politice izolacionismu v prvních letech po propuknutí druhé světové války.

<sup>69</sup> OVERHOLSEROVÁ, Geneva, JAMIESONOVÁ, Kathleen Hall. *The Press*. New York: Oxford University Press, Inc., 2005, s. 27.

Lawrence či Walter Lippman argumentovali, že svět se stal příliš složitým a čtenáři nepotřebovali od reportérů pouze fakta, ale také jejich interpretaci sdělovaných informací. Trvali na tom, že jejich úkolem není pouze sdělovat, ale také vysvětlovat a že čtenář nepotřebuje pouze vědět, ale rovněž rozumět. V éře tzv. McCarthyismu byla objektivita jako základní princip žurnalistické práce značně obcházena. Senátor Joseph R. McCarthy začal v roce 1950 obviňovat americkou vládu ze sympatií ke komunismu a prohlašoval, že vláda je plná skrytých komunistů. Přestože se jeho tvrzení nezakládala na pravdě, McCarthy využíval tisku ke své propagaci až do roku 1954.

Michael Schudson ve článku „The Objectivity Norm in American Journalism“ uvádí, že objektivita pomáhá novináři prezentovat pouze fakta osvobozená od jakýchkoliv emocí. Také tvrdí, že v rámci přijaté normy objektivitby měl reportér své zprávy sdělovat bez toho, aby je komentoval, překrucoval či jinak upravoval.<sup>70</sup>

V padesátých letech se stal etický kodex objektivitby všeobecně uznávaným pravidlem každého novináře, kterému se učilo i na školách. Byl morálním ideálem, ke kterému bylo vzhlíženo a jenž se měl ujmout i u nově nastupujícího média, ovlivňujícího názory široké veřejnosti, televize.

*Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) byl prvním snímkem, který Billy Wilder natočil po ukončení spolupráce se scenáristou

---

<sup>70</sup> SCHUDSON, Michael. *The Objectivity Norm in American Journalism* [online]. [cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://www.une.edu.py/maestriacs/schudson\\_the\\_objectivity\\_norm\\_in\\_american\\_journalism\\_journalism\\_2.2.pdf](http://www.une.edu.py/maestriacs/schudson_the_objectivity_norm_in_american_journalism_journalism_2.2.pdf)>.



Charlesem Brackettem a je rovněž prvním filmem, u kterého je Wilder uveden jako scenárista, producent i režisér.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Na scénáři se místo Bracketta podíleli Lesser Samuels a Walter Brown Newman. Spolupráce Billyho Wildera s Charlesem Brackettem se datuje již do třicátých let dvacátého století, kdy prvním společným úspěchem se stal snímek Ernsta Lubitsche Ninočka (Ninotschka, 1939). Charles Brackett se podílel na všech Wilderových amerických filmech až do roku 1950, kdy Brackett opustil studio Paramount pro 20th Century Fox.

## 4. 2. *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) jako satira čtvrté fáze

Film *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/ The Big Carnival, 1951) znamenal pro bývalého žurnalistu Billyho Wildera symbolický návrat do důvěrně známého novinářského prostředí. Praktiky poválečné žurnalistiky se staly hlavním tématem dalšího Wilderova díla. Fabuli tvoří sled událostí, točících se kolem zasypaného muže, hledače indiánského pokladu.<sup>72</sup>

Hlavní postavou filmu je Charles „Chuck“ Tatum (Kirk Douglas), novinář z New Yorku, který z nouze o práci přijme místo redaktora v malých novinách *Albuquerque Sun-Bulletin* v Novém Mexiku s nadějí, že se mu podaří udělat reportáž, jež mu pomůže dostat se zpět ke své bývalé práci v New Yorku. Po roce v redakci *Sun-Bulletin* ho šéfredaktor Jacob Boot (Porter Hall) pošle psát o lovu chřestýšů, na cestě se svým mladým kolegou, fotografem Herbiem (Robert Arthur), v zapadlé zastávce jménem Escudero ale natrefí na něco poutavějšího. Na muže, zasypaného v jeskyni, Lea Minosu (Richard Benedict). Chuck Tatum využije příležitosti a manipulací s místním šerifem, záchranným týmem i ženou zasypaného muže se mu podaří výrazně prodloužit pobyt muže v jeskyni a udělat tak z nešťastné události národní senzaci. Leo po pěti dnech v jeskyni nakonec umírá, stejně tak jako později Chuck, probodnutý nůžkami při zápasu s Leovou ženou Lorraine (Jan Sterling).

---

<sup>72</sup> Inspirací pro film se stala skutečná událost. V roce 1925 byl ve státě Kentucky v důsledku sesuvu půdy zasypan v jeskyni W. Floyd Collins. Reportér *Louisville Courier-Journal*, William Burke Miller, za své reportáže obdržel Pulitzerovu cenu, život zasypaného muže se však zachránit nepodařilo.

Příběh je vyprávěn chronologicky a na rozdíl od předchozího Wilderova snímku *Sunset Blvd.* (1950) ve filmu *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) absentuje vypravěč.<sup>73</sup> Nicméně určité postupy z předchozího výše zmiňovaného Wilderova snímku se opakují. Wilder opět pracuje s velkou informovaností diváka, který ví dokonce více než určité postavy. Rovněž je užíváno ironie, kterou Chuck Tatum často využívá se svým komentáři a kterou většina postav nepochopí. Wilder také znovu prezentuje typ cynického antihrdiny podobného scenáristovi Joe Gillisovi z výše jmenovaného snímku. Chuck Tatum a Joe Gillis mají mnoho společného – oba chtějí být ve své práci úspěšní a nebojí se na své cestě za úspěchem využít všech dostupných prostředků. Oba nakonec končí stejně tragicky, umírají rukou své femme fatale.

Již v úvodní scéně Wilder vykresluje charakter svého antihrdiny skrze filmový obraz. Chuck Tatum sedí za volantem svého auta, které je přivázané k tažnému vozu, a čte si noviny. Naznačuje tak, že jeho hrdina je schopen využít jakkoli nešťastné situace ve svůj prospěch. Chuck Tatum si tak za jízdy může v klidu přečíst noviny a z řidiče tažného vozu si udělat osobního šoféra, kterému dává příkazy: „Zastav tam na tom rohu!“ a „Počkej tady!“.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Ed Sikov ve Wilderově biografii zmiňuje, že v původní verzi scénáře se narativní struktura podobala filmu *Sunset Blvd.* (1950). Vypravěč v podobě postavy Chucka Tatuma měl pomocí voice-overu ve flashbacku vysvětlit divákovi, co předcházelo tomu, než se ocitl jako mrtvola ležící v rakvi.

<sup>74</sup> Obraz muže, který je připraven o auto a tím je takřka izolován od okolního světa, se opět opakuje. Ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) je auto Joea Gillise za nezájmu Normy Desmondové odtaženo věřiteli. Chucka Tatuma porouchané auto dovede k novému zaměstnání.

Domnívám se ale, že *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) podle Fryovy klasifikace můžeme zařadit ne mezi satiru páté fáze, ale mezi satiru fáze čtvrté. Podle Northropa Frye čtvrtá fáze satiry odpovídá čtvrté fázi tragédie a „čtvrtá fáze tragédie je typická hrdinovým pádem.“<sup>75</sup> Již v úvodu filmu se Chuck Tatum jeví jako padlý hrdina. Přijíždí z New Yorku do zapadlého městečka a prosí o práci, přestože přiznává, že je pod jeho úroveň. Když se ho Boot ptá, proč chce přijmout pro něj velmi špatně placenou pozici, Tatum přiznává, že ho vyhodili již z jedenácti zaměstnání: „V New Yorku přivodil můj příběh žalobu. V Chicagu jsem si něco začal s vydavatelovou manželkou. V Detroitu mě chytili, jak piju v pracovní době. V Clevelandu...“ Z vlastní deskripce lze usoudit, že je to opravdu padlý hrdina – Chuck sám přiznává, že je alkoholik a že jsou s ním velké problémy. Skutečný pád ale přivodí až události spojené s reportáží z Nového Mexika.

Pád hrdiny je podle Frye „způsoben již zmíněnou zpupností a tragickým omylem, hamartiá.“<sup>76</sup> Vzporovitost hrdiny je patrná již z úvodní scény, kdy Chuck přijíždí do Albuquerque. Přestože jej provází velké neúspěchy, nevzdává se a vždy dokáže z každé situace něco vytěžit. Nenechává se odbýt ani v kanceláři šéfredaktora a nabízí své služby za zlomek původního platu. Stejně tak se nenechává odradit zástupcem šerifa v místě zvaném Escudero a s baterkou a dekou se hrdinsky vydává hledat muže zasypaného v jeskyni. Tragickým omylem se Chuckovi stává jeho „eso v rukávu“, případ Lea Minosy. Již v Bootově kanceláři Chuck prohlašuje: „Zvládnu malé zprávy, zvládnu velké

---

<sup>75</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 256.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 256.

zprávy. Pokud nebudou žádné zprávy, půjdu ven a zbiju psa.“ Ačkoliv Chuck přímo nezavinil Leovo uvíznutí v jeskyni, postavu Lea lze interpretovat jako onoho psa, kterého Chuck sliboval Bootovi zbít, aby bylo o čem psát. Pokud by nebylo Chuckova zásahu a snaze dostat se zpět na výsluní, mohl se Leo dostat ven ze svého vězení za mnohem kratší dobu a především živý.

„Jako ironická fáze se čtvrtá fáze satiry dívá na tragédii zdola, z morální a realistické perspektivy všední zkušenosti. Zdůrazňuje lidskost svých hrdinů, oslabuje pocit rituální nevyhnutelnosti tragédie, poskytuje nám společenská a psychologická vysvětlení katastrofy a snaží se, aby se lidská bída jevila jako co nejvíc „superfluous and evitable“ [zbytečná a vyhnutelná], jak říkal Thoreau.“<sup>77</sup>

Vynecháním cyklické narativní struktury v tomto snímku je rituální nevyhnutelnost tragického pádu hrdiny oslabena. Realistická perspektiva je podpořena rovněž vypuštěním voice-overu mrtvého hrdiny. Cykličnost a nadpřirozenost je to, čím se narativ ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) nejvíce odlišuje od toho ve snímku *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole*, 1951). Zbytečnost katastrofy a vyhnutelnost Leovy smrti je evidentní. Nebýt Chuckovy úmluvy s šerifem, který nařídil zdlouhavější způsob záchrany, nemusel příběh Lea končit smrtí.

Psychologická a zejména společenská vysvětlení katastrofy Billy Wilder poskytuje ve své satíře. Wilder předkládá ve svém filmu nejen nelichotivý obraz médií, ale také celé americké společnosti.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 276.

<sup>78</sup> Richard Armstrong píše, že po komerčním neúspěchu studio Paramount změnilo název snímku na *The Big Carnival* a posílalo do redakcí novin v celých Spojených státech své lidi, aby

Když se Chuck Herbieho ptá, jak dlouho studoval na žurnalistické škole, ten odpovídá, že celé tři roky. „Tři roky nazmar“, odpovídá Chuck. Ten považuje jakékoliv žurnalistické vzdělání ztrátou času. Hlavními principy přijatými na školách, kde se vyučovalo novinářské profesi, byly objektivita, pravdivost a prezentování pouhých fakt bez dalších úprav. Jelikož Herbie potvrzuje, že má žurnalistické vzdělání, je zřejmé, že ideály, které v sobě má, pochází právě ze školy. Chuck přiznává, že žurnalistiku na škole nestudoval, nemohl tedy tyto principy přijmout za své. Snaží se však Herbiemu vnutit své vlastní zákony. Ve scéně, kdy Chuck s Herbiem jedou autem udělat reportáž o honu na chřestýše, bere na sebe Chuck poprvé úlohu učitele zastupujícího vzdělávací instituci: „Špatné zprávy se prodávají nejlépe. Dobré zprávy nejsou žádné zprávy.“ Herbie si jako Chuckův student jeho učení rychle osvojuje. Při finální konfrontaci Chucka s Bootem se Herbie přiklání na Chuckovu stranu, když se odmítá vrátit do Albuquerque a zůstává nadále v Escudero.

V redakci *Sun-Bulletin* visí na zdi dvě zarámované výšivky sdělující „říkej pravdu“. Jedna je pověšená před vstupem, druhá přímo v kanceláři šéfredaktora Boota. Před vstupem do Bootovy pracovny se Tatum u výšivky zastaví a ptá se, odkud tento citát pochází. Zjišťuje, že od Boota. Vchází dovnitř a zastavuje se u stolu.

Již z kompozice obrazu je patrné, jaké morální hodnoty jednotliví redaktoři zastupují.<sup>79</sup> Tatum se zastavuje před Bootovým stolem, za nímž

---

přesvědčili vydavatele, že Wilderův film neměl v úmyslu kritizovat žurnalistiku jako takovou, ale pouze špatné a zkažené novináře.

<sup>79</sup> Viz obrazová příloha č. 2.

šéfredaktor sedí. Mezi nimi na zdi visí výšivka „říkej pravdu“. Symbolicky tedy mezi nimi stojí pravda, kterou Boot ctí a Chuck, jak sám vzápětí přiznává, obchází. Tatumovo časté obcházení pravdy je vizuálně znázorněno v následujícím záběru. Boot jako novinář jiné generace zastupuje morální hodnoty, pravdivost a poctivost. Tatum kolem jeho stolu doslova obchází a snaží se jej přesvědčit o tom, že by ho měl zaměstnat. Stojí nejdříve po Bootově pravé straně a pomalu se přesunuje kolem stolu na Bootovu levou stranu, kde se nakonec zastaví a sedá si na židli, výšivku má přitom za zády. Tatum tedy po dlouhém obcházení nalézá své místo, které je „zády k pravdě“. Ostatně se ani nesnaží cokoli zastírat, když říká: „Jsem opravdu dobrý lhář. Hodně jsem lhal.“ Naznačuje tak, že ani v budoucnu nehodlá se svým lhářstvím nic dělat.

Nora Henryová považuje film *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) za satiru na senzacechtivou žurnalistiku. Jako objekt satirického útoku ale vidí spíše americkou společnost a „hlad lidí po senzaci, který se média pouze snaží utišit.“<sup>80</sup> Právě Tatumovo tvrzení, že „špatné zprávy se prodávají nejlépe“ může být považováno za základní premisu senzacechtivé žurnalistiky.

Touhu lidí po senzaci reprezentuje odkaz na případ, jímž byl film *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) inspirován. Stejně jako u snímku *Sunset Blvd.* (1950), i zde je odkazováno k reálným jménům a událostem. Chuck Tatum se snaží dosáhnout stejného úspěchu jako William Burke Miller v roce 1925. Snaží se z „malé“ zprávy udělat „velkou“, přestože

---

<sup>80</sup> HENRYOVÁ, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2001, s. 144.

Herbiemu tvrdí, že novináři „zprávy nevytváří, pouze o nich píšou“. Chuck Tatum využívá toho, že lidé chtějí číst o špatných věcech, které se přihodí konkrétnímu člověku. Wilder tyto lidi zesměšňuje na příkladu rodiny Federberových.<sup>81</sup>

Chuck Tatum tuto rodinu pojmenovává „pan a paní Amerika“ a přisuzuje jim tak status exemplárního vzorku, který je ukazatelem myšlení celého národa. Chuck dedukuje, že pokud se tito lidé v novinách dočetli o případu Lea Minosy a přijeli se podívat do Escudera, přijedou nutně i další. Tatum říká: „Naletěli na to. Sežerou to celé. Příběh i hamburgery.“

Federberovi jsou pravými škůdci, parazitujícími na lidském neštěstí. Pan Federber nařizuje manželce, aby vzbudila děti, když dorazí na místo, protože „je to velmi poučné“. Na tomto místě začnou kempovat a při rozhovoru s rozhlasovým moderátorem se ohradí, když zaslechnou, že se jiní vychloubají, že na místě neštěstí dorazili jako první. Tato rodina zastupuje americkou společnost, jež si dokáže i z tragédie udělat atrakci a zábavnou dovolenou.

Chuck Tatum a veškerá senzacechtivá žurnalistika se tedy pouze snaží pokrýt poptávku lidí po lidském neštěstí. Billy Wilder stále přicházející zvědavce prezentuje pouze jako obrovské masy. Užívá velkých celků, ve kterých se auta a lidé nejeví jako jednotlivci, ale jako hemžící se mravenci.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> „Verderber“ v němčině znamená „škůdce, ničitel, hubitel“.

<sup>82</sup> Viz. Obrazová příloha č. 3.



Chuck Tatum v jedné ze svých lekcí Herbiemu vysvětluje, že nejlépe jde na odbyt tzv. human interest story, příběh jednoho člověka: „Jeden muž lepší než osmdesát čtyři. Neučili tě to tak?“ Lidi více zajímá příběh jediného člověka, než utrpení tisíců. Příležitost předhodit čtenářům tragédii jednotlivce se naskytne Chuckovi velkou náhodou, když se zastaví u malého obchůdku v Novém Mexiku, aby natankoval benzín. Jakmile zjistí, že v jeskyni v nedaleké hoře je zasypán majitel obchodu Leo Minosa, vydává se i přes zákaz přítomného zástupce šerifa dovnitř hory podívat se na Lea.

V přítomných Chuckův čin vyvolává dojem hrdiny, který riskuje vlastní život, aby nešťastníkovi přinesl potřebné věci. Divák však z rozhovoru Chucka a Herbieho ví, že Chuckovi jde pouze o jeho zájmy a že se především snaží z Leovy situace vytěžit dobrý příběh pro své noviny. Sobecký akt tedy maskuje nejprve heroismem, později přátelstvím s uvězněným Leem. Leo se mu svěřuje, že má velký strach z indiánského prokletí a z duchů v hoře. Zároveň Chucka žádá, aby se o tom nikomu nesvěřoval. Ten však neváhá Leovy obavy okamžitě otisknout v novinách a zůstává naprosto klidným, když mu Leo povídá: „Ty bys mi nikdy nelhal. Nikdy jsi mi nelhal.“ Chuck Leovi konstantně lže, sám sebe mu vnucuje jako přítele a zároveň také tisíce lidí, kteří se přijeli podívat na jeho utrpení, označuje za Leovy přítele.

Jediný, kdo jeho skutečné úmysly prohlédne, je Leova žena Lorraine. Při svém odchodu Chuckovi povídá: „Vše, co chcete, je jen to, co můžete vytisknout. Zlato, ty miluješ ty kameny tak jako já.“ Lorraine mluví o kamenech, jež má Leo na nohou a kvůli kterým se nemůže z jeskyně dostat. Po pěti letech společného života se Lorraine chystá svého manžela opustit. Ve snaze vydělat na jeho neštěstí ale nakonec zůstává. Sama počítá, že jí zvědaví lidé za týden vydělají nejméně tisíc dolarů. Vizuálně na její chamtivost Wilder upozorňuje

několika záběry na ceduli u parkoviště. Nejdříve je parkování zadarmo, později se cena zvyšuje z pětadvaceti centů na padesát, aby skončila u jednoho dolaru.

Svědomy se v Chuckovi hne až ke konci, kdy se snaží zpovídat ze své viny a svěruje se v telefonu vydavateli v New Yorku. Ten jej však odmítá, a tak se Chuck rozhodne svěřit alespoň Bootovi v Alburquerque. Ani to se mu nepodaří a nakonec mrtvý padá k zemi.

Není však jasná skutečná Chuckova motivace. Je možné, že s uveřejněním svého podílu viny na Leově smrti chce dosáhnout stejného cíle jako na počátku. V lidském příběhu, „human interest story“, by tentokrát sám Chuck hrál hlavního hrdinu, novináře zapleteného do neúmyslné vraždy nevinného člověka z malého Escudera v Novém Mexiku.

Chuck se diví, co se Herbie tedy ve škole pro budoucí novináře naučil, zdali ne pouze reklamám. Sám toto umění propagace ovládá dokonale a neváhá ho využít. Když se poprvé setkává s šerifem Kretzerem, který zrovna hraje poker, ptá se ho: „A co jste měl? Párek dvojek? Tady máme eso v rukávu. Šest dní a udělám z vás hrdinu. Zvolení máte v kapse. Chlapi, co jdou proti vám, pro vás budou hlasovat.“ Na stěnu hory pak Wilder také umísťuje nápis „Volte šerifa Kretzera“. Kritizuje tak obrovskou sílu tisku, jež se dá velmi snadno zneužít.<sup>83</sup>

V postavách Chucka Tatuma a Jacoba Boota Billy Wilder konfrontuje přístup předválečné a poválečné žurnalistiky. Richard Armstrong Boota vidí

---

<sup>83</sup> Příkladem může být právě senátor Joseph McCarthy. Tomu palcové titulky v novinách, citující jeho obvinění veřejných osobností ze sympatií ke komunismu, zajistily minimálně velkou pozornost široké americké veřejnosti.

jako: „Osobnost předválečné Ameriky, jejíž principy poctivosti a čestnosti byly smetyeny krutou atmosférou poválečného světa.“<sup>84</sup> Když Boot přijíždí do Escudera a apeluje na Chuckovy morální principy, Chuck mu odpovídá: „Nejsem váš typ novináře. Nepatřím do vaší kanceláře s vyšívaným nápisem na zdi.“ Chuck se snaží Bootovi vysvětlit, že doba se dávno změnila a jeho názory jsou v druhé polovině dvacátého století již zastaralé. To Boot ale nepřijímá a odjíždí zpět do své redakce v Albuquerque.

Molly Haskellová v eseji „Ace in the Hole: Noir in Bright Daylight“ píše, že *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) přímo volá pro rozšíření definice filmu noir.<sup>85</sup> Přestože se příběh odehrává pod rozpáleným sluncem nového Mexika, noirovou temnotu lze nalézt v jeskyni, v níž Leo Minosa tráví veškerý svůj čas a také uvnitř Chuckovy mysli, skrývající morální zkaženost. Ken Hillis v eseji „Film Noir and the American Dream: The Dark Side of Enlightenment“ film noir vnímá spíše jako historické hnutí, které odráželo dění v poválečné Americe.<sup>86</sup> Postavy pak odrážejí všeobecné povědomí o nedosažitelnosti amerického snu.

---

<sup>84</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 56.

<sup>85</sup> HASKELLOVÁ, Molly. 2007. *Ace in the Hole: Noir in Bright Daylight* [online]. The Criterion Collection. [citováno 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.criterion.com/current/posts/591>>.

<sup>86</sup> HILLIS, Ken. 2006. *Film Noir and the American Dream: The Dark Side of Enlightenment* [online]. Velvet Light Trap 55, Spring 2005 (1-18). [cit. 26. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.unc.edu/~khillis/Film%20Noir%20and%20the%20American%20Dream.pdf>>.

Dalším terčem útoku je stejně jako u snímků *Sunset Blvd.* (1950) či *Fedora* (1978) hollywoodský systém. Richard Armstrong přirovnává horu, v jejímž nitru je uvězněn Leo Minosa, k filmovému průmyslu a zejména ke studiu Paramount.<sup>87</sup> Armstrong argumentuje, že: „Prostorový vztah mezi filmovým divákem a plátnem je zde precizně napodoben; tisícům diváků se musí drama v hoře nutně podobat filmovému představení.“<sup>88</sup>

To, že příběh člověka zasypaného v hoře, je zábavným představením pro tisíce Američanů, ostatně evokuje scéna, kdy Chuck Tatum- již jako mediální hvězda- jde čtvrtý den dovnitř hory navštívit umírajícího Lea. Filmový obraz je rámován stěnami tmavé jeskyně, jež asociuje filmové plátno. Směrem dovnitř obrazu míří Chuck Tatum, který se náhle zastavuje a obrací k davům, aby jim zamával.<sup>89</sup>

Anton Karl Kozlovic v textu „Hidden Biblical Characters in Popular Films: A Preliminary Survey of Four Categories of Sacred Subtext“ tvrdí, že Billy Wilder ve své satíře využívá modelu převzatého z Bible a zejména Starého

---

<sup>87</sup> Filmové studium Paramount má ve svém logu horu. Ve studiu Paramount rovněž vznikl snímek *Sunset Blvd.*, ve kterém bylo také na samotné studio hojně odkazováno.

<sup>88</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 55.

<sup>89</sup> Viz. Obrazová příloha č. 4.

zákonu.<sup>90</sup> Přestože biblické motivy nejsou velmi frekventované ve Wilderově filmografii, ve snímku *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) je k náboženství dosti odkazováno. Kozlovic vidí paralelu v záchranné akci a stvoření světa. Leo měl být podle výpočtů stavitele Smolleta venku z jeskyně za týden. Ten však tak dlouho nevydrží a šestý den umírá. Sedmý den je místo již opuštěné a tiché, což odkazuje ke dni určenému k odpočinku. Kozlovic rovněž ve svém eseji upozorňuje na ideu Bernarda Dicka, podle kterého poušť v novém Mexiku symbolizuje ztracený ráj, kde Leo Minosa jako Adam leží bezmocně pod kameny v jeskyni a kde jeho žena Lorraine jako Eva ochutnává plody zakázaného ovoce.

Když Chuck poprvé informuje redakci o svém nálezu v Escudera a obvolává noviny a šerifa, prochází kolem něj Lorraine, v ruce jablko, se kterým si pohazuje. V dalším záběru pozoruje Chucka skrze okno a kousne si do jablka jako Eva do toho zakázaného ve Starém zákoně.<sup>91</sup>

Při rozhovoru Chucka a Boota v redakci *Sun-Bulletin* mezi těmito dvěma muži visí výšivka s nápisem „říkej pravdu“. Poté co Boot přijíždí do Escudera, opět prostor mezi nimi vyplňuje věc symbolického významu, tentokrát je to miniatura Ježíše přibitého na kříži. Postoj postav k víře je viditelný z jejich jednání. Matka Lea Minosy nedostává v příběhu téměř žádný prostor, divák ji vidí pouze v několika případech, kdy se usilovně modlí. Otec Minosa v dobré

---

<sup>90</sup> KOZLOVIC, Anton Karl. 2002. *Hidden Biblical Characters in Popular Films: A Preliminary Survey of Four Categories of Sacred Subtext*[online]. Counterpoints. [citováno 15. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://ehlt.flinders.edu.au/projects/counterpoints/Proc\\_2002/Pdf/A7.pdf](http://ehlt.flinders.edu.au/projects/counterpoints/Proc_2002/Pdf/A7.pdf)>.

<sup>91</sup> Viz. Obrazová příloha č. 5.

víře Chuckovi poskytuje vlastní pokoj po tom, co všechno pro něj Chuck dělá. Naproti tomu však Chuck posílá Lorraine modlit se do kostela, jenom proto, že to vypadá dobře v novinách. Lorraine odmítavě odpovídá slovy: „Nechodím do kostela. Klečení mi trhá punčochy.“

V žádném záběru však nevidíme modlit se lidi, kteří přijeli do Escudera podpořit Lea Minosu v jeho neštěstí. Americká společnost je prezentována jako masa lidí, která nemá žádný vztah k víře a která si z tragédie dokáže udělat cirkus. Federberovi zaparkují svůj karavan, postaví si přístřešek a stoleček ozdobí květinami. Ostatní zástupy vidíme s cukrovou vatou a balónky, čekající celý den na projev jejich hvězdy, Chucka Tatuma. Ke konci se zdá, že lidé se nepřijeli podívat na Lea Minosu, ale na Chucka Tatuma.

Wilder nezapomíná zdůraznit nutnost aktuálnosti, v níž spočívá veškerá síla tisku. Jednotliví novináři se předhánějí, každý z nich chce získat zprávy jako první. Přitom si Chuck uvědomuje, že musí využít okamžiku a že záhy bude vše zapomenuto, když v jedné ze svých lekcí Herbiemu povídá: „Zítřka tyhle noviny budou včerejší. Zabalí do nich rybu.“ Tisk má velkou moc, která je ale časově omezená.

Ve filmu *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) Billy Wilder satirizuje moc tisku a jeho snadné zneužití. Zaměřuje se zejména na obvyklé praktiky poválečné žurnalistiky a konflikt mezi starou a novou generací žurnalistů. Objektem satirického útoku se ale také stejně jako u staršího *Sunset Blvd.* (1950) stává Hollywood a jeho vděčné publikum, lidé, kteří si lidské tragédie dokážou udělat vydařené filmové představení, kteří ale vždy očekávají dobrý konec. Chuck Tatum přiznává: „Pokud lidi takhle rozrušíš, nemůžeš z nich

udělat blbce. Nechci jim předhodit mrtvolu.“ Terčem útoku se ale stává také americká společnost a její touha po senzaci.

I po znovuuvedení do kin studiem Paramount a pod novým, méně kritickým názvem *The Big Carnival* snímek u amerického publika propadl. V Evropě však zaznamenal poměrný úspěch a Billy Wilder na festivalu v Benátkách obdržel cenu za nejlepší režii.

## 5. RAZ, DVA, TŘI (ONE, TWO, THREE, 1961)

### 5. 1. Kulturně-společenský a historický kontext

Po starším filmu *Zahraniční aféra* (A Foreign Affair, 1948) se Billy Wilder ve snímku *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) opět vrátil do německého Berlína. Tentokrát však reflektuje atmosféru tzv. studené války, dlouhotrvajícího napětí mezi Amerikou a tehdejším Sovětským svazem.

Zatímco Atlantická charta z roku 1941 zavazovala Velkou Británii a Spojené Státy Americké k podpoře svobodných voleb v poválečném světě, sovětský vůdce Stalin usiloval o udržení svého vlivu ve východní Evropě. Studená válka začala již v roce 1946, nedlouho po skončení druhé světové války. Celou východní Evropu ovládal komunistický režim, který neumožňoval svým státům účastnit se poválečné ekonomické pomoci z USA, tzv. Marshallova plánu. Jako odpověď na založení Severoatlantické aliance (NATO) západoevropskými státy, USA a Kanadou v roce 1949, Sovětský svaz vytvořil v roce 1955 Varšavskou smlouvu. V padesátých a šedesátých letech spolu Amerika a Rusko vedli rovněž „zástupné“ války v Koreji a Vietnamu, každá ze zemí přitom podporovala opačnou stranu, aby svůj boj v roce 1957 přesunuli do vesmíru.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> V roce 1950 Američané podporovali jižní Koreu, napadenou komunistickou severní Koreou. Roku 1964 Spojené Státy stály na straně jižního Vietnamu, SSSR na straně Vietnamu severního.



Sověti vypustili do vesmíru první umělou družici Sputnik1, Američané se zaměřili na vývoj raket dlouhého doletu s jadernými hlavicemi a založili Národní úřad pro letectví a kosmonautiku (NASA).<sup>93</sup> A když Sovětský svaz v roce 1961 vyslal Jurije Gagarina jako prvního člověka do vesmíru, Američané nezháleli a rok poté do vesmíru poslali Johna Glenna, Scotta Carpentera a Waltera N. Shirru.

Již v roce 1945 bylo Německo rozděleno na sovětskou, americkou, britskou a francouzskou okupační zónu. Podobně bylo rozděleno i město Berlín, spadající do vlivu jako západního, tak východního. Berlínská zeď byla postavena v roce 1961, v čase premiéry filmu *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961), aby izolovala východní komunistický sektor města od západního.<sup>94</sup> Studená válka výrazně ovlivnila atmosféru Spojených států a také celého Hollywoodu, poznamenaného vznikem černých listin a vyšetřovacích komisí.

Na začátku šedesátých let byl Billy Wilder na vrcholu své filmové kariéry. Předchozí snímek *Byt* (The Apartment, 1960) zaznamenal obrovský úspěch jak u publika, tak u kritiky. Obdržel pět z deseti nominací na cenu

---

<sup>93</sup> Tato vesmírná válka vyústila až do hrozby globálního nukleárního konfliktu, kubánské raketové krize v roce 1962.

<sup>94</sup> Berlínská zeď byla dostavěna až po skončení natáčení. Úvodní monolog vypravěče o postavení berlínské zdi v srpnu 1961 byl přidán dodatečně.

Americké filmové akademie. Jak na tomto filmu, tak i na následujícím *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) na scénáři spolupracoval I. L. A. Diamond.<sup>95</sup>

## 5. 2. *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) jako satira druhé fáze

Northrop Frye uvádí, že první tři fáze satiry odpovídají prvním třem fázím komedie. V komedii funguje model mladého muže toužícího po krásné ženě, jemuž její rodiče však do cesty kladou překážky. Závěrečné překonání všech problémů a získání vytoužené ženy pak na konci příběhu dotváří komické rozuzlení. Domnívám se, že tento model je zastoupen ve Wilderově snímku *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961), inspirovaném divadelní hrou Ference Molnára.<sup>96</sup>

Hlavní postavou snímku je ředitel západoberlínské pobočky firmy Coca Cola, C. R. MacNamara (James Cagney). Ve snaze získat lepší místo na pobočce v Londýně se uvolí postarat se na dva týdny o sedmnáctiletou dceru svého nadřízeného z americké Atlanty, Scarlett Hazeltinovou (Pamela Tiffinová). Ze dvou týdnů se však stanou dva měsíce a MacNamara zjišťuje, že Scarlett se

---

<sup>95</sup> Začátek práce s I. L. A. Diamondem se datuje do roku 1957, kdy tito dva autoři napsali scénář k Wilderovu filmu *Odpolední láska* (Love in the Afternoon, 1957). *Raz, dva, tři* (One, two, three, 1961) byl jejich čtvrtou spoluprací.

<sup>96</sup> Tato hra maďarského autora s názvem *Egy, kettő, három* měla premiéru v roce 1929. Děj vypráví o bankéři, který je nucen postarat se určitou dobu o dceru svého důležitého klienta. Ta se však vdá za chudého taxikáře, kterého bankéř ve snaze zachovat si své místo promění v aristokrata.

mezitím provdala za východoberlínského komunistu Otto Piffa (Horst Buchholz) a hodlá s ním co nevidět odjet do Moskvy. Dozvídá se rovněž, že rodiče dívky právě míří do Berlína a nezbyvá mu tudíž nic jiného, než se novomanžela co nejrychleji zbavit a sňatek anulovat. Podaří se mu dostat Otta do východoněmeckého vězení, ale po zjištění, že je Scarlett těhotná, jej opět dostává ven, aby z něj vytvořil mladého kapitalistu, vhodného zetě pro amerického byznysmena.

Mladík (Otto Piff) tedy získává vytouženou dívku (Scarlett Hazeltinová) i přes počáteční nesnáze způsobené hlavním hrdinou v roli opatrovníka, zastupujícího na určitou dobu vlastní rodiče dívky (MacNamara). Tyto nesnáze jsou způsobeny politickým přesvědčením Otta, které se neshoduje s postojem společnosti, ze které pochází Scarlett.

V komedii je podle Northropa Frye vytvořena nová společnost, jež nahrazuje tu původní a zároveň probíhá i vnitřní proměna protivných postav, které se snaží zapadnout do nového uspořádání. Ve filmu *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) sice žádná nová společnost nevzniká, ale proměnu lze pozorovat zejména u mladého Otta. Otto se v závěru vzdává své komunistické společnosti ve prospěch nového života se Scarlett v kapitalismu. Svě ideje však hájí až do samotného závěru. Na berlínském letišti již vítá Scarlettiny nové rodiče s kyticí v ruce, opakující naučené fráze.

Komedie musí mít podle konvencí vždy šťastný konec. „Šťastné konce nepůsobí jako pravdivé, ale jako žádoucí, a lze jich dosáhnout jenom

manipulací.<sup>97</sup> Právě manipulace je jedním z ústředních témat filmu. MacNamara ve filmu plní funkci manipulátora. Pouze takto dosáhne svého cíle, tj. povýšení a přeřazení na pobočku v Londýně. Otta dostane z vězení díky tomu, že manipuluje s trojicí ruských obchodníků.<sup>98</sup> Ty zajímá především MacNamarova krásná blond sekretářka Ingeborg (Liselotte Pulverová). Rusové podle úmluvy vyvedou Otta z policejní stanice a výměnou za něj dostanou Ingeborg. Nakonec však objevují, že byli oklamáni, když k nim v ženských šatech kráčí MacNamarův asistent Schlemmer (Hanns Lothar).<sup>99</sup> Podobným způsobem manipuluje Ottem, aby se ze zapáleného komunisty stal aristokrat. Otto se po výslechu ve východním Berlíně přizná, že je americký špión, což mu MacNamara připomene. Otto nakonec přijímá roli loutky, jejíž funkcí je pouze být dokonalým gentlemanem, vhodným manželem a otcem Scarlettina nenarozeného dítěte.

Rovněž kostýmy (a převlékání) pak mají ve filmu významnou funkci. Puntičkované šaty sekretářky Ingeborg se stanou důležitým motivem v rámci narace. Jsou symbolem smyslnosti její nositelky. Ingeborg je má na sobě, když MacNamara v grandhotelu Potěmkin vyjednává s ruskými obchodníky o výměně Otta. Detaily Wilder upozorňuje na přednosti Ingeborg, zejména její tělo.<sup>100</sup> Šaty

---

<sup>97</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 197.

<sup>98</sup> Trojice Rusů a komunista – idealista upomíná na film Ernsta Lubitsche *Ninočka* (Ninotchka, 1939).

<sup>99</sup> Převlékání mužů do ženských šatů využil Billy Wilder již dříve, například ve snímku *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot, 1959).

<sup>100</sup> Viz obrazová příloha č. 6.

zastupují samotnou Ingeborg. Ve scéně, kdy konečně dochází k požadované výměně, Rusové nejdříve nepoznají, že se jedná o převlečeného Schlemmera. Pozornost zaměřují pouze na povědomé oblečení.<sup>101</sup>

Zcela novou identitu díky kostýmu přijímá Otto Piffel. Jeho původní oblečení je spáleno. Od MacNamary dostává zcela nový oblek s i kloboukem. Ten Otto nejdříve vidí jako symbol buržoazie, v závěru si však nasazuje i tento klobouk a zcela se tak podvoluje nové roli.

Jak tvrdí Northrop Frye, funkce komediální postavy se odvíjí od samotné struktury hry, a ta zase závisí na kategorii hry (u komedie očekáváme převládající komickou náladu a rovněž komické rozuzlení). Ve filmu *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) komická nálada převládá. Dokonce scéna výslechu ve východoberlínské věznici je prezentována komicky. Otto je mučen opakovaným přehráváním americké populární písničky „Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini.“<sup>102</sup>

„Druhou fází komedie v nejjednodušší podobě je komedie, jejíž hrdina společnost letor nepřetváří a pouze jí uniká, přičemž struktura společnosti zůstává stejná. Pokud není společnost kolem hrdiny dostatečně reálná a životaschopná, aby se udržela, působí ironie komplexněji. V této situaci bývá hrdina zpodoběn částečně jako komická letora nebo jako psanec a jeho iluze je buď zmařena vinou nepříznivých okolností, nebo se střetne s iluzí jinou.“<sup>103</sup> Otto

---

<sup>101</sup> Viz obrazová příloha č. 7.

<sup>102</sup> Tato píseň od Briana Hylanda byla v roce 1960 číslem jedna v amerických hitparádách.

<sup>103</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 209.

Piffel uniká z východního Berlína, aniž by jeho uspořádání jakkoli měnil. Jeho původní společnost z něj udělala špióna, vrátit se tudíž nemůže, ani kdyby si to přál. Jeho komunistické ideje se střetávají s kapitalistickými, v závěru však projde konečnou přeměnou a stává se právě tím, proti čemu dříve vystupoval. Završením celé transformace je přijetí pracovního místa od svého nového tchána, vedoucího pobočky firmy Coca-Cola v Londýně.

„Kdykoli se v satíře objevuje „jiný svět“, vypadá jako ironický protějšek našeho vlastního, jako opak uznávaných společenských norem.“<sup>104</sup> Billy Wilder portrétuje společnosti dvě. Ty v jeho filmu z roku 1961 dokonce spoluexistují na území stejného města, oddělené pouze hranicí v podobě brány. Zpodobněna je kultura západní, reprezentovaná velkou korporací značky Coca-Cola, a její opak, východní, spojená s proklamací hesel a pořádání velkolepých průvodů. Podle Frye je vykreslená společnost tím absurdnější, čím více je v komedii obsažena ironie.

Ve scéně vyjednávání s Rusy MacNamara trvá na šesti pobočkách Coca-Coly v Rusku. Rusové ale požadují samotný recept na výroby Coca Coly. Když MacNamara odmítá, říkají: „Když budeme chtít Colu, vynalezneme si ji sami.“ MacNamara reaguje slovy: „Opravdu? V roce 1956 jste získali lahev pro tajnou laboratoř v Sverdlovsku. Stovky vašich chemiků se pokoušely zjistit složení ingrediencí, že? V roce 1958 jste vyslali dva tajné agenty na ústředí Atlanty ukrást recept. Co se stalo? Přešli na naši stranu a jsou úspěšní obchodníci na Floridě. Prodávají instantní boršč, je to tak? Loni jste začali vyrábět imitaci

---

<sup>104</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 271.

Coca-Coly, Kreml Colu. Zkusili jste ji také vyvážet, ale ani v Albánii ji nechtěli pít. Ničili tím hmyz, správně?“

Obraz Sovětského svazu v MacNamarově ironickém monologu je velmi absurdní. Získání receptu na Coca-Colu vyznívá jako věc velkého významu pro Sovětský svaz.

Druhá fáze satiry obhazuje tvůrčí uměleckou nestrannost. Domnívám se, že Billy Wilder opravdu zaujímá nestranné stanovisko. Terčem satirického útoku nečiní pouze východní komunistický režim, ale i západní společnost, reprezentovanou korporací Coca-Cola. Vyhýbá se dělení na správný a špatný režim, když zesměšňuje oba dva.

Northrop Frye píše, že: „Satira druhé fáze může takticky obhajovat pragmatismus proti dogmatismu...“<sup>105</sup> To je přesně případ snímku *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961). Pragmatismus šéfa pobočky Coca-Cola vždy vítězí. Jakkoli špatné jsou vztahy mezi Amerikou a Ruskem, nic nebrání mezi vzájemným obchodováním. Při vyjednávání smlouvy se MacNamara a ruští obchodníci dohadují:

MacNamara: „Možná budete první, kdo vystřelí člověka na Měsíc, ale pokud si bude po cestě chtít dát Colu, musí si ji koupit od nás.“

Obchodníci nakonec souhlasí s dovozem Coca-Coly do Sovětského svazu. MacNamara ale rovněž požaduje procenta ze zisku.

---

<sup>105</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 272.

Boroděnko: „V peněžích?“

MacNamara: „V dolarech.“

Boroděnko: „Namísto dolarů byste mohl přijmout předplatné na turné bolšojského baletu.“

MacNamara: „Prosím. Žádné umění. Hotovost.“

MacNamara je více než pragmatický, když dodává, že: „Lidé pašují Coca Colu do východní části, ale nevracejí lahve.“ Také při útěku z východního Berlína MacNamara s ostatními u Brandenburské brány zastavují auto, aby si vyzvedli prázdné lahve.

I u tohoto snímku Billy Wilder využívá jako vypravěče hlavní postavu příběhu. Skrze voice-over MacNamara v úvodní scéně filmu diváka vtahuje do děje. Už v prvním záběru je divák informován o místě děje, umožňuje mu to záběr na pravděpodobně nejznámější berlínskou památku, Brandenburskou bránu. Doprovodný komentář vypravěče pak k místu přidává i informaci o čase a vysvětluje situaci hlavního představitele. Příběh je pak dovyprávěn ve flashbacku, hrdina se vrací do června minulého roku, do doby, kdy Němci ještě neuzavřeli průchod mezi východní a západní částí Berlína. Narativní struktura se podobá filmu *Sunset Blvd.* (1950), s tím rozdílem, že hrdina snímku neoznamuje již na začátku, že je již mrtvý.

Jízdou kamery Wilder ukazuje západní Berlín. Na rozdíl od východního bez průvodů s transparenty, jízda je doprovázena komentářem: „Tyto neustálé projevy nedokázaly vyprovokovat západní Berličany. Ti byli příliš zaměstnání obnovováním města. Západní část, pod ochranou Spojenců, byla mírumilovná,



prosperující, požívající veškerých výhod demokracie.“ Výhody demokracie Wilder vysvětluje filmovým obrazem. Komentář vypravěče o pozitivích demokratického uspořádání rovněž doplňuje statickým záběrem reklamního plakátu firmy Coca Cola, portrétující dívku v plavkách s nápisem „Udělej si pauzu... dej si Coca Colu!“ Wilder tedy spojuje demokracii s reklamou, či reklamu s demokracií.

Kontrast mezi rozdílnými přístupy v propagaci a reklamě jednotlivých režimů je vyjádřen zejména vizuálně. Východní Berlín k propagaci komunismu využívá transparentů s portréty svých vůdců, či nápisy „Nikita nade vše“ či „Kennedy ne! Castro ano!“ a balónky popsané „Yankee, vrať se domů“.<sup>106</sup> Západní Berlín propaguje demokracii skrze produkty americké společnosti Coca Cola, která vyzývá ke konzumaci svého nápoje.

Kontrast dvou částí stejného města je podpořen rovněž hudbou. Zatímco ve východním Berlíně je filmový obraz doplněn diegetickým zpěvem německé internacionály zástupu lidí v průvodu, téměř dokumentární ráz záběrů ze západního Berlína je doprovázen nediegetickou instrumentální hudbou.

Společnost Coca-Cola již v šedesátých letech minulého století byla a je i nyní „největší společnost prodávající nápoje a největší výrobce, distributor a

---

<sup>106</sup> Když Scarlett poprvé ukazuje MacNamarovi fotku svého manžela, Otto Piffa, je na ní zpodobněn právě v průvodu, nesoucí transparent s fotografií Nikity Chruščova. MacNamara pak ironicky podotýká, zdali je Scarlett vdaná za tohoto komunistického vůdce.

obchodník s nealkoholickými nápoji, sirupy a džusy na světě a současně jedna z největších korporací Spojených států amerických.<sup>107</sup>

Billy Wilder satirizuje snahu americké společnosti a amerických korporací o expanzi na téměř jakýkoliv trh. MacNamara nadhodnocuje možnosti firmy Coca-Cola, když říká Ingeborg: „Můžeme být první americkou společností, která rozbije železnou oponu.“ Později dodává: „Napoleon to zvorál, Hitler to zvorál, ale Coca-Cola má snad šanci.“ Stejně tak i Otto vidí ve firmě zástupce kapitalismu, když provolává: „Povstaňte otroci nealkoholických nápojů! Rozbijte lahve, nalijte všechen ten sirup do kanálu...“

Billy Wilder se i v tomto snímku okrajově vrací k tématu etiky novinářské profese. K MacNamarovi přichází německý novinář, aby napsal pravdivý příběh o svatbě Scarlett Hazeltinové. Z toho, že si bohatá Američanka vzala chudého komunistu, míní udělat příběh na titulní stranu. MacNamara se jej snaží podplatit, aby pravda nevyšla na světlo a on neztratil nejen vyhlídku na povýšení, ale také svou práci.

MacNamara: „Kolik chcete, abyste na celou věc zapomněl?“

Novinář: „Myslíte, že si můžete koupit německého reportéra?“

MacNamara: „Ještě jsem to nezkusil.“

Novinář: „Možná, že američtí novináři jsou na prodej, ale tady jste v Německu... „

---

<sup>107</sup> Wikipedie, otevřená encyklopedie. 2010. *The Coca-Cola Company*. [online, cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/The\\_Coca-Cola\\_Company](http://cs.wikipedia.org/wiki/The_Coca-Cola_Company)>.

Novinář nakonec stejně souhlasí s tučnou odměnou za nezveřejnění příběhu. Nepodobá se Chucku Tatumovi ze snímku *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951), ale spíše Lorraine Minosové, která zná celou pravdu, ale z pragmatických důvodů se podvoluje a mlčí. Nechává se podplatit stejně jako německý novinář, protože je to pro ni výhodné.

Charlotte Chadlerová ve své biografii *Nobody's perfect. Billy Wilder: A Personal Biography* píše, že původně Wilder zamýšlel z filmu udělat politickou frašku s postavami, představujícími spíše typy či postoje než skutečné lidi.<sup>108</sup> „Vždycky jsem obdivoval *Kachní polévku*. Je to skvělý film. Když jsme začali pracovat na Molnárově frašce, přemýšlel jsem o bratrech Marxových v Berlíně, jak by asi přistupovali ke studené válce.<sup>109</sup> Chtěl jsem natočit něco jako *Kachní polévku*, ale udělal jsem *Cola polévku*.“<sup>110</sup>

Ve filmu je k bratrům Marxovým odkazováno, jeden z Rusů se jmenuje Marx. MacNamara připomíná, že ví, že se Rus jmenuje Karl a ne Groucho.

---

<sup>108</sup> CHANDLEROVÁ, Charlotte. *Nobody's perfect. Billy Wilder: A Personal Biography*. New York: Applause Theatre&Cinema Books, 2002.

<sup>109</sup> Tyler Sorensen v eseji „One, Two, Three. The Other Cold War Satire“ píše, že bratry Marxovými se Wilder inspiroval i při vytváření tempa snímku. Billy Wilder byl pověstný časováním vtipných scén ve svých komediích. Po každém vtipu vždy nechával prostor divákovi, aby se zasmál. Ve filmu *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) však tento prostor divákovi Wilder nedává, tempo snímku (a mluvy postav) bylo příliš vysoké. In: SORENSEN, Tyler. *One, Two, Three. The Other Cold War Satire* [online]. [cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.scribd.com/doc/29211182/One-Two-Three-The-Other-Cold-War-Satire>>.

<sup>110</sup> CHANDLEROVÁ, Charlotte. *Nobody's perfect. Billy Wilder: A Personal Biography*. New York: Applause Theatre&Cinema Books, 2002, s. 237.

Intertextualita obvyklá ve Wilderových filmech je obsažená rovněž i v tomto snímku. Kromě odkazů k bratrům Marxovým se ve filmu zmiňuje například i o hollywoodské herečce Grace Kellyové. A když MacNamara zjistí, že Scarlett čeká potomka, ptá se: „Matko milostivá, je tohle konec malého Rica?“ a odkazuje tak k posledním slovům Rica, postavy Edwarda G. Robinsona z filmu *Malý Caesar* (Little Caesar, 1931).

*Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) není pouze satirou studené války. Billy Wilder rovněž satirizuje snahu velké americké korporace Coca-Cola o udržení si své pozice největšího obchodníka s nealkoholickými nápoji na celosvětovém trhu. Jak píše Ed Sikov ve své biografii: „Celý svobodný svět pil Coca-Colu a všichni na jedné straně železné opony si ve své domýšlivosti mysleli, že ti na té druhé straně po ní toužili.“<sup>111</sup> Právě tato značka hraje významnou roli. V samotném závěru je totiž veškerá její moc shozena, když MacNamara na berlínském letišti kupuje rodině pití z automatu. Nevypadává Coca-Cola, nýbrž Pepsi-Cola.

---

<sup>111</sup> SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, s. 453.

## 6. NA TITULNÍ STRANĚ (THE FRONT PAGE, 1974)

### 6. 1. Kulturně-společenský a historický kontext

Změna hollywoodského studiového systému v šedesátých letech nadále ovlivňovala filmovou tvorbu i v letech sedmdesátých. Valná většina velkých studií byla již součástí mezinárodních společností, pro něž bylo filmování pouze jednou z mnoha dalších investic.<sup>112</sup> Velká studia již nestála u filmu od začátku natáčení až po jeho distribuci. V sedmdesátých letech naopak nabízela finanční pomoc a distribuční síť nezávislým produkcím, než aby filmy sama vytvářela. Pozornost byla věnována zejména hledání nových způsobů propagace filmů.<sup>113</sup> Odstartovala rovněž éra tzv. Nového Hollywoodu, do kin byli Američané lákáni na blockbustery a sequely.<sup>114</sup>

Účast amerických jednotek ve válce ve Vietnamu a zejména aféra Watergate a následné odstoupení amerického prezidenta Richarda Nixona z funkce byly jedněmi z nejvýznamnějších událostí v dějinách Spojených států

---

<sup>112</sup> Universal se stal součástí původně umělecké agentury Music Corporation of America (MCA), Warner Bros. se spojil s Kinney National Service Corporation (společnost vydělávající na pohřebních ústavech a parkovištích), kontrolní podíl Metro-Goldwyn-Mayer získal Kirk Kerkorian, obchodník s nemovitostmi z Las Vegas atd.

<sup>113</sup> Velkou roli hrál marketing. Peníze se vkládaly do obrovských reklamních kampaní, začalo se vydělávat na produktech spojených s filmy- hračkách, soundtracích, plakátech, výrobcích fast-foodu atd.

<sup>114</sup> Éru blockbusterů odstartoval film Stevena Spielberga *Čelisti* (Jaws, 1975), typickým sequelem byly například Lucasovy *Hvězdné války* (Star Wars, 1977).

sedmdesátých let.<sup>115</sup> Lester D. Friedman v knize *American Cinema of the 1970s* píše, že: „[Watergate] nejen redefinovala vztah mezi tiskem a prezidentem a vedla ke vzniku nezávislého advokátního práva, které dávalo žalobcům dostatek času pro odhalování chyb v exekutivě, ale také připravilo půdu pro mnoho uštěpačných debat, co by mělo a naopak nemělo být prozrazováno americké veřejnosti.“<sup>116</sup>

Polovina populace v těchto letech byla mladší pětadvaceti let, stejně tak došlo i rozpadu tradičního modelu americké rodiny – počet nesezdaných párů se zvedl od roku 1970 do roku 1980 rovněž o padesát procent. Americká veřejnost se začala více zajímat o práva žen či homosexuálů.

Hra *Na titulní straně* od autorů Bena Hechta a Charlese MacArthura měla svou premiéru na Broadwayi již v roce 1928. Na filmové plátno byla převedena hned několikrát.<sup>117</sup> Poprvé v roce 1931 v režii Lewisa Milestona vznikl stejnojmenný snímek *Titulní stránka* (*The Front Page*, 1931), podruhé v roce 1940 Howard Hawks režíroval film *Jeho dívka Pátek* (*His Girl Friday*,

---

<sup>115</sup> V roce 1972 se pracovníci Republikánské strany vloupali do sídla Demokratické strany v komplexu budovy Watergate, Washingtonu D. C., za účelem umístění odposlechů. Postupně se ukázala spojitost činu se samotným prezidentem Nixonem, což vedlo až k jeho rezignaci v létě roku 1974.

<sup>116</sup> FRIEDMAN, Lester D. *American Cinema of the 1970s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007, s. 8.

<sup>117</sup> Ben Hecht byl bývalým novinářem. Jeho jméno se v adaptaci Billyho Wildera z roku 1974 rovněž objevuje, když postava Waltera Matthaua, Walter Burns, naříká nad ztrátou Hildyho Johnsona a přirovnává jej k Benu Hechtovi.

1940).<sup>118</sup> Potřetí se hru rozhodl zfilmovat Billy Wilder. Ten tvrdil: „Jsem v podstatě proti remakům, protože pokud je film dobrý, neměl by se nově zpracovávat. A pokud je mizerný, proč jej znovu točit?“<sup>119</sup> Tento film pak nepovažoval za jeden ze svých nejlepších, jeho přijetí u kritiky i publika bylo vcelku vlažné. Přestože film studiu Universal vydělal, do dalšího projektu Billyho Wildera se tato společnost pouštěla jen velmi opatrně, jak budu zmiňovat v kapitole věnované snímku *Fedora* (1978).<sup>120</sup>

## **6. 2. Na titulní straně (The Front Page, 1974) jako satira první fáze**

Fabuli tvoří události jediného dne v životě novináře Hildyho Johnsona (Jack Lemmon). Hildy přichází do kanceláře svého šéfa Waltera Burnse (Walter Matthau), aby mu oznámil, že opouští své místo redaktora deníku *Chicago Examiner* z důvodu nového sňatku s Peggy Grantovou (Susan Sarandonová). To stejné ráno se ale podaří uprchnout z vězení trestanci odsouzenému na smrt, Earlu Williamsovi (Austin Pendleton). Earl se při svém útěku dostane do místnosti pro novináře v budově soudu zrovna v okamžiku, kdy se v ní ocitá i Hildy, jenž se dříve přišel rozloučit se svými kolegy a později se vrátil pro

---

<sup>118</sup> V roce 1988 se stejné látky chopil ještě i Ted Kotcheff, aby natočil remake Hawksova snímku a vzniklo *Přepnout na život* (Switching Channels, 1988).

<sup>119</sup> CHANDLEROVÁ, Charlotte. *Nobody's perfect. Billy Wilder: A Personal Biography*. New York: Applause Theatre&Cinema Books, 2002, s. 285.

<sup>120</sup> Film vydělal patnáct milionů dolarů oproti čtyřem milionům dolarů nákladů.

zapomenuté snubní prsteny. Hildy se nechává Walterem přemluvit k napsání své poslední reportáže a skrývá Earla. V tom mu pomáhá i Earlova přítelkyně, prostitutka Mollie Malloyová (Carol Burnettová). Nakonec je však Earl dopaden, ve vězení končí i Hildy s Walterem, aby se dozvěděli o milosti, která byla Earlovi před nedávnem udělena a kterou se starosta (Harold Gould) s šerifem (Vincent Gardenia) snažili zatajit. Earl je osvobozen, článek dopsán a Hildy odjíždí vlakem s Peggy vstříc nové budoucnosti, přitom ani jeden netuší, že na nejbližší zastávce je zastaví policie, poslaná Walterem.

Zatímco v obou předchozích adaptacích (i původní hře) je příběh zasazen do tehdejší současnosti, ve Wilderově zpracování současnost nebylo možné zachovat. V roce 1974, na rozdíl od dvacátých, třicátých či čtyřicátých let, noviny již nebyly dominantním médiem v americké společnosti.

Práce s časem je v tomto snímku velmi signifikantní. Děj se odehrává v rozmezí jediného dne, je vyprávěn chronologicky. Již v úvodní scéně Wilder pomocí několika po sobě jdoucích záběrů novinových titulků specifikuje čas a místo děje. Divák rovněž získává základní informace o zápletce.<sup>121</sup> Tyto novinové titulky pak nahrazují filmového vypravěče, který v tomto snímku rovněž absentuje. Rovněž v závěru filmu Billy Wilder využívá dovysvětlujícího epilogu a poskytuje divákovi informaci o dalším vývoji svých postav přesahující filmové vyprávění.

Northrop Frye v knize *Anatomie kritiky* píše, že: „V první a nanejvýš ironické fázi komedie společnost letor vítězí nebo přinejmenším zůstává

---

<sup>121</sup> Viz obrazová příloha č. 8.



neporažena.“<sup>122</sup> Jako příklad uvádí Frye hru *Žebrácká opera* Johna Gaye, kdy postava ředitele věznice autorovi vysvětlí, že divák se smyslem pro komické dekorum si žádá, aby dal svému hrdinovi milost a nekončil příběh jeho popravou. Earl Williams ve Wilderově snímku *Na titulní straně* (*The Front Page*, 1974) je mladý muž, který vysvětluje, že čin, za který byl odsouzen (vražda černého policisty), byla pouhá nešťastná náhoda. Levicově orientovaný mladík, hájící ideály komunismu asociuje postavu Otto Piffila ze staršího Wilderova filmu *Raz, dva, tři* (*One, Two, Three*, 1961).<sup>123</sup> V závěru je mu milost skutečně udělena, hrdina je osvobozen.

Frye dodává, že: „Autor komedie se také často snaží dovést děj co nejbližší katastrofickému pádu hrdiny a pak jej co nejrychleji zvrátí. Krutý zákon se velmi často obejde nebo poruší jen o vlásek.“<sup>124</sup>

Katastrofický pád hrdiny je reprezentován smrtí oběšením Earla Williamse. Již v úvodu filmu Wilder divákovi poskytuje v totálním nadhledu obraz šibenice, na níž má být Earl brzy oběšen. Té chybí už jen poslední úpravy, aby posloužila svému účelu. Práce na šibenici ruší novináře hrající poker v novinářské místnosti v budově soudu, kde se má poprava konat. Ti diktují do svých telefonů, co si dal odsouzený k poslední večeři. Je tudíž jasné, že osud vězně je již zpečetěn. Při pohovoru s psychiatrem, doktorem Eggelhoferem (Martin Gabel), se však

---

<sup>122</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 206.

<sup>123</sup> Nebo také postavu Ninočky (Greta Garbo) z filmu Ernsta Lubitsche *Ninočka* (*Ninotchka*, 1939), ke kterému Billy Wilder spolu s Charlesem Brackettem a Walterem Reischem napsali scénář.

<sup>124</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 207.

Earlovi do rukou dostává zbraň, s jejíž pomocí se mu podaří uprchnout.<sup>125</sup> Neskryvá se ale dlouho, brzy je odhalen a poslán opět do cely. Billy Wilder odhaluje v rozhovoru šerifa a starosty, že Earl dostal od guvernéra milost a k popravě vůbec dojít nemusí. Tato informace však zůstává skryta ostatním postavám, aby se katastrofě zabránilo v posledním okamžiku. Hildy s Walterem se dozvídají tuto zprávu těsně před Earlovou popravou. Jeho pád (smrt) je tudíž zvrácen v posledním okamžiku.

Northrop Frye v *Anatomii kritiky* rovněž zmiňuje okamžik tzv. rituální smrti. V komickém příběhu se v závěru blíží potenciální tragická krize. „Podobné okamžiky rituální smrti nalezneme téměř ve všech příbězích, kde se hrdina dostává do vězení a hrdinka onemocní téměř smrtelnou nemocí. Nakonec však všechno dobře dopadne.“<sup>126</sup> Již na začátku příběhu se Earl ocitá ve vězení. Mollie, jeho přítelkyně, ho tam navštěvuje. Jako okamžik rituální smrti může být interpretován Molliein skok z okna novinářské místnosti. Ve snaze zachránit Earla před jeho prozrazením (Earl je ukryt ve stole jednoho z redaktorů) Mollie upoutává svým skokem pozornost novinářů na sebe. Později se divák dostává od jedné z přítomných postav informaci, že Mollie přežila a byla převezena do nemocnice.

V satíře druhé fáze se také často objevuje konvenčně pojatá osoba. Domnívám se, že právě Mollie lze interpretovat jako konvenční postavu – prostitutku s dobrým srdcem. Je evidentní, že k Earlovi chová city, přesto se

---

<sup>125</sup> V původní divadelní hře a ostatních adaptacích je postava doktora Eggelhofera jen okrajová, v adaptaci Billyho Wildera však dostává velký prostor a je karikaturou slavného Sigmunda Freuda, s nímž se ještě ve Vídni mladý novinář Wilder pokoušel udělat interview.

<sup>126</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 208.

brání, když na to redaktoři novin upozorňují. Když si z ní utahují, nazývá je různými jmény jako „hrdlořezové“, „darebáci“, „gentleman tisku“.

Richard Armstrong upozorňuje, že diváci se smějí spolu s hulvátskými novináři jejich hloupým vtipům, tudíž jakmile Mollie skupinku opouští, kamera je umístěna tak, že tato žena plive nejen na přítomné muže, ale také na samotné diváky.<sup>127</sup> Podruhé na ně Mollie plive, když jí nabídnou peníze za to, že prozradí Earlův úkryt. Urazí se, když si ostatní myslí, že pro výdělek je schopná všeho. Nabízí se zde rovněž paralela s novináři, kteří takto dedukují z prostého důvodu - oni samotní udělají pro peníze či dobrý článek téměř vše.

Billy Wilder svou obrazovou kompozicí naznačuje, že tito žurnalisté jsou spoluviníky Mollieina sebevražedného skoku. Mizanscéna je tvořena tak, že je Mollie snímána zády ke kameře, obklopena hloučkem mužů, tlačících ji směrem k oknu. Mollie drží v rukách židli, s jejíž pomocí se pokouší je od sebe odehnat. Ti ji ale ženou stále více k oknu, z něhož nakonec vyskakuje. Mollie je snímána jako oběť obklíčená nepřáteli, jíž vlastně ani jiná volba než skočit není nabídnuta. Podruhé plive na smečku žurnalistů, divák je tentokrát vynechán.<sup>128</sup> Domnívám se, že konvenční postavou může být také Earl Williams, nespravedlivě odsouzený vězeň.

V satíře první fáze je „svět plný anomálií, nespravedlností, vrtochů a zločinů.“<sup>129</sup> Frye dále dodává, že: „Kdo si chce v takovém světě zachovat

---

<sup>127</sup> Viz obrazová příloha č. 9.

<sup>128</sup> Viz obrazová příloha č. 10.

<sup>129</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 262.

rovnováhu, musí se napřed naučit mít otevřené oči a zavřená ústa.<sup>130</sup> Tento svět dokonale zobrazuje Billy Wilder ve svém filmu z roku 1974. Je to Chicago dvacátých let dvacátého století, v němž noviny jsou stále dominantním médiem, zprostředkovatelem všech informací. Je to rovněž zkorumpovaný svět, ve kterém lze ve snaze získat více hlasů u voleb odsoudit člověka, jenž byl již omilostněn a kde také prostituce a vraždy jsou na denním pořádku.

Mít oči otevřené je nutností pro každého novináře. Hildyho Johnsona, jak je ve filmu několikrát zmiňováno, považují téměř všichni kolegové za ideálního žurnalistu. Zženštilý novinář Roy Bensinger (David Wayne) se o něm vyjadřuje nepěknými slovy: „Vždycky jsem ho považoval za hlučného, nevychovaného a nezodpovědného.“ Na to ale jiný novinář vzápětí reaguje: „Ale sakra dobrého novináře.“ Hildy Johnson má oči otevřené vždy, proto mu neunikne žádný detail a dostane se k informacím, které se nepodaří získat žádnému z ostatních. Vzhledem ke svému povolání však ústa zavřená mít nemůže. Poté, co však objeví Earla Williamse, informace naopak sděluje pouze Walterovi Burnsovi. Důvod je naprosto pragmatický – jako každý správný novinář důležité informace schraňuje pouze pro své noviny.

Ve filmu *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) se Billy Wilder vrací do důvěrně známého novinářského prostředí. Již v roce 1951 si vzal etiku amerického žurnalismu jako terč své satiry, ve starším snímku *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) se na postavě Chucka Tatumu snažil prezentovat praktiky novodobé žurnalistiky. *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) je natočeno o více než dvacet let později, přesto se vrací do doby

---

<sup>130</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 262.

dvacátých let minulého století, tj. třicet let zpět před dobou vzniku snímku *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951). Přesto ale Richard Armstrong tvrdí, že film není o letech dvacátých, ale o sedmdesátých letech. O americké populární kultuře i hollywoodském filmu. Dokonce i aféra Watergate je podle Armstronga v tomto snímku reflektována.

Město v čele se zkorumpovaným starostou a šerifem odkazuje k administrativě prezidenta Richarda Nixona. V pracovně šerifa visí portrét prezidenta Herberta Hoovera, který byl stejně jako Richard Nixon členem republikánské strany. Skandál Watergate evokuje scéna, kdy starosta posílá poslíčka s milostí pro Earla do veřejného domu, do kterého záhy zamíří policejní jednotky. Aféra Watergate udělala z novinářů hrdiny veřejnosti, stejně jako je z nich dělali velké příběhy mnoho let předtím. Již ve snímku *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) Billy Wilder ukázal na příkladu postavy Kirka Douglase, Chucka Tatuma, jak se z novináře dokáže pomocí velkého příběhu snadno stát mediální hvězda.

Srovnání se starším Wilderovým snímkem se rovněž nabízí ve scéně, kdy Hildy Johnson ve svém monologu sděluje kolegům pravděpodobně skutečný důvod svého odchodu a říká jim, že jsou: „Banda všetečků s lupy na ramenou a dírami v kalhotách. Nakukujete skrze klíčové dírky, budíte lidi uprostřed noci, abyste se zeptali, co si myslí o Aimee Semple McPhersonové. Kradete starým ženám fotky jejich dcer, znásilněných v Oak Parku. A proč? Aby se miliony prodavaček a žen pobavily. A další den si někdo zabalí do novin mrtvou makrelu.“ Hildy tlumočí slova Chucka Tatuma, jenž svému žákovi Herbiemu prozradil povahu novinářského povolání. Je třeba vždy využít situace, novinové zprávy totiž nemají dlouhého trvání, protože další den si do nich čtenář zabalí rybu.

Hodně diskutovaným tématem Ameriky sedmdesátých a osmdesátých let se rovněž stalo sexuální zneužívání dětí. Walter Burns přichází do šatny Peggy Grantové, aby ji odradil od sňatku s Hildym. Walter sdělí Peggy, že Hildy je v podmínce, protože se rád odhaloval na veřejnosti před malými dětmi. Dokonce Hildyho nelichotivě přezdívá „Candy man“, což evokuje, že oběti jeho sexuálního výtržnictví jsou právě pouze děti a vylučuje možnost útoku na ženy či jiné osoby.

Na rozdíl od původní hry a starších adaptací se Billy Wilder přizpůsobuje mladému publiku také v mluvě postav. Jednotlivé postavy využívají vulgárních slov, slangu. Ed Sikov píše, že: „Wilder a Diamond se drželi děje původní hry, ale přidali více vulgarity. Billy byl zjevně přesvědčen, že způsob, jak oslovit diváky poloviny sedmdesátých let, byl vkládání těmto protřelým postavám do úst věty, které by sám použil.“<sup>131</sup> Užití vulgárních výrazů je rovněž jedním z obvyklých výrazových prostředků satiry.

Wilder satirizuje etiku žurnalistu a předpoklad, že novinář by měl být vždy objektivní a sdělovat pouze pravdu. Ve scéně, kdy se šerif ptá Waltera Burnse, kam schoval Earla Williamse, se Burns oboří: „Naznačujete snad, že by *Examiner* pomáhal zločinci? Copak nevíte, co se píše na hlavičce novin, hned pod orlem? Pravda, jenom pravda a nic jiného než pravda.“

Již úvodní titulková sekvence začíná statickým záběrem na tohoto orla, respektive jeho odlitek, připravený pro sazbu novin. Vyražená písmena „pravda,

---

<sup>131</sup> SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, s. 542.

jenom pravda a nic jiného než pravda“ jsou ovšem obráceně, což lze chápat jako tendence novinářů převracet a překrucovat skutečnou pravdu.

Kromě žurnalistiky Wilder satirizuje i reklamu a propagaci. Již ve snímku *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951) se zkušený novinář Chuck Tatum ptá svého mladého kolegy Herbieho, zdali se ve škole žurnalistiky naučil jen reklamám. Stejně jako Chuck Tatum, tak i Walter Burns vidí práci v reklamě jako něco podřadného.

Když Hildy oznamuje Walterovi, že se hodlá oženit a pracovat v reklamě, Walter mu odpovídá: „Ty mi povídáš, že budeš psát kecy jako „Pro cigarety Camel půjdu klidně míli“ nebo „Henry, rychle, Flit!“<sup>132</sup> Dále dodává: „Ježíši, Hildy, ty jsi přece novinář! A ne žádný teplouš, co píše poezii o podprsenkách a projímadlech!“ Naráží tak na postavu reportéra Roye Bensingera. Zženštilý Bensinger je prototypem klasického afektovaného homosexuála, který ostře kontrastuje s ostatními reportéry okupujícími novinářskou místnost. Vždy elegantně upravený a učesaný s červeným karafiátem v klopě nezapadá do prostředí drsných a vulgárních kolegů. Bensinger se také stává častým terčem posměchu ostatních. Když se mladý nástupce Hildyho Johnsona Rudy Keppler (Jon Korke) ptá, co by mu Hildy do začátku poradil, ten odpovídá slovy: „Nikdy, ale nikdy nezůstávej o samotě s Bensingerem.“ Ve scéně, kdy se Bensinger snaží dostat svého stolu, v němž se schovává Earl Williams, Hildy mu v tom zabraňuje, když předstírá, že krev na kapesníku od Earlovy zraněné ruky je z Bensingerova nosu.

---

<sup>132</sup> „Henry, rychle, Flit!“ byla v Americe dvacátých let dvacátého století velmi populární fráze, která propagovala sprej proti komárům a mouchám.

Hildy Johnson: „Zakloňte hlavu!“

Bensinger: „Ach, to musí být můj krevní tlak!“

Hildy Johnson: „Nebo menopauza či co.“

Walter říká: „Nikdo kromě teploušů by nešel do reklamy.“ Na reklamu je tedy nahlíženo jako na něco podřadného, vhodného pouze pro zženštilé homosexuály.

Richard Armstrong poznamenává, že *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) je: „milostným dopisem hollywoodské tradici dialogu, který Wilder pomáhal utvářet, a obnovením třaskavé chemie mezi Jackem Lemmonem a Walterem Matthauem.“<sup>133</sup>

Tato tradice však v sedmdesátých letech, jimž dominovaly zejména blockbustery a sequely, byla nenávratně pryč. Sám I. L. A. Diamond řekl: „Cítili jsme, že bychom se měli vrátit k jedné z klasických frašek třicátých let.“<sup>134</sup> Tato potřeba zřejmě vyplynula z nedostatku takových komedií v letech sedmdesátých. Billy Wilder o kvalitě tehdejšího komediálního žánru ironicky dodal: „Jednou z nejrafinovanějších komedií dneška je M\*A\*S\*H.“<sup>135</sup> Tradici klasických frašek a

---

<sup>133</sup> ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000, s. 124.

<sup>134</sup> SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, s. 542.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 549.



komedii třicátých let se Billy Wilder snažil přiblížit zvolením rychlého rytmu a mluvy postav. Formálně také Wilder přibližuje dobu dvacátých let, když scénu jízdy policejních aut stylizuje do klasické honičky policistů Keystone němé grotesky.

Přestože je ve filmu zmíněno množství jmen osobností dvacátých let, včetně Florence Nightingaleové či případu Sacca a Vazettiho, *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) satirizuje především léta sedmdesátá – od žurnalistické etiky přes americkou společnost až po filmový průmysl.

## 7. *FEDORA* (1978)

### 7. 1. Kulturně-společenský a historický kontext

Po filmu *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) trvalo Billy Wilderovi celé čtyři roky, než natočil další filmové dílo. Tím se stala *Fedora* (Fedora, 1978).

Jak píše Charles J. Maland v eseji „1978: Movies and Changing Times“: „Americké filmy se začaly posouvat od autorských a sociálně- kritických k tomu, co Thomas Schatz nazval „Nový Hollywood“, kdy se dominantním staly blockbustery.“<sup>136</sup> V Americe bylo patrné napětí mezi filmovými tvůrci a producenty, kteří zavrhovali autorské či sociálně-kritické filmy a stáli pouze o popcornové blockbustery. V roce 1978 rovněž opustili společnost United Artists dva pro-autorští producenti Arthur Krim a Robert Benjamin, což zvedlo vlnu nevole mezi režiséry. Ti pak tento krok veřejně kritizovali na stránkách časopisu *Variety*, pod kritikou se podepsali filmoví tvůrci jako Stanley Kubrick, Martin Scorsese, Hal Ashby či Robert Altman.

Nejúspěšnějšími snímky roku 1978 se staly muzikálový blockbuster *Pomáda* (Grease, 1978), *National Lampoon: Zvěřinec* (Animal House, 1978), *Čelisti 2* (Jaws 2, 1978) či *Superman* (Superman, 1978). Vietnamské trauma

---

<sup>136</sup> MALAND, Charles j. Movies and Changing Times. In: FRIEDMAN, Lester D. (ed). *American Cinema of the 1970s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007, s. 206.

začalo být populárním tématem, přičemž *Lovec jelenů* (The Deer Hunter, 1978) se také objevil mezi deseti nejúspěšnějšími filmy roku.

Dva roky po premiéře filmu *Na titulní straně* (The Front Page, 1974) se Billy Wilder spolu s I. L. A. Diamondem pustili do dalšího projektu. Tím mělo být převedení jedné z povídek ze sbírky bývalého filmového a televizního herce Toma Tryona, *Korunované hlavy*, na filmové plátno. Tom Tryon měl se studiem Universal uzavřený kontrakt na čtyři snímky, na napsání scénáře podle povídky z jeho nejnovější sbírky byli najati právě Wilder s Diamondem. Protože ale jejich předchozí snímek nezaznamenal příliš velký komerční úspěch, studio trvalo na novém pracovním postupu. Hotový scénář musel být schválen představenstvem, které rozhodlo, zdali se bude vůbec natáčet. Scénář nového Wilderova filmu byl ale zamítnut. Wilderovi byla vyčítána neaktuálnost a neschopnost následovat nejnovější trendy. Na vině byl i neúspěch filmů studia Universal z roku 1976, nostalgicky se ohlížejících do minulosti.<sup>137</sup>

Po několika odmítnutí hollywoodskými studii se nakonec pro nový Wilderův projekt však našli sponzoři v Německu.<sup>138</sup> Billy Wilder to komentoval slovy: „Nemám co ztratit., protože pokud se film stane velkým hitem, bude to má

---

<sup>137</sup> Byly to filmy vracející se do dob klasického Hollywoodu, *Gable a Lombardová* (Gable and Lombard, 1976) režiséra Sidneyho J. Furieho či *W. C. Fields and Me* (1976) Arthura Hillera.

<sup>138</sup> Projektu se ujala filmová společnost Bavaria Mnichov. Kromě mnichovských studií, kde dříve Wilder točil například snímek *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961), se *Fedora* (1978) natáčela i v Paříži či exteriérech Řecka a Francie.

pomsta Hollywoodu. A jestliže to bude obrovský propadák, bude to má pomsta za Auschwitz.“<sup>139</sup>

Premiéra se konala na filmovém festivalu v Cannes v květnu roku 1978. Přijetí v Cannes bylo kladné oproti následným rozporuplným reakcím kritiků a publika v Americe.

## **7. 2. *Fedora* (1978) jako satira šesté fáze**

Fabule je započata přiletem filmového producenta Barryho „Dutche“ Detweilera (William Holden) z Los Angeles na Korfu z důvodu setkání s vyhaslou hollywoodskou hvězdou Fedorou (Marthe Kellerová). Té chce nabídnout roli v jeho novém připravovaném filmu, adaptaci Tolstého *Anny Kareniny*. Fedora, stejně krásná jako v dobách své největší slávy, již dlouhá léta nehraje a ukrývá se před veřejností v domě situovaném na malém ostrůvku, pouze ve společnosti hraběnky Sobryanské (Hildegard Knefová), doktora Vanda (José Ferrer), sloužky Balfourové (Frances Sternhagenová) a řidiče Kritose (Gottfried John). Psychicky labilní herečka nakonec páchá sebevraždu skokem pod vlak, Dutch se ale na jejím pohřbu dozvídá, že zemřela nikoliv Fedora, ale její dcera Antonia, jež vydáváním se za vlastní matku měla utajit její dávnou nepovedenou operaci. Skutečnou Fedorou je však hraběnka Sobryanská, která umírá přesně za šest týdnů po smrti Antonie a odletu Dutche zpět do Ameriky.

---

<sup>139</sup> SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998, s. 553.

V předposledním Wilderově snímku se fabule od syžetu dosti odlišuje.<sup>140</sup> Již v úvodní scéně hlavní hrdinka příběhu páchá sebevraždu skokem pod vlak. Divák, stejně jako u staršího *Sunset Blvd.* (1950), od samého počátku ví, že jedna z hlavních postav zemře. Jediným rozdílem je fakt, že Joe Gillis ve filmu *Sunset Blvd.* (1950) je již v úvodu mrtvý, zatímco Fedora akt sebevraždy teprve páchá. Po jejím skoku se filmový čas posunuje o několik dní dopředu, kdy je uspořádán velkolepý pohřeb, na němž se se slavnou herečkou loučí tisíce lidí. Mezi truchlícími se objevuje i Dutch, který slouží jako filmový vypravěč a který pomocí flashbacku příběh vrací o dva týdny zpět, kdy je Fedora stále ještě živá a on přijíždí na Korfu, aby jí představil svůj nový scénář. Po úrazu hlavy a následném týdenním komatu se Dutch probouzí a zjišťuje, že Fedora mezitím zemřela. Na pohřbu za účelem vysvětlení pravdy o smrti Fedory Wilder poskytuje sérii flashbacků, iniciovaných jednotlivými postavami.

Prolínáním současnosti a minulosti pomocí flashbacků Wilder umožňuje divákovi doplnit chybějící informace o skutečném vztahu Dutche a Fedory (opět ve flashbacku se divák dozvídá, že kdysi v minulosti spolu prožili krátkou milostnou aféru), o komplikovaném vztahu matky s dcerou a zejména o přerodu Antonie ve Fedoru.

Domnívám se, že *Fedora* (1978) zapadá do Fryovi klasifikace satiry šesté fáze. Tato fáze je analogická se stejnou fází tragédie. A jako v každé fázi tragédie, i v té šesté hrdina bývá izolován od společnosti. Právě v tomto snímku je izolace nejnaději rozpoznatelná, jelikož je vytvořena hned několikrát.

---

<sup>140</sup> Posledním filmem, který Billy Wilder natočil, byla komedie *Kamaráde, kamaráde* (Buddy Buddy, 1981).

Bývalá hollywoodská herečka Fedora se ukrývá před veřejností ve svém obrovském domě, do kterého má, jak se Dutch dozvídá, přístup pouze velmi limitovaný počet lidí. Tento dům se nachází na ostrově, na který se lze dopravit pouze lodí. Navíc ostrov leží na dalším ostrově, Korfu, který je od Hollywoodu velmi vzdálen. Fedořini hosté a jiné návštěvy z Ameriky musí překonat oceán, aby se k ní dostali. Izolaci Fedory od okolního světa pomáhají vytvářet i další postavy (doktor Vando, hraběnka Sobryanská, paní Boulfourtová, Kritos). Primární funkcí těchto postav je tedy držet Fedoru v izolaci a zabránit jejímu útěku.<sup>141</sup>

Northrop Frye píše, že: „Šestá fáze satiry ukazuje lidský život především jako neustálé otroctví. Odehrává se ve vězeních, blázincích, uprostřed lynčujícího davu, na popravištích a od naprostého pekla se liší jenom tím, že v rámci lidské zkušenosti utrpení končí smrtí.“<sup>142</sup>

Fedořin život lze přirovnat k otroctví. Je držena v izolaci před vnějším světem, vila Calypso na ostrově Korfu funguje jako vězení. Dům jako vězení naznačuje i kompozice obrazu ve scéně, kdy se Dutch do vilky dostává násilím. Zevnitř pak pozoruje okolí. Statická kamera zobrazuje venkovní krajinku skrze žaluzie asociující vězení.<sup>143</sup> Tajemství Fedořina mládí a krásy nesmí být rovněž nikomu vyzrazeno, snaha osvobodit se a prozradit jej muži, do kterého se Fedora

---

<sup>141</sup> Fedora se neustále snaží o útěk. Jednou se jí podaří utéct před svým řidičem a ztratit se na trhu. Podruhé se dostává až do Dutchova hotelového pokoje, aby byla následně doktorem Vandem odvedena zpět do svého domu, vily Calypso.

<sup>142</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 277.

<sup>143</sup> Viz obrazová příloha č. 11.

zamiluje, končí jejím šílenstvím. Z vypravování jednotlivých postav Wilder divákovi dává najevo, že ještě před příjezdem Dutche na Korfu byla Fedora hospitalizována na klinice doktora Vanda z důvodu hysterie. Sám Dutch je svědkem jejích záchvatů a později ji dokonce sleduje, jak ji oblékají do svěrací kazajky. Část děje se rovněž odehrává na klinice, z níž nakonec Fedora uprchá a páchá sebevraždu.

Fedořin příběh končí smrtí a symbolizuje konec jejího neustálého utrpení. Motivy izolace a smrti jsou v narativu několikrát zdůrazňovány.

První věta, kterou divák ve filmu uslyší, zazní z úst televizní moderátorky, která říká: „Fedora je mrtvá.“ Již kompozice obrazu ve scéně, kdy Fedora čeká na vlakovém nádraží na příjezd Michaela Yorcka, odvolává k tragickému konci hrdinky. V černém plášti s kapucí na hlavě stojí zády k velké ceduli s názvem vlakové stanice Mortcerf, ale poslední čtyři písmena z názvu jsou už mimo obraz. Divák čte tedy „mortc“- „mort“ znamenající ve francouzštině smrt.<sup>144</sup> Sama hraběnka pak ve svém vyprávění zdůrazňuje: „Pohřbila jsem se v té vile na Korfu. Lidé přirozeně usoudili, že se vrátila stará hraběnka. Tak jsme žili za těmi vysokými zdmi, kompletně izolovaní od zbytku světa. Žádní sousedé, žádné otázky.“ Přirovnává tak své uzavření mezi zdi vily k aktu pohřbívání.

Jiným důležitým motivem v rámci narace je úloha zrcadla. Nabízí se srovnání se starším snímkem *Sunset Blvd.* (1950), v němž zrcadlo hrálo důležitou roli. Zrcadlo ve filmu *Fedora* (1978) reflektuje významné životní změny ve Fedořině životě. Skrze odraz v zrcadle Billy Wilder divákovi umožňuje poprvé nahlédnout do tváře mladé herečky, když se odličuje ve svém přívěsu v průběhu

---

<sup>144</sup> Viz obrazová příloha č. 12.

natáčení filmu *Leda a labuť*. Zmrzačení obličejů pak divák vidí také poprvé skrze malé zrcátko, jakmile se Fedora zhlédne po prvním sundání obvazů na klinice doktora Vanda. Ve vile krátce po nastěhování musela být nejdříve odstraněna všechna zrcadla ze stěn, aby Fedora nemusela snášet pohled na svou zjizvenou tvář.

„Lidské postavy šesté fáze jsou samozřejmě *desdichados*, ubožáci nebo šílenci, kteří jsou často karikaturami romantických rolí.“<sup>145</sup> Šílencem lze nazvat i Fedoru, která neunesla tíhu svého tajemství a ztrátu původní identity. Stává se závislou na lécích a utišujících prostředcích, bláznem denně vyžadujícím dozor. Lze hovořit i o bláznivé karikatuře krásné herečky, idolu mnoha tisíců lidí na celém světě.

V satíře šesté fáze se podle Northropa Frye hojně vyskytují postavy zlých rodičů. Když Dutch obviňuje doktora Vanda, hraběnku a hraběte Sobryanského z vraždy Fedory, ti se rozhodnou povědět celou pravdu. V sérii flashbacků poskytují Dutchovi a filmovému divákovi doposud chybějící informace. Žena, která zemřela, se ve skutečnosti jmenovala Antonia. Ta byla dcerou právě Fedory, nyní hraběnky Sobryanské.<sup>146</sup> Ve flashbacku se věnuje pozornost nešťastnému dětství utajovaného dítěte, zapíraného vlastní matkou. Kontrast mezi matkou a dcerou, mládím a stářím je v mizanscéně rovněž podpořen výběrem kostýmů a zejména barev. Zatímco pravá Fedora, hraběnka Sobryanská,

---

<sup>145</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 277.

<sup>146</sup> Ed Sikov dodává, že původně měla postavu Fedory a její věrné mladší kopie, dcery Antonie, hrát jen jediná herečka. Nakonec postavu Fedory a Antonie ztvárnily dvě různé herečky, dabované jediným hlasem. Do role Fedory byla navrhována i Marlene Dietrichová, ta však odmítla.



upoutaná na kolečkové křeslo, nosí především černé šaty, její dcera Antonia obléká barvu bílou, symbolizující nevinnost a čistotu.<sup>147</sup> Původní blond vlasy Antonie se při přeměně na Fedoru barví na tmavě hnědou. V závěru se však Antonie snaží získat zpět svou ztracenou identitu a vlasy navrácí do původní blond.

Northrop Frye také dodává, že častým motivem satiry šesté fáze také může být zmrzačení. Právě permanentní změna v podobě rozsáhlého poškození obličeje Fedory je jedním z klíčových motivů filmu. Kvůli pooperační infekci zůstal obličej filmové hvězdy zjizven a donutil ji odejít do ústraní. Tento motiv se však v narativu objevuje i v rovině metaforické. Ve scéně, kdy se Dutch seznamuje s doktorem Vandem, přichází řeč i na připravovaný scénář.

Doktor: „Co je to za scénář? Obvyklý hollywoodský odpad?“

Dutch: „Vlastně je to nová verze *Anny Kareniny*.“

Doktor: „*Anna Karenina*, Tolstoj?“ Ten velikán?“

Dutch: „Bez konkurence.“

Doktor: „Ten měl taky dostat Nobelovu cenu. Žádný zmrzačený dialog?“

Dutch: „Ne, je to velmi věrná adaptace.“

---

<sup>147</sup> Viz obrazová příloha č. 13.

Poškození či vada je rovněž vnímáno jako součást obvyklého tehdejšího hollywoodského scénáře.

„Každá tragédie může mít jednu i více šokujících scén, tragédie šesté fáze však šokuje svým celkovým vyzněním. Šestá fáze bývá spíše vedlejším aspektem tragédie než hlavním tématem, neboť naprostá hrůza a beznaděj zpravidla nemívají spád.“<sup>148</sup> Vyznění Wilderova snímku lze jistě považovat za šokující. Přesto zápletku Wilder vyzrazuje již v polovině příběhu, kdy nechá hraběnkou Sobryanskou, aby Dutchovi prozradila pravou identitu mrtvé ženy považované za slavnou hollywoodskou herečku. O spádu se nedá hovořit právě z toho důvodu, že fakta o celé pravdě jsou odkrývána postupně ve výše zmiňované sérii flashbacků.

Terčem Wilderovy satiry se stává nové uspořádání v hollywoodském filmovém průmyslu. Wilder zobrazuje konflikt mezi starým a novým systémem. Stejnému tématu již věnoval pozornost ve svém snímku *Sunset Blvd.* (1950). Ve starším filmu Billy Wilder nahlížel na dávno zašlý svět éry němého filmu a filmových hvězd dvacátých let z pohledu aktivního tvůrce nového Hollywoodu let padesátých. V pozdějším díle *Fedora* (1978) však Wilder zastupuje perspektivu režiséra, jehož sláva je již dávno pryč a jenž satirizuje novou hollywoodskou generaci právě neustálým srovnáváním s dobou své aktivní činnosti. Gerd Gemünden v knize *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films* píše: „Oba filmy umně vyobrazují staré a nové uspořádání ve výrobě filmů

---

<sup>148</sup> FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003, s. 258.

jako paralelní světy, které v momentě krize nabírají směr vedoucí k nevyhnutelnému střetu.<sup>149</sup>

Gemünden také dodává, že: „Filmy *Sunset Blvd.* a *Fedora* explicitně odkazují k dramatickým změnám ve studiovém systému, aby vysvětlily psychologické rozpoložení jeho vlastních ženských hvězd a tím zobrazily jejich osobní tragédie nejen jako důsledek arogance, domýšlivosti či sebeklamu, ale konkrétních historických okolností.<sup>150</sup>

Ke snímku z roku 1950 je hned několikrát přímo odkazováno. Téměř totožná v obou filmech je scéna promítání. V *Sunset Blvd.* (1950) Norma Desmondová promítá Joe Gillisovi své staré filmy. V novějším Wilderově díle pravá Fedora ukazuje své herecké umění dceři Antonii. Obě postavy pak kouří cigaretu, jejíž dým se mísí se světlem projektoru.<sup>151</sup>

Norma Desmondová, hlavní postava filmu *Sunset Blvd.* (1950), i Fedora, ústřední hrdinka stejnojmenného snímku z roku 1978 mají mnoho společného.

Obě jsou zašlými velkými hereckými hvězdami, reprezentujícími významnou epochu v hollywoodském filmu. Obě se také rovněž stávají vražedkyněmi. Norma v doslovném slova smyslu, když zastřelí svého milence Joea Gillise. Fedora v přeneseném slova smyslu, jelikož vlastní dceru Antonii dožene k šílenství a posléze sebevraždě. Zatímco však Norma si neuvědomuje,

---

<sup>149</sup> GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2008, s. 77.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>151</sup> Viz obrazová příloha č. 14.

že doba její slávy je nenávratně pryč a přestože ví, že „filmy jsou teď nějak malé“, stále usiluje o návrat na filmové plátno. Fedora si je vědoma, že k filmu se již nevrátí. Důvodem ale není pouze rozsáhlé zjizvení obličeje po nepovedené operaci, ale změna ve filmovém průmyslu.

Fedora dostává ocenění Akademie za celoživotní dílo a s ním také nabídku znovu natáčet. Důvodem, proč nepřijímá, není ale pouze její zmrzačení, ale změna Hollywoodu, ve kterém již herečky nedostávaly významné velké úlohy jako dříve.

Fonda: „Není něco, co by vás přivedlo zpět?“

Antonia/Fedora: „Už nedělají takové filmy jako dřív.“

Fonda: „Protože už nejsou takové ženy jako vy.“

Fedora se však přece jen rozhodne vrátit se do filmového průmyslu prostřednictvím své dcery Antonie. Divák se ale později dozvídá, že role, ve kterých se Fedora začala objevovat, byly pouhá *camea*, malé roličky v nízkorozpočtových evropských produkcích. Jediným větším snímkem pak měl být *Poslední waltz*, film s mladým hercem Michaellem Yorkem, který však nakonec nebyl dokončen.

Čas příběhu pokrývá téměř čtyři desetiletí. Převážná část děje se odehrává v sedmdesátých letech, ale v řadě vysvětlovacích flashbacků se vrací do let šedesátých, kdy se Antonia stává Fedorou. Ve flashbacku skutečná Fedora/hraběnka Sobryanská vypráví, jak v době své největší slávy, v padesátých letech, zapřela své nemanželské dítě Antonii: „„Pamatujete staré časy? Mohla

jsem mít šest manželů, ale žádné nemanželské dítě. Dnes můžete mít šest dětí a žádného manžela a nikoho to nezajímá.“ Snaží se omluvit to, že se zřekla své dcery, a vinu svést na historické okolnosti, na dobu, v níž bylo pro ženu nepřipustné mít děti bez manžela. Do let čtyřicátých diváka přivádí flashback iniciovaný Dutchem, který vzpomíná na počátky své kariéry u filmového průmyslu a první setkání s Fedorou.

V průběhu popisovaných dekád se však neměnila pouze morálka, ale také studiový systém, jak jsem již zmiňovala v kapitole o kontextu. Spolu s ním pomalu mizela i velká herecká jména, která musela ustoupit mladé generaci. S dávkou nostalgie Billy Wilder připomíná staré časy v dialogu mezi Fedorou a Dutchem, ve scéně, kdy se poprvé po letech setkávají.

Fedora: „Říkal jste, že jsme spolu pracovali?“

Dutch: „To je pravda. MGM.“

Fedora: „To už je teď dávno pryč, že?“

Dutch: „Víceméně. Hodně toho rozprodali. Aukce a tak. Vzpomínáte si na tu velkou pozlacenou postel? Tu ve tvaru gondoly? Ve které jste se milovala s Robertem Taylorem. Tak ta se prodala za čtyři sta padesát dolarů.“

Fedora: „Robert Taylor... Ten už zemřel, že?“

Dutch: „V devětašedesátém. Gable už tu není, Tracy, Joan Crawfordová...“

Nostalgiu však Wilder doplňuje satirickým komentářem o takřka úplném zániku velkých studií, patrným z dialogu mezi dvěma postavami.

Billy Wilder si jako terč svého útoku vybral opět hollywoodský průmysl a nastupující generaci filmařů. Tu skrze monolog jedné z hlavních postav, Barryho „Dutche“ Detweilera označuje jako „vousaté děti, které nepotřebují žádné scénáře a kterým k natočení filmu stačí ruční kamera.“

Naproti tomu Fedora, bývalá herečka, komentuje obnovený zájem o sebe slovy: „ Lidé byli unaveni z toho, co dnes platí za zábavu. Tohle cinema-verité. Nahá pravda. Čím ošklivější, tím lepší. Chtěli zase lesk a kouzlo.“ Zpochybňuje tak zájem diváků o nový Hollywood. Zájemem diváků o kouzlo hvězd čtyřicátých let dokazují její četné nabídky na nové filmové role. Jsou to však pouze malé úlohy v evropských produkcích.

Billy Wilder naznačuje, že odchod do evropských a nezávislých produkcí je jedinou možností, jak se ve filmovém průmyslu udržet.<sup>152</sup> Fedora získává cameo v evropských filmech, Dutch se stane nezávislým producentem, jehož jedinou nadějí na úspěch je Fedora. Ve scéně, kdy Dutch přilétá na Korfu, ubytuje se v malém hotelu. V ironickém tónu Wilder naznačuje rozdílný přístup k producentovi velkého studia a nezávislému.

Recepční: „Vy jste filmový producent? Znáte film *Řek Zorba*? Tak v tom jsem hrál.

---

<sup>152</sup> Sám Wilder měl značné problémy s financováním filmu, jak jsem psala v předchozí kapitole. Produkci snímku nakonec zajišťovala evropská studia.

Dutch: „Skutečně?“

Recepční: „No, byla to jenom malá role, ale byl jsem opravdu dobrý.“

Dutch: „To jsem si jistý.“

Recepční: „Vy jste u Paramountu? Nebo 20th Century – Fox?“

Dutch: „Ne.“

Recepční: „Mám pro vás krásný apartmán, úplně nahoře.“

Dutch: „Podívejte, já jsem nezávislý producent.“

Recepční: „Aha, takže žádné nákladné filmy. V tom případě tu mám moc pěkný pokoj pro jednoho s toaletou a umyvadlem.“

I v tomto snímku dostává velký prostor intertextualita. V tomto případě však Wilder jen neodkazuje ke svým starším pracím a nesatirizuje pouze nový hollywoodský průmysl, ale zachází mnohem hlouběji do minulosti.

Jak píše Charlotte Chandlerová, Wilder ve scéně loučení s mrtvou Fedorou/Antonií odvolává ke starému Rakousko-Uhersku. Když se Michael York zastavuje u vystavené rakve Fedory/Antonie, pokládá jí na hrud' rudou růži stejně tak, jako kdysi Katarina Schrattová pokládala růži bílou na hrud' svého mrtvého milence, císaře Františka Josefa I. při jeho pohřbu.

Přesto že se jedná o satiru tragickou, své místo nalézá i vtip a humor, nedílná součást každé satiry a ironie. Film obsahuje i homoerotické reference. Ty jsou směřovány zejména k Dutchovi. V jedné scéně se ho mladá Fedora čtyřicátých let ptá, zdali není homosexuál, když ho fakt, že ji viděl nahou,

zanechal úplně chladným. V jiné scéně, kdy poprvé Dutch hovoří s doktorem. Doktor odchází a Dutch mu chce zaplatit vypitou skleničku, na otázku proč by to dělal, odpovídá Dutch slovy: „Protože jsem do vás blázen.“ Načež doktor Vando vzápětí reaguje: „Nenechte se zmást tou náušnicí.“

Ve svém předposledním snímku se Billy Wilder opět vrací k satirě důvěrně známého prostředí. Terčem satiry stává hollywoodský filmový průmysl a změna, jež postihla studiový systém a jeho největší hvězdy za poslední roky. S ironií a humorem Wilder v dialozích svých postav kritizuje novou generaci filmařů a filmovým obrazem s četnými odkazy k vlastní dřívější tvorbě připomíná generaci filmových tvůrců, jež v roce 1978 již téměř přestala existovat.



## 8. ZÁVĚR

Cílem této práce bylo podat obraz médií v jednotlivých filmech Billyho Wildera. Nejdříve jsem se pokusila definovat žánr satiry v literatuře. Snažila jsem se nalézt společné jmenovatele satirického uměleckého díla. Zjistila jsem, že satirické dílo by především mělo být aktuální a realistické a že se snaží čtenáře šokovat i bavit zároveň. Autor vytváří satirické dílo proto, aby poukázal na určité nedostatky společnosti a že jako terč svého útoku si vybírá buď celou společnost, skupinu lidí či dokonce pouze jednotlivce. Satira se také může objevovat v dalších literárních žánrech, divadelní hře, románu či anekdotě, nezbytnou součástí každé satiry pak bývá také vtip a humor.

Domnívám se, že analyzované snímky Billyho Wildera splňují daná kritéria a že je lze všechny klasifikovat jako filmové satiry. V jeho filmech jsem se zaměřila především na prvky satiry mediální. Stručně jsem se také pokusila nastínit historii filmové satiry.

Mým hlavním teoretickým zdrojem se stala *Anatomie kritiky* Northropa Frye. Pracovala jsem s Fryovou klasifikací žánrů, protože jeho teoretický koncept šesti fází se mi zdál nejvhodnější pro analýzu Wilderových satirických filmů. Northrop Frye jednotlivé literární žánry rozdělil do čtyř kategorií: tragédie, komedie, romance a satira (s ironií). Každý z nich je pak rozdělen do šesti fází, přitom každé tři fáze jednoho žánru jsou analogické s dalšími třemi fázemi jiného. Zjistila jsem tedy, že satira, jako ohnisko mého zájmu, je úzce propojená ještě s komedií a tragédií.

Analýze jsem podrobila pět filmů z filmografie Billyho Wildera: *Sunset Blvd.* (1950), *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951), *Raz, dva*,

*tři* (One, Two, Three, 1961). *Na titulní straně* (The Front Page, 1974), *Fedora* (1978). První dva výše zmíněné filmy spolu se snímkem *Fedora* (1978) jsem zařadila mezi satiry, jejichž druhé tři fáze jsou analogické s druhými třemi fázemi tragédií. Zbylé dva filmy jsem klasifikovala jako satiry komediální.

*Sunset Blvd.* (1950) jsem hodnotila jako satiru páté fáze, jejíž hrdina, Joe Gillis, postupně izolovaný od společnosti další hrdinkou, bývalou hollywoodskou herečkou Normou Desmondovou, končí tragicky. Jako terč své satiry si Billy Wilder vybral tehdejší hollywoodský filmový průmysl. *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951) s tragickým hrdinou Charlesem „Chuckem“ Tatumem může být analyzováno jako satira čtvrté fáze. Objektem satiry v tomto snímku se stala zejména etika americké poválečné žurnalistiky. Wilder upozorňuje na praktiky tehdejších novinářů, kteří v honbě za příběhem neváhají udělat téměř cokoliv. Zároveň však obviňuje i celou společnost, jež umožňuje a podporuje růst takovýchto praktik. *Fedora* (1978), satira šesté fáze, prezentuje tragickou izolaci hrdiny (nebo v tomto případě hrdinky) nejzřetelněji. Satirizován je opět svět Hollywoodu, kritizována je nová generace hollywoodských filmařů.

*Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961) jsem analyzovala jako satiru druhé fáze, analogickou s druhou fází komedie. I v tomto snímku se věnuje pozornost satire média novin, ale pouze okrajově. Wilder zesměšňuje mediální propagandu dvou prezentovaných společností, satirizuje snahu velkých amerických korporací proniknout na jakýkoliv trh, i nepřátelský. *Na titulní straně* (The Front Page, 1974), satira první fáze, se opět vrací k tématu žurnalistické etiky. Terčem satiry se stává ale i nový Hollywood či americká popkultura sedmdesátých let.

Satira a ironie podle Frye disponuje tzv. nízkými hrdiny, kteří jsou podobní nám čtenářům.<sup>153</sup> Postavy analyzovaných Wilderových tragických satir jsou hrdinové toužící po úspěchu v dané společnosti (Joe Gillis, Barry „Dutch“ Detweiler, Charles „Chuck“ Tatum), kteří ale v závěru nedosáhnou svých cílů a jejich snaha končí buď tragicky, nebo prostým nenaplněním jejich tužeb.<sup>154</sup> Hrdinky těchto děl jsou ženy separované od společnosti, v níž kdysi dosáhly mimořádných úspěchů (Norma Desmondová, Fedora).

Jiří Cieslar píše, že: „Wilder se obracel k nejrůznějším tématům, ale jedno se stalo pro něho příznačným: téma životního úspěchu a posedlosti profesí, skrze niž lze tohoto úspěchu dosáhnout.“<sup>155</sup> Toto téma lze nalézt i ve Wilderových komediálních satirách. Tito hrdinové však vytyčeného cíle nakonec dosáhnou (Walter Burns a Hildy Johnson, McNamara).<sup>156</sup>

U jednotlivých filmů jsem nastínila kulturně–společenský a historický kontext, který se vztahoval jak k dobám vzniku daných filmů a také podmínkám, za jakých jmenované snímky vznikaly.

Billy Wilder patřil k režisérům, jejichž filmy si získaly velkou pozornost jak diváka, tak kritické obce. Hojně diskutovaným se stal vliv evropské kultury

---

<sup>153</sup> Tito hrdinové nedisponují božskými či jinými nadpřirozenými schopnostmi.

<sup>154</sup> Joe Gillis i Charles „Chuck“ Tatum umírají. Barry „Dutch“ Detweiler odlétá z Korfu zpět do Ameriky s nepořízenou.

<sup>155</sup> CIESLAR, Jiří. Billy Wilder a jeho umění bavit diváka. *Film a doba 1976*, 1976, č. 12, s. 692 – 693.

<sup>156</sup> Walter Burns přetáhne Hildyho Johnsona zpět do svých novin. Hildy Johnson se ožení se svou vyvolenou. McNamara nakonec dosáhne svého povýšení.

v jeho díle, politická či sociální kritika. Ve své práci jsem tedy pozornost zaměřila na satiru médií, jež byla v rámci Wilderovy tvorby značně opomíjena.

## 9. LITERATURA A PRAMENY

### 9. 1. Literatura

- ARMSTRONG, Richard. *Billy Wilder, American Film Realist*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland&Company, Inc., Publishers, 2000.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Film Art: An Introduction/Second edition*. New York: Newberry Award Records, 1986.
- CASPER, Drew. *Postwar Hollywood: 1946-1962*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007.
- CIESLAR, Jiří. *Billy Wilder a jeho umění bavit diváka*. Film a doba 1976, 1976, č. 12, s. 684-693.
- FRIEDMAN, Lester D. *American Cinema of the 1970s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host- vydavatelství, s. r. o., 2003.
- GEMÜNDEN, Gerd. *A Foreign Affair: Billy Wilder's American Films*. New York, Oxford: Berghahn Books, 2008.
- HAMILTON, Mark Andrew. *Categorizing Twentieth-Century Film Using Northrop Frye's Anatomy of Criticism: Relating Literature and Film*. Lewiston, N. Y.: Edwin Mellen Press, 2006.
- HENRY, Nora. *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder*. Wesport, Connecticut: Praeger Publishers, 2001.
- HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

- ✚ HOPP, Glenn. *Billy Wilder: The Cinema of Wit 1906 – 2002*. Köln: Taschen, 2003.
- ✚ CHANDLEROVÁ, Charlotte. *Nobody's perfect. Billy Wilder: A Personal Biography*. New York: Applause Theatre&Cinema Books, 2002.
- ✚ KERNAN, Alvin B. *The plot of satire*. New Haven: Yale University Press, 1965.
- ✚ KORDA, Jakub. *Dějiny světového filmu: Americká kinematografie po 2. světové válce*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2006.
- ✚ MADSEN, Axel. *Billy Wilder*. London: Martin Secker&Warburg, 1968.
- ✚ MALAND, Charles j. Movies and Changing Times. In: FRIEDMAN, Lester D. (ed). *American Cinema of the 1970s*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2007.
- ✚ MAST, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- ✚ MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmu, médií a multimédií*. Praha: Nakladatelství Albatros, 2006.
- ✚ MÜLLER, Jürgen. *Movies of the 60s*. Köln: Taschen, 2004.
- ✚ OVERHOLSER, Geneva, JAMIESON, Kathleen Hall. *The Press*. New York: Oxford University Press, Inc., 2005.
- ✚ POLAN, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*. New York: Columbia University Press, 1986.
- ✚ SADOUL, Georges. *Dějiny filmu: Od Lumiera až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958.
- ✚ SCHRÖDER, Nicolaus *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. Praha: Nakladatelství Slovart, 2004.
- ✚ SIKOV, Ed. *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion, 1998.

- ✚ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Iluminace*, 10, 1998, č. 1, s. 5-36.
- ✚ VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.

## Internetové zdroje

- ✚ ALLEVA, Richard. 2001. *How sick we can get? Very – moral decline of popculture in the United States* [online]. *Commonweal*. [citováno 20. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1252/is\\_13\\_128/ai\\_76915693/pg\\_2/?tag=content;coll1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1252/is_13_128/ai_76915693/pg_2/?tag=content;coll1)>.
- ✚ ARMSTRONG, Richard. 2002. *Billy Wilder* [online]. *Senses of Cinema*. [cit. 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/wilder.html>>.
- ✚ CULBERTSON, Andrew. 2006. „*Who Owns This Place?*“ *Clashing Values in Sunset Blvd* [online]. *Bright Lights Film Journal*. [cit. 13. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.brightlightsfilm.com/52/sunset.htm>>.
- ✚ DAHLEM, Scott. 2008. *One Hundred Years of Satire on Film* [online]. [cit. 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.scottdahlem.com/satire.pdf>>.
- ✚ EBERT, Roger. 2007. *Ace in the Hole* [online]. *Chicago Sun-Time*. [cit. 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070812/REVIEW\\_S08/70810003/1023](http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070812/REVIEW_S08/70810003/1023)>.

- ✚ GHIGLIONE, Loren, SALTZMAN, Joe. 2005. *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* [online]. [cit. 26. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.ijpc.org/hollywoodlooksathenews2.pdf>>.
- ✚ HARRIS, Robert. 2004. *The Purpose and Method of Satire* [online]. VirtualSalt. [cit. 26. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.virtualsalt.com/satire.htm>>.
- ✚ HARRISON, S. L. 2001. *Thirteen Hollywood Films Add Variety to Journalism History*[online]. Journalism and Mass Communication Educator. [cit. 21. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?\\_nfpb=true&\\_ERICExtSearch\\_SearchValue\\_0=EJ626238&ERICExtSearch\\_SearchType\\_0=no&accno=EJ626238](http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?_nfpb=true&_ERICExtSearch_SearchValue_0=EJ626238&ERICExtSearch_SearchType_0=no&accno=EJ626238)>.
- ✚ HASKELLOVÁ, Molly. 2007. *Ace in the Hole: Noir in Bright Daylight* [online]. The Criterion Collection. [citováno 25. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.criterion.com/current/posts/591>>.
- ✚ HILLIS, Ken. 2006. *Film Noir and the American Dream: The Dark Side of Enlightenment* [online]. Velvet Light Trap 55, Spring 2005 (1-18). [cit. 26. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.unc.edu/~khillis/Film%20Noir%20and%20the%20American%20Dream.pdf>>.
- ✚ KOZLOVIC, Anton Karl. 2002. *Hidden Biblical Characters in Popular Films: A Preliminary Survey of Four Categories of Sacred Subtext*[online]. Counterpoints. [citováno 15. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://ehlt.flinders.edu.au/projects/counterpoints/Proc\\_2002/Pdf/A7.pdf](http://ehlt.flinders.edu.au/projects/counterpoints/Proc_2002/Pdf/A7.pdf)>.
- ✚ KRÄMER, Peter. *The (Un)Timeless of Satire: The Reception of the Great Dictator in West Germany, 1952-1973* [online]. Chaplin bfí. [citováno 15. 4.



2010]. Dostupné z WWW:

<<http://chaplin.bfi.org.uk/programme/conference/pdf/peter-kramer.pdf>>.

✚ SMITH, Imogen Sara. 2009. *Past Sunset: Noir in the West* [online]. Bright Lights Film Journal. [cit. 13. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.brightlightsfilm.com/66/66noirwesterns.php>>.

✚ SORENSEN, Tyler. *One, Two, Three. The Other Cold War Satire* [online]. [cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <<http://www.scribd.com/doc/29211182/One-Two-Three-The-Other-Cold-War-Satire>>.

✚ SCHUDSON, Michael. *The Objectivity Norm in American Journalism* [online]. [cit. 10. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://www.une.edu.py/maestriacs/schudson\\_the\\_objectivity\\_norm\\_in\\_american\\_journalism\\_journalism\\_2.2.pdf](http://www.une.edu.py/maestriacs/schudson_the_objectivity_norm_in_american_journalism_journalism_2.2.pdf)>.

✚ VANDAELE, Jeroen. 2002. *Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority* [online]. Poetics Today. [citováno 20. 3. 2010]. Dostupné z WWW: <[http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/poetics\\_today/v023/23.2vandaele.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/poetics_today/v023/23.2vandaele.html)>

## Internetové databáze

✚ <http://www.csfd.cz>

✚ <http://www.fdb.cz>

✚ <http://www.imdb.com>

✚ <http://www.youtube.com>

✚ <http://www.wikipedia.org>

## 9. 2. Prameny

- ✚ *Eso v rukávu* (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951), režie: Billy Wilder
- ✚ *Fedora* (Fedora, 1978), režie: Billy Wilder
- ✚ *Na titulní straně* (The Front Page, 1974), režie: Billy Wilder
- ✚ *Raz, dva, tři* (One, Two, Three, 1961), režie: Billy Wilder
- ✚ *Sunset Blvd.* (Sunset Blvd., 1950), režie: Billy Wilder

### Ostatní citované filmy

- ✚ *Americká krása* (American Beauty, 1999), režie: Sam Mendes
- ✚ *Ball of Fire* (Gangsterská nevěsta, 1941), režie: Howard Hawks
- ✚ *Bláznivá střela: Z archivů policejního oddělení* (The Naked Gun: From the Files of Police Squad!, 1988), režie: David Zucker
- ✚ *Byt* (The Apartment, 1960), režie: Billy Wilder
- ✚ *Convention City* (1933), režie: Archie Mayo
- ✚ *Čelisti* (Jaws, 1975), režie: Steven Spielberg
- ✚ *Čelisti 2* (Jaws 2, 1978), režie: Jeannot Szwarc
- ✚ *Čtyři příšerní jezdci z Apokalypsy* (Four Horsemen of the Apocalypse, 1921), režie: Rex Ingram
- ✚ *Dáma z Paříže* (A Woman of Paris, 1923), režie: Charles Chaplin
- ✚ *Diktátor* (The Great Dictator, 1940), režie: Charles Chaplin
- ✚ *Dr. Divnoláska, aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu* (Dr. Strangelove or: How I Learned Stop Worrying and Love the Bomb, 1964), režie: Stanley Kubrick
- ✚ *El apóstol* (1917), režie: Quirino Cristiani

- ✚ *Forrest Gump* (1994), režie: Robert Zemeckis
- ✚ *Gable a Lombardová* (Gable and Lombard, 1976), režie: Sidney J. Furie
- ✚ *Gabricha Paus* (2009), režie: Satish Manwar
- ✚ *Hlava 22* (Catch 22, 1970), režie: Mike Nichols
- ✚ *Hvězdné války* (Star Wars, 1977), režie: George Lucas
- ✚ *Jatka č. 5* (Slaughterhouse-Five, 1972), režie: George Roy Hill
- ✚ *Jeho dívka Pátek* (His Girl Friday, 1940), režie: Howard Hawks
- ✚ *Jih proti Severu* (Gone with the Wind, 1939), režie: Victor Fleming
- ✚ *Jutalomutazás* (1975), režie: István Dárday, György Szalai
- ✚ *Kachní polévka* (Duck Soup, 1933), režie: Leo McCarey
- ✚ *Kamaráde, kamaráde* (Buddy Buddy, 1981), režie: Billy Wilder
- ✚ *Klub rváčů* (Fight Club, 1999), režie: David Fincher
- ✚ *Král v New Yorku* (A King in New York, 1957), režie: Charles Chaplin
- ✚ *Lovec jelenů* (The Deer Hunter, 1978), režie: Michael Cimino
- ✚ *Malý Caesar* (Little Caesar, 1931), režie: Mervyn LeRoy
- ✚ *Marmoulak* (2004), režie: Kamal Tabrizi
- ✚ *M.A.S.H. (M.A.S.H. , 1970),* režie: Robert Altman
- ✚ *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange, 1971), režie: Stanley Kubrick
- ✚ *Moderní doba* (Modern Times, 1936), režie: Charles Chaplin
- ✚ *Monty Python a Svatý Grál* (Monty Python and the Holy Grail, 1975), režie:  
Terry Jones, Terry Gilliam
- ✚ *National Lampoon: Zvěřinec* (Animal House, 1978), režie: John Landis
- ✚ *Nevěstin otec* (Father of the Bride, 1950), režie: Vincente Minnelli
- ✚ *Někdo to rád horké* (Some Like it Hot, 1959), režie: Billy Wilder
- ✚ *Ninočka* (Ninotschka, 1939), režie: Ernst Lubitsch
- ✚ *Nyugattól keletre, avagy a média diszkrét bája* (1994), režie: István Dárday,  
György Szalai

- ✚ *Odpolední láska* (Love in the Afternoon, 1957), režie: Billy Wilder
- ✚ *Pan Verdoux* (Monsieur Verdoux, 1947), režie: Charles Chaplin
- ✚ *Pomáda* (Grease, 1978), režie: Randall Kleiser
- ✚ *Přepnout na život* (Switching Channels, 1988), režie: Ted Kotcheff
- ✚ *Sea of Dust* (2008), režie: Scott Bunt
- ✚ *Show People* (1928), režie: King Vidor
- ✚ *Soliloquy* (2003), režie: Todd Albertson
- ✚ *Superman* (Superman, 1978), režie: Richard Donner
- ✚ *Štístko* (The Fortune Cookie, 1966), režie: Billy Wilder
- ✚ *The Greatest Movie Ever Made* (2001), režie: Kenneth Anderson, Michael Cowles
- ✚ *Titulní stránka* (The Front Page, 1931), režie: Lewis Milestone
- ✚ *Tootsie* (Tootsie, 1982), režie: Sydney Pollack
- ✚ *VALL-I* (WALL-I, 2008), režie: Andrew Stanton
- ✚ *W. C. Fields and Me* (W. C. Fields and Me, 1976), režie: Arthur Hiller
- ✚ *Wir Kellerkinder* (1960), režie: Hans-Joachim Wiedermann
- ✚ *Ztracený víkend* (Lost Weekend, 1945), režie: Billy Wilder

## 10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

### *Sunset Blvd.* (1950)

1.



*Eso v rukávu (Ace in the Hole/The Big Carnival, 1951)*





*Raz, dva, tři (One, Two, Three, 1961)*







7.

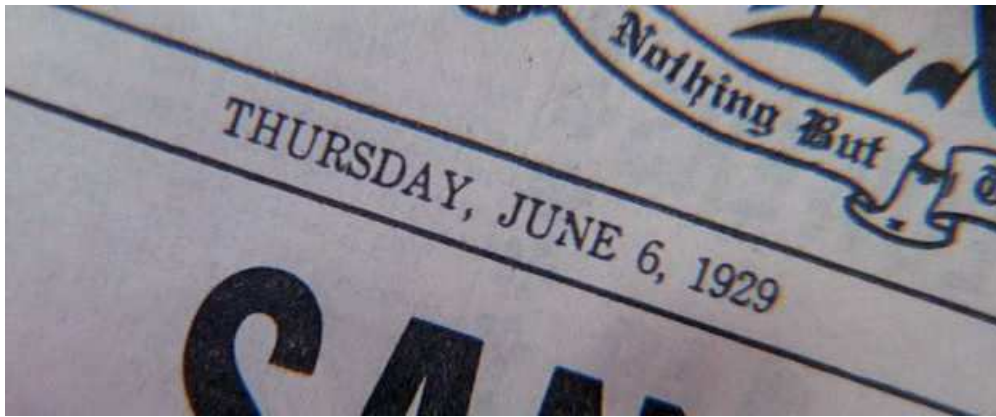


*Na titulní straně (The Front Page, 1974)*



8.





9.



10.



*Fedora (1978)*

11.



12.



13.



14.



## Anotace

Magisterská diplomová práce s názvem *Mediální satira ve filmech Billyho Wildera* se zabývá obrazem médií ve filmech amerického filmového režiséra Billyho Wildera. V úvodní části práce jsem zkoumala teoretický koncept satirického žánru a snažila se nalézt vhodnou definici satiry. V další části je představena stručná historie filmové satiry a charakterizována vybraná satirická filmová díla. Jako metodologii jsem zvolila práci Northropa Frye, *Anatomie kritiky*. Pracovala jsem zejména s eseji „Archetypální kritika: Teorie mýtů“ a „Historická kritika: Teorie modů“. Na základě Fryovi kategorizace žánrů a jednotlivých fází jsem analyzovala pět filmů z Wilderovy filmografie, a to: *Sunset Blvd.* (1950), *Eso v rukávu* (*Ace in the Hole/The Big Carnival*, 1951), *Raz, dva, tři* (*One, Two, Three*, 1961), *Na titulní straně* (*The Front Page*, 1974) a *Fedora* (1978).

## English Summary

My M. A. Thesis named *Media Satire in the films of Billy Wilder* deals with the five satirical films of the American film director Billy Wilder: *Sunset Blvd.* (1950), *Ace in the Hole/The Big Carnival* (1951), *One, Two, Three* (1961), *The Front Page* (1974) and *Fedora* (1978). First, I have tried to find suitable definition of the genre of satire. Second, I tried to give a little information about the history of film satire. Few satirical films are described as well. Third, I tried to analyze Billy Wilder's films mentioned above. I worked with Northrop Frye's *The Anatomy of Criticism*. Frye in his text gave detailed description of the literary genres (tragedy, romance, comedy, satire with irony) I worked with.