

Všichni jsou čarodějníci
Neoformalistická analýza *Rosemary má děťátko*

BcA. Robin Kašpařík

Diplomová práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Robin KAŠPAŘÍK**
Osobní číslo: **K09336**
Studijní program: **N 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1. Teoretická část:
Všichni jsou čarodějníci, neoformalistická analýza
filmu "Rosemary má děťátko"**
**2. Praktická část:
Scénář hraného filmu "Jsem brána", délka minimálně
30 min.**

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 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-ROM. 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. Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Výstupní dílo předložte na 1 ks CD (nosič řádně popište) a 3 ks scénáře v kroužkové vazbě (řádně popsané). Součástí celé práce budou vyplněné a předané formuláře Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

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

Seznam odborné literatury:

King, Stephen: Danse Macabre, Macdonald 1981

Rogaková, Lisa: Stephen King Mistr Strachu, Nakladatelství xyz, s.r.o., 2010

Vedoucí diplomové práce: **prof. Stanislav Párnický, ArtD.**
Ústav animace a audiovize

Datum zadání diplomové práce: **31. ledna 2011**

Termín odevzdání diplomové práce: **16. května 2011**

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Ing. Eva Šviráková, Ph.D.

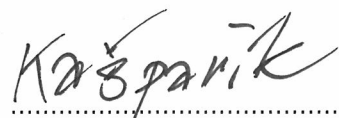
ředitelka ústavu

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 10.5.2011



BcA. Robin Kašpařík

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 nevýdělečně 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

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). Odpírá-li 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 jím 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

Neoformalistická filmová analýza slavného hororu *Rosemary má děťátko*. Analýza se věnuje historickému kontextu vzniku filmu a jeho výjimečnosti ve srovnání s tehdejší hollywoodskou produkcí.

Klíčová slova: *Rosemary má děťátko*, Roman Polanski, horor, okultismus

ABSTRACT

Neoformalist Film Analysis of famous horror *Rosemary's baby*. Analysis is focused on the historical context of time when the movie was made and also on the uniqueness of the movie compared to then Hollywood's productions.

Keywords: *Rosemary's Baby*, Roman Polanski, horror, occultism

Poděkování

Děkuji panu režisérovi Marku Piestrakovi a Tonymu Castlovi za zprostředkování informací ze zákulisí natáčení *Rosemary má děťátko*.

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

Ve Zlíně dne 14.5. 2011

Handwritten signature of Robin Kašpařík in black ink, written over a horizontal dotted line.

BcA. Robin Kašpařík

ÚVOD	10
I. METODA.....	11
1 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ REFLEXE.....	12
1.1 Divák a film.....	12
1.2 Dominanta.....	12
II. KONTEXT.....	13
2 EKONOMICKÝ A KULTURNĚHISTORICKÝ KONTEXT	14
2.1 Okulní horor	14
2.2 Ira Levin ve filmu	15
2.3 Kariéra režiséra Romana Polanského.....	16
2.4 Počátky Rosemary má děťátko	18
2.4.1 Novela a film	19
2.5 Natáčení a uvedení filmu	19
2.5.1 Rosemary má děťátko a Nový Hollywood	21
2.6 Recepce filmu	21
III. ANALÝZA.....	23
3 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA	24
3.1 Úvod k analýze.....	24
3.2 Segmentace syžetu	24
3.3 Naratologická analýza	29
3.3.1 Žánr a žánrové konvence	29
3.3.2 Struktura syžetu	30
3.4 Stylistická analýza	31

3.4.1	Mizanscena	32
3.4.2	Kamera	33
3.4.3	Střih	34
3.4.4	Zvuk	34
3.5	Téma	35
4	ZÁVĚR	37
4.1	Dominanta	37
4.2	Interpretace	37
4.3	Zapsáno do dějin	37
4.4	Interview	38
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	40

ÚVOD

„To není sen, skutečně se to děje!“ křičí Mia Farrow v satanském hororu *Rosemary má děťátko*. Příznačná věta pro film, který působí jako probuzení ze zlého snu do noční můry.

Rosemary má děťátko jsem pro analýzu zvolil nejenom kvůli svému vztahu k hororovému žánru. Jedná se o výjimečné dílo především díky originálnímu rukopisu režiséra Romana Polanského, který do hollywoodského filmu přinesl evropskou zkušenost a natočil film, jenž funguje jako děsivý horor a existencionální úvaha zároveň.

Film získal respekt pro hororový žánr – dříve považovaný spíše za pokleslou zábavu pro mladé – a upozornil na to, že i horor může mít výpovědní hodnotu. Polanski přemístil hrůzu do moderního velkoměsta, což bylo nezvyklé pro žánr, který spíše sázel na pseudohistorické prostředí hradů, zámků, mlýnů a lesů. Úzkost se tak stala něčím, co zažíváme v naší době. Sám režisér prožil pronásledování, izolaci a děs a film je zajímavým odrazem jeho vlastních zkušeností.

Velmi přínosná pro mě byla osobní setkání s režisérem Romanem Polanským během natáčení jeho filmu *Oliver Twist* a polským režisérem Markem Piestrakem, který se osobně zúčastnil natáčení *Rosemary má děťátko*.

I. METODA

1 TEORETICKO-METODOLOGICKÁ REFLEXE

Rozhodl jsem se postupovat podle neoformalistické analýzy, kterou popsali David Bordwell a Kristin Thompsonová. Podle jejich teorie v nás film vyvolá zájem, který zprvu nedokážeme vysvětlit. Film tedy „... analyzujeme, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje“ (Thompson, a další, 2008)

1.1 Divák a film

Vztah diváka a filmu je základem neoformalistické analýzy. Divák je vnímán jako aktivní činitel, který dílo aktualizuje. Jeho emoce a způsob vnímání filmu mají velkou důležitost. Sám si během filmu vytváří vlastní hypotézy. Neoformalistická analýza zohledňuje historický kontext, protože přístup publika k filmu se mění v průběhu času.

1.2 Dominanta

Cílem neoformalistické analýzy filmového díla je nalezení dominanty. Dominanta je hlavní formální princip, jehož dílo užívá k organizaci, řízení a spojování podřazených prostředků filmu. Dílo naznačuje svojí dominantu tak, že některé prostředky staví do prostředí a jiným přikládá menší váhu. Pokud analytik nalezne strukturu, která všechny tyto prostředky sjednocuje a spojuje, našel dominantu a tím i východisko své analýzy (Thompson, a další, 2008)

II. KONTEXT

2 EKONOMICKÝ A KULTURNĚHISTORICKÝ KONTEXT

2.1 Okultní horor

Okultismus je souborný název pro oblast nadpřirozených, tj. vědou dosud nevysvětlitelných jevů, které byly studovány tzv. „tajnými vědami“. Jeho hlavními směry jsou astrologie, alchymie a magie.

Velmi brzy po vynálezu filmu se do něj promítl zájem o okultismus. Již v roce 1896 natočil legendární průkopník filmových triků a fantastického filmu Georges Méliès krátký film, který je zároveň považován za první horor v historii kinematografie – *Le Manoir du Diable*. Tříminutový němý snímek ukazuje ďábla, který škádlí člověka svými triky, ale nakonec je přemožen křížem. V následujících letech potom vzniklo několik okultních filmů ovlivněných expresionismem, *Golem* (1915) Paula Wegenera a *Čarodějnictví v průběhu věků* (1922) Benjamin Christensena. Nejznámější okultista dvacátého století Aleister Crowley inspiroval svou osobností mnoho filmů, především jako model pro postavu zkaženého mága. Prvním takovým příkladem byl film *The Magician* (1926) Rexe Ingrama. Okultisté také vytvářeli své vlastní filmy: např. Albin Grau produkoval horor *Upír Nosferatu* (1922) F. W. Murnaua a navrhl okultní znaky, které se ve filmu objevují. Murnau později natočil také *Fausta* (1926).

Estetika německých režisérů se přenesla i do Hollywoodu, když byli evropští tvůrci nuceni k emigraci během nástupu nacismu. Edgar G. Ulmer využil svou zkušenost s atmosférou Evropy a natočil *Černou kočku* (1934) s hororovými ikonami Borisem Karloffem a Bélou Lugosim, který ztvárnil hlavní roli také ve filmu *Bílá zombie* (1932) z prostředí haitského voodoo. Klíčové filmy vznikly také v produkci Vala Lewtona, který pracoval především se sugescí diváků. Ve spolupráci s režisérem Jacquesem Tourneurem vytvořili svou verzi voodoo hororu filmem *Putovala jsem se zombií* (1943). Lewton stál také u vzniku filmu *The Seventh Victim* (1943), který svým civilním pojetím satanistů v moderním světě předznamenal *Rosemary má děťátko* (1968). Krátkými okultními filmy s prvky erotiky, dekadence a avantgardy proslul nezávislý americký tvůrce Kenneth Anger.

Inspirace Crowleyho postavou temného mága se projevila ve filmu *The Night of the Demon* (1957), který natočil režisér Jacques Tourneur. Film byl natáčen v Británii. „Ta v 60. letech udávala tón světovému hororu.“ (Marriott, a další, 2010)

Night of the Eagle (1961) natočil režisér Sidney Hayers podle povídky Fritze Leibera. Film vypráví příběh univerzitního profesora, který zjistí, že jeho žena užívá čarodějnictví, aby pomohla jeho kariéře. Největší vliv na trendy hororu mělo studio Hammer, které se zaměřilo zejména na gotické horory. V mnoha z nich se objevovalo téma okultismu. Nejvýrazněji v hororu Terence Fishera *The Devil Rides Out* (1968) ovlivněném Crowleyho osobností. Film byl natočen podle románu Dennise Wheatleyho, který se na okultistické příběhy zaměřoval.

Zatímco filmy britského studia Hammer se odehrávaly převážně v minulosti, v USA vznikl satanský horor zasazený do současnosti – *Rosemary má děťátko* (1968) od režiséra Romana Polanského. Kontroverzní příběh matky, která zplodila antikrista, se stal jedním ze základních kamenů moderního okultního hororu. V citlivějším a rozmanitějším přístupu k zobrazování okultismu pokračoval film Robina Hardyho *The Wicker Man* (1973), ve kterém černou magii vystřídala mytologie.

Tradiční styl zobrazení čarodějnictví měl ale ve filmu stále svoje místo. Italský hororový režisér Dario Argento natočil filmy *Suspiria* (1977) a *Inferno* (1980). Výraznou osobností zejména pro vizualitu hororu se stal spisovatel a režisér Clive Barker, který vytvořil rozmanitou ikonografii okultních rekvizit pro film *Hellraiser* (1987). Roman Polanski se navrátil k okultní tematice a natočil *Devátou bránu* (1999), která působí jako retro připomínající příběhy Dennise Wheatleyho.

Nebyla to však jenom americká nebo britská kinematografie, která zplodila stěžejní díla okultního filmu. Francouzský režisér Eric Valette natočil atmosférický horor *Znamení ve zdi* (2002), ve kterém se objevila prokletá magická kniha, motiv, který ve svých příbězích využíval spisovatel H.P. Lovecraft.

2.2 Ira Levin ve filmu

Autor, o kterém Stephen King prohlásil, že je „švýcarský hodinář napínavých novel“ (King, 1991), začínal jako scénárista televizních filmů a divadelních her. Jeho první hra *No Time for Sergeants* byla zfilmována v roce 1958. Levinova první novela *A Kiss Before Dy-*

ing byla přijata velmi dobře, vynesla mu cenu Edgar v roce 1954 a byla zfilmována poprvé v roce 1956 a podruhé v roce 1991. Jeho nejznámější divadelní hra *Deathtrap* drží rekord jako nejdéle uváděný komediální thriller na Broadwayi. Získala mu také druhé ocenění Edgar a byla zfilmována v roce 1982. Levinova nejznámější novela je bezesporu *Rosemary má děťátko*. Filmových adaptací se dočkaly i další z jeho knih: feministický thriller *Stepfordské paničky* (poprvé v roce 1975 a podruhé v roce 2004), thriller s prvky sci-fi *Hoši z Brazílie* (1978), který vyprávěl o hrozbě neonacismu, thriller *Někdo se dívá* (1993) a další. Levinovy příběhy působí jako moderní varianty starých lidových pověstí. Právě proto mohou být lidem tak blízké.

2.3 Kariéra režiséra Romana Polanského

Málokterý režisér zažil tolik životních zvrátů jako Roman Polanski, jenž je zúročil jako zdroje inspirace pro své filmy.

Narodil se 18. srpna 1933 v Paříži a prožil tam první tři roky, než se jeho rodina vrátila do Polska. Šťastné dětství zničila druhá světová válka. Malý Polanski skončil i s rodinou v židovském ghettu, jehož likvidaci přežil díky otci, který mu pomohl uprchnout. Našel útočiště u spřízněné rodiny na venkovském statku a přečkal tam válku.

Po válce zjistil, že přežili pouze jeho otec a sestra. Matka a další příbuzní byli zavražděni v koncentračních táborech. Polanski trávil hodně času v kině, kde poprvé viděl pohádku *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1937), která ovlivnila jeho budoucí tvorbu. Další inspirací pro něj byla příhoda, jež ho téměř stála život. V opuštěném bunkru jej napadl násilník. Podle této události později natočil krátký film *Kolo* na filmové škole v Lodži, kde později studoval.

Zde vytvářel své první krátké snímky až do roku 1962, kdy vznikl jeho celovečerní debut *Nůž ve vodě*. Thriller o manželském páru, který vezme na svou loď hosta, aniž tuší, že jim zničí život, zajistil Polanskému uznání kritiky v zahraničí. V komunistickém Polsku se mu ale nedařilo, a tak uprchl nejdříve do Francie a později do Anglie, kde natočil stylové nízkorozpočtové thrillery *Hnus* (1965) a *Ve slepé uličce* (1966). Stal se populárním v uměleckých kruzích a jeho kariéra postupovala. Během natáčení hororové komedie *Ples upírů* (1976) poznal herečku Sharon Tateovou, se kterou se oženil a přestěhoval do Kalifornie.

Horor *Rosemary má děťátko*, který natočil v roce 1968, měl obrovský komerční i umělecký úspěch a z Polanského udělal režisérskou hvězdu. Dařilo se mu i v osobním životě, jeho žena čekala dítě.

Všechno ale zničila tragédie, která se stala 9. srpna 1969. Zatímco Polanski připravoval v Anglii film *Den delfína*, jeho manželka uspořádala ve své vile v Los Angeles párty pro své přátele. V noci tam vtrhla banda masového vraha Charlese Mansona a zavraždila je.

Polanskému se zhroutil svět. Okamžitě přiletěl zpátky do USA. Policie postupně pochytila vrahy a Polanski odletěl do Evropy, kde si vyřídil francouzské občanství. Natočil naturalistickou adaptaci *Macbetha* (1971), která byla považována za příliš krvavou.

Po neúspěchu jeho sexuální komedie *Co?* (1972) se vrátil do Hollywoodu, aby tam natočil detektivní drama *Čínská čtvrť* (1974), které bylo hořkým obrazem korupce. Do filmu se výrazně promítá pocit zmaru. Snímek uspěl a Polanski odletěl do Francie, aby zde natočil svůj nejosobnější film *Nájemník* (1976). Psychologický horor, který Polanski režíroval a v němž hrál i hlavní roli, vypráví o polském emigrantovi, který propadá depresi v cizím velkoměstě a jeho identita se postupně rozkládá pod nátlakem okolí.

V roce 1977 zaplňuje tvář Polanského stránky bulváru, kvůli sexu s nezletilou třináctiletou dívkou. V USA je obžalován ze znásilnění a během soudních tahanic uprchne do Francie, kde najde azyl. Nachází zde relativní klid na práci a natáčí historický film *Tess* (1979), velkofilm *Piráti* (1986), hitchcockovský thriller *48 hodin v Paříži* (1988), temné erotické drama *Hořký měsíc* (1992), psychologickou hru na kočku a myš *Smrt a dívka* (1994) a retro horor se satanskými motivy *Devátá brána* (1999). Většina z těchto filmů však nedosahuje osobitosti jeho rané tvorby.

Výrazný úspěch přináší až film *Pianista* (2002), který na příběhu Wladysława Szpilmana odráží i vzpomínky režiséra na jeho vlastní utrpení v židovském ghettu. Polanski získává svého prvního Oscara za režii.

Následuje historický film *Oliver Twist* (2005) a politický thriller *Muž ve stínu* (2010), během jehož dokončování se příběh filmu opět protne s osobním životem režiséra. Polanski je během návštěvy Švýcarska držen v domácím vězení kvůli stále platné žalobě za sexuální zneužívání. Po propuštění a návratu do Francie připravuje konverzační komedii *Carnage* (2012).

2.4 Počátky *Rosemary má děťátko*

Šedesátá léta dvacátého století byla v USA dobou společenských změn. Válka ve Vietnamu, protesty, feminismus, vznik komunit, jako byly Hippies, příklon k přírodě a magii, rozmach sekt a radikálních hnutí, drogy, ztráta jistoty v křesťanskou víru a odpor mladých k formální autoritě, kterou pro ně představovala vláda, policie a generace jejich rodičů. V této náladě napsal tehdy začínající spisovatel thrillerů a hororů Ira Levin příběh, který vystihl tíseň doby a stal se popkulturním fenoménem.

Producent béčkových hororů William Castle našel na svém stole rukopis novely s názvem *Rosemary má děťátko* od neznámého autora Iry Levina. Přečetl si několik prvních stran a myslel si, že se jedná o omyl. Hledal přece námět na strašidelný film a to, co čte, vypadá jako laciná romance o šťastných novomanželech v New Yorku. Na naléhání sekretářky, která mu rukopis doručila, ale pokračoval ve čtení. Pak mu došlo, jaký příběh skutečně drží v rukou. Okamžitě zakoupil práva a rozhodl se, že *Rosemary má děťátko* bude jeho příštím filmem.

Ve studiu Paramount tehdy seděl mladý progresivní šéf Robert Evans, který hledal výjimečný příběh. Castle mu nabídl možnost výroby *Rosemary má děťátko*. On sám byl připraven film režirovat. Evans si novelu okamžitě zamiloval a studio dalo filmu zelenou. Ovšem s podmínkou, že jej nebude režirovat Castle, který byl do té doby známý jako znamenitý showman, ale druhořadý tvůrce, jenž v rámci propagace svých filmů pouštěl v kině do diváků elektrické šoky, nechal jim nad hlavami poletovat kostlivce na provázku nebo je během promítání přiměl hlasováním zvolit jeden ze dvou konců filmu, i když natočen byl jenom jeden. Evans navrhl jako režiséra tehdy ne příliš známého polského emigranta Romana Polanského, jehož stylové thrillery *Nůž ve vodě*, *Hnus* a *Ve slepé uličce* měl velmi rád a byl rozhodnutý Polanského získat pro své studio. Poslal mu novelu a Polanski zprvu reagoval podobně jako Castle. Myslel si, že jde o omyl, když na něj první stránky působily jako idylická soap opera¹. V té době navíc připravoval film z lyžařského prostředí *Downhill*

¹ Televizní seriál s velkým počtem dílů, který se zabývá převážně mezilidskými vztahy. Příběhy jsou jednoduché a zaměřené na co nejširší publikum. Název soap opera (česky mýdlová opera) je ironický a byl inspirován sponzory, kteří spojovali svoje výrobky s pořadem.

Racer. Evans ale Polanského požádal, aby novelu dočetl. Polanski svolil a pokračoval ve čtení celou noc. *Rosemary má děťátko* jej postupně tak pohltila, že ji četl až do rána. Tohle byla látka pro jeho příští film. Castle ale dál trval na tom, že režisérem musí být on. Evans na něj tlačil, aby své rozhodnutí změnil, a seznámil ho s Polanským, který na Castla udělal dojem. Castle se nakonec vzdal režie a nepříliš nadšen přijal spíše formální úlohu producenta.

2.4.1 Novela a film

Polanski považoval Levinovu novelu za jednu z mála výjimek, kdy je kniha bez větších změn vhodná k filmové adaptaci. Rozhodl se napsat scénář sám, aby film zůstal věrný původnímu příběhu. Jako klíč k estetice filmu využil svůj tehdejší mylný pocit, že se jedná o soap operu. Pro větší překvapení a kontrast s nadcházejícími hrozivými událostmi zvolil expozici jako idylickou romanci. S podobným typem příběhu měl již zkušenosti díky svému psychologickému hororu *Hnus*, kde je hlavní hrdinka izolována ve velkoměstském bytě. Přestože *Rosemary má děťátko* měla mnoho prvků typických pro jeho filmy (izolace, manipulace, paranoia, černý humor), nepovažoval ji za osobní projekt. Přistupoval k ní jako ke kvalitní látce, která by se mohla stát jeho lístkem do Hollywoodu.

2.5 Natáčení a uvedení filmu

Studio se rozhodlo vyrobit film jako prestižní vysokorozpočtový projekt. Polanski zamýšlel do role Rosemary obsadit někoho, kdo by typově odpovídal představě o americké dívce, zvažoval populární herečky Tuesday Weld a Jane Fondovou. Později mu ale byla doporučena mladá a téměř neznámá Mia Farrow. Měla za sebou pouze práci v televizním seriálu, neodpovídala původní představě americké dívky, ale její zvláštní křehké kouzlo a citlivost Polanského přesvědčila a obsadil ji. Pro roli jejího manžela byl původně navržen představitel sympatických hrdinů Robert Redford, ale špatné vztahy se studiem možnou spoluprací překazily už v zárodku. Polanski se tedy rozhodl obsadit nezávislého režiséra s démonickým charismatem Johna Cassavetese. Pro vedlejší role vybral typově výrazné hollywoodské herecké veterány Ralpha Bellamyho, Sidneyho Blackmera, Elishu Cooka, jr. a Ruth Gordonovou.

Natáčení probíhalo od 21. srpna do 6. prosince 1967 převážně v ateliérech v Kalifornii a pouze exteriéry byly točeny v New Yorku u neogotického sídla Dakota Building. Již od

začátku docházelo k neshodám mezi producentem a režisérem, který byl díky svému perfekcionismu ve skluzu již od prvních dnů. Castle volal do studia, aby Polanského vyhodili. Evans ale režisérovi věřil a zastal se něj. Zároveň mu ale domluvil, aby zrychlil tempo, nebo oba přijdou o práci. Polanski odmítl dělat kompromisy ohledně kvality filmu, ale podařilo se mu zrychlit natolik, aby jej studio nechalo pracovat. Další problém však přišel záhy. Frank Sinatra, který byl manželem Mii Farrowové, ji chtěl obsadit do filmu *Detektiv*, jehož natáčení se ale krylo s Rosemary. Sinatra odmítl ustoupit a zatlačil na manželku, aby odešla bez ohledu na to, že by film zůstal nedokončený. Nešťastná herečka nevěděla, co má dělat. Evans naštěstí dostal nápad. Pustil jí hrubý sestřih dosud natočených záběrů a prohlásil, že její výkon má šanci získat Oscara. Farrow projektu natolik věřila, že přes naléhání Sinatry neodešla a zaplatila za to rozvodem. Neshody Castla a Polanského stále pokračovaly. Castle nesouhlasil se zobrazením nahoty. Měl strach, že pro cenzuru a diváky to bude příliš velké sousto. Polanski ji ale prosadil. Hájil to tím, že nastupuje nová vlna drsnějších filmů a s nahotou nebude problém. Odlišný názor měli i na zobrazení antikrista. Zatímco Castle chtěl dítě na konci filmu ukázat se snahou šokovat tak diváka podle starého receptu, Polanski trval na tom, že dítě nebude ve filmu vidět, aby se více pracovalo s fantazií diváků a každý si mohl představit svou vlastní vizi toho, jak děsivě vypadá. Právě tato zásadní rozhodnutí měla vliv na zrození moderní podoby hororu.

Castle během natáčení změnil svůj přístup k propagaci a zaměřil se na vztahy s veřejností prostřednictvím poskytování novinek o filmu. Televizní stanice vysílaly záběry z natáčení a novináři byli pozváni, aby se podívali na vznik nového účesu Mii Farrowové, který vytvořil kadeřník Vidal Sassoon. Byl natočen trailer, který byl na svou dobu nezvyklý. O ději filmu neřekl prakticky nic a zaměřil se pouze na zprostředkování sugestivní atmosféry filmu pomocí montáže zdánlivě nesouvisejících záběrů. Některé ukazují ležící Miu Farrowovou v Sixtýnské kapli, na jiných je nájezd na plamen černé svíčky a na ikonický obraz dětského kočárku na vrcholku skály. Slyšíme buď pláč dítěte, gradující hudbu, nebo zvuk větru. Ozve se mužský hlas, který nám řekne název filmu, jména tvůrců a herců a to, že film je určen pro dospělé diváky. Na konci se objeví slogan „Pray for Rosemary’s Baby”. Motiv dětského kočárku na skále byl využit i na plakátu, kde za ním vidíme tvář ležící Mii Farrowové obklopené zelenou mlhovinou, která vytváří snovou atmosféru. Studio najmulo lidi, aby namalovali dětské kočárky na chodníky rušných ulic a před vstupy do kin. Objevi-

ly se také billboardy, na kterých byl pouze slogan „Pray for Rosemary’s Baby” bez ohledu na to, že by bylo uvedeno, kdo je Rosemary a proč by se lidé měli modlit za její dítě.

Světová premiéra se uskutečnila 12. června 1968 v New Yorku (do České republiky se film dostal až v roce 2004 v rámci Projektu 100). Film okamžitě vyvolal velkou pozornost diváků a médií.

2.5.1 Rosemary má děťátko a Nový Hollywood

V 60. letech 20. století se objevily výrazné nedostatky klasického studiového systému. Nákladný historický velkofilm *Kleopatra* (1963) prodělal a komerčně neuspěly ani další vysokorozpočtové muzikály a výpravné filmy, na které studia sázela. Diváci už byli znuzeni filmy, jež omílaly stále stejná schémata. Chyběly tituly pro mladé publikum. Takové, které by ukazovaly společenské problémy a osobitě se k nim vyjadřovaly. Nikdo neměl náladu chodit na konverzační komedie, když se před školou stříleli studenti.

To byla šance pro nástup mladé generace filmařů tzv. Nového Hollywoodu, kteří ovlivnili podobu filmů, jejich marketingu a způsobu, jakým k jejich výrobě přistupovala studia. Pod vlivem progresivní evropské tvorby začaly vznikat odvážné a výrazné filmy. Krvavý a nonkonformní *Bonnie a Clyde* (1967), generační výpověď *Absolvent* (1967), rebelská *Bezstarostná jízda* (1969). Filmy vyvolaly zájem diváků především díky jejich reflektování reality. Změnila se estetika přesunem z natáčení v ateliérech do exteriérů a kreativnějším využitím možností filmové řeči. Filmy byly otevřené vůči kontroverzním tématům, nahotě, násilí a měly rebelský tón, který byl divákům blízký. Byla to doba výrazných režisérských osobností, které bojovaly za svou vizi filmu: Peter Bogdanovich (*Terče*, 1968), William Friedkin (*Francouzská spojka*, 1971), Bob Rafelson (*Malé životní etudy*, 1970), Hal Ashby (*Harold a Maude*, 1971). Tato tendence trvala až do začátku 80. let.

Rosemary má děťátko tedy přišla do doby, kdy na ni bylo publikum skvěle připraveno. Bylo ochotné akceptovat odvážnější filmy a osobitý evropský způsob filmařiny.

2.6 Recepte filmu

Film byl přijat velmi kladně jak kritikou, tak diváky. Získal Oscara za nejlepší ženský výkon ve vedlejší roli pro Ruth Gordonovou a Polanski byl nominován za nejlepší adaptaci. Film se stal komerčním hitem. S rozpočtem 2,3 milionu dolarů vydělal v USA za první rok

svého uvedení více než 33 milionů dolarů². Kritika jej přijala velmi příznivě a až na výjimky měl pouze kladné recenze. Významný kritik Robert Ebert v *Chicago Sun-Times* obdivoval *Rosemary má děťátko* jako „hloubavý, strašidelný film plný pocitu nemyslitelného nebezpečí“³. Pochválil také humorné prvky, herecké výkony a Polanského režii. Polanski podle něj dokonce překonal Hitchcocka ve schopnosti natočit absurdní situaci tak, že jí divák uvěří. *Variety* pochválilo film jako „skvělou verzi d'ábelsky hrůzostrašné novely Iry Levina“. Vyzdvihlo Polanského režii, výkon Mii Farrowové a rafinovanost filmu, který drží divákovu pozornost bez násilí a hektolitrů krve. Film získal respekt pro hororový žánr, který byl dříve ztotožňován spíše s béčkovými filmy.

Společně s úspěchem ale přišly problémy a tragédie. Producent Castle začal dostávat výhružnou poštu kvůli tématu satanismu ve filmu. „Rozpoutal jsi na světě zlo“ a „Rosemary má děťátko je hnus a ty kvůli němu zemřeš,“ (Castle, 1992) stálo v horách dopisů, které dostával. Při nehodě zemřel autor hudby Krzysztof Komeda. Manželka a přátelé Polanského byli zavražděni bandou masového vraha Charlese Mansona a stěny domu byly popsány jejich krví. Castle se začal bát a dostavily se zdravotní problémy. Ve své autobiografii dokonce přiznává, že je prisuzoval prokletí filmu. Napsal: „Celý život jsem toužil po aplausu, uznání a publicitě, a když ocenění začala přicházet, už mě nezajímala. Byl jsem doma, velmi vyděšený kvůli *Rosemary má děťátko*.“ (Castle, 1992)

Film stál u vzniku vlny okultních hororů, jakými byly *Vymítač d'ábla* (1973) a *Přichází Satan!* (1976). *Rosemary má děťátko* následoval neoficiální druhý díl s názvem *Rosemary má děťátko 2* (1976), který byl natočen pro televizi, ale s Polanským už nic společného neměl. Vzniklo také pokračování novely s názvem *Rosemary a její syn*, kterou Ira Levin napsal v roce 1997. Dnes je film *Rosemary má děťátko* považován za klasiku hororového žánru. Stal se popkulturním fenoménem natolik, že byl mnohokrát parodován. Motiv zrození antikrista se objevuje běžně v mnoha filmech a knihách. Dokonce jeden díl americké televizní show *Scare Tactics* byl založený na scéně s ženou, která pod dohledem sekty rodí antikrista. Z nedávno avizovaného remaku od společnosti Michaela Baye sešlo.

² Dostupné na <<http://www.imdb.com/title/tt0063522/>>

³ Dostupné na <http://www.rottentomatoes.com/m/rosemarys_baby/>

III. ANALÝZA

3 NEOFORMALISTICKÁ ANALÝZA

3.1 Úvod k analýze

V předchozí části jsem popisoval kontext vzniku filmu a jeho přijetí diváky a kritikou. Pro následující analýzu je důležité odhalit, jak film pracuje s konvenční diváckou zkušeností. Jak vytvoří zdání běžného filmového zážitku a postupně se stává něčím, co diváci nečekají.

Roman Polanski se po přečtení novely nechal inspirovat tehdejší estetikou soap opery, aby vytvořil silnější kontrast k pozdějšímu ději filmu, kde ve scénách napětí a strachu využívá zkušenosti s evropským filmem a svůj osobitý režijní rukopis.

Film představuje jeden z pomyslných milníků moderní podoby hororu, jehož estetika se radikálně změnila díky civilnímu pojetí Levinovy novely a novátorskému přístupu Polanského.

3.2 Segmentace syžetu

Pro přehlednější orientaci ve filmu uvedu pro potřeby analýzy základní rozdělení jednotlivých částí s krátkým popisem zásadních scén.

1. Úvod s ukolébavkou

Film začíná pohledem na New York doprovázeným hudbou, která působí jako smutná ukolébavka. Růžové titulky a barevné ladění výrazně podporují dojem, že začala soap opera. Mezi moderními výškovými budovami vidíme neogotický dům, do kterého vstupují Guy a Rosemary.

2. Dům

Pár se setká se správcem domu, který je provede po bytě, jehož koupi zvažují. Byt působí zastarale kvůli původní obyvatelce, kterou byla stará paní. Přes první drobné náznaky, že něco není v pořádku (rukopis staré ženy, odsunutá skříň) se Rosemary do bytu doslova zamiluje a přemluví Guye ke koupi.

3. Večeře u Hutche

Rosemary a Guy večeří se svým vtipným a vzdělaným kamarádem Hutchem. Ten je varuje před temnou historií domu, která je spjata s čarodějnictvím.

4. Nastěhování do bytu

Přes varování Hutche se Rosemary a Guy vrátí do bytu a milují se. Následuje idylická montáž, ve které se nastěhují do bytu a renovují jej do světlého moderního stylu.

5. Terry

Rosemary se v temné prádelně domu seznámí s mladou dívkou Terry, která zde bydlí u starých manželů Castevetových. Dívka je spokojená a Castevetovy vychvaluje jako své náhradní rodiče. Ukazuje talisman, který od nich dostala. Rosemary a Guy potom v bytě slyší za stěnou hlas staré ženy a podivná slova, která zní jako temný rituál.

6. Minnie a Roman Castevetovi

Rosemary a Guy se vrací z noční procházky a před vchodem do domu uvidí skupinu policistů u mrtvého těla. Je to Terry. Podle prvních zpráv spáchala sebevraždu skokem z okna. Na místo přicházejí i excentričtí staří manželé, kteří se ukážou být Castevetovými. Smrti dívky teatrálně litují a seznámí se s Rosemary a Guyem. Rosemary se potom zdá sen, který je vzpomínkou na její katolickou výchovu.

7. Seznamování s Castevetovými

Minnie neohlášeně navštíví Rosemary a přemluví ji, aby společně s Guyem přišli na návštěvu. Roman Castevet se ukazuje jako galantní a vzdělaný světák, Minnie působí jako všetečná, ale hodná sousedka. Rosemary a Guy jsou ze schůzky unešeni. Minnie nečekaně navštíví Rosemary znovu společně se svou kamarádkou a daruje jí talisman. Ten stejný, který měla na krku mrtvá Terry.

8. Baumgart oslepl

Guy se dozví, že herec Baumgart, jenž vyhrál konkurz na roli, kterou chtěl dostat on, oslepl. Guy tak podivným způsobem získal roli místo slepého herce. Rosemary je zmatená a rozrušená. Zajde za Hutchem a svěří se mu.

9. „Pořid'me si děťátko“

Rosemary po návratu domů překvapí růže po celém bytě. Guy nadšeně navrhně, aby si pořídili dítě. Vše rozplánoval podle kalendáře. Rosemary je šťastná.

10. Čokoládová pěna

Romantickou intimní večeři naruší příchod Minnie, která přinesla čokoládovou pěnu. Rosemary sní trochu pěny a udělá se jí zle. Omdlí.

11. „To není sen, to se skutečně děje!“

Guy uloží Rosemary do postele. Rosemary prožívá podivné vize, které vypadají jako kombinace reality a snu. Je v nich za dohledu Castevetových a jejich přátel znásilněna Guyem, který se proměňuje v Satana.

12. Těhotná

Rosemary se probudí poškrábaná. Guy se přiznal, že s ní měl sex, i když spala. Rosemary navštíví mladého doktora Hilla a zjistí, že je těhotná. Guy má radost.

13. Dr. Sapirstein

Castevetovi se radují také a přemluví Rosemary, aby místo doktora Hilla navštěvovala jejich známého odborníka – doktora Sapirsteina. Ten se ukazuje jako radikální odpůrce farmaceutik a přikáže Rosemary, aby se nechala vyživovat pouze od Minnie, která pěstuje byliny.

14. Bolest

Zatímco Guy je plně zabraný do nastudování své role, Rosemary se vrátí ostříhaná na krátko. Vypadá nezdravě a oznámí, že jí těhotenství způsobuje bolest. Navštíví doktora Sapirsteina, který ji ale uklidní s tím, že všechno je v pořádku. Rosemary je ale dál zle. Je bledá a hubená. Jí téměř syrové maso.

15. Hutchova návštěva

Hutch navštíví Rosemary a je zaskočený z toho, jak špatně Rosemary vypadá. Snaží se jí poradit, ale ona mu tvrdí, že je vše v pořádku. Roman Castevet přišel na návštěvu a obhájí před Hutchem léčbu doktora Sapirsteina. Hutch je ale obezřetný. Po příchodu Guye odchází Hutch. Nemůže najít jednu ze svých rukavic.

16. Koma

Rosemary je stále více zle. Guy si s tím nedělá starosti. Hutch zavolá Rosemary a požádá ji o schůzku. Guye to nenechá klidným. Rosemary oznámí Minnie, že jde ven. Ve městě čeká na Hutche, který ale nedorazí. Rosemary zavolá Hutchovi a od jeho partnerky se dozví, že

upadl do kómatu. Minnie zastihne Rosemary a naléhá na ni, aby jela domů. Rosemary doma trpí bolestí.

17. Šťastný Nový rok

Rosemary se účastní novoroční oslavy v bytě Castevetových. Je jí zle, ale doktor Sapirstein ji během oslavy uklidňuje, že je vše v pořádku. Castevetovi nadšeně slaví rok 1966 jako „rok jedna“.

18. Párty

Rosemary se začíná cítit spoutaná Castevetovými a rozhodne se uspořádat párty pro své mladé přátele. Guyovi se to nelíbí, ale Rosemary párty prosadí a zabrání Minnie ve vstupu. Dorazí hodně přátel. Rosemary si párty nejdříve užívá i přes ostražitého Guye, ale pak ji zlomí bolest. Kamarádky se ji snaží varovat, aby změnila doktora.

19. Bolest přestala

Hosté jsou pryč. Rosemary a Guy zůstanou v bytě sami a pohádají se, protože Rosemary už bolest nemůže vydržet a chce jít za jiným doktorem. Guyovi se to ale přičí. Bolest během hádky najednou ustane a Rosemary je šťastná, že cítí, jak se dítě uvnitř ní hýbe.

20. Příprava na dítě

V idylické montáži se Rosemary a Guy připravují na dítě. Zařizují dětský pokoj, kupují oblečení, balí kufr do porodnice. Vše za zvuku radostné hudby. Scéna svým pozitivním laděním připomíná segment 4. Nastěhování do bytu.

21. Hutch zemřel

Idylku naruší telefonát. Rosemary se dozví, že Hutch zemřel. Na pohřbu dostane od Hutchovy známé knihu, kterou měl pro Rosemary připravenou. Hutch mluvil před smrtí o tom, že jméno je anagram.

22. Všichni jsou čarodějníci

Rosemary doma otevře knihu. Je to publikace o okultismu s názvem *Všichni jsou čarodějníci*. Listuje knihou a dočítá se i o temné historii jejich domu spjaté s čarodějníkem Adrianem Marcatem a jeho synem Stevenem.

23. Jméno je anagram

Rosemary se snaží přijít na to, co měl Hutch na mysli tím, když říkal, že jméno je anagram. Rozloží na zem písmena ze hry *Scrabble* a pokouší se o různé kombinace stvořené ze slov názvu knihy. Nic smysluplného z nich nejde složit. Pak ji napadne přestavět jméno Steven Marcato a zjistí, že je to anagram pro Roman Castevet.

24. Novinky o Romanovi

Rosemary zděšeně vypráví Guyovi o Romanově původu. Ten si z toho ale utahuje a Castevetovy brání. Rosemary poví doktoru Sapirsteinovi o Romanovi. Sapirstein chápe její obavy a zároveň jí prozradí, že Roman je vážně nemocný a umírá. Castevetovi odjíždějí na poslední dovolenou a loučí se s Rosemary.

25. Posedlost čarodějnictvím

Rosemary zjistí, že Guy vyhodil knihu *Všichni jsou čarodějníci*. V knihkupectví si koupí jinou knihu o čarodějnictví, ze které zjistí, že čarodějníci mohou člověka oslepit nebo zabít magií, když mají jeho osobní věc. Rosemary zavolá herci Baumgardovi, který oslepl, a dozví se, že si Guy vzal jeho kravatu.

26. Útěk z bytu

Rosemary opustí byt a z telefonní budky volá do kanceláře doktora Hilla. Bojí se, že je sledována. Poví Hillovi vše o čarodějnicích a o tom, že má strach, že ji pronásledují.

27. Doktor Hill

Rosemary přijede do kanceláře doktora Hilla, ten působí skepticky, ale slíbí pomoc. Uloží Rosemary v kanceláři. Ta usne a zdá se jí sen o šťastném narození dítěte.

28. Sapirstein a Guy

Rosemary se probudí a s hrůzou zjistí, že Hill zavolal Sapirsteina a Guye. Ti ji donutí, aby s nimi šla zpátky do bytu. V domě se jí podaří uprchnout a zamkne se v bytě. Sapirstein a ostatní se tam ale dostanou tajnou cestou. Rosemary se snaží ubránit, ale přemůžou ji. Sapirstein jí píchne anestetikum.

29. Dítě

Rosemary se probudí zmatená a zjišťuje, že už v sobě nenosí dítě. Na její naléhání jí Sapirstein a Guy vysvětlí, že porodila, ale dítě zemřelo. Rosemary začne křičet a dostane další anestetikum.

30. Mateřské mléko

Rosemary uslyší z vedlejšího bytu pláč dítěte. Známa Castevetových se ale tváří, že nic neslyší. Přinesou jí uklidňující prášky a přísavku na odsátí mateřského mléka. Mléko odnášejí pryč. Rosemary uklidňující prášky nepolyká a tajně je schovává. Má podezření, že dítě žije. Zjistí, že šatník funguje jako průchod do druhého bytu.

31. „Co jste mu udělali s očima?“

Rosemary vezme nůž a projde do bytu Castevetových. Nachází tam Guye, Castevetovi a jejich známé kolem dětské postýlky. Rosemary se podívá na dítě uvnitř a zděsí se. Dítě má nestvůrné oči. Všichni křičí, že otcem dítěte je Satan. Rosemary se zhroutí. Roman ji uklidní a navrhne jí, aby byla pro dítě matkou. Rosemary přijímá roli matky antikrista.

32. Závěrečné titulky

Začne hrát úvodní ukolébavka a kamera se vzdaluje od domu. Záběr vypadá podobně jako úvodní.

3.3 Naratologická analýza

3.3.1 Žánr a žánrové konvence

Rosemary má dělátko je psychologický horor, nebo také okultní horor. Zařazení do hororového žánru je jasné kvůli emocionálnímu dopadu na diváka: vzbuzuje pocity strachu a hrůzy. Film je reprezentativním příkladem psychologického hororu, který se zaměřuje na postavy a jejich vývoj spíše než na efekty. Do subžánru okultního hororu jej řadíme kvůli tématu čarodějnictví.

Film využívá některé z tradičních hororových konvencí. Především subjektivní zaměření na hlavní postavu a ztotožnění se s ní. To umožňuje prožívat intenzivnější pocit strachu společně s postavou. Naše pocity jsou odrazem toho, co prožívá Rosemary. Prakticky celý film vidíme pouze scény, ve kterých je Rosemary, a děj prožíváme z jejího úhlu pohledu (např. pomocí subjektivních záběrů). Dalším typickým prvkem je neogotický temný dům Bramford působící jako strašidelný zámek. Má i jeho typické prvky, jakými jsou tajný průchod a temné spletité chodby. S tím souvisí i izolace a dezorientace, která podporuje pocit strachu a bezvýchodnosti. Typická je i postava křehké ženy v ohrožení, což má blízko k pohádce.

Stejně jako přísně vymezená hierarchie záporných postav. Objevuje se i klasické téma smlouvy s ďáblem, který nabízí úspěch a požitek, ale potom si vybere svou daň.

Rosemary má děťátko zároveň mnohé tehdejší konvence narušuje a některé posouvá dále. Odehrává se v současnosti, což je netypické pro většinu dřívější hororové produkce zaměřené na pseudohistorické lokace ateliérové Evropy, jakými byly ve 30. a 40. letech 20. století filmy studia Universal *Dracula*, *Frankenstein*, *Vlkodlak* a jejich pokračování nebo horory britského studia Hammer, které v 50. a 60. letech vytvářelo barevné remaky těchto klasických příběhů. Postava vzdělaného kamaráda Hutche, který Rosemary pomáhá v obraně před čarodějníky, připomíná postavu upírobijce Van Helsinga z *Draculy*. Netypické ale je, že Hutch byl zabit dříve, než zlo mohl porazit, a Rosemary musí dokončit jeho pátrání. Velmi novátorské je na tehdejší dobu civilní zobrazení satanistů jako bodrých lidí bez démonického vzhledu a očividných nadpřirozených schopností. Tento prvek byl sice již využit v roce 1943 ve filmu *The Seventh Victim*, ale jednalo se o ojedinělý případ, který neměl pokračovatele více než dvacet let. Zajímavá je prokreslenost postav a seznámení diváka s jejich motivacemi, což je netradiční vzhledem k vřískajícím „anonymním“ obětem mnoha hororů. Představu o typickém hororu také boří estetika, která černobílý obraz a kontrastní svícení vyměnila za jásavé barvy a prosvětlené prostory.

Rosemary má děťátko je horor, který ale zároveň překračuje tehdejší představu o žánru svým citlivým uměleckým přístupem a využitím humoru v hrůzných situacích.

3.3.2 Struktura syžetu

Hlavní postavou filmu je Rosemary. Syžet je koncipovaný tak, aby nám přiblížil její niterné stavy a zároveň odcizil ostatní postavy včetně jejího manžela. Ve všech segmentech je Rosemary přítomná. Syžet nás nenechává nahlédnout do zákulisí ostatních postav. Ztotožnění s Rosemary je navíc podpořeno subjektivními pohledy kamery a sny, které prožíváme společně s hrdinkou (sgm 6., 11., 27.). I po jejím probuzení kopírujeme její způsob vnímání subjektivním pohledem a odměřeným dávkováním informací o událostech, které Rosemary zatím prospala (sgm. 12., 29.).

To souvisí i s celkovým dávkováním informací pro diváka a hrdiny filmu. Divák se dozvídá o nadcházejícím ději vždy téměř ve stejnou dobu jako Rosemary. Napětí tedy nevychází z Hitchcockovského přístupu, kdy divák ví více než postavy, ale spíše ze společného ztotožnění s postavou, která si pomalu uvědomuje, že je v pasti. Jednoznačnost a chronologič-

nost vyprávění narušují již zmíněné snové sekvence. Některé jsou retrospektivní (sgm. 6.), jiné se prolínají s realitou (sgm. 11.) a nechávají nás na pochybách, co je skutečnost a co sen. Některé sny jsou odrazem motivace postavy a jejích přání (sgm. 27.). Syžet diváka znejistňuje, jestli Rosemary skutečně čelí nebezpečí, nebo je jenom rozhozená kvůli nevyrovnaným vnitřním stavům spojeným s těhotenstvím. Model vývoje syžetu souvisí s vývojem Rosemary a připomíná spirálu. Na začátku ji vnímáme jako ženu, pro niž štěstí představují tradiční hodnoty, jako jsou láska, společné bydlení a dítě (sgm. 2., 4.), a je zaměřena spíše na druhé. Zatímco Guyova motivace spočívá ve vlastním požitku a kariérním úspěchu. Na rozdíl od Rosemary je silně centrován na své ego. Rosemary je při cestě za svou představou štěstí oddaná manželovi a je ochotná přizpůsobovat se i za cenu omezování své osobnosti (sgm. 13.). Když postupně zjišťuje, že její okolí není v pořádku, přestává se podřizovat a dochází k malým vzpourám, jako je odchod z domu na setkání s Hutchem a uspořádání vlastní party, kam nesmí Castevetovi (sgm. 16., 18.). Její drobné vzpoury vyústí do hádky s Guyem (sgm. 19.), kdy ale nastane nečekaný okamžik. Rosemary ucítí, že se v ní dítě hýbe, a vzápětí se opět podřizuje manželovi i Castevetovým (sgm. 20.). Během toho dojde k nečekané smrti Hutche, a když Rosemary díky jeho vzkazu zjistí, že je v ohrožení ona a především její dítě, tak se vzepře (sgm. 26., 27.), aby pak byla znovu přinucena k poslušnosti násilím a manipulací (sgm. 28., 29.). Nakonec se jí podaří se postavit všem s nožem v ruce (sgm. 30., 31.), ale pak je donucena se vzdát a dobrovolně se znovu podřizuje jako matka antikrista (sgm. 31.). Poslední záběr na dům je téměř shodný s prvním záběrem filmu a má s ním společnou nejenom melodii ukolébavky, ale i identické postavy mladého páru, které vcházejí do domu a evokují pocit časové smyčky. Přizpůsobivost Rosemary se tedy i přes pokus o vzpuru opakuje, pouze se nachází na jiné úrovni. Stejně jako pohyb ve spirále. Modelem syžetu je tedy oddanost a přizpůsobení se druhému člověku kvůli lásce za cenu sebeomezování.

3.4 Stylistická analýza

V předchozí části jsme probrali příběh filmu. Nyní se zaměříme na to, jak se tento příběh podařilo režisérovi převést do podoby filmu. *Rosemary má děťátko* je stylem novátorská a neobvyklá na dobu svého vzniku. Ruční kamera, kreativní práce se stříhem, velmi intenzivní herecké výkony, netradiční hudba, zobrazení nahoty a práce s fantazií diváka u strašidelných scén z filmu vytvářejí neobvyklou podívanou.

3.4.1 Mizanscéna

Film se odehrává převážně v interiérech neogotického domu, což podporuje pocit sevřenosti. Scény se odehrávají v exteriéru pouze výjimečně, ale pomyslné vydechnutí pro diváka nepřichází. Jedním z exteriérů je totiž tísnivý hřbitov (sgm. 21.) a druhým je rušné prostředí vánočního New Yorku, jehož mrakodrapy vytvářejí pomyslné stěny pasti (sgm. 16.). Nebe zůstává většinou skryto.

Samotný dům Bramford působí jako další postava filmu. Mezi jeho exteriérem a interiérem bytu je výrazný kontrast. Zatímco zvenku dům působí jako strašidelné temné sídlo, byt Rosemary je plný barev a světla. Pozitivně působí kupodivu i byt Castevetových, který je zařízený ve starším stylu, zato plný rostlin, které mu dodávají dojem života. Tento pocit se ukáže být pouze iluzí bezpečnosti a temné působení domu převládne.

Barevné a světelné ladění příběhu se zprvu podobá již zmíněné soap opeře. Světlo se ale mění v momentech, kdy je Rosemary v nebezpečí. Interiéry jsou temnější a během segmentu 31., kdy je Rosemary schovaná ve tmě, vidíme jeden z mála tradičně hororově svícených záběrů, který využívá kontrastní svícení na tváři vystrašené Rosemary. Mlha a temnější svícení je využito ve snové sekvenci znásilnění (sgm. 11.). Jinak se film klasické hororové estetiky svícení vyhýbá.

Kostýmy jsou plné křiklavých barev a jejich výraznost připomíná až komiksovost. Vyvíjejí se v průběhu děje podle vnitřních stavů postav. Rosemary se obléká módně, její šaty s čistými liniemi z ní dělají téměř panenku. Přestože má často krátkou sukni, nepůsobí vyloženě sexy. Spíše andělsky čistě jako ideální představa o hodné dívce od vedle, což kontrastuje s levným a křiklavým kostýmem Terry, kterou potká ve sklepě. Rosemary výrazně změní svůj styl, když se nechá ostříhat na krátko, tento účes podporuje dojem vnitřní změny v ní. Vypadá nezdravěji (sama prohlásí, že cítí bolest) a zároveň ztrácí vizáž panenky, což podpoří její pozdější vzpouru. Kostýmy se přizpůsobují jejímu aktuálnímu stavu, jsou pohodlnější a teplejší během menstruace, zlaté během idylky, osudově krvavě rudé během zásadního rozhodnutí pořídit si dítě a modře chladné během bolesti a osamění. Modrá dodává jejímu kostýmu na konci také symbolickou paralelu s oblečením Panny Marie. Zajímavé jsou také kostýmy satanistů Castevetových, které jsou – v kontrastu s obecnou představou o temných bytostech – křiklavě barevné. Působí dojmem, jako by jejich majitelé neřešili svůj pokročilý věk a prostě nosili to, v čem se cítí dobře. Barvy vyjadřují zároveň

jejich excentričnost a temperament. Křiklavé kombinace působí nejdříve zajímavě zvláště, později protivně a nebezpečně.

Polanski obsadil jednotlivé role tak, aby vzhled postav zrcadlil jejich charakter. Většina režisérů se tomuto přístupu brání, ale Polanskému naopak vyhovoval. Vedlejší role jsou obsazeny výraznými typy, což slouží pro jejich lepší zapamatování. Režisér ale později litoval své volby pro roli Guye. John Cassavetes podle něj působí již od začátku filmu příliš démonicky, a proto pro nás není takovým překvapením, že se k satanistům přidá. Herectví Johna Cassavetese a Ruth Gordonové je velmi expresivní, plné mimiky a velkých gest. U postavy Guye je to dáno profesí herce a jeho extrovertní, egoistickou osobností. U Minnie to zase značí vitalitu a excentričnost. Civilněji je ztvárněna postava Rosemary až do finále filmu, kdy během děsivého odhalení identity dítěte dojde k silně expresivnímu hereckému projevu. Umírněně hraje i Maurice Evans v roli Hutche. Jeho gesta jsou rozvázná a vnitřním tempem má blíže k Rosemary, což podporuje dojem z jejich přátelství.

Důležitou roli hrají rekvizity. Zejména talisman, který nosí nejdříve Terry a po její smrti jej dostane Rosemary. Tento talisman symbolizuje nejenom magii, ale i přijetí cizí identity, což je časté téma v Polanského filmech. Zásadní roli má i hra *Scrabble*. Díky ní složí Rosemary anagram jména, na které ji upozornil Hutch a uvědomí si, kdo Cassavetovi skutečně jsou. Využití *Scrabble* je vynikající ukázkou Polanského schopnosti ovládat filmovou řeč a myšlenky novely zobrazit vizuálně. Rekvizity zde slouží také pro podpoření motivu náboženství, ať už se jedná o křesťanskou víru (soška Panny Marie, časopis *Time* s nápisem „Je Bůh mrtev?“), nebo satanskou (talisman, okultní knihy, obrazy, obrácený kříž). Vliv médií na člověka zase podporují všudypřítomná televize, reklamy, rádio a noviny.

3.4.2 Kamera

Polanski ve filmu často využívá ruční kameru, což je odkaz na jeho evropské kořeny. Procháze v rušném New Yorku tak dodává hektičtější tempo a scénám násilí zase pocit zběsíllosti a agrese. Během scén bolesti a osamění je Rosemary zakomponována v záběrech tak, že je její postava malá a rámovaná dveřmi a chodbami bytu, což působí osaměle a izolovaně. Zajímavé rámování záběrů vidíme ve scénách, kdy někdo z okolí Rosemary telefonuje. Vždy slyšíme hlas telefonujícího a vidíme jeho záda, ale nikdy mu nevidíme na ústa, což podvědomě vyvolává pocit, že se děje něco skrytého a nekalého. Rámování má symbolický význam i v segmentu 28., když je Rosemary donucena vrátit se zpátky do bytu společně se

Sapirsteinem a Guyem. Jejich příchod je zabírán přes železné mříže okna a Rosemary tak působí, jako by ji vedli na popravu nebo do vězení.

Vedení kamery je koncipováno velmi civilně a obejde se bez expresionistické stylizace, což příběhu dodává větší uvěřitelnost. Když chce režisér docílit zprostředkování pocitu pokřivenosti vnitřního stavu postavy, tak využije rekvizitu pro odraz (sgm. 17.).

Polanski využívá práci s více plány pro zvýšení napětí. Ve scéně, kdy vyděšená Rosemary telefonuje z budky doktoru Hillovi (sgm. 26.), se v druhém plánu objeví muž podobný doktorovi Sapirsteinovi. Ten se nakonec ukáže být někým jiným, ale napětí během falešného očekávání na moment vygradovalo. S druhým plánem se podobně pracuje i ve scéně, kdy se Rosemary zamkne do bytu (sgm. 28.). Za jejími zády ale v bytě vidíme procházet satanisty, což je jeden z mála momentů, kdy divák ve filmu ví více než hlavní postava. Práce s plány je využita zajímavě i ve scéně, kdy Sapirstein překvapí Rosemary v kanceláři doktora Hilla. V prvním plánu vidíme Sapirsteinovu ruku, jak opatrně schovává do kapsy prášky tak, aby je neviděl doktor Hill v druhém plánu.

3.4.3 Střih

Tempo filmu je velmi pozvolné a děj se většinou odehrává v delších statických záběrech. To se mění během snové scény znásilnění Satanem (sgm. 11.) a během finále (sgm. 28., 31.). Zajímavým prvkem je prostřih na krátký záběr očí Satana (sgm. 11., 31.), který evokuje možný zrůdný vzhled dítěte a zároveň působí jako zlá síla, která Rosemary přemůže. Jinak se ale střih vyhýbá klasickému hororovému postupu, kdy je nečekaně prostřihnuto na záběr nějaké děsivé bytosti za podpory hlasitých zvuků. Hrůza spíše graduje v delších záběrech, jako je tomu třeba v segmentu 31., kdy Rosemary uvidí své znetvořené dítě. Nečekaně nedojde k prostřihu na zrůdnou tvář dítěte. Místo toho bez střihu zůstáváme na tváři Rosemary a pozorujeme její gradující hrůzu.

3.4.4 Zvuk

Ve filmu hraje významnou roli netradiční užití jazzové hudby, která je pro horor netypická. Přesto ale funguje skvěle a divák na vysoké tóny, které připomínají výkřiky děsu, není připraven a reaguje emocionálněji. Zajímavé je i využití ukolébavky, která má zprvu daleko k tomu, aby vytvořila pocit strachu podobně jako klasické hororové melodie, když ale divák na konci příběhu pochopí hrůznost toho, komu je ukolébavka určena, je její dopad

velmi silný. Pracuje se také s diegetickou hudbou, která se ozývá v domě, když někdo z nájemníků nacvičuje Beethovenovu skladbu *Pro Elišku*.

Polanski promyšleně pracuje s momenty, kdy hudba hrát přestane a vystřídají ji jenom ruchy, jako je tomu ve scéně, kdy Minnie přinese čokoládovou pěnu (sgm. 10.). V momentě, když Rosemary pěnu ochutnává, přestane hrát hudba, aby podpořila dojem, že něco není v pořádku. Podobně je tomu i v momentě, kdy Rosemary rozbalí knihu o čarodějnictví (sgm. 22.). Diegetická hudba z vedlejšího bytu přestane hrát a vystřídají ji pouze zvuky kapání vody z kohoutku a vzdálené ruchy z ulice. To podporuje soustředění diváka na mrazivý obsah knihy. Významnou roli hraje i tikot hodin vytvářející pocit, že se blíží něco zlého a čas se rychle krátí. Tikot je využit i ve snových scénách.

Zvuk má ve filmu ještě velmi důležitý význam jako prostředek pro práci s divákovou fantazií. Tajemné hlasy, které se ozývají z bytu Castevetových, vytvářejí představu černé mše. Díky pláči dítěte z vedlejšího bytu zjistí Rosemary, že její syn nezemřel. Dětský pláč je zároveň to jediné, co nám říká, že v postýlce leží dítě, přestože jej neuvidíme (sgm. 31.).

3.5 Téma

Ve filmu se objevuje oblíbené téma Polanského filmů: nucené přejmutí cizí identity. To symbolizuje talisman, který po mrtvé Terry dostane Rosemary, aby tak nastoupila na její místo. Dalším tématem je víra a náboženství. Rosemary byla vychována v katolické víře, což se promítá do jejího snu z kláštera, ve kterém je cítit provinění. Téma víry se v průběhu filmu stále vrací prostřednictvím zprávy o příjezdu papeže a také díky oslavě Vánoc, sošce Panny Marie a obálce časopisu *Time* s nápisem „Je Bůh mrtev?“. Máme pocit, že symboly víry jsou všudypřítomné, ale degradovaly na pouhé dekorativní suvenýry. O příjezdu papeže se nemluví jako o duchovní události, ale jako o show. Pravá víra je podlomena a zůstávají jenom rekvizity. Zato Satanisté se zdají svěží a připraveni ve své víře podnikat radikální kroky. Rosemary se pro ně stává variací Panny Marie. Náboženství se promítá také do data narození dítěte (šestý měsíc roku 1966) a dialogů, které jsou plné zvolání typu: „Táhni do pekla!“, „K čertu!“ nebo „Proboha!“. To souvisí i s výrazným prvkem filmu, kterým je černý humor. Ten pomáhá odlehčit absurditu zápletky a prodchnuty jsou jím i hrůzné scény typu spatření antikrista (sgm. 31.), kdy si typický Japonec vše rychle fotí, nebo scéna, kdy Rosemary nabídne Guyovi, aby si sáhnul na její břicho a ucítil, jak se dítě hýbe. Guy ucukne a ve strachu z antikrista se zmateně vymlouvá.

Do filmu se promítají tehdejší aktuální společenská témata, jako právo na potrat nechtěného dítěte a feminismus. Rosemary je manipulována a omezována svým manželem, v jehož očích se stává pouhou nádobou na dítě. Podobně manipulativní je i doktor Sapirstein, který se k Rosemary chová jako k nesvéprávnému dítěti. Sympatie pro mužské postavy našťestí alespoň trochu vyvažuje přátelský, vtipný a vzdělaný Hutch. Viditelný je i konflikt mladé a starší generace, který byl v 60. letech zásadní. Čarodějníci jsou zejména starší lidé, kteří zastupují vysoké posty. A právě proti takovým se většina mladé generace tehdy bouřila. Rosemary také v segmentu 18. prohlásí, že chce uspořádat párty pro lidi pod šedesát.

4 ZÁVĚR

4.1 Dominanta

Cílem neoformalistické analýzy je dominanta, tedy nejkličovější prvky, které vytvářejí ozvláštňení filmu.

Rosemary má děťátko je po formální stránce ozvláštňena svěžím evropským stylem a nápaditostí, která filmu dodala na tu dobu nezvyklou intenzitu v kontrastu s konvenční hollywoodskou produkcí. Po obsahové stránce je jejím nejvýraznějším poselstvím otázka, jak moc je správné, aby se člověk obětoval pro ty, které miluje. Tato dominanta se ve filmu objevuje již v úvodních scénách a postupně dochází k jejímu variování až do posledního záběru (viz 3.2.3 *Struktura syžetu*).

4.2 Interpretace

Základní otázka interpretace spočívá v tom, jestli je *Rosemary* skutečně ohrožována satanisty, nebo si to jenom namlouvá kvůli své předporodní hysterii. Film nás znejistňuje, protože *Rosemary* ukazuje jako psychicky nestabilní a nepředkládá jednoznačně viditelný důkaz projevu magie. Další otázkou je, jestli satanisté skutečně vládou nadpřirozenou mocí a jestli skutečně přivedli na svět antikrista, nebo jsou o tom jenom fanaticky přesvědčeni a žádná černá magie ve skutečnosti neexistuje. Přirozená vlastnost diváka věřit hlavní postavě a být otevřený vůči konspiračním teoriím jej ale staví na stranu *Rosemary*, která je přesvědčená, že kvůli satanistům porodila antikrista.

Rosemary má děťátko také můžeme interpretovat jako obraz kolektivních strachů, kterým čelili lidé v době vzniku filmu. V 50. letech 20. století se do sci-fi a hororu promítala obava z invaze komunistů. V 60. letech to byla spíše hrozba z rozvoje sekt, narůstající násilí, konflikt generací a nejistota ze ztráty víry v Boha. To všechno v *Rosemary má děťátko* najdeme.

4.3 Zapsáno do dějin

Film je dodnes vyhledávanou klasikou. Opakovaně vychází na DVD, promítá se v rámci retrospektivních přehlídek a často se objevuje v přehledech nejlepších hororů, jaké kdy byly natočeny. Polanskému i Mii Farrowové nastartoval kariéru v Hollywoodu, vytyčil

novou laťku pro kvalitu strašidelných filmů a hlavně ukázal, že v naší době si už nemůžeme být jisti bezpečím. Všichni jsou čarodějníci.

4.4 Interview

Polský režisér Marek Piestrak, který podle knihy Stanislava Lema natočil sci-fi *Zkouška pilota Pirxe* (1979) a horor *Vlčice* (1983), se zúčastnil natáčení *Rosemary má děťátko*. Měl jsem šanci jej vyzpovídat v roce 2010 během osobního setkání na festivalu Kino na Hranici v Českém Těšíně.

Jak jste se dostal na natáčení?

Když jsem vystudoval čtyři roky na Filmové škole v Lodži, tak jsem odletěl do Los Angeles. V tu dobu tam můj profesor Jerzy Toeplitz učil na University of California. Navštívil jsem ho tam a on mi zařídil setkání se svým studentem Romanem Polanským. Roman mě potom pozval do Paramount Studios a nechal mě pozorovat ho při práci na *Rosemary má děťátko*.

Jak dlouho jste byl na natáčení?

Byl jsem tam šest týdnů a viděl jsem natáčení několika scén v bytě Mii Farrowové a Johna Cassavetese. Byla to dekorace jejich starého bytu v New Yorku. Účastnil jsem se také natáčení scény v přístavu a viděl jsem scénu se satanisty a novorozeným dítětem Rosemary.

Jaká byla spolupráce režiséra Polanského a producenta Castla?

Několikrát jsem viděl, jak Castle navštívil Polanského na place a diskutovali spolu o mnoha problémech. Myslím, že Castle byl Romanovi nápomocný, ale těžko říct vzhledem k tomu, že moje znalost angličtiny byla velmi limitovaná a moje pozice studenta mi nedovoľovala naslouchat jejich diskuzím.

Jaká byla spolupráce Polanského s herci?

Skvělá. Pozorovat jej při práci mě naučilo mnohem víc než moje cvičení v Polsku.

Využíval Polanski nějaké neobvyklé postupy, aby pomohl Mii Farrowové k nejlepšímu výkonu?

Těžko říct. Viděl jsem ho, jak jí několikrát pomáhal kontrolovat pláč po hádkách s jejím manželem Frankem Sinatrou.

Bylo natáčení nahých scén problematické?

Ano. Na place byla přítomna dublérka pro Miu Farrowovou. Satanisté měli zase během nahých scén oblečeny tenké nylonové punčochy, které zakrývaly jejich nahotu.

Je pravda, že na natáčení byl přítomen také velekněz Církve Satanovy Anton LaVey?

Ano. Byl tam. Namaskovali ho a ve filmu si zahrál Satana v tom krátkém záběru, ze kterého ho vidíme jeho oči.

Co nejzajímavějšího jste na natáčení zažil?

Skoro úplně všechno mě jako mladého polského studenta z druhé strany železné opony fascinovalo. Seznámení s denními plány natáčení, to, že měli na place telefony, catering, který v té době během natáčení v Polsku prakticky neexistoval. Velký zážitek pro mě bylo seznámení se s hollywoodskými herci z televizního seriálu *Bonanza* a pozvání Polanského a Sharon Tateové do jejich domu v Santa Monice. Byl to pro mě skutečný sen.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Castle, William. 1992. *Step Right Up!* New York: Putman, 1992.

King, Stephen. 1991. *Danse Macabre.* Great Britian : Macdonald & Co, 1991.

Marriott, James a Newman, Kim. 2010. *Horror!: 333 Films to Scare You to Death.* Londýn : Carlton Books, 2010.

Thompson, Kristin a Bordwell, David. 2008. *Film Art: An Introduction.* New York : The McGraw-Hill Companies, 2008.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Česko-Slovenská filmová databáze. <http://www.csfd.cz/>

Rotten Tomatoes. <<http://www.rottentomatoes.com/>>

The Internet Movie Database. <<http://www.imdb.com/>>