

VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ
FILMOVÁ A TELEVÍZNA FAKULTA

Katarína Mišíková, Eva Filová, Monika Mikušová

Kapitoly z dejín svetového filmu

Elektronické skriptá

Vznik skrípt finančne podporil



Katarína Mišíková, Eva Filová, Monika Mikušová
Kapitoly z dejín svetového filmu
Elektronické skriptá

Recenzenti: Doc. Mgr. Jana Dudková, PhD.
Doc. PhDr. Martin Ciel, PhD.

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave
Centrum umenia a vedy
Ventúrska 3, 813 01 Bratislava 1
www.vsmu.sk
Rok vydania: 2015
1. vydanie

Vedúca redaktorka: Katarína Mišíková
Jazyková redakcia: Zuzana Mojžišová
Layout: Eva Filová
e-vydanie
ISBN 978-80-89439-72-0

Vznik skrípt finančne podporil Audiovizuálny fond



OBSAH

Úvod

I.	Začiatky kinematografie (MM)	6
II.	Raná kinematografia (EF)	9
III.	Dánska a švédsko kinematografia (EF, KM)	15
IV.	Americká groteska (MM)	21
V.	David W. Griffith (MM)	24
VI.	Nemecký expresionizmus a kammerspiel (KM)	27
VII.	Francúzsky impresionizmus (EF)	35
VIII.	Surrealizmus a iné medzivojnové avantgardy (EF)	40
IX.	Sovietska montážna škola (KM)	48
X.	Nástup zvuku (EF)	58
XI.	Hollywoodsky štúdiový systém (KM)	62
XII.	Európsky Hollywood (MM)	68
XIII.	Socialistický realizmus (MM)	73
XIV.	Sergej Ejzenštejn (MM)	76
XV.	Poetický realizmus (KM)	79
XVI.	Britský dokumentárny film, vojnový a angažovaný dokument (EF, MM)	86
XVII.	Nemecký film pred a počas 2. svetovej vojny (MM)	91
XVIII.	Európska a americká avantgarda 30. a 40. rokov (EF)	95
XIX.	Taliansky neorealizmus (KM)	100
XX.	Hollywood počas 2. svetovej vojny a po nej (MM)	109
XXI.	Free Cinema (EF)	114
XXII.	Luis Buñuel (KM)	118
XXIII.	Ingmar Bergman (EF)	123
XXIV.	Japonská kinematografia (MM)	128
XXV.	Ruská kinematografia 50. a 60. rokov (MM)	132
XXVI.	Neruské kinematografie v ZSSR (MM)	136
XXVII.	Poľská filmová škola (MM)	138
XXVIII.	Luchino Visconti (KM)	142
XXIX.	Federico Fellini (KM)	146
XXX.	Michelangelo Antonioni (KM)	150
XXXI.	Pier Paolo Pasolini (KM)	155
XXXII.	Francúzska nová vlna (EF)	158
XXXIII.	Česká nová vlna (KM)	163
XXXIV.	Nový maďarský film (MM)	172
XXXV.	Juhoslovanská kinematografia (MM)	175
	Bibliografia	179

ÚVOD

Študovať dejiny filmu vari nikdy nebolo ľahšie než dnes. Nová filmová história od 80. rokov 20. storočia neustále prichádza s bohatšími poznatkami o vývoji kinematografie nielen ako umeleckej formy, ale aj technického média a jeho priemyselnej bázy. Nielenže máme k dispozícii slovenské alebo české preklady súhrnných dejín kinematografie i monografie venované konkrétnym témam z histórie pohyblivých obrazov, ale internetové obchody nám sprístupnili prakticky akékoľvek zahraničné publikácie či filmy, a navyše nám odporúčaným výberom pomáhajú zorientovať sa v literatúre a filmografii. Digitálne médiá a internet poskytujú bezproblémový prístup k mnohým filmovým dielam, ktoré ešte pred pár rokmi boli dostupné iba na kotúčoch vo filmových archívoch. *Príchod vlaku* bratov Lumiérovcov alebo Meliésovu *Cestu na mesiac* si dnes môže každý pustiť z YouTube, rovnako aj krátke avantgardné filmy, ktoré sú len ojedinele premietané na špecializovaných prehládkach. DVD s filmovou klasikou sa vydávajú v čoraz lepšie zreštaurovaných verziách a s čoraz bohatším bonusovým materiálom. A ak sa už vôbec nevieme zorientovať, Google a Wikipedia nás niekoľkými kliknutiami uvedú do obrazu. Prečo teda pridávať k množstvu jestvujúcej literatúry učebnicu, ktorá je extraktom z prednášok a ponúka preto viac alebo menej kompilačný text?

Elektronické skripta k dejinám svetového filmu sú reakciou na špecifické požiadavky teoretickej prípravy poslucháčov bakalárskeho stupňa štúdia v realizačných ateliéroch Filmovej a televíznej fakulty VŠMU. Nejde o dejiny filmu, ale o prehľadovú publikáciu, ktorá má prístupnou formou študentom pomôcť zorientovať sa v kľúčových trendoch, udalostiach a osobnostiach od počiatkov filmu po prelom 60. a 70. rokov. Ide teda o akési vedomostné minimum, ktoré musí každý zvládnuť na to, aby dokázal svoju profesiu vykonávať s patričným intelektuálnym zázemím. Samozrejme, teoretické poznatky nemôžu nahradiť umelecký talent a originalitu, technickú zručnosť či organizačné schopnosti. Ale môžu budúcim filmárom pomôcť vnímať médium, ktorému vládnu, v súvislostiach a pomôcť im tak odkryť novú dimenziu ich remesla. Od našich študentov chceme oveľa viac ako nájsť v týchto kapitolách. Chceme skutočne hlboké znalosti z dejín kinematografie, ktoré môžu vzísť jedine zo zanieteného pozerania starých filmov a čítania najrôznejších materiálov. Chceme od nich samostatný úsudok, schopnosť analýzy a interpretácie, chápanie vecí v kontextoch. Skrátka, chceme od nich nadšenie pre filmy, ktoré dnes patria ku kultúrnemu dedičstvu. Tým, čo sa chcú v cinefilnom nadšení slobodne odviazať, ponúkame štartovaciu dráhu, ktorá ich nasmeruje k relevantným témam. A tým, čo sa chcú držať pri zemi, zase dávame k dispozícii mapu ich povinného okruhu dejinami filmu a predstavu o požadovaných vedomostiach k skúškam.

Nasledujúce stručné kapitoly nemajú nahradiť akademické dejiny filmu, monografie a štúdie, ktoré uvádzame na konci v zozname použitej a odporúčanej literatúry. Majú fungovať ako základná navigácia pre jednotlivé tematické okruhy a vychádzajú zo syláb prednášok pre bakalársky stupeň. V obsahu sú pri každej kapitole uvedené iniciály jej autorky. Súčasťou každej kapitoly je rámčekom zvýraznený exkurz, ktorý ponúka podrobnejšiu analýzu špecifického problému alebo vybraného filmu. V závere každej kapitoly uvádzame minimálnu filmografiu. Takisto tu nájdete niekoľko poznámok slúžiacich na zasadenie témy do širšieho kontextu a literatúru, ktorá vám pomôže rozšíriť alebo prehĺbiť si vedomosti. Niektoré kapitoly sú venované obdobiam vývoja kinematografie, iné filmárskym hnutiam alebo tvorbe režisérov. Hoci najväčší priestor je venovaný naratívnej fikcii – či už arteovej alebo mainstreamovej – neopomenuli sme ani kľúčové témy z oblasti non-fiction a animácie. Z dejín filmu sme z pochopiteľných dôvodov vyňali slovenskú kinematografiu, ktorej sa poslucháči venujú na samostatných prednáškach a majú k nej aj zodpovedajúcu literatúru.

Kompatibilnou súčasťou tohto učebného textu je online testovacia databáza dostupná pre poslucháčov VŠMU na www.skusanie.sk. Spolu s prednáškami, učebnými projekciami a textami kapitol tvorí akýsi interaktívny učebný modul, ktorý má pomôcť osvojiť si a preveriť vedomosti z dejín svetového filmu.

V Bratislave, marec 2015

Katarína Mišíková, Eva Filová, Monika Mikušová

I.

ZAČIATKY KINEMATOGRAFIE

Za dátum zrodu filmu sa považuje rok 1895, pohyblivý obraz a jeho jednotlivé zložky však boli vedecky známe dávno predtým, než ľudia začali využívať jeho umelecké a komerčné možnosti. K vzniku samotného filmu priamo viedli vedecké objavy 19. storočia. Vedci ako Angličan Peter Mark Roget pomocou stroboskopických experimentov skúmali podstatu ľudského vnímania pohybu, ktorú pripisovali zotrvačnosti zrakového vnemu, spôsobenej nedokonalosťou ľudského oka. Práve tento jav mal podľa nich zapríčiniť, že človek pohyb nevníma ako množstvo oddelených, nehybných obrazov, ktoré tvoria jeho jednotlivé etapy, ale ako plynulý a neprerušovaný úkaz. Hoci táto teória bola po prvýkrát vedecky vyvrátená už v roku 1912 jedným zo zakladateľov tvarovej psychológie Maxom Wertheimerom, predsa prispela k vzniku filmu tým, že inšpirovala vedcov, aby skúmali rôzne možnosti demonštrácie princípu zotrvačnosti videnia.

Optické hračky

Všetky rané prístroje, ktoré umožňovali prezentáciu pohyblivého obrazu, boli založené na rovnakom princípe. Išlo o rotujúce kotúče a bubny so sériami kresieb zachytávajúcimi jednotlivé fázy jednoduchého pohybu. Pri pohľade cez štrbiny, obmedzujúce zorný uhol diváka, vznikol dojem plynulého pohybu. V roku 1832 belgický vynálezca a vedec Joseph Antoine Ferdinand Plateau, ktorý sa intenzívne zaoberal fenoménom zotrvačnosti zrakového vnemu, vynášiel prvé zariadenie, ktoré spôsobovalo, že sa obrázky javili ako pohyblivé – fenakistoskop alebo magické koleso. K podobnému vynálezu v tej istej dobe nezávisle od neho došiel aj Rakúšan Simon von Stampfer. Fenakistoskop bol vlastne vertikálne umiestnený otáčavý disk, okolo jeho stredu bola nakreslená séria na seba nadväzujúcich obrázkov v rôznych štádiách pohybu, oddelené od seba boli radiálnymi štrbinami. Divák držal disk obrázkami od seba, rozkrútil ho a cez pohybujúce sa štrbiny sa pozeral na odraz obrázkov v zrkadle. Jednotlivé štrbiny obrázky od seba oddelili, čím zabránili ich splyvaniu a výsledný efekt bol podobný tomu filmovému. Vylepšený variant fenakistoskopu mal dva disky – jeden so zárezmi a jeden s obrázkami, takže na vytvorenie ilúzie už nebolo potrebné zrkadlo, stále ho však mohla používať len jedna osoba.

V roku 1833 britský matematik William George Horner vynášiel zoetrop (sám svoj vynález nazval daedalum, ako poctu mýtickému vynálezcovi Daidalovi). Bol to dutý bubon otáčajúci sa okolo vlastnej vertikálnej osi. Na jeho vnútornej strane boli nakreslené vertikálnymi štrbinami oddelené obrázky rozfázovaného pohybu, podobne ako to bolo v prípade fenakistoskopu. Na rozdiel od neho zoetrop umožňoval zábavu viacerým divákom, ktorí sa cez štrbiny naraz dívali do vnútra na ilúziu pohybu na náprotivnej strane bubna. Obrázky bolo možné obmieňať zakladaním rôznych papierových pásov a zariadenia na ich oživovanie si čoskoro získali veľkú obľubu. Hoci boli známe v mnohých verziách a pod rôznymi názvami, princíp, na akom boli založené, ostával rovnaký.

Fotografia

V období dvadsiatych rokov 19. storočia prišlo okrem objavu zotrvačnosti zrakového vnemu aj k ďalšiemu zásadnému prelomu, ktorý priamo smeroval k vzniku filmu. V polovici dvadsiatych rokov vytvoril Joseph Nicéphore Niépce prvé, dodnes zachované fotografie, v tridsiatych rokoch proces ďalej zdokonaľoval jeho spolupracovník Louis Daguerre. Nový vynález čoskoro slúžil aj na

zdokonaľovanie optických hračiek – kresby postupne nahrádzala fotografia. Tá slúžila aj na vedecký výskum fyziológie pohybu ľudí i zvierat. Jednotlivé fázy ich pohybu prostredníctvom sérií v rýchlom slede urobených záberov v sedemdesiatych rokoch 19. storočia skúmal Angličan Eadweard Muybridge. V roku 1878 sa mu podarilo dosiahnuť výsledok, ktorý už mal veľmi blízko k filmu. Pomocou do radu zoskupených fotoaparátov zachytil jednotlivé fázy pohybu cválajúceho koňa, ktoré neskôr dokázal i rozpochybovať prostredníctvom vlastného vynálezu – zoopraxiskopu. Muybridgeova práca inšpirovala mnohých nasledovníkov, medzi inými napríklad priekopníka chronofotografia Étienne-Julesa Mareya, ale aj vynálezcov Thomasa Alvu Edisona a Williama Dicksona.

Prvé kamery a iné vynálezy

Prvý prístroj, schopný zaznamenať pohyblivý obraz, si nechal v roku 1888 patentovať Louis Aimée Augustin Le Prince. Spočiatku na záznam obrazu využíval pásy citlivého papiera, experimentoval však aj s celuloidovým pásom, ktorý si v tomto období súbežne nechali patentovať Hannibal Goodwyn a Eastman Kodak Company. Celuloidový pás využívali aj známy americký vynálezca Thomas Alva Edison a jeho asistent Škót William Dickson, ktorí na začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia predstavili kinetograf, teda vlastný prototyp filmovej kamery, a kinetoskop, prístroj založený na princípe pohybu filmového pásu spojeného do nekonečnej slučky, ktorý umožňoval divákovi sledovať pohyblivý obraz cez malé kukátko. Krátke filmy pre kinetoskopy Edison produkoval vo vlastnom štúdiu Black Maria, ktoré sa celé pohybovalo podľa pohybu slnka. Na ploche dvadsiatich sekúnd zachytávali jednoduché pohyblivé výjavy, ako boli výstupy tanečníkov či športovcov. Edisonom a Dicksonom zavedená normalizovaná šírka filmového pásu 35 mm a štyri perforácie na políčko sa udržali až do nástupu digitalizácie.

Bratia Lumiérovci

Za prelomový deň zrodu filmu a začiatku dejín kinematografie sa všeobecne považuje 28. december 1895, keď sa konalo prvé verejné premietanie pre platiacich divákov a bratia Lumiérovci v Grand Café na Bulvári Kapucínov v Paríži predviedli svoje prvé, necelú minútu trvajúce filmy. V dobe, kedy prišli so svojim prevratným vynálezom, bratia Louis a Auguste Lumiérovci vlastnili lyonské impérium Lumière Frères, ktoré bolo najväčším producentom fotografického materiálu v Európe. Ich kinematograf bol prístroj na 35 mm film, zároveň slúžil ako prenosná kamera, projektor a kopírovacie zariadenie. Obraz zaznamenával rýchlosťou 16 obrázkov za sekundu. Prvý film, ktorý s ním nakrútili, zachytával odchod robotníkov z továrne ich otca v Lyone. *Odhod robotníkov z továrne* bol zároveň aj prvým z desiatich filmov, ktoré boli súčasťou programu 28. decembra 1895. O úspešný nový vynález bol veľký záujem, Lumiérovci sa ho však prvé dva roky zdráhali predávať a namiesto toho udeľovali koncesie zástupcom, ktorí s vynálezom už čoskoro cestovali po celom svete. V rôznych krajinách nielen premietali, ale aj nakrúcali nové filmy a ako prví experimentovali s pohybom kamery, keď ju umiestňovali na lode či iné dopravné prostriedky, a tak vytvárali populárne „neviditeľné jazdy“. Od roku 1897 bol kinematograf už i na predaj a stal sa tak omnoho dostupnejším.

Georges Méliés

Georges Méliés bol pôvodným povoláním kúzelník, mal vlastné divadlo, kde pomocou trikov, maľovaných dekorácií a ručného kolorovania vytváral dovtedy nevídané fantastické filmy. Keď mu bratia Lumiérovci odmietli predat' kinematograf, vytvoril si vlastnú kameru, a keďže možnosti manipulácie so surovinou boli veľmi obmedzené, Méliés svoje triky vytváral už priamo počas nakrúcania, či už prostredníctvom manipulácie mizanscény, alebo priamo pomocou kamery, ako to bolo napríklad v prípade stoptriku, prostredníctvom ktorého navodzoval dojem zmiznutia hercov, či ich magickej premeny ako vo filme *Zmiznutie dámy* (1896). Triky často využíval i pri tvorbe populárnych inscenovaných aktualít, napríklad v *Prehliadke vraku krížnika Maine* (1898) –

pred kameru umiestnil akvárium, aby evokoval pohľad pod morskú hladinu. Najviac sa však preslávil ručne kolorovanými fantastickými opusmi, akým bola aj *Cesta na Mesiac* (1902) o podivuhodných dobrodružstvách skupiny vedcov, ktorí sa na Mesiac nechajú vystreliť v špeciálnom projekte. Postupom času však Méliés so svojou malou firmou nedokázal odolávať narastajúcej konkurencii veľkých spoločností, a zároveň držať krok s vývojom filmu, vo svetle ktorého jeho tvorba pôsobila zastaralo. S filmovou tvorbou preto skončil už v roku 1912.

Brightonská škola

V britskom kúpeľnom meste Brighton si štúdiá postavilo viac tvorcov experimentujúcich s možnosťami nového média. Najvýznamnejší z nich, George Albert Smith a James Williamson, boli pôvodným povoláním fotografi. Od roku 1897 sa venovali nakrúcaniu filmov, skúmali najmä možnosti strihu a rôzne triky. Williamson vo filme *Veľké sústo* (1900) vytvoril pomocou veľkého detailu ilúziu muža, ktorý prehltnie kameru aj s kameramanom. Podobne originálnym spôsobom pracuje s veľkosťami záberov aj Smith, vo filme *Neboda Mary Jane* (1903) ich využíva spolu so strihom na docielenie komického efektu.

Na margo

- Experiment Eadwearda Muybridgea s fotografovaním jednotlivých fáz pohybu koňa bol inšpirovaný hľadaním odpovede na otázku, či existuje v jeho cvale okamih, v ktorom sa vôbec nedotýka zeme. Odpoveď bola pozitívna, prekvapením však bolo zistenie, že kôň sa dotýka zeme v momente, keď má všetky nohy zohnuté pod telom, teda v opačnom okamihu, ako sa domnievala väčšina súdobých maliarov stvárňujúcich kone v plnom trysku bez dotyku so zemou.
- Edison sa pri tvorbe svojho kinetoskopu priamo inšpiroval Muybridgeom a Mareyom.
- Francúzovi Emilovi Reynaudovi, vynálezcom praxinoskopu, sa pripisuje otvorenie prvého „kina“ na svete. Jeho Optické divadlo bolo otvorené už v roku 1892, teda ešte pred projekciami bratov Lumièreovcov, a premietali sa v ňom série ručne maľovaných obrazov.
- Panika divákov na projekcii filmu bratov Lumièreovcov je jedným z hlboko zakorenených mýtov dejín kinematografie. V skutočnosti sa tento film na prvom predstavení v Grand Café ani nepremietal.
- Požiar na dobročinnom bazári v Paríži v roku 1897 si vyžiadal viac než sto obetí, z ktorých väčšinu tvorili dámy z najvyšších kruhov, vrátane Sofie Bavorskej, sestry cisárovnej Sissi, a zapríčinil, že film na niekoľko rokov stratil atraktivnosť pre vyššie vrstvy a ustrnul na úrovni jarmočnej zábavy.

5 filmov, ktoré treba vidieť

- Odchod robotníkov z továrne* (La Sortie des usines Lumière. Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895)
- Príchod vlaku do stanice* (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat. Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895)
- Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé. Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895)
- Cesta na mesiac* (Le Voyage dans la Lune. Georges Méliés, 1902)
- Veľké sústo* (The Big Swallow. James Williamson, 1901)

Kam ďalej

Jerzy Toeplitz: Dějiny filmu I. Praha: Panorama 1989.

Webové stránky

<http://www.victorian-cinema.net/> – biografický sprievodca svetom viktoriánskeho filmu
www.institut-lumiere.org – stránka Inštitútu Lumièreovcov v Lyone

II.

RANÁ KINEMATOGRAFIA

Prvé desaťročie 20. storočia prinieslo expanziu filmového priemyslu takmer do celého sveta, silnel konkurenčný boj, viedli sa súdne spory o patenty snímacích a projekčných zariadení. Pokiaľ neexistovala ochrana autorských práv filmových kópií ani distribučná kontrola, filmy a autorské grify sa pirátsky napodobovali. Keďže distribučné kópie sa väčšinou predávali a po uplynutí licencie rovno ničili, z ranej fáze kinematografie sa zachoval len zlomok celkovej produkcie. Filmy sa premietali buď v putovných kinách alebo vo vaudevillových sálach určených pre zábavné kabaretné vystúpenia, po roku 1905 sa začalo s výstavbou stálych „kamenných“ kín. Formovanie „kinokultúry“ znamenalo postupné predlžovanie filmového predstavenia, častejšiu obmenu programu, čo malo za následok aj častejšie chodenie divákov do kina. Divákov do kín lákali vyvolávači alebo hrajúci fonograf a tabule s programom na priečelí budovy.

SPOJENÉ ŠTÁTY AMERICKÉ**Filmový priemysel**

Najväčší svetový filmový priemysel sa v tomto období formoval v USA. Na trhu dominovali spoločnosti Edison Company, American Vitagraph, Biograph, American Mutoscope Company, v roku 1899 sfúzaný s Biographom do American Mutoscope & Biograph (AM & B). Filmové ateliéry sa rozrastali vo väčších mestách na východe aj stredozápade krajiny, väčšinou išlo o presklené budovy využívajúce slnko ako hlavný svetelný zdroj, pričom zlé počasie zabraňovalo v nakrúcaní. Na zimu sa preto produkčné tímy presúvali do priaznivejšieho, slnečného podnebia na Floridu alebo na západ do oblasti Los Angeles, kde sa postupne koncentrovali všetky spoločnosti. Južná Kalifornia poskytovala suché slnečné počasie s rozmanitými podobami krajiny, vhodnými pre rodiače sa filmové žánre, napr. western.

Rozmach filmového trhu sa odvíjal aj od rastu počtu kín, ktoré mali prilákať všetky vrstvy obyvateľstva. V rokoch 1905 až 1907 vznikla sieť malých lacných kín, tzv. nickelodeonov, so vstupným za 5-centový „niklák“, prípadne 10 centov na dlhšie predstavenie do 60 minút. Nickelodeony sa stali bežnou formou zábavy aj oddychu pre obyčajných ľudí (robotníkov, pristáhovalcov, ženy a deti) a základom kariéry podnikateľov, budúcich majiteľov a riaditeľov veľkých hollywoodskych spoločností: bratov Warnerovcov (Warner Bros.), Carla Laemmleho (Universal), Louisa Mayera (MGM), Adolpha Zukora (Paramount), Williama Foxa (20th Century Fox). Od roku 1908 začala aj výstavba veľkých kín za drahšie vstupné, ktoré ponúkali vyšší komfort a dlhšie, viacdielne programy. Vo všetkých typoch kín boli predstavenia sprevádzané hudobným, prípadne zvukovým sprievodom – podľa možností majiteľa kina išlo o komentár a vyrábané zvukové efekty, fonograf, hru na klavíri, malé hudobné teleso alebo celý orchester.

Z dôvodu neprehľadnej situácie na filmovom trhu (súdne spory o patenty, chýbajúca kontrola) bola v decembri 1908 založená Motion Picture Patents Company (MPPC), riadená Edisonom a konkurenčnou spoločnosťou AM & B, vlastniami všetky dôležité patenty. Ďalšie spoločnosti, ktoré sa k nim pripojili, odvádzali licenčné poplatky za tieto patenty. MPPC získala väčšinový podiel na domácom trhu, zaviedla kontrolu nad produkciou, distribúciou a sieťou kín. Spoločnosti združené v MPPC tvorili tzv. oligopol, proti ktorému stáli nezávislí tvorcovia a menšie firmy s vlastnou sieťou kín bez licencie. Ich vzájomné spory sa dostali až pred federálny súd, a ten potvrdil protiprávne snahy MPPC o monopolizáciu trhu, čo viedlo v roku 1918 k jeho rozpadu.

Edwin Stanton Porter

Ako premietač, technik a kameraman začínal v Edisonovej filmovej spoločnosti aj Edwin S. Porter. Používal progresívne inovatívne postupy, nezriedka odpozorované od európskych tvorcov. Je považovaný za priekopníka filmového strihu – nielen z hľadiska logického dejového napojenia záberov, ale aj konštruovaním časopriestorových vzťahov, vynájdením paralelnej montáže a krížového strihu. Vo filme *Život amerického hasiča* (1903) v úvode sledujeme dviemajúceho požiarnika, ktorému sa počas služby prisnila neznáma žena s dieťaťom (zobrazená v kruhovej maske v jednom zábere s požiarnikom), po prebudení a ohlásení požiaru požiarnici nasadnú do konských povozov a celá kolóna smeruje k požiaru, ktorý vidíme najprv z pohľadu identickej ženy s dieťaťom zachránenej požiarnikom, a následne celú záchranu vidíme znovu z pohľadu požiarnikov v akcii pred domom. Dej filmu *Chalúпка strýčka Toma* (1903) posúvajú dopredu medzititulky, prvýkrát použité v americkom filme. Išlo o adaptáciu rovnomenného úspešného románu z polovice 19. storočia, ktorý kritizoval nehumánne zaobchádzanie s černochoami a významne prispel k zrušeniu otroctva.

Najväčšiu slávu však Porterovi priniesol napínavý príbeh *Veľká vlaková lúpež* (1903), inšpirovaný skutočnými udalosťami, niekoľkými prepismi vlakov, ktoré v rokoch 1899 až 1900 podnikla legendárna zločinecká „Divoká banda“ pod vedením Butcha Cassidyho a Sundancea Kida. Porter v 12 neprerušovaných záberoch (v dĺžke jednej cievky) rozvíja dramatický príbeh prepadnutia vlaku skupinou banditov, strieda interiérové a exteriérové scény, používa švenky a dvojexpozície. Sled dynamických násilných akcií završuje záchranou a dolapením banditov. Vo farebnej verzii filmu sú niektoré prvky obrazu ručne kolorované. Ako vizuálne atraktívny dodatok Porter nasnímal polodetail pištoľníka strieľajúceho smerom do kamery (na diváka), ktorý sa dal voľne zaradiť na začiatok alebo záver filmu. Film dosiahol veľký divácky úspech a položil základy charakteristického amerického žánru, westernu. V roku 1909 Porter odišiel od Edisona, a hoci ešte nakrútil rad ďalších filmov, nedosiahol už taký výrazný úspech. Položil však základy naratívneho filmu a ovplyvnil svojho nasledovníka Davida W. Griffitha.

Formovanie „klasického“ naratívneho štýlu

So stúpajúcim dopytom po dlhších naratívnych filmoch sa hľadali spôsoby zrozumiteľného časopriestorového a príčinného nadviazania záberov a akcií. Už nestačilo vymyslieť sériu gagov prepojených naháňačkou, ale predĺženie deja si vyžadovalo prepracovanie akcie a zápletky s dôrazom na motiváciu a psychológiu postáv. Do roku 1917 sa vybuďoval systém formálnych postupov, ktorý síce dostal označenie „klasický hollywoodsky film“, ale jeho princípy sa rozvíjali a používali na celom svete. Zahŕňal:

- Mizanscéna. Aranžovanie záberu do hĺbky poľa v exteriéri aj interiéri ukázalo priestorové vzťahy medzi prvkami a postavami a pohyb herca po scéne viedol divákovu pozornosť.
- Dekorácie. Maľované pozadia nahradili trojrozmerné dekorácie a rekvizity vytvárajúce priestorovú hĺbku.
- Svetlo. Rovnomerné ploché osvetlenie (elektrické alebo prirodzené slnečné svetlo v presklených, resp. nezastrešených ateliéroch) nahradili oblúkové lampy, ktoré vytvorili plastickejší efekt bočného svetla.
- Farba. Naratívne filmy boli často ručne kolorované alebo chemicky farbené. Pri virážovaní (tinting) sa v chemickom roztoku zafarbili svetlejšie časti obrazu, pri tónovaní (toning) sa zafarbili tmavšie časti. Farba mala informačnú hodnotu (modrá pre nočné scény, zelená pre prírodné scény a pod.) a posilňovala realističnosť obrazu.
- Medzititulky. Textová informácia dopovedala dej a ozrejmila časové posuny. Stručný alebo popisný text slúžil ako prológ k dej, vkladal sa pred, za alebo uprostred záberu, dialógové titulky vychádzali zvnútra akcie.
- Americký záber. Kamera, ktorá nezaberá celok, ale iba postavu po kolená, výraznejšie priblížila prežívanie postáv.

- Rámovanie a pohyb kamery. Snímanie akcie z nadhľadu alebo podhľadu, horizontálny a vertikálny pohyb kamery, ktorý umožnil statív s kĺbovou hlavitou, rozširovali snímané pole a udržiavali postavu v zábere.
- Strih. Neprerušené spojenie s predchádzajúcim záberom zabezpečil tzv. kontinuálny strih. Ponúkal tri základné spôsoby spájania záberov: krížový, analytický a nadväzný strih. Pri krížovom strihu sa striedajú dve paralelné, súvisiace akcie, ktoré sa v jednom momente stretnú. Pri analytickom strihu je akcia rozdelená na celok a priblíženie vo forme polodetailu alebo prestrihu (napr. detail v kruhovej maske). Pri nadväznom strihu sa dodržiava smerová orientácia pohybu alebo pohľadu podľa pravidla osi (napr. subjektívny pohľad, strih v súlade v pohľadom postavy, krížový pohľad alias pohľad a protipohľad, vychádzanie zo záberu smerom doprava, vchádzanie zľava).

Cenzúra a starsystem

S nárastom nickelodeonov silneli aj spoločenské tlaky moralistov a náboženských skupín, ktorí tieto kiná považovali za hriechne miesta a filmy za návody k lúpežiam, prostitúcii a nevere. Z tohto dôvodu boli koncom roku 1908 na krátku dobu uzavreté všetky nickelodeony v New Yorku. Systémovým riešením bolo vytvorenie cenzúry, ktorej by sa podriadili producenti a členovia MPPC a predišli tak zbytočným komplikáciám. V roku 1909 vznikla ako iniciatíva občanov Cenzúrna rada (Board of Censorship), ktorá predchádzala až neskoršie ustanovenej federálnej cenzúre.

V ranom období boli filmy avizované ako novinky, nástupom nickelodeonov a budovaním značiek filmových spoločností sa filmy uvádzali pod ich názvami, takže diváci vedeli, že videli film od Edisona, Vitagraphu alebo od francúzskej spoločnosti Pathé. Mená tvorcov a hercov sa v titulkoch neuvádzali. Okolo roku 1908 začali producenti uzatvárať dlhodobejšie zmluvy s hercami, a keďže ich diváci vo filmoch aj častejšie vidali, začali svojich obľúbených hercov pomenovávať vo vzťahu k danej spoločnosti ako „Biograph Girl“, „Vitagraph Girl“ a pod. Zvyšujúca sa popularita hercov podnietila okolo roku 1910 dopyt po reklamných materiáloch (fotografie pri vstupe do kín, fotografické pohľadnice) aj vznik filmových časopisov. Až po roku 1914 však začali filmy „predávať“ mená hereckých hviezd: Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Gloria Swanson atď. V tom čase, po vypuknutí prvej svetovej vojny, americká kinematografia oveľa intenzívnejšie expandovala aj na európsky trh, ktorému dovtedy dominovala francúzska kinematografia.

FRANCÚZSKO

Najrýchlejšie rastúcim filmovým priemyslom bola do prvej svetovej vojny francúzska kinematografia s dvomi najväčšími spoločnosťami: Pathé Frères a Gaumont. Pathé bola vertikálne aj horizontálne integrovaná spoločnosť. Vertikálna integrácia znamenala to, že Pathé bola svojbytná vo všetkých oblastiach filmového priemyslu – vyrábala vlastné kamery, projekory, filmovú surovinu, mala pod kontrolou produkciu, distribúciu aj uvádzanie filmov (reklamu), skupovala kiná, požičiavala filmy, distribuovala filmy iných spoločností. Horizontálna integrácia sa vyznačovala expanziou v rámci jednej oblasti filmového priemyslu, napr. skupovaním a pohlčováním menších spoločností, otváraním zahraničných pobočiek (v Taliansku, Rusku, USA). Pathé produkovala najrôznejšie žánre: aktualita, drámy, komédie, historické, trikové a naháňáčkové filmy. V rokoch 1900 až 1907 tam pôsobil ako režisér a supervízor Ferdinand Zecca, spolurežisér jedného z prvých „dlhých“ filmov *Život a utrpenie Krista* (1903). Veľkou hviezdou bol komik Max Linder, ktorý postavou elegantne oblečeného šviháka Maxa inšpiroval Charlesa Chaplina. V rokoch 1903 až 1904 v Pathé vyvinuli systém ručného kolorovania filmových kópií pomocou šablón, ktoré boli vyrezané z filmovej kópie samostatne pre každú farbu. Išlo o pásovú výrobu, kde sa uplatnili najmä ženy. Dynamicky sa rozvíjajúci filmový priemysel ponúkal ženám pracovné uplatnenie vo všetkých tvorivých aj remeselných profesiách – od herectva, scenáristiky, réžie, strihu, produkcie, až po sprievodnú hru na klavíri počas filmového predstavenia.

Práve scenáristka a režisérka Alice Guy stála na čele produkčného oddelenia druhej najväčšej

francúzskej filmovej spoločnosti Gaumont. Do roku 1906 produkovala takmer všetky filmy tejto spoločnosti, experimentovala s farbou, nakrúcala kovbojky aj trikové filmy. V roku 1907 sa vydala a po odchode do Spojených štátov s manželom Blachém založili komerčne úspešnú nezávislú filmovú spoločnosť Solax. Po odchode Alice Guy pozíciu umeleckého riaditeľa a hlavného režiséra Gaumontu zaujal Louis Feuillade. Preslávili ho filmové série *Fantomas* (1913 – 1914), *Upíri* (1915) a *Judex* (1916), v ktorých spojil kriminálne a mysteriózne prvky. V Gaumonte pracoval aj priekopník animovaného filmu Émile Cohl, pre ktorého rukopis je charakteristická jednoduchá kriedová kresba na čiernom pozadí (animácie vytváral tušom na papieri a premietal v negatívne). Svoje kreslené prízraky (fantoche) rozhýbal vo filmoch *Fantasmagória* (1908) či *Veselé mikróby* (1909), kde animácia je oživená sprítomnenou rukou kresliara alebo rámcovaná hraným úvodom a záverom.

Menšou filmovou spoločnosťou, ktorá sa snažila prekonať „plebejský“ obsah filmov a pritiahnúť do kín obecnosť z vyšších vrstiev, bola v rokoch 1908 až 1911 spoločnosť Film d'Art. Prostredníctvom adaptácií známych literárnych diel sa snažila o „umelecký film“ sprevádzaný vážnou hudbou a obsadzovaný slávnymi divadelnými hercami, napr. Sarah Bernhardtovou. Teatrálne okázalé drámy zo slávnych francúzskych dejín, ako napr. *Zavraždenie vojvodu de Guise* (1908), sa odohrávali v bohato zdobených kostýmoch medzi divadelnými kulisami a ich efekt „filmovaného divadla“ sa vzpierať dobovým snahám prvých filmových publicistov a teoretikov povýšiť film na svojbytné umenie, ktoré nie je pokračovaním divadla, ale syntézou všetkých umení. Krátkodobý úspech a trvanie spoločnosti potvrdilo, že progresívny vývin filmovej reči sa uberať iným smerom.

TALIANSKO

Od roku 1905 stúpala produkcia filmov a počet kamenných kín aj na území Talianska. Vznikali nové filmové spoločnosti: Cinés v Ríme, Ambrosio a Itala v Turíne. Počiatočný vplyv francúzskeho filmu a snahy o „umelecký film“ sa pretavili do rozsiahlej produkcie viacdielných historických filmov, ktoré čerpali námety z pestrej starorímskej tradície. Filmy ako *Dobytie Ríma* (1905) či *Posledné dni Pompejí* (1908) sa vyznačovali bohatou výpravou v zmysle dekorácií, kostýmov a masy štatistov. Nasledovali filmy *Othello*, *Quo vadis?*, *Antonio a Kleopatra* a pod. K prominentným režisérom historických filmov patril Giovanni Pastrone, ktorý nakrútil filmy *Július Cézar* (1909), *Pád Tróje* (1911) a *Cabiria* (1914). *Cabiria* je prvým dlhometrážnym filmom (originálna verzia mala 187 minút) v piatich epizódach, medzititulky napísal taliansky spisovateľ Gabriele d'Annunzio a dej je zasadený na Sicíliu a do Kartága počas druhej púnskej vojny, keď Hannibal viedol víťazné ťaženie proti Rímu. Priekopníctvo filmu spočíva v niekoľkých inováciách: nadštandardná dĺžka filmu, používanie jazdy kamery, o. i. aj vertikálnej, a umelého osvetlenia s estetickým účinkom. *Cabiria* sa stala inšpiráciou pre Davida W. Griffitha a jeho film *Intolerancia* (1916) a postava siláka Macisteho naštartovala svojrázny taliansky subžáner historických (biblických, mytologických) „maciste“ filmov o svalnatých „Herkuloch“, ktorého obľúbenosť stúpala v 20. rokoch po nástupe vlády Benita Mussoliniho a svoju renesanciu zažil na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia ako „peplum“ film. Popri historických eposoch boli obľúbené tzv. „frock-coat“ filmy – s príbehmi odohrávajúcimi sa v luxusnom aristokratickom prostredí plnom dámskych rób a dlhých pánskych žaketov, milostných pletiek a intríg. Ich nasledovníkmi sa v 30. a 40. rokoch stali tzv. filmy bielych telefónov. Talianske filmy boli charakteristické výrazným teatrálnym herectvom a rozšírili kult filmových hviezd, „divy“ (bohyne), ku ktorým sa radili napr. Lyda Borelli a Francesca Bertini.

NEMECKO

Do roku 1912 bol filmový priemysel v Nemecku takmer bezvýznamný, film mal zlú povest' ako zábava pre spodinu, bojkot kinám vyhlásila aj organizácia dramatikov, divadelných režisérov a hercov. Po roku 1912 však nastal obrat a písanie filmových adaptácií či pôvodných námetov sa stalo lukratívnym zárobkom a prestížnou záležitosťou. Predlžovanie filmov a európsky trend „dlhého umeleckého filmu“ sa prejavil aj v nemeckej kinematografii. V priebehu roku 1913 sa

objavil „Autorenfilm“, v zmysle filmov podľa predlôh slávnych spisovateľov a obdoba francúzskej spoločnosti Film d'Art, ktorý síce získal spoločenské uznanie, ale obišiel ho výraznejší komerčný úspech. Najznámejším dielom Autorenfilmu je *Pražský študent* (Stellan Rye a Paul Wegener, 1913), jeho exteriérové scény sa nakrúcali aj v pražských scenériách. Ide o faustovský príbeh študenta, ktorý za bohatstvo predá diablovi svoj zrkadlový obraz a zapredaný dvojník ho potom prenasleduje. Film, zaujímavý z hľadiska trikov a vývinu hlavnej postavy, sa stal predobrazom príbehov o temných silách, ktoré prinesie nemecký expresionizmus 20. rokov.

Autorenfilm podnietil rozvoj národnej kinematografie a vzostup nemeckých hviezd, medzi ktoré sa priradila aj dánska herečka Asta Nielsen. S manželom, dánskym režisérom Urbanom Gadom, sa prísťahovali do Nemecka v roku 1911.

Prvá svetová vojna zmenila situáciu na medzinárodnom trhu, Nemecko prestalo importovať filmy zo znepriatelených krajín (Francúzsko, Dánsko...), čo upevnilo pozíciu nemeckého filmu a podnietilo rast vlastných kvalitných režisérov (Robert Wiene, Friedrich W. Murnau, Fritz Lang).

RUSKO

Pred prvou svetovou vojnou na ruskom filmovom trhu dominovali ateliéry francúzskych spoločností Pathé (1908) a Gaumont (1909). Dve kinematografické štúdiá otvorili v rokoch 1907 a 1908 fotograf Alexander Drankov a Alexander Chanžonkov. Drankov je autorom vzácneho filmového záznamu Leva Tolstého, ktorý nakrútil pri príležitosti osláv jeho 80. narodenín v Jasnej Poľane (1908), a kameramanom a producentom prvej ruskej komédie *Usilovný sluha* (1908). Chanžonkov spolurežiroval prvý ruský dlhometrážny historický film *Obrana Sevastopolja* (1911), produkoval filmy priekopníka bábkového filmu Vladislava Stareviča a v jeho spoločnosti začínala aj filmová hviezda Ivan Možžuchin.

Kiná vznikali len v najväčších mestách a na produkciu dohliadala cenzúra. Zakázané boli zobrazenia alebo zmienky o francúzskej alebo akejkoľvek revolúcii, či zavraždení panovníka. Kinematografia sa však tešila všeobecnej priazni, keďže cárska rodina patrila k jej obdivovateľom – vôbec prvým filmovým šotom nakrúteným v cárskom Rusku bola korunovácia Mikuláša II. v máji 1896. Zastavením importu, najmä ťažiskovej francúzskej produkcie, v dôsledku prvej svetovej vojny sa podobne ako v Nemecku posilnila domáca filmová výroba, prevažovali adaptácie slávnych literárnych diel (*Piková dáma*), ľúbostné a historické príbehy (*Peter Veľký*, *Smrť Ivana Hrozného*), ktoré napodobovali štýl talianskych kostýmových filmov. Rozdiel bol však v pomalom tempe filmov, ktoré umožňovalo dôraz na psychológiu postáv a herectvo vnútorného prežívania prevzaté z divadelného prostredia (tzv. Stanislavského metóda), v obľube melancholických melodram a tragických koncov. Najznámejšími režisérmi boli Jevgenij Bauer, Jakov Protazanov, Vasilij Gončarov, Vladimír Gardin, a jedna z prvých režisérok Oľga Preobraženskaja. Veľká októbrová socialistická revolúcia v roku 1917 takmer spôsobila zánik filmovej produkcie, prechodne bola síce zrušená cenzúra, ale Leninov známy výrok „Zo všetkých umení je pre nás najdôležitejší film“ udal nové smerovanie ruskej kinematografie.

Na margo ranej kinematografie

- Pathé začala v roku 1908 uvádzať pred filmami krátke aktuality s logom spoločnosti, galským kohútom, ktoré v miernych obmenách pretrvalo dodnes.
- Nemecký novinár a spisovateľ Kurt Pinthus vydal v roku 1913 antológiu scenárov *Das Kinobuch*, ktorá sa snažila prelomiť negatívne vnímanie filmu a poukázať na jeho unikátne vizuálne a naratívne kvality.
- Metóda vedenia hercov, ktorú vypracoval ruský divadelný herec a režisér Konstantin S. Stanislavskij, vychádzala z prepojenia psychického prežívania a fyzického konania, zo schopnosti racionálnej kontroly a evokovania emocionálnych pocitov. Metóda realistického herectva, ktorú uplatňoval vo svojom Moskovskom umeleckom divadle (MCHAT), si prisvojil nielen socialistický realizmus, ale paradoxne aj prestížne newyorské Actor's Studio.
- Prvým kamenným kinom na slovenskom území bolo bratislavské kino Elektro Bioskop (1905)

v hoteli U zeleného stromu, ktoré sa v r.1913 presťahovalo do budovy dnešného kina Mladost’.

6 filmov, ktoré treba vidieť

Život amerického hasiča (Life of an American Fireman. Edwin S. Porter, 1903)

Veľká vlaková lúpež (The Great Train Robbery. Edwin S. Porter, 1903)

Fantasmagória (Fantasmagorie. Émile Cohl, 1908)

Zavraždenie vojvodu de Guise (L'Assassinat du duc de Guise. André Calmettes, 1908)

Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914)

Pražský študent (Der Student von Prag. Stellan Rye, Paul Wegener, 1913)

Kam ďalej

Sabine Hake: The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907 – 1933. Lincoln: University of Nebraska Press 1993.

Richard Abel: The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900 – 1910. Berkeley: University of California Press 1999.

Richard Abel, Giorgio Bertellini, Rob King (ed.): Early Cinema and the „National“. Herts: John Libbey Publishing 2008.

Nanna Verhoeff: The West in Early Cinema. After the Beginning. Amsterdam: Amsterdam University Press 2006.

Richard Abel (ed.): Encyclopedia of Early Cinema. New York: Routledge 2005.

Richard Abel: Americanizing the Movies and „Movie – mad“ Audiences 1910 – 1914. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press 2006.

Rick Altman: Silent Film Sound. New York: Columbia University Press 2004.

Petra Hanáková: Ženy v raném filmu. Cinepur, č. 20, 2002, s. 10 – 15.

Webové stránky

<http://www.filmsite.org/grea.html> – Veľká vlaková lúpež

<http://cinepur.cz/article.php?article=931> – Film d’Art

III.

DÁNSKA A ŠVÉDSKA KINEMATOGRAFIA

Medzi najvýznamnejšie kinematografické krajiny nemej éry patrili Dánsko a Švédsko. V roku 1906 vznikla dánska produkčná spoločnosť Nordisk a o rok neskôr švédska Svenska Biografteatern. Geopolitická blízkosť oboch štátov (konštitučná monarchia s parlamentnou demokraciou, Dánsko ako premostenie Škandinávie so zvyškom Európy) bola určujúca pre vzájomnú hospodársku aj kultúrnu spoluprácu. Platilo to aj v rámci filmového priemyslu. Hoci sa obe národné produkcie odlišovali, fungovala medzi nimi zdravá konkurencia, migrácia tvorcov, inklinácia k naturalistickému herectvu a v neposlednom rade aj vzťah k prírodnému mysticizmu.

DÁNSKO

Pri zrode dánskeho filmu stál podnikateľ Ole Olsen, ktorý začínal ako premietač filmov, predvádzal prístroje pre jedného diváka a v roku 1905 otvoril prvé stále kino v Kodani. V roku 1906 založil produkčnú spoločnosť Ole Olsen's Film Industry, ktorá sa 6. novembra premenovala na Nordisk Films Kompagni a v ďalších rokoch sa rozrastala na predmestí Kodane a otvárala svoje pobočky v zahraničí (1907 vo Viedni a Londýne, 1908 v New Yorku). V roku 1907 Olsen nakrútil hraný film o safari *Lov na leva*, ktorý síce zožal medzinárodný úspech, avšak doma bol zakázaný kvôli dvom zastreleným levom.

Nordisk produkoval napínavé kriminálne príbehy, drámy a melodrámy, príbehy o nadprirodzených silách a javoch či erotických trojuholníkoch. Obľúbené boli filmy z cirkusového prostredia (*Štyria diabli*, 1911, *Skok smrti na koni z cirkusovej kupole*, 1912) – Nordisk mal pre tento účel postavený cirkusový stan. Nordisk bol prvou filmovou spoločnosťou, ktorá produkovala viacdielne, približne 45-minútové filmy. Dáni priniesli do filmu aspekt realizmu a erotickej zmyselnosti, ale tiež jednu z prvých hereckých hviezd, Astu Nielsen.

Divadelnú herečku Astu Nielsen objavil režisér Urban Gad, keď ju obsadil do úlohy zvedenej mladej ženy vo filme *Priepast'* (1910). Pre silný erotický náboj, ktorý do filmu vniesla, najmä v scéne tanca, bol film zakázaný v Spojených štátoch. Nielsen hrala vo vyše 70 filmoch, väčšinou išlo o podobné, dramatické aj komediálne úlohy láskou ničených, zvedených, opustených žien obetujúcich sa kvôli šťastiu milovaného muža. Urban Gad vyrastal v rodine spisovateľky a námorného dôstojníka a jeho strýkom bol francúzsky maliar Paul Gauguin. Bol jedným z prvých vplyvných dánskych režisérov, s Nielsen nakrútili 30 filmov, vzali sa a v roku 1911 odišli do Nemecka. Nielsen v Nemecku nakrútila napr. film *Ulička, kde niet radosti* (W. Pabst, 1925) po boku ďalšej hviezdy Greta Garbo, a po nástupe nacizmu sa v roku 1936 vrátila do Dánska.

V roku 1913 režisér August Blom nakrútil prvý dánsky dlhometrážny (8-dielny, 2-hodinový) film *Atlantis*, zhodou okolností pripomínajúci tragédiu Titaniku, ktorá sa udiala rok predtým. Vzhľadom na náročné nakrúcanie s množstvom štatistov a rôznych lokácií boli najatí aj dvaja asistenti réžie, jedným z nich bol začínajúci maďarský režisér Mihály Kertész, ktorý si po odchode do Spojených štátov zmenil meno na Michael Curtiz a stal sa jedným z najproduktívnejších hollywoodskych režisérov (napr. *Casablanca*, 1942).

Iný dánsky režisér, Benjamin Christensen, debutoval v roku 1914 drámou so špionážnou zápletkou *Tajomné znamenia*. Po svojom druhom filme *Tajomná noc* (1916) odišiel do Švédska, kde začal skúmať históriu čarodejníctva a inšpirovaný knihou *Kladivo na čarodejnice* (1487) nakrútil *Čarodejníctvo v priebehu vekov* (1922). Nakrúcalo sa takmer rok, scény sa snímali výhradne v noci alebo v temných interiéroch, a ďalší rok trvala postprodukcia. Časovo a finančne náročný projekt priniesol veľký úspech, v rôznych krajinách však bol cenzurovaný a v Spojených štátoch zakázaný pre zobrazenie mučenia, nahoty a sexuálnych „zvráteností“.

Mužskou hereckou hviezdou nemého obdobia bol Valdemar Psilander. Počas sedemročnej kariéry nakrútil vyše 80 filmov. Zomrel vlastnou rukou podobne ako vo filme *Klauni* (1917), ktorý bol distribuovaný až po jeho smrti. Psilander sa rovnako ako Asta Nielsen stal mýtom – diváci stotožňovali filmové úlohy s ich reálnymi životmi, čo je typickým javom pre kult hviezd.

Pred prvou svetovou vojnou sa v Dánsku vyrábali viacdielne filmy v realistických interiérových aj exteriérových prostrediach, prevládal naturalistický herecký štýl, po vypuknutí vojny neutrálne Dánsko dovážalo filmy z oboch znepriatelených strán (Nemecko, Rusko), neskôr však ostalo odrezané od zahraničných trhov, čo prispelo k postupnému úpadku aj vzhľadom na odchod najlepších tvorcov a hercov do zahraničia.

Carl Theodor Dreyer

Pôvodom dánskeho režiséra Carla Dreyera je ťažko zaradiť do jedinej národnej kinematografie, pretože väčšina jeho filmov vznikla v zahraničí. Napriek tomu sa vyznačujú charakteristickým rukopisom a tematickou jednotou. Hoci tento tvorca s povest'ou prekliateho filmára patrí k zakladateľskej generácii autorských režisérov, kvôli opakovaným komerčným neúspechom nakrútil za takmer 60-ročnú kariéru len 14 filmov a jeho reputácia žila od jedného objavenia kritikou k druhému. Dreyerove estetické korene siahajú k nemeckému expresionizmu a kammerspielu, vo svojich nemých filmoch ich však pretvára tak, aby dospel k svojráznej transcencii zmyslovej reality. Podobne ako filmy kammerspielu a severská dramatická tradícia kladú aj Dreyerove diela dôraz na psychológiu. Sú to spravidla intímne drámy s pomalým tempom deja. Dôležitá v nich nie je samotná akcia, ale jej vnútorná ozvena v postavách. Inšpirácia expresionizmom sa v nich uplatňuje v ťaživej, niekedy až hororovej atmosfére a vo využívaní detailu tváre ako prostriedku emocionálnej expresie. Na rozdiel od expresionizmu sa však Dreyer neusiloval o štylizované herectvo, masku či o extravagantnú scénografiu. Štýl jeho filmov je stroho realistický, no napriek tomu emocionálne intenzívny. Rád pracoval s nehercami, ktorých si vyberal na základe duchovnej spriaznenosti s postavou, a obraz ich tváre pretváral na obraz duše. Veľký dôraz kladol na autentické dekorácie a historickú vernosť, ktoré slúžili na prehĺbenie psychologických konfliktov. Kombinácia týchto zdanlivo protichodných výrazových prostriedkov vytvára nadčasový rozmer Dreyerových spirituálnych filmov. Zameriavajú sa na duchovné a náboženské témy, často sa u neho opakuje motív utrpenia prenasledovaných, ktoré stvárnjuje ako účasť človeka na utrpení Krista.

Vo svojich začiatkoch bol Dreyer ovplyvnený Davidom Griffithom, švédskou kinematografiou a Friedrichom Murnom. Jeho debut *Prezident* (1919) sa hlási k škandinávskej tradícii, no vďaka práci s nehercami dosahuje nový realistický štýl. Pod vplyvom Griffithovej *Intolerancie* nakrútil *Listy zo satanovej knihy* (1920) – štyri príbehy o utrpení a viere prenasledovaných zasadené do rôznych historických období: do čias Kristových, do dôb inkvizície, francúzskej revolúcie roku 1789 a rusko-fínskej vojny. V jednotlivých príbehoch vystupuje diabol stelesnený postavou farizeja, inkvizítora, jakobína a boľševika. Po rozpade spoločnosti Nordisk nachádzal Dreyer uplatnenie takmer výlučne v zahraničí. Vo Švédsku nakrútil trpkú komédiu *Štvrtý sobáš panej Margarety* (1920), v Nemecku v štýle kammerspielu film *Michael* (1924). Medzinárodný úspech získal vďaka kammerspielom inšpirovanému filmu *Pán domu alebo Tyranov pád* (1925), komornej komédii, v ktorej rodina privedie autoritatívneho otca k uvedomeniu si svojho tyranstva.

Utrpenie Panny orleánskej

Vo Francúzsku s medzinárodným štábom nakrútil Dreyer svoj najvýznamnejší film *Utrpenie Panny orleánskej* (1928), ktorý dovedol výrazové prostriedky nemého filmu až na samú hranicu zachytenia duševných stavov človeka. Dreyer v ňom spojil inšpiráciu viacerými avantgardnými hnutiami. Detailné portréty tváří a disharmonické prvky v strohej scénografii odkazujú k expresionizmu, subjektívna montáž v scéne v mučiarni prezrádza vplyv impresionizmu, dynamické podhľady a veľký komparz v závere filmu zase vykazujú príbuznosť s montážnou školou. Celkom originálny

je však Dreyerov prístup k látke, ktorú nenakrútil ako historickú fresku, ale ako psychologickú drámu, ako „dokument o duši“⁴¹. Dreyera nelákal výpravný historický žáner, príbeh Janinho utrpenia spracoval ako stále aktuálnu paralelu ukrížovania Krista. Namiesto literárnych spracovaní príbehu vychádzal zo súdneho protokolu. Hoci išlo o nemý film, režisér primäl svojich hercov, aby sa naučili dialógy prepísané z protokolu, lebo bol presvedčený, že tým dosiahne väčšiu autentickosť. Vďaka nakrúcaniu na citlivejší panchromatický materiál sa mohol vzdáť líčenia, a realizmus posilnil aj tým, že predstaviteľku Mariu Falconettiovú dal priamo pred kamerou ostríhať. Na sprostredkovanie utrpenia Panny orleánskej zvolil Dreyer odvážny štýl využívajúci takmer výlučne veľké detaily na bielom pozadí, v ktorých sa tvár premieňa na zrkadlo duše postáv. Tento spôsob snímania zvýraznil každý výraz a vďaka decentrovaným nadhľadom (v prípade Jany) a podhľadom (v prípade biskupov) aj bez líčenia dodával fyziognómii hercov dojem expresívnej masky.

Po *Utrpení Panny orleánskej* mal Dreyer problémy nájsť producenta. Vďaka nemeckému mecénovi, ktorý si vo filme zahral hlavnú úlohu, nakrútil expresionisticky ladený horor *Upír* (1932). Hoci ide o zvukový film, je zakorenený v estetike nemého filmu a Dreyerovi sa v ňom podarilo aj bez tradičných rekvizít hororového žánru sprostredkovať atmosféru skrytej hrozby. Komerčné fiasko filmu Dreyera prinútilo skončiť s nakrúcaním a k réžii sa vrátil až počas 2. svetovej vojny filmom o prenasledovaní čarodejníc *Dni hnevu* (1943). V zvukovej ére sa jeho režijný štýl zmenil, naďalej sa však venoval spirituálnym témam. Vo svojich neskorých filmoch ako *Slovo* (1954) či *Gertrúda* (1964) sa zamerával na komorné príbehy využívajúce extrémne dlhé zábery a symetrické kompozície veľkých celkov.

ŠVÉDSKO

Úspechy dánskeho Nordisku inšpirovali v roku 1907 založenie malej švédskej spoločnosti Svenska Biografteatern v nevelkom meste Kristianstad. V roku 1909 sa vedenia a produkcie ujal Charles Magnusson a spolu s kameramanom Juliusom Jaenzonom a režisérmi Mauritzom Stillerom, Victorom Sjöströmom a Georgom af Klerckerom vytvorili stabilný tím spoločnosti. Svenska Bio nakrúcala nízkorozpočtové filmy v presklenom ateliéri v Kristianstade, v roku 1912 sa presťahovala do väčšieho ateliéru pri Štokholme. V roku 1919 sa názov spoločnosti zmenil na Svensk Filmindustri (značka s iniciálami SF v kruhu) a počas najproduktívnejšieho obdobia v 20. rokoch pritiahla uznávaných zahraničných tvorcov (Benjamin Christensen, Carl T. Dreyer). Prvým režisérom Svenska Bio sa stal Georg af Klercker, pôsobil v nej však najkratšie a po nezhodách odišiel do spoločnosti Hasselblad v Göteborgu. Hasselblad vyrábal fotoaparáty a bol výhradným distribútorom fotografických výrobkov firmy Eastman Kodak. Práve optika sa stala silnou stránkou Klerckerových filmov: v spôsobe používania objektívov, v umelecky pôsobivom využívaní svetelného kontrastu, umelého a prirodzeného svetla. Keď Hasselblad v roku 1919 pohltila expandujúca Svensk Filmindustri, znamenalo to koniec Klerckerovej režisérkej kariéry. Po Klerckerovom odchode zo Svenska Bio zaujali vedúcu pozíciu režiséri Mauritz Stiller a Victor Sjöström. V roku 1912 sa stretli hneď pri niekoľkých filmoch: *Čierne masky* (réžia M. Stiller, v úlohe V. Sjöström) či *Zábradník* (scenár M. Stiller, réžia a v úlohe V. Sjöström). Stiller bol ovplyvnený dánskou tradíciou mondénnych veselohier, drám aj melodram. Dej filmu *Poklad pána Arna* (1919), zasadený do 16. storočia, má však už bližšie k severskému naturelu. Rozprávanie o tragickej láske dievčiny a žoldniera, ktorý sa zúčastnil vyvraždenia jej rodiny, začína aj končí v zasneženej nočnej krajine, mrazivé exteriéry a chladnokrvné zabíjanie striedajú temné interiérové scény s predtuchou blížiacej sa tragédie. V sofistikovanej erotickej komédii *Erotikon* (1920) Stiller rozohráva ľúbostné avantúry niekoľkých postáv. Pre trojhodinovú ságu *Gösta Berling* (1924) Stiller objavil Gretu Gustafsson, ktorá dovtedy hrala len v niekoľkých bezvýznamných úlohách a počas nakrúcania filmu si zmenila meno na Garbo. Príbeh mladého kňaza, ktorý je pre svoj nespútaný životný štýl vyhostený z fary a ktorý prejde niekoľkými ľúbostnými vzplanutiami v honosnom panstve Ekeby,

sa odohráva v pôsobivých scenériách rozľahlej severskej krajiny, na zamrznutom jazere počas úteku pred vlkami, v noci pred horiacim panstvom. V roku 1925 Garbo a Stiller odišli do Berlína, kde pripravovali film *Ulička, kde niet radosti*, ktorý nakoniec realizoval G. W. Pabst. Odtiaľ ich cesta viedla priamo do Hollywoodu.

Victor Sjöström

Režijný štýl Victora Sjöströma, ktorý prišiel do filmu z divadelného prostredia a vo viacerých filmoch účinkoval aj ako herec, bol striedamejší, naturalistickejší, krajina v jeho filmoch pôsobila ako expresívny prvok deja. V režijnej prvotine *Záhradník* (1912) sa žiarlivému otcovi podarí prekaziť synov ľubostný vzťah, aby sa sám mohol zmocniť jeho priateľky. *Záhradník* sa kvôli scéne znásilnenia stal prvým zakázaným švédskym filmom a v zahraničí sa premietal cenzúrne upravený. V sociálnej dráme *Ingeborg Holmová* (1913) sa idylický rodinný život začne rútiť po tom, čo umrie manžel a rodina príde o obchod, osamelá žena s tromi deťmi sa ponára do čoraz väčšej biedy, a keď jej odoberú deti, príde o rozum. Film vyvolal celospoločenskú diskusiu a podnietil reformu sociálneho zákonodarstva. Dej adaptácie básne Henrika Ibsena *Terje Vigen* (1917) je zasadený do obdobia napoleonských vojen a britskej blokády Nórska. Muž, ktorý chce zachrániť svoju rodinu od hladu, je zajatý a uväznený, a keď sa po rokoch vráti domov, zistí, že manželka aj dieťa medzitým zomreli. Keď sa mu však naskytne šanca pomstiť sa, rozhodne sa zachrániť rodinu svojho nepriateľa. Pokojná prírodná scenéria sa mení na aktívneho spolutvorcu dramatického deja, rozbúrené more odráža vystupňované emócie. Vo filme *Štvanci* (1918) je takýmto dramatickým prvkom islandská krajina, kde nachádza útočisko muž unikajúci pred zákonom, nakoniec však umiera spolu s milenkou v snehovej víchrici.

Pokiaľ pre predchádzajúce filmy bolo charakteristické lineárne rozprávanie, maximálne prerušené retrospektívou (v *Štvancoch* sa Ejvind prizná Halle s krádežou ovce), naratívna štruktúra *Povozníka smrti* (1920) je oveľa zložitejšia. Adaptácia podľa románu Selmy Lagerlöfovej je inšpirovaná stredovekou legendou o povozníkovi smrti, ktorý zbiera mŕtve duše, a ten, kto zomrie presne v čase novoročnej polnoci, ho musí vystriedať. Stane sa to alkoholikovi Davidovi Holmovi, ktorý sa nestará o svoju rodinu a radšej popíja s kamarátmi na cintoríne. Po roztržke umiera, ale povozník smrti mu dá šancu napraviť hriechy, čím zachráni seba aj rodinu. Dej sa odvíja v slede retrospektív, rozprávania v rozprávaní. Pre umocnenie strašidelnej, duchárskej atmosféry Sjöström s kameramanom Jaenzonom použili viacnásobné expozície vytvárané priamo v kamere, v ktorých povozník zbiera stratené duše z morského dna, alebo sa zhovára s mŕtvym Davidom Holmom a pripomína mu jeho životný pád. Na dosiahnutie priesvitného efektu museli byť zábery odlišne exponované a nasnímané rovnakou rýchlosťou, aby sa po opätovnom pretočení v kľukovej kamere trafili do presného miesta.

Julius Jaenzon, ktorý nasnímal väčšinu Stillerových a Sjöströmových filmov, položil základy tradície švédskej kameramanskej školy a vytvoril vonkajšiu podobu a atmosféru švédskeho filmu. Jeho národná špecifickosť spočívala v unikátnej spätosti s folklórom, vidieckym človekom a prírodou, najmä nehostinnou severskou krajinou, ktorá je výrazom vnútorného prežívania postáv, kde beznádejný boj s prírodnými živlami zastupuje boj so spoločnosťou. Švédske filmy zaujali nielen realistickým herectvom a umeleckým spracovaním, ale najmä svojim silným sociálnym nábojom v príbehoch o imigrantoch, prenasledovaných či hladujúcich, ktorí sa rozhodnú pre zúfalý krok (v *Štvancoch* Ejvind ukradne ovcu, aby nasýtil rodinu, a Halle zabije svoje dieťa, v *Povozníkovi smrti* sa sestra z Armády spásy snaží odvrátiť Holma od alkoholizmu a Holmova žena sa rozhodne otráviť seba aj deti). Na rozdiel od americkej tradície happy-endu, severské príbehy končia často tragicky. Okrem pôvodných námetov (Stiller aj Sjöström pôsobili aj ako scenáristi) sa predlohy čerpali z literárnej a dramatickej tvorby, z diel nórskeho spisovateľa Henrika Ibsena (*Terje Vigen*) a prvej nositeľky Nobelovej ceny za literatúru (1909) Selmy Lagerlöfovej (*Poklad pána Arna*, *Povozník smrti*, *Povesť o panskom sídle*, *Gösta Berling*).

Na základe ponuky od amerického producenta Louisa B. Mayera odchádza Sjöström v roku 1923

do Hollywoodu, kde pod menom Victor Seastrom režíruje niekoľko filmov, napríklad *Krajinu večného cyklónu* (1928) v hlavnej úlohe s Lilian Gishovou. Odchod tých najlepších režisérov a hereckých hviezd do USA mal za následok umelecký úpadok, do vedenia Svensk Filmindustri sa dostali finančníci, ktorí nedokázali zabezpečiť finančnú návratnosť príliš nákladných produkcií, a tak švédsky trh postupne zaplavili zahraničné filmy.

Na margo dánskej a švédskej kinematografie

- Most, ktorý v roku 2000 spojil mestá Kodaň a Malmö, sa stal ústredným motívom úspešného švédsko-dánskeho televízneho detektívneho seriálu *Most* (2011), ktorý reflektuje národné špecifiká, vzájomné nezhody aj historicky dlhodobú spoluprácu.
- Nordisk je po francúzskych spoločnostiach Pathé a Gaumont tretie najstaršie filmové štúdio, ktoré neperušené funguje až dodnes.
- Ateliér spoločnosti Svenska Bio v Kristianstade existuje dodnes ako múzeum.
- Konkurentom Svenska Bio bola Scandia Films, obe sa spojili do Svensk Filmindustri.
- Pri požiari v roku 1941 zhorela väčšina negatívov spoločnosti Svensk Filmindustri, takže z raného obdobia sa zachovalo iba niekoľko filmov.
- Film s názvom *Erotikon* nakrútil Mauritz Stiller aj český režisér Gustav Machatý (1929).
- Poslednou filmovou úlohou Victora Sjöströma bola postava starého profesora vo filme Ingmara Bergmana *Lesné jahody* (1957).
- Kým pre Gretu Garbo znamenal odchod do Hollywoodu začiatok hviezdnej kariéry, pre Mauritza Stillera to bol koniec. Zomrel predčasne v roku 1928 v Štokholme.
- C. T. Dreyer nazval Victora Sjöströma „otcom švédskeho umeleckého filmu“.
- Na filme *Utrpenie Panny orleánskej* spolupracoval Dreyer so scénografom expresionistických filmov Hermannom Warmom, v Nemecku pôsobiacim kameramanom poľsko-maďarského pôvodu Rudolphom Maté a francúzskymi hercami, medzi inými aj Antoninom Artaudom, surrealistickým básnikom a zakladateľom Divadla krutosti. Marie Falconettiová bola šantánová herečka, ktorá sa už nikdy vo filme neobjavila – zlé jazyky vravia, že kvôli psychicky náročnej spolupráci s Dreyerom.
- Keď získal Dreyerov film *Slovo* hlavnú cenu na festivale v Benátkach, rozpútala sa diskusia o tom, že jeho iracionalizmus nepatrí do atómového veku.
- Jean-Luc Godard, ktorý podobne ako iní tvorcovia Novej vlny patril k Dreyerovým obdivovateľom, zložil *Utrpeniu Panny orleánskej* poctu vo filme *Žiť svoj život* (1962).
- Dreyer roky plánoval nakrútiť životopisnú fresku o Ježišovi zasadenú do izraelských exteriérov, na tento projekt však nikdy nezískal producenta.
- V posledných rokoch života rozpracoval Dreyer niekoľko divadelných adaptácií. Na základe jeho spracovania Euripidovej tragédie nakrútil roku 1987 Lars von Trier televízny film *Médea* ako poctu svojmu filmárskemu vzoru i estetike nemého filmu.
- Ako pomocný kameraman Juliusa Jaenzona začínal Gunnar Fischer, ktorý v 40. a 50. rokoch nakrúcal s Ingmarom Bergmanom.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Čarodejníctvo v priebehu vekov (Häxan. Benjamin Christensen, 1922)

Poklad pána Arna (Herr Arnes pengar. Mauritz Stiller, 1919)

Gösta Berling (Mauritz Stiller, 1924)

Povozník smrti (Körkarlen. Victor Sjöström, 1920)

Utrpenie Panny orleánskej (La Passion de Jeanne d'Arc. Carl Theodor Dreyer, 1928)

Kam ďalej

Ron Mottram: *The Danish Cinema Before Dreyer*. Lanham: Scarecrow Press 1988.

David Bordwell: *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press 1981.

Paul Schrader: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press 1972.

Bengt Forslund: *Victor Sjöström. His Life and His Work*. New York: Zoetrope 1988.

Hans Pensel: *Seastrom and Stiller in Hollywood. Two Swedish directors in silent American films, 1923 – 1930*. New York: Vantage Press 1969.

Aleksander Kwiatkowski: *Swedish Film Classics*. New York: Dover Publications 2013.

Webové stránky

http://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=en&j-dummy=reserve&content-id=1219068743272&schienen_id=1222451097784 – Victor Sjöström, Mauritz Stiller and the Golden Age of Swedish Cinema

<http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Danish-Film-History/1896-1910.aspx> – Danish Film History: 1896 – 1910

<http://www.dfi.dk/Service/English/Films-and-industry/Danish-Film-History/1910-1920.aspx> – Danish Film History: 1910 – 1920

<http://english.carlthdreyer.dk> – podrobná stránka venovaná Carlovi T. Dreyerovi

¹ Ulrich Gregor – Enno Patalas: *Dejiny filmu*. Bratislava: Tatran, 1968, s. 45.

IV.

AMERICKÁ GROTESKA

Počiatky žánru grotesky siahajú do Francúzska k filmom spoločnosti Pathé, v ktorých vystupoval populárny komik Max Linder, zlatý vek však groteska dosiahla až v USA. Kým v desiatych rokoch boli grotesky krátkymi filmami, ktoré sa uvádzali pred hlavným programom, v dvadsiatych rokoch sa začali čoraz viac objavovať aj dlhometrážne grotesky. Žáner, spočiatku založený na hyperbolizácii fyzického násilia a bláznivých aktivít, neskôr i na silných príbehoch, čerpal inšpiráciu z talianskej commedie dell'arte (jej typická rekvizita dala žánru i jeho anglické pomenovanie „slapstick comedy“) a domáceho vaudevillu. Z tohto prostredia vyšli aj mnohé osobnosti grotesky ako napríklad Mack Sennett, či Roscoe Fatty Arbuckle a Charlie Chaplin, ktorých zamestnával vo svojej spoločnosti.

Mack Sennett

Mack Sennett, známy aj ako Kráľ komédie, bol zakladateľom spoločnosti Keystone, ktorá sa špecializovala na grotesky a v ktorej pôsobilo mnoho významných komikov. Pôvodne spevák a tanečník a neskôr herec a režisér, ktorý získaval skúsenosti aj ako asistent D. W. Griffitha, ju založil v roku 1912. V jeho filmoch, založených na situačnej komike a prehnanych gestách, účinkovali komici ako Roscoe Arbuckle, kvôli výraznej nadváhe prezývaný Fatty, či výrazne škúliaci Ben Turpin. Okrem individuálnych komikov však Sennett zamestnával aj dva komické kolektívy. Kúpajúce sa krásy spôsobovali zmätok svojou krásou a sporým odevom, Keystonskí policajti zasa neschopnosťou a nešikovnosťou, ktoré mali v spojení s ich hektickou aktivitou ďalekosiahle následky v podobe bláznivých automobilových naháňačiek či tortových bitiek. V roku 1917 sa Mack Sennett vzdal značky Keystone a zakladá Mack Sennett Comedies Corporation. V dvadsiatych rokoch pre spoločnosť pracoval komik Harry Langdon, ktorého humor bol založený na komickom charaktere naivného, pomalšie mysliaceho „večného dieťaťa“. V tridsiatych rokoch však aj Macka Sennetta stihol podobný osud ako mnohých jeho súputníkov z obdobia nemého filmu. Hoci nástup zvuku zvládol bez väčších problémov, Veľká hospodárska kríza krátko po ňom spôsobila bankrot jeho štúdia, a tak v polovici tridsiatych rokov ukončil kariéru.

Buster Keaton

Buster Keaton, vďaka svojmu stoickému prejavu známy aj ako Veľká kamenná tvár, alebo Muž, ktorý sa nikdy neusmieva, či Frigo, začal svoju hereckú kariéru už ako dieťa vo vaudevillových predstaveniach, kde účinkoval spolu s rodičmi. Vo filme spočiatku pôsobil so známym komikom Roscoe Fatty Arbuckleom. Keď sa osamostatnil, svoje gagy si zásadne vymýšľal a realizoval sám, a to aj tie, ktoré vyžadovali kaskadérsku zručnosť. V dvadsiatych rokoch nakrútil niekoľko dlhometrážnych filmov. Najvýznamnejším z nich je *Generál* (1926), známy aj pod názvom *Frigo na mašine*. Film sa odohráva v období americkej občianskej vojny a Keaton v ňom stvárňuje strojvodcu, ktorý zachraňuje dve svoje životné lásky – lokomotívu Generál a snúbenicu Annabelle Lee. Kombinácia komédie a drámy vyniká absurdným, miestami až surreálnym humorom, vďaka čomu si film našiel mnohých obdivovateľov medzi avantgardistami. Vo svojej dobe však nebol divákmi docenený a Keaton po ňom už nikdy nezískal úplnú kontrolu nad svojimi filmami a súhrn faktorov, ako boli zmena distribútora a nástup zvuku, znamenal aj pre neho úpadok hereckej kariéry na začiatku tridsiatych rokov.

Charles Chaplin

Jedna z najvplyvnejších osobností éry nemého filmu Charlie Chaplin bol nielen hercom a režisérom, ale aj producentom, strihačom a hudobným skladateľom. Už v roku 1913 zaujal producenta Macka Senneta a stal sa súčasťou jeho spoločnosti Keystone. Na plátne sa prvýkrát objavuje v roku 1914 vo filme *Chaplin si zarába na živobytie* a už v tomto období sa začína vyvíjať jeho typická postava tuláka Charlieho – tuláka so spôsobmi a dôstojnosťou deklasovaného aristokrata, charakteristickým ošúchaným a zle padnúcim odevom a topánkami a typickou paličkou. Chaplin si okamžite získal veľkú popularitu a od typických keystonovských grotesiek sa odlišoval predovšetkým vďaka tomu, že jeho komika bola omnoho subtilnejšia, a najmä mala pomalšie tempo. Inšpiroval sa predovšetkým francúzskym komikom Maxom Linderom. Už čoskoro po svojom hereckom debute dostal príležitosť režírovať vlastné filmy. Pre Senneta ich nakrútil viac ako tridsať a potom prešiel do spoločnosti Essanay. Práve tu vo filmoch ako *Chaplin tulákom* z roku 1915 klasický štýl grotesky obohatil o pre seba typický romantický pátos a sociálne motívy a dodal mu tak väčšiu hĺbku. V tomto období sa vykryštalizoval aj stály ansámbel jeho hereckých spolupracovníkov. Edna Purviance v Chaplinových filmoch stelesňovala objekt jeho romantického záujmu, Leo White a Bud Jamison zasa jeho komických protivníkov. Nikdy nepracovali s pevným scenárom, ale vytvárali improvizované gagy na vopred zadanú tému, z nich postupne vznikala naratívna štruktúra, ktorej bolo možné prispôbiť už nakrútené scény. Tento tvorivý postup však proces výroby filmu predlžoval a predražoval, napriek tomu bol však Chaplin mimoriadne žiadaný. V druhej polovici desiatych rokov postupne pracoval aj pre ďalšie spoločnosti Mutual a First National a vyvíjal rôzne aktivity na podporu Spojencov v 1. svetovej vojne. V roku 1919 sa stal Chaplin spolu s D. W. Griffithom, Mary Pickfordovou a Douglasom Fairbanksom spoluzakladateľom spoločnosti United Artists, ktorá bola výrazom snahy týchto osobností o únik pred narastajúcou mocou a dosahom veľkých produkčných a distribučných spoločností a mala sa stať zárukou ich umeleckej nezávislosti. V roku 1921 nakrútil film *Kid*, kombináciu komédie a sociálnej drámy, kde tulák Charlie vychováva malého najdúcha, neskôr *Zlaté opojenie* (1925), inšpirované zlatou horúčkou na Klondiku, a *Cirkus* (1927), v ktorom sa tulák Charlie stáva cirkusovou hviezdou. Po príchode zvuku Chaplin nakrútil sentimentálny príbeh o láske tuláka a slepej kvetinárky *Svetlá veľkomesta* (1931), po prvýkrát však jeho hlas zaznel až vo filme *Moderná doba* (1936). Snímka, v ktorej Chaplin síce nerozpráva, ale spieva v nezmyselnom jazyku, je sociálnou satirou, reagujúcou na Veľkú krízu a zosmiešňujúcou úskalia modernej doby, ako sú industrializácia a mechanizácia, no najmä sociálna nerovnosť. Zároveň je aj definitívnou rozlúčkou s postavou tuláka Charlieho. Keďže Chaplin považuje film za umenie pantomimickej povahy, jeho prvé zvukové filmy sa svojimi výrazovými prostriedkami príliš nelíšili od jeho nemých filmov, hoci boli doplnené ním zloženou hudbou a zvukovými efektmi. Okrem toho sa obával, že univerzálnosť postavy tuláka Charlieho by zanikla, keby prehovoril. Prvý filmom, v ktorom naozaj relevantnú úlohu zohrali aj dialógy, bola až protifašistická satira *Diktátor* (1940). V nej sa Chaplin dávno pred vstupom USA do vojny predstavil v dvojúlohe židovského holiča a diktátora Hynkela. Zároveň ním aj výrazne upozornil na svoje politické názory a spoločenskú angažovanosť a už v polovici štyridsiatych rokov musel čeliť diskreditačnej kampani a vykonštruovaným obvineniam. Po skončení 2. svetovej a začiatku studenej vojny sa stal Chaplin, podobne ako mnohí iní známi filmoví tvorcovia, obeťou protikomunistickej hystérie. Tá veľmi negatívne ovplyvnila jeho obraz v očiach verejnosti a aj divácke a kritické prijatie jeho filmov *Pán Verdoux* (1947), čiernej komédie podľa námetu Orsona Wellesa, ktorá je zároveň silnou kritikou vojny a kapitalizmu, a *Svetlá rämp* (1952), čiastočne autobiografického príbehu starnúceho klauna. Chaplin sa vďaka svojej politickej angažovanosti počas 2. svetovej vojny, silnému sociálnemu cíteniu i tomu, že nikdy nepožiadaval o americké občianstvo, stal „potenciálnou hrozbou pre národnú bezpečnosť“, nehodlal sa však vzdať a otvorene kritizoval politicky motivované súdne procesy a aktivity Výboru pre neamerickú činnosť. V roku 1952 mu bol preto znemožnený návrat do USA z londýnskej premiéry filmu *Svetlá*

rámp. Éru McCarthyizmu, politickej perzekúcie a paranoje satiricky zosmiešnil v autorskom filme *Kráľ v New Yorku*. Posledným jeho filmom je *Grófka z Hong Kongu*, ku ktorému Chaplin napísal scenár a sám ho režíroval i produkoval, hlavné úlohy však už prenechal Marlonovi Brandovi a Sophii Loren.

Charlie Chaplin bol často prirovnávaný k Busterovi Keatonovi a Haroldovi Lloydovi, každý z nich však mal celkom odlišný štýl. Pre Chaplina boli typické sentimentalita, pátos, romantika a silné sociálne cítenie. Lloyd sa štylizoval do úlohy ambiciózneho obyčajného človeka a dôraz kládol na typický americký optimizmus. Jeho presným opakom bol Keaton so svojím stoicizmom a cynizmom. Bol to však práve Chaplin, ktorý pripravil cestu pre Lloyd a Keatona, pričom Lloydove rané charaktery ním boli priamo inšpirované.

Koniec zlatého veku grotesky

Napriek popularite dlhometrážnych grotesiek si svoje pevné miesto v programe kín dvadsiatych rokov udržiavali aj kratšie filmy, ktoré vo svojich spoločnostiach stále produkovali Mack Sennett a Hal Roach, tvorca najslávnejšej komickej dvojice tohto obdobia, ktorú tvorili Stan Laurel a Oliver Hardy. Kým iní komici nemej éry sa len veľmi ťažko prispôbovali novej situácii po nástupe zvuku, Laurel a Hardy sa s ním vyrovnali veľmi dobre a v nakrúcaní svojich filmov pomerne úspešne pokračovali až do polovice štyridsiatych rokov. V ére zvukového filmu sa naplno presadila aj súrodenecká skupina komikov Bratia Marxovci. Vo všeobecnosti bol však po nástupe zvuku klasický štýl nemej grotesky, postavený na fyzickej akcii, na ústupe. Do popredia sa dostával verbálny humor a komédie založené na vtipných dialógoch, z ktorých sa čoskoro vyvinul nový žáner bláznivej komédie (screwball comedy), poskytujúci masám divákov únik od každodenných problémov, ktoré so sebou priniesla Veľká hospodárska kríza. Na týchto snímkach sa však už podieľala nová generácia tvorcov. Vstup USA do 2. svetovej vojny so sebou priniesol ďalšie zmeny v žánrovej štruktúre hollywoodskej produkcie a završenie postupného úpadku zlatého veku grotesky.

Na margo

- V roku 1923 Chaplin nakrútil ambicióznou satiru na život vyššej spoločnosti *Parížska metresa*, kde stvárnil len epizódnu úlohu, publikum však film bez obľúbeného tuláka Charlieho neprijalo napriek viacerým vysvetľujúcim opatreniam, ako boli letáky či titulok pred filmom, ktoré upozorňovali na to, že ich obľúbená postavička sa vo filme neobjaví.
- Medzi filmárov, ktorí sa hlásili k Chaplinovmu odkazu, patria napríklad Federico Fellini, Jacques Tati alebo René Clair.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Frigo na mašine (The General. Buster Keaton, 1926)

Kid (The Kid. Charles Chaplin, 1921)

Svetlá veľkomesta (City Lights. Charles Chaplin, 1931)

Moderná doba (Modern Times. Charles Chaplin, 1936)

Diktátor (The Great Dictator. Charles Chaplin, 1940)

Kam ďalej

Charles Chaplin: My Autobiography. New York: Simon and Schuster 1964.

David Robinson: Chaplin: His Life and Art. London: Penguin Books 2013.

Webové stránky

<http://chaplin.bfi.org.uk/> – stránka Britského filmového ústavu o Ch. Chaplinovi

www.charliechaplin.com – oficiálna stránka o Ch. Chaplinovi

V.

DAVID WARK GRIFFITH

David Wark Griffith začal svoju kariéru v roku 1908 ako herec v spoločnosti Biograph Company, čoskoro sa však už venoval aj réžii a do roku 1913 tam nakrútil vyše 400 krátkych filmov. V tomto období začal tiež spolupracovať so svojim dvorným kameramanom a spoluautorom mnohých formálnych inovácií Billym Bitzerom (vlastným menom sa volal Gottfried Wilhelm Bitzer). Griffithovým posledným titulom pre Biograph bol veľkofilm *Princezná z Betúlie* (1913), jeden z prvých amerických dlhometrážnych filmov, inšpirovaný talianskou *Cabirion* (1914) Giovanniho Pastroneho. Kvôli problémom s prekročením rozpočtu a nezhodám so spoločnosťou Biograph, ktorá sa nestotožňovala s jeho veľkolepými ambíciami, v roku 1914 prešiel spolu so svojimi hercami do spoločnosti Mutual, kde nakrútil niekoľko dlhometrážnych filmov, medzi nimi aj *Svedomie zločinnu* (1914) na motívy poviedok E. A. Poea.

Zrodenie národa (1915)

V tom istom roku začal pracovať aj na svojom ambicióznom projekte *Zrodenie národa*. Film, odohrávajúci sa pred, počas a po americkej občianskej vojne, sleduje osud dvoch spriatelenej rodín, ktoré sa ocitnú na opačných stranách konfliktu, ale aj vzostup Ku-klux-klanu, ktorý v rámci svojho rasistického diskurzu prezentuje ako legitímnu odpoveď na násilie zo strany oslobodených otrokov. Griffith, zároveň spoluautor scenára a koproducent snímky spolu so svojim stálym kameramanom Billym Bitzerom predstavil v tomto filme viac zaujímavých formálnych inovácií. Kamerou upevnenou na pohybujúcom sa aute vytvorili jazdu zachytávajúcu cválajúcich členov Ku-klux-klanu a položili základy dodnes hojne využívaného dramatického prvku – záchrany v poslednej chvíli. Prostredníctvom paralelnej montáže striedajú zábery na dva súčasne sa odohrávajúce deje (Ku-klux-klan sa ponáhľa zachrániť rodinu ohrozovanú černochochmi). Film sa uvádzal s sprievodom orchestrálnej hudby schválenej samotným Griffithom. Premiéra mala mimoriadny úspech, film lámal všetky rekordy návštevnosti a až do konca tridsiatych rokov bol najziskovejším dielom v dejinách filmu, a to aj napriek kontroverziám a obvineniam z rasizmu. *Zrodenie národa*, kde hlavné černošské postavy v súlade s dobovými konvenciami stvárňovali belosi so začiernenými tvármi, bolo nakrútené na motívy literárnych predlôh od Thomasa Dixona, Jr., ktorý síce odmietal otroctvo, ale bol známym zástancom segregácie a vylúčenia černochoch z verejného života. Paradoxom je, že pre bojovníkov za práva farebných, ktorí sa snažili, aby bol film zakázaný, musela byť zriadená špeciálna projekcia, keďže do kina nemali kvôli segregácii prístup.

Intolerancia (1916)

Griffith sa rozhodol na kontroverzie sprevádzajúce uvedenie filmu *Zrodenie národa* zareagovať ďalším filmom, ešte veľkolepejším projektom s názvom *Intolerancia*. Abstraktnú tému predsudkov, netolerancie, nenávisťi a nespravodlivosti v priebehu dva a pol tisíc rokov ľudských dejín znázorňujú štyri samostatné príbehy odohrávajúce sa v rôznych historických epochách – pád Babylonu, utrpenie Krista, Bartolomejská noc a súdobá epizóda Matka a zákon, o mužovi nespravodlivo odsúdenom na smrť. Práve posledný príbeh je jediný zo štyroch, ktorý sa končí šťastne. Samotné príbehy nie sú radené za sebou, ale pospájané paralelne, pričom prechod medzi jednotlivými dejmi oddeľujú titulky a refrén, ktorý tvorí záber na alegorickú postavu ženy s kolískou a verš z poémy Walta Whitmana Steblá trávy. V záverečnej časti filmu Griffith už

pracuje so strihom bez upozorňujúcich signálov, pričom tempo sa neustále zvyšuje a jednotlivé segmenty sa stále viac a viac skracujú. Orientáciu divákov počas celého filmu však uľahčovalo odlišné farebné tónovanie jednotlivých príbehov. *Intolerancia* sa tak stala novátorským pokusom spojiť strihom rôzne priestory a časy, bola však menej úspešná ako *Zrodenie národa* a v konečnom dôsledku stratová, keďže tvorcom sa nepodarilo pokryť obrovské produkčné náklady. Tie boli spôsobené predovšetkým monumentálnym stvárnením babylonského príbehu, účinkovalo v ňom niekoľko tisíc komparzistov. Aby minimalizoval svoje straty, uviedol Griffith do kín epizódy *Pád Babylonu* a *Matka a zákon* aj ako samostatné filmy. Po tom, čo sa mu nepodarilo celkom naplniť vlastné ambície, sa priklonil k tvorbe menej experimentálnych filmov, ako boli vojnové *Srdcia sveta* (1918) či vidiecke drámy *Vidiek proti mestu* (1919) a *Verné srdce* (1919).

Dvadsiate roky

Melodráma *Zlomený kvet* (1919), adaptácia literárnej predlohy Thomasa Burkeho, bola tragickým príbehom nešťastného platonického vzťahu dievčaťa, ktoré trpelo s otcom alkoholikom, a idealistického tajomného Číňana. Hlavnú hrdinku stvárnila Lilian Gishová, postavu Chenga však opäť hral biely herec Richard Barthelmess. Pri nakrúcaní tohto filmu, odohrávajúceho sa takmer výlučne v interiéroch, vytvoril Griffith spolu s kameramanom, pôvodne fotografom Hendrickom Sartovom, nový mäkký štýl, ktorý sa vyznačoval jemnou kresbou obrazu. Kým predtým bolo vo filmoch využívané ostré vykreslenie obrazu v celej hĺbke priestoru, v dvadsiatych rokoch bolo populárne zmäkčovanie. Prostredníctvom filtrov či špeciálnych objektívov sa mali doceliť jemnosť kresby, ľahká neostrosť obrazu a menšia hĺbka ostrosti, umožňujúce sústredenie diváckej pozornosti na hlavnú akciu. Táto mäkkosť obrazu, inšpirovaná piktorialistickou fotografiou, bola charakteristická pre klasický naratívny štýl dvadsiatych a tridsiatych rokov až do príchodu novej módy ostrého obrazu v štyridsiatych rokoch. D. W. Griffith bol nesporne najslávnejším režisérom svojej doby a za svoj ohlas vďačil nielen skutočným inováciám, systematizácii už vynájdeného, ale aj šikovnej seba propagácii. Vynájdenie mnohých techník filmového rozprávania, ako sú detaily, zatmievačky či križový strih, sa mu pripisuje na základe jeho vlastného novinového prehlásenia z roku 1913. V roku 1919 bol Griffith spoluzakladateľom spoločnosti United Artists, ktorá bola prejavom snahy vzoprieť sa silnejúcemu vplyvu veľkých produkčných spoločností. Okrem neho zastrešovala aj herecké hviezdy, ako boli Mary Pickfordová, Douglas Fairbanks a Charlie Chaplin, ktorým mala umožniť tvorivú nezávislosť a umeleckú slobodu. V dvadsiatych rokoch nakrúcal najmä historické filmy ovplyvnené nemeckými povojnovými snímkami Ernsta Lubitscha. Typickými príkladmi sú *Deti veľkej revolúcie* (1922) s Lilian a Dorothy Gishovými, zasadené do obdobia francúzskej revolúcie, či *Deti slobody* (1924), zasadené do obdobia americkej vojny za nezávislosť. Jeho filmy však boli čoraz stratovejšie, a tak bol nútený z nezávislej produkcie prejsť do spoločnosti Paramount. Jeho ambiciózný *Abraham Lincoln* (1930), ktorý nakrútil už po nástupe zvuku, však nepriniesol očakávaný úspech a stal sa Griffithovým predposledným filmom. David Wark Griffith, zakladateľská osobnosť svetovej kinematografie, sa tak zaradil k mnohým významným osobnostiam nemého filmu, ktoré sa nedokázali prispôsobiť novému hollywoodskemu systému.

Billy Bitzer

Billy Bitzer bol jednou z najvýznamnejších kameramanských osobností amerického nemého filmu, pričom sa mu pripisuje viacero historických prvenstiev. Okrem iných udalostí dokumentoval aj španielsko-americkú vojnu, a keď začal Griffith režírovať pre spoločnosť Biograph, stal sa jeho stálym spolupracovníkom na stovkách filmov vrátane diel ako *Princezná z Betúlie* (1913), *Zrodenie národa* (1915) a *Intolerancia* (1916). Dokázal kreatívnym spôsobom pracovať s kompozíciou obrazu i osvetlením, pričom bol prvým kameramanom, ktorý nakrútil celý film len s použitím umelého

osvetlenia. Zdokonalil prvky filmovej interpunkcie, využívanie detailov a dlhých záberov i perspektívy obrazu.

Na margo

- K veľkým obdivovateľom D. W. Griffitha patril aj Sergej M. Ejzenštejn, ktorý vyzdvihoval predovšetkým jeho zásluhy na rozvoji montáže, a to napríklad v eseji s názvom Dickens, Griffith a my.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Zrodenie národa (The Birth of a Nation, 1915)

Intolerancia (Intolerance, 1916)

Srdcia sveta (Hearts of the World, 1918)

Zlomený kvet (Broken Blossoms, 1919)

Deti veľkej revolúcie (Orphans of the Storm, 1922)

Kam ďalej

Michael Allen: Family Secrets: D.W. Griffith's Feature Films. London: British Film Institute 1999.

VI.

NEMECKÝ EXPRESIONIZMUS A KAMMERSPIEL**Medzivojnové avantgardy**

Prvá svetová vojna priniesla nielen najkrvavejšie obeť v modernej histórii, ale aj radikálne spoločenské zmeny, ktoré zásadne ovplyvnili kultúru a umenie. Táto Veľká vojna znamenala vyše 9 miliónov vojnových obetí, 21 miliónov zranených, 6,5 milióna mŕtvych civilistov, rozpad rakúsko-uhorského impéria, vznik národných štátov, medzi nimi aj Československa a sociálne prevrstvenie spoločnosti. A hoci dve desaťročia medzivojnového obdobia poznačila ekonomická i politická nestabilita (povojnová inflácia, občianske vojny, revolúcie a prevraty, hospodárska kríza), v dejinách umenia ide o jedno z najdynamickejších a najprogresívnejších období.

Medzivojnové avantgardy – ktoré dostali súhrnný názov podľa termínu z francúzskej vojenskej terminológie označujúceho predvoj – sú špecifickou reakciou na viaceré z vyššie spomenutých zmien. Bez ohľadu na zásadné rozdiely vo výrazových prostriedkoch jednotlivých avantgárd a jednotlivých umeleckých druhov spája rôzne umelecké hnutia niekoľko spoločných črt. Predstavujú rozchod so starým svetom a metódami jeho stvárnenia: realizmom a akademizmom. Zdôrazňujú špecifickosť experimentálneho charakteru tvorby a daného umeleckého druhu. Stavajú na formálnych inováciách a poetickej funkcii vyjadrovacích prostriedkov. Ich činnosť bola neraz spojená s organizovanými skupinovými vystúpeniami zameranými proti establishmentu.

Vojnová trauma spochybnila jestvujúce racionalistické hodnoty, v dôsledku čoho v Európe vzrástol záujem o alternatívne myšlienkové prúdy, napríklad o špiritizmus alebo psychoanalýzu. Zatiaľ čo futurizmus, konštruktivizmus alebo abstraktné umenie sa snažili nahradiť zmyslovú realitu abstraktným poriadkom alebo geometrickou konštrukciou, a dosiahnuť tak intelektuálnu syntézu, expresionizmus, dadaizmus alebo surrealizmus postavili proti realite podvedomie, sen či hru.

Nemecký expresionizmus

Nemecko patrilo ku krajinám, ktoré z vojny vyšli ako porazené, ba bolo označené za agresora. Vojnová porážka preto dopadla na krajinu veľmi tvrdo. Po rozpade nemeckého cisárstva sa musela nová Weimarská republika vysporiadať nielen so stratou 13 percent územia a splácaním vojnových reparácií, ale aj s rozsiahlou infláciou, kolapsom verejných financií a následným hladomorom. V krajine neustávali nepokoje. Ľavičiarске i pravičiarске protesty, demonštrácie, nespokojní nezamestnaní a organizovaní vojnoví veteráni – to všetko vyvolávalo v novej republike konflikty, stúpala kriminalita a násilie. Napriek všeobecnému nedostatku a inflácii, ako aj napriek marginálnosti nemeckej kinematografie pred vojnou, sa však v medzivojnovom období podarilo v Nemecku vybudovať silný filmový priemysel a svojbytný umelecký štýl, ktorý sa stal lídrom v rozširovaní výrazových možností filmu – nemecký expresionizmus.

Založenie UFA

Už počas vojny nemecká vláda vnímala propagandistickú silu kinematografie a zlú medzinárodnú povosť Nemecka, na ktorej sa podieľali aj hollywoodske filmy. V snahe vytvárať pozitívny obraz krajiny cisárstvo priamo zasiahlo do filmového priemyslu. Roku 1916 bol vydaný vládny zákaz uvádzania zahraničných filmov. Aby domáca produkcia pokryla požiadavky filmového trhu, došlo k fúzii niekoľkých producentov do spoločnosti UFA (Universum Film-Aktien Gesellschaft).

Skutočnosť, že vládný zákaz z roku 1916 prestal platiť až roku 1921, mala za následok elimináciu zahraničnej konkurencie na nemeckom filmovom trhu. Ale aj potom medzi rokmi 1921 až 1924 dovozné kvóty stanovovali maximálne 15-percentný podiel zahraničných filmov. V tejto situácii sa mohlo Nemecko sústrediť na export. Niekoľko rokov po vojne sa podarilo úspešným nemeckým filmom prelomiť bojkot v zahraničí. V období inflácie strácali peniaze prudko na hodnote, a preto nemalo význam šetriť. To bol jeden z dôvodov, prečo napriek zlej ekonomickej situácii obyvateľstva návštevnosť kín vzrástla. Podobne aj produkčné spoločnosti sa snažili maximum prostriedkov investovať do technického vybavenia a pozemkov. Roku 1922 kúpila UFA bývalý hangár pre vzducholode a vybudovala tam najväčší filmový ateliér v Európe, ideálny pre nakrúcanie historických veľkofilmov s gigantickými dekoráciami. Vďaka tomu, že nemeckí producenti dokázali kvôli znehodnocovaniu peňazí vyrábať aj predávať nepomerne lacnejšie než producenti zahraniční, nemecké filmy sa čoskoro uplatnili aj v medzinárodnom meradle. Kľúčovú úlohu v expresionistickom hnutí zohral producent Erich Pommer (vedúci výroby v spoločnosti Decla-Bishop a neskôr šéfproducent UFA), ktorý ako jeden z prvých urobil z umelecky ambiciózných filmov žiadaný vývozný artikel. K najvýraznejším tvorcom zase patril scenárista Carl Mayer, považovaný za jedného z prvých filmových scenáristov. Predpokladá sa, že mnohé inovácie nemeckého filmu tejto doby vzišli z jeho iniciatívy, nakoľko jeho scenáre obsahovali aj presné režijné poznámky k vizuálnym riešeniam.

Nemecká medzivojnová kinematografia sa zameriavala na komédie, historické eposy (filmy Ernsta Lubitscha s hviezdou Polou Negri si získali publikum aj v Amerike), ale vďaka dočasnému zrušeniu cenzúry napríklad aj na pornografiu. Expresionistické snímky predstavovali len časť filmovej produkcie, avšak práve tá sa z hľadiska vývoja kinematografie stala najdôležitejšou.

Oživené kresby

Vzostupu nemeckého filmu v 20. rokoch napomohla aj atmosféra krachu starého sveta. Spoločnosť stratila predsudky voči filmu ako podradnej zábave a viacerí umelci v túžbe po nových výrazových prostriedkoch smerovali svoju kreativitu práve do kinematografie. Hoci expresionizmus sa vo výtvarnom umení a v literatúre objavil už pred vojnou, až po nej získal široké publikum a vďaka dôrazu na vizualizáciu temnej emocionálnej reality prostredníctvom extrémnych farebných a tvarových deformácií sa v 20. rokoch stal umeleckým vyjadrením kolektívneho pocitu sveta. Expresionistické skupiny Die Brücke (založený roku 1905 v Drážďanoch) a Der Blaue Reiter (založený roku 1911 v Mníchove), v ktorých sa združovali výtvarníci ako Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Franz Marc, Vasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka, Lyonel Feininger a iní, v ostrých kontúrach, deformáciách perspektívy a výrazných farbách vyjadrovali pocity hnevu, strachu, sklúčenosti, alebo experimentovali s nerealistickými prístupmi k maľbe a s abstrakciou. Keď režisér Max Reinhardt prebral vedenie Nemeckého divadla v Berlíne, otvoril roku 1906 Komorné divadlo, kde zaviedol nové inscenačné postupy najmä v oblasti scénografie, sviatenia a herectva.

Filmový expresionizmus prebral z divadla špecifické sviatenie, zveličený herecký výraz, trhané pohyby pôsobiace tanečným dojmom alebo strnulosť sriedanú s prudkými gestami. Všetky výrazové prostriedky sa podriadili cieľu externalizovať vnútorné emócie.

V scénografii filmov sa využívali štylizované dekorácie so zveličenými líniami, ostrými uhlami a krivými obrysami. Neraz sa tak z hľadiska emocionálnej expresie stala výprava rovnocenná hercovi, ba herec bol nedeliteľnou súčasťou kompozície. Filmári tento účinok dosahovali najmä vďaka využívaniu kompozičných princípov symetrie, podobnosti alebo tvarovými deformáciami. V *Kabinete doktora Caligariho* má Janin kostým rovnaký vzor ako jarmočná dekorácia, Cesare má podobne skrútený postoj ako šikmá stena za ním, v *Nibelungoch* zasa spája kostýmy, scénografiu a kompozíciu geometrická organizácia. Kľúčovú funkciu zohrávalo aj sviatenie, ktoré neraz zdôrazňovalo tieň alebo ich priamo využívalo ako dramatický prvok. *Kabinet doktora Caligariho* využíva nielen hrozivo zveličené tieň figúr a objektov, ale aj tieň namaľované. Divák tu vidí vraždu len vďaka tieňu, ktorý vrhá somnambul na stenu. V ikonickú scénu z *Upíra Nosferatu* sa gróf

Orlok zakráda po schodisku ako obrovský tieň, na diaľku sa zmocňuje svojej obete ako tieň ruky zvierajúcej srdce. Vo *Varovných tieňoch* dokonca počas večierka prostredníctvom tieňového divadla a hypnózy ožijú tiene postáv a inscenujú ich skryté vášne. Kvôli dôrazu na dekoráciu a kompozíciu bola kamera vo väčšine expresionistických filmov statická, záber mal povahu samostatného výjavu, s čím korešpondoval pomalší vizuálny rytmus a jednoduchá lineárna strihová skladba. Väčšine filmov dominoval celkový čelný pohľad, na zdôraznenie vizuálnych deformácií však filmári využívali aj extrémne rakurzy.

Väčšina expresionistických filmov patrí do fantastických žánrov hororu (napr. *Kabinet Dr. Caligariho*, *Upír Nosferatu*, *Kabinet voskových figurín*), rozprávky či báje (napr. *Nibelungovia*, *Poklad*, *Unavená smrť*) alebo science-fiction (*Metropolis*, *Algo*). Ich príbehy sa odohrávajú v legendárnej minulosti, exotických krajinách, vzdialenej budúcnosti alebo vo svete bláznov. K charakteristickým motívom patrí dvojníctvo alebo rozdvojenie osobnosti, ktoré uvoľňuje temné sily podvedomia. V *Kabinete doktora Caligariho* trpí hrdina duševnou chorobou a celý príbeh je výplodom jeho chorej mysle. Vo filme *Doktor Mabuse, dobrodruh* hlavný hrdina ustavične mení svoju identitu. V *Metropolise* má zasa cnostná Mária za dvojníčku zákerného homunkula.

Hrdina sa neraz dostáva do spárov temnej moci, ktorej márne uniká, a nezriedka sa v jej rukách stáva nástrojom zla. Cesare z *Kabinetu doktora Caligariho* je skôr obeťou hypnotizéra než vrahom, falošná Mária z *Metropolisu* je zasa nástrojom Rotwangovej pomsty. V expresionistických filmoch nachádzame doslova zástupy manipulátorov, tyranov, hypnotizérov – ľudí, ktorí zneužívajú svoje schopnosti alebo moc na to, aby ovládli iných. Caligari obeť hypnotizuje a núti ich vraždiť, Mabuse vďaka hypnóze ovláda zločineckú bandu, Orlok pije krv svojich obetí a mení ich na prízraky, Mefisto z *Fausta* sľúbi hrdinovi všetky pozemské pôžitky výmenou za jeho dušu.

Často využívaným naratívny prostriedkom boli rámcové príbehy využívajúce princíp príbehu v príbehu, ktorý motivuje rozohranie fantastických motívov. V *Kabinete doktora Caligariho* sa celý príbeh nakoniec ukáže ako fantázia šialenca, príbeh *Upíra Nosferatu* rozpráva historik z Brém, v *Tartuffovi* využije syn film podľa Moliérovej hry na to, aby varoval svojho otca pred slúžkou, ktorá si ho chce vziať len pre peniaze, v *Kabinete voskových figurín* ožívajú démonické postavy Háruna al Rašida, Ivana Hrozného a Jacka Rozparovača vďaka fantázii mladého spisovateľa.

Kabinet doktora Caligariho

Uvedenie *Kabinetu doktora Caligariho* do kín roku 1920 znamenalo začiatok filmového expresionizmu. Ide o príbeh mladíka, ktorý v blázinci rozpráva spolupacientovi o hypnotizérovi a šarlatánovi doktorovi Caligarim. Ten ovláda námesačníka Cesareho a robí z neho vraždiaci stroj s cieľom uspokojiť svoju túžbu po moci. Fantastickým námetom *Caligari* nadviazal na predvojnové filmy, napríklad na faustovský príbeh *Pražský študent* alebo motívom homunkula inšpirovanú snímku *Golem*. Ale film, ktorý podľa scenára Carla Mayera a Hansa Janowitza nakrútil Robert Wiene, znamenal radikálne nový typ filmovej estetiky.

Na vyjadrenie subjektivity postavy využíval štylizované maľované dekorácie, svietenie, nenaturalistické herectvo a rôzne vizuálne deformácie. Zachytil tak vonkajší svet ako objektivizovaný výraz duše, pocitov a nálad. Na jeho vizuálnej stránke sa podieľali výtvarníci z prostredia skupiny Sturm, medzi nimi aj Hermann Warm. Jeho výrok, že „filmy sa musia stať oživenými kresbami“ vhodne ilustruje spôsob, akým filmový expresionizmus pretvára realitu. Inšpiráciu pre šikmé línie a ostré uhly čerpal *Caligari* z gotiky, kryštalickej kompozície prízračného mesta zase odkazovali na obrazy Lyonela Feiningera. Maľované tiene, geometricky roztrieštené plochy a perspektívne deformácie popierali pravidlá konvenčného priestorového zobrazenia.

Napriek rozprávkovému príbehu bol *Caligari* vo svojom vyznení až zarážajúco súčasný. Podľa Siegfrieda Kracauera je to prvý z filmov prezentujúcich procesiu tyranov.ⁱⁱ Tie vyjadrovali kolektívneho ducha nemeckého národa, ktorý sa po zvrhnutí cisára zmieta v strachu z pevnej ruky diktátora, ale aj z absolútnej slobody anarchie. Oprávnenosti tejto interpretácie nasvedčuje aj

skutočnosť, že až po tom, ako sa musel Fritz Lang vzdať réžie filmu kvôli svojmu seriálu *Pavúci*, prišiel Wiene s nápadom zasadiť pôvodný príbeh do rozprávania pacienta psychiatrickej kliniky, aby sa v závere ukázalo, že dej je len výplodom jeho chorej mysle. Napriek protestu scenáristov sa jeho nápad uplatnil, čím sa z príbehu revoltujúceho proti tyranii stal príbeh o chaose, z ktorého povstane tyran, aby ho ovládol. Podľa Kracauera tak *Caligari* rovnako ako ďalšie nemecké medzivojnové filmy anticipoval príchod diktátorskej figúry Adolfa Hitlera. Odhliadnuc od tejto symptomatickej interpretácie je treba spomenúť, že Wieneho dramaturgické riešenie vytvorilo kľúčovú konvenciu rámcových príbehov a *Caligari* rovnako predznamenal väčšinu charakteristík expresionistických filmov: tému šialenstva, postavu negatívneho anti-hrdinu a manipulátora, prostredie mesta a zločineckého podsvetia, využívanie architektonických a kompozičných prvkov na hru s geometrickými a svetelnými tvarmi atď.

Fritz Lang

Caligariovské inšpirácie prebrali aj iní režiséri. Už roku 1921 nakrútil Fritz Lang snímku *Unavená smrť*, poviedkový film zložený z troch epizód, zarámovaný príbehom dievčiny, ktorá má vytrhnúť svojho milého z rúk osudu tak, že v každej epizóde zachráni jeden ľudský život.

Na motív osudu nadväzuje aj Langova dvojdielna adaptácia germánskej ságy *Nibelungovia* (*Siegfriedova smrť* a *Kriemhildina pomsta*). Tento film je zaujímavým príkladom odlišnej expresionistickej vizuálnej štylizácie než predstavoval *Caligari*. Namiesto pokrivených a šikmých línií tu mizanscéne dominuje symetria dekorácie, kostýmov a pohybu figúry. Lang aranžoval hercov do geometrických kompozícií a snímal ich vo veľkých celkoch a nadhľadoch.

Podobné vizuálne princípy uplatnil aj v megalomanskom projekte *Metropolis*, jednom z posledných expresionistických filmov, a zároveň jednom z prvých filmových science-fiction. Podobne ako pri väčšine filmov expresionistického obdobia spolupracoval Lang na scenári s manželkou Theou von Harbou. Pomerne naivný príbeh o meste rozdelenom sociálnou nerovnosťou, ktorú prekoná až láska, jednoznačne zatienila vizionárska réžia. Lang bol pôvodnou profesiou architekt, a to sa prejavilo práve jeho dôrazom na architektonickú stavbu dekorácií. Pri vizualizácii mesta budúcnosti vychádzal nielen z gotiky, ale najmä z newyorských mrakodrapov, ruského sci-fi režiséra Jakova Protazanova *Aelita, kráska z Marsu* a dobového nemeckého umenia, pričom kompozične staval predovšetkým na princípoch podobnosti a kontrastu.

Zvláštnou alianciou medzi expresionistickou estetikou a realistickým dobrodružným filmom je prvý z Langových filmov o zločincovi doktorovi Mabuse, *Doktor Mabuse, dobrodruh*. Samozvaný doktor a zločinec Mabuse je z caligariovského cesta, pomocou stoviek prevlekov a hypnózy manipuluje svetom okolo seba a je všadeprítomnou hrozbou až dovedy, kým ho nedolapí spravodlivosť a on sa nakoniec zblázni. V porovnaní s inými expresionistickými snímkami vyniká *Mabuse* dynamickejším tempom deja a akčnejšími sekvenciami, čo vyplýva z dobrodružného žánru. Scénografické riešenia interiérov však jednoznačne odkazujú na dedičstvo *Caligariho*. Vo voľnom pokračovaní filmu, v *Testamente doktora Mabuseho*, už Mabuse nesie niektoré črty reálneho tyrana – Adolfa Hitlera.

Friedrich Wilhelm Murnau

Popri Langovi bol nepochybne jedným z najvýraznejších filmárskych talentov expresionizmu Friedrich Wilhelm Murnau. Jeho filmy chrakterizuje zručná práca s montážou a pohybom kamery a funkčné využívanie filmových trikov. Týmito prostriedkami dokázal vytvoriť atmosféru tichej hrozby a tenkej bariéry medzi skutočnosťou a snom, ktorá preslávila najmä raný horor *Upír Nosferatu*. Ide o voľnú adaptáciu románu Brama Stokera Drakula a jeden z prvých upírskych filmov vôbec. K jeho sugestívnosti prispelo najmä geniálne stvárnenie krvilačného upíra Maxom Schreckom, ktorý vytvoril predobraz mnohých neskorších filmových upírov, ako aj celé spektrum

trikov: využívanie negatívnych záberov, dvojexpozícií, premien a tieňov. Špecifikom filmu rovnako bola čiastočná práca v reáli – nakrúcalo sa na Slovensku v exteriéroch Oravského zámku s miestnymi komparzistami.

Jedným z najambicióznejších Murnauových filmov bol *Faust*, ktorý vychádza z nemeckých ľudových legiend a veršovanej drámy Johanna Wolfganga Goetheho. Zatiaľ čo látka odkazuje na romantické dedičstvo expresionizmu a jeho národné korene, postavou Mefista sa zase hlási do caligariovského okruhu. Pre stvárnenie alegorického príbehu o dileme medzi tmou a svetlom, dobrom a zlom Murnau spojil špeciálne efekty s inšpiráciou výtvarnými dielami veľkých majstrov od Hansa Holbeina a Lucasa Cranacha, cez Rembrandta až po Caravaggia.

Kammerspiel

Murnau sa realizoval aj v druhom najvýznamnejšom prúde nemeckej medzivojnovnej avantgardy – filmovom kammerspiele. Hoci kammerspiel spája s expresionizmom historický kontext i autorské zázemie, zo stylistického hľadiska ide o protichodné tendencie. Vychádzal z inšpiračných zdrojov Komorného divadla Maxa Reinhardta a namiesto fantastických námetov s veľkolepou výpravou sa kammerspiel zameriaval na realistické, neraz sociálne podfarbené príbehy zo súčasnosti, ktorých hybnou silou nie sú nadprirodzené sily, ale ľudské túžby a pudy. Carl Mayer sa scenáristicky podieľal takmer na všetkých významných filmoch kammerspielu a je považovaný za spiritus movens tohto hnutia.

Takmer výlučne tragické príbehy filmov kammerspielu sa odohrávajú v malom časovom rozpätí, účinkuje v nich malý počet postáv a spravidla zachytávajú hrdinov v stave krízy, čím sa približujú divadelnej jednote miesta, času a deja. V snímke *Silvestrovska noc* režiséra Lupo Picka napríklad vyvrcholí konflikt medzi manželkou a matkou majiteľa malej kaviarne počas silvestrovskej noci hrdinovou samovraždou.

Postavy z nižšej strednej triedy sú najčastejšie nešťastnými milencami alebo skrachovancami a neraz nemajú ani vlastné mená. Sú označení len ako „muž“ alebo „matka“, čo poukazuje na ich všeobecnú platnosť ako stelesnenia určitých vášní. Vo filme *Zadné schodisko* v réžii Leopolda Jessnera je poštár zamilovaný do ženy, a preto ničí listy, ktoré jej posielala odcestovaný snúbenec. Príbeh, ktorého protagonistami sú Slúžka, Poštár a Robotník, sa končí tragicky vraždou a samovraždou.

Namiesto expresionisticky prepriateho vyjadrenia emócií sa v kammerspiele uplatnilo intímne psychologické herectvo a výrazné detaily tváre. Štylizované kulisy zase nahradilo obyčajné prostredie, kde nadobúdajú prvky dekorácie alebo rekvizity psychologickú či symbolickú funkciu, ako napríklad hodiny v *Silvestrovskej noci*.

Koncentrácia na elementárne medziľudské vzťahy a pudy nepotrebovala tlmočenie prostredníctvom dialógov, a preto sú filmy kammerspielu takmer bez medzituliek. Namiesto toho však ponúkajú hlboký ponor do subjektivity postáv prostredníctvom technologickej inovácie 20. rokov – takzvanej odpútanéj kamery (entfesselte Kamera), ktorá sa voľne pohybuje priestorom a evokuje tak psychologický rozmer príbehu. Nemeckí filmári v tomto období výrazne rozšírili repertoár pohybov kamery, ktorú oslobodili z nehybného statívu a rozpohybovali ju prostredníctvom výtahov, hojdačiek, vozíkov, žeriavov či točníc.

Posledná štácia

Najvýznamnejší a najúspešnejší film kammerspielu, ktorý spopularizoval techniku odpútanéj kamery, je Murnauova a Mayerova *Posledná štácia*. Príbeh portiera v luxusnom hoteli, ktorý je kvôli veku degradovaný na dno pracovnej hierarchie a stáva sa z neho toaletár, je majstrovským dielom rozprávania subjektívizovaného prostredníctvom vizuálnych prostriedkov.

Kamera Karla Freundla sa stotožňuje so zorným poľom hrdinu: kým má svoje postavenie, monumentalizuje ho prostredníctvom podhl'adov a redukuje postavy v pozadí na rozostrené tieňe, keď postavenie stratí, sníma ho z nadhl'adu a obrysy jeho postavy narušajú lietajúce dvere. Kamera rovnako evokuje vnemy hrdinu: keď sa opije, otáča sa na točni za ním, letí vzduchom akoby za zvukom trúbky až k protagonistovi, ktorý počúva hore v okne.

Na posilnenie psychologizácie slúžia aj rekvizity: uniforma, ktorú protagonista ukradne, aby zatajil svoj pracovný pád, je symbolom spoločenského statusu, ktorý dáva jej nositeľovi význam a prináša mu obdiv jeho rodiny a susedov. Keď o ňu príde, prichádza aj o svoje postavenie. Kým mal svoje význačné miesto, rozhodoval portier o tom, kto prejde otáčavými dverami do hotela a kto zostane vonku. Tieto dvere, ktoré sa stále točia a sú v pohybe, sa stávajú akýmsi symbolickým kolesom šťastia či ruletou rozhodujúcou o šťasti či nešťastí ľudí.

Posledná štácia sa na rozdiel od ostatných príbehov kammerspielu končí nezvyčajným happyendom. Portier nečakane zdedí veľký majetok a stáva sa boháčom. Tento ničím nezmotivovaný záver, ktorý údajne vznikol na žiadosť Ericha Pommera kvôli komerčnému neúspechu pochmúrnych filmov kammerspielu, je však skôr akýmsi prejavom autorovho milosrdenstva voči postave. Vari práve vďaka šťastnému koncu v hollywoodskom štýle si *Posledná štácia* získala publikum a jej úspech zabezpečil Murnauovi zmluvu so štúdiom Fox a následnú emigráciu. V USA nadviazal na kammerspielovú estetiku príbehom manželského trojuholníka *Východ slnka* a v spolupráci s Robertom Flahertym nakrútil dokument *Tabu*.

Koniec expresionistického hnutia a Nová vecnosť

V polovici 20. rokov došlo k ekonomickému úpadku nemeckému filmu. Stabilizácia hospodárstva mala za následok koniec inflácie, z ktorej profitovali firmy splácajúce úvery. Navyše sa roku 1925 zmenili dovozné kvóty a na každý nemecký film mohol byť v kinách uvádzaný jeden film zo zahraničia. Návrat hollywoodskej konkurencie oslabil zisky domácej kinematografie.

UFA sa navyše kvôli investíciám do výpravných projektov ako *Faust* a *Metropolis* dostala do finančných ťažkostí a, aby predišla bankrotu a presadila svoje filmy na americký trh, prijala pôžičku od hollywoodskych štúdií MGM a Paramount výmenou za odstúpenie 75 % projekcií vo vlastných kinách. Novovzniknutá distribučná spoločnosť Parufamet tak zaplavila nemecké kiná hollywoodskymi filmami, ktoré si už na seba v USA zarobili, v Spojených štátoch si však kvôli nevypočítateľnému vkusu publika vyhradila právo rozhodovať, ktoré nemecké filmy uvedie.ⁱⁱⁱ

Najvýznamnejším faktorom, ktorý viedol ku koncu filmového expresionizmu, však bol odliv kľúčových tvorcov. Ernst Lubitsch emigroval do USA ako prvý, zakrátko ho však nasledoval aj Friedrich Wilhelm Murnau. Podobne odchádzali do zahraničia aj herci, kameramani a scénografi. Medzi poslednými emigroval Fritz Lang, ktorý sa presťahoval do Francúzska vzápätí po tom, čo nacisti zakázali jeho film *Testament doktora Mabuseho*, ale minister propagandy Josef Göbbels mu kvôli obdivu k *Nibelungom* a *Metropolisu* ponúkol vedenie UFA. Zakrátko potom odišiel do USA, kde uplatnil mnohé z expresionistických inovácií napríklad vo film noir.

Expresionizmus strácal dominanciu nielen vo filme, ale aj v ostatných umeniach. Vystriedal ho triezvejší trend, označovaný ako Nová vecnosť. Vo výtvarnom umení ho reprezentovali výtvarníci Otto Dix alebo Georg Grosz a ich ironický pohľad na súdobé spoločenské pomery, v divadle sa stal kľúčovou postavou Bertolt Brecht so svojím konceptom epického divadla.

Filmy ulice

Tento príklon k realizmu sa prejavil v skupine filmov predstavujúcich spojenie kammerspielovej pochmúrnosti a súdobej sociálnej kritiky, ktorý dostal označenie filmy ulice. Väčšinou stvárňujú rub a líc meštiackej existencie, ktorej bezpečnosť je ilúziou tvárou v tvár svetu zločinu. Napríklad

vo filme Karla Grüneho *Ulica* sa nechá meštiak zlákať prostitútkou do čiernej herne a nechtiac sa zapletie do vraždy.

Najvýraznejšou postavou Novej vecnosti vo filme bol Georg Wilhelm Pabst. Jeho snímka *Poklad* je ešte expresionistickým spracovaním legendy o poklade, ale už v nasledujúcom roku sa obrátil k súčasnosti a nakrútil *Uličku, v ktorej niet radosti*. Zachytil Viedeň v období inflácie a zobrazil dopad finančnej krízy na chaotickú existenciu dvoch mladých žien. Pabstovou špecialitou sa stalo realistické využitie detailu, napríklad na predstavenie postavy v úvodnej scéne snímky *Láska Jeanny Neyovej*. O spojenie expresionistických snových sekvencií s realistickým stvárnením Freudovej psychoanalýzy sa zasa pokúsil v pozoruhodnom príbehu muža, trpiaceho fóbiou z nožov, *Záhady ľudskej duše*.

Prierezové filmy

Záujem o realistické zachytenie súčasnosti sa koncom 20. rokov v kinematografii uplatnil aj v oblasti non fiction prostredníctvom montážnych dokumentov ako *Berlín, symfónia veľkomesta* alebo kolektívny projekt *Ľudia v nedeľu*. *Berlín, symfónia veľkomesta* patrí k urbánnym symfóniám a Ruttmann ju nakrútil podľa scenára Carla Mayera, ktorý sa snažil do osnovy vizuálnej symfónie prostredníctvom kontrastov vniesť aj problematiku sociálnych rozdielov. Vytvorili tak nie dokumentárny portrét Berlína, ako skôr prostredníctvom montáže sprítomnili veľkomestskú atmosféru, rýchlosť, energiu, dynamiku a pohyb modernej metropoly.

Začiatkom 30. rokov zasiahli do vývoja nemeckého filmu dve kľúčové udalosti. Rozšírenie zvuku urobilo z operety prominentný žáner (prvým nemeckým zvukovým filmom bol *Modrý anjel* Josefa von Sternberga s Marlene Dietrichovou v hlavnej úlohe). Roku 1933, len rok po Hitlerovom nástupe k moci, bola UFA znárodnená a kinematografia mala slúžiť výlučne nacistickej propagande.

Na margo expresionizmu

- Spôsob svietenia a odpútaná kamera patria k najvplyvnejším umeleckým vynálezom medzivojnového nemeckého filmu, ktoré umelci emigranti v 30. a 40. rokoch úspešne zaviedli aj do hollywoodskeho filmu.
- Vplyv expresionizmu a kammerspielu sa prejavil najmä v žánroch film noir a hororu. Napríklad Edgar Ulmer nakrútil kultový horor *Čierna mačka* s ikonami amerického hororu Bénom Lugosim a Borisom Karloffom v hlavných úlohách.
- Filmy Fritza Langa *Nibelungovia* a *Metropolis* vyvolali rôznorodé reakcie. Teoretici Rudolf Arnheim a Siegfried Kracauer identifikovali v ich symetrických kompozíciách anticipáciu nacizmu, talianski cenzori zase *Metropolis* zakázali ako boľševický. Langov vplyv sa však prejavil napríklad vo filmoch Leni Riefenstahlovej, ktorá sa pri kompozičných riešeníach inšpirovala Langovou prísnou geometriou komparzu.
- Alfred Hitchcock bol roku 1924 na stáži v ateliéroch UFA a expresionistický štýl ovplyvnil nielen jeho nemé filmy, ale aj často využívaný dramatický spôsob svietenia.
- Werner Herzog, predstaviteľ nového nemeckého filmu, sa expresionistickým remakom Murnauovho hororu *Nosferatu, fantóm noci* prihlásil k odkazu národnej filmovej tradície.
- K expresionistickým princípom sa vo viacerých filmoch hlási aj americký režisér Tim Burton. Napríklad postava Nožnicovorukého Edwarda v rovnomennom filme je vizuálne inšpirovaná Cesarem z *Kabinetu doktora Caligariba*.
- Film *V tieni upíra* je fikciou o nakrúcaní Murnauovho filmu *Nosferatu*.
- Film *Metropolis* je považovaný za Svätý Grál filmových archívov^{iv}. Film bol po premiérovom neúspechu prestrihaný najprv štúdiom Paramount, neskôr štúdiom UFA, pričom sa stratilo veľa z pôvodného materiálu. Dnes jestvuje aj niekoľko zreštaurovaných verzií. Prvá, ktorú vytvoril Eckhart Janke, sa považuje za značne nepresnú. Historik Enno Patalas uviedol roku 1986 novú verziu zrekonštruovanú nielen na základe dochovaných kópií, ale aj knižne vydaného scenára

a hudobnej partitúry s poznámkami. Do popkultúry uviedol film roku 1984 hollywoodsky hudobný skladateľ Giorgio Moroder, ktorý vytvoril prisvojenú verziu filmu a ozvučil ju popovou hudbou. V ére cyberpunku sa vďaka tomu *Metropolis* stal kultom, ktorý ovplyvnil nielen viacero filmov, ale jeho inšpirácie prenikli aj do oblasti hudobného filmu (*Pink Floyd The Wall* Alana Parkera) a videoklípu (napr. Queen: *Radio Gaga* alebo Madonna: *Express Yourself*). Roku 2002 uviedla Murnauova nadácia digitálne zreštaurovanú študijnú verziu filmu s pôvodnou hudobnou partitúrou. Odvtedy však filmové archívy na Novom Zélande a v Argentíne vyplavili kópie filmu s dosiaľ neznámymi scénami.

- Scénografia filmu *Metropolis* sa stala inšpiračným zdrojom pre mnohé sci-fi, jedným z najslávnejších filmov, ktorý naň odkazuje, je *Blade Runner* (1982) Ridleyho Scotta.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Dr. Caligari. Robert Wiene, 1920)

Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens. Friedrich W. Murnau, 1922)

Metropolis (Fritz Lang, 1927)

Posledná štácia (Der letzte Mann. Friedrich W. Murnau, 1924)

Berlín, symfónia veľkomesta (Berlin, die Sinfonie des Grosstadt. Walter Ruttmann, 1927)

Kam ďalej

Siegfried Kracauer: Dějiny německého filmu: od Caligariho k Hitlerovi. Praha: SPN 1958.

Thomas Elsaesser: Weimar Cinema and After. London: Routledge 2000.

Thomas Elsaesser: *Metropolis*. Praha: Casablanca 2007.

Webové stránky

www.murnau-stiftung.de – stránka Murnauovej nadácie, ktorá je správcou práv a kópií filmov UFA (a iných už neexistujúcich nemeckých filmových spoločností)

ⁱ Cit. podľa Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press 1974, s. 68.

ⁱⁱ Kracauer, c. d., s. 77 – 87.

ⁱⁱⁱ Thomas Elsaesser, *Metropolis*. Praha: Casablanca 2007, s. 14.

^{iv} Elsaesser, c. d., s. 42.

VII.

FRANCÚZSKY IMPRESIONIZMUS

Expanzia americkej filmovej produkcie na európsky trh počas prvej svetovej vojny jej zabezpečila dominantné postavenie aj v nasledujúcich rokoch. Konkurovať už nemohla ani francúzska kinematografia, ktorej najväčšie spoločnosti Pathé a Gaumont sa radšej zamerali na bezpečný zisk z distribúcie a prevádzky kín než na rizikovú produkciu. Hollywoodskym filmom nemohlo konkurovať technicky zastarané vybavenie filmových ateliérov, najmä obmedzené možnosti osvetľovacej techniky. Neexistujúce limity pre import filmov znevýhodňovali domácu produkciu, rýchlo vznikajúce a zanikajúce spoločnosti prispievali k roztrieštenosti a nestabilnosti filmového priemyslu. Ešte v dvadsiatych rokoch boli divácky obľúbené kriminálne seriály Louisa Feuilladea, napr. 12-dielne *Tib Minb* (1916) a *Barabás* (1920), 12-dielny *Mandarín* (1924) Henriho Fescourta, komické príbehy Reného Claira s prvkami fantastiky *Paríž spi* (1924), *Neskutočná cesta* (1926) a *Slamený klobúk* (1928) či prvá filmová adaptácia románu Alexandra Dumasa *Traja mušketieri* (1921) od Henriho Diamant-Bergera. V rozmedzí rokov 1918 – 1929 sa mimo hlavnej komerčnej produkcie objavil filmový trend označovaný impresionizmus, ktorý významne prispel k pozdvihnutiu umeleckej kvality francúzskej kinematografie.

Impresionizmus ako umelecký smer 19. storočia

Impresionizmus, známy najmä z dejín výtvarného umenia, dostal svoje výsmešné pomenovanie podľa kritického článku „Výstava impresionistov“ od Louisa Leroya na margo obrazu Claudea Moneta *Impresia*, východ slnka, vystaveného na nezávislej parížskej výstave v roku 1874. Už v priebehu 60. rokov 19. storočia boli oficiálnymi výročnými výstavami, salónmi, odmietané diela, ktoré sa vymykali normatívnemu akademickému realizmu. Mladí umelci, mnohí odchovaní na prestížnej parížskej Akadémii výtvarných umení, sa rozhodli ísť inou cestou, než aká sa pestovala v intenciách v tom čase rozšíreného a obľúbeného romantizmu. Impresionisti odmietali idealizovanie reality, namiesto zrúcanín, historických, mytologických a exotických tém, ktoré sa maľovali v pohodlí ateliéru, uprednostňovali maľbu priamo v krajine, snažili sa zachytiť prchavý okamih svetelnej situácie či nálady, vyvolávajúci silný vnemový účinok. Tento dojem, impresiu, dosahovali čistými, nemiešanými farbami kladenými vedľa seba krátkymi ťahmi štetca. Inšpiratívnym prostredím maliarov (Claude Monet, Édouard Manet, Camille Pissarro, Auguste Renoir a ďalší) boli vidiecke prírodné scenérie s jazerom, riekou, s člnkujúcimi a kúpajúcimi sa, letné kaviarne, bary, či mestské prostredia. Impresionizmus však zarezoval aj v ďalších umeleckých disciplínach, v sochárstve (Auguste Rodin), hudbe (Claude Debussy, Maurice Ravel) a literatúre (Paul Verlaine, Marcel Proust). V 80. rokoch 19. storočia na impresionizmus nadviazal postimpresionizmus a nabizmus.

Impresionizmus a teória

V počiatkoch konštituovania kinematografie sa povaha filmu odvodzovala od vlastností prebraných z iných umení, film sa prirovnával k divadlu, fotografii, literatúre, chápal sa ako technická či iluzionistická hračka, slúžiaca k zábave. Vo Francúzsku, kolíske moderného umenia aj kinematografie, sa už začiatkom 20. storočia začali viesť diskusie o filme ako novom umení, vznikali prvé filmové kluby, vychádzali prvé filmové časopisy. Priekopníkom filmovej kritiky a teórie sa stal Ricciotto Canudo, ktorý napísal článok *Triumf kinematografu* (1908) a esej *Zrodenie šiesteho umenia* (1911). Film ako šieste umenie je podľa neho syntézou priestorových umení

(architektúry, sochárstva a maliarstva) a umení rytmizovaných v čase (hudby a poézie). V nasledujúcom Manifeste siedmych umení (1911) napísal, že film je „skvelým diet'at'om stroja a citu, totálnym umením, ku ktorému vždy smerovali ostatné“, teda je zjednotením vedy a umenia. Podľa Canuda neexistuje analógia medzi divadlom a filmom, film je „dráma písaná svetlom“, ktorá nerozpráva, ale vyjadruje. Charakteristickou vlastnosťou filmu je fotogénia ako emanácia filmu, filmovosť.

Režisér, spisovateľ a kritik Louis Delluc vo svojej knihe Fotogénia (1920) rozširuje tento pojem o súlad medzi fotografiou a filmom, fotogénia vyjadruje básnický aspekt vecí a ľudí, pozostáva zo štyroch prvkov: dekorácie (scénografie), osvetlenia (prirodzeného, umelého), rytmu (kamery, montáže) a masky (herca). Delluc zaviedol nový pojem „vizualizmus“ ako schopnosť navodiť duševné stavy a emócie prostredníctvom atmosféry, dramatickosti a psychológie postáv. V roku 1921 založil časopis Cinéa (Film) a svojím pôsobením medzi filmovou teóriou a praxou (režijnou, technikou, umeleckou prácou na filme) uviedol do života termín „cinéaste“ (filmový pracovník).

Filmový a divadelný historik a teoretik Léon Moussinac v knihe Zrodenie filmu (1925) definuje film ako umenie, ktoré vychádza z ostatných umení, je ich syntézou, a ak doteraz existovali filmy „divadelné“, „maliarske“, „hudobné“ či „literárne“, konečne nastal čas na „filmový film“ – fotogéniu, básnický aspekt vecí a ľudí. Ak je „vrcholnou formou hudobného výrazu symfonická báseň, vrcholnou formou filmového výrazu bude filmová báseň“. Film je umením času a priestoru, má svoj vnútorný (téma, sujet, herecká interpretácia, svetlo, kamera) a vonkajší rytmus (montáž). Moussinac v knihe zhrnul hlavné štylistické znaky hnutia a teoretické východiská.

Na ideu filmového rytmu nadviazala prvá filmová teoretička a režisérka Germaine Dulacová, ktorá tiež chápala film ako autonómne umenie, tzv. integrálnu kinematografiu. Základom integrálneho filmového umenia je spomínaný vizualizmus, spojenie kinematografie tvaru a kinematografie svetla. Film nemusí iba rozprávať príbeh, ale v podobe „čistého filmu“ (cinéma pur) môže vyjadrovať pohyb a rytmus. Film považovala za „hudbu pre oči“, prirovnávala ho k „vizuálnej symfonii“.

Filmový režisér a teoretik Jean Epstein v knihe Dobrý deň, film (1921) napísal, že „film je skutočný, príbeh je lož“, film je psychická záležitosť, je nadprirodzený, mystický. V knihe Kinematografia videná z Etny (1926) uvažoval nad animizmom filmu – plátno nie je mŕtva príroda, veci na ňom ožívajú, avšak životy, ktoré film vytvára nemajú k ľudskému životu žiaden vzťah, podobajú sa životom amuletov, symbolom. Epstein ako jeden z prvých naznačil možnosti skúmať film v porovnaní s inými umeniami z hľadiska filozofie, sémantiky, estetiky a poetiky.

Impresionizmus ako filmová semiavantgarda

Uvažovanie nad vizuálnymi a rytmickými možnosťami filmu nezostalo len v teoretickej rovine, ale premietlo sa aj do osobitého režijného prístupu. Filmovými prostriedkami sa zdôrazňovalo najmä subjektívne hľadisko postáv: ponor do psychológie, evokovanie nálad, myšlienok, intenzívnosť prežívania, mentálne stavy (sny, spomienky, vízie). Fotogénia filmu bola zdokonaľovaná jednak vlastnosťami kamery (rámovaním, pohybom kamery a rôznymi uhlami snímania, optikou a optickými efektmi), jednak strihovou skladbou (montážou, rapidmontážou, flashbackmi, spomalením obrazu). Inovatívne optické zariadenia ovplyvňovali kvalitu obrazu, viacnásobné expozície, filtre, krivé zrkadlá a deformácie obrazu umocňovali skreslené videnie postáv pod vplyvom extrémnych psychických a emočných stavov. Dôležitý vplyv na estetický účinok malo svietenie a dosahovaná hra svetla a tieňa, pôsobenie reálneho alebo štylizovaného prostredia v modernom slohu art déco, modernistické dekorácie a konštruktivistické budovy v strohých geometrických tvaroch. Exteriérové scény sa nakrúcali najmä na vidieku, pri jazere či rieke, plavba loďou, rýchla jazda autom a vlakom vyjadrovali nielen plynutie času, ale aj bytie mimo času, okamih na hranici života a smrti. Multiplikovanie obrazu (rozdelenie plátna) a polyvízia (polyekran, obraz rozložený na viac plátien) rozširovali pole diváckej recepcie, a naopak, vykrývanie obrazu pomocou (najmä oválnej) masky upriamovalo pozornosť na konkrétny výsek deja.

Pokiaľ tvorivo používané formálne prostriedky predznamovali nástup filmových avantgard, z naratívneho hľadiska išlo o pomerne konvenčné príbehy odvíjajúce sa na základe psychologickéj motivácie postáv. Púbobné melodrámy či sentimentálne kostýmové príbehy vznikali v nezávislej (Les Films Jean Epstein...) aj oficiálnej (Pathé, Gaumont...) produkcii, využívali filmové ateliéry, pričom zisk z komerčnej tvorby dával voľné ruky na experimentovanie.

Prvým, kto naznačil možnosti prepojenia hudby a príbehu k vyvolaniu silného emocionálneho účinku, bol francúzsky režisér Abel Gance vo filme *Desiata symfónia* (1918). Konvenčná melodráma s kriminálnou zápletkou je oslavou hudobného génia v službách veľkých citov. So silnejším posolstvom prišiel v protivojnovom filme *Žalujem!* (1919), ktorým reagoval na hrôzy prvej svetovej vojny. V dvojexpozícii bojujúci vojaci prinášajú smrť a v závere mŕtvi vstávajú na frontovom poli a ako memento mori odchádzajú domov zúčtovať s tými, ktorí prežili. Gance horizontálne rozdelil široké plátno na dve polovice a vytvoril kontrast medzi svetom živých a mŕtvych: v hornej časti kráča zástup mŕtvych, v spodnej pochoduje armáda pod Víťazným oblúkom v Paríži. V dobe, keď sa schyľovalo k druhej svetovej vojne, Gance nakrútil novú verziu filmu *Žalujem!* (1938), s ešte naliehavším apélom proti nezmyselnosti zabíjania.

Vyššie štvorhodinový príbeh zo železničiarkeho prostredia *Koleso života* (1923) má charakter antickej tragédie, ktorej postavy smerujú k fatálnemu naplneniu osudu. Železničné nešťastie podnieti železničiara Sisifa ujať sa osirotenej dievčatka, ktoré mu však prinesie súženie v podobe lásky k dospievajúcej žene a nemožnosti prezradiť ťaživé tajomstvo. V dôsledku pracovného úrazu Sisif postupne stráca zrak, a tak ako slepý Oidipus trávi svoje posledné dni s dcérou Normou-Antigonou. Dejom sa vinie leitmotív kolesa, ktorý prechádza z reálnej podoby oceľového kolesa vlaku do symbolického kruhu života a smrti na zasneženom úpätí Álp. Príbeh tvorí rad retrospektív, fantázií (dcéry Normy a syna Elieho) a vidín (symptómov Sisifovho slepnutia), Gance mení formát obrazu (horizontálnym zužovaním, kruhovými maskami), dej dynamizuje rýchlymi strihovými sekvenciami, rytmizovanými a zrýchľujúcimi sa v tempe rútiaceho sa vlaku. Skracovaním dĺžky záberov dospel až na hranicu vnímania – v unikátnej flashbackovej sekvencii použil sled jednookienkových záberov, v ktorých sa mužovi padajúcemu z útesu premieta (preblikáva) tvár milovanej ženy. Pôvodná verzia filmu mala takmer 9 hodín a pre distribúciu bola drasticky skracovaná až na dva a pol hodiny.

Najrozsiahlším projektom Abela Gancea sa stal *Napoleon* (1927), ktorý mal v plánovanom rozsahu šiestich filmov zobrazit' Napoleonov život od detstva až po smrť. Niekoľkoročný výpravný projekt bol nakoniec zostrihaný do troch dielov prispôbených pre distribúciu od 2 do 9 hodín. Gance okrem rýchlych strihových sekvencií použil niekoľko ďalších inovácií: dynamickú ručnú kameru, jazdu dosiahnutú pripevnením kamery na koňa či sánky, viacnásobné expozície fotografických, animovaných a grafických prvkov a rozloženie filmového obrazu na niekoľko častí, jednak vo vnútri plátna (napr. nočná vankúšová bitka je rozložená do 9 políčok), jednak na tri plátna (tzv. polyvázia, polyekran) v záverečnej monumentálnej scéne pochodu dobytým Talianskom. Gance tak strojnásobil štandardný formát 1,33:1, ktorý využil na panorámu (snímanú 3 kamerami a premietanú 3 premietčkami na spôsob neskôr vyvinutého systému Cinerama), na zrkadlový efekt obrazu na ľavom a pravom paneli a na tri rôznorodé zábery (napr. mapa, tvár, krajina) alebo rôzne veľkosti záberov (napr. celok, detail, celok). Monumentálnu fresku zo života Napoleona završil zábermi tónovanými vo farbách francúzskej trikolóry.

Debutom filmového teoretika Jeana Epsteina bol biografický film *Pasteur* (1922). Formálne výtvarné uplatnil však až v nasledujúcich filmoch *Červená krčma* (1923), *Verné srdce* (1923) a *Krásna Niverňanka* (1924). Intenzívne detaily tváre v dvojexpozícii s nepokojnou hladinou mora, poetické riečne zákutia a prístavy, pomalá plavba na lodi či rýchla jazda na kolotoči navodzujú introspektívne stavy postáv, chvíľkové znehybnenie a zvnútornenie. V stredometrážnom filme *Trojdielne zrkadlo* (1927) rýchla jazda autom reprezentuje nezáväzný spôsob života záletného aristokrata a jeho vzťah k ženám. Portrét muža je budovaný prostredníctvom spomínania troch žien, ktoré opustil, krátke púbobné dobrodružstvá sú predelené postupne sa zrýchľujúcou jazdou autom, subjektívna kamera, viacnásobné expozície, rozostrený a rozštiepený obraz vyjadrujú jeho intenzívne prežívanie. Prostredníctvom vnútorného a vonkajšieho rytmu Epstein dosiahol „pohybovosť pohybu“,

impresionisticky príznakové prostredie (nedeľný vidiek, letná kaviareň, člnkári na rieke, kúpajúci sa) je snímané s dokumentaristickou ľahkosťou v kontrapunkte k uhladeným spôsobom mladého záletníka.

Scenár filmovej adaptácie *Zániku domu Usherovcov* (1928) podľa poviedky E. A. Poea napísal Epstein spolu s Luisom Buñuelom. Strašidelnú atmosféru starého vidieckeho sídla, kde žije Roderick so svojou sestrou Madeline, umocňujú rozľahlé tmavé interiéry domu s dlhými závesmi vejciami v prievane, sviečky osvetľujúce Madeline, ktorú portretuje Roderick, aj nevlúdne exteriéry zanedbaného parku a močaristá krajina, kadiaľ prichádza Roderickov starý priateľ. Pohyb kamery a subjektívna kamera, viacnásobné expozície, rozmazaný obraz, krátke zábery v rýchlom slede za sebou (napr. hra na gitare, vodná hladina, stromy v parku) zosobňujú chorobné psychické rozpoloženie Rodericka a Madeline a ich smerovanie k fatálnemu koncu.

K režisérom francúzskeho impresionizmu patril tiež filmový kritik Louis Delluc, ktorý pred svojou predčasnou smrťou v roku 1924 nakrútil filmy *Horiúčka* (1921), *Žena odnikiaľ* (1922) a *Potopa* (1924), Marcel L'Herbier s filmami *Ruža Francúzska* (1919), *Eldorado* (1921), *Neľudská* (1924), *Peniaz* (1929), a Jean Renoir, syn významného impresionistického maliara Augusta Renoira. Jeho rané filmy *Dievča od vody* (1925) a *Dievčatko so zápalkami* (1928) nesú znaky impresionizmu v kombinácii s imaginatívnym až surrealistickým svetom, o ktorom snívajú ženské postavy oboch filmov. Neskorým dielom francúzskeho impresionizmu je Renoirov *Výlet do prírody* (1936) podľa poviedky Guy de Maupassanta. Stredometrážny príbeh letného nedeľného výletu na vidiek je inšpirovaný obrazmi Augusta Renoira s typickými žánrovými výjavmi: dáma na hojdačke, veslári na rieke, dáma a gavalier na prechádzke... Krátke ľubostné dobrodružstvo matky, dcéry a dvoch miestnych veslárov skončí prudkou letnou búrkou. Renoir zachytil okamih očarenia (napr. mladou dámou na hojdačke prechádzajúcimi seminaristami a malými chlapcami), túžbu po skutočnej láske, ktorú neponúka konvenčné stavovské manželstvo, aj zmenu nálady a počasia. Film ostal ako nedokončený fragment, po odchode Renoira do Spojených štátov mu dala finálnu podobu strihačka filmu Marguerite Houllé Renoir.

Usmievavá pani Beudetová

Novinárka, divadelná kritička, režisérka, socialistka a feministka Germaine Dulacová nakrútila v rokoch 1915 – 1934 tridsať filmov, neskôr sa venovala spravodajským žurnálom. Svojimi teoretickými prácami ovplyvnila formovanie filmových avantgárd, ako prezidentka Federácie kino-klubov podporovala prezentácie mladých filmárov. Medzi Dulacovej impresionisticky ladené filmy patrí *Španielska slávnosť* (1920) podľa scenára Louisa Delluca, z ktorej sa zachovali len fragmenty, *Gosette* (1923) a *Usmievavá pani Beudetová* (1923). Dulacová sa v nich koncentruje na mentálne stavy a emocionálne prežívanie ženských postáv, vyhýba sa tradičnému lineárnemu rozprávaniu a zameriava sa skôr na situácie, ktoré vyvolávajú tieto vnútorné stavy. Stredometrážny film *Usmievavá pani Beudetová* je považovaný za jeden z prvých feministických filmov. Rozpráva v ňom príbeh nešťastne vydatej ženy, ktorá sa aspoň myšlienkami snaží uniknúť od prízemného, egoistického manžela. Dulacová reflektuje prostredie malomeštiackej spoločnosti, kde je žena síce slušne zaopatrená, ale bez možností vlastnej realizácie. Kým jej manžel trávi väčšinu času v obchode s látkami, ona riadi domácnosť, venuje sa hre na klavíri, čítaniu a snívaniu o skutočnej láske, ktorú jej manželstvo neposkytuje. Stav snívania sa odohráva na čiernom pozadí, z ktorého sa vynárajú objekty túžby a v dvojexpozícii a spomalenom pohybe vstupujú do jej reálneho sveta. Efekt krivého zrkadla deformuje tvár jej manžela na monštrum, ktoré sa jej zjavuje aj počas jeho neprítomnosti. Groteskný výzor a gestá manžela stoja v kontrapunkte k civilnému herectvu hlavnej ženskej postavy, zadné svietenie prežiaruje ženine vlasy a dodáva jej výzoru vznešenosť, mäkké bočné svetlo plasticky vykresľuje jej zadumanú tvár. Tému osamotenosti a uzavretosti vydatej ženy Dulacová rozvinula aj v neskoršom filme *Pozvanie na cestu* (1927).

Na margo francúzskeho impresionizmu

- Kvôli špecifickému formátu bol film *Napoleon* premietaný len v niekoľkých európskych kinách. V bežnej distribúcii sa premietal značne zostríhaný a bez dvoch bočných plátien. Až v roku 1981 ho do pôvodnej verzie pomohla zrekonštruovať spoločnosť American Zoetrope pod vedením Francisa F. Coppolu.
- V nemeckej produkcii vzniklo voľné pokračovanie *Napoleona* podľa scenára Abela Gancea s názvom *Napoleon na Svätej Helene* (Lupu Pick, 1929).
- Prvým filmom, na ktorom Jean Epstein spolupracoval s Luisom Buñuelom, bol *Mauprat* (1926).
- Na lyrický aspekt impresionizmu nadviazal po nástupe zvukového filmu poetický realizmus.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Usmievavá pani Beudetová (La souriante Madame Beudet. Germaine Dulac, 1923)

Koleso života (La Roue. Abel Gance, 1923)

Trojdielne zrkadlo (La glace à trois faces. Jean Epstein, 1927)

Zánik domu Usherovcov (La chute de la maison Usher. Jean Epstein, 1928)

Výlet do prírody (Partie de campagne. Jean Renoir, 1936)

Kam ďalej

Louis Delluc: *Photogénie*. Paris: Editions de Brunoff 1920.

Jean Epstein: *Mysliaci stroj*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

Jean Epstein: *Poetika obrazů*. Praha: Herrmann & synové 1997.

Jaroslav Brož; Ljubomír Oliva (eds.): *Film je umění*. Praha: Orbis 1963.

Guido Aristarco: *Dějiny filmových teorií*. Praha: Orbis 1968.

Temenuga Trifinova: *European Film Theory*. London: Taylor & Francis 2009.

Jacques Aumont (ed.): *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Cinémathèque française 1998.

Tami Michelle Williams: *Beyond Impressions: The Life and Films of Germaine Dulac*. Los Angeles: University of California 2007.

Michael Juul Holm; Mette Marcus; Kirsten Degel; Jeanne Rank (eds.): *Women of the Avant-Garde 1920 – 1940*. Louisiana: Museum of Modern Art 2013.

Webové stránky

<http://filmhistoryinthemaking.com/category/photogenie/> – Fotogénia

<http://cinecollage.net/french-impresionism.html> – Francúzsky impresionizmus

http://www.nytimes.com/2012/03/18/movies/the-many-lives-of-abel-gances-napoleon.html?pagewanted=all&_r=0 – ‘Napoleon’ Is Lost, Long Live ‘Napoleon’!

<http://www.theguardian.com/culture/2013/nov/29/how-we-made-napoleon> – How we made – Napoleon

VIII.

ČISTÝ A ABSOLÚTNY FILM, DADAIZMUS A SURREALIZMUS, VIZUÁLNE SYMFÓNIE MESTA

Keď v roku 1932 Germaine Dulacová v štúdiu Avantgardný film (*The Avant-Garde Cinema*) napísala, že „avantgarda je korením života“, väčšina progresívnych avantgardných hnutí 20. rokov už neexistovala alebo pomaly dožívala. Podľa Dulacovej je avantgarda nevyhnutná pre film, pretože film nie je len popisným a naratívnym druhom umenia, ale tiež abstraktným prejavom čistej myšlienky a čistej techniky. Filmové hnutia francúzsky impresionizmus a nemecký expresionizmus sa označujú ako predavantgardy, resp. semiavantgardy, ktoré síce vykazujú isté formálne avantgardné rysy (kamera, svetlo, strih, dekorácie), ale technikami rozprávania a konvenčnými, sentimentálnymi príbehmi sú blízke komerčnej produkcii. Navyše, viaceré z nich boli vyrobené a distribuované v produkčných podmienkach, výnimočne aj s vysokým rozpočtom (*Napoleon, Metropolis*).

Filmové avantgardy dvadsiatych rokov 20. storočia vychádzali z existencie výtvarných avantgárd (kubizmus, futurizmus, dadaizmus, surrealizmus a pod.), film poskytoval umelcom nové možnosti sebavyjadrenia. Autorom a obvykle aj protagonistom filmu bol výtvarník (Fernand Léger, Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Salvador Dalí atď.), ktorý v krátkom autorskom filme experimentoval s možnosťami obrazu a zvuku (hudobná disharmónia, odmietanie hudby) a financoval ho z vlastných, súkromných zdrojov. Prostredníctvom trikov (stop trik, spätný pohyb, zrýchlenie, spomalenie, inverzný obraz), odklonom od príbehu, časovej a kauzálnej následnosti, vylúčením klasického dialógu a medzituliek, dôrazom na symbolickosť a metaforickosť bola divákovi prekladaná iná, podivná realita vymykajúca sa prirodzeným pravidlám. Pomyselným oknom do iného sveta sa stal veľký detail oka (*Filmová štúdia, Mechanický balet, Emak Bakia, Andalúzsky pes, Iba hodiny*), prípadne zrkadlo (*Krv básnika*).

Čistý film, cinéma pur

Z princípu fotogénie vyšiel tzv. čistý film. Skúma rýdzo fotogenický vzťah k realite, v ktorom nachádza poetický aspekt vecí a ľudí. Odmietá epický dej, dôraz kladie na „vizuálny rytmus“, „vizuálnu symfóniu“ či „symfonickú optiku“, dosahovanú hrou optických (svetelných, zrkadlových) situácií, rytmizovaných na základe vnútorného (rotovanie a zmnožovanie predmetov, jazda kamery) a vonkajšieho pohybu (strihové sekvencie). Podľa teoretika a režiséra Jeana Epsteinu „Príbehy neexistujú. Príbehy nikdy neexistovali. Existujú len situácie... bez začiatku, stredu a konca.“¹ Henri Chomette, brat režiséra Reného Claira, označuje za čistý alebo vnútorný taký film, ktorý nepredvádza akciu, ale ktorý je sám akciou. „Filmový rytmus je kreatívna sila, ktorá vytvára bez ohľadu na akúkoľvek logiku faktov a reality vízie, aké môžu vzniknúť len v spojení šošovky a filmového pásu.“² Chomette vo svojich krátkych filmoch aplikuje teóriu „vizuálnej symfónie“: v *Hre odrazov a rýchlosti* (1923) svetelno-kinetická hra tvarov a ich zrkadlových odrazov prejde do prelínajúcich sa rotujúcich predmetov, a tie vystrieda fantómová jazda železničnou traťou a loďou po Seine, v *Päť minút čistého filmu* (1925) kompozície z rozložených a poskladaných sklenených objektov prejdú do záberov živej prírody, sklenené strapce sa asociatívne zmenia na strapce hrozna, štíhle sklenené vertikály vystriedajú vertikály stromov.

Kľúčová postava parížskej umeleckej scény dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, americký maliar a fotograf Man Ray, vo filme *Návrat k rozumu* (1923) aplikoval obľúbenú fotografickú techniku fotogramy (rayogramy) na film: v tmavej komore rozložil pás filmu, na ktorý nasypal drobné predmety, krátkym osvetlením film exponoval a po vyvolaní získal biele odtlačky

predmetov na čiernom pozadí. Man Ray v rýchлом tempe strieda chaotickú zmes predmetov v pozitíve aj negatíve s nočnými zábermi svetiel krútiaceho sa kolotoča, vo vzduchu rotujúcimi objektmi a svetelnými premenami nahého torza Kiki de Montparnasse, ikonickéj múzy parížskej bohémy. Podobne postupuje aj pri filme *Emak Bakia* (1926): abstrahované fotogramové tvary a rotujúce reflexné plochy strieda s výsekmi z reality. „Nie je to ‚abstraktný‘ film, ani žiadne rozprávanie príbehu, zmyslom jeho existencie je objavovanie svetelných foriem a pohybov; oproti tomu viacej predmetné časti prerušujú monotónnosť abstraktných javov alebo slúžia ako interpunkcia.“³

Dynamickú montáž výsekov predmetného sveta a premenlivých geometrických tvarov použil vo filme *Filmová štúdia* (1926) aj nemecký maliar Hans Richter. Strieda v ňom princíp pohybu a protipohybu, pozitívneho a negatívneho obrazu, v úvode a závere multiplikuje v obraze detail oka a ženskej tváre.

Na pomedzí cinema pur a dada stoja filmy *Anemický film* a *Mechanický balet*. *Anemický film* (1926) maliara Marcela Duchampa, ktorého názov je prešmyčkou slov „anémic“ a „cinéma“, tvorí séria rotoreliéfov – čiernobielych špirálovo-kruhových kompozícií, krútiacich sa na točni gramofónu. Duchamp nadviazal na stroboskopický princíp optických hračiek, ktoré vyvolávali v oku diváka ilúziu pohybu. Jednotlivé geometrické obrazce predelil rotujúcimi nápismi, dadaistickými slovnými hračkami a film signoval pseudonymom Rose Sélavy, ktorý používal približne od roku 1921 a je prešmyčkou slovnej frázy „Eros, c'est la vie“ (Eros, to je život).

Mechanický balet (1924) autorskej dvojice, francúzskeho maliara Fernanda Légera a amerického režiséra Dudleyho Murphyho, je založený na kinetickom pohybe nasnímaných umelých a biologických mechanizmov (rotačné, kĺbové, kyvadlové, hydraulické, kolotoče, hojdačka, kaleidoskop, pohyby očí, úst, nôh pri chôdzi...), na zrážke záberov pozostávajúcich z animácie geometrických tvarov (kruh, trojuholník, kubistická postava Charlota, Charlie Chaplina), zo svetelných a zrkadlových odrazov, reálnych predmetov a ľudí. Zaujatie pre strojové mechanizmy podnietila u Légera osobná skúsenosť z prvej svetovej vojny, čo sa odrazilo v jeho „strojovom období“ s typickým rúrkovitým tvaroslovím. Ku geometrizácii inklinoval aj taliansky futurizmus, ktorého výbojný anarchizmus, fascinácia rýchlosťou a dynamickosťou modernej doby („Pretekársky automobil je krajší ako Niké Samothrácka.“), sú prítomné tiež v *Mechanickom balet*. V slučke opakovaný záber stúpania ženy hore schodmi je odpoveďou na futuristicky rozložený pohyb v obraze Akt zostupujúci zo schodov (1912) od Marcela Duchampa, kinetická scénografia kuchynského náradia by sa dala považovať za parodický predobraz tanečných choreografií fragmentarizovaných tiel v prvých muzikáloch. Prudkú montáž predmetov, kaleidoskopickú hru odrazov a prevrátených obrazov sprevádza originálna skladba Georgea Antheila pozostávajúca z kakofonických zvukov niekoľkých mechanických pián, elektrických zvončekov, leteckých vrtúľ a sirény.

Absolútny, abstraktný film

Umelecké avantgardy desiatych a dvadsiatych rokov 20. storočia priniesli nový vzťah k predmetnej realite, dekonštrukciu reality. Kubizmus rozložil postavy, predmety a zátišia a znovu ich vyskladal do zjednodušených, geometrických tvarov a perspektív, futurizmus rozložil pohyb do dynamickej geometrizujúcej formy, ruský kubofuturizmus spojil oba princípy a dodal im sociálno-revolučný náboj. Zlomový rozchod s predmetným svetom priniesol prvý abstraktný akvarel ruského maliara Vasilija Kandinského (1910/1913) a Čierny štvorec na bielom pozadí (1915) od Kazimira Maleviča. Obaja zredukovali obsah na čisté geometrické tvary, ktoré podľa aristotelovského výkladu sú abstrakciami z reálnych objektov, abstrahovanými od ich látky, hmotnosti a farby, a podľa platónskeho sú ako absolútne formy pripravené pre svet ideí.

Táto redukujúca, abstrahujúca tendencia sa prejavila aj vo filme – ako snaha oživiť abstraktné maliarske kompozície, zmeniť ich v hudobný rytmus. Premennivé geometrické tvary sú oslobodené od figuratívosti a príbehovosti, pulzujú v oku diváka a prinášajú nový spôsob pôžitku – umenie pre zrak, pre aktivitu oka. Absolútny film bol vnímaný ako nový druh moderného umenia, tzv.

„maľba v čase“, prinášajúca rozmanité optické udalosti: rytmickosť a pulzovanie tvarov, kmitanie svetelných lúčov, zmršťovanie a rozširovanie foriem, premenlivé vzťahy medzi tvarmi, metamorfózu tvarov, kontrapunkt a pod. „Orchestrácia foriem“ vo vzťahu k hudbe sa premietla aj do názvov jednotlivých krátkych filmov: rytmus, fuga, opus, symfónia.

Pri absolútnom filme rozlišujeme dva prístupy:

1. Kamera a filmový pás slúžia ako záznamové médium, teda abstraktný svet je vytváraný pred kamerou a snímaný kamerou (kreslená, plošková animácia).
2. Kamera ako nástroj je z tohto procesu vylúčená, autor vytvára film výtvarnými technikami priamo na filmový pás (hand-made: napr. rytie do filmu, batikovanie filmu, nanášanie farieb naprieč políčkami, rayogramy...).

Predchodcami absolútného filmu boli talianski futuristi, bratia Arnaldo Ginna a Bruno Corra, ktorých filmy z obdobia 1910 – 1912 sa nezachovali. V centre dadaizmu, Zürichu, v roku 1919 vznikla Asociácia radikálnych umelcov (Artistes Radicaux) volajúca po reforme umenia a redefinovaní jeho úloh v spoločnosti. Spoluzakladateľom bol nemecký maliar a filmový teoretik Hans Richter, ktorý spolu so švédskym maliarom Vikingom Eggelingom pracoval na experimentoch s geometrickými kompozíciami. V manifeste Univerzálny jazyk (Universelle Sprache) prirovnali abstraktné formy k univerzálnemu jazyku. V zmysle hľadania nových foriem obaja rezignovali na klasický formát papiera (plátna) a z geometrických kompozícií vytvárali zvitkové maľby. Richterove filmy *Rytmus 21* (1921), *Rytmus 23* (1923) a *Rytmus 25* (1925) sú založené na hre geometrických bielych a sivých plôch na čiernom podklade (a inverzných čiernych na bielom), odvíjajúce sa od jednoduchých k zložitejším kompozíciám v presne určenom tempe. Viking Eggeling v *Diagonálnej symfónii* (1924) skúmal kompozičné vzťahy cez variovanie jedného, ornamentálnegeometrického motívu. Odmietal použitie sprievodnej hudby, keďže abstraktné obrazy považoval za ekvivalent hudby.

Svoje úvahy o abstraktnom filme zhrnul v článku *Maľba v čase* (Malerei mit der Zeit, 1919) maliar Walter Ruttmann. „Ide o nové umenie pre zrak, ktoré sa odlišuje od maliarstva tým, že sa odohráva v čase (tak ako hudba), a tým, že ťažisko jeho umeleckosti netkvie (ako je tomu pri obraze) v redukcii príbehu (...), ale spočíva skôr v časovom rozvíjaní jeho vlastnej formy. Práve preto, že sa toto umenie odvíja v čase, je jedným z jeho najdôležitejších stavebných prvkov časorytmus (Zeit-Rhythmus) optickej udalosti.“⁴ Vo svojich farebných filmoch *Lichtspiel: Opus I, II, III, IV* (1921 – 1925) rozvíjal pohyb konkávných a konvexných foriem, vzájomné spájanie a pohlcovanie, jeho rukopis bol oveľa výtvarnejší než v prípade strohých geometrických foriem u Richtera a Eggelina. Ruttmannov žiak Oskar Fischinger tento maliarsky aspekt rozvinul v experimentovaní s premenlivými tvarmi – topiacim sa voskom („voskové experimenty“) či po políčkach snímanými údermi štetca.

Filmy Eggelina, Richtera a Ruttmanna boli premietnuté v rámci filmového matiné Der Absolute Film v máji 1925 v Berlíne spolu s Légerovým *Mechanickým baletom* a dadaistickým filmom *Medzibra* od Reného Claira. Hoci existencia nemeckého absolútného filmu bola len krátkodobá, našla svojich nasledovníkov: Lena Leya, Normana McLarena, Harryho Smitha a ďalších.

Dadaizmus

Dadaizmus sa vyvinul z atmosféry prvej svetovej vojny, ktorá okrem zbrojenia a nezmyselného zabíjania, spôsobila politický, ekonomický aj kultúrny úpadok. Vojna priniesla dovtedy najväčšie ľudské obete, na fronte zahynulo viacero významných umelcov a intelektuálov, iní sa z nej vrátili fyzicky a psychicky zmrzačení. Dadaizmus nadviazal na anarchistický princíp talianskeho futurizmu, ku ktorého rýchlemu koncu prispela predčasná smrť dvoch kľúčových postáv: maliara, sochára a teoretika futurizmu Umberta Boccioniho a futuristického architekta Antonia Sant'Eliu. Začiatok dadaizmu sa datuje na 5. februára 1916 v zürišskom kabarete Voltaire, kde sa viedli diskusie o umení, písali sa automatické texty a čítala sa experimentálna poézia. Marcel Duchamp vystavil svoje ready-mades už v roku 1915 v New Yorku, ktorý sa od povestnej výstavy Armory show (1913) stal novým centrom moderného umenia. Ohľadom názvu hnutia „dada“ existuje

niekoľko verzií: ide o detské džavotanie bez konkrétneho významu, prejav súhlasu, ktorý používali umelci rumunského pôvodu, či o náhodne vybrané slovo z francúzskeho slovníka.

Dadaizmus sa búril voči meštiackemu vkusu, konformizmu a racionalizmu, ktorý vyústil do vojnového zabíjania, ignoroval poriadok a tradície spôsobom absolútnej slobody, anarchie a negácie. Už futuristi prehlasovali, že treba zničiť všetky múzeá a kult minulosti, dadaisti túto provokáciu a obrazoborectvo (podpísaný pisoár, Mona Lisa s fúzikmi a briadkou od Marcela Duchampa) vniesli priamo do galérií. Princíp hry a záľuba v absurdite sa premietli aj do niekoľkých dadaistických filmov, ktoré však vznikli až po skončení aktívneho fungovania hnutia (1923).

Krátky film *Medzihbra* (1924) režiséra Reného Claira vznikol pre pobavenie publika počas prestávky dadaistického baletu *Zrušené predstavenie* (Relâche) od maliara Francisa Picabia a hudobného skladateľa Erika Satieho. V prológu filmu sú sprítomnení obaja autori, Picabia aj Satie (pri zapalovaní dela na streche domu), neskôr sa na streche objavia Man Ray a Marcel Duchamp (nad šachovou partiou). *Medzihbra* pozostáva z radu voľne poprepájaných iracionálnych výjavov, používa jednoduché triky aj obrazové inovácie: spomalený, zrýchlený a spätný pohyb, prevrátený obraz, stop trik, viacnásobné expozície, pohyblivú kameru, fantómovú jazdu, jump cut. Prvú časť tvoria rozvíjajúce sa motívy (jarmočné figuríny s nafukovacími hlavami, tancujúca baletka snímaná odspodu cez sklo), druhú časť predstavuje pohrebný sprievod končiaci zmiznutím všetkých aktérov. Satieho hudba umocňuje dynamiku akcie v obraze, gradácia rýchlosti počas behu za pohrebným vozom je prirovnaná k adrenalinovej jazde na horskej dráhe.

Odlíšnym spôsobom rozvíja princíp absurdity Hans Richter vo filme *Dopoludňajšie strašidlo* (1928). Hereckú akciu kombinuje s trikmi, s pixiláciou, s kreslenou a plôškovou animáciou, predmety vzdorujú svojim majiteľom (rozvážajúci sa pánsky motýlik, štyri lietajúce klobúky), hydrantová hadica sa ako filmový kotúč odvíja a znovu navíja, muži miznú za stĺpom pouličnej lampy. Richter strieda obraz v pozitíve a negatíve, prevracia obraz po horizontálnej aj vertikálnej osi, vytvára efekt nakloneného horizontu. Na začiatku narušený poriadok (rozbité šálky) sa v závere vracia späť, štyria muži zasadnú k raňajkám a na ich hlavy sa vrátia neposlušné klobúky. Podobne ako v *Medzihbre*, aj v tomto filme sú aktérmi predstavitelia avantgardnej scény, maliari Hans Richter a Werner Graeff či skladateľ Paul Hindemith, autor pôvodnej hudby k filmu. Zvuková verzia filmu sa však nezachovala, bola zničená nacistami rovnako ako ďalšie modernistické diela nemeckého medzivojnového umenia.

Surrealizmus

Na dadaistickú revoltu proti konformizmu a racionalite nadviazal surrealizmus, ktorý však namiesto anarchie a radosti z negácie a ničenia, otvoril priestor imaginácii a podvedomiu. Termín surrealizmus (nadrealizmus) prvýkrát použil básnik Guillaume Apollinaire v súvislosti so svojou divadelnou hrou *Prsia Tírésiove* (1918). Za predchodcu surrealizmu bol považovaný básnik Comte de Lautréamont a jeho zbierka *Spevy Maldororove* (1869) s povestným prirovnaním: „krásne ako náhodné stretnutie šijacieho stroja a dáždika na pitevnom stole“. V roku 1924 básnik André Breton sformuloval Manifest surrealizmu: „Surrealizmus – čistý psychický automatizmus, ktorým zamýšľame vyjadrovať slovom, písmom alebo akýmkoľvek iným spôsobom skutočný pohyb myšlienky. Diktát myslenia bez akejkoľvek rozumovej kontroly a mimo všetkých estetických a morálnych ohľadov.“⁴⁵ Breton počas vojny slúžil v psychiatrickom armádnom stredisku a zaujímal sa o práce Sigmunda Freuda, ktorého psychoanalytické teórie a Výklad snov sa stali inšpiračným zdrojom surrealistov. Surrealizmus sa prejavil najprv v literatúre (A. Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Antonin Artaud), vo výtvarnom umení (Max Ernst, René Magritte, Salvador Dalí, Joan Miró), a napokon aj vo filme. Práve film ponúkal bohaté obrazové prostriedky pre snovú asociatívnu fantáziu, znepokojujúce obsesie či erotické túžby plynúce z potlačovanej sexuality.

Hneď prvý surrealistický film *Mušľa a kňaz* (1928) od Germaine Dulacovej vzbudil rozruch svojou provokatívnou antiklerikálnosťou. Kňaz-alchymista sa pokúša získať lásku mladej ženy, kolenačky zdolá cestu mestom, aby sa vrhol na svojho soka, ktorý sa z dôstojníka zmení na svedníka. Dulacová kombinuje erotickú a cirkevnú symboliku a surreálny svet iracionality a snovosti

umocňuje impresionistickou optikou: rozostreným obrazom, svetelnými a zrkadlovými efektmi, viacnásobnou expozíciou a spomaleným pohybom.

Surreálne prvky sú prítomné aj vo filme Jeana Cocteaua *Krv básnika* (1930): ústa, ktoré nakreslil mladý umelec, zmiznú z papiera a objavia sa na jeho dlani, prehovorí a on nimi „oživí“ sochu, ktorá ho vyzýva vstúpiť do sveta za zrkadlom. Básnik, dramatik a výtvarník Cocteau však odmietal spájanie svojho filmu so surrealizmom, snovú štruktúru buduje z ireálnych prvkov, ktoré rozvíja aj vo svojom neskoršom orfickom diptychu *Orfeus* (1950) a *Orfeov zázvet* (1960).

V roku 1930 vyšiel druhý *Manifest surrealizmu*, ktorý už deklaroval zjavný príklon k revolučným ľavicovým myšlienkam – v ovzduší silnejúceho fašizmu sa čoraz viac umelcov hlásilo ku komunistickej ideológii. V roku 1934 vznikla v Prahe československá Skupina surrealistov (Karel Teige, Jindřich Štyrský, Toyen, Vítězslav Nezval), ktorá o rok neskôr zorganizovala konferenciu za účasti André Bretona a Paula Éluarda. Na slovenskej umeleckej scéne sa formuje tzv. nadrealizmus, najmä v literatúre (Štefan Žáry, Rudolf Fabry, Vladimír Reisel) a výtvarnom umení (Imrich Weiner-Kráľ) predvojnového a vojnového obdobia. Nadšený príklon k marxizmu však onedlho spôsobil štiepenie ako francúzskej, tak aj československej skupiny, keďže dokazovanie, že surrealizmus nie je v rozpore s dialektickým materializmom a ide ruka v ruke s marxizmom-leninizmom, bolo čírou fantazmagóriou. Hoci po druhej svetovej vojne bol už surrealizmus mŕtvym umeleckým smerom, jeho vplyv a obľúbenosť pretrvali dodnes.

Andalúzsky pes

Ikonický surrealistický film *Andalúzsky pes* nakrútili v roku 1929 začínajúci režisér Luis Buñuel a surrealistický maliar Salvador Dalí. Nápad vznikol zo snov, ktoré sa im prísnili: Dalímu ruka plná mravcov a Buñuelovi mrak, ktorý rozrezal mesiac v splne ako britva oko. Scenár mali hotový za týždeň: počas týždňa „absolútneho stotožnenia“ spojili tieto sny do sledu scén, pričom sa riadili pravidlom nepriať žiadnu myšlienku či obraz, ktoré by mohli podliehať racionálnemu, psychologickému alebo inému výkladu. Metódou vedomého psychologického automatizmu otvorili všetky brány iracionalite, dej postavili na zmätočnej časovej a naratívnej línii, na miešaní reálnych a snových scén. Film bol nakrútený za 14 dní a financovala ho Buñuelova matka. Počas premiéry zaznamenal nečakaný úspech a premietal sa osem mesiacov. Na druhej strane vyvolal aj pobúrenie a objavili sa výhražné žiadosti o jeho zakázanie.

Buñuel v autobiografickej knihe *Do posledného dychu* spomína: „Prvé verejné premietanie *Andalúzskeho psa* sa konalo na platené pozvánky v Uršulínkach a zhromaždilo sa na ňom to, čomu sa vtedy hovorilo parížsky výkvet, to znamená niekoľko aristokratov, spisovateľia alebo už maliari slávni (Picasso, Le Corbusier, Cocteau, Christian Bérard, hudobník Georges Auric), a samozrejme surrealistická skupina v plnom počte. Bol som hrozne nervózny, ako si je možné predstaviť. Stál som za plátom pri gramofóne a počas premietania som striedal argentínske tangá a *Tristana a Izoldu*. Do vreciek som si napchal kamene, aby som ich v prípade neúspechu mohol hádzať po prítomných. Nedávno predtým surrealisti vypískali film Germaine Dulacovej *Mušľa a kňaz*, ktorý sa mi páčil. Bol som pripravený na najhoršie. Kamene som nepotreboval. Po skončení filmu som za plátom počul dlhý potlesk a nenápadne som svoje streľivo vysypal na podlahu.“

Film pozostáva z asociatívne radených motívov (cyklista so skrinkou, dľaň plná mravcov, odrezaná ruka na ulici, klavíry s mŕtvymi oslami...), pomedzi ktoré sa odohráva súboj pohlaví, sexuálna príťažlivosť aj odpudivosť medzi ženou a mužom. Rozrezané oko z úvodu filmu akoby pozývalo na vstúpenie do inej reality, za hranicu viditeľného a poznateľného. Keďže hlavnou zbraňou surrealistov proti „ohlupujúcemu tlaku cirkvi“ bol škandál, Buñuel, ktorý prešiel prísnu jezuitskou výchovou, k nemu prispel provokatívnou analógiou náboženskej a erotickej extázy. Táto dualita tela a duše, sexuality a askézy, ortodoxie a herézy, pudu smrti (Thanatos) a pudu života (Eros) prestupuje celú jeho filmografiu.

Pokiaľ krátkometrážny *Andalúzsky pes* provokoval svojou výstrednosťou a neuchopiteľnosťou, dlhometrážny zvukový film *Zlatý vek* (1930) sa ukázal ako ešte väčšmi protispoločenský

a proticirkevný. Tento manifest „šialenej lásky“, obrovskej sily, čo priťahuje ženu a muža, ktorí sa však napriek tomu nedokážu spojiť, pri uvedení vyvolal škandál a pravicoví provokatéri trhali plátno a rozbili sedadlá. Vo Francúzsku bol zakázaný 50 rokov. Film spôsobil rozkol aj medzi Dalím a Buñuelom: Dalí sa cítil ukrivdený, keďže z jeho nápadov sa využilo len minimum. Hoci sa ich cesty rozišli, princípy surrealizmu rozvíjali vo svojej tvorbe aj naďalej.

Vizuálne symfónie mesta

Na pomedzí avantgardného a diváckeho filmu stojí v dvadsiatych až tridsiatych rokoch obľúbený žáner tzv. urbánnych symfónií (známy aj ako prierezové filmy). Ide o nenaratívne, dokumentaristické portréty dynamicky sa rozvíjajúcich, najmä európskych metropol, zachytávajúce poetické aspekty mestskej krajiny, industrializáciu, pulz mesta, prípadne sociálne rozdiely v živote vyššej a nižšej spoločenskej vrstvy. Filmy sú založené na experimentálnych postupoch (viacnásobné expozície, inverzný obraz, spätný pohyb) a dynamickej montáži obrazových protikladov, obraz rytmicky dopĺňa hudba (resp. je strihaný na hudbu) za tvorivého použitia obrazovo-zvukového kontrastu. Filmový rytmus a dynamika obrazu sú dosiahnuté aj snímanou predkamerovou realitou: rinúcou sa dopravou, ponáhľajúcimi sa ľuďmi, výrobnými strojmi v pohybe. S obľubou sú používané jazdy kamery, panorámy, pohľady na mesto zo vzducholode, prudké podhľady na výškové budovy a továrenské komíny, skrytá kamera sledujúca ľudí na ulici a vo chvíľach oddychu.

Z hľadiska obsahu a formy môže prevažovať dokumentárny aspekt zachytenej reality (napr. život v meste), symbolický aspekt (človek zakliesnený v mašinérii výrobného a spotrebného kolobehu), lyrický aspekt (mesto v záplave dažďa), estetický aspekt (komponovanie obrazu cez vertikály budov, horizontály ciest, spleť železničných koľajísk), alebo sociálnokritický (triedne rozdiely obyvateľstva). V ojedinelých prípadoch sú dokumentárne zábery prepojené so zinscenovanými situáciami a hranými dokrútkami.

Už v roku 1921 vznikol krátky film *Veľkolepý New York* (Manhatta, Paul Strand, Charles Sheeler) mapujúci modernú časť mesta s rušným prístavom a do výšky rastúcimi mrakodrapmi. Stredometrážny film *Iba hodiny* (Alberto Cavalcanti, 1926) zaznamenáva pokojné plynutie času počas jedného dňa v Paríži, ktoré v prestrihoch odmeriava pohyb hodinových ručičiek. Odlišne plynie čas pre tulákov, nemajetnú vrstvu, odlišne pre bohatých či zaľúbených. Holandský režisér Joris Ivens sa v krátkych filmoch *Most* (1928) a *Dážď* (1929) koncentruje na konkrétnu časť či situáciu: novopostavený unikátny „výtahový“ železničný most v Rotterdame a melancholický obraz Amsterdamu počas daždivého počasia.

Dlhometrážny film *Berlín – symfónia mesta* (Walter Ruttmann, 1927) sa zameriava na jeden deň v Berlíne: prólog tvorí dynamická montáž cesty vlakom, ktorý vchádza do hlavnej stanice, prebúdzajúce sa mesto zaplňajú pracujúci na ceste do fabrik, deti kráčajú do škôl, otvárajú sa obchody... Ruttmann však zaznamenáva aj dobovo príznakové znaky centra Weimarskej republiky: okázalú vojenskú prehliadku a pouličný štrajk. Pracovný deň končí športovými aktivitami a bohatou kultúrnou ponukou. V kolektívnom filme *Ludia v nedeľu* (Robert Siodmak, Fred Zinnemann, Billy Wilder, Edgar Ulmer, 1929) sú autentické výjavy života v meste začlenené do hraného mikropříbehu dvoch dvojíc, ktoré sa dohodnú stráviť nedeľu pri jazere.

Dlhometrážny film Dzigu Vertova *Muž s kinoaparátom* (1929) je viac než len urbánnou symfóniou, ktorá mapuje čulý mestský život vo veľkých sovietskych mestách (Moskva, Kyjev, Charkov, Odesa). Tento sfilmovaný manifest Vertovovej teórie „kino-oka“ (viď Sovietska montážna škola) odkrýva celý kinematografický dispozitív: od „lovenia“ autentických okamihov života, cez výrobu filmu (strihačka Jelizaveta Svilovová pri práci) až po jeho uvedenie v kine.

Francúzsky režisér Jean Vigo vo filme *A propos de Nice* (1930) sleduje niekoľko aspektov života v známom prímorskom meste: všednú pracovnú náplň jeho obyvateľov, letné vyžitie rekreatantov a prípravu tradičného karnevalu. Za kamerou stál Boris Kaufman, mladší brat Dzigu Vertova a Michaila Kaufmana, ktorý snímal *Muža s kinoaparátom*.

Filmy zodpovedajúce estetike a forme mestských symfónií však nájdeme aj v československej kinematografii medzivojnového obdobia. Krátky film *Praba* (Vladimír Studecký, 1925) začína východom slnka a končí jeho západom, *Praba v září světél* (Svatopluk Innemann, 1928) bola vyrobená ako reklamný film pre pražské elektrické závody a predstavuje moderné nočné mesto plné svetiel a elektrických reklám. Fotograf a folklorista Karel Plicka v zvukovom filme *Zem spieva* (1933) prechádza z historickej aj modernej Prahy na slovenský vidiek, kde formou prírodného kolobehu sprostredkúva sezónne práce, tradičné rituály, tance a detské hry. Hudbu zložil František Škvor a dynamickú montáž filmu vytvoril strihač a avantgardný filmár Alexander Hackenschmied. V roku 1938 bol pražský prológ nahradený Bratislavou, ktorej dobovú podobu zachytil Plicka so svojimi študentmi zo Školy umeleckých remesiel.

Na margo surrealizmu

- Nemý film *Andalúzsky pes*, ktorý bol pôvodne sprevádzaný argentínskymi tangami a predohrou z opery Richarda Wagnera Tristan a Izolda, znejúcimi z gramofónu, bol dodatočne ozvučený až v roku 1960.
- Päťdesiat rokov zakázaný *Zlatý vek* bol znovu uvedený v roku 1980 v New Yorku a o rok neskôr v Paríži.
- Členom československej Surrealistickej skupiny sa v roku 1970 stal aj režisér a výtvarník Jan Švankmajer, v roku 1977 aj slovenský dramaturg, spisovateľ a výtvarník Albert Marenčin.

7 filmov, ktoré treba vidieť

Rytmus 21 (Hans Richter, 1921)

Návrat k rozumu (Le retour à la raison. Man Ray, 1923)

Mechanický balet (Ballet mécanique. Fernand Léger, Dudley Murphy, 1924)

Medzihra (Entr'acte. René Clair, 1924)

Anemický film (Anémic cinema. Marcel Duchamp, 1926)

Andalúzsky pes (Un Chien andalou. Luis Buñuel, 1928)

À propos de Nice (Jean Vigo, 1930)

Kam ďalej

Stanislav Ulver: Západní filmová avantgarda. Praha: ČFÚ 1991.

Martin Čihák: Ponorná řeka kinematografie. Praha: Akademie múzických umění 2013.

Maurice Nadeau: Dějiny surrealismu. Olomouc: Votobia 1994.

Luis Buñuel: Do posledního dechu. Praha: Bookman 2004.

Eva Strusková: Dodalovi. Praha: Akademie múzických umění 2013.

P. Adams Sitney: Visionary Film. New York: Oxford University Press 1974, 2002.

Morritz William: Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger. Eastleigh: John Libbey Publishing 2004.

Michael O'Prey: Avant-garde Film. London: Wallflower 2007.

Malte Hagener: Moving Forward, Looking Back. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

A. L. Rees: A History of Experimental Film and Video. London: British Film Institute 2008.

Richard Abel (ed.): French Film Theory and Criticism. Princeton: Princeton University Press 1988.

Webové stránky

<http://www.openculture.com/2012/04/man-ray-and-the-icinema-puri-four-surrealist-films-from-the-1920s.html> – Cinéma Pur

<http://www.centerforvisualmusic.org/library/WMAbsoluteFilm.htm> – Absolútny film

<http://www.dada-companion.com/duchamp/films.php> – Marcel Duchamp

<http://cinecollage.net/surrealism.html> – Surrealistický film

https://www.academia.edu/5346005/Paris_Berlin_Moscow_On_the_Montage_Aesthetic_in_the_City_Symphony_Films_of_the_1920s – Vizuálne symfónie miest

¹ Ulrich Gregor – Enno Patalas: Dejiny filmu. Bratislava: Tatran 1968, s. 43.

² Martin Čihák, Ponorná řeka kinematografie. Praha: Akademie múzických umění 2013, s. 124.

³ Martin Čihák, c.d., s. 132.

⁴ Martin Čihák, c.d., s. 77. Pozri tiež: (Kol.) Manifesty pohyblivého obrazu: barevná hudba. Olomouc: PAF 2010, s. 35 – 38.

⁵ Maurice Nadeau: Dějiny surrealismu. Olomouc: Votobia 1994, s. 51.

IX.

SOVIETSKA MONTÁŽNA ŠKOLA

Poslednou veľkou filmovou avantgardou 20. rokov bola sovietska montážna škola, ktorej zrod a vývin je úzko spojený so zvrhnutím cárskeho režimu a Októbrovou revolúciou roku 1917. Jej neskorší nástup oproti avantgardným filmovým hnutiam vo Francúzsku a v Nemecku bol tiež spôsobený ekonomickou nestabilitou Sovietskeho zväzu v tomto turbulentnom období. Oproti krajinám západnej Európy sa však sovietska montážna škola tešila finančnej i spoločenskej podpore zo strany štátnych inštitúcií a dosahovala aj široký divácky ohlas. Montážne filmy mali v novej spoločnosti plniť propagandistickú úlohu, preto sú silno ovplyvnené komunistickou ideológiou. Ich estetické hodnoty však tento ideologický obsah presahujú. Hovorí sa, že revolúcie požierajú svoje vlastné deti. Inak tomu nebolo ani v prípade viacerých montážnych režisérov, ktorých tvorbu začali po čase obviňovať z formalizmu.

Ruská kinematografia pred 1. svetovou vojnou

Hoci montážnu školu odštartovali až udalosti revolúcie roku 1917, v Rusku existoval aj pred vznikom Sovietskeho zväzu fungujúci filmový priemysel, ktorého rozvoj urýchlila 1. svetová vojna a s ňou spojené stiahnutie sa zahraničných filmových spoločností z ruského trhu. Pre cárske obdobie sú charakteristické melodramatické príbehy s tragickým koncom, ktoré sa vyznačovali pomalým tempom akcie, psychologizáciou a intenzívnym, avšak neexaltovaným hereckým prejavom. Medzi najvýznamnejších režisérov tohto obdobia patrili Jevgenij Bauer, ktorého filmy vynikajú melancholickou atmosférou a zmyslom pre výtvarnú kompozíciu (napr. *Umierajúca labuť*) a Jakov Protazanov, špecialista na prestížne literárne adaptácie (napr. *Otec Sergej*) s populárnym hercom Ivanom Mozzuchinom.

„Film je naším najdôležitejším umením“

Tento výrok pripisovaný revolučnému lídrovi Vladimírovi Iljičovi Leninovi vypovedá o váhe, akú komunisti prikladali filmu ako nástroju šírenia novej ideológie. Kým ho však mohli plne využívať, museli sa vysporiadať nielen s cárskym režimom, politickou opozíciou a občianskou vojnou, ale aj hladomorom, ekonomickými problémami a priemyselnou modernizáciou poľnohospodárskej krajiny.

Nespokojnosť širokých vrstiev obyvateľstva s mocenským usporiadaním spoločnosti a s krvavými obetami Ruska v 1. svetovej vojne viedla vo februári 1917 k zvrhnutiu cárskeho režimu a nastoleniu Dočasnej vlády. Tá vo vojne pokračovala, preto čoraz väčšiu popularitu získavala radikálna boľševická strana, ktorej vodca Lenin sa vrátil zo švajčiarskeho exilu do Ruska. Pod jeho vedením a s veľkou podporou armády v novembri 1917 (podľa juliánskeho kalendára v októbri) boľševici zvrhli dočasnú vládu a na jar roku 1918 podpísali s Nemeckom prímerie. Avšak následná občianska vojna, v ktorej bojovali stúpenci komunizmu (červení) a stúpenci predrevolučného Ruska (bieli), spolu s masívnym hladomorom v roku 1921 dopadli na krajinu ešte tvrdsie. Krajina sa zmiatla v kríze až do roku 1922, keď sa skončila občianska vojna a bol založený Zväz sovietskych socialistických republík.

V období vojnového komunizmu postihol kinematografiu chaos. Mnohé súkromné produkčné spoločnosti sa obávali znárodnenia, a preto ukončili podnikanie alebo odišli do zahraničia. So sebou si vzali i technické vybavenie a filmový materiál, ktoré sa v Rusku nevyrábali. To zapríčinilo prijatie zákona, podľa ktorého mal byť všetok filmový materiál súkromných firiem registrovaný. Tie ho

však následne len ukryli a nedostatok sa ešte zvýšil. Vláda plánovala znárodnenie kinematografie ako odvetvia priemyslu, v tomto období však na to nemala dostatočné prostriedky, a preto sa musela uspokojiť s jej kontrolou prostredníctvom novozriadeného Ľudového komisariátu osvety (Narkompros). Na jeho čele stál príležitostný filmový scenárista Anatolij Lunačarskij. Filmová produkcia v tomto období bola veľmi nízka, sústredila sa väčšinou na krátke spravodajstvo a agitky – propagandistické filmy, ktorých úlohou bolo nadchnúť divákov pre vec socializmu. Napríklad film *Proletári všetkých krajín, spojte sa!* predstavoval výjavy z histórie triednych bojov v kombinácii s citáciami z Marxovho Komunistického manifestu. Film *Opevnenie*, ktorý vyrobil Petrohradský filmový výbor podľa Lunačarskeho scenára, spájal fikčný príbeh s dokumentárnymi zábermi a propagoval zaberanie domov zámožných rodín chudobnými. Keďže v mnohých odľahlých končinách novo vznikajúcej krajiny Sovietskeho zväzu nebola zavedená elektrina a neexistovali tu ani kiná, agitačné vozy (nákladné autá, vlaky) rozvážali propagačné tlačoviny, premietali krátke agitky a hrali divadlo, aby vyvážali novú ideológiu k obyvateľstvu i vojakom bojujúcim v občianskej vojne.

Roku 1919 došlo k znárodneniu kinematografie. Bolo však potrebné vychovať novú generáciu filmových režisérov, ktorých dielo by bolo v službách novej moci. S týmto zámerom vznikla v tomto roku Štátna filmová škola VGIK v Moskve. V Petrohrade bol založený Vyšší inštitút fotografie a filmovej techniky.

Nová ekonomická politika a konsolidácia kinematografie

Ekonomická kríza, do ktorej sa krajina dostala, mala byť vyriešená Leninovým plánom Novej ekonomickej politiky. Ten opätovne obnovil malé a stredné podnikanie na princípoch slobodného trhu a súkromné produkčné spoločnosti mohli opäť nakrúcať. Po oživení obchodných vzťahov medzi Európou a Ruskom začali nemecké firmy vo veľkom predávať do Ruska materiál i techniku na dlh. V tomto období predstavovali väčšinu distribúcie zahraničné alebo staršie filmy. Filmová produkcia začala fungovať nielen v Rusku, ale aj v neruských zväzových republikách. Snaha o zjednotenie kinematografie viedla roku 1922 k založeniu distribučného monopolu Goskino, ktorému však naďalej konkurovali niektoré silné súkromné firmy. Keď sa tento projekt ukázal ako neefektívny, vznikla roku 1925 akciová spoločnosť Sovkino, do ktorej boli nútené investovať aj súkromné firmy. Okrem produkcie sa venovala aj distribúcii, budovaniu kín, dovozu zahraničných filmov a neskôr i vývozu sovietskych filmov do zahraničia. Keďže väčšina zahraničných filmov musela byť kvôli ideologickej závadnosti cenzurovaná, Sovkino sa v polovici 20. rokov začalo preorientovať na export domácich filmov do zahraničia, a vďaka valutovým ziskom nakupovalo filmovú techniku pre sovietsky filmový priemysel.

Umenie v službách revolúcie

Hoci filmy montážnej školy tvorili iba časť sovietskej filmovej produkcie 20. rokov, priniesli najviac štylistických inovácií, a vďaka priaznivému ohlasu mali vplyv na filmy doma aj v zahraničí. Okrem avantgardných filmov sa sovietska kinematografia venovala aj tradičným žánrom: komédiám, historickým filmom alebo literárnym adaptáciám.

Prvé porevolučné roky sa vyznačovali vo všetkých umeleckých oblastiach príklonom k experimentu a hľadaniu nových výrazových prostriedkov v službe novej spoločnosti. Najväčší vplyv na film mal konštruktivizmus, ktorý zúročoval predrevolučnú skúsenosť avantgardných hnutí kubofuturizmu a suprematizmu. Konštruktivizmus spojil kritiku tradičných umeleckých foriem a abstrakciu s ideou spoločensky angažovaného umenia, ktoré má spĺňať funkcie osvety a propagandy. V duchu nadšenia z budovania novej spoločnosti konštruktivizmus oslavoval vedecký pokrok a veril v uplatňovanie vedeckých princípov i v umeleckej tvorbe. Umelecké dielo bolo prirovnávané k stroju, ktorého jednotlivé časti sa spájajú obdobne ako v procese strojovej výroby. S touto tendenciou je tiež spojená tendencia vnímať tvorcov nie ako romantických umelcov, ale skôr kultúrnych inžinierov uplatňujúcich racionálne a vedecké princípy. S tým súvisí aj stieranie hranice medzi

vysokým a nízkym umením. Roku 1917 vznikla robotnícka kultúrno-osvetová organizácia Proletkult, ktorá sa venovala literatúre, divadlu i výtvarnému umeniu. Vytvárala priestor pre nové umelecké formy a experiment, vychádzajúc z presvedčenia, že nová robotnícka trieda sa má rozísť s dovedajšími kultúrnymi hodnotami, pretože sú buržoázne, a má vytvoriť novú proletársku kultúru takpovediac na čistom stole. Výtvarní umelci sa venovali úžitkovému umeniu i grafickému dizajnu. V divadle sa vplyv konštruktivismu prejavil najmä v tvorbe Vsevoloda Mejerchoľďa, ktorý viedol divadlo Proletkultu. Mejerchoľď uplatňoval vo svojich inscenáciách princípy agitačnej údernosti, rozchod s tradičnými dramatickými a literárnymi formami, inšpiráciu realitou, montážne princípy, kolektivistickú ideológiu a biomechanickú teóriu herectva, podľa ktorej má byť herecký prejav postavený nie na psychologickom stvárnení charakteru, ale exaktnom preklade do fyzických pohybov prostredníctvom excentrického prejavu a neraz priam akrobatických výkonov.

Montážna škola

Z ideového ovzdušia Proletkultu vzišli aj viacerí filmoví režiséri, ktorí pôsobili najmä v Moskve a Leningrade. Nepredstavovali jednoliatu školu s rovnakými tvorivými koncepciami a metódou, ale spájalo ich vyzdvihovanie montáže ako hlavného formotvorného princípu a hlavného umeleckého špecifika filmu. Väčšina z nich chápala samostatný filmový záber ako jednotku bez vlastného významu, surový materiál, ktorý získava význam až zapojením do montážnej štruktúry viacerých záberov. Mnohí z nich prešli technickým alebo prírodovedným školením. Spoločným rysom týchto tvorcov je tiež spojenie filmovej praxe s teoretickou reflexiou filmu, prostredníctvom ktorej formulovali gramatiku a syntax novej filmovej reči.

Väčšina montážnych filmov ilustrovala boľševickú ideológiu zaoberajúcu sa triednym bojom a konfliktom. S tým súvisí výrazná prevaha historických filmov, ktoré stvárňovali povstania, štrajky, revolučné udalosti alebo históriu triednych bojov. Filmy *Križník Potemkin* a *Matka* pripomínali 20. výročie neúspešnej revolúcie z roku 1905, udalosti Októbrovej revolúcie pri jej 10. výročí oslavovali zase filmy *Koniec Petrogradu* a *10 dní, ktoré otriasli svetom*. Film *Štrajk* rozprával o krvavom potlačení robotníckeho štrajku z čias cárskeho Ruska, *Arzenál* spracúval ukrajinskú kapitolu z občianskej vojny, *Nový Babylon* sa vrátili k udalostiam Parížskej komúny z roku 1871.

S týmto žánrovým zacielením súvisia naratívne špecifiká montážnej školy. V stvárnení veľkých historických udalostí nezohrávali hlavnú úlohu jednotlivci, ale kolektívne sociálne sily. Konanie postáv preto nie je častokrát motivované ich psychológiou, ale skôr príslušnosťou k určitej spoločenskej triede. Niektorí tvorcovia (napr. V. Pudovkin v *Matke* a *Konci Petrogradu*) sa snažili spojiť vnútorný svet postáv s ich spoločenskou rolou, iní (napr. S. Ejzenštejn v *Križníku Potemkin* a vo filme *10 dní, ktoré otriasli svetom*) sa vzdali individuálneho hrdinu a do centra príbehov postavili kolektív, v niektorých prípadoch (napr. D. Vertov v *Mužovi s kinoaparátom*) dokonca zavrhlí príbeh i postavu v prospech dokumentaristického zachytenia každodenných udalostí.

Cieľom filmov montážnej školy nebolo len stvárňovať udalosti spojené s budovaním socializmu, ale najmä pre ne diváka angažovať. Prostriedkom tejto apelácie sa stala montáž, ktorá prostredníctvom časového, priestorového či grafického napätia stimulovala zmysly diváka. Namiesto plynulého stvárnenia akcie, ktoré preferoval kontinuitný štýl, rozbíjali montážne filmy akciu prostredníctvom montážnych sľučiek (napr. znásobenie akcie námorníka v hneve rozbíjajúceho tanier v *Križníku Potemkin*), elíps a skokového strihu (napr. vizuálny šok vytvorený dvoma detailnými zábermi na ženu s monoklom v scéne masakry na Odeských schodoch v *Križníku Potemkin*), snímania jednej akcie z rôznych uhlov (napr. scéna demonštrácie vo filme *Matka*), rapidmontáže (napr. montáž záberov dela vo filme *10 dní, ktoré otriasli svetom*), krížového strihu kauzálne neprepojených akcií (napr. spojenie masakry robotníkov so zábermi z jatiek v *Štrajku*), nediegetických vsuviek na spôsob autorského komentára (napr. reprezentácie rôznych božstiev v *10 dní, ktoré otriasli svetom*) či vizuálneho kontrastu medzi dvoma zábermi (napr. protiľahlé diagonály tvorené Odeskými schodmi v *Križníku Potemkin*). V dôsledku týchto postupov je priemerný počet záberov filmov montážnej školy výrazne vyšší než v iných dobových filmoch.

Dynamickú formu montážnych filmov podporovali aj prostriedky kamery (napr. extrémne rakurzy,

decentralizovaná kompozícia, narušanie zlatého rezu) a filmové triky (napr. viacexpozície alebo spätný pohyb). Tieto postupy sú charakteristické aj pre iné filmové avantgardy ako impresionizmus alebo expresionizmus, ale na rozdiel od nich ich montážna škola nevyužívala na subjektívizáciu rozprávania, ale na vytvorenie symbolických významov. Princípy vizuálneho kontrastu boli často využívané aj v rámci mizanscény, či už prostredníctvom pohybu, hĺbky záberu alebo geometrickej kompozície. Dojem realizmu predkamerovej reality posilňovala minimalistická scénografia, nakrúcanie v reáli a jednoduché svietenie bez doplnkového svetla na vyrovnanie svetelných kontrastov. Prostriedky herecstva sa pohybovali na širokej škále od naturalistického po štylizované. Niektorí režiséri (napr. S. Ejzenštejn) využívali typológiu a pracovali s tzv. naturščikmi, teda nehercami vybranými na základe fyzických charakteristík zodpovedajúcich predstave určitého spoločenského typu. Iní (napr. V. Pudovkin) pracovali s profesionálnymi divadelnými hercami. Niektorí však tiež využívali biomechaniku a excentrický prejav (napr. L. Kulešov).

Dziga Vertov

Dziga Vertov, vlastným menom Denis Kaufman, predstavuje najradikálnejšie futuristicko-konstruktivistické krídlo sovietskej montážnej školy. Po štúdiu psychoneurológie publikoval v časopise LEF (Levij front isskustv), ktorý bol tribúnou avantgardy konstruktivismu. Počas revolúcie sa stal vedúcim spravodajstva Narkomprosu a začal preň nakrúcať nový týždeník.

Vertovove názory na filmovú tvorbu boli ovplyvnené Vladimírom Majakovským a jeho ideou faktografie, podľa ktorej majú byť nové technológie ako fotografia a film využité na dokumentovanie a výklad sveta. V súlade s týmito princípmi sa Vertov venoval výlučne dokumentárnej tvorbe, odmietal príbeh a literatúru ako základ filmu, a podobne ako Lenin označil náboženstvo za ópium ľudu, hovoril Vertov o filmovej dráme ako o ópiu ľudu. Film v službách proletariátu má byť rovnako užitočný ako topánky, má pomôcť jednotlivcovi pochopiť svet. Vertov zdôrazňoval divotvorenosť kamery – kina-oka, ktoré dokáže ukázať veci tak, ako nie sú prístupné ľudským zmyslom, a vyzdvihoval prostriedky montáže, vďaka ktorej môže film nielen zachytiť skutočnosť, ale ju aj stvoriť.

V rokoch 1923 až 1925 nakrúcal Vertov filmový mesačník *Kino-pravda*, kde s využitím experimentálnych výrazových prostriedkov vytvoril nový typ spravodajstva: využíval extrémne rakurzy, montáž na sebe nezávislých materiálov, rytmické členenie sekvencií, kolorovanie častí obrazu, detaily a medzitulky. Jeho cieľom nebolo len informovať o udalostiach, ale podať ich výklad. Pri príležitosti Leninovej smrti nakrútil Vertov špeciálne vydanie tohto mesačníka pod titulom *Leninská kino-pravda* (1924), v ktorej spojil spravodajské zábery z občianskej vojny a budovania Sovietskeho zväzu so zábermi Lenina v súkromí i vo verejnom živote, a vytvoril tak pietnu oslavu revolučných snáh. O desať rokov neskôr vytvoril rozšírenú verziu filmu pod titulom *Tri piesne o Leninovi*, v ktorej spojil inšpiráciu uzbeckými ľudovými piesňami so spravodajským materiálom. Série dokumentárnych výjavov *Kino-oko* predstavuje spojenie kameramanského formalizmu a politickej agitácie. V celovečerných dokumentoch *Vpred, soviet!* a *Šestina sveta* (oba 1926) zase prostredníctvom kontrastu starého cárskeho Ruska (reprezentovaného sociálnymi rozdielmi, chudobou a hladom) a nového socialistického sveta (reprezentovaného výstavbou, elektrifikáciou a kolektivizáciou) oslavuje pokrok pod vedením komunistov.

Vertovovým najvýznamnejším filmom a praktickou aplikáciou jeho teoretických úvah o kine-oku predstavuje film *Muž s kinoaparátom* (1929). Tento pokus o stopercentný filmový jazyk má podobu sfilmovaného manifestu, je to chválospev na kameramana dokumentárneho filmu a všemocnosť oka kamery. Podobne ako v iných filmoch žánru urbánnej symfónie v ňom Vertov zachytáva život moderného veľkomesta od rána do večera, zároveň však aj popisuje vznik tohto filmu. Film je rámcovaný príchodom a odchodom divákov filmového predstavenia, zobrazuje kameramana v ustavičnom pohybe po rôznych miestach metropoly.

Po nástupe zvuku Vertov experimentoval s novým výrazovým prostriedkom vo filme *Symfónia Donbasu* (1931) o päťročnici v oblasti Donbasu, v ktorom z prvkov skutočnosti - obrazov, zvukov, ruchov a hudby - vytvoril symfóniu zdôrazňujúcu estetickú stránku techniky.

Lev Kulešov

Na rozdiel od Vertova bol Lev Kulešov obdivovateľom amerických detektívok a westernov, ktoré oproti ruskej psychologickéj dráme vynikali svižným tempom rozprávania, neviditeľným strihom a akčnými sekvenciami. Už pred revolúciou sa pokúsil uplatniť princípy kontinuálneho strihu, a keď ako pedagóg nastúpil na VGIK, vytvoril zo svojich žiakov umeleckú skupinu, s ktorou pokračoval v experimentovaní s montážou (patrili sem napr. V. Pudovkin a B. Barnet). Kvôli nedostatku filmového materiálu prestrihávali staršie filmy a v divadelných scénach využívali prostriedky podobné filmovej reči (napr. oponu s rámom na spôsob detailu). V sérii montážnych experimentov, známych ako Kulešovov efekt, vytváral Kulešov prostredníctvom montáže konvenčný čas a priestor, alebo menil význam jedného záberu v závislosti od spojenia s iným záberom. Kulešov nanovo zostrihal zábery zo starého filmu s *Mozžuchinom*. Detail jeho tváre postupne skombinoval so záberom na tanier polievky, mŕtve dieťa a krásnu ženu. Hoci išlo vždy o rovnaký záber, tvár zakaždým vyjadrovala iné emócie v závislosti od konkrétneho spojenia (hlad, smútok, túžbu). Iné experimenty vytvárali časopriestorovú kontinuitu medzi zábermi nakrútenými na vzdialených miestach, napr. medzi Moskvou a Washingtonom. Najzásadnejším prínosom Kulešovových experimentov bolo poznanie, že divákova reakcia a význam záberov nezávisí od samotného ich obsahu, ale od spôsobu ich spojenia, teda montáže.

Počas občianskej vojny nakrútil Kulešov propagačný dokument *Na červenej fronte* s inscenovanými pasážami. So svojimi poslucháčmi na VGIKu zužitkoval skúsenosť zo sledovania amerických filmov a vytvoril komédiu s propagandistickým obsahom *Podivuhodné dobrodružstvá Mr. Westa v krajine bolševikov* (1924). Paródia na predsudky západného sveta voči ZSSR sa vyznačuje dynamickými montážnymi riešeniami, prekvapujúcimi zvratmi, invenčným spojením spravodajských a hraných výjavov a excentrickým herectvom.

Kulešovov štýl bol menej experimentálny ako diela iných montážnych režisérov. Jedným z jeho najlepších filmov je priam thrillerová adaptácia poviedky Jacka Londona *Podľa zákona* (1929), venoval sa však aj námetom zo súčasnosti.

Sergej Ejzenštejn

Najvýraznejšou postavou montážnej školy, ktorá vytvorila vplyvné filmové i teoretické dielo, je Sergej Ejzenštejn. Počas revolúcie ako stavebný inžinier konštruoval mosty pre Červenú armádu, neskôr študoval orientálne jazyky, a napokon sa venoval divadelnej scénografii a réžii v divadle Proletkultu. Do inscenácie hry A. N. Ostrovského *Aj múdry schybí* nakrútil filmovú vsuvku *Dobryj kôň nikdy nezakopne* ako paródiu na filmové žurnály. V súvislosti s týmto predstavením publikoval v časopise LEP článok o montáži atrakcií. Pod pojmom atrakcia rozumel každý útočný prvok divadla, ktorý vystavuje diváka zmyslovej reakcii, matematicky vypočítanej a experimentálne overenej tak, aby vyvolala emotívny šok. Koncept montáže atrakcií, ovplyvnený dobovými vedeckými teóriami I. P. Pavlova o podmienených reflexoch, si kládol za cieľ prostredníctvom emocionálneho efektu zmeniť tradičné opisné divadlo na divadlo agitku-atrakciu.

Po tvorivom rozchode s Mejercholďom sa Ejzenštejn začal naplno venovať filmu. S kolektívom Proletkultu nakrútil svoj debut a prvý významnejší film montážnej školy *Štrajk* (1925). Príbeh o krvavom potlačení robotníckej vzbury v cárskom Rusku bol inšpirovaný skutočnými udalosťami a Ejzenštejn ho nakrútil v reálnej továrni. V súlade s kolektivistickou estetikou Proletkultu odmietol individuálneho hrdinu a do centra deja postavil skupinu robotníkov.

Krížnik Potemkin

Vďaka úspechu filmu *Štrajk* získal Ejzenštejn štátnu objednávku na film k 20. výročiu revolúcie roku 1905. Zo scenára Niny Agadžanovovej-Šutkovej, ktorý prezentoval širokú panorámu udalostí po celom Rusku, si Ejzenštejn vybral len jednu krátku epizódu o vzbure na krížniku a masakre v

prístave Odesa. Podobne ako pri práci na filme *Štrajk* Ejzenštejn namiesto tradičného literárneho scenára pracoval len s jednoduchým scenárom-ideogramom a filmová forma dostala presnejšiu podobu až v procese montáže. Opäť pracoval s kolektívnym protagonistom, pričom z masy postáv si vždy vyberal fyziognomicky reprezentatívne typy.

Sujet *Križníka Potemkin* spája dve udalosti – vzburu na križníku a masaker počas demonštrácie obyvateľov v Odesa – pričom v jednotlivých častiach zachováva jednotu miesta a deja. Forma filmu je vybudovaná na pôdoryse klasickej päťdejtstvej drámy a jednotlivé časti/dejstvá sú spojené tematickými motívmi bratstva a konfliktu.ⁱⁱ V súlade s dialektickým učením o súboji a harmonizácii protikladov Ejzenštejn tvrdil, že dva zábery sa majú k sebe mať ako téza a antitéza. Z ich kolízie má v divákovej mysli povstať syntéza ako vyšší a na jednotlivé zložky nedeliteľný celok. „Záber nie je vôbec prvkom montáže. Záber je montážna bunka (alebo molekula).ⁱⁱⁱ Takýto kontrapunkt protikladov bol podľa Ejzenštejna základom akéhokoľvek umenia a uplatnil ho v celkovej štruktúre filmu. Konflikt sa tu nerealizuje len v tematickej rovine ako triedny boj, ale aj na úrovni kompozície záberov (konflikt horizontál a vertikál), montáže dvoch protikladných záberov (detail / celok, nadhľad / podhľad), ba dokonca aj v štruktúre jednotlivých častí charakterizovaných prudkými zmenami nálady. V slávnej sekvencii odeských schodov sa napríklad euforická nálada z víťania križníka obyvateľmi mení na hrôzu vo chvíli, keď kozáci začnú masakrovat' obyvateľov. Horizontály schodiska pretína vertikálny pohyb postáv, v susediacich záberoch sa stretávajú protismerné diagonály pohybu kozákov a ich obetí. Monumentálne celky sú prestrihávané detailmi na jednotlivé obeť (napr. žena s monoklom).

Dynamická agitačná forma filmu vyvolala nadšený divácky i oficiálny ohlas. Film sa stal vzorom sovietskeho filmu a Ejzenštejn „štátnym“ režisérom. Úspešná distribúcia filmu v zahraničí, kde vzbudzoval neraz kontroverzné reakcie, vytvorila sovietskej kinematografii predpoklady pre export filmov montážnej školy.

Pri príležitosti 10. výročia Októbrovej revolúcie Ejzenštejn nakrútil film *10 dní, ktoré otriasli svetom* (1928), ktorý sa vzápätí stal oficiálnym obrazom revolučných udalostí. Pri príprave vychádzal z informácií od očitých svedkov, z dokumentárnych záberov a z rovnomennej knihy reportáži Johna Reeda, avšak film nepredstavuje skutočné udalosti, ale skôr subjektívny komentár k týmto udalostiam. V sugestívnych obrazoch využívajúcich 10-tisícový komparz zobrazuje formou kroniky chronológiu revolúcie. Hoci skutočným hrdinom filmu je revolučná masa, objavujú sa tu aj nehercami stvárnené historické postavy V. Lenina a šéfa Dočasnej vlády A. Kerenského.

Pre Ejzenštejna predstavoval tento film prechod od montáže atrakcií k intelektuálnej montáži, ktorá nemá sprostredkovať len emócie, ale aj abstraktné pojmy. Zatiaľ čo zábery na mŕtveho koňa na padacom moste nad Nevou majú emocionálnu silu atrakcií, krídla mosta symbolicky rozdeľujú centrum mesta a robotnícke predmestia. Ejzenštejn vo filme bohato využil nediegetický materiál, keď napr. spojil záber Kerenského so sochou Napoleona, či keď sponchýbnil predstavu vlastníctva prostredníctvom montáže vojenského pochodu na Petrohrad pod heslom „Za boha, za národ!“ so sériou náboženských obrazov rôznych svetových božstiev.

Vo svojom poslednom filme z obdobia montážnej školy *Generálna línia* (1929) sa Ejzenštejn priklonil k realistickejšej estetike a s invenčným využitím dvojexpozícií vytvoril jednoduchý príbeh o kolektivizácii vybudovaný na kontraste starého s novým (pôvodný názov filmu znel *Staré a nové*). Roku 1929 Ejzenštejn odišiel do zahraničia, aby skúmal technické možnosti zvuku, po pobyte v USA a Mexiku sa vrátil do Ruska až roku 1932, odkedy sa sústavne potýkal s problémami pri realizácii svojich filmov.

Vsevolod Pudovkin

Odlíšny prístup k uplatneniu montážnych princípov si zvolil Vsevolod Pudovkin. Po štúdiu chémie sa zapísal do Kulešovovej triedy na VGIKu a debutoval adaptáciou románu Maxima Gorkého *Matka* (1926). Pudovkin zvolil iný spôsob zobrazenia revolúcie roku 1905 ako Ejzenštejn. Politické

rozpory a revolučné uvedomenie nezachytáva prostredníctvom kolektívneho hrdinu, ale vo vnútri jednej rodiny. Príbeh sleduje postupný prerod spočiatku pasívnej matky, ktorá po smrti manžela alkoholika a donášača a uväznení syna komunistu precitne a pridá sa k nespokojným demonštrantom. Pudovkin na rozdiel od Ejzenštejna neodmietal individuálneho hrdinu ani profesionálneho herca. Do filmu obsadil prestížnych hercov Moskovského umeleckého akademického divadla (MCHAT), ktoré uplatňovalo Stanislavského metódu, a skombinoval tradičnú metódu vedenia hercov s montážnymi technikami tak, aby zdôraznil subjektívny rozmer dejinných udalostí. Zatiaľ čo Ejzenštejnov princíp montáže postavený na konflikte je dramatický, Pudovkinov princíp postavený na rozvíjaní psychologickú dimenziu príbehu je skôr epický. Napríklad v sekvencii úteku syna z väzenia a demonštrácie vytvára Pudovkin prostredníctvom montáže paralelu medzi rastúcim revolučným odhodlaním zväčšujúcej sa masy demonštrantov a čoraz mohutnejším tokom rieky, kde sa topia ľady. Film *Matka* sa v Rusku stal najpopulárnejším filmom svojej doby a podobne ako *Križník Potemkin* bol úspešne uvedený aj v zahraničí.

Pudovkinove tvorivé metódy predpokladali inú scenáristickú prípravu ako metódy jeho kolegov. Tvrdil, že „(s)kutočný scenár je náčrt budúceho filmu, a je to takmer presný náčrt“.^v Uplatňoval koncepciu železného scenára obsahujúceho konkrétne režijné i montážne riešenia, a preto presadzoval úzku spoluprácu režiséra so scenáristom.

K 10. výročiu Októbrovej revolúcie nakrútil Pudovkin film *Koniec Petrobradu* (1927), ktorý kombinuje historické udalosti s fiktívnym príbehom. Podobne ako v *Matke* je aj tu hlavným motívom proces sebauvedomenia mladého hrdinu, ktorý si v zákopoch prvej svetovej vojny uvedomuje, že bol zneužitý režimom, a po návrate z vojny sa pridáva k revolúcii. Pudovkinov film bol na rozdiel od Ejzenštejnovho *10 dní, ktoré otriasli svetom* prijatý oficiálnymi kruhmi chladne, pretože málo zdôraznil vedúcu úlohu komunistickej strany a prostredníctvom psychológie príliš individualizoval svojich hrdinov. Pudovkin však bol presvedčený, že nestačí ukazovať revolučnú masu, že film potrebuje hrdinu, ktorého publikum miluje alebo nenávidí, a v záujme ľahkej zrozumiteľnosti stavil svoje filmy na tradičnejších princípoch.

V *Búrke nad Ázjou* (1928) zasadil kánonický revolučný príbeh do exotického prostredia mongolskej stepi, kde sa mladý partizán a potomok Džingischána vzbúri proti britským kolonizátorom, ktorí z neho chcú urobiť bábku. Pudovkinov prvý zvukový film *Dezertér* (1933) je zároveň posledným filmom montážnej školy. Príbeh robotníka z hamburskej lodenice, ktorý počas štrajku odíde do ZSSR, znamenal pre Pudovkina uplatnenie viacerých princípov, o ktorých spolu so Sergejom Ejzenštejnom a Grigorijom Alexandrovom hovorili v Manifeste o audiovizuálnom kontrapunkte, vydanom ešte v roku 1928. Boli presvedčení o tom, že zvukový film sa má vydať cestou asynchronného spojenia obrazu a zvuku a princípy montáže sa majú uplatňovať aj v zvukovej skladbe. V *Dezertérovi* Pudovkin experimentálnym spôsobom využil zvuk ako subjektívny kontrast k objektívnemu obrazu udalostí a zvukovú stopu štrukturoval podľa presnej kompozície.^v

FEKS – Továreň excentrického herca

Leningradské krídlo montážnej školy predstavovali mladí divadelníci Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg a Sergej Jutkevič, ktorí založili Továreň excentrického herca (FEKS). Inšpirovali sa cirkusom, americkou kinematografiou a kabaretom. Vo filme uplatňovali princípy podobné nemeckému expresionizmu, napr. excentrické herectvo a štylizovanú ateliérovú dekoráciu. Spoločne nakrútili krátku paródiu na americké dobrodružné seriály *Dobrodružstvá Oket'abriny*, ktorá sa nezachovala. Kozincev s Traubergom potom nakrútili niekoľko výrazných montážnych filmov, napríklad adaptáciu Gogoľovho *Plášťa* (1926) alebo historický film o Parížskej komúne *Nový Babylon* (1929).

Alexander Dovženko

Najvýraznejším predstaviteľom neruskej montážnej školy bol Ukrajinec Alexander Dovženko, ktorý do sovietskeho filmu uviedol regionálne a folklórne filmy. Jeho snímky spájajú aktuálnu revolučnú tematiku s filozofiou panteizmu a elementárnymi procesmi prírody. Vo svojom debute *Zvenigora* (1927) čerpal z ukrajíných ľudových legiend. Vo filme *Arzenál* (1929) priniesol satirickú panorámu ukrajinskej revolúcie, ktorá viedla k dočasnému oslobodeniu Ukrajiny. Jeho najvýznamnejším filmom je *Zem* (1930), ktorého jednoduchý príbeh o kolektivizácii a tragickom konflikte medzi novovzniknutým družstvom a kulakmi (bohatými statkármi) sa vyznačuje nezvyčajným obrazovým lyrizmom. V montážnej skladbe sa Dovženko zameril na paralelné sledovanie niekoľkých dejov, ktoré spája kolobeh života v prírode, oslava ukrajinskej prírody a technického pokroku. Na začiatku filmu sledujeme harmonickú smrť starca pod plodmi obsypaným stromom, v závere sa počas pohrebu hlavného hrdinu jeho matke narodí dieťa. Dovženko tiež zachytáva proces plodenia a zániku od žatvy obilia až po miesenie cesta na chlieb. Napriek tomu, že sujet je postavený na konflikte starého spôsobu života na dedine s novým poľnohospodárstvom, Dovženko vytvoril poetickú víziu kolektivismu, ktorý je v súlade so zákonitostami prírody, tradičnými hodnotami a spôsobom života.

Koniec montážnej školy

Napriek tomu, že filmy montážnych režisérov boli vyzdvihované pre svoj revolučný obsah, boli aj čoraz intenzívnejšie kritizované za formalizmus a myšlienkovú nezrozumiteľnosť pre robotnícke masy. Preto mali mnohí tvorcovia problémy so schvaľovaním svojich scenárov. V súlade s päťročným hospodárskym plánom – päťročnicou – sa mala aj kinematografia centralizovať s cieľom zaistiť sebestačnosť sovietskeho filmového priemyslu a v dôsledku toho obmedziť zahraničný obchod. Roku 1930 bola založená centralizovaná spoločnosť Sojuzkino, ktorá mala na starosti produkciu i distribúciu filmov aj prevádzkovanie kín. Namiesto montážnym režisérom nakloneného Lunačarského sa jej šéfom stal stranícky káder Boris Šumjackij. Keď bol začiatkom 30. rokov prijatý socialistický realizmus za oficiálnu estetiku, nebol už v sovietskom filme žiadny priestor pre avantgardné experimenty a viacerí režiséri sa za svoje predchádzajúce filmy museli podrobiť sebakritike.

Na margo montážnej školy

- Vďaka distribúcii v západnej Európe sa vplyv montážnej školy rýchlo rozšíril. Inšpirovala medzivojnové dokumentaristické hnutie a vojnový propagandistický film, najmä britského režiséra Johna Griersona, holandského dokumentaristu Jorisa Ivensa, ale aj Roberta Rosselliniho. Nemenej vplyvné sa stali aj Pudovkinove a Ejzenštejnove montážne teoretické state, ktoré boli veľmi skoro preložené do rôznych jazykov a v západnej Európe ich popularizovali britskí teoretici dokumentárneho filmu Raymond Spottiswoode a Paul Rotha.
- Diváci chválili hereckú virtuoziu Ivana Mozzuchina, ktorého tvár v jednom z Kulešovových nedochovaných experimentov vyjadrovala vždy inú emóciu – avšak nie vďaka psychologickému herectvu, ale vďaka psychologickému účinku montáže.
- Dva Kulešovove experimenty boli znovu objavené až v 90. rokoch 20. storočia.
- Kameraman, objavujúci sa vo Vertovovom filme *Muž s kinoaparátom*, je Vertovov skutočný kameraman a brat Michail Kaufman. Najmladší z troch bratov Boris Kaufman sa tiež venoval filmu, skúsenosti z montážnej školy zúročil pri spolupráci s francúzskym režisérom Jeanom Vigom a neskôr ako kameraman nakrútil niekoľko významných hollywoodskych filmov.
- *Križnik Potemkin* vyvolal pri zahraničnom uvedení búrlivé ohlasy Pavicových kruhov, ale vzbudil aj obavy z toho, že jeho revolučný pátos vyvolá nepokoje. Po projekcii filmu sa napríklad vzbúрили námorníci holandského parníka Sedem provincií, jeden nemecký prokurátor sa obával, že film môže vyvolať nálady vedúce k štátnemu prevratu a vedenie Ku-klux-klanu dokonca vyhlásilo Ejzenštejna za nebezpečnejšieho ako divíziu červenoarmejcov.^{vi}

- Ejzenštejnova rekonštrukcia revolučných udalostí vo filme *10 dní, ktoré otriasli svetom* pôsobila tak autenticky, že zábery z filmu boli neraz vydávané za dokumentárne (objavovali sa napríklad v strihových filmoch o Októbrovej revolúcii, ich fotoreprodukcie sa nachádzali v expozícii Múzea revolúcie).
- Z 49 tisíc metrov exponovaného materiálu pri nakrúcaní filmu *Desať dní, ktoré otriasli svetom* urobil Ejzenštejn zostrih dlhý 3800 metrov. Medzičasom však kvôli straníckym čistkám upadol do nemilosti Lev Trockij, a preto musel Ejzenštejn z filmu vystrihnúť ďalších 1000 metrov, v ktorých sa Trockij objavoval. Kvôli komplikovanej montáži sa práce na filme pretiahli a premiéru mal až rok po 10. výročí revolúcie.
- Paralelne k montážnym režisérovi sa v ZSSR filmovej teórii venovali aj vplyvní literárni kritici, proponenti tzv. formálnej metódy, ktorí mali blízko k poézii futurizmu, zaujímali sa aj o kinematografiu a zborník svojich statí o filme publikovali roku 1927 pod titulom *Poetika kino*. Viacerí z nich boli činní aj vo filmovej praxi ako scenáristi (napr. Osip Brik, Viktor Šklovskij). Podobne ako montážnych režisérov zaujímali princípy montáže a vzťahov medzi zábermi, skúmali ruskí formalisti zákonitosti formy ako štruktúry vnútorných vzťahov prvkov umeleckého diela, pričom preklenuli zmätočnú dištinkciu medzi formou a obsahom. Na prelome 20. a 30. rokov sa pojem formalizmus stal hanlivým označením pre príliš intelektuálne a údajne elitárske diela, a tak formálna metóda ako aj montážna avantgarda stratili svoj vplyv.
- Obrazy zo slávnej sekvencie Odeských schodov v *Krížnikovi Potemkin*, ktorý sa pravidelne objavuje v najrôznejších zoznamoch najlepších filmov v dejinách kinematografie, inšpirovala viacerých moderných filmárov. Odkazy naň nájdeme napr. u Arthura Penna a v jeho filme *Bonnie a Clyde* (1967), u Francisa Forda Coppola v *Krstnom otcovi I. a III.* (1972 a 1990), u Wolfganga Beckera v *Good Bye Lenin* (2003), u Quentina Tarantina v *Nebanebných bastardoch* (2009) a mnohých ďalších. *Krížnik Potemkin* inšpiroval dokonca aj montážnu sekvenciu vyhlásenia SNP v prvom slovenskom povojnovom filme *Vlčie diery* (Paľo Bielik, 1948).
- Vertovov *Muž s kinoaparátom* mal výrazný vplyv na autorský dokument v západnej Európe, najmä na filmy Jeana Roucha a hnutie cinéma vérité, na Richarda Leacocka a Jonasa Mekasa.
- Začiatkom 70. rokov založil francúzsky režisér Jean-Luc Godard spolu s Jeanom-Pierrom Gorinom Skupinu Dzigu Vertova, ktorej non-fiction filmy spájali politickú kritiku kapitalizmu s modernistickou estetikou.
- Anglický režisér Peter Greenaway, ktorý nakrútil film o Ejzenštejnovom pobyte v Mexiku s titulom *Ejzenštejn v Guanajuato* (2015), prevádzkuje na sociálnych sieťach Facebook a Twitter stránku venovanú fikčnému rozprávaniu o skutočných udalostiach z Ejzenštejnových zahraničných ciest (<https://www.facebook.com/eisensteinbiggerpicture> a <https://twitter.com/eisensteindid>).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Krížnik Potemkin (Bronenosec Pot'omkin. Sergej Ejzenštejn, 1925)

Matka (Mat'. Vsevolod Pudovkin, 1926)

10 dní, ktoré otriasli svetom (Okt'abr. Sergej Ejzenštejn, 1927)

Muž s kinoaparátom (Čelovek s kinoapparatom. Dziga Vertov, 1929)

Zem (Zemlja. Alexander Dovženko, 1930)

Kam ďalej

Sergej Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem. Praha: Orbis 1959.

Vsevolod Pudovkin: Film, scenár, réžia, herec. Bratislava: Tatran 1982.

Lev Kulešov: Základy filmovej réžie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1961.

David Bordwell: The Cinema of Eisenstein. Cambridge, Massachusetts – London, England: Harvard University Press 1993.

Webové stránky

<http://www.openculture.com/2014/11/a-visual-introduction-to-soviet-montage-theory-a>

revolution-in-filmmaking.html – vizuálny úvod do sovietskej montáže s videoukážkami
https://soma.sbccc.edu/users/davega/filmpro_114/FILMPRO_114_Reference_Notes/SovietMontage/A_Statement_on_Sound_Vertov_1928.pdf – anglický preklad Manifestu o audiovizuálnom kontrapunkte

ⁱ A. V. Lunačarskij: Rozhovor s V. I. Leninom o filme. In: Lenin a film (ed. M. Zúna). Praha: Československý filmový ústav 1975, s. 1967.

ⁱⁱ Pozri Sergej Ejzenštejn: Organičnosť a patos v kompozícii filmu Křížník Pot'omkin. In: Sergej Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem. Praha: Orbis 1959, s. 79 – 88.

ⁱⁱⁱ Sergej Ejzenštejn: Dialektický přístup k fimové formě. In: Film je umění (ed. J. Brož – L. Oliva). Praha: Orbis 1963, s. 50.

^{iv} Vsevolod Pudovkin: O podobe scenára. In: Vsevolod Pudovkin: Film, scenár, režia herec. Bratislava: Tatran 1982, s. 17.

^v Pozri Vsevolod Pudovkin: Asynchrónnosť ako zásada v zvukovom filme. In: Vsevolod Pudovkin: tamže, s. 202 – 209.

^{vi} Ivan Herfurt: Zlatý fond svetové kinematografie. Praha: Horizont 1986, s. 56.

X.

NÁSTUP ZVUKU

Už od začiatkov kinematografie existovali snahy zaznamenať nielen obraz, ale aj zvuk, a synchronizovať ho s premietačkou. Prvé vynálezy zachytávajúce a prenášajúce zvuk sa objavili už v polovici 19. storočia. V roku 1876 dal Alexander Graham Bell patentovať telefón, prístroj na diaľkový prenos zvuku prostredníctvom elektrických signálov, o rok neskôr Thomas Alva Edison vynášiel fonograf, valcovitý prístroj na mechanické nahrávanie a reprodukovanie hlasu. Edisonom neskoršie vynájdený kinetograf v skutočnosti vznikol ako doplnok k fonografu: „V roku 1887 ma napadla myšlienka, že je možné zostrojiť zariadenie, ktoré by pre oko robilo to, čo fonograf robí pre ucho, a že kombinovaním týchto dvoch by všetok pohyb a zvuk mohol byť zaznamenaný a reprodukovaný súčasne.“¹

Edisonov asistent William K. L. Dickson v rokoch 1894 až 1895 dosiahol synchronizáciu zvuku a obrazu, keď nasnímal dvoch tancujúcich mužov a huslistu pred veľkým cylindrickým zvukovým snímačom. Išlo o test pre takzvaný kinetofón (alebo fotokinetoskop) – kinetoskop pre jedného diváka doplnený slúchadlom. Trvalo však ďalších 30 rokov, kým došlo k skutočnej synchronizácii obrazu so zvukom pre viac než jedného diváka. Do roku 1925 však film zďaleka nebol nemý, filmové predstavenia boli podľa finančných a priestorových možností kín sprevádzané fonografom (grafofónom), klavírnym sprievodom, niekoľkými hudobníkmi či celým orchestrom. Obraz mohli dopĺňať tiež zvukové efekty, prípadne rozprávač (v Japonsku benši), ktorý divákovi prerozprával dej.

Zvukové systémy

Celosvetový prechod na zvukový film iniciovali technológie vyvinuté v Spojených štátoch amerických. Už v roku 1919 dal vynálezca Lee de Forest patentovať fonofilm, ale až v roku 1923 ho prvýkrát predviedol na verejnosti. Išlo o optický záznam zvuku na fotografickom filme, ktorý bežal súbežne s obrazom na 35 mm filme – synchronizácia sedela dovedy, pokiaľ sa niektorý z nich nepretrhol a nenarušil dĺžku pásu. V priebehu 10. a 20. rokov firma Western Electric vyvíjala záznamové systémy, zosilňovače a reproduktory. V roku 1925 uviedla na trh záznam zvuku na platni a v spolupráci s filmovou spoločnosťou Warner Bros. vyvinula systém vitafón, synchronizáciu fonografu s premietačkou. Prvé verejné premietanie sa uskutočnilo v auguste 1926 s hlavným filmom *Don Juan* (Alan Crosland), ktorého hudba bola synchronizovaná, avšak ešte bez dialógov. Prvým filmom so synchronizovanou hudbou aj dialógmi bol *Jazzový spevák* (A. Crosland) uvedený v októbri 1927. V skutočnosti ide o „part-talkie“, čiastočne hovorený film. Príbeh rabínovho syna, ktorý utečie z domu, aby sa mohol venovať modernému džezu, je nakrútený ako nemý film s medzitulkami, a len hudobno-tanečné čísla a niektoré repliky sú ozvučené. V hlavnej úlohe vystupoval populárny spevák a herec Al Jolson a filmové skladby sa v jeho podaní stali dobovými hitmi. Prvým „all-talkie“ bol film *Svetlá New Yorku* (Bryan Foy, 1928).

Korporácia Fox Film uviedla konkurenčný systém movietone, optický záznam zvuku priamo na filmový pás spolu s obrazom, vychádzajúci z princípu de Forestovho fonofilmu. Keďže väčšina varietných umelcov už podpísala zmluvu s Warner Bros., Fox Film sa zamerlal na zvukové spravodajstvo, napríklad reportáž o sólovom lete Charlesa Lindbergha do Paríža. V roku 1927 bol systém movietone použitý pre záznam hudby k filmu Friedricha Murnaua *Východ slnka*. Na princípe zvukového záznamu na filmový pás fungoval aj systém fotofón od spoločnosti RCA (Radio Corporation of America).

V roku 1927 hollywoodske spoločnosti podpísali tzv. Dohodu Veľkej päťky (MGM, Universal,

First National, Paramount, Producers Distributing Corporation) o používaní jednotného systému, ktorý by bol kompatibilný pre všetky ich kiná, pričom sa rozhodli pre systém vitafón od Western Electric. Napriek dohode sa však niekoľko rokov používali oba systémy, synchronizácia zvuku na platni aj na filme, kým sa ukázalo, že optický záznam je efektívnejší. Mnohé malé kiná však ešte niekoľko rokov uvádzali nemé filmy, keďže technická transformácia na zvukový film bola finančne náročná a prebiehala v období vypuknutia hospodárskej krízy.

Problémy so zvukom a štylistické inovácie

Zavedenie zvukového filmu sa nevyhlo počiatočným problémom. Priestorový mikrofón snímal všetky nechcené ruchy, takže príliš hlučné kamery museli byť uzavreté do zvukotesných kabín. Rozmiestnenie mikrofónov obmedzilo pohyb kamery aj akciu pred kamerou, zábery sa predĺžili a rytmus filmu spomalil. Scéna sa snímala na tri a viac kamier s rôznou veľkosťou záberu či odlišným uhlom pohľadu (napr. záber – protizáber), ktoré sa použili pri kontinuálnom strihu. Hudba sa naživo nahrávala (mimo obrazu) súčasne so snímanou akciou, od roku 1931 tento náročný proces zjednodušila viacstopová mixáž zvuku. Vysoká úroveň filmového obrazu a montáže ustúpila potrebám kvalitného záznamu zvuku, internacionálna povaha nemého filmu narazila na jazykové bariéry.

S problémami sa museli vysporiadať aj herci: malá citlivosť mikrofónov si vyžadovala zrozumiteľnosť a čistotu hlasového prejavu a ukázalo sa, že nie každá hviezda nemého filmu disponovala mikrofónickým hlasom. So zvukovým filmom tak nastúpila nová generácia hercov uspôsobená podmienkam formujúcich sa nových žánrov. Herci prehovorili a začali spievať, stepovať a tancovať. Zvukové filmy boli uvádzané ako „All Talking! All Singing! All Dancing!“.

Viaceri režiséri boli spočiatku k možnostiam zvukového filmu skeptickí až nepriateľskí, keďže ťažkopádne zachytenie zvuku obmedzovalo ich možnosti pri práci s kamerou a montážou. Čoskoro však pochopili, že so zvukom sa dá rovnako tvorivo pracovať ako s obrazom: diegetický zvuk v obraze možno posunúť do zvukovoobrazového kontrapunktu, asynchronie, polyfónie, kakofónie, zvuk (hudba) sa dá použiť vo význame symbolu, metafory či leitmotívu. Naopak, Charles Chaplín ešte v roku 1931 nakrútil nemý film *Svetlá veľkomesta*, v *Modernej dobe* (1936) tulák Charlie prvýkrát spieva a až v *Diktátorovi* (1940) Chaplín prvý raz prehovorí v dvojúlhe židovského holiča a diktátora Hynkela.

Manifestom umelecky stvárneného zvukového filmu sa stal film *Pod strechami Paríža* (1930) francúzskeho avantgardného režiséra Reného Claira. Jednoduchý dej, pozostávajúci z mozaikovitých výjavov z parížskych ulíc a podkrovných izieb, obsahuje minimum dialógov, ako leitmotív sa ním vinie ústredná pieseň, využíva zvukový gag a zvukovoobrazový kontrapunkt. Clair vytvoril typ komédií s hudobnými a tanečnými scénami (*Milión, Nech žije sloboda!*), ktoré ovplyvnili vývin amerického muzikálu a stali sa inšpiráciou pre ďalších režisérov (napr. *Nech žije sloboda!* pre Chaplinovu *Modernú dobu*).

Prvým britským zvukovým filmom bola *Jej svedčenie* (1929) od Alfreda Hitchcocka. Najprv bol nakrútený ako nemý film s neobmedzenými možnosťami kamery a strihu, po jeho dokončení bolo producentom rozhodnuté, že sa doplní o hovorené dialógy. Existuje nemá aj zvuková verzia filmu, v ktorej je prvých osem minút sprevádzaných hudbou bez dialógov. Do hlavnej úlohy bola obsadená známa česká herečka Anny Ondráková, jej hlas s nevyhovujúcim prízvukom bol však priamo na scéne nahradený hlasom domácej herečky, ktorá sa (stojac mimo obrazu) musela trafiť do pohybu úst Ondrákovej.

Najväčšou európskou zvukovou spoločnosťou bola nemecká Tobis-Klangfilm, ktorá si po konkurenčných sporoch o predaj zvukového zariadenia rozdelila svetový trh s Američanmi (zmluvu mala aj s Československom). Rozmach nemeckého filmu dvadsiatych rokov pozitívne ovplyvnil aj nástup zvukového filmu, tvorivé možnosti zvuku uplatnili vo svojich filmoch režiséri Fritz Lang (*Vrah medzi nami*, 1930), Josef von Sternberg (*Modrý anjel*, 1930), Georg Wilhelm Pabst (*Kamaráti*, 1931). Po nástupe nacizmu v roku 1933 však mnohí tvorcovia odišli do zahraničia. Prvým českým zvukovým filmom bola *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930). V hlavnej úlohe

prostitútky, ktorá strávi poslednú noc s odsúdeným vrahom, hrala slovinská herečka Ita Rina, známa už z nemého filmu Gustava Machatého *Erotikon* (1929). *Tonka Šibenice* bola rovnako ako Machatého najznámejší film *Extase* (1933) nakrútená v českej, nemeckej a francúzskej verzii. *Extase* vznikla najprv ako nemý film s dôrazom na vizuálnu atraktivitu, dodatočné ozvučenie minimalizovanými dialógmi uľahčilo výrobu jazykových verzií. Eroticky ladený príbeh s medzinárodným obsadením a atraktívnymi lokáciami (viedenský zámok Schönbrunn, Dobšiná, Topoľčianky, Podkarpatská Rus, barrandovská kaviareň s výhľadom na Prahu) vychádzal v ústrety nárokom zahraničného trhu. Na benátskom filmovom festivale v roku 1934 bola *Extase* súčasťou ocenenej československej kolekcie filmov. Kvôli odvážnym nudistickým scénam však nesmela byť v Taliansku (aj ďalších krajinách) uvedená a pápežom bola dokonca označená za „pelicula pornografica“, pornografický film.

Prekonávanie jazykovej bariéry

Keďže nástupom zvuku došlo k strate internacionálnej povahy filmu, bolo potrebné hľadať produkčne výhodné riešenia pre uvádzanie filmov na medzinárodnom trhu. Premietanie filmov bez prekladu vyhovovalo len jazykovo zdatnej časti publika, naproti tomu revuálne filmy pozostávajúce iba z hudobných a tanečných čísiel preklad nepotrebovali. V roku 1929 sa spoločnosti rozhodli vyrábať viacjazyčné verzie filmov. Z dôvodu efektivity sa najprv scéna nakrútila v určených jazykových mutáciách, až potom sa prešlo k ďalšej scéne. Výhodou bola jazyková vybavenosť hercov, nevýhodou nutnosť rozsiahleho štábu v prípade rozdielneho technického či hereckého obsadenia (aj napr. vzhľadom k popularite či špecifickému ideálu krásy). Jednotlivé jazykové verzie sa mohli od seba líšiť uhlom snímania alebo hereckým prejavom, keďže cieľom nebolo iba presné napodobenie originálu, ale zachovanie umeleckej kvality.

Až v roku 1931 miešanie samostatných zvukových pásov umožnilo spájať hudbu a nové hlasy s obrazom, čo podnietilo vznik prvej formy dabingu, ktorá spočívala v synchronizácii na základe optického princípu. Pri prepise jazyka podľa pohybu úst však mohlo dôjsť k odchýleniu od pôvodného významu, či dokonca k zmene pointy. Riešením bol dabing zachovávajúci významovo presný prepis, avšak opticky prispôsobený rytmike úst. Ako najjednoduchšia forma dabingu sa v niektorých krajinách (Poľsko, Sovietsky zväz) ujalo používanie jediného hlasu, ktorý tlmočí znejúcu (stlmenú) originálnu zvukovú stopu.

Jazykovú bariéru sa pokúšali zdolať mechanické aj chemické spôsoby aplikovania titulkov (podtitulkov), ktoré by umožnili zachovanie pôvodnej zvukovej stopy bezo zmien. Titulky neboli žiadnou novinkou – používali sa už v nemých filmoch, kde boli vkladané medzi zábery, takže ich preklad do iného jazyka bol pomerne nenáročný. V roku 1930 si dal nórsky vynálezca Leif Eriksen patentovať metódu vyrážania titulkov priamo na filmový pás, od roku 1933 sa titulky začali aplikovať do filmového pásu chemicky. Táto metóda sa udržala až do nástupu laserového titulkovania začiatkom 90. rokov 20. storočia.

Na margo zvukového filmu

- V začiatkoch zvukového filmu vznikali aj jazykovo hybridné filmy, ktorých príbeh bol založený na viacjazyčnosti (napr. *Kamaráti*, G. W. Pabst, 1931). V rámci súčasného trendu globalizácie a multikulturality obdobný prípad „jazykového Babylonu“ nájdeme napr. vo filmoch Tonyho Gatlifa.
- Dabing sa zdokonaľoval formou hlasovej a typovej príbuznosti dabovaného a dabujúceho herca, príkladom môže byť kongeniálny dabing francúzskeho herca Louisa de Funésa českým hercom Františkom Filipovským.
- Do obdobia prechodu nemého filmu na zvukový sa v parodickom posune vracia film *Spievanie v daždi* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952), na konflikte nemého a zvukového filmu je postavený film *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Jazzový spevák (The Jazz Singer. Alan Crosland, 1927)

Jej spoveď (Blackmail. Alfred Hitchcock, 1929)

Pod strechami Paríža (Sous les toits de Paris. René Clair, 1930)

Modrý anjel (Der Blaue Engel. Josef von Sternberg, 1930)

Extase (Gustav Machatý, 1933)

Kam ďalej

Zvuk vo filme. In: Kino Ikon, č. 2, 2003, s. 45 – 216.

Petr Szczepanik: Konzervy se slovy. Brno: Host 2009.

Jiří Horníček: Machatého Extase. In: Iluminace č. 2, 2002, s. 31 – 42.

Rick Altman: Silent Film Sound. New York: Columbia University Press 2007.

Rick Altman: The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press 1999.

Richard Abel; Rick Altman (eds.): The Sounds of Early Cinema. Bloomington: Indiana University Press 2001.

Webové stránky

<http://talkieking.blogspot.sk/> – All Talking! All Singing! All Dancing!

<http://www.transedit.se/history.htm> – A Short Technical History of Subtitles in Europe

¹ James Monaco: Jak číst film. Praha: Albatros 2004, s. 71.

XI.

HOLLYWOODSKÝ ŠTÚDIOVÝ SYSTÉM

Základy hollywoodskeho štúdiového systému boli položené v 10. rokoch 20. storočia, keď sa vytvoril stabilný produkčný modus fungujúci až do konca 50. rokov. Produkčné firmy v procese horizontálnej integrácie fúzovali do veľkých štúdií, v procese vertikálnej integrácie sa zase spájali s distribúciou, skupovali siete kín, a to im umožnilo zaručiť čo najvyšší odbyt vyrobených filmov. Tieto trojčlenne vertikálne integrované firmy si rozdelili trh, vytvorili oligopol a zameriavali sa na produkciu celovečerných naratívnych filmov, postavených na plynulom a zrozumiteľnom rozprávaní a účinkovaní hereckých hviezd. Pojem klasického hollywoodskeho filmu je spojený práve s fungovaním hollywoodskeho štúdiového systému a spadá zhruba do rokov 1917 – 1960, ale princípy, na ktorých bol klasický film postavený, sa uplatňovali aj v iných historických obdobiach a národných kinematografiách, takže sa niekedy chápe aj ako synonymum filmového mainstreamu.

Búrlivé 20. roky

Prvá svetová vojna ochromila európsku kinematografiu a zastavila dovoz európskych filmov do USA. Hollywoodske štúdiá tak pre seba získali domáci filmový trh. V priebehu 20. rokov sa im následne podarilo zaplaviť Európu. V tomto období sa USA stali lídrom svetovej ekonomiky a táto nová prosperita spôsobila oslabenie konzervativizmu a nástup tzv. roaring twenties, teda búrlivých 20. rokov a jazzovej éry. Uvoľnenie mravov však vyvolalo aj opačné tendencie, napríklad zákaz alkoholu (prohibíciu) a náboženský aktivizmus. Tlak na sprísnenie cenzúry spolu s viacerými mediálne prepieranými hollywoodskymi aférami spôsobili, že v snahe predísť zákazu filmov a ochrániť zisky, sa štúdiá spojili do organizácie Motion Pictures Producers and Distributors of America (MPPDA). Do jej čela sa dostal konzervatívny republikán Will Hays, ktorý mal kontakty v politike. Pod jeho vedením sa MPPDA stala hlavným orgánom hollywoodskej autocenzúry, ktorá eliminovala problematický obsah filmov. Roku 1927 vydala MPPDA zoznam zákazov a odporúčaní (Dont's and Be Carefuls), teda zoznam tém a motívov, ktorých zobrazenie bolo zakázané alebo problematické (napr. drogy, zosmiešňovanie duchovenstva, zvädzanie dievčat a pod.)

V 20. rokoch sa centrum financií presunulo z Londýna na newyorskú Wall Street a veľké investičné spoločnosti začali expandovať aj do filmového podnikania, ktorému sa čoraz väčšmi darilo. Veľké štúdiá vybudovali zatemnené ateliéry, ku ktorým patrili aj rozsiahle filmovacie pozemky určené na nakrúcanie exteriérových scén. Okrem samotnej produkcie plynuli veľké investície aj do budovania kín, ktoré sa menili na honosné filmové paláce. Banky získali vplyv aj na produkciu a usilovali sa štandardizovať výrobný proces tak, aby dosiahli pozitívny pomer nákladov a zisku. Zaviedli systém viazaného predaja (block booking), teda predaja filmov kinám v balíkoch, čo znamenalo, že majiteľ kina, ktorý chcel premietat filmy s komerčným potenciálom, musel vziať do distribúcie i menej atraktívne tituly spoločnosti.

Veľká trojka a malá päťka

Trh si medzi sebou rozdelilo osem veľkých spoločností (Veľká trojka a Malá päťka) a malé spoločnosti, tzv. „ulička biedy“ (Poverty Row). Tzv. Veľkú trojku (Majors) tvorili tri vertikálne integrované spoločnosti, ktoré kontrolovali veľké reťazce kín a realizovali zahraničné distribučné operácie: Paramount, MGM a First National (ako produkčnú spoločnosť ju založili vlastníci kín v

regiónoch, ktorí chceli čeliť moci veľkých štúdií). Tzv. Malú päťku (Minors) tvorili produkčné spoločnosti, ktoré nevlastnili kiná, alebo ich mali len málo. Universal mal vlastnú distribučnú spoločnosť, ale len niekoľko kín. Stal sa však priekopníkom v najímaní režisérov-emigrantov, ktorí do filmov štúdia priniesli viaceré štylistické inovácie (pozri 12. kapitolu o európskych režiséroch v Hollywoode). Fox Film Corporation, neskôr premenovaná na 20th Century Fox, začala postupne budovať sieť kín, ktorá sa stala najkvalitnejšou z Malej päťky. Štúdio Warner Bros nevlastnilo distribučnú spoločnosť ani kiná, ale investície do zvukovej technológie z neho neskôr urobili jedného z najväčších hráčov na trhu. Okrem toho tvorili Malú päťku ešte dve menej významné spoločnosti Producers Distribution Corporation a Booking Office. Zatiaľ čo štúdiá Veľkej trojky mali najviac filmových hviezd a mohli si tiež dovoliť vyrábať veľkorozpočtové filmy, Malá päťka sa zameriavala na nízkorozpočtové filmy, ktoré však prinášali stabilný zisk. Mimo tohto systému operovala spoločnosť United Artists, ktorú založili David Griffith, Douglas Fairbanks, Mary Pickfordová a Charles Chaplin. Jej ambíciou bolo chrániť záujmy autorov pred diktátom producentov. Nevlastnila produkčné zázemie ani kiná, ale slúžila na distribuovanie filmov malých produkčných spoločností svojich vlastníkov.

Zdokonaľovanie kontinuálneho štýlu

Spolu s konsolidáciou štúdiového systému prebiehalo aj zdokonaľovanie kontinuálneho štýlu. V zatemnených ateliéroch sa stal štandardom trojbodový osvetľovací systém, ktorý využíval hlavné, zadné a doplnkové svetlo na dosiahnutie jasnej čitateľnosti obrazu a vytvorenie stabilnej kompozície medzi jednotlivými zábermi. Orientáciu od jedného záberu k druhému uľahčoval okrem už zavedených postupov krížového, analytického a nadväzného strihu aj strih v súlade s pohľadom postavy a variácie rámovania. Dvoma najväčšími technologickými inováciami 20. rokov bol tzv. „mäkký štýl“ obrazu a zavedenie panchromatického materiálu. Mäkký štýl, ktorý v hollywoodskych filmoch prevládal až do 2. svetovej vojny, bol inšpirovaný piktorialnou fotografiou. Filmoví režiséri začali na dosiahnutie mäkkej kresby a miernej neostrosti obrazu využívať špeciálne objektívy, alebo pred objektív umiestňovali gázu a filtre. Panchromatický materiál na rozdiel od dovtedy používaného oktochromatického materiálu (citlivého len na fialové, modré a zelené časti viditeľného spektra) zachytával celé viditeľné spektrum a prispôboval farby skutočnosti adekvátnym odtieňom šedej. To umožnilo snímať hercov bez výrazného líčenia. Kontinuálny štýl hollywoodskych filmov vždy stál v službách rozprávania a slúžil na zrozumiteľné sprostredkovanie príbehu. Preto býva niekedy označovaný ako transparentný.

Klasická narácia

Spôsob rozprávania, ktorý sa štandardizoval v hollywoodskom filme nemej éry, sa vďaka svojej efektívnosti a pružnosti stal dominantnou naratívnou formou aj v kinematografiách iných krajín, hoci paralelne s ním existovali a existujú aj iné rozprávačské formy. Táto naratívna forma sa nazýva klasická, pretože vychádza z dlhej a stabilnej tradície hollywoodskeho štúdiového systému. Hlavnými vlastnosťami klasického rozprávania sú zrozumiteľnosť a plynulosť. Tie podporuje prehľadná kauzálna línia akcie sústredenej na jednotlivé postavy a ich túžby ako hýbateľov deja. Klasické rozprávanie sa vyznačuje vysokou mierou motivácie jednotlivých prvkov, ktorých funkcia vo vzťahu k ostatným prvkom musí byť zreteľne opodstatnená (napr. vlastnosťami a cieľmi postavy). Cieľom protagonistov kladie antagonista (postava, príroda, nadprirodzené sily a pod.) prekážky, z čoho vzniká konflikt. Čas je podriadený reťazcu príčiny a následkov a narušenie chronológie fabuly je vždy podmienené akcentovaním kauzality (napr. vo vysvetľujúcich retrospektívach). Na zdôraznenie časových rámcov vytvára klasické rozprávanie hrdinom neraz deadline na splnenie ich cieľa. Pre klasické rozprávanie je typická dvojité kauzálna línia zviazaná s dvoma navzájom podmienenými cieľmi aktívneho hrdinu (spravidla ide o líniu viažucu sa k cieľom hrdinu a o doplnkovú romantickú líniu). Kauzálna reťaz sa odvíja od prekonávania jednotlivých

prekážok a v závere vedie k zmene počiatocného stavu. Klasické rozprávanie smeruje k uzatvoreniu všetkých kauzálnych línií. Tieto charakteristické vlastnosti sa rôznym spôsobom uplatňujú v rôznych žánroch klasického filmu, ale všeobecne možno konštatovať, že klasické rozprávanie sa vyznačuje relatívne výraznou mierou objektivity s príležitostnými momentmi perceptívnej alebo mentálnej subjektivity (napr. subjektívny záber alebo spomienka), sklonom k neobmedzenej narácii, ktorá sprostredkúva informácie viažuce sa k viacerým postavám (s výnimkou žánrov, ktoré pracujú s tajomstvom, napr. detektívka), a malou sebareflexívnosťou, ktorá by narúšala ilúziu fikcie (opäť existujú žánrové výnimky z pravidla, napr. muzikálové čísla).

Režiséri a žánre 20. rokov

Veľké investície z bankového sektora umožnili Hollywoodu nakrúcať vysokorozpočtové výpravné filmy, ktoré využívali obrovské dekorácie a okázalé kostýmy.

Významnú časť produkcie 20. rokov tvorili pacifistické filmy, ktoré boli ozvenou traumy 1. svetovej vojny. Film *Štyria jazdci Apokalypsy* (1921) Rexa Ingrama rozpráva o osudoch južanskej rodiny počas vojny, pričom sa zameriava skôr na tragické ako heroické aspekty vojny. Vojnovú tému s melodramtickými motívmi skombinovali King Vidor vo filme *Prebliadka smrti* (1925) aj William Wellman vo filme *Perute* (1927). K pacifistickým filmom tohto obdobia možno priradiť aj snímku Lewisa Milestonea z raného zvukového obdobia *Na západe nič nové* (1930), adaptáciu rovnomenného románu Ericha Mariu Remarquea.

Cecil B. De Mille najprv nakrúcal šteklivé erotické komédie s Gloriou Swansonovou, napr. *Prečo meniť manželku?* (1920), no po zostrení cenzúrnych výhrad sa preorientoval na veľkovýpravné filmy s náboženskou tematikou: *Desať prikázaní* (1923) a *Kráľ kráľov* (1927). Najambicióznym filmom dekády bol antický epos *Ben Hur* (1926), ktorý nakrúcal Lew Wallace v Taliansku v obrovských dekoráciách predstavujúcich rímsky Circus maximus.

Obľúbeným žánrom tohto obdobia boli romantické dobrodružné filmy s Douglasom Fairbanksom v hlavnej úlohe, napr. *Zorro pomstiteľ* (F. Niblo, 1920), *Traja mušketieri* (F. Niblo, 1921) alebo *Čierny pirát* (1926, A. Parker).

V rámci dobrodružného žánru sa transformoval western z lacných filmov na jeden z najobľúbenejších filmových žánrov. Najvýznamnejším westernovým režisérom bol John Ford, medzi ktorého prvé veľké úspechy patrí príbeh o budovaní transkontinentálnej železnice *Železný žrebec* (1924).

Po americkom uvedení expresionistického *Kabinetu doktora Caligariba* sa jedným z hollywoodskych žánrov stal aj horor. Jeho hlavnou hviezdou bol Lon Chaney, známy ako muž tisícich tvárí, ktorý sa objavil napr. vo filmoch *Fantóm Opery* (1925, R. Julian) alebo *Alonso, muž bez rúky* (1927, T. Browning).

Popularita hviezd nemej grotesky viedla v 20. rokoch k tvorbe celovečerných filmov tohto žánru, ktoré posunuli jednoduchú naháňačkovú akciu raných gagov k prepracovanejším príbehom. Okrem Charlesa Chaplina a Bustera Keatona (pozri 3. kapitolu o nemej groteske) patrili medzi najväčších komikov nemej éry Harold Lloyd, stelesnenie typicky ambiciózneho mladého Američana, a Harry Langdon, detinský a spomalený mladík.

V 20. rokoch taktiež dochádza k rozkvetu animovaného filmu, ktorého produkcia sa sústredila najmä na série s rovnakými postavami alebo témami. Najúspešnejšou nezávislou distributérkou animovaných filmov bola Margaret J. Winklerová-Minzová. Medzi tvorcov, ktorých diela distribuovala, patrili bratia Max a Dave Fleischerovci, ktorí nakrútili populárnu sériu *Von z kalamáru*. Využili v nej techniku rotoskopovania, ktorá umožňovala vytvorenie plynulého pohybu postavy. Na začiatku zvukovej éry nakrútili série o Pepkovi Námorníkovi a Betty Boopovej. Najpopulárnejšia séria 20. rokov bola z dielne Pata Sullivana o kocúrovi Félixovi. Walt Disney s bratom Royom založil spoločnosť Disney Brothers a vytvoril sériu o králikovi Oswaldovi, neskôr o myšiakovi Mickeym a postupne sa prepracoval na najvýznamnejšieho hollywoodskeho producenta animovaných filmov.

30. roky: nástup zvuku a hospodárska kríza

Obdobie prosperity drasticky ukončil krach na burze roku 1929 a prudký rast nezamestnanosti. 30. roky hollywoodskeho filmu okrem nástupu zvuku najviac ovplyvnila hospodárska kríza. Kríza síce spočiatku negatívne nezasiahla návštevnosť kín, ktoré ponúkali lacnú zábavu ako formu úniku od reality, ale tieto dva kľúčové faktory preskupili štruktúru štúdiového systému, ktorá zostala relatívne stabilná počas nasledujúcich 20 rokov.

Veľká päťka a Malá trojka

Trh naďalej ovládalo osem spoločností, ktoré navzájom spolupracovali a neumožnili novým hráčom získať podiel. Vertikálne integrované produkčné a distribučné spoločnosti vlastniace sieť premiérových kín tvorili tzv. Veľkú päťku. Zabezpečovali balík áčkových filmov s vysokými rozpočtami a potenciálom vysokých ziskov. Najväčšou spomedzi nich bol Paramount, ktorý produkoval vysokorozpočtové filmy. Kvôli expanzii v 20. rokoch sa najviac zadlžil a počas krízy tak čelil bankrotu. Vďaka angažovaniu európskych tvorcov bol známy výrobou filmov v európskom štýle, napr. komédiami Ernsta Lubitscha alebo exotickými filmami Josefa von Sternberga s Marlene Dietrichovou. Tiež zamestnával komikov, napr. bratov Marxovcov, ktorí v štúdiu nakrútili svoje najznámejšie filmy. MGM sa v danom období darilo najviac, preto angažovali celú plejádu hereckých hviezd, napr. Clarka Gablea, Spencera Tracyho, Katherine Hepburnovú či Judy Garlandovú. Filmy štúdiá boli známe svojím luxusným vzhľadom. 20th Century Fox mala dlhodobo zazmluvnených nepomerne menej hviezd, do jej stajne však patrila mimoriadne populárna detská hviezda Shirley Templeová a aj jeden z najvýznamnejších režisérov klasického obdobia John Ford. Warner Bros sa zameriavali na výrobu veľkého počtu nízkorozpočtových filmov, ktoré zabezpečovali menší, zato trvalý zisk. Preto ich hviezdy účinkovali v mnohých filmoch éry, ako napr. Humphrey Bogart alebo Bette Davisová. Zameriavali sa na populárne žánre a s menšími obmenami recyklovali zápletky a ich režiséri boli známi tým, že dokázali nakrútiť úspešný film aj s obmedzenými prostriedkami. Najmladšia spoločnosť z veľkej päťky bola spoločnosť RKO, ktorá vznikla ako dcéra rozhlasovej spoločnosti s cieľom využiť nový zvukový systém. Na rozdiel od ostatných nemala stabilnú stratégiu ani vlastné hviezdy a veľké hity produkovala len príležitostne, napr. muzikály s Fredom Astairom a Ginger Rogersovou alebo film *King Kong* (1933, M. C. Cooper a E. B. Soedsack).

Štúdiá tzv. Malej trojky zabezpečovali béčkové filmy pre kiná, ktoré nevlastnili spoločnosti Veľkej päťky. Patril k nej Universal, ktorý sa špecializoval na horory. Ďalšou bola Columbia, ktorá si požičiavala veľké hviezdy z iných štúdií a produkovala béčkové westerny. K jej najlepším režisérmi patrili Frank Capra. Keďže v zvukovej ére už zo zakladateľov spoločnosti United Artists nakrúcal len Charles Chaplín, aj to s veľkými časovými rozostupmi, zamerala sa posledná spoločnosť Malej trojky na distribúciu filmov nezávislých producentov. K nim patrili malé spoločnosti produkujúce béčkové akčné filmy (westerny, krimálne drámy a pod.) alebo filmy špecializované na určitú divácku skupinu (napr. filmy v jidiš pre židovské publikum alebo filmy pre Afroameričanov). Jedným z najprestížnejších nezávislých producentov bol David O'Selznick, medzi ktorého najväčšie úspechy patrili filmy *Odviate vetrom* (1939, V. Fleming).

Haysov kódex

Po búrlivých 20. rokoch prinieslo obdobie hospodárskej krízy návrat ku konzervatívnym morálnym hodnotám, podporu náboženstva a vnímavosť voči sociálnym témam. Na podnety nátlakových skupín, z ktorých najvplyvnejšia bola katolícka Liga slušnosti, štátne a mestské cenzúrne rady pritvrdili kontrolu chúlостivého obsahu filmov. MPPDA v snahe chrániť záujmy a zisky filmového priemyslu a zamedziť štátnej regulácii filmovej tvorby zvonka prijala roku 1930 tzv. Produkčný kódex (známy ako Haysov kódex), ktorý prepracoval zoznam zákazov a odporúčaní z predchádzajúceho desaťročia do presných etických štandardov týkajúcich sa zobrazovania sexu,

násilia, vulgarizmov a iných problematických oblastí. Keďže spočiatku sa k nemu filmári stavali veľmi nezáväzne, od roku 1934 musel mať každý film uvedené v úvodných titulkoch cenzúrne osvedčenie, inak nemohol byť uvádzaný v žiadnom kine členov MPPDA. Tento systém autocenzúry bol síce puritánsky, zároveň však bol ochranným opatrením, ktorým sa hollywoodske štúdiá chránili pred vystrihávaním chúlостivých scén alebo zákazom premietania svojich filmov. V dôsledku týchto obmedzení sa filmári vycvičili v decentnom umení náznakov a skrytých narážok (ako napr. zatmievačka pred milostným aktom, naznačenie násilia mimo obrazu a pod.).

Žánre a režiséri

Technologické a spoločenské zmeny 30. rokov spôsobili obnovu niektorých žánrov nemej éry (napr. westernu), zánik iných (napr. grotesky), ale aj vznik nových žánrov (pozri 10. kapitolu o nástupe zvuku).

Hlavným žánrom po nástupe zvuku sa stal muzikál, ktorý mal rôzne podoby. Hudobné revue jednoducho spájali sled hudobných čísel. Muzikály zo zákulisia sa väčšinou odohrávali na Broadwayi a motivovali hudobné čísla výstupmi jednotlivých postáv. Operetné muzikály boli zasadené do fantastického prostredia. Integrované muzikály zase spájali hudobno-tanečné výstupy s bežným prostredím.

Príkladom operetného muzikálu je film Roubena Mamouliana *Miluj ma dnes v noci* (1932) s francúzskym hercom Mauriceom Chevalierom v hlavnej úlohe. Na muzikály zo zákulisia sa špecializoval Busby Berkeley, ktorý filmy nielen sám režíroval, ale aj vytváral choreografie pre iných režisérov, napr. vo filme *42. ulica* (Lloyd Bacon, 1933). Jeho hudobno-tanečné čísla sú charakteristické premyslenými, neraz až abstraktnými kompozíciami nakrúcanými z vysokého žeriavu z kolmého nadhľadu. Najpopulárnejšími muzikálovými hviezdami boli Fred Astaire a Ginger Rogersová, ktorých milostné príbehy využívali hudobno-tanečné čísla na rozvíjanie vzťahu protagonistov, napr. vo filme *Svet valčíkov* (George Stevens, 1936). Vďaka hlavnej úlohe v hudobnej rozprávke *Čarodejník z krajiny Oz* (V. Fleming, 1939) sa stala jednou z hlavných muzikálových hviezd Judy Garlandová.

S príchodom zvuku zanikol žáner filmovej grotesky, ktorá bola postavená na fyzických gagoch, a hlavným komediálnym žánrom sa stala bláznivá komédia. Príbehy situované do bezproblémového prostredia vyšších vrstiev spravidla rozprávali o peripetiách excentrickej zamilovanej dvojice. K príkladom tohto žánru patria filmy Franka Capru *Stalo sa jednej noci* (1934) a *Úžasná udalosť* (1936) alebo snímky Howarda Hawksa *Expres „20. storočie“* (1934) a *Leopardia žena* (1938).

Z dielne Universalu vzišli dve najväčšie herecké hviezdy hororového žánru: Béla Lugosi a Boris Karloff. Lugosi vynikol najmä vo filme *Drakula* (T. Browning, 1931), Karloff v snímkach *Frankenstein* (J. Whale, 1931) a *Múmia* (K. Freund, 1932). V nasledujúcej dekáde sa hororovému žánru venovala v RKO béčková produkčná skupina Vala Lewtona, ktorá vyprodukovala najlepšie filmy Jacquesa Tourneura, napr. *Mačací ľudia* (1942) a *Kráčal som so zombie* (1943).

Hospodárska kríza vyvolala záujem o sociálne problémy a podnietila vznik realistických sociálno-kritických filmov, zameraných na aktuálne témy. King Vidor nadviazal na svoj sociálne ladený film z predchádzajúcej dekády *Ecce homo!* (1928) filmom o skupine nezamestnaných *Chlieb náš každodenný* (1934). Jedným z najtypickejších spoločensko-kritických filmov je *Bol som lynčovaný* (1936) Fritza Langa – štúdiá kolektívnej psychózy, ktorá ventiluje krivdy a problémy ľudí násilím na jednotlivcov. John Ford nakrútil v sociálnom žánri adaptáciu rovnomenného románu Johna Steinbecka *Ovocie hnevu* (1940), ktorá zachytáva situáciu oklahomských farmárov počas hospodárskej krízy, a nostalgický príbeh o rozpade rodinných väzieb waleskej baníckej rodiny *Bolo raz zelené údolie* (1941).

Sociálnych tém sa dotýkal aj žáner gangsterky, ktorý zachytával prostredie organizovaného zločinu v období prohibície. Gangsterka nastúpila začiatkom 30. rokov filmami ako *Malý Cézár* (M. Le Roy, 1930), *Verejný nepriateľ* (W. Wellmann, 1931) či *Zjazvená tvár* (Howard Hawks, 1932) – príbehom inšpirovaným osudom skutočného chicagského bossa Al Caponeho. Najväčšími hviezdami príbehov o vzostupe a páde gangstra, ktorého osud je vykreslený v kontraste s čestným mužom

(napr. priateľom alebo bratom), boli Edward G. Robinson a James Cagney.

Na začiatku zvukovej éry sa stal western jedným z prominentných žánrov klasického filmu. Príbehy zasadené do obdobia okolo polovice 19. storočia na Divoký západ rozprávali o súboji dobra so zlom, podrobovaní si prírody človekom, či o boji mužov či s vlastným osudom. Okrem dramatickej zápletky plnej akčných sekvencií bol western atraktívny aj typizovanými postavami (kovboj, šerif, renegát, Indiáni a pod.) a pôsobivými obrazmi rozsiahlej americkej krajiny. John Ford sa k tomuto žánru vrátil jedným z kľúčových diel *Prepadnutie* (1939), ktoré odštartovalo dráhu westernovej hviezdy Johna Wayna. Okrem toho, že film obsahuje charakteristické westernové motívy, je aj typickým príkladom Fordovej dramaturgie, ktorá je postavená na postupnom odhaľovaní charakterov v dramatických situáciách. V tomto filme režisér prvýkrát využil fotogenické exteriéry Monument Valley, ktoré sa stali značkou jeho westernov.

Na margo klasického hollywoodskeho filmu

- Šéfovia jednotlivých štúdií ako Adolph Zuckor (Paramount), Marcus Loew, Louis B. Mayer a Samuel L. Goldwyn (MGM), Carl Laemmle (Universal), Darryl Zanuck a Joseph Schenck (20th Century Fox), Sam a Jack Warnerovci (Warner Bros.) sa stali prvou generáciou filmových magnátov, ktorí kontrolovali štúdiový systém až do konca 50. rokov.
- K prestíži hollywoodskych filmov prispelo roku 1927 založenie americkej filmovej akadémie (The Academy of Motion Picture Arts and Sciences), ktorá začala udeľovať výročné ceny známe ako Oscar.
- Hoci gangsterky sa spravidla končili smrťou hlavnej postavy, podľa kritérií Haysovhov kódexu zobrazovali násilie príliš atraktívnym spôsobom, a preto sa producenti snažili obsadzovať hercov populárnych z gangsteriek aj do príbehov o drsných policajtoch.
- Haysov kódex zakazoval nielen zobrazovanie zločinných praktík, sexuálneho obsahu či vulgarizmov, ale aj rasovú pohanu (teda intímny vzťah medzi bielymi a Afroameričanmi), sexuálne perverzie (takto bola chápaná najmä homosexualita), dokonca aj náznak intímneho života postáv manželov, ktorí museli mať vo filme oddelené posteľe.
- Jednou z najvplyvnejších náboženských skupín bola Liga slušnosti. Vypracovala hodnotiaci systém, na základe ktorého klasifikovala filmy ako nevhodné pre mládež alebo dokonca pre všetkých katolíkov.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Prepadnutie (Stagecoach. John Ford, 1939)

Malý Cezar (Little Caesar. Mervyn Le Roy, 1930)

Svet valčíkov (Swing Time. George Stevens, 1936)

Drakula (Dracula. Tod Browning, 1931)

Bol som lynčovaný (Fury. Fritz Lang, 1936)

Kam ďalej

David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1997; kapitola o klasickej narácii.

Kristin Thompson: *Storytelling the the New Hollywood*. London, England – Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1999; kapitola o základných technikách plynulosti, zrozumiteľnosti a celistvosti v klasickom rozprávaní.

Webové stránky

<http://www.aifi.com/members/catalog/> – stránka Amerického filmového inštitútu, ktorá obsahuje prehľadný katalóg amerických filmov.

<http://www.oscars.org> – stránka Americkej filmovej akadémie.

XII.

EURÓPSKY HOLLYWOOD

V dvadsiatych rokoch európska kinematografia výrazne ovplyvnila vývoj Hollywoodu prostredníctvom mnohých, predovšetkým nemecky hovoriacich režisérskych osobností, akými boli Ernst Lubitsch a Friedrich Wilhelm Murnau, ale aj prostredníctvom hercov Emila Janningsa a Marlene Dietrichovej. Tento prílív talentovaných európskych tvorcov do Hollywoodu ďalej pokračoval, ba ešte zosilnel po nástupe nacistov k moci v roku 1933.

Erich von Stroheim

Jedným z prvých významných režisérov európskeho pôvodu bol Erich von Stroheim, ktorý sa narodil v roku 1885 vo Viedni ako syn klobučníka, po príchode na Ellis Island si však vyfabrikoval šľachtický pôvod a kompletnú minulosť pred príchodu do USA. Aj vďaka tomu od roku 1914 pracoval v Hollywoode ako konzultant pre Nemecko, hral drobné úlohy a pôsobil aj ako jeden z mnohých asistentov Davida W. Griffitha. Vo filmoch z 1. svetovej vojny často hrával záporné postavy nemeckých vojakov v scénach, akou bola tá z filmu *Srdce ľudstva* (1919), kde vyhodí z okna plačúce dieťa, ktoré ho vyruší, keď sa chystá znásilniť sestričku, vďaka čomu si vyslúžil prezývku „muž, ktorého radi nenávidíte“ (the man you love to hate). V tom istom roku režíroval pre spoločnosť Universal Film podľa vlastného scenára film *Slepí manželka* (1919). Zahral si v ňom aj jednu z hlavných úloh, záporného hrdinu, ktorý takmer zvedie manželku samolibého muža tráviaceho dovolenku v horách. Na veľký úspech tejto snímky nadviazali *Naimné ženy* (1922), ktoré opäť nakrútil pre Universal a znovu v nich stvárnil hlavnú negatívnu úlohu. Kvôli nákladným dekoráciám Monte Carla Stroheim vysoko prekročil rozpočet, spoločnosť Universal to však napokon využila na reklamu a propagovala *Naimné ženy* ako prvý film, ktorý stál vyše jedného milióna dolárov. Prvý zostrih filmu pritom trval viac než šesť hodín, štúdio však film skrátilo na menej ako polovicu. Podobné okolnosti poznamenali aj vznik filmu *Kolotoče v Prátri* (1923), v ktorom opäť stvárnil svoju typickú úlohu aristokrata, v tomto prípade však už producent po prekročení rozpočtu Stroheima z projektu odvolal a nahradil ho iným režisérom. Stroheim prešiel k nezávislej produkčnej spoločnosti Goldwyn, kde nakrútil svoje vrcholné dielo *Chamtivosť* (1924), adaptáciu naturalistického románu Franka Norrisa *Mc Teague* (1899). Knihu sa snažil previesť na filmové plátno so všetkými detailmi, čomu prispôbil aj nakrúcanie v skutočných lokáciách vrátane Údolia smrti. Pôvodná 9 hodín trvajúca verzia sa stala predmetom viacnásobného skracovania a prestrihávania najskôr zo strany samotného režiséra, ktorý ju skrátil na polovicu, keď sa však spoločnosť Goldwyn stala súčasťou Metro-Goldwyn-Mayer, bola vytvorená definitívna distribučná kópia bez Stroheimovej účasti. Toto približne dvojhodinové torzo pôvodne monumentálneho diela sa však stalo terčom kritiky nielen kvôli svojmu naturalistickému stvárneniu, ale aj kvôli skokom v dejovej línii vzniknutým necitlivým krátením filmu, počas ktorého sa časť vystrihnutého materiálu nenávratne stratila. Pôvodnú podobu sa podarilo rekonštruovať len čiastočne s pomocou fotografií. Dočasnou rehabilitáciou Stroheima v očiach producentov i divákov sa stala aj vďaka ľahko erotickému obsahu opereta *Veselá vdova* (1925). No už projekt *Svadobný pochod* (1928), ktorý Stroheim nakrútil pre spoločnosť Paramount a v ktorom opäť stvárnil postavu zvodcu, sa zástupcom štúdia znovu zdal príliš dlhý, preto ho skrátil. Vsledkom bol prepádák. Stroheim sa kvôli svojej neochote prispôbiť sa požiadavkám štúdií postupne dostával do čoraz väčších problémov, jeho posledným veľkým hollywoodskym projektom sa tak stala *Kráľovná Kelly* (1929), nezávislá produkcia pre Gloriu Swanson. Film ostal v dobe svojho vzniku nedokončený pre problémy s produkciou a hlavnou hviezdou, až neskôr bol reštaurovaný. Vo

zvukovej ére Stroheim už nerežioval, ale hral v mnohých významných filmoch, napríklad *Veľká ilúzia* (1937) Jeana Renoira alebo *Sunset Boulevard* (1950) Billyho Wildera, kde si zahral po boku Glorie Swanson a stvárnil sebou samým inšpirovanú postavu režiséra nemých filmov Maxa von Mayerlinga.

Ernst Lubitsch

Pôvdom nemecký režisér Ernst Lubitsch patrí medzi najdôležitejších predstaviteľov klasického Hollywoodu. Po hereckých začiatkoch sa v Nemecku špecializoval na historické a kostýmové výpravné veľkofilmy, ktoré boli často obohatené aj o komediálny rozmer. Výrazný úspech filmov *Ustricová princezná* (1919), *Bábika* (1919), *Madame Dubarry* (1919), *Anna Boleynová* (1920) a *Žena faraónova* (1922) ho napokon priviedol až do Hollywoodu. Tam ho preslávili ironické spoločenské komédie, napríklad *Líve a rub manželstva* (1923). Lubitschove filmy boli ľahšie a erotickejšie než produkcia, na ktorú boli americkí diváci dovtedy zvyknutí, vystihovali ich pokryteckú morálku, a zároveň sa jej úspešne vysmievali. Boli nakrútené v typickom štýle, tzv. Lubitsch Touch, ktorý kombinoval sofistikovanú komédiu o vzťahoch medzi mužom a ženou, drámu a muzikál. Ako príklad môže poslúžiť film *Vejár Lady Windermerovej* (1925) podľa rovnomennej divadelnej hry Oscara Wilda, kde si Lubitsch zobral na mušku morálne poklesky a zdanlivú bezúhonnosť vyšších londýnskych vrstiev. Ernst Lubitsch sa napokon stal jediným z nemeckých režisérov, ktorým sa podarilo v USA celkom presadiť a jeho filmy silno ovplyvnili ďalší vývoj americkej komédie. Už od svojho prvého zvukového filmu *Prehliadka lásky* (1929) sa od začiatku zvukovej éry sústredil najmä na hudobné veselohry, často s európskou tematikou a európskymi hercami: *Kúzlo valčíka* (1930), či *Veselá vdova* (1934), adaptáciou populárnej operety Franza Lehára so slávnym francúzskym spevákom Mauriceom Chevalierom. Často napodobňovaný štýl hudobných veselohier však nebol jedinou Lubitschovou zásluhou na rozvoji zvukového filmu. Ako prvý začal snímať zvuk oddelene od obrazu a využívať tak dodatočné postsynchróny, zároveň si však uvedomoval, že rovnakým výrazovým prostriedkom ako zvuk môže byť aj ticho – napríklad vo filme *Prehliadka lásky* (1929) sa postavy rozprávajú pošepky, ale divák obsah ich rozhovoru nepočuje. V roku 1935 sa stal Lubitsch riaditeľom spoločnosti Paramount, už o rok neskôr sa však svojej funkcie vzdal, aby sa mohol naplno venovať réžii. V tomto období vytvoril napríklad melodrámu o manželskom trojuholníku *Anjel* (1937) s Marlene Dietrichovou, film *Modrofúžova ôsma žena* (1938), ktorý bol negatívne prijatý aj napriek obsadeniu hviezdneho Garyho Coopera, či ironickú komédiu o strohej sovietskej komisárke, ktorá napokon podľahne láske, *Ninočka* (1939) s Gretou Garbo v hlavnej úlohe. Počas 2. svetovej vojny nakrútil Lubitsch komédiu *Byť či nebyť* (1942) o hercoch, ktorí sa v okupovanom Poľsku pripoja k odboju potom, čo je zakázaná ich protinacistická hra. V dobe, keď boli nemecké vojská ešte stále v ofenzíve, bol film prijatý s rozpakmi producenta i publika, ktoré film docenilo až po rokoch. Nasledujúce Lubitschove filmy už vznikli v spoločnosti 20th Century-Fox, počas ich nakrúcania však už bojoval s vážnou chorobou srdca. Komédiu *Nebo môže počkať* (1943) ešte nakrútil sám, no *Kráľovský škandál* (1945) už dokončil Otto Preminger, ďalší z režisérov, ktorí si kariéru v Hollywoode vybudovali po pôsobení v rámci nemeckej kinematografie. Lubitsch sa napriek zdravotným problémom snažil vrátiť k réžii, 30. novembra 1947 však zomrel na svoj piaty srdcový infarkt.

Josef von Sternberg

Josef von Sternberg sa podobne ako Erich von Stroheim narodil vo Viedni, väčšiu časť mladosti však strávil v New Yorku, kde si podľa vzoru režiséra Ericha von Stroheima k menu pridal šľachtické „von“ a tejto zmene prispôbil aj svoju vizáž a celkové vystupovanie. Po niekoľkých neúspešných pokusoch debutoval filmom *Lovci spásy* (1925), sociálnou drámou dvoch mladých ľudí a dieťaťa, ktorí musia zápasiť s hrubosťou okolia a neustálym vykorisťovaním. Už v tomto filme sa objavilo Sternbergovo na hollywoodske pomery neobvyklé experimentálne zaobchádzanie s výrazovými prostriedkami filmu, ktoré bolo typické pre celú jeho tvorbu. Využíval predovšetkým

objavy kammerspielu a expresionizmom inšpirované výrazné kontrasty svetla a tieňa. Na rozdiel od klasického Hollywoodu, kde boli všetky výrazové prostriedky i kontinuita montáže podriadené naratívu, v Sternbergovom prípade to bolo naopak, a aj napriek tomu, že v rámci mainstreamovej kinematografie, kladúcej dôraz na filmovú hviezdu, pomohol túto prax posunúť o krok ďalej. *Lovci spásy* zaujali svojím na vtedajšie hollywoodske zvyklosti pomerne netradičným stvárnením aj Charlieho Chaplina, ktorý sa rozhodol produkovať ďalší Sternbergov film *Žena mora* (1926). Ten sa však napokon nikdy nedostal do distribúcie. V roku 1927 prešiel Sternberg pod spoločnosť Paramount, kde nakrútil gangsterskú drámu *Podsvetie* (1927) z prostredia chicagských pašerákov alkoholu. Film dosiahol veľký úspech, a zároveň sa stal dôkazom, že Sternberg dokáže organicky skombinovať kvalitnú umeleckú formu, odkazujúcu k nemeckému expresionizmu, s komerčnými cieľmi. Po tomto úspechu Sternberg pre Paramount nakrútil ešte niekoľko kriminálnych drám, napr. film *Razzia* (1928), ale aj ľúbostný príbeh námorníka a prostitútky *V dokoch New Yorku* (1928) či *Posledný rozkaz* (1927), drámu niekdajšieho generála cárskej armády, ktorý je osudom degradovaný do úlohy hollywoodského štatistu a dostáva ponuku hrať vo filme práve cárskeho generála. Tento film vznikol podľa predlohy ďalšieho európskeho režiséra v Hollywoode, Nemca Ernsta Lubitscha. Okrem neho Sternberg spolupracoval aj so známym nemeckým hercom Emilom Janningsom. Od neho dostal ponuku, na základe ktorej odišiel do Nemecka, kde nakrútil svoj jediný nemecký film, a zároveň najslávnejší film svojej kariéry *Modrý anjel* (1930) s Emilom Janningsom a Marlene Dietrichovou v hlavných úlohách. Adaptácia románu Heinricha Manna je príbehom starnúceho profesora, ktorý sa natoľko zamotá do osídliel barovej tanečnice, že stratí nielen ľudskú dôstojnosť, ale napokon aj vlastný život. Práve tento film urobil z Marlene Dietrichovej hviezdu prvej veľkosti, takže odišla so Sternbergom do USA, kde s nimi spoločnosť Paramount okamžite uzatvorila zmluvu. Následne spoločne v rýchlom slede nakrútili šesť filmov. Vo filme *Maroko* (1930) Marlene Dietrichová stvárňuje kabaretnú speváčku na okraji marockej púšte, v blízkosti kasární cudzineckej légie. *X 27* (1931) je príbehom viedenskej prostitútky, ktorej služby využije rozviedka. *Šanghajský expres* (1932), inšpirovaný poviedkou Guy de Maupassanta Guľôčka, zasa príbehom lásky luxusnej kurtizány, ktorá vo vlaku, obkľúčenom vzbúrencami po rokoch stretáva svojho osudového muža. Vo filme *Plavovlasá Venuša* (1932) stvárnila Marlene chudobnú nezamestnanú, ktorá vymení vlastnú česť za jedlo pre seba a svojho syna. Zo šablónovitých postáv kurtizán, no zároveň nedostupných krások, sa Marlene Dietrichová mierne vymyká iba vo filme *Červená cárovná* (1934), expresionizmom inšpirovanom príbehu cárovnej Kataríny II.. Silná autorská profilácia spôsobovala Sternbergovi produkčné ťažkosti, ktorých výsledkom bol rozchod s Dietrichovou aj so spoločnosťou Paramount. Po ňom sa k práci dostával aj prostredníctvom obdivovateľov. Peter Lorre mu napríklad v roku 1935 ponúkol réžiu adaptácie Dostojevského románu *Zločin a trest*, v ktorej si sám zahrál hlavnú úlohu. V roku 1937 začal Sternberg v Londýne nakrúcať historický film *Ja, Claudius* podľa knihy Roberta Gravesa. Kvôli nezhodám medzi hercami a havárii hlavnej predstaviteľky však nebol nikdy dokončený. Doboví súčasníci však mylne považovali za pôvodcu katastrofálneho konca tejto produkcie práve Josefa von Sternberga, a to bol začiatok konca jeho kariéry režiséra. S niekoľkými výnimkami, napr. *Podsvetie Šanghaja* (1942), kvalita jeho filmov stagnovala a často sa stávalo, že bol počas nakrúcania nahradený iným režisérom. Aj keď nakrúcal až do roku 1953, už nikdy sa nedostal na úroveň svojich filmov z rokov 1925 – 1935.

Friedrich Wilhelm Murnau

V roku 1926 odišiel do Hollywoodu aj F. W. Murnau, jeden z najvýznamnejších tvorcov klasického obdobia nemeckej kinematografie, ktorý dosiahol svetový úspech hororom inšpirovaným Stokerovým románom *Drakula* *Upír Nosferatu* (1922). Nadviazal naň jedným z najdôležitejších diel kammerspielu *Posledná štiacia* (1924), v ktorom sa kamera stáva jednou z postáv drámy tragického konca hotelového vrátnika a jej pohyby vyjadrujú to, na čo expresionizmus používal maľované dekorácie a kontrasty svetla a tieňa. Adaptácie klasických predlôh, Moliérovho *Tartuffa* (1925) a Goetheho *Fausta* (1926), znamenali pre Murnaua tak isto obrovský úspech, ktorého výsledkom

bolo pozvanie do Hollywoodu. Hneď prvý tam zrealizovaný film, *Východ slnka* (1927), zaznamenal fenomenálny úspech u kritiky, nasledujúce americké filmy *Štyria diabli* a *Chlieb náš každodenný* však mali veľmi slabý divácky ohlas, čo pre Murnaua znamenalo menej prostriedkov a tvorivej slobody. V roku 1928 preto opustil Hollywood a začal spolupracovať s dokumentaristom Robertom Flahertym. Film *Tabu* (1930), ktorý spoločne nakrútili na Tahiti, kúpila firma Paramount a ponúkla Murnauovi zmluvu na 10 rokov. Ešte pred jeho uvedením však Murnau zahynul pri autonehode.

Fritz Lang

Ďalší z režisérov rakúskeho pôvodu Fritz Lang pôvodne študoval architektúru a maliarstvo a aj vďaka tejto príprave, ktorá sa výrazne prejavila vo viacerých jeho filmoch, napríklad *Metropolis*, významnou mierou prispel k rozvoju nemeckej kinematografie. V začiatkoch bola jeho tvorba silno ovplyvnená expresionizmom, ako vo filme *Unavená smrť* (1921), dráme o dievčati, ktoré vyjednáva so smrťou o život svojho milého. *Doktor Mabuse, dobrodruh* (1922) však už predznamenal jeho neskorší príklon ku kriminálnemu žánru. Dvojdielna sága *Nibelungovia* (1924) bola inšpirovaná starými germánskymi legendami o Siegfriedovi, ale aj nemeckým romantizmom 19. storočia. Po nakrútení tejto snímky absolvoval Lang krátky pobyt v USA, nenechal sa však presvedčiť hollywoodskymi ponukami a vrátil sa domov do Nemecka. Táto epizóda však inšpirovala jeho sci-fi víziu mesta budúcnosti vo filme *Metropolis* (1926), ktorý nakrútil podľa románu svojej manželky, scenáristky a spisovateľky They von Harbou, jeho prepracované technické stvárnenie je však v ostrom protiklade s istou naivitou príbehu. Fritz Lang nakrútil aj prvý nemecký zvukový film *Vrah medzi nami, alebo M* (1931), kde podsvetie chytí a súdi vraha detí (Peter Lorre). Sugestívna atmosféra filmu upozorňuje na vzťah medzi zaslepenosťou davu a organizovaným násilím, čo je téma, ktorá sa neskôr stane pre Langa typická. *Závet doktora Mabuseho* (1933) je príbehom šialenca, ktorý z psychiatrickej kliniky riadi plány zločincov. V roku nástupu Hitlera k moci bol politický presah tohto filmu neprehliadnuteľný a v Nemecku vyústil až do jeho zákazu. Napriek tomu však Lang dostal ponuku stať sa vedúcim Ríšskeho filmového priemyslu, ale spoluprácu s nacistickými štruktúrami odmietol. Namiesto toho odišiel do Paríža, kde nakrútil adaptáciu divadelnej hry maďarského dramatika Ferenc Molnára *Liliom* (1934). V roku 1935 Lang odišiel do USA, kde mal však problémy s adaptáciou na hollywoodsky systém. Jeho americký debut *Bol som lynčovaný* (1936) bol opäť realistickou štúdiou davovej psychózy a tragických dôsledkov pomstyctivosti so Spencerom Tracym v hlavnej úlohe nevinného muža, ktorý sa stane obeťou omylu a takmer aj lynču, keď rozzúrený dav napadne väzenie, kde je muž zatvorený. Po úspechu ďalšieho filmu *Cez práh smrti* (1937) bol sľubný rozvoj Langovej americkej kariéry pribrzdený chladnejším prijatím filmu *Ja a ty* (1938), muzikálovej komedie s pesničkami Kurta Weila a Bertolta Brechta. Sústredil sa teda predovšetkým na westerny, kriminálne drámy, ale najmä vojnové filmy ako *Aj keď umierajú* (1943) o atentáte na Heydricha či *Ministerstvo strachu* (1944). Počas celej jeho tvorby ho fascinovala odvrátená tvár ľudskej povahy – pomstyctivosť, násilie a kriminálne myslenie. Zároveň sa stal jedným zo zakladateľov žánru film noir s filmami *Žena za výkladom* (1944) a *Šarlátová ulička* (1945). Oba boli príbehmi mužov, ktorí pod vplyvom osudových žien spáchali zločin a potom doplatili na svoju zaslepenosť, pričom Lang využíval expresionistický šerosvit a ďalšie typické prvky žánru. Jedným z najdôležitejších rozdielov medzi nemeckým a americkým obdobím bol odklon hrdinov od typu nietzscheovských nadľudí (Mabuse alebo Siegfried) k bežným, všedným ľuďom a optimistickejšiemu poňatiu. V polovici päťdesiatych rokov Langa začal unavovať neustály zápas so štúdiovým systémom a z neho vyplývajúcich umeleckých kompromisov. S Hollywoodom sa napokon rozlúčil zatrpknutým útokom na americkú tlač a justíciu vo filmoch *Kým mesto spí* (1956) a *Nad všetky pochybnosti* (1956). Koncom päťdesiatych rokov sa Fritz Lang vrátil do Nemecka, kde sa neúspešne snažil o remaky vlastných filmov, akými boli *Tiger z Ešnapuru*, *Indický brob*, alebo jeho posledný film *Tisíc očí doktora Mabuseho* (1960).

Na margo

- Vo filme Billyho Wildera *Sunset Boulevard* (1950), v ktorom Erich von Stroheim a Gloria Swanson stvárňujú bývalého významného režiséra a bývalú hereckú hviezdu z obdobia nemého filmu, sú použité zábery z filmu *Kráľovná Kelly* (1929), ktorý spolu obaja nakrúcali práve v týchto úlohách.
- V roku 1963 stvárnil Fritz Lang úlohu režiséra vo filme J.-L. Godarda *Pobírdanie*, ktorý bol adaptáciou románu Alberta Moraviu.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Chamtivosť (Greed. Erich von Stroheim, 1924)

Prehliadka lásky (The Love Parade. Ernst Lubitsch, 1929)

Modrý anjel (Der blaue Engel. Josef von Sternberg, 1930)

Východ slnka (Sunrise: A Song of Two Humans. Friedrich Wilhelm Murnau, 1927)

Vrah medzi nami (M – Eine Stadt sucht einen Mörder. Fritz Lang, 1931)

Kam ďalej

Richard Koszarski: Von: The Life and Films of Erich von Stroheim. New York: Limelight Editions 2001.

Nora Henry: Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder. Westport: Praeger 2000.

Scott Eyman: Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise. New York: Simon & Schuster 1993.

Cornelius Schnauber: Fritz Lang in Hollywood. Wien: Europaverlag 1986.

Webové stránky

www.lubitsch.com – The Cinema of Ernst Lubitsch

XIII.

SOCIALISTICKÝ REALIZMUS V ZSSR

V roku 1930 bola sovietska kinematografia centralizovaná do podniku Sojuzkino s cieľom dosiahnuť nezávislosť a sebestačnosť filmovej produkcie a zvýšiť počet nakrúcaných filmov. V tomto období budovania 1. päťročnice a stále silnejúceho stalinizmu však zároveň prišlo aj k okliešteniu tvorivej slobody filmárov, sprísneniu cenzúry a potlačeniu vplyvu avantgardného hnutia a montážnej školy. Doktrína socialistického realizmu ako tvorivej metódy bola po prvý raz sformulovaná v ZSSR v roku 1932. Zväz sovietskych spisovateľov, založený v roku 1934, proklamoval socialistický realizmus ako najžiaducejší spôsob literárneho vyjadrenia, čoskoro však táto doktrína našla uplatnenie v rámci všetkých druhov umenia a na začiatku roku 1935 bola oficiálne prijatá aj na všezväzovom zjazde filmových pracovníkov, pričom len nedávno odpremiérovateľný film *Čapajev* (1934) poslužil ako príklad toho, akým smerom by sa mala filmová tvorba uberať. Duchovnými otcami doktríny socialistického realizmu boli Josif Stalin, ktorý nazval sovietskych spisovateľov „inžiniermi ľudských duší“, jeho vrchný estetik Andrej Ždanov a popredný literát Maxim Gorkij, ktorého dielo *Matka* je často považované za prvé dielo socialistického realizmu. K jeho ďalším predstaviteľom v literatúre patrili napríklad Michail Šolochov, autor románu *Tichý Don* (1934). Podľa doktríny socialistického realizmu mali umelecké diela slúžiť ľudu, v skutočnosti však slúžili oficiálnej ideológii a prísne sledovali stranícku líniu. Ich úlohou bolo divákov ľahko zrozumiteľnou formou vychovávať, šíriť osvetu a vzbudzovať nadšenie prostredníctvom pozitívnych vzorov, kritický pohľad bol vyhradený len pre triednych nepriateľov. Autori tvoriaci v tomto duchu sa snažili o zovšeobecňujúci optimistický obraz budovania socializmu a idealizovaný pohľad na spoločnosť v revolučnom vývoji, používali pri tom konvenčné techniky realistického rozprávania 19. storočia, kým avantgardisti boli obviňovaní z formalizmu a nezrozumiteľnosti pre široké masy. Na implementáciu doktríny socialistického realizmu v kinematografii dohliadal riaditeľ Sojuzkina Boris Šumjackij, ktorý bol známy ako veľký odporca Sergeja Ejzenštejna. Mal veľké plány na obrodienie sovietskej filmovej produkcie, dokonca chcel vybudovať aj „sovietsky Hollywood“ s názvom Kinograd, v roku 1938 však sám upadol do nemilosti, bol obvinený zo sabotáže a popravený.

Vasiljevovci, Čapajev a filmy o občianskej vojne

Najúspešnejší a najznámejší film tohto obdobia je *Čapajev* (1934), ktorý nakrútila autorská dvojica vystupujúca pod umeleckým menom bratia Vasiljevovci, hoci ich nespájal príbuzenský, ale len pracovný vzťah. Georgij Nikolajevič Vasiljev a Sergej Dmitrijevič Vasiljev začínali ako strihači a ako režiséri sa preslávili až filmom *Čapajev*, ktorý bol adaptáciou knihy Dmitrija Furmanova. Ten bol politickým komisárom v oddiele legendárneho vojvodu Červenej armády Vasilija Ivanoviča Čapajeva a svoje spomienky na toto obdobie vydal v roku 1924. Obaja režiséri boli priamymi účastníkmi Ruskej občianskej vojny, tento materiál dobre poznali a podľa vlastných slov sa práve preto rozhodli pre jeho realizáciu. Hrdinský Čapajev, stvárnený hercom Borisom Babočkonom, jeho sympatický pobočník Petka a guľometčíčka Anka si získali srdcia mnohých sovietskych divákov. V priebehu prvého roku po premiére film v ZSSR videlo viac ako 30 miliónov divákov. Dosiahol mimoriadny ohlas aj vďaka tomu, že tvorcovia sa snažili docieľiť pomerne realistický, a pritom predsa poetický výraz. Čapajev nebol zobrazený ako hrdina bez bázne a hany, ale mal aj svoje ľudské stránky. Pôvodný scenár bol napísaný ako tragédia, počas natáčania a zostrihu sa však do popredia dostali aj komediálne scény, a táto tragikomická kombinácia prispela k obrovskej

obľube tohto filmu, ktorý bol okrem iného ocenený Veľkou cenou vo filmovej súťaži na Svetovej výstave v Paríži v roku 1937 a Bronzovou medailou na 7. MFF v Benátkach v roku 1946. Dielo nie je natoľko schematické ako jeho nasledovníci, z formálneho hľadiska ide skôr o kombináciu postupov veľkého nemého a rodiaceho sa socialistického realizmu. Ako uznanie výnimočných kvalít a ohlasu tohto filmu bola od roku 1965 v ZSSR každoročne udeľovaná Cena bratov Vasiljevovcov. Tí sa do obdobia občianskej vojny ešte vrátili vo filme *Voločajevské dni* (1937), ktorý sa odohrával na sovietskom Ďalekom východe a mal tzv. veľkým nemým ovplyvnenú epizodickú výstavbu, v ktorej boli konkrétni hrdinovia nahradení predstaviteľmi ľudových mäs. Aj vďaka Vasiljevovcom sa filmy o občianskej vojne stali jedným z najpopulárnejších žánrov socialistického realizmu tridsiatych rokov.

Ďalšie žánre

Okrem filmov o občianskej vojne boli veľmi populárne aj životopisné filmy, ktoré sa zameriavali na širokú škálu hrdinov, od významných osobností revolúcie a občianskej vojny, ako bol Dovženkov *Ščors* (1935), až po intelektuálov, napr. *Profesor Poležajev* (1937) Josifa Chejčica, vracali sa však aj k významným osobnostiam minulosti, ako bol *Suvorov* (1941) Vsevoloda Pudovkina. Poctou zakladateľskej osobnosti socialistického realizmu Maximovi Gorkému, ktorý zomrel v roku 1936, bola trilógia filmov *Detstvo* (1938), *Vo svete* (1939) a *Moje univerzity* (1940), ktorú podľa jeho rovnomennej trilógie autobiografických próz nakrútil režisér Mark Donskoj. Osobitné miesto v kinematografii socialistického realizmu tridsiatych rokov mali hudobné veselohry, ktorými sa preslávil bývalý Ejzenštejnov asistent Grigorij Alexandrov, autor prvého sovietskeho muzikálu. Bola ním ľahká komédia *Celý svet sa smeje* (1934) o kolchoznom pastierovi Kost'ovi, ktorého si pomýlia so známym talianskym dirigentom, a táto zámena, hoci čoskoro odhalená, sa stane základom jeho hudobnej kariéry. Film patril spolu s trilógiou o Maximovi k najobľúbenejším filmom Stalina, ktorý bol známy ako veľký filmový fanúšik. Nasledovali antirasistický *Cirkus* (1936) o cirkusovej umelkyni s dieťaťom tmavej pleti, ktorá nájde útočisko v ZSSR, a ďalší zo Stalinových obľúbených filmov *Volga – Volga* (1938) o skupine amatérskych hudobníkov. Mnohé z hudobných komédií sa odohrávali v prostredí kolchozov či zapálených stachanovcov a vyzdvihovali atmosféru veselého súťaženia a budovateľského nadšenia. Najvýznamnejším tvorcom tohto typu filmov bol Ivan Pyrjev, režisér komédií *Bobatá nevesta* (1938) a *Traktoristi* (1939).

Grigorij Michajlovič Kozincev a Leonid Zacharovič Trauberg

Kariéra Grigorija Kozinceva je neodmysliteľne spojená s Leonidom Traubergom, s ktorým tvoril režisérsku dvojicu. Ich spoločné začiatky sú späté predovšetkým s divadlom, avantgardistickou skupinou Továreň excentrického herca (FEKS) a excentrickými komédiami. Na konci dvadsiatych rokov sa však aj Kozincev s Traubergom priklonili k realizmu a vo filme *Nový Babylon* (1929) zobrazili udalosti Parížskej komúny. K tomuto nemému filmu skomponoval Dmitrij Šostakovič hudbu, ktorá bola inšpirovaná revolučnými a ľudovými piesňami, ale aj kankánom a operetou. Príbeh mladej leningradskej učiteľky, ktorá v odľahlej časti Sibíri bojuje proti zaostalosti a kulakom, s názvom *Sama uprostred bielej smrti* (1931), bol jedným z prvých sovietskych zvukových filmov. Zvuková stopa, ktorá obsahovala pôvodnú hudbu Dmitrija Šostakoviča, ruchy a krátke dialógy, ktoré dopĺňali pôvodné titulky, však bola k nemu nahraná až dodatočne a autori ju využili originálnym spôsobom na vytvorenie mnohých obrazovo-zvukových kontrapunktov. Najznámejším Kozincevovým dielom sa však stala Stalinova obľúbená trilógia o Maximovi. Filmy *Mladosť Maxima* (1935), *Návrat Maxima* (1937) a *Vjboorská strana* (1939) spolu s *Čapajevom* patria k základným dielam socialistického realizmu. Snímky zachytávajú tri štádiá v živote Maxima, ktorý sa postupne z mladého petrohradského robotníka vypracuje na revolucionára a komisára.

Michail Romm

Michail Romm debutoval adaptáciou Maupassantovej poviedky *Guľôčka* (1934), pričom zaujímavosťou je, že film je aj napriek roku výroby nemý. V ZSSR v tomto období bolo ešte množstvo nových kín vybavených len aparátúrou umožňujúcou premietanie nemých filmov, takže sa nemé filmy nakrúcali súbežne so zvukovými ešte niekoľko rokov po nástupe zvuku. *Hliadka v púšti* (1936), príbeh skupiny hraničiarov, ktorá v karakumskej púšti bojuje proti basmačom (fundamentalistickým moslimským separatistom), už bola zvukovým filmom, ale použité výrazové prostriedky vychádzali z diel veľkého nemého. V tomto období bolo zaužívanou praxou nakrúcanie filmov na objednávku pri príležitosti rôznych výročí. K dvadsiatemu výročiu zobrazovaných udalostí Romm nakrútil filmy *Lenin v októbri* (1937) a *Lenin v roku 1918* (1938).

Na margo socialistického realizmu

- Film *Čapajev* získal v ZSSR takú popularitu, že trojica jeho hlavných hrdinov sa stala predmetom mnohých anekdot. Mnoho diel sovietskej a ruskej kinematografie obsahuje citáty či alúzie na *Čapajeva*.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Čapajev (Čapajev. Georgij N. Vasiljev a Sergej D. Vasiljev, 1934)

Celý svet sa smeje (Vesjolyje rebjata. Grigorij V. Alexandrov, 1934)

Sama uprostred bielej smrti (Odna. Grigorij M. Kozincev a Leonid Z. Trauberg, 1931)

Hliadka v púšti (Trinadsat'. Michail I. Romm, 1936)

Profesor Poležajev (Deputat Baltiki. J. Chejfic, 1937)

Kam ďalej

Andrej Alexandrovič Ždanov: O umění. Praha: Orbis 1950.

František Kubr a Ladislav Nejedlý: Čtení o socialistickém realismu: Lenin – Gorkij – Ždanov – Nejedlý – Neumann – Štoll. Praha: Ústřední kulturně-propagační komise ÚRO 1948.

Richard Taylor a Derek Spring: Stalinism and Soviet Cinema. New York: Routledge 1993.

Neya Zorkaya: The Illustrated History of the Soviet Cinema. New York: Hippocrene Books 1989.

Webové stránky

www.mosfilm.ru – stránka Mosfilmu s možnosťou pozerania filmov

XIV.

SERGEJ EJZENŠTEJN A JEHO TVORBA PO NÁSTUPE ZVUKU

Po filme *Křížník Potemkin* (1925) nakrútil Sergej Ejzenštejn k desiatemu výročiu Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie film *Desať dní, ktoré otriasli svetom* (1927). Kvôli intelektuálnej montáži a mnohým tvorivým experimentom bol film kritizovaný ako ťažko zrozumiteľný a formalistický a jeho finálna podoba bola výsledkom dramatického prestrihania. Podobne rozpačito bol prijatý aj Ejzenštejnov posledný nemý film *Generálna línia* (1929), kde rovnako novátorským spôsobom pracuje s rytmom a asociatívnou montážou. Po nástupe zvuku bol Ejzenštejn podobne ako Dovženko a Pudovkin vyslaný za hranice, aby si tam osvojil techniku zvukového filmu. S kameramanom všetkých svojich filmov Eduardom Tissem a asistentom Grigorijom Alexandrovom absolvoval prednáškové turné po Francúzsku, Švajčiarsku, Nemecku a Anglicku.

Nenakrútené filmy Sergeja Ejzenštejna

V roku 1930, keď táto trojica odišla do Hollywoodu, aby sa tam oboznámila s najnovšími technológiami zvukového filmu, Ejzenštejn podpísal krátkodobú zmluvu so spoločnosťou Paramount, pre ktorú zamýšľal nakrútiť adaptáciu Americkej tragédie Theodora Dreisera. Snaha o spoločný projekt sa však skončila neúspechom, keďže Ejzenštejnov tvorivý prístup a umelecké požiadavky sa nezhodovali s predstavami na zisk orientovanej produkčnej spoločnosti, ktorá práve prechádzala reštrukturalizáciou. Po antisemitských útokoch a po tom, čo sa proti nemu rozpútala antikomunistická kampaň a vyšetrowanie kvôli údajnej snahe o kontamináciu americkej kinematografie komunistickou propagandou, bola zmluva medzi Ejzenštejnom a Paramountom anulovaná. Na odporúčanie Charlieho Chaplina sa Ejzenštejn obrátil so žiadosťou o podporu na Pavicového spisovateľa Uptonu Sinclaira, ktorého diela boli populárne aj v Sovietskom zväze. Spolu začali pracovať na príprave zoširoka poňatého filmu z dejín a súčasnosti Mexika *Nech žije Mexiko!*, film však ostal nedokončený kvôli problémom s financovaním. V tomto období sa o Ejzenštejnovu pôsobenie v zahraničí zaujímal aj samotný Stalin, ktorý vyvíjal tlak na jeho návrat do vlasti, zároveň mu však aj vypršali americké víza a nepodarilo sa mu ich predĺžiť. V roku 1932 sa teda Ejzenštejn vrátil do ZSSR, americká strana mu však neposlala materiál na zostrihanie, lebo ho v súlade so zmluvou považovala za svoj majetok. Namiesto toho vznikli dva americké zostrihy: *Nad Mexikom hrmí* (1931), ktorý zostavil Sol Lesser, a *Čas na slnku* (1939) ktorý zostrihala Mary Setonová. Samotný Ejzenštejn film nikdy nedokončil, všetky strihové verzie vznikli nezávisle od neho, pričom sovietsku verziu pod pôvodným názvom *Nech žije Mexiko!* (1978) napokon do finálnej podoby upravil Grigorij Alexandrov, Ejzenštejnov bývalý spolupracovník. Ejzenštejn začal pracovať na filme *Bežínova lúka* (1935) na motívy príbehu Pavlíka Morozova, vzoru socialistického mučeníka, ktorý udal svojho otca za podporu kulakov a podvody, a z pomsty ho zabili otcovi príbuzní. Film sa svoju lyrickou štylizáciou približuje Dovženkoví a Ejzenštejn v ňom povýšil ideológiu zatiaľčený námet na mytologické podobenstvo. To však bolo pre Borisa Šumjackého neprijateľné a Ejzenštejn musel materiál prepracovať podľa straníckych direktív, zápasil však s problematickou produkciou a prekročovaním rozpočtu. Aj druhá verzia sa stala terčom ostrej kritiky zo strany Šumjackého, vtedajšieho riadiaceho predstaviteľa sovietskej kinematografie, ktorému sa darilo viac-menej úspešne sabotovať väčšinu Ejzenštejnových projektov, až kým sám neupadol do nemilosti a nebol popravený v roku 1938. Žiadna ucelená kópia materiálu sa

nezachovala a dnes jeho podobu poznáme len z krátkej rekonštrukcie, ktorú o 30 rokov neskôr zostavili režisér Sergej Jutkevič a filmový historik Naum Klajman.

Alexander Nevský

Prvým filmom, ktorý sa Ejzenštejnovi od roku 1929 podarilo dokončiť, sa tak stal *Alexander Nevský* (1938). Aby sa predišlo problémom, ktoré negatívne poznamenali produkciu filmu *Bežinova lúka* a sklznutiu do „formalizmu“, v tomto prípade musel Ejzenštejn pracovať s pevným scenárom, vychádzajúcim z literárnej predlohy Pjotra Pavenka, a profesionálnymi hercami. Kým výber námetu tohto i nasledujúceho filmu boli Ejzenštejnovým ústupkom požiadavkám socialistického realizmu, ich forma a štýl boli pre neho opäť priestorom pre experimenty so zvukom i obrazom a skúmanie možností mizanscény. V prvom prípade bol výsledkom film, ktorý sa v predvečer 2. svetovej vojny zameriaval na historický príklad sily a hrdinstva ruského národa v boji proti dobyvateľom pod vedením silného vodcu, Alexandra Nevského, ktorý v roku 1242 úspešne ubránil Novgorod pred inváziou teutónskych rytierov. Alegorická interpretácia vtedajších politických súvislostí je zdôraznená kostýmami teutónskych rytierov, ktorých helmy pripomínajú nemecké helmy a ktoré obsahujú aj mnohé jasné odkazy na nacistickú vizuálnu symboliku, pričom niektoré zábery pripomínajú svojou kompozíciou obrazy *Triumfu vôle* (1935) Leni Riefesthalovej. *Alexander Nevský* s klasickým naratívom, sústredeným na individuálneho hlavného hrdinu, a pôvodnou hudbou Sergeja Prokofieva, ktorý ju neskôr prepracoval na koncertnú kantátu, je často prirovnávaný k opere – pre veľkoleposť postáv, kompaktnosť deja a slávnostné ladenie davových scén, jeho primárnou inšpiráciou sú však ľudové bohatierske povesti. Polhodinová sekvencia bitky na zamrznutom jazere sa na dlhú dobu stala predobrazom mnohých masových bojových scén. Film mal veľký úspech u kritiky i divákov, keď ho bezprostredne po uvedení videlo vyše 20 miliónov divákov, no po tom, ako ZSSR a Nemecko 23. 8.1939 podpísali pakt Ribbentrop-Molotov o neútočení, bol kvôli svojej otvorene protinacistickej a protinemeckej povahe stiahnutý z distribúcie. Keď Nemecko 22. 6. 1941 napadlo Sovietsky zväz, sa však film opäť vrátil na plátna kín a v novom kontexte zožal fenomenálny úspech. Ejzenštejn bol za svoju prácu na tomto filme vyznamenaný Leninovým rádom i Stalinovou cenou a poverený prácou na trojdielnom epose mapujúcom život a vládu legendárneho cára zo 16. storočia Ivana IV. Hrozného.

Ivan Hrozný

Ivan Hrozný sa stal Ejzenštejnovým najmonumentálnejším dielom. Historicko-psychologická životopisná dráma opisuje, ako sa cár tvrdo vysporiadal so svojimi odporcami z radov bojarov a za svoju krutosť si vyslúžil prívlastok „Hrozný“. Sústreď sa predovšetkým na rozporupnosť hlavnej postavy, pričom na každý kladný Ivanov čin dopadá tiež jeho krutosť, hoci, ako ukazujú flashbacky do obdobia jeho detstva a mladosti, jeho tvrdý postup voči bojarom je nielen obranou národných záujmov, ale vlastne aj jeho sebaobranou. K vysokej kvalite filmu opäť prispel Ejzenštejnov dvorný kameraman Eduard Tisse, a najmä vynikajúci herecký výkon predstaviteľa hlavnej úlohy Nikolaja Čerkasova, ktorý stvárnil už postavu Alexandra Nevského v predchádzajúcom Ejzenštejnovom historickom epose. Čerkasovovi sa podarilo vystihnúť psychologickú nejednoznačnosť hrdinu – jeho veľkolepý cieľ, ale aj zúfalstvo, pomstychtivosť a depresívne stavy. Čerkasovovo silne štylizované expresívne herectvo s dôrazom na fyzické gesto je v súlade s celkovou výraznou výtvarnou štylizáciou mizanscény, ktorá kladie dôraz nielen na dekorácie a kostýmy, ale aj na expresionistickú prácu so svetlom a tieňom a prepracovanú kompozíciu jednotlivých scén, inšpirovanú tradičnou pravoslávnu ikonografiou. Medzi mnohé novátorské postupy, ktoré Ejzenštejn vo filme použil, patrí aj experiment s farbou v závere druhej časti. Hudba, ktorú pre film zložil Sergej Prokofiev, sa po jeho smrti etablovala ako svojbytné umelecké dielo, uvádzané v koncertných sieňach, neskôr vzniklo aj jej baletné spracovanie. Kým prvá časť filmu, ktorá sa do kín dostala v roku 1945, bola ocenená Stalinovou cenou, druhá časť, ktorá bola dokončená v roku

1946, sa pre problémy s cenzúrou do kín dostala až v roku 1958. Materiál k tretej časti sa s výnimkou krátkych fragmentov nezachoval. Stalinovi na filme prekážal podľa neho prílišný psychologizmus a dôraz na vnútorné rozpory postavy Ivana Hrozného, ako aj to, že postava, s ktorou sa do značnej miery stotožňoval, nebola zobrazená v súlade s historickými skutočnosťami. Ejzenštejnovi preto osobne navrhoval, ako má druhú a tretiu časť prepracovať. To však už Ejzenštejnovu podlomené zdravie nevydržalo a v roku 1948 zomrel na srdcový infarkt.

Na margo

- Jednou z vízií Borisa Šumjackého pre ďalší vývoj sovietskej kinematografie bola úplná centralizácia filmovej tvorby, ktorá by umožňovala dohľad nad realizovanými projektmi už od ich raných štádií. Filmová výroba mala byť sústredená vo filmárskom mestečku – Kinogorode. Tento plán však už nestíhol realizovať, keďže bol sám obvinený zo sabotáže a popravený.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Alexander Nevskij (Aleksandr Nevskij. Sergej Ejzenštejn, 1938)

Ivan Hrozný I. (Ivan Groznyj. Sergej Ejzenštejn, 1944)

Ivan Hrozný II. (Ivan Groznyj: Bojarsky zagovor. Sergej Ejzenštejn, 1945)

Bežinova lúka (Bežin lug. Sergej Ejzenštejn, 1935)

Nech žije Mexiko! (Que Viva Mexico! Sergej Ejzenštejn, Grigorij V. Alexandrov, 1978)

Kam ďalej

Sergej Ejzenštejn: Kamerou, tužkou i perem. Praha: Orbis 1959.

Sergej Ejzenštejn: O stavbě uměleckého díla. Praha: Československý spisovatel 1963.

Sergej Ejzenštejn: Paměti. Praha: Odeon 1987.

Al La Valley; Barry P. Scherr (Ed.): Eisenstein at 100: A Reconsideration. New Jersey: Rutgers University Press 2001.

Webové stránky

www.mosfilm.ru – stránka Mosfilmu s možnosťou pozerania filmov

XV.

POETICKÝ REALIZMUS

Francúzsky filmový priemysel v 30. rokoch postihla hospodárska kríza vážnejšie ako niektoré iné krajiny. Nebol tu vytvorený stabilný štúdiový systém, v ktorom by filmové spoločnosti navzájom spolupracovali a fúzovali. Preto viacerí producenti nakrútili za celú dekádu iba jeden film, dokonca najväčší producent Pathé-Nathan vyrobil za toto obdobie len 6 filmov (rovnaký počet vyprodukovalo najväčšie hollywoodske štúdio Paramount ročne). Roku 1928 uviedla spoločnosť Gaumont prvý zvukový film, no francúzska technika snímania zvuku bola nedokonalá, a preto museli francúzske spoločnosti platiť vysoké licenčné poplatky nemeckým a americkým firmám za vybavenie ateliérov a kín. Keď Paramount kúpil ateliéry v Joinville neďaleko Paríža, kde nakrúcal viacjazyčné verzie filmov, začal nimi zásobovať celú Európu a konkurovať fragmentarizovanému domácemu filmovému priemyslu. Po tom, čo hospodárska kríza vyvolala v celej Európe politické nepokoje a v niektorých krajinách sa etablovali fašistické vlády, začala sa vo Francúzsku ozývať silná ľavicová opozícia. Ľavicové zoskupenie Ľudový front vyhralo roku 1936 voľby a pod vládou Léona Bluma zaviedol viaceré sociálne reformy, napr. 48-hodinový pracovný týždeň, platené dovolenky či kolektívne zmluvy. Od polovice 30. rokov sa vďaka tomu hospodárska situácia krajiny na čas zlepšila a z umeleckého hľadiska býva toto obdobie považované za jednu zo zlatých ér francúzskeho filmu. Neexistencia štúdiového systému poskytovala filmárom väčšiu flexibilitu a tvorivú slobodu. Viacerí z nich vzišli z avantgardných hnutí 20. rokov a v nasledujúcej dekáde sa objavilo mnoho nových talentov nielen medzi režisérmi, ale aj scenáristami, kameramanmi, scénografmi, skladateľmi a hercami, ktoré sú dnes spájané s poetickým realizmom.

Predchodcovia poetického realizmu

Prechod od poetiky avantgardných hnutí surrealizmu a čistého filmu 20. rokov k realistickej štylizácii 30. rokov je spojený s tvorbou Jeana Viga a Reného Claira.

Za svoj krátky život nakrútil Jean Vigo iba 4 filmy, tie však predznamovali novú poetiku francúzskeho filmu. Jeho tvorba nesie vplyv surrealizmu, čistého filmu i ruskej avantgardy a spája sa v nej vizuálna poézia avantgardy s romantickou sociálnou revoltou.

Vigovým prvým filmom je strihový dokument *Na slovíčko, Nice* (1930), nakrútený v juhofrancúzskom letovisku. Spolupracoval na ňom s kameramanom Borisom Kaufmanom, bratom Dzigu Vertova. Vigo pôvodne plánoval vytvoriť lyrickú poému o kontraste medzi morom a pevninou. Počas nakrúcania si však začal viacej všimnúť sociálne aspekty skutočnosti a nakrútil tak prvý francúzsky sociálny dokument, satirický pamflet, ktorý zosmiešňuje bohatých rentierov, leňošiacich na francúzskej Riviére. Vigo prestriháva zábery bohatých dám s perovými klobúkmi na zábery pštrosov v ZOO a následne ich kombinuje s výjavmi biedy v uliciach mesta. *Na slovíčko, Nice* vychádza z konvencií avantgardného montážneho filmu, no na rozdiel od urbánnych symfónií sa nesnaží len vytvárať vizuálny rytmus, ale prostredníctvom kontrastu aj posúvať významy obrazov. V dokumentárnom portréte plaveckého šampióna *Taris* (1931) Vigo použil spomalené zábery nakrútené pod vodou, ktorými predznamoval „poéziu vody“ zo svojho posledného filmu *Atalanta* (1934).

Vo filme *Trojka z mravov* (1933), ktorý je ovplyvnený surrealistickou poetikou, Vigo oživil autobiografické spomienky a vytvoril obraz života v chlapčenskej internátnej škole. Epizodický príbeh sleduje chovancov v škole, kde chlapci podliehajú tvrdej disciplíne, až kým sa vo finále nevzbúria. Zorganizujú vankúšovú vojnu, vztýčia čiernu zástavu a zo strechy bombardujú slávnosť na dvore knihami a topánkami. V tomto filme sa prejavila Vigova chlapčenská revolta, neha i vzdor,

s akými zosmiešňuje hlavné piliere spoločnosti: cirkev, školu a políciu.

Posledným filmom, ktorý stihol pred svojou predčasnou smrťou Vigo nakrútiť, je romantický príbeh o lodnom kapitánovi a jeho žene *Atalanta*. Rozprávanie je postavené na kontraste života na vode a pevnine. Zatiaľ čo voda je poetický, do seba uzatvorený svet, pevnina je svetom sociálnej reality. Spájaním poetických štýlových prvkov so sociálnym ukotvením príbehu, surrealistických výjavov a realistických popisov Vigo predznamenal neskoršie filmy poetického realizmu.

René Clair patril k popredným predstaviteľom čistého filmu a dadaizmu. Hoci spočiatku odmietal vynález filmového zvuku, jeho prvé zvukové filmy ako *Pod strechami Paríža* (1930) a *Milión* (1931) sú z hľadiska kreatívneho využívania nového výrazového prostriedku priekopníckymi dielami (pozri 10. kapitolu o nástupe zvuku). Ku Clairovým sociálne najangažovanejším filmom patria *Nech žije sloboda* (1931), ktorý vytvára paralelu medzi životom robotníka v továrni a trestanca vo väzení, a *Posledný diktátor* (1934), politická satira o samolúbnych činoch pseudodiktátora, ktorá metaforicky zosmiešňovala nacistický režim.

Vigovou smrťou a Clairovým odchodom do Anglicka z francúzskeho filmu miznú fantastické a surrealistické impulzy a ďalší tvorcovia smerujú k realistickejšie koncipovaným príbehom.

Čierna poézia

Poetický realizmus nepredstavoval jednotné hnutie, skôr všeobecnú tendenciu francúzskeho filmu 30. rokov. Spája v sebe tradíciu avantgardy so záujmom o sociálnu realitu súčasnosti. Je ovplyvnený súdobým vývojom v literatúre, najmä čiernou poéziou Jacquesa Préverta, a podáva svedectvo o čase hospodárskej depresie a vzťahujúceho sa nacizmu, o stave duševnej neistoty a bezvýhodiskovosti. Tento realizmus vyhľadával temné stránky života, zameriaval sa na konflikt jednotlivca a spoločnosti. Jeho hrdinovia sú ľudia z okraja: kriminálnici, dezertéri, stroskotanci a outsideri, ktorí získali poslednú šancu na šťastie, ale prichádzajú o ňu. Pre melodramatické príbehy poetického realizmu je charakteristický fatalizmus a tragické finále: končia sa sklamaním alebo smrťou hlavného hrdinu. Poetický realizmus vizuálne ťaží z atmosférotvorných prvkov filmovej fotografie: hmly, dažďa, dymu, svetla a tieňa, ktoré zahaľujú prostredie deja do nostalgického oparu. Filmy poetického realizmu kombinujú realistické prvky (vykreslenie sociálneho zázemia protagonistov, hrdinovia z nižších vrstiev, ľudový jazyk) so štylizáciou (nakrúcanie v ateliéri, melodramatické zápletky, poetické dialógy).

Jacques Feyder

Prvé prejavy novej poetiky sa objavili v polovici 30. rokov vo filmoch Jacquesa Feydera. Vo filme *Veľká hra* (1934) vytvoril charakteristických hrdinov poetického realizmu: stroskotancov a vydedencov v prostredí severoafrickej cudzineckej légie v Maroku. V podobnej atmosfére životnej prehry a pesimizmu sa odohráva aj príbeh ženy a jej adoptívneho syna, zasadený do prostredia hazardných herní v Monte Carle, ktorých atmosféru vytvoril Feyder so svojim stálym spolupracovníkom scénografom Lazarom Meersononom. Pracovali spolu aj na komédii *Hriešne ženy boomske* (1936), ktorá sa odohráva v 17. storočí vo Flámsku, kam vtrhne španielska armáda, muži v strachu utečú a ženy privítajú okupačnú armádu vo svojich domoch.

Julien Duvivier

V štýle poetického realizmu nakrútil svoje najlepšie filmy Julien Duvivier. V snímke *Pevnosť ztratených* (1935) nadviazal na Feyderovo vykreslenie severoafrického prostredia ako exotického vyhnanstva pre mužov s temnou minulosťou, ktorí hľadajú únik v cudzineckej légii. Hlavnú úlohu vo filme stvárnil Jean Gabin, typický predstaviteľ filmov poetického realizmu, stelesnenie ľudového typu, ktorý divákov pútal aurou romantickej revolty, drsnosti i nehy. Popri filmoch Marcela Carného z tohto obdobia sa jeho najsilnejšou postavou stal antihrdina Duvivierovho filmu *Pepé le Moko* (1936). Rozpráva príbeh gangstra ukrývajúceho sa v alžírskom meste Kasba, ktorý sa zamiluje

do Parížanky, napriek nebezpečenstvu sa nedokáže vzdať lásky k nej, a keď s ňou chce odísť do Francúzska, polícia ho zatkne a na úteku zastrelí. Film sa vyznačuje fatalistickou romantikou typickou pre poetický realizmus – postava Pepého je od začiatku predurčená na nešťastný koniec, porazená vlastnou túžbou po láske a domove.

Pocitom životnej prehry a nostalgie je predchnutý aj Duvivierov film *Jej prvý ples* (1937). V tomto epizodickom filme si mladá vdova po smrti manžela pri prezeraní tanečného poriadku zo svojho prvého plesu spomína na jednotlivých tanečníkov a uvažuje o tom, či po boku manžela nepremárnila život. Film ťaží z kombinácie poetizovaných spomienok a nevelmi atraktívnej súčasnej reality, ako aj z nostalgickej prehliadky stroskotaných existencií.

Vo filme *Dobrá partia* (1937) sa Duvivier zameril na sociálnu transformáciu v čase vlády Ľudového frontu. Príbeh rozpráva o založení družstevnej kaviarne päťicou nezamestnaných robotníkov, ktorí vyhrali v lotérii.

Marcel Carné

Poetické ladenie filmov Marcela Carného ovplyvnila stála spolupráca so scenáristom a básnikom Jacquesom Prévertom. Debutoval filmom *Jenny* (1936), ktorý pôvodne rozpracoval Feyder, sentimentálnym príbehom o ľúbostnom rivalstve medzi matkou a dcérou. Už v tomto filme sa prejavilo Carného poetizované zobrazenie parížskeho predmestia s jeho chudobnými domami a továrenskými komínmi. Po absurdnej komédii so surreálnymi prvkami *Čudná dráma* (1937) nakrútil Carné dva z najznámejších prejavov poetického realizmu, oba so Jeanom Gabinom v hlavnej úlohe: *Nábřežie hmiel* (1938) a *Deň sa začína* (1939). Tieto dva filmy sa vyznačujú pošmúrnosťou a fatalizmom, tragickým konfliktom medzi skazeným svetom a nárokom outsidera na šťastie.

Hrdinom filmu *Nábřežie hmiel* je dezertér z cudzineckej légie, ktorý v prístave Le Havre hľadá loď smerujúcu do zámoria. Kvôli láske k žene, s ktorou sa náhodne stretáva, sa však zapletie do súperenia gangstrov a nakoniec guľkou jedného z nich zomiera. Carného a Prévertov fatalizmus je trochu odlišný od fatalizmu Duvivierovho: zatiaľ čo u Duviviera je zdôraznená nemožnosť utiecť pred svojím osudom, u Carného je osud personifikovaný v postavách démonických zloduchov, ktorí stoja v ceste šťastiu hrdinov. Odpor voči tomuto zlu vyvoláva v hrdinoch romantický vzdor. Carné s citom pre atmosféru vykreslil prostredie prístavnej krčmy, kde trávia svoj čas stratené existencie, úzkych uličiek, prístavných skladov, prístavu, zahaleného hmlou, z ktorého sa ako neustála pripomienka osudu ozýva hlas lodných sirén.

V rovnakej poetike pokračoval Carné vo filme *Deň sa začína* (1939), ktorý sa vyznačuje invenčnou štruktúrou rozprávania. Po tom, čo proletár v hádke zastrelí soka v láske, zabarikáduje sa vo svojej izbe a počas noci obliehania sa v retrospektívach vracia k udalostiam, ktoré viedli k jeho činu. Inovatívne použitie retrospektív, ktoré neslúžia iba na dokreslenie deja, ale tvoria jeho integrálnu zložku, posilnilo atmosféru osudovosti i napätie: každá udalosť z minulosti pripomína svoj tragický následok v súčasnosti, každý návrat z minulosti hrdinovi pripomína jeho osobnú tragédiu, v každej spomienke sa odhaľuje nový aspekt hrdinovho vnútra. Vo filme sa prejavil vplyv nemeckého kammerspielu v dramatickom svietení a symbolickom využití rekvizít (napr. budík, ktorý ohlasuje začiatok nového dňa mŕtvemu; plyšový medveď, ktorý má rovnako ako hrdina jedno oko veselé a druhé smutné). Symbolická je aj poloha hrdinovho bytu na samom vrchu obytného domu: zdôrazňuje jeho osamotenosť, individualizmus a outsiderstvo. V jeho postave sa spája revolta a heroická rezignácia – vyjadruje odpor voči meštiackemu pokrytectvu, zároveň si uvedomuje svoju nevyhnutú prehru. Hoci základný konflikt filmu *Deň sa začína* má mýtické jadro boja dobra so zlom, prispôbuje sa realistickým formám. Postavy v ňom majú definované spoločenské pozadie a ich charaktery odrážajú základné spoločenské konflikty.

Jean Renoir

Najvýznamnejším režisérom 30. rokov, ktorého tvorba presahuje rámec poetického realizmu, je Jean Renoir. Po tom, čo nakrútil niekoľko impresionistických filmov (pozri 6. kapitolu o

francúzskom impresionizme), obrátil sa od fantastičnosti k realizmu. V adaptácii naturalistického románu Emila Zolu *Nana* (1926) sa inšpiroval expresionistickými výrazovými prostriedkami, ale už jeho prvý zvukový film, fraška *Preháňadlo pre dieťa* (1931), predstavovala kreatívne využitie realistických ruchov. Vo svojej ďalšej tvorbe Renoir odmietal nielen ilustratívne využitie zvuku, ale aj trikové zvuky alebo postsynchróny, a za súčasť scény považoval nielen dialóg, ale aj najrôznejšie ruchy: povzdych, vrznutie dverí či zvuk krokov.

Tento bytostný realizmus sa stal trvalou charakteristikou Renoirovej tvorby. Nešlo mu však o objektívnu reprodukciu skutočnosti, ale o jej znovuvytvorenie v harmonickejšej podobe prostredníctvom imaginácie. Pre Renoirov režijný štýl sú typické dlhé zábery, inscenovanie akcie do hĺbky poľa, zložité jazdy kamery, ktoré pozorne skúmajú realitu a odkrývajú v nej drámu bez toho, aby skutočnosť prispôbovali požiadavkám drámy. Mnohé Renoirove filmy sú predchnuté fantáziou a humorom, ktoré v nich – najmä v 30. rokoch – koexistujú so sociálnou angažovanosťou. Pre Renoira je typická zmes irónie a nehy, humoru a senzuality, prudké zmeny nálady a atmosféry, ktoré posilňujú podobnosť s reálnym životom. Tento optimistický aspekt Renoirových filmov ho odlišuje od fatalistickejších filmov poetického realizmu.

Renoir nakrútil jeden z filmov, predznamenávajúcich poetický realizmus. *Suka* (1931) je pesimistická meštiacka dráma o bankovom úradníkovi, ktorý si začne aféru s prostitútkou. Hoci je film nakrútený realistickým štýlom a obsahuje presné opisy prostredia s dôrazom na detail, začína sa rozťahnutím opony bábkového divadla a končí sa jej zatiahnutím, čo zdôrazňuje iluzívnosť zobrazovaného deja. *Suka* obsahuje niektoré fatalistické prvky charakteristické pre poetický realizmus (zločin z vášne, osudový stret meštiackeho sveta a podsvetia), má však netypicky šťastný koniec: po tom, čo hlavná postava zavraždí milenkú, podozrenie padne na jej pasáka a úradník sa spokojne dá na život pouličného maliara.

Podobné šťastie v chudobe nachádza aj hrdina filmu *Bodu z vody vytiabnutý* (1932). Po tom, čo sa meštiak pokúsi zachrániť tuláka pred životom na ulici a využiť ho na usporiadanie svojich domácich problémov, rozhodne sa hrdina, akýsi predchodca hippies, vrátiť na ulicu – demaskuje pokrytectvo meštiakov a vyberá si slobodu.

Renoirove filmy 30. rokov sú vnímavé voči sociálnym problémom doby. Film *Toni* (1935) vychádza z atmosféry sociálnych zápasov – štrajkov, vládnych kríz, manifestácií a nástupu vlády Ľudového frontu. Ide o melodramatický tragický príbeh s realistickými prvkami, ktorý zachytáva život na juhofrancúzskej farme, kam na sezónu prichádzajú pracovať talianski a východoeurópski imigranti. V tomto filme Renoir začal naplno využívať panorámovanie, ktoré uprednostňoval pred zmenou ohniska alebo strihom, pretože sa mu prostredníctvom neho podarilo spojiť postavy medzi sebou a s prostredím. Film sa nakrúcal v exteriéroch na juhu Francúzska s hercami hovoriacimi miestnym dialektom v rozprávačskom štýle dokumentárnej kroniky, ktorá potláča dramatické momenty deja. Tieto charakteristiky urobili z *Tonibo* jeden z inšpiračných zdrojov pre povojnové hnutie neorealizmu.

Otvorene ľavicový postoj zaujíma Renoir vo filme *Zločin pána Langa* (1935). Jeho príbeh je zasadený do prostredia tlačiarne a sleduje zakladanie družstevného podniku zamestnancami tlačiarne, ktorej majiteľ, bezohľadný vydavateľ, ušiel pred veriteľmi a je považovaný za mŕtveho. Pri jeho nečakanom návrate, ktorý by zničil všetko vynaložené úsilie, ho jeden z autorov vydavateľstva zabije a s milenkou utečie. Priestor deja je organizovaný okolo centrálného dvora, v ktorom sa okrem tlačiarne nachádza aj pracovňa. Aranžovaním scény v hĺbke poľa a panorámami Renoir zdôrazňuje vzájomnosť a solidaritu jednotlivých obyvateľov priestoru, ktorí spolu vstupujú do interakcií.

Hoci vláda Ľudového frontu trvala iba krátko, jej vplyv sa prejavil v kinematografii jednak viacerými sociálne ladenými filmami a postavami robotníkov (napr. *Dobrá partia*, *Toni*, *Zločin pána Langa*), ale aj vo filmoch na jej objednávku. Roku 1936 založil Ľudový front skupinu Ciné-Liberté, ktorá nakrúcala filmy a vydávala časopis. Renoir bol najvýznamnejším režisérom, ktorý sa podieľal na filmoch spoločnosti. Pod jeho supervíziou vznikol film *Život patrí nám* (1936) a mal slúžiť na propagáciu Ľudového frontu vo voľbách roku 1936. Film kolážovitým spôsobom spája hrané a dokumentárne prvky: obsahuje inscenované i dokumentárne zábery, fotografie, medzitulky,

filmové žurnály, kreslené značky. Produkcia filmu bola financovaná z príspevkov na schôdzach komunistickej strany a herci i štáb na ňom pracovali zadarmo.

Podobným systémom bol nakrútený aj Renoirov historický epos *Marseillaisa* (1937), ktorý bol financovaný z prostriedkov odborov formou predplatného – členovia odborov si kúpili kupóny, ktoré po uvedení filmu slúžili ako vstupenky. Film zachytáva udalosti francúzskej revolúcie roku 1789 v Paríži a Marseille, pričom sa nesústreďí len na veľké revolučné udalosti, ale aj na každodenné výjavy doby.

V spolupráci s neskorším talianskym režisérom Luchinom Viscontim ako asistentom nakrútil Renoir impresionisticky ladenú adaptáciu poviedky Guy de Maupassanta *Výlet do prírody* (1936) a adaptáciu hry Maxima Gorkého *Na dne* (1936), zasadenú do prostredia vydedencov a spodiny v penzióne pre chudobných. K duchu poetického realizmu sa priblížil detektívkou podľa predlohy Georgesa Simenona *Noc na križovatke* (1932) a prepisom románu Émila Zolu *Človek beštia* (1938). Jean Gabin v ňom vytvoril charizmatickú postavu rušňovodiča, ktorého zhubná láska k manželke prednostu stanice dovedie k tragickej smrti. Gabinov hrdina tu stelesňuje princíp osudového predurčenia, jeho údel je daný dedičným zaťažením prejavujúcim sa deštruktívnymi záchvatmi hnevu. Osudový príbeh manželského viacuholníka sa vo filme spája s realisticky vykresleným prostredím. Renoir do filmu zapojil dokumentárne výjavy zo železnice a dynamické jazdy snímané na lokomotíve, ktoré nakrútil kameraman a režisérovo synovec Claude Renoir v plnej rýchlosti z plošiny pripevnenej na vagón.

Veľká ilúzia a Pravidlá hry

Dva Renoirove najzásadnejšie filmy tohto obdobia vznikli na samom sklonku dekády a od princípov poetického realizmu sa vzdiaľujú tematicky i atmosférou. *Veľká ilúzia* (1937) vznikla ako pacifistická výzva v dobe, kedy sa začala čoraz väčšmi prejavovať nacistická expanzívna politika. Renoir vo filme spracoval vlastné zážitky z 1. svetovej vojny, počas ktorej slúžil v letectve. Príbeh o úteku francúzskych dôstojníkov z nemeckého zajatia nakrútil bez plagátového heroizmu či zjednodušujúceho rozdeľovania postáv na kladné a záporné. Namiesto zdôrazňovania nepriateľstva medzi dvoma bojujúcimi táborami sa zamerlal na vykreslenie triednych frontov vo vnútri armády. Trojica hlavných postáv reprezentuje tri hlavné sily spoločnosti: aristokrat, bankár a robotník. Veliteľ nemeckej pevnosti prejavuje otvorené sympatie k aristokratickému kapitánovi, s ktorým zdieľa rovnaký svet a hodnoty a v závere si uctí jeho pamiatku po tom, čo ho musel dať zastreliť kvôli tomu, že kryl útek svojich spolubojovníkov. Renoir tu namiesto geografických hraníc zdôrazňuje hranice triedne, zároveň však vyjadruje nostalgiu za ilúziou starého sveta, kde mohli vedľa seba národy žiť v rešpekte a mieri.

Z kontrastu medzi aristokratmi a plebejcami vychádza aj film *Pravidlá hry* (1939). Tento mnohovrstevný film Renoir plánoval nakrútiť ako veselú komédiu, v druhom pláne však vytvoril kritický portrét morálky a spôsobu života vyššej vrstvy, ktorá v predvečer vojny dbá iba na jediné pravidlo hry – zachovať dekórum. Zápletka, ktorá je koncipovaná ako „kolotoč motívov“ vychádza z klasických diel francúzskej komédie, *Marianiných rozmarov* Alfreda de Musseta a Beaumarchaisovej *Figarovej svadby*. Za veselou hrou náhody sa však skrýva trpká spoločenská satira. Príbeh filmu je zasadený na vidiecke sídlo bohatého manželského páru a sleduje ich milostné avantúry, ktoré sú paralelné s nevernými hrami ich sluhov.

Renoir v *Pravidlách hry* vytvoril nový druh realizmu súvisiaci s využitím hĺbky ostrosti, inscenovaním v hĺbke záberu a s kontaktným zvukom, ktoré priniesli nové postupy rozprávania i mizanscény. Predznamenal tak nielen *Občana Kanea* Orsona Wellesa (nakrúteného o dva roky neskôr), ale aj povojnový vývoj európskeho filmu. Renoir vždy zdôrazňoval spätosť človeka s prostredím, a preto ho nevnímal len ako kulisu príbehu. V *Pravidlách hry* kameru integroval do prostredia, prisúdil jej úlohu pohyblivého oka a nechal „dej hrať sa na schovávačku s kamerou a kulisami“. Akciu nedržal iba vo vnútri filmového rámu, kamera ju musela prenasledovať po chodbách a halách, dramatické línie sa odohrávali simultánne v hĺbke poľa. Vznikali tak súvislosti, ktorých význam nebol

jednoznačný a vytváral ich divák vedený i provokovaný subtlou iróniou Renoirovho realizmu. Vzťahy zobrazené prostredníctvom prostredia umožnili nahliadnúť „za oponu“ zdania, vychutnať si moment vypadnutia z hry, keď porušenie pravidiel odhalilo realitu za kulisou. Najvirtuóznejšou ukážkou tohto režijného postupu je sekvencia maškarného bálu, počas ktorej kamera ako neviditeľný pozorovateľ sleduje interakcie jednotlivých postav a poukazuje na ich vzájomné vzťahy.

Po vypuknutí vojny Renoir narukoval a začal pracovať v spravodajskom filme. Bol vyslaný do Ríma, kde pracoval na projekte Toscy, po vstupe Talianska do vojny po boku Nemecka však odišiel do Ameriky.

Počas nemeckej okupácie Francúzska z generácie filmárov poetického realizmu nakrúcal iba Marcel Carné fantastické rozprávky s alegorickými významami (*Návštevníci z temnoty* [1942], *Deti raja* [1945]), takmer všetci ostatní režiséri emigrovali do zahraničia.

Na margo poetického realizmu

- Vigo zložil revoltou vo filme *Trojka z mravov* poctu svojmu otcovi, anarchistovi Miguelovi Almerydovi, ktorý zomrel za záhadných okolností. Snímka bola po uvedení zakázaná a premietaná bola až po 2. svetovej vojne.
- *Trojka z mravov* inšpirovala film anglického režiséra Lindseyho Andersona *Keby...* (1968).
- Filmy poetického realizmu boli inšpiračným zdrojom pre hollywoodsky film noir. Obe skupiny filmov spája dôraz na pesimistickú atmosféru, osudovosť a tragické príbehy. Európski tvorcovia, ktorí počas vojny emigrovali do USA, preniesli jeho poetiku do štúdiových filmov a viaceré filmy poetického realizmu sa v Hollywoode dočkali svojich remakeov: napr. *Suka tu bola nakrútená ako Šarlátová ulička* (1945), *Pepé le Moko* ako *Alžír* (1938), *Deň sa začína* ako *Dlhá noc* (1947).
- Príbeh Feyderovho filmu *Hriešne ženy boomske* bol po svojom uvedení interpretovaný ako výzva ku kolaborácii s nacistami napriek tomu, že jeho námiet vznikol už v 20. rokoch. Hoci v zahraničí zaznamenal úspech, jeho domáca recepcia bola kvôli tomu negatívna.
- Príbeh gangstra *Pepé le Moko* bol sčasti inšpirovaný gangsterkou Howarda Hawksa *Zjazvená tvár* (1932).
- Producent považoval retrospektívnu konštrukciu rozprávania vo filme *Deň sa začína* za nezrozumiteľnú, a preto trval na tom, aby Carné na jeho začiatok umiestnil vysvetľujúci titulok.
- Otcem Jeana Renoira bol jeden z najvýznamnejších impresionistických maliarov Auguste Renoir.
- Film *Život patrí nám* po voľbách roku 1936 zmizol a objavil sa znovu až v roku 1969, keď jeho Pavicový apel a kolážový štýl ovplyvnili francúzske politicky angažované filmy.
- Vo filme *Veľká ilúzia* stvárnil postavu nemeckého plukovníka Erich von Stroheim povestný hereckými kreáciami sadistických nemeckých dôstojníkov. V tomto filme je však vďaka zdôrazňovaniu príbuznosti s jeho aristokratickým zajatcom vykreslený ako pravý gentleman.
- Po premiére považovalo publikum film *Pravidlá hry* za morálne neakceptovateľný a v atmosfére hrozacej vojny prepadol. Bol zrekonštruovaný roku 1959, odkedy sa stal jedným zo základných kameňov vývoja filmovej reči a výrazne ovplyvnil novú vlnu. Inšpiroval mnohých filmárov, napr. Ingmara Bergmana pri filme *Úsmevy letnej noci* (1955), Carlosa Sauru pri filme *Hon* (1966), Louisa Malla pri filme *Milenci* (1958) alebo Roberta Altmana pri filme *Gosford Park* (2001).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Trojka z mravov (Zéro de conduit. Jean Vigo, 1933)

Pepé le Moko (Julien Duvivier, 1936)

Nábrežie hmiel (Le quai de brumes. Marcel Carné, 1938)

Veľká ilúzia (La grande illusion. Jean Renoir, 1937)

Pravidlá hry (La règle du jeu. Jean Renoir, 1939)

Kam ďalej

Jiří Cieslar: Kočky na Atalantě. Praha: AMU 2003.

André Bazin: Jean Renoir. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1980.

Jean Renoir, Můj život a mé filmy. Praha: Academie 2004.

Kristin Thompsonová: Estetika diskrepance: Pravidla hry. In: Iluminace 1998, č. 3, s. 65 – 91.

Webové stránky

<http://www.jeanrenoir.com/index.html> – stránka venovaná Jeanovi Renoirovi

ⁱ André Bazin: Jean Renoir. Frankfurt am Main: Fischer Taschen Verlag, 1980, s. 59.

ⁱⁱ Tamže, s. 65.

XVI.

PREDVOJNOVÝ A VOJNOVÝ DOKUMENTÁRNY FILM

Keď Auguste a Louis Lumièrovci nasníмали vlak prichádzajúci do stanice a vychádzanie robotníkov z fabriky, položili tak základy realistickej línie kinematografie, non-fiction filmu. Tieto a podobné krátke, takmer minútové šoty z celého sveta, ktoré v tom čase nasníмали rôzni kameramani, však ešte nemožno označiť za dokumentárny film, keďže princípom zachytenia reality bola iba zapnutá a vypnutá kamera. Dokumentárny film – to je tvorivá interpretácia skutočnosti, nielen záznam, ale aj osobný postoj autora, jeho subjektívny pohľad. Dokument ponúka možnosť bádania, experimentovania aj rekonštrukcie, je to „prenikavá realita“, ktorá nezrádza skutočnosť. K základným prostriedkom dokumentu patrí detail, zvolený uhol záberu, montáž a tvorivá práca so zvukom (reálne ruchy, synchron, asynchron, komentár...).

Termín „documentaire“ (dokumentárny) sa objavil už v druhej polovici 19. storočia v zmysle verného priblíženia k realite. V roku 1926 ho použil škótsky publicista John Grierson v súvislosti s filmom *Moana* od amerického filmára Roberta Flahertyho. Bol to práve Grierson, ktorý položil teoretické základy dokumentárneho filmu a stal sa vedúcou osobnosťou prvého dokumentaristického hnutia, ktoré malo zásadný vplyv na vývin vojnového a povojnového filmu.

Britská dokumentárna škola 30. rokov

John Grierson sa k štúdiu masovokomunikačných prostriedkov a psychológii propagandy dostal v polovici 20. rokov, keď získal štipendium v USA. Tam spoznal priekopnícke diela sovietskej montážnej školy a spolupracoval na úprave Ejzenštejnovej *Krížnika Potemkin* pre americkú distribúciu. Po návrate domov založil filmové oddelenie pri londýnskej Britskej obchodnej komore (Empire Marketing Board, EMB) a začal v ňom koncentrovať začínajúcich filmárov a publicistov. Vďaka finančnej podpore EMB vzniklo do roku 1933 vyše sto filmov zachytávajúcich prácu najmä robotníckej triedy, čím sa prvýkrát mimo Sovietskeho zväzu záujem (ľavicovo orientovaných) filmárov obrátil k proletariátu a jeho hrdinskej práci.

Prvým filmom, ktorý vznikol z prostriedkov EMB, bol jediný film Johna Griersona, hodinový nemý dokument *Rybári* (1929). Realisticky zaznamenal lov sled'ov v Severnom mori – od príchodu rybárov z dedín do prístavu, nalodenie, až po vykladanie úlovku a jeho distribúciu. Sovietskou montážou inšpirovaný Grierson strieda dynamiku všednej práce s pohľadmi na rozbúrené more, rozknísaný horizont, kídle albatrosov a húfy rýb, konfrontuje tradičný rybolov s industrializáciou krajiny, ktorá zasiahla aj toto odvetvie, a debny plné rýb putujú vlakom do celej krajiny. *Rybári* boli premietaní spolu s *Krížnikom Potemkin*, ktorý bol v tom čase (zásluhou Griersona) prvýkrát uvedený vo Veľkej Británii.

V eseji *Prvé pravidlá dokumentárneho filmu* (1932) sa Grierson zamýšľa nad zmyslom a poslaním dokumentárnej tvorby, nad filmami Roberta Flahertyho, symfonickou formou a orchestráciou pohybu v prierezových filmoch, ale tiež v Machatého filme *Extase*, nad subžánrami dokumentu: týždenníkom, vedeckým, prírodopisným a výchovným filmom. Prvé pravidlá dokumentárneho filmu sú:¹

- Viera v schopnosť filmu dostať sa všade, pozorovať a vyberať zo života. Filmy nakrúcané v ateliéroch fotografujú hrané príbehy pred umelým pozadím. Dokumentárny film by mal zachytiť skutočné prostredie a skutočný príbeh.
- Presvedčenie, že neherec a reálne prostredie sú lepšími sprievodcami k filmovej interpretácii moderného sveta. Dávajú filmu väčšiu zásobu materiálu, ktorý nevymyslia ani

hlavy v štúdiu, ani ho nevyčaruje trikový technik v ateliéri.

- Viera v to, že takto získané materiály môžu byť čistejšie, skutočnejšie než hrané snímky. Spontánne gesto má na plátne svoju zvláštnu cenu. Film má fantastickú schopnosť zdôrazniť dianie, ktoré sformovala tradícia alebo uhladil čas. Obdĺžnikový tvar plátna zvlášť podtrhuje pohyb a dáva mu maximálny výraz v priestore a čase.

Dokumentárny film by podľa Griersona nemal obsahovať zápletku, jeho poslaním je vytvoriť poéziu tam, kam sa ešte žiaden básnik nedostal. Avantgardy síce priniesli nové formy, ale iba poetizácia a krása obrazu nestačí k zmene myslenia, k boju proti konvencii. Dokument robí vzrušujúcim a neľahkým umením zmysel pre sociálnu zodpovednosť.

Grierson spolupracoval na rade ďalších filmov, spolurežiroval filmy *Priemyselná Británia* (Robert Flaherty, 1933) a *Grantovská loď* (Edgar Anstey, 1934). Po rozpustení EMB prešla filmová skupina pod Poštové ústredie (General Post Office, GPO), pre ktoré vznikla aj *Nočná pošta* (Harry Watt, Basil Wright, 1936), reportáž o preprave večernej pošty z Londýna do škótskeho Edinburgu. Zvuk, ktorý miešal brazílsky režisér Alberto Cavalcanti, pozostáva z komentára, hlasov a zvukov znejúcich v obraze. V závere filmu ich vystrieda báseň W. H. Audena, rytmizovaná do tempa vlaku a sprevádzaná rovnako rytmizovanou hudbou B. Brittena. Dynamickou zvukovo-obrazovou montážou sa reportáž mení na lyrickú báseň podobne ako v rytmizovanej záverečnej sekvencii filmu *Extase* (s básňou *Pieseň práce* od Františka Halasa) obdivovanej Johnom Griersonom.

Basil Wright režíroval *Veterný mlyn v Barbadose* (1933), *Náklad z Jamajky* (1933), či oceňovanú *Pieseň o Cejlóne* (1935), ktorou interpretoval nielen minulosť a prítomnosť britského ostrova zameraného na pestovanie a export čaju do celého sveta, ale dotkol sa aj spornej témy kolonializmu. Harry Watt v doku-dráme *Severné more* (1938) skombinoval autentické prostredie s inscenačnými postupmi, formou rekonštrukcie vytvoril presný technický postup a správanie sa rybárov pred hroziacim nebezpečenstvom počas búrky na mori. Edgar Anstey v sociálne ladenom filme-ankete *Problémy bývania* (1935) zaznamenal výpovede obyvateľov o nevyhovujúcich podmienkach bývania v starých robotníckych štvrtiach. Okrem dokumentaristov filmová skupina pri GPO poskytla tvorivý priestor aj pre animované experimenty Lena Lyea a Normana McLarena.

Robert Flaherty

Robert Flaherty sa zapísal do dejín kinematografie ako jedna zo zakladateľských osobností dokumentárneho filmu a autor prvého komerčne úspešného dlhometrážneho dokumentu *Nanuk zo severu* (1922). Ako cestovateľ a prospektor železnej rudy sa Flaherty dlhší čas snažil nakrútiť film o živote Inuitov a v roku 1920 sa mu podarilo v kožušnickej firme nájsť sponzora na podporu tohto plánu. Samotné nakrúcanie trvalo 16 mesiacov, počas ktorých Flaherty svoje inscenovné, dopredu pripravené scény, vytváral až po porade s predstaviteľom postavy Nanuka Allakariallakom a ďalšími účinkujúcimi. Takýmto spôsobom vzniklo veľké množstvo materiálu, z ktorého Flaherty následne vytvoril finálny zostrih. Vo filme *Nanuk zo severu* po prvý krát predstavil svoju typickú tému, ktorou bol neľútostný boj domorodých komunit o prežitie s neskrotnou prírodou, mnohé scény však boli z rôznych dôvodov aranžované. Technické obmedzenia dobových kamier si vyžadovali nakrúcanie vo veľkom iglu, ktoré malo jednu stranu otvorenú kvôli využívaniu prirodzeného svetla. Flaherty však svojich protagonistov presvedčil aj k návratu k starým zvykom a už nepoužívaným metódam lovu s pomocou tradičného oblečenia a zbraní, aby ich mohol prezentovať v súlade so svojou romantickou predstavou ako ušľachtilý národ verný tradíciám a starým zvykom, ešte nepoznačený vonkajším svetom „západnej civilizácie“. Kvôli tomuto prístupu ho môžeme považovať za priekopníka žánru dokufikcie. Veľké hollywoodske spoločnosti distribúciu Flahertyho filmu odmietli, ujala sa jej preto spoločnosť Pathé Exchange. Obrovský divácky úspech filmu motivoval spoločnosť Paramount, aby financovala v roku 1923 Flahertyho cestu na Samou, kde nakrútil svoj druhý film *Moana* (1926). Jeho pôvodnou snahou bolo opäť zachytenie tradičnej kultúry, ktorá sa rapidne menila a vesternizovala, no nakrúcanie sa neúmerne

predlžovalo. Flaherty v idylickom živote ostrovanov postrádal ústredný konflikt, ktorým sa vo filme napokon stal rituál prechodu do dospelosti. Podobne ako pri nakrúcaní *Nanuka*, aj pri filme *Moana* sa modernizovaní domorodci kvôli nakrúcaniu vrátili k tradičnému oblečeniu a už nepraktizovaným zvykom. Flahertymu sa však s týmto filmom nepodarilo nadviazať na divácky úspech *Nanuka* a dostal sa i do konfliktu so spoločnosťou Paramount, ktorá sa ho snažila zosťrihať na prijateľnejšiu stopáž. Po viacerých krátkych filmoch, ako bola impresionistická štúdia Manhattanu *The Twenty Four Dollar Island* (1927) a viacerých nerealizovaných projektoch, z ktorých najznámejším boli *Biele tiene južných morí*, začal Flaherty spolupracovať s F. W. Murnauom na filme *Tabu* (1931). Podieľal sa na scenári a úvodnej scéne, no napokon od projektu odstúpil, keďže odmietal zmeny v scenári, ktorý považoval za prekombinovaný a vesternizovaný. Na žiadosť svojho priateľa Johna Griersona sa Flaherty pripojil k filmovému oddeleniu Britskej obchodnej komory a spolupodieľal sa s ním na filme *Priemyselná Británia* (1933), opäť však musel, podobne ako v USA, čeliť problémom s produkciou a prekročovaním rozpočtu. Na niekdajšie úspechy sa mu podarilo nadviazať až dokufikciou *Muž z Aranu* (1934), ktorú financovala spoločnosť Gaumont British. Film nakrútený na Aranských ostrovoch pri pobreží Írska zachytával nekonečné úsilie obyvateľov pri zúrodňovaní kamenistej pôdy, či rybolove v obrovských vlnách, pri ktorom sa protagonisti na Flahertyho popud opäť vrátili k už nepoužívaným technikám, podobne ako v prípade jeho predchádzajúcich filmov. Snímka, pri nakrúcaní ktorej mal po prvýkrát od *Nanuka* Flaherty opäť plnú kontrolu nad materiálom, mala úspech u divákov i kritiky, vyvolala však polemiku s dokumentaristami združenými okolo Johna Griersona, ktorí mu vyčítali únikovú tému a rezignáciu na skutočné sociálne problémy. Na základe svojich úspechov na poli dokufikcie dostal Robert Flaherty od britského producenta Alexandra Kordu ponuku nakrútiť hraný film. Ani po dvoch rokoch však nebol schopný dokončiť rozpracovaný projekt, ktorým bola adaptácia literárnej predlohy Rudyarda Kiplinga s názvom *Elephant Boy* (1937). Film napokon dokončil producentov brat Zoltan Korda a Robert Flaherty sa vrátil do USA. Na štátnu zákazku nakrútil film *Zem* (1942), realistický portrét rurálnej Ameriky, ktorý sa však napokon nikdy nedostal do distribúcie, keďže obraz, ktorý podával, bol vyhodnotený ako negatívny a vo vojnovom čase nevyhovujúci. Nasledujúci Flahertyho film *Príbeh z Louisiany* (1948) o pozitívnom vplyve ťažby ropy na život cajunskej rodiny bol často mylne považovaný za dokument, v skutočnosti však išlo o fikciu vytvorenú na zákazku ropnej spoločnosti Standard Oil.

Dokumentárny film počas 2. svetovej vojny

Bezprostredne po japonskom útoku na Pearl Harbor 7. 12. 1941 a následnom vstupe USA do vojny vyzvala americká vláda, ktorá si veľmi dobre uvedomovala propagandistické možnosti filmu, Hollywood, aby podporil jej vojnové úsilie. Cieľom prvých propagandistických filmov bolo zdôvodniť potrebu dovtedy izolacionistického vstupu USA do vojny po boku ZSSR, ktorý bol dovtedy vykresľovaný ako nepriateľ a potenciálna hrozba, neskôr mali mapovať a vyzdvihovať úspechy americkej armády. Dôležitou zložkou vojrovej non-fiction tvorby však boli i tréningové filmy a žurnály pravidelne distribuované vojenským jednotkám.

Mnohí skúsení hollywoodski tvorcovia vstúpili do armády a slúžili v špecializovaných jednotkách. William Wyler nakrútil film *Memphis Belle: Príbeh lietajúcej pevnosti* (1944) o amerických náletoch na Nemecko. John Ford vo svojom Oscarom ocenenom filme *Bitka o Midway* (1942) kombinoval zábery z bojov o tichomorské ostrovy, ktoré nakrútil so svojimi asistentmi, s komentárom nahovoreným známymi hercami. Ďalší zo známych hollywoodskych režisérov, John Huston, nemal so svojimi filmami taký úspech. *Bitka o San Pietro* (1944) vyvolala nevoľu armády realistickým zobrazením tvárí mŕtvych vojakov, kvôli čomu bol film uvoľnený do distribúcie až v máji 1945. Jeho ďalší film *Bud' svetlo* (1945), príbeh o traumatizovaných vojakoch zotavujúcich sa v psychiatrickom ústave, bol považovaný za demoralizujúci a na základe toho až do roku 1981 zakázaný. Najplodnejším a najvýznamnejším režisérom, ktorý sa angažoval v rámci US Army Signal Corps, bol Frank Capra, autor a spolurežisér propagandisticko-edukatívneho seriálu *Za čo bojujeme*

(1942 – 1945). Seriál, ktorý sa skladal zo siedmich častí (Začiatok vojny, Vpád nacistov, Rozdelenie a dobytie, Bitka o Britániu, Bitka o Rusko, Bitka o Čínu a Začiatok vojny v Amerike), mal divákov informovať o dianí na frontoch 2. svetovej vojny, zdôrazňovať potrebu intervencie USA a vyzdvihovať vojenské úspechy americkej armády. Pre väčšiu prehľadnosť a zrozumiteľnosť boli autentické filmové materiály použité v tomto seriáli a väčšinou vytrhnuté zo svojho pôvodného kontextu, okrem vysvetľujúceho a agitujúceho komentára, doplnené aj prehľadnými animáciami z dielne Disneyho štúdií. Filmy z tejto série sa ukázali ako veľmi efektívne, a tak ich na príkaz Winstona Churchilla využívala aj Veľká Británia. V USA ju dopĺňalo viacero ďalších Caprových filmov, napr. *Poznaj svojho nepriateľa – Japonsko* (1945) či *Černošský vojak* (1943) o úlohe černošských vojakov v histórii USA. Na konci vojny Capra nakrútil film *Tvoja práca v Nemecku* (1945), ktorý bol určený vojakom, okupujúcim Nemecko a mal zabrániť ich zblížovaniu s nemeckými civilistami, ktorých stotožňoval s nacistami. Ako obzvlášť nebezpeční boli v snímke vyzdvihovaní mladí ľudia a deti, považovaní za najvýraznejšie indoktrinovaných, keďže celý život prežili v nacistickom režime.

Sovietska filmová produkcia počas 2. svetovej vojny bola v porovnaní s nemeckou, americkou a britskou oveľa menšieho rozsahu, čo bolo spôsobené predovšetkým obrovským rozsahom deštrukcie krajiny, ktorá sa musela s hrôzami vojny vyrovnávať na vlastnom území. Jedným z najvýznamnejších vojnových dokumentov, ktoré v ZSSR vznikli, bol Oscarom ocenený film *Porážka nacistických vojsk pod Moskvou* (1942), ktorý nakrútili Leonid Varlamov a Ilja Kopalín. Snímka zachytávala úspešnú obranu Moskvy, keď Hitler utrpel prvú veľkú porážku, ktorá znamenala obrovskú zmenu situácie na sovietsko-nemeckom fronte a následný protiútok. Veľký medzinárodný ohlas zaznamenal aj film *Berlín* (1945) Jurija Rajzmana, dokumentárny film o záverečnej bitke o hlavné mesto Nemecka, kde sú autentické reportážne materiály prekladané zábermi z nemeckých žurnálov o nacistických plánoch na ovládnutie sveta.

Špecifikom vojnového, a najmä povojnového dokumentárneho filmu boli kompilačné snímky zachytávajúce následky nacistických zločinov proti ľudskosti a ich politiku genocídy v univerze vyhladzovacích a koncentračných táborov, ktorými bola posiatá značná časť Európy. Prvý film tohto typu *Majdanek, cintorín Európy* (1944) prezentuje vôbec prvé filmové zábery, ktoré vznikli v koncentračnom tábore bezprostredne po jeho oslobodení. Jeho sovietska krátená verzia s komentárom v nemčine sa neskôr stala akousi protoverziou reedukačných filmov západných spojencov. V dobe oslobodenia Majdaneku Červenou armádou však bol jej fotografický i filmový materiál západnými médiami odmietaný ako komunistická propaganda. Beztak nízke povedomie o Majdaneku a Osvienčime a o zločinoch, ktoré sa tam diali, v západnom svete ešte ustúpilo do úzadia po tom, čo americké a britské jednotky oslobodili tábory na území Nemecka, ako boli Dachau, či Bergen-Belsen, a začali sami informovať svet o tom, čo v nich našli. Výsledkom boli strihové dokumenty, napr. film *Nacistické koncentračné tábory* (1945) Georgea Stevensa, vytvorený kvôli využitiu v rámci Norimberského procesu, či *Mlyny smrti* (1945) Billyho Wildera. V rámci svojho masového uvedenia do kín a často povinných projekcií mali slúžiť predovšetkým na prevýchovu nemeckého obyvateľstva a jeho konfrontáciu s nacistickými vojnovými zločinnami, vzhľadom na nové smerovanie politiky v dobe začínajúcej studenej vojny však čoskoro prestali byť žiaduce a na dlhé desaťročia sa stratili v archívoch, z ktorých sa začali opäť vynárať až v osemdesiatych rokoch.

Na margo dokumentárneho filmu

- Na tradíciu „prenikavej reality“ britského dokumentarizmu 30. rokov nadviazalo v 50. rokoch hnutie Free Cinema, kombináciu autenticity a inscenovania používal taliansky neorealizmus.
- Kameramanom Flahertyho filmu *Príbeh z Louisiany* bol Richard Leacock, budúci priekopník Direct Cinema a Cinéma vérité.
- Film Johna Hustona *Bud' svetlo* bol priamou inšpiráciou pre film Paula Thomasa Andersona *Majster* (2012).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Rybári (Drifters. John Grierson, 1929)

Nočná pošta (Night Mail. Harry Watt, Basil Wright, 1936)

Nanuk zo severu (Nanook of the North. Robert Flaherty, 1922)

Muž z Aranu (Man of Aran. Robert Flaherty, 1934)

Porážka nacistických vojsk pod Moskvou (Razгром nemeckich vojsk pod Moskvou. Ilja Kopalín, Leonid Varlamov, 1942)

Kam ďalej

Jaroslav Brož, Ljubomír Oliva: Film je umění. Praha: Orbis 1963.

Richard M. Barsam: Non-fiction film. Bloomington: Indiana University Press 1973, 1992.

Mária Ferencuhová: Odložený čas. Bratislava: SFÚ 2009.

Bill Nichols: Úvod do dokumentárního filmu. Praha: AMU 2010.

Erik Barnouw: Documentary: A History of the Non-Fiction Film. Oxford: Oxford University Press 1993.

Webové stránky

<http://www.griersontrust.org/john-grierson.html> – John Grierson

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/513720/> – Empire Marketing Board Film Unit (1926 – 1933), GPO, režiséři, filmy

<http://colonialfilm.org.uk/> – Moving Images of The British Empire

¹ Voľne citované podľa: John Grierson: První zásady dokumentárního filmu. In: Jaroslav Brož, Ljubomír Oliva: Film je umění. Praha: Orbis 1963, s. 103 – 114.

XVII.

NEMECKÝ FILM V OBDOBÍ TRETEJ RÍŠE

Po svojom nástupe k moci v roku 1933 sa NSDAP snažila čo najskôr dostať nemeckú kinematografiu pod svoju úplnú kontrolu, aby tak mohla využívať jej propagandistické možnosti, ale aj aby ukončila jej krízu. Proces zoštátnenia prebiehal pod hlavičkou spoločnosti UFA-Film GmbH, ktorej boli podriadené všetky filmové produkčné firmy. Prvé ideologické filmy však nepriniesli očakávaný úspech, nacizmus totiž propagovali príliš direktívne. Typickým príkladom je film *Hitlerjunge Quex* (1933). Režisér Hans Steinhoff sa v ňom snažil čo najdôkladnejšie využiť všetky politické a psychologické argumenty, ktoré mu ponúkal príbeh boja medzi komunistickou mládežou a Hitlerjugend, zápasiacimi o chlapca Heiniho z chudobnej robotníckej rodiny. Kým komunistická mládež fajčí, pije, hrá karty, behá za dievčatami a falošne spieva, príslušníci Hitlerjugend nerobia nič z toho, sú príkladne čestní a pekne spievajú a je to práve ich príklad a pieseň, ktoré strhnú mladého Heiniho, na svoje rozhodnutie však trpkou doplatí. V tom istom roku vznikli aj ďalšie dva filmy podobného razenia: *Hans Westmar* (1933) a *SA – Mann Brandt* (1933), Goebbels si však zrátal, že propaganda, ktorú si divák uvedomuje, stráca účinok, a od filmových tvorcov požadoval predovšetkým umelecké diela vyjadrujúce ducha doby a naplnené nacionálne socialistickou tendenciou. Kým v rámci dokumentárneho filmu našiel prototyp autora svojich predstáv v Leni Riefenstahlovej, na poli hraného filmu ich naplňalo hneď niekoľko režisérov. Gustav Ucicky nakrútil drámu hrdinského veliteľa nemeckej ponorky *Morgenrot* (1933) a príbeh strastiplného putovania povozských Nemcov cez Mandžusko späť do vlasti pod názvom *Utečenci* (1934). Utrpenie utlačanej nemeckej menšiny bolo aj hlavným námetom filmu *Návrat* (1941), ktorý zdôvodňoval nemecký vpád do Poľska poľskou tyraniou. Národnostný konflikt tematizoval aj Peter Hagen vo filme *Krvavá víchrica* (1935), kde sa nemeckí dedinčania v Poľsku stretávajú s drancujúcou boľševickou armádou a jednoduchá nemecká deva kruto zaplatí sa svoju naivitu, s ktorou naletela boľševickému dôstojníkovi. Film zdôrazňuje nezmieriteľné ideologické, náboženské a kultúrne rozdiely na oboch stranách. Okrem filmov odrážajúcich agendu nemeckých menšín a ich kampane za návrat do Ríše boli v tomto období veľmi populárne aj snímky s historickou tematikou. Mimoriadna pozornosť sa venovala predovšetkým možnostiam propagandistického využitia nemeckých dejín, spájajúceho históriu s ideálmi vlastenectva. Často siahali až do dávneho obdobia germánskej prehistórie a doby mýtov, z ktorej čerpali inšpiráciu v podobe mystických predstáv o osudovej predurčenosti nemeckých dejín a o zvláštnom poslaní nemeckého národa pre svet. Z obdobia novších dejín ich inšpirovali postavy silných vodcov, akými boli Friedrich Veľký či Bismarck. Na sklonku vojny bol za podpory armády realizovaný film *Kolberg* (1944) režiséra Veita Harlana o hrdinských obrancoch Napoleonom obliehanej pevnosti, ktorý mal pozdvihnúť obyvateľstvo k finálnemu odporu, no kvôli bombardovaniu Berlína sa čiastočne nakrúcal v Prahe.

Film a holokaust

Počas vojny vzniklo aj viacero filmov tematicky súvisiacich s genocídou. Režisér Wolfgang Liebenier nakrútil film *Žalujem* (1941), v ktorom je čin muža zabíjajúceho nevyliciteľne chorú manželku zobrazený ako hrdinstvo. Snímka je obhajobou praxe prevádzanej na duševne chorých i na vojnových zajatcoch. Priorita v tejto systematicky plánovanej kampani však patrila tzv. „židovskej otázke“, ktorej boli venované nielen hrané filmy, ale aj propagandistické „dokumenty“. Fritz Hippler, jeden z vedúcich úradníkov Ministerstva pre národnú osvetu a propagandu, nakrútil antisemitský pseudodokument *Vечný žid* (1939), v ktorom boli židia zobrazení ako špinaví, duševne

aj telesne menejcenní podľudia, ktorí sa však aj napriek tomu usilujú o ovládnutie sveta. Priamo na Goebbelsov rozkaz vzniklo aj niekoľko hraných antisemitských filmov, ako boli napríklad *Rothschildovci* (1940) režiséra Ericha Waschnecka, ale predovšetkým *Žid Süss* (1940) v réžii Veita Harlana. Ten bol popri Leni Riefenstahlovej najspoľahlivejším a najusilovnejším propagátorom nacizmu, pričom priazeň jeho predstaviteľov si získal už filmom *Vládca* (1935). *Žid Süss* je filmovým spracovaním propagandisticky prispôsobenej historickej skutočnosti – antisemitského procesu, ktorý sa konal v Stuttgarte v roku 1738. V jednoduchom príbehu sa podlý úžerník Süss snaží získať árijskú dievčinu Dorotheu, tá však miluje hudobného skladateľa s príznačným menom Sturm. Süss spôsobí Dorotheinu smrť, z ktorej je falošne obvinený Sturm, spravodlivosť však napokon zvíťazí. V snahe o prístupnosť čo najširšiemu publiku je film poňatý veľmi tradičným spôsobom, pričom jednoduchosť príbehu ešte zdôrazňujú nadsadené herecké výkony. Po tomto filme vzdal Veit Harlan hold Hitlerovi prostredníctvom oslavy pruského panovníka Friedricha Veľkého vo filme *Veľký kráľ* (1942), v Prahe nakrútil protičeský film *Zlaté mesto* (1942) a film z obdobia napoleonských vojen *Kolberg*.

Celkom výnimočným prípadom v histórii propagandistických filmov bol pseudodokumentárny inscenovaný film *Terezín. Führer daroval židom mesto* (1944), ktorý bol nakrútený židovskými väzňami pod prísny dozorom nacistického velenia terezínskeho ghetta, aby mohol byť prezentovaný Medzinárodnej komisii Červeného kríža ako dôkaz humánnych podmienok v Terezíne. Osobný dohľad nad filmom prevzal samotný Himmler. Režisérom bol židovský herec (objavil sa aj v *Modrom anjelovi* Josefa von Sternberga) a preslávený kabaretný režisér Kurt Geron, ktorý sa mylne domnieval, že si tak zachráni život. V skutočnosti bola však väčšina aktérov ešte pred dokončením filmu deportovaná do vyhladzovacích táborov, boli totiž nepohodlnými svedkami podvodu. Jediným cieľom filmu bolo ukázať, ako dobre sa židom v Terezíne, ktorý bol v skutočnosti len prestupnou stanicou do vyhladzovacích táborov v Poľsku, žije. Špeciálne pre film bola inscenovaná neexistujúca kaviareň a posedenie v nej, futbalový zápas, koncerty atď.

Leni Riefenstahlová

Leni Riefenstahlová bola autorkou najslávnejších a najvýznamnejších propagandistických filmov nacistického Nemecka, ktoré zohrali výraznú úlohu v rámci vojnovnej mašinérie. Dodnes sú považované za jeden z vrcholov manipulatívnej propagandy a vyvolávajú množstvo otázok ohľadne ideologického angažmán umelca a jeho etickej zodpovednosti. Riefenstahlová, ktorá sa narodila v roku 1902, začínala ako tanečnica. Spolupracovala aj so slávnym divadelným režisérom Maxom Reinhardtom, kariéru však musela kvôli zraneniu kolena ukončiť. Prelom v jej ďalšom smerovaní naznačil vtedy veľmi populárny film *Hora osudu* (1919) v réžii Arnolda Fancka, ktorého úspech inšpiroval celú sériu tzv. horských filmov, prevažne z prostredia horolezcov, ktorí zvädzajú heroické zápasy s monumentálnou prírodou. Riefenstahlovú film natoľko nadchol, že sa rozhodla stať herečkou a režisérkou. Vyšla Fancka a napokon hrala v piatich jeho filmoch. Práca na snímkach *Svätá hora* (1926), *Veľký skok* (1927), *Biele peklo na Pitz Palu* (1929), *Búrky nad Mont Blancom* (1930) a *S.O.S. Ladovec* (1933) výrazne ovplyvnila Riefenstahlovú v jej ďalšej tvorbe. Aj jej režijný debut *Modré svetlo* (1932) bol romantickým horským filmom s mystickým podtextom. Leni Riefenstahlová sa pri jeho tvorbe obklopila kvalitnými spolupracovníkmi. Kameramanom bol Hans Schneeberger, kameraman filmu *Modrý anjel* Josefa von Sternberga, scenár napísal Béla Balázs. Riefenstahlová bola zároveň režisérkou, strihačkou, hlavnou predstaviteľkou a producentkou. *Modré svetlo* malo medzinárodný úspech a bolo ocenené striebornou medailou na festivale v Benátkach. Film bol pôvodne premietaný ako nemý, neskôr aj vo zvukovej podobe. Vtedy však už z titulkov zmizlo meno scenáristu Bélu Balásza, ktorý sa stal kvôli svojmu židovskému pôvodu a Pavicovému politickému presvedčeniu neprijateľným. *Modré svetlo* urobilo veľký dojem na Hitlera a Goebbelsa, vďaka čomu sa Riefenstahlová dostala do vysokých nacistických kruhov a získala veľmi lukratívne zákazky na nakrútenie dokumentárnych filmov o zjazdoch NSDAP. Už prvý z nich, *Vtácastvo viery* (1933), dokázal špecifický talent režisérky. Pre tento rýdzo propagandistický

dokument je charakteristická monumentalita, štylizovaný heroizmus a kult moci. Aj vďaka tomu bola Leni Riefenstahlová Hitlerom oficiálne menovaná za zvláštnu povereníčku ríšskeho vedenia NSDAP pre film dokumentujúci Reichsparteitag v roku 1934, čiže 6. zjazd strany NSDAP. Za osobnej podpory Hitlera a Josepha Goebbelsa realizovala Riefenstahlová preslávený *Triumf vôle* (1934), film, ktorý sa stal čistou vizualizáciou ideológie, kde výtvarne vysoko štylizované zábery a práca s montážou slúžili jedinému zámeru – predviesť silu ideológie podporenú masami a prezentovať Adolfa Hitlera ako spasiteľa nemeckého národa. Túto myšlienku podporuje precízna práca s gestami a symbolmi a choreograficky pôsobivé finále s pochodujúcimi vojakmi vytvárajúcimi geometrické obrazce. Zábery zoradených šikov vojakov dynamicky nasnímala kamera pohybujúca sa na vlajkovom stožiaru. Trilógiu tzv. zjazdových filmov uzatvára film *Deň slobody – naša armáda* (1935), ktorý bez hovoreného komentára, ale s použitím dvojitých expozícií a ďalších zaujímavých formálnych prvkov oslavuje nemeckú armádu. Najmonumentálnejším Riefenstahlovej projektom sa stala dvojdielna dokumentácia 11. olympijských hier v Berlíne v roku 1936, známa pod názvami *Olympia, Prebliadka národov* a *Olympia, Oslava krásy* (oba 1938). Prvý z dvojice filmov je dokumentom o olympijských športových súťažiach nakrúteným na dovtedy nebývalej technickej úrovni. Vďaka mimoriadnym podmienkam na realizáciu, ktoré Riefenstahlovej ponúkli Hitler s Goebbsom, mohol jej tím využiť množstvo technických inovácií. Športovcov snímali nielen kamery pohybujúce sa na koľajniciach, ale aj tie umiestnené v šachtách vykopaných priamo na športoviskách, aby bolo možné snímať športovcov z podhľadu. Napriek dokumentárnej a estetikej hodnote je však aj tento film predovšetkým nepopierateľnou propagandou nacizmu. Druhý z dvojice filmov, *Olympia, Oslava krásy*, sa zameriava skôr na štylizované obrazy ľudského tela v pohybe na pozadí prírody, takže by sa mohlo zdať, že estetika víťazí nad ideológiou, v skutočnosti bol však kult tela jednou z premis nacistického rasového cítenia. Oba olympijské filmy, ktoré boli uvedené do kín v roku 1938 pri príležitosti Hitlerových narodenín, boli poslednými významnými dielami Riefenstahlovej filmárskej kariéry. V roku 1940 ešte začala nakrúcať film *Nížina*, ten však ostal nedokončený až do roku 1954 a jeho konečná verzia bola fiaskom.

Na margo nemeckého filmu za Tretej ríše

- Po vojne mal film *Žid Süß* aj súdnu dohru, Harlan však svoj podiel viny nikdy nepriznal. Naopak, hlavný predstaviteľ ťažko niesol svoju účasť na antisemitskom filme a po vojne spáchal samovraždu. V liste na rozlúčku sa opäť ospravedlnil a obvinil Harlana, že ho k účinkovaniu vo filme donútil.
- Po skončení 2. svetovej vojny mala Leni Riefenstahlová problémy z denacifikáciou aj kvôli tomu, že vo filme *Nížina* zneužila ako komparz väzňov z koncentračných táborov. Na nejaký čas sa stiahla do úzadia, v šesťdesiatych rokoch sa však opäť začala zviditeľňovať svojimi fotografickými prácami z Afriky. Jej fotografické publikácie so snímkami príslušníkov núbijských kmeňov však vzbudili kontroverzné reakcie, keď v nich niektorí teoretici, napríklad Susan Sontagová, videli až príliš zjavné odkazy k nacistickej estetike a kultu tela.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Triumf vôle (Triumph des Willens. Leni Riefenstahlová, 1935)

Olympia: Prebliadka národov (Olympia 1. Teil – Fest der Völker. Leni Riefenstahlová, 1938)

Olympia: Oslava krásy (Olympia 2. Teil – Fest der Schönheit. Leni Riefenstahlová, 1938)

Terezín: Hitler daroval židom mesto (Theresienstadt. Der Führerschecht den Juden eine Stadt. Kurt Geron, Karel Pečený, 1944)

Žid Süß (Jud Süß. Veit Harlan, 1940)

Kam ďalej

Eric Rentschler: *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and its Afterlife*. Cambridge: Harvard University Press 1996.

David Welsh: Propaganda and the German Cinema, 1933 – 1945. Oxford: Clarendon Press 1983.

Webové stránky

<http://www.anti-rev.org/textes/Sontag74a/index.html> – Susan Sontag: Fascinating Fascism –
esej o fotografiách Leni Riefenstahlovej

XVIII.

EURÓPSKA A AMERICKÁ AVANTGARDA 30. A 40. ROKOV

Dožívanie umeleckých avantgárd sprevádzané nástupom zvukového filmu malo vplyv aj na pokles experimentovania vo filme. Rozpad skupín so spoločným programom znamenal trieštenie záujmov a individualizáciu tvorby, náročnejšia zvuková technológia si vyžadovala profesionálne filmárske zázemie. Tridsiate roky boli navyše poznačené silnejúcim nacionalizmom, ktorý vyústil do vojenských diktatúr a napokon aj do druhej svetovej vojny: občianska vojna v Španielsku vyniesla k moci generála Franca, Mussoliniho dobyvačnú politiku korunoval pakt s Hitlerom, ktorý sa v roku 1933 stal ríšskym kancelárom. Nacisti hľadeli na modernistické umelecké trendy „zlatej éry“ Weimarskej republiky s nevôľou. Hneď v roku 1933 bola zavretá v tom čase najprogresívnejšia umelecká škola Bauhaus, v roku 1936 začal platiť všeobecný zákaz moderného umenia (expresionizmu, kubizmu, fauvizmu atď.). O rok neskôr sa v Mníchove konala výstava „degenerovaného, zvrhlého“ umenia (Entartete Kunst), ktoré bolo tiež označované ako nenemecké a židobolševické, nezodpovedajúce rasovo čistému nordickému ideálu krásy. Ministerstvo pre ľudovú osvetu a propagandu vydalo rozsiahly dvojzväzkový súpis zakázaných diel a autorov. Konfiškovanie židovského majetku dalo voľný priebeh ničeniu diel, iné diela sa nenávratne stratili. Východiskom z tejto situácie boli emigrácie umelcov do zahraničia, tí, ktorí ostali, boli skôr či neskôr prinútení spolupracovať s režimom.

Novým centrom moderného umenia sa stal New York. Už v roku 1913 bolo na výstave Armory show predstavených takmer 1300 diel od 300 amerických a európskych avantgardných umelcov. Dozvuky európskych avantgárd sa dostali aj na americký kontinent: vznikol časopis New York Dada, významný fotograf Alfred Stieglitz otvoril Galériu 291 zameranú na moderné umenie. V Amerike našli svoj nový domov mnohí európski režiséri aj výtvarníci. Na prelome 20. a 30. rokov sa v USA vyvinul systém podpory amatérskeho filmu, vznikali kluby kinoamatérov, Amatérska filmová liga, zlepšila sa dostupnosť 16 mm kamier, ktoré sa stali základnou výbavou experimentálnych filmárov.

Inovatívne animačné techniky a kolážový film

Animácia ako nenáročný a relatívne jednoduchý spôsob umeleckej realizácie sa stala obľúbeným prostriedkom experimentovania – bez filmového štábu a nutných výdavkov poskytovala možnosť dlhodobej samostatnej, sústredenej práce. Špecifické autorské prístupy zároveň vytvárali alternatívu voči rozmáhajúcemu sa „americkému pohybu“, k dokonalosti dovedenému pohybu a unifikovanému štýlu, ktorý reprezentovala americká animácia na čele s Waltom Disneym. Animácia ponúkala takmer neobmedzené možnosti využitia výtvarných techník, v 20. – 30. rokoch našla uplatnenie aj v krátkych reklamných a propagačných filmoch, z ktorých mnohí autori financovali svoje nekomerčné projekty.

Berthold Bartosch, pochádzajúci z Čiech a pôsobiaci vo Viedni, Berlíne a v Paríži, za pomoci čierneho skla, mazačného mydla a ďalších materiálov vytvoril krátky film *Myšlienka* (1932). Dosiadnutá mäkkosť obrazu so širokou paletou šedých tónov inšpirovala iného umelca žijúceho v Paríži, Alexandre Alexeieffa. Alexeieff s partnerkou Claire Parker vytvorili osobitú animačnú techniku, tzv. „špendlíkové plátno“. Jej základ tvoril rám s napnutou látkou a zapichnutým až miliónom špendlíkov. Ich pohybom, vytiahnutím alebo zatlačením, a bočným svetlom dosiahli obrazy plné tieňov a tónových prechodov. Zdĺhavý postup si vyžadoval niekoľko rokov práce na jedinom filme. Ich prvým spoločným filmom bola *Noc na Lysej bore* (1934) inšpirovaná symfonickou

básňou Modesta Musorgského na tému magickej noci letného slnovratu. Neskorší *Nos* (1963) vznikol podľa rovnomernej Gogoľovej poviedky. Technikou špendlíkového plátna vytvorili aj animovaný prológ ku koprodukčnému filmu Orsona Wellesa *Proces* (1962).

Nemecký avantgardný maliar Oskar Fischinger sa po svojich voskových experimentoch z 20. rokov zameril na tzv. „tancujúce línie“, synchronizáciu geometrických tvarov s hudbou: *Štúdia č. 8* (1931), *Kruhy* (1933), *Kompozícia v modrej* (1935). Po odchode do USA vytvoril pre spoločnosť MGM *Optickú poému* (1938) na hudbu Franza Liszta. Hoci jeho prvá spolupráca so štúdiom Walta Disneyho skončila neúspechom, na dlhometrážnom filme *Pinocchio* (1940) vytvoril efekt čarovnej paličky Modrej víly. Vo filme *Americký pochod* (1941) sa inšpiroval motívom americkej vlajky, s podporou Nadácie Solomona Guggenheima vytvoril *Pohyblivý obraz č. 1* (1947).

Novozélandčan Len Lye nakrútil svoju prvú čiernobielu abstraktnú animáciu *Tusalava* (1929) v londýnskom filmovom štúdiu General Post Office (GPO). Neskôr pohyb a metamorfózy abstraktných tvarov dosahoval maľbou priamo na filmovú surovinu, pričom podobne ako Fischinger testoval rôzne druhy farebných systémov (Gasparcolor, Dufaycolor, Technicolor...). V prvom hand-made filme *Farebná skrinka* (1935) sa nepokojné farebné tvary pohybujú v rytme energickej džezovej hudby, v *Dúbovom tanci* (1936) Lye kombinuje premenlivé maľované pozadie s farebnými siluetami tanečníkov. Z nájdených zbytkov nakrúteného materiálu pre GPO vznikol film *Trade Tattoo* (1937), priekopnícka kombinácia found footage a domaľovaných abstraktných a šablónových tvarov.

V londýnskom filmovom oddelení GPO začínal aj škótsko-kanadský filmár Norman McLaren. Stal sa priekopníkom okienkovej animácie živého herca, tzv. pixilácie, a „maľovania“ zvuku priamo na filmový pás. Po odchode do USA v roku 1939 získal štipendium Nadácie Solomona Guggenheima, vďaka ktorému vznikli abstraktné animácie *Boogie-Doodle*, *Bodky*, *Slučky* a americkou zástavou inšpirované *Hviezdy a pásiky* (1940). Za pixilovaný film *Miluj blízkeho svojho* (1952) o susedskom spolunažívaní, ktoré prejde do vojny, získal Oscara.

Priekopníkom v technike kolážového filmu je americký avantgardný filmár Joseph Cornell. Jeho *Rose Hobart* (1936) vznikla ako kompilácia záberov z béčkového dobrodružného filmu *Na východ od Bornea* (1931), v ktorých vystupuje menovaná herečka, a fragmentov z populárno-vedeckých prírodopisných filmov. Obraz je tónovaný do modra (neskôr Cornell vyrobil ružovú verziu), sprevádzaný gýčovou brazílskou hudbou. Vo filme *Jackov sen* (1930) kombinuje bábkovú animáciu s fragmentmi z iných filmov, čím dosiahol zvláštnu zmes imaginácie (bábkovému psovi sa sníva o potápajúcej sa lodi z dobrodružného filmu, potápajúcu sa loď vystriedajú zábery morského koníka z populárno-vedeckého filmu).

K prvým americkým experimentátorkám patrila Mary Ellen Bute, ktorá v sérii *Synchronia* či vo filmoch *Parabola* a *Únik* (1935 – 1938) animovala abstraktné tvary do rytmu vážnej hudby. Priekopník bábkovej animácie Vladislav Starevič (Ladislav Starevich), ktorý po boľševickom prevrate emigroval v roku 1918 do Paríža, vo filme *Maskot* (1933) spojil bábkový herecký prejavom a autentickými zábermi z rušných ulíc. Kombináciu detskej herečky a bábok použili o čosi neskôr aj Bořivoj a Karel Zemanovci vo filme *Vánoční sen* (1945), ktorý odštartoval ich úspešné režisérské kariéry.

Česká medzivojnová avantgarda

Progresívne európske trendy medzivojnového obdobia mali vplyv aj na pohyb v československej kultúre. Či už išlo o zoskupenie českých avantgardných umelcov Devětsil alebo Surrealistickú skupinu, za všetkým stáli čulé kontakty so zahraničnými umelcami a skupinami. Od polovice 20. rokov sa v distribúcii začali objavovať krátke animované reklamné a propagačné filmy na bankové sporenie, margarín či obchodné domy, ovplyvnené americkou kreslenou groteskou. Ako prvý sa špecializoval na animovaný film Karel Dodal, jeho manželka Hermína Týrlová a neskôr aj druhá manželka Irena. Karel a Irena založili v Prahe prvé trikové štúdio IRE film, v ktorom vyrábali reklamné filmy, medzi inými *Hru bublinek* (1937), farebnú abstraktnú reklamu na mydlo Saponia. Verzia bez reklamnej časti pod názvom *Fantaisie érotique* (1936) bola s úspechom prezentovaná na

zahraničných festivaloch, podobne ako *Myšlenka hledající světlo* (1938), čiernobiela hra svetiel a tvarov na Beethovenovu Deviatu symfóniu.

Už v roku 1930 začínajúci režisér Otakar Vávra spolu s Františkom Pilátom vytvorili krátky čistý film *Světlo proniká tmou*, inšpirovaný svetelnou kinetickou plastikou sochára Zdeňka Pešánka. Vávra v mestskej symfónii *Žijeme v Praze* (1934) sleduje život strednej a nižšej vrstvy obyvateľstva. Novinár a teoretik Jan Kučera vo filme *Burleska* (1932) v zrýchľujúcej sa montáži strieda hru so sedmými kartami s asociatívne radenými predmetmi a archívnymi zábermi z prvej svetovej vojny. *Divotvorné oko* (1939) Jiřího Lehovca nadväzuje na vertovovské mechanické oko: vo veľkých detailoch sníma každodenné predmety, ktoré tak nadobúdajú nový fotogenický rozmer. Priekopník českého amatérskeho filmu Čeněk Zahradníček nakrútil s Vladimírom Šmejkalom filmy *Atom věčnosti* (1934), *Příběh vojáka* a *Ruce v úterý* (1935), ktorých navonok sentimentálne príbehy fungujú ako vizualizované frazeologizmy a metafory.

Alexander Hackenschmied

Jednou z najvplyvnejších osobností českej medzivojnovnej avantgardy bol Alexander Hackenschmied. Zaujímal sa o filozofiu, estetiku, fotografiu a publicistiku, v roku 1930 v pražskom kine Kotva zorganizoval prehliadku európskej filmovej avantgardy. Svoj prvý film *Bezúčelná procházka* (1930) založil na kontrapunkte dvoch prostredí, mesta a periférie, ktoré sú snímané a strihané v odlišnom temporytme. Rýchlu jazdu električky vystrieda pomalá prechádzka, pričom cesta je prestrihávaná zábermi hladiny rieky, ku ktorej smeruje hlavný aktér. Väčšmi než o fyzickú ide o mentálnu cestu, na ktorej konci muž ostáva pri rieke, a zároveň sa vracia električkou do mesta. K motívu zdvojovania sa Hackenschmied vráti aj v neskoršej tvorbe. Vo svojom druhom filme *Na Pražském hrade* (1932) skúma vzťah medzi hudbou a architektonickou formou, pohybom a priestorom: pohyblivá kamera sníma abstrahované, geometrické výseky hradného nádvorja, niekoľkonásobná rýchla panoráma simulujúca roztržitý pohľad návštevníka spočinie na veži Katedrály sv. Víta, čím zväčší mapovaný priestor.

Práve cit pre rytmus filmovej skladby Hackenschmied využil pri strihaní etnografického materiálu, ktorý nakrútil Karol Plicka a z ktorého vznikol slovenský film *Zem spieva* (1933). V roku 1935 sa Hackenschmied stal spoluzakladateľom filmoveho ateliéru v areáli spoločnosti Baťa v Zlíne. Spolu s Elmarom Klosom a ďalšími spolupracovníkmi nakrúcali kreatívne reklamy na obuv, pančuchy, gumové hračky a pneumatiky, napr. *Dýchej zhluboka* (1935) a *Silnice zpívá* (1937). V roku 1937 Hackenschmied sprevádzal Jana Baťu na propagačnej ceste okolo sveta, z ktorej vzniklo niekoľko dokumentov. Koncom roku 1937 začal pre amerického dokumentaristu Herberta Klinea snímať zostrojujúcu sa situáciu v česko-nemeckom pohraničí a snahy o pripojenie k Nemecku. Tento materiál Kline zostrihal do filmu *Kříž* (1939). Zhoršujúca sa politická situácia prinútila Hackenschmieda k emigrácii.

„Trance film“

V roku 1939 sa Hackenschmied usadil v Spojených štátoch, kde svoje prvé americké dokumenty nakrútil v produkcii Herberta Klinea, ďalšie pre Úrad vojnových informácií. Medzi prist'ahovalcami sa zoznámil s Eleonorou Derenkovskou, pôvodom z Ukrajiny, v roku 1942 sa vzali a o rok neskôr pod menami Alexander Hamid (Hammid) a Maya Deren nakrútili prvý spoločný film *Popoludňajšie osídla*. Tento film je považovaný za iniciačný film „druhej americkej avantgardy“ a tzv. „trance film“ – vizionársky, extatický film narábajúci so snovou štruktúrou. Novátorstvo filmu spočíva najmä v práci s časopriestorom: prehodením a opakovaním záberov dosahujú pocit déjà-vu, Deren ako hlavná aktérka príbehu vchádza do obrazu najprv ako tieňová silueta, pohybuje sa akoby v tranze, prechádza (strihom spojenými) rôznymi prostrediami, zaspáva a nanovo prežíva tie isté situácie. Predmety (kvet, kľúč, nôž, zrkadlo) nadobúdajú symbolický

význam, priestor prestáva byť oporným bodom a stáva sa vratkou plochou. Opakovanie situácií vyvolá aj zmnožovanie postáv: Maya Deren kráča ku stolu, za ktorým sedia jej dvojníčky, spí v kresle, a zároveň kráča s nožom v ruke.

Princíp kontinuálneho prechodu prostrediami Deren rozvíja aj vo filme *Na súši* (1944): z piesočnej pláže sa lezením po vyplavenom kmeni ocitne na stole medzi prísediacou spoločnosťou, na poľnej ceste stretáva muža, ktorý sa vnútrozáberovým strihom zmení na iného muža (medzi štyrmi striedajúcimi sa mužmi je Hammid aj skladateľ John Cage). Vo filmoch *Choreografická štúdia pre kameru* (1945), *Rituál v premenenom čase* (1946) a *Meditácia o násilí* (1948) sa Deren zamerala na jej bytostnú tému, rituálny pohyb a tanec.

Trance film, ktorý spätne pomenoval americký teoretik avantgardného filmu P. A. Sitney, čerpá z rituálov, mýtov, halucinácií, ako aj z erotických fantázií. V roku 1947 nakrútil iba 20-ročný Kenneth Anger film *Ohňostroj*, ktorý sa stal v USA nadhlo zakázaným z dôvodu otvorenej prezentácie homosexuality. Anger sa ako jeden z prvých amerických filmárov otvorene prihlásil k homosexualite. *Ohňostroj*, v ktorom hlavnú úlohu zahral samotný režisér, pozostáva z homoerotickej symboliky a explodujúcej mužskej fantázie aj agresivity, znesväcuje tradície (podpálený vianočný strom) aj mýtus normatívnej heterosexuality amerických námorníkov. Vďaka podpore Jeana Cocteua niekoľko filmov Anger nakrútil vo Francúzsku, a ďalšie provokatívne experimenty vznikli až v 60. rokoch (*V znamení škorpióna* a ďal.).

Svoj jediný film, *Pieseň lásky* (1950), nakrútil aj kontroverzný francúzsky spisovateľ a politický aktivista Jean Genet. Odohráva sa medzi múrmi mužskej väznice, kde v izolovaných celách mladí väzni rôznych rás prežívajú pálčivú sexuálnu túžbu. Voyeuristicky ich pri tom pozoruje dozorca. Vizualne pôsobivý, dusivou atmosférou a erotikou nabitý film bol podobne ako *Ohňostroj* dlho zakázaný a Genet sa neskôr k nemu odmietal priznať.

Na margo európskej a americkej avantgardy 30. a 40. rokov

- Okrem spomenutých príkladov sa v 30. rokoch nakrúcali aj mestské symfónie, lyrické či naratívne filmy s experimentálnymi postupmi.
- Alexander Hammid ostal aktívnym filmárom až do vysokého veku, do roku 1986 nakrútil v USA desiatky dokumentov, spolupracoval na vývine systému IMAX a na polyekranových projektoch pre svetové výstavy.
- Podľa románu Jeana Geneta *Querelle* z Brestu nakrútil svoj posledný film *Querelle* (1982) nemecký režisér Rainer Werner Fassbinder. Genet napísal román v roku 1947. V tom roku vznikol aj *Ohňostroj* Kennetha Angera. Hlavnou postavou všetkých troch diel je námorník.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Noc na Lysej hore (Night on Bald Mountain. Alexandre Alexeieff, Claire Parker, 1934)

Hra bublinek (Karel Dodal, Irena Dodalová, 1936)

Bezúčelná prochádzka (Alexander Hackenschmied, 1930)

Popoludňajšie osídla (Meshes of the Afternoon. Maya Deren, Alexander Hammid, 1943)

Ohňostroj (Fireworks. Kenneth Anger, 1947)

Kam ďalej

Martin Čihák: Ponorná řeka kinematografie. Praha: Akademie múzických umění 2013.

Eva Strusková: Dodalovi. Praha: Akademie múzických umění 2013.

P. Adams Sitney: Visionary Film. New York: Oxford University Press 1974, 2002.

Morritz William: Optical Poetry. The Life and Work of Oskar Fischinger. Eastleigh: John Libbey Publishing 2004.

Malte Hagener: Moving Forward, Looking Back. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

A.L. Rees: A History of Experimental Film and Video. London: British Film Institute 2008.

Michal Bregant: Avantgardní tendence v českém filmu. Filmový sborník historický 3. ČFÚ 1992.

Elmar Klos: Film ve Zlíně. Film a doba 12, 1966, č. 9, 490-493.

Tereza Dvořáková, Jiří Horníček: Kinematografie ve třidsátých letech. Panorama českého filmu. Olomouc 2000.

Antonín Horák: Světla a stíny zlínského filmu. Iluminace č. 2, 2000.

Michael Omasta (ed.): Alexander Hackenschmied. (Bez)účelná procházka. Praha: Iniciály 2014.

Webové stránky

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/531172/index.html> – Trade Tattoo (Len Ley, 1937)

<http://www.ubu.com/film/index.html> – UbuWeb: Film & Video

<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/> – Maya Deren

<http://brooklynrail.org/2004/09/film/two-memories-of-alexander-sasha-hamid> – Sasha Hamid by Jonas Mekas

<http://www.esquire.co.uk/culture/features/5483/kenneth-anger/> – Kenneth Anger

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/entartete-kunst/> – Entartete Kunst

<https://www.pinterest.com/vanessaknij/alexandre-alexeieff/> – Alexandre Alexeieff

XIX.

TALIANSKY NEOREALIZMUS

Najvýznamnejšie povojnové filmové hnutie, ktoré ovplyvnilo kinematografiu celej Európy a prinieslo nové naratívne a štylistické impulzy pre artový film, sa zrodilo hneď po 2. svetovej vojne v Taliansku. Hoci taliansky neorealizmus vo svojej autenticknej forme zahŕňa len niekoľko povojnových rokov, podmienky pre jeho vznik sa začali objavovať už počas vojny.

Taliansky film v ére fašizmu

Fašistický režim na čele s Benitom Mussolinim mal síce podobné mocenské ambície ako nemecký nacizmus a sovietsky komunizmus, jeho propagandistická stratégia však bola iná. Fašizmus neznárodňoval kľúčové odvetvia hospodárstva a kvôli koalícii so statkármi a strednou triedou priamo nevstupoval do súkromnej podnikateľskej sféry. V záujme využitia propagandistického potenciálu kinematografie však realizoval viacero regulatívnych opatrení. Roku 1925 bola založená spoločnosť LUCE (L'Unione Cinematografica Educativa), ktorá mala centralizovať dokumentárne a spravodajské filmy a kontrolovať tak oficiálnu prezentáciu režimu. Filmový priemysel však trpel viacerými problémami. V distribúcii prevládali zahraničné, najmä americké filmy, domáce filmy produkovala len spoločnosť Cines Stefana Pittalugu. Po nástupe zvuku a dopade hospodárskej krízy domáca filmová produkcia ešte viacej klesla.

V záujme vyriešiť krízu kinematografie pristúpil začiatkom 30. rokov štát k viacerým krokom, ktorých cieľom bolo oživiť filmový priemysel. Boli stanovené kvóty na povinný počet projekcií domácich filmov, na zahraničné filmy boli uvalené dovozné clá, bol vytvorený prémieový fond pre kvalitné filmy. Medzinárodnú prestíž a kozmopolitný imidž Talianska malo roku 1932 podporiť založenie Benátskeho filmového festivalu, prvej medzinárodnej súťažnej prehliadky na svete. Tieto stimuly podnietili filmové podnikanie, do ktorého postupne vstupovali ďalšie spoločnosti. Roku 1934 bolo pri ministerstve propagandy zriadené Ústredné riaditeľstvo filmu, ktoré viedol šéf propagandistického oddelenia fašistickej strany Luigi Freddi. Jeho víziou bolo vytvoriť taliansku kinematografiu ako zábavný priemysel, ktorý by bol schopný konkurovať hollywoodskej produkcii a uspokojoval by predstavy širokých vrstiev spoločnosti. Roku 1935 štát zriadil Národný úrad pre filmový priemysel, ktorý pohltil spoločnosť Cines a postupne sa stal vertikálne integrovanou spoločnosťou. Keď vyhoreli filmové ateliéry Cinesu, dal štát postaviť moderný ateliérový komplex Cinecittà (otvorený roku 1937), kde sa sústredila väčšina produkcie tohto obdobia. Roku 1935 tiež bola založená škola Centro Sperimentale, z ktorej vzišli viacerí filmári neskôr spojení s hnutím neorealizmu. Centro Sperimentale sa tiež stalo významnou teoretickou platformou v tomto období. Roku 1937 začalo vydávať časopis Bianco e nero, na stránkach ktorého sa odohrávali dobové filmové polemiky. Nemenej významným filmovým časopisom bol časopis Cinema, ktorého šéfredaktorom bol príležitostný filmový scenárista a duceho syn Vittorio Mussolini.

Tieto opatrenia oživilo taliansky filmový priemysel, vďaka čomu banky začali investovať do výroby filmov. Roku 1938 bol prijatý Alfieriho zákon, ktorý podporoval komerčne úspešné filmy, a monopolný zákon, ktorý vyhradil Národnému úradu pre filmový priemysel výlučnú kontrolu nad dovozom filmov, čím boli hollywoodske spoločnosti celkom vytlačené z talianskeho trhu. V dôsledku toho ročná domáca produkcia začala stúpať a vytvorili sa podmienky pre nástup nových režisérov.

Filmy bielych telefónov a ľudové komédie

Hoci ťažisko talianskej kinematografie 30. a 40. rokov spočívalo v zábavnom filme a nepestovala sa tu systematická filmová propaganda, dokumentárne filmy spoločnosti LUCE ospevovali Mussoliniho režim a vznikali aj fašizmu poplatné hrané filmy, ktoré podporovali nacionalizmus prostredníctvom odkazov na tradíciu Rímskej ríše (napr. antický epos *Pád Kartága* z roku 1937) alebo pripomínali významné udalosti (napr. film *Čierna košeľa* vznikol roku 1932 pri príležitosti založenia fašistickej strany alebo film *Biela eskadróna* z roku 1936 vykresľoval hrdinstvo talianskej invázie do Etiópie).

Najpopulárnejším žánrom tohto obdobia boli romantické melodrámy z prostredia vyšších vrstiev, ktoré kvôli nakrúcaniu v luxusných ateliérových dekoráciách dostali označenie „filmy bielych telefónov“. Filmy ako *Pieseň lásky* (1930, G. Righelli) alebo *Navždy ťa budem milovať* (1933, M. Camerini) prezentovali pomerne stereotypné eskapistické príbehy a biely telefón sa v nich stal symbolom blahobytu a sociálneho statusu privilegovaných vrstiev.

Druhým populárnym žánrom boli komédie z prostredia ľudových vrstiev, ktoré využívali dialógy v dialekte. V týchto filmoch začínal ako herec popredný neorealistickej režisér Vittorio De Sica (napr. *Muži sú darebáci* Maria Cameriniho z roku 1932) alebo herečka Anna Magnaniová (napr. *Pole lásky* Maria Bonnard z roku 1934).

Kaligrafizmus, verizmus a nový realizmus

Hoci návštevnosť kín sa zvyšovala a zábavné žánre sa tešili diváckej obľube, medzi intelektuálmi silnela opozícia voči fašizmu a kritika lživého obrazu spoločnosti, ktorý vytvárali komerčné filmy. Spomedzi tvorcov s umeleckými ambíciami sa vyprofilovali dva prúdy inšpirované inými umeleckými druhmi. Kaligrafizmus čerpal z divadelnej tradície 19. storočia. Verizmus sa naopak obracal k tradícii realistického umenia a odvolával sa na literárny naturalizmus.

Na stránkach časopisov *Bianco e nero* a *Cinema* volali kritici a tvorcovia po filmoch, ktoré by ukazovali problémy obyčajných ľudí v skutočnom svete, využívali regionálne nárečia a nakrúcanie v exteriéri s neprofesionálnymi hercami.

Diskusie o vzťahu filmu ku skutočnosti postupne presahovali výlučne estetické pozície smerom k nepriamemu odmietaniu lživosti fašistickej rétoriky. Roku 1942 Antonio Pietrangeli v časopise *Bianco e nero* napísal, že „poslanie a prirodzený pôvod filmu spočíva výlučne na realite so všetkými odtienkami až po jej najprenikavejšiu, najcitlivejšiu rovinu, rovinu pravdy“. Roku 1943 použil kritik Umberto Barbaro v súvislosti s filmami francúzskeho poetického realizmu pojem nový realizmus (neo realismo), ktorý dal označenie povojnovému hnutiu neorealizmu.

Ešte pred koncom vojny vznikli tri filmy, ktoré sa vyhli ľahkým témam a idylizujúcej štylizácii a stali sa predzvesťou nového realizmu a zárodkom hnutia, ktoré spojilo viacerých filmárov pod hlavičkou neorealizmu. Film Alessandra Blasettiho *Štyri kroky v oblakoch* (1942) je síce ľudovou komédiou o obchodnom cestujúcom, znudenom manželským životom, ktorý sa vydáva za otca dieťaťa a tehotnej vidiečanky, avšak zobrazuje fašizmom tabuizované témy ako fádnosť manželského života či nemanželské deti.

Vittorio De Sica spolu so scenáristom Cesarem Zavattinim nakrútili drámu o rozpade rodiny *Deti na nás hľadajú* (1943). Príbeh vyrozprávali z pohľadu dieťaťa, čím mu vtlačili tragický ráz a zároveň predznamovali svoje neskoršie filmy s detskými hrdinami.

Za priameho predskokana neorealizmu možno považovať film Luchina Viscontiho *Posadnutosť* (1943). Adaptácia románu autora detektívok drsnej školy Jamesa M. Caina Poštár zvoní vždy dvakrát má zápletkou blízko k film noir, vykazuje však na svoju dobu odvážne realistické tendencie. Visconti presunul osudový príbeh milencov, ktorí kvôli životnej poistke zavraždia manžela, do severotalianskej krajiny v povodí rieky Pád a zameral sa na vykreslenie každodenného života v hostinci pri vidieckej ceste. Detaily v domácnosti i samotná krajina sú obrazom prázdneho a bezútešného vnútra postáv. Film tak predznamenal jednu z hlavných tém povojnového neorealizmu – zviazanosť človeka s prostredím. Kvôli tabuizovanej téme manželskej nevery a

pridanému motívu homosexuality bol film stiahnutý z distribúcie a premietal sa až po vojne.

Zrod neorealizmu

Roku 1943 sa Spojenci vylodili na Sicílii a obsadili južné Taliansko. Mussolini sa stiahol na sever krajiny, kde založil Republiku Saló a neúspešne sa vyrovnával s mohutným odbojovým hnutím. V ňom postupne získavali rozhodujúce postavenie ľavicové prúdy, ktoré po Mussoliniho poprave a oslobodení Talianska iniciovali referendum o zachovaní kráľovstva vedúce k vzniku republiky.

V období tesne po vojne sa Taliansko ako porazená krajina vyrovnávalo s mnohými sociálnymi problémami. Talianska kinematografia stratila organizačnú bázu, ateliéry Cinecittà boli zničené a spojenecká armáda na území Talianska spolupracovala s americkými spoločnosťami, ktoré opäť začali dovážať filmy. Talianski filmári však citlivo reagovali na potrebu pravdivej reflexie skutočnosti a chceli zobrazit' problémy chudobných i tragickosť vojnových osudov. Vzápätí po vojne sa tak sformovalo hnutie neorealizmu, ktoré spojilo viacerých tvorcov aktívnych už počas vojny. Toto hnutie nikdy nemalo program či manifest, vychádzalo však z požiadavky realizmu, dôrazu na súčasné témy a zobrazenia života pracujúcej triedy.

Ťažiskovou témou prvých povojnových rokov bolo prehodnocovanie nedávnej histórie z perspektívy protifašistického odboja (napr. *Rím, otvorené mesto* a *Paisà*). Postupne sa pozornosť filmárov zamerala na sociálne problémy povojnovej spoločnosti, trpiacej infláciou, nezamestnanosťou a chudobou (napr. *Deti ulice* a *Zloději bicyklov* Vittoria De Sica) či na problémy vidieckeho života (napr. *Zem sa chveje* Luchina Viscontiho a *Horká ryža* [1948] Giuseppeho De Santisa).

Pre výrazové prostriedky neorealizmu je charakteristická snaha o dokumentárnu štylizáciu. Preto viacerí tvorcovia nakrúcali v reáli a exteriéri s nehercami (napr. *Zem sa chveje*), v niektorých filmoch sa však stretne aj so scénami nakrúcanými v ateliéri (napr. *Umberto D.*) alebo s účinkovaním profesionálnych hercov (napr. *Rím, otvorené mesto*). Neorealistické filmy sa inšpirovali námetmi odpozorovanými zo skutočnosti, novinovými správami či čiernou kronikou. Zdôrazňovali morálny rozmer príbehov, v ktorých osobné problémy postáv získavajú univerzálny význam.

Zatiaľ čo užité spektrum výrazových prostriedkov neorealizmu nebolo vždy radikálne novátorské, do rozprávania priniesol neorealizmus zásadné inovácie. Namiesto precízne motivovaného kauzálneho reťazca udalostí nachádzame v neorealistických filmoch epizodické rozprávanie, v ktorom zohráva významnú úlohu náhoda. Oddramatizované rozprávanie sa vyhýba dramaticky vypätým situáciám alebo ich význam v príbehu dáva na roveň zachyteniu každodenných a obyčajných udalostí, ktoré odzrkadľujú vnútornú drámu (napr. jedna scéna vo filme *Umberto D.* zachytáva rannú rutinu mladej slúžky v kuchyni, ktorá okrem charakterizácie prostredia nepriamo odhaľuje aj vnútorné obavy neplánovane tehotnej mladej ženy). Dejové línie často nie sú ukončené a typické pre neorealizmus sú otvorené konce.

Spôsob uplatnenia týchto neorealistických princípov sa u jednotlivých filmárov odlišoval. Roberto Rossellini usiloval o bezprostrednosť, improvizáciu a zdanlivo neohrabaný filmový štýl, ale pracoval s profesionálnymi hercami. Vittorio De Sica nakrúcal zase zásadne s nehercami, ale s precíznou mizanscénou. Luchino Visconti spojil inšpiráciu klasickým umením so snahou o autentické zobrazenie skutočnosti a prostredníctvom filmovej fotografie pretváral každodennosť na výtvarne pôsobivé obrazy.

Roberto Rossellini

Roberto Rossellini začal svoju filmovú dráhu ešte za čias fašizmu. Na základe krátkometrážnych filmov, ktoré nakrútil pre spoločnosť LUCE, mu režisér Goffredo Alessandrini ponúkol spoluprácu na námete filmu *Hrdinský letec* (1938), ktorého autorom bol Vittorio Mussolini. Hoci prvé Rosselliniho filmy mali slúžiť fašistickej propagande, postupne sa mu do nich darilo vnášať čoraz viac realistických prvkov. Snímka *Biela loď* (1941), zachytávajúca život na lazaretnnej lodi, je vizuálne inšpirovaná Ejzenštejnovými kompozíciami z *Krížnika Potemkin*. Filmy *Pilot sa vracia* (1942)

a *Muž s krížom* (1943) zase prinášajú portréty vojnových hrdinov. Rossellini sa dostal do konfliktu s cenzúrou a až do konca vojny preto nemohol nakrúcať. Prvé filmárske skúsenosti však zúročil v dokumentárnej štylizácii svojich neorealistickej filmov.

Rím, otvorené mesto (1945) predstavuje prvý veľký vrchol neorealistickej hnutia. Rossellini ho nakrúcal už dva mesiace po oslobodení Ríma roku 1944 v uliciach mesta a v skutočných bytoch, pričom rozpočet kryl vlastnými prostriedkami. Príbeh sa odohráva roku 1943, keď po zvrhnutí Mussoliniho Rím obsadili Nemci a mesto bolo vyhlásené za „otvorené“, teda neutrálne. Rossellini film nakrúcal bez pevného scenára, ktorý prirovnával k zvieracej kazajke, a trval na improvizácii počas nakrúcania. Film bol pôvodne koncipovaný ako krátkometrážny príbeh o kňazovi (vychádzal zo skutočného osudu dona Morosiniho, zastreleného nacistami), ktorého Nemci popravili kvôli účasti na odbojových akciách. Postupne sa však v spolupráci so scenáristami Sergiom Amideim a Federicom Fellinim k nemu pridali ďalšie do posledných dní vlády fašizmu zasadené príbehy ľudí z predmestia. Vznikla tak panoráma odboja, ktorého jednotlivé vetvy reprezentujú tri hlavné postavy: cirkevný, komunistický a občiansky prúd. Každá z nich – kňaz don Pietro, komunista Manfredi i jednoduchá žena Pina – patrí k nenápadným hrdinom, ktorých tragickej smrti film vzdáva hold.

Okrem vypätého morálneho stanoviska bol film prelomový najmä svojou šokujúcou dokumentárnosťou. Rossellini odmietal estetické kvality obrazu, tvrdil, že ak sa mu náhodou podarí nakrútiť krásny záber, vystrihne ho.¹¹ Zábery preto aranžoval v zdanlivo náhodných kompozíciách, v exteriéroch nakrúcaných teleobjektívom. Nemenej inovatívny bol Rosselliniho prístup k rozprávaniu, ktoré sa vyhýba tradičným dramaturgickým schémam a využíva prvok náhody (divák sa napr. nikdy nedozvie, čo sa stalo s postavou Pininho snúbenca, ktorému sa po jej smrti podarí ujsť), spája dramatické osudy odbojárov s každodennými výjavmi tvoriacimi dokumentárne pozadie (napr. útok žien na pekáreň), necháva tragické epizódy zdanlivo na okraji deja bez dôkladnejšej motivácie (napr. náhodná smrť Piny) a kontrastne ich spája s komickými výjavmi (napr. kňaz v snahe ukryť zbrane predstiera, že dáva posledné pomazanie mužovi, ktorý odmieta hrať mŕtveho, a tak ho omráči úderom panvicou). V čase svojho uvedenia priniesol *Rím, otvorené mesto* dovtedy nevídané spojenie autentickej reality a filmového realizmu, ktoré výrazne zarezonovalo aj v zahraničí.

Ešte o čosi radikálnejšie pristúpil Rossellini k realizácii svojho ďalšieho filmu *Paisà* (1946). Tento poviedkový film obsahuje šesť epizód zachytávajúcej postup Spojencov pri oslobodzovaní Talianska, ktoré sú koncipované ako kronika. Spoločným menovateľom jednotlivých epizód, sledujúcich cestu z juhu na sever, je vzťah vojakov americkej armády k talianskemu obyvateľstvu a komunikačné problémy vyplývajúce z jazykovej bariéry. Rossellini v tomto filme, ktorého titul v hovorovej taliančine znamená vlast', zmiešal autentický a inscenovaný materiál, keď jednotlivé epizódy pospájal zábermi v štýle filmových týždenníkov. Hoci každá epizóda mala pôvodne scenár napísaný iným scenáristom, Rossellini ho na pláči nerešpektoval a aplikoval svoj intuitívny prístup k nakrúcaniu. S výnimkou jednej postavy obsadil všetky úlohy nehercami vybranými priamo na lokáciách a dialógy im písal počas nakrúcania. Išlo mu o zachytenie skutočnosti bez autorskej interpretácie, ktorá vo svojich kontrastoch vydá sama o sebe svedectvo.

Rím, otvorené mesto a *Paisà* tvoria spolu s filmom *Nemecko v roku nula* (1948) voľnú vojnovú trilógiu vyrovnávajúcu sa s dedičstvom fašizmu. Rossellini film nakrúcal v troskách rozbombardovaného Berlína. Od súdobej tendencie nemeckých „trümmerfilmov“ sa však odkláňa vykreslením vnútorných rozporov hlavného hrdinu, ktorý musí prebrať zodpovednosť za nevládneho otca i starších súrodencov. Stane sa však obeťou demagógie svojho bývalého učiteľa, ktorý v ňom živí nietzscheovské ideály o práve silnejšieho na prežitie, a otca zabije. Záverečná sekvencia filmu, ktorá je jednou z najlepších ukážok Rosselliniho realistického prístupu, sleduje chlapca ticho sa vyrovnávajúceho s následkom svojho činu, ako sa bezcieľne túla medzi troskami, sleduje okolie, hrá sa, a nakoniec zdanlivo nemotivovane spácha samovraždu skokom z výšky.

Rosselliniho paradokumentárny prístup bol v súlade s potrebou reflexie bezprostrednej minulosti, ako sa však postupne menila sociálna realita Talianska, odpútal sa aj Rossellini od svojich raných neorealistickej princípov. Po návrate z Nemecka sa vo svojich ďalších filmoch otvoril jednému

zo zdanlivo zasunutých impulzov a konštant neorealizmu – všeobjímajúcemu humanizmu. Rossellini už aj v predchádzajúcich filmoch (napr. v epizóde z františkánskeho kláštora vo filme *Paisà*) prejavoval sklon ku kresťanskej mystike. Táto tendencia sa u neho naplno prejavila vo filmoch ako *Láska* (1948) o jednoduchej dedinskej žene, ktorá je presvedčená, že čaká dieťa so svätcom, alebo v epizodickom filme *František, blupáček boží* (1950), ktorý obsahuje 11 príbehov o čistote a nevinnosti františkánskych mníchov z 13. storočia. V iných filmoch zase spája mystiku s psychologickými príbehmi. V zložitých technických podmienkach na Liparských ostrovoch nakrútil film *Stromboli, zem božia* (1949), v ktorom mladá Litovčanka utečie z internačného tábora, z kalkulu sa vydá za Taliana a na vrchole sopky Stromboli dospeje k mystickému obráteniu k viere. Vo filme *Európa 51* (1951) Rossellini zachytil citový zmätok povojnovej civilizácie prostredníctvom príbehu bohatej ženy, ktorá sa po samovražde dospievajúceho syna mení na sväticu. Vo filme *Cesta po Taliansku* (1953) zase odcudzení manželia uprostred katolíckej procesie opätovne nájdu stratenú lásku.

Po neúspešných pokusoch o realizáciu viacerých látok a čoraz ostrejšej kritike jeho novších filmov odišiel Rossellini do Indie, kde nakrútil celovečerný dokument *India* (1958) a po návrate do Talianska sa pokúsil vrátiť k svojim neorealistickým koreňom vo filme *Generál della Rovere* (1959). Tento film vznikol v čase, keď už odznelo autentické obdobie neorealizmu, predstavoval však jeho dočasné znovuzrodenie, a zároveň aj spojenie dvoch najvýraznejších neorealistických filmárov. Do hlavnej úlohy podvodníka, ktorý sa falošne vydáva za generála, ale nakoniec namiesto toho, aby udal členov odboja, sám podstúpi hrdinskú smrť, totiž Rossellini obsadil Vittoria De Sicu. K téme odboja sa Rossellini vrátil aj vo filme *Bola noc v Ríme* (1960), na kvality svojej predchádzajúcej tvorby však už nenadviazal a ďalej sa venoval prevažne historickým látkam pre televíziu.

Luchino Visconti

Po tom, ako Visconti filmom *Posadnutosť* predznamenal neorealisticke hnutie, svojou prvou povojnovou snímkou *Zem sa chveje* (1948) sa stal jedným z jeho popredných predstaviteľov. Film, ktorý mal byť využitý na agitáciu v prospech komunistickej strany vo voľbách roku 1948, bol pôvodne zamýšľaný ako prvý diel trilógie o boji rybárov, baníkov a roľníkov proti sociálnemu útlaku. Visconti však snímku financoval sám a kvôli nedostatku prostriedkov napokon vznikla iba prvá časť. Ako predloha mu poslužil veristický román Malavogliovci spisovateľa Giovanniho Vergu, autora, ktorého meno rezonovalo ešte v raných diskusiách o vzore pre realistický film. Jednoduchý príbeh o vzbure sicílskych rybárov proti obchodníkovi s rybami je zasadený do malej rybárskej osady. Podľa Andrého Bazina dosiahol Visconti v *Zem sa chveje* „paradoxnú syntézu realizmu a estetizmu“⁴⁴⁴. Film nakrúcal v autentickom prostredí a do všetkých úloh obsadil pôvodných obyvateľov, ktorí rozprávajú sicílskym dialektom. Využíval pritom prevažne dlhé zábery väčšinou bez umelého osvetlenia. Hoci pri realizácii vychádzal z neorealistických princípov rekonštrukcie reality a zo sociálne angažovanej témy, spôsobom stvárnenia skutočnosti sa výrazne vzdialil od Rosselliniho filmov. U Viscontiho podobne ako u Rosselliniho tvoria každodenné činnosti (napr. ranné upratovanie či oprava sietí) nedeliteľnú súčasť rozprávania, rovnako sa tu nestretáme so štylizáciou reality, avšak prostriedky filmového zobrazenia posúvajú túto realitu do novej roviny. Visconti vo filme pracoval s kontrastnými čiernobielymi celkami pobrežia a skál komponovanými do hĺbky, ktoré ukotvujú postavy v ich prostredí a vykresľujú ich vzájomné vzťahy. Rovnako využil rámovanie postáv prostredníctvom prvkov v obraze: zrkadiel, okien, dverí a pod. Orchestráciou zvukov mora, škrekotu čajok a spevavého nárečia vytvoril priam operné zvukové efekty. Vďaka tomuto spôsobu zobrazenia získavajú prvky reality symbolický charakter (napr. keď hlavný hrdina v čele vzbury rybárov hodí váhy obchodníkov s rybami – symbol sociálnej nerovnosti – do mora), a rovnako aj samotný príbeh rodiny rybárov obsahuje nadčasové archetypálne jadro (rodina zastupuje celé generácie sicílskych rybárov).

Po tom, ako Visconti podľa scenára Cesareho Zavattiniho nakrútil sociálnu drámu *Najkrajšia* (1951) o falošnom lesku sveta filmu, sa začal orientovať na historické látky, v ktorých pokračoval vo svojom zaujatí pre kritickú reflexiu spoločenských zmien (pozri 28. kapitolu o L. Viscontim).

Vittorio De Sica

Vittorio De Sica začínal ešte pred vojnou ako herec v ľudových komédiách. V režisérsko-scenáristickom tandeme so spisovateľom a scenáristom Cesarem Zavattinim sa začal orientovať na realistické látky, napr. vo filme *Deti na nás hľadajú*. Zavattini ako jeden z hlavných teoretikov neorealizmu mal výrazný vplyv na podobu De Sicových filmov, avšak jeho teoretické princípy boli o čosi radikálnejšie než ich filmová realizácia. Zavattini odmietal prácu s profesionálnymi hercami a fiktívne príbehy zaváňajúce literatúrou. Námetom filmu sa podľa neho môže stať akýkoľvek fakt zo skutočnosti, v ktorej nie je treba hľadať dramatické momenty. Bol zástancom oddramatizovania skutočnosti a pozorovania každodenného života s takou vášňou, s akou sa čítajú knihy. Na rozdiel od Rosselliniho vojnovnej tematiky sú pre De Sicove a Zavattiniho filmy charakteristické témy súdobých sociálnych problémov a každodennosti. Zavattiniho prístup k látke bol priam sociologický: „... úlohou neorealistu nie je ustaľovať a zoradovať fotografie, ale mať názorný prehľad sociálnej skutočnosti v jej spoločenských a inštitučných aspektoch, ktoré by bolo možné oživiť rečou čísel chápaných sociologicky. Štatistika nevyžaduje umenie; neorealistickej film vyžaduje umenie, pričom má príbuzné zámery, podivuhodne rozličné spôsoby a rovnaké cesty, ktoré treba prejsť.“^{41v} Táto požiadavka sociálnej zainteresovanosti sa premietla do poznania vzájomnej zviazanosti javov zobrazovaných vo filmoch.

V De Sicových a Zavattiniho filmoch často vystupujú detské postavy, ktoré reagujú na skutočnosť citlivým pohľadom, a zároveň predstavujú tú najslabšiu obeť sociálnych krívd. Hrdinami filmu *Deti ulice* (1946) sú dvaja chlapci – vojnové siroty, ktorí sa sami pretĺkajú ako čističi topánok. De Sica tu skombinoval dokumentárne zachytenie prostredia s poetickou štylizáciou prostredníctvom motívu bieleho koňa, o ktorom chlapci snívajú. Avšak keď sa im ho vďaka kšeftovaniu na čiernom trhu konečne podarí kúpiť, zatknú ich a následne vypukne medzi kamarátmi konflikt s tragickými následkami. De Sica sa zameril na vykreslenie krutosti povojnovej doby, keď nedostatok vedie ľudí k egoizmu a bezohľadnosti.

Zlodeji bicyklov

Krutosť doby ako dôsledok sociálnej krízy povojnovej doby analyzuje aj De Sica a Zavattiniho najvýznamnejší film *Zlodeji bicyklov* (1948). Ide o príbeh nezamestnaného robotníka, ktorý si nájde prácu lepiča plagátov. Pre túto prácu potrebuje vlastný bicykel, avšak hneď na začiatku prvého pracovného dňa mu ho ukradnú a on strávi zbytok deňa pátraním po zlodejovi. Tento zdanlivo banálny príbeh odpozorovaný zo skutočnosti prerastá v obžalobu spoločenských pomerov a ľudskej povahy, odsudzuje ľahostajnosť spoločnosti voči sociálne slabým.

Ako inšpirácia pre námet Zavattinimu poslužil novinový inzerát informujúci nezamestnaných, uchádzajúcich sa o miesto lepičov plagátov, o tom, že musia mať vlastný bicykel. Titul a motív hľadania bicykla zase prebral z rovnomenného románu Luigiho Bartoliniho, avšak zmenil sociálne prostredie príbehu a presunul ťažisko z vnútorných monológov hrdinu na objektívne pozorovanie mestského prostredia. Prostredie, do ktorého je príbeh zasadený, nemá len funkciu dramatického pozadia, ale samo je predmetom kritickej analýzy. De Sica so Zavattinim pristupujú k svojmu námetu analyticky a metódou *pars pro toto* vykresľujú osud svojho hrdinu nie ako singulárny jav, ale ako typický prípad. Scéna zo záložne je príkladnou ilustráciou Zavattiniho sociologického prístupu. Hrdina Ricci potrebuje bicykel, ktorý založil počas svojej nezamestnanosti. Aby sa k nemu dostal, založí spolu s manželkou plachty. De Sica vo filmárskej skratke kondenzuje začarovaný kruh sociálnej kauzality, keď ukazuje nekonečné regály iných balíkov založenej posteľnej bielizne pri jednom okienku a následne dlhý rad založených bicyklov pri inom okienku. A rovnako ako Ricci čakajú v dlhom rade mnohí iní nezamestnaní.

Rozprávanie v *Zlodejoch bicyklov* je koncipované epizodicky a namiesto dramatickej kauzality určuje jeho postup pátranie hrdinu po zlodejovi. Úlohu dramatických zvrátov tu často preberá náhoda (ako napr. dolapenie zlodeja alebo náhly popud ukradnúť iný bicykel), ktorá plní funkciu

realistického príznaku. Ku konceptu oddramatizovania príbehu odkazuje aj otvorený koniec príbehu simulujúci neuzatvorenosť reálneho života. Ricci síce našiel zlodēja, ten však už bicykel nemá a je to ešte väčší chudák než Ricci. Divák nevie, čo bude s hrdinom ďalej: nevie, či príde o svoje miesto, či získa nový bicykel, alebo ako s rodinou prežijú do ďalších dní.

De Sica so Zavattinim obohatili toto sociologizujúce rozprávanie o sentimentálnu líniu prostredníctvom vzťahu Ricciho a jeho syna Bruna, ktorý počas jedného dňa prechádza viacerými zvratmi náklonnosti, konfliktov a dôvery. Bruno je tichým pozorovateľom udalostí okolo seba a citlivo reaguje na nespravodlivosť a bezohľadnosť ľudí. Vzťah otca a syna taktiež ukazuje neľahké možnosti vytvárania morálnych vzorov v bezohľadnej spoločnosti. Keď sa chlapec stáva svedkom toho, ako sa jeho zúfalý otec neúspešne pokúsi ukradnúť iný bicykel, je vystavený verejnej potupe a následne spoločne zmiznú v anonymnom dave ľudí s podobnými osudmi. Rovnako ako Rosselliniho film *Rím, otvorené mesto* zarezonovala De Sicova snímka silno v zahraničí (film získal aj Oscara za najlepší zahraničný film) a stala sa príkladom neorealistickeho filmu.

Hoci filmy ako *Zloději bicyklov* zviditeľňovali taliansku kinematografiu vo svete, po víťazstve kresťanských demokratov roku 1948 čelili čoraz väčšej kritike. Roku 1949 bol prijatý tzv. Andreottiho zákon, ktorý jednak obmedzoval nápor amerických filmov na talianskom trhu, jednak oslaboval kritické zobrazenie talianskej reality. Zaviedol totiž dovozné kvóty a systém pôžičiek produkčným spoločnostiam, ktoré však museli vládnej komisii predkladať filmy na schválenie. V prípade, že by film vytváral negatívny obraz Talianska vo svete, mohla mu byť odoprená exportná licencia. V tomto kontexte môže byť De Sicovo a Zavattiniho rozhodnutie nakrútiť sociálnu satiru zahalenú do plášt'a rozprávky vcelku pochopiteľné. Film *Zázrak v Miláne* vychádza zo Zavattiniho látky, ktorú ešte počas vojny mienil spracovať ako film pre deti. O desať rokov neskôr sa k nej vrátil, aby spolu s De Sicom vytvorili kriticky vyhotovenú alegóriu s komediálnymi prvkami. Príbeh chudákov, ktorí žijú na smetisku na okraji Milána v solidárnej komunite až do chvíle, kým ich kvôli nálezisku ropy nechcú vytlačiť podnikatelia, čerpá z arzenálu sociálne angažovaných neorealistickeých tém. V štýle i rozprávaní sa však film odkláňa od neorealizmu spájaním realistických a fantazijných prvkov a využitím filmových trikov.

Jedným z posledných veľkých diel neorealizmu je snímka *Umberto D.* (1951), príbeh penzionovaného štátneho úradníka, ktorému jeho dôchodok nevystačí ani na skromné živobytie. Rozprávanie odvíjajúce sa v realistickom rytme, ktoré rešpektuje reálne trvanie akcie, sa zameriava na každodennú kalváriu starca vystaveného neľútostnému okoliu. Film spája sociálnu problematiku s existenciálnou výpoveďou o osamelosti a starobe. Podobne ako v *Zlodějoch bicyklov* vzťah otca a syna, aj tu De Sica využil sentimentálny potenciál vzťahu hlavnej postavy k jeho jedinému priateľovi – psovi Flikovi. Toto neskoré dielo neorealizmu síce využíva v hlavných úlohách nehercov, avšak celé už bolo nakrútené v ateliéri a využíva tradičnejšie výrazové prostriedky ako De Sicove predchádzajúce diela. Na niektoré neorealisticke princípy Zavattini s De Sicom voľne nadviazali ešte niekoľkými diváckymi filmami (napr. adaptáciou románu Alberta Moravia *Vrchárka* [1960]) alebo Zavattiniho projektom filmového časopisu *Láska v meste* (1953), poviedkovým filmom viacerých režisérov.

Kontinuita realizmu

Od začiatku 50. rokov začali neorealisticke impulzy v talianskom filme postupne slabnúť. Roku 1953 sa v Parme konala konferencia o neorealizme, kde sa viacerí jeho hlavní predstavitelia nedokázali zhodnúť na jednoznačných charakteristikách tohto hnutia. Medzičasom sa však sociálna situácia krajiny začala zlepšovať: vojna sa skončila, Taliansko bolo vďaka naštartovaniu priemyslu na ceste k hospodárskemu rozmachu. Základný arzenál neorealistickeých impulzov sa vyčerpal a sociálne problémy každodenného života pracujúcich postupne vystriedalo subjektívizované rozprávanie, zamerané na existenciálne aspekty života v povojnovom svete. Nová generácia režisérov ako Federico Fellini a Michelangelo Antonioni vzišla z neorealistickeho hnutia

a ich prvé filmy sa k nemu i hlásia, postupne však prešli od analýzy sociálnych javov k analýze vnútorného sveta človeka (pozri 29. a 30. kapitolu o Federicovi Fellinim a Michelangelovi Antonionim).

V 50. rokoch sa začala vzťahovať aj talianska komerčná kinematografia, nastúpila silná generácia producentov ako Dino De Laurentis a Carlo Ponti. Zatiaľ čo niektoré neorealisticke princípy naďalej prežívali v dielach tzv. „ružového neorealizmu“, ktorý sa okrajovo dotýkal sociálnych problémov, ale čerpal z tradičných komediálnych schém (napr. *Chlieb, láska, fantázia* [1953], *Chlieb, láska, žiarlivosť* [1954] Luigiho Comenciniho), populárnymi sa stali aj antické eposy (tzv. peplum filmy) a komédie (napr. *Rozvod po taliansky* [1960] Vittoria De Sicu).

Naratívne a štylistické konvencie, ktoré neorealizmus priniesol – epizodické rozprávanie, otvorené konce, pozorovanie namiesto drámy, kombinácia hercov a nehercov, nakrúcanie v exteriéri, dlhé zábery komponované do hĺbky poľa – však ovplyvnili artový film v Európe na niekoľko desaťročí.

Na margo neorealizmu

- Film *Posadnutosť* pôvodne rozpracoval Jean Renoir, ktorému robil Luchino Visconti asistenta, po vstupe Talianska do vojny však odišiel do USA a námet mu prenechal.
- Postava majora SS Bergmana z filmu *Rím, otvorené mesto* bola inšpirovaná skutočným predobrazom Herbertom Kapplerom. Táto postava vytvorila často využívaný typ kultivovaného, no sadistického nacistu, ktorý sa odvtedy opakoval v mnohých filmoch z 2. svetovej vojny, o. i. aj v slovenskej kinematografii (napr. *Vlčie diery* Paľa Bielika, *Dolina* Štefana Uhra a i.).
- Film *Umberto D.* vyvolal kvôli pesimistickému obrazu sociálnych pomerov Talianska interpeláciu pravicových poslancov v parlamente.
- Vplyv neorealizmu sa výrazne prejavil v španielskej kinematografii, kde Luis Garcia Berlanga a Juan Antonio Bardem vytvorili filmy radikálne sa odkláňajúce od hlavného prúdu frankistickej éry (napr. *Vítame vás, pán Marshall* [1951] alebo *Smrť cyklistu* [1955]).
- Martin Scorsese skoncipoval osobné dejiny talianskej kinematografie v štvorhodinovom dokumente *Moja cesta do Talianska* (2001).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Rím, otvorené mesto (Roma, città aperta. Roberto Rossellini, 1945)

Paisà (Roberto Rossellini, 1946)

Zem sa chveje (La terra trema. Luchino Visconti, 1948)

Zlodeji bicyklov (Ladri di biciclette. Vittorio De Sica, 1948)

Umberto D. (Vittorio De Sica, 1951)

Kam ďalej

Ljubomír Oliva: Režiséri (Itálie). Praha: Československý filmový ústav 1984.

Ljubomír Oliva: Roberto Rossellini. Praha: Československý filmový ústav 1987.

Cesare Zavattini: Neorealismus podle mne. In: Film je umění (eds. (J. Brož – L. Oliva). Praha: Orbis, 1963, s. 222 – 232.

André Bazin: Estetika skutečnosti: neorealismus. In: Co je to film? Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 203 – 240.

Webové stránky

<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/video-essay-what-neorealism>

– videoesej Kogo Nadu, ktorá prostredníctvom porovnania dvoch rôznych verzií filmu *Konečná stanica* (1953) – od režiséra De Sicu a amerického producenta Davida O'Selznicka – objasňuje charakteristické rozdiely v rozprávaní a štýle medzi neorealistickými a hollywoodskými filmami

<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/roots-neorealism>

– štúdia Pasquale Iannonea o estetických koreňoch neorealizmu.

ⁱ Cit. podľa Ulrich Gregor – Enno Patalas, Dejiny filmu. Bratislava: Tatran, 1968.

ⁱⁱ Pozri Kristin Thompsonová – David Bordwell: Dějiny filmu. Praha: AMU/NLN, 2007, s. 375.

ⁱⁱⁱ André Bazin: Co je to film? Praha: Československý filmový ústav, 1979, s. 226.

^{iv} Cesare Zavattini: Neorealismus podle mne. In: Film je umění (eds. J. Brož - L. Oliva). Praha: Orbis, 1963, s. 230n.

XX.

HOLLYWOOD POČAS 2. SVETOVEJ VOJNY A PO NEJ

Občan Kane

Mladý talentovaný režisér Orson Welles zaujal už v polovici tridsiatych rokov svojimi originálnymi naštudovaniami divadelných hier, ako bolo uvedenie Shakespearovej hry Macbeth prenesenej zo Škótska na fiktívny karibský ostrov s černoškými hercami, a v roku 1938 aj prácou pre rozhlas. Preslávila ho najmä adaptácia Vojny svetov H. G. Wellsa, ktorá bola vďaka svojej reportážnej forme natoľko presvedčivá, že u niektorých poslucháčov údajne vyvolala panickú reakciu. Vďaka povesti, ktorá ho predchádzala, podpísal v roku 1939 so spoločnosťou RKO zmluvu, na základe ktorej mal ako producent, scenárista, režisér a herec vytvoriť 2 filmy, pričom štúdio sa zaviazovalo, že s výnimkou námetu a rozpočtu do nich nebude zasahovať. To dávalo Wellesovi v tej dobe bezprecedentnú autorskú slobodu, o to prekvapivejšiu, že na poli filmu išlo o úplného nováčika. Po tom, čo kvôli problémom s rozpočtom musel zavrhnúť pôvodne plánovaný projekt, ktorým bola adaptácia literárnej predlohy Srdce temnoty Josepha Conrada snímaná subjektívnou kamerou, Welles nakrútil svoj prvý dlhometrážny hraný film *Občan Kane* (1941), dodnes považovaný za jedno z najvýznamnejších filmových diel všetkých čias. Orson Welles bol spoluautorom scenára (s Hermanom J. Mankiewiczom), producentom, režisérom i hereckým predstaviteľom hlavnej úlohy a vďaka svojmu obrovskému kreatívnemu prínosu je považovaný za jedného z najvýznamnejších predstaviteľov tzv. autorského filmu. Snímka rozbíja tradičnú chronologickú naratívnu štruktúru a na pôdoryse pátrania po záhadnom poslednom slove umierajúceho pracuje s komplikovanými retrospektívami a rôznymi uhlami pohľadu na hlavného hrdinu Charlesa Fostera Kanea, ktorého predobrazom bol popri viacerých ďalších známych osobnostiach súdobej Ameriky a Wellesovi samotnom predovšetkým tlačový magnát William Randolph Hearst. Ten nebol svojou filmovou podobou nadšený a distribúciu filmu sa snažil všemožne prekaziť. Prelomové však nie je len inovatívne poňatie rozprávania, v ktorom Wellesovi podľa jeho vlastných slov nešlo o rozprávanie príbehu, ale skôr o vytvorenie charakterovej štúdie, ale aj formálne stvárnenie filmu. Kameraman Gregg Toland vo svojich dlhých, kompozične prepracovaných záberoch využíval šerosvit, neobvyklé uhly kamery, veľkú hĺbku ostrosti a kvôli dosiahnutiu čo najpôsobivejšieho výsledku i celú škálu trikových záberov. V rámci zvukovej zložky Welles využíval originálne techniky, ktoré si osvojil počas svojej práce pre rádio. Jeho ignorovanie zaužívaných hollywoodskych konvencií však spôsobila negatívne ohlasy publika a film sa stal pre RKO sklamaním. Plne docenený bol až v päťdesiatych rokoch, keď sa pre Francois Truffaut a ďalších francúzskych tvorcov stal často citovaným a obdivovaným príkladom autorského filmu.

Druhým Wellesovým filmom pre RKO boli *Skvelí Ambersonovi* (1942), adaptácia literárnej predlohy Bootha Tarkingtona nakrútená v podobnom štýle ako *Občan Kane*, opäť s množstvom retrospektív, veľkou hĺbkou ostrosti záberov a prepracovanými pohybmi kamery. Film, zachytávajúci prudký materiálny i morálny úpadok bohatej rodiny Ambersonovcov, však bol po negatívnych reakciách publika na skúšobných projekciách nanovo zostrihaný a doplnený o materiál, nakrútený iným režisérom, keďže spoločnosť RKO sa chcela vyhnúť opakovaniu situácie s Občanom Kaneom. Pre Wellesa to znamenalo začiatok éry putovania medzi jednotlivými štúdiami, napätých rozpočtov a nerealizovaných projektov – problémov, kvôli ktorým počas celej svojej kariéry nakrútil len 13 dlhometrážnych filmov. Jedným z nich bola v roku 1947 *Dáma zo Sanghaja*, ktorej záverečná prestrelka v zrkadlovej sieni sa stala jedným z vrcholných momentov filmu noir. Od konca štyridsiatych rokov Welles striedavo nakrúcal v USA a v Európe, kde v roku 1962 vytvoril svoju

adaptáciu románu Franza Kafku *Proces*. Úvodnú časť filmu vytvoril technikou špendlíkového plátňa jej priekopník Alexandre Alexeieff.

Vstup USA do vojny

Po japonskom útoku na Pearl Harbor 7. decembra 1941 a následnom vstupe USA do vojny došlo v Hollywoode k dramatickej zmene nálady, a predovšetkým žánrovej štruktúry filmovej produkcie. V rámci podpory amerického vojnového úsilia začalo výrazne pribúdať filmov s vojnovou tematikou. Väčšina z nich sa sústredila na monumentalizáciu vstupu USA do vojny ako udatného a šľachetného činu a na zobrazenie hrdinstva amerických vojakov, niektoré sa však zaujímali aj o problémy jednoduchého obyčajného človeka či protifašistický odboj v európskych krajinách, ako to bolo napríklad v prípade filmu Fritza Langa *Aj kati umierajú* (1943), ktorý bol nevelmi presným pokusom o rekonštrukciu atentátu na Reinharda Heydricha. Najznámejším z filmov inšpirovaných vojnovými udalosťami sa stala *Casablanca* (1942) Michaela Curtiza, dokončená len niekoľko týždňov po oslobodení mesta a preslávená predovšetkým vďaka romantickej zápletke nenaplnenej lásky medzi bývalými milencami (Humphrey Bogart a Ingrid Bergmanová), ktorých vojna po čase spojí a znovu rozdelí. Ďalším vojnovým filmom s romantickou zápletkou sa stali *Hodiny* (1945) Vincente Minelliho o láske medzi úradníčkou a vojakom na dvojdňovej dovolenke. Žánrovou zaujímavosťou boli propagandistické muzikály ako *Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942) či *Pin Up Girl* (1944, H. Bruce Humberstone). Najpočetnejšie a najvýznamnejšie však boli vojnové filmy v tradičnom chápaní, z ktorých väčšina sa opierala o udalosti z amerických bojov v Pacifiku. *Guadalcanal: ostrov smrti* (1943, Lewis Sailer), takmer dokumentaristickým štýlom nakrútený film s Anthonym Quinnom, sa snažil pozdvihnúť morálku v zázemí zobrazením statočnosti amerických vojakov v bitke o Šalamúnove ostrovy v počiatočnom štádiu vojny o južný Pacifik, podobne ako ultravlastenecký film *Gung Ho!* (1943, Ray Enright) sledujúci oddiel americkej námornej pechoty na misii v ostrovnej džungli južného Pacifiku. V podobnom duchu sa niesol i film *Ciel' Barma* (1945, Raoul Walsh) ústami jednej z postáv vyzývajúci k likvidácii Japoncov a ich vymazaniu z povrchu zemskeho. *Bratia Sullivanovci* (1944, Lloyd Bacon) boli inšpirovaní skutočným príbehom piatich bratov írskeho pôvodu, ktorí zahynuli, keď ich loď bola potopená v južnom Pacifiku. Námorníci boli aj hrdinami filmu Johna Forda *Boli obetovaní* (1945) o bojoch o Filipíny. S týmto pohľadom na vojnu ostro kontrastovala siedmymi Oscarmi ocenená povojnová dráma Williama Wylera *Najlepšie roky nášho života* (1946), ktorá na pozadí príbehu troch vojnových veteránov, hľadajúcich si miesto v spoločnosti, vyvážené kombinovala posttraumatickú trpkosť z fyzických i psychických rán, s ktorými sa vojaci vracajú domov, a nádej do budúcnosti. Režisér filmu pri jeho nakrúcaní zúročil skúsenosti, ktoré získal pri nakrúcaní vojnového dokumentu *Memphis Belle: Príbeh lietajúcej pevnosti* (1944), kameramanom bol jeden z najlepších hollywoodskych kameramanov, spolupracovník Orsona Wellesa, Johna Forda a Howarda Hawksa Gregg Toland.

Film noir

V priebehu vojnových a povojnových rokov vznikla v USA skupina filmov vyčleňujúcich sa z hlavného prúdu originálnym vizuálnym štýlom i spôsobom rozprávania. Od francúzskych kritikov si tieto snímky vďaka svojej pochmúrnosti a cynizmu vyslúžili pomenovanie film noir. Na jeho počiatku stáli filmy *Cudzinec z druhej poschodia* (1940, Boris Ingster), a predovšetkým *Maltézsky sokol* (1941), ktorý nakrútil John Huston podľa predlohy Dashiella Hammetta. Tento príbeh súkromného detektíva a osudovej ženy, ktorú napokon napriek nejednoznačnému citovému vzťahu k nej nechal uväzniť, inšpiroval mnohých nasledovníkov. Väčšina z nich vychádzala z gangsterky, v štýle filmu noir však boli nakrútené i špiónážne (*Ministerstvo strachu*, 1944, Fritz Lang) alebo sociálno-kritické filmy (*Stratený víkend*, 1945, Billy Wilder). Hlavným základom príbehov filmu noir však boli americké detektívky drsnej školy, ktorých autori ako Dashiell

Hammett, Raymond Chandler, či James M. Cain sa vymedzovali voči tradičnému žánru klasickej britskej detektívky. Ich štýl naopak vychádzal predovšetkým z európskych predobrazov nemeckého expresionizmu či francúzskeho poetického realizmu, ale aj z formálnych inovácií, ktoré vo svojich dielach priniesol Orson Welles. Typické bolo tmené osvetlenie, nakrúcanie v reáloch a využívanie širokohlých objektívov a tieňov žalúzií a iných dekorácií na zdôraznenie prostredí nočného veľkomesta, kde sa snímky väčšinou odohrávali, či už to boli dažďom zmáčané uličky, doky, alebo pochybné bary. Keďže filmy sa, podobne ako ich literárne predobrazy, orientovali najmä na mužské publikum, ich hrdinami boli muži, či už to boli detektívi alebo zločinci. Spoločný mali cynický a pesimistický pohľad na svet prameniáci z mnohých životných sklamaní. Ženské postavy im ich údel nijako neľahčovali – typickou hrdinkou filmu noir je femme fatale, osudová žena, ktorá je krásna, ale i zradná, a pre hlavného hrdinu často znamená definitívnu skazu, keďže filmy noir boli jednými z mála hollywoodskych snímok, pri ktorých bol prípustný aj nešťastný koniec.

Silný vplyv európskych umeleckých trendov na film noir vychádzal i z toho, že jeho poprední predstavitelia boli emigranti z Európy. Fritz Lang na svoje nemecké filmy *Doktor Mabuse, dobrodruh* (1922) a *Vrah medzi nami* (1931) nadviazal snímkami *Ministerstvo strachu*, *Žena za výkladom* (1944) a *Šarlátová ulica* (1945). Robert Siodmak nakrútil snímky *Tajomná žena* (1944), *Scotland Yard zasahuje* (1945) a *Zabijaci* (1946) a Otto Preminger film *Laura* (1944), v ktorom sa zatrpknutý dektív zamiluje do obete vraždy, ktorú vyšetruje. *Poistka smrti* (1944) Billyho Wildera je výsledkom práce hneď dvoch autorov drsnej školy, keďže scenár napísal Raymond Chandler podľa románu Jamesa M. Caina.

Po vojne

Koniec 2. svetovej vojny priniesol americkým kinám výrazný nárast počtu divákov, Hollywood sa však dostal do vážnych problémov kvôli politicky motivovanému prenasledovaniu skutočne, či domnelo ľavicovo zmýšľajúcich tvorcov tzv. Výborom pre neamerickú činnosť. Desať z nich bolo krátko väznených a po prepustení sa dostali na čiernu listinu, čo znamenalo koniec ich kariéry. Mnohí z ďalších obvinených sa snažili zachrániť udávaním iných kolegov, čo viedlo k rozširovaniu ďalších čiernych listín a ochudobneniu Hollywoodu o mnohých talentovaných tvorcov, predovšetkým scenáristov.

Ďalšou ranou pre hollywoodske spoločnosti bolo rozhodnutie Najvyššieho súdu, ktorý v roku 1948 obvinil členov Veľkej päťky a Malej trojky z budovania monopolu, na základe čoho sa museli vzdať svojich sietí kín a ukončiť zaužívaný systém viazaného predaja filmov. Uvoľnenie prístupu do distribúcie podnietilo veľký rozmach nezávislej filmovej produkcie, pričom mnohí tvorcovia využili priaznivú situáciu a zakladali si vlastné produkčné spoločnosti. Zároveň začal stúpať vplyv agentov, ktorí zastupovali jednotlivé hviezdy a dokázali im zabezpečiť okrem honorárov i percentuálny podiel na zisku z filmov.

Povojnové zmeny životného štýlu, odliv obyvateľstva na predmestia a nástup televízie so sebou priniesli dramatický pokles počtu divákov v kinách. Štúdiá sa mu snažili čeliť širokohlým a farebným filmovým obrazom a rozvojom žánrov, ktoré tieto technické inovácie dokázali najlepšie využiť. Westerny ako *Veľká zem* (1958) využívali širokohlý obraz na prezentáciu veľkolepých prírodných scenérií. Muzikály vďaka farbe dokázali ešte výraznejšie ohurovať divákov opulentnými kostýmami a veľkolepou výpravou. K najúspešnejším patrilo *Spievanie v daždi* (Gene Kelly, Stanley Donen, 1952) parodujúce éru prechodu z nemého na zvukový film, *West Side Story* (1961) či *Za zvukov hudby* (1965). Najlukratívnejším žánrom využívajúcim široký formát a farbu sa však v päťdesiatych rokoch stal historický epos so svojimi monumentálnymi dekoráciami, davovými scénami a veľkolepými kostýmami. Režisér Cecil B. De Mille mu pripravil cestu úspechom svojho filmu *Samson a Dalila* (1949), na ktorý nadviazali ďalšie snímky ako *Quo vadis?* (1951), biblický veľkofilm *Desatoro prikázaní* (1956), *Ben Hur* (William Wyler, 1959) či *Spartakus* (1960).

Protipólom k týmto veľkorozpočtovým spektaklom boli nízkorozpočtové nezávislé filmy, horory s monštrami či sci-fi reflektujúce atmosféru všeobecnej paranoje studenej vojny.

Alfred Hitchcock

V roku 1940 nakrútil svoj prvý film v Hollywoode, adaptáciu literárnej predlohy Daphne du Maurier *Mŕtva a živá* pod názvom *Rebecca* (1940), aj Alfred Hitchcock, ktorý si svojimi nemými a ranými zvukovými filmami vybudoval reputáciu najlepšieho režiséra Veľkej Británie. Príbeh mladej ženy, vydatej za bohatého aristokrata, ktorého prvá manželka zomrela za záhadných okolností, bol veľkým úspechom a získal Oscara za najlepší film. Nasledoval mysteriózny film noir *Podozrenie* (1941), v ktorom hlavná hrdinka až po svadbe začína spoznávať pravú tvár svojho manžela a podozrievať ho, že ju chce zabiť, a snímka *Ani tieň podozrenia* (1943), psychologický thriller o patologickom škrtičovi bohatých vdov. Po skončení vojny Hitchcock pôsobil ako poradca pri vzniku britského kompilačného dokumentu o koncentračných táboroch, film však v rýchlom meniaci sa povojnovej geopolitickej realite napokon ostal nedokončený a materiály boli zverejnené až v polovici osemdesiatych rokov. V roku 1948 nakrútil Hitchcock film *Povraž*, formálny experiment o vražde pre zábavu, inšpirovaný skutočným prípadom. Snímka sa odohráva v reálnom čase a zdanlivo bola nakrútená v jedinom zábere, v skutočnosti však technológia v tej dobe ešte niečo také neumožňovala a prechody z jedného kotúča filmu na druhý boli rafinovane maskované. Vrchol kariéry dosiahol Alfred Hitchcock v päťdesiatych rokoch, keď mu štylisticky prepracované thrillery ako *Cudzinci vo vlaku* (1951), *Okno do dvora* (1951) či *Muž, ktorý vedel príliš mnoho* (1956) vyniesli prezývku „majster napätia“ a vďaka jeho objavovaniu sa vo vlastných filmoch a účinkovaní v televíznych show ako *Alfred Hitchcock uvádza* sa stal najznámejším režisérom svojej doby. K typickým prvkom jeho rukopisu patrili pohyby kamery navodzujúce v divákoch pocit voyerského zaangažovania do akcie, inovatívna práca s montážou a neočakávané dejové zvraty. To, čo príbeh posúva dopredu a je hlavnou motiváciou jeho hrdinov, je často tzv. MacGuffin, objekt, alebo udalosť, ktoré sú samé osebe nepodstatné a môžu sa stať len odbočkou v príbehu, ktorý sa k nim už nemusí nevyhnutne vrátiť. Mnohé z filmov, ktorých hrdinami sú často štvanci na úteku a chladné krásne blondínky, sú inšpirované psychoanalytickými teóriami a obsahujú silné erotické podtóny. Autorom hudby k väčšine Hitchcockových vrcholných filmov bol skladateľ Bernard Herrmann, autor legendárneho sláčikového motívu z filmu *Psycho* (1960). Jedným z vrcholov Hitchcockovej tvorby je, napriek rozpačitému prijatiu v dobe svojho uvedenia, thriller *Vertigo* (1958) nakrúcaný v reálnych prostrediach, ozvláštnených mnohými kameramanskými inováciami, z ktorých najznámejšou sa stal pohyb kamery protichodný k zmene hĺbky ostrosti, nazývaný aj Vertigo-efekt. Nasledoval špionážny thriller *Na sever severozápadnou linkou* (1959) s ikonickou scénou, v ktorej hlavný hrdina, štvaná obeť zámene identít, len o vlások unikne smrti pri nálete práškovacieho lietadla. Po nákladnej a náročnej produkcii filmu *Na sever severozápadnou linkou* zmenil Hitchcock taktiku, a keď mu štúdio Paramount Pictures na ďalší projekt odmietlo zabezpečiť obvyklý rozpočet, produkoval ho sám a nasnímal ho na čiernobiely materiál, s nízkym rozpočtom a televíznym štábom z jeho show *Alfred Hitchcock uvádza*. Psychologický hororový thriller *Psycho*, nakrútený na motívy literárnej predlohy Roberta Blocha inšpirovanej sériovým vrahom Edom Geinom, posunul hranice akceptovateľnosti násilia a sexuálnej deviácie v americkom filme a stal sa kultovým predchodcom hororového subžánru slasherov. Nasledujúci film *Vtáci* (1963), inšpirovaný literárnou predlohou Daphne du Maurier, sa stal jedným z prvých filmov, v ktorých sa príroda cielene obracia voči ľudstvu, hoci dôvod vtáčich útokov ostáva pred divákmi skrytý. Hitchcockova kariéra v nasledujúcich rokoch bola negatívne poznačená jeho zhoršujúcim sa zdravotným stavom a už sa mu nepodarilo dosiahnuť ohlas jeho vrcholných diel z prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov.

Na margo

- Srdce temnoty Josepha Conrada bolo i literárnou predlohou pre film Francisa Forda Coppolu *Apokalypsa* (1979).
- Štúdio RKO údajne dostalo ponuku na milión dolárov, keď negatív filmu *Občan Kane* spáli. Hearstove médiá film ignorovali a distribútori sa obávali, že by ich spojenie s filmom mohlo dostať na čiernu listinu. *Občan Kane* sa napokon premietal len v kinách, ktoré patrili pod RKO, čo sa výrazne podpísalo pod jeho finančný neúspech.
- Film *Bratia Sullivanovci* bol jedným z hlavných inšpiračných zdrojov pre Spielbergovu snímku *Zachráňte vojaka Ryana* (1998).
- Psychoanalýzou inšpirovaný Hitchcockov film *Rozdvojená duša* (1945) mal pôvodne obsahovať takmer 20-minútovú snovú sekvenciu vytvorenú v spolupráci so Salvadorom Dalím, napokon však bola na nátlak producenta skrátaná a zjednodušená.
- Použitie uránu ako MacGuffinu vo filme *Povestný muž* (1946) vzbudilo záujem FBI o Hitchcocka, ktorý sa touto témou začal zaoberať ešte pred zvrhnutím atómových bômb na Hirošimu a Nagasaki.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Občan Kane (Citizen Kane. Orson Welles, 1941)

Skvelí Ambersonovci (The Magnificent Ambersons. Orson Welles, 1942)

Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958)

Na sever severozápadnou linkou (North By Northwest. Alfred Hitchcock, 1959)

Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

Kam ďalej

Laura Mulvey: *Občan Kane*. Praha: Casablanca 2009.

Francois Truffaut: *Rozhovory: Hitchcock – Truffaut*. Praha: Československý filmový ústav 1997.

Marie-Franca Toinetová: *Hon na čarodejnice 1947 – 1957: mccarthismus*. Praha: Themis 1999.

Webové stránky

www.wellesnet.com – Orson Welles

www.hitchcock.tv – Alfred Hitchcock

XXI.

FREE CINEMA

Pokles britskej filmovej výroby počas vojny kompenzovala zvýšená návštevnosť kín a podpora domácej produkcie. Britská kinematografia začala ako prvá reagovať na vojnovú realitu, hoci prvé vojnové príbehy boli ešte poznačené kriminálnymi a špionážnymi schémami. V lete 1940 začala vzdušná bitka o Britániu, ktorá sa spolu s ďalšími kľúčovými udalosťami vojny zapísala aj do filmových príbehov. Dokumentárna „prenikavá realita“ sa uplatnila aj v hranej tvorbe a dokumentárny film si zas k rekonštrukcii skutočných udalostí pomáhal prostriedkami hraného filmu. Po vojne však nastal rýchly odklon od aktuálnych tém, britský filmový priemysel musel zápasiť so zvyšujúcimi sa výrobnými nákladmi, expanzívnu hollywoodskou produkciou a nastupujúcim televíznym vysielaním. V boji o diváka boli úspešné literárne adaptácie: *Hamlet* a *Richard III.* (režisér a herec Laurence Olivier), *Oliver Twist*, *Veľké nádeje*, *Doktor Živago* (David Lean). Leanova tvorba sa vyvíjala od komorného príbehu tajnej lásky dvoch zadaných ľudí vo filme *Puto najsilnejšie* (1945), cez vojnový film *Most cez rieku Kwai* (1957), až k veľkolepej koprodukcii *Lawrence z Arábie* (1962). Vizuálne pôsobivé filmy noir nakrútil Carol Reed: *Štvanec* (1947) a *Tretí muž* (1949, v úlohe s Orsonom Wellesom). Len málo filmov sa vymykalo priemernej ateliérovej produkcii a umelo fabrikovaným príbehom.

V roku 1952 bolo konzervatívnou vládou rozpustené filmové oddelenie pri Ministerstve financií (Crown Film Unit), ktoré bolo nasledovníkom filmového oddelenia pri General Post Office. John Grierson sa márne pokúšal získať štátnu podporu pre dokumentárnu produkciu. V priebehu 50. rokov sa k slovu hlási mladá generácia volajúca po obrode britského filmu.

Technické inovácie

Prenosné 16 mm kamery, ktoré boli od 20. rokov vyvíjané firmou Eastman Kodak najmä pre amatérsku (experimentálnu) tvorbu, inštruktážne a osvetové filmy, našli dôležité uplatnenie vo vojnovom spravodajstve. Po vojne dochádza k ich ďalšiemu vývoju a stávajú sa bežnou súčasťou profesionálneho zázemia, najmä spravodajského filmu. Už v roku 1937 bola nemeckou firmou Arri predstavená prenosná kamera Arriflex 35 (35 mm) využívaná nemeckou armádou a propagandou. V priebehu 50. rokov prichádzajú na trh ďalšie odľahčené kamery značiek Arriflex, Auricon a Eclair, ktoré dali kameramanovi voľnosť pohybu, možnosť snímať či panorámoviť priamo z ruky a na akomkoľvek mieste. Kamery vybavené transfokátorom umožňovali rýchle priblíženie a oddialenie bez nutnosti fyzického pohybu, pohyb kamery už nebol závislý od postavených koľajníc, ale vznikol chôdzou, behom či inými spôsobmi. Ťažkopádne kamery Mitchell ostali aj naďalej výbavou filmových štúdií a boli zdokonaľované pre snímanie širokouhlého farebného filmu.

Odľahčené kamery však neboli vybavené kontaktným zvukom, ktorý bolo treba zaznamenať priamo na mieste. Magnetofón Nagra umožnil nahrávať zvuk na magnetickú pásku, ktorej signál bol oveľa kvalitnejší než dovtedajšia optická stopa na filmovom páse. Synchronizácia kamery s nahrávaným zvukom sa uskutočňovala prostredníctvom kábla, od roku 1958 bezdrôtovo cez rádiový prenos. Ručná kamera, magnetický zvuk, malé mikrofóny a citlivejší filmový materiál umožňujúci nakrúcanie v horších svetelných podmienkach znamenali nový prístup k realite a prispeli k obrode dokumentarizmu, ktorý mal vplyv aj na hranú tvorbu. Francúzske hnutie Cinéma vérité, americké Direct Cinema, kanadské Candid Eye a britské Free Cinema vznikli v rovnakom čase a s rovnakým zámerom: čo najpravdivejšie vypovedať o živote.

Volanie po „slobodnom filme“

Pod názvom Free Cinema bol vo februári 1956 v londýnskom kine National Film Theatre uvedený blok 3 krátkych filmov začínajúcich režisérov. Premietanie sprevádzal stručný manifest napísaný jedným z nich, Lindsayom Andersonom, v ktorom vyjadril spoločnú vieru v slobodný film, v silu obrazu a zvuku. „Obraz rozpráva. Zvuk zosilňuje a komentuje. Veľkosť je nepodstatná. Dokonalosť nie je cieľom. Postoj znamená štýl. Štýl znamená postoj.“⁴¹

Mladá generácia filmových kritikov a tvorcov sa formovala okolo redakcií časopisov Sight and Sound a Sequence, kde uverejňovali svoje kritické články, a tiež súbežne s literárnou skupinou Angry Young Men (Rozhnevaní mladí muži). Títo ľavicovo píšuci rebeli, ktorých postoje sa vyhaňovali v univerzitnom prostredí, kritizovali britskú konzumnú spoločnosť, konzervatívnu morálku a spoločenské konvencie. John Osborne, Kingsley Amis, John Braine, John Wain či Malcolm Bradbury sa vo svojich dielach zamerali na život strednej pracujúcej vrstvy, najmä na životnú dezilúziu mladých mužov, ich nenaplnené túžby, agresivitu plynúcu z frustrácie, násilnicke partnerské vzťahy, v ktorých sú ženy v pozícii pasívnej obete lásky. Za hnevom a konfliktami však stojí osamotenosť, bezmocnosť a dezilúzia z tradičnej britskej spoločnosti. Práve v roku 1956 bola predstavená divadelná hra Johna Osborna *Obzri sa v hneve*, ktorá sa stala priam generačným manifestom.

Nastupujúca generácia filmárov vyjadrovala nesúhlas so stavom britského filmu, volala po „slobodnom filme“, ktorý by vychádzal z osobného názoru a pravdivo by hovoril o živote Britov, najmä pracujúcej strednej vrstvy, mládeže vo víre pop-kultúry, hudobnej a tanečnej zábavy. Filmár a kritik Lindsay Anderson vo filme *O Dreamland* (1953) bez naratívu a komentára, len na základe obrazovo-zvukovej montáže, vytvoril portrét zábavného parku s ponukou lacnej, nenáročnej zábavy určenej priemernej konzumnej spoločnosti. V dokumente *Poznamenané deti* (1954) sleduje výuku reči u nepočujúcich detí a trpezlivú učiteľku, ktorá ich učí odčítavať z pohybu úst. Vo filme *Každý deň okrem Vianoc* (1957) zaznamenáva každodennú prevádzku londýnskej centrálnej tržnice.

Na rozdiel od parku Dreamland celkom odlišný druh zábavy ponúkajú Karel Reisz a Tony Richardson vo filme *Mamička to nedovolí* (1956) – energiou nabitý džezový klub, v ktorom sa stretá mládež, pracujúci aj „lepšia spoločnosť“. Karel Reisz pochádzal z českej židovskej rodiny a patril k 669 deťom zachráneným Nicholasom Wintonom. Keďže do Británie prišiel ako 13-ročný, na konci vojny už bojoval v jednotkách Britského kráľovského letectva (RAF). V takmer hodinovom dokumente *My sme chlapci z Lamberthu* (1959) sa zameral na životný štýl tínedžerov, sníma ich v domácom, školskom aj pracovnom prostredí, pri voľnočasových aktivitách, organizovanej zábave, sleduje stravovacie návyky a pod. Túto sociologickú sondu do spoločnosti dopĺňajú výpovede na kameru aj mimo nej, komentár a tanečná hudba.

John Schlesinger, ktorý začínal v britskej televízii, zaujal dokumentom *Hlavná stanica* (1961). Sleduje v ňom všetky možné aspekty jedného dňa na železničnej stanici: čakajúcich, cestujúcich, zamestnancov, služby (zdravotná ambulancia aj pre vyberanie sadzí z oka), straty a nálezy (aj deti), obrovskú úschovňu batožín, kuriózne situácie (prevoz truhly) aj rasovú segregáciu (nástupištia rozdelené pre bielych a pre farebných).

Kitchen Sink Cinema

Na prelome 50. a 60. rokov viacerí z režisérov Free Cinema debutovali dlhometrážnym hraným filmom. Ich filmy, ktoré ani zďaleka nezodpovedali vkusu komerčnej, mainstreamovej produkcie, sa začali označovať ako „Kitchen Sink Cinema“ (filmy kuchynského drezu), na základe zobrazovania špinavého, každodenného života odohrávajúceho sa medzi stenami robotníckych bytoviek, bez vyhládok na lepšiu životnú perspektívu. Tony Richardson si pre svoj debut zvolil hru Johna Osborna *Obzri sa v hneve* (1959), ktorú v roku 1956 režíroval v londýnskom divadle Royal Court. Epicentrom príbehu je vznetlivý mladý muž Jimmy (Richard Burton), ktorý cez deň predáva na trhovisku a v noci hrá na trúbku v džezovom klube. A medzitým psychicky aj fyzicky ubližuje

svojej manželke Alison. Odlišný typ neprispôsobivého jedinca vytvoril vo filme *Osamelosť cezpoľného bežca* (1962): mladému delikventovi je určená prevýchova športom, ale tvrdý tréning ani víťazstvo nie sú riešením jeho životnej mizérie.

Debutový film Karla Reizsa *V sobotu večer, v nedeľu ráno* (1960) predkladá obraz sociálnej reality robotníka z industriálnej periferie mesta, ktorého týždenný kolobeh sa odvíja medzi prácou, večerným kinom s dievčaťom, nočnou krčmou a vydatou milenkou.

Vo filme Lindsaya Andersona *Ten športový život* (1963) sa úspešný hráč rugby snaží preboxovať z biednych pomerov smerom vyššie, ale nakoniec stroskotá. Dezilúzia v kariére sa prenáša aj do partnerského života, čo skončí takmer tragicky. Andersona preslávil najmä kultový film *Keby...* (1968), ktorého príbeh o študentskej revolte vznikol práve v období skutočných študentských rebélií.

V debutovom filme Jack Claytona, filmovej adaptácii románu Johna Braina *Miesto bore* (1959), sa mladý účtovník všemožne snaží priženit' do lepšej spoločnosti. S opačným garde, v ktorom modelka Diana neváha pre svoju kariéru využiť všetky svoje „ženské zbrane“, prišiel John Schlesinger vo filme *Miláčik* (1965).

Americký režisér Richard Lester, ktorý začínal v americkej a britskej televízii, formou paradokumentu nakrútil svoj najslávnejší film *Ťažký deň* (1964), ktorým zachytil dobový ošiaľ beatlemánie. Členovia skupiny Beatles sú stále v pohybe, presúvajú sa z miesta na miesto, z vlaku do auta, z hotela do televízie, hľadajú si individuálne únikové cesty pred fanúšičkami. Dej prepojuje postava nespratného Paulovho starého otca a skladby sú do deja zapojené buď diegeticky (hranie vo vlaku, nahrávanie v televíznom štúdiu) alebo v podobe klipovitej, grotesknej situácie (šantenie na ihrisku, utekanie pred policajtm). Nízkorozpočtový čiernobiely film vyrobený za pol milióna dolárov zarobil vyše 12 miliónov a stal sa jedným z najvýznamnejších hudobných filmov.

Na margo Free Cinema

- Súbežným americkým literárnym hnutím 50. – 60. rokov boli bítnici (Beat Generation), ktorí sa však oveľa radikálnejšie vzopreli voči americkej konzumnej spoločnosti.
- Film *Keby...* snímal český kameraman Miroslav Ondříček a debutoval v ňom britský herec Malcolm McDowell. Téma rebelantstva voči zastaranému a represívnemu školskému systému má svojich predchodcov: *Nikto ma nemá rád* (F. Truffaut) a *Trojka z mravov* (J. Vigo).
- Po veľkom úspechu Lester nakrútil aj ďalší film s Beatles, *Pomoc!* (1966), ktorého slaboduchú zápletku okolo prsteňa Ringa Starra nezachránil ani naddimenzovaný rozpočet, ani farebný film a ani exotické lokácie.
- Režiséri Free Cinema sa postupne odklňali od pôvodnej témy, ktorou bol život pracujúcej vrstvy, smerom k módnemu štýlu swingujúceho Londýna až k hollywoodskej mainstreamovej komercii.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Poznamenané deti (Thursday's Children. Lindsay Anderson, 1954)

Mamička to nedovolí (Momma Don't Allow. Karel Reisz, Tony Richardson, 1956)

Obzri sa v hneve (Look Back In Anger. Tony Richardson, 1959)

V sobotu večer, v nedeľu ráno (Saturday Night and Sunday Morning. Karel Reisz, 1960)

Ťažký deň (A Hard Day's Night. Richard Lester, 1964)

Kam ďalej

Robert Murphy (ed.): *The British Cinema Book*. London: British Film Institute 2009.

Amy Sargeant: *British Cinema: A Critical History*. London: British Film Institute 2008.

Webové stránky

<http://www.close-upfilm.com/features/Featuresarchive/freecinema.html> – Free Cinema

<http://www.screenonline.org.uk/tours/mcdowell/tourmcdowell.html> – Archive Interactive:

Malcolm McDowell on Free Cinema

<http://www.screenonline.org.uk/people/id/451812/index.html> – Karel Reisz
<http://www.lindsayanderson.com/> – Lindsay Anderson
<http://filmstudiesforfree.blogspot.sk/> – Film Studies For Free

¹ Citované podľa: <http://www.close-upfilm.com/features/Featuresarchive/freecinema.html>

XXII.

LUIS BUÑUEL

Najvýznamnejšieho španielskeho režiséra a najznámejšieho filmového surrealistu Luisa Buñuela nemožno ľahko zaradiť do konkrétnej národnej kinematografie či ku konkrétnemu filmovému hnutiu. Väčšinu svojho tvorivého života totiž prežil v exile a so surrealistickou skupinou sú spojené len jeho prvé filmy. Napriek tomu zostávajú hispanizmus a surrealizmus konštantami, ktoré spoluvytvárajú charakteristický rukopis Buñuelových filmov.

Buñuel pochádzal zo statkárskej rodiny hidalgo a základné vzdelanie dostal v jezuitskej internátnej škole. Skúsenosť s katolíckou školou a jej disciplínou sformovala Buñuelove neskoršie antiklerikálne postoje, ktoré zaznievajú z mnohých jeho filmov. V Madride študoval agronómiu, nakoniec však skončil na fakulte histórie. Roky štúdia ho však najviac poznačili prostredníctvom priateľstva s maliarom Salvadorom Dalím a básnikom Federicom Garcíom Lorcom. Filmu sa začal venovať roku 1925 po príchode do Paríža, kde najprv pôsobil ako kritik pre francúzske i španielske noviny, neskôr začal pracovať vo filmových štáboch. Spolu s impresionistickým filmárom Jeanom Epsteinom pripravil adaptáciu poviedky Edgara Allana Poea *Zánik domu Usherovcov*, Epstein však Buñuelovi zazlieval jeho surrealistické tendencie a rozišli sa ešte pred dokončením filmu.

Surrealistické východisko

Buñuelovo svetonázorové určenie najvýraznejšie ovplyvnili psychoanalýza, katolicizmus a marxizmus. Freudovo učenie o snoch a podvedomí bolo jedným z hlavných impulzov surrealistického hnutia. Buñuel vo viacerých filmoch vychádzal zo snov a preferoval psychoanalytický výklad ich významu. Napriek otvorene antiklerikálnym postojom, príznačne vyjadreným výrokom „Chvalabohu, som stále ateista!“⁴¹, sa v Buñuelových filmoch prejavuje fascinácia katolíckym rituálom a jeho tajomstvom, rovnako aj extatickou vierou a jej spodnými prúdmi asociujúcimi erotiku. V jeho filmoch sa opakovane objavujú motívy pookušenia, hriechu, trestu a smrti. Podobne ako u iných surrealistov sa aj u Buñuela objavuje príklon k ľavicovému anarchizmu a anarchii (napr. *Andalúzskeho psa* označil za výzvu k vražde) ako opozíciou voči meštiactvu, zároveň však príbehy jeho filmov vyjadrujú hlbokú skepsu voči možnosti realizácie akýchkoľvek spoločenských ideálov.

Buñuelov prvý pobyt v Paríži spadá do najživšieho obdobia surrealistického hnutia medzi publikovaním prvého a druhého manifestu surrealizmu Andrého Bretona. A hoci roku 1932 Buñuel surrealistickú skupinu opustil, zostalo surrealistické východisko prítomné vo väčšine jeho filmov. Buñuela očarila surrealistická výzva k revolúcii a oslobodeniu sa prostredníctvom nevedomých zdrojov psychiky, odpútania imaginácie a prechodu za hranice racionálneho myslenia. Tiež ho oslovoval anarchistický postoj k spoločnosti, odpor voči meštiactvu a ľavicové myslenie, ktoré charakterizovalo surrealistické videnie sveta. Hoci čítať Buñuelove filmy výlučne prizmou surrealizmu by znamenalo vidieť len jeden aspekt jeho filmografie, surrealistická inšpirácia sa premietla do viacerých tvorivých metód a poetiky jeho filmov.

Metódu automatického písania, ktorá prostredníctvom oslobodenia sa od kontroly racionálneho vedomia mala otvoriť dvere poézii, uplatnil Buñuel pri písaní viacerých svojich scenárov. Psychický automatizmus je však zakorenený aj v štruktúre príbehov filmov, ktoré sa neradiť lineárnou logikou a neraz popierajú kauzalitu. Rozprávanie vo viacerých Buñuelových filmoch využíva nemotivované náhody, ktoré naplňujú surrealistami oslavovaný Lautréamontov výrok o kráse náhodného stretnutia dáždника a písacieho stroja na operačnom stole⁴². Rovnako využíva princíp nepatričného spojenia dvoch extrémov, príznačný pre surrealistické koláže a nájdené objekty, keď

do svojich filmov umiestňuje predmety do absurdného kontextu (napr. trňová koruna a klnce alebo skladací nožik v tvare krucifixu vo filme *Viridiana*). U Buñuela sa neraz spája vznešené s nízkym, krásne so škaredým, tvorivé sily so silami deštruktívnymi.

Pre Buñuelov režijný štýl je charakteristický zvláštne diskretný spôsob štylizácie skutočnosti. Je takpovediac neviditeľný, využíva realistickú štylizáciu bez výrazných efektov alebo filmových trikov. Vďaka tomu sú všetky tajomné a fantastické aspekty v príbehoch vždy konkrétne zmyslové. Nachádza surreálne prvky v realite, prípadne priamo inscenuje absurdné výjavy so šokujúcou samozrejmosťou. Charakterizuje ho záujem o bizarné detaily, vychýlenia z normy.

S týmto pitoreskným realizmomⁱⁱⁱ je spojená aj Buñuelova rozprávačská stratégia distancovaného pozorovateľa, ktorá sa vyhýba akejkolvek sentimentalite. Väčšina jeho filmov rozpráva príbehy nenaplneného snaženia a márnosti. Narácia je pritom objektívna a jediný prienik do subjektivity poskytuje prostredníctvom vizualizácie snov. Hranica medzi snovou ireálnosťou a absurdnou skutočnosťou je však neraz taká tenká, že akákoľvek empatia diváka s postavami je zablokovaná. Tieto charakteristiky vedú k podvratnej dvojznačnosti a neustále prítomnému čiernemu humoru Buñuelových filmov.

Vizuálne a tematické obsesie

V Buñuelovej filmografii sa opakovane vracajú viaceré tematické a vizuálne prvky, ktoré sa stávajú priam autorskými obsesiami. Charakteristické sú pre neho témy náboženstva, politiky a sexuality. U Buñuela neraz hlbinné sily osobnosti, vedenej erosom, korešponujú s revoltujúcimi spoločenskými tendenciami a oblasť túžby je tak stvárnená ako oblasť nejednoduchej slobody (ako napr. vo filme *Kráska dňa*, keď dobre situovaná manželka chirurga realizuje svoje sexuálne fantázie ako prostitútka).

Zvláštnym objektom fascinácie v Buñuelových filmoch je ženská noha, prípadne ženská noha v topánkach na vysokom opätku. Napr. vo filme *Viridiana* sleduje divák spolu s postavou strýka cez kľúčovú dierku „striptíz“ jeho netere – novicky Viridiany, ktorá si vyzlieka čierne pančuchy. Alebo vo filme *Denník komornej* zomiera postava starého pána zvierajúc vysoké členkové topánky, ktoré ho na komornej tak vzrušovali. Neraz prítomné fyzické deformácie sa vo filme *Tristana* objavujú aj v motíve amputovanej nohy hlavnej hrdinky, ktorá nosí protézu. Obrazy ženských nôh sú u Buñuela spojené so psychoanalytickým výkladom fetišizmu, ako zvodne odhalená či obutá časť ženského tela sú spojené s nízkymi, pudovými prúdmi Pudského podvedomia.

V príbehoch Buñuelových filmov sa často objavujú vekovo nerovné vzťahy, ktoré umožňujú rozohrať hry vzájomnej manipulácie. Postavu starého chlipníka, ktorý je neraz aj obeťou, stvárňoval španielsky herec Fernando Rey (napr. vo filmoch *Viridiana*, *Tristana*, *Tajomný predmet túžby*).

Ďalším motívom sú početné náboženské prvky. Nielen že Buñuelovi hrdinovia sú neraz hlboko veriaci alebo dokonca biblické postavy (napr. vo filmoch *Viridiana*, *Nazarin*, *Šimon na púšti*, *Mliečna dráha*), kresťanská symbolika sa objavuje aj rekvizitách či výtvarných citáciách. Náboženské motívy však Buñuel spravidla prevracia (napr. parodizovaná scéna Poslednej večere vo *Viridiane*) alebo spája s psychoanalytickým výkladom erotizmu (napr. zvonové veže v *Tristane* ako falické symboly). V symbolických funkciách vystupujú u Buñuela aj zvieratá. Zvláštnu fascináciu predstavuje najmä hmyz (napr. smrtihlav v *Andalúzskom psovi* alebo mucha vo *Viridiane*), ktorý asocjuje iracionálnosť a skryté fóbie. Symbolické významy však nesú aj iné motívy zvierat, napr. osly (*Andalúzsky pes*), hydina (*Zabudnutí*, *Anjel skažy*), pes či krava (*Viridiana*).

Jedným z ústredných Buñuelových motívov je tajomstvo^{iv}, neraz sprítomnené prostredníctvom záhadnej skrinky. Okrem psychoanalytického výkladu (napr. vo filme *Andalúzsky pes* má infantilný hrdina na krku zavesenú skrinku, z ktorej následne jeho snúbenica vyberá a na posteli rozprestiera detské oblečenie) asocjuje motív skrinky aj mytologickú interpretáciu Pandorinej skrinky (napr. vo filme *Kráska dňa*, kde ju dostane hrdinka od čínskeho klienta, s ktorým prežije svoj prvý orgazmus). Integrovanú súčasť deja Buñuelových filmov tvoria sny, ktoré odhaľujú potlačené túžby a fantázie postáv (napr. erotické fantázie hrdinky v *Kráske dňa*). Snová logika môže tiež organizovať

rozprávania filmu, ako napr. vo filme *Skrytý pôvab buržoázie*, keď sa prechádza z jednej absurdnej epizódy do druhej práve prostredníctvom sna.

Surrealistické obdobie

Prvé obdobie Buñuelovej filmografie je spojené so surrealistickou skupinou a spoluprácou so Salvadorom Dalím (pozri 8. kapitolu o čistom a absolútnom filme, dadaizme, surrealizme a vizuálnych symfóniách mesta). Krátko po roztržke s Andréom Bretonom nakrútil Buñuel dokumentárny film *Zem bez chleba* (1933), ktorý zachytáva zaostalý spôsob života a extrémnu chudobu v pyrenejskom kmeni Hurdov. Hoci v tomto filme nejde o stvárnenie snov či fantázií, rovnako ako v predchádzajúcich Buñuelových filmoch sa aj tu prejavuje záujem o extrémny v realite. Kvôli zobrazeniu drastických životných podmienok bol film v Španielsku zakázaný. Okrem toho Buñuel v Španielsku nakrútil pod cudzím menom tri komédie, no po vypuknutí občianskej vojny odišiel do Paríža, kde pracoval na dokumentárnych filmoch zachytávajúcich boje. Následne odišiel do USA, kde vystriedal viacero pôsobísk (Múzeum moderného umenia, Warner Bros) a po nástupe generála Franca k moci sa už do Španielska nikdy natrvalo nevrátil.

Mexické obdobie

Roku 1946 presídlil Buñuel do Mexika, kde našiel podobne ako iní jeho krajanovia exil. V tomto období sa vrátil k filmovej réžii, avšak namiesto k avantgardnému filmu sa priklonil k mainstreamovej kinematografii. Hoci sa neskôr od viacerých svojich komerčne úspešných filmov dištancoval, nakrútil v Mexiku niekoľko pozoruhodných diel. Patrí k nim napríklad film *Zabudnutí* (1950), drsná sociálna dráma o mladých gangoch žijúcich v slumoch Mexico City. Podobne ako v *Zemi bez chleba* sa tu prostredníctvom nezúčastneného zobrazenia krutosti ľudskej existencie Buñuel prejavil ako moralista. Pracovné styky s Európou obnovil vo voľnej trilógii *Toto je úsvit* (1955), *Smrť v tejto záhrade* (1956) a *Horúčka stúpa v El Pao* (1959), v ktorej bez presných časopriestorových súvislostí deja odkazuje k politickej situácii v totalitných režimoch Južnej Ameriky a Španielska. Skeptickú úvahu ateistu o praktickej uplatniteľnosti viery priniesol Buñuel v adaptácii románu Benita Pereza Galdóza *Nazarin* (1958). Príbeh kňaza, ktorý sa snaží do dôsledkov naplniť Kristovo učenie, naráža však na nepochopenie, vlastné zúfalstvo a pochybnosti, Buñuel obohatil o početné asociácie z evanjelií a legend o svätcích (napr. Kristovo uzdravenie chorých, Kristus v Getsemanskej záhrade).

Viridiana

Po vyše dvadsiatich rokoch v emigrácii sa Buñuel roku 1961 vrátil do Španielska, aby tu nakrútil jeden zo svojich najvýznamnejších filmov, ktorý predstavuje spojenie jeho charakteristických výrazových prostriedkov a tematických motívov, *Viridiana*. V tomto diele sa mieša Buñuelova surrealistická skúsenosť s kresťanskou symbolikou a európskou výtvarnou tradíciou. Buñuel sa pri ňom inšpiroval klasickými dielami výtvarného umenia, najmä Goyovým grafickým cyklom *Caprichos* pri zobrazení žobrákov a Leonardovou Poslednou večerou v scéne večere žobrákov, počas ktorej miesto Ježiša zaujme démonický slepec a namiesto žehnaní chleba a vína začne v zlosti rozbíjať všetko naokolo.

Meno titulnej postavy príbehu, novicky Viridiana, ktorá pred zložením sľubu navštívi statok svojho strýka Jaimeho, je inšpirované stredovekou sväticou. V priebehu deja je panensky čistá hrdinka vystavená sérii znesväčujúcich slávnostne štylizovaných rituálov (scény námesačnosti, svadobných šiat, „striptízu“, znásilnenia, hrania kariet a pod.), čím Buñuel vytvoril vo filme znepokojujúcu atmosféru, v ktorej aj zdanlivo normálne momenty pôsobia akosi nepatrične.

Viridiana predstavuje Buñuelovu polemiku so zbožnosťou a prezentuje jeho skepsu voči obom svetonázorovým pólom, ktoré chcú pretvoriť svet: voči Viridianinej stredovekej zbožnosti i

technologickému pragmatizmu jej bratanca Jorgeho.

Hoci počas nakrúcania *Viridiany* mal Buñuel vďaka svojmu mexickému producentovi voľnú ruku, po víťazstve na MFF Cannes sa na film spustila vlna kritiky kvôli zneuct'ovaniu náboženstva a film bol v Španielsku zakázaný. Buñuel sa vrátil do mexického exilu a nakrútil tu ešte dva filmy: *Anjel skaży* (1964) a *Šimon na púšti* (1965).

Námet filmu *Anjel skaży* bol inšpirovaný obrazom Théodora Géricaulta *Plť medúzy*, namiesto dramatického momentu však predstavuje absurdné podobenstvo o morálnom stroskotaní buržoázie. Počas večierka sa elita z nevysvetliteľných dôvodov dostane do situácie, v ktorej nikto nie je schopný prekročiť prah, a preto sa postupne všetci hostia ocitnú v situácii stroskotancov, v hraničnej situácii uväznených na malom priestore. K téme stroskotania buržoázie sa Buñuel vrátil o niekoľko rokov neskôr vo filme *Skrytý pôvab buržoázie* (1972).

Po *Nazarinovi* a *Viridiane* pokračoval Buñuel v zaujatí postavami svätcov vo filme *Šimon na púšti*, ktorý však kvôli finančným problémom producenta nemohol dokončiť podľa pôvodného scenára. Ide o príbeh stredovekého stylitu – pustovníka, ktorý strávil vyše štyridsať rokov na stúpe uprostred púšte. Buñuel do filmu zakomponoval surrealistické výjavy v scénach, v ktorých hrdinu pokúša diabol: raz ako zvodná žena, potom ako Kristus s baránkom, či ako nevinné dieťa v matrôzkach.

Francúzske obdobie

V záverečnom období svojej tvorby, keď Buñuel s výnimkou jedného španielskeho intermezza nakrúcal vo Francúzsku, spolupracoval so scenáristom Jeanom-Claudeom Carriérom. Spoločne pre film adaptovali anarchistický román Octava Mirabeau *Denník komornej* (1964), ktorý býva kvôli otvoreným alúziám na sexuálne úchylky aj kvôli neľútostne pesimistickému pohľadu na svet buržoázie, považovaný za Buñuelov najperverznejší film. Zároveň je to snímka, ktorou sa režisér začína sústredene venovať ženským hrdinkám ako nositeľkám tajomstva. Mladá komorná, ktorá prichádza pracovať do odľahlého rodinného sídla, sa tu stáva ironickou pozorovateľkou i objektom zvráteností svojich pánov, rozprávanie však neodhalí motivácie jej činov. Tému erotickej perverzity rozvíja aj Buñuelova voľná adaptácia románu Josepha Kessela *Belladonna* s titulom *Kráska dňa* (1965). S príznačne čiernym humorom tu režisér stvárnil erotické fantázie frustrovanej ženy z lepšej spoločnosti, ktorá si po popoludniach naplňa svoje masochistické fantázie ako prostitútka v luxusnom nevestinci, vďaka čomu sa jej podarí udržať vzorné manželstvo s bohatým chirurgom.

K téme katolicizmu sa Buñuel vrátil v alegoricko-teologickej úvahe o šiestich kresťanských dogmách s titulom *Mliečna dráha* (1969), ktorú Jonathan Rosenbaum označil za „reťaz vtípor z nedeľnej školy“^{cv}. Dej je rámcovaný púťou dvoch tulákov do Santiago de Compostella. Prechádzajú rôznymi historickými epochami, stretávajú viaceré alegorické postavy, pričom každá epizóda poukazuje na rozpory viery a tragické následky ustavičného súboja dogiem v priebehu dejín.

Po takmer desiatich rokoch sa pri ďalšej adaptácii Benita Pereza Galdósa *Tristana* (1970) Buñuel vrátil do Španielska, aby nakrútil príbeh zmareného ženstva a vytvoril ďalšiu zo svojich tajomných ženských postáv.

Epilóg Buñuelovej tvorby predstavuje voľná trilógia, v ktorej sa v spolupráci s Carriérom vrátil k svojim surrealistickým východiskám: *Skrytý pôvab buržoázie* (1972), *Prízrak slobody* (1974) a *Tajomný predmet túžby* (1977). *Skrytý pôvab buržoázie* je rozmarne humorným príbehom i jemne moralizujúcim podobenstvom o stave povrchnej spoločnosti. Podobne ako v *Anjelovi skaży*, aj tu je základným motivickým princípom rozprávania prerušenie: elitná spoločnosť sa nikdy nemôže stretnúť pri spoločnej večeri kvôli tým najabsurdnejším udalostiam. Tento bludný kruh rozprávania využíva sen ako kompozičnú motiváciu prechodu z jednej absurdnej epizódy do druhej, v ktorej chcú postavy za každú cenu zachovať dekórum, narážajú však neustále na rôzne rušivé či potlačované skúsenosti. Podobne využil Buñuel naratívny princíp diskontinuity vo filme *Prízrak slobody*. Príbeh tu nerozvíja po lineárnej kauzálnej línii, ale využíva tu postavy, ktoré si striedajú štafetový kolík

rozprávania. Spojovníkom nesúvislých epizód je princíp prevrátenia, pretože všetky udalosti sa tu prevracajú na svoj opak. Rozprávačská sloboda sa tu premieňa na nemilosrdnú hru náhody, na prízrak slobody. Buñuelov posledný film *Tajomný predmet túžby* je voľnou adaptáciou románu Pierra Louysa *Žena a panák* a rozpráva príbeh šialenej lásky staršieho muža k mladšej žene, ktorá sa mu striedavo núka a uniká. Do hlavnej úlohy Buñuel nezvyčajne obsadil dve typovo odlišné herečky (Španielku Ángelu Molinová a Francúzsku Carole Bouquetovú), čím posilnil dvojtvárnosť ako dôvod temnej fascinácie objektom túžby, ktorý hlavnej postave ustavične uniká.

Na margo Luisa Buñuela

- Film *Zem bez chleba* ťaží z konvencií entografického dokumentu, ale predstavuje skôr paródiu na cestovateľské dokumenty prostredníctvom zveličenia či falzifikácie skutočnosti. Viaceré scény sú tu očividne aranžované: napr. pri páde horskej kozy je vidno výstrel, ktorým ju filmári skolili.
- Kvôli frankistickej cenzúre musel Buñuel prerobiť záver filmu *Viridiana* a namiesto scény, v ktorej hrdinka príde za svojím bratancom a zavrú sa za nimi dvere, nakrútil scénu, kde Viridiana hrá s bratancom a slúžkou kartovú hru tute. Význam, ktorý evokuje milostný pomer v trojici, však už cenzori prehliadli.
- Roku 1982 v spolupráci so Jeanom-Claudeom Carrièrom napísal Buñuel knihu spomienok *Do posledného dychu*.
- Buñuelova manželka Jeanne Rucar de Buñuel vydala spomienky na režiséra pod titulom *Spomienky ženy bez klavíra. Mój život s Luisom Buñuelom*. Kniha vyšla aj v českom preklade.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Zabudnutí (Los olvidados. 1950)

Viridiana (1961)

Denník komornej (Le journal d'une femme de chambre. 1964)

Anjel skazy (El ángel exterminador. 1965)

Skrytý pôvab buržoázie (Le charme discret de la bourgeoisie. 1972)

Kam ďalej

Adou Kyrou: Luis Buñuel. Praha: Orbis 1965.

Luis Buñuel: *Do posledného dychu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1986.

Jiří Cieslar: Luis Buñuel. Praha: Československý filmový ústav 1987.

Webové stránky

<http://www.openculture.com/2014/10/luis-bunuels-surreal-travel-documentary-a-land-without-bread-1933.html> – film *Zem bez chleba* online

<http://www.luisbunuelfilmstitute.com/index.php> – stránka Filmového inštitútu Luisa Buñuela

ⁱ Cit. podľa Ado Kyrou: Luis Buñuel. Praha: Orbis, 1965, s. 65.

ⁱⁱ Pozri Comte de Lautréamont: *Zpěvy Maldororovy*. In: *Souborné dílo (Zpěvy Maldororovy, Poesie, Dopisy)*. Praha: Kra 1993, s. 185.

ⁱⁱⁱ Pozri Jiří Cieslar: Luis Buñuel. Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 13.

^{iv} „Zajímá mě tajemství. Tajemství je podstatnou složkou každého uměleckého díla. To budu stále znovu opakovat.“ Cit. podľa Ado Kyrou, c. d., s. 69.

^v Jonathan Rosenbaum: *Interruption as Style In: Sight and Sound*, winter 1972-73, s. 5.

XXIII.

INGMAR BERGMAN

Švédská kinematografia sa po odchode Victora Sjöströma, Mauritz Stillaera a ďalších osobností do Hollywoodu dostala do úzadia filmového sveta. V 30. rokoch prevažovala výroba tzv. „koktailových filmov“ s príbehmi zo salónneho prostredia, vzdialenými od skutočnosti. Švédsko nebolo postihnuté 2. svetovou vojnou tak ako ostatné krajiny – deklarovalo svoju neutralitu a obchodovalo s Nemeckom. Neutralita priniesla zastavenie dovozu zahraničných filmov, čo však stimulovalo rozvoj domáceho filmového priemyslu. V roku 1942 sa hlavné filmové štúdio Svensk Filmindustri pokúsilo o návrat slávnej tradície švédskej filmovej školy a z Hollywoodu angažovalo Sjöströma ako umeleckého supervízora filmovej produkcie.

Mnohí režiséri pracovali zároveň vo filme aj v divadle, čerpali zo silnej divadelnej tradície a z predstaviteľov moderného divadla, napr. Nóra Henrika Ibsena a Švéda Augusta Strindberga. Obaja autori využívali zložité symboly na vyjadrenie emocionálnych stavov: Ibsen je považovaný za zakladateľa realistickej drámy, Strindberg rozvinul druh intímnej psychologickéj drámy nazývanej kammerspiel (komorná hra) a vniesol do svojich drám „súboj pohlaví“ – ženy považoval za pôvod všetkého zla a manželstvo za formálnu ochranu prostitúcie. Z divadelného prostredia vzišiel Stiller i Sjöström, modernistické divadelné trendy, ibsenovská kritika meštiackeho pokrytectva a strindbergovské manželské zápletky ovplyvnili aj tvorbu Ingmara Bergmana.

Po vojne švédsky film profitoval z rýchleho ekonomického rastu, výroba filmov bola rýchla a lacná. V roku 1951 Švédsko uzákonilo daň zo zábavného priemyslu, z ktorej bola podporovaná aj výroba umeleckých filmov. K profilujúcim režisérom toho obdobia patria Alf Sjöberg, Gustav Molander, Arne Sucksdorff, Anders Henrikson a začínajúci Ingmar Bergman.

Tvorivé začiatky

Ingmar Bergman sa narodil v rodine luteránskeho kňaza, prísna výchova „sa z veľkej časti zakladala na pojmoch ako hriech, priznanie, trest, odpustenie a milosť, ktoré boli konkrétnymi faktormi vo vzájomných vzťahoch rodičov a detí aj vo vzťahu k bohu. (...) Keď nás otec zbil, museli sme mu pobožkať ruku, až vtedy povedal, že nám odpúšťa. Spadla z nás ťarcha hriechu, boli sme slobodní a omilostení a mohli sme si ísť ľahnúť, síce bez jedla a čítania pred spaním, ale zato s povznášajúcim pocitom úľavy. (...) Boli aj iné tresty – nesmeli sme ísť do kina, nedali nám jesť, museli sme ležať v posteli, mali sme domáce väzenie, museli sme vyrátať príklady z matematiky navyše, dostali sme trstenicou po rukách, šticovali nás. (...) Dnes už chápem, prečo naši rodičia boli takí zúfalí. Rodina kňaza žije ako na tácní, vystavená pohľadom okolia.“¹ Práve téma (stratenej) viery v (neexistujúceho) boha s postavami pochybujúcich kňazov a intelektuálov, autoritatívne rodinné typy a partnerské vzťahy bez prejavovaných citov sa stanú základným pilierom Bergmanovej tvorby.

Bergman už ako študent viedol divadelnú skupinu, urobil rýchlu kariéru ako divadelný režisér, v roku 1944 sa stal riaditeľom Mestského divadla v Helsingborgu. Študoval severských klasikov a moderných Francúzov a počas celej kariéry sa rovnako venoval divadlu, rozhlasu aj filmu. V roku 1942 po režijnom úspechu divadelnej hry Gašparova smrť dostal ponuku na prácu filmového scenáristu a dramaturga a od roku 1946 sa dostal k filmovej réžii. Svoje filmy do roku 1948 režíroval ešte podľa cudzích predlôh, koncentroval sa v nich na generačné konflikty a krízy dospievania (napr. *Kríza*, *Prší nám na lásku*). Až filmom *Väznenie* (1949) sa odštartovalo jeho autorské obdobie, v ktorom nakrúca najmä vlastné námety a vyhraňuje sa tematicky aj štylisticky. *Väznenie* od raných filmov odlišuje zvolená forma metafilmu (charakteristická pre jeho neskoršie obdobie), pri ktorej

sprítomňuje filmový štáb a dej začína a končí diskusiou, či je vôbec možné nakrútiť film o pekle. Linearitu príbehu narušajú úvahy, spomienky a dlhý desivý surreálny sen.

50. a 60. roky

Bergmanovu bohatú a žánrovo pestrú filmografiu 50. rokov tvoria komédie (*Úsmevy letnej noci, Lekcia z lásky, Sny žien*), romantické príbehy prvej vášnivej, ale nezrelej lásky (*Leto s Monikou, Letný sen*), dramatické sondy do partnerských vzťahov (*Za šťastím, Čakajúce ženy, Než sa rozvidnie*), drámy z komediantsko-cirkusového prostredia ako podobenstvá o stave spoločnosti (*Večer kaukliarov, Tvár*), existenciálne ladená úvaha o smrti (*Lesné jabody*) a stredoveká legenda pretavená do apokalyptického podobenstva (*Siedma pečat'*).

V *Lete s Monikou* (1953) sa dej presúva zo všedného pracovného rytmu mestského života k morskému pobrežiu, kde mladá dvojica prežíva letné milostné opojenie, ktoré sa návratom a nechcenými dôsledkami rozplynie a zmení na nenávisť. Film je generačným manifestom nekonvenčnej lásky bez zábran a predsudkov, hlavná postava Monika predstavuje typ bezprostrednej, živočíšnej, ale aj ľahkovážnej mladej ženy, ktorá sa nedokáže vyrovnat' s novou životnou situáciou a opustí dieťa a manžela.

Film *Siedma pečat'* (1957) je inšpirovaný biblickou Jánovou víziou apokalypsy. Rytier Antonius Block, ktorý sa so sluhom Jönsom vracia po desiatich rokoch krížovej výpravy do vlasti, hrá počas cesty šachovú partiu so Smrťou. Táto cesta je poznačená všadeprítomným ľudským utrpením a strachom zo smrti (hon na čarodejnice, mor, nástenné fresky v kostole). Jedinými šťastnými a pred skazou uchránenými ľuďmi sú komedianti rozdávací radosť a smiech. *Siedma pečat'* začína Bergmanovu líniu filmov o mlčaní boha, dej v nich čoraz viac prechádza do meditácie o bytí a ničote, o živote a smrti, o zrození a starobe. A táto meditácia krúži okolo jediného stredobodu, boha, ktorý však ostáva prázdny.

Cesta starého profesora Borga za ocenením vo filme *Lesné jabody* (1957) je v skutočnosti symbolickou, bilancujúcou cestou životom lemovanou nielen úspechmi, ale aj zlyhaniami. Do úlohy starého profesora Bergman obsadil svojho slávneho predchodcu, režiséra Victora Sjöströma, ktorý touto úlohou zavŕšil svoju hereckú kariéru. Prítomnosť a spomínanie profesora Borga na domov a prvú lásku buduje Bergman ako koexistenciu dvoch časov: starý profesor vchádza do rodného domu a z prítmnia sleduje dianie počas nedeľného stolovania, ktorého sa vtedy ako mladík nezúčastnil, lebo bol s otcom na rybačke. Kým prítomnosť je obostretá tmou (pochybnosťami a strachom z vlastného nevedomia, ktoré sa premietajú aj do podoby ťaživých, surreálnych snov), minulý čas je plný denného svetla s postavami v bielom oblečení.

V šesťdesiatych rokoch v Bergmanovej tvorbe prevládajú filmy nakrútené na ostrove Farö (*Ako v zrkadle, Hostia večere Pána, Persona, Hodina vlkov, Hanba, Náruživost'*), ktoré sa koncentrujú na vypätosť vzťahov (partnerskej) dvojice alebo úzkeho okruhu ľudí, snímané kameramanom Svenom Nykvistom. Výnimku tvorí stredoveká severská legenda o konflikte hlbokkej viery a nutnosti pomstiť zabitie dcéry vo filme *Prameň panny* (1960) a komédia *Diablove oko* (1960).

Bergmanovu trilógiu o mlčaní boha začína film *Ako v zrkadle* (1961) o mladej schizofrenickej Karin, ktorá sa vráti z liečenia domov, kde ju v dusnej atmosfére vzťahov znovu ovládnu démoni. Film bol takmer celý snímaný za súmraku a za svtania, pričom ponurá atmosféra bez slnka zodpovedá psychickému stavu hlavnej postavy. Dej filmu *Hostia Večere Pána* (1962) sa odohráva počas niekoľkých hodín na malej farnosti, ktorej farár aj farníci bojujú s vlastnými démonmi. Komorná dráma *Mlčanie* (1963) je založená na gradujúcom napätí vo vzťahu dvoch sestier, ktoré počas cesty prenocujú v hoteli. Ich odcudzenie, ktoré vyplýva z odlišných pováh a životných postojov, sa odohráva na pozadí vojnového konfliktu a v atmosfére letného dusna.

Takzvanú ostrovnú trilógiu tvoria filmy nakrútené s Liv Ullmann: *Hodina vlkov* (1967), *Hanba* (1968) a *Vášeň* (1969). Ich ústredným motívom je vyhrotená situácia medzi manželmi žijúcimi v izolácii ostrova. Hodinou vlkov sa nazýva časové rozpätie medzi tretou a štvrtou hodinou nad ráno, keď ožívajú démoni a prenasledujú aj maliara Johana, ktorého manželka Alma čaká dieťa. V *Hanbe* sa manželia, profesionálni hudobníci, ocitnú vo víre vojnového zabíjania a ich počiatkový harmonický

vzťah sa vonkajším vplyvom mení na peklo. Vo farebnom filme *Vášeň* sa Bergman odklonil od lineárneho príbehu a narúša ho rozhovormi s jednotlivými hercami o charakteroch a motiváciách ich postáv, buduje príbeh v príbehu, farbu strieda s čiernobielym obrazom, do fikcie vkladá autentické zábery z vojny vo Vietname. Citovú rošádu medzi dvomi mužmi a dvomi ženami sprevádzajú podivné udalosti v ich okolí a dej posúva dopredu narátor. Postavy Liv Ullmann sa v týchto filmoch vyvíjajú od poddajnosti, láskavosti, empatii, trpiteľstva a očakávaného materstva smerom k negatívnej energii až agresii. Vyhrotenými vzťahmi prechádzajúcimi od intimity k nenávisti a tematizovaním násilnej smrti Bergman reagoval na aktuálne dianie vo svete, plné násilností a zabíjania.

Persona

Herci, ktorí vo *Vášni* vystúpili zo svojich rolí a začali sa vyjadrovať ku konaniu svojej postavy, sňali zo seba masku – personu. Persona vo význame masky pochádza z gréckeho divadla, ale každé povolanie má svoju charakteristickú personu, za ktorou leží zrkadlo ukazujúce pravú tvár. Švajčiarsky lekár a psychiater Carl Gustav Jung pomenoval personou komplikovaný systém vzťahov medzi individuálnym vedomím a spoločnosťou. Stotožnenie sa s personou môže viesť k neuróze, k prevahe spoločenskej roly nad jedincom.

Za maskou sa skrýva aj úspešná herečka Elisabeth Vogler vo filme *Persona* (1966). Masku je jej profesionálnym nástrojom, masku však používa aj v spoločenskom a rodinnom živote vo forme šťastnej manželky a dobrej matky, pričom opak je pravdou. Elisabeth sa rozhodne ešte pre jednu masku, masku mlčania, a prestane komunikovať s vonkajším svetom.

Bergman rozvíja niekoľko línií: mikropříbeh Elisabeth a jej ošetrovateľky Almy, ktorá s ňou trávi leto na ostrove, úvahu nad profesiou herca, ktorý ako vampír nasáva „materiál“ (Almin príbeh), a úvahu nad podstatou filmu, ktorého materiálom je herec. Pôvodne zamýšľaným názvom filmu bola „Kinematografia“, hneď v úvode Bergman sprítomňuje kinematografický aparát (premietačku, svetlo, film s perforáciou), strieda krátke fragmenty rôznych filmových žánrov (groteska, kreslený film, autentické zábery, fikcia), chlapec (Elisabethin syn) pozerá do kamery a hľadí veľkú ženskú tvár premietanú na plátne. Tvár sa mení, splyvajú v nej dve ženy, dve identity, Alma a Elisabeth.

Persona je považovaná za najkomplikovanejší a najexperimentálnejší Bergmanov film, vymyká sa z radu typicky bergmanovských príbehov a ponúka nekonečné interpretačné možnosti.

Neskoršie obdobie

Bergmanova tvorba 70. a 80. rokov je rovnako rozmanitá, hoci skomplikovaná jeho niekoľkoročným exilom v Nemecku z dôvodu daňovej aféry. Vo filmoch sa naďalej venuje téme zložitosti partnerského súžitia (*Scény z manželského života*, *Zo života bábok*), koncentruje sa na generačný konflikt medzi rodičmi a deťmi v dôsledku zanedbania rodiny kvôli kariére (*Jesenná sonáta*, *Po skúške*), v obraze medzivojnového Berlína prináša predzvesť novej apokalypsy (*Hadie vajce*), v kostýmovej dráme z prelomu storočia buduje zložitý citový svet troch sestier (*Šepoty a výkriky*) a v spomienkach sa vracia do obdobia vlastného detstva (*Fanny a Alexander*).

K najštylizovanejším filmom Bergmana patria *Šepoty a výkriky* (1972), ktorých farebnosť je redukovaná na symboliku troch farieb (bielu, čiernu, červenú), prítomnú v interiéroch a kostýmoch postáv. Príbeh troch sestier a ich slúžky sa odohráva vo vidieckom sídle na konci 19. storočia. Linearitu rozprávania prerušujú retrospektívy, v ktorých sa prejavuje charakterová odlišnosť každej z postáv, prechod z jedného časového poľa do druhého avizuje detail tváre a červený filter. Kameraman Sven Nykvist, ktorý za film získal svojho prvého Oscara, v intenzívnych detailoch sníma najmenšie záchvevy v tvárach žien po smrti jednej zo sestier.

Scény z manželského života (1973) „sa stali Ingmarovým divácky najúspešnejším filmom, a od tej doby,

čo sa na jar roku 1973 začali vysielat', boli každodenným námetom konverzácie v švédskych domácnostiach. Údajne dokonca ovplyvnili rozvodovú štatistiku. Mnoho ľudí, ktorí dlho vyčkávali, teraz urobilo rozhodujúci krok.⁴² Takmer trojhodinový príbeh manželského páru Johana a Marianny sa odvíja v sínusovej krivke od harmonického súžitia ku hádkam, od láskyplného zmierovania k prejavovanej agresivite. Pre televíziu vznikla takmer päťhodinová verzia rozdelená do 6 epizód. K stretnutiu Johana a Marianny po tridsiatich rokoch sa Bergman vrátil vo svojom poslednom filme *Sarabanda* (2003).

Vo filme *Jesenná sonáta* (1978) sa Bergman zameril na precízne vykreslenie psychológie postavy matky a dcéry, ktoré sa stretnú po rokoch. Do roly matky Bergman obsadil svoju slávnú menovkyňu Ingrid Bergman pochádzajúcu zo Švédska. Po krátkej idyle a radosti zo stretnutia sa začnú vyplavovať na povrch staré rany, výčitky voči matke, ktorá ako úspešná klavírna virtuózka opustila svoju rodinu. Prítomnosť striedajú spomienky na detstvo, rámované otvorenými dvojkriдловými dverami. Film bol nakrúcaný prevažne v interiéroch a v úzkych (blízky) záberoch, ktoré vytvárajú klaustrofobickú atmosféru.

Posledným Bergmanovým opusom, ktorý bol zamýšľaný ako definitívne posledný film, je *Fanny a Alexander* (1982). V trojhodinovom príbehu, prostredníctvom asi desaťročného Alexandra, sa Bergman vracia v spomienkach do svojho detstva, keď dostal svoj prvý kinematograf. „Nebol to zložitý prístroj. Svetelným zdrojom bola petrolejová lampka a kľuka sa spájala s ozubeným kolieskom a maltézkym krížom. Na zadnej strane plechovej skrinky bolo upevnené jednoduché reflexné zrkadlo. Za objektívom bol držiak na farebné diapozitívy. K prístroju patrila aj štvorhranná fialová škatuľka. Obsahovala niekoľko sklenených obrázkov a sépiovo sfarbený filmový pás (35 mm) asi tri metre dlhý a zlepený do nekonečnej sekvencie.“⁴³

Na margo Ingmara Bergmana

- Victor Sjöström hral aj v Bergmanovom filme *Za šťastím* (1950) – v úlohe dirigenta orchestra. Zomrel v roku 1960.
- Bergman nakrúcal väčšinu svojich filmov v lete a na jeseň, mimo divadelnej sezóny, preto v nich prevláda letná (bezstarostná, nabitá erotikou a pokušením, dusivá atď.) atmosféra.
- *Mlčanie*, ktoré sa v 60. rokoch dostalo aj do československej kinodistribúcie, bolo v pôvodnej, autorizovanej verzii uvedené iba na Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch (1964). Tri príliš odvážne scény dráždili cenzúru, ktorá skracovala dĺžku filmu.
- Bergmanov vizuálny štýl formovali dvaja kameramani: Gunnar Fischer (filmy 40. a 50. rokov) a Sven Nykvist, s ktorým sa spája tzv. severské svetlo (zachytenie jemných svetelných zmien za súmraku a za svtania), používanie prirodzeného svetla, kombinácia celku a intenzívnych detailov.
- K Bergmanovým stálym hercom patrili: Gunel Lindblom, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Liv Ullmann, Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand a Erland Josephson.
- Bergmanov osobitý autorský rukopis našiel mnohých nasledovníkov. V bergmanovskom štýle vytvoril rodinné a partnerské dusno Woody Allen vo filme *Interiéry* (1978), cesta spisovateľa Harryho Blocka za prevzatím významného ocenenia vo filme *Pozor na Harryho* (1997) je zas voľnou parafrázou cesty starého profesora Borga z *Lesných jabôd*. Allenov film *Manželka a manželky* (1992) bol inšpirovaný *Scénami z manželského života*.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Leto s Monikou (Sommaren med Monika. 1953)

Lesné jabody (Smultronstället. 1957)

Siedma pečať (Det sjunde inseglet. 1957)

Persona (1966)

Scény z manželského života (Scener ur ett äktenskap. 1973)

Kam ďalej

Ingmar Bergman: Laterna magika. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1991.

- Ingmar Bergman: Filmové povídky. Praha: Odeon 1982, 1988.
Stanislava Přádná: Číst Bergmana. Film a doba 2003, č. 2, s. 82 – 87.
Stanislava Přádná: Čtyřikrát dva. Bergman – Ullmannová. Film a doba 1994, č. 3.
Stanislava Přádná: Kamera: Sven Nykvist. Iluminace 2000, č. 1, s. 149 – 154.
Ljubomír Oliva: Ingmar Bergman. Praha: Orbis 1966.
Melvyn Bragg: Sedmá pečeť. Praha: Casablanca 2010.
Sven Nykvist: Úcta ke světlu. Praha: Paseka 1999.

Webové stránky

<http://www.nostalghia.cz/bergman/> – Ingmar Bergman: Filmografia, bibliografia (skeny textov), internetové odkazy

<http://ingmarbergman.se/en/content/start> – Ingmar Bergman

¹ Ingmar Bergman: Laterna magika. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1991, s. 15 – 17.

² Sven Nykvist: Úcta ke světlu. Praha: Paseka 1999, s. 87.

³ Ingmar Bergman: Laterna magika. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1991, s. 24.

XXIV.

JAPONSKÁ KINEMATOGRAFIA

Japonsko je krajinou s dlhou a bohatou kinematografickou históriou. Prvý japonský hraný film vznikol už v roku 1897. Predlohy prvých filmov i herci, ktorí v nich účinkovali, ako bol napríklad Matsunosuke Onoe, prvá japonská filmová hviezda, pochádzali z tradičného japonského divadla kabuki. Už čoskoro stúpila ročná produkcia na 600 až 900 filmov, napriek tomu sa však z raného obdobia japonskej kinematografie zachovalo len málo filmov. Mnohé padli za obeť zemetraseniu v roku 1923, iné zasa 2. svetovej vojne a následnej deštrukcii počas okupácie, alebo len nepriaznivým poveternostným podmienkam s vysokou vlhkosťou vzduchu. Už v rannom období japonskej kinematografie sa vyprofilovali jej základné žánre. Pojmom džidai-geki sa označujú štylizované historické filmy so samurajskou tematikou, ktoré sa odohrávajú väčšinou v období Edo (1600 – 1868). Majú mnoho ustálených konvencií, medzi ktoré patrí typický make-up, jazyk so zaužívanými zvratmi a často sa opakujúce zápletky. Protikladom tohto žánru sú realisticky poňaté filmy o súčasnom živote, známe aj pod pojmom gendai-geki. Tie sa ďalej členili na viacero žánrov, ako boli „materské príbehy“ haha-mono či šomin geki zo života nižších tried. Špecifikom filmových predstavení v Japonsku bol v tomto období benši – rozprávač, ktorý sedel v blízkosti plátna, stvárňoval jednotlivé postavy a vysvetľoval dej.

Vďaka vysokej popularite benšiov, a zároveň ich zúrivému odporu proti zvukovému filmu, ale aj kvôli problémom s elektrifikáciou kín a nedostatkom financií na samotnú produkciu sa zvukový film v Japonsku udomácnil pomerne neskoro, a ešte v roku 1936 bola vyše štvrtina vyrobených filmov nemá. Domáca produkcia bola mimoriadne početná, ročne vznikali stovky filmov a Japonsko bolo jednou z mála krajín, v ktorých nebola domáca tvorba zatlačená do úzadia americkou produkciou.

Jednou z najzaujímavejších režisérskych osobností tohto obdobia bol Jasudžiro Ozu. Začal nakrúcať filmy žánru džidai geki, ale čoskoro presedlal na gendai geki v jeho rôznych podobách. Uznanie získal trojicou filmov z roku 1933: *Žena z Tokia*, *Žena pod palbou* a *Jedináčik*. Ozu bol výrazne ovplyvnený hollywoodskou kinematografiou, jej štýl však rozvinul a prispôbil japonským kultúrnym špecifikám. Porušoval klasické hollywoodske pravidlá osového strihu a obmedzoval pohyb nízko postavenej kamery.

Ďalšou významnou osobnosťou bol Kendži Mizoguči, ktorý začínal už ako tvorca nemých filmov, pričom inšpiráciu neraz čerpal z divadelného herectva a štylizácie a často sa sústredil na problémy japonských žien. V tridsiatych rokoch nakrútil filmy ako *Nanivacká elegia* (1936), či *Príbeh poslednej chryzantémy* (1939), adaptáciu populárnej divadelnej hry o vzťahu herca divadla kabuki a slúžky, v ktorej využíval dlhé zábery a dramatický šerosvit.

Od tridsiatych rokov, najmä po útoku Japonska na Čínu, bola kinematografia často nástrojom militaristickej propagandy, pričom distribúcia bola obmedzená prísnou cenzúrou. Situácia sa ešte zhoršila po útoku Japonska na Pearl Harbor a vstupe USA do vojny. Produkcia sa postupne zmenšovala na zlomok pôvodného objemu, a zároveň silnela jej propagandistická náplň, ktorá si vyžadovala tradicionalistické poňatie. Novátorské štylistické experimenty tridsiatych rokov tak museli ustúpiť do úzadia a tomuto trendu sa museli prispôbiť i Jasudžiro Ozu a Kendži Mizoguči. Po roku 1945 sa japonská kinematografia dostala pod kontrolu americkej okupačnej správy a stovky filmov z predvojnového obdobia boli zakázané, pričom mnoho z nich bolo nenávratne zničených. Distribučnú sieť zaplavili stovky amerických filmov. Žáner džidai geki bol zakázaný, okupačná administratíva podporovala filmy s modernizačnými a demokratizačnými témami, ale zároveň v súlade s rétorikou studenej vojny a snahou o potlačenie akýchkoľvek ľavicových tendencií odmietala filmy kritizujúce militarizmus či potláčanie ľudských práv.

Charakteristickou črtou japonskej kinematografie tohto obdobia sa tak stala umelecká a myšlienková nenáročnosť.

Päťdesiate roky

Prelom nastal v päťdesiatych rokoch, keď objem japonskej produkcie opäť prudko stúpol. Po odchode Američanov v roku 1952 začal opätovný rozkvet žánru džidai geki a šermiarskeho subžánru čambara a začala sa tzv. zlatá éra japonskej kinematografie, ktorá sa vďaka filmom ako *Rašómon*, *Sedem samurajov* a *Príbeh z Tokia* stala mimoriadne zaujímavou aj pre zahraničie. Väčšiu časť produkcie však tvorili rôzne typy gendai geki, od komédií až po melodrámy. V roku 1954 odštartoval protinukleárny horor *Godžira*, ktorý nakrútil režisér Iširo Honda, nový žáner Kaiju. Filmy o zvieracích a iných monštroch, ako boli *Gappa*, *Dagora*, *Mothra* či *Ghidrah*, ktoré sa následkom neuváženeho ľudského konania vydávajú na svoju ničivú púť, sa čoskoro zaradili k tomu najpopulárnejšiemu z japonskej produkcie.

Po umeleckej stránke bol však zaujímavejší tzv. japonský neorealizmus, ktorý citlivo reagoval na zmeny v životnom štýle, rozklad starých noriem a konvencií, amerikanizáciu spoločnosti a generačné konflikty, ktoré tieto zmeny so sebou priniesli. Významné miesto v japonskej kinematografii stále zastávali popredné osobnosti predvojnového filmu Kendži Mizoguci a Jasudžiro Ozu. Kendži Mizoguci sa opäť vrátil k ženským hrdinkám a nakrútil snímky *Život milostnice O'Haru* (1952), *Poviedky o bledej lune po daždi* (1953) a svoj posledný film *Štvrt' červených svetiel* (1956). V tomto období často čerpal inšpiráciu z japonských literárnych a výtvarných tradícií. Jasudžiro Ozu vytvoril niekoľko svojich vrcholných diel zameriavajúcich sa najmä na zlomové okamihy rodinného života. Vo filmoch *Neskorá jar* (1949) a *Krásny jesenný deň* (1962) dcéry opúšťajú otcov, hrdinovia filmu *Na začiatku leta* (1951) sú prekvapení dcériným rozhodnutím vydat' sa. V najslávnejšom Ozuovom filme *Príbeh z Tokia* (1954) starší manželia navštevujú svoje dospelé, necitlivé deti. Aj pre jeho diela z tohto obdobia je charakteristická nízko postavená kamera a ďalšími typickými prvkami jeho rukopisu sa stávajú farebná štylizácia, 360 stupňový natáčací priestor a v detailoch snímaní herci, ktorí hľadajú priamo do kamery. Ďalšou dôležitou osobnosťou japonskej kinematografie bol Kon Ičikawa, ktorý vytvoril silné protivojnové drámy *Barmská barfa* (1956), príbeh vojaka, ktorý sa musí skrývať ako mních, a *Ohne na planinách* (1959) o hrôzach bojov na Filipínach v posledných dňoch vojny, keď boli japonskí vojaci nútení uchýliť sa aj ku kanibalizmu.

Akira Kurosawa

Najväčší medzinárodný ohlas spomedzi japonských režisérov dosiahol Akira Kurosawa, ktorý sa presadil nielen v žánri džidai geki a literárnymi adaptáciami, ale aj sociálne angažovanými snímkami. Vytvoril si špecifický štýl, pre ktorý bola charakteristická veľká hĺbka ostrosti, vnútrozáberová montáž, dynamický strih a práca s viacerými kamerami, často s teleobjektívami (napríklad pri bojových scénach). Práca s viacerými kameramanmi predlžovala možnosť nakrúcania záberov bez prerušenia a uľahčovala hercom ich vcítenie sa do filmových postáv. Kurosawa sa často inšpiroval literárnou klasikou rôznych autorov: Shakespeara, Dostojevského a Tolstého, ale aj Eda McBaina a Dashiela Hammeta. Oplyvnil ho klasický Hollywood a jeho osobnosti, Frank Capra, William Wyler, Howard Hawks, no najmä režisér John Ford. Debutoval v roku 1943 filmom *Sanširo Sugata*. Príbeh zasadený do obdobia 19. storočia o horkokrvnom mladom bojovníkovi, ktorý sa zdokonaľuje pod vedením prísneho a múdreho majstra, ovplyvnil nielen hongkongske akčné filmy, ktoré často pracujú s týmto námetom, ale aj talianske spaghetti westerny. Sebecký mladý muž, ktorý sa musí učiť od starších a múdrejších, je častou postavou v Kurosawových filmoch. Vďaka jeho filmu *Rašómon* (1950) japonská kinematografia vstúpila na medzinárodnú scénu, keď snímka získala napríklad Zlatého leva na MFF v Benátkach a Oscara za najlepší zahraničný film. Prelomom bola snímka aj pre Tošira Mifuneho, najväčšiu japonskú hereckú hviezdu a Kurosawovho dvorného

herca. Film, ktorý vychádza z literárnej predlohy Rjúnosukeho Abeho z dvadsiatych rokov 20. storočia, má netradičnú naratívnu štruktúru, ktorá je kombináciou viacerých protikladných pohľadov na jednu udalosť – vraždu samuraja a znásilnenie jeho ženy. Film je zaujímavý aj svojím minimalistickým výtvarným poňatím a inovatívnym využívaním slnečného svetla pri nakrúcaní. Vďaka nemu aj nasledujúcim filmom sa Kurosawa stal najvplyvnejším ázijským režisérom v dejinách kinematografie, pričom mnohé jeho postupy, napr. spomalené scény násilia, sa postupne stali zaužívanými klišé. Ďalším výrazným Kurosawovým úspechom bola snímka *Sedem samurajov* (1954). Príbeh o siedmych samurajoch, ktorí ochraňujú dedinu pred lúpežnými nájazdmi sa stal predlohou pre slávny westernový remake *Sedem statočných. Krvavý trón* (1957) bol voľnou adaptáciou Shakespearovho *Macbetha*. Veľký vplyv na western mal aj jeho film *Yojimbo* (1961). Kurosawa svojimi filmami ovplyvnil nielen žáner spaghetti westernu, ale napríklad aj tvorbu Georgea Lucasa, Francisa Forda Coppolu a Martina Scorseseho. Po filme z 19. storočia *Červenobradáč* (1965), pesimistickom obraze súčasnosti *Dodeska den* (1970) a koprodukcii s Mosfilmom *Dersu Uzala* (1975) sa ku kostýmovým filmom Akira Kurosawa vrátil v osemdesiatych rokoch filmami *Kagemuša* (1980), príbehom o dvojníkovi stredovekého japonského šľachtica, po ktorého smrti na seba vezme jeho identitu, a *Ran* (1985), adaptáciou Shakespearovho *Kráľa Leara*, zasadenou do prostredia stredovekého Japonska. Oba filmy, ktoré spolufinancovali práve Lucas a Coppola, mali fenomenálny medzinárodný úspech.

Šesťdesiate roky

Po smrti Kendžiho Mizogučiho v roku 1956 prišla japonská kinematografia v šesťdesiatych rokoch o ďalšiu zo svojich najvýznamnejších osobností. Jasudžiró Ozu sa rozlúčil filmom *Jesenné popoludnie* (1962). Toto obdobie je však zároveň obdobím nástupu mladých tvorcov. Kon Ičikawa nakrútil trojhodinový farebný dokument o olympijských hrách s názvom *Olympiáda v Tokiu* (1965). Portrétistom súčasného človeka, ktorý sa ocitá v konflikte odlišných civilizácií, je Susumu Hani, autor filmu *Ona a on* (1968). Nagisa Ošima vzbudil kontroverzné reakcie svojimi drámami s motívmi násilia a sexu, ale aj politiky, ako boli *Krutý príbeh mladosti* (1960), *Noc a hmľa v Japonsku* (1960) či *Slasti tela* (1965). Šohei Imamura vo svojom film *Prasatá a bojové lode* (1961) ostro kritizuje negatívny vplyv amerických vojenských základní na japonskú spoločnosť. Susumu Hani, Nagisa Ošima, Kaneto Šindó a Šohei Imamura sa stali najvýraznejšími režisérmi dekády, a zároveň predstaviteľmi tzv. japonskej novej vlny, ktorá bola spočiatku výdatne podporovaná hlavnými japonskými produkčnými spoločnosťami, súčasne sa však podobne ako iné podobné hnutia vymedzovala proti hlavnému prúdu provokatívnymi námetmi, spoločenskou kritikou, zložitou naráciou a širokou škálou formálnych experimentov s ručnou kamerou a možnosťami strihu. Veľký medzinárodný úspech dosiahli aj Hiroši Tešigahara svojim alegorickým filmom *Žena z dún* (Piesočná žena, 1964) a Masaki Kobajaši snímkou *Kwaidan* (1965). Objavujú sa nové žánre – filmy o jakuze či erotické „ružové filmy“.

Vývoj japonskej kinematografie po roku 1970

Nagisa Ošima v sedemdesiatych rokoch pokračoval v nakrúcaní provokatívnych filmov, často obsahujúcich pornografický materiál. Najznámejším z nich je *Korida lásky* (1976). Prekračovanie hraníc bolo typické aj pre tzv. ružový film, erotický žáner, ktorý sa stal odrazovým mostíkom pre niekoľkých mladých nezávislých režisérov. Predstavitelia generácie šesťdesiatych rokov Hani a Imamura sa v tomto období venovali predovšetkým dokumentárnym filmom. V tom čase príjmy z distribúcie zahraničných filmov po prvýkrát prekonal príjmy z distribúcie domácich titulov a Japonsko sa stalo najväčším zahraničným odbytiskom pre americkú produkciu. Ďalšia dekáda priniesla rozmach anime, ale aj návrat japonského filmu na medzinárodné výsledie vďaka Zlatej palme, ktorou v Cannes ocenili film o krutom archaickom zvyku zbavovania sa starých ľudí *Balada o Narajame* (1983) režiséra Šohei Imamura. V deväťdesiatych rokoch sa do popredia dostal Takeši

Kitano vďaka filmom ako *Sonatína* (1993), *Deti sa vracajú* (1996) či *Ohňostroji* (1997). Po roku 2000 na túto sériu nadväzuje úspešnými filmami *Bábky* (2002) a *Samuraj* (2003). V Japonsku stále silnie komerčný prúd, v rámci ktorého sa vysokej popularite tešia horory a akčné filmy, ale aj anime s rekordnými úspechmi Hajaa Mijazakiho a filmy so samurajskou tematikou.

Na margo japonského filmu

- Starší brat Akiru Kurosawu Heigo Kurosawa bol jedným z najpopulárnejších benšiov v Japonsku. Stál aj na čele štrajku, ktorým benšiovia bránili nástupu zvuku. Po jeho neúspechu spáchal samovraždu.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Príbeh z Tokia (Tōkyō monogatari. Jasudžiró Ozu, 1954)

Rašómon (Rashōmon. Akira Kurosawa, 1950)

Sedem samurajov (Shichinin no samurai. Akira Kurosawa, 1954)

Krvavý trón (Kumonosu jō. Akira Kurosawa, 1957)

Ohne na planinách (Nobi. Kon Ičikawa, 1959)

Kam ďalej

Luboš Ptáček: Akira Kurosawa a jeho filmy. Praha: Casablanca 2013.

Mitsushiro Yoshimoto: Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema. Durham: Duke University Press 2000.

Akira Kurosawa: Somethig Like an Autobiography. New York: Knopf 1982.

Webové stránky

www.akirakurosawa.info – Akira Kurosawa

XXV.

RUSKÁ KINEMATOGRAFIA PO ROKU 1956

V povojnovom období a na počiatku päťdesiatych rokov sa sovietska kinematografia okrem nutnosti aplikovať ždanovovské princípy socialistického realizmu musela vyrovnávať i so závažnými ekonomickými problémami spôsobenými vojnovou deštrukciou krajiny. Tie priniesli výrazný pokles ročnej produkcie filmov, medzi ktorými prevládali agitačné komédie, ale aj životopisné snímky a adaptácie literárnych predlôh. Už v roku 1952 bolo preto prijaté uznesenie o nutnosti zvýšiť počet nakrúcaných filmov. Najvýraznejšie zmeny však nastali po Stalinovej smrti v roku 1953. Prvým tajomníkom komunistickej strany ZSSR sa stal Nikita Chruščov, ktorý na jej 20. zjazde predniesol pamätnú reč odhaľujúcu kult osobnosti a čiastočne aj zločiny tohto obdobia. Mnohé z jeho obetí boli rehabilitované. V ovzduší celkového uvoľňovania pomerov v sovietskej spoločnosti nastali mnohé pozitívne zmeny aj v kinematografii. Tá profitovala nielen z nástupu mladých tvorcov, ale aj z novoobjavenej kreativity skúsených osobností, ktoré dokázali naplno využiť novonadobudnutú tvorivú slobodu. Uvedomovali si akútnu potrebu obrodzenia filmovej reči a nutnosť zbaviť ju literárnych a divadelných nánosov a ilustratívnosti. Do schematizmu sklzávajúce veľkofilmy boli postupne nahrádzané komornejšími dielami, ktoré sa zameriavali na osudy jednotlivcov, ich každodenné problémy a v obmedzenej miere i kritiku spoločnosti. Výrazne stúpol i počet nakrútených filmov, napríklad v roku 1957 vzniklo v Sovietskom zväze až 92 dlhometrážnych snímok.

Julij Jakovlevič Rajzman

Režisér dodnes často citovaného dokumentu *Pád Berlína* (1945) s réžiou začínal už v tridsiatych rokoch. Vo filme *História jednej lásky* (1955) vytvoril psychologickú drámu vzťahu oddanej ženy k mužovi, ktorý sa naplno venuje len svojej práci. Kameramanom filmu bol Sergej Urusevskij, ktorý vtlačil ruskej kinematografii tohto obdobia jej nezameniteľnú, a zároveň modernú vizuálnu podobu. Snímka *Komunista* (1957) bola portrétom radového komunistu a jeho konania počas dramatických udalostí v dvadsiatych rokoch. Podobne ako jej voľné pokračovanie *Tvoj súčasník* (1966) bola závažným príspevkom do dobovej diskusie o miere morálnej zodpovednosti jednotlivca, ktorá istým spôsobom skúmala mechanizmy stalinizmu. Na úspechu všetkých troch menovaných filmov mal výrazný podiel i Rajzmanov dlhoročný spolupracovník scenárista Jevgenij Gabrilovič. Na úspech filmu *História jednej lásky* nadviazal režisér snímkou *A čo keď je to láska?* (1961) o rozklade vzťahu dvoch mladých ľudí pod vplyvom pokrytectva a malomeštiactva ich okolia.

Marlen Martynovič Chucijev

Režisér arménskeho pôvodu sa narodil v roku 1925 a po absolvovaní VGIK-u debutoval filmom *Jar v Zaričnej ulici* (1956), ktorý sa stal jedným z diel príznačných pre túto etapu sovietskej kinematografie. Príbeh učiteľky večernej školy v malom priemyselnom mestečku zaujal divákov najmä pravdivosťou zo života odpozorovaných detailov. Na problémy jednotlivca sa Chucijev sústredil aj vo svojom druhom filme *Vlaky sa vracajú* (1958) o veteránovi a vojrovej sirote, ktorí bezprostredne po vojne hľadajú nové miesto v živote, i v ďalších snímkach *Mám dvadsať rokov* (1963) a *Júliový dážď* (1966).

Michail Kalatozov

Režisér gruzínskeho pôvodu, vlastným menom Kalatozišvili, mal v päťdesiatych rokoch už za sebou pomerne dlhú kariéru. Začínal už v tridsiatych rokoch a počas vojny spoločne so Sergejom Gerasimovom nakrútil v uliciach Leningradu film *Nepremožiteľní* (1942), prvú snímku zobrazujúcu utrpenie sovietskeho ľudu počas veľkej vlasteneckej vojny. V poslednom roku vojny pôsobil na sovietskom konzuláte v USA ako spojka s americkým filmovým priemyslom a po vojne zastával ďalšie dôležité funkcie v rámci sovietskej kinematografie. V päťdesiatych rokoch nakrútil oceňovanú situačnú komédiu *Verní priatelia* (1954) a drámu zo zúrodňovania kazachstanských celín *V prvom slede* (1956), veľký prelom však prišiel až v podobe filmu *Žeriavy tiabnu* (1957), ktorý získal okrem obrovského ohlasu aj Veľkú cenu v Cannes (1958). Toto dielo bolo mimoriadne závažným impulzom pre ďalší vývoj sovietskej kinematografie, ktorej novú etapu zahájilo. Scenár vznikol podľa divadelnej hry Viktora Rozova *Ostávajú živí*, známej aj pod názvom *Večne živí*. Išlo o prvú a preslávenú premiéru práve založeného mládežníckeho divadla *Sovremennik* (Súčasník), ktoré bolo tiež jedným z výrazov prebiehajúceho kultúrneho obrodenia v ére ideologického odmäku. Pre originálne formálne stvárnenie je určujúca predovšetkým kamera Sergeja Urusevského, inšpirovaná vizuálnou dynamikou veľkého nemého. Dôraz je kladený najmä na veľkú hĺbku ostrosti, výraznú kompozíciu obrazu a montážnu organizáciu deja, či už v podobe montáže detailov tváří alebo vnútrozaberovej montáže. Najväčšmi sa preslávil ručnou kamerou nakrútený záznam Veronikinej cesty davom na zhromaždisko brancov, ktorý je dodnes hojne citovaný v mnohých, nielen ruských filmoch. V porovnaní s predchádzajúcimi sovietskymi vojnovými filmami priniesla snímka *Žeriavy tiabnu* netradičný pohľad na vojnu, výnimočný svojím civilným, a zároveň veľmi lyrickým a emocionálnym stvárnením. Tvorcovia sa prostredníctvom príbehu obyčajného dievčaťa v zázemí snažia priblížiť k zmenám, ktoré vojna zanecháva v psychike jej obetí. Výsledkom je komorná, intímne ladená dráma, ktorá nezastiera krutú realitu frontu, hoci aj bez priameho zobrazenia bojov (jedinou výnimkou je smrť Veronikinho milého Borisa), a najmä zázemia, a prenikavo vykresľuje atmosféru doby, pričom necúva ani pred negatívnymi javmi. V kontexte kinematografie ZSSR bolo dielo natoľko novátorské, že sa k nemu hlásili mnohí mladší režiséri, ktorí ho vnímali ako príklad možnosti autorskej výpovede rýdzo filmovými prostriedkami. V širšom kontexte ho možno vnímať ako sovietsky príspevok k hľadačskému úsiliu európskych kinematografií v období, keď sa schýľovalo k objavom francúzskej novej vlny, britského Free cinema, či poľskej filmovej školy. Po obrovskom úspechu *Žeriavov* nakrútil Kalatozov *Neodoslaný list* (1959), tragický príbeh geologickej expedície na Sibír, ktorý opäť zaujal Urusevského expresívnou kamerou, syžet však už nedosahoval kvalitu predchádzajúceho filmu. Nasledoval poviedkový film na námiet Jevgenija Jevtušenka *Ja, Kuba* (1965) a koprodukcia s Talianskom *Červený stan* (1969). Film *Žeriavy tiabnu* však ostal Kalatozovovým najvýznamnejším dielom a symbolom 2. polovice päťdesiatych rokov a aj vďaka nemu získal ZSSR veľmi silné a inšpiratívne postavenie v kontexte svetovej kinematografie predovšetkým prostredníctvom filmov s tematikou 2. svetovej vojny, ktoré neboli zamerané na bojové scény, ale zážitky, pocity a vnútorné konflikty obyčajných ľudí, radových vojakov, alebo ich spoluobčanov v zázemí a ich každodenné prežívanie vojnovnej reality, pričom nový uhol pohľadu sa často spájal s inovatívnym formálnym stvárnením.

Grigorij Naumovič Čuchraj

Okrem Kalatozova bol najvýraznejším autorom tohto typu filmov Grigorij Naumovič Čuchraj, ktorý sa narodil v roku 1921 a počas 2. svetovej vojny slúžil u výsadbárov, a tak zblízka poznal realitu, s ktorými pracoval vo svojich najslávnejších filmoch. Po vojne skončil VGIK u Michaila Romma a debutoval filmom *Štyridsiaty prvý* (1956), adaptáciou poviedky Borisa Lavreneva, ktorú po prvýkrát sfilmoval Jakov Protazanov ešte v roku 1927. Dráma o červenoarmejke, nútenej na úteku zastreliť zajatého bielogvardejca, do ktorého sa počas jeho zajatia zamilovala, bola okrem kameramanského stvárnenia Sergeja Urusevského oproti minulým dobám pozoruhodná aj tým, že

cársky dôstojník v ňom bol zobrazený ako inteligentný a obdivuhodný človek. *Balada o vojakovi* (1959), jednoduchý, ale dojmavý komorný príbeh o krátkej dovolenke mladého vojaka, porušila zaužívané pravidlá rozprávania, už v úvode totiž diváka informovala o tom, že hlavný hrdina sa konca vojny nedožil spolu s miliónmi ďalších sovietskych vojakov. Jeho záverečné, posledné, objatie s matkou tak má ešte silnejší emocionálny dopad na divákov. U tých film zaznamenal podobný úspech ako film *Žeriavy tiabnu* a počas studenej vojny v západnej distribúcii predstavoval ZSSR v úplne novom svetle. Nasledujúca snímka *Čisté nebo* (1961) už síce nedosiahla taký úspech, opäť však posunula hranicu prípustných tém o čosi ďalej, keď sa v nej po prvýkrát otvorene spomínala nedôvera, s ktorou museli bojovať tí sovietski vojaci, ktorým sa podarilo uniknúť z nemeckého zajatia.

Andrej Tarkovskij

Logickým vyústením tohto smerovania sa stal film *Ivanovo detstvo* (1962), dlhometrážny debut Andreja Tarkovského, ktorý podobne ako Grigorij Čuchraj absolvoval VGIK u Michaila Romma. Film, ktorý vznikol podľa literárnej predlohy Vladimira Bogomolova, bol pohľadom na vojnu prostredníctvom príbehu jedenásťročného chlapca, ktorého detstvo sa skončilo, keď mu nemeckí vojaci pred očami zavraždili matku, a tým ho odsúdili na beznádejnú vnútornú samotu vo svete, zúženom len na nenávisť a myšlienku na pomstu. Konfrontáciu hrôz vojny s lyrickými obrazmi detstva podčiarkuje kameramanské stvárnenie Vadima Jusova, ktorý sa sústreďí predovšetkým na poetickú štylizáciu obrazov prírody. Film sa stal objektom vášnivej diskusie nielen v ZSSR. Po tom, čo získal Zlatého leva na MFF v Benátkach, vyvolal polemiku aj v niektorých západoeurópskych médiách. Vysoko pozitívne ho hodnotil J.-P. Sartre, ktorý na ňom okrem iného demonštroval svoj postoj k súdobým udalostiam v Alžírsku.

Hoci vo svojom prvom filme *Ivanovo detstvo* (1962) Andrej Tarkovskij ešte štylisticky nadväzoval na vrcholné diela sovietskej kinematografie 2. polovice šesťdesiatych rokov, už v tomto diele je možné sledovať zárodky jeho neskoršieho nezameniteľného režisérskeho rukopisu. Pre ten boli charakteristické dlhé zábery a pomalé meditatívne tempo, subjektívizovaná voľná narácia a bohatý metaforický filmový jazyk často využívajúci citácie diel výtvarného umenia.

Ďalší Tarkovského film *Andrej Rubľov* (1966) na pozadí historickej životopisnej fresky o maliarovi ikon z 15. storočia nastolil problém konfliktu umelca a sveta, ktorý ho obklopuje. Nasledovala adaptácia literárnej predlohy Stanislava Lema *Solaris* (1972), kde sa zasadenie do sci-fi prostredia planéty Solaris, zrkadliacej ľudské túžby a spomienky, stalo podkladom pre metafyzické hľadanie duchovnej podstaty človeka. Tomuto poslaniu ostal Tarkovskij, považovaný za jedného z najväčších filmových mystikov a básnikov, verný aj vo svojich ďalších filmoch. Najosobnejším z nich je *Zrkadlo* (1975), režisérova svedčnosť a bilancia spájajúca spomienky na detstvo, poznačené rozchodom rodičov, so súčasnými pocitmi viny za rozpad manželstva, dokumentárnymi zábermi i poetickým pohľadom do snovej reality. Vrcholom Tarkovského tvorby je *Stalker* (1979), voľná adaptácia sci-fi literárnej predlohy bratov Strugackých *Piknik pri ceste*. Podobne ako v prípade filmu *Solaris* Tarkovskij využíva sci-fi žáner ako podklad pre vytvorenie filozofického podobenstva o podstate ľudskej existencie. Profesor a spisovateľ sa pod vedením Stalkera snažia dostať do srdca tajomnej a nebezpečnej Zóny, na miesto, ktoré má moc plniť najtajnejšie ľudské túžby. Neustále problémy so schvaľovaním scenárov i hotových filmov, ktoré nijako nevyhovovali ideologickým požiadavkám režimu, vyvrcholili v roku 1983, keď Mosfilm zrušil plánovú podporu pre film *Nostalģia*, ktorý Tarkovskij nakrúcal v Taliansku. Tarkovskij film napokon dokončil v talianskej produkcii a príbehom ruského intelektuála v exile, sužovaného túžbou po domove, zároveň predznamenal i svoj vlastný osud. Počas príprav ďalšieho filmu *Obet'* (1986), portrétu intelektuála, ktorý sa rozhodne prostredníctvom osobnej obety spasí svoju rodinu i svet, oznámil na tlačovej konferencii, že sa do ZSSR už nevráti. Film napokon nakrútil vo Švédsku s dvorným kameramanom Ingmara Bergmana Svenom Nykvistom.

Na margo ruskej kinematografie po Stalinovi

- Medzi autorov, ktorých ovplyvnila kameramanská vynaliezavosť Sergeja Urusevského, patrí aj americký režisér a kameraman Haskell Wexler. Záberom Veronikinej cesty na zhromaždisko brancov sa nechal inšpirovať pri nakrúcaní filmu Hala Ashbyho *Cesta ku sláve*, za ktorý dostal Oscara.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Žeriavy tiahnu (Let'at žuravli. Michail Kalatazov, 1957)

Balada o vojakovi (Balada o soldate. Grigorij Čuchraj, 1959)

Ivanovo detstvo (Ivanovo detstvo. Andrej Tarkovskij, 1962)

História jednej lásky (Urok žizni. Julij Rajzman, 1955)

Čisté nebo (Čistoje nebo. Grigorij Čuchraj, 1961)

Kam ďalej

Marie Šlemrová: Michail Konstantinovič Kalatozov. Praha: Československý filmový ústav 1974.

Andrej Arseňjevič Tarkovskij: Zapečetěný čas. Příbram, Svatá Hora: Camera Obscura 2009.

Andrej Arseňjevič Tarkovskij: Krása je symbolem pravdy. Příbram, Svatá Hora: Camera Obscura 2011.

Webové stránky

www.mosfilm.ru – dostupné ruské filmy

<http://www.nostalghia.cz/tarkovsky/index.php> – česká stránka venovaná Andrejovi Tarkovskému

XXVI.

NERUSKÉ KINEMATOGRAFIE ZSSR

V šesťdesiatych rokoch nastal veľký rozmach národných kinematografií v jednotlivých republikách ZSSR, ktoré v mnohých prípadoch neboli natoľko výrazne postihnuté ideologickými obmedzeniami ako ruská kinematografia.

Sergej Paradžanov

Najvýraznejším reprezentantom týchto tendencií sa stal režisér arménskeho pôvodu Sergej Iosifovič Paradžanov, ktorý v roku 1951 ukončil štúdium na moskovskom VGIKU a v roku 1955 debutoval ako režisér filmom *Andriješ*. Prvý veľký úspech však dosiahol až snímkom *Tiene zabudnutých predkov* (1964), adaptáciou literárnej predlohy ukrajinského romantického spisovateľa Michajla Kocjubinského. Paradžanov zvolil expresívny prístup s dôrazom na pestrosť národopisných detailov a ľudovú hudbu, pričom do filmu výraznou mierou zapojil pôvodné prostredie karpatských Huculov s ich autentickým nárečím a zvykmi. Práve Paradžanovov dôraz na zapojenie autentického folklóru inšpiroval zrod tzv. ukrajinskej filmovej školy. Jej vedúcou osobnosťou sa stal Jurij Ilienka, ktorý sa na filme *Tiene zabudnutých predkov* podieľal ako kameraman. Metaforickú výtvarnosť tohto filmu Ilienka ďalej rozvíjal vo svojich vlastných snímkach, napr. *Bielý vták s čiernym znamením* (1971). Aj najznámejší Paradžanovov film *Farba granátového jablka* (1969) bol inšpirovaný literatúrou – životom a dielom arménskeho básnika z 18. stor. Sajat Novu. Paradžanov opäť kládol dôraz predovšetkým na výtvarnú stránku, tentoraz vychádzajúcu z umenia Kaukazu, pričom využil výtvarnú a poetickú tradíciu všetkých národov, v ktorých reči Sajat Nova tvoril. Vznikla tak symbolická koláž o básnikovom živote a svete, kde tvoril, inšpirovaná ľudovým umením a slovesnosťou, ale aj maľbou a pantomímou. Paradžanovovi však vyniesla obvinenia z propagácie nacionalizmu, mystických a subjektivistických koncepcií, a tak bol film napokon dokončený bez neho, no ani distribučná verzia upravená režisérom Sergejom Jutkevičom sa nestretla s pozitívnou odozvou vrchnosti. Paradžanov samotný bol v sedemdesiatych rokoch na základe viacerých obvinení odsúdený a vrátiť sa k réžii mu bolo umožnené až v roku 1985, keď v spolupráci s gruzínskym hercom a režisérom Dodom Abašidzem nakrútil *Legendu o suramskej pevnosti*. Film je opäť príkladom Paradžanovovho typického štýlu – staticky snímané obrazy s prepracovanou kompozíciou a obradnými gestami a pózami postáv sú inšpirované perzskými miniatúrami i byzantskými ikonami. Film je silno ukotvený v národnej mytológii, z ktorej vychádzajú mnohé symbolické ornamente, metafory, umelecké citácie a úvahy o osudovom predznamení človeka. Aj posledný film Sergeja Paradžanova *Ašik Kerib* (1988) vznikol v spolupráci s Dodom Abašidzem. Adaptácia orientálnej rozprávky Michaila Lermontova rozpráva príbeh o strastiplnej púti chudobného hudca Ašika Keriba za bohatstvom a manželstvom s milovaným dievčaťom. Hlavným zdrojom inšpirácie sa pre režiséra tentoraz stala azerbajdžanská moslimská kultúra. Stále ostáva verný svojmu typickému štýlu, no pohráva sa pritom s jeho manieristickou podobou – kompozície sú zvýrazňované sýtymi farebnými dominantami, herecký prejav je odvodený z nemého filmu, v mnohých scénach sa stretávame s parodickou predimenzovanosťou, či nepatričnými predmetmi, ako je plastový samopal a pod.

Gruzínska kinematografia

V Gruzínsku sa objavila na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov skupina zaujímavých tvorcov, ktorej jadro tvorili Tengiz Abuladze, Rezo Čcheidze, Eľdar Šengelaja, Georgij Šengelaja a Otari Ioseliani. Tengiz Abuladze ukončil v roku 1946 štúdium réžie na Rustaveliho divadelnom inštitúte v Tbilisi, v roku 1953 VGIK u Sergeja Jutkeviča. Už počas štúdia spolupracoval so spolužiakom Rezom Čcheidzem. S ním v roku 1955 vytvorili poetický stredometrážny film o priateľstve detí a zvierat *Somárik*, za ktorý získali 1. cenu vo svojej kategórii na MFF v Cannes. Vrchol Abuladzeovej tvorby, ktorý čerpal inšpiráciu najmä z gruzínskej literárnej tradície, však prišiel až o mnoho neskôr s autorskou trilógiu filmov *Prošba* (1968), *Strom priani* (1976) a *Pokánie* (1984). Spája ich motív tragédií nevinných ľudí doplácajúcich na vlastné presvedčenie. Rezo Čcheidze nakrútil okrem *Somárika* aj ďalšie významné diela: vojnový film *Otec vojaka* (1969) filozofická či meditácia o zmysle života a úcte k tradíciám *Štepy* (1973). Syn režiséra Nikolaja Šengelaja a brat režiséra Georgija Šengelaja Eľdar Šengelaja absolvoval VGIK v roku 1958 a spočiatku nakrúcal najmä filmy, v ktorých sa rozprávkové a fantastické motívy prelínali s realitou súčasnosti, jeho najvýraznejším dielom je však kafkovsky ladená absurdná satira *Blankytné hory, alebo nepravdepodobný príbeh* (1984). Jeho brat Georgij Šengelaja absolvoval VGIK v roku 1963 u Alexandra Dovženka, s ktorým ho spájal zmysel pre poetickú štylizáciu a obrazovú reč. Prvý výrazný úspech dosiahol filmom *Pirosmani* (1969) o živote a diele insitného maliara Nika Pirosmanišviliho, štylizovanom v duchu maliarovych obrazov. Nasledoval muzikál *Melódie Verijskej štvrte* (1973) z ľudového prostredia Tbilisi na začiatku 20. storočia a *Putovanie mladého skladateľa* (1985), ktorého presvedčivá evokácia strachu a teroru v Gruzínsku po porážke revolúcie v roku 1905 bola ocenená na Berlinale aj vďaka tomu, že ju bolo možné interpretovať aj ako metaforu súdobého totalitného režimu v ZSSR. Posledným absolventom VGIK z tejto skupiny bol Otari Ioseliani, ktorý štúdium ukončil v roku 1965 tak isto u Alexandra Dovženka. Po dokumentaristických začiatkoch nakrútil prvý dlhometrážny hraný film *Keď padá listie* (1967). Stvárnenie príbehu mladého technologa a jeho konfliktu so skostnatým vedením podniku bolo preto výrazne ovplyvnené dokumentaristickou estetikou. Nasledoval nekonvenčný portrét mladého neukotveného hudobníka *Žil spievajúci drozd* (1970) a medzinárodne úspešný film *Pastorále* (1975). V roku 1979 sa Ioseliani presťahoval do Francúzska, kde nakrútil úspešné filmy *Oblúbenci luny* (1984) a *Zbobom, môj sladký domov* (1999).

Na margo

- Dodo Abašidze, ktorý s Paradžanovom spolupracoval na filmoch *Legenda o Suramskej pevnosti* a *Ašik Kerib*, stvárnil jednu z hlavných úloh vo filme Georgija Šengelaja *Pirosmani* (1969).

Samotný Paradžanov Pirosmaniho veľmi obdivoval a nakrútil o ňom aj krátky film *Arabesky na tému Pirosmaniho* (1985).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Ti ne zabudnutých predkov (Tini zabytych predkiv. Sergej Iosifovič Paradžanov, 1964)

Farba granátového jablka (Sajat Nova. Sergej Iosifovič Paradžanov, 1968)

Blankytné hory alebo Nepravdepodobný príbeh (Golubyje gory, ili nepravdopodobnaja istorija. Eľdar Nikolajevič Šengelaja, 1984)

Pirosmani (Pirosmani. Georgij Nikolajevič Šengelaja, 1969)

Putovanie mladého skladateľa (Putešestvije molodogo kompozitora. Georgij Nikolajevič Šengelaja, 1984)

Kam ďalej

Sergej Paradžanov: Kolaž na fone avtoportreta. Nižný Novgorod: Dekom 2008.

Webové stránky

www.parajanov.com – Sergej Paradžanov

XXVII.

POLSKÁ KINEMATOGRAFIA PO ROKU 1956

Počiatkom zmien v poľskej kinematografii bola celoštátna diskusia o prehmatoch stalinizmu, ktorá už krátko po Stalinovej smrti priniesla určitú snahu o zlepšenie pomerov, decentralizáciu a demokratizáciu spoločnosti a kritiku dogmatickej a schematickej straníckej práce. V roku 1955 namiesto centralizácie a riadenia zhora vznikli Tvorivé skupiny, ktoré fungovali ako dobrovoľné združenia filmových tvorcov. Zmenila sa aj distribučná politika, nastala intenzívnejšia výmena filmov s ostatnými krajinami socialistického bloku, ale do kín sa dostávali aj filmy z iných krajín, napríklad Japonska, krajín Latinskej Ameriky, či z Juhoslávie, ktorá bola v roku 1948 po roztržke Tita so Stalinom vyobcovaná zo socialistického tábora. Dvadsiaty zjazd komunistickej strany ZSSR v marci 1956, ktorý priniesol kritiku kultu osobnosti, mal v Poľsku veľký ohlas. Zároveň bol v júni toho istého roku dokončený projekt reorganizácie poľskej kinematografie, vďaka ktorému začal stúpať počet nakrútených filmov. V tom istom období v Poľsku nastali aj prenikavé zmeny v literatúre, divadle a výtvarnom umení, ktoré sa týkali tvorby i kritiky. Spoločným menovateľom bola snaha o prekonávanie deklaratívnosti, konformizmu a socialisticko-realistických klíšé. Začalo sa otvorene písať o tvorivej, organizačnej a ekonomickej problematike filmov, pričom boli vznesené požiadavky na vytvorenie priaznivých podmienok pre tvorbu. Vychádzala odborná literatúra, špecializované časopisy, zborníky, teoretické práce opozičné voči normatívnej estetike. Rok 1957 sa stal prelomovým rokom, keď boli všetky okolnosti mimoriadne priaznivé pre nástup Poľskej filmovej školy. Vyprofilovali sa nové tvorivé skupiny – v skupine Iluzjon boli Ludwik Starski a Anatol Stern, v skupine Rytm Jan Rybkowski a Alexander Śtibor-Rylski, v skupine Start Wanda Jakubowska a Jerzy Purament, v skupine Studio Alexander Ford a Roman Bratny. Existovalo aj niekoľko ďalších tvorivých skupín, najzaujímavejšia bola však skupina Kadr, v ktorej boli združení Jerzy Kawalerowicz, K. T. Toeplitz, Andrzej Wajda a Andrzej Munk. Každá tvorivá skupina umožňovala debuty a mala svoj vlastný program. Cieľom skupiny Kadr bolo čo najväčmi ťažiť zo svetových výbojov, najmä z neorealizmu, a bojovať proti monumentalite, pompe a páťosu. Veľký prírastok absolventov Lodžskej filmovej školy v tomto období nezodpovedal možnostiam produkcie, a tak mnohí na filmoch pracovali ako asistenti. Ako odpoveď na túto situáciu bola prijatá séria opatrení a od roku 1956 mohol byť na štúdium filmovej réžie prijatý iba vlastník vysokoškolského diplomu. Na konci päťdesiatych rokov tak na svoj debut čakali desiatky vysokoškolsky vzdelaných tvorcov, medzi ktorými prevládali nonkonformné tvorivé nálady. Tie podporoval aj dynamický rozvoj klubového hnutia, diskusných filmových klubov, ktoré boli veľmi populárne najmä v univerzitných mestách. Poľská federácia filmových klubov bola založená v roku 1955. Základom a východiskom poľskej filmovej školy sa stali dva filmy – *Kto zrádza* a *Nepozvaní hostia*. Snímka *Kto zrádza* (1956), ktorú nakrútil Jerzy Kawalerowicz, bola adaptáciou troch noviel Śtibora-Rylského v zaujímavom dramatickom rámci – z vlaku vyskočí človek bez dokladov a umiera v nemocnici so znetvorenou tvárou. Pátranie po jeho totožnosti je východiskom pre tri záhadné príbehy. Novým dramaturgickým prvkom bol otvorený koniec, diváci však ešte neboli schopní akceptovať takýto novátorský rozprávačský prístup a film mal rozporuplné prijatie aj u kritiky. Okrem originálnej narácie však bol zaujímavý aj svojou formálnou stránkou, najmä výraznou kamerou Jerzyho Lipmana pracujúcou so šerosvitom a kontrastnými zábermi. Príznačné pre obe diela bolo odpúťanie sa od starej dramaturgie, nové štylistické prvky a vzt'ah k réžii. Na rozdiel od starších tvorcov nevideli mladí autori vo filme remeslo, ale umenie – výraz vedomého postoja k životu a poľskej realite.

Poľská filmová škola

Podobne ako iné východoeurópske kinematografie tohto obdobia, aj tá poľská získala široký medzinárodný ohlas najmä prostredníctvom filmových festivalov. Jej charakteristickou témou bola konfrontácia s 2. svetovou vojnou a obdobím bezprostredne po vojne, k typickým znakom patrili snaha o demýtizovanie národnej martyrológie, emocionálna angažovanosť, popieranie konvencií a stereotypov, kritickosť nešetriaca vlastnú generáciu a viera v spoločenský význam filmu. Hlavnými predstaviteľmi poľskej filmovej školy sa stali Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Wojciech Has a Kazimierz Kutz, autori jednej generácie, ktorých spájalo detstvo a mladosť v medzivojnovom Poľsku, no najmä hlavná skúsenosť – vojna, okupácia, odboj a varšavské povstanie, s ktorými bola časť z nich aktívne spojená.

Andrzej Wajda

Andrzej Wajda, najvýraznejšia režisérská osobnosť poľskej kinematografie, pôvodne študoval na krakovskej maliarskej akadémii, neskôr absolvoval filmovú školu v Lodži a pracoval ako asistent Alexandra Forda, klasika poľského predvojnového filmu, pri nakrúcaní jeho snímky *Pät'ka z Borskej ulice*. Debut Andrzeja Wajdu *Nepozvaní hostia* (1955) bol zároveň prvým filmom scenáristu Bohdana Czeszka, kameramana Jerzyho Lipmana, hudobného skladateľa Andrzeja Markowského a herca Tadeusza Janczara a aj vďaka tomu bol vnímaný ako predzvesť školy. Režisér v ňom zúročil svoju krátku skúsenosť z odbojového hnutia pod velením prozápadne orientovanej organizácie Armia Krajowa (jeho ďalšou silnou vojnovou skúsenosťou bola otcova smrť v Katynskom lese). Hrdinami filmu sú traja mladí odbojári, ktorí trochu nezodpovedne chápu svoju činnosť ako hru a neuvedomujú si možné tragické následky. Snaha o maximálne vizuálne stvárnenie prináša experimenty s obrazom, snímka je však zároveň výrazne inšpirovaná neorealizmom. Tvorcovia sa snažia o autenticitu prostredia nakrúcaním v reáloch a tradícia socialistického realizmu sa tu stretáva so signálmi nových estetických a filozofických koncepcií, predovšetkým s v päťdesiatych rokoch aktuálnym existencializmom. Film priniesol nový typ hrdinov a s nimi spojených tragických motívov, ktoré boli predtým zavrhané a kritizované, ako aj skeptický pohľad novej generácie na tradičný obraz poľského hrdinstva. Hoci už film *Nepozvaní hostia* obsahuje jej hlavné znaky, za skutočný začiatok poľskej filmovej školy sa považuje až premiéra filmu *Kanály* v apríli 1957. Film vznikol podľa románu Jerzyho Stawinského, spisovateľa a scenáristu, ktorý bol priamym účastníkom varšavského povstania. V tejto pesimistickej dráme skupina odbojárov hľadá vo varšavských kanáloch únik z nemeckého obkľúčenia, nachádza však smrť. Wajda tu vystupuje proti socialisticko-realistickej schéme povinného optimizmu ľudského údely, a tým, že divákov už vopred upozorňuje, že vidia posledné hodiny života hrdinov, rezignuje aj na klasické zásady dramaturgie vojnového filmu, v rámci ktorých sa stupňuje znepokojenie divákov nad osudom jeho hrdinov. Film bol ocenený Striebornou palmou na MFF v Cannes. Nasledovala snímka *Popol a diamant* (1958), adaptácia románu Jerzyho Andrzejewského, ktorá je štúdiou charakteru mladého príslušníka Armie Krajowej, ktorý na konci vojny už neverí jej ideálom, napriek tomu však plní rozkaz, zabíja stranického tajomníka a sám pri tom umiera.

Andrzej Munk

Ďalší z predstaviteľov poľskej filmovej školy vyštudoval architektúru v Krakove a neskôr kameru na Vysokéj filmovej škole v Lodži. Spočiatku nakrúcal dokumentárne filmy, väčšinou z robotníckeho prostredia a s antifašistickou a budovateľskou tematikou, ako boli napríklad snímky *Slovo železničiarov* (1953) a *Hviezdy musia žiarit'* (1954). Jeho hraným debutom bol film *Modrý kríž* (1955), rekonštrukcia udalostí z roku 1945, keď poľskí záchranári horskej služby transportovali cez hory a nemecké línie ranených z lazaretu slovenských partizánov. Film bez literárneho scenára

a profesionálnych hercov je štúdiou správania sa ľudí v krajnej situácii, oscilujúcou medzi dokumentom a fikciou. Nasledoval *Človek na koľajniciach* (1956), príbeh starého strojvodcu, ktorého osobný pocit zodpovednosti sa dostáva do rozporu s požiadavkami spoločnosti. V neorealizmom inšpirovanom filme, nakrúcanom výhradne v reáloch a vyrozprávanom z pozície troch svedkov, Munk upozorňuje na determinujúci vplyv prostredia. Aj vo svojich nasledujúcich filmoch polemizuje s tradičným chápaním pojmu hrdinstvo. V poviedkovom filme *Eroica* (1957) je hlavnou postavou prvej poviedky priekupník, ktorý neverí v zmysel Varšavského povstania, počas neho však koná hrdinské skutky zo zištných dôvodov. V druhej poviedke sa dôstojník stáva obeťou mýtu o svojom úteku zo zajateckého tábora, keď ho ani po vojne nemá silu narušiť. *Škeľlavé šťastie* (1959) je satiricky spracovaným životným príbehom človeka, prispôsobujúceho sa každej novej životnej situácii. Posledný Munkov film *Pasažierka* (1961), o spomienkach, ktoré vyvoláva náhodné stretnutie bývalej väzenkyne koncentračného tábora s jej bývalou učiteľkou – príslušníčkou SS, ostal nedokončený, keď režisér v priebehu nakrúcania zahynul pri autonehode.

Wojciech Jerzy Has

Tvorba tohto autora je úzko spätá s klasickou i modernou poľskou literatúrou. Podobne ako Wajda študoval najskôr maliarstvo v Krakove, neskôr nakrúcal dokumentárne a populárno-náučné filmy. Jeho dlhometrážny hraný debut *Slučka* (1958), adaptácia poviedky Marka Hlaska, je pochmúrnym príbehom osamelého alkoholika. Ďalší film *Rozlúčka* (1959) je adaptáciou románu Stanislawo Dygata a *Spoločná izba* (1960) je adaptáciou jedného z najčítanejších predvojnových románov Zbigniewa Unilowského. Snímka *Ako byť milovaná* (1963), psychologická dráma ženy, ktorá po celú vojnu skrýva svojho muža, aby si vynútila jeho lásku, ten ju však okamžite po oslobodení opúšťa, je adaptáciou rovnomenného románu Kazimierza Brandysa. Hasovými najvýznamnejšími dielami sú filmy *Rukopis nájdený v Zaragoze* (1965) a *Sanatórium na večnosti* (1973), adaptácia literárnej predlohy Bruna Schulza.

Kazimierz Kutz

Ďalší absolvent filmovej školy v Lodži začínal ako asistent rôznych režisérov a debutoval poviedkovým filmom *Vojnový kríž* (1959), takmer satirickým vykreslením niektorých tradičných rysov poľského národného charakteru v tragických situáciách konca vojny. *Ľudia z vlaku* (1961) sa zameriavali na život povojnových presídlencov v pohraničí a aj film *Mlčanie* (1963), psychologická dráma z malomestského prostredia, bol zasadený do prvých povojnových mesiacov. Z jeho neskorších snímok mala najväčší (aj medzinárodný) ohlas *Sol čiernej zeme* (1969), zaujímavovo výtvarne štylizovaný film o povstaní sliezskych baníkov a hutníkov proti nemeckej armáde v roku 1919.

Jerzy Kawalerowicz

Jerzy Kawalerowicz sa do dejín poľskej kinematografie zapísal najmä komornými psychologickými štúdiami ľudí vo výnimočných situáciách. Po filme *Kto zradza* nasledoval *Pravdivý koniec veľkej vojny* (1957), snaha o zobrazenie vnútorného sveta človeka, ktorého psychika je narušená vojnou. *Vlak* (1959) bol psychologickou štúdiou ľudí, cestujúcich spoločne niekoľko hodín v jednom vlakovom kupé. Výrazný medzinárodný úspech zaznamenala *Matka Johanna od Anjelov* (1961), adaptácia novely Jaroslava Iwaskiewicza o diabľom posadnutých mníškach.

Animovaný a dokumentárny film

Druhá polovica päťdesiatych rokov bola aj obdobím rozvoja animovaného a dokumentárneho filmu a nástupom jeho mladých tvorcov. V roku 1954 bolo v Bielsku založené štúdio animovaného filmu. K jeho najvýraznejším predstaviteľom patrili Walerian Borowczik a Jan Lenici, ktorí v tomto období vytvorili kolážový film *Bol raz* (1957), portrét naivného maliara *Odmenené city* (1957) a

surrealistickú báseň *Dom* (1958). Obaja ešte v roku 1958 odišli do Francúzska, kde ďalej tvorili úspešné filmy v duchu dadaizmu a surrealizmu, napr. *Koncert pána a pani Kabalovcov* (1963). Výtvarným umením bola inšpirovaná aj tvorba Witolda Giersza, ktorý pracoval s pointilistickou technikou farebných škvŕn. Dokumentárnemu filmu sa v tomto období venovali tvorcovia hraných filmov Andrzej Munk a Andrzej Wajda, spočiatku výhradne dokumentárnym filmom sa venovali Jerzy Hofman a Edward Skorzewski. Tému zločinnosti mládeže boli venované ich filmy *Pozor, chuligáni* (1956) a *Už kvôli nim* (1957). Na začiatku šesťdesiatych rokov prešli k hranému filmu komédiou *Gangstri a filantropi* (1962). Ďalšia dvojica dokumentaristov Kazimierz Karabasz a Wladyslaw Ślesicki tak isto debutovala dielami o problémoch mládeže *Ludia v prázdnote* (1956) a *Kde čert dáva dobrú noc* (1955). Dokumentárne filmy demaskujúce realitu povojnového Poľska bez prehnaného optimizmu, skôr s tragickým a pesimistickým zafarbením, dostali súhrnné pomenovanie čierny film.

Na margo

- V roku 1955, keď bola založená Poľská federácia filmových klubov, sa vo Varšave konal aj Medzinárodný kongres Federácií filmových klubov. Poľské diskusné kluby boli podporené veľkorysou štátnou dotáciou a vo Varšave od roku 1956 pôsobilo kino Iluzjon, ktoré uvádzalo len archívne filmy.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Popol a diamant (Popiół i diament. Andrzej Wajda, 1958)

Kanály (Kanal. Andrzej Wajda, 1957)

Pasažierka (Pasazerka. Andrzej Munk, 1963)

Matka Johana od Anjelov (Matka Joanna od aniolów. Jerzy Kawalerowicz, 1961)

Sanatórium na večnosť (Sanatorium pod klepsydra. Wojciech Jerzy Has, 1973)

Kam ďalej

Andrzej Wajda: *Moje filmy*. Olomouc: Votobia 1996.

Boleslav Michalek: *The modern cinema of Poland*. Bloomington: Indiana University Press 1988

Webové stránky

<http://www.wajda.pl> – Andrzej Wajda

XXVIII.

LUCHINO VISCONTI

Z hnutia talianskeho neorealizmu vzišli štyri výrazné postavy autorského filmu 50. – 70. rokov: Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni a Pier Paolo Pasolini. Každý z nich sa posunul od objektívneho zobrazenia skutočnosti k zvrstvenejšiemu subjektívizovanému rozprávaniu, dedičstvo neorealizmu či kritické vyrovnávanie sa s ním však silne ovplyvnilo ich tvorbu.

Luchino Visconti pochádzal zo starej aristokratickej rodiny, no napriek svojmu urodzenému pôvodu začal počas Mussoliniho režimu sympatizovať s ľavicou. K filmu sa dostal vďaka známosti s francúzskym režisérom Jeanom Renoirom, s ktorým spolupracoval na filmoch *Výlet do prírody* a *Na dne* (pozri 15. kapitolu o poetickom realizme). Pod Renoirovým vplyvom si Visconti osvojil štylistické prostriedky ako dlhý záber, komponovanie akcie do hĺbky poľa, zložité jazdy, ktoré odkrývajú medziľudské a spoločenské vzťahy medzi jednotlivými postavami a prepájajú ich s prostredím, ako aj antropomorfné videnie skutočnosti, ktoré sa zameriava na dejinné udalosti v ich ľudskom rozmere. Po svojom debute *Posadnutosť* (1943), ktorý rozpracoval s Renoirom pred jeho odchodom do USA, nakrútil Visconti neorealisticke filmy *Zem sa chveje* (1948) a *Najkrajšia* (1951) (pozri 19. kapitolu o neorealizme).

Už vo Viscontiho raných filmoch sa objavujú prvky charakteristické pre jeho vrcholné obdobie: záujem o historickú analýzu spoločenských problémov, téma zániku starého sveta, rodina ako mikrokozmos, kde jednotlivé postavy reprezentujú konflikty spoločnosti v jej historických zlomoch, melodramatické ladenie, dlhé zábery s jездami a švenkami, ktoré vo veľkých celkoch vedú divákovu pozornosť k detailom a odkrývajú komplexné emocionálne a spoločenské vzťahy postáv, precízna kompozícia záberu či dôraz na výpravu. U Viscontiho sa spája tradícia klasického umenia s bytostným realizmom. Jeho príbehy, častokrát vychádzajúce z literárnych predlôh, sú vždy zasadené do presných spoločensko-historických súvislostí, majú však vždy archetypálne jadro, ktorým komunikujú symbolické významy. Okrem filmu sa Visconti intenzívne venoval aj divadelnej a opernej réžii, ktorá ovplyvnila zmysel pre rytmus a výtvarné poňatie najmä jeho zrelejch diel.

Po neorealistickej začiatkoch sa začal Visconti sústredene venovať kritickej analýze zlomových momentov talianskych a európskych dejín. Prvým z tohto radu filmov, *Vášeň* (1954), je zároveň aj jeho prvým farebným filmom. Adaptácia románu Camila Boitu je romantickou melodramou zasadenou do 60. rokov 19. storočia, do obdobia talianskeho národného zjednotenia. V príbehu o láske talianskej šľachtickej a dezertéra z rakúskej armády Visconti demýtizuje historickú etapu risorgimenta a zameriava sa na spoločenské kompromisy vychádzajúce zo zániku hodnôt reprezentovaných starou aristokraciou. Napätie medzi príslušnosťou k starému svetu aristokracie a vedomím jeho neudržateľnosti sa neskôr stalo konštantou Viscontiho tvorby, nepochybne úzko späté s jeho osobným osudom.

Po divadelne štylizovanej adaptácii Dostojevského novely *Biele noci* (1957), keď nakrúcanie v ateliéri dodalo príbehu snovú atmosféru, sa Visconti vrátil k východiskám filmu *Zem sa chveje* a motívu straty domova v snímke *Rocco a jeho bratia* (1960). Zameral sa v ňom na tému migrácie obyvateľstva za prácou a sociálnych rozdielov medzi priemyselným severom a poľnohospodárskym juhom. Príbeh načrtáva panorámu talianskej spoločnosti prostredníctvom osudov južanskej rodiny, ktorá sa po otcovej smrti presťahuje do Milána. Rozprávanie je rozdelené do kapitol pomenovaných podľa bratov, z ktorých každý reprezentuje rôzne spôsoby vyrovnávania sa so spoločenským zlomom, ako aj rôzne etické postoje. Najstarší brat Vincenzo sa pracovne asimiloval, ale stále túži po pokoji vidieka. Simone je zžieraný vnútornými démonmi, nedokáže nájsť šťastie v láske ani v

boxerskom ringu a únik hľadá v alkohole a násilí. Prostredný brat Rocco je svorníkom, chce udržať rodinu pohromade a kvôli staršiemu bratovi obetuje lásku k prostitútke Nine i svoju budúcnosť. Ciro je robotníkom v automobilke a predstavuje perspektívu rodiny, zatiaľ čo najmladší Luca stelesňuje nádej, že rodina sa možno raz vráti do rodného kraja. Prostredníctvom vzťahov medzi postavami Visconti reflektuje zmeny talianskej spoločnosti a rozpad jej tradičných hodnôt: rodiny, súdržnosti a morálky. Námet filmu čerpá z románu Giovannioho Testorího, avšak stavia najmä na skutočných reáliách súdobého života milánskeho predmestia. Zároveň početnými biblickými alúziami (napr. vzťah Simoneho a Rocca ako bratov Kaina a Ábela, Ninina smrť ako paralela k ukrižovaniu) vytvára alegorickú vrstvu príbehu.

Podľa románu Giuseppeho Tomasi di Lampedusu nakrútil Visconti historickú fresku z Garibaldioho éry *Gepard* (1963), v ktorej sa vracia k téme *Vášne*. Príbeh sa zameriava na odovzdávanie moci vysokej aristokracie novovznikajúcej buržoázii. Zánik starého sveta tu reprezentuje sicílske knieža Salina ako impozantný, no blednúci symbol jednej éry, ktorého hlas pre demokraciu a konštitučnú monarchiu je výsledkom nesentimentálnej racionálnej úvahy. S vedomím nevyhnutnosti spoločenskú zmenu nielen prijme, ale aj sám „zrežiruje“ prostredníctvom manželstva svojho pragmatického schudobnelého synovca s dcérou zbohatlíka. Film vyniká honosnou výpravou, ktorá zachytáva posledné prejavy veľkolepého životného štýlu vysokej aristokracie. Štýl filmu, postavený na veľkých celkoch a panorámach, prezentuje priam v opernom rytme svet ako divadelné javisko, kde sa striedajú účinkujúci. Napriek tomu, že tento spôsob stvárnenia smeruje k autorskému nadhľadu, z filmu zároveň zaznieva nostalgia za zanikajúcim svetom, vyjadrená subtilnými realisticky zmotivovanými detailmi (napr. členovia Salinovej rodiny, zašpinení prachom nekvalitných sicílskych ciest, vyzerajú po dlhej ceste počas omše vo svojich čestných laviciach ako prachom zapadnutí duchovia; po veľkolepom bále u Salinovcov sa nadráňom na tanečnom parkete prevaľuje suché lístie ako v opustenom sídle; v závere Salina odchádza sám pustou ulicou a vzdá úctu umierajúcemu, ktorému sa kniž náhli udeliť posledné pomazanie).

Dej filmu *Hviezdy veľkého voza* (1964) je síce zasadený do súčasnosti, Visconti sa v ňom však prostredníctvom osudov zámožnej rodiny vyrovnáva s dedičstvom fašizmu. Týmto filmom predznamenal kolaboráciu s fašizmom ako paralelu k aktu perverzného sebazničenia, ktorú o pár rokov rozvinul vo filme *Súmrak bobov* (1968). Táto snímka tvorí spolu s filmami *Smrť v Benátkach* (1971) a *Ludwig* (1972) tzv. nemeckú trilógiu a vrchol Viscontioho zrelej tvorby. Všetky tri filmy vychádzajú z nemeckých reálií alebo literárnych látok, sú nepriamo spojené s postavou hudobného skladateľa Richarda Wagnera a ich ústrednou témou je téma smrti a úpadku.

Súmrak bobov, voľne inšpirovaný románom Thomasa Manna *Buddenbrookovi* a rovnomennou operou Richarda Wagnera, zachytáva mravný rozklad nemeckej priemyselníckej rodiny, ktorej členovia kolaborujú s nacistami. Podobne ako v *Hviezdach veľkého voza* aj tu sa rozklad rodiny realizuje v zrade a inceste. Na zdôraznenie dekadencie témy Visconti vo viacerých scénach použil expresívne farby a divadelne štylizované osvetlenie.

Smrť v Benátkach

Inšpiračné zdroje Viscontioho *Smrti v Benátkach* odkazujú na spleť intertextových konotácií, mytologických alúzií aj na reálne postavy. Mann v novele vychádzal z vlastných zážitkov z homoerotického okúzlenia mladým poľským šľachticom, ktoré zažil počas pobytu v Benátkach. Hlavná postava spisovateľa Gustava von Aschenbacha je jeho sebaironizujúcou autoprojekciou, jej predobrazom však boli aj hudobní skladatelia Richard Wagner (ktorý skončil v Benátkach) a Gustav Mahler. Visconti, ktorý s Mannom zdieľal kultúrnu tradíciu i homosexuálnu inklináciu, zvolil pre filmovú adaptáciu metódu odkrývania zašifrovaných významov predlohy. Filmový Aschenbach je skladateľom, čo spolu s použitím Mahlerovej 5. symfónie, zakomponovaním biografických faktov a fyzickou štylizáciou predstaviteľa Dirka Bogarda priamo odkazuje na väzby k Mahlerovi. Početné retrospektívy v sebe zase skrývajú motívy iných Mannových diel, najmä Doktora Fausta,

podobnosti o nebezpečenstve, ktoré číha na umelca v kráse a dokonalosti formy. Prostredníctvom Aschenbachových rozhovorov s priateľom Visconti rozvíja Nietzscheho tézy o antinómii apolónskeho a dionýzskeho princípu umeleckej tvorby. Zatiaľ čo apolónske umenie vytvára harmonické a utešujúce ilúzie, dionýzske umenie vedie k divokému opojeniu, v ktorom sa miesi hrôza a bolesť.

Visconti vystaval rozprávanie okolo archetypálneho jadra presahujúceho aktuálne dobové či biografické súvislosti. *Smrť v Benátkach* je meditáciou o povahe umenia pohybujúceho sa medzi duchovným ideálom a zmyslovým opojením. Aschenbach, chradnúci umelec, ktorý sa prišiel zotaviť do Benátok, aby tu prepadol posadnutosti efebsky krásnym mladíkom Tadziom, a nakoniec sa stal obeťou epidémie cholery, je génius a jeho tvorivá sila sa zmieta medzi týmito dvoma pólmi. Z ich bolestnej konfrontácie povstáva nielen jeho láska, ale aj jeho smrť. Vo filme sa objavujú početné mytologické motívy odkazujúce k smrti a zániku. Aschenbachov príchod do Benátok na gondole evokuje preplavenie cez rieku Styx na Cháronovej bárke do ríše mŕtvych. Postavy nadobúdajú symbolickú funkciu poslov smrti: našminkovaný starenec na lodi, ktorého zjav kopíruje Aschenbachova „predsmrtná“ maska v závere filmu, gondoliér či pouličný spevák. Postava mladíka Tadzia je v závere vizuálne asociovaná s antickou sochou Apolóna, boha slnka a presláveného symbolu mužnej krásy, ktorý v antickej mytológii vystupoval ako patrón múz, zároveň však aj morovými šípami trestal smrteľníkov. Viscontiho až obsedantný zmysel pre scénografický detail, presnosť gesta a typu začleňujú symbolické motívy do štruktúry rozprávania a realisticky ich motivujú.

Priame väzby k Richardovi Wagnerovi sa objavujú v poslednej časti nemeckej trilógie, vo filme *Ludwig* (1972). Ide o portrét bavorského kráľa Ludwiga II., šíleného kráľa realizujúceho architektonické projekty rozprávkových zámkov v Bavorsku, ktorý bol neskôr zbavený svojprávnoti, a Wagnerovho obdivovateľa a mecéna. Prostredníctvom konkrétneho historického príbehu Visconti rozvíja tému tragickej zrážky starého a nového.

Rovnakej téme sa venuje aj jeho predposledný film *Rodinný portrét* (1974), príbeh starnúceho aristokrata, ktorý prenajme časť svojho paláca zbohatlíkom a v konfrontácii s „votrelcami“ si čoraz viacej uvedomuje zánik svojho sveta a triedy.

Na margo Luchina Viscontiho

- Svoj posledný film – adaptáciu románu talianskeho dekadentného spisovateľa Gabriela D'Annuncia *Nevinný* (1976) – nakrútil Visconti ako prípravu na dlho zamýšľaný projekt adaptácie Hľadania strateného času Marcela Prousta, prakticky nesfilmovateľného literárneho diela zasadeného do rovnakej historickej epochy. K jeho realizácii sa však nikdy nedostal.
- Kvôli pompéznosti Viscontiho historických filmov ho zlé jazyky údajne označovali za „režiséra komparzu“, v skutočnosti však spolupracoval s výraznými hercami, ktorých kariéra vďaka spolupráci s ním odštartovala alebo nabrala nový smer: najmä Alain Delon, Claudia Cardinaleová, Burt Lancaster, Helmut Berger.
- Visconti bol povestný tým, že bol priam posadnutý presnosťou historického detailu. Napríklad žiadal, aby scéna bálu vo filme *Gepard* bola osvetlená skutočnými sviečkami na lustroch namiesto elektrického osvetlenia.

5 filmov, ktoré treba vidieť

- Posadnutosť* (Osessione. 1943)
- Zem sa chveje* (La terra trema. 1948)
- Rocco a jeho bratia* (Rocco e i suoi fratelli. 1960)
- Gepard* (Il gattopardo. 1963)
- Smrť v Benátkach* (Morte a Venezia. 1971)

Kam ďalej

Petr Málek: Variace na téma Viscontiho Smrti v Benátkách. In: Iluminace 1/1995, s. 75 – 101.

Petr Málek: Visconti a Proust. In: Iluminace 3/2008, s. 5 – 35.

Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí. In: Concettino ohlédnutí. Portréty kritiky a eseje 1975 – 1995.

Praha: Národní filmový archiv 1996, s. 250 – 259.

Webové stránky

http://www.luchinvisconti.net/visconti_pg/visconti_vita.htm – webová stránka v taliančine venovaná Luchinovi Viscontimu

XXIX.

FEDERICO FELLINI

Federico Fellini patrí k najviac interpretovaným a oslavovaným európskym filmovým autorom. Jeho bohatá tvorba zasiahla viaceré generácie tvorcov i divákov a výrazne ovplyvnila artový film 2. polovice 20. storočia. Fellini začínal ako kreslič vtipov a gagman, ako scenárista spolupracoval na neorealistickej tvorbe Roberta Rosselliniho (pozri 19. kapitolu o neorealizme) a k réžii sa dostal v spolupráci s režisérom Albertom Lattuadaom na filme *Svetlá varieté* (1950).

Vo Felliniho filmoch sa spája silný autobiografický aspekt s moralizátorským pohľadom na spoločnosť. Jeho filmy však nie sú autobiografické v prísnom slova zmysle, ponúkajú skôr osobnú mytológiu ako doslovnú autobiografiu. Spájajú sa v nich deje skutočné a vymyslené, režisérove spomienky aj jeho projekcie, realita a sen. Hoci Fellini sa neraz vracal k motívom svojich predchádzajúcich filmov, v každom období jeho tvorby sa tieto charakteristiky prejavujú odlišným spôsobom. V ranej ére, spojenej s neorealizmom (50. roky), presiahol prostý popis skutočnosti smerom k zobrazovaniu vnútorného či dokonca duchovného sveta, v symbolickom období tvorby (60. roky) sústredene prepletal autobiografickú sebaštylizáciu s kritickým pohľadom na spoločnosť a v záverečnom období (70. a 80. roky) sa venoval spoločensko-kritickým alegóriám zaobráteným do spektakulárneho šatu vizuálnych fantázií.

Koherenciu Felliniho tvorby okrem autobiografického akcentu zabezpečujú aj motívy a témy, ktoré cirkulujú v jeho filmografii: postavy svätého blázna, muža-narcisa, rozmanité typy žien, miešanie predstáv, spomienok a snov so skutočnosťou, mystické momenty, cirkus, more, nočné námestia, opustená cesta a pod. Jeho príbehy charakterizuje epizodické rozprávanie, v ktorom sa jednotlivé udalosti nespájajú prostredníctvom kauzality, ale skôr voľnej asociácie predstáv, ako aj sebareflexívne momenty upozorňujúce diváka na konštruovanosť fikčného rozprávania. Štylisticky stavia na rafinovane inscenovanej akcii vo viacerých plánoch vo veľkom celku a pôsobivej fantazijnej výprave, kvôli čomu od 60. rokov nakrúcal prevažne v ateliéri. K Felliniho stálym spolupracovníkom patrili herci Giulietta Masina (jeho manželka), Marcello Mastroianni (väčšinou v úlohe režisérovho alter ega), scenárista Tonino Guerra a hudobný skladateľ Nino Rota.

Fellini samostatne debutoval filmom *Bielejšie* (1952), paródiou na sentimentálne romány zo ženských časopisov, ktorá čerpá z neorealistickej vnímavosti a unikovosti fikcie. Zároveň však inscenovaním fantázií hrdinky, v ktorých sa objaví jej romantický hrdina, Fellini predznamenal motív miešania reality a fantázie i ironický humor, ktoré sa čoskoro stanú typickými prvkami jeho filmov. Prvý výraznejší úspech zaznamenal filmom *Darmošľapi* (1953), autobiografickým portrétom mladých povaľáčov z ospalého kúpeľného mestečka, v ktorom Fellini začal pracovať s epizodickým rozprávaním.

Skutočný prielom vo Felliniho autorskom rukopise však predstavoval film *Cesta* (1954), za ktorý získal okrem iných medzinárodných ocenení aj svojho prvého Oscara. Toto mysticko-filozofické podobenstvo o dvoch kočovných umelcoch síce čerpá z realistického zobrazovania skutočnosti, nezaobrá sa však analýzou sociálnej reality, ale predkladá existenciálnu úvahu o živote ako krutej i zázračnej ceste, na ktorej môže človeka premeniť z animálneho stvorenia na citlivú bytosť jedine láska. Gelsomina, ktorú rodičia predávajú ako asistentku potulnému silákovi Zampanovi, je stelesnením františkánskeho ideálu čistoty a prostoty ducha uprostred krutého sveta, Zampano zase neohrabaným a bezcitným divochom. Postavy tu nevystupujú ako reprezentanti spoločenskej triedy, ale ako univerzálne symboly protikladu dobra a zla, lásky a egoizmu, citu a pudu. Symbolická rovina *Cesty* má blízko k Rosselliniho kresťanskej mystike z 50. rokov, Fellini však v odklone od opisného realizmu zachádza prostredníctvom alegórie ešte ďalej.

Po epizodicky komponovanom príbehu muža, ktorý v prestrojení za duchovného okráda drobných

roľníkov, s titulom *Podvodník* (1955), nakrútil Fellini posledný film nesúci pečať neorealizmu – *Cabiriine noci* (1957). Podobne ako v predchádzajúcich dvoch filmoch, aj tu stojí v centre rozprávania problém samoty, ktorý síce je spojený so sociálnou situáciou postáv, je však zobrazený skôr z metafyzických pozícií. Na scenári *Cabiriiných nocí* spolupracoval Fellini s Pierom Paolom Pasolinim, ktorý bol expertom na ľudové nárečia a pre film vytvoril dialógy v rímskom argote. Hrdinkou príbehu je Cabiria, rímska prostitútka so zlatým srdcom, ktorá túži zanechať najstaršie remeslo, padne však do pasce sobášneho podvodníka, ktorý ju oberie o skromné úspory. Fellini sa vo filme zameril na autentické vykreslenie rímskeho predmestia a postavy dobráckej Cabirie, ktorú v príbuznom duchu ako Gelsominu stvárnila Giulietta Masina.

Vo svojich ďalších filmoch začal Fellini stierať hranicu medzi realitou a fantáziou a čoraz intenzívnejšie sa v nich venoval autobiografickej seba projekcii, prostredníctvom ktorej s iróniou portrétoval svoje filmové alter ego i spoločnosť, ktorá ho obklopuje. Vo filme *Sladký život* (1960) nastavil krivé zrkadlo povrchnému životu spoločenskej smotánky, skorumpovanej cirkvi aj intelektuálom. Epizodický príbeh sa odohráva počas siedmich dní a siedmich nocí a podľa Felliniho slov zachytáva svet v agónii odchodu. Hrdinom príbehu je bulvárny novinár Marcello, ktorý rezignoval na svoje literárne ambície a ako kronikár života privilegovaných sa necháva unášať prúdom sladkého života. Život smotánky je tu stvárný ako nekonečný karneval, okolo ktorého sa krútia fotoreportéri, po každej noci však nasleduje kocovina. Viaceré epizódy filmu sú inšpirované skutočnými škandálmi prepieranými v bulvárnej tlači (napr. striptíz v reštaurácii, nočné kúpanie vo fontáne, falošný zázrak). Fellini tak spája neorealistickej inšpirácii skutočnosťou s fantazijnou symbolikou a alegóriou (napr. veľká socha Krista, ktorá „letí“ ponad mesto v úvode, vylovenie morskej príšery v závere filmu). Marcello Mastroianni vo filme vystupuje ako Felliniho alter ego, prototyp pochybujúceho muža. Centrom filmu je jeho vnútorný konflikt, rozpor medzi túžbou po skutočnej láske a tvorbe a milostnými dobrodružstvami a záhľpkou. V jednotlivých epizódach, ktorými Marcello sprevádza diváka, sa odráža márnosť hľadania pozitívnych hodnôt, respektíve neschopnosť ich prijať. Opakujúcim sa motívom je nemožnosť komunikácie a neporozumenie. Marcellove pochybnosti sa premietajú aj do vzťahov so ženami, z ktorých každá predstavuje pre hrdinu jednu z možných životných ciest, neraz slepých uličiek: znudená dcéra veľkopriemyselníka je Marcellovým prot'ajškom, slávna herečka zbožšteným ideálom ženy, manželka priemernou a úzkoprsou meštiackou, čašníčka na pláži stelesnením nevinnosti. Pevný bod však Marcello nenachádza ani u svojho intelektuálneho vzoru, ktorý žije izolovaným životom a napokon spácha s rodinou samovraždu.

8 1/2

Viaceré motívy zo *Sladkého života*, rovnako aj postavu režisérskeho alter ega, rozvinul Fellini vo svojom najautobiografickejšom filme *8 1/2* (1963), ktorý prináša osobnú reflexiu i ironický pohľad na svet filmu. Charakter bilancie, okrem hlavnej postavy filmového režiséra vyrovnávajúceho sa s tvorivou krízou, ženami vo svojom živote, producentom, kritikou, cirkvou i novinármi, má aj samotný titul filmu. Predstavuje počet snímok, ktoré dovtedy Fellini nakrútil (6 celovečerných réžii, 2 poviedkové filmy v kolektívnych projektoch *Láska v meste* a *Boccaccio '70* /1962/ a jedna režijná spolupráca na *Svetlách varieté*). O poznanie viacej ako v *Sladkom živote* sa tu však Fellini odpútal od predmetnej skutočnosti a nechal sa unášať voľným prúdom asociatívnych vízií, v ktorých sa prítomnosť mieša so spomienkami na detstvo, ožívujú sa fragmenty predstáv a konkretizuje sa fantázia. Tento aspekt *8 1/2* súznel s čoraz výraznejšou tendenciou talianskeho filmu prelomu 50. a 60. rokov, ktorý po neorealistickej reflektovaní sociálnej skutočnosti obracal pohľad do vnútra človeka, namiesto nezamestnaných robotníkov sa zameril na intelektuálov a buržoáziu a rozprávanie-kroniku nahradil subjektívizovanou naráciou.

Hrdina tohto filmu o filme Guido Anselmi, stvárný Marcello Mastroiannim a štylizovaný ako Fellini v čiernom obleku s ikonickým klobúkom, bielym šalom a slnečnými okuliarmi, je úspešný režisér, ktorý sa prišiel do kúpeľov zotaviť pred nakrúcaním svojho nového filmu. Vystupuje však

skôr ako skarikovaný „pán tvorstva“: trochu narcis a trochu bohém, večne zamilovaný, a zároveň neschopný skutočnej lásky, inšpirovaný génus, ktorý sa nedokáže dostať k serióznej práci. Sebaironicky sa v ňom stretáva taliansky macho s neistým intelektuálom a dieťa s mužom. Podobne ako v *Sladkom živote* aj tu v príbehu defiluje povestná felliniovská galéria žien, v ktorej sú zastúpené najrôznejšie ženské archetypy, vykreslené s nadsádzkou, obdivom i bážňou: matka, zbožštená múza, intelektuálna a nespokojná manželka, živočíšna milenka, hrozivo príťažlivá prostitútko, pseudointelektuálna pozérka...

Pracovný názov filmu „Krásny zmätok“ odkazuje k procesu tvorby v stave jej zrodu, kedy nemožno oddeliť mentálny chaos od sily fantázie. „Zdá sa mi, že cieľom celého tohto zmätku je to, o čom som hovoril na začiatku: pohľad na nášho hrdinu z rozličných strán. Podivný balet, magický kaleidoskop...“⁴¹ popisuje Fellini nepriamo naratívnu štruktúru filmu, ktorá nesmeruje k naplneniu určitého cieľa, ale osciluje okolo protagonistu. Prehľadnosť príbehu *8 1/2* totiž komplikujú početné snové a fantazijné sekvencie. Pre Felliniho bolo „nemravné rozprávať príbeh, ktorý má svoj začiatok a svoj záver“ a tvrdil, že „film musí byť svojím spôsobom ako život: musí obsahovať veci nepredvídateľné, neočakávané udalosti, rôzne omyly“⁴². Zdanlivo náhodné roztrúsenie čriepkov v tomto kaleidoskope má však geometrickú štruktúru, postavenú na zrkadlení reality a fantázie. Fellini stvárňuje kreatívny proces konštruovaný fantáziami, snami, víziami, spomienkami a predstavami. Hranica medzi realitou hrdinu a jeho predstavou je tekutá, fantazijné sekvencie predstavujú emocionálnu reakciu hrdinu na jeho psychické rozpoloženie. Rozuzlenie – nevedno či reálne alebo len snové – prichádza v závere, keď Guido obliehaný novinármi i filmovým štábom verejne oznámi, že žiadny film nenakrúti, a následne spolu so všetkými postavami vklzne do cirkusového pochodu, v ktorom dospieva k prijatiu chaosu ako žriedlu umeleckej inšpirácie.

So sebareflexívnymi filmami *Sladký život* a *8 1/2* sa spája aj prvý Felliniho farebný film *Giulietta a duchovia* (1965). Po 9 rokoch sa v ňom vrátil k spolupráci s Giuliettou Masinou a priniesol ženskú odpoveď na mužský film *8 1/2*. V príbehu talianskej manželky, ktorá sa musí vyrovnávať so všetkými strašidlami svojho života – manželovou neverou, starnutím, závistlivými priateľkami a pod – sa podobne ako v predchádzajúcom filme miesi skutočnosť s fantáziou. Fellini v tomto diele využil výtvarné možnosti farebného filmu na vytvorenie barokovej obrazovej fantázie.

Od prelomu 60. a 70. rokov sa Fellini venoval najmä vizuálne efektným spoločenským alegóriám, ktoré sa prelínajú s nostalgicko-ironickým návratom do osobných spomienok. V adaptácii Petroniovoho literárneho fragmentu *Satyricon* (1969) vytvoril halucinogénnu víziu antického sveta ako analógiu k citovo vyprázdnenej generácii detí kvetov. V poetickom vyznaní lásky mestu s titulom *Roma* (1972) Fellini mieša prítomnosť so spomienkami, osobné zážitky s dejinami a uvažuje o histórii a budúcnosti metropoly.

Do spomienok sa Fellini vracia aj vo filme *Amarcord* (1973), ktorý pokračuje v jeho programe imaginárnej autobiografie. Titul filmu znamená nárečovo „spomínam si“ a celý dej je vystavaný ako séria epizód, voľne pospájaných chronológiou verejných sviatkov a osláv, zasadených do tvorcovho rodného Rimini v časoch jeho detstva. Pokus o odhalenie archetypov kolektívneho nevedomia fašizmu sa tu mieša s úsmevnými autobiografickými či pseudoautobiografickými spomienkami, politické konflikty premieňa odstup spomienky na anekdotu, osobné sa tu prepletá s verejným. Svet príbehu, v ktorého centre je postava dospievajúceho chlapca Tittu, je zaľudnený láskyplne načrtnutými karikatúrami stelesňujúcimi charakteristické typy provinčného mestečka. V tomto divadle sveta sa striedajú rôzni rozprávači, ktorí diváka sprevádzajú ako pri listovaní starým fotoalbumom. Tejto rozprávačskej stratégii sa prispôbil aj vizuálny štýl filmu, ktorý je na rozdiel od predchádzajúcich Felliniho filmov postavený najmä na plošných obrazových kompozíciách.

Vo svojom najpolitickjšom filme *Skúška orchestra* (1978) Fellini zobrazil parlamentné konflikty prostredníctvom skúšky rozhádaného orchestra ako alegóriu súdobej politickej scény Talianska. Vo výtvarne štylizovanom filme *Casanova* (1976) zase demýtizoval postavu Casanovu a priniesol parodický portrét ideálu mužnosti. Namiesto legendárneho milenca a dobrodruha ho vykreslil ako hochštaplera a zbabelca, ktorý sa snaží zabezpečiť si svoju povest' a spoločenské postavenie

mechanickou drinou v posteli. Na ironizáciu stereotypu macha sa zamerával aj vo filme *Mesto žien* (1979), v ktorom sa opäť objavuje režisérovo alterego v podobe Mastroianniho – tentoraz ako zostarnutý milovník, ktorý sa náhodou ocitne na feministickom kongrese. Fellini sa tu vracia k téme *8 1/2* z pohľadu šesťdesiatnika, a zároveň sa vyrovnáva s početnými kritickými ohlasmi na jeho dielo z prostredia feministického hnutia. Po operne štylizovanej alegórii zániku starého sveta v predvečer 1. svetovej vojny s titulom *A loď pláva* (1983) Fellini vyjadril vo filme *Ginger a Fred* (1986) svoj odpor k televíznej zábave v príbehu dvoch imitátorov Ginger Rogersovej a Freda Astaira (stvarnených G. Masinou a M. Mastroiannim), nakrútil štylizovaný autoportrét *Interview* (1987) a svoju filmografiu uzatvoril komediálne ladeným *Hlasom luny* (1990).

Na margo Federica Felliniho

- Pri uvedení na Benátskom filmovom festivale, kde Fellini získal Strieborného leva, sa rozpútala polemika okolo filmu *Cesta* a jeho odklonu od neorealistickej princípy. Cesare Zavattini Fellinimu vytýkal únik zo skutočnosti, Luchino Visconti ignorovanie sociálnych problémov vidieka, kritik a teoretik Guido Aristarco zase prílišný subjektivismus.
- Prezývka „paparazzo“, ktorú Fellini použil v *Sladkom živote* na fotoreportéra, sa ujala ako označenie bulvárnych fotografov na celom svete.
- Za film *Sladký život* získal Fellini s krátkym časovým odstupom po *Ceste* Oscara, a dokonca aj Zlatú palmu z Cannes, film však zároveň vyvolal ohromný škandál. Hoci režisér ho označil za katolícky film, konzervatívni poslanci rímskeho parlamentu žiadali jeho zákaz a vatikánske noviny odrádzali katolíkov od návštevy kina.
- *8 1/2* patrí k skupine sebareflexívnych filmov o filme a táto snímka vyprovokovala mnohých filmárov k rôznym citáciám a alúziám. Viacej či menej priame inšpirácie a referencie naň nájdeme v takých rôznych dielach ako napríklad *Spomienky na hviezdny prach* (1980) Woodyho Allena, *All That Jazz* (1979) Boba Fosseho, *8 1/2 ženy* (1999) Petera Greenawaya, *Brazíl* (1985) Terryho Gilliana či *Veľká nádhera* (2013) Paola Sorrentina.
- Hoci Fellini považoval rozprávanie vo filme *8 1/2* za priesračne jednoduché, niektorým divákovi sa zdal film nezrozumiteľný. V kalábrijskej Consenze dokonca rozhorčené publikum údajne takmer zaútočilo na vedenie kina.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Cesta (La strada. 1954)

Sladký život (La dolce vita. 1960)

8 1/2 (Otto e mezzo. 1963)

Amarcord (1973)

Mesto žien (La città delle donne. 1979)

Kam ďalej

Zdeněk Zaoral: Federico Fellini. Praha: Československý filmový ústav 1989.

Federico Fellini: Federico Fellini filmuje. Bratislava: Tatran 1986.

ⁱ Federico Fellini: Federico Fellini filmuje. Bratislava: Tatran, 1986, s. 90.

ⁱⁱ Constanzo Constantini: Rozhovory s Fellinim. Praha: Blízká setkání, 1996, s. 73.

XXX.

MICHELANGELO ANTONIONI

Zatiaľ čo osobná mytológia Federica Felliniho bola súčasťou jeho ironicko-moralizátorskej reflexie spoločnosti, v rovnakom období a s nemenej osobitým štýlom sa Michelangelo Antonioni venoval diagnostikovaní vnútorných rozporov talianskej spoločnosti, ktorá síce vďaka hospodárskej konjunktúre a priemyselnému rozmachu prekonala sociálne problémy, nedokázala sa však morálne vysporiadať s novým spôsobom života. Antonionioho pesimistické a intelektuálne náročné filmy sa líšia od Felliniho fantastických extravagancií (pozri 29. kapitolu o Federicovi Fellinim), avšak nie preto, že by Antonioni na rozdiel od Felliniho neštylizoval realitu, ale preto, lebo jeho tvorba predstavuje krok od neorealizmu k intímnej psychologickej analýze a antimelodramatickému štýlu. Antonionioho portréty bezradných predstaviteľov buržoázie a intelektuálov pokračujú inými prostriedkami v sociálnej kritike charakteristickej pre neorealizmus. Odhaľuje v nich morálny debakel vládnucej vrstvy spoločnosti, nie však priamou kritikou ako Pier Paolo Pasolini či politicko-kritický film 70. rokov, ale skôr demystifikáciou spôsobu života a zobrazením korózie zvnútra. Antonioni objasňuje tento posun: „Zaujímalo ma zastaviť sa pri človeku, nazrieť do jeho vnútra, zistiť, čo z toho, čo už minulo – z vojny, z povojnového obdobia – i z toho, čo ešte trvá a čo musí svojou závažnosťou zanechať v ľuďoch stopy, čo z toho všetkého zostalo vo vnútri postáv. Ide o to zistiť ani nie tak, akými zmenami prešla ich psychológia, ale aké sú príznaky tohto vývoja a smer, ktorým sa začali rýsovať zmeny a vývoj, ku ktorým došlo neskôr v psychológii a v citoch a možno aj v morálke ľudí.“⁴¹

Michelangela Antonionioho možno do veľkej miery označiť za monografického autora. Takmer vo všetkých filmoch sa venuje problémom spojených s jedinou témou, ktorú sám označil za „chorobu citov“. V duchu blízkom filozofii existencializmu sa zameriava na odcudzenie, nedostatok životnej motivácie, absenciu komunikácie, krízu identity, rozpoltenosť, citovú agóniu a zlyhávanie morálnych istôt v modernej spoločnosti. V jeho tvorbe cirkulujú motívy smrti a zmiznutia: postavy zomierajú, miznú či odumierajú im city a márne sa snažia nadviazať komunikáciu. Opakovane sa tiež vracia motív hry ako symbolickej náhrady skutočnosti, v ktorej protagonisti hľadajú únik. Antonionioho príbehy sa vyznačujú minimalistickou fabulou, zámienkou na rozohranie rozprávania je často pátranie, hľadanie, blúdenie alebo cesta.

Antonionioho význam ako modernistu, inovujúceho pravidlá filmovej reči, spočíva v lakonicky triezvom, až chladnom tóne jeho filmov. Tie posúvajú o krok ďalej naratívne inovácie, ktoré priniesol neorealizmus: epizodické rozprávanie, narušenie kauzálneho reťazca udalostí, v ktorých jedna udalosť nie je priamou príčinou ani následkom iných, oddramatizovanie, pomalé tempo deja, vonkajšia akcia je potlačená, rozprávanie má otvorenú štruktúru, chronologické rozprávanie je nahradené popisom duševných stavov. Oddramatizovaný je aj herecký prejav: postavy sú často snímané vo veľkom celku krajiny a architektúry, otočené chrbátom ku kamere alebo prekryté prvkom scénoografie. Namiesto hereckej expresie či dialógu kladie Antonioni dôraz na prejavy váhania, bezradnosti, neistoty. Herec preto vystupuje menej ako dramatický aktér a viacej ako výtvarný prvok kompozície.

Pre Antonionioho vizuálny štýl je charakteristická práca s dlhým záberom, pre ktorý používa objektív s veľkou hĺbkou ostrosti a zložitú jazdu kamery. Týmito prostriedkami vytvára architektonické alebo abstraktné kompozície s kontrastnými veľkostnými pomermi, ktoré redukujú ľudskú postavu na hmotu a textúru a nechávajú ju strácať sa v krajine alebo medzi architektonickými prvkami. Pri budovaní emocionálneho účinku svojich filmov tak namiesto hereckého prejavu alebo dialógu využíva emocionálnu krajinu, ktorá vyjadruje psychologické stavy protagonistov (napr. vysoké budovy „padajú“ na bezradnú hrdinku *Noči*, nekomunikujúcich predstaviteľov *Zatmenia* od seba

oddeľuje slp, ekologicky zdevastovaná krajina je vyjadrením duševnej pustatiny hlavnej postavy v *Červenej pustatine*). V modernistickom duchu sa Antonioni usiloval aj o narušenie obvyklých foriem vnímania a často prekračoval filmové konvencie: porušoval pravidlo osi, kontinuitu pohybu z jedného záberu do druhého, nerešpektoval dramatickú dĺžku záberu – akciu nechával doznieť na spôsob mŕtveho času. Týmito prostriedkami poetiky Antonioni výraznou mierou priblížil filmovú reč možnostiam moderného románu, ktorý nahradil vonkajšiu akciu popisom vnútorných stavov. Skutočnosť dematerializoval, zabstraktňoval, chcel realitu „sprostredkovať“ spôsobom, ktorý nie je realistický“.ⁱⁱ

Antonioni sa k filmu dostal najprv ako filmový kritik, neskôr študoval na Centro Sperimentale a jeho prvé filmy sú sociologicky ladené dokumenty ako *Ludia od Pádu* (1943 – 1947) a *Čistota mesta* (1948). Jeho hraný debut *Kronika jednej lásky* (1950) v sebe spája prvky neorealizmu (vykreslenie odlišného sociálneho štatútu milencov) a film noir (plánovanie vraždy v ľúbostnom trojuholníku) a predznamenáva neskoršie charakteristiky režisérovej tvorby: presná mizanscéna v dlhom zábere s inscenovaním akcie do hĺbky pola (film mal približne štvrtinový počet záberov ako štandardné filmy 50. rokov), kriminálna zápleтка, ktorá je naznačená, ale nedoriešená, či milostný vzťah, ktorý nedokáže nájsť naplnenie a milenci sa navzájom odcudzujú. Po paradokumentárnom portréte mladistvých delikventov *Porazení* (1952) nakrútil Antonioni film *Dáma bez kamélií* (1953), príbeh mladej predavačky, ktorá sa vďaka afére s producentom stane herečkou, nenájde však úspech v láske ani vo filme.

V adaptácii románu spisovateľa Cesareho Paveseho *Priateľky* (1955) Antonioni objavil charakteristické protagonistky svojich ďalších filmov: moderné, avšak neurotické a nespokojné ženy, ktoré nedokážu nájsť citové naplnenie vo vzťahu k svojim ľahostajným mužským protažským. Táto mnohvrstevná štúdia ženských charakterov v súčasnom svete prostredníctvom osudov štyroch priateľiek z dobre situovaných kruhov spochybňuje tradičnú úlohu inštitúcií meštiackej spoločnosti – rodiny a manželstva.

Existenciálnou drámou *Vjakerik* (1957) Antonioni predznamenal svoje nasledujúce filmy. Jeho protagonistom je síce muž – robotník v rafinérii, a nie príslušníčky buržoázie, ale objavuje sa tu už charakteristický režisérovi rukopis. Rozprávanie sleduje bezcieľne putovanie hrdinu popri rieke Pád po tom, ako ho opustila partnerka. Snaží sa nájsť zmysel existencie vo vzťahoch s inými ženami, nakoniec sa však vracia domov len preto, aby spáchal samovraždu. Podobne ako v nasledujúcich filmoch aj tu Antonioni pracuje s minimom dialógov, nesnaží sa postavy psychologicky zmotívovať a dôraz kladie na pozorovanie rydzo vizuálnych výrazových prostriedkov.

Tetralógia citov

Séria štyroch filmov voľne spojených témou „choroby citov“, zlyhávaním komunikácie, typom hlavných hrdiniek a ich vzťahom k mužským protažským, eliptickým štýlom, naratívnu úspornosťou a dedramatizáciou predstavuje najvýznamnejší Antonionioho príspevok k dejinám artového filmu. Hrdinami filmov *Dobrodružstvo* (1959), *Noc* (1960), *Zatmenie* (1961) a *Červená pustatina* (1964) sú dobre situovaní ľudia trpiaci nedostatkom hlbších citových väzieb, ideálov a túžob, teda tým, čo Antonioni nazval „chorobou citov“. Objasňuje ju ako rozpor medzi duchovným vývojom človeka a technickým pokrokom spoločnosti: „Hneď pri narodení je človek obťažovaný bremenom citov, ktoré ho zväzujú bez toho, aby mu pomáhali, ktoré ho brzdia bez toho, aby mu ukazovali východisko. Človeku sa doposiaľ nepodarilo zbaviť sa tohto dedičstva. Koná, miluje, nenávidí, trpí, poháňaný silami a morálnymi mýtmi patriacimi do doby Homérovej, čo je za našich dní, v dobe kozmických letov, absurdné...“ⁱⁱⁱ V dôsledku tohto rozporu sa západná civilizácia nachádza v kríze, z ktorej jej nepomáha racionálny prístup mužských ani citový prístup ženských postáv Antonionioho filmov.

Prvá časť tetralógie, *Dobrodružstvo*, znamenala skutočný prielom v Antonionioho poetike. Z hľadiska naratívnych a štylistických postupov ide o revolučný film: hlavná postava, mladá žena Anna, zmizne počas výletu na luxusnej jachte hneď na začiatku filmu bez toho, aby sa divák dozvedel, či odišla

alebo je mŕtva, detektívna zápleтка je naznačená, nie však riešená. Namiesto toho sa rozprávanie sústreďí na rozvíjajúci sa vzťah jej snúbenca Sandra a priateľky Claudie, ktorí sa ju vydajú hľadať na pevninu. Antonioni tu prvýkrát použil širokouhlý formát, ktorý mu poskytol nové kompozičné možnosti a vytvoril vo filme špecifický vizuálny rytmus postavený na striedaní dlhých celkových záberov v geometricky komponovaných obrazoch s rýchlym strihom.

V *Noci* sa Antonioni zameril na partnerskú krízu, ktorej katalyzátorom je smrť priateľa manželov a následné bujaré veselie na večierku. Rozprávanie zachytáva hrdinov v kondenzovanom čase jedného dňa a noci, počas ktorých sa zavŕši ich emocionálne odcudzenie. Antonioni v tomto filme ešte ďalej prepracoval metódu psychologizácie prostredníctvom emocionálnej krajiny, najmä v sekvencii, počas ktorej stratená a emocionálne vyprahnutá manželka blúdi pomedzi vysoké budovy, alebo v záverečnej scéne, keď manželia nadránom odchádzajú z večierka otvoreným priestorom záhrady.

Názov filmu *Zatmenie* je metaforický – jeho postavy žijú v stave zatmenia citov, pretože si nedokážu vybudovať a udržať emocionálne vzťahy. Podobne ako v *Dobrodružstve* a *Noci* aj tu je odumieranie citov spojené s motívom smrti: minúta ticha za pracovníka burzy znamená pre jeho kolegov prerobené peniaze, rozchod milencov v prvej scéne filmu je inscenovaný prostredníctvom série zátiší, zachytávajúcich „mŕtvy čas“. Rovnako sa opakuje i motív absencie komunikácie: milenci sa nerozprávajú alebo si nemajú čo povedať, počas nočného telefonátu sú obaja ticho, v závere sa ani jeden z nich nedostaví na dohodnuté miesto schôdzky. Emocionálna kríza hrdinky je vizuálne stvárnená atmosférou provizória: prechádza priestormi, ktoré sú rozostavané či nedostavané, všade je lešenie, milenci sa stretávajú v blízkosti stavby. Záver filmu dovádza oddramatizovanie rozprávania až na samú hranicu príbehovosti: počas 7 minút projekčného času sa prakticky nič nedeje, kamera len sleduje miesto schôdzky, na ktoré sa ani jeden z milencov nedostavil.

Záverečný diel tetralógie, *Červená pustatina*, je zároveň Antonioniovým prvým farebným filmom. Vďaka použitiu teleobjektívu v ňom redukoval hĺbku poľa a sploštením obrazu dosiahol výtvarene pôsobivé kompozície, v ktorých postavy splyvajú s prostredím a strácajú sa v ňom. Tento efekt dvojrozmernosti posilňuje maliarsku prácu s farbou: Antonioni dal ovocie, ale aj trávu a stromy v industriálnej krajine nastriekať na sivo, krajinu zahalil do jedovatého dymu z komínov tovární, využil expresívnu silu farieb a farebných škvŕn (napr. červený interiér chatky, abstraktné maľby na stene). Vizuálny popis ekologicky zdevastovanej krajiny tak pozdvihol na popis duševných stavov hlavnej hrdinky trpiacej neurózou.

Po medzinárodnom úspechu tetralógie citov prijal Antonioni ponuku štúdia MGM nakrútiť tri anglicky hovorené filmy. Do prostredia swingujúceho Londýna 60. rokov zasadil reflexiu o médiu filmu *Zväčšenina* (1966), v ktorej sa posunul od popisu „choroby citov“ k ešte filozofickejšej téme: k otázke hraníc medzi skutočnosťou a ilúziou a možnosťou, respektíve nemožnosťou prostredníctvom fotografického zobrazenia zachytiť pravdu. Túto úvahu o relatívnosti a neuchopiteľnosti reality Antonioni rámcuje detektívnou zápletkou. Príbeh sleduje vychyteného módného fotografa, ktorý náhodou v parku odfotografuje situáciu, vedúcu k vražde, avšak po tom, ako ju objaví na fotografii, ju už v parku nenájde a začne pochybovať o pravdivosti fotografického zobrazenia. Záverečná scéna v parku, keď sa spolu so skupinou mímov zapojí do imaginárnej tenisovej partie bez loptičky, má symbolický význam: hrdina v nej nachádza pravdu fikcie.

V USA Antonioni nakrútil *Zabriskie point* (1969), európsky pohľad na americkú revolúciu mládeže, v ktorej s istou dávkou skepsy videl aj nové možnosti pre obnovenie citových väzieb v modernej spoločnosti. Časť deja sa odohráva v symbolickom prostredí kalifornského Údolia smrti. Na výraznejšie prepojenie prostredia s figúrou využil nový formát Panavision s pomerom strán 2:1, vďaka čomu ešte väčšmi posilnil výtvarene kvality svojich záberov.

Vo filme *Povolanie: reportér* (1975), príbehu reportéra, ktorý si vymení totožnosť s neznámym mŕtvym vo vedľajšej hotelovej izbe, Antonioni rozvíja tému identity. Experimentoval tu s možnosťami dlhého záberu s cieľom miešať subjektívnu a objektívnu náráciu a posúval hranice viacerých filmových konvencií.

V adaptácii predlohy Jeana Cocteaua *Tajomstvo Oberwaldu* (1980) opäť experimentoval s výrazovými možnosťami farby prostredníctvom elektronického snímania na magnetický pás televíznymi kamerami. Vo filme *Pátranie po jednej žene* (1982) sa zase vrátil k viacerým motívom svojej predchádzajúcej tvorby: detektívna zápleтка je tu dramatickou zámienkou, hrdina – režisér, hľadajúci predstaviteľku pre svoj ďalší film, tápa vo vzťahoch s viacerými ženami a namiesto príbehu sa tak do popredia dostáva motív hľadania príbehu. Vo svojom poslednom filme *Za mrakmi* (1995) spracoval vlastné krátke poviedky do niekoľkých príbehov o chvíľkových milostných spojeniach medzi mužom a ženou.

Na margo Michelangela Antonioniho

- Prvý diel Antonioniho tetralógie citov *Dobrodružstvo* sa nakrúcal na Liparských ostrovoch s veľkými produkčnými problémami kvôli nedostatku financií i nepriaznivému počasiu. Po dokončení mal film problémy s cenzúrou a pri uvedení v Cannes ho publikum kvôli nezrozumiteľnosti vypískalo. Na druhý deň 37 umelcov a intelektuálov napísalo Antonionimu otvorený list, v ktorom vyjadrilo obdiv jeho filmovému novátorstvu a Antonioni na festivale dostal Zvláštnu cenu poroty za príspevok k rozvoju filmovej reči.
- Autorom abstraktných malieb, ktoré sa objavujú v *Červenej pustatine* v obchode hrdinky, je taliansky výtvarník Emilio Vedova.
- Film *Zväčšenina* vychádza z motívov poviedky argentínskeho spisovateľa Julia Cortazára Babie leto.
- Film *Zväčšenina* inšpiroval Francisa Forda Coppolu pre nakrútenie jeho filmu *Rozhovor* (1974), Brian De Palma naň zase odkazuje v snímke *Výbuch* (1981).
- Záverečná scéna filmu *Zabriskie point* predstavuje viacerými kamerami snímaný výbuch architekta Franka L. Wrighta za zvukov hudby skupiny Pink Floyd.
- Vizuálne pôsobivá krajina v Údolí smrti z filmu *Zabriskie point* inšpirovala Antonioniho k vytvoreniu cyklu obrazov *Zakliate hory*.
- Antonioniho modernistický vizuálny štýl našiel viacerých pokračovateľov, ktorých tvorbu charakterizujú dlhé zábery so zložitými jazdami kamery a oddramatizované rozprávanie: napr. maďarského režiséra Miklósa Jancsóa alebo gréckeho režiséra Thea Angelopoulusa.
- Od roku 1985 bol Antonioni po porážke čiastočne ochrnutý a stratil reč. Vďaka pomoci Wima Wendersa a manželky Enricy zrežíroval svoje vlastné poviedky vo filme *Za mrakmi*.
- Roku 1995, keď Antonioni získal Oscara za celoživotné dielo, bolo v jeho rodnej Ferrare otvorené Múzeum Michelangela Antonioniho. Vystavovalo jeho archívy, avšak roku 2007 bolo kvôli nedostatku financií zatvorené.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Výkrik (Il grido. 1957)
Dobrodružstvo (L'avventura. 1959)
Červená pustatina (Il deserto rosso. 1964)
Zväčšenina (Blow-Up. 1966)
Zabriskie Point (1969)

Kam ďalej

Seymour Chatman - Paul Duncan (Ed.): Michelangelo Antonioni. The Investigation. Köln: Taschen, 2004.

Michelangelo Antonioni: Kuželník u Tiberu. Praha: Odeon, 1989.

Pierre Leprohon: Antonioni. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1965.

Webové stránky

<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/antonioni/> – portrét Michelangela Antonioniho v časopise Senses of Cinema

-
- ⁱ Cit. podľa Eva Zaoralová: *Filmový tvůrce, vypravěč a malíř*. In: *Michelangelo Antonioni: Kuželník u Tiberu*. Praha: Odeon, 1989.
- ⁱⁱ Cit. podľa Seymour Chatman – Paul Duncan (Ed.): *Michelangelo Antonioni. The Investigation*. Köln: Taschen 2004, s. 11.
- ⁱⁱⁱ Cit. podľa E. Zaoralová, c.d., s. 20.

XXXI.

PIER PAOLO PASOLINI

Básnik, spisovateľ, esejista, filmový režisér a marxista Pier Paolo Pasolini bol už uznávaným spisovateľom, keď začal nakrúcať filmy. Študoval románsku filológiu a špecializoval sa na ľudové nárečia, vďaka čomu spolupracoval s Federicom Fellinim na jeho filme *Cabiriine noci* (pozri 29. kapitolu o Federicovi Fellinim). Pasoliniho tvorba predstavuje kombináciu neorealistickej impulzov a radikálneho modernizmu 60. a 70. rokov 20. storočia: spája dokumentárne pozorovanie skutočnosti so špecifickými literárnymi a výtvarnými črtami.

Pasoliniho ideologické formovanie ovplyvnili idey Antonia Gramsciho, talianskeho marxistu, ktorý sa usiloval o spojenie inteligencie a proletariátu, spochybňoval tézu o významovej nadradenosti materiálnej základne voči ideologickej nadstavbe a tvrdil, že buržoázna spoločnosť si zabezpečuje moc aj prostredníctvom „kultúrnej hegemonie“. Pasolini sa vo svojich prvých filmoch zamerával na ahistorickú situáciu lumpenproletariátu, ktorý je odtrhnutý od spoločenského a kultúrneho vývoja, vďaka čomu si zachoval väzby na predindustriálnu mytológiu a primitívnu čistotu. Snímky *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962) sú zasadené do prostredia mestskej spodiny, pracujú s nehercami a smerujú k autentickému zobrazeniu skutočnosti. Podľa Pasoliniho však nestačí skutočnosť len vonkajškovo popisovať v neorealistickej duchu, či ilustrovať sociálne problémy, treba sa zamerať na mýtickú dimenziu sveta a dopad sociálneho pozadia na vnútorný svet protagonistov. Oba filmy vychádzajú z prostredia Pasoliniho románov *Darmošľapi* a *Zbesilý život* – z prostredia mestskej periferie v okolí rímskej cesty Via Appia, kde sa spájal moderný svet s antikom a živorila najspodnejšia a najnevzdelanejšia vrstva spoločnosti. Zachytávajú poetiku rozpadnutých domov, zaprášených ciest, smetiska či staveniska.

Accattone predstavuje oneskorený prejav neorealizmu v čase, keď taliansky film smeroval k väčšej štylizácii skutočnosti. Pasolini v ňom nesentimentálne zachytil sociálne prostredie svojich antihrdinov, analyzoval okolnosti, ktoré viedli k tomu, že sa z nich stali delikventi, avšak bez toho, aby ich činy ospravedlňoval. Film zachytáva priam existenciálnu osamotenosť Accattoneho, pasáka, ktorý sa pretĺka od jedného dňa k druhému. Do rovnakého prostredia je zasadený aj dej filmu *Mamma Roma*, príbehu prostitútky, ktorá chce zanechať najstaršie remeslo a vezme si k sebe dospievajúceho syna vychovávaného dovedy na vidieku. Oba filmy sa končia rovnako tragicky – nezmyselnou a náhodnou smrťou Accattoneho a syna Mammy Romy. Drsné zobrazenie tohto sveta Pasolini spojil so sakrálnym rozmerom. V jeho režijnej poetike, ktorú nazval štylistickou kontamináciou, sa spájajú prvky vysokého a nízkeho, svetského a sakrálného. Ponúka autentický obraz prostredia a ľudských typov, pracuje s nárečovým dialógom a fragmentárnou montážou, vďaka spôsobu rámovania podobnému obrazom renesančných majstrov, epickým panorámam a Bachovej hudbe však príbehy príživníkov a prostitútok dostávajú rozmer duchovnej kalvárie.

Pasolini, ktorý sa otvorene hlásil k homosexualite, nakrútil anketový film *Hovory o láske* (1964). Študentom z univerzity i roľníkom z juhu v ňom kládol otázky na tabuizované témy lásky, sexu a spoločenských konvencií a zachytil tak priepastné rozdiely medzi moderným severom a tradicionalistickým juhom vo veciach morálky.

Hoci bol Pasolini ateista a marxista, zaujímali ho sociálne aspekty postavy Ježiša Krista, ktorého príbeh spracoval vo filme *Evanjelium podľa Matúša* (1964). Film je venovaný pamiatke pápeža Jána XXIII., kvôli dôrazu na sociálnu agendu považovaného za ľudového pápeža. Pasolini zbavil biblický príbeh stereotypov, s akými zvykol bývať v kinematografii reprezentovaný, a vykreslil Ježiša ako revolucionára svojej doby. Pasoliniho totiž zaujímala ľudová podstata kresťanstva a jeho sociálny ráz – jeho Ježiš je vodca chudobných a prísny askéta, ktorý nehľasa len lásku k blížnemu, ale aj revolučný vzdor. Exteriéry filmu sa nenakrúcali v Palestíne, ako pôvodne režisér plánoval, ale

v talianskej Apúlii a Kalábrii – vidieckych krajoch, kde sa za dvetisíc rokov zmenilo len málo. Namiesto iluzívnej evokácie Kristovej doby zvolil spojenie štylizovaných a autentických prvkov: dokumentárny spôsob nakrúcania v štýle cinéma-verité sa tu spája s ponáškami na kompozície klasického výtvarného umenia, kostýmy sú inšpirované renesančným odevom, v hudobnej zložke sa mieša Bach a Mozart s gospelom. Uplatnenie štylistickej kontaminácie tu má za následok mýtické scudzovanie reality, ktoré dodáva príbehu zvláštnu nadčasovosť.

Rané obdobie Pasoliniho tvorby uzatvára film *Dravci a vrabci* (1966), politická parabola o triednom boji. Dej sleduje putovanie plebejskej dvojice – otca a syna – po vidieku v sprievode havrana – marxistu (Pasoliniho alter ega), ktorý komentuje súdobý vývoj talianskej spoločnosti. Do príbehu sú vložené viaceré epizódy, evokujúce témy večného hladu alebo politickej roly intelektuálov. Jednou z nich je aj dokumentárne zachytenie pohrebu Palmira Togliattiho, vodcu komunistickej strany Talianska. Jeho smrťou sa podľa Pasoliniho skončilo obdobie ľudového komunizmu, rovnako ako v kinematografii skončilo hnutie neorealizmu. Po tomto filme sa Pasoliniho tvorba začala orientovať na politickú kritiku v adaptáciách mýtov a jeho filmy smerovali k čoraz väčšej alegorickosti. Vo filmových spracovaniach mýtov spájal prvky z rôznych historických období a kultúrnych tradícií a vzkriesil v nich eklektizmus starovekej antiky. V adaptácii Sofoklovej tragédie *Oidípus kráľ* (1967) predstrel psychoanalytickú verziu antického mýtu, ktorého príbeh sa odohráva v dvoch časových rovinách: v modernej dobe a antickom Grécku. V spracovaní Euripidovej tragédie *Médea* (1969) zase vykreslil hrdinku ako stelesnenie rozporu medzi gréckou civilizáciou s jej chladným pragmatizmom a prírodným, „barbarským“ spôsobom života. Časti antickej tragédie tu inscenoval ako paralelu k vývoju Afriky za posledných sto rokov, čím prispel k súdobým diskusiám o probléme kolonializmu.

Teoréma, Prasačinec a politický modernizmus

V búrlivom roku 1968, keď vrcholili študentské protesty proti establishmentu, nakrútil Pasolini svoj najmetaforickejší film, *Teorému*. Táto filmová alegória, ktorú režisér označil za „semioticko-erotickú správu“, nadväzuje na myšlienky z *Dravcov a vrabcov* o prevzatí moci robotníckou triedou. Titul filmu v matematickej terminológii označuje logický výrok či poučku a matematickou logikou sa riadi aj rozprávanie. Do rodiny veľkopriemyselníka s dvoma dospelými deťmi príde náhle ohlásený záhadný hosť, ktorý vo všetkých členoch rodiny vrátane vidieckej slúžky prebudí dovtedy potlačované túžby. Po sexuálnom spojení s každým členom náhle zmizne a prenechá postavy svojmu osudu: slúžka sa vráti na vidiek a začne konať zázraky, matka sa stane nymfomankou, dcéra je paralyzovaná, syn sa snaží objaviť sám seba vo výtvarnom umení a otec daruje tovareň robotníkom a nahý odíde do púšte. Táto politická metafora vznáša kritiku buržoázie v mene svätosti – jediná postava, ktorá po kontakte so záhadným božím poslom nájde spásu, je prostá slúžka, zatiaľ čo jej páni podľa hnu sebadeštruktívnym perverziám. Film podráždil tak marxistov, ktorí ho považovali za pomýlený a nezrozumiteľný, ako aj katolíkov, ktorých šokovala postava „sexuálneho“ spasiteľa.

Podobnú tému rozvíja Pasolini aj v dvoch paralelných príbehoch filmu *Prasačinec* (1969). Zvrátenosť a rozklad buržoázneho kapitalizmu sú tu symbolizované motívmi kanibalizmu a zoofilie. Pasoliniho štylizovaná prezentácia mýtu a alegórie ovplyvnila aj iných filmárov, ktorí sa priklonili k politickému modernizmu, napr. Bernarda Bertolucciho či Paola a Vittoria Tavianiocov.

Podľa vrcholných diel stredovekej literatúry nakrútil Pasolini „trilógiu života“: *Dekameron* (1970), *Canterburské poviedky* (1971) a *Kyticu z tisíc a jednej noci* (1973). Tieto originálne výtvarne spracované adaptácie využívajúce exotické exteriéry sú oslavou radosti, erotiky a rozprávania ľudovej tradície ako síl, schopných vzdorovať diktátu moci. Zatiaľ čo v *Dekamerone* podľa Giovanniho Boccaccia Pasolini zrekonštruoval renesančnú atmosféru Neapola, v *Canterburských poviedkach* podľa

Geoffreyho Chaucera priniesol hravý obraz stredovekého Anglicka. V *Kytici z tisíc a jednej noci* využil princíp naratívnej slučky a rámcových príbehov na spojenie viacerých rozprávok stvárajúcich súboj rozkoše a smrti v kultúre Orientu.

Pasoliniho filmový testament, kontroverzný film *Salò alebo 120 dní Sodomy* (1975), ktorý mal premiéru až po jeho smrti, vyjadruje režisérovu dezilúziu z vývoja kapitalistickej spoločnosti a jej totálneho ovládnutia človeka mocou. Predstavuje transpozíciu diela Markíza de Sade 120 dní Sodomy s vertikálnou štruktúrou Danteho Pekla. Rozprávanie zachytáva posledné dni fašistickej vlády v severotalianskom meste Salò, kde musia mladí ľudia pre potešenie zvrátených tyranov rituálne inscenovať orgie. Pasolini tu v sérii absurdných výjavov stvárnil fašizmus ako totalitárne vykorisťovanie tela, v ktorého šľapajách pokračuje buržoázny kapitalizmus zvecnením sexu a jeho premenou na tovar.

Na margo Piera Paola Pasoliniho

- Už vo svojom debute *Accattone* Pasolini objavil častého protagonistu svojich filmov: mladého recidivistu Franca Cittiho, ktorého osud Pasoliniho čiastočne inšpiroval pri vytváraní jeho charakterov.
- Film *Mamma Roma* vyvolal v Taliansku škandál: na Pasoliniho bolo podané trestné oznámenie kvôli obscénosti v dialógoch a na rímskej premiére dokonca došlo k bitke, v ktorej bol zatknutý Pasolini a jeden neofašista.
- Hlavnú postavu vo film *Médea* stvárnila operná diva Maria Callasová.
- Film *Teoréma* Pasolini na protest proti producentskému systému na poslednú chvíľu stiahol z programu benátskeho festivalu. Kvôli filmovému zobrazeniu pohlavného styku dvoch mužov bol film skonfiškovaný a stal sa predmetom súdneho sporu, ktorý napokon *Teorému* „oslobodil“ ako dielo využívajúce slobodu umeleckého prejavu.
- Pasolini bol za dodnes nevysvetlených okolností brutálne zavraždený v blízkosti futbalového štadióna. K jeho vražde sa priznal mladý prostitút, s ktorým Pasolini na mieste činu bol, avšak viaceré nezrovnalosti v dôkazoch vyvolávajú dodnes špekulácie, že išlo o politicky motivovanú vraždu kontroverzného autora, ktorý vo svojich esejach čoraz ostrejšie kritizoval spoločenské usporiadanie. Iné špekulácie zase vraždu považujú za delegovanú samovraždu. O poslednom Pasoliniho dni nakrútil Abel Ferrara film *Pasolini* (2014).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Accattone (1961)

Evanjelium podľa Matúša (Il vangelo secondo Matteo. 1964)

Teoréma (Teorema. 1968)

Kytica z tisíc a jednej noci (Il fiore delle mille e una notte. 1973)

Salò alebo 120 dní Sodomy (Salò o le 120 giornate di Sodoma. 1975)

Kam ďalej

Jan Bernard: Pier Paolo Pasolini. Praha: Československý filmový ústav 1987.

Pier Paolo Pasolini: Zuřivý vzdor. Praha: Fra 2011.

XXXII.

FRANCÚZSKA NOVÁ VLNA

Druhá svetová vojna a rozdelenie Francúzska na okupovanú a neokupovanú zónu spôsobili aj rozdelenie francúzskeho filmového priemyslu. Cenzúrnu politiku určovali nacistické pravidlá hry, nakrúcali sa zväčša únikové, ľúbostné a kostýmové príbehy, ktorých tragický fatalizmus sa vnímal ako alegória odporu voči okupantom. V roku 1943 bola z iniciatívy režiséra Marcela L'Herbiera založená Národná filmová škola (IDHEC) v Paríži, spojenecké bombardovanie zničilo viaceré filmové štúdiá, časť filmárov prešla do odboja a tajne snímala oslobodzovanie krajiny. Po oslobodení nastalo účtovanie s kolaborujúcimi tvorcami, niektorí boli na čas uväznení, ďalší zbavení obvinenia. Znížená výroba filmov nemohla konkurovať americkej produkcii, ktorá zahltala distribúciu, riešením bola zvýšená podpora domácej výroby a propagácia francúzskeho filmu v zahraničí. Časť režisérov sa snažila nadviazať na štýl a úspechy predvojnového obdobia, ďalší kontinuálne rozvíjali okupačnú romantizujúcu poetiku. Rafinované príbehy plné melanchólie a vášne, odohrávajúce sa medzi efektne nasvietenými kulisami, adaptácie klasických literárnych diel, v ktorých mal hlavné slovo scenárista a režisér bol iba realizátorom predlohy, dostali označenie „tradícia kvality“. Voči nej sa v polovici 50. rokov vyhraní mladá generácia filmových kritikov a začínajúcich režisérov, ktorých mohutný nástup dostane pomenovanie Nová vlna (La Nouvelle Vague).

Autorská politika

Povojnový rozmach filmovej kultúry priniesol obnovenie hnutia filmových klubov, rozšírenie ponuky filmových časopisov a niekoľkozväzkové filmové dejiny od historika Georgesu Sadoula. V roku 1948 mladý kritik, spisovateľ a režisér Alexandre Astruc uverejnil esej, v ktorej vyzýval k novej ére filmu, keď by sa film stal rovnako pružným a presným ako písané slovo. Filmára-autora prirovnal k spisovateľovi, kým jeden píše perom, druhý píše kamerou, a túto koncepciu filmu pomenoval „kamera-pero“ (la caméra-stylo). Tradícia teórie a praxe, kritického myslenia a réžie sa vo Francúzsku formovala už od dvadsiatych rokov 20. storočia a spájala sa v osobnostiach Luisa Delluca, Germaine Dulac a Jeana Epsteina. Astruc jasnozrivo predpovedal budúce smerovanie filmu k vyhranenému autorskému postoju, čo sa naplno prejavilo v politizácii filmu 60. a 70. rokov. V roku 1951 filmový kritik a teoretik André Bazin založil časopis Cahiers du cinéma, ktorý ponúkol priestor mladým kritikom odchovaným na francúzskej filmotéke (Cinémathèque française). Filmotéku založil v roku 1936 Henri Langlois a bola svojho druhu prvou inštitúciou, ktorá sa usilovala o zachovanie a rozširovanie kultúrneho dedičstva, uvádzala filmy známych aj zabudnutých tvorcov, po ktorých sa viedli diskusie v dramaturgii André Bazina. Filmotéka bola miestom vzdelávania a intelektualizácie filmových samoukov, ktorí sa stali hybnou silou zrodu francúzskej Novej vlny: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer a Jacques Rivette.

V roku 1954 Cahiers du cinéma uverejnili Truffautov článok Istá tendencia francúzskeho filmu, v ktorom podrobil kritike prežitie tradície francúzskeho filmu, vzdáľovanie sa od skutočnosti, hovenie si v psychologickom realizme a literárnosti, ustrnutie v príbehovej schéme, ktorú pre celú ročnú produkciu fabrikuje niekoľko scenáristov. Ako pozitívny príklad uviedol film Roberta Bressona *Denník vidieckeho farára* (vysoko oceňovaný aj Bazinom), ktorý sa sústreďuje nielen na precíznu psychológiu postavy, ale aj na realistické zobrazenie sveta. Podľa Truffauta je nemožné mierové súžitie medzi „tradíciou kvality“ a „autorským filmom“, režisérov Allérgeta a Delannoya považuje len za karikatúry Clouzota a Bressona.

Truffaut a generácia formujúca sa okolo Cahiers du cinéma vyzdvihovala práve osobnosť autora (auteur), ktorý disponuje nielen technickou kompetenciou pre nakrúcanie filmu, ale prostredníctvom osobitého filmového štýlu reflektuje vlastné umelecké vízie. Tzv. autorská politika (la politique des auteurs) oceňovala súčasníkov aj režiséroov staršej generácie: Roberta Bressona, Jacquesa Tatiho, Jeana Renoira, Orsona Wellesa, Alfreda Hitchcocka... Filmotékou cizelovaná kinofília, láska k filmu a obľúbeným autorom, sa premietla aj do samotných filmov režiséroov Novej vlny: v podobe odkazov, citácií, plagátov, fotografií, príbehov a scén, viažucich sa ku kinu a vo fascinácii ikonickými hercami a filmami.

Teoretické východiská

André Bazin, považovaný za otca francúzskej Novej vlny, patril k popredným kritikom povojnovej generácie. Na pôde novozakladaných filmových klubov sa venoval filmovej výchove divákov, publikoval vo viacerých denníkoch a filmových časopisoch. Vo svojich teoretických prácach, ktoré vyšli súborne až po jeho smrti, nehovoril ani tak o filmovom umení, ako o vzťahu filmu a reality. Podľa neho už prvých vynálezcov fotografie fascinovala schopnosť zachytenia okamihu, smerovanie k totálnemu a integrálnemu zobrazeniu skutočnosti. Tento integrálny realizmus dosiahla kinematografia vyvíjajúca sa od nemého obdobia až k „totálnemu filmu zajtrajška“.¹ Práve na základe prístupu k realite Bazin rozdelil režiséroov na tých, ktorí veria v obraz (silu montáže, svietenia, dekorácií, hereckého prejavu), a tých, ktorí veria v skutočnosť (totálnu reprodukciu reality). Na príklade filmov Jeana Renoira (*Pravidlá hry*), Orsona Wellesa (*Občan Kane*), Roberta Rosselliniho (*Paisá, Nemecko v roku nula*), Vittoria De Sicu (*Zlodeji bicyklov*) či Luchina Viscontiho (*Zem sa chveje*) prišiel k záveru, že neprerušovaný záber komponovaný do hĺbky priestoru (vnútrozáberová montáž), vytvára intelektuálny vzťah medzi obrazom a divákom. Z tejto teoretickej platformy vyšli režiséri francúzskej Novej vlny.

Truffaut, Godard a spol.

Francúzska Nová vlna – to nebola iba generačná výmena, ale aj konkurenčný boj o (mladého) diváka v ére rozmáhajúceho sa televízneho vysielania, technická, estetická a sexuálna revolúcia. Mladé publikum mohli do kín pritiahnúť iba nové príbehy vytvorené novými technickými a vyjadrovacími prostriedkami, nové tváre a typy rebelov (Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud, Charles Aznavour, Jean-Claude Brialy, Anna Karina, Jeanne Moreau). Lhké kamery a citlivý film umožnili nakrúcať v reálnych lokáciách, rýchlejšie, lacnejšie a bez umelého dosvecovania, transfokátor a dlhoohniskový objektív dávali improvizáciu priestor hercom aj nehercom, fragmentárnosť, kolážovitosť (vkladanie nájdených materiálov) a diskontinuitný strih narúšali lineárnosť rozprávania, autoreflexívnosť odkrývala kinematografický dispozitív, fiktívny príbeh menila na hru so žánrami, s divákom, na film o filme. Mestské príbehy, odohrávajúce sa v prostredí barov, kaviarní a bytov, priniesli model voľnej lásky, ľubostné trojuholníky (polygamie, polyandrie), v ktorých žena už nie je iba pasívnym objektom adorácie a rozkoše, ale ako slobodná bytosť s vlastnou dôstojnosťou a sebavedomím preberá iniciatívu pri výbere partnera/ov. Sexuálna neviazanosť fungovala ako spôsob revolty voči meštiackemu pokrytectvu a tradicionalistickej prudérii v otázkach sexuality.

Už v druhej polovici 50. rokov sa objavilo niekoľko filmov, ktoré ohlasovali nový vzťah k morálke a telesnosti: režisér Roger Vadim v širokouhlom farebnom filme *...a Bob stvoril ženu* (1956) predviedol dokonalé telo živočíšnej Juliette (Brigitte Bardot), ktorá zvádza mužov a muži sú ňou posadnutí, v adaptácii *Nebezpečné známosti* (1959) aktualizoval príbeh 18. storočia do súčasnosti, v ktorej manželský pár, Valmont (Gérard Philipe) a Juliette de Merteuil (Jeanne Moreau), zapríčiní niekoľko osobných tragédií. Obe hlavné ženské postavy (Jeanne Moreau) vo filmoch Louisa Mallea *Milenci* (1958) a *Výťah na popraviisko* (1959) v mene lásky konajú nemorálne a nezákonne.

V tom čase už nakrúcajú svoje krátke filmy Godard aj Truffaut. Prvým z radu debutujúcich novovlnných režiséroov bol Claude Chabrol s filmom *Krásny Serge* (1958). Príbeh mladého muža,

ktorý zo životného zlyhania upadá do alkoholizmu, stojí ešte medzi tradíciou (prelínačky, patetická symfonická hudba) a nezataženým pohľadom (téma rozkladajúceho sa vidieka, reálne prostredie, zapojenie obyvateľov). Chabrol ako obdivovateľ Hitchcocka už tu prejavil zmysel pre budovanie napätia v dusivej atmosfére malomesta, ktorý zdokonalil v neskoršej tvorbe (*Beštia musí zomrieť*, *Mäsiar*).

François Truffaut debutový film *Nikto ma nemá rád* (1959) venoval pamiatke svojho duchovného tútora André Bazina, ktorý zomrel deň po začatí nakrúcania. Príbeh 14-ročného Antoina (Jean-Pierre Léaud), ktorý sa stane obeťou rodičovskej ľahostajnosti a zastaraného školského systému založeného na fyzickom trestaní a ponižovaní, vychádza z Truffautovej osobnej skúsenosti. Kamera (Henri Decae) dokumentaristicky, v dlhých záberoch sníma parížske ulice, po ktorých sa ponevierajú dvaja záškoláci, švenkuje z jednej strany ulice na druhú, panorámuje počas behu mestom, používa najmä celky a veľké celky. Až posledná sekvencia, v ktorej Antoine uteká z nápravného ústavu a dobehne k moru, končí nájazdom na detail tváre, ktorý „zamrzne“ do „mŕtvolky“. Otvorená, nekonečná krajina s morom symbolizuje Antoinovu túžbu po voľnosti a Antoine sa mení na večného rebela na úteku – tak ako mnohé ďalšie postavy Novej vlny.

Film *Nikto ma nemá rád*, ocenený na festivale v Cannes cenou za najlepšiu réžiu, odštartoval dlhoročnú spoluprácu s hercom Jeanom-Pierrom Léaudom a sériu ďalších príbehov Antoina Doinela (poviedka *Antoine a Colette* v skupinovom projekte *Láska v 20. rokoch*, *Ukradnuté božky*, *Domáci kozub*, *Láska na úteku*). Truffaut ako skvelý rozprávač príbehov prechádzal rôznymi žánrami, od gangsterského filmu (*Strieľajte na pianistu*), retro štýlu (*Jules a Jim*), cez sci-fi (*451° Fabrenheita*), kriminálny film (*Nevesta bola v čiernom*), až po metafilm (*Americká noc*), pričom do svojich filmov vkladal odkazy na obľúbených režisérov (v *Nikto ma nemá rád* chlapci ukradnú z vitríny kina fotografiu z Bergmanovho filmu *Leto s Monikou*) a kinematografické postupy (*Jules a Jim*, ktorého dej spadá do raného obdobia nemého filmu, využíva archívne zábery a rámovacie masky).

V roku 1960 debutoval filmom *Na konci s dychom* Jean-Luc Godard. Hlavný (anti)hrdina, desperádo Michel (Jean-Paul Belmondo), uniká pred zákonom a ukryje sa v Paríži u americkej priateľky Patricie. Godard pracuje s alúziou na americký film noir s postavami detektívov, zločincov a osudovou femme fatale, Michel preberá gestá ikonického predstaviteľa „drsnákov“ Humphreyho Bogarta, ktorého portrét si prezerá pri vchode do kina. Zdanlivo konvenčný príbeh narúšajú novátorské filmové postupy: scudzovacie efekty (pohľady do kamery), nejednoznačná motivácia postáv, dlhé banálne scény s náhodnými dialógmi, a naopak, mäťúco krátke kľúčové udalosti, „skákajúci“ strih po osi (jump-cut), ktorý narúša kontinuitu záberu a svojím trhavým efektom dynamizuje obraz. Kameraman (Raoul Coutard) v dlhých záberoch sníma pohyb Michela v uliciach Paríža, v neprerušenej, dvojnásobnej 360-stupňovej panoráme sleduje Patriciu, ktorá vojde z ulice do redakcie novín, a kým prejde interiérom, do redakcie vstúpia dvaja detektívi hľadajúci Patriciu, prejdú interiérom a zastavia sa pri nej.

Spomedzi režisérov Novej vlny Godard najviac experimentuje s novými postupmi, narába s intertextualitou, vkladá význam do významu, film do filmu, odkazuje na významných autorov a ich diela, najviac rozbíja lineárnosť príbehu smerom ku fragmentarizácii a kolážovitosti, a politizuje svoj autorský postoj. Jeho protagonistami sú najmä mladí anarchisti, revolučné a teroristické frakcie (*Vojačik*, *Karabiniéri*, *Bláznivý Petriček*, *Čičanka*, *Víkend*), v 70. rokoch výrazne mení štýl a prístup k materiálu filmu, ktorý prehodnocuje prostredníctvom videografických esejí.

K režisérovi Novej vlny patrí Éric Rohmer (*Znamenie leva*, *Zberateľka*, *Moja noc s Maud*), Jacques Rivette (*Paríž patrí nám*, *Mníška*, *Šialená láska*) a mnohí ďalší.

Ľavý breh, Nový román

Súbežne s filmovými kritikmi a začínajúcimi režisérmi organizovanými okolo časopisu Cahiers du cinéma, sa formuje skupina tzv. Ľavého brehu (geograficky určená Ľavým brehom Seiny v Paríži, ale tiež politickou orientáciou), ktorej režiséri zvyknú byť často zaraďovaní k Novej vlne. Ich filmové začiatky sa však začali rozvíjať vo vzťahu k iným umeniam, najmä výtvarnému umeniu

a literatúre, krátkymi, hranými či dokumentárnymi filmami začínali Agnès Varda, Georges Franju, Jean Rouch, Chris Marker a Alain Resnais.

Alain Resnais v rokoch 1948 až 1956 nakrútil niekoľko krátkych filmov inšpirovaných dejinami umenia (*Van Gogh*, *Gauguin*, *Guernica* a *Sochy tiež umierajú* o africkom umení, v spolupráci s Chrisom Markerom), dokument-esej o koncentračných táborech *Noc a hmla* (s Ch. Markerom) a dokument *Všetka pamät' sveta* o parížskej Národnej knižnici. V roku 1959 debutoval filmom *Hirošima, moja láska* podľa scenára Margueritte Duras. Príbeh krátkeho vzplanutia francúzskej herečky a japonského architekta počas nakrúcania protivojnového filmu v Hirošime sa odvíja paralelne v súčasnosti aj minulosti, minulosť, ktorá je rovnako intenzívna ako prítomnosť, zasahuje do aktuálneho prežívania postáv poznačených tragickými udalosťami konca vojny. V nasledujúcom filme *Vlani v Marienbade* (1960) podľa scenára Alaina Robbe-Grilleta sa Resnais ešte viac vzdľahuje od deja odohrávajúceho sa na nemenovanom zámku s nemenovanými aktérmi. Duras aj Robbe-Grillet boli predstavitelia tzv. Nového románu, ktorý odmietal klasickú románovú štruktúru s kontinuálnou, lineárnou kauzalitou a chronológiou. Nový román je rozprávanie, ktoré si hľadá svoju logiku, sú to fragmenty, ktoré nemožno usporiadať, lebo k sebe nepatria, je to otvorené dielo so zložitým systémom odbočiek, protirečení, dier v kontinuite, je to zamýšľaný text ako pasca na čitateľa.²

V Novom románe, ktorý sa nazýva tiež Román pohľadu, je spisovateľ (filmár) ako vedec a inžinier nachádzajúci vždy nový uhol pohľadu, je ako merač, ktorý vymedzuje, lokalizuje, kvantifikuje, pohybuje sa v začarovanom kruhu, ktorému chýba stred (fabula, pointa). Filmy *Hirošima, moja láska*, *Vlani v Marienbade*, *Muriel* (A. Resnais, 1963) a *Nesmrtelná* (A. Robbe-Grillet, 1963) spája téma pamäti, rozpomätávania a zabúdania, vymazávania a lovenia spomienok. Francúzka a Japonec z *Hirošimy* sú zaťaženi spomienkami, ktoré nemôžu zmazať, naopak, postavy z *Marienbade* nemajú žiadne spomienky, pohybujú sa ako umelé figuríny bez vlastnej vôle, sú ako príznaky blúdiace z labyrinte, v akomsi mýtickom bezčase.

Na princípe zabúdania a lovenia spomienok je budovaný aj príbeh fotorománu Chrise Markera *Rampa* (1962). Dokument *Parížsky máj* (1963) Marker vytvoril ako reflexiu Parížanov tesne po skončení francúzsko-alžírkej vojny, formou ankety sa dozvedá základné informácie o ich životných problémoch, ktoré sa vôbec netýkajú politiky, ale osobného šťastia. Marker aj Jean Rouch v *Kronike jedného leta* (1961) postupujú v mene filmu-pravdy, cinéma vérité, ktorý bol návratom k autentickejšiemu, k vertovovskému konceptu kina-pravdy, za použitia aktívne prítomnej kamery, živého materiálu v reálnom prostredí, spoločensko-kritického a sociálneho rozmeru.

Na margo francúzskej Novej vlny

- Generačná spriaznenosť režisérov Novej vlny sa prejavila v počiatočnej vzájomnej pomoci, keďže prvé filmy si financovali najmä z vlastných zdrojov, nakrúcali rýchlo a lacno v reálnych prostrediach, bez hviezd a bez použitia kontaktného zvuku, lebo dodatočné postsynchrony vyšli lacnejšie.
- Scéna vo filme *Nikto ma nemá rád*, v ktorej žiaci s telocvikárom prechádzajú mestom a postupne sa odpájajú z radu a miznú v postranných uličkách, je poctou Jeanovi Vigovi, citáciou z jeho filmu *Trojka z mravov* (1933).
- Režisér Julian Schnabel vo filme *Skafander a motýľ* (2007) vzdal hold Truffautovmu filmu *Nikto ma nemá rád*: počas jazdy novým autom naprieč Parížom znie hudba Jeana Constantina. Jazda autom je prejavom voľnosti, ktorá skončí uväznením vo vlastnom tele. Cesta uväzneného Antoina aj Jean-Dominiqua Baubyho končí pri mori.
- François Truffaut sa objavuje v takmer všetkých svojich filmoch, či vo forme camea (ako Hitchcock), malého šteku, alebo hlavnej úlohy (*Americká noc*). Iba v jedinom prípade prijal úlohu u iného režiséra: v sci-fi Stevena Spielberga *Blízke stretnutie tretieho druhu* (1977).
- Godardov prvý veľkorozpočtový film *Pobrdanie* (1963), ktorý sa nakrúcal v talianskych ateliéroch Cinecittá, je ironickým výsmechom z filmového priemyslu riadeného bezcharakternými producentmi. Režiséra, ktorý vo filme nakrúca film, hrá Fritz Lang.

- Filmové príbehy režisérov Novej vlny často končia tragicky, idú proti hollywoodskemu diktátu happy-endu: umiera Michel (*Na konci s dychom*), Catherine a Jim (*Jules a Jim*), vraždou končí *Hebká koža*, o smrti je *Cléo od 5 do 7*, o zabíjaní je *Vojáčik, Karabinieri...* Truffautov scenár k filmu *Na konci s dychom* nekončil tragicky, Godard však zmenil záver, lebo tam chcel mať smrť.
- Alain Robbe-Grillet nakrútil dva filmy aj na Slovensku: *Muž, ktorý luže* (1968) a *Eden a potom* (1970).
- Podľa Markerovej *Rampy* nakrútil Terry Gilliam film *12 opíc* (1995).

5 filmov, ktoré treba vidieť

Nikto ma nemá rád (Les Quatre Cents Coups. François Truffaut, 1959)
Na konci s dychom (À bout de souffle. Jean-Luc Godard, 1960)
Noc a hmla (Nuit et brouillard. Alain Resnais, Chris Marker, 1955)
Hirošima, moja láska (Hiroshima mon amour. Alain Resnais, 1959)
Vlani v Marienbade (L'année dernière à Marienbad. Alain Resnais, 1960)

Kam ďalej

André Bazin: Co je to film? Praha: Československý filmový ústav 1979.
 Rozhovory Hitchcock – Truffaut. Praha: Československý filmový ústav 1987.
 James Monaco: *Nová vlna*. Praha: Akademie múzických umění 2001.
 David Čeněk, Martin Kaňuch, Michal Michalovič (eds.): Alain Resnais: Kinematografia mozgu. Bratislava: SFÚ 2013.
 Alain Robbe-Grillet: V zrkadle spomienok, Bratislava: PT 2002.
 Vlastimil Zuska: La Jetée neboli prítomná minulosť, ktorá nebola. In: Kino Ikon, č. 2, 2001.
 Martin Kaplický, Ondřej Dadejík: La Jetée: problém zápletky. In: Kino Ikon, č. 2, 2001.

Webové stránky

<http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml>
 – F. Truffaut: A Certain Tendency Of The French Cinema
<http://www.theguardian.com/film/2010/jun/06/film-jean-luc-godard-breathless-feature-philip-french-french-new-wave> – Jean-Luc Godard, *Na konci s dychom*
<http://www.nanocrit.com/issues/6-2014/memory-identity-emotive-map-alain-resnais-hiroshima-mon-amour> – Alain Resnais, *Hirošima, moja láska*

¹ André Bazin: Co je to film? Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 89.

² Alain Robbe-Grillet: V zrkadle spomienok. Bratislava: PT 2002, s. 24 – 32.

XXXIII.

ČESKÁ NOVÁ VLNA

Šesťdesiate roky 20. storočia predstavujú v dejinách českej, respektíve československej kinematografie umelecky najplodnejšie obdobie. Ideologický odmäk vytvoril podnetné impulzy pre rozchod s myšlienkovým a umeleckým schematizmom päťdesiatych rokov a otvoril tak cestu zložitejším autorským víziám a inovatívnym vyjadrovacím postupom. Československá reakcia na filmy francúzskej novej vlny a európskeho autorského filmu bola natoľko originálna a svojská, že si vyslúžila pomenovanie „československý filmový zázrak“. V krátkom období druhej polovice 60. rokov vznikli nielen originálne filmy mladej generácie filmárov, ale aj najlepšie filmy režisérov staršej generácie ako František Vlácil, Ján Kadár a Elmar Klos, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa či Ladislav Helge.

V krajinách pod sférou vplyvu Sovietskeho zväzu sa v šesťdesiatych rokoch na krátky čas spojila priaznivá kultúrno-spoločenská klíma s postupným uvoľňovaním totalitného dozoru. Po krvavom potlačení maďarskej revolúcie roku 1956 však nádeje sprevádzajúce demaskovanie kultu osobnosti vystriedala dezilúzia a opätovne sa zostril ideologický dohľad v spoločenskej aj umeleckej sfére. Šéfovia československej kultúry pohotovo reagovali: filmy, ktoré vznikli v krátkom období po XX. zjazde a vymykali sa schematizmu (*Záříjové noci* [V. Jasný, 1957], *Škola otců* [L. Helge, 1957], *Tři přání* [J. Kadár – E. Klos, 1958], *Zde jsou hři* [V. Krška, 1958]), podrobili roku 1959 na Konferencii filmových pracovníkov v Banskej Bystrici tvrdej ideologickej kritike. Otvorená kritika kultu osobnosti však tak či onak zahnila komunistickú totalitu do defenzívy a režim v nasledujúcich rokoch lavíroval medzi obmedzovaním a uvoľňovaním podmienok tvorivej praxe. Postupne vznikali filmy mladých režisérov, ktoré sa síce museli vyrovnávať s ideologickou kritikou, nekončili však „v trezore“. Filmová výroba, ktorá v Československu síce patrila pod správu ministerstva kultúry, ale spadala pod priame riadenie a kontrolu Ústredného výboru KSČ, sa na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov decentralizovala. Podľa vzoru poľskej kinematografie sa vytvorili relatívne samostatné tvorivé a výrobné skupiny, ktoré redukovali dramaturgickú a schvaľovaciú hierarchiu a obmedzili tak byrokratickú záťaž filmovej výroby. V dôsledku inštitucionálnych reštrukturalizácií získali mladí filmári možnosť odkloniť sa od kánonu socialistického realizmu a vyskúšať širokú paletu nových tém, foriem a štýlov. Roku 1968, v období Pražskej jari, bola zrušená cenzúra a odstránené politicky direktívne riadenie umenia.

Generačný manifest

Generácia tvorcov českej novej vlny bola generáciou, ktorá prežila vojnové detstvo a vyrastala v totalite. Niekoľko rokov ideologického odmäku využila na to, aby prostredníctvom filmu pátrala po pravde o minulosti a súčasnosti, ale aj po životných postojoch moderného človeka. Vzniklo niekoľko filmov so silným etickým nábojom, ktoré sa snažili sformulovať existenciálne otázky. Väčšinou boli tvorcovia českej novej vlny absolventmi FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění), ktorá vznikla krátko po vojne. Napriek niekoľkým spoločným črtám (pracovné podmienky, témy a snaha o prekonanie socialistického realizmu) boli režiséri novej vlny veľmi odlišnými autorskými osobnosťami – ich tvorba sa odlišovala videním sveta, štýlom aj poetikou, podobne ako to bolo v prípade francúzskej novej vlny.

Jan Žalman¹ sleduje dve základné línie: abstraktno-poetickú (Jan Němec a Ester Krumbachová, Pavel Juráček, Jan Schmidt, Věra Chytilová od *Sedmikrások*, *Křik* a *Valerie a týden divů* Jaromila Jireša atď.) a sociologickú (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Evald Schorm, *Žert* Jaromila Jireša a rané práce Věry Chytilovej atď.). Prvá smerovala k poetickosti, k abstraktným obrazom

skutočnosti, k fantázii, alegórii či hyperbole. Druhá sa vyznačovala strohejším prístupom k skutočnosti, smerovala k autentickosti, k dokumentárnemu pozorovaniu. Rôznorodé osobnosti českej novej vlny spájali odpor k uniformite, ktorú vyžadoval schematický socialistický realizmus, rovnako aj odpor k poučaniu, kritický postoj k spoločnosti a nemenej aj snaha o formálnu a významovú originalitu. Predovšetkým to však bol základný postoj mladých tvorcov, ktorí sa rôznymi cestami snažili o autentické zobrazenie sveta a ľudí.

Snaha o postihovanie pravdivej skutočnosti prostredníctvom filmu so sebou priniesla celý rad ďalších spoločných črt: odpor k ideologickým témam, záujem o neheroického antihrdinu, trpezlivosť pri analýze pomerov reálneho socializmu, metaforické zobrazovanie socialistického režimu. Pod vplyvom modernej literatúry, ktorá sa rozišla s príbehovým kliše 19. storočia, mení sa aj postoj československých filmových autorov k príbehu. V českom a slovenskom filme nedochádza k jeho úplnej eliminácii, ako sa to udialo vo francúzskom novom románe, premieňa sa však na tvar, ktorý je voľnejší, zaobíde sa bez dramatického konfliktu a podáva mnohoznačnejší i rozporuplnejší obraz reality. Svet, ktorý socialistický realizmus v mene ideológie vykresľoval ako prehľadný a zrozumiteľný, stal sa v dielach novej vlny rozporným, plným otázok a neistoty. Generácia novej vlny sa preto obracala k spriaznenej poetike spisovateľov ako Bohumil Hrabal, Milan Kundera a Josef Škvorecký. Za programový manifest tejto filmárskej generácie možno označiť „poviedkový omnibus“ *Perličky na dně* (1965). Sedem režisérovi nakrútilo podľa poviedok z Hrabalových zbierok *Perličky na dně* a Pábitelé krátke filmy: Věra Chytilová (*Automat svět*), Jirí Menzel (*Smrt pana Baltazara*), Evald Schorm (*Dům radosti*), Jan Němec (*Podvodníci*), Jaromil Jireš (*Romance*), Juraj Herz (*Sběrné surovosti*) a Ivan Passer (*Fádní odpoledne*).ⁱⁱ V Hrabalovom grotesknom realizme, ktorý páchol nefalšovanou človečnosťou, totiž mladí filmári našli (rovnako ako v Kunderovi a Škvoreckom) príklad literatúry, ktorá nie je akademická, neoháňa sa veľkými životnými pravdami a vďaka láske k banalitám a všednosti je pravdivá.

Formanovská škola

Najvýraznejšou osobnosťou českej odnože cinéma verité je Miloš Forman, ktorý so svojimi spolupracovníkmi Ivanom Passerom a Jaroslavom Papouškom vytvoril sociologickú líniu českej novej vlny. Keď roku 1963 vyhlásilo populárne divadlo fingovaný konkurz na mladé spevácke talenty, Forman spolu s kameramanom Miroslavom Ondříčkom nakrútili na vlastnú päsť tento konkurz 16 mm kamerou. Vznikol tak unikátny dokument nielen o divadle Semafor, ale aj o naivných dievčatách bez talentu, ktoré chcú preraziť aj za cenu totálneho strápenia sa. Materiál odkúpil štátny film, prekopíroval ho na 35 mm a Forman dostal prostriedky na dokončenie filmu *Konkurs* (1963) a reportážny záznam z konkurzu potom spojil s krátkym hraným dejom.

Hoci *Konkurs* vznikol takmer ako náhodné dielo improvizácie, obsahoval zárodoky Formanovho režijného rukopisu: schopnosť improvizácie, autentického, až momentkového zachytenia skutočnosti, ktoré však o nej vypovedá viac než dobre premyslené poučanie. Rovnako naznačil aj smer, ktorým sa bude uberať jeho ďalšia tvorba: obraz mladých ľudí, ktorý mal ďaleko od vzorových portrétov správnych zväzakov, krutosť života zobrazená vo všetkej svojej komickej trápnosti. Bez didaktizmu dokázal kriticky reflektovať stav českej spoločnosti: bez proklamatívnych odsudkov, jednoduchým zobrazením „obyčajného človeka v obyčajných situáciách“. Formanov humor nečerpá z tradičného arzenálu komických typov a gagov, ale je odpozorovaný zo všedného života. Komický efekt prichádza akosi mimovoľne a nechcene, vyplýva zo samotnej trápnej existencie „malého českého človeka“. Ostrá irónia sa tak vo Formanovom autorskom videní spája s jemným súcitom. Originalitu mu vtláča balansovanie na nezriedka jemnej hrane medzi komikou a tragikou a zvláštny cit pre význam banality.

Témou Formanovho prvého celovečerného filmu *Černý Petr* (1963) sa stala konfrontácia sveta mládeže a rodičov. Príbeh učňa v samoobsluže, ktorého úlohou je špehovať zákazníkov, aby nič neukradli, vznikol podľa románu Jaroslava Papouška. Veristický obraz života a nudy v českom malomeste zobrazuje neistotu dospievania a tiché generačné konflikty, z ktorých vychádza skarifikovaný obraz rodičov. Nenápadná zrážka mladého človeka so svetom dospelých našla

formálne vyjadrenie v štýle kina-pravdy. Rovnako ako vo svojich ostatných českých filmoch pracoval Forman s nehercami, ktorých dokázal viesť k autentickým výkonom a skombinovať ich s civilným prejavom profesionálnych hercov.

Už v *Černom Petrovi* Forman využil prostredie typické pre všetky svoje české filmy: prostredie ľudovej zábavy v provinčnom meste. Práve tu sa totiž voľne spája niekoľko nezávislých epizód a rôznych postáv do reprezentatívneho prierezu spoločnosti. Formana zaujíma prostredie a atmosféra nestrojenej ľudovej zábavy, zaujímajú ho ľudské typy a spôsob ich komunikácie. Pri týchto spoločenských konfrontáciách je možné obnažovať trápnosť chvíle. Prostredie ľudovej zábavy tvorí jadro smutnej komédie *Lásky jedné plavonlásky* (1965). Príbeh dievčaťa z textilnej fabriky, ktoré po zábave strávi noc s klaviristom, vyberie sa za ním stopom do Prahy a skončí so zlomeným srdcom, rozvíja milostný motív do trpkkej morality o sklamanej láske. Je to však moralita bez stopy falošnosti a predstierania, príbeh presvedčivý práve vďaka svojej autentickej atmosfére plnej intimity všedného dňa.

Humor ako formu kritiky využil Forman vo svojom poslednom českom filme *Hoří má panenko* (1967). Tentoraz sa už celý dej filmu odohráva na požiarnickom bále. Z epizodicky vystavaného príbehu o rozkradnutej tombole sa stala politická metafora o povahe národa, o krutosti a bezohľadnosti medziľudských vzťahov, o malichernosti, hlúposti a trápnosti. Formanov príznačný humor v tomto filme je už útočnejší. Emocionálnu identifikáciu s postavami zároveň eliminoval tým, že svojmu filmu nedal hlavného hrdinu. Hrdinom, lepšie povedané antihrdinom, *Hoří má panenko* je celá bálková spoločnosť, ktorá v absurdnej fraške volí miss na základe širokých laktov ich mamičiek, rozkráda tombolu, hašterí sa a osočuje, zatiaľ čo kúsok odtiaľ nič netušiacemu starčekovi zhorí strecha nad hlavou. Na základe medzinárodného úspechu troch celovečerných filmov, ktoré Miloš Forman nakrútil v Československu, dostal z USA ponuku od spoločnosti Paramount na nakrútenie filmu. Po vstupe vojsk krajín Varšavskej zmluvy v lete 1968 sa už do Československa nevrátil a jeho americká filmografia nabrala značne odlišný smer. Jeho tvorivými spolupracovníkmi na týchto troch filmoch boli Ivan Passer a Jaroslav Papoušek. Oba vo vlastných filmoch rozvinuli jeden z aspektov „formanovskej školy“.

Ivan Passer priniesol subtilnejšie, až lyrizujúce, avšak nemenej autentické zobrazenie skutočnosti ako Forman a preukázal cit pre zachytenie atmosféry a prchavosť okamihu v celovečernom filme *Intimní osvětlení* (1965). Na malej ploche jedného dňa stráveného na vidieku tu dokázal konfrontovať dva životné postoje a vytvoriť tak pôsobivú impresiu o zmysle a ciele ľudského snaženia. Prostredníctvom konfrontácie dvoch priateľov dospel k jemnej, avšak rovnako kritickej úvahe o spoločnosti, ktorá vymenila túžbu po skutočných životných hodnotách za malomeštiacky komfort. Podobne ako Forman, aj Passer po roku 1968 emigroval do zahraničia.

Najbližšie ku komediálnemu žánru mal z „formanovskej školy“ vyštudovaný sochár Jaroslav Papoušek. Vychádzajúc sčasti z autobiografických skúseností, režijne debutoval filmom *Nejkrásnější věk* (1968). Jemný príbeh o relativite života sa sústredil na skupinu mladých adeptov sochárskeho umenia a ich starnúcich modelov. Papoušek konfrontoval skepsu a pesimizmus mladých ľudí s naivnou čistotou a optimizmom dôchodcov.

Papouškov režijný temperament sa však naplno prejavil až v nasledujúcom filme *Ecce Homo Homolka* (1969). Nemilosrdne dokumentárny záznam popoludnia v prírode rodiny Homolkovcov odhalil tie najhoršie stránky „malého českého človeka“ a ponúkol neprikrášený obraz jeho mravnej stagnácie. Film, ktorý sa dočkal aj podstatne menej kvalitných pokračovaní (*Hogo Fogo Homolka*, 1970; *Homolka a tobolka*, 1972), sa vyznačuje virtuóznym zvládnutím jazyka postáv a priam dokonalou autentickosťou. Umeleckou štylizáciou poklesnutého ľudového jazyka dosiahol Papoušek presvedčivosť malicherných hádok svojich postáv, ktoré stvárnili prevažne neherci alebo v tej dobe ešte málo známi herci.

Věra Chytilová a téma ženy

S veristickou metódou sú spojené aj začiatky režisérky Věry Chytilovej. Roku 1961 nakrútila jeden z prvých filmov novej poetiky – stredometrážny absolventský film na FAMU *Strop*. Dokumentárne štylizovaný výrez zo života mladej ženy, ktorá si „stanovila strop svojich možností“ a vymenila štúdium na vysokej škole za povrchnú dráhu manekýnky, zaodel pomerne priamočiaru morálitu o životných cieľoch ženy do novátorského šatu cinéma verité. Chytilová striedala formálne pôsobivé kompozície z módnjej prehliadky a nočného mesta, inšpirované tradíciou fotografickej moderny, s autentickým zachytením dňa mladej ženy, v rámci ktorého použila v duchu cinéma verité skrytý mikrofón na záznam rozhovorov manekýnok v šatni.

Po absolvovaní FAMU Chytilová nakrútila ďalší stredometrážny film *Pytel blech* (1962), ktorý metódou hraného dokumentu zachytil život učníka na internáte. Podobne ako Forman, aj Chytilová vystavala film na konfrontácii sveta mládeže so svetom dospelých. Príbeh vzdal hold klasickému filmu *Trojka z mravov* (pozri 15. kapitolu o poetickom realizme) a zobrazil život dievčat, ktoré v prefeminizovanom textilnom mestečku a čisto ženskom internáte nemajú možnosť saturovať nevinné túžby dospievania po tanečnej zábave, schôdzkach s chlapcami či výletoch do mesta. Chytilovej sa podarilo morálne predstavy mladých ľudí konfrontovať s predstavami dospelých aj prostredníctvom duchaplného vnútorného monológu „neviditeľnej“ hrdinky (zastupuje ju subjektívna kamera), ktorý vďaka moravskému dialektu vytvoril autentický ľudský typ.

K téme pátrania po zmysle a smerovaní života ženy sa Chytilová vrátila v celovečernom debute *O něčem jiném* (1963). Spojila v ňom dva navzájom nezávislé osudy žien – skutočnej vrcholovej gymnastky Evy (Bosákovéj) a fiktívnej postavy ženy na materskej dovolenke Věry – a vytvorila tak film-paralelu. Eva a Věra sa nikdy nestreli, vlastne nemajú nič spoločné. Pretože však režisérka vedie medzi ich životnými príbehmi audio-vizuálno-kompozičné paralely, divák je nútený tieto dve ženy a ich spôsob života porovnávať, čím sú obe dejové línie kontrapunkticky prepojené. Portréty dvoch odlišných žien sa líšia aj formálne: Evina časť bola vytvorená metódou hraného dokumentu, Věrina časť štýlom filmu-pravda. Chytilová postavila rekonštruovanú realitu oproti fikcii a naplno vyjadrila svoju špecifickú tvorivú metódu.

Pre Chytilovú je charakteristické spájanie dokumentárnej a symbolickej štylizácie. Príbeh používa iba v základných líniách na to, aby vytvorila priestor pre morálno-filozofický argument a svoju ústrednú tému ženy. Chytilovej feminizmus je určovaný originálnou ženskou optikou, ktorou sa pozerá na svet, na ženy aj na mužov. Do československej kinematografie priniesla nový prístup k jednej z ústredných tém umenia: hľadá zmysel života človeka, jeho morálne hodnoty a životné ciele prostredníctvom žien. Ich obraz pritom zbavila všetkých sentimentálnych nánosov.

Film *Sedmikrásky* (1966) predstavuje v Chytilovej tvorbe definitívny prechod od objektívneho realizmu k fantastickej a symbolickej poetike. *Sedmikrásky* sú fantastickou satirou či filozofickou groteskou, ktorá má blízko k surrealite adaptácie románu Raymonda Queneaua *Zazije v metre* (1960), ktorú režíroval Louis Malle.¹³ Jej antihrdinkami sú dve priateľky – Marie. Sú identické svojím bláznivým anarchistickým správaním, škodoradost'ou aj robotickými pohybmi. V reťazi voľne radených epizód predvádzajú tie najbláznivejšie kúsky, ktoré vedú k deštrukcii všetkého okolo nich. Prostredníctvom alegórie našla Chytilová v *Sedmikráskach* vyjadrenie pre jednu z najpálčivejších existenciálnych tém súdobého svetového filmu: svet zničený dehumanizovaným ľudstvom, studená vojna hroziaca atómovou bombou, odcudzenie v medziľudských vzťahoch. Zároveň predstavuje nielen pre východný blok originálny pohľad na nerovnováhu mužsko-ženských vzťahov. Formálne spracovanie témy, na ktorom sa podieľali výtvarníčka kostýmov Ester Krumbachová a kameraman Jaroslav Kučera, však túto tému zbavili moralizovania a predostreli ju v živeľnej a mnohoznačnej podobe.

Zo spolupráce s Ester Krumbachovou vzišla aj Chytilovej filozoficko-biblická detektívka *Ovoce stromů rajskejch jíme* (1969). Pôvodná Krumbachovej predloha rámcovovala kriminálny príbeh citátni z druhej kapitoly knihy Genesis. Symbolický dej zvýraznila symbolika farieb kostýmov jednotlivých postáv, ktorá im prisúdila určité charakterové a typové vlastnosti. Na pozadí deja, v ktorom sa odohrá vražda medzi milencami, vytvorili Chytilová s Krumbachovou podobenstvo o zakázanom ovoci poznania.

Jan Němec a Ester Krumbachová

Fantastické črty s výraznými väzbami na poetiku Franza Kafku niesla i filmografia Jana Němca a Ester Krumbachovej. Němec debutoval adaptáciou poviedky Arnošta Lustiga Tma nemá stín pod titulom *Démanty noci* (1964). Tragický príbeh z 2. svetovej vojny o dvoch mladíkoch, ktorí utečú z transportu do koncentračného tábora a stane sa z nich štvaná zver, premenil Němec na experimentálny záznam duševného stavu svojich hrdinov, ktorí utekajú lesom, trpia halucináciami a utiekajú sa do snov. Němcov debut udal ústrednú tému celej jeho filmografie šesťdesiatych rokov: ľudskosť v hraničnej existenciálnej situácii.

Zatiaľ čo *Démanty noci* ťažili z historicky reálnych udalostí, vo filme *O slavnosti a hostech* (1966) vytvorili Němec v spolupráci s Krumbachovou hraničnú situáciu na pôdoryse absurdnej frašky. Vzniklo tak pôsobivé podobenstvo o totalite, ktorá si bez výnimky vyžaduje absolútnu uniformitu názorov a akceptuje len bezvýhradné prispôsobenie sa. Tento film vizuálne čerpá z obrazov francúzskych impresionistov, pod povrchovou idylou letného popoludnia však celkom v kafkovskom duchu presakuje nočná mora.

Žáner alegórie, rafinovane zdôrazňujúcej vizuálne kvality, sa stal charakteristickým pre všetky diela, na ktorých spolupracovala Ester Krumbachová. V spolupráci s Němcem nakrútili tri poviedky o nespomelých milencoch pod spoločným titulom *Mučedníci lásky* (1966).

Pre amerického producenta nakrútil Němec dokumentárny film *Oratorium za Prabu* (1968) o politických zmenách v Československu po Pražskej jari, do ktorých tragicky zasiahli augustové udalosti. Už pred augustom 1968 sa Němec musel najviac zo svojej generácie vyrovnávať s ideologickou kritikou, potom sa však už k réžii nedostal. Z emigrácie sa vrátil až po roku 1989.

Ester Krumbachová nakrútila v príznačnom surrealisticko-humornom ladení svoj režijný debut *Vražda inženýra Čerta* (1970) – ironicko-alegorický portrét ženy, ktorá sa zamiluje do skutočného čerta. Nepodarilo sa jej však vdýchnuť alegorickej konštrukcii presvedčivosť ako v dielach, na ktorých spolupracovala predtým.

Pavel Juráček

Z českej novej vlny mali nepochybne najbližšie k poetike Franza Kafku práce Pavla Juráčka. Juráček bol pôvodnou profesiou scenárista (spolupracoval na viacerých scenároch svojej generácie) a krátky čas pôsobil ako umelecký šéf výroby skupiny, ktorá produkovala diela autorov novej vlny. Spolu s režisérom Janom Schmidtom nakrútil podľa vlastného scenára stredometrážnu čiernu satiru na byrokráciu *Postava k podpírání* (1963). Absurdný príbeh o mužovi, ktorý si v požičovni mačiek prenajme kocúra, keď ho však chce vrátiť, zistí, že požičovňa zmizla, obsahoval množstvo symbolických narážok na život vo svete, ktorý človeka núti podriaďovať sa nezmyselným pravidlám a úradným procedúram.

Juráček režijne debutoval filmom *Každý mladý muž* (1965), ktorý sa skladal z dvoch poviedok z prostredia vojenčiny. Svoju umeleckú vitalitu však prejavil až druhým filmom na motívy tretej knihy Gulliverových ciest Jonathana Swifta *Případ pro začínajícího kata* (1970). Podobne ako v *Postave k podpírání* zobrazuje film s presvedčivosťou kafkovskej nočnej mory účinky mašinérie moci a odporu voči inakosti.

Literárne adaptácie Jiřího Menzela

Pre filmy Jiřího Menzela sa stal charakteristickým jemne poetický realizmus na rázcestí medzi veristickou a symbolickou líniou českej novej vlny. Pre tento poetický realizmus bola určujúca Menzelova špecifická inšpirácia prózami Bohumila Hrabala. Jiří Menzel samostatne debutoval adaptáciou poviedky Josefa Škvoreckého *Zločin v dívčí škole* (1965), veselým príbehom s kriminálnou zápletkou. Po tomto pomerne nenáročnom príbehu však získal raketový úspech s tragickou groteskou podľa rovnomennej novely Bohumila Hrabala *Ostře sledované vlaky* (1966). Absurdnosť tragikomického osudu našla svoju podobu v príbehu z čias protektorátu o mladom

železničiarom elévovi, ktorý chce spáchať samovraždu kvôli predčasnej ejakulácii, napokon však po prvej úspešnej mileneckej noci dospeje v muža a celkom nehrdinsky zomrie pri antinemeckej sabotáži. Menzel si v tomto filme osvojil príznačnú hrabalovskú taktiku miešania grotesknosti so všednou, až banálnou tragikou. Z ich vzájomného spojenia, prelínania milostnej a odbojovej tematiky, vyplýva láskavá irónia osudu „malého človeka“ vrhnutého do „veľkých dejín“. Pre antihrdinský trend novej vlny je zároveň príznačné, že téma odboja sa popri ústrednej téme milostného zasvätenia stala vedľajšou líniou príbehu. Menzel so súcitom i úsmevom sledoval milostné útrapy a pokus o samovraždu svojho hrdinu a prejavil zmysel pre čaro hrabalovskej kuriózne banality (uniforma prednostu stanice, Milošov klobúk, slávna „razítková“ sekvencia a mnohé iné), tragickú smrť svojho hrdinu však zobrazil bez pátosu.

Podobnú metódu miešania protikladov uplatnil Menzel aj v adaptácii literárnej paródie Vladislava Vančuru *Rozmarné léto* (1967). Pôsobivosť Vančurovej predlohy tkvie v spojení malého obsahu s veľkolepou formou: traja muži v strednom veku trávia letné dni na plavárni a vedú dlhé, učené a banálne dišputy. V *Rozmarnom létě* sa tak pátos premieňa na iróniu. Tá je namierená proti malichernosti života, proti českému zápečníctvu a nude. Táto irónia síce nebola taká láskavá ako v *Ostře sledovaných vlakoch*, bola však tmená vizuálnou idylickosťou inšpirovanou maľbami francúzskych impresionistov a jemným citom pre lenivú letnú atmosféru.

Tretím celovečerným filmom *Zločin v šantánu* (1968) zostal Menzel v žánri komédie a vrátil sa k literárnej látke Josefa Škvoreckého. Tento detektívny vaudeville z prostredia nočného kabaretu je bláznivou fraškou s množstvom gagov. Následne sa Menzel opäť vrátil k Hrabalovi a podľa jednej poviedky zo zbierky *Pábitelé* nakrútil snímku *Skřivánci na niti* (1969). Veľké dejiny v tomto príbehu dopadli na malého človeka uprostred totalitného režimu. Jemný a láskavý príbeh o trestaných, väznených za nevydarený pokus o emigráciu, mal osten irónie ešte o niečo ostrejší ako predošlé Menzelove filmy. Práve preto sa roku 1970 dostal spolu s inými filmami novej vlny na niekoľko rokov do trezoru a Menzel musel na ďalšie režijné príležitosti čakať.

Jaromil Jireš

Z literárnych inšpirácií vychádzali okrem Menzela aj iní tvorcovia novej vlny. Jaromil Jireš vo svojom celovečernom debute *Křik* (1963) priniesol jemnú impresiu zo života mladých manželov očakávajúcich príchod prvého dieťaťa. *Křik* bol spolu s Chytilovej *O něčem jiném* a Formanovým *Černým Petrom* jedným z prvých filmov, ktoré zamerali pozornosť na malé, súkromné, až intímne aspekty života a ignorovali ideológiu pretláčané „angažované“ témy. Na motívy prózy Ludvíka Aškenazyho *Černá bedýnka* vytvoril Jireš impresionistickú koláž zloženú z dokumentárnych záberov, vnútorných monológov a krátkych hraných epizód. Táto koláž zároveň poskytla autentický obraz života mesta a jeho rozmanitosti.

V adaptácii rovnomenného románu Milana Kunderu *Žert* (1968), ktorý sa venuje bolestnému obdobiu politických čistiek päťdesiatych rokov, postihol absurdnosť i osudovosť zrážky človeka s ideológiou. Prostredníctvom realistickej štylizácie sa mu tu podarilo pretaviť subjektívne rozprávanie literárnej predlohy do presvedčivého filmového tvaru. Podobne ako v prípade Chytilovej, aj Jirešov režijný rukopis osciloval medzi realistickým, spoločensky zaujatým, a poeticko-alegorickým pólom. Jeho nasledujúci film *Valerie a týden divů* (1970) vznikol na podklade prózy Vítězslava Nezvala a scenáristicky na ňom spolupracoval s kostýmovou výtvarníčkou Ester Krumbachovou. Touto poetickou féeriou, v ktorej sa nevinnosť mieša s výstredným erotizmom a sadeovskou krutosťou, sa prihlásil k poetike surrealizmu.

Evald Schorm

Evald Schorm, ktorého tvorba sa hlási k moralisticko-realistickým prúdom českej novej vlny, získal vďaka dokumentaristickým skúsenostiam kontakt s robotníckym prostredím a zmysel pre jeho autentické zobrazenie, avšak metódou klasického realizmu, nie metódou cinéma vérité (v hraných filmoch nepracoval s nehercami, ale s profesionálmi). Pre Schormovu dokumentárnu aj hranú

tvorbu je charakteristický záujem o témy ľudskej mravnosti, ktoré nazeral z filozofického hľadiska a nesnažil sa pritom o výraznejšie formálne experimentovanie.

V hranom filme Schorm debutoval filmom *Každý den odvalu* (1964). So zaujatosťou pre „chorobu citov“ v antonioniovskom slova zmysle tu zobrazil skorumpované ideály robotníckej triedy pätnásť rokov po nástupe komunizmu. Nakrútil tak tvrdý odsudok spoločnosti poznačenej stalinizmom.

Psychologicko-filozofické príčiny morálneho krachu socialistickej spoločnosti Schorm odhaľoval aj vo svojom druhom filme *Návrat ztraceného syna* (1966). Je to opäť antonioniovský príbeh o úspešnom architektovi, ktorý navonok nemotivovanou samovraždou vzbudí neistotu a strach svojho okolia. Jeho depresia a samovražedné sklony sú totiž zapríčinené nemožnosťou mravných postojov v amorálnej spoločnosti, ktorá si nadovšetko ctí „rozumný kompromis“.

Vo filme *Pět holek na krku* (1967) premenil Schorm dievčenský román Ivy Hercíkovej na tragický obraz života. Dobrosrdečná dcéra vysokého funkcionára sa márne snaží získať priateľstvo svojich horšie situovaných spolužiačok. S krutosťou života a ľudí vo filme kontrastuje svet ideálov a krásy symbolizovaný úryvkami z opery Karla Maria von Webera *Čarostrelec*.

Filmom *Farářův konec* (1968), ktorý vznikol podľa pôvodného scenára Josefa Škvoreckého, realizoval Schorm svoje mravné krédo v žánri tragikomédie. Príbeh kostolníka, ktorý sa nedopatrením stáva falošným farárom, čerpal poetiku z ľudovej frašky, typológiu postáv z biblických citácií a príbehový pôdorys z rozprávkového boja dobra so zlom. Škvoreckého a Schormova morálna optika však tradičné chápanie dobra a zla skomplikovala: kostolník sa síce vydáva za farára, za čo je potrestaný smrťou, ale robí tak z lásky k ľuďom a z túžby pomáhať im. Samozrejme, v duchu Škvoreckého humoru, tak trochu i z túžby po dôležitosti a mravnej autorite svojej osoby. Na druhej strane dedinský učiteľ, ktorý by mal stelesňovať dobro, vycíti vo farárovi konkurenciu – na duchovnú autoritu si totiž v obci nárokuje on.

Schormovu režijnú dráhu uzavrela štúdia strachu *Den sedmý – osmá noc* (1970), ktorá sa vzápätí po výmene barrandovského vedenia na jar 1970 dostala spolu s inými do trezoru.

Veľa látok, pripravených do výroby v liberálnom roku 1968, sa realizovalo až po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. V priebehu najbližších dvoch rokov sa však všetky obrodné tendencie skončili, filmári sa museli buď konformizovať alebo odmlčať. Nasledujúca dekáda sa už niesla v znamení „konsolidácie“ a „normalizácie“ pomerov a neposkytla veľa priestoru pre nadviazanie na skvelé diela z rokov šesťdesiatych. V kultúrnej sfére sa totiž „normalizácia“ realizovala návratom k témam aj estetike socialistického realizmu.

Na margo českej novej vlny

- Generačný antagonizmus, charakteristický pre postoj autorov francúzskej novej vlny voči svojim starším kolegom, sa v československej novej vlne natoľko neprejavil. Určitú zásluhu mala na tom skutočnosť, že československá kinematografia bola pomerne generačne pestrá – od konca vojny prichádzali do ateliérov stále noví a mladí ľudia. Závažnejší však bol fakt, že tu obmedzené podmienky pre slobodnú tvorbu dopadali na všetkých bez rozdielu. Preto v päťdesiatych rokoch na politické procesy, byrokratický aparát a všeobecné ovzdušie neslobody reagovala staršia aj mladšia generácia v podstate rovnako. Napokon v nasledujúcej slobodnejšej dekáde vytvorili aj viacerí režiséri staršej generácie svoje vrcholné diela (napr. Ján Kadár a Elmar Klos, František Vlácil, Vojtěch Jasný, Otakar Vávra, Karel Kachyňa, Ladislav Helge ai.)
- Počas nakrúcania svojho celovečerného hraného debutu *Černý Petr* sa Forman v Kolíne, známom tradíciou dychovky, zoznámil s prostredím ľudových dychových kapiel. Tak popri nakrúcaní hraného filmu vznikol dokument o skúškach dvoch dychových orchestrov *Kdyby ty muziky nebyly* (1963), jednoduchá anekdota o konfrontácii dvoch nezlučiteľných svetov: sveta mládeže a sveta ich rodičov. (*Konkurs* a *Kdyby ty muziky nebyly* sa uvádzali spoločne pod titulom *Konkurs*).
- Formanov film *Hoří má panenko* strhol na seba nielen vlnu ideologickej kritiky, ale aj odmietnutie zahraničného producenta Carla Pontiho, ktorý označil film za antihumanistický a odmietol ho

- distribuovať. Dokonca muži z požiarnych zborov sa cítili natoľko dotknutí Formanovým filmom, že údajne odmietli hasiť.
- Vo filme Jiřího Menzela *Zločin v dívčí škole* vystupovali populárne postavy vtedajšej avantgardnej scény Jiří Suchý a Jiří Šlitr a speváčka Eva Pilarová.
 - Obraz niekoľkých hodín zo života ženy v Chytilovej filme *Strop* bol neraz porovnávaný s filmom francúzskej režisérky Agnes Vardovej *Cléo od piatej do siedmej* (1962). Tieto podobnosti však vyplývali skôr z duchovného a intelektuálneho ovzdušia novej vlny ako z priamej inšpirácie francúzskou režisérkou.
 - Oscarový úspech Menzelovho filmu *Ostrře sledované vlaky* bol pre československú kinematografiu o to významnejší, že jej priniesol druhého Oscara za najlepší zahraničný film v priebehu dvoch po sebe nasledujúcich rokov. Rok predtým ho totiž získal *Obchod na Korze* (1965) Jána Kadára a Elmara Klosa.
 - Podobne ako o „formanovskej“ škole by sa dalo v rámci českej novej vlny hovoriť aj o „juráčkovskej“ škole. Jan Schmidt nakrútil podľa Juráčkovej látky apokalyptické science fiction *Konec srpna v hotelu Ozon* (1966) a ku kafkovskej inšpirácii sa prihlásil samostatným režijným debutom *Hotel pro cizince* (1966) aj iný scenárista, Antonín Máša. Bizarný príbeh s detektívnou zápletkou niesol stopy výtvarnej spolupráce Ester Krumbachovej, ktorá ireálny svet secesného vidieckeho hotela štylizovala do snovej atmosféry fin de siècle.
 - Jan Schmidt svojím menom režijne „pokryl“ Juráčkov film *Postava k podpírání*, pretože v súdobých podmienkach filmovej výroby nemal Juráček ako vyštudovaný scenárista na samostatné režirovanie kvalifikáciu.
 - Tak trochu na okraji novej vlny pôsobil slovenský rodák Juraj Herz. Jeho dva najlepšie filmy tohto obdobia sa hlásia k surrealistickým a kafkovským inšpiráciám. *Spalovač mrtvol* (1969) je čiernohumorným stvárnením priemernosti a oportunitizmu v príbehu o majiteľovi krematória, ktorý začne kolaborovať s nacistami. Herz v ňom využil štylistické prostriedky zveličenia (napr. rybie oko), atmosféru hororu, doslovné metafory a absurdné situácie, ktoré navodzujú pobavenie i znepokojenie zároveň. V adaptácii románu ruského spisovateľa Alexandra Grina *Morgiana* (1972) tiež čerpá z prvkov hororu, presnejšie povedané gotického románu, a surrealistických inšpirácií.
 - Dokumentaristickému výskumu českej (aj slovenskej) novej vlny sa venuje slovenský režisér Martin Šulík. Po tom, čo nakrútil dva dokumentárne filmy o Jurajovi Jakubiskovi *Nenakrútené filmy Juraja J.* a *Monológ Juraja J.* (oba 2001), začal sa v českej produkcii systematicky venovať portrétom filmárov novej vlny. Na základe denníkov Pavla Juráčka nakrútil film *Klíč k určování trpaslíků podle deníku Pavla Juráčka* (2002). Spolu s Janom Lukešom vytvoril televízny seriál *Zlatá šedesátá* (2009) a dvojdielny celovečerný dokument *25 ze šedesátých aneb Československá nová vlna* (2010). Na tieto projekty nadviazal dokumentárny seriál *Československý filmový zázrak* (2014).

7 filmov, ktoré treba vidieť

- Křik* (J. Jireš, 1963)
- Sedmikrásky* (V. Chytilová, 1966)
- Ostrře sledované vlaky* (J. Menzel, 1966)
- Intimní osvětlení* (I. Passer, 1965)
- Hoří má panenko* (M. Forman, 1967)
- Farářův konec* (E. Schorm, 1968)
- Případ pro začínajícího kata* (P. Juráček, 1970)

Kam ďalej

Jan Žalman: Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu. Praha: Národní filmový archiv 1993.

Stanislava Prádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar: Démanty všednosti — český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně. Praha: Pražská scéna 2002.

Josef Škvorecký: Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu. Praha: Horizont 1991.

Antonín J. Liehm: Ostře sledované filmy. Československá zkušenost. Praha: Národní filmový archiv 2001.

Anna Batistová (ed.): Hoří, má panenko. Praha: Národní filmový archiv 2012.

Webové stránky

<http://www.zlatasedesata.cz/25/> – projekt TV dokumentárneho seriálu *Zlatá šedesátá*

ⁱ Jan Žalman: Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu. Praha: Národní filmový archiv, 1993.

ⁱⁱ Filmy posledných dvoch režisérov sa už do poviedkového filmu nezmestili a uvádzali sa samostatne ako stredometrážne filmy.

ⁱⁱⁱ Pozri Peter Hames: Československá nová vlna. Praha: KMa, 2008, s. 211.

XXXIV.

MAĎARSKÝ FILM

Po oslobodení Maďarska v roku 1945 sa do distribúcie vrátili zahraničné filmy i vrcholné diela sovietskych režisérov a z emigrácie v ZSSR sa vrátil Béla Balázs, aby prednášal na Akadémii múzických umení a pokračoval v tvorbe filmových scenárov. Samotná filmová produkcia však bola poznamenaná nedostatkom financií, s čím súviselo aj znižovanie počtu kín. Prvým povojnovým maďarským filmom bola *Učiteľka*, ktorú nakrútil Márton Keleti podľa románu Sándora Brodyho, sfilmovaného už počas éry nemého filmu. Najúspešnejšou snímkou tohto obdobia sa však stal film *Niekde v Európe* (1947), ktorý nakrútil Géza Radványi podľa scenára Bélu Balázsa. V typickom príbehu z vojnou zničenej Európy bezprostredne po skončení bojov putuje vidieckou krajinou skupinka sirôt a utečencov a zápasí o prežitie, pričom sa dostáva do konfliktu s miestnymi obyvateľmi.

V roku 1948 došlo aj v Maďarsku k úplnému znárodneniu filmovej produkcie a distribúcia sa obmedzila len na filmy, ktoré boli v súlade s novým smerovaním Maďarska k výstavbe socializmu. Nakrúcali sa predovšetkým tzv. robotnícke filmy, ktoré boli svojím schematizmom a silnou poplatnosťou ideológii maďarskou verziou socialistického realizmu. Najvýznamnejším filmom tohto obdobia bola *Piad' zeme* (1948), ktorú nakrútil režisér Frigyes Bán. Po tom, ako sa v roku 1953 dostala na čelo krajiny nová vláda premiéra Imreho Nagya, nastalo v maďarskej spoločnosti uvoľnenie pomerov, ktoré prinieslo väčšiu tvorivú slobodu i filmovým tvorcom, ktorých diela mohli vo väčšej miere reflektovať krízu režimu a spoločnosti. Do distribúcie sa dostávali vrcholné diela neorealizmu, ktoré sa, podobne ako v iných krajinách, stali istou inšpiráciou aj pre maďarských tvorcov. Zmenila sa aj produkčná schéma, v rámci ktorej bolo prideľovanie scenárov jednotlivým režisérom nahradené výraznou autorskou profiláciou. Najvýraznejšou režisérskou osobnosťou tohto obdobia sa stal Zoltán Fábri. Absolvent Vysokej školy výtvarných umení i herec na Akadémii dramatických umení pôsobil ako výtvarník, herec i divadelný režisér. Debutoval drámou o združstevňovaní vidieka *Búrka* (1952) a neskôr nakrútil filmy *Štrnásť životov* (1954), dramatický príbeh štrnástich ľudí uväznených po banskom nešťastí v podzemí, a *Kolotoč* (1956), ľubostný príbeh s Mari Töröscikovou v hlavnej úlohe. Jeho najvýznamnejším dielom sa stala snímka *Profesor Hannibal* (1956), tragický príbeh, ktorý sa odohráva na pozadí fašistického režimu v Maďarsku tridsiatych rokov. Jeho hlavným hrdinom je nenápadný profesor latinčiny Béla Nyul, ktorý novou teóriou o smrti Hannibala v Kartágu vzbudí najskôr veľkú pozornosť, ale hneď na to i podozrenie z propagácie revolučných ideí. Postupne stratí dôveru, miesto v škole i sebaúctu, keď verejne odvolá to, čo napísal. Prenasledovaný rozvášneným davom nakoniec príde aj o život. Do príbehu o smutnom konci človeka, ktorý podľahne tlaku konformity a dogmatizmu, Fábri celkom viditeľne zakomponoval paralely s vtedajším vládnucim režimom. V úlohe profesora svojím pozoruhodným chaplinovsky tragikomickým výkonom vynikol Ernő Szabó. Vývoj kinematografie v tomto období bol dočasne pozastavený udalosťami maďarského povstania v roku 1956 a jeho porážkou. Nasledujúce obdobie však prinieslo okrem dočasnej zmeny smerovania a sústredenia sa na neutrálne literárne adaptácie aj určitú liberalizáciu a niekoľko pozitívnych zmien, ako bolo otvorenie maďarských filmových štúdií, či vznik Maďarského filmového ústavu, ktorý od roku 1960 vydáva vlastný časopis Filmkultura. Stále však pretrvával určitý monopol tradicionalistických režisérov, ktorí neprišli s inováciou, no zároveň bránili mladým tvorcom vo výraznejších prejavoch. Reakciou na stagnáciu kvality maďarskej kinematografie bolo viacero opatrení, medzi ktoré patrila reorganizácia štúdií na Vysokej škole dramatického a filmového umenia, a predovšetkým v roku 1959 vznik štúdiá Bélu Balázsa, ktoré ponúkalo príležitosť pre mladých tvorcov. V šesťdesiatych rokoch sa aj vďaka týmto zmenám vyprofilovali

dve silné skupiny tvorcov. K staršej generácii patrili Károly Makk, Gyorgy Révész, Imre Fehér, Miklós Jancsó a András Kovács. Jadro tzv. Generácie Štúdia Bélu Balázsa tvoril absolventský ročník Félix Mariássyho z roku 1962 – Zoltán Huszárik, István Szabó, Judit Eleková a Imre Gyongyossy. Tieto dve hlavné skupiny dopĺňali tvorcovia z divadelného prostredia a predstavitelia tzv. Stratenej generácie, ktorí absolvovali ešte v päťdesiatych rokoch, ako Tamás Rényi a Róbert Bán. Najvýraznejšie filmy v rámci Generácie štúdia Bélu Balázsa nakrútil v šesťdesiatych rokoch István Szabó – *Čas snenia* (1964), *Otec* (1966) a *Stávka na ilúzie* (1970). Zo staršej generácie zaujal András Kovács filmom *Chladné dni* (1966), rekonštrukciou masovej vraždy Juhoslovanov v Maďarsku v roku 1942. Do obdobia 2. svetovej vojny sa vrátil aj Zoltán Fábri filmom *Dva polčasy v pekle* (1961). Zlomové momenty maďarských dejín vo svojich filmoch reflektovala aj najvýznamnejšia postava maďarského filmu.

Miklós Jancsó

V päťdesiatych rokoch absolvoval budapeštiansku Vysokú školu dramatických a filmových umení, začínal žurnálmi a od 1954 nakrúcal dokumentárne filmy, z ktorých najväčší ohlas vyvolal film o Budapešti *Na okraji mesta* (1957). Na ceste do Číny nakrútil film *Pekingské paláce* (1958). V tom istom roku debutoval filmom *Zvony odleteli do Ríma* o skupine stredoškolákov, ktorí v posledných dňoch vojny unikli povolaniu na front. Pod umeleckým vedením Zoltána Várkonyiho nakrútil jednu z troch poviedok filmu k 15. výročiu oslobodenia Maďarska *Smer Budapešť* (1960). Jancsóov výrazný autorský rukopis sa začal profilovať až na začiatku šesťdesiatych rokov a postupne sa vykryštalizovala jeho typická symbolistická filmová poetika so zameraním na národné dejiny a reflektovanie histórie cez osudy jednotlivcov. Pre formálne stvárnenie filmov Miklosa Jancsóa je typická výrazná estetizácia širokouhlého obrazu, monumentálne komponovanie hromadných scén, dlhé zábery, vnútrozáberová montáž, typická „baletná choreografia“ kamery a dôraz na vzťah medzi človekom a krajinou – nekonečnými rovinami maďarskej pusty. Viaceré plány dlhých celkov sú často vyplnené rôznymi druhmi pohybu. Miklós Jancsó sa netajil svojím obdivom k westernom, a predovšetkým k filmom Johna Forda. Dĺžka trvania záberu je veľmi dôležitá – Jancsó sa často snaží, aby udalosť na plátne trvala rovnako dlho, ako by trvala v skutočnosti. Filmový a skutočný čas sa stávajú synchronnými a divák prežíva čas rovnako ako Jancsóove filmové postavy. Nemenej dôležitý je dôraz na pohyb, ktorý je jeho hlavným filozofickým a estetickým princípom. Experimenty s filmovým časom a pohybom boli výrazne prítomné už v jeho druhom hranom filme *Kantáta* (Odvrátená tvár, 1962). Psychologická dráma mladého ctižiadostivého lekára, ktorý hľadá svoje miesto v spoločnosti a po návrate do svojho vidieckeho domova prekonáva osobnú krízu, vznikla na motívy poviedky Józsefa Lengyela. Kameramanom filmu, ktorý bol ovplyvnený tvorbou Michelangela Antonioniho, bol Tamás Somló. *A mali sedemnást' rokov* (1964) bola štúdia čistého ľudského priateľstva mladého maďarského zajatca a jeho zomierajúceho ruského strážcu v posledných dňoch 2. svetovej vojny. Od roku 1965 Miklós Jancsó pravidelne spolupracoval s kameramanom Jánosom Kendem, k jeho ďalším obľúbeným spolupracovníkom patrili scenárista Gyula Hernádi a herci József Madaras a Lajos Balázsovits. S Hernádím Jancsó spolupracoval od šesťdesiatych rokov až do jeho smrti v roku 2005. Prelomovým dielom Jancsóovej kinematografie sa stali *Bezprávnejší* (1965), ktorí v sebe spájali zaujímavý uhol pohľadu na maďarské dejiny a špecifický prístup k fenoménu kostýmového veľkofilmu. Dramatický príbeh zo šesťdesiatych rokov 19. storočia o útlaku, ktorý nastal v Maďarsku po potlačení revolúcie v roku 1848, naznačil smer, ktorým sa neskôr uberal Jancsóov štýl – odosobnené vykreslenie represie, sústredenie sa na prázdny priestor pusty, precízna choreografia kamery a skromné dialógy v kontraste s bohatosťou zvukovej stopy. Ďalším veľmi vplyvným filmom boli *Hviezdy na čiapkach* (1967), koprodukcia s Mosfilmom o spoločných akciách krasnoarmejcov a maďarských vojakov proti bielogvardejcom počas ruskej občianskej vojny. Aj tu Jancsó rezignuje na konvencie vojnového filmu, ako aj na psychologizáciu postáv a individuálneho hrdinu. Vo filme *Svieži vietor* (1968) o konflikte zradikalizovanej mládeže so spoločnosťou v prvých rokoch po druhej svetovej vojne, po prvýkrát

pracoval s farebným filmom a využil hudbu a tanec, neskôr často prítomné v jeho dielach. *Ticho a krik* (1968), dramatický príbeh skrývajúceho sa bývalého príslušníka Kunových Červených gárd po ich porážke Miklósom Horthym, predstavuje tému konfliktu dvoch silných protikladných osobností, ktorá ešte viackrát zarezonuje v Jancsóovom diele, a spolu so snímkami *Beznádejní* a *Hviezdy na čiapkach* vytvára tzv. triptych o utrpení. Jancsó tu poprvýkrát spolupracuje s Jánosom Kendem (pri filme *Hviezdy na čiapkach* bol asistentom) ako hlavným kameramanom. *Zimný vietor z jubu* (1968) vo francúzskej koprodukcii rozprával o zneškodnení skupiny chorvátskych ustašovcov na maďarskom území v tridsiatych rokoch. Silná symbolická rovina a čoraz väčší dôraz na prepracovanú obrazovú stránku charakterizovali apokalypticky ladený film *Baránok boží* (1970), po filmoch *Hviezdy na čiapkach* a *Ticho a krik* už tretí film zasadený do roku 1919, ale aj nasledujúce filmy, ktoré vznikli v období, keď Jancsó pracoval v Taliansku a Maďarsku. V Taliansku nakrútil filmy *Pacifistka* (1971), o študentských demonštráciách v Miláne s Danielom Olbrychskim a Monicou Vittiovou, a *Technika a obrad* (1971), štúdiu túžby po moci pretavenú do príbehu malého Attilu. V tejto krajine vznikli aj príbeh zo starého Ríma *Rím chce znova Cézara* (1974), opäť s Danielom Olbrychskim, a *Súkromné neresti, verejné cnosti* (1975), fiktívna paralela k samovražde rakúskeho korunného princa a jeho milenky. V Maďarsku nakrútil *Červený žalm* (1972), poetickú epizódu v 26 záberoch z bojov vidieckeho proletariátu koncom 19. storočia, ktorá je prvým z mnohých Jancsóových filmov, kde postavy zomierajú a opäť sa navracajú do života. Zároveň sa tam objavujú aj ďalšie typické štylizované Jancsóove motívy a kamera neustále sa pohybuje okolo hercov, ktorých pohyb je tak isto podriadený presnej choreografii. Táto prísna štylizácia zachádza ešte ďalej vo filme *Elektra a jej pravda* (1974). Snímka, ktorá vznikla podľa divadelnej hry Lászlóa Gyurkóa vychádzajúcej z gréckej mytológie, pozostáva len z 12 záberov. Nasledovali filmy ako *Allegro Barbaro* (1979) a *Maďarská rapsódia* (1979). V osemdesiatych rokoch sa Jancsóovi už nepodarilo nadviazať na predchádzajúce úspechy.

Na margo

- Kým rané filmy Miklósa Jancsóa boli inšpirované tvorbou Michelangela Antonioniho, István Szabó mal bližšie k francúzskej novej vlne. V jeho dlhometrážnom hranom debute *Čas snenia* (1964) sa dokonca objavuje plagát k filmu Francoisa Truffauta *Nikto ma nemá rád* (1959).

5 filmov, ktoré je treba vidieť

Hviezdy na čiapkach (Csillagosok, katonák. Miklós Jancsó, 1967)

Beznádejní (Szegénylegények. Miklós Jancsó, 1966)

Ticho a krik (Csend és kiáltás. Miklós Jancsó, 1967)

Profesor Hannibal (Hannibál tanár úr. Zoltán Fábri, 1956)

Čas snenia (Álmodozások kora. István Szabó, 1964)

Kam ďalej

Ingrid Brachtlová: Miklós Jancsó. Praha: Československý filmový ústav 1990.

Webové stránky

www.jancso.film.hu – Miklós Jancsó

XXXV.

JUHOSLOVANSKÁ KINEMATOGRAFIA

Podobne ako mnohé iné kinematografie v tomto regióne, aj juhoslovanská kinematografia zažila skutočný rozmach až po 2. svetovej vojne. Už v roku 1946 bola založená zvláštna Komisia pre kinematografiu a jej prácu neskôr nahradili filmové štúdiá, ktoré v rokoch 1945 – 1949 postupne vznikli vo všetkých federatívnych republikách. V Belehrade to bolo štúdio hraných filmov Avala Film a štúdio dokumentárnych filmov Dunav film, v Záhrebe štúdio hraných filmov Jadran Film a štúdio animovaných a dokumentárnych filmov Zagreb Film, v Lubľane Triglav Film, v Sarajeve Bosna Film, v Skopje Vardar Film, v Budve Lovćen Film a v hlavnom meste autonómnej oblasti Vojvodina, v Novom Sade, Neoplanta Film. Každá federatívna republika mala aj svoju vlastnú nezávislú distribučnú spoločnosť. Juhoslávia sa už od konca vojny, a predovšetkým po roztržke Tita so Stalinom v roku 1948, uberala svojou vlastnou cestou a jej produkčný systém bol odlišný od všetkých ostatných produkčných systémov v krajinách so znárodnenou kinematografiou. Jednotlivé filmové štúdiá medzi sebou umelecky i ekonomicky súťažili a táto súťaž so sebou prinášala zvyšovanie flexibility i profesionality jednotlivých tvorcov. Kinematografia bola decentralizovaná a filmári sa mohli voľne pohybovať medzi jednotlivými štúdiami a sami iniciovať nové projekty, pričom filmová tvorba bola podporovaná priamo štátom i prostredníctvom špeciálnej dane zo vstupného. V šesťdesiatych rokoch bol produkčný systém ďalej decentralizovaný a demokratizovaný a začali vznikať i nové, pomerne nezávisle organizované produkčné spoločnosti.

Štyridsiate a päťdesiate roky

V roku 1946 nakrútili sovietsky režisér Abram Room a kameraman Eduard Tissé v Juhoslávii film o partizánskom oslobodzovacom boji s názvom *V horách Juhoslávie*. Na jeho nakrúcaní spolupracovali mnohí budúci juhoslovanskí filmári, pričom pre viacerých z nich to bola prvá dôležitá pracovná skúsenosť. Jednu z úloh stvárnil divadelný herec a bývalý partizán Vjekoslav Afrić, ktorý neskôr režíroval prvý povojnový juhoslovanský film. V období štyridsiatych a päťdesiatych rokov boli hlavnými témami juhoslovanskej kinematografie návraty k vzniku novej Juhoslávie a k 2. svetovej vojne, predovšetkým k protifašistickému odboju a partizánskemu hnutiu, ktoré malo v Juhoslávii niekoľko stotisíc členov, z ktorých mnoho zahynulo. Podobne ako v Poľsku, aj v Juhoslávii mali tvorcovia svoju vlastnú osobnú skúsenosť s odbojom, ktorú odrážali aj prvé povojnové dokumentárne filmy ako *Belehrad* (1945) v réžii známeho herca a partizána Nikolu Popovića, či dokument o brutalite nemeckej okupácie *V mene národa* (1946) od ďalšieho režiséra s partizánskou minulosťou Radoša Novakovića. Prvé hrané filmy, ktoré po vojne v Juhoslávii vznikli, príbeh mladej partizánky *Slavica* (1947) v réžii Vjekoslava Afrića, *Tento národ bude žiť* (1947) o srbskej sedliackej dievčine, ktorá sa zaľúbi do chorvátskeho partizána Ivana, v réžii Nikolu Popovića, a *Na svojej zemi* (1948) France Štiglica o oslobodzovacom boji v Slovinsku, boli tak isto inšpirované autentickými vojnovými zážitkami svojich tvorcov. Už čoskoro sa však začali objavovať aj prvé filmové pokusy o zobrazenie prítomnosti ako *Poviedka o továrni* (1949) v réžii Vladimira Pogačića a žánrové snímky, napríklad historické filmy a komédie. Prvú juhoslovanskú komédiu *Vesna* (1953) nakrútil český režisér František Čáp, ktorému bolo v Československu kvôli jeho protektorátnej tvorbe znemožnené nakrúcať. Výrazný podiel na povojnovej filmovej tvorbe mali aj adaptácie literárnych diel, ako boli napríklad kostýmová dráma *Sofka* (1948), ktorú nakrútil Radoš Novaković podľa románu Borislava Stankovića, a *Nevera* (1953), ktorú nakrútil Vladimír Pogačić podľa románu Momčila Ilića. Kým tento film bol na Veľkú cenu v Cannes iba

nominovaný, film *Anikine časy* (1954), ktorý Pogačić nakrútil podľa literárnej predlohy nositeľa Nobelovej ceny Iva Andrića, ju aj naozaj získal. Aj vďaka týmto úspechom sa stal Vladimir Pogačić poprednou osobnosťou juhoslovanskej kinematografie tohto obdobia. Neskôr zastával pozíciu riaditeľa Juhoslovanského filmového archívu, a dokonca i prezidenta Medzinárodnej federácie filmových archívov (FIAF), pôsobil ako univerzitný pedagóg a redaktor vplyvného periodika *Film dnes*. V päťdesiatych rokoch sa objavuje aj záujem o nové, divácky atraktívne žánre ako komédia, detektívka atď. a postupne narastá počet filmov so súčasnou tematikou. Kým v rokoch 1948 – 1956 vzniklo iba 12 filmov zo súčasnosti, len v roku 1957 ich bolo 8. Politicko-spoločenské zmeny so sebou priniesli nové námety a nový psychologický realizmus. Najvýznamnejšími autormi tohto obdobia boli Vladimir Pogačić, ktorý nakrútil poviedkový film *V sobotu večer* (1957), Živorad Žika Mitrović, autor divácky mimoriadne úspešnej snímky *Ešalón doktora M.* (1955) a France Štiglic. Ten v tomto období režíroval *Údolje mieru* (1956) o priateľstve detí a zostrelého amerického pilota, *Deviaty kruh* (1960), na Oscara nominovaný film o holokauste, a adaptáciu literárnej predlohy slovinského autora Cirila Kosmača *Balada o trube a oblaku* (1961), poetický príbeh roľníka, ktorý na Vianoce obetuje vlastný život, aby zachránil skupinu partizánov v slovinských horách. Jože Babič nakrútil film o ťažkom povojnovom návrate domov *Tri štvrtiny slnka* (1959) podľa scenára Leopolda Laholu. Päťdesiate roky boli aj obdobím veľkého rozmachu animovaného filmu v štúdiu Zagreb Film, ktoré bolo založené v roku 1953. Z tohto prostredia vzišli osobnosti ako Vatroslav Mimica a Dušan Vukotić, ktorý si vytvoril originálny abstraktný kresliarsky štýl a vo svojich filmoch *Krava na mesiaci* (1959) či *Surogát* (1961) sa sústredil na tragikomické paradoxy ľudskej existencie.

Šesťdesiate roky

V roku 1958 nakrúcal Giuseppe de Santis v Juhoslávii film *Cesta dlhá jeden rok*, ktorý mal veľký vplyv na viaceré juhoslovanské filmy, napríklad neorealisticke ladený *Vlak bez cestovného poriadku* (1959) režiséra Veljka Bulajića. Aj vďaka tomuto vplyvu sa v prvej polovici šesťdesiatych rokov do popredia dostáva snaha o realistické až naturalistické stvárnenie skutočnosti ako vo filmoch Stoleho Jankovića *Cez konáre nebo* (1958) o hrôzach partizánskej vojny a *Dedina bez mužov – Radopolje* (1963) o dedine, ktorú Nemci vypálili a povraždili všetkých mužov, či *Tvárou v tvár* (1963) Branka Bauera. Objavuje sa nová generácia režisérov, ku ktorej patrili Dušan Makavejev, Živojin Pavlović, Boštjan Hladnik, či Aleksandar Petrović. Autori okolo belehradskej školy výrazne prispeli k rozmachu dokumentárneho filmu. Vrcholným obdobím juhoslovanského filmu je druhá polovica šesťdesiatych rokov – obdobie tzv. nového filmu, ktorý čerpal inšpiráciu z neorealizmu, francúzskej novej vlny i súdobých východoeurópskych filmových experimentov. Prelomovým dielom bol *Prométheus z ostrova Viševice* (1965), režiséra Vatroslava Mimicu. Dušan Makavejev v tom istom roku nakrútil film *Človek nie je vták* (1965) a Puriša Djordjević snímku *Dievča* (1965), ktorá tvorí tzv. partizánsku trilógiu s filmami *Sen* (1966) a *Ráno* (1967). Jednou zo zakladateľských osobností tzv. juhoslovanskej novej vlny bol Aleksandar Petrović. V roku 1947 sa zapísal na pražskú FAMU, ale po roztržke Tita so Stalinom a odchode Juhoslávie zo stalinistického socialistického tábora v roku 1948 bol z politických dôvodov nútený štúdiá prerušiť a vrátiť sa domov, kde zbieral skúsenosti ako asistent režiséra. Jeho film *Dvaja* (1961), intímny portrét vzťahových problémov mladého páru, bol pre juhoslovanský nový film podobným impulzom ako *Slnko v sieti* (1962) Štefana Uhera pre československú novú vlnu. Na medzinárodnom fóre zarezonoval jeho protivojnový film *Tri* (1965), zachytávajúci tri beštialne udalosti, ktorých viac či menej pasívnym účastníkom a svedkom sa stáva obyčajný partizán Miloš, a najmä snímka *Nakupovači peria* (1967) zo života vojvodinských Rómov, ktorá sa stala jedným z prvých filmov zobrazujúcich autentický život Rómov bez romantizácie a pátosu, pričom Petrović ich obsadil do väčšiny hlavných úloh a nechal ich prehovoriť ich vlastným jazykom. Po úspechu tohto filmu (Veľká cena poroty na MFF v Cannes a nominácia na Oscara) nakrútil koprodukcii s Francúzskom so slovenským hercom Ivanom Palúchom v hlavnej úlohe *Čoskoro bude koniec sveta* (1968) a adaptáciu románu Michaila Bulgakova *Majster a Margaréta* (1972) nakrútenú v koprodukcii s Talianskom. Neskôr Petrović emigroval do Paríža, kde v roku 1977 nakrútil film *Skupinový portrét*

s *dámou*, adaptáciu literárnej predlohy Heinricha Bölla. Režisér a spisovateľ Živojin Pavlović nakrútil snímky *Návrat* (1966), *Prebudenie kryš* (1967) a *Až budem mŕtvy a biely* (1967). Želimir Žilnik zaujal godardovsky ladeným filmom o skupine mladých revolucionárov *Rané diela* (1969) priamo inšpirovaným študentskými protestmi v roku 1968.

Dušan Makavejev a čierny film

Dušan Makavejev, ktorý v roku 1965 debutoval filmom *Človek nie je vták* (1965), vo svojich filmových kolážach rozbíja tradičnú filmovú formu i rôzne tabu a skúma vzťah sexuality a politickej moci, ktorá potláča jej slobodné prejavy, bez ohľadu na to, na ktorej strane železnej opony sa nachádzame. V roku 1967 nakrútil snímku *Lúboštný príbeh, alebo tragédia pracovníčky pôšt a telekomunikácií*, v ktorej celkom rezignoval na tradičnú lineárnu naráciu. Vražda spojovateľky Izabely jej moslimským milencom Ahmedom, ktorý pracuje ako deratizátor, nie je prezentovaná chronologicky, ale formou koláže, v ktorej nechýbajú ani výklady sexuológa či kriminológa obracujúcich sa priamo na kameru. Nasledovala *Obrozenná nevinnosť* (1968), filmová koláž vybudovaná na základe rovnomenného filmu Dragoljuba Aleksicia z roku 1941, naivnej melodrámy, ktorá sa mala stať prvým srbským zvukovým filmom, no kvôli nacistickej cenzúre sa nikdy nedostala do distribúcie. Makavejev zábery z pôvodného filmu čiastočne ručne koloroval a skombinoval ich so zábermi z dobových týždenníkov a s rozhovormi, ktorým dominuje samotný Aleksic. Ďalší Makavejevov film *WR: Mystériá organizmu* (1971) je radikálnym experimentom inšpirovaným dielom Wilhelma Reicha. Film, kombinujúci dokumentárne a experimentálne sekvencie nakrútené v New Yorku, s fiktívnym belehradským príbehom feministky Mileny, vznikol v koprodukcii s NSR, kam Makavejev po negatívnom prijatí filmu v Juhoslávii a jeho zákaze emigroval. Snímky Makavejeva, Petrovića, Pavlovića, Žilnika a ďalších, predovšetkým srbských režisérov z obdobia sklonku šesťdesiatych rokov získali kvôli svojmu pesimistickému pohľadu na juhoslovanskú spoločnosť a jej morálny úpadok, odhaľovaniu odvrátenej tváre socialistického zriadenia a výraznému realizmu a naturalizmu označenie „čierny film“. Pre svoju explicitnú kritiku systému a podporu anarchistických a individualistických tendencií boli tieto filmy v Juhoslávii, v tomto období prechádzajúcej politickými turbulenciami po študentských protestoch roku 1968, prijímané čoraz negatívnejšie a na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov vyvolali sériu zásahov, ktoré viedli ku koncu tzv. „čiernej vlny“.

Na margo

- Film Živojina Pavlovića *Keď budem mŕtvy a biely* (1967) sa stal priamou inšpiráciou pre snímku Johna Schlesingera *Polnočný kovboj* (1969).
- V newyorskej časti Makavejevovho filmu *WR: Mystériá organizmu* sa objavujú mnohé výrazné osobnosti tamojšej undergroundovej scény, ako je Tuli Kupferberg, spoluzakladateľ kapely The Fugs.
- Po svojej emigrácii pôsobil Dušan Makavejev v Austrálii a ďalších krajinách, a hoci ešte dokázal vyvolať kontroverzné reakcie a dočkať sa zákazu jeho z pornografie a sexuálnej zvrátenosti obviňovaného filmu *Sweet Movie* (1974) vo Veľkej Británii aj inde, úspech filmov zo šesťdesiatych rokov sa mu už nepodarilo zopakovať.
- Počas niekoľkoročného pobytu Želimira Žilnika v NSR ho Alexander Kluge požiadal o pomoc pri vzniku nemeckej filmárskej kooperatívy, ktorá bola čiastočne inšpirovaná juhoslovanským modelom. Žilnik tam nakrútil aj film *Raj, imperialistická tragikomédia* (1976), ale kvôli odozve, ktorú vyvolal jeho obsah, považovaný za radikálne ľavicový, bol obvinený z podpory teroristickej skupiny RAF a vyhostený, takže sa napokon musel vrátiť späť do Juhoslávie. Film bol po niekoľkých dňoch stiahnutý z distribúcie.

5 filmov, ktoré treba vidieť

Nakupovači perja (Skupljači perja. Aleksandar Petrović, 1967)

Čoskoro bude koniec sveta (Biće skoro propast sveta. Aleksandar Petrović, 1969)

Ljubostný príbeh, alebo tragédia pracovníčky pôšt a telekomunikácií (Ljubavni slučaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.. Dušan Makavejev, 1967)

Rané diela (Rani radovi. Želimir Žilnik, 1969)

Keď budem mŕtvy a biely (Kad budem mrtav i beo. Živojin Pavlović, 1967)

Kam ďalej

Jaromír Blažejovský: Ex-jugoslávsky film: sborník textů k cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti. Uherské Hradište: Letní filmová škola 2001.

Daniel J. Goulding: Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945 – 2001, Bloomington: Indiana University Press 2002.

Pavle Levi: Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema. Stanford: Stanford University Press 2007.

Lorraine Mortimer: Terror and Joy. The Films of Dušan Makavejev. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.

Webové stránky

www.aleksandarpetrovic.org – oficiálna stránka o A. Petrovićovi

www.zilnikzelimir.net – oficiálna stránka Želimira Žilnika

BIBLIOGRAFIA

- Kristin Thompsonová – David Bordwell, Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie. Praha: AMU/NLN, 2007.
- Ulrich Gregor – Enno Patalas, Dejiny filmu. Bratislava: Tatran, 1968.
- Georges Sadoul, Dějiny filmu. Praha: Orbis, 1958.
- Paul Johnson, Dějiny 20. století. Praha: Rozmluvy, 1991.
- Richard Vinen, Evropa 20. století. Praha: Vyšehrad, 2007.
- Michael Töteberg (ed.), Lexikon světového filmu. Praha: Orpheus, 2005.
- David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960. London – New York: Routledge, 1985.
- Petr Sczepanik (ed.), Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: Nakladatelství Herrmann a synové, 2004.
- David A. Cook, A History of Narrative Film. New York – London: W. W. Norton & Company, 1981.
- Ivan Herfurt, Zlatý fond světové kinematografie. Praha: Horizont, 1986.
- Jerzy Toeplitz, Dějiny filmu. Praha: Panorama, 1989.
- Jerzy Plazewski, Dějiny filmu (1895-2005). Praha: Academia, 2009.
- James Monaco, Jak číst film. Praha: Albatros, 2004.