

DĚJINY SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE

Distanční studijní text

Kristína Pupáková

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Vypište obor(-y), do kterého tematicky spadá studijní text. Vycházet lze z klasifikace oborů vzdělání například: [CZ-ISCED-F 2013](#) nebo ze seznamu organizace Library of Congress [Classification Outline](#). Spadá-li opora do několika oborů, pak je vyjmenujte a oddělte čárkou, např. Ekonomie, marketing, psychologie.
- Klíčová slova:** Může zde být výběr z klíčových slov kapitol. Oddělit čárkami.
- Anotace:** Stručná anotace studijní opory (1 až 2 odstavce)

Autor: **MgA. Kristína Pupáková**

Obsah

ÚVODEM.....	8
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	9
1 POČÁTKY KINEMATOGRAFIE. RANÝ FILM V EVROPĚ A JEHO PROMĚNA V UMĚNÍ: LUMIÈROVÉ A MÉLIÈS, BRIGHTONSKÁ ŠKOLA, FILM D'ART, HISTORICKÝ A VERISTICKÝ FILM V ITÁLII, ROZVOJ DÁNSKÉ KINEMATOGRAFIE.....	10
1.1 Vynález filmu a počátky kinematografie.....	10
1.1.1 Vynález kinematografu.....	11
1.1.2 Počátky kinematografie.....	13
1.1.3 Georges Méliès.....	13
1.1.4 Brightonská škola.....	14
1.2 Formování národních kinematografií.....	14
1.2.1 Francie a Film d'Art.....	14
1.2.2 Itálie – historický velkofilm a verismus.....	15
1.2.3 rozvoj dánské kinematografie.....	16
2 ZROD AMERICKÉ KINEMATOGRAFIE (EDISON COMPANY, EDWIN S. PORTER). FORMOVÁNÍ A VZNIK HOLLYWOODU (GRIFFITH), FILMOVÁ GROTESKA.....	18
2.1 USA a klasický hollywoodský film.....	18
3 ZROD NĚMCKÉ KINEMATOGRAFIE: NĚMECKÝ EXPRESIONISMUS A KAMMERSPIEL. SKANDINÁVSKÁ ŠKOLA.....	23
3.1 Německo a expresionismus.....	23
3.1.1 Expresionismus.....	24
3.1.2 Kammerspiel.....	26
3.2 Skandinávský film.....	29
4 OSOBNOSTI FRANCOUZSKÉ FILMOVÉ AVANTGARDY. FRANCIE JAKO MEZIVÁLEČNÁ FILMOVÁ VELMOC.....	31
4.1 Francie: impresionisté a avantgarda.....	31
4.1.1 Starší generace – Abel gance.....	32
4.1.2 Impresionisté.....	33
4.1.3 „Čistý film“ a René Clair.....	35
4.1.4 Surrealismus a Luis Buñuel.....	36

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

5	SOVĚTSKÁ KINEMATOGRAFIE DO ROKU 1945 A JEJÍ OSOBNOSTI (VERTOV, EJZENŠTEJN, PUDOVKIN, DOVŽENKO).....	39
5.1	Sovětský revoluční film	39
5.1.1	Film v carském období.....	40
5.2	Dziga Vertov	40
5.3	Lev Kulešov	41
5.4	Sergej M. Ejzenštejn	42
5.5	Vsevolod Pudovkin.....	44
5.6	Olexandr Dovženko	45
6	HOLLYWOODSKÝ STUDIOVÝ SYSTÉM OD 20. LET DO ROKU 1945: NÁSTUP VELKÝCH FILMOVÝCH STUDIÍ, HVĚZDNÝ SYSTÉM, PREFEROVANÉ FILMOVÉ ŽÁNRY. VÝRAZNÉ OSOBNOSTI KINEMATOGRAFIE USA.....	48
6.1	Hollywood ve 20. letech	48
6.2	Hollywoodští žánroví režiséři	49
6.2.1	Ernst Lubitsch	49
6.2.2	Cecil B. DeMille	50
6.3	Robert J. Flaherty	51
6.3.1	King Vidor	51
6.3.2	Joseph von Sternberg	52
6.3.3	John Ford	52
6.3.4	Erich von Stroheim	53
6.4	Studiový systém	54
7	ZROD ITALSKÉHO NEOREALISMU. ITALSKÁ KINEMATOGRAFIE V 60.–80. LETECH 20. STOLETÍ. FRANCOUZSKÁ KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1945, NÁSTUP FRANCOUZSKÉ NOVÉ VLNY.....	57
7.1	Italský neorealismus.....	57
7.2	Proklamace nového filmu	58
7.3	Hlavní tvůrci	58
7.4	Vývoj po neorealismu	60
7.5	Kritické hodnocení neorealismu	61
7.6	Francouzská nová vlna.....	61
7.6.1	Průmyslový kontext, narativní a stylové inovace	62
7.6.2	Okruh Cahiers du cinéma.....	63
7.6.3	Levý břeh	65

8	KINEMATOGRAFIE USA V 60. A 70. LETECH (KLASICKÝ VS. NOVÝ HOLLYWOOD), OSOBNOSTI. NÁSTUP AMERICKÉHO NEZÁVISLÉHO FILMU V 80. LETECH.....	68
8.1	Společenský kontext	68
8.2	Poválečný vývoj.....	69
8.3	Uvolňování cenzurních opatření	70
8.4	Situace v průmyslu v 60. letech a nástup krize	71
8.5	Nástup Nového Hollywoodu.....	72
8.5.1	Tvůrci Nového Hollywoodu	73
8.5.2	Velká trojka.....	74
8.5.3	Osobní film a Nový Hollywood.....	76
8.5.4	Blockbustery a konec Nového Hollywoodu	79
8.6	80. léta a vliv nových technologií	80
8.6.1	80. léta a proměny stylu	81
8.6.2	Nové tváře Hollywoodu 80. let.....	81
9	DALŠÍ PROUDY ZÁPADNÍ EVROPSKÉ KINEMATOGRAFIE PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE: SPIRITUALITA VE FILMU (DREYER, BRESSON, BERGMAN), NOVÝ NĚMECKÝ FILM, BRITSKÉ Hnutí FREE CINEMA.....	83
9.1	Skandinávská kinematografie	83
9.1.1	Dánsko	84
9.1.2	Švédsko.....	84
9.2	Západoněmecká poválečná kinematografie	86
9.2.1	Oberhausenský manifest	86
9.2.2	Nový německý film.....	87
9.2.3	Režiséři-solitěři	88
9.3	Poválečná situace v britské kinematografii.....	89
9.3.1	Klasičtí tvůrci.....	89
9.3.2	Britská komedie	90
9.3.3	Američané v Londýně.....	91
9.3.4	Free Cinema	92
9.3.5	Populární žánry	94
9.3.6	Britský film po nové vlně	95
10	POVÁLEČNÁ KINEMATOGRAFIE V ZEMÍCH STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY 1945: POLSKO (POLSKÁ FILMOVÁ ŠKOLA, KINO MORÁLNÍHO NEKLIDU), MAĎARSKO, JUGOSLÁVIE (NOVI FILM), OSOBNOSTI	

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

SOVĚTSKÉHO FILMU (TARKOVSKIJ, MICHALKOV, MURATOVOVÁ, PARADŽANOV).....	98
10.1 Organizace filmového průmyslu.....	99
10.2 Polská škola	99
10.2.1 Polský film 60. let.....	100
10.2.2 Kino morálního neklidu	101
10.3 Maďarsko	103
10.4 Země bývalé Jugoslávie	104
10.5 Sovětský film a poetická tradice	106
10.5.1 Film v období tání.....	107
10.5.2 Poetická tradice	107
11 SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE MIMO EVROPU.	110
11.1 Kinematografie Japonska, pevninské Číny, Hongkongu a Tchaj-wanu	110
11.1.1 Japonská nová vlna	110
11.1.2 Japonský film od 70. let.....	112
11.1.3 Čínská Pátá generace	114
11.1.4 Kinematografie Hongkongu.....	116
11.1.5 Jižní Korea	119
11.1.6 Tchaj-wan	120
11.2 Kinematografie Latinské Ameriky a Afriky	122
11.3 Africký film	124
12 SVĚTOVÁ KINEMATOGRAFIE V ÉŘE POSTMODERNY, GLOBALIZACE A ZAPOJENÍ NOVÝCH MÉDIÍ. PROMĚNY PO ROCE 1989.	127
12.1 Postmoderna.....	127
12.1.1 Velcí režiséři mainstreamu	129
12.1.2 Rozvoj žánrového filmu.....	131
12.2 Postmoderní film.....	132
12.3 Současnost filmu.....	132
13 DOKUMENTÁRNÍ, EXPERIMENTÁLNÍ A ANIMOVANÝ FILM.	134
13.1 Dokumentární film.....	134
13.1.1 Výkladový dokument.....	137
13.1.2 Observační dokument	138
13.1.3 cinéma vérité.....	138
13.1.4 Participační dokumentární styl	139

13.1.5	reflexivní dokumentární styl	140
13.1.6	Dokument z pohledu první osoby	140
13.1.7	Poetický dokument.....	140
13.1.8	Docu-drama.....	141
13.2	Experimentální film	141
13.3	Animovaný film	144
LITERATURA		146
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY		147
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....		148

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

ÚVODEM

Dějiny filmu jako nezávislé umělecké formy se začínají psát po roce 1895, kdy byl s velkým ohlasem v Paříži předvede kinematograf bratří Lumièrů. Film vznikl jako technický zázrak, nejmladší, syntetický a audiovizuální druh umění, jehož hlavním atributem je ikoničnost.

Tento předmět má za úkol provést studenta základním historickým průřezem vývoje kinematografie a seznámit jej se s jejími hlavními a nejvýraznějšími představiteli.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Cílem předmětu je poskytnout základní přehled vývoje významných světových kinematografií od vzniku filmu až do současnosti. Kromě zdůraznění jednotlivých period a etap vývoje dějin kinematografie se studenti rovněž seznámí s tvorbou vůdčích filmařských osobností a zásadními díly sledovaných období, a to na společensko-kulturním pozadí, které kinematografii do značné míry determinuje.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

1 POČÁTKY KINEMATOGRAFIE. RANÝ FILM V EVROPĚ A JEHO PROMĚNA V UMĚNÍ: LUMIÈROVÉ A MÉLIÈS, BRIGHTONSKÁ ŠKOLA, FILM D'ART, HISTORICKÝ A VERISTICKÝ FILM V ITÁLII, ROZVOJ DÁNSKÉ KINEMATOGRAFIE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Vynález filmu byl dlouhodobý proces, do něhož zasáhlo velké množství vynálezců, tvůrců i podnikatelů. V kapitole si představíme podmínky a vynálezy pro vznik samotného filmového média a představíme průběh zrodu kinematografie.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost určit jednotlivé procesy, které jsou spojeny s vynálezem filmu
- Datovat počátky zrodu kinematografie
- Pojmenovat základní východiska rané kinematografie
- Nástin základních tvůrců a specifika národních kinematografií



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Počátky kinematografie, vynález filmu, kinematograf, kinetoskop, zootrop, Lumièrovci, Méliès, Brightonská škola, Porter, Film d'Art, Pastrone

1.1 Vynález filmu a počátky kinematografie

V 20. století došlo k mimořádnému rozšíření obrazových forem populární zábavy. Průmyslová éra nabízela možnost masové výroby světelných obrazů, fotografických alb a ilustrovaných příběhů. Střední a dělnické vrstvy se dostávají v mnoha zemích k primitivní audiovizuální formě zábavy v podobě propracovaných diorám — malované dekorace s trojrozměrnými postavami znázorňující slavné historické události. Po Spojených státech kočovala řada divadelních společností, které hrály v divadlech a operních sálech, jež existovaly i v malých městech. Expedovat divadelní inscenace od města k městu bylo ovšem příliš nákladné a proto neudržitelné. Navíc v dobách, kdy bylo cestování po

exotických koutech světa také nedostupné většině populace nabídla kinematografie nabídla lacinější a jednodušší způsob, jak poskytnout zábavu masám. První filmoví tvůrci natočili divadelní představení, které pak bylo možné ukazovat publiku po celém světě. Cestopisy přinesly pohyblivé obrázky vzdálených krajín přímo do divákova rodného města. Filmy se staly nejpopulárnější vizuální uměleckou formou pozdně viktoriánské éry. Film byl vynalezen v průběhu 90. let 19. století. Vznikl jako následek průmyslové revoluce, stejně jako telefon (vynalezený v roce 1876), gramofon (1877) a automobil (vyvíjený v 80. a 90. letech 19. století). A podobně jako ony se stal základem velkého průmyslu.

1.1.1 VYNÁLEZ KINEMATOGRAFU

Film je složité médium, a než mohl být vynalezen, muselo se sejít několik technologických náležitostí. První předpoklady pro vznik pohyblivých obrazů byl biologický objev, že **lidské oko vnímá pohyb jako sérii nepatrně odlišných obrazů v rychlém sledu za sebou** — minimálně rychlostí okolo šestnácti obrazů za vteřinu. Na základě této biologické predispozice vzniklo několik optických hraček, které vyvolávaly iluzi pohybu za pomoci malého počtu kreseb, nichž každá byla jistým způsobem pozměněna.

Za nejpopulárnějšího předchůdce filmu v optickém klamu považujeme *zootrop* (1833). Základ tvořila série kreseb na úzkém pásu papíru vloženém do otáčejícího se válce. Jeho základní princip zachycení pohybu se také stal jedním ze základních principů samotného filmu.

ZAJÍMAVOST



Někteří vynálezci zásadně přispěli ke vzniku filmu, aniž by vytvářeli pohyblivé fotografické obrazy. V roce 1878 požádal bývalý kalifornský guvernér Leland Stanford fotografa Eadwarda Muybridge, aby vymyslel způsob, jak vyfotografovat běžící koně, což mělo pomoci studiu jejich chůze (a také rozhodnout sázku, zda kůň při cvalu má v některé fázi všechny končetiny ve vzduchu). Muybridge postavil do řady dvanáct fotoaparátů, z nichž každý exponoval v jedné tisícině vteřiny. Fotografie zachycovaly půlvteřinové intervaly pohybu.

Druhým technologickým předpokladem pro vznik filmu byla **schopnost promítnout rychlou sérii obrazů na plátno**. „Laternu magiku“ znali vědci i umělci již od 17. století a používali ji k promítání skleněných světelných obrázků. Nevýhodou této technologie ale byl omezený počet obrazů, které nešlo střídat tak rychle, aby vznikla iluze pohybu.

Třetí nezbytnou podmínkou vynálezu filmu byla možnost **využít fotografii k vytvoření po sobě jdoucích obrazů na hladkém povrchu**. Expozice filmu musela být natolik krátká,

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

aby bylo možné zachytit šestnáct a více obrázků za jedinou vteřinu. Tento vývoj fotografie prošel náročným technickým procesem, jelikož první stála fotografie (1826) na skleněné desce od Claudea Niepceho měla expozici zhruba osm hodin. Navíc dlouho se fotografie dělaly jen na kovu nebo na skle a bez použití negativu, takže od každého vyfoceného obrázku existovala pouze jedna kopie. Průlom způsobuje objev Henry Fox Talbota – **negativy na papíru** (1839). Nakonec přichází k objevu **expoziční ve zlomku vteřiny** (1878).

Za čtvrté film vyžadoval, aby se následné **fotografie daly přenést na pružný materiál, který mohl rychle procházet kamerou**. V roce 1888 vynalezl George Eastman fotoaparát, který dělal fotografie na svitky citlivého papíru. Fotoaparát Kodak natolik zjednodušil proces fotografování, že fotit obrázky mohl už i nezkušený amatér. O rok později představil Eastman průhledný **70 mm celuloidový filmový svitek**, což byl zásadní krok na cestě k filmu.

A konečně za páté, experimentátoři museli najít vhodný **mechanismus krokového posuvu pro kamery a promítačky**. V kameře se pruh filmu musel pokaždé krátce zastavit, zatímco světlo proniklo čočkami a světlilo filmový obrázek; poté film zakryla clona a na místo se posunul další rámeček. Podobně se i v promítacím zařízení každý obrázek na okamžik zastavil v průzoru, aby ho světelný paprsek mohl promítnout na plátno; pak zakryla čočky clona a filmový pás se mezitím posunul. Za vteřinu muselo projít nejméně šestnáct filmových okének a zapadnout na správné místo, zastavit se a zase se posunout dál. Naštěstí i další vynálezy 19. století potřebovaly krokový posuv pro zastavení a rychlé spuštění – například šicí stroj. Toto ozubené těleso, které vytváří v kameře krokový mechanismus nazýváme **maltézský kříž**.

Vynález filmu tedy není úspěchem jednoho člověka, ale je kombinací pokusů a vědecké snahy po celém světě. První úspěšné pokusy z USA o přístroje na promítání pohyblivých fotografií se připisují Thomasi Edisonovi (a jeho asistentovi W. K. L. Dicksonovi). Za pomoci pružného filmového materiálu **Eastman Kodak** vytvořili první typ přístroje – kameru **kinetograf** a promítačku **kinetoskop**. Dickson rozřezal tehdy archy 70 mm filmového materiálu a na obě strany vyrazil perforační okénka, aby ozubená kola mohla pohybovat film v kameře. Toto rozhodnutí navždy formovalo kinematografii a 35 mm film se stal normou. První filmy trvaly asi 20 vteřin a zobrazovali známé sportovce, výjevy z kabaretů, vystoupení akrobatů a tanečnicků. Nevýhodou kinetoskopu bylo, že promítání bylo určeno pro jednu osobu.



ZAJÍMAVOST

Prvním systémem natáčení a promítání filmů – **bioskop** – vynalezli Němci **Max a Emil Skladanowští**. Jejich **bioskop** obsahoval dva pásy, které běželi vedle sebe; obrázky se promítali střídavě. Bratři Skladanowští předvedli svůj 15minutový promítací program v Berlíně 1. listopadu 1895 (tedy dva měsíce před promítáním bratří Lumièreů). **Bioskop** byl ale příliš těžkopádný a jejich filmový formát se neuchytil.

1.1.2 POČÁTKY KINEMATOGRAFIE

Louise a Auguste Lumièrové vynalezli promítací systém, který učinil z kinematografie nové podnikatelské odvětví po celém světě. Jejich elegantní malá kamera – *kinematograf* (používala 35 mm film, krokový mechanismus) byla zároveň také promítačkou.

28. prosince 1895 se uskutečnilo **veřejné promítání v Grand Café v Paříži**, které považujeme za začátek kinematografie. Za neznámější první filmy natočené novým systémem považujeme *Odchod z továrny* a *Pokropený kropicč* (1895).

Bratři Lumièrové vytvořili síť kameramanů, kteří cestovali po světě a sbírali zajímavý obrazový materiál. První filmové díla tedy připomínali spíše oživé pohlednice z exotických koutů světa. Postupně se zásluhou podnikavosti bratří Lumièrů stal z kinematografu mezinárodní fenomén. Kreativní tvůrci a režiséři postupně posouvali možnosti nového média. Mezi nejvýznamnější tvůrce počátku kinematografie patří režisér a tvůrce Georges Méliès, otec filmových triků.

1.1.3 GEORGES MÉLIÈS

Georges Méliès je nejvíce oceňován za fantastické snímky plné **filmových triků a malovaných dekorací**. Již v roce 1896 vytvořil první trikový film s názvem *Zmizení dámy*, kde kouzelník promění dívku v kostlivce. (Všechny triky vznikali přímo v kameře, protože tehdy nebylo možné s filmem manipulovat.) Nejslavnějším snímkem je *Cesta na měsíc* (1902), komický vědecko-fantastický příběh o skupině vědců, kteří cestují na Měsíc v obří raketě. Předpokládá se, že je autorem přibližně více než 500 filmů (zachovalo se méně než 40 %). I když jeho snímky vyčnívají svou obrazovou i technickou složkou, kamerově jsou statické a připomínají více divadelní než současný filmový styl. Znakem tvůrčího génia Georgese Mélièse je soustavné užívání většiny výrazových prostředků jevištní techniky: dějové osnovy, herců, kostýmů, líčení, dekorací, strojového zařízení, rozdělení děje do jednotlivých výstupů či dějství apod. Herecká hra zůstávala poněkud patetická a gestikulační, poněvadž byla mnohem více založena na mimice než na výrazu tváře. To vše nutilo Mélièse, aby kombinoval divadelní dekorace se speciální technikou malovaných pláten, užívaných běžně ve fotografických ateliérech. Kamera byla umístěna v nejzazším koutu malého studia a zůstávala statická – jako divák usazený v hledišti.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Zhlédněte snímky *Odchod z továrny* (1895), *Pokropený kropicč* (1895) a *Cesta na měsíc* (1902). Pozorujte, jakým způsobem se v nich pracuje s příběhem a kamerou.

1.1.4 BRIGHTONSKÁ ŠKOLA

Kinematografie se rychle rozšířila i v Anglii, kde tvůrci reflektovali příběhy a záběry z běžného života (*Čajový dýchánek dvojčat* z roku 1896), derby nebo oslavy výročí panování královny Viktorie. Mezi nejvýraznější tvůrce patřili režiséry tzv. **Brightonské školy** – George Albert Smith a James Williamson. Zkoušeli triky, jízdy, ale také experimentovali se stříhem jako výrazovým prostředkem – *Velké sousto* (1900) nebo *Nehoda Mary Jane* (1903). Williamson a Smith udělali první rozhodující krok od oživených fotografií, dál však již nešli. Oba režiséři velmi brzy zanechali filmové tvorby a brightonská škola se stala v dějinách anglického filmu téměř zapomenutou epizodou.

1.2 Formování národních kinematografií

První desetiletí 20. století přineslo rozšíření filmového průmyslu do téměř všech koutů světa. Toto období bylo ale také obdobím silného konkurenčního boje, soudných a patentových sporů. Filmy se z počátku promítali v putovních kinech nebo kabaretech. Až s rozvojem a popularitou kinematografie se začínají postupně stavět kina. Postupné formování tzv. „kinokultúry“ vedlo také prodloužení filmového představení a také k obměně obsahu filmového programu.

1.2.1 FRANCIE A FILM D'ART

Nejrychleji rostoucí kinematografií do první světové války byla Francie. Dominovali zde dvě největší filmové společnosti **Pathé Frères** a **Gaumont**.

Pathé byla svébytná (vertikálně i horizontálně integrovaná) společnost ve všech odvětvích filmového průmyslu: vyráběla kamery, projektory, filmovou surovinu, ale také produkovala, distribuovala a uváděla filmy. Vlastnila kina, půjčovala filmy, a dokonce i distribuovala filmy jiných společností (otevírala také pobočky v Itálii, Rusku i USA). Společnost se prezentovala širokou nabídkou žánrů: aktuality, dramata, komedie, historické, trikové i akční filmy. Jejím supervizorem byl režisér Ferdinand Zecca (autor jednoho z prvních dlouhých snímků – *Život a utrpení Krista* z roku 1903). Výraznou hereckou hvězdou studia byl **Max Linder**. Linder představoval – v protikladu k Charlesi Chaplinovi, kterého výrazně ovlivnil – typ „aristokratického“ komika, jenž je vždy bezchybně oblečen, žije v elegantních apartmá a jehož jedinou zábavou je flirtovat se vznešenými kráskami. Jeho filmy, především slavná série o Maxovi, jsou koncipované podobně jako novely. Přímočarost jejich děje prozrazují již samotné tituly: *Max si hledá snoubenku* (1911), *Max a odhalení sochy* (1913).

V Linderových filmech splývají všechny do té doby známé prvky filmové komedie – triková a situační komika, honičky, pády – ve vyrovnaný celek, zpravidla okořeněný

zlomyslnou ironií. Nikdy však není přítomna krutost či sociální tvrdost. Styl těchto filmů je šarmantní a vlídný. Po první světové válce natáčel Linder středometrážní filmy v USA a Rakousku, jeho talent však později zastínil Chaplin. V roce 1925 spáchal Linder sebevraždu.

Od roku 1907 je francouzský film ve znamení akademického žánru vzdáleného od skutečnosti: začíná se hovořit o „**Film d'Art**“ tedy uměleckém filmu. Umělecké filmy vznikají z potřeby uspokojit nároky obecnstva z vyšších společenských vrstev. Opisuji heroické momenty z dějin nebo adaptují velká díla světové literatury. Hlavní atrakcí těchto snímků je vystoupení nějaké známého divadelního umělce. (Divadlo do velké míry určovalo podobu těchto filmů.) Režii i dekorace podléhali divadelní konvence – účinkující deklamovali před kamerou. Nejslavnějším dílem tohoto žánru byl snímek *Zavraždění vévody de Guise* (1908) v režii Le Bargyho a Calmetta. Význam Film d'Art spočívá v tom, že jako první zabezpečil filmovému umění úctu ze strany intelektuálů. Naopak běžné publikum přijalo tyto snímky chladně, neboť literární a historická témata často přesahovala úroveň vzdělání průměrného diváka.

Společnost **Gaumont** je vedena režisérem a scénáristem Louisem Feuilladem. Pod vlivem názorů divadelníka-naturalisty André Antoina, a také po úspěchu americké série *Scény ze života* se Feuillade v letech 1911–1913 pustil do filmové série *Scény ze skutečného života*. Ve svém manifestu označil tyto filmy za první pokus přenést skutečnost na plátno tak jako dříve v literatuře, divadle a malířství. Tyto filmy (např. *Stávka*, *Dobří lidé*) nepřesáhly úroveň povrchních milostných dramát, ale vynikly umírněným hereckým projevem a použitím reálného místa děje. Feuillade byl žánrově všestranný a vytvářel komedie, historické snímky i melodramata. Je autorem slavné série filmů o *Fantomasovi*. Fantomas byl vnímán jako první sociální vzor ve francouzském filmu – vzor anarchistický, který obklopol nepřitele a pomlouvače společnosti aureolou tajemné přitažlivosti.

1.2.2 ITÁLIE – HISTORICKÝ VELKOFILM A VERISMUS

Italským filmovým průkopníkem a otcem italské kinematografie byl Filoteo Alberini, který si nechal v roce 1895 patentovat vlastní kinematografický přístroj *Kinetografo Alberini*. Bohužel, v Itálii nedošlo k tak rychlému rozvoji vlastní filmové výroby, tedy jeho přístroj se nikdy nedočkal úspěchu. V raných dobách kinematografie programy italských kin spíše ovládaly filmy francouzských společností Pathé a Gaumont.

Až v roce 1905 natočil Alberini první italský historický film: *Dobytí Říma*. O rok později Alberini zakládá v Římě společnost Cines. Nakonec po úspěchu snímku *Poslední dny Pompejí* (1908) bylo zřejmé, že ústředním tématem nových italských filmů bude historie. Společnosti Cines, Ambrosio a Itala uváděly monumentální snímky s bohatými dekoracemi a davy komparzistů. Kromě historie vycházeli tvůrci rovněž z domácí akademické a populární literatury.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Rozhodující vliv pro rozvoj tohoto žánru měl také komerční úspěch v zahraničí. Obliba historického výpravného filmu vygradovala filmem Giovannioho Pastroneho *Cabiria* (1914). Děj filmu se odehrával v období 300 let před narozením Krista. Film začíná pompézně inscenovaným výbuchem Etny a pokračuje dramatickým útekem otroků. Vznešené římské děvče Cabiria je uneseno piráty a prodáno na orientálním trhu s otroky. Jejím obětování zabrání otrok Maciste, který přemůže pohanské kněží. V celém filmu převládá pompa a vznešené pózy. Pastrone v tomto snímku poprvé použil umělé osvětlení s estetickým záměrem. Současně dokázal rozpochybovat kameru. *Cabiria* je jeden z prvních filmů, kde jízdu kamery vnímáme jako výrazový prostředek. Proto také tento film ovlivnil tvorbu amerického režiséra Davida Warka Griffithe, zejména jeho slavnou *Intoleranci*.

1.2.3 ROZVOJ DÁNSKÉ KINEMATOGRAFIE

Rozvoj filmového průmyslu před rokem 1914 významně ovlivnily nízké výrobní náklady a dobré exportní možnosti. Dokladem tohoto specifika filmové produkce je silná pozice dánského filmu v letech 1908–1915. Tato malá země s několika milióny obyvatel dokázala během pár let vytvořit jedinečnou národní kinematografii, jež byla schopna vážně konkurovat dosavadním evropským filmovým velmocím Francii a Itálii na všech zahraničních trzích. V Německu dokonce získala téměř monopolní postavení.

Jak je možné, že tato malá severská země získala v tak krátkém časovém úseku privilegované postavení na poli filmového průmyslu? Rozhodujících faktorů bylo hned několik. Počátkem 19. století prožívalo Dánsko období prosperity, zejména díky dodávkám mléčných výrobků do Velké Británie. Navíc bylo od počátku 18. století zemí se slavnou divadelní tradicí, která poskytla filmařům zkušené herce, výtvarníky, režiséry a scénáristy. Budoucí úspěch dánské kinematografie byla ale zejména zásluhou precizní podnikatelské práce zástupce společnosti *Pathé* v Dánsku – **Ole Olsena**. Původně cirkusový artista, herec a ředitel kasina se propracoval až k podnikatelské činnosti. Dlouho působil v divadelním prostředí, nicméně na konci 19. století se nadchnul pro film. V roce 1905 otevřel v Kodani první stálé kino *Biograftheater*, rok poté založil filmovou společnost *Nordisk Films Kompagni*. *Nordisk* se rázem dostává do čela dánské produkce, vyrábí stovky dokumentárních i hraných filmů ročně a již od počátku své existence se orientuje na export. **Ole Olsenovi** se brzy podaří ovládnout tehdy ještě domácími firmami neorganizovaný německý trh, další pobočky pak zakládá i v Rusku a USA.

Carl Theodor Dreyer, je nejvýznamnější dánský režisér. Přešel prakticky celým filmovým průmyslem od redaktora mezititulků, scenáristu, střihače a až roku 1918 mu byla svěřena první filmová režie. V raném „učňovském“ období se u něj jasně projevuje vliv jiných režisérů – Griffitha, Sjöströma, Stillera, Murnaua, jejichž tvorbu Dreyer důkladně studoval. Ve svém prvním filmu *Prezident* (1920) již režisér pracoval s neherci, které si vybíral čistě podle jejich fyziognomie. Tak je tomu i v následujících snímcích – ve filmu *Listy ze satanovy knihy* (1920) nebo *Miluj bližního svého* (1922), kde obsadil finské a norské sedláky i herce moskevského židovského divadla. Stejný důraz jako na herecký projev kladl Dreyer i na prostředí a dekorace. Ty se vyznačují autenticitou, zároveň však

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

slouží i k prohloubení psychických konfliktů. Tak se ve filmu *Listy ze satanovy knihy* objevují tváře hrdinů na pozadí bílých stěn. Charakteristické velké detaily najdeme již ve filmu *Prezident*.

Těžištěm Dreyerovy tvorby jsou čtyři snímky natočené v rozpětí let 1928–1954: *Utrpení Panny orleánské* (1928), *Upír* (1932), *Den hněvu* (1943) a *Slovo* (1954). Společným tématem se pro Dreyera stalo utrpení. Křesťanský přístup je patrný ve filmech *Utrpení Panny orleánské*, *Den hněvu* a *Slovo*.

Snímek *Utrpení Panny orleánské* není historicky věrný, s výjimkou kostýmů se oprošťuje od dobových reálií, zato vyzdvihuje střet fanatismu a klerikalismu soudců se vznešenou prostotou nevinné dívky. Dreyerův styl, dovedený k dokonalosti ve filmu *Utrpení Panny orleánské*, je stylem svědectví. Hrdina je doslova vydán napospas kameře. Tvář jako zrcadlo duše je Dreyerovým nejdůležitějším tvárným prostředkem.

OTÁZKY



1. Jaké vynálezy byli podmínkou pro vznik kinematografie?
2. Jakou událostí datujeme vznik kinematografie?
3. Uveďte nejslavnější dílo Georgese Mélièse.
4. Jaký typ představoval ve svých groteskách Max Linder?
5. Uveďte název a stručnou synopsi velkofilmu režiséra Pastroneho z roku 1914.
6. Jak se jmenuje nevýraznější dánský režisér?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si představili základní podmínky pro vznik kinematografie, představili nejdůležitější vynálezce a tvůrce. Představili základní národní kinematografie a jejich formování v počátcích.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

2 ZROD AMERICKÉ KINEMATOGRAFIE (EDISON COMPANY, EDWIN S. PORTER). FORMOVÁNÍ A VZNIK HOLLYWOODU (GRIFFITH), FILMOVÁ GROTESKA.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Vývoj kinematografie v jejím raném němém období ukazuje specifický vývoj v jednotlivých národních kinematografiích. Zachytává také tendence, které se budou později rozvíjet to výraznějších charakteristických črt.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost charakterizovat znaky typické pro zrod americké kinematografie
 - Seznámit se ze základními tvůrci počátků americké kinematografií
 - Obeznámit se ze základními díly zrodu americké kinematografie
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Thomas Alva Edison, Biograph, Vitagraph, Edwin Porter, David Wark Griffith, Mack Sennett, groteska

2.1 USA a klasický hollywoodský film

16. dubna 1896 bylo v New Yorku uspořádáno první veřejné filmové představení na americkém kontinentu. Promítací přístroj sestrojil **Thomas Alva Edison**, jehož společnost snímky natáčela a současně promítala. Tyto filmové promítání se zanedlouho staly součástí repertoáru mnoha varietních divadel a kabaretů. Filmy zpočátku vyráběly pouze společnosti, které měly monopol na výrobu promítacích přístrojů: **Edison**, **Biograph** a **Vitagraph**. Podobně jako bratři Lumièreové, měli i oni tedy i Edison k dispozici stovky kameramanů, kteří vytvářeli obsah pro jeho filmové promítání. Jedním z takových tvůrců byl i průkopník Edwin Stanton Porter. Kameraman a promítač. V jeho filmech vidíme progresivní postupy, které brilantně odpozoroval od zahraničních tvůrců – užití střihu, logické dějové napojení záběru, konstrukce časoprostorových rovin, paralelní montáž a křížový střih – *Život amerického hasiče* (1903).

DEFINICE



Paralelní montáž oproti *lineární montáži*, jež exponuje vyprávění v časové posloupnosti, umožňuje paralelní střih vidět dvě a více akcí.

Největší slávu ale Porterovi přinesl film *Velká vlaková loupež* (1903), který byl inspirován skutečnými událostmi vlakových loupeží Butcha Cassidyho a Sundancea Kida. Porter rozvíjí příběh o dramatickém přepadení vlaku, kde střídá interiérové scény s exteriérovými, užívá švenky a dvojexpozice. Klasickou se stala scéna, v níž jeden z lupičů v detailu střílí z pistole přímo do kamery. Význam Porterovy tvorby spočívá především v tom, že prostřednictvím svých filmů ustanovil žánr typický pro americký film: western. Všechny rekvizity spjaté s tímto žánrem (kolt, prérii, železnici) najdeme už ve *Velké vlakové loupeži*.

Rozvoj filmového průmyslu na sebe nenechává dlouho čekat a začínají se zde budovat velké filmové ateliéry a rozšiřovat počet kin – **nickelodeony**, které se stávají populární zábavou celé Ameriky. Jednotlivé filmové představení byly provázeny hudebním doprovodem, případně zvukovým komentářem nebo zvukovými efekty. Formují se také slavné filmové společnosti: bratří Warnerů (Warner Bros.), Carla Laemmleho (Universal), Louisa Mayera (MGM), Adolpha Zukora (Paramount) a Williama Foxa (20th Century Fox).

Dalším výrazným filmovým tvůrcem se stal žák Portera **David Wark Griffith**. Společnost Edison Company jej angažovala jako herce, firma Biograph později jako herce i autora. Do roku 1913 natočil pro firmu Biograph více jak 400 filmů, přičemž se jednalo o patnáctiminutové jednodílné filmy. Vesměš šlo o adaptace předloh Griffithových idolů: Shakespeare, Dickens, Poe, Tolstoj, Maupassant. Jeho režie se postupně více zaměřovala na nalezení vhodného ekvivalentu k literárnímu vyprávění. Tak dokázal rozšířit možnosti filmové montáže. Nepřemýšlel již na úrovni výjevů (tak jako v divadelním ději), nýbrž na úrovni sekvencí, jejichž souvislost nevytváří jednota času a místa, ale myšlenková kontinuita.

Griffith střídal stále častěji nejen druhy záběrů, ale i jejich formát a délku. Frekventovanější změnou obrazů dosáhl vystupňování dramatičnosti, zejména v pro něj typických scénách záchrany v poslední chvíli. Griffithovi bývá rovněž připisováno první užití zatmívání a roztmívání na konci jednoho záběru a začátku následujícího. Prostřednictvím kruhové masky na objektivu mohl Griffith také v jednom záběru přejít od celku k detailu apod. Zásadní přínos tkví rovněž v práci s hereckými představiteli. Do té doby užívanou patetickou hru herců z divadla nahradil přirozenějším a jemnějším projevem a velmi často angažoval neherce. Od divadelních herců vyžadoval zdrženlivost v projevu.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Techniky, které se naučil během natáčení adaptací zužitkoval později ve slavných filmových románech *Zrození národa* (1915) a *Intolerance* (1916). *Zrození národa* zachycuje na ploše tří hodin „agónii, jíž musel projít americký jih, aby se mohl zrodit národ“ (jak uvádí mezititulek filmu). Prolog popisuje cestu černošských otroků do Ameriky a vznik abolicionismu, hnutí za zrušení otroctví v severních státech. Na tomto historickém, společenském pozadí vypráví Griffith příběh dvou rodin: Stonemanových ze severu a Cameronových z jihu USA. Mladé příslušníky obou rodin spojuje přátelství a rodící se milostný vztah, jenž přeruší začátek války. Po válce se příslušník rodiny Stonemanových stane hlasatelem politiky pomsty proti bílým otrokářům z jihu USA a mladý Cameron přijímá vůdcovství v Ku-Klux-Klanu. V závěru Stonemanovi uznají nesmyslnost rasové rovnoprávnosti a dvojitá svatba symbolicky usmíruje Sever a Jih.

Styl žánrových výjevů, jimiž začíná první část filmu – téměř samé celkové záběry, málo střihů – se odlišuje od válečných scén. Sekvence bitvy u Petersburgu je první delší filmovou sekvencí, která je koncipovaná výlučně na základě montáže. Princip je podobný: od celku přechází Griffith na polocelky a polodetaily. V druhé části filmu používá režisér, zejména v milostných scénách, prostou symboliku, jež se později i v jeho režii nevyhnutelně proměnila v kýč: symbol ptáčka, kterého hledí oba milenci apod. V závěrečných scénách použil režisér k zobrazení záchrany v poslední chvíli techniku křížového střihu: klan přichází na pomoc jižanské rodině obklíčené násilnickými černochy a osvobozuje hrdinku z rukou mulatského vůdce, který ji chce znásilnit.

Nečekaný úspěch filmu *Zrození národa* napomohl Griffithovi k realizaci ambiciózního velkofilmu *Intolerance*. Ohromující byla už stopáž snímku –téměř tři a půl hodiny. Na čtyřech obsahově analogických příbězích z rozličných období lidské historie chtěl Griffith zobrazit myšlenku netolerance v průběhu lidské historie a věčný svár mezi dobrem a zlem.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

Zhlédněte snímek *Zrození národa* (1895) a sledujte, jak režisér pracuje s narativní výstavbou a paralelním střihem.

Intolerance vešla do dějin filmu především jako ukázka nakládání s filmovou montáží a rozvíjením paralelních dějů. Griffith nevyprávěl příběhy jeden po druhém, ale střihově je propojil. Po čtyřech uzavřených expozicích se dějiště a čas střídají v čím dál rychlejším tempu. *Intolerance* bohužel nedosáhla takového úspěchu jako *Zrození národa*.

Griffith byl i tak nepochybně nejslavnějším režisérem své doby a lze ho považovat za průkopníka v oblasti filmového střihu a narace.

Populárním žánrem se v Americe stává „**slapstick comedy**“ neboli groteska. Autorem žánru je režisér a herec **Mack Sennett**, který původně vystupoval ve varieté jako zpěvák, tanečník i klaun. Sennett zakládá společnost **Keystone** a definuje grotesku, určuje témata, motivy i gagy. Sennett umocňuje komickou absurdní kvalitu děje použitím zrychlených záběrů. Rytmus scén je sice rychlý, ale každá část děje má svůj specifický čas a tempo. Jeho odkaz naplnili ve 20. letech nejvýznamnější žáci: **Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon**.

V Americe postupně stoupá poptávka po delších a narativních snímcích. Od roku 1917 se v Americe formuje systém formálních postupů, které označujeme „**klasický hollywoodský film**“ ale jeho principy se nakonec uplatnili po celém světě:

- **Mizanscéna** – aranžování záběru do hloubky pole v exteriéru i interiéru.
- **Dekorace** – malované pozadí nahrazují prostorové dekorace, které vytvářejí hloubku
- **Světlo** – rovnoměrné ploché svícení nahrazují obloukové lampy, které tvoří dynamičtější a plastičtější efekt.
- **Barva** – narativní filmy byli v počátcích kinematografie často ručně kolorované nebo chemicky barvené. Při technice virázování (tinting) se chemicky barvili světlé části obrazu, při tónování (toning) se zabarvovali zase ty tmavé.
- **Mezititulky** – Textová informace, která doplňovala děj, nebo oznamovala časový posun.
- **Americký záběr** – Velikost snímání, kdy kamera nezabírá celek, ale jenom postavu od kolen nahoru.
- **Rámování a pohyb** – Snímání z nadhledu nebo podhledu, horizontální nebo vertikální pohyb kamery.
- **Střih** – poskytoval nepřerušené spojení s předešlým záběrem a zabezpečoval tzv. kontinuální střih.

S nárůstem popularity samotné kinematografie a rozšířením žánrů přichází také společenský nátlak vůči obsahu filmových děl (loupeže, nevěra, prostitute). V roce 1909 jako reakce vzniká **Cenzurní rada** (Board of Censorship). Filmy začínají také produkovat první hvězdy: Mary Pickford, Douglase Fairbankse anebo Gloriu Swanson.

OTÁZKY



1. Jak vypadal rozvoj a vznik americké kinematografie a jaký vynálezce se zapříčinil o její vývoj v americe?
2. Co jsou to nickelodeony?
3. Uveďte dva nejvýraznější snímky od Davida Warka Griffitha.
4. Definujte filmové formální postupy spojené s klasickým hollywoodským filmem?
5. Kdo byl Mack Sennett?

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme si představili zrod americké kinematografie, vynálezce a režiséry, kteří posouvali její hranice. Také jsme si uvedli vznik nových žánrů – groteska. V americe se formuje kultura Hollywoodu a s ní nové filmové formální postupy.

3 ZROD NĚMCKÉ KINEMATOGRAFIE: NĚMECKÝ EXPRESIONISMUS A KAMMERSPIEL. SKANDINÁVSKÁ ŠKOLA.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Německý expresionismus byl umělecký směr, který pronikl i do filmového průmyslu. Vznikl jako protiklad impresionismu a naturalismu tzn. odmítl umění zobrazující skutečnost i umění snažící zprostředkovat skutečnost pomocí dojmů. Jeho hlavním cílem je vyjádřit vlastní prožitky a vlastní pocity bez ohledu na jakékoli konvence.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat základní prvky expresionismu a kammerspielu
 - Seznámit se ze základními tvůrci
 - Definovat základní problematické východiska tvorby a doby
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



UFA, Lubitsch, expresionismus, Kabinet doktora Caligariho, Carl Mayer, kammerspiel, Murnau, Upír Nosferatu, Lang, Metropolis, Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Svensk Filmindustri

3.1 Německo a expresionismus

Krátce po skončení 1. světové války zažívá německý film období hospodářského rozkvětu. Pro německý filmový průmysl bylo v tomto období charakteristické právě to, že zde vedle sebe působilo několik koncernů s velkým akciovým kapitálem a mnoho kapitálově slabších firem. Nejsilnějším koncernem, sdružujícím výrobu, půjčovny a kina, byla firma **UFA (Universum Film Aktiengesellschaft)**, založená roku 1917, která se po skončení války dostala zcela do rukou Německé banky. Vedle ní se mohlo uplatnit jen několik společností, např. **Decla-Bioscop, Emelka, Phoebus a Terra**. Filmová produkce dosahovala 474 hraných filmů ročně (téměř víc než USA). Éru filmové prosperity ukončuje nástup nacismu privatizací UFA společností Hugenberg, která z ní učinila jeden z největších propagandistických nástrojů třetí říše.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

V letech 1919–1923 se dominantou UFA stává žánr historického výpravného filmu (po vzoru Itálie). Režiséři pověřeni inscenováním těchto velkofilmů nebyli nijak odkázáni na italské vzory. Hlavní inspiraci nacházeli v soudobém divadle, zejména u **Maxe Reinhardta**. Nejslavnějším režisérem výpravných filmů se stal **Ernst Lubitsch**. Lubitsch nejdříve vystupoval u Reinhardta jako herec, ale brzy si našel cestu k filmu. Jako herec i režisér se zpočátku specializoval na komický lidový žánr. Pozděj se ale Lubitsch stal dvorním režisérem historických velkofilmů. Ještě během války natočil snímek *Carmen* (1918) a poté následovaly tituly *Madame Dubarryová* (1919) o životních osudech milenky Ludvíka XV., *Anna Boleynová* (1921) o manželce anglického krále Jindřicha VIII. a *Žena faraónova*. Lubitsch neviděl ve výpravných filmech ani tak příležitost k monumentální stylizaci, ale spíše k demonstraci lidských slabostí. Tuto tendenci sledoval ve všech svých dalších filmech a později v Americe ji dovedl k dokonalosti.

V souvislosti s jeho historickými filmy se hovoří o tom, že Lubitsch opisoval světové dějiny z perspektivy klíčové dírky. Na druhé straně šlo režisérovi při zobrazení francouzských, anglických a egyptských královských dvorů o co největší nádheru a výpravnost. V roce 1923 se stal prvním významným německým režisérem, který získal práci v Hollywoodu.

3.1.1 EXPRESIONISMUS

Bolestné poválečné roky 1919–1924 byly současně umělecky nejplodnějším obdobím německého filmu. Už první umělecké pokusy v německém filmu projevují sklon představovat duševní pochody a jejich symbolické objektivizování. Herec Paul Wegener angažoval pro film *Pražský student* (první verze 1913) dánského režiséra **Stellana Ryea**. V tomto filmu kouzelník odkoupí od studenta jeho obraz v zrcadle a tento obraz navede k vraždě. Z vraždy je obviněn student, který posléze spáchá sebevraždu. Rozdvojená osobnost se stala v německém filmu vzývaným tématem. Člověk se dostává do vleku neviditelných sil a páchá činy, za něž se necítí zodpovědný. I ve filmu *Golem* (režie Paul Wegener, první verze 1915) podle staré legendy jde o rozpoutání neznámých sil, které vzdáleně připomínají síly našeho vlastního podvědomí. Režisér **Otto Rippert** vytvořil obměnu golemovského motivu ve své sérii o *Homunculovi* (1916). I zde se umělá bytost vymaní z vlivu svého tvůrce, v tomto případě chemika. Stane se diktátorem, rozpoutá světovou válku, až ji nakonec zabije blesk.

Klasické období německého filmu je spojeno se jménem **Carl Mayer** (1894–1944). V roce 1919 napsal v Berlíně společně s Hansem Janowitzem scénář filmu *Kabinet doktora Caligariho* (1920). Film vznikl v režii **Roberta Wieneho** stejně jako další zpracování Mayerova scénáře, *Genuine* (1920). Mayer se tak stal scénáristou německého filmového expresionismu, když podle jeho scénářů vznikly filmy *Zadní schody* (1921, režie Leopold Jessner) nebo *Strašidelný zámek* (1921) a *Poslední štace* (1924) v režii **Fridricha Wilhelma Murnaua**.

V souvislosti se snímkem *Kabinet doktora Caligariho* se také poprvé začíná hovořit o filmovém expresionismu. Tento umělecký směr vznikl kolem roku 1908 a nejprve se prosadil ve výtvarném umění a v divadle. Šlo o vzpouru a opozici vůči realismu, expresionisté tak s oblibou užívali extrémní deformaci, aby místo vnějškového vzhledu a objektivní skutečnosti zachytili vnitřní emocionální realitu. Příběh *Kabinetu doktora Caligariho* začíná na jarmarku. Hypnotizér zde předvádí své médium Cesareho. Následující noc je zavražděn student, kterému Cesare předpověděl brzkou smrt. Přítel tohoto studenta začne pátrat a zjistí, že hypnotizér je totožný s ředitelem blázince. Ten za pomoci hypnózy navedl své pacienty, mezi nimi i Cesareho, na sérii vražd. Odhalený a funkce zbavený ředitel se posléze sám zblázní. Na postavě doktora Caligariho je patrná Mayerova a Janowitzova snaha obvinít a kritizovat autoritativní tyranství. Cesare tu zastupuje „malého“ člověka, který se bezpodmínečně podrobuje autoritě. Jako autora dekorací navrhli oba scénáristé Alfreda Kubina, předchůdce a příbuzného surrealistů. Malíři ze skupiny Sturm pak vytvořili dlažbu pomalovanou trojúhelníky, domy s ostrými štíty a nebe jako jasnou plochu, od níž se odráží bizarní holé stromy. Během 20. let vzniklo mnoho pokusů o nápodobu Caligariho. Sám **Robert Wiene** použil ve filmech *Raskolnikov* (1923) a *Orlakovy ruce* (1924) expresionistickou dekoraci a kostýmy, stejně jako **Fritz Lang** ve snímku *Doktor Mabuse, dobrodruh* (1922) a **Paul Leni** ve filmu *Kabinet voskových figur* (1924). Ani jeden z těchto filmů však nedosáhl kvalit svého vzoru.

Pro německý expresionismus bylo především typické využití mizanscén. Architekt Hermann Warm vznesl požadavek, aby se filmy staly ožvlými kresbami. Asi nejvýraznějším rysem expresionismu je užití deformace a zveličení. Tak se ve filmech často objevovaly špičaté a pokroucené domy, křivá a točitá schodiště či nakloněné pouliční lampy. Také herecké výkony byly zdeformované, protagonisté ječeli, dělali přehnaná gesta a pohybovali se ve scéně podle nacvičené choreografie.

Fritz Lang (1890–1976) začal jako syn vídeňského architekta studovat na otcův příkaz architekturu, z vlastní iniciativy se však věnoval umění a studiu dějin umění a podnikl rovněž řadu cest do zámoří. Jeho první scénáře realizovali v letech 1916–1920 režiséři Otto Rippert a Joe May (např. *Mor ve Florencií*). Jako režisér debutoval Lang v roce 1919 snímkem *Míšenec*. Ve filmu *Unavená smrt* (1921) je možné vyzorovat vliv snímku *Kabinet voskových figur*. Langův film je rozdělen na tři epizody, odehrávající se v Bagdádu, Benátkách a Číně. Mladá dívka žádá od posla smrti, aby jí vrátil jejího milého. V snových epizodách jí anděl smrti dá příležitost zachránit tři ohrožené lidské životy. Když všechny pokusy ztroskotají, hledá dívka člověka ochotného zemřít místo jejího přítele. Nikoho však nenajde a sama se obětuje, aby se ve smrti spojila se svým milovaným. Od *Caligariho* se *Unavená smrt* liší v podstatě tím, že zde nepřevládají grafické, ale architektonické struktury. Prostor je včleněný do děje. Langovy stavby však nevytvářejí autonomní celek: ten vzniká až kompozicí záběrů a jejich sledem. Teprve osvětlení ztvárňuje prostor a vytváří atmosféru (nízko umístěné reflektory vytvářejí hrozivé akcenty).

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Dvoudílný film *Doktor Mabuse, dobrodruh* (1922), jehož úctyhodná stopáž dosahuje téměř pěti hodin, patří do okruhu filmů ovlivněných úspěchem *Caligariho*. I Langův film vypráví o činnosti génia zločinu, nadčlověka, který za pomoci hypnotických schopností navádí poddajné tvory k vraždám a v závěru se sám zblázní. Stejně jako ve Wieneho filmu i zde jsou stíny a světelné odrazy pouze namalované. Na druhou stranu si tento žánr vyžádal prudší sled obrazů, díky čemuž má Mabuse ze všech Langových raných filmů nejbliže k dílům z třicátých let.

Ke stylu filmu *Unavená smrt* se Lang vrátil velkolepým dvoudílným projektem *Nibelungové*. V roce 1923 vznikl snímek Siegfriedova smrt, o rok později byl uveden titul *Kriemhildina pomsta*. Tento námět umožnil Langovi podřídit architekturu, kostýmy i herecké výkony přísné ornamentální stylizaci. Vyloučil z filmu jakoukoliv živelnost pohybu či výrazu. Umírněnost pohybů a strnulá mimika herců, použití komparzu jako architektonického ornamentu, archaické sály, pomalý rytmus obrazů – to vše se stává výrazem nevyhnutelné důslednosti, s jakou dochází k naplnění osudu mytických hrdinů.

Ve filmu *Metropolis* (1926) se svět již zcela proměnil v ornament. Obrazy fantastického světa budoucnosti se mění na přehlídku monumentálních rozměrů. Děj se odehrává ve stejnojmenném městě v roce 2026. Masy dělníků žijí pod zemí a obsluhují stroje, aby smetánka na povrchu mohla bezstarostně žít. Fredersen, syn vládce Metropolis, si užívá bezstarostně života v zahradách rozkoše až do doby, než se setká s Marií, kázající v podzemí dělníkům o lepším světě a interpretující jim starou biblickou pověst, zaměřenou na konflikt mezi vládnoucí a pracující třídou. Lang při realizaci tohoto velko filmu výrazně překročil rozpočet i počet natáčecích dnů. Film stál šest milionů marek a při svém premiérovém uvedení měl stopáž 210 minut. V roce 2010 byla do kin uvedena restaurovaná verze o délce dvou a půl hodiny.

Kritici shodně konstatovali příbuznost *Nibelungů* a *Metropolis* s nacismem. V širších souvislostech obsahují oba filmy skutečně rejstřík všech podstatných součástí nacistické ideologie: kult všeho nordického, opovrhování vším „neněmeckým“, podřízení se vůli vůdce (*Nibelungové*), zastírání sociálních protikladů (*Metropolis*). Absurdnost děje lze připsat na vrub scenáristce **Thee von Harbou**. Lang pravděpodobně pokládal scénáře své manželky spíše za libreto, která mu umožňovala navléct své obrazové představy na nějakou dějovou osnovu. Ale tato lhostejnost k ději jen zdůrazňuje jeho antihumánní aspekt. Langově režijní koncepci objektivně nechyběla určitá fašistická ideologie. V době, kdy Lang odešel do emigrace, se nacisté otevřeně hlásili k jeho filmům.

3.1.2 KAMMERSPIEL

Carl Mayer, který dovedl německý film k expresionismu, započal i ústup od caligariovského stylu. Snímky *Silvestrovská noc* a *Poslední štace* dosáhla forma označovaná jako „kammerspielfilm“ (neboli film komorního dramatu) svého vrcholu. Název je odvozený z divadla Kammerspiele, které roku 1906 založil významný divadelní režisér **Max Reinhardt**, aby zde uváděl komorní inscenace pro malý počet diváků. V *Silvestrovské noci*

majitel kavárny spáchá kvůli vlastní matce sebevraždu, v *Poslední štaci* psychicky zlomí vrátného skutečnost, že jej degradovali na hlídače záchodků. Do záhuby již neženou hrdiny nadlidské síly, jak tomu bylo u expresionismu, ale jejich vlastní temné pudy. Dekorace, kostýmy a herecké výkony působí přirozeněji než v expresionistických filmech (k tomu jistě přispělo i natáčení mimo ateliéry). Atmosféra komorního dramatu byla vytvořena užitím malého počtu dekorací a koncentrací na psychologii postav více než na podívanou. Tvůrci rovněž úzkostlivě dodržovali jednotu místa, času a děje. Zdi a stěny symbolicky ohraničují dějiště a skutečnost, že nelze uniknout času, zvýrazňovala častá přítomnost hodin, které téměř v každém z těchto filmů hrály určitou úlohu. Hrdinové filmů jsou odosobnění a zbaveni jmen (ve scénáři jsou označeni tituly „muž“, „matka“). V té době neobvyklé bylo rovněž nevyužívání mezititulků.

Bezprostředními nástupci těchto komorních filmů spojených se jménem **Carla Mayera** byly „filmy z ulice“, které se staly módními díky filmu **Karla Gruneho** *Ulice* (1923). Maloměšťák uniká z jednotvárného světa svého domova a podléhá svodům ulice. Posléze je obviněn z vraždy. V závěru se hrdina, vyléčený ze svých zakázaných tužeb, opět vrací domů. Komorní filmy nacházely své stoupence ještě po roku 1924, kdy se již obnovila hospodářská rovnováha. Režisér **Ewald André Dupont** navázal snímkem *Varieté* (1925) na film *Poslední štace*. Stárnoucí akrobat je zde citově zcela závislý na své mladé milence. Když se dozví, že je podváděn, zabije svého soka. K mechanismům podvědomí se vrátil **Arthur Robison** snímkem *Stíny* (1922): na večírku feudální společnosti se od přítomných dam a pánů odpoutají jejich stíny a předvedou jim drama, které hrozí, pokud dotyční podlehnou svým pudům.

Vedle komerční filmové výroby vzkvétalo v poválečných letech rovněž avantgardní hnutí. Jeho úsilí se v Německu omezovalo převážně na abstraktní kreslené filmy. Švédský malíř **Viking Eggeling** rozvinul ve filmu *Diagonální symfonie* (1919) nalomené linie a paralelní rovnoběžky do krystalických forem. Ve filmu **Hanse Richtera** *Rytmus 21* (1921) narůstají a scvrkávají se pravoúhlé plochy rozličných světelných stupňů v přesně určeném tempu. Zatímco však francouzští avantgardní umělci přiváděli stvořené předměty k veselé revoltě, izoloval se německý experimentální film od vnějšího světa a soustředil se na nezávaznou hru geometrických forem.

F. W. Murnau (vl. jm. F. W. Plumpe, 1889–1931) studoval před válkou dějiny umění a byl asistentem u Maxe Reinhardta. Roku 1919 debutoval filmem *Chlapec v modrém*, který se nezachoval. Do roku 1921 pak natočil šest dalších snímků, mj. *Satanas* (1919) a *Janusova hlava* (1920), kde zpracoval Janowitzův scénář vycházející ze Stevensenovy klasiky *Dr. Jekyll a Mr. Hyde*. Ve filmu *Upír Nosferatu* (1922) je Murnauv talent poprvé zřejmý v každém záběru. Nevvolává šoky a hrůzu, ale spíše plíživý děs, který často vyplývá z pohledu na věci důvěrně známé. Krajina, budovy, lidé – všechno nabývá příšerné podoby. Upír Nosferatu se pohybuje ve zpomaleném záběru a při pohybu směrem k divákovi narůstá do obrovských rozměrů. Murnau chtěl původně natočit adaptaci slavného románu *Dracula* od Brama Stokera, kvůli problémům s autorskými právy ale nakonec musel změnit název svého filmu i jména všech vystupujících postav. Mladý

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

makléř Hutter je vyslán do karpatských hor k hraběti Orlokovi, aby s ním uzavřel smlouvu o koupi nemovitosti. Po strastiplné cestě jej uvítá hrabě na svém hradu. S příchodem první noci však Hutter zjišťuje krutou pravdu, hrabě Orlok je totiž upír. Záběry Orlova hradu a další exteriéry pořídil Murnau na Slovensku.

K dalším třem Murnauovým filmům (*Marizza*, *Hořící důl*, *Fantom*) napsala scénář spisovatelka a scenáristka Thea von Harbou, kterou proslavila především úzká spolupráce s režisérem Fritzem Langem. Režisér zde jen místy překonává úskalí v podobě zčásti melodramatické, zčásti smích vzbuzující předlohy. Například ve filmu *Fantom* vstoupí příkladnému úředníkovi do mysli fantom v podobě krásné dcerky z bohaté rodiny. Omámený představami o životě s krásnou ženou se hrdina vydává na cestu plnou chamtivosti, lži a končí jako spolupachatel vraždy.

Filmem *Poslední štace* (1924) obnovil Murnau spolupráci s Carlem Mayerem. Toto dílo lze označit za vyvrcholení německé filmové klasiky. Stárnoucí hotelový vrátný musí převzít místo hlídače záchodů. Nádherná uniforma vrátného však byla mužovou jedinou pýchou, povyšovala jej nad ostatní zaměstnance hotelu a nad sousedy v nájemném domě. Po určitý čas se mu daří zatajit, že o svůj post přišel. Když se pravda odhalí, znamená to pro muže ztroskotání jeho postavení a sebeúcty. Film se ztotožňuje s pohledem hlavního hrdiny: skutečnost se zjevuje pouze jako odraz jeho proměnlivých nálad. Když se cítí mocný, snímá jej kamera z podhledu. Ostatní se zjevují jako trpaslíci nebo nejasné stíny. Naopak později, když sedí skleslý v umývárně, permanentně se otevírající a zavírající křídla dveří narušují obrysy jeho postavy. Na žádost představitele starého vrátného, herce Emila Janningse, přidali Mayer a Murnau k filmu šťastný epilog: hlavní hrdina zdědí od jednoho z hotelových hostů milionový majetek. *Poslední štace* byla posledním Murnauovým filmem, který vznikl za výhodných výrobních podmínek poválečné konjunktury. V následujících letech se režisér musel přizpůsobit převládající tendenci reprezentačního filmu.

Pro společnost UFA natočil Murnau dva snímky, *Tartuffe* (1925) a *Faust* (1926). Děj Molièrových komedií redukoval scenárista Mayer přesně podle požadavků kammerspielu na několik situací a k nim přidal současný rámec: Tento syžet dal Murnauovi možnost rozplývat se v povrchních efektech (hra se světlem a stíny, rokoková architektura). Náročnější v záměru, ale pochybnější ve výsledku je film o Faustovi, který Murnau natočil bez spolupráce s Mayerem. V pochmurných pasážích se Murnauovi (podobně jako předtím v *Upírovi Nosferatu*) podařilo zobrazit fantastické situace jako reálné a realitu ukázat jako fantazii. Ale pozitivní výjevy (uctívání božské všemohoucnosti) vyznívají hluše a bombasticky. Roli Mefista ztvárnil Emil Jannings, největší herecká hvězda německého němého filmu.

3.2 Skandinávský film

Po skončení 1. světové války, přichází chvíle pro švédský film, především zásluhou monopolní filmové společnosti **Svensk Filmindustri**. Skandinávský film je založen na severském prostředí, tradici a literatuře.

Největší osobností skandinávské kinematografie je režisér **Victor Sjöström**. Svůj talent proukazuje již snímkem *Terje Vigen* (1916) podle balady Henrika Ibsena. Téměř celý film se odehrává na moři: rybář z norského pobřeží se pokouší během anglické blokády proti Napoleonovi dopravit z Dánska potraviny pro svou rodinu. Je však odhalen a zavřen do vězení. Po návratu domů zjistí, že jeho rodina zemřela hladem. Ve filmu má významnou úlohu příroda, která zde poprvé nevystupuje jen jako pozadí, ale jako analogie k hrdinovu osudu. Moře je zde důležitým pozadím většiny událostí a odráží hrdinův hněv.

Ve filmu *Štvanci* (1917) má opět příroda dějotvornou funkci. Hlavní hrdinka žijící na severu Islandu se zamiluje do tuláka. Když zjistí, že tohoto muže hledají kvůli zločinu, uteče s ním do hor. Muž a žena čelí nebezpečným situacím, přičemž ustupují do drsnějších oblastí. Nakonec oba zahynou ve sněhové vichřici. *Štvanci* byli prvním švédským filmem, který se po skončení světové války objevil na mezinárodní scéně. Velký ohlas vzbudil především ve Francii.

Motiv nadpřirozených sil je znatelný v Sjöströmově nejznámějším snímku *Vozka smrti* (1920), kde spojil zdánlivě neslučitelná prostředí: soudobé proletářské s nadpřirozeným. Nechal se zjevně inspirovat tematikou středověkých legend. Film se proslavil působivým použitím dvojexpozice pro duchařské scény. Sám režisér si v něm zahrál hlavního hrdinu, alkoholika a tyрана, kterému o silvestrovské noci hrozí, že se promění v titulního vozku smrti.

Další výraznou osobností severského filmu je **Mauritz Stiller**. Mezi jeho nejlepší díla patří snímek *Za štěstím* (1920), považovaný za první sofistikovanou erotickou komedii. Stiller zde předkládá milostný a erotický mnohoúhelník, v němž vystupují mladý profesor biologie, jeho žena (kterou zanedbává), jeho neteř (o kterou jeví zájem), letec a sochař (jako ctitelé manželky). Tato frivolně se tvářící fraška sarkasticky odhaluje nedostatky mužů v lásce a milostných vztazích.

Tři nejvýznamnější Stillerovy tituly jsou adaptacemi románů Selmy Lagerlöfové – *Poklad pana Arna* (1919), *Povídka o panském dvoře* (1922), *Gösta Berling* (1924). Snímek *Gösta Berling* (1924) pojednává o morální nápravě bývalého kněze, který váhá mezi rozmařilým životem a láskou k vdané ženě, obsadil do jedné z hlavních rolí mladou Gretu Garbo a tímto snímkem odstartoval její kariéru. Sám Stiller se pokusil etablovat v Hollywoodu, ale nikdy se mu to nepovedlo.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.



OTÁZKY

1. Jaké jsou základní znaky německého expresionismu?
2. Vyjmenujte film a režiséra, který patří k německému expresionismu.
3. Jaké jsou základní znaky kammerspielu?
4. Vyjmenujte film a režiséra, který patří ke kammerspielu.
5. Charakterizujte tvorbu Maurtiza Stillera.
6. Jakou roli hrála ve filmech V. Sjöströma příroda?



SHRNUÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme se dověděli o vzniku německého expresionismu jako uměleckého směru, který zasáhl i filmový průmysl. Představili jsme si také menší směr – kammerspiel, jako reakci na expresionismus. Přiblížili jsme si také vývoj švédského filmu.

4 OSOBNOSTI FRANCOUZSKÉ FILMOVÉ AVANTGARDY. FRANCIE JAKO MEZIVÁLEČNÁ FILMOVÁ VELMOC.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V četnosti průkopnických kinematografických počinů patřilo výsadní postavení Francii, resp. Paříži, která se stala významným centrem rodícího se avantgardního filmového hnutí. V pozadí dodnes imponující pestrosti zde vzniklých děl bylo nejen dynamicky se rozvíjející kinematografické prostředí, ale také intenzivní kontakt části filmařů s představiteli jiných uměleckých druhů (malířství, fotografie, literatury, divadla, hudby), pro něž se moderní technický vynález stal lákavou tvůrčí výzvou. Od inspirace novými progresivními směry – impresionismem, futurismem, dadaismem, surrealismem a dalšími – se odvíjela mimořádná rozmanitost realizovaných děl, k níž výraznou měrou přispěli také autoři, kteří svůj věhlas získali již dříve v oblastech výtvarného umění či umělecké fotografie, např. Marcel Duchamp, Fernand Léger, Man Ray a dal.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat okolnosti vzniku francouzské avantgardy
- Seznámit se ze základními tvůrci francouzské avangardy
- Definovat výrazové prostředky charakteristické pro toto období

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



CINÉMA PUR, Gance, Napoleon, polyekran, impresionismus, Dulacová, Epstein, Clair, Mezihra, surrealismus, Buñuel, Andaluský pes

4.1 Francie: impresionisté a avantgarda

Po 1. světové válce se francouzský filmový průmysl ocitl ve velkých nesnázích. Ztratil svoji světovou hegemonii. Zemi ovládl americký film, takže např. v roce 1919 bylo ve Francii promítáno více jak 800 amerických filmů a pouze 200 francouzských. Firma **Pathé** postupně rozpustila svůj filmový trust a omezila se, podobně jako firma **Gaumont**, výhradně na distribuci. Výroba, která do roku 1929 klesla přibližně na 50 filmů za rok, se soustředila především do rukou malých společností.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Roztříštěnost filmové produkce zvyšovala na druhé straně výrobní náklady jednotlivých filmů, takže to ohrožovalo kontinuitu vývoje francouzského filmu. Francie však po roce 1918 procházela těžkostmi nejen v oblasti kinematografie. Hlavním zlem byla skrytá inflace, kterou se podařilo zastavit až okolo roku 1926. Tento vývoj však znamenal šanci pro umělecký film. Krach starých trustů dal příležitost mladým talentům. Poprvé se projevuje potřeba rozdělit film na čistě komerční produkci bez ambicí a na filmy pro intelektuály. Proto je pro francouzský němý film posledních deseti let charakteristický především experimentální a avantgardní film. Přibližně v polovině 20. let vznikly v Paříži dvě specializovaná kina, Vieux Colombier a Studio des Ursulines. K nim se posléze přidaly Pavillon du cinéma a Studio 28. Tato kina vychovávala znalce a milovníky filmu, kteří měli zájem o avantgardní film a zaručovali experimentální produkci alespoň určitý odbyt. Avantgardní hnutí podporovaly i filmové kluby vznikající začátkem 20. let a organizující diskuse mezi publikem a filmovými umělci. Toto hnutí se však omezovalo spíše na okruh intelektuálů a skončilo s nástupem zvukového filmu.

Kolem roku 1918 se ve francouzském filmu začala o slovo hlásit nová generace. **Germaine Dulacová**, **Marcel L'Herbier** a **Abel Gance** vyhlásili válku komerci a rutině, ovládající do té doby francouzskou filmovou tvorbu. Tito režiséři shledávali domácí filmovou tvorbu nudnou a dávali přednost hollywoodské produkci. V jejich filmech je zřejmá fascinace obrazovou krásou. **Abel Gance** (1889–1981) patřil mezi nejvýraznější z nich. Osvobodil kameru od strnulosti, pod vlivem Griffitha experimentoval s výrazovými prostředky rychlé montáže a ve svých filmech usiloval o „vizuální kontrast“.

4.1.1 STARŠÍ GENERACE – ABEL GANCE

Gance se dostal k filmu v roce 1911 nejprve coby scenárista, poté se začal věnovat režii. Jeho první snímky působily dost rozpačitě, např. snímek *Pásmo smrti* (1916) vyprávěl o čarodějnících, jehož přechodné záchvaty šílenství způsobují kosmické katastrofy. Prvním velkým filmem impresionistického hnutí je *Desátá symfonie* (1918), Gance natočil příběh o skladateli, který napíše symfonii tak úžasnou, že ji jeho přátelé považují za přímé pokračování Beethovenova díla. Velkou pozornost si Gance vysloužil snímkem *Žaluji* (1919), v němž reagoval na zvěrstva 1. světové války. Použil obrazy mrtvých vstávajících z hrobu a malých dětí s odřátými končetinami. Naplno však byly Ganceovy názory a myšlenky demonstrovány až roku 1923 ve filmu *Kolo života*. Na scénáři pracoval (stejně jako v případě předchozího filmu) spisovatel Blaise Cendrars. Ganceova vize byla skutečně velkorysá – první verze filmu měla 10 000 metrů, Gance ji následně zredukoval na polovinu. Samotný příběh odehrávající se v železničářském prostředí je značně sentimentální: železničář s příznačným jménem Sisyfos najde při srážce vlaků malého sirotka a ujme se jej. Později se do dospívající dívky zamiluje, podobně jako jeho syn. Středobodem filmu však není příběh, ale pasáže vykreslující prostředí a svět strojů. Gance zavedl kameru do světa lokomotiv, rozhýbaných kol a kolejí. Tyto sekvence navíc režisér oživil obdivuhodným muzikálním členěním. Film tak přes pochybný romantismus obsahu přesvědčil francouzské publikum o vizuálním nadání režiséra, o jeho schopnosti působivého spojování obrazů. Již roku 1923 začal Gance připravovat scénář pro velkolepé

dílo, film o *Napoleonovi*. Ale po čtyřech letech od začátku natáčení se dostal pouze k Napoleonově výpravě do Itálie. Dvanáctihodinový film, natočený do roku 1927, musel z komerčních důvodů sestříhat na dva díly normálního promítacího času. Jedná se tedy o pouhou přehru k dílu, které Gance nikdy nedokončil. Děj je složen z jednotlivých epizod vojévůdceva života, který se v konečné podobě skládal ze šesti dějství. Na začátku popisuje jeho dětství a studia na vojenské akademii. Následuje uvěznění na Korsice, odsouzení k smrti a útěk do Paříže. V dalším dějství dovede Napoleon francouzskou armádu k vítězství nad Angličany u Toulonu a stává se generálem. Poté je zatčen a setkává se s Josephine, kterou si později vezme za ženu. Poslední dějství končí zmiňovaným italským tažením. Podobně jako *Kolo života* je i *Napoleon* nevyrovnaným dílem, pohybujícím se na rozhraní zanícené lyriky a prázdného patosu. Přepjatá úcta k postavě císaře dovedla režiséra ke značně svévolné manipulaci s historickými fakty. Například revolucionáři z roku 1789 jsou zachyceni jako barbaři a šílenci. Napoleon je naopak představen jako zachránce lidu, nadčlověk a bůh. Gance tu mnohem důsledněji, než v případě předešlého filmu používá ruční kameru: přivázal ji na sedlo koně nebo ji upevnil na hrud' jednoho z herců. V souvislosti s tímto filmem se hovoří především o významné technické novince – polyekranu. Gance použil systém tří pláten. Závěrečné výjevy filmu natáčel současně třemi kamerami a publiku je promítl na tři vedle sebe postavená plátna. Gance využil tři pláten rovněž k tomu, aby na každém z nich ukazoval jiné výjevy. Dnes však z Napoleona existují pouze zbytky původní verze, většinu sekvencí využívajících polyekran zničil sám režisér v záchvatu deprese. Gance natáčel i v období zvukového filmu (např. v roce 1930 natočil symbolickou báseň *Konec světa*), v žádném ze svých pozdějších filmů však již nedosáhl úrovně snímku *Napoleon*.

4.1.2 IMPRESIONISTÉ

Režiséři Delluc, Dulacová, L'Herbier, Gance a Epstein se shodli na odmítání zfilmovaného divadla, které ve velké míře určovalo dosavadní tradici francouzského filmu. Místo toho vyžadovali čistě vizuální estetiku jako základ filmového umění. Postupně objevovali vlastní možnosti filmové řeči. Sugestivní síla filmového obrazu měla vyrůstat ze hry světla a stínů, z pohybu a rytmu, ze stylizace předmětů. Úsilí této nové skupiny, označované za první francouzskou avantgardu, směřovalo k jemnému impresionismu stříhu a fotografie. Rozhodující podíl na formulování nových hledisek měli filmoví kritici a intelektuálové. **Ricciotto Canudo** (1879–1923) byl vůbec prvním teoretikem filmu a roku 1911 napsal *Manifest sedmého umění*, v němž film představil jako nové, sedmé umění, sdružující v sobě všechny ostatní druhy umění. Pro šíření svých myšlenek založil Canudo filmový *Klub přátel sedmého umění* (Club des amis du septième art) a rovněž filmový *Časopis sedmého umění* (La Gazette des sept arts). Na Canudovy myšlenky navázala tvorba spisovatele a filmového režiséra **Louise Delluca** (1890–1924). Delluc, zpočátku skeptický vůči novému umění, byl posléze okouzlen ranými filmy Charlese Chaplina. Svými literárně náročnými kritikami v deníku Paris-Midi podstatně přispěl k pozdvihnutí vážnosti filmového umění. Delluc bývá všeobecně považován za otce francouzské filmové kritiky. Roku 1920 vydal teoretickou práci *Photogénie*.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

V ní prohlašoval, že to, co nemohou navodit pohyblivé obrázky, nepatří do filmového umění. Podle Delluca proces natáčení propůjčuje snímanému objektu novou expresivitu a divák jej tak může vnímat jinak, svěže. Za hlavní prostředky filmu přitom považoval dekoraci, světlo, rytmus a masku (tzn. herce). Na rozdíl od Canuda, který zůstal čistě teoretikem, se Louis Delluc věnoval filmu i prakticky. Jeho první scénář realizovala **Germaine Dulacová**. Film *Španělská slavnost* (1919) zobrazuje pochmurný osud dívky, jejíž dva milenci se navzájem zavraždí, zatímco ona tančí v náručí třetího. Následující Dellucovy snímky byly značně vydařenější. *Horečka* (1921) se odehrává v prostředí marseillských krčem. *Žena odnikud* (1922) ukazuje starou, osudem zlomenou ženu vracející se k domu, do něhož mnoho let nevstoupila. Potkává zde mladou ženu, v níž jako by se zrcadlil její někdejší život. Dellucovi se obrazem podařilo vyjádřit pocit osamělosti, izolovanosti a mlčení. Základní zkušeností, o níž svědčí Dellucovy filmy i filmy jeho současníků, byla impresionistická malba: všechny dojmy se jeví už pouze jako prchavý zážitek. To nutně vedlo k povýšení náhody a dojmu z okamžiku na určující estetický moment.

Do tohoto proudu patřila i **Germaine Dulacová** (1882–1942). Debutovala již roku 1915, ale její první snímky byly bezvýznamné. Kromě režie Dellucova scénáře *Španělská slavnost* je jejím nejvýznamnějším dílem adaptace tehdy populární divadelní hry *Usměvavá paní Beudetová* (1923). Citlivá titulní hrdinka je konfrontována se svým manželem, hrubým maloměšťákem, a nakonec uvažuje o sebevraždě. Pomocí řady montáží a dvojexpozic (které měly vyjádřit hrdičiny myšlenky a fantazie) a křivých zrcadel (zkreslujících démonicky manželovu tvář) usilovala Dulacová dodat snímku psychologický význam.

Marcel L'Herbier (1890–1979) byl zprvu literárně činný jako autor symbolických básní. Své impresionistické snímky natáčel pro společnost Gaumont. Debutoval v roce 1919 filmem *Růže Francie*, alegorií země zmítané válkou. Jeho nejvýznamnějším filmem je *Eldorado* (1922). Film vypráví dojemný příběh španělské tanečnice, která miluje šlechtného skandinávského malíře, ale vzdává se jeho lásky kvůli vlastnímu dítěti. Kamera zachycující španělskou krajinu je neobyčejně rafinovaná. Režisér tu použil všechny nové technické vymoženosti i všechny možnosti filmové řeči, které hlásal Delluc: záměrné rozostření záběru, dvojexpozici, montáž. Právě na tomto snímku se však jasně projevil rozpor mezi konvenčním obsahem a jemnou filmovou řečí. Ve svých dalších filmech *Don Juan* a *Faust* (1922) a *Nelidská* (1923) experimentoval L'Herbier se stylizovanou a abstraktní dekorací, vytvořenou mladým výtvarníkem Autant-Larou. Jednostrannost postoje první francouzské avantgardy prokázala filmová verze Zolova románu *Peníze* (1928): film ignoroval všechny aktuální a kritické možnosti skryté v románu a soustředil se výhradně na formální experimenty.

Jean Epstein (1899–1953) rovněž patřil do okruhu režisérů kolem Delluca, i když jeho tvorba byla přeci jen intuitivnější než formálně vumělkované snímky L'Herbiera. Epstein, původně básník a kritik, vydal roku 1921 knihu s názvem *Dobrý den, filme!*, v níž se střídaly básně a prozaické texty spojené tématem „photogénie“. V roce 1922 natočil adaptaci Balzacova románu *Červená krčma*. Pokusil se zde na základě „fotogenické“

poezie neživých předmětů znázornit duševní stav svých protagonistů. Režisérovým mistrovským dílem se však stalo až následující *Věrné srdce* (1923). V baru starého přístavu v Marseille pracuje dívka, do níž se zamilují dva muži, dělník a místní povaleč. S velkým citem a smyslem pro styl spojil Epstein tuto zápletku s láskyplným poetickým vykreslením přístavu. Film má současně realistické i lyrické ladění. Film *Krásná Niverňanka* (1924) je sociálním dramatem o ztraceném chlapci, který nalezne domov u vorařského kapitána. Příběh zde ustoupil popisu melancholické krajiny a námořního prostředí. Epsteinova výjimečná schopnost zachytit na film specifickou atmosféru krajiny se osvědčila i ve dvou dokumentech o Bretani – *Finis Terrae* (1929) a *Mor vran* (1930). Film *Trojdielné zrcadlo* (1928) byl opět psychologickým filmem s introspektivními sekvencemi. Jde o příběh tří žen, které přes rozdílné životy mají jedno společné. Tím je jejich láska k zámožnému mladému pohlednému obchodníkovi, který všem třem vstoupí do cesty. V adaptaci Poeovy předlohy *Zánik domu Usherů* (1928) se Epstein navrátil ke „caligariovské“ dekoraci.

4.1.3 „ČISTÝ FILM“ A RENÉ CLAIR

Už impresionističtí režiséři kolem Louise Delluca zdůrazňovali prvenství vizuálního výrazu ve filmu. Pro francouzskou avantgardu je už od jejich počátků příznačný odpor k epickému ději. V praxi však impresionističtí tvůrci v odmítání příběhu tolik důslední nebyli. Další tvůrci začali v polovině 20. let připisovat značný význam pohybu. Mezi ně patřil především **René Clair**, **Fernand Léger** a americký fotograf **Man Ray**. Tito tvůrci se omezili na výrobu krátkých experimentálních filmů, pro které našli nadšené obecenstvo v umělcích, intelektuálech a snobech z filmových klubů. Tehdy také přišel do módy pojem „*cinéma pur*“, tedy „čistý film“. Takový film se soustředil na grafickou a časovou formu, často bez jakéhokoli vyprávění. Režiséři usilovali osvobodit film od všech dramatických a dokumentaristických prvků. Eliminovali ze svých filmů jakýkoliv obsah, aby pronikli k čisté hudbě, k čistému rytmu pohyblivého obrazu. Ve filmu **Fernanda Légera** (1881–1956) *Mechanický balet* (1924) tancují hrnce, pánve a tváře rytmický tanec. Čistou filmovou rytmiku hledal i **Henri Chomette** (1896–1941) ve filmu s programovým titulem *Hra odrazů a rychlosti* (1923) a *Pět minut čistého filmu* (1925). **Man Ray** (1890–1976) posypal ve filmu *Návrat k rozumu* (1923) filmový negativ jehlami a knoflíky a ve filmu *Emak Bakia* (1927) si pro změnu pohrával s abstraktními formami a šachovými figurkami. **Germaine Dulacová** přešla od impresionismu k čistému filmu a ve snímcích *Filmografická studie arabesky* (1927) a *Deska 927* (1929) hledala optické asociace k Debussyho a Chopinově hudbě. Filmy tohoto směru sledovaly podobný záměr jako abstraktní filmy Němců Vikinga Eggelinga a Hanse Richtera. Vedle výrazné touhy po experimentu však francouzské filmy dokazovaly smysl pro humor, hravost a radost z potlačování jakéhokoliv konvenčního obsahu. Duch dadaismu, který si za cíl určil rozrušení tradiční logiky, se výrazně projevoval ve filmu mladého režiséra **Reného Claira** (1898–1981). *Mezihra* (1924) vyzněla jako rozmarná provokace diváka a výsměch všem tradičním formám filmové výroby. Clair se pokoušel o rytmické sladění obrazů a sekvencí, zachycených výhradně kvůli jejich pohybové hodnotě. Autorem scénáře byl jeden ze zakladatelů dadaismu **Francis Picabia**, který prohlásil, že *Mezihra* má být přestávkou

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

v nudě každodenního života. Na začátku filmu se ve zmateném sledu zjevují obrazy sloupů, střech a komínů. Dadaističtí umělci Man Ray a Marcel Duchamp hrají na okraji střechy partii šachu. Jejich hru překazí příval vody. Film vrcholí obrazem slavnostního pohřbu, který vede osel. Z rakve vystoupí kouzelník, nechá postupně zmizet všechny přítomné, a nakonec i sebe. Pro Claira byl tento snímek pouze veselým rozptýlením a potvrzením neohraničené svobody, jakou dává sedmé umění tvůrcům. Po tomto filmu natočil Clair dvě fantastické, Mélièsem inspirované komedie *Fantom z Moulin Rouge* (1924) a *Neskutečná cesta* (1925). K čistému filmu se Clair vrátil krátkým dokumentem o Eiffelově věži s názvem *Věž* (1928). Jeho nejvýznamnější filmy z období němého filmu – *Slaměný klobouk* (1927) a *Dva nasmělí* (1928) – nesou vlivy bulvárního divadla i grotesek Macka Sennetta.

Slaměný klobouk vychází z klasické Labicheovy komedie z 19. století. Clair situoval děj do prostředí pařížských maloměšťáků okolo roku 1900. Clairův velký úspěch spočíval v tom, že se mu podařilo převést komiku dialogů do vizuální komiky gagů. Žádný z gagů však není přítomen pouze kvůli komickému efektu: vždy slouží charakteristice postavy nebo situace. Clairůva satirická verva nepostihuje pouze postavy, ale současně ironizuje i samu podstatu hry. Clair s postavami jedná jako s loutkami. Jednotlivé typy – hluchý strýc, oklamáný manžel, výstřední bratranec – jsou v podstatě abstrakcí, nemají váhu osobnosti. Clairůva kritika není nikdy agresivní, nepřekračuje rámec ironie, zůstává přátelská a chápavá. Stejně jako *Slaměný klobouk* i film *Dva nasmělí* vychází z Labicheovy komedie. Jejím středobodem je nasmělý a bojácny advokát, marně hledající odvahu vyznat lásku milované dívce. Situace se komplikuje tím, že i otec dívky je chorobně nasmělý. Clair zde mj. využil rozdělení plátna na tři části, aby kladl proti sobě několik postav ve shodných situacích.

4.1.4 SURREALISMUS A LUIS BUÑUEL

Surrealismus, založený roku 1922 André Bretonem, se podobně jako dadaismus stavěl proti konformismu a racionální logice měšťáckého umění. Pohrdal ortodoxními estetickými tradicemi. Hnutí velmi ovlivnily nové teorie o psychoanalýze. Surrealisté směřovali k návratu k magii a podvědomí. Proto je hned od počátku fascinovala schopnost filmu vytvářet nové asociace obrazů. Básníci jako Antonin Artaud, Robert Desnos a Philippe Soupault spolupracovali na řadě filmů jako scénáristé nebo herečtí představitelé. André Breton, Benjamin Péret a Louis Aragon připravovali filmy, k jejichž realizaci nikdy nedošlo. První surrealistický film – *Mušle a kněz* (1927) – natočila **Germaine Dulacová** podle scénáře Antonina Artauda. Jde o bizarní snový příběh zakomplexovaného mladého klerika, který o přízeň krásné dámy soupeří s metály ověnceným generálem. Proticírkevní výpady tu splývaly s freudovskou snovou symbolikou a surreálními asociacemi. Artaud však protestoval proti interpretacím Dulacové, které podle něj otupily surrealistický charakter scénáře, a na premiéře vyvolal skandál. K natočení filmu *Mořská hvězda* (1929) inspirovala Mana Raye báseň Roberta Desnose. Proti jednotlivým veršům stavěl režisér svoje vize. Milující se pár je tak vyrušovaný mořskou hvězdou, vlakem a dalšími objekty.

Tím, že Ray zároveň do filmu zakomponoval komické zvraty a ironické gagy, však prokazoval svoji blízkost dadaismu.

Za legendární surrealistický film lze bezesporu označit snímek *Andaluský pes* (1928) španělského režiséra **Luise Buñuela** (1900–1983), který úzce spolupracoval s malířem **Salvadorem Dalím**. Buñuel začínal v Paříži jako asistent u Jeana Epsteina a po spojení se svým krajanem Dalím vytvořil snový snímek plný šokujících obrazů a symbolů. Základní příběh vypráví o hádce dvou milenců, ale logika je stejně jako časové schéma irelevantní. Na plátně postupně vidíme uřezanou ruku, potom ruku, z níž vylézají mravenci, mrtvolý oslů ležících na klavíru, a především proslulý záběr oka mladé dívky rozřezávaného břitvou. Buñuel a Dalí vytvořili tento snímek záměrně jako provokativní výkřik, jako nástroj skandálu. Jeho jednotlivé sekvence byly předmětem rozličných interpretací. V dalším společném filmu *Zlatý věk* (1930) mnohem výrazněji vystoupila na povrch Buñuelova společenská agresivita. Zápletka se opět točí kolem dvou milenců. S jejich vztahem nesouhlasí nepřející rodiče dívky. Režisér otevřeně útočil proti církvi, rodině, policii a armádě. Film obsahuje záběry koster církevních hodnostářů, žiraf padajících z okna, ženy olizující soše prsty na nohou. Film vyvolal během francouzské premiéry značný skandál. Členové fašistické ligy mládeže poškodili zařízení kina a zničili plátno. Film označovaný jako „propaganda Lenina“ putoval do trezoru a více než čtyřicet let bylo téměř nemožné jej zhlédnout.

OTÁZKY



1. Co vedlo ke vzniku francouzské avangrady?
2. Charakterizujte a zařaďte režiséra Abela Gance?
3. Uveďte znaky francouzského impresionismu.
4. Jaký film je charakteristickým dílem impresionismu?
5. Vysvětlete pojem Cinéma pur.
6. Vyjmenujte představitele surrealismu.
7. Charakterizujte dílo *Andaluský pes*.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Ve Francii na začátku 20. let vzniklo několik uměleckých směrů, které by se souhrnně daly nazvat avantgardními (symbolismus, impresionismus, kubismus...) a odrážely se ve všech oblastech umění a také v kinematografii. Největší přesah měl pro film francouzský impresionismus a později surrealismus. Film mění svoji podobu i účel, vznikají nové výrazové prostředky a nové režijní postupy.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

5 SOVĚTSKÁ KINEMATOGRAFIE DO ROKU 1945 A JEJÍ OSOBNOSTI (VERTOV, EJZENŠTEJN, PUDOVKIN, DOVŽENKO).

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola se zaměřením na formování sovětské kinematografie, její teoretická východiska, vlivné autory a inovace, kterými obohatily světovou kinematografii. Přibližuje také vznik sovětské konstruktivistické montáže a ruské filmové školy.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat teoretická východiska sovětské kinematografie
- Seznámit se ze základními tvůrci sovětské kinematografie
- Určit a rozeznat hlavní filmová díla tohoto období.

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Sovětský revoluční film, Sovkino, Protazanov, Kuleshov, Ezenštejn, Dziga Vertov, Dovženko

5.1 Sovětský revoluční film

Koordinaci filmového průmyslu měl na starosti státní podnik Goskino, založený roku 1922 a roku 1924 přejmenovaný na Sovkino. Velké úsilí oživit filmovou výrobu povzbudilo mladé režiséry k prvním experimentům. Léta 1924–1926 znamenají pro sovětský film období rozkvětu. Sovkino jako ústřední organizace usměřovalo tvorbu existujících výrobních středisek: Goskino, Gosvojenkino, Proletkino, Leningrad-kino a Kultkino. Cenzuru scénářů a hotových filmů vykonával Výbor pro kontrolu repertoáru. Roku 1928 došlo v Sovětském svazu k uskutečňování prvního výrazného plánu rozvoje průmyslu. V únoru 1930 byl ustanoven Všesvazový kombinát pro film a fotografický průmysl (Sojuzkino), který nahradil společnost Sovkino. Ministerstvo hospodářství vypracovalo statut určující, že ideologické vedení filmové výroby nadále podléhá komisariátům pro výchovu v jednotlivých svazových republikách. Mezitím se podstatně zvýšil počet kin v SSSR: roku 1926 jich bylo pouze 3000, do roku 1928 se tento počet ztrojnásobil.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

5.1.1 FILM V CARSKÉM OBDOBÍ

Roku 1907 založil bývalý fotoreportér Alexander Drankov kinematografické studio. Prvním snímkem tohoto studia se stal životopisný film o ruském lidovém hrdinovi Razinovi z roku 1908. Na tento úspěšný snímek reagoval konkurent Chanžonkov stejně jako narychlo zřízené moskevské ateliéry firem Pathé a Gaumont. Vznikla celá řada filmů inspirovaných ruskou historií a ruskou literaturou. Většina těchto filmů – *Petr Veliký* (1910, režie Kai Hansen), *Piková dáma* (1910, režie Piotr Čardynin) – neměla valný umělecký význam. Režiséři napodobovali styl italských kostýmních a výpravných filmů. Zájem o filmové umění byl znatelný zejména ze strany futuristů. V roce 1914 uveřejnil ruský prozaik, básník a dramatik Vladimir Majakovskij svůj první článek o filmu a skupina futuristických malířů natočila roku 1914 film *Drama ve futuristickém kabaretu č. 13*, parodii na tehdy populární žánr hororových filmů. V tomto období začíná i v Rusku propukát kult hvězd. Herec Ivan Mozzuchin předvedl asi nejlepší výkon v adaptaci Puškinovy předlohy *Piková dáma* (1916) v režii **Jakova Protazanova**.

Protazanov (1881–1945) debutoval roku 1913 filmem o životě L. N. Tolstého, který spisovatelovi potomci považovali za urážlivý, a přinutili režiséra ke stažení snímku z kin. Po několika průměrných snímcích dospěl *Pikovou dámou* a filmem *Vítězný satan* (1917) k osobité tvorbě, jejíž kouzlo se zakládalo převážně na subtilním vykreslení morbidních a osudových okamžiků. Vedle Protazanova patřili ke známějším tvůrcům carského období Vladimir Gardin, Alexander Volkov, Jevgenij Bauer a Vladislav Starevič, který již před rokem 1914 dovedl v Rusku umění loutkového filmu k rozkvětu.

5.2 Dziga Vertov

První sovětský film vznikl roku 1918 díky úsilí nově založeného moskevského filmového výboru. Sovětská vláda rovněž stála za zřízením tzv. agitačních vlaků, vybavených tis-kárnou a kompletním filmovým zařízením. Tyto vlaky byly vysílány na frontu občanské války, aby zde šířily osvětu a současně natáčely týdeníky. Mnozí mladí filmoví nadšenci dostali první lekce ve filmových oddílech Rudé armády. Tato první epocha sovětského filmu našla svého umělce a teoretika v osobě **Dzigy Vertova** (vl. jm. Denis Kaufman, 1896–1954). Vertov se po Říjnové revoluci dostal k novému týdeníku *Kinonedelja*, jehož čtyřicet dílů sám zpracoval a stříhal. Od roku 1922 do roku 1925 pracoval Vertov ve filmovém měsíčníku *Kino-Pravda*. Zde rozvinul nový typ zpravodajství, neomezující se pouze na zpravodajství, ale zpracovávající snímky ze všech částí Sovětského svazu do agitačně-publicistického celku. Vertov přitom využíval zejména formálních prostředků – používal detailní záběry, mezititulky a obraz stavěl do kontrastu. Některé záběry ručně koloroval na červenou nebo modro, aby je více zdůraznil. Podnícený vlastní tvorbou stejně jako aktuálními myšlenkami futurismu dospěl Vertov k závěru, že jakýkoliv fiktivní děj je pro film škodlivý, a proto je třeba zrušit filmové vyprávění: inscenování musí nahradit dokument. Skutečný život ve filmu zaručuje pouze objektivismus a univerzální síla „kamery-oka“. Režisérovým krédem bylo zachycovat život

takový, jaký je, v momentě překvapení a bez předem připraveného inscenování. Vertovův zájem o stroje vedl rovněž k zaujetí mechanickou podstatou filmu.

Výzvy ze svých manifestů (např. v časopise LEF) uplatňoval Vertov v sérii dokumentárních filmů, pojmenovaných *Kino-Glaz (Film-Oko)*. Se skrytou kamerou chodili Vertov a jeho bratr Michail Kaufman po trzích a nočních útulcích, aby zachytili život v jeho neznámých detailech. *Kino-Glaz* slučoval kameramanský formalismus a politickou agitaci. V měsíčníku *Kino-Pravda* experimentoval již Vertov s možnostmi filmové montáže, metafory i filmového času (užívání flashbacků čili krátkých pohledů do minulosti). Mimořádné slávy dosáhl vydání *Kino-Pravdy* u příležitosti Leninovy smrti pod názvem *Leninskaja kinopravda* (1924). Vertov spojil dokumentární záběry Lenina s improvizovaným povídáním prostých lidí a retrospektivním pohledem na dosavadní dějiny Sovětského svazu.

Výraznou ilustraci toho, co vlastně sleduje teorii „film-oko“, poskytl Vertov roku 1929. Snímek *Muž s kinoaparátem* působí jako vertovský manifest. Protagonistou se tu stává sám kameraman a „filmové oko“. Muž pořizující jednotlivé záběry se prohání v autech, leze na vysoký komín a snímá kamerou z nástupních schůdků rychlíku. Vertov současně odhaluje divákovi proces zrodu filmu: zavádí ho do laboratoří a střížny a pomáhá mu tak uvědomit si, že film je umělý výtvar.

5.3 Lev Kulešov

Vedle Dzigy Vertova je **Lev Kulešov** druhým významným filmovým průkopníkem z raného období sovětského filmu. Kulešovovy experimenty v oblasti filmového střihu zásadně ovlivnily další filmové režiséry, zejména Kulešovova žáka Vsevoloda Pudovkina. **Lev Kulešov** (1899–1970) byl původně malířem a debutoval v letech 1916–1917 jako filmový výtvarník a asistent režiséra Jevgenije Bauera. Zdá se, že Bauerova škola měla na Kulešova podstatný vliv: Bauer byl označován za prvního tvůrce, který věnoval větší pozornost výtvarné stránce filmu. Roku 1920 se Kulešov stal učitelem na nově založené Filmové vysoké škole v Moskvě. Se svými studenty natočil ještě téhož roku polodokument *Na rudé frontě*. Základem této agitky bylo dramaturgické schéma, očividně odvozené z amerických „honičkových“ filmů. Kulešova fascinoval prvek pohybu převládající právě v amerických filmech. Pohyb tvořil rovněž základ Kulešovovy teorie. Herec neměl do role pronikat psychologii, ale myšlenky a pocity měl převádět do pohybu a držení těla. Kulešov také hlásal, že film skutečně vzniká až montáží jednotlivých výjevů a sekvencí. Rozhodující není tedy obsah jednotlivých záběrů, ale způsob, jakým samostatný záběr navazuje na další. Tyto teorie aplikoval Kulešov v řadě experimentů: roku 1922 natočil dva herce na rozličných místech v Moskvě, poté zakomponoval do filmu záběr Bílého domu ve Washingtonu. Z výsledné projekce vzniká dojem, že se oba herci potkávají před Bílým domem, který stojí naproti moskevskému pomníku Puškina. Ještě proslulejší je experiment, v němž Kulešov kombinoval stále stejný záběr na herce Mozzuchina se záběry mrtvé ženy, talíře polévky a hrajícího si děvčete. Diváci nadšeně chválili Mozzuchinův výkon, přesvědčení o tom, jak dobře dokázal zahrát smutek či potěšení. Přitom hercova tvář byla

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

ve všech záběrech stejná. Kulešov z podobných experimentů vyvodil, že divák vidí vždy to, co mu sugeruje montáž.

Roku 1923 dostal režisér příležitost k realizaci celovečerního filmu. Komedii *Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků* natočil ve stylu filmové detektivky, současně však ironizoval západní předsudky o situaci a poměrech v Sovětském svazu. Američan West, naivní zástupce organizace YMCA, přijíždí neochotně do Moskvy, kde jeho předsudků zneužijí zloději a předstírají, že jej ochraňují před bolševickými tlupami. Nakonec je zachráněn skutečnými bolševiky a od svých předsudků upouští. V pozdějších titulech nalzáme Kulešovy původní představy v jemnější a diferenciovanější formě. *Pochodeň smrti* (1925) opět obsahovala detektivní zápletku a řadu neobvyklých triků a experimentů s montáží. Kvůli tomu narážel režisér na odpor konzervativních kritiků. V roce 1926 adaptoval Kulešov novelu Jacka Londona *Neočekávané*. Snímek *Podle zákona* zachycuje skupinu tří lidí (jeden z nich je vrah), které záplavy na dlouhou dobu odříznou od okolního světa. Celý film vyniká mimořádně promyšlenou obrazovou kompozicí i důslednou prací s hereckými představiteli.

5.4 Sergej M. Ejzenštejn

Ejzenštejnovým dílem vrcholí sovětské filmové umění dvacátých let. Lze ho považovat za nejvýznamnějšího režiséra v sovětském filmu a určitě za jednoho z nejpronikavějších filmových teoretiků. **Sergej Michajlovič Ejzenštejn** (1898–1948) se narodil v Rize. Po dvou letech studia na technice se roku 1918 dobrovolně přihlásil do Rudé armády. Brzy zde začal pracovat jako výtvarník: vyráběl plakáty a karikatury pro agitační vlaky. Po propuštění z armády odešel do Moskvy, aby studoval japonštinu, současně působil jako scénický výtvarník a návrhář kostýmů pro divadlo Proletkult. Toto divadlo vycházelo ze zásad stylizovaného divadla Vsevoloda Mejercholda. Na jevišti Proletkultu převládalo biomechanické, téměř akrobatické pohybové umění. Ejzenštejn zde mj. roku 1923 režíroval Ostrovského hru *I chytrák se spálí*.

V té době koncipoval režisér i svoji teorii montáže atrakcí, kterou publikoval roku 1923 v Majakovského časopise *LEF*. Pod pojmem atrakce myslel Ejzenštejn každý prvek, který ovlivňuje myšlenky a psychiku diváka. Kombinací těchto prvků lze u diváka dosáhnout zamýšlené emocionální odezvy. Záběry nemají být jen prostě spojeny, ale měly by se spolu střetávat. Ejzenštejn jako filmový teoretik odmítal individuálního hrdinu a chtěl jej nahradit davem. Podobně jako Vertov rovněž odmítal vymyšlený příběh. Tvrdil, že jakýkoli námět může diváka silně zasáhnout, pokud stylistické prostředky vytvoří maximální dynamické napětí.

První film *Stávka* (1925) obsahoval dozvuky Ejzenštejnovy divadelní praxe. Film líčí povstání v ruské továrně, kde jsou dělníci dohnáni k revoltě kvůli chamtivosti a nepoctivosti majitele. I přes vážné téma (policie dělnickou stávku krvavě potlačí) je tento film plný mladistvého elánu, překypuje nápady, a dokonce i humorem. Režisér často používá metaforu: v proslavené závěrečné sekvenci spojuje záběry zabíjení dělníků se

záběry jatek. Zde se uplatnila teorie o montáži atrakcí: ze spojení dvou obrazů vychází obraz třetí, šokující či překvapivý. Ejzenštejn klade ve *Stávce* značný důraz na režii masových výjevů. Film mj. upozornil i na mimořádné nadání dvorního kameramana Eduarda Tisseho. **Tisse** (1897–1961), původem Švéd, začínal v dokumentárním filmu a důkladnou přípravou prošel během spolupráce s Dziguou Vertovem.

Po úspěchu filmu *Stávka* svěřila společnost Goskino režiséru Ejzenštejnovi (ten již mezitím definitivně opustil Proletkult) realizaci snímku k uctění památky revoluce z roku 1905. Scénářistka Nina Agadžanovová-Šutková napsala mimořádně obsáhlý scénář, zachycující rok 1905 v celém Rusku. Ale v Oděse, kde se původně měla odehrávat jedna krátká epizoda, uviděl režisér v přístavu velké schody a rozhodl se situovat celý film výhradně do Oděsy a zachytit historickou vzpouru křižníku Potěmkin. Výjev na schodech, kde kozáci brutálně vraždí prchající dav, vešel díky Ejzenštejnově mistrovské montáži do dějin světového filmu. *Křižník Potěmkin* (1925) je zpracovaný formou kroniky při zachování jednoty místa a času. Současně však tato kronika má i přesně vypočítanou formu tragédie o pěti dějstvích, přičemž každé dějství má vlastní titul (*Lidé a červi, Drama na lodi, Mrtvý vykřikne, Schody v oděském přístavu, Střetnutí s eskadrou*). Jednotlivá dějství mají vždy stejnou strukturu: přibližně uprostřed dochází k proměně vybudované nálady v pravý opak (např. smutek nad mrtvým námořníkem podnítí demonstraci). Film samotný je uprostřed rozdělen záběry přístavu v mlze na dvě pomyslné části. Kolize protikladů, proměna jednoho stavu v jiný určuje každou jednotlivou fázi proslavené sekvence na oděských schodech. Střetnutí vyjadřuje i střídání detailů s celkovými záběry. Po chaoticky utíkajících postavách z davu bezprostředně následují záběry rytmicky kráčejících nohou vojáků. Ejzenštejn také pracoval se směrem pohybu – matka kráčí vstříc vojákům se zavražděným dítětem v náručí, po schodech dolů se řítí dětský kočárek. Film *Křižník Potěmkin* měl premiéru 25. prosince 1925, o rok později získal cenu Americké filmové akademie, v dalším roce nejvyšší cenu Světové výstavy v Paříži a v letech 1952 a 1958 jej hlasování Mezinárodního výboru pro dějiny filmu určilo za nejlepší film všech dob. Svůj další snímek věnoval Ejzenštejn desátému výročí Říjnové revoluce. *Deset dní, které otřásly světem* (1927) zachycovalo osm měsíců vlády Kerenského režimu, činnost revolučního výboru a vyvrcholení v podobě útoku na Zimní palác. V tomto filmu Ejzenštejn usiloval ještě zdokonalit metodu filmové montáže, zejména asociativní montáže. V tomto duchu například porovnává Kerenského s pozéřskými a narcistními sochami Napoleona. Pokusy s asociativní montáží však snížily objektivitu filmu: Ejzenštejn nepředstavil historické události, ale svůj subjektivní komentář k nim. Sám Ejzenštejn film považoval za vrchol své kariéry. Za pravdu mu ale nedali vládní představitelé, kteří nařídili film před uvedením drasticky přestříhat (mj. musela být odstraněna osoba vrchního velitele bolševických vojsk Lva Trockého, který po Leninově smrti upadl v nemilost).

Generální linie (1929) ukazuje Ejzenštejnovův přechod od jeho názorů z období němého filmu k realistické vyprávěcí estetice. Téma socializace polnohospodářství vyžadovalo příběh i ústřední postavu. Ejzenštejn, ze zásady odmítající profesionály, svěřil hlavní roli venkovské dívce Marfě Lapkinové. Děj filmu tvoří jednotlivé sekvence, jakési ekvivalenty

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

básnických veršů. Na vesnici utlačuje bohatý kulak rolníky. Marfa přichází za kulakem s prosbou. Rolníci založí družstvo. Družstvo si z vlastních prostředků koupí stroj na výrobu smetany. Ejzenštejn opět klade vedle sebe kontrastní záběry: obraz kulaka na po-steli střídá záběr umírající krávy na poli. Montáž atrakcí však již ztratila sílu výpovědi z předchozích filmů a metafora se stala doplňkovým atributem. Film zachoval až do konce základní tón nadšení.

5.5 Vsevolod Pudovkin

Pudovkina možno považovat za velkého protihráče Ejzenštejna, Pudovkin rovněž našel výraz pro sociální patos revoluce. Jeho filmy jsou však lyričtější, jsou v nich individualizovaní hrdinové a narativní prvek tu má významnější podíl. I montáž využívá Pudovkin odlišně: ne jako výraz konfliktu, ale kontinuity. **Vsevolod Pudovkin** (1893–1953) se narodil v Penze a nejprve studoval chemii. Koketoval však s myšlenkou, že se stane divadelním hercem. Zpočátku skeptický názor na filmové umění změnil poté, co shlédl Griffithovu *Intoleranci*. Přihlásil se na moskevskou Filmovou vysokou školu a dostal se tak do styku s Kulešovem. Pod jeho vedením pochopil Pudovkin všechny možnosti kinematografie, ačkoliv časem se distancoval od Kulešovových názorů na filmového herce.

Pudovkinova první samostatná režie – *Šachová horečka* (1925) – působí jako demonstrace zásady, kterou režisér napsal do publikace *Filmová režie a filmový scénář* (1928): základem filmového umění je montáž. Příběh mladého šachisty, který miluje tento sport až příliš a zanedbává tak svoji krásnou partnerku, začíná na skutečném šachovém turnaji, který se uskutečnil v Moskvě roku 1925 za účasti hvězd světového šachu.

Během prací na filmu *Mechanika velkého mozku* (dokončen 1926) o Pavlovově teorii podmíněných reflexů nabídlo studio MežrabpomRuss Pudovkinovi možnost adaptovat Gorkého román *Matka*. Pudovkin přinutil scénáristu Natana Zarchiho přepsat scénář a soustředit děj – opírající se o vzpomínky z let 1905–1906 – na několik prostých základních situací: na výjev mezi matkou a permanentně opilým otcem, policejní prohlídku nuzného bytu, matčinu křivdu na synovi, výjev před soudem při odsouzení syna a na-konec na tragické finále demonstrace a vzpoury ve vězení. Na rozdíl od románu končí film matčinou a synovou smrtí. *Matka* (1926) patří mezi Pudovkinova mistrovská díla a bývá srovnávána s *Křižníkem Potěmkinem*. V Sovětském svazu získala *Matka* ze všech filmů montážní školy největší popularitu. Film jistě vděčí za svoji pravdivost a intenzitu rovněž výkonu Very Baranovské v roli matky a Nikolaje Batalova v roli jejího syna Pavla. Pudovkin spojil tradiční způsoby vedení herců s vymoženostmi montáže. Pudovkinova montáž vždy vyjadřuje nějakou emoci, vztahuje se vždy na zážitek jednotlivé osoby. Stejně tak dekorace a úhly záběrů používá režisér tak, aby zdůraznil psychologické rozpoložení svých hrdinů (po smrti manžela je matka snímána v holé místnosti z mírného nadhledu, během závěrečné demonstrace kamera snímá jen její tvář, a to z podhledu). Jestliže Ejzenštejn odmítal filmový příběh a hrdinu, potom Pudovkin chápal film ve vztahu k tradičnímu vyprávění a byl od počátku spjatý s realismem. Oficiální sovětská kritika jistě i z tohoto důvodu více oceňovala právě Pudovkinovy filmy. Pokud *Matku* lze chápat jako

určitý protiklad filmu Křižník Potěmkin, pak Pudovkinův následující film *Konec Petrohradu* (1927) byl kontrapunktem filmu *Deset dní, které otřáslý světem*. I tento film vznikl k výročí Říjnové revoluce z roku 1917. Pudovkin se zde opět pokusil o spojení smyšleného příběhu s historickými událostmi. Hrdinou je tentokrát chlapec z dědiny Ivan, který odchází do Petrohradu, aby utekl před hladomorem v rodné dědině. Z nevědomosti přijme roli stávkokaze, ale v okamžiku, kdy pochopí pravý stav věci, přepadne továrníka. Je odvelen na frontu, neboť mezitím vypukla válka. Po několika letech vidíme Ivana jako vůdce vzpoury vojenského oddílu a během útoku na petrohradský Zimní palác. Pudovkin v tomto filmu využil montáže ještě více než v případě *Matky*. K nejvydařenějším patří opakované obrazové srovnávání hrůzostrašných válečných výjevů a hysterických výbuchů nadšení na burze. Kromě toho však Pudovkin projevuje sklon k lyrické kameře. Rodná dědina chlapce Ivana je zastoupena záběry slaměných střech a větrných mlýnů, kamera posléze nadšeně sleduje architektoniku starého Petrohradu. V závěru filmu spojil Pudovkin fabulaci a skutečnost: Věra Baranovská kráčí ráno po revoluci ulicemi Petrohradu a rozdává vojákům brambory. Poté vystoupí po nádherném schodišti Zimního paláce a s údivem se rozhlíží kolem sebe.

Poslední Pudovkinův němý film *Bouře nad Asii* (1928) a závěr pomyslné „revoluční trilogie“ ještě zvýraznil režisérův sklon k romanticko-expresivní kameře, který se projevil už ve filmu *Konec Petrohradu*. Na základě povídky spisovatele Novokšonova napsal Osip Brik pro Pudovkina scénář zpracovávající epizodu z občanské války roku 1920 v Mongolsku: angličtí okupanti objeví po popravě u polomrtvého mongolského partyzána starý dokument, který jej označuje jako potomka Džingischána. Mongol je tedy ošetřen a po uzdravení dosazen na trůn. V závěru se hrdina vrací k partyzánům a vede mongolskou jezdeckou armádu proti bílým vetřelcům. Středobodem a osou filmu byl představitel Mongola Valerij Inkišinov. Silný je především okamžik, kdy se hlavní hrdina probudí ze své strnulosti připomínající masku (podobný sebeuvědomovací proces byl obsažen i v *Matce*). Režisér se se satirickou vervou pustil do vykreslení postavy anglického okupačního generála a jeho upjaté, pompézně oblékané manželky. Film, k němuž se sovětská kritika stavěla rezervovaně, dosáhl v zahraničí velkého ohlasu.

Roku 1929 převzal Pudovkin několik hereckých rolí. K nejzajímavějším patřila postava samotáře Fedi Protosova v adaptaci Tolstého předlohy *Živá mrtvola*. Tento film natočil v německo-ruské koprodukcí někdejší asistent režiséra Jakova Protazanova Fiodor Ocep.

5.6 Olexandr Dovženko

Pokud bychom Ejzenštejna označili za dramatika a Pudovkina za epika němého filmu, potom k Dovženkovi by nejvhodnější přívlastek zněl – lyrik. Dovženko jako první uvedl regionální prvek do ruského filmového umění: jeho filmy vznikly většinou na Ukrajině, v rodné vlasti. Syn chudých rolníků **Olexandr Petrovič Dovženko** (1894–1956) měl již za sebou mnohostrannou činnost jako komisař pro výchovu, úředník, malíř a karikaturista. V roce 1926 se rozhodl pro dráhu filmaře. Nejprve psal scénáře pro oděské studio ukrajinské filmové společnosti VUFKU. Za první skutečně osobité dílo kritici označují

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

snímek *Zvenigora* (1928) – film, o němž sám režisér později řekl, že byl stylisticky nevyrovnaný a obsahově zmatený. Legendy o invazi Vikingů a zakopaných pokladech se zde prolínají s dramatem kontrarevoluční sabotáže a vše posléze ústí do apoteózy socialistického průmyslu. Scenáristé se od snímku distancovali poté, co Dovženko výrazně přepracoval jejich text. Na režisérův talent upozornili veřejně Ejzenštejn, Pudovkin a Majakovskij, zatímco kritika alegorii *Zvenigora* briskně odmítla.

Podobné vyprávěcí prvky nalezneme i ve filmu *Arzenál* (1929), i když tentokrát začleněné do realistického a chvílemi satirického obrazu ukrajinské revoluce. Dovženko zde přejal ejzenštejnovské stylové prostředky: vzdal se jednotícího děje a znázorňoval historické události montáží kontrastních dokumentárních obrazů. V prologu filmu zachycuje Dovženko události z bojišť 1. světové války (hrůzný výjev, kdy se německý voják zadusí plynem), hlavní část satiricky popisuje založení nezávislé ukrajinské republiky. Stylistickým principem Dovženkových filmů je vytváření kontrastu mezi statickým a dynamickým obrazem. Tyto kontrasty nevytvářejí pouze formální rytmus, ale rovněž i pocit napětí, které si žádá uvolnění. Závěr *Arzenálu* ukázal další významný prvek Dovženkova díla, který postupně vynikl do popředí: patos. Popravčí četa není v závěru schopna zlikvidovat hrdinného komunistu Timoše. Dovženko tu realisticky zobrazuje nezranitelnost mytického revolučního hrdiny.

Film *Země* (1930) patří k Dovženkovým nejlepším dílům. Napomohla tomu sevřenost děje a hutná lyrická atmosféra. Zredukováním na pouhý obsah bychom mohli film označit za tezovitý a ideologický: v ukrajinské dědině si družstvo koupilo traktor. Mladý traktorista Vasilij překročí s pluhem meze kulackého pole a v noci je kulaky zastřelen. Obyvatelé dědiny Vasilije slavnostně pochovávají, zatímco vrah se zoufale válí v prachu. Jednoduchý příběh je však ztvárněn s tak obdivuhodným smyslem pro přírodu a atmosféru prostředí, že tím získává na pravdivosti a přesvědčivosti. Leitmotivem filmu je ukrajinská příroda – obrazy pšeničných polí, slunečnic ohýbaných větrem, přežvykujících krav. Stejně jako o politiku jde ve filmu *Země* i o koloběh života a smrti v přírodě. Film začíná a vrcholí smrtí: na začátku je to starý děd, zdánlivě jen odpočívající mezi hromadou lesklých jablek. V závěru nesou obyvatelé dědiny Vasilije na márách. Průvod kráčí za prudkého deště mezi nízkými korunami stromů. Obrazy jablek a květů mají výrazně lyrické ladění. Dovženko tu vyjádřil triumf přírody nad smrtí a současně i vítězství člověka nad osudem a tlakem poměrů. Filmu *Země* poněkud ublížilo, že v době jeho zahraniční premiéry již byl němý film anachronismem.



OTÁZKY

1. Jaké teorie o montáži vytvořil Kuleshov?
2. Nejvýraznější dílo od režiséra Ejzenštejna?
3. Charakterizujte počátky ruské kinematografie.

4. Vysvětlete pojem Kino-oko.
5. O čem pojednává snímek *Matka* a kdo je jeho autorem a autorem knižní předlohy?
6. Charakterizujte tvorbu Dovženka.

SHRNUTÍ KAPITOLY



Ruská kinematografie se začala rozvíjet již v období Ruského impéria. Počátky a formování ruské kinematografie se neslo ve znamení nedostatku filmového materiálu. To ale nezastavilo ruské tvůrce od toho, aby posouvali hranice soudobého filmu. Za jeden z nejvýznamnějších snímků světové kinematografie je dodnes považován film *Křižník Potěmkin*.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

6 HOLLYWOODSKÝ STUDIOVÝ SYSTÉM OD 20. LET DO ROKU 1945: NÁSTUP VELKÝCH FILMOVÝCH STUDIÍ, HVĚZDNÝ SYSTÉM, PREFEROVANÉ FILMOVÉ ŽÁNRY. VÝRAZNÉ OSOBNOSTI KINEMATOGRAFIE USA.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola se zabývá formováním a vývojem moderního Hollywoodu po druhé světové válce, všímá si nejzásadnějších proměn v oblasti produkce filmů či organizace studiového systému a umisťuje je do historického i socio-ekonomického kontextu. Vysvětluje pozadí nástupu konkrétních estetických norem (násilí, spektakulárnost) a zmiňuje významné tvůrce, kteří pomohli formovat soudobou tvář Hollywoodu.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat proměnu filmového průmyslu v USA do roku 1945
- Seznámit se ze základními tvůrci
- Definovat základní estetické a formální východiska



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Fox, Warner Brothers, Paramount, Universal, United Artists, First National a Metro-Goldwyn-Mayer, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, Cecil B. DeMille

6.1 Hollywood ve 20. letech

Dvacátá léta byla pro americký filmový průmysl obdobím radikální expanze na zahraniční i domácí trh. Válka zastavila dovoz evropských, především francouzských a italských, filmů do USA a zároveň se americkému trhu podařilo prorazit na evropský trh. Až do konce 20. let si americké koncerny dokázaly udržet nadvládu v Evropě – s výjimkou Sovětského svazu. Na konci období němého filmu ovládalo americký trh sedm koncernů: **Fox, Warner Brothers, Paramount, Universal, United Artists, First National a Metro-Goldwyn-Mayer**. Většina těchto koncernů vznikla z výrobních společností, které získaly půjčovny a okruhy kin, aby zabezpečily odbyt pro své výrobky. V tomto období vzrostly průměrné náklady hraného filmu ze 40–80 tisíc dolarů na 200 tisíc dolarů. Newyorské

velkobanky, které se vzdaly svého rezervovaného postoje vůči filmovému umění, získaly do roku 1925 akciovou většinu v nejdůležitějších výrobních společnostech a svými investicemi přispěly k rozkvětu filmového průmyslu. Kolem roku 1928 se průkopníkům Zukorovi, Goldwynovi ad. již téměř vymkla z rukou vláda nad filmem a pouze Fox a Laemmle si až do 30. let zachovali určitou nezávislost. Hospodářský rozkvět ze začátku 20. let narazil na silný proud skepticismu, vyvolaný válkou. Americká společnost nyní od filmu očekávala, že potvrdí její postoj ke skutečnosti. Množily se protesty proti filmu ze strany náboženských skupin, občanských lig, ženských klubů a spolků veteránů. Padl návrh podřídit promítání filmů státní kontrole. Filmový průmysl již předtím odvracel ne-bezpečí cenzury vlastními opatřeními. Roku 1922 byla založena asociace Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA, od roku 1945 MPA) a post vedoucího úřadujícího ministra obsadil Will H. Hays. Svoji působnost však tento úřad nerozvinul naplno ve 20. letech, ale až po formulování produkčního kodexu z roku 1932.

Pod dozorem velkobank se do té doby suverénní režiséři stali pouze námezdními silami. Přibližně kolem roku 1926 tedy končí nadvláda režisérů. Nyní byli režiséři, stejně jako herecké hvězdy a náměty, obsazováni podle typů. Jestliže režisér dosáhl úspěchu v určitém žánru, svěřovala mu studia i nadále filmy podobného druhu. Až do 50. let se americký film nediferencoval podle stylu režisérů, ale podle žánrů. Největších úspěchů dosáhl americký film ve zdokonalení konkrétních žánrů, především westernu a muzikálu. Žánr byl napříště spojován se jménem příslušného režiséra: mistrem sofistickované komedie se stal **Ernst Lubitsch**, specialistou na gangsterky **Mervyn LeRoy**, westernovým režisérem byl **John Ford** a **Alfred Hitchcock** proslul jako mistr thrilleru. Výjimečného postavení dosáhli velcí komici (Chaplin, Keaton), kteří díky svému hvězdnému hereckému úspěchu měli jakožto režiséři naprostou nezávislost. Naproti tomu **Erich von Stroheim** musel vůči filmovému průmyslu použít doslova lsti, aby vytvořil svá nejlepší díla. Ta však byla stejně dodatečně sestříhána a upravena. Svobodu k natočení jediného hollywoodského filmu využívali i úspěšní evropští režiséři (např. Murnau), které si studia koupila, aby využila zvučnosti jejich jmen. Dříve než filmový průmysl začal organizovat uměleckou činnost podle dělby práce, předešli jej někteří režiséři. **Cecil B. DeMille** si vytvořil regulérní průzkum trhu a v návaznosti na to vytvořil současně romantické drama, exotický kostýmní film a společenské drama. DeMille chápal režii jako umění efektního aranžování dekorativních prvků.

6.2 Hollywoodští žánroví režiséři

6.2.1 ERNST LUBITSCH

Jediný evropský režisér, jenž se úspěšně uplatnil v Hollywoodu, a i přes velké umělecké ambice dokázal uspokojit trh, aniž by se musel přizpůsobovat. Ještě jako teenager působil ve slavném Deutsches Theater Maxe Reinhardta. Ve stejné době si začal přivydělávat u filmu. Po učednických letech se stal úspěšným komikem, aby se posléze ujal i režie svých filmů. Od chvíle, kdy s herectvím skončil, začala Lubitschova režisérská hvězda prudce

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

stoupat. Věnoval se převážně tvorbě kostýmních historických filmů a literárních adaptací (*Carmen*, *Madamme DuBarry*), do nichž obsazoval svou dvorní hereckou hvězdu Polu Negri. Do Hollywoodu přijel roku 1922 na pozvání herečky **Mary Pickfordové**. Svými americkými filmy přesně vystihl ideologii národa zbohatlíků. Vtip jeho komedií – *Líc a rub manželství* (1924), *Carevna* (1925), *Vějíř Lady Windermereové* (1925) – spočívá v tom, že patetická nesmiřitelnost zničehonic přejde do úsměvné shovívavosti: když ve filmu *Carevna* ohrožují revolucionáři titulní hrdinku, sáhne kancléř do kapsy a vytáhne nikoliv revolver, ale šekovou knížku, s níž revolucionáře uspokojí. Lubitsch odhaluje společenskou svobodu a úsilí o ni jako masku: hrdinové ve skutečnosti usilují vyzískat z existujících poměrů co největší podíl. Právě *Carevna* byla prvním a současně posledním společným hollywoodským projektem Lubitsche a Negri.

V podobném duchu realizoval Lubitsch i své zvukové filmy – *Přehlídka lásky* (1929), *Útěk z ráje* (1932), *Osmá žena Modrovousova* (1938) či *Ninočka* (1939). V roce 1935 zrušil nacistický režim režisérovi jeho německé občanství. Ernst Lubitsch zemřel roku 1947 během natáčení filmu *Dáma v hermelínu*, snímek za něj dokončil režisér Otto Preminger.

6.2.2 CECIL B. DEMILLE

DeMille měl k umění velmi blízko již od dětství. Jeho rodiče Henry Churchill a Beatrice DeMille psali divadelní hry. Po smrti otce pracoval Cecil v divadelní společnosti své matky. V roce 1900 absolvoval na Academy of Dramatic Arts v New Yorku a spolu se Samem Goldwynem a Jessiem L. Laskym zakládá v roce 1912 společnost Jessy L. Lasky Feature Play Co., z níž později vyrůstá Paramount. Jako režisér byl mimořádně plodný již od roku 1914. Jedním z jeho předních žánrů byly erotické komedie, do nichž obsazoval herečku Glorii Swansonovou, např. *Rozmary osudu* (1919), *Proč měnit manželku?* (1920). Používal drahé dámské oblečení, bohaté dekorace a sexuálně provokativní situace. Když jeho filmy začaly mít problémy s cenzurou, začal **DeMille** natáčet snímky, které byly směsí melodramatu s náboženským tématem. Za vrcholné dílo této série bývá považován film *Desatero přikázání* (1923). V první části sledujeme starozákonní příběh Mojžíše vyvádějícího Židy z Egypta do zaslíbené země. Druhá část se odehrává v současnosti v San Franciscu a jejím hrdinou je mladík, který se vysmívá morálce a chce porušit všech deset přikázání. Velkofilm *Král králů* (1927) se pak stal předmětem sporů, protože režisér zobrazil na plátně ukřižování Krista. DeMille velmi usiloval o přízeň publika a zjišťoval názory diváků na své filmy. Patřil mezi vůbec první tvůrce, kteří organizovali dotazovací akce u publika, aby následně přizpůsobili své filmy podle jejich přání, ale aby také snáze zjistili náměty svých dalších děl. Komerčně byl až do čtyřicátých let 20. století nejúspěšnějším režisérem Hollywoodu. V období zvukového filmu se soustředil na realizaci historických velkofilmů, např. *Kleopatra* (1932), *Křižáci* (1935).

6.3 Robert J. Flaherty

Robert J. Flaherty (1884–1951) bohužel neměl u šéfů studií tak velký úspěch jako Lubitsch – většina jeho filmů byla upravena či přestříhána, u některých se dokonce Flaherty vzdal práce ještě před dokončením. Během třiceti let tak režisér dokončil pouhých pět celovečerních filmů: *Nanuk, člověk primitivní* (1922), *Moana* (1924), *Muž z Aranů* (1934), *Země* (1942) a *Příběh z Louisiany* (1948). Ve svém prvním filmu *Nanuk* nastolil Flaherty téma souboje člověka s přírodou, kterého se potom držel i v další tvorbě. Popisoval zde život Eskymáka zápasícího se zimou, větrem i zákeřnostmi ledu. *Moana* je příběh mladého muže z jihomořských ostrovů, podstupujícího rituál tetování.

6.3.1 KING VIDOR

Režisér **King Vidor** (1894–1982) se jako jediný ve 20. letech pokusil vykreslit kritický obraz současné společnosti. Kinematografie jako nové médium mu učarovala natolik, že jako mladík utekl z domova a živil se jako uvaděč a promítač v kině. V roce 1915 přišel do Hollywoodu a zahrál si mj. jednu z hlavních rolí v Griffithově velkofilmu *Intolerance*. Než však coby režisér natočil své mistrovské dílo *Ecce Homo!* (1928), prošel řadou nezajímavých rutinních projektů. Společnost MGM jej pověřila, aby natočil snímek o prostých Američanech během 1. světové války. První verze filmu přinutila šéfa studia Irvinga Thalberga, aby navýšil rozpočet a vytvořil velkofilm. Snímek *Přehlídka smrti* (1925) se stal jedním z komerčně nejúspěšnějších filmů 20. let. Syn bohatého podnikatele se v tomto snímku přidá k armádě, když USA vstoupí do války. Ve Francii se spřátelí se dvěma vojáky z pracující třídy a také se zamiluje do Francouzky, kterou musí opustit. Režisér se soustředil na vykreslení válečných hrůz a německé vojáky vyobrazil nikoli jako zrůdy, ale jako další oběti bojů. Naturalistické výjevy (útok na bodáky) dodávaly filmu hodnověrnost a maskovaly značnou sentimentalitu celého díla. *Přehlídka smrti* byla prvním filmem, který běžel v kinech na Broadwayi více než rok a měl také značný úspěch v zahraničí. Na úspěch tohoto snímku odpověděla společnost Paramount výrobou velkofilmu *Perutě* (1927, režie William Wellman), dalším hořkosladkým příběhem z 1. světové války. Dva přátelé Jack a David milují tutéž dívku a oba se stanou piloty. *Perutě* tak kombinovaly romantické motivy se spektakulárními záběry z bitev. Po úspěchu *Přehlídky smrti* byl propad dalšího Vidorova filmu *Ecce Homo!* velmi překvapivý. Vidor zde popsal osud neúspěšného člověka, jemuž se nedaří udržet krok s požadavky životního boje a který navzdory své velké touze po úspěchu ztroskotává. John Sims se narodil 4. července 1900, na Den nezávislosti. Kvůli tomu ho celá rodina tak dlouho přesvědčovala, že je předurčen ke skvělým skutkům, až tomu sám uvěřil. Po svatbě se ale dostává do materiálních těžkostí, a navíc je zcela zdrcen smrtí své malé dcerky. Podnícen německými vzory použil Vidor v tomto filmu pohyblivou kameru a množství dekorací. Kritické pasáže se soustředí zejména na vykreslení charakterů příbuzenstva manželky hlavního hrdiny – Vidor předvedl ostré karikatury maloměšťáků toužících výhradně po majetku. Režisér otevřeně kritizoval honbu za blahobytem i konformismus, i když tato obžaloba se postupně mění v patos.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

6.3.2 JOSEPH VON STERNBERG

Sternberg se narodil ve Vídni jako syn vysloužilého rakousko-uherského vojáka, který se snažil uchytit v Americe. Dětství trávil Sternberg střídavě ve Vídni a New Yorku. Právě v New Yorku našel náhodou uplatnění v čištění a opravách filmových kopií, což odstartovalo jeho kariéru u filmu. Následně pracoval jako kameraman a střihač. Pro své první filmy našel finanční zdroje mimo filmové hospodářství a díky tomu získal nezávislost, kterou později nedokázal udržet. Filmy *Lovci spásy* (1925) a *V docích newyorských* (1928) jsou pochmurným popisem prostředí přístavu, Sternberg podřídil příběh vlastní koncepci melancholického pesimismu, čemuž posloužily i symbolické motivy a nádech fatalismu. Ve filmu *Lovci spásy* sledujeme drama dvou mladých lidí a malého dítěte, kteří musí čelit hrubosti okolního světa a stálému vykořisťování. Snímek *V docích newyorských* pak vypráví příběh lodního topiče, který zachrání ženu před utopením a následně se do ní zamiluje. I v dalších Sternbergových filmech je patrný sklon k rezignaci na příběh ve prospěch staticko-výtvarných efektů. Herecké výkony a střih se zde podřizují dekoracím, osvětlení a kameře.

Jeho nejlepším filmem bylo *Podsvětí* (1927), gangsterský film, k němuž scénář napsal Ben Hecht. Režisér zde vytvořil spojnici mezi naturalismem německého kammerspielu a americké detektivní školy 30. let. *Podsvětí* lze vnímat jako předzvěst „filmu noir“, kriminální a thrillerové série, která se naplno prosadila ve 40. letech. Drsný, ale v jádru sentimentální gangster Bull Weed zastřelí ze žárlivosti svého kolegu, je zatčen a odsouzen k trestu smrti. Jeho milenka Feathers se jej marně pokusí osvobodit. Bullovi se však podaří uprchnout a ukryje se ve svém doupěti. Jeho úkryt zanedlouho objeví policie. Kvality filmu podtrhl herecký výkon George Bancrofta v hlavní roli.

6.3.3 JOHN FORD

Režisér zahájil svou kariéru stylovými westerny. V roce 1917 natočil svůj první film *Tornádo*. Ve stejném roce následuje osm dalších, v nichž většinou hraje hlavní roli westernová hvězda Harry Carey. Od společnosti Paramount přechází **Ford** v roce 1921 ke společnosti Fox a slaví první výrazné úspěchy. Snímek *Železný oř* (1924) se z větší části odehrává na Divokém západě. Hrdinou je Davy Brandon, jenž jako dítě přihlíží tragické smrti svého otce, který je zabit indiány. Naštěstí se mu podaří z této těžké situace uniknout do bezpečí. Později hledá vrahy a uchází se o ruku přítelkyně z dětství Miriam Marshové, jejíž otec je jedním z hlavních stavebních inženýrů transkontinentální železnice. Historická fakta výstavby prvního železničního spojení mezi americkým východním a západním pobřežím Ford téměř ignoruje a vypráví zde klasický milostný příběh, ve kterém se objevuje mnoho prvků z jeho dalších westernů. To se týká především využití krajiny jako dramatického prvku. Ford se stal předním režisérem společnosti Fox a natáčel filmy nejrůznějších žánrů. Přestože jej proslavil western, vrátil se režisér k tomuto žánru až v roce 1939, kdy s hereckou hvězdou Johnem Waynem natočil snímek *Přepadení*.

6.3.4 ERICH VON STROHEIM

Erich von Stroheim (vl. jm. Erich Oswald Stroheim, 1885–1957), syn vídeňského kloboučníka, dezertoval z rakousko-uherské armády a roku 1906 přišel do USA. Po vystřídání rozličných zaměstnání dostal v roce 1914 první filmovou roli. Roku 1915 mu D. W. Griffith svěřil ve *Zrození národa* party několika černochů a při natáčení *Intolerance* jej povýšil na asistenta režie. Během války si jako představitel záporných postav (nejčastěji pruských důstojníků) vydobyl status hvězdy. Byl prezentován jako „muž, kterého budete rádi nenávidět“. Roku 1918 mu společnost Universal svěřila první režii. Do roku 1933 měl Stroheim na kontě deset filmů, ale pouze jediný z nich natočil a uvedl v zamýšlené podobě. Dva další byly nepatrně zkrácené, ostatní sestříhané o více jak třetinu. V jednom případě byl dokonce závěrečný střih svěřen jinému režisérovi.

První tři Stroheimovy filmy, *Slepi manželé* (1918), *Pekelný klíč* (1920) a *Bláznivé ženy* (1921), tvoří pomyslnou trilogii. Jedná se o dramata s tematikou cizoložství, situovaná do Evropy, vystupuje zde americká manželka, kterou rafinovaně svádí muž „kontinentálního“ typu. Ve *Slepých manželích* se galantní rakouský důstojník dvoří Američance, zanedbávané manželkou-horolezce během pobytu v Tyrolích. *Pekelný klíč* se odehrává v Paříži prvních poválečných let. Žena neúspěšného amerického dramatika se stane milenkou důstojníka expedičního sboru. Ten ji však opustí v okamžiku, kdy hrozí, že se skrývaný vztah stane veřejným tajemstvím. Nic netušící manžel zatím uvede hru o nevěře, která slaví velký úspěch kvůli aféře jeho ženy, o níž ví celé město. Ve filmu *Bláznivé ženy* svede dobrodruh s ruským šlechtickým jménem manželku amerického vyslance v Monaku. Stroheim zde dovedl protiklad amerického puritánství a středoevropské uvolněnosti mravů až do pochmurného extrému: svůdce prezentuje jako dekadentního erotomana, zavražděného v závěru otcem dívky, kterou znásilnil. Američanky prezentuje **Stroheim** poněkud odlišně než Griffith. Zatímco Griffith povyšoval postavy skromných, vyrovnaných a nevinných dívek na ženský ideál, pro Stroheima je taková žena politováníhodnou obětí omezenosti. Skutečnou ženou se stává až v náručí svůdce bez skrupulí. Postava manžela je pak vystavena otevřenému výsměchu.

Ve svém druhém cyklu, sestávajícím z filmů *Kolotoč v Prátru* (1923), *Veselá vdova* (1925), *Svatební pochod* (1928) a *Královna Kelly* (1928), vykreslil Stroheim úpadek erótu v aristokratické společnosti předválečné Evropy. Filmy *Veselá vdova* a *Královna Kelly* situoval režisér do imaginárních států (Monteblando), připomínajících skutečné šlechtické dvory ve střední Evropě. Všechny čtyři filmy variují tentýž příběh o světáckém šlechtici, který se zamiluje do dívky z nižší společenské vrstvy a společenský tlak mu zabrání ve sňatku. Ve filmu *Kolotoč v Prátru* zabrání podobnému vztahu sám císař František Josef.

Pouze dva z deseti Stroheimových filmů se odehrávají v Americe: *Chamtivost* (1924) a první zvukový film *Procházka po Broadwayi* (1933), kterým Stroheimova režisérská dráha skončila. Snímek *Chamtivost*, patrně nejlepší ze Stroheimových děl (i přes necitlivé zkrácení) je přesnou adaptací románu McTeague od amerického naturalisty Franka Norrisa. Zde se nejzřetelněji projevilo Stroheimovo úsilí o krajní realismus. Celý film natáčel výlučně v ulicích San Francisca a výjev vraždy dokonce realizoval na místě

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

skutečné vraždy, která posloužila Norrisovi jako podklad pro příslušnou kapitolu. Jemná dívka Trina (herečka Zazu Pittsová hrála významnou roli i ve filmu *Svatební pochod*) se vdá za dobromyslného, i když nemotorného zubaře McTeaguea, trpícího záchvaty zuřivosti. U dívky posléze vzrůstá perverzní náklonnost k penězům. Ukrývá sumu, kterou vyhrála v loterii, zatímco manžel ztratí zaměstnání, a oba tak doslova živoří. Nakonec McTeague ženu zabije a s penězi prchá do kalifornského Údolí smrti, kam jej pronásleduje někdejší přítel Triny. Sokové, vzájemně spojení pouty, umírají krátce po sobě v pustinách Údolí smrti, žízňiví, ale zasypaní zbytečným a zakrváceným zlatem. Traduje se, že Stroheimova adaptace románu byla velmi věrná a v původní verzi dosahovala stopáže devíti hodin. V MGM však film sami sestříhali na dvě hodiny a zbytek filmu zničili, což je dodnes považováno za jednu z největších ztrát ve filmové historii. Sám režisér se po tomto zásahu odmítl k dílu hlásit a nikdy ho v konečném sestříhu ani neviděl.

Ve všech svých filmech varioval Stroheim totožné téma: ohrožení ženy a lásky. Kvůli lhostejnosti mužů a jejich neschopnosti milovat může žena duševně zakrnět nebo skončit v náručí nesvědčitých svůdců (raná trilogie), nebo se její schopnost milovat zvrhne v mánii (oba americké filmy), nebo moc vládnoucí společnosti terorem zabráni šťastnému vztahu. Každá z jeho ženských hrdinek je symbolem nenaplněné schopnosti milovat. Režisér se těmto hrdinkám nikdy nevysmívá, zatímco jeho mužští hrdinové jsou vždy něčím směšni. Všechny filmy, k nimž Stroheim napsal scénář (výjimku tvoří *Chamtivost a Veselá vdova*), jsou založeny na šabloně erotického trojúhelníku nebo na schématu neuskutečnitelné lásky „*Romea a Julie*“. V některých jeho filmech nalézáme dokonce téměř shodné výjevy. Tak si lze vysvětlit skutečnost, že i po zásazích producentů či cenzury nepůsobí jeho filmy fragmentárním dojmem. Pro jeho filmy je příznačný i téměř nulový vývoj charakterů (Stroheim jej nahrazuje stereotypní proměnou z donchuánovského svůdce v Romea pod vlivem erotu).

6.4 Studiový systém

Hollywoodský studiový systém byl kontrolován tzv. „velkou osmičkou“ studií, nicméně „velká pětka“, což byla plně vertikálně integrovaná studia, byla nejsilnější. Mezi tuto pětku nejmocnějších a nejdůležitějších studií patřila studia **MGM, Warner Brothers, 20th Century Fox, Paramount a RKO**. Všechna tato studia jednak produkovala filmy, a jednak vlastnila své vlastní řetězce kin. Oproti tomu tzv. „malá trojka“, což byla studia **Universal Studios, Columbia Pictures a United Artists**, sice produkovala filmy, ale neměla takový finanční kapitál jako „velká pětka“ a tak produkovala méně „áčkových“ filmů, které byly základem studiového systému. Tato studia navíc nevlastnila žádná kina.

Studiový systém byl charakteristický vysokou mírou standardizace natáčení. Všichni filmoví pracovníci byli zaměstnanci určitého studia. To mělo za následek jistou uniformitu filmového stylu – režiséri a další klíčoví tvůrčí pracovníci o sobě mysleli spíše jako o zaměstnancích než jako o umělcích, a proto nebylo v celém tomto období rozvedeno auterství, tj. specifický přístup k filmu, který považuje režiséra za autora, hlavního tvůrce filmového díla. Toto paradigma vtrhlo do americké kinematografie až v jejím post-

klasickém období. Přesto někteří etablovaní režiséři, pracující v rámci studiového systému, jako například Alfred Hitchcock, Orson Welles, Howard Hawks, nebo John Ford realizovali své individuální umělecké vize a byli později prohlášeni za plnohodnotné americké autory.

V roce 1948 nejvyšší soud USA rozhodl, že dosavadní praxe distribuce filmů pomocí balíčkové metody, kdy se prodávalo několik filmů v jednom, je nezákonná, stejně tak vlastnictví a provozování řetězce kin hlavními filmovými studií, protože se mělo za to, že tento vertikálně integrovaný systém konstituoval nesoutěžní a monopolní tržní praktiky.

Toto byla klíčová změna v hollywoodském studiovém systému, která uvolnila cestu rostoucímu počtu nezávislých producentů a řídicím pracovníkům menších studií, kteří od teď mohli produkovat filmy bez toho, aby do toho zasahovalo velké studio. Stejně tak to mělo za následek další důležitou změnu ve výrobě filmů, a totiž, že nadále pracovníci uzavírali se studií kontrakty na konkrétní filmy a různí pracovníci tak mohli pracovat na filmech pro různá filmová studia.

Jak již bylo řečeno výše, americký film tohoto období velkou měrou ovlivňoval tzv. Haysův kodex. Filmům, které nedodržovaly tento kodex, hrozil bojkot a ty filmy, které neschválila MPPDA, musely zaplatit pokutu 25 tisíc dolarů, a navíc neprofitovaly v kinech, jelikož všechna kina „velké pětky“ vlastnila právě MPPDA. Produkční kodex byl uplatňován až do konce éry Klasického Hollywoodu v 60. letech, kdy byl nahrazen ratingovým systémem, tedy hodnocením filmů, který se s obměnami udržel až dosud. V pozdních 60. letech potom celkově došlo ke kolapsu hollywoodského studiového systému, který proběhl zároveň s příchodem televize, zavedením autorismu mezi hollywoodskými režiséry a kritiky, stejně jako se zvýšením vlivu zahraničních filmů a nezávislých filmařů.

OTÁZKY



1. Jaké produkční a filmové společnosti se formovali v USA na počátku Hollywoodu?
2. Charakterizujte tvorbu Cecila B. DeMille?
3. Jaký typ filmů byl charakteristický pro Ernsta Lubitsche?
4. Jaký typ Američanky můžeme vidět ve filmech Eriche von Stroheima?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Pojmem klasický Hollywood se označuje období americké kinematografie zhruba od konce 20. let do pozdních 60. let. Přičemž tento termín zahrnuje jednak specifický styl natáčení filmů a jednak specifický mód produkce, distribuce a uvádění filmů v americké kinematografii tohoto období. Klasický Hollywood je často označován jako „Zlatý věk

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Hollywoodu“ a specifické stylové prostředky, rozvinuté během této periody, se nazývají klasický hollywoodský styl.

7 ZROD ITALSKÉHO NEOREALISMU. ITALSKÁ KINEMATOGRAFIE V 60.–80. LETECH 20. STOLETÍ. FRANCOUZSKÁ KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1945, NÁSTUP FRANCOUZSKÉ NOVÉ VLNY.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Italský neorealismus bylo národní filmové hnutí, charakteristické tím, že příběhy těchto filmů se odehrávaly mezi chudobou a dělnickou třídou, natáčelo se v opravdových lokacích a často se používalo neprofesionálních herců. Filmová díla italského neorealismu se často vypořádávala s obtížnými ekonomickými a sociálními podmínkami poválečné Itálie a reflektovala změny v italské mentalitě a podmínkách každodenního života. Postupná proměna filmového umění inspirovala vznik Francouzské nové vlny. Mnozí autoři z nich svým dílem přispívali k sociálním a politickým změnám doby, jejich radikální experimenty se střihem, vizuálním stylem nebo narativem byly tedy součástí všeobecné změny konzervativního paradigmatu ve společnosti, nejen v oblasti kinematografie.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat prvky italského neorealismu
- Seznámit se ze základními tvůrci italského neorealismu
- Definovat základní problematické východiska

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Michelangelo Antonioni, Cahiers du cinéma, Levý břeh, Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais

7.1 Italský neorealismus

Neorealismus vznikl jako reakce na strnulý stav italské kinematografie ve 30. letech. Ačkoliv italská produkce nebyla zestátněna, byla především zpravodajství a dokumentaristika pod přísným cenzurním dohledem Mussoliniho státního aparátu. Na druhou stranu podnikl Mussolini několik kroků na podporu italského filmu – nechal vybudovat filmové ateliéry Cinecittà spolu s filmovou školou Centro Sperimentale

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

a poskytoval dotace na produkci. Válečné produkce dominovaly zejména „nevinné“ tuctové žánrové snímky: komedie, historické spektakly a melodramata, které byly obecně označovány jako tzv. bílé telefony, podle typické dekorace odkazující k vyšší střední vrstvě, do níž byl děj filmů zasazován. Výjimku tvořily filmy, které byly zpětně označeny za předchůdce neorealismu – *Děti na nás hledí* (1943), který podle Zavattiniho scénáře natočil oblíbený herec „bílých telefonů“ **Vittorio De Sica**, a *Posedlost* (1942) **Luchina Viscontiho**, natočená podle předlohy autora „drsné školy“ **Jamese M. Caina** *Pošťák zvoní vždycky dvakrát*. Kriminální děj o manželské nevěře vedoucí až k rafinované vraždě Visconti přesadil na současný italský venkov a pomocí jednoduchých filmových prostředků dosáhl na svou dobu nevídané syrovosti a bezprostřednosti. Film byl okamžitě zakázán cenzurou.

7.2 Proklamace nového filmu

O nový italský film se neusilovalo pouze na filmovém plátně, ale především v redakcích nově vzniklých filmových časopisů. Nejprogresivnější byla Cinema, kterou paradoxně vedl Mussoliniho syn Vittorio a do níž přispívali kritici a budoucí režiséři Giuseppe De Santis a Michelangelo Antonioni. De Santis již v roce 1941 se svým kolegou Mariem Alicatou nastiňují základní východiska budoucího hnutí: *Jsme přesvědčeni, že jednoho dne stvoříme ten nejkrásnější film, který bude sledovat pomalou a unavenou chůzi dělníka, vracejícího se domů.*

Hlavním propagátorem a estetikem neorealismu byl však spisovatel **Cesare Zavattini**, který rovněž napsal scénáře k některým snímkům, jež jsou považovány za prototypy neorealismu (zejména *Děti ulice* a *Zloději kol* režiséra **Vittoria De Sicy**). Levicově zaměřený Zavattini usiloval vymanit film z klišé a konvencí, které deformují skutečnost. Požadoval, aby film zobrazoval konkrétní lidskou bytost ve vztahu k sociálním, politickým a ekonomickým podmínkám doby. Vybájeného a fantastického hrdinu měl nahradit obyčejný člověk z lidu. Ten má být ztvárněn, pokud možno nehercem. Odmítnut je systém hvězd a vůbec romantické iluze mainstreamových filmů. Neorealistické drama má být zaměřeno na skutečné problémy a potřeby člověka: potřebu práce, obživy či rodinného života. Jedním z cílů je kriticky nahlédnout výrobní a třídní vztahy kapitalismu, jež vedou podle levicového konceptu k nelidskosti. Nezbytnou podmínkou je natáčení v reálných lokacích. Neorealismus zavattiniovského směru ideově vychází z marxismu a vymezuje se vůči starším estetikám expresionismu a hlavně Hollywoodu. Inspiraci pro novou kinematografii hledá v jiných zahraničních vzorech – hlavně ve francouzském a sovětském filmu. V souvislosti s tvorbou Marcela Carného byl také poprvé užit termín „neorealismus“.

7.3 Hlavní tvůrci

Po válce pokračuje Zavattiniho spolupráce s De Sicou. V roce 1946 natáčí *Děti ulice* (1946), kde na příkladu dvou chlapeckých postav pojednávají o problematice bezprizorní

mládeže, kterou zoufalé sociální postavení přivádí až ke zločinu. Jednoduchý a průkazný příběh *Zloději kol* (1948) byl inspirován skutečným novinovým inzerátem. Nezaměstnaný muž konečně najde práci jako lepič plakátů, ke které je však nutné vlastnit kolo. Poté, co si ho za zástavu pořídí, mu ho však někdo ukradne. Zoufalý muž se se svým malým synem pokouší zloděje dopadnout. De Sica buduje drama a napětí z drobných, všednodenních detailů, přesně odpozorovaných ze života obyčejných lidí. Jeho přímočarý styl bez složitých technik a zbytečných fines věrně tlumočí příběh a zároveň přirozeně podtrhává jeho naléhavost.

Spolupráce se Zavattinim ještě pokračovala například lehce fantastickým *Zázrakem v Miláně* (1951) nebo portrétem stárnoucího muže *Umberto D.* (1952), který byl francouzským kritikem Andrém Bazinem vyzdvihován pro skvělé zachycení každodennosti. Často citovanou je scéna vstávání služebné, která připravuje starému profesorovi (ztvárněnému skutečným profesorem lingvistiky na penzi) snídani a divák sleduje její automatické pohyby a úkony. Scéna je zajímavá i z jiného ohledu – přes záměrnou „nedějovost“ zde vzniká napětí vycházející z tušeného těhotenství služby a jejích obav z budoucnosti.

Po válečné *Posedlosti* rozvíjí své postupy po válce i **Luchino Visconti**. V roce 1948 natáčí s neherci dokumentárně působící snímek *Země se chvěje* (1948) o vzpouře sicilských rybářů proti nespravedlivým podnikatelům. Dokumentárnost filmu je však při bližším pohledu narušována na jedné straně jasnými marxistickými východisky filmované předlohy, na straně druhé pak výrazně estetizovanou kompozicí záběrů a hloubkovým snímáním. Záběry krajiny připomínají obrazy, postavy jsou uspořádávány do trojúhelníkových seskupení jako ve výtvarném umění. Tento jasně estetický přístup hraničící s operatičností v následující Viscontiho tvorbě zesiluje a přidává se k němu melodramatická zápletka a důraz na výpravu a kostýmy (viz filmy *Gepard*, 1963; *Soumrak bohů*, 1969; či *Smrt v Benátkách*, 1971). Ohlas na *Zemi* shrnuje obecnější výtky, které byly na adresu neorealistickejších filmů směřovány. Katolická církev odsuzovala antiklerikalismus a zobrazování sexu dělnické třídy, levici vadila politická nejednoznačnost a pesimismus, kritika byla cílena i na způsob zobrazení Itálie jako zubožené a chudé země. Publikum navíc po válce zajímá spíše americká produkce a na domácí filmy příliš nechodí.

Hlavní zásluhu na rychlém rozšíření neorealismu těsně po skončení války má však snímek *Řím, otevřené město* (1945) **Roberta Rosselliniho**, který umožnil prosazení nového italského filmu nejen v Evropě, ale i ve Spojených státech. Jako první také přinesl otevřenou reflexi války, zbavenou falešné propagandy. Rossellini ho natáčel ještě během okupace na autentických lokacích či v improvizovaných ateliérech a snímal ho bez zvukové aparatury na vyřazený filmový materiál. Na několika přesně vybraných a propracovaných charakterech zrcadlí situaci v italském odbojovém hnutí. Jeho smysl pro výstižnou charakterizaci a zhuštěné vyprávění je posílen realistickým stylem: Rossellini odmítá tradiční stříhovou skladbu, kterou nahrazuje dlouhými záběry kamery, dokumentárně snímajícími autentické prostředí, do něhož je děj zasazen. V obsazení rolí kombinuje profesionální herce s neherci.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Výsledkem byl na svou dobu šokující filmový styl, vyznačující se syrovou vizualitou obrazu, přirozeným, někdy až nedokonalým zasvětlením, naturalistickým hereckým projevem kontrastujícím s manýrami filmů „bílých telefonů“ a hovorovým jazykem dialogů. V těchto tendencích pokračuje Rossellini dál povídkovým filmem *Paisà* (1946) postupným osvobozením Itálie spojeneckými vojsky. Celá „válečná trilogie“ se uzavírá snímkem *Německo v roce nula* (1947), jenž na osudech dospívajícího chlapce zpodobuje traumata poválečného Německa. V následujícím období Rossellini prohlubuje téma moderního člověka nejen v sociálních, ale i v duchovních rozměrech. V trilogii *Stromboli* (1949), *Evropa 51* (1951) a *Cesta po Itálii* (1953) je obraz ženské hrdinky (Ingrid Bergman) hledající vlastní identitu vztažen k hledání kořenů evropské civilizace jako takové. Tato „duchovní archeologie“ potom v Rosselliniho tvorbě pokračuje od 60. let sérií televizních filmů o významných osobnostech historie (Sokrates, Sv. Augustin, Descartes, Pascal ad.), které patří k progresivním počínům tohoto média. Rosselliniho zájem o moderního člověka spolu s fragmentární vyprávěcí strukturou a přímou metodou natáčení výrazně ovlivnil filmaře (nejen) francouzské nové vlny, kteří jej označili za „otce moderního filmu“.

7.4 Vývoj po neorealismu

Na Rosselliniho pozdější tvorbu přímo navazuje **Michelangelo Antonioni**, který měl k původnímu neorealismu blízko jako filmový kritik a režisér krátkých snímků. V prvních celovečerních filmech však zcela jasně upřednostňuje psychologickou studii postav před kritikou společenských poměrů. Antonioniho postavy – ať už jsou jimi městští intelektuálové nebo venkovští dělníci (*Výkřik*, 1957) – těžko nacházejí východisko ze životní krize, která je více osobního než obecně sociálního charakteru. Jejich životy, materiálně většinou dobře zajištěné, přestávají mít smysl, ztrácí se dorozumění mezi partnery, chybí jakýkoli citový prožitek.

Tyto existenciální nejistoty pak Antonioni vyjadřuje výrazně modernistickou filmovou formou. Rozbívá tradiční způsob vyprávění, vede děj přes elipsy, a naopak prodlužování scén, akcentuje samotné plynutí času, jež zvětšuje emocionální agónii hrdinů. Na ro-vině stylu pracuje s dlouhými záběry a velkými celky, v nichž drobné postavy vplývají do symetrických kompozic industriální krajiny, jež často přebírá status postavy a stává se odrazem nevyřčených emocí.

Tato radikální forma, poprvé naplno vyjádřená ve filmu *Dobrodružství* (1960), vyvolala značnou nevoli u části publika, ale přispěla k utváření evropské filmové moderny. *Dobrodružství* také započalo Antonioniho volnou „tetralogii citů“ která se uzavírá jeho prvním barevným snímkem *Červená pustina* (1964), v němž je barvy užíváno nejen podle realistického, ale také emocionálního klíče (např. na šedou barvu přestříkaný les a ovoce jako odraz hrdinčiny psychiky i Antonioniho vize odosobněného industriálního světa). Od poloviny 60. let Antonioni tvoří také v zahraničí, kde však neustupuje ze svých dosavadních pozic a zásad (*Zvětšenina*, 1966, *Zabriskie Point*, 1970).

7.5 Kritické hodnocení neorealismu

Recepce a hodnocení neorealismu v padesátých letech a pozdější době narážely na řadu konceptuálních problémů. Již v roce 1953 proběhla v Parmě konference o neorealismu, na níž se odhalilo různé chápání tohoto směru (jako angažovaná reportáž, jako morální apel, jako narativní postup, jako revoluce filmové formy) a byla nastolena otázka po podstatě neorealismu – jde o morální, estetický, nebo politický postoj? Manifest, zveřejněný po dlouhých diskusích, se pokusil tyto přístupy syntetizovat – podle něj neorealismus po obsahové stránce klade důraz na současné náměty a život dělnických vrstev, apeluje na politickou reformu a jednotu a proměňuje problémy postav v problémy univerzální (morální rozměr). Klade také důraz na krásu všedního života a skryté drama každodennosti. Po formální stránce je pak charakteristický natáčením v exteriérech, využitím neprofesionálních herců, nevyčizelované kompozice a přirozeného světa.

Na přelomu 40. a 50. let se neorealismu intenzivně věnoval i André Bazin. Současná italská kinematografie pro něj představuje nový mezník v dlouhém boji realismu s estetismem, jeho podstatným prvkem je humanistická tendence – postavy na plátně nejsou přetvářeny ani v objekty, ani v symboly, ale stojí samy za sebe. Důležitým aspektem Bazinových textů je důraz na realistickou estetiku. Každý realismus v umění je podle něj především estetickou otázkou, a jak ukazuje např. užívání postsynchronů při natáčení neorealistických filmů, i „nerealistické“ praktiky mohou vést k posílení realismu. Postsynchron totiž umožnil větší mobilitu kamery a zachycení většího výseku skutečnosti. Pouhé zachycení reality tedy podle Bazina není uměním, vždy je totiž ve hře výběr a interpretace. Na neorealismu je ale revolučním to, že realita zde neslouží žádné apriorní myšlence, ideologii či hledisku, herci/neherci nic nezobrazují, nevyjadřují, pouze jsou před kamerou a vyprávění zachycuje plynutí a trvání věcí.

Na Bazinovo uvažování navázal o mnoho let později poststrukturalistický filozof Gilles Deleuze. Ve své knize z roku 1985 *Obraz-čas* vnímá neorealismus jako zásadní a přelomové období v dějinách kinematografie, v němž se zrodil zcela nový typ obrazu. Obraz, soustředěný na akci (obraz-pohyb), nahrazuje obraz, který osvobozuje čas od kauzality a který nemusí nést jasný význam. Funguje čistě jako záznam optických a zvukových situací, které divák zachycuje, a pomocí vzpomínek pak konstruuje vlastní význam. Tato změna se podle Deleuze odráží i v nové koncepci prostoru ve filmu, přičemž ten již nefunguje pouze jako místo, kde se odehrává děj, ale získává autonomii, stává se samostatným hráčem, postavou.

7.6 Francouzská nová vlna

Během 50. let se mezi mladými kritiky, sdruženými okolo vlivného časopisu **Cahiers du cinéma**, začala projevovat odmítavá reakce vůči některým zavedeným tvůrcům francouzské kinematografie – např. režisérům Clouzotovi, Clémentovi a Autant-Larovi či scenáristům Aurenchovi a Bostovi. Zároveň tito novináři otevřeně deklarovali svůj úmysl zapojit se přímo do filmového průmyslu natáčením vlastních celovečerních snímků, které

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

by dokládaly jejich osobní představy a názory. To se podařilo koncem 50. let, kdy debutovalo několik mladých filmařů. Kromě Clauda Chabrola, Françoise Truffauta nebo Jeana-Luca Godarda z okruhu Cahiers jsou to osobnosti volně řazené do tzv. **Levého břehu** (Rive gauche, podle břehu pařížské Seiny), jako Alain Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy a další. Tento razantní nástup tvůrců s formálně originálními díly si zanedlouho vysloužil označení nová vlna. Toto francouzské hnutí pak začátkem 60. let ovlivnilo podobné snahy ve světě – vznikaly „nové vlny“ ve Velké Británii, Spojených státech, Brazílii, Japonsku, Německu, Itálii, Švédsku, Jugoslávii či Československu.

7.6.1 PRŮMYSLOVÝ KONTEXT, NARATIVNÍ A STYLOVÉ INOVACE

Rychlý rozvoj nových tendencí byl spojen s dobovými průmyslovými podmínkami. Filmový průmysl se snažil reagovat na rostoucí poválečnou popkulturu a zábavní aktivity, zejména mládeže, najímáním právě mladých filmařů. Ti měli k dispozici moderní techniku – zvláště lehčí kamery s objektivy citlivějšími na světlo, které umožnily bezprostřední kontakt s realitou. Zájem o každodenní, všední svět, zachycený až dokumentaristickými prostředky, je jedním ze základních znaků nové vlny, nejvíce rozvedeným v proudu *cinéma vérité* (film-pravda). Malé ruční kamery divákovi přiblížily intimitu postav a mohly sloužit filmaři k vyjádření osobních životních zkušeností. Subjektivní přístup a autobiografičnost se staly součástí filmového vyprávění. Nová technika dovolila pracovat i s přímým zvukem, který nahrával ruchy a atmosféru světa mimo uzavřené ateliéry. Celková „lehkost“ natáčení se promítla i do „lehkosti“ střihu – režiséři s oblibou porušovali zaběhlá pravidla montáže. Využívali jump-cutů, velmi rychlých střihů, volných časoprostorových přechodů či techniky koláže, spojující různorodý materiál v jeden celek. Oproti tomu někteří režiséři naopak preferovali snímání pomocí dlouhých záběrů, jež mohly bez přerušování zachytit celou sekvenci nebo scénu. Tato technika plan-séquence (záběr-sekvence) kladla důraz na samotné plynutí času, při němž není realita nijak narušována a manipulována střihem.

Vyprávění ve filmech nové vlny nabývalo různých forem, ale obecně tíhlo ke dvěma opačným trendům. Na jedné straně to byla snaha o objektivní zachycení reality s její bezprostředností a autenticitou: film fungoval jako reportáž, sonda do života obyčejných lidí na ulici, pracoval s neherci, popřípadě improvizovaným herectvím, užíval skutečných lokací atd. Na druhé straně naopak šlo filmařům o maximální subjektivitu vyprávění: filmový materiál vyjadřoval vnitřní svět postav. Na plátně se objevovaly vize, vzpomínky, fantastické a snové scény, které narušovaly linearitu vyprávění. Tato mentální obrazotvornost byla více fragmentární, svět se rozpadal na útržky paměti. Filmaři manipulovali s časovým sledem událostí, typickým se stalo užití flashbacků a flashforwardů.

7.6.2 OKRUH CAHIERS DU CINÉMA

Nejznámějším představitelem francouzské nové vlny se stal **François Truffaut**. I když začínal jako ostrý, nekompromisní kritik, ve svých filmech naopak podle vzoru Hitchcocka vycházel vstříc divákovi. I proto se jeho filmy staly poměrně oblíbené a známé u širokého publika. To bylo dáno navíc Truffautovým neochvějným zájmem o filmové žánry – hlavně thriller, komedii a melodrama. Ve své tvorbě tak spojoval tradiční postupy, vzešlé z klasické hollywoodské kinematografie (kontinuitní střih, „neviditelná“ kamera), s dílčími formálními experimenty (zoomy, rychlý střih, symbolické užití barev atd.). Východiskem pro originální zacházení se žánry se mu stala jeho vlastní teorie filmového autora, kterou jako kritik v 50. letech pomáhal prosazovat. Režisér má být svébytným umělcem, který stejně jako malíř nebo spisovatel vytváří původní díla. Tento autorův „otisk“ se v případě filmu neomezuje toliko na scénář: ten je důležitou podmínkou, ale rozhodující zůstává filmový styl autora. Truffaut tak mnohdy vycházel z literárních předloh, ty ale značně upravoval a pozměňoval – navíc si vybíral takové, které odpovídaly jeho osobnímu pohledu na svět. Druhou polohu jeho tvorby pak představují snímky s autobiografickými prvky – film o filmu *Americká noc* (1973) a zvláště pětidílný cyklus o hlavním hrdinovi Antoinu Doinelovi (Jean-Pierre Léaud). Ten byl započat hned Truffautovým debutem z roku 1959 *Nikdo mne nemá rád*, který se vracel do autorova dětství a dospívání. V celém následujícím Truffautově díle se pak prolínaly vracející se motivy a obsedantní témata: problematické dětství, otázka výchovy, hledání otce, fascinace ženami či propadnutí šílené lásce, které vede až k fyzickému utrpení.

Pokud byl Truffaut nejvíce provokujícím kritikem nové vlny, pak nejvíce provokujícím režisérem byl **Jean-Luc Godard**. Už u svých prvních hraných filmů vytvářel rozmanité koláže: každodenní ulice Paříže, obyčejní hrdinové zažívají dobrodružství jako postavy z béčkových amerických detektivek, do toho zaznívají filozofické úvahy či obrazové pocty jiným filmařům, spisovatelům a malířům. Střih je velmi volný, nepravidelný, plný elips a jump-cutů. Tento svobodný přístup k filmu se projevil už u Godardova prvního filmu *U konce s dechem* (1960) – portrétu mladého Pařížana, kterého svým spontánním herectvím ztvárnil začínající Jean-Paul Belmondo, a zároveň pocty americkým gangsterkám. Tímto snímkem začíná období čistě fiktivních příběhů, formálně hravých, ale ucelených určitým žánrem: hudebním filmem v *Žena je žena* (1961), krimi melodramatem v *Žít svůj život* (1962) nebo sci-fi v *Alphaville* (1965). Dalším spojujícím prvkem je představitelka hlavních ženských rolí Anna Karina, jejíž tvář, Godardem snímaná z nejrozmanitějších úhlů, se stala jedním ze symbolů francouzské nové vlny. Ve druhé polovině 60. let se Godard politicky radikalizuje, přiklání se k extrémní levici a otevřeně vstupuje do veřejných aktivit. Ve své tvorbě začíná propojovat hraný film s dokumentem, fiktivní vyprávění s reportáží a ideovým argumentem. Koncem dekády opouští hraný film úplně, stejně jako koncepci autora jako individuálního tvůrce díla, a začíná natáčet v kolektivech. Pracuje v rámci skupiny Dziga Vertov, pojmenované po známém sovětském dokumentaristovi. Vznikají mnohovrstevnaté filmové tvary na pomezí dokumentu, eseje, koláže, manifestu a pamfletu. V 70. letech pak Godard vyhláší úplný rozchod s kinematografií a věnuje se pouze videotvorbě. Teprve na konci dekády se znovu vrací ke klasickému filmovému

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

materiálu a k formě fiktivního vyprávění ve snímku *Zachraň si, kdo můžeš* (život). Mezi značně experimentující filmaře patří také Jacques Rivette, který v mnohém proměnil zažité chápání tradičního hraného filmu. Poté, co jeho první filmy *Paříž nám patří* (1960) a *Jeptiška* (1966), natočené podle pevného scénáře, nepřinesly větší odezvu, rozhodl se Rivette pracovat více volným způsobem na základě improvizace. První takto natočený snímek, *Šílená láska* (1969), navíc přinesl další podstatný prvek jeho poetiky: rozvolněnou časovou strukturu. Děj se odehrává na časové ploše 252 minut, přičemž značná délka filmu s sebou nese dva důležité důsledky: jiné než klasické narativní uspořádání a jinou než tradiční diváckou percepci. Doposud existovaly dlouhé filmy proto, aby zachytily velké množství dílčích událostí (viz epická dramata Griffitha, von Stroheima nebo Gance). Naopak Rivette zachycuje minimum událostí a děj jeho filmů se dá shrnout v několika slovech. Důraz tedy není kladen na neustálou změnu akce, ale na samotný časový průběh. Čas tak vstupuje do centra pozornosti, je tematizován na plátně. S tím souvisí i odlišná percepcie diváka. Ten se přestává soustředit na změnu zápletky a zajímat se o logiku děje; naopak vnímá dění skrze časové trvání, které se přibližuje trvání reálnému. Na druhou stranu Rivette dojem reality neustále zpochybňuje a narušuje. Postavy jeho filmů se permanentně nacházejí mezi dvěma světy – světem reality a světem fikce. Ať už do světa fikce vstupují skrze divadlo (*Šílená láska*, *Out 1*, *Kdo ví*) nebo skrze magický rituál (*Céline a Julie si vyjely na lodi*, *Duelle*, *Příběh Marie a Julienu*), vždy se fantazie stává nedílnou, přirozenou součástí jejich životů.

Naopak nejstarší z režisérů nové vlny, **Eric Rohmer**, nacházel půvab a smysl v běžnými smysly zachytitelné realitě. Protagonisty svých drobných příběhů ze současnosti snímal pomocí lehkých kamer v jejich přirozeném prostředí: v bytech, parcích, bistrech, na plážích. Rohmerovy filmy byly z celé nové vlny nejméně dramatické a nelze na ně uplatňovat žánrová schémata – s výjimkou snad jen komedie, která je zde nenápadně přítomna v pozadí. Postavy se často nacházejí v okamžiku nějakého životního přechodu, v momentě volby mezi různými životními cestami. Tato volba je vytrhne z jejich dosavadního zažitého stereotypu, kdy opouštějí své zabydlené prostory: proto je vidíme na cestách, v různých dopravních prostředcích. Směřují za svou vnitřní vizí, která je však příliš vágní a mlhavá. Potácejí se mezi svými sny (které však Rohmer nezobrazuje) a strohou realitou. Ona životní volba je dále u Rohmerových postav často spjata s erotikou: jedná se vesměs o výběr pravého životního partnera. Toto rozhodnutí však provázejí chybné pokusy, různé odbočky od nastoupené cesty, které činí z postav víc než jen naivní snílky. Jejich erotické dilema je však zároveň dilematem morálním. Postavy volí nejen mezi svou touhou a životní realitou, ale také mezi nimi a osobním morálním přesvědčením. Morálka však v tomto případě není racionálním imperativem, ale spíše životní zkušeností – uměním a moudrostí žít. Je to osobní vklad, který si postava nese do nové situace, jež přináší volbu, tak jako mladý inženýr (Jean-Louis Trintignant) v Rohmerově vrcholném filmu *Moje noc s Maud* (1969), jehož rozhodnutí vzít si dívku svých představ naruší setkání s mnohem konkrétnější ženou. Snímek je součástí uceleně koncipovaného cyklu *Morální příběhy*, který v 80. letech vystřídal *Komedie a přísloví* a po nich *Příběhy čtyř ročních období*.

Posledním významnějším režisérem z okruhu Cahiers du cinéma, který pomáhal formovat novou vlnu, byl **Claude Chabrol**. Chabrol jako první z celé skupiny natočil celovečerní film (*Krásný Serge*, 1958) a pomáhal také financovat snímky svých přátel. V průběhu 60. let se postupně přeorientoval z všednodenních dramát na žánr kriminálního filmu, který ovšem obohacoval o originální postupy a témata. Své příběhy důsledně zasazoval do prostředí francouzského venkova, jehož zdánlivý vnější pevný řád se postupně rozpadá pod nápor vnitřních iracionálních sil – sexuální touhy, žárlivosti, msty. Tradiční venkovský život je u Chabrola narušen obvykle vpádem zvenčí – v podobě postavy outsidera nebo voyeura. Znovu je tak tematizována – stejně jako u Hitchcocka – voyeuristická povaha filmu (sjednocení divákova pohledu s pohledem postavy skrze hlediskový záběr), která je však zároveň překonávána zcizovacími prvky v obraze i zvuku, jež úplně ztotožnění znemožňují. Dokladem Chabrolovy precizní režie jsou zejména filmy z přelomu 60. a 70. let, které natočil s herečkou Stéphane Audran (tzv. cyklus Héléne podle jména hlavní hrdinky).

7.6.3 LEVÝ BŘEH

Druhou – volnější – skupinu francouzské nové vlny tvořil tzv. **Levý břeh**, jehož název se dá odvodit geograficky (levý břeh Seiny), kulturně (dědictví levicového existencialismu a nového románu), politicky (levicová orientace, na rozdíl od spíše pravicových Cahiers) i filmově (tíhnutí k filozofickému a politickému filmu). Na rozdíl od Pravého břehu, který se více zajímal o vlastní filmový tvar, byl Levý břeh orientován méně esteticky, a naopak akcentoval přesahy do jiných intelektuálních oblastí.

Hlavním představitelem byl **Alain Resnais**, který už v průběhu 40. a 50. let natočil několik vysoce ceněných dokumentů, pojednávajících o vědě, umění a historii (*Van Gogh, Noc a mlha*). Jeho první hrané filmy pak vycházely z úzké spolupráce s představiteli literárního směru tzv. nového románu. Autorkou scénáře *Hirošima, má láska* (1959) byla Maguerite Duras, později také režisérka. Film plný úvah, reflexí, meditací a vzpomínek vypráví příběh francouzské herečky, která přijíždí do Hirošimy hrát v protiválečném filmu. Seznámí se zde s japonským mužem, ale jejich hlubšímu vztahu jsou na překážku válečná traumata, kterými si oba prošli. Historická a politická rovina se zde promítá do osobních až intimních vztahů postav. Resnais vede děj skrze flashbaky a prolínání různých časoprostorových rovin, snových scén a dokumentárních záběrů z války. Téma paměti pak dále rozvíjel ve filmech *Loni v Marienbadu* (1961, scénář Alain Robbe-Grillet) nebo *Muriel* (1963). Od poloviny 70. let pak nabývaly jeho snímky na větší hravosti a dalšího rozrušování ucelených vyprávěcích struktur. Resnais propojuje vážnost s humorem, vysoké žánry s nízkými, fikci s dokumentem. Ve snímku *Můj strýček z Ameriky* (1980) klade vedle sebe vědecké názory biologa Henriho Laborita a propletenec vztahů tří fiktivních postav, na které aplikuje vědce závěry o chování zvířat a lidské společnosti. Spojení dokumentu s fikcí uplatňuje ve svých filmech také **Agnès Varda**, která začínala krátkými dokumenty, pak přešla k hranému *cinéma vérité* (např. *Cléo od pěti do sedmi*, 1961), až nakonec dospěla ke značně hyperbolické stylizované formě v polovině 60. let. Komerční neúspěch filmu *Bytosti* (1966) ji znovu vrátil k dokumentu, kterému se věnuje s přestávkami dodnes.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

V 80. letech Varda zaznamenala značný ohlas snímkem *Bez střechy a bez zákona* (1985) – strohým portrétem mladé ženy, volně putující francouzským venkovem. Dokumentární a stylizované hrané scény kombinuje snímek *Jacquot de Nantes* (1991), který je ohlédnutím za osobností Jacquese Demyho, autorčina životního partnera. Jacques Demy byl obecně tvorbě skupiny Levého břehu značně vzdálen. Spíše než o filozofická nebo aktuálně společenská témata se vždy zajímal o žánry muzikálu, melodramatu a fantastického filmu. Rád vytvářel vlastní filmové světy, které se často pohybovaly na hranici snu nebo pohádky. Pouze u některých filmů můžeme v pozadí nalézt náznaky sociální kritiky: to je případ alžírské války v *Paraplíčkách z Cherbourgu* (1964) nebo dělnické stávky v *Pokoji ve městě* (1982). Jinak jsou Demyho snímky charakteristické právě nalézáním poezie ve všedních událostech, transponováním obyčejného do nenapodobitelného. Ve svém debutu *Lola* (1961), který je příběhem jedné barové zpěvačky v Nantes, se nechal Demy otevřeně inspirovat mistry melodramatu Ophüsem a von Sternbergem. V *Paraplíčkách z Cherbourgu* zase přišel s ojedinělým experimentem – kompletně zpívaným filmem, tedy včetně těch nejbanálnějších dialogů, které jsou vedeny jako zpěvné melodie (hudbu složil Michel Legrand). *Slečinky z Rochefortu* (1967) byly zase poctou americkému muzikálu 50. let, který přirozeně splynul s francouzským prostředím. *Oslí kůže* (1970) pak čistou pohádkou s Catherine Deneuve a Jeanem Maraisem v hlavních rolích.



OTÁZKY

1. Uveďte základní črty italského neorealismu.
2. Jaký je nejvýraznější snímek natočen v duchu italského realismu?
3. Charakterizujte tvorbu Vittoria De Sicy.
4. V jakém kulturním kontextu vznikala francouzská nová vlna? Pokuste se odlišit její tzv. Pravý a Levý břeh.
5. Porovnejte filmovou tvorbu Françoise Truffauta a Jeana-Luca Godarda.
6. Jakou filmovou techniku používali režiséři nové vlny?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Italský neorealismus navždy změnil tvář moderní kinematografie. Filmové hnutí charakteristické tím, že příběhy těchto filmů se odehrávaly mezi chudobou a dělnickou třídou, natáčelo se v opravdových lokacích a často se používalo neprofesionálních herců. Filmová díla italského neorealismu se často vypořádávala s obtížnými ekonomickými a sociálními podmínkami poválečné Itálie a reflektovala změny v italské mentalitě a podmínkách každodenního života.

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

8 KINEMATOGRAFIE USA V 60. A 70. LETECH (KLASICKÝ VS. NOVÝ HOLLYWOOD), OSOBNOSTI. NÁSTUP AMERICKÉHO NEZÁVISLÉHO FILMU V 80. LETECH.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kinematografie v USA prošla výraznou změnou a Klasický Hollywood vystřídal Nový Hollywood. Tedy do filmu přicházejí nové tendence, nová témata a noví hrdinové. Stejně podstatnou byla i stylová radikalita. Nové zobrazení zločinu jako jisté formy rebelie vůči establishmentu, tedy bez obvyklého morálního odsudku, učinilo z filmů jako *Bonnie a Clyde* nebo *Bezstarostná jízda* subversivní hity nabourávající zaběhlé konvence hollywoodského průmyslu.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat stylistickou formu Nového Hollywoodu
 - Seznámit se ze základními tvůrci kinematografie Nového Hollywoodu
 - Definovat základní problematické východiska a témata tohoto období
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Nový Hollywood, Mike Nichols, Dennis Hopper, Sam Peckinpah, Steven Spielberg, Robert Altman, George Lucas, Francis Ford Coppola, Woody Allen, Martin Scorsese, Terrence Malick

8.1 Společenský kontext

Pro společenské klima Spojených států mělo v 60. letech velký význam několik na první pohled nesouvisejících vlivů. Došlo k vyvrcholení snah o rasovou rovnoprávnost, velké změny nastaly také na poli zrovnoprávnění žen, s nástupem antikoncepční pilulky se změnila oblast sexuálního chování. Uvolnění společenských podmínek umožnilo vznik kontrakultury mladých, kterým se odcizila vize středostavovského života jejich rodičů a kteří experimentovali s drogami a „volnou láskou“. V roce 1963 byl zavražděn prezident Kennedy a Spojené státy vstoupily do vietnamské války. Válka se časem stala doma velmi nepopulární a protiválečné protesty vedly na přelomu 60. a 70. let k volání po větších

společenských změnách. Názorové střety společenských aktivistů a establishmentu nabraly intenzity známé naposledy v éře deprese 30. let. Mnozí aktivisté se začali radikalizovat (např. hnutí Black Power). Řada předních aktivistů byla zavražděna (M. L. King jr., Malcolm X), policie často násilně zakročovala proti demonstrujícím studentům. Napětí vzrostlo v momentě, kdy prezident Nixon rozšířil působnost amerických jednotek ve Vietnamu. Došlo k protestům na univerzitách, řada z nich přešla do stávk.

Ani odchod Američanů z Vietnamu v roce 1973 neuklidnil názorově rozpolcenou zemi. Nixon obhájil svůj prezidentský úřad a na tento příklon k pravicové vládní politice reagovala liberální hnutí a aktivisté zaměřením se na mikropolitickou úroveň a konkrétní problémová témata (diskriminace žen a etnických skupin, ochrana životního prostředí ad.). S těmito hnutími spolupracovala řada dokumentaristů. Na druhé straně ale došlo k vzestupu konzervativních hnutí „Nové pravice“, která útočila na čerstvá politická vítězství liberálů. Právě názorové střety reformátorů a Nové pravice se staly hlavním zdrojem politického napětí ve Spojených státech 70. let. Toto napětí reflektovala i kinematografie a v těchto souvislostech jsou interpretovány i takové filmy jako *Čelisti Stevena Spielberga* (1976) či *Nashville Roberta Altmana* (1975).

80. léta byla obdobím pravicové vlády. Bylo omezeno mnoho reforem ze 60. let, důraz byl kladen na zákony trhu. Symbolem této doby se stal prezident Ronald Reagan. Tato postava do velké míry symbolizovala i pomyslné prolnutí Hollywoodu a politiky. Jako bývalý westernový herec představoval konzervativní hodnoty, ve svých projevech používal repliky z filmů, americký obranný vojenský systém nazval „Star Wars“. Při pokusu o atentát se ukázalo, že jej spáchal muž posedlý filmem *Taxikář*, který chtěl údajně dokázat herečce Jodie Foster (ve zmíněném filmu hrála), co je pro ni ochoten udělat. Zároveň se Amerika v 80. letech dostávala do stále většího deficitu státního rozpočtu a čelila mezinárodním politickým skandálům (např. nezdařená akce v Íránu). Na přelomu dekády se země dostala do recese, a pravicoví republikáni tak vydrželi u kormidla už jen jedno volební období.

V souvislosti s novým demokratickým prezidentem Clintonem se hovořilo o jeho „mediální povaze“, protože byl schopný dobře využít svého postavení mediální celebrity. Američané se v průběhu 90. let mohli již lépe vyrovnávat se svým vietnamským traumatem po úspěšné vojenské akci v Íráku na začátku 90. let a upevnili svou pozici hlavního světového hráče (i vývozce kultury) po rozpadu východního bloku a Sovětského svazu. Film sice ztratil srozumitelnou figuru „rudého“ národního nepřitele, ale díky napětí na Středním východě a šířícímu se terorismu si našel nového.

8.2 Poválečný vývoj

Na konci 30. let si americký filmový průmysl vytvořil stabilní institucionální uspořádání. Několik koncernů si mezi sebe rozdělilo prakticky celý trh – ovládaly produkci filmů, jejich národní i mezinárodní distribuci, byly vlastníky sítě kin. V roce 1938 bylo vedeno vyšetřování kvůli podezření z vytvoření trustové dohody, ale nakonec skončilo

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

dohodou mezi filmovými koncerny a příslušnými vládními úřady. Byl zrušen nucený odběr filmů nezávislými provozovateli kin, na monopolním postavení koncernů se ale nic nezměnilo. Světová válka pro Hollywood znamenala zejména dočasný výpadek evropských trhů. V reakci na tyto obtíže klesl objem výroby a novým centrem exportu se stala Latinská Amerika. Hned po válce ale studia opět zaměřila svou pozornost na Evropu a finančně se celému filmovému průmyslu dařilo. Kolotoč utrácení zajistil rekordní zisky, přesto se před Hollywoodem začalo vyjevovat několik problémů, které měly plně propuknout o několik let později. Velká studia měl v budoucnu „decimovat“ jak nucený odchod řady pracovníků vyšetřovaných senátním výborem, tak protimonopolní opatření přijaté v roce 1948, dnes známé jako „the Paramount decision“.

„The Paramount decision“ (rozhodnutí Paramount) se váže k výše zmíněnému vyšetřování z roku 1938 zvanému „kauza Paramount“. O deset let později už došlo k výraznější změně zaběhnutého systému a velká hollywoodská studia byla donucena zbavit se vlastních sítí kin. To zvýšilo konkurenci na trhu a umožnilo také vstup nezávislých studií. Zároveň byla zrušena praxe programovacích „balíků“, při níž studia vázala zapůjčení jednoho filmu uvedením dalších, obsažených v tomto „balíku“. Provozovatelé kin měli díky těmto opatřením přístup k mnohem většímu množství filmů.

V 50. letech se také objevil další významný hráč, který prudkou expanzi kinematografie zbrzdil – televize. Jen kvůli ní objem výroby nedosáhl předválečné úrovně. Televize odvedla z kin diváky, a iniciovala tak příklon filmu ke spektakulárním formám, které nebyly dostupné televizní technologii. Filmová studia stále více sázela na tematicky a vizuálně atraktivní a nákladné filmy, které samozřejmě musely být natáčeny v o to menším počtu. V 60. letech tak ve snaze konkurovat televizi a přitáhnout do kin publikum vznikla série výpravných muzikálů, započatých „kasovním trhákem desetiletí“ *Za zvuků hudby* (1965, režie **Robert Wise**), dodnes jedním z nejoblíbenějších filmů Američanů. Navázat na jeho úspěch se však ukázalo být těžší, než se zpočátku zdálo, a filmy, které jej následovaly, např. *Doktor a jeho zvířátka* (1967) či *Hello, Dolly* (1969), finančně propadly. Hollywoodská studia musela tedy recept na trvalejší úspěch hledat jinde.

Dalším důležitým konkurenčním nástrojem filmu oproti televizi byla barva – podíl barevných filmů se na začátku 50. let vyhoupl z 20 % na 50 % celkové produkce hollywoodských studií. Představen byl také širokoúhlý formát filmového obrazu. Své postavení si ale upevnilo i několik nezávislých a menších produkčních firem. Například distribuční firma United Artists, která sdružovala nezávislé producenty a tvůrce, se stala jedním z velkých hráčů na filmovém trhu, přestože jí hrozil ještě v roce 1951 bankrot.

8.3 Uvolňování cenzurních opatření

Americký filmový průmysl byl do 50. let svázán silnými regulačními mechanismy, které znemožňovaly do distribuce vstup tzv. exploatačním filmům, tedy filmům zapojujícím výrazně prvky násilí a erotiky. Problémy měla i řada zahraničních filmů a filmy nezávislých producentů zpracovávajících „témata pro dospělé“. Hollywoodská studia sama

byla do velké míry sebeprotektivní (fungoval zde produkční kodex – systém vnitřních studiových pravidel a certifikace filmů). Změnu přinesl až zákaz promítání filmu **Roberta Rosselliniho** *Láska* (L'Amore, 1948), který byl cenzurní komisí označen za nábožensky kontroverzní a rouhačský. Tento krok vyvolal velkou diskusi a o několik let později soud rozhodl, že první dodatek ústavy zaručující svobodu projevu se vztahuje i na film. Soud ustanovil, že do budoucna se předmětem cenzurních zásahů měla stát už jen oblast „obscénních obsahů“, ale i tu šlo vymezit vlastně jen velmi neurčitě. Mnohem menší význam měl pak do budoucna sehrávat i zmíněný produkční kodex. Vymahatelnost požadavků promítat jen certifikované filmy a udržet mimo distribuci necertifikované nezávislé snímky byla značně oslabena v souvislosti s výše uvedeným „rozhodnutím Paramount“, které zajistilo svobodu provozovatelům kin a jejich faktickou nezávislost na požadavcích velkých studií sdružených do MPAA (Motion Picture Association of America). Ale i samotní producenti a distributoři sdružení v MPAA v mnohem konkurenčnějším prostředí sami tento kodex porušovali. S nástupem televize se provokativní náměty a zpracování také staly zbraní, kterou se kinematografie snažila zpět přilákat ztracené diváky do kin. V roce 1968 byl produkční kodex opuštěn zcela a byl nahrazen ratingovým systémem, používaným s jistými obměnami dodnes.

8.4 Situace v průmyslu v 60. letech a nástup krize

Na počátku 60. let se filmový průmysl zdál být v dobré kondici. Velká studia měla kontrolu nad filmovou výrobou. Velký divácký úspěch sklízely historické eposy typu *Lawrence z Arábie* (1962), *Kleopatra* (1963) či *Doktor Živago* (1965). Pozitivní ohlas u diváků měly adaptace úspěšných broadwayských muzikálů (*West Side Story*, 1961), studio Disney vládlo rodinné zábavě hity *101 dalmatinů* (1961) či *Knihy džunglí* (1967). Některá studia uzavírala dlouhodobé smlouvy s hvězdami (třeba MGM s Elvisem Presleyem), roční produkce každého z nich se ustálila na počtu 12–20 filmů ročně, stabilizoval se obchodní vztah mezi studii a televizí. Televize platila za práva k filmům a studia také začala natáčet filmy a sériové programy přímo pro televizi.

Přesto byla celá 60. léta velmi nejistým obdobím. Pro některá studia znamenala sázka na výpravné historické velkofilmy finanční ztráty. Nákladné projekty často nebyly návratné a ukázalo se, že neexistuje již žádná jistota zaručeného zisku. Znamé hvězdy často nedokázaly přitáhnout očekávaný počet diváků, úspěch výpravných eposů ani muzikálů již nebyl samozřejmostí. Na konci 60. let prakticky každé z velkých hollywoodských studií čelilo finanční krizi, protože jejich producenti nezachytili včas změnu společenského klimatu, a především změnu ve složení publika. V důsledku poválečného vývoje se změnila městská demografie, lidé se stěhovali do nově vznikajících předměstí, v nichž alespoň zpočátku kina nebyla. Hospodářská prosperita také přinesla jiné možnosti trávení volného času a kino přestalo být rodinnou zábavou. V průběhu 60. let se hlavní skupinou návštěvníků kina stali mladí lidé ve věku 16–24 let, často vzdělaní a s podstatně radikálnějšími názory, než měla generace jejich rodičů. Přesně na tuto skupinu se zaměřovaly exploatační žánrové filmy vznikající mimo hlavní hollywoodská studia

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

v nezávislých produkcích (např. American International Pictures Rogera Cormana) a využívající k distribuci svých filmů tzv. autokina (drive-ins). Oproti této produkci Hollywood v oslovování mladého publika výrazně zaostával, neboť jeho krédem bylo co nejširší věkové spektrum, tedy zábava pro celou rodinu. Tuto funkci však čím dál lépe plnila televize.

Krise studií vyústila v jejich postupný odkup většími, s filmem často nesouvisejícími společnostmi, které braly filmové podnikání jako rozšíření svého portfolia. Studio Paramount tak v roce 1967 odkoupila firma Gulf + Western podnikající v oblasti automobilismu a kovů, United Artists ve stejném roce koupila pojišťovací společnost Transamerica. Tyto transakce pokračovaly i v 70. a 80. letech, kdy se studia postupně dostávala do rukou mediálních konglomerátů (Viacom, Sony, Time Warner, News Corporation). Na jedné straně tedy došlo k jisté stabilizaci studií a minimalizace rizik (především ve spojení s produkcí blockbustů), na straně druhé však tímto definitivně skončila klasická éra studií a příjmy plynuly i z jiných oblastí než jen ze samotného promítání filmů (merchandising apod.).

8.5 Nástup Nového Hollywoodu

V souvislosti s odlivem publika a finančními propady se hollywoodská studia v druhé polovině 60. let začínají více otevírat spolupráci s mladšími tvůrci, od nichž si slibují větší kontakt s novým typem diváků a nová atraktivní témata. Tento posun byl samozřejmě motivován i snahou o snížení nákladů na produkci filmů a restrukturalizaci studií. Již první pokusy v tomto směru se ukázaly být úspěšné a zahájily období, jemuž se ve filmové historii říká Nový Hollywood, případně Hollywoodská renesance.

Zásadní obrat přinesla především trojice filmů *Bonnie a Clyde* (1967, režie Arthur Penn), *Absolvent* (1967, režie **Mike Nichols**) a *Bezstarostná jízda* (1969, režie **Dennis Hopper**), a to jak po stránce tematické a stylové, tak ekonomické. *Bonnie a Clyde* stál 3 miliony a přinesl Warner Bros. 24 milionů, stejně tak *Absolvent* – při nákladech 3 miliony vydělal 49 milionů.

Stejně podstatnou byla i tematická a stylová radikalita. Všechny tři filmy byly zaměřeny na příslušníky mladé kontrakultury, zpracovávaly témata odcizenosti a rebelie, oslavovaly svobodu a volný pohyb, volily hrdiny z okraje společnosti a vnesly do amerického filmu explicitní zobrazení sexu, násilí i drogové euforie 60. let. Právě zobrazení zločinu jako jisté formy rebelie vůči establishmentu, tedy bez obvyklého morálního odsudku, učinilo z filmů jako *Bonnie a Clyde* nebo *Bezstarostná jízda* subversivní hity nabourávající zaběhlé konvence hollywoodského průmyslu.

Filmy *Absolvent*, *Bonnie a Clyde* a *Bezstarostná jízda* se od standardní hollywoodské produkce odlišovaly i podstatně dynamičtější strukturou, inspirovanou evropským modernistickým filmem, především francouzskou novou vlnou. Diskontinuitní střihovou skladbu vystihuje například začátek *Bonnie a Clyde*, v němž vidíme Bonnie, jak se

pohybuje po svém pokoji, a skokovým střihem (jump-cut) je nám jako divákům navozen její neklid a touha zmizet ze nudného maloměstského života.

Stylové proměny filmu Nového Hollywoodu se projevily nejen rozbitím klasické narativní struktury ve smyslu diskontinuitního střihu, ale i důrazem na práci s délkou záběru. Střih je na jednu stranu rychlejší (průměrná délka záběru v *Bonnie a Clyde* je cca 3 vteřiny), zároveň však tvůrci často volí zpomalené jakoby estetizované snímání, především ve scénách násilí. Takto je koncipován i závěr *Bonnie a Clyde*, v němž jsou těla obou hrdinů doslova provrtána desítkami kulek a jejich zpomalený pohyb připomíná tanec v krvavém baletu.

Kombinace krvavé podívané, jež se nesnaží zvuk kulek jakkoli změkčovat, se zpomaleným snímáním se po *Bonnie a Clyde* stala v americkém filmu klasickým postupem pro zachycení ambivalence násilí a smrti v jejich hrůznosti i provokativně estetických až divadelních kvalitách. Stejný postup volí např. **Sam Peckinpah** ve scéně závěrečného masakru svého revizionistického „antiwesternu“ *Divoká banda* (1969), requiem za starý *Divoký západ* počátku 20. století a alegorii amerického masakru ve Vietnamu. Dalším výrazným stylovým prvkem bylo užití celých, již existujících písní pro vytvoření atmosféry. Začátku *Absolventa* tak dominuje píseň Simona a Garfunkela „The Sound of Silence“, během níž sledujeme hlavního hrdinu v podání Dustina Hoffmana, jak se vrací ze studií domů, a pomocí zmíněné písně podpořené rámováním je nám zprostředkována jeho nejistota a osamělost. Užití celých písní, započaté v *Absolventovi*, vedlo k většímu důrazu na hudební složku filmů a k vydávání soundtracků, které rovněž přispívaly ke zvýšení celkových zisků. Oproti klasickému hollywoodskému úzu „neviditelného“ stylu tedy filmy Nového Hollywoodu akcentují filmovou formu a vedou diváka k aktivní spolupráci při konstrukci fiktivního časoprostoru. Multidimenzionální hrdinové se vymykají jednoduchému zařazení na ose dobra a zla, jejich jednání není vždy vysvětleno psychologickými motivacemi, jejich morální poklesky nejsou jednoznačně odsuzovány či potrestány. Dominuje natáčení v reálných exteriérech a užití prostor zplošťujících teleobjektivů a zoomů pro náhlé narušení prostorové kontinuity a zdůraznění fikčnosti sledovaného příběhu.

Komerční a divácký úspěch *Absolventa*, *Bonnie a Clyde* a *Bezstarostné jízdy* vedl k otevření studií mladší generaci filmových pracovníků, od scenáristů přes kameramany, producenty po režiséry. Dokonce se ve vztahu k období přelomu 60. a 70. let hovoří o autorském filmu v Hollywoodu, což jen dokládá míru autonomie, kterou mladí tvůrci v této době měli, a v neposlední řadě míru změn, kterými hollywoodský studiový systém procházel.

8.5.1 TVŮRCI NOVÉHO HOLLYWOODU

Na počátku 70. let se do Hollywoodu dostává poměrně nesourodá skupina tvůrců, pro niž se vžilo označení „filmoví spratci“ (movie brats). Nejčastěji se v této souvislosti cituje trojice **Steven Spielberg**, **George Lucas** a **Francis Ford Coppola**, do stejného období

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

však spadají rovněž filmové debuty věkově starších tvůrců, např. Roberta Altmana, který měl za sebou kariéru v televizi a věhlas získal především filmem *M.A.S.H.* (1970), či **Woodyho Allena** (*Seber prachy a zmiz*, 1969). Mezi výrazné solitéry, rovněž spojované s Novým Hollywoodem, patří **Martin Scorsese** a **Terrence Malick**.

Ačkoli měli tito tvůrci rozdílné startovací pozice – někteří studovali filmovou školu (Scorsese, Lucas, Coppola), jiní se rekrutovali z televize či filmové kritiky (Peter Bogdanovich) – společné jim bylo „filmové povědomí“, tedy dobrá znalost filmové historie i současných proměn filmového stylu a narativu ve světovém kontextu, které dokázali reflektovat ve svých filmech.

8.5.2 VELKÁ TROJKA

Velkou trojkou jsou dnes nazýváni tvůrci, kteří se nejvíc zasloužili o transformaci Hollywoodu jako produkčního systému. Za tyto tři významné režiséry-producenty jsou považováni Francis Ford Coppola, Steven Spielberg a George Lucas. Všichni prošli procesem filmové výroby „od píky“ a chápali proces natáčení filmu jako prostředek osobní participace filmaře na všech úrovních výroby.

Francis Ford Coppola chtěl vyvrátit představu, že Hollywood není slučitelný s uměleckým filmem. Už ve svém snímku *Lidé deště* (1969) se pokusil vnést do studiového filmu stylistickou originalitu, oddramatizovaný děj a do detailu propracovanou zvukovou složku. Když byl ale studiem Paramount osloven, aby zrealizoval rodinou mafiánskou ságu *Kmotr* (1971), byl prý zděšen. Chtěl točit umělecké filmy. Ale jelikož se jeho vlastní produkční firma dostala do finančních potíží, nabídku přijal, a vznikl tak film, jehož obrovský divácký a komerční úspěch zaskočil snad všechny, a vyústil dokonce ve vznik dvou pokračování (1972, 1990). Coppola při adaptaci Puzzova románu odmítl moderní filmařské trendy a využil naopak kontinuální vyprávění a důraz na pečlivě stylizovanou mizanscénu. Pohyb herců výpravnými interiéry snímá statická kamera. V této zhuštěné atmosféře se odehrává mafiánský příběh generačního přechodu klanu od patriarchálního „požitkářského“ vůdce dona Vito k jeho synovi Michaelovi, chladně uvažujícímu obchodníkovi. Finanční úspěch filmu umožnil Coppolovi založit si vlastní produkční firmu American Zoetrope, v jejímž rámci umožnil natáčet i mladým talentovaným tvůrcům, například Georgi Lucasovi.

V ostrém stylovém kontrastu ke *Kmotrovi* je umělecky zřejmě nejambicióznější Coppolův projekt *Rozhovor* (1974). Film co do tématu vzdáleně připomíná Antonioniho *Zvětšeninu* (1966), zároveň je často řazen do speciálního dobového žánru paranoidních thrillerů reflektujících Ameriku v době aféry Watergate (*Všichni prezidentovi muži*, Pohled společnosti Parallax ad.). Specialista na odposlechy (Gene Hackman) dochází k přesvědčení, že se mu podařilo na pásek zachytit přípravu vraždy, a vydává se po stopě. Zdánlivá fakta jsou ale stále výsledkem jeho subjektivní interpretace a on sám se nakonec zaplétá do příliš nebezpečné hry. Film vychází z tradice detektivního filmu, což je do velké míry příznačné pro tvůrce Nového Hollywoodu. Jejich „filmové vědomí“ jim umožnilo

absorbovat tradice žánrové tvorby a obohatit je o hlubší významy. V tomto případě nás Coppola přivádí do nejisté zóny subjektivity vnímání a vnitřních mentálních procesů hrdiny.

Podobný posun v chápání žánrového filmu zopakoval i ve filmu *Apokalypsa* (1979), kde se pro něj válečný žánr stal odrazovým můstkem pro meditaci o iracionální podstatě války. Film vychází z artušovské legendy o Králi Rybáři a Conradovy novely *Srdce temnoty*. Příběh kapitána Willarda vydávajícího se na hlídkovém člunu hluboko do kambodžské džungle, aby odstranil zběhlého plukovníka Kurtze, je zpracován s důrazem na psychedelickou a halucinační vizuální a zvukovou stylizaci. O více než dvacet let později Coppola představil upravenou verzi „Redux“, která je rozšířena o několik rozsáhlých sekvencí. V roce 1979 zakoupila Coppolova společnost studio v Hollywoodu, které bylo pojmenováno Zoetrope Studio a mělo se stát centrem nových filmových technologií a „elektronického filmu“ založeného na high-definition videotechnologii. Výsledkem této koncepce se stal film *Jedna od srdce* (1982), umělecké muzikálové drama plně překvapujících vizuálních efektů. Film ale nesklidil úspěch u publika a během natáčení příliš narostl jeho rozpočet, a tak byl Coppola nucen své studio prodat.

Steven Spielberg se natáčení filmů věnoval prakticky od raného mládí a film, který natočil ve svých 14 letech, dokonce zakoupila televize. Později pro televizi natočil film *Duel* (1972), minimalistický příběh o souboji řidiče malého auta a tajemného nákladáka. V něm prokázal svou schopnost geniálně budovat napětí. Film byl uveden i v kinodistribuci a jeho úspěch umožnil Spielbergovi natočit *Sugerlandský expres* (1974). Drama natočené podle skutečné události popisuje útěk mladého delikventa z vězení a jeho cestu za synkem. Zajímavou polohou je snaha rozkrýt psychické pochody policistů, kteří se snaží překazit záměr uprchlíka a s ním cestující manželky. Skutečný úspěch Spielbergovi ale přinesl až film *Čelisti* (1975). Katastrofický snímek nás přivádí na poklidné pláže turistického letoviska, které znenadání začne ohrožovat lidožravý žralok. Do souboje s ním vyráží tři prototypy mužských hrdinů – neotesaný lovec žraloků, racionální vědec a pragmatický šerif. Příznačnou se pro film stala jeho hudební složka z pera Spielbergova častého spolupracovníka Johna Williamse. Čelisti dokázaly, že Spielberg je řemeslně nebývale zručný filmař schopný pohrávat si s tradičními žánrovými pravidly, budovat napětí i vkládat do populárních filmů náznak společenské kritiky. A právě filmy tohoto typu mu v budoucnu přinesly největší věhlas, například série s Indianou Jonesem. Spielberg se však pokoušel i o náročnější filmy, z nichž zřejmě nejzdařilejší byla *Blízká setkání třetího druhu* (1977). Spielberg odklonil žánr sci-fi od motivu cest vesmírem či invaze nepřátelských civilizací. Naopak „vetřelci“ jsou v tomto případě vyspělou a mírumilovnou kulturou, která si pro komunikaci s pozemšťany vybere průměrného Američana, jehož cestu za naplněním svého poslání film sleduje. Podobný obrat v hodnocení mimozemských civilizací přináší *E. T. Mimoszemšťan* (1982), v němž je dobro jasně ztotožněno s malým mimoszemšťanem a jeho pozemským kamarádem Elliottem, zatímco zlo představují dospělí se svou snahou E. T. zneškodnit. *E. T.* se stal na dlouhou dobu nejvýnosnějším filmem v historii americké kinematografie, překonal i Lucasovy *Hvězdné války* a sám byl překonán až Spielbergovým vlastním *Jurským parkem* (1993). Spielbergovy další umělecky ambiciózní snímky již

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

nesklidily takový ohlas – *1941* (1980) o panice z japonského útoku, která v Los Angeles vypukla týden před napadením Pearl Harboru, ani *Barva nachu* (1985), adaptace stejnojmenného románu Alice Walkerové, evokující atmosféru filmů 40. a 50. let.

George Lucas dostal díky Coppolově společnosti šanci natočit svůj debut *THX 1138* (1971), sci-fi s orwellovskými motivy o snaze člověka vzepřít se pravidlům přetechnizované společnosti. Film zaujal především zajímavě zpracovanou minimalistickou mizanscénou a předznamenal Lucasův životní příspěvek kinematografii – sérii *Hvězdných válek*. Ještě předtím ale natočil retrofilm o příhodách skupiny čerstvých maturanů *Americké graffiti* (1973) vycházející z atmosféry rock-and-rollové éry. Film ale zcela zapadl ve stínu jmenované akční melodramatické sci-fi, nabízející mladému divákovi futuristickou ságu, v níž hrdinové podstupují dobrodružné výpravy, nacházejí čistou lásku, ověřují pevná pouta přátelství, procházejí zasvěcovacími rituály a bojují za záchranu vesmírných systémů. Nesmírný úspěch *Hvězdných válek* dodal Lucasovi status skutečně nezávislého filmaře, který si do budoucna mohl diktovat podmínky. Tvrdě šel za svým konceptem filmu využívajícího všech dostupných technologických vymožeností. Průlomovým momentem byly vesmírné souboje a v následujících epizodách i první čistě počítačem generované postavy. Lucasovým snem bylo vždy, dle jeho slov, natočit film, kde by již nemuseli vy-stupovat živí herci a vše by bylo podřízeno jen imaginaci a absolutní kontrole režiséra.

Coppola, Spielberg i Lucas natočili během 70. let několik zásadních snímků, druzí dva jmenovaní se ale v následujících desetiletích stali i nejvlivnějšími režiséry-producenty, z jejichž produkční činnosti vzešlo několik globálních filmových hitů.

8.5.3 OSOBNÍ FILM A NOVÝ HOLLYWOOD

Za jednoho z nejosobitějších filmařů Nového Hollywoodu lze považovat **Roberta Altmana**. Na poli celovečerního hraného filmu debutoval už v roce 1957, ale po nevelkém ohlasu pracoval následujících deset let v televizi. K filmu se vrátil svéráznou sci-fi *Odpočítávání* (1967), pozornost na sebe ale strhl až černou válečnou komedií *M.A.S.H.* (1970), jejíž následnou televizní verzi byl velmi rozhořčen. Tímto snímkem Altman předznamenal svou budoucí trvalou snahu atakovat americké společenské mýty. Film je sice situován do prostředí korejské války, ale jeho cynický tón a deziluze vycházejí spíše ze společenského napětí pramenícího z právě probíhajícího konfliktu ve Vietnamu. Ačkoli se příběh odehrává v nemocničním týlu válečné fronty, Altman vtipně zakomponoval do filmu typické žánrové prvky jako „velkou bitvu“ v závěru (v tomto případě ovšem v americkém fotbale). Velmi netypický pro žánr je ale humor a antihrdinské ladění postav. Ve filmu jsou také zřetelné v budoucnosti typické Altmanovy stylové prvky – jakoby chaotická a komplikovaně skládaná zvuková stopa, kdy například postavy mluví přes sebe, což znemožňuje zřetelně sledovat dialogy. Typickým se stalo i poloimprovizované herectví, neklidný vizuální styl s rušivým střihem a neustálým zoomováním, využívání vícekamerového systému, který umožňuje držet hledisko mimo prostor dění. Altman s oblibou pracuje také s kolektivním hrdinou. Ve svém zřejmě nejvýznamnějším filmu

Nashville (1975) sleduje příběh více než dvaceti postav. Film je velmi originální zejména ve své zvukové složce. Akustická a vyprávěcí změň je určující pro první část filmu. Altman mísil až šestnáct zvukových stop najednou, aniž by dal přednost některému proudu vyprávění. Stejně „neorganizovaně“ působí i setkávání postav. V druhé části filmu se již řadí jednotlivé epizody za sebou, aniž by ale vznikl plynulý příběhový proud. Výsledný dojem z filmu tak vlastně vždy spočívá na tom, který z motivů si divák z pestré mozaiky zvolí za dominantní. Altman tímto filmem chtěl dokázat, že neexistuje přebytečný prvek či postava. Tento projekt měl mít původně formu televizního seriálu, ale nakonec byl sestříhán do podoby téměř tříhodinového filmu. Podobnou kolektivní mozaiku na omezené časové ploše, která demytizuje společenské hodnoty, předsudky a rituály, později zopakoval v takových filmech jako *Svatba* (1978) či *Prostřihy* (1993), volně inspirovaných povídkami Raymonda Carvera.

Altman po celou dobu své kariéry přistupoval velmi neortodoxně k tradičním hollywoodským žánrům. Například western demytizoval ve svém filmu *McCabe a Paní Millerová* (1971), natočil netradiční apokalyptickou sci-fi *Kvintet* (1979) či antimuzikál *Pepek* (1980).

Woody Allen začínal jako kabaretní herec. Zkušenost s psaním vlastních výstupů se později odrazila v jeho filmech, kde hraje práce se slovním humorem klíčovou roli. V průběhu 60. let hrál v několika filmech a režijně debutoval humornou gangsterkou *Seber prachy a zmiz* (1969). Již tímto filmem se přihlásil k tradici absurdního humoru svých velkých vzorů – bratrů Marxových. Citace a výpůjčky ze slavných děl světového umění se Allenovým dílem prolínají jako celkem. Například ve filmu *Banáni* (1971), ironizujícím revoluční kvas v latinsko-amerických zemích, cituje slavnou scénu z oděských schodů z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin*, jeho *Láska a smrt* (1975) je zase pastišem na ruské romány 19. století a zároveň láskyplnou parodií Bergmanovy *Sedmé pečeti* a *Persony*. Poznávacím znamením Allenových filmů je postava zmateného, precitlivělého a hypochondrického outsidera, trpícího paranoiou a komplexem ze svého židovského původu. Takový hrdina se objevuje v Allenově příspěvku k žánru sci-fi *Spáček* (1973) o hudebníkovi, který se z operační anestezie probudí v daleké budoucnosti. Jeho snaha adaptovat se na nové podmínky je zdrojem humorných situací. Nejslavnějším filmem ale dodnes zůstává *Annie Hallova* (1976), humorná sonda do milostného vztahu newyorské dvojice. Allen i zde používá zcizující prvky, které odkazují na iluzivní povahu filmového média. Když ve frontě na lístky do kina kdosi plká o teoriích mediologa Marshalla McLuhana, vytáhne skutečného McLuhana postava představovaná Allenem do středu dění a nechá ho do kamery okomentovat celou situaci. I v dalších Allenových filmech se postavy například obracejí do kamery a přímo promlouvají k filmovému divákovi.

Složité a zmatené milostné vztahy mezi obyvateli New Yorku se staly předmětem řady následujících filmů, např. *Manhattan* (1979) či *Hana a její sestry* (1986). V druhém jmenovaném filmu odkazuje motiv prázdninové rodinné sešlosti, během které se odkrývají vzájemné tenze, na sevřená psychologická dramata švédského klasika Ingmara Bergmana. Svůj obdiv k němu Allen vyznal i dalšími vážnými intimními dramaty, např. *Interiéry*

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

(1978). Naopak *Vzpomínky na hvězdný prach* (1980) jsou otevřeným přepracováním Felliniho filmu *8½*.

Allen si vždy dokázal udržet silnou kontrolu nad všemi fázemi vzniku svých filmů, které tak nesou jeho nezaměnitelný rukopis. Mohl si také dovolit experimentovat s různými styly. Vyzkoušel si formu mystifikačního dokumentu ve filmu *Zelig* (1980) či neexpressionistický styl ve *Stínech a mlze* (1992). Převládající stylové a tematické vzorce ale stanovil už svými snímky ze 70. let a ty pro něj zůstaly platné prakticky dodnes.

Martin Scorsese je jedním z tvůrců Nového Hollywoodu, který si udržel po celá desetiletí pevný postoj při transformaci prvků uměleckého filmu do hollywoodského systému. Prakticky všechny jeho filmy lze považovat za výsledek osobního vyjádření, podobně jako u Woodyho Allena někdy autobiografického. Vyrostl v italské čtvrti New Yorku a již během studií na filmové škole natočil několik výrazných undergroundových snímků. Debutoval autobiografickým filmem *Kdopak to klepe na moje dveře?* (1969), příběhem o erotických zábranách chlapce vychovaného v katolickém prostředí. V tomto filmu se objevil mladý Harvey Keitel, který se spolu s Robertem De Nirem v budoucích letech stal stálým Scorseseho spolupracovníkem. Tito dva se objevili ve filmu *Špinavé ulice* (1973), gangsterce z prostředí italské čtvrti, kde ztvárnili dvojici podvodníků. Svou atmosférou a stylem film předznamenal jeden z dodnes nejzásadnějších snímků filmové historie jménem *Taxikář* (1976), který mimo jiné obdržel velkou cenu v Cannes. Film je mentálním portrétem vietnamského veterána, který není schopný navázat funkční komunikační vztah se svým okolím. Tváří v tvář nepořádku a zločinu na ulicích, kterými v noci brázdí se svým taxíkem, se rozhodne vzít si nastolení pořádku na starost. Tato místy surreálná vize násilí dobře demonstruje některé typické Scorseseho postupy. I do budoucna v jeho filmech hraje významnou symbolickou roli násilí (velmi funkčně používané). Filmy se zaměřují na výrazné charaktery s obsesivními rysy, do jejichž mysli nás Scorsese zavádí. Díky pečlivě vybíraným hereckým představitelům v jeho filmech dostávají dost prostoru agresivní dialogové scény (v případě tohoto filmu je to třeba slavný „monolog-dialog“ Roberta De Nira před zrcadlem), které ale střídají dlouhé meditativní, imaginativní a hypnotické pasáže. V *Taxikářovi* patří scény, kdy De Niro projíždí nočním městem, k vrcholným kinematografickým momentům. De Niro si zahrál i v následujícím *New York, New York* (1977), nostalgickém hudebním filmu o kariéře jazzového hudebníka po druhé světové válce, ale především v portrétu slavného boxera 40. a 50. let Jakea La Motty *Zuřící býk* (1980), který známá kritička Pauline Kael označila za nejlepší film 80. let. *Zuřící býk* dokazuje Scorseseho schopnost použití experimentálních filmových postupů a dokonalého filmového řemesla, jak dokazují zpomalené scény boxerských zápasů, citlivé používání typů objektivů, důraz na zvukovou složku, která nás například přibližuje subjektivnímu hledisku postavy. Scény v ringu jsou estetizovanou podívanou, kdy divák zaujímá odstup k násilnému pojetí, naopak scény z mimosportovního života jsou podány až v atmosféře neorealistickejších filmů.

Ze svého nekompromisního filmařského postoje Martin Scorsese neustoupil ani v následujících dekádách, což jej do určité míry odděluje od některých z „filmových spratků“, třeba od Coppoly.

Terrence Malick absolvoval obor filozofie a měl možnost být stipendistou na Oxfordu, ale zvolil si dráhu dopisovatele časopisu *The New Yorker*. Poté, co napsal několik scénářů, realizoval svou filmovou celovečerní prvotinu *Zapadákovi* (1973). Krutý příběh popisuje útěk dvou milenců – dívky a chlapce, který zabil jejího otce. Po dopadení a popravě chlapce se dívka bez jakýchkoli problémů znovu zařazuje do středostavovských struktur a provdává se za svého advokáta. Smysl chladného dívčina komentáře se rozchází s tím, co sledujeme v obraze. Rafinovaný rozpor mezi verzí vypravěčky a filmového vypravěče dodává filmu mrazivou, odosobněnou atmosféru. Film sklidil obrovský úspěch u kritiky a vyhrál hlavní cenu v San Sebastianu.

Formálně stejně originální byly i následující *Nebeské dny* (1978). Vizuálně ohromující film s minimem dialogů je podobně odpsychologizovaným dramatem lásky a žárlivosti dvou mužů a jedné ženy z počátku století. Film se téměř nedočkal premiéry, protože Malick s pověstí chorobného perfekcionista strávil dva roky ve střížně, za neustálých hádek s hlavním představitelem Richardem Gremem i producenty. Přesto po uvedení do-stal lukrativní nabídku od šéfa mateřské společnosti Paramount s příslibem prakticky neomezeného rozpočtu. V průběhu následujících čtyř let se dostal teprve k rozpracování prologu svého filmu, který dramaticky zachycuje počátek života na Zemi. Producenti pochopitelně začali být značně nervózní a Malick nakonec sám od projektu v roce 1983 odstoupil. Zcela se odmlčel a stal se tak tajemnou legendou. Dvě desetiletí po uvedení *Nebeských dnů* se ale vrátil s meditativním opusem *Tenká červená linie* (1998), mistrovským příspěvkem k žánru válečného filmu.

8.5.4 BLOCKBUSTERY A KONEC NOVÉHO HOLLYWOODU

Úspěch *Čelistí* a následně *Hvězdných válek* vnesl do hollywoodského systému novou stabilitu a zároveň nový způsob organizace filmové výroby, který se soustředil vždy kolem několika málo vysokorozpočtových snímků, tzv. blockbusterů, u nichž se předpokládala vysoká výnosnost. Za účelem minimalizace finančních rizik začala studia své vysokorozpočtové snímky nasazovat do kin v „exkluzivních“ obdobích, jako byly Vánoce či vrchol prázdnin. Filmy předcházela masivní propagace využívající celostátní televizní reklamu a na trh byly uváděny ve stovkách kin najednou. Klíčovým ukazatelem se stal úspěch filmu v prvním víkendu po uvedení. K ziskům z filmu se připojovaly i zisky z přidružených oblastí, jako je prodej upomínkových předmětů s motivem filmu, hraček apod. Studia brzo zakládala zvláštní oddělení zaměřená právě na takové obchodní aktivity. Na základě opakovaného úspěchu některých filmů studia začala ve svých produkčních plánech počítat s tzv. sequely a sériemi, které navazovaly na divácky úspěšné snímky.

Cestu z recese filmového průmyslu nastartovalo na začátku 70. let také několik úprav daňových zákonů. Filmovým společnostem bylo umožněno žádat o daňové úvěry

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

na investice do amerických filmů. Nově také bylo společně umožněno osvobození od daní až do výše 100 % jejich investic. Úprava osvobození od daní byla sice zrušena v roce 1976 a daňové úlevy v 80. letech, obě opatření byla ale klíčovým aspektem obrody filmového průmyslu v 70. letech a jeho překonání krize, která se započala o dekádu dříve.

Rozvoj blockbusterů na jedné straně celý průmysl výrazně stabilizoval, na straně druhé však umělecké ambice tvůrců zcela podřídil komerčním zřetelům. Od nástupu blockbusterů se tak začíná mluvit o konci Nového Hollywoodu ve smyslu otevření průmyslu inspiracím z evropského modernistického filmu a experimentování s filmovou formou i radikální a provokativní tematikou. Zkušenost s Coppolovou *Apokalypsou*, jež několikanásobně přesáhla plánovaný rozpočet i natáčecí plán, a dále s *Hvězdnou bránou* (1980) Michaela Cimina, která s 44milionovým rozpočtem a 3milionovými zisky málem zruinovala studio United Artists, vedla představitele studií k omezení svobody tvůrců a nastolení pevného režimu zahrnujícího připomínkování scénářů, testovací projekci před vybraným vzorkem publika a případně distribuci producentské verze filmu.

8.6 80. léta a vliv nových technologií

Celou oblast filmové výroby a distribuce výrazně ovlivnily dvě technologie – jejich rozmach přinesla právě 80. léta. První technologií byly kabelové a satelitní televize, které nebyvalým způsobem rozšířily nabídku televizních programů a zvýšily poptávku po filmech i původních televizních filmech a seriálech. Samotné kabelové televize brzo začaly financovat i výrobu takových programů. Druhou významnou technologickou novinkou byl nástup VHS kazet, které se podobně jako kabelové televize objevily na konci 70. let. Hollywood nejdříve reagoval na nástup VHS s velkou bází, protože existovala hrozba, že lidé nebudou již tolik navštěvovat kinopředstavení. Studia se snažila podnikat soudní kroky k omezení této technologie, ale po neúspěšných procesech změnila taktiku. Začalo totiž být zřejmé, že namísto hrozby by tato technologie mohla být naopak zdrojem nových zisků (zejména z činnosti rozsáhlých sítí půjčoven). Zatímco v případě kinodistribuce se znovu promítaly jen ty nejúspěšnější snímky, jejich uvedení na VHS znamenalo znovuuvedení pro většinu produkce. Již v roce 1987 tvořil videotrh polovinu zisku studií a brzo zisky dosahovaly dokonce dvojnásobku kinodistribuce. Znamenalo to také velkou šanci pro nezávislé a nízkorozpočtové snímky, které se staly mnohem rentabilnějšími. Stoupající trend se zastavil až v polovině 90. let, kdy začal být trh přesycen a sítě videopůjčoven zaznamenávaly ztráty. Oživení celé oblasti přinesl na konci 90. let nástup DVD technologie, která vybudila další vlnu diváckého zájmu. Divákům přinesla větší kvalitu obrazu a zvuku, filmovým producentům technologii lépe chráněnou proti nelegálnímu kopírování. DVD bylo navíc levnější, odolnější a snáze distribuovatelné. Tato technologie zároveň přesáhla tradiční představu šíření filmů do domácností. Na DVD nosiči se mohly objevit dokumenty o natáčení, vystřížené scény a alternativní konce, na výběr divák dostal různé úhly kamery, ukázky ze scénáře apod. S digitalizací filmů nastoupily také úvahy o nových způsobech distribuce a projekce filmů v kinech. Nové formy by umožňovaly posílat filmy pomocí internetu či satelitů. Velkou výzvou se

samozřejmě nové technologie staly pro nezávislé filmaře. Zmíněné technologie měly obrovský vliv na vývoj kinematografie 80. a 90. let. Samozřejmě do hry vstoupilo nespočet dalších aspektů, ale vliv kabelových televizí, VHS a DVD technologie na obchodní stránku, filmový styl, žánry a celou mediální kulturu je neopominutelný.

8.6.1 80. LÉTA A PROMĚNY STYLU

Hollywood během 80. let neposkytoval prostor k experimentování se způsoby vyprávění. Po filmařích se vyžadovala struktura o třech dějstvích. Existovala dokonce pravidla, jak dlouho má které dějství trvat a kde má být umístěn „bod obratu“ v příběhu. V zápletky měla být obsažena „proměna postavy“, během níž protagonisté mění své postoje nebo vlastnosti. Hollywoodské filmy 80. let skutečně vykazovaly v mnohých případech to, co Bordwell nazývá „dramatem o sebezdokonalení, v němž esenciálně dobří lidé napravují své chyby“.

Co do filmového stylu převládal kontinuitní střih. Citlivější filmový materiál a silnější lampy v projekčních přístrojích umožnily tvůrcům mnohem lépe pracovat i s méně nasvícenými scénami. Při projekci byly zřetelné i detailnější vizuální informace v tmavém obraze. Takové stylové možnosti se promítly do sci-fi filmů, akčních filmů (plných temných scén a umělého kouře), ale i komedií, které byly často natočené v temnějších tónech, než bylo dříve zvykem.

Mnoho stylových změn lze přímo či vzdáleněji spojovat s videem, které se stalo velmi důležitou projekční technologií. Video vykazuje větší fotografický kontrast, a tak filmaři mnohdy natáčeli s menším zasvícením a menšími barevnými kontrasty – při převodu na video byl obraz dostatečně ostrý. Udržení pozornosti diváka sledujícího film doma také vedlo k dynamičtějším střihovým postupům, pohyblivější kameře a výraznější zvukové stopě. Také volba velikosti záběrů byla podle komentáře mnohých střihačů vedena logikou viditelnosti na malé televizní obrazovce – pokud nebylo možné odečíst hercův výraz, musel se zvolit detailnější záběr. Videotechnologie začala být využívána i samotnými režiséry při natáčení, protože souběžné sledování natáčeného záběru na obrazovce jim umožnilo mnohem větší kontrolu nad kompozicí záběru a hereckou akcí.

8.6.2 NOVÉ TVÁŘE HOLLYWOODU 80. LET

Celkově v průběhu 80. let rostl objem výroby – velká studia natáčela více filmů a středně velká studia a nezávislé společnosti dodávaly stále větší množství filmů na trh s videonosiči. Taková situace otevřela prostor pro nové režiséry. Mnohdy tyto tváře nebyly tak nové a rekrutovaly se z jiných tvůrčích postů. 80. a 90. léta znamenala režijní šance pro mnoho scenáristů (Barry Levinson) a herců, kteří tímto dokázali, jak vlivné postavení v současném systému výroby mají (své filmy začali natáčet Mel Gibson, Jodie Foster, Danny DeVito, Robert Redford a mnozí další). Na pole mainstreamové zábavy vstoupila

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

i řada na okraji stojících režisérů a zcela nové možnosti se otevřely také před režisérkami ženami (Susan Seidelman, Amy Heckerling, Penelope Spheeris).



OTÁZKY

1. Jakými způsoby reagovala hollywoodská studia na krizi návštěvnosti a konkurenci televize?
2. V čem byly filmy Nového Hollywoodu novátorské oproti mainstreamové produkci?
3. Jak vznikl fenomén blockbusterů a jak ovlivnil distribuci a marketing filmů?
4. Jakým způsobem se v 80. letech proměnil styl hollywoodských filmů?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Rozvoj a vývoj filmové technologie, distribuce televize do domácností vytvořila novou generaci publika, které mělo zájem o nové formy filmového vyprávění. Stylové proměny filmu Nového Hollywoodu se projevily nejen rozbitím klasické narativní struktury ve smyslu diskontinuitního střihu, ale i důrazem na práci s délkou záběru. Vytvořil se nový směr kinematografie, kterému vládla nová generace tvůrců – tzv. filmových spratků.

9 DALŠÍ PROUDY ZÁPADNÍ EVROPSKÉ KINEMATOGRAFIE PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE: SPIRITUALITA VE FILMU (DREYER, BRESSON, BERGMAN), NOVÝ NĚMECKÝ FILM, BRITSKÉ HNUTÍ FREE CINEMA.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Italský neorealismus nebyl jediný poválečný trend v kinematografiích, který vedl film k nové podobě. Ve Skandinávii přitahovala pozornost kinematografie divadelní tradice, která utvářela nové konvence uměleckého filmu. Britská kinematografie sice méně inklinovala k experimentu, ale přichází s hnutím, které posouvá hranici filmu o krok k realitě.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost identifikovat ideová východiska manifestu Free Cinema a jeho základní představitele
- Seznámit se s propojením filmu, literatury a divadla u nové vlny
- Definovat směry, jakými se britská kinematografie ubírala v 70. a 80. letech

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Carl Theodor Dreyer, Alf Sjöberg, Ingmar Bergman, Alexander Kluge, Jean-Marie Straub, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, Laurence Olivier, David Lean, Carol Reed, Michael Powell, Emeric Pressburger, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Free Cinema, Terry Gilliam, Nicolas Roeg, Ken Loach, Peter Greenaway

9.1 Skandinávská kinematografie

Skandinávská kinematografie měla za sebou bohatou tradici z němé éry, kdy se její filmy uplatňovaly na mezinárodním trhu a díky osobnostem jako **Mauritz Stiller**, **Victor Sjöström**, **Benjamin Christensen** či **Carl Theodor Dreyer** určovaly vývoj filmového vyjadřování. Po nástupu zvuku však její vliv rychle upadá – zčásti kvůli ekonomickým

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

podmínkám, zčásti kvůli jazykovým bariérám. Nicméně po druhé světové válce se hlavně zásluhou státních institucí daří ve Skandinávii filmové umění opět oživit.

9.1.1 DÁNSKO

Během německé okupace byla dánská kinematografie značně omezována – došlo k zastavení zahraničního importu a domácí tvorba byla vyčleněna převážně do oblasti dokumentárního a vzdělávacího filmu. K cenným výjimkám patří celovečerní snímek **Carla Theodora Dreyera** *Den hněvu* (1943) – historické drama o netoleranci, které bylo v době uvedení vykládáno jako alegorie na nacistickou okupaci. Dreyer se jím po mnoha letech znovu vrátil ke hrané tvorbě. To se mu podařilo právě díky krátkým filmům, které obnovily důvěru producentů. Smlouva se společností Palladium Dreyerovi zajišťovala celkem tři snímky, které postupně realizoval v poválečných letech. V nich mohl dále rozvíjet svůj osobitý styl, vyznačující se minimalistickou scénou, dlouhými záběry, rafinovanými pohyby kamery, poklidným tempem a nuancovaným herectvím. Jeho psychologický realismus vycházel z divadelní estetiky (všechny pozdní filmy byly adaptacemi divadelních her), kterou přetvářel do filmově modernistického tvaru. Mnohdy novátorské a nezvyklé postupy však nefungují samy o sobě, ale mají co nejuvěrněji tlumočit danou látku. Dreyerův zájem se obracel ke konkrétním jedincům, kteří v konfliktu s okolím zápasí o prosté hodnoty života, jako je láska, pokoj či radost. Ty jsou do vášněmi zmítaného světa vnášeny často skrze hlavní ženskou postavu.

Anna v *Dni hněvu* nachází smysl v milostném vztahu se synem pastora, avšak marně čelí obviněním místní komunity z čarodějnictví. Inger ve *Slově* (1954) vede domácnost na venkovské farmě, ale po její náhlé smrti při porodu se znovu obnoví letité spory mezi jednotlivými rodinami, které pramení z rozdílných náboženských postojů. Skutečnému křesťanskému obsahu se přiblíží jen postava osamocené Johanne, který mu dokáže vtisknout nečekaný životní výraz. Hlavní hrdinka Dreyerova posledního filmu *Gertrud* (1964) touží po naprosté lásce a oddanosti v moderní velkoměstské společnosti natolik, až končí ve vnější opuštěnosti. Její osobní drama je vyjádřeno zejména skrze dlouhé dialogy, které vede s ostatními postavami. Toto významové upřednostnění řeči před ostatními, hlavně vizuálními, prostředky filmu spolu s minimalizací fyzické akce vytváří hlavní rysy Dreyerova modernismu, který byl ve své době odmítán, ale předešel snahám takových autorů, jako byli Godard, Straub či Oliveira, kteří se jím inspirovali.

9.1.2 ŠVÉDSKO

Rovněž švédská kinematografie po válce získávala znovu na významu. Díky systému státní podpory zde každoročně vznikalo několik desítek filmů, i když finančně málo nákladných. K jejich levné realizaci napomáhala také severská divadelní tradice, ze které mohli režiséři čerpat. Komorní hry Strinberga, Ibsena a dalších umožňovaly poměrně nenáročné natáčení a zároveň filmům dodávaly potřebnou kvalitu, která byla oceňována v zahraničí. Přední filmaři se tedy rozhodli pro adaptace nebo pro vlastní volné rozvíjení

této tradice. Oba hlavní představitelé švédské poválečné kinematografie ostatně působili zároveň jako divadelní režiséři.

Alf Sjöberg patřil ve 30. letech k stálým režisérům Královského dramatického divadla. K filmu se vrátil (debutoval již v roce 1929) začátkem následující dekády řadou dramát, z nichž nejvýznamnější byla *Nebeská hra* (1942), přírodními scenériemi, dynamickým svícením a celkovou alegoričností oživující odkaz švédské němé školy. Ještě větší ohlasu se dostalo snímku *Štvanice* (1944) podle scénáře začínajícího **Ingmara Bergmana**. Sjöberg zpracoval příběh o mladých studentech, čelících nátlaku sadistického učitele, v důsledně expresionistickém stylu, odvozeném z výmarského filmu 20. let. Vrcholem jeho tvorby pak je adaptace Strindbergovy hry *Slečna Julie* (1950). Sjöberg, jenž drama předtím inscenoval na jevišti, účelně vypráví komplikovaný děj plný snů a vzpomínek pomocí flashbacků, které ovšem sjednocují minulost s přítomností v rámci jednoho kontinuálního záběru. Těmito postupy předchází podobným snahám o vizualizaci času a prostoru v pozdějších evropských nových vlnách. V druhé polovině 50. let pak Sjöberg vytvořil některé adaptace (Shakespeare, Sartre) pro televizi.

Z divadelního prostředí vychází také největší švédský poválečný režisér – **Ingmar Bergman**. Začínal jako dramatik a inscenátor v oblastních divadlech, později přešel do Královského divadla ve Stockholmu. Bergmanova filmová tvorba je prostoupena divadelní estetikou v rovině vyprávění i stylu. Jeho scénáře byly většinou komorními psychologickými dramaty s propracovanými dialogy. V samotném ztvárnění kladl Bergman důraz na mizanscénu: na vztahy mezi figurami na scéně, pečlivé svícení a herecký projev. Užíval převážně akademický formát záběru s pevným rámem, který přesně vymezoval prostor akce – podobně jako jeviště na divadle. Na druhou stranu neopomíjel ani vizuální složku filmu: ve spolupráci s kameramanem Gunnarem Fischerem rozvíjel dynamickou hru světla a stínu, později se **Svenem Nykvistem** experimentoval s přírodním světlem a barvou. Tematicky je Bergmanovo dílo zaměřeno na moderního jedince s jeho existenciální nejistotou, pochybnostmi a tápáním. Postavy čelí prázdnotě v rovině sociální (osamělost a ztráta komunikace), erotické (časté sexuální frustrace) i metafyzické (tíživé hledání Boha nebo alespoň jakékoli víry). Jedinou jistotou v jejich pochybnostech je smrt, které se ovšem snaží čelit. Bergman nikdy nekončí v efektním gestu zmaru, snaží se spíše o postihnutí životní složitosti, neredukovatelné na formální klišé. Proto neváhá sáhnout k experimentu, zvláště ve druhé polovině 60. let, který ho však vzdaluje konvenčním diváckým očekáváním. Bergmanovu rozsáhlou tvorbu lze volně rozdělit do několika etap: rané období, charakteristické stylistickou různorodostí (*Léto s Monikou*, *Večer kejklířů*, *Úsměvy letní noci*); mezinárodní průlom do uměleckého filmu, spojený tématem krize víry (*Sedmá pečeť*, *Lesní jahody*, komorní trilogie); radikální modernismus druhé poloviny 60. let (*Persona*, *Hanba*, *Obřad*) a pozdní období zklasičnění (*Šepoty a výkřiky*, *Scény z manželského života*, *Fanny a Alexandr*). Stejně jako na začátku psal Bergman i v 90. letech scénáře pro sebe i jiné režiséry (Bille August, Liv Ullmann). Kromě toho se věnoval vlastní literární tvorbě (novely, vzpomínky, úvahy).

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

9.2 Západoněmecká poválečná kinematografie

Poválečné Německo zůstalo obsazeno čtyřmi armádami vítězných mocností. V roce 1949 bylo rozděleno na dva suverénní státy pod vlivem dvou soupeřících světových ideologií. Prozápadní část – Německá spolková republika – obdržela v prvních letech obrovské částky v rámci programů obnovy. Její strategický význam pro Spojené státy spočíval v tom, že se měla stát obranným valem před šířením komunismu. Už v roce 1952 výrazně přesahovala životní úroveň občanů období před válkou. Také filmová výroba vykazovala stejný rozvoj. Oproti 5 filmům, které byly natočeny v roce 1946, neklesala v průběhu 50. let výroba pod 100 filmů ročně. Přesto se region stal velkým odbytištěm hollywoodské produkce. Ta dominovala na distribučním trhu až ze dvou třetin, přičemž distribuce nebyla omezena žádnými kvótami. Z domácí produkce se nejoblíbenějším žánrem staly venkovské romance – tzv. „heimat filmy“. Náročnější snímky se tematicky upínaly zejména k válce či životopisným portrétům. Řada autorů aktivně spolupracujících s režimem byla sice odstavena (třeba **Leni Riefenstahl**), mnozí z nich ale byli rehabilitováni a měli možnost natáčet (Veit Harlan). Taková tichá dohoda a symbióza kultury s fašistickou érou se samozřejmě stala v 60. letech trnem v oku mladé generaci filmařů, která předešlou éru nazvala „*Papas kino*“ (taťkovské kino) a volala po jeho destrukci.

9.2.1 OBERHAUSENSKÝ MANIFEST

V roce 1962 se na Filmovém festivalu v Oberhausenu rozhodlo dvacet šest mladých německých filmařů sepsat manifest, který byl reakcí na skomírání domácí produkce, její postavení v rámci mezinárodní filmové scény a úbytek zájmu diváků o ni. Filmaři se v manifestu zavázali, že pomohou německému filmu získat zpět světové renomé. Po třech letech od sepsání manifestu byla skutečně v roce 1965 založena Státní komise pro mladý německý film, která financovala realizaci scénářů mladých filmařů. Tato instituce stihla během své krátké existence financovat přes dvacet filmů, zpravidla nízkorozpočtových snímků natáčených výhradně mimo ateliéry. Tyto filmy, nazývané „*Rucksackfilme*“, ohromily svojí intenzitou. Předložily obraz roztržité a problémy zmítané německé společnosti (stále nakažené stopami nacismu), rozpadající se instituce rodiny a revoltujícího mládí. Ačkoli později filmaři přiznali, že celý manifest byl spíše trik, pomohl nastartovat kariéru několika filmařských nadějí. Za nejméně výraznější debutanty této éry jsou považováni zejména **Alexander Kluge** a **Jean-Marie Straub**.

Alexander Kluge zpočátku experimentoval na poli literatury, ale když viděl Godardovo *U konce s dechem* (1960), přesunul svou pozornost i k filmu. Jako vystudovaný právník a neúnavný obhájce mladého německého filmu se právě on zasadil o zřízení zmíněné komise a školy filmové produkce v Ulmu. Debutoval touto komisí financovaným filmem *Rozloučení se včerejškem* (1966). Hrdinka filmu Anita G. bloumá městem, snaží se udržet si práci, navazuje milostné vztahy, ale končí ve vězení. Příběh je vyprávěn roztržité – je

narušován vloženými titulky, zrychlenými sekvencemi, eliptickými přesmyčkami. Množství vložených historických záchytných bodů jako dětský příběh z 20. let, písničky či fotografie ale příběhu Anity G. dávají historické vědomí – existuje příkrý rozdíl mezi starým a novým Německem, ale jeho historie je kontinuální. Tato historičnost je tím, co nejvíc odlišuje Klugeho od francouzských kolegů z nové vlny.

Klugeho další snímek *Artisté pod kopulí cirkusu* (1968) vypráví příběh Leni, která se snaží vytvořit nový typ cirkusu. Nenaplněná snaha hrdinky, která nakonec končí jako televizní produkční, symbolizuje utopičnost revolučních společensko-politických změn. Reálné společenské změny je v tomto případě možné – jak naznačuje film – realizovat jen trpělivou prací.

Francouzský rodák **Jean-Marie Straub**, obdivovatel Dreyera, Langa a Bressona, v 60. letech spolu se svou manželkou Danièle Huillet adaptoval dvě díla Heinricha Bölla. *Machorka-Muff* (1963) je film o vzrůstajícím militarismu v poválečném Německu a *Neusmíření aneb Tam, kde panuje násilí* (1965) na půdorysu příběhu tří generací jedné rodiny předkládá souvislou kontinuitu mezi první i druhou světovou válkou a současností. Velké množství postav, náhlé přechody mezi časovými rovinami a útržkovitost scén činí z filmu na první pohled nepříliš srozumitelné dílo. Ale díky ucelenosti zápletky, strhujícímu vizuálnímu stylu a u mladých filmařů nepříliš používanému kontaktnímu zvuku byl film v kontextu tehdejší evropské tvorby nepřehlédnutelný. Zajistil také dvojici Straub – Huillet příspěvek komise na další projekt. Krajně minimalistická *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (1968) vypráví o životě J. S. Bacha v dlouhých statických záběrech, které ve velké míře zachycují koncertní provedení jeho hudebních děl – do záběru se přitom nedostávají diváci, čímž tvůrci zrušili zaběhlé konvence takových hudebních sekvencí. Film byl označen za „materialistický“ pohled na práci umělce – tedy přístup blízký posledně jmenovanému Klugeho filmu. Straub a Huillet se snažili dokázat, že i na Bachovu hudbu lze nahlížet jako na výtvor, který vznikl za určitých společenských a politických podmínek.

9.2.2 NOVÝ NĚMECKÝ FILM

Mezinárodní úspěchy si v průběhu 60. let připsali i další autoři, například **Volker Schlöndorff** s adaptací *Mladého Törlesse* (1966). V roce 1968 vstoupil v platnost nový zákon, který byl výsledkem lobby mainstreamového průmyslu. Znamenal zelenou pro nízkorozpočtové komerční filmy, které začaly být producenty upřednostňovány před ostře kritickými díly. Nový zákon také zakazoval finanční podporu filmů, které by mohly být v rozporu s morálním a náboženským cítěním. Mnozí z mladých filmařů se vrhli na natáčení méně náročných projektů, ale řada z těch, kteří svými díly zpochybňovali „německý ekonomický zázrak“, byla stále slyšet. 60. léta byla příkladným obdobím politizace filmu. Sociálně-kritické pozice zaznívaly už z formulace *Oberhausenského manifestu*, plně se ale projevil například až ve filmech tzv. „Berlínské školy“, která navazovala na německé proletářské filmy 20. let. Sociálně-kritické postoje bylo možné registrovat i v prvních dílech Nového německého filmu, ale v mnohem radikálnější formě.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Zřejmě nejznámějším jménem Nového německého filmu dodnes zůstává **Rainer Werner Fassbinder**. Pozornost na sebe dodnes strhává nejen svými filmy, ale i samotnou svou osobností. Jeho homosexualita a předčasná smrt mu vždy dodávaly znepokojující auru. Začínal jako herec, dramatik a divadelní režisér. Byl ovlivněn politickým modernismem, ale záhy odmítl brechtovskou teorii, z níž vycházeli Kluge či Straub. Podle Fassbindera muselo politické umění zasahovat i divákovy pocity – divák nemá být jen svědkem, ale má na filmu přímo emocionálně participovat. Tomu odpovídá i fakt, že za výchozí model sociálně-kritických děl se silnou emocionální polohou považoval klasické hollywoodské melodrama Douglase Sirka a jeho „nešťastně šťastné konce“. Mezi „domácí melodramata“ patří i Fassbinderův vrcholný snímek *Manželství Marie Braunové* (1978), který chvílemi dodržuje formální pravidla melodramatického žánru, aby je vzápětí rozbil matoucími pohyby kamery a rušivou zvukovou koláží, která zabraňuje divácké identifikaci s příběhem hlavní hrdinky. Jako řada dalších filmařů i Fassbinder reflektoval téma nacismu na řezu historií 20. století, od filmů odehrávajících se ve 20. letech (*Bolwieser*, 1977) přes příběhy nacistické éry (*Lili Marleen*, 1980) až po poválečný rozvoj Německa (*Touha Veroniky Vossové*, 1981). Z aktuálních problémů se do jeho hledáčku pochopitelně dostalo téma homosexuality, s nímž velmi kontroverzním způsobem naložil ve filmu *Rvačka o svobodu* (1974).

9.2.3 REŽISÉŘI-SOLITÉŘI

V pomyslné opozici vůči politickému křídlu Nového německého filmu stály dvě velké osobnosti evropského filmu – **Werner Herzog** a **Wim Wenders**. Jejich tvorba bývá označována jako introspektivní a senzibilní, s důrazem na krásu obrazu. Zároveň byla vnímána v kontextu nastupujícího trendu „nové duchovnosti“ v německé literatuře raných 70. let.

Werner Herzog natočil v průběhu 70. let sérii tajuplných dramatických příběhů. Ve filmech *I trpaslíci začínali jako malí* (1970) a *Každý pro sebe a Bůh proti všem* (1975) se soustředil na nevinné a marginalizované postavy. Snímek *Aguirre, hněv boží* (1972) ale předkládá prototyp postavy, kterou Herzog oživil v několika dalších filmech – umanutého vizionáře, který jde za naplněním své představy i za cenu sebezničení. V hlavní roli španělského conquistadora, hledajícího bájně Eldorado, se objevil Klaus Kinski, jenž je dodnes spojován zejména s Herzogovou tvorbou. Typově podobné role pak ztvárnil i ve filmech *Fitzgarraldo* (1982) či *Zelená kobra* (1987). V prvně jmenovaném se jeho postava, fanatický obdivovatel tenora Carusa, snaží za každou cenu vydělat peníze na stavbu operního domu na břehu Amazonky. Je proto odhodlán přetáhnout nákladní parník přes vrchol hory, aby se dostal do dosud nedotčených kaučukových nalezišť. Ve druhém filmu se bandita zvaný *Zelená Kobra* snaží vzepřít nepříznivému osudu. V Africe, kam byl vyhoštěn svým bývalým zaměstnavatelem poté, co se dostal do příliš blízkého vztahu k jeho dceři, vycvičí armádu rebelů. Jako typickému herzogovskému hrdinovi mu ale není dopřáno dosáhnout svých utopických cílů. Wim Wenders zahájil svou kariéru sérií krátkometrážních „antinarativních“ filmů. Na poli celovečerní tvorby uplatnil kontemplaci o lidech, místech a objektech skrze narativ putování, příznačný pro filmy *Alice*

ve městech (1973), *Chybný pohyb* (1974) či *V běhu času* (1976). Dlouhé záběry krajiny a mlčící obrazy narušují to, co je nazýváno příběhem. Wenders tu nezapřel svůj obdiv ke klasikovi japonské kinematografie Ozuovi. Vyvrcholením narativu putování se stal film *Paříž, Texas* (1987). Hrdina, který dávno beze stopy zmizel, se zjeví odnikud uprostřed pouště. Podniká se svým malým synem dalekou cestu za svou ženou, aby jí vysvětlil, proč jejich vztah ztroskotal, a opět mizí. Metaforickou cestu mezi dvěma světy podniká také hlavní hrdina vizuálně strhujícího filmu *Nebe nad Berlínem* (1987), anděl Damiel. Cesta ze světa andělů, kontemplativního světa bez historie, do každodenního světa lidí je provázána přechodem z černobílého formátu filmu do barevného. Damiel si po připojení k lidské rase poprvé může vychutnat krásu světa, jeho bolest i jeho historii.

9.3 Poválečná situace v britské kinematografii

Filmový průmysl ve Velké Británii musel po druhé světové válce čelit vzrůstající konkurenci – hlavně ze strany amerického filmového importu (usnadněnému společným jazykem) a nastupujícího televizního média. K oživení výroby přispěly některé zásahy vlády: kvóty na počet projekcí domácích a zahraničních filmů, daně ze vstupného, které proudily zpět do produkce atd. Velké britské filmové společnosti jako Rank Organization nebo Associated British Picture Corporation, budované podle hollywoodského vertikálního systému, se snažily zásobovat svá kina novou tvorbou, která by odpovídala poptávce a vkusu domácího publika. Často se volilo se mezi nákladnějšími projekty, které slavily úspěch v meziválečné éře, a uměřenějšími filmy, schopnými zaujmout dějem či výkony oblíbených herců. Britská kinematografie i po válce stále objevovala nové herecké talenty, které našly uplatnění jak na místní scéně, tak za oceánem.

9.3.1 KLASIČTÍ TVŮRCI

Vývoj a podobu britského filmu těsně po válce určuje několik režisérských osobností. Kostýmnímu historickému dramatu se stabilně věnoval **Laurence Olivier**, jeden z nejvýraznějších britských herců, který na plátno převedl jako režisér několik Shakespearových her. *Jindřich V.* (1944) sice vznikl ještě za války jako podpora britskému vojenskému úsilí, avšak dodnes udivuje originálním způsobem převodu divadla do filmového média. Olivier záměrně zachovává původní divadelní charakter a inscenuje drama v přiznaně umělých kulisách. Následující černobílý *Hamlet* (1948) se vyznačuje větším příklonem k realismu, k technicolorové barevnosti se vrací třetí a poslední shakespeareovský film *Richard III.* (1955). Ve všech třech adaptacích Olivier ztvárnil hlavní role, za své pojetí *Hamleta* byl v roce 1949 oceněn Oscarem.

Dílo **Davidu Leana** střídá několik poloh: od romantických dramát přes dickensovské adaptace až po výpravné velkofilmy. Jeho první poválečný snímek *Pouto nejsilnější* (1945) je komorně laděným příběhem o náhodném setkání, které se postupně rozvíjí v milost-ný vztah, jenž však zůstane nenaplněn. Leanovy adaptace románů Charlese Dickense – *Nadějně vyhlídky* (1946) a *Oliver Twist* (1948) – patří k nejzdařilejším a divácky

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

nejvděčnějším. Obě spojuje – kromě herectví Aleca Guinnesse – snaha o nápaditou stylizaci pomocí rozsáhlých ateliérových staveb, expresivního svícení a práce s hloubkou pole. Během 50. let vystřídal Lean několik žánrů (komedie *Bud' anebo*, 1954; dobrodružný film *Zvuková bariéra*, 1952; romance *Letní opojení*, 1955), až definitivně přešel k výpravným kostýmním dramatům, kterým se věnoval po zbytek své kariéry (*Lawrence z Arábie*, 1962; *Doktor Živago*, 1965).

Těsně po válce realizoval další z předních britských režisérů, **Carol Reed**, sérii neobvyklých thrillerů, v nichž kombinoval natáčení v reálu se stylizovanou prací kamery. Ve *Štvanci* (1947) hraje James Mason pronásledovaného příslušníka Irské republikánské armády, kterému se nezdaří ukrást peníze pro teroristické aktivity. Kontroverzní námět spolu s autentickým vykreslením prostředí se nesetkaly ve své době s větším ohlasem a film byl oceňován až zpětně. Příběh *Padlého idolu* (1948) je podáván z perspektivy chlapce, který je náhle konfrontován se zločinem svého komorníka, jehož si dosud idealizoval. Ačkoli Reed změnil závěr původní povídky Grahama Greena, daří se mu vystihnout zmatek a deziluzi hlavního hrdiny, náhle čelícího skutečnému světu dospělých. Asi nejznámějším filmem **Carola Reeda** zůstává *Třetí muž* (1949), vycházející rovněž z předlohy Grahama Greena o americkém spisovateli (Joseph Cotten), zapleteném v poválečné Vídni do machinací svého tajemného přítele (Orson Welles).

Zcela zvláštními a osobitými rysy se vyznačují filmy autorské dvojice **Michael Powell** – **Emeric Pressburger**. Oba pracovali pod hlavičkou vlastní nezávislé firmy Archers, přičemž Pressburger byl zodpovědný za scénář a Powell více za jeho režijní provedení. V jejich filmech nalezneme odvážná společenská témata, nekonvenční charaktery, smysl pro fantazii a smělé obrazové ztvárnění. Po prvních černobílých snímcích začínají od poloviny 40. let výrazně experimentovat s barvou. Ve filmu *Otázka života a smrti* (1946) se dostane zraněný válečný pilot ve své imaginaci do nebe, kde se rozhoduje o jeho dalším osudu. Barevné řešení odpovídá jeho subjektivní psychice: nebeské scény jsou vyvedeny v tlumené černobílé, zatímco pozemské hýří barvami a představují hrdinovu touhu po životě a návratu na zem. V *Černém narcisu* (1947) zase barva slouží k vyobrazení exotického prostředí a zjitřené senzibility postav: skupina jeptišek se snaží vybudovat komunitu uprostřed indických Himálají. Barva je pak nezbytnou položkou v hudebně-tanečních filmech Powella s Pressburgerem – v *Červených střevíčkách* (1948) a v *Hoffmanových povídkách* (1951). V roce 1960 pak Powell samostatně natočil znepokojivý thriller *Peeping Tom* o amatérském filmaři, který voyeuristicky snímá své budoucí oběti. Právě Powellova schopnost evokovat svět postav pomocí čistě kinematografických prostředků našla ohlas v mladší generaci britských a amerických režisérů, jako jsou **Derek Jarman**, **Martin Scorsese** nebo **Brian De Palma**.

9.3.2 BRITSKÁ KOMEDIE

Protiklad vůči obrazově výstředním snímkům Powella a Pressburgera historickým velkofilmům Davida Leana tvořily uměřené britské komedie, které se stabilně těšily popularitě i v zahraničí. V těsně poválečném období byl tento žánr spjat zejména se

společností Ealing Studios, jejíž majitel Michael Balcon sázel na levnější produkci a demokratičnost při práci, která zajišťovala tvůrcům značnou míru nezávislosti. Tak mohly koncem 40. a během 50. let vzniknout svěží komedie, jejichž humor nezestárl a jejichž některé postupy fungují dodnes. Zatímco hollywoodské komedie byly postaveny na řadě groteskních a nadsazených situací, jejich britské protějšky rozvíjely humor na základě jednoho fantastického momentu umístěného doprostřed všedních událostí, který rozběhne komický děj. Reálné pozadí umožňovalo natáčení v exteriérech a vedlo ke specifickému stylu spojujícímu téměř dokumentární postupy s lehkou expresivitou, parodující žánrový film (krimi, gangsterka, noir). Množství britských komedií z tohoto období pracuje právě s kriminální zápletkou. Ve filmu *Šlechtěné srdce a šlechtické korunky* (1949) **Roberta Hamera** se chce hlavní postava Louis pomstít šlechtickému rodu za dávné vypovězení jeho matky tak, že rafinovaně povraždí jednotlivé dědice. Všech osm rolí aristokratů ztvárnil přední herec studia Alec Guinness. Spolu s další hvězdou Stanleym Hollywayem vytvořil dvojici gentlemanských zločinců, osnujících plán na ukradení milionu liber ve zlatě, v komedii *Zlaté věže* (1951). Její režisér Charles Crichton se k podobnému modelu vrátil úspěšně na samém konci své kariéry snímkem *Ryba jménem Wanda* (1988). Poslední velkou komedií Ealingu bylo *Pět lupičů a stará dáma* (1955) **Alexandera Mackendricka**. V příběhu o milé paní, která naivně propůjčí svůj dům skupině zlodějů, se kromě Guinnesse představil v první výraznější roli Peter Sellers.

9.3.3 AMERIČANÉ V LONDÝNĚ

V 50. a 60. letech dal britský filmový průmysl příležitost některým americkým filmařům, kteří z nejrůznějších důvodů odmítli nebo nemohli pracovat v Hollywoodu. Joseph Losey se objevil na seznamech Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti a rozhodl se pokračovat v kariéře v Evropě. Hlavní část svého díla pak vytvořil ve Velké Británii. Po několika thrillerech (*Schůzka naslepo*, 1958; *Betonová džungle*, 1960) sklídl kladný divácký i kritický ohlas film *Sluha* (1963) – ostrý komentář k britské třídní společnosti, jejím pravidlům a chování. Dirk Bogarde hraje protřelého Londýňana, kterého si najme mladý zbohatlík jako osobního komorního. Postupem času však „sluha“ využije svých možností a získává nad „pánem“ moc – společenské role se obracejí. V *Nehodě* (1967) se zase Losey kriticky zaměřuje na skupinu soudobých intelektuálů: pomocí flashbacků skládá mozaiku složitých mezilidských vztahů z prostředí oxfordské univerzity. *Posel* (1970) je zase detailně vytvořeným historickým obrazem britské aristokracie z počátku 20. století. Na všech třech filmech se scenáristicky podílel dramatik Harold Pinter. **Stanley Kubrick** patří k nejvýznamnějším poválečným režisérům vůbec. Do Velké Británie odešel hlavně kvůli maximální kontrole nad svými filmy a klidu k práci, které vždy vyžadoval. I když pracoval v britských studiích s místními herci a štábem, přesto si jeho často nákladné projekty vyžádaly účast hollywoodských producentů. Jakožto zarputilý perfekcionista lpěl Kubrick na pečlivě prokomponovaném vyprávění a na jeho přesném stylistickém ztvárnění. Kvůli tomu často experimentoval s formou: s různými způsoby snímání kamery, zasvětlení, střihu. Jeho prvním britským filmem byla adaptace Nabokovova románu *Lolita* (1962). S Peterem Sellersem v několikanásobné hlavní roli na-

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

točil černou politickou satiru *Dr. Divnoláska* (1964). V následujícím filmu *2001: Vesmírná odysea* (1968) rozšířil žánr sci-fi o filozofickou reflexi vývoje lidstva. Tématem budoucí utopické společnosti se zabývá *Mechanický pomeranč* (1971) podle Anthonyho Burgesse. Naopak rozsáhlou historickou freskou je *Barry Lyndon* (1975), v níž Kubrick novátorsky užívá techniky zoomu a reálného osvětlení bez umělých lamp. Cílem těchto postupů však není jen snaha o dobovou autenticitu, ale především posílení estetické roviny filmu.

Jestliže Losey a Kubrick začínali jako perspektivní režiséři v Hollywoodu, další Američan Richard Lester si svůj hraný debut odbyl ve Velké Británii. Po reklamách a nevýrazných snímcích na sebe upozornil v roce 1964 režii prvního filmu s Beatles *Perný den*. V něm, stejně jako v následujícím *Pomoc!* (1965), projevil svůj smysl pro hravost, vtip, volnou imaginaci a vyprávěcí experimenty, převzaté z francouzské nové vlny.

9.3.4 FREE CINEMA

Na přelomu 50. a 60. let se ve Velké Británii, podobně jako ve Francii a jiných zemích, objevuje množství mladých režisérů, jejichž filmy kontrastují s dosavadní hranou produkcí a posouvají kinematografii jiným směrem.

Podobně jako ve Francii se tvůrci často etablojí jako kritici a dokumentaristé. **Lindsay Anderson** a **Karel Reisz** psali pro filmový časopis *Sequence*, v němž se velmi kriticky vyjadřovali na adresu soudobé britské produkce, **Tony Richardson** a následně Anderson publikovali své texty v časopise *Sight and Sound*. S další amatérskou filmařkou Lorenzou Mazetti pak Anderson, Richardson a Reisz sepsali v roce 1956 manifest, který vyšel jako součást programové brožury k projekci tří krátkých dokumentů těchto tvůrců 5. února 1956 v National Film Theatre v Londýně. Manifest a projekce filmů zahájily „oficiálně“ hnutí *Free Cinema*. Volnost a svoboda v názvu se vztahovaly především k bezprostřednímu obsahu filmů, jejich proklamovanému příklonu k všednosti a každodennímu životu pracujících a zároveň k nechuti podřizovat se vkusu mainstreamového diváka.

Tyto filmy nevznikly společně, dokonce ani s úmyslem promítat je společně. Máme ale pocit, že jako celek mají společnou vizi. Jádrem této vize je víra ve svobodu, v důležitost člověka a význam každodennosti. Věříme, jako filmaři, že žádný film nemůže být příliš osobní. Obraz sděluje, zvuk zesiluje a komentuje. Velikost nehraje roli. Dokonalost není cíl. Hledisko znamená styl. Styl znamená hledisko.

Volání po každodennosti a realismu vyrůstá na jedné straně z odporu vůči soudobé studiové produkci, která je podle Andersona zastydlá v tradičním třídním rozdělení, příliš soustředěná na střední a vyšší střední vrstvu v Londýně a okolí a ignoruje podněty ze současného života, na straně druhé pak ze silné tradice britské dokumentaristické školy 30. a 40. let, k níž se *Free Cinema* odkazuje. Nový realismus, který hlásá Anderson coby mluvčí hnutí, čerpá z poetizujícího stylu Humphreyho Jenningse; nejde tedy pouze o autenticitu snímané reality, zásadní roli hraje také osobní vize filmaře a estetika prostředí. Podobnou kritičnost vůči kulturnímu a společenskému mainstreamu pocíťovali i tzv.

rozhněvaní mladí muži působící v oblasti divadla a literatury (John Osborne, Kingsley Amis, Alan Sillitoe) i autoři „dramat kuchyňského dřezu“ (Shellagh Delaney), kteří kromě kritiky středních a vyšších sociálních vrstev zevnitř obracejí pozornost k pracující třídě na sever od Londýna.

Hnutí Free Cinema trvalo pouhé tři roky. V roce 1959, na poslední projekci konané pod jeho hlavičkou v National Film Theatre, vychází opět programový bulletin s manifestem, tentokrát zániku.

Při natáčení těchto filmů i jejich uvádění jsme se snažili podporovat nezávislou uměleckou tvorbu ve světě, v němž každým dnem roste tlak na konformitu a komerčnost. Od tohoto přesvědčení neupustíme a vždy se je budeme pokoušet převádět do praxe... Free Cinema je mrtvé. Ať žije Free Cinema!

Na přelomu 50. a 60. let se tvůrci Free Cinema pouštějí do hraného filmu. Po úspěchu na divadle převádí **Tony Richardson** do filmové podoby hru Johna Osborna *Ohlédni se v hněvu* (1958), příběh mladého outsidera, kterému se nedaří se prosadit, tak si vztek vylévá na své mladé ženě. Richardson chtěl podle vlastních slov vnést do filmu stejný pocit života, jaký cítil v soudobém divadle a literatuře. Svým přímým zobrazením a naturalistickými scénami film komerčně propadl. S větším diváckým úspěchem se setkává další adaptace románu „rozhněvaného mladého muže“ Johna Braina *Místo nahoře* (1959) v režii zkušeného producenta Jacka Claytona, úspěšná kritika středostavovského konzervatismu a konformismu. Film se setkal s nadšeným ohlasem i v tisku – novinářka Dilys Powell v listu Sunday Times například prohlásila, že jí film „vrátil víru v možnost renesance britského filmu“.

V následujícím roce natáčí Richardson *Komika*, opět adaptaci Osborna. Díky herecké účasti Laurence Oliviera se film setkává s větším zájmem, Richardson se ale kvůli neshodám ohledně stylu rozchází se svým kameramanem Oswaldem Morrisem a pro své následující snímky *Osamělost přespolního běžce* (1961) podle Alana Silitoea a *Kapka medu* (1962), adaptaci komorní hry Shelagh Delaney, se vrací k Waltrovi Lassallymu, s nímž natočil už svůj krátký film *Maminka to nedovolí*, který byl promítán v rámci večera v National Film Theatre. Na Lassallym si Richardson cenil jeho způsobu natáčení s minimem techniky, důrazu na reálné lokace, nevyumělkovanosti a naturalističnosti.

Spolurežisérem *Maminky* byl tvůrce československého původu **Karel Reisz**, který v roce 1960 natáčí svůj hraný debut podle námětu a scénáře Alana Silitoea *V sobotu večer, v neděli ráno*. Děj jednoho z nejtypičtějších filmů britské nové vlny podrobně sleduje všední život nottinghamského dělníka (Albert Finney), jehož volný čas, dělený mezi dvě milenky, je stejně nudný a ubíjející jako mechanická práce v továrně. Reiszův film je ideálním příkladem britské nové vlny – volí hrdinu z dělnického prostředí, zachycuje jeho rostoucí frustraci a nespokojenost doma, mezi známými i v zaměstnání, pocit lapenosti a nemožnosti vymanit se. Akcentací exteriéru jako svobodnějšího prostoru oproti interiéru domova rodičů protagonisty či jeho milenek zároveň zachycuje generační i genderové proměny pracující třídy v poválečné Anglii. V roce 1963 byl Reisz

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

producentem snímku *Ten sportovní život*, celovečerního debutu **Lindsayho Andersona** a do jisté míry labutí písňe britské nové vlny. Vykresluje zde kariéru mladého horníka (Richard Harris), jenž se stane předním ragbyovým hráčem. Vnější společenský vzestup ho však neuchrání od problémů v soukromí.

Již následující film Karla Reitze naznačuje zlom v tématech, a především v zasazení filmů britské nové vlny – jeho *Morgan, případ zralý k léčení* (1966) se odehrává v prostředí „swingujičího“ Londýna a zachycuje excentrické pokusy mladého umělce získat zpět svou ženu. Tony Richardson zase s protagonistou Reitzova *V sobotu večer, v neděli ráno* Albertem Finneym natáčí výpravnou adaptaci románu Henryho Fieldinga *Tom Jones*, odehrávající se v 18. století, za kterou získal svého prvního a jediného Oscara.

Revoluční a bouřlivá 60. léta zachycuje snímek Lindsey Andersona *Kdyby...* (1968), volně inspirovaný anarchistickým filmem Andersonova oblíbence Jeana Viga *Trojka z mravů* (1933), o vzpouře proti šikaně na jednom z anglických internátů. Anderson pro hlavní roli objevil herce Malcolma McDowella, který ztvárnil roli Alexe v Kubrickově *Mechanickém pomeranči* a s nímž Anderson natočil i následující satiru *Šťastný to muž* (1973).

V *Kdyby...* vychází Anderson ze svých osobních zážitků z britské internátní školy (na níž se film také natáčel) a útok na britský systém vzdělávání se pro něj stává metaforou pro kritiku celé společnosti a jejího konzervatismu.

9.3.5 POPULÁRNÍ ŽÁNRY

Paralelně s různými uměleckými trendy v britském filmu 50. a 60. let se rozvíjel také žánrový film, který si získával hlavní pozornost diváků. Kromě již zmíněné komedie se v Británii hodně dařilo také hororu a akčnímu špionážnímu filmu. Produkce filmových hororů je spojena hlavně s nezávislým studiem Hammer, které se na tento žánr cíleně zaměřovalo. Jeho režiséři, např. **Terence Fisher**, sice natáčeli převážně remaky starých snímků hollywoodského studia Universal, ale ty obohacovali o sytou barevnost a celkově větší efektnost. V moderních krvácích jako *Dracula* (1958) nebo *Mumie* (1959) účinkovaly známé hvězdy – Peter Cushing, Christopher Lee a další.

Největší popularitu z britských filmů vůbec ale získala série o tajném agentovi Jamesi Bondovi podle bestsellerů Iana Fleminga. Producenti Albert R. Broccoli a Harry Saltzman dokázali zachovat přednosti literární předlohy (vtipné dialogy, rafinované akce, spojení dobrodružství a erotiky) a obohatit ji o filmovou vizualitu, čerpající z postupů hitchcockovských thrillerů. Výsledkem byly přímočaré a zároveň důmyslné filmy, kombinující zábavu s inteligencí. Ty si víceméně uchovaly svoji kvalitu navzdory střídání režisérů (**Terence Young, Guy Hamilton** ad.) a hlavních představitelů (Sean Connery, Roger Moore ad.).

Žánr komedie se v Británii pochopitelně neomezoval pouze na filmové médium, naopak se z divadelních scén rozšířil do rozhlasu a později do televize, odkud přišla do filmu také většina komediálních talentů. To byl také případ skupiny Monty Python, která svůj bizarní humor přenesla do celovečerní filmové podoby v 70. letech. Jedna z vůdčích osobností – **Terry Gilliam** – se později režijně osamostatnil a své fantasy a sci-fi filmy (*Brazil*, 1985; *Dvanáct opic*, 1995) realizoval v domácích i zahraničních produkcích.

9.3.6 BRITSKÝ FILM PO NOVÉ VLNĚ

Ve druhé polovině 60. let se v britské kinematografii objevilo několik debutantů, kteří jednak navazovali na tematická a stylistická východiska britské nové vlny, jednak přicházeli s vlastním pojetím moderního filmu.

Sociální tematiku upřednostňuje ve svém díle hlavně **Ken Loach**. Již od raných filmů se zaměřuje na společenskou třídu proletariátu, jejíž postavení přibližuje pomocí striktně realistických až dokumentaristických postupů. První snímek *Smůla na patách* (1967) líčí život mladé matky (Carol White), jejíž manžel je za krádež poslán do vězení. Jeden z jeho přátel (Terence Stamp) se opuštěné rodiny ujme, ale tento pokus, přes vznikající milostný vztah, dlouho nevydrží. Tvrdé životní podmínky v malém hornickém městě podrobně vykresluje následující *Kes* (1969), jehož hlavní hrdina, patnáctiletý chlapec šikanovaný doma i ve škole, nachází jedinou radost v opatrování zraněné poštolky. Po několika televizních filmech v 70. letech se Loach stal režisérem oceňovaným zejména na mezinárodních festivalech.

Nicolas Roeg ještě předtím, než se stal režisérem, pracoval jako respektovaný kameraman u **Truffauta**, **Schlesingera** nebo **Cormana**. Své první filmy si rovněž sám snímal, později se ale věnoval už pouze režii. Kromě pochopitelné pozornosti k obrazové stránce se Roegovy filmy vyznačují neobvyklou stříhovou skladbou, volně propojující různé časoprostorové roviny, a pečlivou mizanscénou, vycházející z reálné krajiny (ať už městské nebo přírodní). Po vizuálním experimentu navozujícím halucinogenní atmosféru *Představení* (1970) odjel Roeg do australské pouště natočit razantně odlišný snímek *Walkabout* (1971) o mezích lidské civilizace. Objektívni svět se prolíná se subjektivními vizemi v hororu *Ted' se nedívej* (1973) a ve sci-fi *Muž, který spadl na Zemi* (1976) – další účelné spolupráci s rockovou hvězdou (Micka Jaggera z *Představení* zde vystřídal David Bowie).

S realističností nové vlny ostře kontrastují filmy **Kena Russella** – jednoho z nejvýraznějších stylistů v britském filmu. Russellův smysl pro výtvarně působivé dekorace a kostýmy nachází uplatnění hlavně v žánrech historického a hudebního filmu. V nich se často zaměřuje na nekonvenční umělecké osobnosti (*Mahler*, 1974; *Lisztomania*, 1975; *Valentino*, 1977). Russell je také průkopníkem moderní rockové opery ve filmu *Tommy* (1975), který vytvořil ve spolupráci s kapelou The Who. Jeho pojetí filmu jako média schopného skrze stylizaci vytvářet vlastní, na realitě nezávislé světy našlo ohlas ve tvorbě některých režisérů 80. let, např. u **Petera Greenawaye** nebo **Dereka Jarmana**.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Kariéra **Petera Greenawaye** začala paradoxně v oblasti dokumentu – po absolutoriu na Walthamstow Art School pracoval deset let jako střihač a následně režisér informačních filmů v Central Office of Information, určených k distribuci v zahraničí. Ve stejné době začal při studiu filmové teorie v BFI natáčet krátké nenarativní 16mm filmy, inspirované experimentální tvorbou Hollise Framptona, Michaela Snowa a Stana Brakhage. *D jako dům* (1973), *Okna* (1975) či *Drahý telefone* (1976) zachycují Greenawayovo rané potýkání se s konceptem dokumentární pravdy – zdánlivě náhodné záběry doprovází ironizující komentář, hromadící nesouvislá statistická data, typický je výrazný nesoulad mezi zvukovou a obrazovou stránkou, náhlé střídání fází pohybu a klidu, komentáře a záběrů přírody. Od svého prvního celovečerního filmu *Fallové* (1980) se Greenaway věnuje naplno filmové tvorbě. V tomto i následujících filmech je kromě fascinace výtvarným uměním (klasickou anglickou krajinomalbou, Breughel, Rembrandtem, Halsem atd.), které studoval a na které velmi často odkazuje kompozicí jednotlivých záběrů, patrné i zalíbení v různých systémech organizace, od statistiky, encyklopedií k číselným řadám, které obrací vzhůru nohama. 80. léta jsou ve znamení jeho nejvýznamnějších filmů – *Umělcova smlouva* (1982), *Zed a dvě nuly* (1985), *Topení po číslech* (1988) a *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* (1989) provokují svým spojením opulentní mizanscény, dominantního zvukového doprovodu dvorního spolupracovníka Michaela Nymana a šokujícím spojením slasti, sexuality, bolesti a smrti. V následujících dekáдах se britská kinematografie vyznačuje rozmanitostí proudů, stylů a žánrů. V naléhavosti sociálního filmu pokračují některá dramata Mika Leigha (*Nahý*, 1993; *Vera Drake*, 2004), tematiku rodiny v autorském autobiografickém pohledu přinášejí filmy **Terence Daviese** (*Vzdálené hlasy, klidné životy*, 1988). Olivierovský zájem o Shakespeara oživuje po svém **Kenneth Branagh** (*Jindřich V.*, 1989), stejně jako se v díle **Richarda Attenborougha** (*Gándhí*, 1982) a **Jamese Ivoryho** (*Pokoj s vyhlídkou*, 1985) vrací leanovské historické drama. Jiní zase – jako např. Stephen Frears – uplatňují svoje témata napříč žánry. Britská komedie se objevuje v poněkud uhlazenější, romantické podobě u scenáristy Richarda Curtise (*Čtyři svatby a jeden pohřeb*, 1994; *Notting Hill*, 1999).



OTÁZKY

1. Charakterizujte vizuální styl filmů Carla Theodora Dreyera.
2. Přibližte tematické rozpětí filmů Ingmara Bergmana.
3. V čem je specifická tvorba Emerica Pressburgera a Michaela Powella?
4. Z jakých pozic se rekrutovala britská nová vlna?
5. Jaké jsou inspirační zdroje tvorby Petera Greenawaye?
6. Co to bylo tzv. Papas kino?

Kristína Pupáková - Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.

7. Kdy byl podepsán Oberhausenský manifest a v čem spočívá jeho význam?
8. Čím se vyznačoval „materialistický film“ u A. Klugeho a naopak u dvojice Straub–Huilletová?
9. Jakým způsobem pojednával tradiční hollywoodské žánry ve svých filmech R. W. Fassbinder?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si představili vývoj severské kinematografie. Identifikovali ideová východiska manifestu Free Cinema a její základní představitele a také charakterizovali situaci v poválečném filmovém průmyslu SRN. A definovali jsme institucionalizační základy tzv. Nového německého filmu.

10 POVÁLEČNÁ KINEMATOGRAFIE V ZEMÍCH STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY 1945: POLSKO (POLSKÁ FILMOVÁ ŠKOLA, KINO MORÁLNÍHO NEKLIDU), MAĎARSKO, JUGOSLÁVIE (NOVI FILM), OSOBNOSTI SOVĚTSKÉHO FILMU (TARKOVSKIJ, MICHALKOV, MURATOVOVÁ, PARADŽANOV).



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Vývoj východoevropské kinematografie je silně ovlivněn politikou SSSR a sociálním realismem. K její diferenciaci dochází v rámci jednotlivých národnostních kinematografií. V rámci vývoje východní kinematografie lze definovat kategorii tzv. filmů každodenní šedi, které vymezuje vůči politicky angažovanému filmu ve stejném období v západní Evropě. Dominuje zde apolitičnost hrdinů soustředěných na své soukromé životy v monotónních prostorách šedých sídlišť, oprýskaných ulic a špatně osvětlených chodeb; intimita příběhů je reakcí na nucenou politizaci soukromého života ze strany vládnoucí ideologie.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat vývoj u jednotlivých národních kinematografií
 - Seznámit se ze základními díly tohoto období
 - Definovat základní problematické východiska tohoto období
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

polská škola, Andrzej Wajda, Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Kino morálního neklidu, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Félix Mariássy, Miklós Jancsó, István Szabó, novi film, Aleksandar Petrović, Dušan Makavejev, Emir Kusturica, Gregorij Čuchraj, Michail Kalatozov, Andrej Tarkovskij,

10.1 Organizace filmového průmyslu

Ve všech sledovaných kinematografiích dochází po druhé světové válce postupně ke znárodnění filmového průmyslu a prosazování doktríny **socialistického realismu**. Především v 50. letech je filmové dění úzce provázáno s aktuální politickou situací (film byl pro komunistickou stranu důležitým nástrojem propagandy). V druhé polovině 50. let tak kinematografie odráží příklonem k sociálně-kritickému modu tání v soudobé sovětské politice, na společenské uvolnění reagují i nové vlny 60. let.

V rámci filmových studií byla výroba centralizována do produkčních nebo dramaturgických skupin, které byly relativně autonomní (TOR, X v Polsku), důraz byl kladen na mezinárodní distribuci filmů jak uvnitř východního bloku, tak v ideologicky spřátelených zemích (Indie, Kuba, Vietnam apod.). Důležitou roli plnily i filmové festivaly, které fungovaly jako jakési indikátory aktuální politické situace a diplomatické hřiště studené války.

10.2 Polská škola

Polsko vykazovalo ze všech východních zemí již záhy po válce snad nejchladnější postoj k ideám komunismu. Mnoho Poláků si totiž dobře pamatovalo Stalinovy činy z období války – odmítnutí návratu polské exilové vlády či přispění sovětských jednotek k likvidaci polské podzemní armády nacisty.

Zatímco československý filmový zázrak přišel v 60. letech, přesněji mezi lety 1962 až 1969, Polsko zažilo jedno ze svých neplodnějších období už o desetiletí dříve, v období destalinizace. Dnes je toto vzepětí polských tvůrců mezi lety 1955–1964 známé jako „polská škola“. Jedním z významných faktorů podmiňujících obrodu poválečné polské kinematografie bylo, podobně jako u nás, založení filmové školy v Lodži roku 1948. Rozvoji náročných filmových projektů přála i reorganizace filmového průmyslu v období tání. Filmová výroba se decentralizovala, filmaři se mohli zapojit do místních produkčních jednotek, které si pronajímaly vybavení od státu. Taková jednotka měla svého uměleckého šéfa (zpravidla režiséra). Tento systém nejen garantoval talentovaným tvůrcům větší svobodu, ale umožnil snadný přístup i začínajícím tvůrcům – absolventům lodžské akademie.

Pojmenování „polská škola“ se poprvé objevilo již v roce 1954, kdy jej použil kritik Alexander Jackiewicz volající po obrodě kinematografie a filmech zabývajících se polskou historií a sociálními problémy. Znovu byl pak použit šéfem lodžské filmové školy v souvislosti s debutem **Andrzeje Wajdy** *Nezvaní hosté* (1955), který zpracovával téma válečného odboje. Válka, nacistická okupace či domácí odboj jsou nejčastějšími tématy filmů tohoto období, Wajdova tvorba v tomto období patří zároveň k nejpůsobivějším zástupcům polské školy. Jako aktivní příslušník nekomunistické polské podzemní armády jí věnoval filmovou trilogii, otvírající se právě filmem *Nezvaní hosté*.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Kanály (1957), příběh s až klaustrofobickou atmosférou, jsou oslavou nezdolného i tragického hrdinství mladých partyzánů snažících se prchnout před pronásledovateli v podzemním labyrintu stok. Závěrečný snímek trilogie, *Popel a dým* (1958), má dokonce protikomunistické konotace. Hlavní hrdina v něm zavraždí komunistického předáka a sám potom po náhodném výstřelu umírá na hromadě odpadků. Maciek je sice politický nepřítel, každopádně ale sympatický, charismatický a tragický hrdina. Hlavní představitel Zbigniew Cybulski byl díky podobným rolím a své předčasné smrti nazýván „polským Jamesem Deanem“. Wajda ve svých filmech dostatečně prokázal cit pro výraznou vizualitu (film *Popel a dým* byl ovlivněn Wellesovým *Občanem Kanem*, což se projevilo například v téměř expresionistickém svícení a využití rakurzů).

Ve šťastné dekádě polského filmu působilo ještě několik dalších výrazných režijních osobností. „Veterán“ **Aleksander Ford**, který točil už ve 30. letech, získal s filmem *Pětka z Barské ulice* (1954) hlavní cenu v Cannes. **Jerzy Kawalerowicz** své politické postoje transformoval do historických filmů – například *Matka Johana od Andělů* (1961). **Andrzej Munk** zaujal filmem *Eroica* (1957), „hrdinskou symfonií o dvou dějstvích“ demystifikující válku a hrdinství. První, komediálně laděná část filmu o podvodníkovi v době polského povstání stojí v ostrém kontrastu k druhé, mnohem dramatičtější části o polských válečných zajatcích, kteří se utěšují představami o vlastním hrdinství. Kvůli tragické autonehodě nemohl bohužel Munk dokončit své stěžejní dílo *Pasažérka* (1963). Příběh ženy, která se snaží svému muži vysvětlit vlastní život, do něhož patří i její působení v Osvětlení, může připomínat vrcholný francouzský film Alaina Resnaise *Hirošima, má láska* (1959).

10.2.1 POLSKÝ FILM 60. LET

V 60. letech se ale i v Polsku začaly vyostřovat politické tlaky na filmaře. Ačkoli cenzura nepřistupovala k radikálním zákazům promítání, zejména starší režiséři tlakům částečně podléhali. Andrzej Wajda se uchýlil k natáčení v mezinárodních koprodukcích. Jerzy Kawalerowicz představil svůj několik let připravovaný projekt *Faraón* (1966) – rozsáhlou historickou fresku ze starého Egypta.

Několik mladších režisérů se uchýlilo – v kontrastu s „velkolepým“ barokním stylem zkušeného Wajdy a Kawalerowicze – k realistickému až sociologizujícímu uchopení současných problémů. Nejvýrazněji ale ovlivnili podobu polského filmu 60. let dva filmaři tíhnoucí k stylově okázalým dramátům – **Roman Polanski** a **Jerzy Skolimowski**.

Univerzální téma raných filmů **Romana Polanského** lze popsat jako „nadčasovou osudovost a zlověstnost světa“. Zápletky svých černobílých filmů vždy stavěl kolem prosté situace, jednoho objektu a několika málo postav – v krátkometrážním filmu *Dva muži a skříň* (1958) nese dvojice skříň vylovenou z moře, jeho celovečerní debut *Nůž ve vodě* (1962) je zase sevřeným příběhem trojice plavící se na lodi. Tyto jednoduché situace ale Polanski vystavuje jako alegorie nepřátelského světa, v němž se každodenní a prosté situace mění v zápas na život a na smrt. *Nůž ve vodě* je tak prodchnut až hitchcockovským

napětím, které proměňuje generační a vztahové půtky v mocenské drama. Nihilistická optika pochopitelně v době přitvrzení narážela na představy režimu o poslání umění, a tak Polanski své filmy nadále točil mimo Polsko, zejména v Británii, Francii a Spojených státech. Ve Francii vznikl například film *Hnus* (1965), jehož hrdinka je odcizená a izolovaná v cizí zemi a ve svém bytě (ztvárnila ji mladička Catherine Deneuve) a postupně se hroučí do svého strachu, paranoie a šílenství. V Polanského bohaté filmografii nalezneme hodně různorodá filmová díla. Několik filmů zasvětil klasickým filmovým žánrům – například barvitou parodií upířských filmů *Ples upírů* (1967), hororové snímky *Rosemary má dítě* (1968) či dnes již klasický neo noir *Čínská čtvrt'* (1974). Zároveň ale natáčel adaptace klasické literatury (*Tess*, 1979, podle románu Thomase Hardyho) i provokativní dramata, kterými rozvíjel svůj pohled na svět jako osudové místo, kde se přitažlivost mísí s nepřátelstvím a smrtí. Z nich můžeme jmenovat třeba osudový příběh sexuální posedlosti a pomsty *Hořký měsíc* (1992), *48 hodin v Paříži* (1988) či film *Smrt a dívka* (1994), příběh pomsty odkazující na Polanského osobní zkušenost z koncentračního tábora. K tomuto tématu se vrátil i snímkem *Pianista* (2002). Podobně jako Polanski opustil Polsko i další nadějný příslušník mladší generace filmařů – **Jerzy Skolimowski**. Ještě ve své rodné zemi natočil snímky *Popis osoby* (1964), *Walkover* (1965) a *Bariéry* (1966). Z mladých polských režisérů to byl právě on, kdo měl stylově a tematicky nejbližší pařížským filmařům nové vlny. Skolimowski ve svých filmech zpravidla sám představoval mladé rozčarované hrdiny, kteří navzdory deziluzi doufají v určitou naději. Ale poté, co byl jeho protistalinistický film *Ruce vzhůru* (1967) zakázán, natáčel své filmy na Západě.

10.2.2 KINO MORÁLNÍHO NEKLIDU

V roce 1968 byla potlačena vzpoura na varšavské univerzitě, byla pozatýkána řada disidentů a přitvrdila i filmová cenzura. Také organizace filmového průmyslu v podobě produkčních jednotek, které fungovaly prakticky od poloviny 50. let, byla zrušena a nahrazena výrazně centralizovaným řízením. Svě posty musela opustit řada uznávaných osobností – třeba Aleksander Ford. Na rozdíl od situace v Československu ale nenastala tvrdá „normalizace“. Po dělnických protestech na začátku 70. let se do cenzurních orgánů dostali mnohem smířlivější úředníci a výroba filmů byla zpětně decentralizována.

Intelektuální proud filmové tvorby, zabírající se filozofickými otázkami a morálními dilematy, reprezentoval **Krzysztof Zanussi**. Postavy jeho filmů – velmi často intelektuálové a vědci – řeší vlastní vztah ke společenským normám a institucím, abstraktním idejím či mezím morálky. Ze Zanussiho filmografie vystupují do popředí snímky jako *Struktura krystalu* (1969), *Ochranné zbarvení* (1977) či *Rok klidného slunce* (1984).

Nejvýraznější postavou této éry polské kinematografie se stal opět **Andrzej Wajda**. Jeho tvůrčí dráhu můžeme považovat za zmenšený model politické historie poválečného Polska. Po omezení tvůrčích svobod v polovině 60. let (a smrti blízkého přítele a dvorního herce Cybulského) se Wajda zaměřil na mnohem intimnější a apolitické snímky (například

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Všechno na prodej, 1969), avšak v 70. letech se s nástupem hnutí Solidarita vedeného Lechem Wałęsą opět vrátil k otevřeně politickým tématům. Z idejí Solidarity vychází *Muž z mramoru* (1977), film o vzestupu a pádu dělnického aktivisty, který svou formou retrospektivního pátrání po osudu velké osobnosti opět odkazuje na *Občana Kanea*. Sám Lech Wałęsa se objevil v *Muži ze železa* (1980) o bezpáteřním žurnalistovi odmítajícím přijmout vlastní politickou odpovědnost. Film velmi účelně používá para-dokumentárních záběrů, které mu dávají výrazný pocit autenticity a apelu. Silný aktuální politický podtón má i historický snímek *Danton* (1982), natočený ve Francii. Ideologický spor mezi Dantonem a Robespierrem na pozadí Francouzské revoluce zjevně odkazuje na porážku polské Solidarity (když Danton umírá pod gilotinou, kapky jeho krve připomínají právě znak Solidarity). Rok 1976, kdy vznikl Wajdův *Člověk z mramoru*, představuje nástup tzv. kina morálního neklidu. Kromě Wajdy a Zanussiho se k této skupině řadí tvorba Agnieszky Hollandové, Felixe Falka a Krzysztofa Kieslowského. Tito režiséři volají po sociálně-kritické kinematografii, která by reflektovala společenská a existenciální dilemata doby. Hlavní hrdina těchto snímků se v prostředí nejruznějších institucí (škola, divadlo, továrna apod.) dostává do situací, které vyžadují zaujetí zřetelného postoje a vyvolávají morální dilemata.

Agnieszka Holland získala filmovou průpravu během studií na pražské FAMU, poté asistovala na filmech Zanussiho a Wajdy. Její první celovečerní film *Provinciální herci* (1978) zachycuje napjaté vztahy v zákulisí malého divadla coby alegorii soudobého Polska. Před svou emigrací do Francie (těsně před vyhlášením stanného práva v roce 1981) natočila Holland ještě dva filmy – *Horečku* (1980) a *Opuštěnou ženu* (1981), která byla trnem v oku socialistické cenzury a okamžitě po uvedení zakázána. Ve Francii pak Holland spolupracuje na scénářích Wajdových filmů (např. *Danton*) a věnuje se vlastní tvorbě. Světový věhlas jí přinesla *Evropa, Evropa* (1991), film natočený ve francouzsko-německé koprodukcii a zpracovávající skutečný příběh židovského mladíka, který přežil válku díky tomu, že se vydával za nacistu.

Krzysztof Kieslowski natočil některé z velmi ceněných filmů ještě v Polsku. *Amatér* (1979) je příběh filmového amatéra, který si začíná uvědomovat politickou zodpovědnost občana i umělce, kterou se rozhodne naplňovat i na úkor své rodiny. Zajímavý vyprávěcí postup použil Kieslowski ve filmu *Náhoda* (1982). Snímek předkládá tři verze životní dráhy jednoho muže, vždy odvislé od toho, zda doběhne ujíždějící vlak a s kým se tam potká. Téma míry uvědomění a zodpovědnosti za stav společnosti navazuje na předešlého Amatéra a vykazuje moralistický postoj, který Kieslowski prozrazuje i následujícími filmy. Apelativní ráz má i rozsáhlý televizní projekt *Dekalog* (1988). Biblické Desatero přikázání Kieslowski převedl do deseti příběhů ze současnosti. Jednotlivá přikázání nejsou formulována didakticky, ale jsou zakomponována do někdy běžných, jindy extrémních životních situací průměrných hrdinů. Po *Dekalogu*, jehož dva díly převedl do celovečerní podoby (*Krátký film o lásce*, *Krátký film o zabíjení*, 1988), emigruje Kieslowski rovněž do Francie. Jeho následující filmy, podle scénářů Krzysztofa Piesewicze, jeho spolupracovníka ještě z Polska, se od společenské kritiky odklánějí směrem k otázkám transcendence, reinkarnace a osudovosti. *Dvojitý život Veroniky* (1991) je složité

strukturovaným portrétem dvou téměř totožných žen, které ovšem žijí každá v jiné zemi. Trilogie *Tři barvy: Modrá* (1993), *Tři barvy: Bílá* (1994) a *Tři barvy: Červená* (1994) je inspirována barvami trikolóry a volně v každé části zpracovává hesla Francouzské revoluce „volnost, rovnost, bratrství“.

10.3 Maďarsko

I Maďarsko se brzo po válce dostalo do vlivu „ždanovského“ pojetí socialistického realismu. V období destalinizace a tání, které trvalo jen v letech 1954–1957, se objevilo několik důležitých režisérů. Z nich je nejvýznamnějším jménem **Félix Mariássy**. V jeho filmech *Jaro v Budapešti* (1955) a *Sklenice piva* (1955) lze zaznamenat prvky italského neorealismu, podobně jako ve snímku **Zoltána Fábriho** *Pro čtrnáct životů* (1954). Ani další Fábriho filmy se příliš neslučovaly se sočrealistickou doktrínou, například jeho *Kolotoč* (1955) se svým rychlým střihem, množstvím obrazových i zvukových flashbacků či vířivým pohybem kamery blíží západní filmové moderně.

Světový význam poválečné maďarské kinematografie dodnes reprezentuje zejména **Miklós Jancsó**, jehož jméno bývá spojováno především se 60. a 70. léty, ačkoli svůj první film natočil ve svých 37 letech již v roce 1958. Jancsóův počáteční vzor byl Michelangelo Antonioni, především jeho odcizení postav od sebe navzájem i prostředí, které je obklopuje, a jistá narativní vyprázdňenost. Jancsó si však postupně vytváří svůj nezaměnitelný styl, který Antonioniho v mnohém radikalizuje. Postavy v jeho filmech ztrácejí jakoukoli individualitu či autonomii a definovány jsou pouze svou pozicí v mocenské hierarchii, jejich pohyby v často zcela otevřeném a prázdném prostoru maďarské puszty jsou ritualizované a vysoce ornamentální, stejně jako pohyby kamery v rámci extrémně dlouhých záběrů. Ve svých stěžejních filmech 60. let – *Beznadějný* (1965), *Ticho a křik* (1967) a *Hvězdy na čepicích* (1967) – vytváří Jancsó specifickou vizi historie a politické moci, v níž symbolicky propojuje minulost s přítomností či nedávnou minulostí. Narativ v těchto filmech nevykresluje nějaký logický či koherentní dramatický oblouk – téma je často inspirováno marginální událostí maďarských dějin, ale obnažuje pohled na historii jako soubor každodenní procesů a situací, které generují útlak a ponížení bezejmenných postav. Pro Jancsóův režijní styl se staly příznačnými detailně komponované dlouhé záběry. Kamera v precizně komponované dráze mapuje prostor zaplněný množstvím postav, které se prostředím pohybují až s taneční choreografií. Tyto záběry fungují téměř jako samostatný epický element. V souvislosti s Jancsóem se tak někdy hovoří o „taneční konstrukci“ filmu, která zahrnuje detailní časový rozvrh gest, pohybů, akcentů při přemísťování v prostoru.

Pád komunismu, s kterým přišla i změna produkčních podmínek maďarské kinematografie, znamenal konec Jancsóových technicky a finančně náročných režijních postupů. Jeho revoluční humanismus předešlých dekád vystřídal skeptický pohled na postkomunistickou realitu a její ekonomický egoismus. Jeho filmy 90. let mají diskontinuální formu a vedle charakteristických symbolických znaků se nově objevují i satirické a karikaturní prvky.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Generaci mladších režisérů reprezentuje **István Szabó**, dnes známý zejména díky svým filmům o dilematech mezi osobním prospěchem a společenskou a politickou morálkou. Sám své filmy nazýval „autobiografií jedné generace“. Soustředil se v nich na vnitřní stav mladé generace, ale kladl zároveň otázky o minulosti celého národa. V *Času snění* (1964) se mládež baví o svých milostných záletech, zatímco sleduje záběry nacistických hrůz. Ve filmu *Otec* (1966) věří mladý hrdina tomu, že jeho otec byl válečný hrdina. Zjišťuje ale, že historie je mnohem komplikovanější. Nejednoznačnosti výkladu osobní i národní historie dociluje Szabó prolínáním vzpomínek, snů a skutečností. Szabóovým dodnes nejznámějším snímkem je *Mefisto* (1981), detailní psychologický portrét herce, který se odmítne vzepřít nacismu, a nakonec se stává otrokem své role na jevišti i mimo něj.

Mezinárodní úspěch zaznamenala i tvorba dvou režisérek. Z tvorby **Ildikó Enyedi** *Mé 20. století* (1988). **Márta Mészáros** zaujala svými filmy o každodenním životě žen, které se snaží smysluplně existovat v prostředí naplněném společenským a politickým pokrytectvím (*Adopce*, 1975; *Deník pro mé děti*, 1982; *Plod*, 1993).

10.4 Země bývalé Jugoslávie

Jugoslávie začala již pár let po válce budovat svou tržní verzi socialismu. Průmysl výrazně ovlivnila právní úprava z roku 1962, která přisoudila jednotlivým regionům větší autonomii a umožnila filmařům zakládat nezávislé filmové společnosti, které se ucházely o státní dotace. Takové klima bylo ideální pro vznik tzv. Nového filmu (novi film), který se nechal inspirovat progresivními postupy italského neorealismu, francouzské nové vlny i pokrokových tendencí některých dalších východoevropských kinematografií. Za vrchol Nového filmu lze považovat období 1963–1968 a reprezentovali ho zejména dva filmaři, kteří proslavili jugoslávský film za hranicemi.

Prvním z nich byl **Aleksandar Petrović**. Jeho film *Dva* (1961) vlastně odstartoval celé hnutí a reprezentuje kategorii „intimního filmu“ zaobírajícího se hluboce lidskými problémy současného člověka. Po filmu *Dny* (1963) o bezútěšném a prázdném životě mladého páru se Petrović vrátil k tématu války filmem *Tři* (1966) skládajícím se ze tří povídek – ze začátku, prostředku a konce války. Všemi povídkami prochází postava Miloše a každá končí popravou. Poprvé Miloš mlčky přihlíží, v druhé povídce je sám štvaným partyzánem, ve třetí funkcionářem, jenž na smrt posílá kolaborantku, která jej ale přitahuje. Petrovićovým nejznámějším filmem je *Nákupčí peří* (1967). V příběhu o nákupčím, jehož dovede romantický cit ke dvěma ženám až k vraždě, vystupuje řada neherců mluvících nářečím. Cikáni jsou hlavními hrdiny baladického příběhu z jugoslávské Vojvodiny, kde vedle sebe žili Srbové, Slovinci, Rumuni či Maďaři. Folklorní lyrika snoubící se s drsností každodenního života je někdy až dokumentaristickým, ale stále barvitým pohledem na život cikánské menšiny.

Druhým zásadním jugoslávským filmařem Nového filmu byl **Dušan Makavejev**. Už v jeho prvním filmu *Člověk není pták* (1965) byla patrná záliba v ironii a zemitém humoru. Styl koláže, připomínající Godardovy filmy, použil i ve snímku *Milostný příběh aneb*

tragédie pracovnice pošt a telegrafů (1967), ovšem i zde s až trochu obhroublým humorem. Vedle přímočaře komických scén se objevují i záběry z filmových týdeníků či naučných filmů. Rozuzlení příběhu Isabelly a její milostné avantýry Makavejev prozrazuje ve flashforwardech, divák jenom netuší, který z jejích dvou milenců je vrahem. Podobně kolážovitou strukturu má i další film *Ohrožená nevinnost* (1968), svérázný dokument zachycující život Aleksíce Dragoljubova, akrobata, který ale také natočil první srbochorvatský zvukový film. Interview s postavami jsou přerušována mezititulky, záběry z týdeníků či Dragoljubova stejnojmenného filmu, obraz je ironizován pomocí hudebního doprovodu. Film využívá i postupy experimentálního filmu – některá políčka filmu jsou ručně dobarvovaná. To vše s cílem vzdát hold naivnímu filmaři a zároveň zesměšnit komunistickou i nacistickou ideologii a svět velkého showbyznysu.

Během 60. let v Jugoslávii sílila kritika sovětské verze socialismu a „humanistický marxismus“ vykazoval známky západní levice. Samotná strana volala po ekonomických reformách. V roce 1968 jugoslávští intelektuálové a studenti zareagovali na dramatické události pražského jara a obsadili bělehradskou univerzitu. Prezident Tito nepokoje potlačil a vystupňoval represe. V roce 1972 vyvolalo posilování chorvatského národního hnutí vlnu vyslýchání a zatýkání.

Filmová kritika se sama dostala pod politický tlak, a tak začala označovat díla Nového filmu jako „černé filmy“ – kvůli jejich nihilismu a poraženectví. Jugoslávský film pozdních 60. let měl hodně příbuzného se Západem – byl velmi otevřený v otázkách politiky a sexuality. S touto otevřeností ovšem filmaři v 70. letech již narazili. Zřejmě nejskandálnější „černý film“ jménem *WR – mystéria organismu* (1971) natočil **Dušan Makavejev**. Životopis radikálního teoretika sexuality Wilhelma Reicha je opět podán kolážovitou formou (mísí se útržky týdeníků o čínské revoluci či dokumentů o sexuálních praktikách ve Spojených státech s groteskním příběhem jugoslávské ženy Mileny). Film ironizuje komunismem proklamovanou prudérnost – marxismus podle vyznění filmu může oživit jen sexuální svoboda. Film ovšem stihl zákaz promítání, stejně jako další „černé filmy“, například *Mistra a Markétku* (1972) **Aleksandara Petroviće**, který se musel i přes své mezinárodní úspěchy vzdát svého místa ve Filmové akademii.

Vývoj filmu v Jugoslávii v 80. letech významně ovlivnila ekonomická stagnace země. Do velké míry nezávislá kinematografie se ocitla v krizi. Po pádu komunistického režimu se místo nadšení ze svobody rozhořely v Jugoslávii národnostní spory, které vyvrcholily v roce 1991 ozbrojeným konfliktem. Ten vyústil v největší evropský ozbrojený konflikt od konce druhé světové války. Tato událost samozřejmě ovlivnila všechny nástupnické země bývalé Jugoslávie.

Emir Kusturica, který ještě předtím natočil vynikající filmy jako *Tatínek na služební cestě* (1985) či *Dům k pověšení* (1988), reflektoval občanskou válku ve svém filmu *Underground* (1995). Film má vizuálně, herecky i hudebně expresivní výraz a balancuje mezi komediální polohou a dramatem. Dva „furianti“ Marko a Blacky, kteří během druhé světové války obchodují se zbraněmi, se téměř omylem stanou hrdiny odboje. Blacky se musí ukrýt ve sklepě, další lidé přibývají, a v podzemí tak vzniká svébytný svět.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Po skončení války ale Marko, který si vydobyl vysoké společenské postavení, dále drží komunitu pod zemí v nevědomosti a využívá jejich „vlastenecké“ práce – výroby zbraní. Nic ale netrvá věčně a složitý vztah obou přátel vrcholí během občanské války, kdy každý stojí na jiné straně bratrovražděné fronty.

Z mnohých dalších filmů, které se tematicky vracejí k milníku dějin celého regionu, vyniká snímek makedonského režiséra **Milcha Manchevského** *Před deštěm* (1994). Složitá struktura filmu neumožňuje logicky časově seřadit epizody filmu, a vyjadřuje se tak k nemožnosti přesně postihnout, kdo rozpoutal eskalaci násilí na Balkáně, jehož všichni obyvatelé se stali do určité míry viníky a oběťmi zároveň. *Také Sud prachu* (1998) absolventa pražské FAMU **Gorana Paskaljeviče** je příběhem o iracionálním násilí i lásce, které je schopen „homo balkanikus“. Příběh se odehrává na sevřené časové ploše jednoho dne a skládá se z epizod, které prožil nebo jen zahlédl mladý taxikář.

10.5 Sovětský film a poetická tradice

Obyvatelé Sovětského svazu se po skončení války plně nevymanili z atmosféry strachu a nebezpečí. Vládnoucí garnitura se efektivně začala zbavovat všech domácích nepřátel a vězení se začala plnit politickými vězni. Komunistická strana pochopitelně pevně uchopila do svého područí i celou kulturní oblast. Ministr kultury Alexandr Ždanov vyhlásil program socialistického realismu v ještě striktnější podobě, než tomu bylo ve 30. letech. Všichni umělci se měli podříditi požadavku oslavy komunismu, patriotismu, jednoznačnosti charakterů, jejich motivů, záměrů a poslání. Hodnotovým protipólem se stalo „buržoazní umění“, rozvíjející se na západ od socialistického bloku. Sovětskou kinematografii tak prakticky neovlivnily žádné ze světových trendů, jako např. neorealismus. U obzvláště vysoce institucionalizované oblasti filmu bylo možné požadavky budovatelské „čistoty“ velmi efektivně kontrolovat. Celá kinematografie se díky ideovým požadavkům dostala prakticky do mrtvého bodu. V prvních letech po válce se točilo něco málo přes desítku filmů ročně, schvalování scénářů trvalo až dva roky a řada filmů byla v přípravné i postprodukční fázi upravována (třeba **Dovženkův** *Mičurin*, 1948) či zcela zakázána (druhý díl **Ejzenštejnova** *Ivana Hrozného*, 1946). Kinematografie měla jasně stanovené „preferované žánrové rozpětí“ – pohádkové příběhy vycházející z exotického prostředí některých sovětských republik, biografie umělců a vědců oslavující sovětského ducha (a Stalina) či dokumentární tvorbu odkazující k válce a úspěšnému budování země pod Stalinovým vedením.

Řada z filmařských osobností činných před válkou byla odstavena. **Kulešov** již jen vyučoval, **Ejzenštejn** i díky zdravotním problémům nenatočil žádný film, **Pudovkin** jen dva, **Dovženko** jeden. Ke slovu se tak definitivně dostala mladší předválečná generace filmařů – **Gerasimov**, **Donskoj**, **Romm**, kteří navazovali na svoji předválečnou socrealistickou tvorbu, teď ale v mnohem rigidnější podobě. Strach před cenzurou svázal filmařům ruce natolik, že v roce 1952 dokonce ze středu komunistické strany začaly zaznívat výtky k nekonfliktnosti příběhů. Uvolnil se tak proces schvalování scénářů,

na filmová plátna se otevřela cesta i obyčejným hrdinům a lidským konfliktům. Zůstával jen požadavek, aby vládnoucí strana sehrávala obecně pozitivní roli.

10.5.1 FILM V OBDOBÍ TÁNÍ

V roce 1953 umřel Stalin a definitivně začala éra Nikity Chruščova, kterou lze označit za skutečnou „dobu tání“ (1953–1958). Definitivně se uvolnila cenzura, do filmového průmyslu přišla řada nových tvůrčích pracovníků. Biografické filmy i dokumenty byly na ústupu a otevřel se prostor i pro „buržoazní“ žánry jako komedie a muzikály. Objem produkce se oproti počátku 50. let až ztrojnásobil. V období stalinismu bylo posláním filmu budovat kult osobnosti velkého vojenského vůdce Stalina. Období tání znamenalo revizi dosavadních tendencí a nový pohled na válečné události byl jedním z nejvýznamnějších. **Gregorij Čuchraj** debutoval filmem *Jedenačtyřicátý* (1956) o intimním sblížení vojačky a jejího zajatce. Také jeho další snímek *Balada o vojákově* (1958) měl daleko k typickému obrazu odhodlaného bolševika stalinské éry. Hlavní hrdina Alexej má strach z války a touží po dívce, do které se zamiloval cestou na krátkou dovolenku. Z filmu samozřejmě nadále vyznívá silný patriotismus a důvěra ve společenskou autoritu, stejně jako v jednom z nejznámějších sovětských filmů 50. let *Jeřábi táhnou* (1957). Režisér **Michail Kalatozov** tento film obdařil zápletkou, která by dříve mohla být označena za „buržoazní“. Hrdinka, jejíž snoubenec odchází na frontu, se mezitím zaplete s jeho bratrem. Eroze všeobecného hrdinství a důraz na vnitřní psychologické rozpory postav jsou vzdáleny proklamacím socialistického realismu konce 40. let. Kalatozov ve filmu experimentoval také s vyjadřovacími prostředky. Dlouhé, imaginární, vizuálně působivé sekvence či použití ruční kamery souzní s filmařskými trendy evropského uměleckého filmu, a i díky nim film získal Velkou cenu na MFF v Cannes.

Období tání bylo na politické úrovni na čas přerušeno – v roce 1956 vtrhly sovětské tanky do Maďarska, aby učinily přítrž revolučním náladám. Ale v roce 1961 zahájil Chruščov druhou vlnu destalinizace. Vyzval k větší otevřenosti, a nejen filmoví tvůrci na tyto výzvy reagovali. Progresivní tendence se promítly i do tvorby starší generace, ale nejpopulárnější tvůrce vzešel z nastupující mladé generace. **Andrej Tarkovskij** již ve svém prvním filmu *Ivanovo dětství* (1962) dokázal poměrně tradičnímu válečnému příběhu chlapce, který se po smrti rodičů přidává k partyzánům, vtisknout svébytnou lyrickou náladu. Imaginativní snové výjevy a symbolické obrazové kompozice narušují tradiční vyprávění – u Tarkovského je klasická narace nahrazována poetickým jazykem.

10.5.2 POETICKÁ TRADICE

V roce 1964 byl Chruščov nucen odstoupit. Na jeho odvolání se podílel Leonid Brežněv, s jehož jmenováním generálním tajemníkem strany se politické poměry v zemi zhoršily. Brežněv přidusil reformní snahy a posílil dohled nad kulturní oblastí. Svě ztracené pozice si znovu vydobyla idea socialistického realismu, nyní nazývaného „pedagogickým realismem“. Přesto se několik osobností nevzdalo svých uměleckých vizí a navzdory

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

klimatu realizovalo své náročné projekty, které se samozřejmě musely potýkat s nevolí státních orgánů.

Některé z kinematografií „exotičtějších“ sovětských republik si přesto udržely určitý odstup od vládních nařízení. Protiruská a nacionalistická atmosféra vedla tvůrce v úzkou návaznost filmu na lokální tradice a folklor, a vznikl tak proud „poetického filmu“. Ukázkovým příkladem je tvorba arménského režiséra **Sergeje Paradžanova**. Jeho *Stíny zapomenutých předků* (1965), natočené na Ukrajině, snoubí lidový příběh s použitím moderních výrazových prostředků. Dynamická ruční kamera, subjektivní záběry, statické záběry obřadů a složité jízdy krajinou – to vše činí ze snímku lyrické, a přitom moderní filmové dílo. Cenzura sice omezila domácí distribuci filmu, ale v zahraničí získal Paradžanov velké uznání a množství cen. Svou vydobytou pozici využil ke kritice stíhání a perzekuce disidentů, ale sám byl proto v roce 1968 uvězněn za šíření nacionalismu. Po propuštění byl přesunut do Arménie. Tam natočil jeden z nejexperimentálnějších sovětských filmů *Barva granátového jablka* (1969), netradiční životopisný portrét arménského básníka Sajata Novy. Pro film jsou příznačné dlouhé statické záběry a vysoce symbolické užití barvy. Atmosféra všech úkonů a pohybů postav je velmi rituální, mizanscéna, zaplněná objekty obdařenými symbolickými významy, odkazuje na svět děl básníka. *Barva granátového jablka* byla zakázána (zkrácená verze byla uvedena v roce 1971) a Paradžanov byl odstaven od další práce. Po následné kritice režimu byl obviněn z homosexuality, nezákonného obchodu s uměleckými předměty a odsouzen k několika rokům nucených prací. V sousední Gruzii poetickou linii nejlépe reprezentovala tvorba **Tengize Abuladzeho** (*Strom přání*, 1977; *Pokání*, 1987).

Druhý z nejvýznamnějších sovětských „poetických“ filmařů, **Andrej Tarkovskij**, podobně narazil se svým druhým filmem *Andrej Rublev* (1965), rozsáhlým biografickým portrétem známého ruského malíře ikon z přelomu 14. a 15. století. Film má zcela nezaměnitelný poetický ráz, složitě komponované obrazy jsou naplněny symbolickými významy. Akcentovaná religiozita příběhu umělce, který se nakonec rozhodne přestat mluvit, tvořit a oddá se víře, byla mnohými interpretována jako alegorie umění oklešťovaného společenskými tlaky, a tak bylo promítání filmu zakázáno. Uveden byl až v roce 1969 v Paříži a po velkém úspěchu povolen i v zemi svého vzniku. Ve svém nesmlouvavém postoji k filmu jako složitě strukturované umělecké výpovědi pokračoval Tarkovskij i v 70. letech. V *Solaris* (1971) se odklonil od důrazu na sci-fi prvky směrem ke kontemplaci o smyslu bytí, vyrovnání se s vlastními hříchy a nalezení ztraceného domova. Také následující *Zrcadlo* (1975) je do sebe zahloubanou reflexí vnitřního světa umělce, složenou z obrazů vzpomínek na dětství, imaginárních představ a poezie Tarkovského otce, které ve filmu syn-režisér předčítá. I v dalších filmech (*Stalker*, *Nostalgie* a *Oběť*) Tarkovskij odmítal jakoukoli politizaci svých děl a trpělivě rozpracovával svoje dílo, meditující na stálá témata rodiny, poezie a víry.

OTÁZKY



1. Jaké jsou společné rysy kinematografií východního bloku?
2. V čem bylo specifické polské kino morálního neklidu?
3. Jak byste popsali styl Miklóse Jancsóa?
4. Co byl jugoslávský „novi film“?
5. Za jakých historických okolností došlo k přechodu od striktně vyžadovaného socialistického realismu k uvolněnější tvorbě tzv. tání?
6. Které filmy určovaly ve své době charakter „kinematografie tání“?
7. Jakými tematickými a formálními aspekty se vyznačuje dílo Andreje Tarkovského?
8. Jakým způsobem nakládal s kulturním dědictvím národů SSSR ve svých filmech Sergej Paradžanov?

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se věnovali vývoji komunistických států Evropy, které byli tvůrčím způsobem ovlivněny estetikou sovětského svazu a sociálním realismem. I když byla tvůrčí stránka cenzurována vzniklo zde spousta cenných filmových děl, které mají velký přesah pro světovou kinematografii.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

11 SVĚTOVÉ KINEMATOGRAFIE MIMO EVROPU.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kinematografie „třetích světů“ stala nevyhnutelným protějškem západní filmové teorie. Film je výrazně ovlivněn společensko-sociální situací, a proto vychází často z definice kolonialismu, protože ekonomické a politické struktury třetího světa byly formovány a deformovány pouze uvnitř procesu kolonizace. Také kulturní a sociální diskurz západního etnocentrismu začal být rozbíjen již v šedesátých letech hnutím Afroameričanů, feministek, gayů a Latinoameričanů. Jedna převládající perspektiva byla nahrazena mnoha perspektivami, z nichž některé byly zcela nové. Na místě jediného nacionálního hlediska se zde nacházelo hledisko celé západní kultury jako určité paradigma, vůči kterému se vymezovali ostatní. Proces tvorby tedy často tkví v narušování stereotypů, sebereflexivitě textu a prolamování estetické distance.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat stylistické prvky pro jednotlivé kinematografie
 - Seznámit se ze základními tvůrci daných kinematografií
 - Definovat základní problematické východiska jejich existence
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Nagis Ošima, Hiroshi Tešigahara, Šóhei Imamura, Akira Kurosawa, Shinj' Cukamota, Takeši Kitano, Wu Tchien-Ming, Čchen Kchaj-ke, Zhang Che, King Hu, Ann Hui, Tsui Hark, Wong Kar-wai, Patrick Tam, Im Kwon-taek, Kim Ki-duk, Chan-wook Park, Chou Siao-sien, Edward Yang, Tsai Ming-liang, Stan Lai, Ang Lee, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Humbert Solás, Ousmane Sembène, Idrissa Ouedraog

11.1 Kinematografie Japonska, pevninské Číny, Hongkongu a Tchaj-wanu

11.1.1 JAPONSKÁ NOVÁ VLNA

Také v Japonsku přinesla 60. léta nové impulzy pro kinematografii. Japonská nová vlna byla ale jedním z mála hnutí, které bylo produktem nikoli společenského kvasu, ale

výsledkem strategie filmového průmyslu. Nejkonzervativnější japonské studio Šóčiku zaregistrovalo, že jeho rivalové slaví razantní úspěchy s filmy zacílenými na mladé diváky (kriminální thrillery, rock-and-rollové muzikály, bojové filmy) a že slušně si v japonských kinech vedou i filmy francouzské nové vlny. Studio se tak rozhodlo, že „stvoří“ japonskou novou vlnu. Dalo příležitost mladému asistentovi režie **Nagisovi Ošimovi** režijně realizovat svůj vlastní scénář *Krutého příběhu mládí* (1960).

Zápletka tohoto filmu je značně nihilistická – vysokoškolačka je znásilněna jiným studentem, pak ale souhlasí, že svede staršího muže, aby jej onen student mohl obrat. Když zjistí, že je těhotná, vyspí se mladík se starší ženou, aby sehnal peníze na potrat. Nakonec ale umírá jak mladík, když je napaden gangem, tak hlavní hrdinka. Film byl především kvůli postavě hodné dívky, která se zamiluje do temného chlapce, často srovnáván s *Rebelem bez příčiny* (1955), Óšima však postrádá Rayův romantický idealismus a své postavy nelíčí jako nevinné trpitele nepřátelské společnosti dominantních otců; podobně však pracuje s napětím, vybuchujícím z ničeho nic v násilí, a výraznou barevností.

Po úspěchu tohoto filmu u diváků se rozhodlo studio podpořit další mladé tvůrce a tohoto příkladu následovala i další filmová studia. Filmy nové vlny měly příznivé reakce kritiky i diváků, ale i je zasáhlo oslabení filmového průmyslu způsobené obrovským nárůstem popularity barevné televize. Studia se snažila čelit tlaku snižováním vstupného, zvýšením atraktivity bojových filmů větší mírou násilí či vytvářením nových žánrů – třeba specifického japonského gangsterského filmu (tzv. žánru „jakuza“) či soft-pornografických filmů (tzv. „pinku eigu“ filmů). Někteří z tvůrců nové vlny se podíleli na těchto snahách filmových studií, ale časem odešli a točili filmy v nezávislých produkcích.

Univerzálním prvkem nových vln vždy bylo vymezování se vůči mainstreamovému filmu. I v případě mladých japonských filmařů se důležitou složkou stalo experimentování s diskontinuitním střihem, ruční kamerou či barvou. Mnohem důraznější byl ale posun v rovině tematické. Pod slupkou ekonomicky úspěšné země se snažili obnažovat působení autoritativního režimu, hluboké konflikty, zločiny a útlak vnitřní svobody jedince. Vůdčí osobou této odnože japonského filmu byl zmíněný Nagisa Óšima, který halasně prohlašoval nutnost „aktivní subjektivity filmu“. Tento požadavek, který evropský film vznesl již dávno, byl ovšem v japonském kontextu zcela nový. Óšima, který se během studia práv na univerzitě v Kjótu aktivně účastnil levicových studentských nepokojů (toto téma sám zpracovává ve filmu *Noc a mlha* v Japonsku z roku 1960) a po absolutoriu se prosadil jako scenárista a asistent režie ve studiu Šóčiku, prosazoval své názory v 50. letech i formou filmových kritik a esejů – ve svém textu z roku 1958 s názvem „*Je to průlom? (Modernisté v japonském filmu)*“ se věnuje několika současným modernistickým režisérům a odsuzuje japonskou mentalitu jako nedemokratickou, feudalistickou a dusící svobodu jednotlivce ve jméno mrtvých tradic. Zároveň zde deklaruje moc filmu změnit společnost a s velkou předvídavostí vyjadřuje obavy, aby mladí režiséři neztratili odvahu a nestali se z nich průměrní filmoví řemeslníci, kteří produkují pouze zábavu. Ošimovy filmy 60. a 70. let nedisponují jednotným stylem, střídají se v nich prvky neorealismu, surrealismu i pseudodokumentu. Sám ostatně v roce 1961 postuluje v jednom svém textu

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

nutnost neulpívání, neustálého sebepopírání a pohybu tváří v tvář novým okolnostem. Podstatná jsou pro něj však témata, která pojímá jako radikální řezy současnou japonskou realitou. Na postavách z řad poválečné mládeže se zamýšlí nad neúspěchem levicových hnutí v Japonsku a vyjadřuje svoji skepsi ohledně možné proměny na pozadí rostoucího kapitalismu ve společnosti s imperiální minulostí, jejíž stopy stále prosakují do současnosti. Pro jeho filmy je typické zasazení do prostředí japonského podsvětí – svou fascinaci zločinci vysvětluje podobností, kterou spatřuje mezi myslí kriminálního a umělce. Stejně jako kriminálník musí i umělec podle Óšimy neustále riskovat, oba žijí v permanentní nejistotě a spojuje je i nonkonformní pohled na svět.

Z ostatních filmařů nové vlny na sebe upozornil zejména **Hiroshi Tešigahara** filmem *Písečná žena* (1963). Hlavní hrdina entomolog je lstí uvězněn v písečné duně spolu s tajemnou ženou. Zatímco ona je odevzdaná, on se chce za každou cenu dostat pryč, ale časem mezi nimi vzniká zvláštní pouto. Film lze interpretovat jako příběh o překonání rigidních společenských bariér skrze erotický vztah.

Šóhei Imamura se zase soustředil na opomíjené regiony a sociální skupiny. Ostrou společenskou kritiku vyjádřil v satirickém filmu *Vepři a válečné lodě* (1961) ze světa podvodníků, prostitutek a matek prodávajících své děti americkým vojákům. Jeho hrdinové jsou, podobně jako u Óšimy, vedeni asociálními touhami. Typickou Imamurovou postavou je silná žena, která je schopná bojovat o svůj osud ve světě ovládaném muži. *Hmyzí žena* (1963) je portrétem tří generací žen, které jsou schopné dosáhnout kýžené nezávislosti – i když pomocí prostitutek a krádeží. Znásilněná hrdinka filmu *Rudá vražedná touha* (1964) zase zcela neočekávaně přilne k muži, který ji znásilnil. Tato znuděná žena v domácnosti se nakonec rozhodne, že násilníka otráví, ten ale dříve umírá na infarkt. Žena v závěru rekapituluje svůj vlastně nudný život. Svou fascinaci sexualitou, společenskou spodinou a „zvrácenými“ touhami Imamura vysvětluje přirovnáním těchto vrstev k japonské společnosti jako takové.

11.1.2 JAPONSKÝ FILM OD 70. LET

70. léta byla ve znamení reorganizace filmového průmyslu. Na trhu se začalo objevovat stále více nezávislých společností (své produkční společnosti zakládaly i televize a vydavatelství). Velká studia se opírala o své stabilní filmové série (například filmy s rozličnými monstry). Nejúspěšnějšími žánry i nadále zůstávaly bojové filmy, jakuzo filmy, sci-fi a katastrofický žánr a soft-pornografie, která tvořila až polovinu studiové produkce. Zároveň pokračoval úbytek návštěvnosti (z 1,2 miliardy ročně v roce 1958 na 200 milionů v roce 1972), stejně jako se snižoval podíl japonských filmů na trhu (na konci 80. let byla pouhá třetina filmů uváděných v japonských kinech japonské produkce).

Režiséři s mezinárodní reputací často realizovali koprodukční filmy – **Akira Kurosawa** natočil japonsko-sovětský film *Děrsu Uzala* (1975) či japonsko-francouzskou koprodukci *Ran* (1985). Svůj poslední film *Sny Akiry Kurosawy* (1990) natočil pro americké studio

Warner Bros. Přední postava nové vlny Nagisa Óšima opustil v 70. letech experimentování s filmovou formou a natočil několik koprodukčních filmů – *Říše vášně* (1978) či *Veselé Vánoce, pane Lawrenci* (1982), příběh z japonského zajateckého tábora, v němž si zahráli David Bowie a Takeši Kitano. Tyto filmy ale dodnes zůstaly ve stínu jeho francouzské koprodukce – skandálního snímku *Korida lásky* (1976). Film byl v Japonsku zakázán pro své otevřené zobrazení sexuálních scén a dodnes je považován za jeden z nejkontroverznějších filmů historie. Óšima dlouho toužil natočit film, v němž by namísto politiky či zločinu hrála hlavní roli sexualita. Pro *Koridu lásky*, kterou produkoval Anatole Dauman, francouzský producent známý spoluprací s Godardem či Resnaisem, se Óšima inspiroval skutečným příběhem ženy, kterou v roce 1936 našli, jak chodí po ulicích s useknutým penisem svého mrtvého milence. Téma hledání svobody mimo společenskou i politickou angažovanost v posouvání sexuálních hranic až k samotné smrti rezonovalo v době vzniku filmu s jiným skandálním snímkem – Bertolucciho *Posledním tangem v Paříži* (1972).

Zatímco Kurosawa a Óšima se soustředili na náročné projekty, které jim zabraly několik let příprav, natáčení a dokončovacích prací, mladší generace režisérů se od modernismu odvrací k popové estetice a „chrlí“ v rychlém sledu nízkorozpočtové filmy, ovlivněné japonským manga komiksem, videoklipy a reklamou. Svým komiksově přehnaným násilím, vulgaritou a anarchistickým humorem rozvracejícím společenské konvence a stereotypy cílila tato tvorba samozřejmě divácky především na japonskou mládež. Patří sem například film *Letní vánek* (režie Sogo Ishii, 1980) s lesbickými prvky či *Rodinná hra* (režie Yoshimitsu Morita, 1980), který si bere na mušku rodinné hodnoty.

Sogovi Ishiimu se dostalo zvláštního poděkování v titulcích **Tarantinova** filmu *Kill Bill*. Japonská tvorba evidentně měla velký vliv na některé tendence amerického nezávislého filmu, především ve způsobu zobrazování násilí.

Dnes již kultovním filmem je *Tetsuo* (1989) **Shinj'a Cukamoty**, který otevírá téma prorůstání člověka a technologie. Úředník se v tomto filmu postupně mění na robota díky svým zvráceným erotickým choutkám. Méně provokativní, ale o to více experimentující s filmovou formou je snímek **Kaizo Hayashiho** *Spát stejně jako snít* (1986), příběh dvou detektivů pátrajících po zmizelé ženě, která má cosi společného s nedokončeným němým filmem. Film vychází ze stylu japonských němých filmů, ale sofistikovaná forma čerpá z evropského uměleckého filmu.

Od přelomu 70. a 80. let se japonský trh musel čím dál více smiřovat s postupnou nadvládou americké mainstreamové produkce. Japonsko se postupně stalo největším zahraničním trhem hollywoodských filmů. Situaci se podařilo částečně řešit díky úpravě daňového zákona a kontrolou studií nad distribuční sítí, na začátku 90. let však Japonsko muselo čelit obdobnému problému jako řada dalších zemí – rozvoji sítí multiplexů vlastněných americkými studii. Rozvíjející se japonský průmysl ale stále častěji investoval do filmu a řada mediálních koncernů se začala podílet na financování zahraničních snímků a došlo také na skupování podílů v hollywoodských studiích.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

Světově nejvýznamnějším japonským tvůrcem v této době byl **Takeši Kitano**. Začínal jako barový bavič, poté přešel do televize, kde působil jako komik a moderátor soutěžních pořadů. Zlomem pro něj byl herecký part ve filmu *Veselé Vánoce, pane Lawrenci*, kde ztvárnil roli brutálního seržanta. Tím udělal první krůček k vytvoření nového typu postavy, kterou sám do budoucna představoval v řadě svých filmů – apatický chlapík s houpavou chůzí, kterému se občas na tváři rozehraje pobavený úsměv brzo přecházející do standardního, nic neříkajícího výrazu.

V roce 1989 byl Kitano obsazen do role ve filmu *Pozor, ten chlap je divoch!*, na kterém nakonec přebral i post režiséra po klasikovi žánrového filmu **Kinjim Fukasakuovi**. Film popisuje poslední dny detektiva, který jde za svým cílem navzdory předpisům. Nemotivované násilí do budoucna mělo sehrát v Kitanových filmech klíčovou roli. Je to ale násilí stylizované, s jistou dávkou sarkasmu a absurdity. Kitano jde zpravidla proti našim očekáváním vycházejícím ze zobrazování násilí v euroamerické kinematografii.

Tam, kde čekáme zpomalený záběr či složitou stříhovou sekvenci rvačky nebo přestřelky, klidně ukáže až samotný závěr akce, kdy je „po všem“. A naopak nás jindy ve statickém záběru donutí dívat se na šokující výjev, nedovolí filmovému vypravěči uhnout pohledem. Postavy konají i přijímají násilí mlčky, nedramaticky. Kitano používá specifickou režijní metodu, kdy sami herci nemají často povědomí, jak bude scéna nakonec sestříhaná. Jejich emoční polohy se rozcházejí se situací, která se nakonec objevuje na plátně. Emocionální neutralita postav připomíná režijní styl Roberta Bressona.

Nedramatickou strukturu a pomalé tempo mají prakticky všechny Kitanovy snímky. Dlouhé statické záběry postav a melancholická atmosféra podporovaná hudbou dvorního skladatele Joea Hisaishiho jsou poznávacími znaky Kitanova režijního stylu.

Ve svých filmech se Kitano objevuje v rolích policistů (*Ohňostroj*, 1997), členů jakuzy (*Sonatine*, 1993; *Ve spárech jakuzy*, 2000; *Kikudžiro*, 1999) či samuraje (*Samuraj*, 2003). Spíše výjimečně ve svých filmech nevystupuje, jako třeba v melancholickém příběhu hluchoněmého surfaře *Scény u moře* (1991). Postavy policistů a jakuzů jsou chyceny v přechodu mezi rozpadající se tradicí, osobní ctí a smyslem pro povinnost a modernizaci, odosobněnou mocí a erozí vzájemných osobních pout. Svět tradice se už přežívá, moderní svět není už pro hrdiny to pravé místo, a oni tak mlčky přijímají svůj osud. Kitanovy filmy jsou na první pohled násilné „grotesky“, ale nesou v sobě hluboké tragické drama.

11.1.3 ČÍNSKÁ PÁTÁ GENERACE

Situace filmového průmyslu v pevninské Číně druhé poloviny 20. století se v mnohém podobala východnímu bloku – filmová produkce i distribuce byly řízeny centrální vládou, střídají se období uvolnění a politické represe. Velkým zlomem byla kulturní revoluce v roce 1966, kterou vyhlásil Mao Ce-tung, aby znovu získal plnou moc. Za pomoci armády provedl čistku v komunistické straně, zmocnil se Pekingu a vyzval studenty středních a vysokých škol, aby sami zakládali Rudé gardy a potlačovali drobná ohniska odporu,

především z řad intelektuálů, umělců a vyšších úředníků, kteří podle něj podléhali škodlivým západním vlivům. Došlo k zavření vysokých škol, drancování muzeí, výrazně posílila cenzura.

Nepohodlní obyvatelé měst byli posíláni na „převýchovu“ na venkov, kde byli nasazeni na tvrdou manuální práci, na jejíž následky mnozí zemřeli.

Vyhrocená politická situace se samozřejmě odrazila i v oblasti kinematografie. Dohled nad filmovým průmyslem vykonávala Maova žena, ve 30. letech známá herečka, se skupinou poradců. Mezi jejími prvními kroky byl zákaz promítání filmů natočených před rokem 1966 a zastavení distribuce filmů natočených mezi lety 1966 a 1968. Novým modelem hrané filmové produkce se stala vzorová revoluční opera neboli filmové verze děl inscenovaných v Pekingské opeře na revoluční témata. Mezi lety 1970 a 1972 jich vzniklo sedm, a kromě filmových týdeníků se v kinech hrály stále dokola. Nejznámější z těchto oper byl *Rudý ženský oddíl* (1971), remake baletu z roku 1964 skutečném ženském vojenském oddílu, který působil ve 30. letech, s jednoduchým dějem a postavami – typy s osekanou psychologií. Období kulturní revoluce končí v roce 1976 Maovou smrtí. Na přelomu 70. a 80. let nastává ekonomická i kulturní obnova země, jsou zavedeny ekonomické reformy s kapitalistickými prvky (soukromé vlastnictví), do kin se znovu dostávají zakázané tuzemské filmy, je povolen import evropské artové kinematografie.

V roce 1978 je znovu otevřena Pekingská filmová akademie, v roce 1982 z ní vycházejí první absolventi, tzv. Pátá generace. Jde o první čínské filmaře, kteří získali věhlas i v zahraničí – Čchen Kchaj-Ke a Čang I-mou.

Po absolutoriu akademie byli tito tvůrci podle zvyklostí přiřazeni k jednomu z velkých studií v Pekingu, Šanghaji nebo provinciích. Patronem Páté generace se stal vedoucí Xianského filmového studia, původně herec a následně režisér, absolvent akademie ještě před kulturní revolucí, **Wu Tchien-Ming**. Ten nabídl původně kameramanovi Čang I-mouovi režijní příležitost a vytáhl jej z malého regionálního studia. Tímto filmem, který si získal velkou popularitu i za hranicemi Číny, bylo *Rudé pole* (1987), historický příběh mladé dívky provdané rodiči za starého, ale bohatého muže a odhalující postupně v poměru s mladším sloužícím svou touhu a sexualitu na pozadí druhé čínsko-japonské války.

Téma *Rudého pole* variuje Čang i v následujících filmech, které tvoří volnou trilogii – i v *Ju Dou* (1990) a *Vyvěste červené lampiony* (1991) se objevuje postava mladé dívky (hraje ji vždy Gong Li, jedna z nejpoblárnějších čínských hereček), která je provdána (většinou proti své vůli) za staršího muže a odchází za ním na venkov. Zde se setkává se řadou společenských předsudků a zároveň objevuje svou touhu. Čangovo kameramanské vzdělání je jasně patrné ze způsobu výstavby příběhu – filmům dominuje opulentní vizuál inspirovaný čínskou krajinomalbou, velmi často pracuje s rudou barvou, která symbolizuje jak probuzení touhy a sexuality, tak sílu ohně, maskulinní energie a síly a v neposlední řadě také barvu politické revoluce. Postavy starých mužů je zase možné vnímat jako alegorie stranického vedení, impotentního, sadistického a nemocného. I z tohoto důvodu se Čangovy filmy potýkaly s cenzurou – například *Lampiony* byly v Číně

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

povoleny až po jejich úspěchu na zahraničních festivalech. V devadesátých letech pak pokračoval v historické linii filmem *Žít* (1994), vykreslujícím na příběhu jedné rodiny proměny Číny mezi 40. a 60. lety 20. století, k tradičním bojovým uměním a žánru wuxia se přiklonil v *Hrdinovi* (2002) a *Klanu létajících dyk* (2004), filmy *Nikdo nesmí chybět* (1999) a *Cesta domů* (1999) zase rozvíjejí intimní lyrickou rovinu portrétů obyčejných čínských obyvatel venkova, často učitelů za kulturní revoluce, a skládají poctu kráse čínské krajiny. Zálibu ve spektakulárnosti i historických tématech sdílí i Čangův spolužák z Pekingské filmové akademie **Čchen Kchaj-ke**. Člen Rudých gard za kulturní revoluce a syn významného čínského filmaře debutoval filmem *Žlutá země* (1984), na němž dělal kameru Čang I-mou, civilně pojatým příběhem střetu tradice a nastupující komunistické ideologie, k níž ale Čchen nepřistupuje devótně, ale kriticky.

Následující snímky *Velká přehlídka* (1986) a *Král dětí* (1987) jsou nesené potřebou reflexe kulturní revoluce. *Velká přehlídka*, opět s kamerou Čanga, je zamyšlením nad vztahem individuality a kolektivnosti a v době svého vzniku byla západními kritiky odmítnuta coby bezduchá propaganda pouze s krásným vizuálem. *Král dětí* je civilnějším pohledem na nedávnou čínskou minulost – politické a ideologické střety jsou zobrazeny v alegorické podobě na prostoru jedné třídy, jejíž učitel odmítá komunistické poučky a snaží se své žáky naučit myslet vlastní hlavou, za což je pochopitelně potrestán. Největší mezinárodní věhlas, Zlatou palmu v Cannes a také nominace na Oscara v kategoriích nejlepší kamera a nejlepší cizojazyčný film, však Čchenovi přinesl jeho opus *Sbohem, má konkubíno* (1993), snímek zabývající se osudy několika členů Pekingské opery na pozadí čínských dějin 20. století. Melodramatické prvky (vztah dvou mužů k jedné ženě, téma homosexuality) se proplétají s historickými ve dvojí struktuře hry ve filmu – jako herci totiž muži nacvičují operní příběh, který je paralelou událostí odehrávajících se mimo divadlo.

Filmy Páté generace sice slavily mezinárodní úspěchy, na domácím trhu se však jejich tvůrci potýkali s kritikou. Byli obviňováni ze zkreslování historie, z přílišné spektakulárnosti a nesrozumitelnosti jejich komplexních postav obyčejnému dělníkovi. Dělníci tvořili 80 % čínské populace, zároveň v Číně neexistovala síť artových kin pro náročnějšího diváka. V souvislosti se zpřísněním režimu po nepokojích na konci 80. let vrcholících masakrem na náměstí Nebeského klidu v červnu 1989 se hovoří o konci Páté generace, neboť většina jejich tvůrců odešla buď do emigrace (Čchen), nebo se přiklonila k mainstreamovějším produkcím a televizi.

11.1.4 KINEMATOGRAFIE HONGKONGU

V této malé britské kolonii byl v průběhu 50. let zaveden studiový systém filmové výroby. Během dvaceti let dosáhl roční produkce kolem 120 filmů a hongkongský film se stal pojmem. Od 50. let se rozvíjel v několika základních žánrových liniích – rodinných melodramatech, filmových operách, bojových filmech. Ještě dnes známým pojmem je studio Shaw Brothers, které stálo za prudkým rozvojem filmů s bojovými uměními v 60. letech. Dosavadní filmy tohoto žánru kladly důraz na tematické prvky konfuciánské

filozofie, ale studio svou tvorbu přeorientovalo směrem k akční podívané. Pro barvitě vyznění se nebálo zkombinovat mnoho inspiračních zdrojů – od akrobatických čísel Pekingské opery přes samurajské filmy až po spaghetti western. Důležitou postavou žánru byl **Zhang Che**, který nejen natočil několik základních filmů (*Zabiják*, 1967; *Potulný šermíř*, 1970), ale z jeho asistentů se rekrutovali úspěšní tvůrci dalších dekád.

King Hu nastolil nový trend bojových filmů, které se odehrávají prakticky výhradně v prostředí restaurací a hotelů, mezi jejichž návštěvníky vznikají konflikty. Jednoduché zápletky ale zpracovává s použitím rychlého střihu, pečlivé pohybové choreografie a rozmáchlých obrazových kompozic v širokoúhlém formátu. Tyto stylové prvky se do velké míry staly určujícími pro žánr filmů s bojovými uměními v následujících desetiletích. Po realizaci filmu *Pojď se se mnou napít* (1965) natočil výjimečně stylizovaný snímek *Dotek zenu* (1971). Původně tříhodinový film je plný hrdinů, kteří skáčou do neuvěřitelných výšek, zasahují nepříteli v letu vzduchem apod. Nové pohybové variace a baletní stylizace rozvíjel Hu i v dalších filmech (*Osud Lee Khana*, 1973; *Děšť v horách*, 1979).

Natáčení bojových filmů v pobočce Run Run Shaw měl pod produkční patronací Raymond Chow, který později dobyl mezinárodní trhy se sérií filmů s největší hvězdou bojových filmů – Bruceem Leem. Tento herec nejdříve ztvárnil několik bezvýznamných rolíček v amerických filmech, ale proslavil se až filmem *Velký šéf* (1971). Lee vytvořil unikátní bojový styl, který rozvíjel ve filmech *Pěst plná hněvu* (1972), *Cesta draka* (1972) či *Drak přichází* (1973). Jeho dodnes záhadná předčasná smrt z něj vytvořila legendu a z jeho filmů kult, který má dodnes silnou fanouškovskou základnu po celém světě.

Hongkongská filmová produkce dominovala asijskému regionu. Podívanou do velké míry srovnatelnou s Hollywoodem byla schopna vyrábět při řádově nižších nákladech. Popularita filmů s bojovými uměními sice klesla, ale pružně je nahradily kriminální thrillery a akční komedie, které reflektovaly expandující městskou kulturu. Televizní star Michael Hui založil vlastní filmovou společnost, která vyprodukovala úspěšnou sérii divokých komedií. Tato vlna vynesla na povrch Jackieho Chana, který se brzo stal největší asijskou hereckou hvězdou.

V roce 1977 se premiérově uskutečnil hongkongský filmový festival, bylo založeno několik seriózních filmových časopisů a film se začal vyučovat na vysokých školách. To vytvořilo příznivé prostředí pro vznik nové vlny. Objevilo se několik mladých režisérů, kteří často získali filmovou průpravu v zahraničí a začínali v televizi. **Ann Hui** si ve světě získala uznání svými dramaty obracejícími se problémům poválečné Asie. Emigrací Vietnamců do Hongkongu se zabývá snímek *Lidé na lodi* (1982), hlavní hrdinka filmu *Píseň exilu* (1990) se snaží pochopit životní zkušenost své matky, která byla během války poslána z Japonska do Číny a musela se živit prostitucí.

Složitě a mnohdy ponuré výpovědi o historii a psychologická dramata ale nezískaly u specifického místního publika přílišný ohlas a nová vlna tak časem ustoupila do pozadí za populární žánrovou tvorbu. **Tsui Hark**, nazývaný „hongkongským Spielbergem“,

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

přivedl na plátno několik filmů ze série „nadpřirozeného kung-fu“ (*Šanghajské noci*, 1984; *Nůž, kuň, svítání*, 1986), mísících komediální prvky s akcí a sentimentální romancí. Hark se také stal vlivným producentem a v rámci své společnosti *Film Workshop* pobízel mladé režiséry, aby v rámci komerčního filmu rozvíjeli svůj osobitý styl. Pod jeho produkcí natočil pak jeden z nejúspěšnějších hongkongských filmů všech dob dnes v Hollywoodu působící **John Woo**. Jeho *Lepší zitrky* (1986) vynesly na vrchol popularity televizního herce Chow Yun-Fata, který se stal prototypem romantizované postavy citlivého gangstera. Samotné Wooovy filmy se staly prototypem v budoucnosti vytěžovaného hongkongského-gangsterského filmu. Woo navazuje na tradici francouzských gangsterek Jeana-Pierra Melvilla, u nějž podobný typ čestného gangstera ztvárnil například ve filmu *Samuraj* (1967) Alain Delon. Hongkongské filmy, přestože je můžeme nazvat přímočarými akčními filmy, si překvapivě získaly uznání i mezi náročnějšími diváky v Evropě i Americe. Dokonalá choreografie akčních scén, silná emotivita a ambivalence romantických hrdinů-zabijáků vytvořily z těchto filmů kultovní záležitosti. Vlastně i díky nim svět později znovuobjevil i starší díla nové vlny.

Wong Kar-wai, jeden z nejzajímavějších hongkongských tvůrců, patří do „druhé nové vlny“ poloviny 80. let, kde vedle něj působili tvůrci jako **Stanley Kwan** či **Clara Law**. Tvorba této skupiny filmařů se vážala na společenské a politické klima 80. let, zejména dohodu o předání Hongkongu z britských rukou Číně. To proběhlo v roce 1997 pod heslem „jedna země, dva systémy“, které znamenalo, že v Hongkongu nebude zaváděn socialistický model, ale zůstane zachován kapitalismus, přičemž Čína bude zodpovědná za zahraniční politiku a obranu. Dvojitá identita Hongkongu a jeho obyvatel, vyplývající právě ze vztahu k Číně a Británii, je opakujícím se motivem ve filmech druhé nové vlny.

Wong Kar-wai opustil studia designu a první krůčky na poli filmu podnikl pod vedením jednoho z nejexcentričtějších filmařů té doby – **Patricka Tama**, někdy přezdívaného „kantonský David Lynch“. Tam zaměstnal Wonga ve své společnosti *Always Good* jako scenáristu a po cca 50 odevzdaných scénářích mu umožnil i režijní debut. *A slzy kanou dál* (1988) měl být původně typický jednoduchý noir pro populární hvězdu akčního filmu Andyho Laua. Takové filmy hongkongská studia doslova chrlila, Wong ale nahradil heroický patos gangsterů jízlivou ironií a spíše, než u hongkongských gangsterek se inspiroval Scorseseho *Špinavými ulicemi* (1973). Již v tomto filmu, který měl relativní úspěch u zahraničního publika a byl uveden v Cannes, se objevují typické narativní postupy Wongových následujících snímků – motiv neuskutečněných setkání a špatně načasovaných lásek, hledání a pohyb postav. Revoluční je film i pro svou formu, v níž Wong experimentuje se zastaveným pohybem a impresionistickou kamerou, ale i obsazením stejných herců do různých rolí a jejich snímáním zezadu. Jeho následující film *Divoké dny* (1990) šel v tomto směru ještě dál – Wong sice hlavní role obsadil hvězdy hongkongského filmu, ovšem zcela proti jejich hereckému typu, zároveň zde úplně opouští klasickou narativní rovinu ve prospěch impresí a rozostřeného časoprostoru mezi realitou, snem a vzpomínkou a střídá rychlé a velmi pomalé záběry. Natáčení provázely velké konflikty s producentem a film u publika propadl. Wong následně několik let nenatáčí, neboť ho provází pověst obtížného režiséra, který neustále improvizuje a přepisuje scénáře i během

natáčení, trvá na chronologickém natáčení i přesto, že záběry následně ve střížně přehází, a je posedlý mnohanásobným opakováním záběrů. Tuto reputaci do jisté míry potvrzuje i vznik jeho „nejkultovnějšího“ filmu mezi západním publikem *Chungking Express* (1994), jehož scénář měl pouze jednu stranu a Wong jej natočil během čekání na techniku k již roztočenému velkoformátu *Na východě ďábel, na západě jed* (1994).

11.1.5 JIŽNÍ KOREA

Kinematografie Jižní Koreje na sebe v porovnání s Hongkongem upozornila podstatně později. První průlom do světového povědomí zaznamenala jihokorejská kinematografie na konci 80. let a o deset let později byla významným hráčem na Dálném východě. Za posledních deset let došlo ke kvantitativní a kvalitativní expanzi nebývalých rozměrů. Až do konce druhé světové války spadalo území Koreje pod Japonsko. Poválečná éra svobodné Koreje přinesla občanskou válku a rozdělení na komunistickou Severní Koreu a relativně svobodnější Jižní Koreu, která byla po několik desetiletí vedena vojenským režimem, prakticky do konce 80. let.

Od 50. let se pilíři filmové tvorby staly melodramata a historické eposy, v 80. letech také erotické snímky. V polovině 70. let vláda posílila regulaci filmových společností. Omezení dovozu zahraničních filmů mělo za následek roční produkci mezi 100 až 200 filmy. Legislativní změny přinesla až 80. léta. Byl zrušen bojkot zahraniční tvorby i kapitálu, zjednodušily se produkční podmínky, čímž vzrostl počet filmových společností přinášejících nové příležitosti pro mladé filmaře. Vzrostl, ale zároveň vliv hollywoodského filmu.

Na začátku 90. let měla země po několika desetiletích nevojenského prezidenta. Ke zvýšenému zájmu o kinematografii, který je spojen s touto změnou, se váže jedna historka: Rada pro vědu a technologii dodala prezidentovi analýzu, podle níž zisky z filmu *Jurský park* představují jeden a půl násobek zisku z vývozu automobilky Hyundai. Kinematografie tak začala být chápána jako perspektivní odvětví a v roce 1995 byl přijat nový zákon na podporu kinematografie. Systém státní podpory byl účelně zkombinován s pobídkami na investice soukromých subjektů do filmového průmyslu. Zákon byl revidován na konci 90. let a vzniklo ještě větší množství vládních organizací na přímou a nepřímou podporu kinematografie. Cestu jihokorejského filmu na světové trhy prorazil v roce 1989 snímek *Proč odešel Bodhi-Dharma na východ?* – příběh o zasvěcení mladého chlapce starým buddhistickým mistrem. Režisér Bae Yong-kyun se místo tradičních konvencí filmového jazyka, které tou dobou ovládaly místní kinematografii, spolehl na sílu meditativního, klidného obrazu.

Následovaly ho například filmy veterána **Im Kwon-taeka**, který od 60. let natáčel melodramata. Jeho film *Hory Taebek* (1994) vypráví o vlivu války na obyvatele horské vesnice. Drama *Chunhyang* (2000) zaznamenalo jeden z prvních mezinárodních úspěchů – nominaci na Zlatou palmu v Cannes. Film se vyznačoval důrazem na detailně vykreslené prostředí, kostýmy, a především tradicí orálního vyprávění – neustále se ve filmu prolínají

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

záběry vypravěče a samotného příběhu. V tom tkví exotická povaha asijských či afrických kinematografií, které často odkazují na tradici orální kultury mající stále mnohem živější kořeny.

O rok později si odvezl z Benátek cenu jeden z největších současných talentů **Kim Ki-duk** za film *Adresát neznámý* (2001). Každý jeho film vzbuzuje mezi diváky i kritikou vášnivé emoce – na jedné straně jsou jeho díla bezmezně obdivována, na druhou stranu hodnocena jako kvalitativně nevyrovnaná. Filmový samouk Kim Ki-duk přistupuje k látkám svých filmů velmi intuitivně a některé z nich se pohybují na hranici kýče (*Samaritánka*, 2004; *Luk*, 2005). Naopak jiné lze skutečně považovat za vrchol současné kinematografie (*Ostrov*, 2000; *3-Iron*, 2004).

Obdobné světové pozornosti dnes dosahuje ještě **Chan-wook Park**. Jeho komiksová adaptace *Oldboy* (2003) je vizuálně invenčním příběhem o myšlenkách na pomstu a její realizaci. Hlavní hrdina je zničehonic unesen a dlouhá léta vězněn v malém pokoji. Když se stejně neočekávaně dostane na svobodu, naváže milostný vztah s krásnou mladou dívkou, která mu napomáhá v jeho touze pomstít se neznámému vězňovi. Že i jeho touha po pomstě a milostné vzplanutí jsou součástí mnohem rafinovanější a pečlivě plánové pomsty, se dozvídá v závěru. Mladá dívka je ve skutečnosti jeho dcera a tajemným mstitelem je jeho bývalý spolužák. Film *Oldboy* je součástí tzv. „trilogie pomsty“. Předcházeli ho u nás nevedený film *Sympatie pro pana Pomstu* (2001) hledající odpověď na to, kdo má větší právo na pomstu, a zda vůbec. Následovala třetí část, snímek *Nebohá paní pomsta* (2005). Hlavní hrdinka je v devatenácti letech odsouzena za vraždu malého dítěte, kterou nespáchala. Ve vězení má dost času na to, aby zosnovala pomstu na skutečném vrahovi. Chan-wook Park svými filmy rozvíjí úvahy o vlivu mechanismu pomsty na jejího vykonavatele i oběť. Etická rovina může na evropského diváka působit dost šokujícím dojmem, ale i tyto kulturní posuny jsou tím, co zajišťuje současnou popularitu jihokorejské kinematografie za hranicemi regionu.

11.1.6 TCHAJ-WAN

Vývoj filmového průmyslu na Tchaj-wanu do velké míry kopíruje situaci v Hongkongu, jehož produkci komerčně zaměřených žánrových filmů také dlouhá léta napodobovala. Na přelomu 70. a 80. let dochází ke krizi průmyslu, doprovázené prudkými propady příjmů, zároveň se ale ve stejné době etablová mladá nezávislá scéna, která začíná slavit úspěchy jak u náročnějšího domácího publika, tak na zahraničních festivalech – tchaj-wanská nová vlna. Vzniká rovněž filmový archiv a filmový festival, rozšiřuje se spektrum specializovaných časopisů i síť artových kin.

Oproti spektakulární mainstreamové produkci i hongkongskému žánrovému importu pracují filmy nové vlny spíše s nedramatickým narativem často štěpeným do epizod, pracují s neherci a natáčejí v reálném prostředí. Důraz na realismus vyprávění i zvolených prostředků vede filmaře i k většímu realismu ve volbě námětů – často zachycují příběhy a konflikty obyčejných obyvatel Tchaj-wanu v proměňující se společenské situaci, jakou

je například rostoucí urbanizace země, střety původních obyvatel ostrova s nově příchozími z pevninské Číny i rozpor mezi tradičním způsobem života a moderním materialismem.

Nejvýznamnějšími tvůrci nové vlny jsou Edward Yang a Chou Siao-sien. Oba pocházeli původně z Číny, jejich rodiny emigrovaly na Tchaj-wan na konci čtyřicátých let 20. století spolu mnoha přívrženci generála Čankajška, vůdce Kuomintangu, který byl poražen čínskou komunistickou armádou a musel pevninskou Čínu opustit.

Chou Siao-sien studoval na Taipejské akademii dramatických umění, v oblasti kinematografie začínal jako asistent režie. Výrazný vliv na jeho samostatnou tvorbu má přiznaná inspirace filmy **Jasudžira Ozua** (*Café Lumière* je přímo poctou ke stému výročí Ozuova narození). Mezi Chouova hlavní díla definující tchajwanskou novou vlnu patří *Léto u dědy* (1984), *Čas žít a čas zemřít* (1985), *Prach ve větru* (1986) či *Město smutku* (1989). Charakteristickými znaky jeho filmů je pomalý rytmus, nedramatické situace, často budované z drobných detailů zachycujících každodenní obyčejné činnosti rámované statickou kamerou. Mezi témata, které z takto budovaných filmů vyvstávají na povrch, patří konflikt mezi tradicí a moderním životem, stárnutí a běh času, výraznou roli hraje tchajwanská historie, ovšem minulost a přítomnost se u Choua velmi často proplétají v jednom záběru. V posledních letech natáčí velmi často v Evropě, především ve Francii, ovšem nijak neslevuje ze svého specifického kontemplativního nazírání skutečnosti (*Let červeného balónku*, 2007).

Edward Yang studoval v USA informační technologii, následně, jako velký fanoušek filmu již od dětství, jeden semestr film na University of Southern California. Prostředí amerického filmového průmyslu mu však připadalo příliš komerčně zaměřené, a ze školy tedy odešel. Živil se v Seattlu v oblasti zbrojního softwaru a mikrocomputerů. Vášeň pro film, především pro evropskou modernu a Michelangela Antonioniho, mu však zůstala, a proto se na počátku 80. let vrátil na Tchaj-wan jako scenárista. Po několika angažmá v televizi přichází průlomový povídkový film *V naší době* (1982), který byl jakýmsi manifestem tchajwanské nové vlny. Jeho celovečerním debutem je *Onoho dne na pláži* (1983), v němž skrze příběh jednoho páru a rodiny, jejíž členové se od sebe vzdalují, rozkrývá téma Tchaj-wanu na pomezí mezi západním a východním světem, mezi starým a novým. Příběh situuje do moderního, ale vyprázdněného městského prostředí a snímá jej ve statických záběrech s velkou hloubkou ostrosti a minimem dialogů. Podobné téma rozvíjí i jeho *Příběh z Taipeje* (1985), v němž se jako metafora rozpadajícího vztahu objevuje proměňující se město, se záběry na jeřáby, stavbu dálnic apod. Postavu muže zde zároveň ztvárnil Chou Siao-sien. Největšího mezinárodního úspěchu v Evropě a USA dosáhl Yang se svým posledním filmem *Raz dva* (2000), za který získal mimo jiné i cenu za režii v Cannes. Snímek zachycuje život jedné taipejské rodiny očima šestiletého chlapce, jemuž umírá babička, odcizují se rodiče a sám prožívá svou první lásku.

Na počátku 90. let se na scéně objevuje nová generace tvůrců, která se nevyhýbá lehčímu tónu, aniž by přitom rezignovala na reflexi tchajwanské společnosti. Nejvýraznějším představitelem této generace, která je neformálně nazývána „druhou vlnou“ a k níž se řadí např. **Tsai Ming-liang** (*At žije láska*, 1994; *Řeka*, 1997) či **Stan Lai**

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

(*Země kvetoucích broskví*, 1992), je **Ang Lee**, který se prosadil i v kontextu americké kinematografie. Ang studoval divadelní a filmovou produkci v USA, následně se živil psaním scénářů. Jako režisér debutoval filmem *Tlačit rukama* (1992), v němž se zabývá střetem asijské a americké kultury a mentality. Hned následující *Svatební hostina* (1993) mu získala patřičný mezinárodní věhlas (nominace na Oscara a Zlatý glóbus, Zlatý medvěd v Berlíně) a zároveň vnesla do jeho tematického portfolia málo reflektovanou otázku genderové a sexuální tolerance – tchajwanský mladík a gay, jež rodina tlačí do ženění, se rozhodne pomoci sobě i své čínské známé, která potřebuje získat zelenou kartu, a naoko se s ní oženit. Problém ovšem nastává ve chvíli, kdy za ním do Ameriky přijede jeho rodina, která o jeho sexuální orientaci nemá ponětí, a začne svatbu plánovat. Téma potlačované homosexuality se objeví i v Angově americkém filmu *Zkrocená hora* (2005), kde je rozehráno na westernovém půdorysu. Průlomem v Angově kariéře byla hořká komedie ze současné Taipei *Jíst, pít, muž, žena* (1995), jež mu vynesla další nominaci na Zlaté glóby i Oscara. Na základě těchto úspěchů dostal Ang nabídku na zahraniční produkce – v Británii natáčí kritiky i diváky oceňovanou adaptaci románu Jane Austenové *Rozum a cit* (1995), v USA maloměstské vztahové drama *Ledová bouře* (1997). Americké produkce pravidelně prokládá tchajwanskými koprodukcemi a tématy, v roce 2000 natočil např. klasický wuxia film *Tygr a drak*, za nějž získal čtyři Oscary a řadu dalších ocenění.

11.2 Kinematografie Latinské Ameriky a Afriky

Zvláště v zemích Latinské Ameriky se po druhé světové válce začaly uplatňovat ideje tzv. třetího filmu, spjaté s politickou realitou kontinentu. Ty spadají do širšího emancipačního úsilí, požadujícího nezávislost na kolonialistických státech a hledajícího vlastní svébytnost. Konkrétně v kinematografii od 50. let sílí tendence k vymanění se z vlivu zejména amerického filmového průmyslu, který dominoval jak v ekonomických aspektech výroby, distribuce a předvádění, tak v estetických aspektech filmového vyprávění a stylu. Latinskoameričtí intelektuálové a tvůrci po druhé světové válce usilovali o vytvoření paralelní, nezávislé a národní kinematografie v té které zemi. Postupem času vzniklo několik manifestů, které se pokusily formulovat problémy tzv. třetího filmu. Jejich názory můžeme shrnout do několika základních bodů – tvůrci nepohlížejí na film jako na zábavní komoditu, která má přinést zisk, naopak film je pro ně prostředkem určitého poznání a sdělení informace. Publikum nemá být pouhým pasivním konzumentem, ale má se aktivně zapojovat do společenského dění. Filmaři pracují mimo oficiální komerční průmysl v nezávislých produkčních podmínkách. Tím se vyhýbají tlakům ze strany majitelů i vlivu západního kapitálu. Tím pádem se do kinematografie dostávají alternativní způsoby výroby, jako např. kolektivní film, undergroundové natáčení, guerrilová kinematografie apod. Jsou odmítnuty estetické principy západního filmu. Film třetího světa předkládá odlišnou narativní výstavbu a je vyjádřen jiným audiovizuálním stylem, než nabízí konvenční hollywoodský či západoevropský film. Skrze ně je dekonstruován iluzivní obraz skutečnosti a je upozorňováno na aktuální politická témata. Třetí film – jak ho definovali ve svém slavném manifestu Argentinci **Fernando Solanas** a **Octavio Getino** – je vymezen vůči prvnímu (hollywoodský narativ postavený na žánrových konvencích)

i druhému (autorská osobní výpověď) filmu. Třetí film vzniká kolektivním úsilím všech zainteresovaných a je dotvářen teprve projekcí před publikem a následnou společenskou diskusí.

Širokého uplatnění se těmto idejím dostalo v praxi zejména v brazilském novovlnném hnutí cinema nôvo. Jeho zakladatelská osobnost, **Nelson Pereira dos Santos**, natočil již v roce 1955 přelomový snímek *Rio, 40 stupňů*. Představil v něm celkový obraz brazilského velkoměsta té doby s postavami napříč společenským spektrem. Z této konfrontace ovšem vynikla zejména neutěšená situace obyvatel favel – chudinských čtvrtí Ria. Stejně důležitým jako téma filmu se stal i způsob natáčení, jenž inspiroval mladší Pereirovy následovníky: snímání na starou kameru, práce s neherci a rozpočet pokrytý samotným štábem. Ještě větší ohlas zaznamenal pozdější Pereirův film *Vyprahlé životy* (1963), v němž je téma chudoby a materiálního strádání vyhoceno do maximální míry. Příběh se odehrává v jednom z nejchudších krajů Brazílie, jímž prochází mladá rodina za prací na neobydlené farmě. K hospodářským překážkám se přidávají přírodní, když do každodenní dřiny a zápasu o přežití přichází dlouhé období sucha. Extrémní prostředí a způsob života jsou podpořeny krajně veristickým stylem: neestetizovaným černobílým obrazem, ruční kamerou, přírodními ruchy a téměř absencí dialogů.

Nejvýznamnějším režisérem z mladší generace cinema nôvo byl **Glauber Rocha**. Ačkoli se sám počítal mezi Pereirovy žáky, ve své vlastní tvorbě se dokázal z jeho vlivu vymanit a přišel se zcela originální koncepcí filmu, patrnou již v debutu *Barravento* (1962). Ten sice obsahuje některé realistické postupy, ale zároveň i zárodky pozdější vyhraněné stylizace. Jedná se o portrét rybářské komunity, jejíž zástupce se dostává do konfliktu s místním náboženským vůdcem. Jeho racionální úvahy jsou nakonec poraženy vírou obyvatel v nadpřirozenou moc rituálních praktik. Právě spojení politických otázek (chudoba, útlak venkovanů) s náboženskou sférou převládalo u Rochy i nadále. Skrze uzavřený modelový příběh a množství symbolů, spjatých ovšem s místní tradicí, je film transponován do širší alegorie soudobé společnosti, v níž lokální konflikty reprezentují obecné politické problémy Brazílie. Dobře je to patrné ve snímku *Bůh a ďábel v zemi slunce* (1964), v němž je alegorický příběh zasazen do odlehle krajiny sertão na severovýchodě země. Zde se odehrává mysteriózní cesta pistolníka Antônia das Mortese, lemovaná zápasy s náboženským vůdcem (zvaný Černý bůh) a banditou (zvaný Bílý ďábel). Základem pro budování příběhu se Rochovi staly místní lidové balady. Jejich obsah pak vstupuje i do předváděných písní, které jsou koncipovány jako ironický komentář k ději. Skrze návaznost na lidovou kulturu a náboženskou tradici se filmu dostává i výrazné divadelní stylizace masek a ritualizovaných pohybů na scéně. Tato teatralizace mizancény a brechtovské zcizení potom vrcholí v následujícím *Antônio das Mortes* (1969), jenž je variací na předchozí film.

Myšlenky třetího filmu našly odezvu pochopitelně i na Kubě, jež se po Castrově převratu stala komunistickým státem. Režimu oddaní mladí režiséři natáčeli poměrně formálně radikální snímky díky benevolenci Alfreda Guevary – šéfa Kubánského institutu filmového umění a průmyslu, který projekty financoval. Modernistické tendence tak našly

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

osobitý výraz ve filmech **Humberta Soláse** (*Tři Lucie*, 1968), **Julia Garcíy Espinosy** (*Dobrodružství Juana Quin Quina*, 1967) a hlavně **Tomáse Gutiérreze Aley**. Jeho *Vzpomínky* (1968) předkládají nejednoznačný obraz porevoluční společnosti. Aleovým záměrem bylo vyjádřit dilema hlavní postavy – mladého intelektuála, který váhá, zda se přiklonit plně na stranu revoluce, či nikoli. Odmítá ty, kteří opouštějí ostrov, ale zároveň nechce přispět k jeho budování, čímž se dobrovolně izoluje od zbytku společnosti. Alea téma odcizení ztvárňuje skrze složitou vyprávěcí strukturu: pracuje s montáží různých materiálů (hraná složka, zpravodajský film), jíž dociluje oscilace mezi objektivním a subjektivním podáním; subjektivita je navíc podpořena obrazy hrdinovy mysli (sny, vzpomínky) a vnitřními monology; vzpomínky odůvodňují achronologický pořádek událostí a konečně reflexivita se netýká pouze hlavní postavy, ale vstupuje i do širší výstavby filmu – Alea do diskurzu začleňuje sám sebe jako režiséra, zprostředkovávajícího divákovi své záměry s filmem. Tímto způsobem se chopí stěžejních myšlenek tzv. třetího filmu o otevřeném díle.

11.3 Africký film

Na africkém kontinentu byl film přítomný už v němé éře. Tehdy ale fungoval jako produkt a nástroj evropské koloniální moci. Přenášel do Afriky západní kulturní vzorce a způsoby života. Nerefletoval a nebral ohled na etnická specifika místních tradic. Prvními promítanými snímky byly dokumenty z Evropy a částečně ze Severní Ameriky. Ty byly vázány na koloniální struktury – byznys, politiku a zábavu bílých. Později byly doplněny vlastní pokusy o výrobu. Začaly se postupně natáčet filmy v místní produkci – zejména ve známé společnosti Colonial Film Unit. Svým obsahem tyto projekty podporovaly modernizaci kontinentu, ale celkově jsou africkými historiky hodnoceny negativně. Podle nich producenti CFU pohlíželi na vše africké jako na podezřelé, spjaté s minulostí, kterou je potřeba překonat. Rozvoj Afriky byl podle nich spojený s evropskými životními standardy – výkonností, efektivitou a pragmatičností – které měla Afrika přijmout. A právě tyto postoje filmy odrážely.

První pokusy o ryze africkou, evropské ideologie zbavenou kinematografii přišly až v polovině 50. let. Za jejich vznikem stál senegalský dokumentarista Paulin Soumanou Vieyra a okruh nadšenců kolem něho. Jeho filmy ale byly poznamenány špatným technickým vybavením a nedostatkem řemeslných znalostí. Nízká kvalita byla navíc doplněna o poměrně naivní témata a tyto pokusy se často neuváděly ani v oficiální filmografii Vieyry. Nicméně znamenají první skutečný odklon od převažujícího bělošského monopolu reprezentace, a tudíž i od kolonialismu ve filmovém průmyslu. Samostatný africký filmový průmysl se začíná více rozvíjet od počátku 60. let jak ve frankofonní, tak v anglofonní části kontinentu.

Mezi vůdčí představitele africké kinematografie se rychle zařadil slavný senegalský spisovatel **Ousmane Sembène**. Ten je dodnes považován za nejvýznamnějšího afrického režiséra – nejen díky svým ojedinělým filmům, ale také skrze roli, kterou sehrál jako inspirátor a vzor pro další režiséry. Sembène dokázal obrátit pozornost k autentické africké

kultuře a k sociálním a politickým problémům doby. Jeho filmy, portrétyující reálný život Afričanů, jsou prostoupeny mnoha folklorními motivy a společensko-politické napětí v nich přechází až v otevřené konflikty. Navzdory pozornosti k tradici se Sembène neodvrací od palčivé současnosti. Jeho celovečerní debut *Černoška z...* (1966) je prvním filmem natočeným Afričanem, který si získal mezinárodní pozornost. Sembène v něm upozorňuje na střet dvou civilizací, africké a evropské, který nelze jednoduše překonat. Vypráví o Senegalce, jež odjíždí do Francie pracovat jako pečovatelka v bohaté rodině. Její iluze o lepším životě se ale rozplynou s tím, jak se k ní zaměstnavatelé chovají stále povýšeněji. Za nejlepší Sembènov film pak bývá považována *Xala* (1975). Tentokrát se jedná o komedii satirizující místní poměry v Senegal a samotný kontakt tradice s modernou. V tomto tvůrčím období dosáhl Sembène svého cíle a začal natáčet filmy v rodném jazyce wolof. V něm slovo „xala“ znamená impotenci – doslovnou i přenesenou. Vlivný senegalský politik se potřeťí ožení s mladou ženou. Zjistí, že je impotentní, a odjede se na venkov léčit pomocí tradičních rituálů, neboť se domnívá, že na něho někdo seslal kletbu. Sembène zesměšňuje současný vládnoucí establishment, který nahradil kolonialistickou vládu. Politická „impotence“ vedle korupce a nefunkčnosti exekutivy znamená i neschopnost vymanit se stále ze zahraničních mocenských vlivů. Na druhou stranu však zastává Sembène i kritický postoj vůči mnoha tzv. tradičním praktikám, které jsou dnes náhražkou za původní kulturu.

Z produkce v Burkině Faso vyniká tvorba **Idrissy Ouedraoga**. Ten vystudoval domácí Africký institut filmových studií. Nebyl tedy odkázán pouze na zahraniční školy, jak je to u afrických filmařů běžné, přesto si vzdělání doplnil v Kyjevě a Paříži. Jeho filmy pojednávají o kmenových zvycích panujících na venkově země, nedotčeném kolonizací. V tomto zachovávají původní projevy, jež hrozí vymizet. *Babička* (1989) líčí vztah malého chlapce a staré ženy, která byla podle dávného zvykového práva vyloučena ze společenství, protože v rámci magických rituálů údajně nakládala s nečistými duchy. Z této vztahové osy pak Ouedraogo vychází směrem k dalším postavám a vytváří různorodý obraz vesnice. Následující *Otázka cti* (1990) je v zásadě milostným příběhem – ale odehrávajícím se ve specifickém prostředí. Hlavní hrdina se vrací po dlouhé době do rodné vesnice a zjišťuje, že se jeho otec oženil s dívkou, kterou stále miluje. Tato láska je opětována a vesničany odhalena jako nezákonná. Otec musí zákonu dostat a syna rituálně potrestat. I tento příběh Ouedraogo inscenuje v autentickém reálu se značnou pečlivostí k architektuře vesnice (hliněné domy) a k prázdné, pusté krajině, do níž jsou hlavní postavy vyhnány.

Z Mali se prosadil **Souleymane Cissé**. Dokonce byl kromě Sembèneho jediným Afričanem, jehož filmy dosáhly celosvětové distribuce. Týká se to zejména snímku *Světlo* (1987), oceněném cenou poroty v Cannes. Je to příběh o zasvěcení mládence do dospělého života skrze duchovní praktiky. Mladík obdařený magickými schopnostmi prochází rituální cestou, jejímž cílem je sebepoznání a správné uplatnění výjimečných znalostí. Na této cestě musí projít střetem s vlastním otcem, ze kterého má vyjít jako vítěz, aby se stal úplným člověkem. Film je plný náboženské moudrosti lidu Bambara, ze kterého pocházeli

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

režisérovi předci. Ta je vyjádřena místními neherci zcela přirozeným způsobem. Film je součástí volné trilogie *Vítr* (1982) – *Světlo* (1987) – *Čas* (1995).



OTÁZKY

1. V čem byla specifická japonská nová vlna?
2. Jak se promítla politická situace v Číně do kinematografie?
3. Které žánry dominovaly hongkongské kinematografii?
4. Jaké jsou tematické linie tvorby Chou Siao-Siena?
5. Jaké byly hlavní myšlenky manifestů tzv. třetího filmu?
6. Čím se odlišovala tvorba Glaubera Rochy od jeho předchůdce v cinema novo Nelsona Pereiry dos Santose?
7. Charakterizujte počátky budování nezávislého filmového průmyslu v Africe.
8. Kteří afričtí tvůrci získali mezinárodní renomé a čím se vyznačují jejich filmy?



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole jsme si prošli vývojem kinematografie v asijských zemích a zabývali se vývojem kinematografie na kontinentu Jižní Ameriky. Připomenuli jsme si filmové směry a dominantní filmové představitele v Argentině, Brazílii a na Kubě, definovali společensko-historický kontext (pro tuto světovou kinematografii velmi podstatný) a také představili kinematografii z Afrického kontinentu.

12 SVĚTOVÁ KINEMATOGRAFIE V ÉŘE POSTMODERNY, GLOBALIZACE A ZAPOJENÍ NOVÝCH MÉDIÍ. PROMĚNY PO ROCE 1989.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Postmoderna přinesla do kinematografie nové výzvy a technologické proměny, se kterými se film potýká nebo bude muset v budoucnu vyrovnat. Digitální éra společnosti totiž změnila nejen, jak sledujeme film, ale i jak se k nám filmy dostávají a jak je možné (nutné) je propagovat.

CÍLE KAPITOLY



- Schopnost definovat jednotlivé fáze proměny kinematografie
 - Seznámit se ze základními tvůrci současné kinematografie
 - Definovat její základní problematické východiska
-

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



David Lynch, James Cameron, Oliver Stone, Spike Lee, Tima Burtona, Ridley Scott, Terry Gilliam, David Cronenberg, Steven Spielberg, Danny Boyle, Sam Mendes, Quentin Tarantino

12.1 Postmoderna

Za nástup postmoderního filmu obvykle považujeme období okolo osmdesátých let, kdy v dějinách filmu skončila tzv. Nová vlna (označení pro technologické inovace, nový přístup k ekonomice filmové produkce a nové vnímání politických a sociálních hodnot filmu). Svět v tomto období zažívá obrovské změny – ty přinášejí globální uvolněnost a začíná se využívat svobody slova a projevu. Filmaři mají tedy ve své činnosti v podstatě volnou ruku a postmoderní film má možnost se rozvíjet jak v USA, tak i ve většině evropských zemí.

Postmoderní film, stejně jako sám postmodernismus, je reakcí na moderní film a na trendy, které moderní film nastolil. Postmoderní film má obvykle několik typických vlastností. Nejvýraznějším poznávacím znakem je směsice různých žánrů a stylů – z tohoto důvodu jsou některé postmoderní filmy pro množství diváků naprostým paskvilem, pro některé mají naopak až kultovní význam (především u filmů **David** **Lynche**). Postmoderní

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

filmy nejsou brány vážně, nejsou vyprávěny chronologicky, často se v nich objevuje několik dějových linií, které na sobě nejsou nijak závislé. Velký důraz je kladen na to, aby měl divák z filmu audiovizuální požitek, toho je často dosahováno pomocí různých filmových efektů. Zajímavou součástí postmoderních filmů je tzv. Surface play – fascinace povrchem, jenž je propracován až do nejmenších detailů (detailní záběry) a obvykle divákovi komplikuje přístup k hlubšímu smyslu sdělení.

Technologický rozvoj zapříčinil největší proměnu filmového průmyslu. Videokazeta vzbuzovala v Hollywoodu zpočátku podezření. Když si budou všichni moci nahrávat filmy z televize, nezůstanou raději doma, než aby se přišli podívat na nové filmy do kina? A co horšího, když je možné si videokazety koupit nebo si je půjčit, nepočkají si lidé, až se nejnovější film objeví na levné kazetě, místo aby na něj šli do kina? Ale už v roce 1987 plynula velkým filmovým společnostem více než polovina zisku z půjčování videokazet a z jejich prodeje. Příjem z videokazet byl záhy dvakrát vyšší než z promítání v kinech. Jelikož i průměrné filmy dokázaly vydělat díky prodeji videokazet několik milionů dolarů, došlo k explozi nezávislých a nízkorozpočtových snímků. I když filmy velkých studií shrábly většinu zisků z kin, nezávislé produkce vydělávaly na kabelovém i satelitním trhu a na prodeji videokazet.

Od prvního desetiletí 20. století díky rozšíření filmové kultury skrze videokazety (a poté digitální prostor) získávaly filmy — obzvláště americké snímky — mezinárodní fanoušky. Po celém světě uspokojují časopisy a noviny posedlost filmových fanoušků po hvězdách a v poslední době i po slavných režisérech. Knihy a časopisy se zaměřily na kultu zasvěcené herečkám a hercům jako Marilyn Monroe, James Dean, Bruce Lee a dalším charismatickým osobnostem. Magazín Famous Monsters of Filmland, který poprvé vyšel v roce 1958, přizivil lásku ke klasickému hororu. Boom sci-fi a fantasy v 70. letech vyvolal explozi publikační činnosti, objevila se periodika jako Cinefantastique, Starlog, Fangoria a řada časopisů zasvěcených *Hvězdným válkám*. S nástupem videokazet a internetu se fanouškovství zásadně proměnilo. Izolovaní a rozliční fanoušci se stali skutečnou komunitou, která je v interakci v celosvětovém měřítku.

Příchod digitální reprodukce tento problém jenom umocnil, Video CD (VCD), digitální formát užívající nízký stupeň komprese, začalo nahrazovat v 90. letech ve východní Asii kazetu, Ilegální disky byly levnější na výrobu i přepravu než videokazety. Z kabelového vysílání, legálních kazet či laserdisků chrlily továrny v pevninské Číně tisíce VCD za den a rozvážely je po celé Asii k prodeji za jeden až dva dolary za kus. Vyšší kvalita obrazu, kterou poskytovaly digitální videodisky (DVD), se ukázala ještě atraktivnější. Ačkoli studia ve Spojených státech DVD regionálně kódovala, kódy byly záhy rozlušťeny, nosiče bez regionálního kódování šly do prodeje a objevily se pirátské kopie. Posledním pirátským územím byl internet, kde byly stovky filmů zdarma dostupné.

12.1.1 VELCÍ REŽISÉŘI MAINSTREAMU

Pro „velké filmy“ existovalo několik základních imperativů: herecké hvězdy, zvláštní efekty, zřetelné žánrové zasazení. Ze slavných jmen 70. let se během 80. a 90. let na pozici „top-mainstreamových“ tvůrců udrželi jen Lucas a Spielberg. Zdatně jim na poli divácky úspěšných filmů sekundovalo několik nových tvůrců, kteří byli schopni adaptovat se na požadavky, vázané na natáčení „megafilmmů“.

James Cameron se ukázal jako jeden z nejzdatnějších autorů megahitů. Původně tvůrce speciálních efektů prokázal dobrou představivost pro neotřelé filmy podněcující zájem širokého publika. Jeho průlomovým filmem se stal *Terminátor* (1984), v němž uplatnil smysl pro efekty, ani na chvíli nepolevující sled akce a vedení herců na hranici ironie. Dokázal, že i film s menším rozpočtem se může stát velkým hitem. Skvěle využil robotického hereckého projevu Arnolda Schwarzeneggera, kterému do úst vložil několik „nesmrtelných“ filmových vět. Cameron se několikrát v kariéře uchýlil k sequelům. Byl to nejen případ pokračování *Terminátora*, ale přidal také další díl úspěšné hororové sci-fi *Vetřelci* (1986). Původně velmi civilní klaustrofobické vyznění původního *Vetřelce* (1979) transformoval do podoby válečného dramatu, které je vybudováno kolem motivu přátelství mužů a žen v boji, ne-zkušenosti velících důstojníků (odkazující na typický prvek filmů o Vietnamu) a nezodpovědnosti představitelů institucí profitujících z válečných konfliktů. Svou následující sci-fi *Hlubina* (1989) znovu oživil atmosféru „přívětivé“ prezentace mimozemských civilizací typickou pro Spielberga (*E.T., Blízká setkání*). Film ale obsahuje více dynamické akce a speciálních efektů, což je příznačné pro toto období. Vrcholem Cameronovy kariéry 90. let byl jeden z nejnákladnějších projektů všech dob – *Titanic* (1997). Přesně dávkované ingredience diváckého hitu přinesly obrovský finanční úspěch i přes komplikace během natáčení, včetně velkého navršení rozpočtu filmu až na konečných 200 milionů dolarů. Spektakulární výprava, milostný příběh, akce a napětí přivedly do kin diváky všech generací a pro celý Hollywood to znamenalo obrodu důvěry ve velkorozpočtové filmy.

Oliver Stone v 80. letech přešel z oblasti nezávislého filmu ke středním filmovým studiím a v průběhu následujících dvaceti let si dokázal vydobýt post jednoho z nejkontroverznějších mainstreamových filmařů. Vynikal schopností udělat svým filmovým projektům velkou reklamu ještě před samotným jejich uvedením. Díky tomu, že on sám i jeho filmy vždy byli předmětem živé veřejné debaty, i velké herecké hvězdy byly ochotné účastnit se jeho projektů. Například pro jeho ostrou kritiku principů amerického finančního trhu *Wall Street* (1987) dokázal získat Michaela Douglase. „Top-mainstreamoví“ herci se objevili i v dalších projektech. Třeba v patriotistickém filmu *Narozen 4. července* (1988) mapujícím adaptaci veteránů z Vietnamu na nepřátelské společenské klima 70. let či snímcích zaměřených na dvě prezidentské ikony americké historie – filmu o vyšetřování atentátu na J. F. Kennedyho (JFK, 1991) a rozsáhlém biografickém portrétu Richarda Nixona, jeho politického vzestupu a následného pádu (Nixon, 1995). Velký rozruch Stone vzbudil *Takovými normálními zabijáky* (1994), kteří se vyznačují excesivním filmovým stylem a kontroverzním zobrazením násilí. Tento film

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

tematizující obrovskou moc dnešních médií, respektive jeho režisér se svého času dokonce dostal před soud. Stone byl obžalován z toho, že jeho film podnítil skutečný zločin. Byl pochopitelně zproštěn obžaloby, ale tento okamžik se stal důležitým momentem v debatě o zodpovědnosti tvůrce za dopad svého díla na konzumenta a o vlivu mediovaného násilí na mladého diváka.

Nejvýznamnější představitel černošského filmu **Spike Lee** se podobně transformoval z pozice nezávislého filmaře v úspěšného mainstreamového tvůrce. Vytrvale svými filmy formuluje názor, že téma rasy je jedním z dlouhodobě největších problémů Ameriky, a snaží se dávat svým filmům apelativní a aktivizační náboj, který by inicioval snahu Afroameričanů zasazovat se o zlepšování svých životních podmínek. Už od svých raných filmů Lee experimentuje s používáním barvy, nezvyklým pohybem kamery a rámováním a výraznou hudební složkou. Ta je zvláště zřejmá v jeho možná nejvýraznějším filmu *Jednej správně* (1989), příběhu o eskalaci násilí mezi obyvateli Harlemu. Ve zdánlivě idylce žijící panoptikum postav je na konci jednoho extrémně horkého dne konfrontováno s výbuchem násilí končících smrtí při policejním zásahu. Lee tímto filmem útočil na vyostřenou politiku tehdejšího starosty New Yorku, který dal zelenou tvrdým policejním zásahům proti osobám narušujícím pořádek, zejména v etnických čtvrtích.

Explicitní politický vzkaz má například *Malcolm X* (1992), ale i ostatní filmy musíme chápat jako součást politického postoje Spikea Leea – hudební film *School Daze* (1988) o životě na černošské škole, romance *Horečka džungle* (1991) tematizující rasovou otázku na pozadí rasově smíšeného milostného vztahu. Po nepřiliš výrazných filmech v průběhu 90. let jako *Sex po telefonu* (1996) Lee v nultých letech zaujal snímkem *25. hodina* (25th Hour, 2002).

Za největšího vizionáře a přerostlé dítě Hollywoodu můžeme označit **Tima Burtona**. I on se pohybuje na hranici mezi nízkorozpočtovými projekty a hollywoodskými megafilmy. Burton začínal jako animátor a tyto kořeny nikdy ve svých filmech nezapřel. Stylizace postav až do podoby animovaných postaviček, důraz na vizuálně strhující pojetí světa jeho filmů a promyšlená práce s filmovými triky se staly typickými prvky Burtonových filmů. Absurdní hororová komedie *Beetlejuice* (1988) předznamenala jeho schopnost realizovat unikátní výtvarné vize, což potvrdil i adaptací komiksu *Batman* (1989), lehce mrazivou teen-romancí *Střihoruký Edward* (1990), remakem *Planety opic* (2001) či sarkasticky pohádkovým *Karlíkem a továrnou na čokoládu* (2005). Z jeho filmů z 90. let zaujal ještě biografický film *Ed Wood* (1994), kterým vzdal poctu stejnojmennému režisérovi považovanému za „nejhoršího filmaře všech dob“, či sci-fi parodie *Mars útočí* (1996), která hodně vytěžila ze souběžného uvedení s heroickými sci-fi spektáklů typu *Den nezávislosti* (1996). Burton zůstal ale činný i na poli animovaného filmu. Producentsky a scenáristicky přispěl k *Noční můře před Vánoce* (1993) a režíroval snímek *Mrtvá nevěsta* (2005).

12.1.2 ROZVOJ ŽÁNROVÉHO FILMU

Americký žánrový film pokračoval v trendech započatých již v 60. letech, pro něž byla typická snaha přitáhnout diváky. Ta ústila v prakticky bezprecedentní používání násilí, sexuality a drsné mluvy. Po oživení v 70. letech úspěšně pokračovalo tažení „exploatačních“ žánrů – hororu, sci-fi a fantasy. Těmto žánrům přál rozvoj počítačových filmových triků a staly se také ideální komoditou filmového trhu díky blízkým vazbám na trh s komiksy či videohrami. Velmi často se také úspěšné filmy transformovaly do podoby televizních seriálů, které tak již měly vybudovanou skupinu loajálních diváků.

Z oblasti sci-fi převýšil většinu produkce „sci-fi noir“ **Ridleyho Scotta** *Blade Runner* (1982), který je dodnes jedním z nejcitovanějších příslušníků žánru. Dystopická vize světa budoucnosti, v níž se mísí prvky asijských megapolí, amerického retro stylu, punku, architektury původních obyvatel Ameriky a kde vedle sebe žijí lidé a replikanti, do velké míry ovlivnila vizuální pojetí budoucnosti v následujících filmech patřících k žánru sci-fi. S podobně neutěšeným orwellovským obrazem přišel **Terry Gilliam** ve filmu *Brazil* (1985), kde se postava úředníka pokusí o hrdinskou, leč beznadějnou vzpouru proti systému, motivovanou milostným vzplanutím. I zde se tvůrcům podařilo stvořit vizuálně působivý obraz moderního města budoucnosti, které je všim, jenom ne komfortním a přívětivým místem k životu. Ke sci-fi se Gilliam vrátil ještě filmem *12 opic* (1995).

Tvůrcem trvale posunujícím hranice žánru se stal také **David Cronenberg**. Již od 70. let se věnoval nekonvenčním a šokujícím žánrovým filmům. V 80. letech pokračoval v natáčení filmů tematizujících tělo, jeho deformace, transformace a symbolické významy – *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) či remake klasické teen-hororové sci-fi 50. let *Moucha* (1986). 80. léta také přinesla expanzi teen-hororu, který se na svůj vrchol dostal v 90. letech díky filmu *Vřískot* (1996) veterána hororového žánru Wese Cravena.

Od 80. let expandoval také žánr romantické komedie. Stal se místem nových šancí pro ženskou tvůrkyni, z nichž můžeme jmenovat třeba **Penny Marshall** či **Noru Ephron**. Především v rámci tohoto žánru také měly příležitost dorůst své hvězdné velikosti některé herečky, které se následně staly jedněmi z nejlépe placených osobností Hollywoodu (Julia Roberts, Meg Ryan apod.).

Naopak renesanci zažil žánr filmu noir, přičemž filmy navazující na jeho tradici jsou označovány jako „neo-noir“. V 70. letech jejich popularitu odstartovala Polanského *Čínská čtvrt'* (1974), následovaná takovými filmy jako *Žár těla* (1981) či *L. A. přísně tajné* (1997). Do této skupiny můžeme počítat i „městské krimithrillery“, jejichž prototypem se stal film *Sedm* (1995). Tradičním žánrem určeným hojně pro videoth se staly akční a dobrodružné filmy. Vysokorozpočtové akční filmy ale sklízely velké úspěchy i v kino-distribuci. V posledních dekadách dochází ke stále většímu mísení žánrů, jejichž hranice jsou tak čím dál nejasnější. Často se kombinují komediální prvky s hororovými vzorci, prvky fantasy a sci-fi. Za příklady tohoto trendu jsou uváděny třeba *Muži v černém* (1997), *Jurský park* (1993) či *Den nezávislosti*.

12.2 Postmoderní film

Mezi nejoblíbenější témata postmoderní kinematografie patří sex ve všech podobách, válka (zde jde především o to přesvědčit diváky, jak je válka nesmyslná - např. ve filmu *Zachraňte vojína Ryana*, režie **Steven Spielberg**) či drogy – téma drog se v postmoderním filmu rozmáhá zejména v devadesátých letech (film *Trainspotting*, režie **Danny Boyle**). Důraz je kladen také na dospělé postavy, většinou mají svou pevnou a stabilní pozici (ale také ne – film *Americká krása*, režie **Sam Mendes**), charaktery dospělých postav jsou již obvykle ucelené a v průběhu filmu se již dále nerozvíjejí (opět neplatí u *Americké krásy*). Postavy mívají zvláštní vlastnosti, často jednají podle otočeného významu dobra a zla. Do rolí se obsazují známé osobnosti, někdy dokonce i sám režisér.

Nejvíce se ale postmodernismus rozmáhá v animovaném filmu. Díky vývoji moderních technologií a počítačové animace se pomalu začíná ztrácet rozdíl mezi hraným a animovaným filmem. Prvním filmem, vytvořeným pouze za použití počítačové 3D animace byl *Příběh hraček* (studio Pixar). Animované filmy dokonce rozšířily své působení až na celovečerní filmy určené výhradně dospělým divákům.

Mezi nejvýznamnější tvůrce v oblasti postmoderní kinematografie patří bezpochyby především **David Lynch**, který je považován za největšího postmoderního režiséra. Lynchovy filmy jsou obecně velmi špatně interpretovatelné. Například jeho snímek *Mulholland Drive* (2001) je téměř ukázkovým vzorem postmoderní kinematografie. Vyprávěcí linie filmu je těžce zachytitelná, když už se zdá, že film chápeme, vyvede nás Lynch okamžitě z omylu. Hlavní postava mění jména i charaktery, dějové linie se velmi rychle střídají. Velkou roli zde hraje i hudba (emotivní scéna v klubu Silentio). Sám David Lynch dokonce k filmu sepsal deset vodítek pro lepší orientaci. Ze stejného těsta je i další Lynchův film *Mazací hlava* (1977) – opět téměř žádná dějová linie, ale spíše směsice různých scén, které dokresluje hudba, respektive různé zvuky, šumy...

Mezi další postmoderní režiséry patří například **Quentin Tarantino** – jeho filmy se vyznačují promyšlenými dialogy, skvělou hudbou, přemírou násilí, které je často vyvoláno až primitivním způsobem, a dokonce i typickým znakem postmoderní kinematografie, obsazením samotného režiséra do vlastního filmu (např. ve filmu *Hanebný pancharti*, kde jedna z figurín, kterým jsou skalpovány hlavy, nese právě Tarantinovu podobu).

12.3 Současnost filmu

Na počátku 21. století je vkus daleko různorodější než dříve. S upevněním moci Hollywoodu se objevilo množství festivalů promítajících nekonvenční filmy. Díky kabelové televizi a domácímu videu může člověk žijící mimo velká města vidět filmy, které by se v lokálních kinech nikdy nepromítaly. Subkultury fanoušků propagují filmy, které jsou na hony vzdálené představě Hollywoodu o globálním trhu. Navíc existují stovky významných filmů, které nikdy nebudou převedeny na digitální formáty a vždy bude potřeba přístrojů na jejich promítnutí, jakož i prostoru, kde je bude možné zhlédnout. V

dnešní době je mnohem více filmových pláten než v minulosti a film zůstává globálním průmyslovým odvětvím i uměleckou formou. Rozvojem VOD platforem se otvírají nové možnosti distribuce a šíření obsahu směrem k divákům a také otevírá novou budoucnost filmu. Pohyblivé obrázky — analogové či digitální, v kinech, doma nebo na přenosném počítači — si tak pravděpodobně i nadále uchovají svou moc, jak vzrušit a okouzlit diváky.

OTÁZKY



1. Definujte, čím je charakteristické období postmoderny?
2. Jaké filmové žánre se v postmoderně nejvíce rozjvíli?
3. Jak byste popsali styl Quentina Tarantina?
4. Charakterizujte, čím je význačný snímek *Mazací hlava*.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se seznámili s kinematografií postmoderny a upřesnili si východiska a podmínky současného filmu. Vyzdvihli významné tvůrce a specifikace jejich tvorby v tomto období.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

13 DOKUMENTÁRNÍ, EXPERIMENTÁLNÍ A ANIMOVANÝ FILM.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Dokumentární film je druh filmu, jehož hlavním cílem je zprostředkování a dokumentace skutečnosti. Snímáním reality se vymezuje oproti filmu hranému i animovanému. Užívá specifických technik natáčení – snímání volnou kamerou z ruky, skrytou kamerou, kontaktního snímání zvuku, improvizované reakce na probíhající událost – které někdy přejímají i jiné filmové žánry. Dále se věnujeme krátkému výkladu o experimentálním filmu a jeho specifickém definování nových uměleckých konvencí a myšlenek, vyhledávání a používání nových (netradičních) technických postupů tvorby, kritický pohled na společensko-kulturní kontext dané doby a vymezení se proti uměleckým institucím a tradici. Poté se v této kapitole zaměříme na animovaný film a jeho hlavní představitele v průběhu historie.



CÍLE KAPITOLY

- Schopnost definovat principy a hlavní východiska dokumentárního filmu
 - Seznámit se ze základními principy experimentálního filmu
 - Přiblížit krátké dějiny animovaného filmu
-



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Walter Ruttmann, Leni Riefenstahl, Frank Capra, Jean Rouch, direct cinema, cinéma vérité, Georges Méliès, Man Ray, pur cinema, Fernand Léger, absolutní film, Vikinga Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger, Walt Disney, Ladislav Starevič

13.1 Dokumentární film

Dokumentární film lze charakterizovat jako „tvůrčí zpracování reality“. Poprvé se objevil na přelomu 19. a 20. století a od té doby se ustavičně proměňuje – těží z neustálého rozvoje filmové technologie, přizpůsobuje se moderním druhům médií, ale také odráží nové myšlenky a postoje měnící se společnosti. Postupně se dokumentární filmy začaly také diferencovat, a vznikaly tak různé směry a přístupy dokumentaristiky.

Termín dokumentární film poprvé použil **John Grierson** v recenzi snímku *Moana* (1926) **Roberta Flahertyho**, ovšem již rané filmy bratří **Lumièrů** zaznamenávající každodenní události měly jisté dokumentární kvality. Ve 20. a 30. letech 20. století se tento žánr rychle rozvíjel a experimentoval s velkou škálou vyjadřovacích prostředků. Během druhé světové války vznikla v Evropě i Severní Americe řada propagandisticky laděných dokumentárních filmů. Rozvoj technologií v 60. letech 20. století významně zjednodušil proces natáčení a umožnil spontánnější záznam událostí a rozhovorů. Od rozšíření televizního vysílání tvoří dokument pevnou součást jeho programu. Na začátku 21. století se dokumenty úspěšně vracejí na velká plátna kin, ale zároveň je velmi oblíbené jejich sledování na internetu.

Touha dokumentovat – zachovat nějaký záznam – je stará jako lidstvo samo. Vždyť již naši dávní předkové malovali na stěny jeskyní. A z téhož důvodu jistě vznikla řada literárních, malířských a sochařských děl. Bezprostředním předchůdcem dokumentárního filmu byla fotografie. Prvními opravdu úspěšnými vynálezci pohyblivého obrazu se stali Francouzi – **bratři Lumièrové**. Filmová kamera Thomase Edisona byla obrovská a nehybná, avšak bratrům Lumièrovým se podařilo postavit lehkou, přenosnou kameru, kterou bylo možné přeměnit na projektor. Lumièrové organizovali veřejné projekce filmových záznamů, které jejich kameramani pořizovali po celém světě. Nejslavnějším raným dokumentem se stal *Nanuk, člověk primitivní* **Roberta Flahertyho**, uvedený v roce 1922. Někteří jej dokonce označují za první skutečný dokumentární film. *Nanuk* není jen sbírkou scén ze života za polárním kruhem, ale má ucelenou strukturu a nabízí osobní pohled na život jedné rodiny Inuitů. Flaherty byl kritizován za to, že zmanipuloval realitu ve prospěch filmu. Členy inuitské rodiny například vybral tak, aby odpovídali jeho představě o typických zástupcích inuitského etnika, a dal jim i nová jména, která byla snadněji zapamatovatelná pro západní diváky. Uměle vytvářel i jednotlivé situace, například slavná scéna stavby iglů byla zinscenována pouze pro účely filmu. Diváci však měli a mají při sledování filmu pocit, že společně s portrétovanými Inuity sdílejí jejich život. *Nanuk* byl mimořádně úspěšný a dodnes neztratil nic ze své poutavosti. Jedním z důvodů tak velké důležitosti a vlivu filmů typu *Nanuk, člověk primitivní* bylo to, že zobrazovaly místa, která by většina lidí jinak neměla možnost vidět. Dokumentární filmy z dalekých krajů tak současně – ač nechtěně – často přispívaly k vytváření mylných představ a stereotypů. Pro mnoho lidí tehdy (stejně jako dnes) „vidět znamenalo věřit“. Dokumenty jsou natolik přesvědčivé, že nekritičtí diváci mohou slepě uvěřit v pravdivost všeho, co vidí na plátně nebo na obrazovce. Právě proto má dokumentarista vůči divákům i svým protagonistům etickou odpovědnost zobrazit pravdu tak, jak ji on sám vidí.

John Grierson poprvé použil tedy termín „dokumentární film“ ve své recenzi Flahertyho filmu *Moana* (1926), o němž napsal: „*Moana je vizuálním vyprávěním událostí každodenního života polynéskeho mladíka a jeho rodiny, a má tak samozřejmě dokumentární hodnotu.*“ Griersonovo vlastní psaní a natáčení následně podnítilo vznik dokumentárního hnutí ve Velké Británii a v dalších zemích. Grierson se domníval, že by dokumenty mohly umožnit občanům účinně se podílet na společenských změnách. Právě tato myšlenka se posléze stala východiskem pro založení výše zmíněné Národní filmové

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

radly v Kanadě. Ve 20. a 30. letech 20. století objevovalo potenciál dokumentárních filmů mnoho umělců, kteří přispěli k různorodosti tohoto žánru. V Sovětském svazu rozvíjel revoluční umělec **Dziga Vertov** myšlenku filmové kamery jako „kino-oka“, mechanického oka zachycujícího „pravdu v pohybu“. Další filmaři, jako **Walter Ruttmann**, používali pohyb kamery a střih ke zdůraznění poetických a estetických aspektů reality. Ruttmannovo veledílo Berlín: *Symfonie velkoměsta* (1927) ukázalo, že dokumentární film může mít silné umělecké vyznění.

V Německu byla pověřena talentovaná **Leni Riefenstahl**, aby zaznamenala sjezd nacistické strany v propagandistickém filmu *Triumf vůle* (1935). Propagandistické také byly v jistém ohledu dokumentární filmy sponzorované vládami, jako například série filmů *Zač bojujeme* (1942–1945) od hollywoodského režiséra **Franka Capry**, která měla za cíl zajistit USA podporu veřejnosti ve druhé světové válce. Podobné filmy produkoval za války i Grierson, který stál tehdy v čele NFB. Domníval se, že dokumentární film má ve válečném období důležitý propagandistický účel, musí Kanadánům ukázat, za co bojují, a emotivními prostředky jim vdechnout odhodlání k tomuto boji. NFB tehdy zaměstnávala stovky lidí a během války vytvořila více než tisíc filmů. Rozvoj dokumentárního filmu zásadně ovlivňoval vývoj technologií. Již ve 20. letech 20. století existoval 16mm film a začaly se objevovat snadněji ovladatelné a lehčí kamery, které bylo dokonce možné nést na rameni nebo v ruce (například kamera Kinamo).

Ačkoliv byla zvuková éra filmu zahájena již v roce 1927, byl záznam zvuku i nadále složitý proces. Velkou technickou inovací tak byla koncepce přenosného magnetofonu Nagra v roce 1953. Od roku 1958 bylo možné zaznamenávat zvuk současně s obrazem a v dokumentárních filmech dostaly výrazný prostor dialogy. Vynález filmů s větší citlivostí umožnil vznik dokumentů obsahujících více rozhovorů pořízených přímo na místě natáčení. Vývoj magnetické videopásky pak přispěl k dalšímu zjednodušení celého procesu. Technologický rozvoj ovlivnil i chápání dokumentu jako takového, a tím podpořil i nové tvůrčí přístupy a větší rozmanitost dokumentárních žánrů. Tvůrci najednou mohli vytvářet osobnější filmy s menším štábem a méně nákladné vybavení také otevřelo dveře k filmování více lidem. V 50. a 60. letech 20. století se začaly dokumenty objevovat i v televizi. S postupným rozšiřováním kabelové televize a satelitního vysílání rostly i příležitosti pro financování a distribuci dokumentárních filmů. Televize také přispěla k rozrůznění žánrů dokumentárního filmu – specializované kanály dnes vysílají přírodopisné, etnografické, historické a další typy dokumentů. V televizním vysílání se objevují jak nezávislé autorské dokumentární filmy, které televize zakoupila, tak dokumenty vytvořené přímo pro potřeby televizního vysílání. Témata i způsob zpracování těchto „televizních“ dokumentů jsou ovlivněny dostupnými financemi, časem a obecnými programovými požadavky dané televizní stanicí. Nekladou zpravidla takový důraz na uměleckou vizi autora. V tomto ohledu mají blízko k reportážím a publicistice – zpravodajským formám zaměřeným na poměrně rychlé standardizované zpracování aktuálních témat, využívajícím jen část z bohatství filmové řeči. Zdařilý autorský dokumentární film může být v porovnání s reportážemi nebo publicistikou více nadčasový, protože se snaží zpracovat téma hlouběji a zároveň mu dodává specifickou estetickou kvalitu. V současné době veřejnoprávní

televize (BBC, ZDF nebo ČT) i soukromé společnosti (HBO) dávají větší prostor právě autorským dokumentům, případně investují do vlastních náročnějších dokumentárních cyklů. Oproti hraným filmům jsou totiž dokumentární filmy výrazně levnější a vhodně zvolené téma dokáže přitáhnout pozornost diváků.

Na počátku 21. století dosáhly velkých úspěchů v kinech celovečerní dokumentární filmy jako například *Mlha války* (2003), *Fahrenheit 9/11* (2004), *Korporace* (2003) a *Super Size Me* (2004), které ukázaly, jak jsou pro diváky atraktivní filmy podrobně zkoumající zásadní společenské a politické fenomény. České diváky v posledních letech přilákaly do kin zejména časosběrné dokumenty, například *Občan Havel* (2008), *Katka* (2010) nebo *René* (2008). Zájem vzbudila i čtveřice historických dokumentárních filmů *Zapomenuté transporty* (2007–2009) nebo sociálně angažovaný snímek *Auto*Mat* (2009). Na světových dokumentárních festivalech měl nebývalý ohlas *Český sen* (2004), označovaný svými tvůrci za „první českou filmovou reality show“. Novou platformou pro dokumentární filmy, a v poslední době i významným trhem, se stal internet. Kromě zpravodajských serverů a sociálních sítí, na nichž lidé sdílejí miliony (často autorských) videí, se otevřel prostor i pro koncepčnější řešení on-line distribuce dokumentárních filmů. Objevily se desítky internetových portálů, které od tvůrců nakoupí práva a pak nabízejí dokumentární filmy ke zhlédnutí zdarma nebo za symbolický poplatek. Zároveň je dnes možné prostřednictvím internetu na výrobu dokumentárního filmu přispět (tzv. crowdfunding), a stát se tak jeho spolutvůrcem. Internetová diskusní fóra a blogy také podněcují polemiky o filmech a jejich tématech.

13.1.1 VÝKLADOVÝ DOKUMENT

Výkladový dokument je přesně to, co si většina z nás pod pojmem „dokumentární film“ představí. Tyto filmy oslovují diváky přímo a ukazují jim realitu bez jakýchkoliv příkras. Často nás jimi provází hlas vypravěče, který vysvětluje, na co se díváme. Výkladový dokument je jako esej: prezentuje informace a případně předkládá přesvědčivé důkazy nebo interpretace konkrétních událostí. Tento typ dokumentárního filmu buď jasně sděluje, nebo mírně naznačuje, jaký zaujímá autor k tématu postoj. Film *Nanuk, člověk primitivní* měl být mimo jiné svědectvím o univerzálních lidských hodnotách, a tak Flaherty divákům zprostředkoval řadu důkazů o lidskosti inuitského lovce a jeho odvaze tváří v tvář nepřátelské přírodě. Výkladové filmy zpravidla dokumentují události, které se již staly. Filmaři v nich často používají inscenované záběry pro ilustraci prezentovaných informací nebo dotvoření uceleného pohledu. Výjimečně dokonce využívají hrané rekonstrukce. Někteří lidé tuto praxi kritizují, protože podle nich porušuje nepsanou dohodu dokumentaristy a diváka o zobrazování reality. Filmaři používající podobné postupy se ale brání tím, že dramaturgie jen zobrazují to, co se událo dříve, a jejich účelem není někoho klamat, ale naopak ukázat průběh události a umožnit divákům lépe ji pochopit.

Specifickým typem výkladového dokumentu jsou filmy o historických událostech využívající archivní fotografie, filmové záznamy, písemné dokumenty nebo dopisy, svědectví pamětníků a případně hrané scény k přiblížení již uplynulých událostí. Tento

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

způsob je charakteristický například pro sérii dokumentárních filmů o československých dějinách, kterou po roce 1989 produkovala Česká televize.

13.1.2 OBSERVAČNÍ DOKUMENT

Observační dokument těží z vývoje přenosných kamer a zvukových zařízení. V 60. letech 20. století někteří filmaři vystřízlivěli z okouzlení výkladovými dokumenty a hledali dokumentární styl, který by lépe zprostředkoval skutečnost. Chtěli, aby dokumenty měly spíše sebevysvětlující charakter, aby jejich aktéři hovořili vlastními slovy a aby interpretace filmových tvůrců příliš nezasahovala do divákova vnímání filmu. A tak se téměř ve stejné době objevily v Severní Americe a v Evropě dva směry observačního dokumentu: *direct cinema* a *cinéma vérité*.

Dokumentární film ve stylu *direct cinema* obvykle zaznamenává právě probíhající událost tak, jak se skutečně odehrává, a to s minimálními zásahy ze strany filmaře. Dokumenty tohoto typu se poprvé objevily v 50. a 60. letech, když se začaly používat ruční kamery a přenosná zvuková zařízení. Autoři hlásící se ke směru *direct cinema* používali tuto technologii často k dokumentování různých sociálních nepokojů či zásadních politických událostí. Režiséři zaznamenávali výpovědi lidí při rozhovorech, vyslechli si všechny strany konfliktu a čekali, až jim události samy přinesou dramatické záběry, jež dodají filmu na síle. Filmaři natáčející ve stylu *direct cinema* sice přímo do událostí nezasahují, ale mohou svůj osobní pohled promítnout v tom, co a koho natáčejí, a samozřejmě také ve výsledném vyznění filmu po konečných úpravách. Prvky *direct cinema* se objevují i v současných filmech. Můžeme je pozorovat například v dokumentech zachycujících protesty a demonstrace, kdy se režisér pohybuje s kamerou přímo v místě akce. Takto vznikl i film *Bezespé noci* (2004) režisérů **Davida Čálka** a **Radima Špačka**, dokumentující stávkou zaměstnanců České televize na přelomu let 2000 a 2001. Režiséři natáčeli spory mezi jednotlivými stranami, ale zároveň pro hlubší pochopení situace vedli s některými zúčastněnými delší rozhovory. Jiní tvůrci zase kladou důraz na to, aby filmový štáb co nejméně narušoval přirozený vývoj událostí. Autoři těchto snímků chtějí, aby jejich protagonisté mluvili sami za sebe, aniž by je ovlivňoval postoj režiséra.

13.1.3 CINÉMA VÉRITÉ

Přístup *cinéma vérité* je podobný stylu *direct cinema* – v obou případech se kamera pohybuje přímo v zobrazovaném sociálním prostředí a aktéři filmu se mohou přirozeně projevit. Rozdíl je však v míře intervence tvůrce, který v rámci *cinéma vérité* postupuje aktivněji a podporuje konfrontaci. Kamera je zde vnímána jako určitý katalyzátor změn – podněcuje konfliktní situace, aby posléze došlo k určitému řešení. Jedná se o aktivistický přístup k observačnímu dokumentu, který posouvá Griersonovo pojetí filmu jako prostředku společenské angažovanosti o krok dále než původní definice.

Klíčovou osobností cinéma vérité byl francouzský režisér **Jean Rouch**, který se v rámci dokumentární tvorby nebránil ani využití prvků fikce a inscenace. Neustále sledoval způsoby natáčení a reflektoval, jak dopadají na aktéry a na „opravdovost“ jejich chování před kamerou. Jeho film *Kronika jednoho léta* (1961) je z tohoto hlediska milníkem ve vývoji dokumentárního filmu. Ve snímku natáčeném v létě roku 1960 se prochází pařížskými ulicemi dívka Marceline s mikrofonem v ruce a ptá se kolemjdoucích, jestli jsou šťastní. Z těch, kteří poskytnou obširnější odpověď, se nakonec vytvoří svérázná skupinka lidí, které Rouch a jeho spolurežisér, sociolog **Edgar Morin**, začnou systematicky sledovat v jejich soukromí, debatovat s nimi o společenských i politických problémech a samozřejmě o tom, zda a proč jsou nebo nejsou šťastní. V závěru snímku režiséri pustí hrubý sestřih filmu jeho protagonistům. Jejich povětšinou kritické připomínky k objektivitě zhlédnutého materiálu a věrohodnosti sebe samých i ostatních aktérů jsou zahrnuty do konečné verze filmu. Hnutí direct cinema a cinéma vérité ovlivnilo i francouzskou a českou novou vlnu a nepřestává inspirovat další generace filmařů svým důrazem na maximální realističnost při zaznamenávání skutečnosti, resp. nezastupitelnost režiséra jako hybatele událostí.

13.1.4 PARTICIPAČNÍ DOKUMENTÁRNÍ STYL

V případě dokumentů s lidskoprávní a společensky angažovanou tematikou se často využívá tzv. participační způsob, který také čerpá z některých aspektů cinéma vérité. Režisér zde zaujímá angažovaný postoj, aktivně se účastní událostí, o nichž vypráví, a spolu se svými protagonisty se i on stává aktérem děje. Režisér volí tento přístup z různých důvodů – někdy na sebe bere roli investigativního novináře, jindy se ve filmu objevuje, protože se ho události bezprostředně dotýkají. **Juliano Mer Khamis** například ve filmu *Arniny děti* (2003) mapoval osudy dětí z palestinského divadelního souboru, který vedla jeho matka, izraelská židovka. Po její smrti se soubor rozpadl a většina mladých lidí ze souboru vyrůstala v palestinských osadách v Izraeli bez perspektivy na „normální“ život a práci. Mer Khamis počínání lidí ve filmu neobhájí, zároveň je však před kamerou často přítomen a otevřeně hovoří o citové vazbě k těmto dětem a o emocích, které v něm vyvolávají jejich osudy. Pro participační způsob filmové tvorby jsou stěžejní rozhovory a interakce mezi režisérem a aktéry filmu. Cílem není objektivní zachycení situace, naopak přístup režiséra je otevřeně angažovaný a emocionálně zabarvený, což se promítá i do způsobu vedení rozhovorů. Kontroverzní **Michael Moore** například ve snaze získat pravdivou výpověď dělá tzv. přepadové rozhovory. V *Bowling for Columbine* (2002) takto Moore konfrontuje zaskočeného herce a obhájce práva na držení zbraní Charltona Hestona. Princip konfrontačního rozhovoru se objevuje i ve filmech s tematikou vyrovnání se s minulostí, v nichž zaznívají výpovědi nejen obětí totalitních režimů, ale i viníků. Participační způsob také zdůrazňuje provázanost konkrétních lidských osudů s historickým a společenským děním.

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

13.1.5 REFLEXIVNÍ DOKUMENTÁRNÍ STYL

Reflexivní způsob klade důraz na komunikaci mezi divákem a autorem. V tom se liší od participačních dokumentů, které se soustředí především na interakci mezi režisérem a protagonisty. Tvůrce reflexivního filmu otevřeně hovoří ve svém díle o problematice ztvárnění světa. Vychází z předpokladu, že diváci vědí, jak film s realitou manipuluje, proto záměrně odhaluje sám sebe, své názory, a dokonce i samotný průběh natáčení. Film tak „reflektuje“ proces vzniku filmu a zachycuje režisérovo průběžné hledání pravdy.

13.1.6 DOKUMENT Z POHLEDU PRVNÍ OSOBY

Dokumentární filmy z pohledu první osoby bývají obvykle natočeny na ruční kameru (dříve především 16 mm, dnes téměř výhradě digitální). Filmař používá dokumentární formu k prozkoumání své vlastní situace, kdy kamera je pro něj prostředkem sebepoznání a sebeodhalení. Tento typ filmů může mít mnoho forem – od časově či tematicky ohraničeného vyprávění provázeného režisérovým komentářem až po volnou osobní reflexi. Původem litevský režisér a filmový experimentátor **Jonas Mekas** například začal různé okamžiky svého života zaznamenávat na 35 mm kameru Bolex krátce po příjezdu do New Yorku v roce 1949 a pokračuje v zaznamenávání (i když s digitální kamerou) dodnes. Tyto celoživotní filmové deníky obsahují bohatý materiál, v němž autor zcela jedinečně a bez jakéhokoliv patosu zachycuje melancholickou krásu prchavosti života. Snímek *Walden* (1969) je sestříhaný z chronologicky uspořádaných záběrů natočených v letech 1964–1968. Film nevyužívá tradičních vyprávěcích postupů, přesto velmi zdařile zprostředkovává esenci 60. let v životě Jonase Mekase a jeho přátel z newyorské umělecké avantgardy. Režisérka **Margareta Hrůza** zase prostřednictvím natáčení dokumentárního filmu *Domov* (2008) reflektuje rozpad své vlastní rodiny. Intimní filmová zpověď je nejen svědectvím o důsledcích emigrace a složitém hledání vlastních kořenů, ale také osobitým způsobem, jak obnovit komunikaci mezi otcem, matkou a dcerou, když každý z nich žije v jiné zemi. Po dokončení filmu autorka v rozhovorech uváděla, že se díky natáčení a leckdy i nepříjemným rozhovorům vztahy v rodině uklidnily. Takovéto užití filmu jako téměř terapeutického prostředku dokazuje, jaké možnosti dokumentární tvorbě otevřely nové technologie. V jistém smyslu jsou dokumenty točené z pohledu první osoby jakýmsi křížencem reflexivního filmu a domácího videa. Citlivý a zkušený tvůrce však může tyto osobní výpovědi zpracovat do působivého snímku. Dojem intimity umožňuje divákům lépe se identifikovat s protagonisty filmu a spoluprožívat jejich problémy. Dokumentární filmy natočené přímo jejich protagonisty jsou také velmi často využívány v televizi v rámci programových schémat zabývajících se životní situací různých subkultur či etnických menšin.

13.1.7 POETICKÝ DOKUMENT

Poetické dokumentární filmy se snaží ukázat svět v jeho neobvyklé, výjimečné kvalitě. Poetický dokumentarista netouží tolik zaznamenat názory nebo ideje, ale používá kameru

a střih jako umělecké prostředky. Tento typ dokumentů zdůrazňuje „tvůrčí“, uměleckou část Griersonovy definice dokumentu jakožto „tvůrčího zpracování reality“. Cílem těchto snímků je zprostředkovat divákům nový pohled na svět. Někdy je známé a běžné jinak uspořádáno či zvýrazněno, jindy jsou pomocí střihu či hudby dodány obrazům originální rytmus a dynamika, tak jak to známe například z populárních filmů *Koyaanisqatsi* (1982) nebo *Baraka: Odysea země* (1992).

13.1.8 DOCU-DRAMA

Do kategorie docu-drama jsou zařazovány buď hrané filmy využívající dokumentární postupy, nebo dokumenty obsahující hrané prvky. Druhá ze zmiňovaných možností se někdy též označuje jako „dramatizovaný dokumentární film“. Tento původně televizní formát má silnou tradici zejména ve Velké Británii a ve Spojených státech. Docu-dramata vycházejí z podrobných rešerší tématu, často až na úrovni investigativní žurnalistiky. Týkají se reálných událostí a obsahují výpovědi skutečných aktérů. Zároveň jsou v nich však použity inscenované pasáže s profesionálními i neprofesionálními herci, jejichž úkolem je divákům přiblížit události, které by jinak nebylo možné natočit, nebo „oživují“ aktéry, kteří z různých důvodů nemohou před kamerou vystoupit přímo. Principem tohoto přístupu tedy je, že dramatizací se používá ke zdůraznění a oživení tématu snímku nebo proto, že neexistuje žádný jiný způsob, jak určitý příběh vyprávět. Dramatizované dokumenty jsou natáčeny podle scénáře a způsoby výroby jsou blízké tvorbě hraných filmů. Tyto postupy umožňují více vtáhnout diváky do děje než třeba klasická reportáž, proto je tento formát velice často využíván v televizní produkci. Vedle toho však vznikají i velice působivá docudramata uváděná v kinech, například *Cesta na Guantánamo* (2006) **Michaela Winterbottoma** nebo *Pád do ticha* (2003) **Kevina Macdonalda**, v němž je brilantně využito dramatických rekonstrukcí, kdy divák s napětím sleduje příběh dvou britských horolezců. Ve filmu se střídá velmi střízlivě natočená podrobná výpověď jednoho z horolezců s dramatickými hranými pasážemi přibližujícími kritickou situaci. Film *Cesta na Guantánamo* zase pomocí hraných pasáží rekonstruuje skutečný příběh vězně na Guantánamu. Režisér Winterbottom využil i autentické zpravodajské záběry a nechal ve filmu zaznít výpovědi skutečných aktérů. Do hraných pasáží obsadil neprofesionální herce, jejichž výkony doplňují celkově přesvědčivé balancování filmu mezi realitou a fikcí.

Právě za stírání hranice mezi realitou a fikcí, klamání diváka a upravování faktů jsou docu-dramata často kritizována. Je však třeba připomenout, že jakýkoliv dokumentární film je vždy jen určitým ztvárněním reality viděné očima tvůrců, tudíž zcela objektivní přístup je v podstatě nedosažitelný.

13.2 Experimentální film

Filmy, které mají příliš široký a neformální tematický a strukturální záběr jsou označovány jako avantgardní nebo experimentální. Označení avantgardní naznačuje, že počátek alternativního chápání filmu spadá do doby, kdy se v umění zrodil dadaismus a

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

surrealismus, a i ve filmu byly tyto směry bezprostředně reflektovány, jak dokládají *snímky Mezihra* (1924, r. **René Clair**) a *Andaluský pes* (1929, r. **Luis Buñuel**). Z výrazu experimentální pak můžeme vytušit, že filmy takto označované vznikají způsobem odlišným od vzniku běžných narativních snímků a že jiný je i účinek, který mají na diváka.

Experimentální film jako samostatný umělecký druh nevznikl se záměrem tvořit opozici narativnímu filmu. Jeho možnosti byly naznačeny už filmem *Příjezd vlaku bratří Lumiérů*, jehož veškerý obsah je vyjádřen už v názvu. Vedle toho však nabízel i čistě obrazové hodnoty, obohacené o dimenzi pohybu. Abstraktní potenciál filmu byl však přehlušen, jakmile se na scéně objevil **Georges Méliès**, který jako první přišel s nápadem vyprávět pomocí filmu příběhy, čímž kinematografii postavil po bok literatury a divadla. Tato tendence ve filmu velmi brzy převládla a vyústila v to, co dnes známe pod pojmem filmový průmysl. Ne všichni umělci se však s touto situací hodlali smířit a začali vytvářet bezdějové filmy, jejichž hodnota spočívala ve využití výrazových prostředků, které byly filmu vlastní – tedy pohybu a rytmu. **Jonas Mekas**, americký filmař litevského původu, přezdívaný „apoštol filmové avantgardy“ rozdělil počátkem 70. let dějiny filmové avantgardy do tří etap. Ta první spadá do Evropy 20. a 30. let a je ovlivněna podněty z výtvarného umění. Její představitelé byli většinou rekrutováni z řad malířů nebo fotografů a k filmu je přivedl záměr svá díla rozpohybovat.

Ve Francii se avantgardnímu filmu začal jako jeden z prvních věnovat fotograf **Man Ray**. Man Ray byl synem ruských emigrantů, sám se však narodil v Americe a tam se také začal seznamovat s uměním. Zásadní vliv na něj měla především výstava nazvaná *Armory Show*, která se konala roku 1913 v New Yorku. Zde se Man Ray seznámil s dílem francouzského malíře **Marcela Duchampa**, spojovaného s dadaismem. V Americe však dadaismus neměl živnou půdu, proto se Man Ray v roce 1921 přestěhoval do Paříže. Zde ho o dva roky později oslovil jeden ze zakladatelů dadaismu **Tristan Tzara** a požádal ho, aby pořídil film pro dadaistický večer nazvaný *Vousaté srdce*. Takřka přes noc tak vznikl snímek *Návrat k rozumu* (1923). Rozum má ovšem své místo pouze v názvu, formálně jde totiž o intuitivní pospojování záběrů, úmyslně zbavené jakékoliv logiky. Střídají se tu obrazy reálných předmětů s takzvanými rayogramy a s se záběry na tělo modelky Kiki de Montparnasse. Podobný charakter měly i ostatní filmy Mana Raye – *Emak Bakia* (1926), *Mořská hvězdice* (1926) a *Tajemství zámku Kostka* (1929).

Tvorba Mana Raye někdy bývá označována jako tzv. čistý film. Mnohem více však toto označení přísluší snímkům **Fernanda Légera**, **Dudleye Murphyho**, **Marcela Duchampa**, a především **Henryho Chometta**. Čistý film vycházel z fotografických kvalit filmového obrazu a z rytmických možností montáže, kladl důraz na kinetické hodnoty a interakci světla a stínu. Upřednostněním těchto aspektů se čistý film zbavil všech dramaturgických a dokumentárních prvků ještě důkladněji než filmy Mana Raye. Snad nejlépe to dokazují filmy **Henryho Chometta** *Hra reflexů a rychlosti* (1925) a *Pět minut čistého filmu* (1956).

Fernand Léger se proslavil zejména jako kubistický malíř, kromě toho však obohatil seznam avantgardních filmů o snímek *Mechanický balet* (1924). Pomocí střihu a dynamické kamery Dudleye Murphyho jsou zde „roztančeny“ nejrůznější předměty –

sklenice vína, klobouky a jednoduché geometrické předměty. Předmět jako takový zaujímá v Mechanickém baletu zvláštní místo – Léger zkoumá jeho hodnotu, včleňováním do kontextu ostatních předmětů, obměňuje jeho význam a v podstatě jím nahrazuje námět. Rychlým střihem zde navíc předjímá tzv. sítnicovou koláž, kterou filmoví experimentátoři začnou cíleně využívat o několik desetiletí později.

V řadách francouzských avantgardních filmařů má zvláštní postavení (a nejen svým ruským původem) **Alexandr Alexejev**, jeden z předchůdců animovaného filmu. Jeho vynálezem je tzv. špendlíkové plátno – plocha do níž je (různě hluboko) nabodáno asi půl milionu špendlíků, jejichž bočním nasvícením vzniká na plátně obraz tvořený hrou světél a stínů. Průběžným obměňováním hloubky zabodnutí špendlíků vznikají jednotlivé fáze proměny obrazu, jejichž snímáním vzniká na filmovém pásu iluze souvislého pohybu. Touto technikou vytvořil Alexejev společně se svou manželkou Claire Parkerovou řadu filmů, z nichž uveďme alespoň některé: *Noc na Lysé hoře* (1933), *Spící kráska* (1935) nebo *Nos* (1963).

V Německu byla situace kolem avantgardního filmu (pro nějž je zde však vhodnější označení abstraktní či absolutní film) podobná v tom smyslu, že i němečtí filmaři se dostali ke kameře většinou od malířských pláten. Jeden z nich, **Walter Ruttmann**, se v roce 1919 pokusil své snahy teoreticky zdůvodnit v článku *Malování s časem v čase*, v němž hovoří o hledání nového způsobu vyjádření, nepodobném jiným uměním, o způsobu vyjádření vnímaném zrakem v čase. Kromě výtvarného umění však v německých abstraktních filmech hraje důležitou roli i hudba. Platí to zejména pro Waltera Ruttmanna, který své rané filmy po vzoru hudebních děl nazýval „opusy“ – snímky *Lichtspiel: Opus I – IV* vznikly v rozmezí let 1921–25. Šlo o jakési hledání vizuálního vyobrazení zvuku, při němž se na plátně podle rytmu hudby pohybovaly a proměňovaly abstraktní tvary. Odlišné povahy je Ruttmannův snímek *Berlin: Symfonie velkoměsta* (1927), polodokumentární montáž záběrů zachycujících život německé metropole. O pár let později využil Ruttmann nástupu zvukového filmu a pořídil snímek *Víkend* (1930), kde za sebe řadí útržky zvuků zaznamenaných na filmový pás podobným způsobem jako záběry v Symfonii velkoměsta. Víkend je však zvukovou koláží bez obrazu, což je, vzhledem k tomu, že v té době ještě neexistovaly magnetofony, revoluční počín. Na nesporné zásluhy, které má Walter Ruttmann na rozvoji avantgardního filmu, bohužel vrhají stín jeho aktivity 30. let. Na rozdíl od svých kolegů se před nastupující nacistickou mocí neuchýlil do emigrace, ale naopak zapojil své síly do služeb hitlerovské propagandy.

Jiný byl osud **Vikinga Eggelinga**, umělce švédského původu, který během svého krátkého života stihl dokončit jediný film – *Diagonální symfonii* (1924). Kromě toho vytvářel svitky, na něž zaznamenával postupně se rozvíjející obrazové kompozice. Na těch s ním spolupracoval **Hans Richter**, který svou filmografii započal snímkem *Rytmus 21*. Zde nešlo o vzájemnou komunikaci mezi obrazem a hudbou, film je založen na proporcionálních vztazích mezi čtyřúhelníkovými objekty, které na plátně mění svou velikost a umístění. Podobné filmy vnikly ještě dva – *Rytmus 23* a *Rytmus 25* (stejně jako v případě *Rytmu 21* je rok vzniku vyjádřen názvem), v roce 1925 však došlo u Richtera k

Error! Use the Home tab to apply Nadpis 1 to the text that you want to appear here.

zásadnímu obratu – částečně pod vlivem francouzské avantgardy a částečně proto, že chtěl film zbavit výtvarných prvků, se odklonil od abstraktního filmu a začal do něj vnášet realistické prvky. Částečně to platí pro snímek *Filmstudie* (1927), ale zejména pro Richterův mistrovský kousek, „postdadaistický“ film *Dopolední strašidlo* (1928).

V době, kdy Ruttmann i Richter už opustili abstraktní film (tedy v polovině 20. let) tuto platformu čerstvě objevil **Oskar Fischinger**. O to je však jeho tvorba různorodější. Jak napovídá název jednoho z jeho raných filmů *Voskové experimenty* (1927), nepracuje zde na rozdíl od svých předchůdců s geometrickými útvary, nýbrž s amorfními strukturami vzniklými snímáním rozpuštěného vosku. Ze stejného roku pochází i snímky *Duševní konstrukce*, v němž je místo vosku animována vrstva kaolinu na podsvícené skleněné tabuli, a *Putování z Mnichova do Berlína*, první případ využití filmu jako deníku, do nějž autor zaznamenává své prožívání, takže při jeho promítání vzniká jakýsi odraz toho, jak funguje paměť. I Fischingera zajímal vztah obrazu a hudby a od roku 1930 začal vytvářet tzv. studie, krátké filmy na motivy melodií. I když se i on snažil vytvořit k hudbě vizuální ekvivalent, bylo mu často vytýkáno, že hudbu pouze ilustruje. I tak ale společně se svým bratrem Hansem vytvořil těchto studií téměř patnáct. Mimo to byl také jedním z prvních filmových experimentátorů, kteří využili formát krátkometrážního snímku pro účely reklamy (konkrétně reklamy na cigarety, jak dokazuje film *Murrati greift ein* (1934). Od poloviny 30. let se Fischinger začal zajímat i o animaci trojrozměrných objektů a v roce 1935 natočil film *Kompozice v modrém*. Krátce nato ho americké filmové studio Paramount Pictures pozvalo do Hollywoodu a pověřilo ho natočením snové pasáže pro film *The Big Broadcast of 1937*. Z tohoto plánu ale sešlo a Hollywoodem znechucený Fischinger nedostal příležitost vytvořit žádný významnější snímek až do roku 1947, kdy vzniká *Motion Painting No. 1*. Po něm měly následovat další, Fischinger měl ještě spoustu plánů, ty se mu však už realizovat nepodařilo.

13.3 Animovaný film

Experimentální film a animovaný film mají k sobě vývojově blízko i když snaha zachytit pohyb kresbou je prastará, vidíme to již v uměleckých výtvorech pralidí. Kresby běžících zvířat v altamirských jeskyních mají fázované končetiny. Přední a zadní pár nohou jsou kresleny dvojmo, tedy ve výchozí (odrazové) a v konečné (vrcholové) fázi nohou při skoku zvířete. Vynálezy rozličných technických hraček v první polovině devatenáctého století, fenakistiskop (J. F. A. Plateau 1828), stroboskop (S. Stampfer 1832), a hlavně pak kinesiskop (J. E. Purkyně 1840) umožňovaly již před objevem kinematografu pozorovat kresby oživené v pohybových akcích, např. běh, skoky, obrazy a různé jiné prostocviky panáčků, včetně tanečních prvků. J. E. Purkyně, slavný český lékař a fyziolog, použil svého kinesiskopu pro názornou vědeckou demonstraci průběhu jednotlivých fází (pohybových akcí) tlukoucího lidského srdce. To bylo počátkem čtyřicátých let 19. století.

Z dalšího historického vývoje animace vyjme jen několik stěžejních mezníků. Rozhodně je na místě zmínit film *Strašidelný hotel* **Edwina S. Portera** z roku 1909, kde

můžeme sledovat animaci předmětů. Ta však v té době nebyla nejoblíbenější animační technikou.

Animovaného média se totiž na počátku 20. století chytili komiksoví kreslíři, jejichž comics strips se objevovali v novinách a humoristických časopisech už v 19. století. Nadšení komiksových autorů pro animovaný film se zdá být přirozené, protože obě média pracují na podobném principu a v humorně laděných groteskách neboli cartoons využívali komiksoví kreslíři svůj talent pro ztvárnění jednoduchého děje a vtipu. Nadšení kresleným animovaným médiem pohltilo také nejznámějšího tvůrce animovaných filmů všech dob – **Walta Disneyho**. Brzy se začaly objevovat další techniky a další tvůrci.

Roku 1911 byl vytvořen první loutkový film. Jeho autorem byl **Ladislav (Vladimír) Starevič** a zajímavým faktem je, že vytvoření loutek nebylo pro film úplně plánované, neboť se jednalo o dokument, kdy animace živých zvířat selhala a autor se pro zpracování daného záměru rozhodl vymodelovat a animovat loutky, které následně u diváků vzbudily nadšené ohlasy.

Přesuneme se do již poválečné doby, abychom zmínili **Normana McLarena**, který začal pracovat s animací živého herce – pixilací, v roce 1952 dostal za svůj snímek *Sousedí*, kde bylo pixilace použito, Oscara. McLaren se také proslavil svými abstraktními a experimentálními animacemi, ve kterých může divák pozorovat pohyb geometrických objektů, a dalšími technikami a náměty, kterými mocně zasáhl do dějin animace.

OTÁZKY



1. Jaký snímek považujeme za první dokumentární film?
2. Kdo první využil pojem „dokumentární“?
3. Definujte experimentální film a jmenujte aspoň jednoho představitele?
4. Kdo byl Walt Disney?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Dokumentární, experimentální a animovaný film jsou důležité součásti kinematografie. Během této kapitoly jsme si prošli nejpodstatnější historiografické linie vývoje dokumentárního filmu, experimentálního i animovaného filmu a uvedli také významné snímky, které je reprezentují.























LITERATURA

- KOPAL, P. (ed.). Film a dějiny. Praha, 2005.
- PLAŹEWSKI, J. Dějiny filmu 1895-2005. Praha: Academia, 2009.
- BORDWELL, D. – THOMPSONOVÁ, K. Dějiny filmu. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- BARNOUW, Erik. Documentary: A History of the Non-fiction Film. New York: Oxford University Press, 1993.
- NAVRÁTIL, Antonín. Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu. Praha: Čs. filmový ústav, 1974.
- EPSTEIN, Jean a MAYDL, Přemysl, ed. Poetika obrazů. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové, 1997. ISBN 80-238-1138-X.
- GAUTHIER, Guy. Dokumentární film, jiná kinematografie. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.
- BARSAM, Richard Meran. Non-fiction Film: A Critical History. Indiana University Press, 1992. 467 s.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Cílem předmětu je poskytnout základní přehled vývoje významných světových kinematografií od vzniku filmu až do současnosti. Kromě zdůraznění jednotlivých period a etap vývoje dějin kinematografie se studenti rovněž seznámí s tvorbou vůdčích filmařských osobností a zásadními díly sledovaných období, a to na společensko-kulturním pozadí, které kinematografii do značné míry determinuje.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: **Error! Use the Home tab to apply Název knihy to the text that you want to appear here.**

Autor: **MgA. Kristína Pupáková**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 14942

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.