

Odraz generace Beatníků na filmovou tvorbu 60. let

Miroslava Konečná

Bakalářská práce
2016



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize
akademický rok: 2015/2016

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Miroslava Konečná**

Osobní číslo: **K13246**

Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**

Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**

Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Odkaz generace beatníků ve filmové tvorbě 60. let.

2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl,
délka minimálně 10 min., režie.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-R. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf. a nahrát do příslušné složky na NAS-FMK.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část: Výstupní dílo:

a) 2 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem.

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah: 2x normostrany.

c) 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě.

d) V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a - h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tyto data odevzdává za projekt vždy jeden člověk - nutná konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář "Údaje o bakalářské práci studenta".

V samotné složce na AAV-NAS, označené "Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně" odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

HENDRICH, Vladimír. Easy Rider & Co: rebelové, motorky, hippies a drogy ve filmu. Praha: Maťa, 1996, 120 s., [12] s. il. ISBN 8086013057.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7.

BELL, Daniel. Kulturní rozpory kapitalismu. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství, 1999, 335 s. ISBN 80-85850-84-2.

LABÍK, L'udovít. Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu. 1. vyd. Zlín: VerBuM, 2013, 218 s. ISBN 978-80-87500-30-9.


Vedoucí teoretické části: **Mgr. Markéta Dvořáčková**
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části: **Ing. MgA. Roman Vávra**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2015**

Termín odevzdání bakalářské práce: **10. května 2016**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




MgA. Pavel Hruša
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 21.1.2016

Urovec

Jméno, příjmení, podpis

¹⁾ zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

²⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

³⁾ zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odprá-ří autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Beat generation je známá především pro své novátorství a otevřenost na poli literatury. Právě díky těmto svým charakteristickým postojům strhla tato generace lavinu následovníků. Jejich filozofická platforma má kořeny již u Walta Whitmana a sama dává základ hnutí hippies. Generace beatníků je nesporně důležitým faktorem, který v padesátých a šedesátých letech utvářel Ameriku nejen skrze literaturu. V pozdějším rozkvětu se jednalo o vztah s životem a samotný způsob žití. Myšlenky, které představitelé tohoto hnutí sdělovali, ovlivnily masy lidí po celé Americe a později i Evropě. Beatnická filozofie byla pro Americkou kulturu uvolněním a v pozdějších letech se dostává na filmové plátno. Tato práce pozoruje vyprávění beatnických myšlenek filmovou řečí.

Klíčová slova:

Generace Beatníků, svoboda, filozofie, literatura

ABSTRACT

The beat generation is commonly known for its innovative attitude in the world of literature and their unique attitude inspired many followers. Their philosophical platform is rooted in the work of Walt Whitman and the beatnik artists are considered to be a foundation stone for the hippie movement. The beat generation is a very important movement which formed the USA culture in the fifties and sixties not only with literature. In the later days of beatniks this meant affecting the day-to-day life of interested Americans. The ideas which the leaders of this movement applied influenced masses of people and also transformed to the cinema screen. This paper observes the beatnik philosophy with the use of film language.

Keywords: Beat generation, freedom, philosophy, literature

Děkuji své vedoucí bakalářské práce Mgr. Markétě Dvořáčkové za její pochopení a rady. Také bych chtěla poděkovat své nevlastní sestře, jelikož mi jako první dala do ruky knihu, která mne k beatníkům nasměrovala.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	8
1 PULL MY DAISY	11
1.1 BEATNÍCI VE FILMU	11
1.2 LITERATURA A LITERÁRNOST	12
1.3 JE BASEBALL SVATÝ?.....	15
2 CUT UP´S	19
3 EASY RIDER	21
3.1 SVOBODA	23
3.2 WYATT.....	25
4 INTERPRETACE	29
ZÁVĚR	31
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	32

ÚVOD

V padesátých a šedesátých letech vzniklo v USA hnutí, které neslo jméno Beat generation. Bylo to uskupení myšlenkově spjatých básníků a prozaiků. Tito muži sami sebe viděli jako vyhnance, vytržené ze své vesmírné domoviny a zahnané do exilu, kterým byla společnost. Byli to muži s hlavami plnými novátorských myšlenek a průkopnických postojů. Žijící v nejrůznorodější zemi světa, uprostřed kulturních rozmanitostí a upjatých sociálních pravidel, jež ignorovala svobodnou mysl. Slovo beat je mnohovýznamovým pojmenováním, a definice z úst samotných představitelů tohoto hnutí je různorodá taktéž. Například Ferlinghetti se ke slovu beat vyjadřuje ve smyslu blaženosti, na druhou stranu, Kerouacova oblíbená věta: „I'm so beat“ bývá uváděna ve smyslu zbitý, zničený dobou, drogami. Beatníci se odlišují od ostatních tím, že neuznávají všeobecné společenské hodnoty, zejména budování amerického snu a puritánství ve věci sexuality. Beatník dbal na svobodu slova, projevu a cítění. Allen Ginsberg, Jack Kerouac a William Burroughs, kteří tomuto hnutí položili základní kámen, byli revoltujícími literáty, kteří si se slovy často hráli daleko za hranicemi tolerance americké soudobé společnosti. Proto také čelí bouřlivým reakcím na svá díla, kdy mezi nejznámější patří například soudní proces s Allenem Ginsbergem, obžalovaným za obscénnost ve své básni Kvílení (HOWL_1957), která se později celé generaci stala manifestem.

Čerstvý závan, který sebou beatníci přinesli mezi zapnuté límce a vyžehlené košile, byl natolik atraktivním, že strhl lavinu následovníků. V té době se začínají veřejně používat dva pojmy a to squares a hipsters. Square v doslovném překladu znamená konzerva, či staromódní člověk. Dále slovo můžeme překládat jako čtverec, či krychle. Čili kus přesně vymezený a správně zapadající. Toto pojmenování je jedinečným beatnickým výdobytkem, kdy označení squares nesou všichni průměrní až řadoví lidé.

Hipster se proti squares staví do opozice. Je to samozvaným označením členů undergroundové subkultury, která se vyznačuje přinejmenším výstředním vzhledem, zájmem o umění a alternativní hudbu. Hipster by měl být člověkem, který se o umění nejen zajímá, ale snaží se mu i porozumět, prezentuje své myšlenkové pochody, snaží se být otevřený, osvícený a vnímá problematiku svobody. Chápe, kde svoboda začíná, kde končí a bojuje proti jejímu omezování. Hipsteři zároveň opovrhovali masovostí a

konzumenty mainstreamu. Tématem hipsterů, nebo všech takto označovaných osob je tedy jakýkoliv boj proti mainstreamu. Samotnou ironií se však stává to, že hipsteři, kteří zaznamenali velký nárůst příslušníků i v nynější době, se sami mainstreamem stávají a do svých řad vpouštějí i pozéry, kteří se jako intelektuálové jen tváří. Hipsteři jsou velmi pěkně komentováni v dokumentárním cyklu *Kmeny* (Hipsteři, 2015, režie Jan Látal). O hipsterech se zmiňuje také Burroughs ve Feťákovi a Ginsberg ve své nejpropagovanější básni *Howl* (Kvílení z roku 1956), kde čteme:

*Angelheaded hipsters burning for the ancient
heavenly connection to the starry dynamo in the
machinery of night.*¹ *Hipstery s andělskými hlavami, celé žhavé po
prastarém nebeském kontaktu s hvězdným dyna-
mem ve strojně noci.*²

Angelheaded hipsters, hipsteři s andělskými hlavami je zavádějícím Ginsbergovským výrazem, který neodkazuje na víru v jakoukoliv formu boha, ale na vnitřní, silnou spiritualitu, která v beatnickém pojetí často znamená propojení s vesmírem, či něčím nadpozemským. Na tento význam odkazuje hned v následující větě, kdy mluví o prastarém nebeském kontaktu s hvězdným dynamem. Slovem prastarý nám Allen dává příslib minulosti. Něčeho, co bylo, nyní však není. A právě pro tento kontakt beatníci konzumovali různé drogy. Hned po alkoholu, nejčastěji v marihuanovém opojení, či zmámeni rajským plynem, promlouvali k vševědoucímu vesmíru. Na denním pořádku byl i benzedrin a jiné omamné látky. Ve francouzském dokumentu *Beat generation* z roku 2013 můžeme slyšet část interview s Allenem, kdy se ho reportér ptá: „Jaké drogy jste vyzkoušel, pane Ginsbergu?“ Odpověď je prostá: „Všechny.“

Jejich touha po možnosti svobodně uvažovat a také tak jednat, projevovat se, milovat, užívat psychotropní látky, vyznávat Zen buddhismus a mírné levicové smýšlení, jsou rysy, které se staly základními pilíři hnutí hippies, které během 60. let ve Spojených státech zažívá rozkvět. Allen Ginsberg a Jack Kerouac, samotní představitelé této gene-

¹ GINSBERG, Allen. *Howl and other poems*. San Francisco: City Lights Books, 1959, 57 s. Pocket poets series, no. 4. ISBN 0-87286-017-5.

² GINSBERG, Allen a Jan ZÁBRANA. *Kvílení*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1990, 251 s. Plamen (Odeon). ISBN 80-207-0155-9.

race, dali právě během 60. let vzniknout snímku Pull My Daisy, na jehož scénáři se společně podíleli. Také William Burroughs s Antonym Balchem, se v 60. letech vydali na experimentální cestu v dílech Towers Open Fire a The Cut-Ups.

Tato bakalářská práce bude sledovat funkčnost interpretace beatnických myšlenek skrze snímky samotných zakladatelů a porovnávat je s filmem Easy Rider režiséra Dennise Hoppera, ve kterém se odráží společné myšlenky hnutí hippies a beatnické generace.

Otázka, která při porovnávání vyvstává, je, zda se Ginsbergovi, Kerouacovi a Burroughsovi podařilo jejich vlastní myšlenky, kterými provokovali celou Ameriku stejně působivě přenést na filmové plátno. Zároveň se budu zabývat srovnáváním jejich filmového jazyka s jazykem Dennise Hoppera, který se zabýval stejnou problematikou jako Beatníci, avšak byl jen jejich pozorovatelem. Dále bych chtěla mapovat, jaké interpretační rozdíly mezi tvůrci vznikají. Předpokládám, že literáti jsou schopni své záměry interpretovat složitě, ale v zásadě čistěji, než Hopper, který získal myšlenky jen zprostředkovaně.

1 PULL MY DAISY

V roce 1959 vznikl v USA vůbec první film, jehož tvůrci byli praví a nefalšovaní beatníci. Na třicetiminutové ploše nám hlas Jacka Kerouaca vypráví o svých každodenních zvycích, filozofických debatách a všedním beatnickém životě. Film vznikl na základě hry Beat generation, jejímž autorem byl sám Kerouac a ukazovala detaily ze zákulisí beatnického života.

Příběh začíná uvedením do prostředí loftového bytu v New Yorku, kde se právě probouzí žena, malířka, otevírá okna a větrá. Žena vypravuje svého syna do školy. Mezitím se ozývá klepání na dveře, přicházejí Allen Ginsberg a Gregory Corso s velkým demižonem vína, kteří ve filmu ztvárňují sami sebe. Zalezou si v tomto cizím bytě do malé místnosti a probírají tam své úvahy. Přichází Milo, pán domu, a oznamuje jim, že je dnes navštíví biskup a žádá je, aby trochu krotili své urýpané povahy.

V doprovodu své matky a sestry přichází biskup. Mooney Peebles, coby asi pětadvacetiletý příslušník církve s černými zuby. Biskup musí během své návštěvy, kdy se měl podle společenských předpokladů těšit veliké úctě svých hostitelů, čelit několika otázkám, kterým nerozumí, nebo na ně nedokáže, či snad ani nechce odpovídat.

1.1 Beatníci ve filmu

Celý děj se odehrává v jednom New Yorkském loftovém bytě. Příběhem nás provádí ve své svěží přirozenosti Allen Ginsberg a Gregory Corso. Dále se zde objevuje i samotný Neal Cassady, který se proslavil díky Kerouacovu románu On The Road (Na cestě, 1957) a byl společně se svou manželkou, malířkou Carolyn, pro Kerouaca inspirací i tentokrát, když hru Beat generation psal. Další vystupující postavou byl Peter Orlovsky, který byl s generací spojovaný díky svému bezmála čtyřicetiletému vztahu s Allenem Ginsbergem.

Chyběl jen William Seward Burroughs, Lawrence Ferlinghetti a Lucien Carr. Lucien se však této generace dotýkal pouze na počátcích jejího vzniku, při studiu na Kolumbijské univerzitě a později přestal i psát. Burroughs v roce 1959 pracoval v Tangeru

na své knize *Naked Lunch* (Nahý oběd, 1959), která tentýž rok vyšla. V knize se pro zajímavost vyskytuje i inspirace Kerouacem a Ginsbergem.

1.2 Literatura a literárnost

Jack Kerouac, jako autor hry Beat generation, ze které scénář filmu vychází, vlastně je jejím nedoslovným třetím aktem, komentoval příběh nejen coby vypravěč, ale také promlouval z úst všech postav, které v příběhu vystupují. Text, podle kterého byl film natočen, společně s Ginsbergem upravil do finální podoby, která je nyní prezentována divákovi. Za předpokladu, že se divák zajímá o samotnou literaturu těchto tvůrců, je schopen nahmatat chvíli, kdy se do psaní vkládá Ginsberg.

*The angel of silence hath flown over all their heads. Yes, it's early, late or middle Friday evening in the universe. Oh, the sounds of time are pouring through the window and the key.*³ *Anděl ticha jim přeletěl nad hlavami. Ano, je brzké, pozdní, nebo běžné páteční odpoledne ve vesmíru. Oh, zvuky času se linou skrze okna a klíčovou díрку.*

Což je velice čistým a krásným beatnickým vyjádřením, problémem ovšem zůstává silná literárnost, kterou divák po prvním zhlédnutí není schopen pojmout. Tady nastává velký rozkol mezi přístupem k filmu a k literatuře. Ve chvíli, kdy si čtenář koupí knihu, může si onen řádek, kterému neporozuměl přečíst znovu. Filmy si ale často nepřetáčíme a už vůbec se tak nedělo v 60. letech. Pro nemožnost některé výroky slyšet znovu, nebo si je znovu přečíst, může divákovi spousta těchto myšlenek utéci. Na druhou stranu se společně s Kerouacovým komentářem do filmu vloupává triviálnost v podobě podrobného vysvětlování až příliš očividného. V tomto ohledu se snímek podobá filmům s komentářem pro neslyšící. Jackův komentář často divákovi přímo zakazuje, aby svou fantazii používal.

Ve výše zmíněné scéně, příchodu Allena a Gregoryho s demižonem vína do Milova bytu, můžeme obrazem vidět oba muže otevírající dveře. Gregory nese víno, Allen má na

³ Pull My Daisy (film) scénář Jack Kerouac a Allen Ginsberg, režie Robert Frank, Alfred Leslie 1959

hlavě kapuci a z papírového pytlíku vytahuje čtyři plechovky piva a staví je do prvního plánu. Mezitím si Gregory sedá na gauč, Allen dvě plechovky bere a usedá za ním.

Gregory Corso and Allen Ginsberg there, laying their beer cans out on the table, bringing up all the wine wearing hoods and parkas, falling on the coach, all bursting with poetry.² Gregory Corso a Allen Ginsberg. Vykládající své plechovky piva na stůl, přinášející všechno to víno, mající kapuce a parky, padající do gauče, celí praskající poezií.

Pokud bylo toto Kerouacovým záměrem, dochází tímto způsobem k velice zvláštní kombinaci, která se skládá z obrazové jednoduchosti, která je daná zejména svou čistou a lehce čitelnou kompozicí a informační přemrštěností v podobě dialogu. Ve chvílích, kdy se Gregory pachtí po něčem, na co ani neví, jak by se zeptal, tak se i divák ptá, co se vlastně chce Corso dozvědět. A co se vlastně chce dozvědět tvůrce? Proč tento film vznikl? Jaká je jeho skutečná úloha? Nebo ten film není vůbec o ničem. Právě v těchto chvílích mě napadlo, že právě to nic, ta nesmyslnost, ona přítomnost rádo by hlubokých myšlenek ubírají filmu na vážnosti. Ale co když je právě tohle ta vážnost? Co když nám tím chtěl ukázat, že na hledání smyslu nezáleží. Jediné na čem záleží je, abychom si to tu pořádně užili tak, jak chceme my a bez uměle vygenerovaných autorit. Přichází tedy první náznak zesměšňování postavy biskupa.

I want to ask you some serious questions about Buddhism which I understand you know all about. Chci se vás zeptat na velice vážné otázky o Buddhismu, o kterém, jak jsem pochopil, víte vše.

I know something about it. Vím o něm něco.

Nevertheless, he says, is it true that all the Ignus⁴ that come falling inside the magic beer bottle magician candle stick... No, je pravda, že Ignus, padající uvnitř lahve piva, mágovy svíce...

Omlouvám se, jenom tak plácám.

I'm awfully sorry, I'm goofing there.

⁴ Ignus je pojmenování bájně postavy topící se v ohni. Její tělo praská a bublá, vře, vypadá jako by bylo stvořeno z magmy. V očích vidíme bolest mučedníka, ale z jeho chování bolest vyčíst nejde. Ignus dostal svůj plamenný úděl, jako ironický trest od svého učitele, který jej chtěl naučit bolesti.

Goofing?

Yes, goofing means I'm playing around with words.

*I wanna ask you some really serious questions.*⁵

Plácáte?

Jo, to znamená, že si hraju se slovy. Chci se vás

zeptat na pár velice důležitých otázek.

Biskupova zmatenost z položené otázky je očividná a biskup zachytí jen jedno slovo. Plácáte? Jakoby nám církevní představitelé na naše otázky o existenci ani odpovědět nedokázali, protože takové otázky neznají. Autorova drzost se stupňuje, když se biskup nestačí ani nadechnout a Gregory se znovu ptá.

*Is it true that we're all in heaven now and that we don't know it? And that if we knew it, we would still know it. But that because we don't know it we go around and act just the way that we do when we know it.*⁴

Je pravdou, že jsme teď všichni v nebi a nevíme to?

A kdybychom to věděli, stále bychom to věděli.

Jenomže protože to nevíme, jen tak chodíme a chováme se jako bychom to věděli.

Biskup přemýšlí a zanedlouho odpovídá, že za to může všechna ta nevědomost.

*Is ignorance rippling up above the silver ladder of Sherifian doves?*⁶

Je nevědomost vlnící se nad stříbrným žebříkem Sherifijských holubic?

V tuto chvíli se můžeme pouze domnívat, co otázka znamená. Její náročnost je každopádně adekvátní nástroj pro vnitřní zmatení biskupa i diváka. Poukazování na bezradnost vysoce postaveného církevního představitele ukazuje nám, jako publiku to, že ani nejvyšší duchovno nemůže zodpovědět naše otázky. Často na naše otázky ani neexistuje jednoznačná odpověď. Postavy si skrze tyto jazykové filozofické plivance dovolují k biskupovi čím dál tím víc, a pokládají mu absurdnější a hůře zodpověditelné dotazy. Biskup se snaží jejich motivacím porozumět, ale je na něm vidět jeho nepokoj z nemožnosti odpovědět. Možná i to je Kerouacova problematika. Některé otázky nemají odpovědi. Beatníci ale byli provokatéři, je tedy dost možné, že inteligentní dotazy měly inteligentně jen vypadat a být tak dostatečně zakódované, aby bylo těžké je rozluštit.

⁵ Pull My Daisy (film) scénář Jack Kerouac a Allen Ginsberg, režie Robert Frank, Alfred Leslie 1959

⁶ Pull My Daisy (film) scénář Jack Kerouac a Allen Ginsberg, režie Robert Frank, Alfred Leslie 1959

1.3 Je baseball svatý?

Všimněme si, že snímek ukazuje Milovu ženu ve svém klasickém dobovém obraze. V titulcích je také uvedena jako Milo's wife (Milova manželka). Ráno vstane, vyvětrá v bytě, udělá chlapci snídani, jde ho vyprovodit do školy. Vyžaduje slušné chování v přítomnosti biskupa a i přesto, že se jí tohoto požadavku nedostává, zachovává hrdou tvář správné manželky a své rozčarování drží na uzdě. Konkrétněji se o těchto pocitech dozvídáme při náhledu do duší všech přisedících. Děje se tak při kruhové panoramě zaznamenávající přítomné. Myšlenkový pochod Milovy manželky, zatímco ve svých představách fackuje svého chotě:

Well, it could have been better because if Milo wasn't so silly and invited all these silly friends of his, we could have done some kind of impression for the bishop. *Mohlo to dopadnout lépe. Kdyby tak nebyl Milo takový hlupák a nepozval všechny své hloupé kamarádky, mohli jsme na biskupa dobře zapůsobit.*
Unrequited love's a bore.⁷ *Neopětovaná láska je nuda.*

Celá tato sekvence je zajímavou sondou do nitra postav. Vše začíná, když Kerouac hlásí: „*It's a kind of strange and interesting evening, says the bishop.*“ (*Je to trochu zvláštní a zajímavé odpoledne, řekl biskup,*“ a všichni usedají kolem kulatého stolu. Biskup chvíli myšlenkově polemizuje a Peter Orlovsky se jej ptá.

Have you ever played baseball and seen girls with tight dresses? *Hrál jste někdy baseball a viděl holky v uzoučkých šatičkách?*
The bishop says, well I've seen, yes, I suppose so. *Biskup odpovídá, no ano, přirozeně.*
Well, he says, Is baseball holy? *No, odvětí. A je baseball svatý?*
Is baseball holy?⁷ *Jestli je baseball svatý?*

Spousta mužů by byla schopna odpovědět, že ano, baseball nesoucí přítomnost tolika krátkých sukýnek je svatý. Ale biskup je pouze zmatený, ten přece kladně odpovědět

⁷ Myšlenky Milovy manželky. (Milo's wife.) /Pull My Daisy (film) scénář Jack Kerouac a Allen Ginsberg, režie Robert Frank, Alfred Leslie 1959

nemůže. Po tomto rozhovoru se dostáváme na chvíli ven, do exteriéru před jakousi neidentifikovatelnou budovu. Zde je biskup a několik málo naslouchačů, povětšinou ženy. Vedle biskupa stojí jeho sestra, držíc symbol Ameriky, její národní vlajku. Biskup má kázání. Přednáší svému málu posluchačů a spokojeně se usmívá. Z Peeblesova podání cítíme, že je biskup vlastně správný chlap. Jemný a citlivý. Velice tolerantní. Beatníci ho ale stále staví do role nechápavého naivy právě proto, aby si z něj mohli utahovat. Vlajka biskupa švihá do ramenou a obličejuje. Vždy, když se vzedme vítr, jej vlajka celého překryje a schová. Malinko s ní zápolí a nenechá se rozhodit. Vlajka, coby symbol Ameriky se svým vším nacionalismem, sportovním fanatismem a smyslem pro zveličování věcí, překrývá projev duchovního a ztrácí jeho slova ve větru. K divákovi se nikdy nedostanou.

Peterova malá sociální hra s biskupem tímto nekončí a přichází další smršť otázek.

Is baseball holy?

Je baseball svatý?

Is everything holy, is alligators holy, bishop?

Biskupe, je svaté vše? Jsou krokodýli svatí?

Is the world holy?

Je svět svatý?

Is the basketball holy?

Je basketbal svatý?

*Is the organ of man holy?*⁸

Je mužský orgán svatý?

Biskup na tyto otázky neodpovídá přímo, ale obrazem se dostáváme do exteriéru, kde probíhá biskupova venkovní mše. S tím málem posluchačů, které nám autoři ukazují, na nás jeho učení působí mrtvě. Mrtvě pro okolní svět. Ne tak jako svatá Amerika, která je žhnoucí ve své ohnivé a kruté vášni k životu. Ne tak, jako ona Amerika, která se v padesátých letech probouzela a otevírala lidem obzory a dopřávala jim nové možnosti.

Hearing these people talk about holy, I thought I would pretend to play some little inspirational *Když tak poslouchám lidi mluvící o svatosti, myslu- la jsem, že bych vám mohla předvést jedno inspira-*

⁸ Pull My Daisy (film) scénář Jack Kerouac a Allen Ginsberg, režie Robert Frank, Alfred Leslie 1959

number.⁸

tradiční číslo.

Slova biskupovy matky jsou úhlem pohledu staré Ameriky. Matka usedá za staré piano a začíná hrát tradiční píseň. Ta se však po několika chvílích mění v bebopovou melodii. Staré nahrazuje nové.

V podobě dětského hlasu se nám do příběhu dostává říkanka o Humpty Dumptym. Je to jediná chvíle, kdy nemluví Kerouac.

Humpty dumpty sat on a wall and had a great fall. *Hupty Dumpty seděl na zídce a spadl dolů.*

*And all the king's horses and all the king's men
couldn't fix Humpty together again.⁹* *A žádní královi koně, ani královi muži,
nedokázali dát Humptyho zase dohromady.*

Když dívenka zahlásí, že už Humptyho nedokázali dát dohromady, vidíme opilého Gregoryho Corsa, který svádí cyklický boj o demižon vína s Milovou ženou. Tato říkanka je originálně hádankou. Odpovědí na to, kdo je Humpty Dumpty je vejce, ale také i želva. Bez ohledu na to se Humpty Dumpty proslavil jako vejce a stal se například epizodní postavou v knize *Through the Looking-Glass and What Alice Found There (Za zrcadlem a co tam Alenka našla, 1872)*. Humpty Dumpty je též označení zkorumpovaného a hrbatého. Wonderland je světem v králičí noře, ve kterém se dějí samé podivnosti. Na Wonderland se skrze Allena Ginsberga odvolává John Kordidas ve svém filmu *Kill Your Darlings*.

*Be careful, you are not in Wonderland. I've heard
the strange madness long growing in your soul.
But you are fortunate in your ignorance, in your
isolation. You who have suffered, find where love
hides. Give, share, lose – lest we die unbloomed.¹⁰* *Dávejte pozor, nejste v říši divů. Slyšel jsem odivné
šílenství, co vám dlouho roste v duši. Ale máte
štěstí ve své nevědomosti, ve svém odloučení. Vy,
kdo jste trpěli, najděte úkryt lásky, Dávejte, dělte
se, ztrácejte – dokud nezemřeme nerozkvetlí.*

Celkové zakódování filmu je umocněno jeho jednoduchostí v nejednoduchosti. Literární popis banálních situací a zároveň nedostatek informací, které by divákovi po-

⁹ DEBI GLIORI. *The Dorling Kindersley book of nursery rhymes*. London: Dorling Kindersley, 2000. ISBN 0751366951.

¹⁰ KILL YOUR DARLINGS, režie John Krokidas, USA 2013

mohly přečíst smysl samotného snímku, nebo alespoň pár jednotlivých replik. Hodnotu má jistě kulturní, jelikož bez Burroughse zaznamenává všechny příslušníky jednoho z nejdůležitějších Amerických hnutí. Dovoluje nám nahlédnout pod pokličku jejich debat a doplnit své představy o Beatnících jako takových. Musíme si proto pamatovat, že film vychází z hry Beat Generation, která už podle názvu měla beatníky odhalovat. Jestliže šlo doopravdy o nahlédnutí pod pokličku, pak bravo. Obraz o těchto zakladatelích je ucelený. Na druhou stranu vyjádření jejich nadčasových myšlenek je velice vlašné. O svobodě se dozvídáme víceméně skrze jejich drzost a požívání alkoholu. Film ani nezbuzuje žádný pocit. Nevyvolává přemýšlení. Jenom nám zamotává hlavu a my mu nerozumíme. Původně jsem myslela, že až tento snímek shlédnu, spadne mi brada na zem, bohužel jsem se však cítila, jako bych přečetla knihu, ve které je každé druhé a třetí slovo vynecháno a význam není jasný.

2 CUT UP'S

Cut up's je snímkem, který novátorský přístup naznačuje. Technika cut up, kterou snímek využívá jako formální prvek, byla do té doby používána jen v literatuře a to v proudu dada. Technika spočívá ve vystřihování náhodných slov, které jsou za sebe skládány zcela náhodně bez jakéhokoliv řádu. Ve francouzštině tuto techniku nazývají *découpé*, což v překladu znamená rozdělení. Druhou technikou, která se k tomuto proudu váže, je *fold-in*, tedy takzvané vrstvení. Vezmeme-li dva listy stejného obsahu a přeložíme je přes sebe, vytvoříme tak zvaný *fold-in text*. Obě tyto techniky William S. Burroughs ve svém krátkometrážním filmu využil. Užívá jak prokládaných záběrů, tak dynamického střihu obrazu i zvuku. Celý snímek je podpořen osmi větami, které se stále opakují dokola. Zajímavé na tom je to, že ne vždy nesou stejný význam. Montáž obrazu a zvuku nutí člověka přemýšlet nad samotnou intonací hlasů Burroughse a Antonyho Balcha a to v přímé spojitosti se záběrem, který zrovna vidíme. Nejen, že jsou věty skládány všemi možnými způsoby, ale také se překrývají a doplňují. Často na sebe mezi sebou reagují a bývají i mnohoznačné.

Hello.

Ahoj. /Dobrý den.

Yes.

Ano.

Does it seem to be persisting?

Vypadá trvající? /Myslíš, že to vydrží?

Look at that picture.

Podívej se na ten obrázek.

How does it seem to you now?

Jak to na tebe působí. /Co si o tom myslíš teď?

Where are we now?

Kde jsme?

Fine.

Dobrá.

*Good.*¹¹

Dobře.

V každém svém úseku vytváří jinou, nebo lehce obměněnou situaci, doprovázenou těmito větami. Je tedy nutno podotknout, že i když si pro nás Burroughs připravil dva-

¹¹ CUT UPS, režie Antony Balch, William S. Burroughs, 1966

cetiminutovou nálož tlačící na naše mozkové receptory, lze si při ní uvědomit variabilitnost jazyka. Zejména to, jak malý interpretační rozdíl vytváří tak velký významový. Chvíli máme pocit, že hlasy promlouvají přímo k Burroughsovi, který ve filmu vystupuje. Hlasy totiž neustávají a William se nepřítomně dívá mimo kameru. *Co si o tom myslíš? Dobře. Co si o tom myslíš? Dobře. Co si o tom myslíš? Záznam budovy divadla otitulované jeho večerním programem doprovází komentář. Je to trvající?/ Myslíš, že to vydrží?* (Onen večerní program se mi už nepodařilo dohledat.)

Odkazem na samotné dadaistické metody je záběr, kde vidíme muže malujícího obraz, přičemž kamera se soustředí hlavně na obsah obrazu. Obraz je malován metodou fold-in, kdy autor vždy něco namaluje, poté to jemně rozmaže pomocí houby a maluje dál na vzniklý obrazec. Aby nebylo symbolismu málo, samotný záběr je sám přes sebe překládán nejméně ve třech vrstvách.

Ke konci filmu, díky pravidelnému střihu, nabýváme pocit, že se stal komentář spíše hudebním podkladem. Je přes sebe překrýván a vytváří melodii, která diváka vtáhne dovnitř. Proud melodie hlasů a velice krátké záběry vytvoří jakousi pohlcující vlnu, která vtáhne diváka dovnitř. Ten se nechává unášet proudem nesmyslnosti a zmatenosti. Vlna odchází, divák se probírá a říká si, že se ve filmu zcela zapomněl a nechal se unášet jen hypnotickým rytmem. V tu chvíli snímek končí. Divák zůstává sedět a vlastně vůbec nechápe, co se to právě stalo.

Film je ovšem natolik dadaistický, že hledat v něm symbolické roviny by bylo tápáním. Toto potvrzuje i fakt, že Balch s Burroughsem při střihu použili i starý materiál, který Balch natočil dříve, bez jakéhokoliv záměru. Při první projekci reagovali diváci na snímek pobouřeně. Nazvali ho nechutným, některým z nich se udělalo nevolno a několik lidí dokonce z projekce odcházelo.

Pokud měly celé Burroughsovy Cut Ups hrubější významovou rovinu, je v nich zakódovaná natolik, že je pro běžného diváka nerozluštitelná. Ve chvíli, kdy měl být snímek pouze dadaistickou expresí, pak se Burroughsovi podařilo přijít s něčím, co obecné publikum není schopno pochopit, akceptovat a velice lidově řečeno se mu z toho dělá šoufl. V obou případech bychom si měli uvědomit variabilitnost jazyka, který denně užíváme, a to, že jeho užití může mít na okolí mnohovýznamový dopad.

3 EASY RIDER

Easy rider je snímkem, který v USA vznikl v šedesátých letech. Pojednává o dvou mladých mužích, kteří se přes půl Ameriky vydávají na motorkách Harley-Davidson na karneval do New Orleans. Hlavní role ztvárnili Peter Fonda, coby Wyatt, kapitán Amerika a Dennis Hopper, Bill, jako Billy the Kid. Dennis Hopper byl současně režisérem snímku a jednou z hlavních postav. Peterovi Fondovi měla na oplátku zase připadnout úloha vedoucího produkce. Rozhodli se, že scénář společně napíší a obrátí se na nízko-rozpočtovou společnost AIP, která ve svých řadách patřila k nejvýznamnějším. Ta však nesouhlasila s tím, že by Hopper snímek režíroval a zároveň v něm hrál. Jack Nicholson, který se svými producenty zkušenostmi po přečtení dvanáctistránkové synopse v rozhovoru pro Playboy řekl, že má snímek šanci nejen na komerční úspěch, ale že v tomto žánru znamená nový kvalitativní stupeň, Hoppera představil Bertovi Schneiderovi, tehdejšímu výkonnému producentu Raybert Production, která byla televizním odvětvím Columbia Pictures. Schneider souhlasil s tím, že se bude Dennis Hopper na snímku podílet režijně a zároveň ztvární jednu z hlavních postav. Raybert Production bezpochyby snímek zachránila, jelikož AIP by Hoppera s Fondou do velké míry zbavila možnosti autorského přístupu. Na samotném začátku natáčení v New Orleans, nastaly komplikace způsobené různorodostí počasí, a podle neoficiálních zdrojů, také rozbroje kvůli výši honoráře Ripa Tornera, jenž původně aspiroval na roli alkoholického advokáta George Hansona. V té době Schneider poslal Jacka Nicholsona, aby se o komplikace postaral a zároveň Tornera v jeho roli nahradil. Právě tak se Jack Nicholson pro film stává více než dohazovačem produkční společnosti. Nicholson za Hansonovo ztvárnění dostal v roce 1970 v kategorii nejlepší herec ve vedlejší roli několik ocenění.

Samotný titul snímku, Easy rider, je pro českou distribuci volně překládán jako Bezstarostná jízda. Částečně je tento překlad pravdivý a podporuje samotnou ideu filmu. Z významového hlediska se však jedná spíše o definici jich samotných, jako oněch easy riderů. Slovo easy je překládáno jako lehký ve smyslu jednoduchý, nebo také nenucený, poklidný, povolný. Podle Vladimíra Hendricha se v tomto případě tedy jedná o

vyjádření toho, že se jako příživníci jenom vezou, přicházejí k něčemu lacino.¹² Jde tedy spíše o takzvané společenské příživníky, kteří se na samotném začátku filmu dopustí nelegálního překupu drog. Odkoupený kokain (la pura vida/čistý život) se po čas filmu stává jejich proviněním vůči společnosti. Ne z toho důvodu, že jej koupili, ale že jej prodali dále. Někomu, kdo si na něj vytvoří, nebo již má vytvořenou závislost. Tímto zmařili lidský život a musí za svůj trest zaplatit.

Režisér vždy zdůrazňoval, že snímek Easy rider byl uvědomělou reflexí rozkladu amerických morálních imperativů: „Na začátku filmu Peter a já uděláme velmi americkou věc – spácháme zločin, jdeme po lehce vydělaných penězích. Sáhne po těch lehce vydělaných penězích a pak jsme svobodní. Tohle je jedním z velkých problémů naší země: Každý jde po lehce vydělaných penězích. Myslím, že Američané mají v podstatě pocit, že zločin je v pořádku, když vás nechytí, že zločin je v pořádku, když vám to prodá.“¹²

Snímek má tu moc, že se dokážeme identifikovat s jeho hlavními postavami, a jsme schopni jim jejich prohřešky vůči společnosti odpustit. Možná i proto přichází v první třetině filmu nenápadný akcent na jejich původní provinění.¹³

V recenzi Davida Downinga se o o Wyattovi a Billym dozvídáme: „Ať už je jejich vina jakákoliv, ať už jsou do společenského marastu zataženi jakkoli, v jednom ohledu jsou

¹³ Poznámka: Easy Rider je důležitým snímkem nejen pro své morální poselství, ale také pro jeho technické zpracování. Je třeba zdůraznit, že tripová pasáž, která se vyskytuje na konci filmu a pojednává o halucinacích způsobených psychotropními látkami mnohem doslovněji, než celý snímek Trip (Trip, 1967), ve kterém si pro zajímavost Peter Fonda zahrál také. Zde je trip popsán doslova jako výlet. Ale více než útržky myslí nám režisér snímku představuje vnoření se do jakési pohádkové reality, kde je Fonda oblečený jako princ Bajaja. Důležitým formálním prvkem Easy Ridera je fázový stříhový přechod mezi určitými obrazy. Tento prvek je v historii kinematografie pro svou dobu označován jako novátorský. Nezájímáme-li tuto informaci na pouhý fakt, že to Hopper, stejně jako beatníci “taky dělal ponovu”, je pro samotnou podstatu rozboru tohoto typu tento fakt nedůležitý.

¹² HENDRICH, Vladimír. *Easy Rider & Co.* Praha: Maťa, 1996, 120 s., [16] s. obrazových příloh. ISBN 80-86013-05-7.

natolik naivní, že si zachovávají jistou nevinnost – intuitivně tuší, že jejich společnost ztratila něco důležitého. Neví, co to je, ale stejně jako publikum to cítí v přírodních krásách krajiny, v patetické komuně, i v bezmyšlenkovitém násilí civilizovaných.“¹⁴

Starting brings misfortune.

Začátek přináší neštěstí,

Perseverance brings danger.

Vytrvalost nosí nebezpečí.

Not every demand for change in the existing order should be heeded.

Žádný požadavek na změnu řádu nebude akceptován.

On the other hand, repeated and well-founded complaints.¹⁵

Ovšem opakované a řádné stížnosti budou brány na zřetel.

3.1 Svoboda

Jedním z motivů svobody je takřka neexistující čas. Když je člověk na cestě, čas se jen tak převaluje ze strany na stranu a vůbec nic neznamena. Když se Wyatt s Billym vydávají na cestu, na chvíli se zastaví a Wyatt zahodí své hodinky na silnici, protože už je nepotřebuje. Doslovným potvrzením jsou Wyattova slova, kdy říká, že čas je mu ukradený.

Svoboda. Vyprávění příběhu o svobodné mysli lidí, kteří chtějí jen žít, být těmi, kým jsou a nebýt svazováni společenskými pravidly staré Ameriky. Hopper se často k filmu vyjadřoval tak, že měl být pouze soudobým komentářem na okolní dění v zemi. Komentářem ke způsobu myšlení tehdejší společnosti. Zdůrazňováním přítomné přírody se nesnažil odkázat na to, aby se lidé pokusili o návrat ke starému způsobu žití, ale aby si uvědomovali její přítomnost. Porovnávání starého s novým při opravě motorky na farmářově statku a okování koně. Zbytečná nenávist, předsudky. Strach.

*You know, this used to be a hell of a good country
.I can't understand what's gone wrong with it.*

*Tohle bejval zatraceně dobrej kraj. Vůbec nechápu,
co se s ním stalo.*

¹⁴ HENDRICH, Vladimír. *Easy Rider & Co.* Praha: Maťa, 1996, 120 s., [16] s. obrazových příloh. ISBN 80-86013-05-7.

¹⁵ EASY RIDER, scénář: Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern režie: Dennis Hopper, USA 1969

<i>Everybody got chicken, that's what.</i>	<i>Všichni jsou tu poserové, tak je to.</i>
<i>We can't even get into a second-rate hotel. I mean, a second-rate motel, you dig?</i>	<i>Nedostaneme se ani do podřadného hotelu, myslím, podřadného motelu. Chápete.</i>
<i>They think we'd cut their throat. They're scared.</i>	<i>Myslej, že jim podřežeme krky. Bojej se.</i>
<i>They're not scared of you. They're scared of what you represent to them.</i>	<i>Oni se nebojej vás, oni se bojej toho, co pro ně znamenáte.</i>
<i>All we represent to them is somebody who needs a haircut.</i>	<i>To ne, znamenáme pro ně jen někoho, kdo potřebuje ostříhat.</i>
<i>Oh, no. What you represent to them is freedom.</i>	<i>Kdepak. To, co pro znamenáte, je svoboda.</i>
<i>Freedom's what it's all about.</i>	<i>Co je na svobodě špatného, o tu nám přece jde.</i>
<i>Oh yeah, that's right. That's what it's all about. But talking about it and being it, that's two different things. It's real hard to be free when you are bought and sold in the marketplace. Don't tell anybody that they're not free, because they'll get busy killing and maiming to prove to you that they are. They're going to talk to you and talk to you about individual freedom. But they see a free individual, it's going to scare them.¹⁶</i>	<i>No právě, o tu nám přece jde. Ale mluvit o tom a mít to, to jsou dvě různé věci. Je těžký bejt svobodnej, když tě kupujou a prodávaj na tržišti. Takže nikomu neříkej, že není svobodnej, protože oni jsou schopný vraždit a mrzačit jen pro to, aby ti dokázali, že jsou. Budou jen žvanit a žvanit a žvanit o individuální svobodě, ale když se s takovou svobodou setkají, tak se jí zděsí.</i>

Poetické zpracování vizuální stránky Lászlem Kovácem silně podporuje ideu svobody. Kamera zachycuje Ameriku. Zachycuje nejen její soudobou tvář plnou benzinových čerpacích stanic, nočních světel a městského bouření, ale i to všechno, co jí dělalo lidskou. Mávající děti, bílé cejchy visící na zahradě, slunce prosvítající skrze větve stromů, rozsáhlé krásy přírody. A jelikož byla Hopperova osoba součástí generace, na kterou ve druhé polovině padesátých let dopadal vliv jazzu a Kerouacova psaní, je onen přírodní poetismus pojítkem mezi Easy Riderem a beatníky, kdy Kerouac ve svém románu *On the Road* (Na Cestě 1951) popisuje pocitově podobné výjevy.

¹⁶ EASY RIDER, scénář: Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern režie: Dennis Hopper, USA 1969

Kousek nás svezl jeden bohatý rančer v sombreru. Vykládal, že údolí řeky Platte je nejmíň tak široké jako údolí Nilu v Egyptě, a když to říkal, zrovna jsem koukal na ty mohutné stromy táhnoucí se do dáli podél klikaté řeky a na ta nedozírná zelenající se pole na všech stranách, a skoro jsem s ním souhlasil.

/Naskočili jsme na nákladák a vyrazili. Každý jsme si dali loka, a pak jsem se na jednu rozhlídnul a zelená pole kolem Plattu už začínala mizet a na jejich místě se do nekonečna táhla nesmírná placatá pustina, pokrytá pískem nebo porostem šalvěje. Byl jsem z toho celej paf.¹⁷

Vedle krajiny patří k dalším nejsilnějším a také nejprozíravějším nástrojem, skrze které Hopper svobodu popisuje, motorky protagonistů Harley-Davidson na kterých jedou přes celou Ameriku a přespávají pod širákem. Nikdo je nesvazuje. Taky vzhled obou hrdinů odkazuje na jakési bezpředsudkové myšlení. Náhrdelník z kostí, Hopperovy dlouhé vlasy vlající ve větru. Vše umocněno reakcemi nejen farmářů, ale i pohledných dívek z města a prostitutek. Spánek pod širákem, marihuana. Pro zajímavost lze podotknout samotný fakt, že během noční scény u ohně, kde s Hansonem vedlou dlouhý dialog, vykouřili asi 155 jointů. Funkčnost těchto základních motivů spočívá zejména v jejich přímočaré jednoduchosti a čistotě jejich zpracování. Když někdo jede na motorce a mívá kouzelné výjevy přírody nemusí křičet, že je svobodný, divák to chápe.

3.2 Wyatt

Wyatt byl recenzemi často označován jako antihrdina. Mladý muž, který kašle na pravidla, prodává kokain a společně se svým kumpánem brázdí Ameriku na přílišně drahých motorkách a všude se za nimi line marihuanový opar. Díky těmto vlastnostem, které mu Hopper přisoudil, by na diváka přitažlivě působit neměl, ale jeho andělská nevinost nás nutí mu odpouštět. Fonda se na začátku sice proviní prodejem návykových látek. Je pro nás antihrdinou. Samotný překup a prodej ale není ztvárněný tak,

¹⁷ KEROUAC, Jack. *Na cestě*. Vyd. 5., V tomto překladu 1. Praha: Argo, 2005, 317 s. ISBN 80-7203-719-6.

abychom jako diváci vnímali zradu, nebo nemorálnost. Navíc film vznikl v době, kdy se hippies hnutí plně rozvíjelo a marihuana k němu neodmyslitelně patřila. Byla všeobecně vnímána jako droga, která vede ke tvrdším drogám, konzumenti však věděli své. Díky tomu, že Hopper přisoudil Wattovi všechny ty ostatní atraktivní vlastnosti, se pro nás Fondova postava vykupuje a my jej vnímáme jako hrdinu. Možná ono samotné mravokárství, které je v nás zakořeněno, nás nutí se s Wyattam ztotožnit. To, jak křehce vnímá vše krásné a nespravedlivé je až idylické. Díky těmto aspektům pak mohlo mladé publikum reagovat tak vášnivě, protože ztotožnit se s volnomyšlenkářským mučedníkem, který se svobodně prohání na motorce, bylo nesmírně jednoduché.

Fondovo ztvárnění Wyatta také částečně odkazuje na snímek *The Wild One* (Divoch, 1953), ve kterém v hlavní roli zazářil Marlon Brando. Brando jakožto mladý vůdce motorkářského gangu do filmu svou hereckou akcí vnáší jakési mystično. László Benedek, režisér *Divocha*, jako první postavil postavu padoucha do role hrdiny. A Brandovo ztvárnění nás utvrzovalo v tom, že jeho rebelství není pro nic za nic. Že něco zažil, něco, co jej změnilo. A právě pro ten záhadný opar nad jeho osobností mu jeho rebelství odpuštění. Samotný Brando se k postavě Johnyho vyjadřuje takto: *„Šlo o muže, který byl natolik vnitřně rozervaný, že již téměř nebyl schopen vyjádřit své pocity, a bylo mu to jedno. A já jsem chtěl ukázat, že pod touto maskou se skrývá touha pocítit lásku, ale ta je tak pokřivená zklamáním, že už nemá tvář lásky. Chtěl jsem ukázat, že něha a tolerance jsou jedinými prostředky, jak bojovat se silami společenské destrukce.“*

Wyattova postava sebou nese také něco záhadného, díky čemu mu odpuštění. Ať už se jedná o svezení stopaře, nebo přibrání Hansona “do party”, důvěru k ostatním lidem, jeho zdvořilost, nebo zasmušilost po advokátově smrti, nebo o jeho věčné zamyšlení. Pravdou zůstává, že se Wyatt díky všem těmto svým vlastnostem ze svého provinění vykupuje. Prodávat kokain a být správný chlap se v lidském světě vzájemně nevylučuje. Za svůj hřích na konci zaplatí smrtí, a proto se pro nás stává více, než antihrdinou, jakýmsi novým předobrazem novodobého hrdiny. Hrdiny, který sice opájí svou mysl drogami, ale je ve své podstatě morálně správný a nese sebou poselství svobodné mysli. Tímto vším samotná podstata Wyattovy osobnosti také na beatníky odkazuje.

Pro příběh je až zvláště atypické, že se o podstatě postav vlastně ani tak moc nezmiňuje. Nejvíce prokreslenou postavou je bez debaty Hanson. (Jack Nicholson.) Na poměrně krátké ploše se dozvídáme, že má otce, který je pro místní komunitu důležitý, že ho jeho matka hubovala za hraní fotbalu, věří na UFO a je naštvaný na americké pokrytectví, nemá ženu ani děti a rád si zajde do nevěstince. Zkrátka uvěřitelný chlap, dobrý ve svém oboru. Vedle něj působí Fonda až nadpozemsky. O to víc, když tolik přemýšlí o jeho smrti.

*Death only closes a man's reputation and Smrt jen uzavírá pověst člověka a rozhoduje, determines it as good or bad.*¹⁸ *zda je dobrá, či ne.*

Smrt je součástí našich životů a není nespravedlivá, navštíví každého. Není třeba se smrti bát, jelikož po ní přichází nebeská blaženost, nebo alespoň nevědomí. Náš pozemský život se uzavře a my zůstaneme pouze jménem mezi jmény ostatními.

I přesto, že Hanson umírá, z nějakého vnitřního pohnutí jdou hrdinové společně navštívit nevěstinec, kvůli kterému se s nimi Nicholson dal na cestu. Wyatt ale sexuální touhy ztrácí a Billy s lahví v ruce si najednou taky není tolik jistý. Když se Fonda ptá prostitutky, kterou zaplatil, jestli spolu raději nepůjdou na procházku, obměkčí srdce těch, kteří o jeho nevinosti do této scény pochybovali. I přesto, že Hanson zemřel, něco velice naléhavého tu po něm zůstalo. Jakési zvolání a výtka Americe za její nespravedlnost.

Smrt mění nejbližší v nedosažitelné

O smrti víme vše,

co vědět lze, neboť

jsme zažili stav před zrozením.

Život je jako chodba

¹⁸ Citace z bible, úryvek visící na zdi. EASY RIDER, scénář: Dennis Hopper, Peter Fonda, Terry Southern režie: Dennis Hopper, USA 1969

mezi dvojími dveřmi do tmy.

Za každými je stejná

věčnost a možná lze říct,

že se všichni setkáme

v temnotě.

Pouze střetem věčných konců

se osvětluje čas.

Jak úžasné je vědomí

že myšlenky a osobnost člověka trvají

i v době, kdy on sám odešel na věčnost

A z hrobu i pouhá chvíle je nekonečná.

Allen Ginsberg

4 INTERPRETACE

Generace beatníků, která svůj rozkvět slavila v polovině padesátých let, byla generací, která se odkazovala na vesmír, Walta Whitmana a drogové opojení. Tato generace sebou nesla drzost, volnost a svobodu. Jejich náročné myšlenkové pochody však těžce chápali čtenáři a ještě hůře přijímali filmoví diváci. Beatníci, jako literáti užívali filmové řeči tak, aby na diváka zapůsobili podobně, jako dokázali působit na čtenáře. Probléme filmu *Pull My Daisy* spočívá hlavně v náročné literárnosti celého díla. Kerouac spoléhá na to, že jsou všichni představitelé známými beatníky a už dopředu počítá s tím, že je divák plně obeznámen s jejich smýšlením. Více než filmovým příběhem by se dal *Pull My Daisy* označit jako skriptovaný dokument, nebo dokument s hranými prvky.

To, že Kerouac promlouvá skrze všechny účinkující, následovně vytváří chaos a nemáme sebemenší šanci se dostat do nitra jakékoliv postavy. V tomto ohledu je Hopper také docela skromný, protože postavy Billyho a Wyatta poznáváme velmi zlehka, k jejich názorům se zas tak explicitně nevyjadřuje. Na rozdíl od Kerouaca však promlouvá k divákovi filmovou řečí, skrze symboly a situace, protože počítat s tím, že bychom už jeho hrdinu znali, nemůže.

Easy Rider jako jeden z prvních filmů dokonce hází na motorkovou kulturu přívětivější světlo. Hopper měl tedy před sebou úkol ukázat Americe, že ti padouši, jak byli hrdinové filmu všeobecně vnímáni, zas takoví padouši nejsou. V mnoha situacích akcentuje to, že se jich soudobá společnost bojí neoprávněně. Nikdo je nechce ubytovat, uvrhnou na ně bezdůvodný zatykač za účast v průvodu, Hansonova smrt a nepříjemné narážky. Kerouac však svou beatnickou vyřazenost ze společnosti nijak nekomentuje. Ohlédneme-li se, pro jaké cílové skupiny byly filmy tvořeny, dá se porozumět oběma pojetím a Kerouac si ve své podstatě tolik kritiky nezaslouží. *Easy Rider* se svou nemainstreamovostí paradoxně sklízí mainstreamový úspěch, protože je čistě filmařsky vyprávěný, nese myšlenku a ukazuje Americe novou tvář. Kerouacovým publikem však byli jeho nejvěrnější čtenáři, hipsteři a hateři, a stejně jako u své literatury dal dílu formu, kterou zachycoval volný proud myšlenek. Možná se Kerouac nesnažil nic sdělit ani předat a právě naopak byl pro něj film jen dalším nástrojem k filtraci pocitů. Kerouacovi nešlo o to, aby se divák s jeho postavami ztotožnil, šlo o expresi. A právě zvolenou

formou filmu zužuje výběr cílového diváka. Hopper ovšem útočil na klasického diváka a také se mu zaujmout podařilo. Film měl komerční i intelektuální úspěch, což znamená, že režisérovy představy byly naplněny.

V obou těchto snímcích se vyskytuje zajímavý prvek a to je panoramatický vertikální záběr, kdy se kamera otočí kolem celé své osy. V obou případech sledujeme skupinu lidí sedících kolem stolu. V *Easy Riderovi* jde o členy hnutí hippies, kteří svou motilitbou děkují za dary, které jim poskytla matka země. V *Pull My Daisy* se více než na vděčnou skupinu mladých lidí, díváme na skupinu opilců, kteří polemizují nad Freudem, Jungem a šváby. V tomto rozpoložení nám beatníci vsutku připadají jako partička samozvaných umělců a v divákovi, pokud není jejich dvorním fanouškem, moc sympatií neprobouzí. Mladí a pokorní hippies v nás zanechávají opačný dojem. Hopper v tomto snímku pracuje s postavami tak, aby na nás působili pozitivně i přesto, jakým negativní náhled na ně má zbytek Ameriky.

Zajímavé porovnání vyvstává mezi filmem Williama Burroughse a tripovou sekvencí na konci Hopperova snímku. *Cut Ups* jsou takovou informační smrští, že se divákovi může udělat až fyzicky nevolno a opouští kino. Významová rovina divákovi uniká. Hopper se zase noří do hlubších zákoutí mysli protagonistů, a efektivním způsobem dosahuje úspěchu. Příznačně popisnou cestou zachycuje stav tripu a snaží se na diváka udělat co největší dojem. Hektický střih, práce s voiceoverem a dostačující herecká akce pomohla tomu, že se tato sekvence stala jednou z prvních, která stav tripu ukazovala adekvátně ke stavu reálnému. Celé toto chápání umocňuje fakt, že Burroughs použil i *found footage*, zatímco Hopper natáčel už s určitým záměrem. I když na plací nikdo neměl ponětí, co z pořízeného materiálu nakonec vznikne. Je také důležité si uvědomit spojitost obou snímků fázovým střihem, cyklickým navracením se k předchozímu záběru. Zatímco Hopper tuto techniku užívá střízlivě, jen v přechodu mezi určitými obrazy, Burroughsův způsob vyprávění je postaven pouze na těchto prostřizích.

ZÁVĚR

Není možno si odnést všechna poselství, která byla do snímků vložena. Tyto díla mají mnoho vrstev, které vznikly v složitých myslích a mé znalosti nejsou dostatečné na to, abych je všechny byla schopna přečíst a následně je analyzovat. Tato práce mi však pomohla si uvědomit spoustu rovin, ve kterých k nám autoři promlouvají. Pro filmaře, který se v budoucnu chce zabývat otázkou svobody, by tyto filmy mohly být velkou inspirací.

Není snad nutné příliš rozebírat silný rozdíl mezi filmovou řečí Hoppera, Kerouaca a Burroughse. Literáti se jako literáti osvědčili i při práci na těchto krátkometrážních snímcích, zatímco Hopper se ukázal své řemeslné dovednosti. V tuto chvíli je nutno zmínit, že snímky *Pull My Daisy* a *Easy Rider* vznikly v desetiletém odstupu. Zatímco Kerouacovo poselství se tvarovalo směrem, no *tak, Ameriko, nebuď tak upjatá a drž své slovo*, Hopper se zabývá otázkou předsudků.

I přesto, že film *Easy Rider* z myšlenek Beat generation pouze vychází a je ovlivněn další řadou aspektů, sděluje nám o svobodě a potřebě duševní volnosti daleko více, než snímky samotných průkopníků. Snímek Dennise Hoppera se stává snímkem reprezentující podstatu této filozofie a přináší sebou mnoho otázek o lidství a o morální správnosti, či nesprávnosti, průhlednosti, drogách a vidění až na dno. To jsou otázky, které vyvolávala literatura beatníků a v pozdějších letech na ně navazoval, i když neúmyslně, například Charles Bukowski a mnoho dalších. Všechny tyto filmy dosáhly předpokládaného přijetí a ani jeden z nich proto neztrácí na významu. Odkloníme-li se od filmového přínosu, jsou pro nás snímky důležité i historicky. *Easy Rider* se pro své novátorství stává důležitý z hlediska nejen sdělení ideje o světě, ale také technického zpracování a střihové skladby. *Pull my daisy* a *Cut Ups* nabírají zase významu jako sonda do duše Beatnických představitelů.

Ve chvíli kdy se navrátím ke své původní myšlence o porovnávání interpretace beatnických myšlenek, paradoxně na plné čáře zvítězí Denis Hopper. Ve chvíli, kdy si ale uvědomíme, jaké záměry zřejmě za všemi třemi snímky stály, všichni došli do cíle s dobře naplněnými představami.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- HENDRICH, Vladimír. *Easy Rider & Co.* Praha: Maťa, 1996, 120 s., [16] s. obrazových příloh. ISBN 80-86013-05-7
- GINSBERG, Allen. *Howl and other poems.* San Francisco: City Lights Books, 1959, 57 s. Pocket poets series, no. 4. ISBN 0-87286-017-5.
- DEBI GLIORI. *The Dorling Kindersley book of nursery rhymes.* London: Dorling Kindersley, 2000. ISBN 0751366951.
- KEROUAC, Jack. *Na cestě.* Vyd. 5., V tomto překladu 1. Praha: Argo, 2005, 317 s. ISBN 80-7203-719-6.