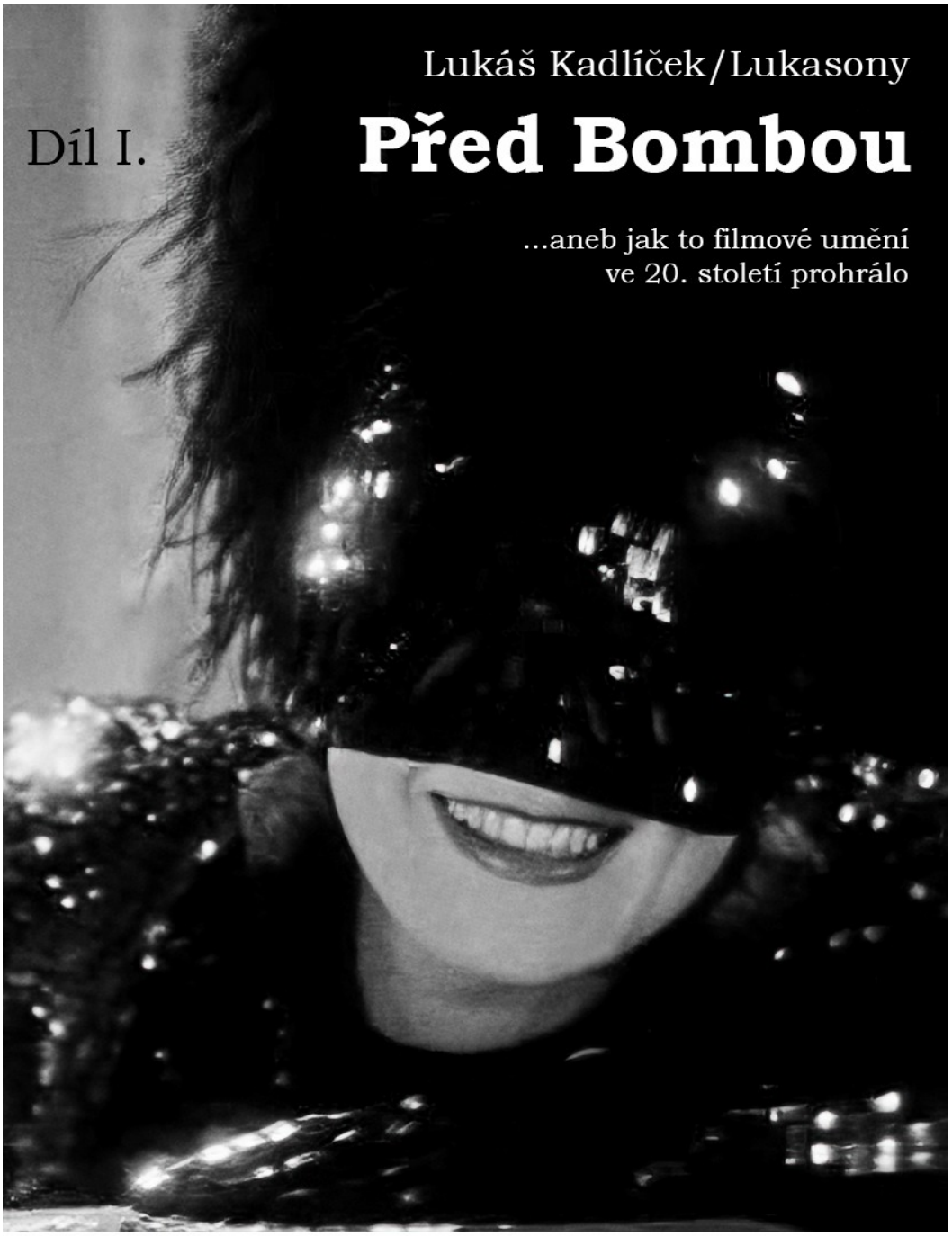


Příběh průkopníků filmu v 32 kapitolách

Před Bombou
1. díl

Autor:
Lukáš Kadlíček / Lukasony

Před Bombou, Příběh filmových průkopníků 1. díl – e-kniha
Copyright © Lukáš Kadlíček, 2026

ISBN: 978-80-11-08393-9

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

Předmluva s poděkováním autora

Text knihy, kterou právě otevíráte, a který začal vznikat v nulté první dekádě 21. století, byl dokončen v r. 2018. Jednání s nakladatelstvími však roku 2020 zadusila covidová pandemie, po které začala válka na Ukrajině a následná energetická a hospodářská krize. Donald Trump se dostal podruhé k moci a svět se mění před očima. Zároveň se svět posunul ve svém technologickém vývoji, se všemi známými dopady na literaturu, umění a život obecně. Tyto jevy a události pohřbily naději, že by tato obsáhlá a široce pojatá kniha o umění, s bohatým a nedílným obrazovým doprovodem, mohla v blízké době vyjít v papírové verzi (což jsem si přál, v krásném dvojdílném paperbacku v krabici). Po všech peripetiích jsem se ji nakonec rozhodl publikovat v elektronické podobě, což se konečně podařilo nyní, v roce 2026.

Rád bych při té příležitosti od srdce poděkoval všem skvělým lidem, kteří mne během let, kdy jsem na knize postupně, s přestávkami, ale neodbytně pracoval, morálně podporovali. Můj největší vděk a velmi speciální poděkování však bude vždy patřit dlouholeté přítelkyni a vzácné mecenášce, drahé Štěpánce Hartlové…

Tuto knihu věnuji své mamince, nejdůležitější bytosti mého života…

exposé

Počátkem 20. století zapůsobila hypnoticky nová zkušenost. Způsobil to vynález kinematografu. Náhle bylo možné prožívat sny také uměle a v bdělém stavu, s pomocí technologie a v masovém počtu! Kino se brzy stalo prvním svatostánkem zcela nového druhu lidské zábavy a umění a počáteční celosvětové nadšení pro film až jakousi formou náboženství. Stalo se to v prvních pěti dekádách 20. století, kdy vědecko-technická revoluce zrodila novou globální průmyslovou společnost a moderního člověka. Se všemi následky.

Hrdiny tohoto vyprávění jsou nejen filmoví umělci a producenti, jejichž některá jména jsou dodnes slavná, jiná už téměř či zcela neznámá, ale s nimi i řada dalších osobností (od politiků až ke kouzelníkům), jejichž pověstné osudy a dramatické příběhy se splétají v komplexním a stejně tak tajemném obraze doby dvou světových válek, nástupu diktatur v Evropě a Velké hospodářské krize. Od zavedení elektřiny po atomovou bombu to bylo pouhých padesát let!

Zachované filmy z tohoto avantgardního a evolučně převratného období let 1895-1945 znamenají jedinečnou zkušenostní stopu. Tak jako je 20. století prvním stoletím v historii zachycené filmem! A filmové archívy na celém světě, a filmové obrazy v nich ukryté, zůstávají specifickým zrcadlovým svědectvím člověka své doby o sobě samém.


Intro
Lokomotiva bratří Lumiérů
Obrazové skládačky
Země zaslíbená
Podivná Evropa
Blázni a šílenci
Zahrada pozemských rozkoší
Čistý film
Hry bez hranic
Zlatý věk
Zapomenutí mistři
Jazzový zpěvák
Začátek krize
Uprostřed Evropy
Filmové žánry
Monstrum
Říše Zla
Pod hákovým křížem
Fašismus po italsku
Producenti
Poetický realismus a osamělci
Leni a Marlene
Lorca
Myšák Mickey zachraňuje Ameriku
Moderní doba
Televize
Špioni a teroristé
Vrchol kultu hvězd
Katolík v Hollywoodu
Výlet na kole
Film-noir
Nejdražší záběr všech dob
Konec zlatých časů

Před Bombou : díl první

00 Intro
01 **Lokomotiva bratří Lumiérů**
02 **Obrazové skládačky**
03 **Země zaslíbená**
04 **Podivná Evropa**
05 **Blázni a šílenci**
06 **Zahrada pozemských rozkoší**
07 **Čistý film**
08 **Hry bez hranic**
09 **Zlatý věk**
10 **Zapomenutí Mistři**
11 **Jazzový zpěvák**
12 **Začátek krize**
13 **Uprostřed Evropy**
14 **Filmové žánry**
15 **Monstrum**
16 **Říše Zla**
17 **Pod hákovým křížem**

0 Intro

Čas je pojem relativní, praví se v komediálním dialogu Jana Wericha a Miroslava Horníčka, kde si proslulí čeští klaunové pletou jméno slavného fyzika Einsteina s ruským filmovým režisérem Eisensteinem. A spisovatel Karel Čapek, jenž poprvé použil slovo *robot*, které vymyslel jeho bratr malíř Josef Čapek, v úvodu jedné své knihy napsal, že není nic nového, než to, co lidé zapomněli.

Před nedávným časem jsem se na internetu ocitl v diskusi o současném digitálním filmu, kde jeden z mladých respondentů bránil údajné novátorství amerického akčního filmu ***Act of Valor 2*** (2017), jenž byl podle něj úžasný experiment, protože je poprvé celý vyprávěn subjektivní kamerou, která simuluje pohled hlavní postavy. Nic objevného však na tomto filmu není, snad jen to, že se další noví diváci mohli přesvědčit, že forma, kterou tvůrci zvolili, absolutně nefunguje, neboť je zkrátka v naprostém rozporu s principem filmového jazyka. Jakkoli se marketingová strategie filmové podívané ***Act of Valor 2*** snažila nevědomé publikum nalákat na údajně úžasnou novinku v technice vyprávění, film propadl a jeho producenti úplně zbytečně vyhodili miliony dolarů oknem. Že je totiž extrémně subjektivní kamera naprostou překážkou filmového narativního procesu, zjistil už dávno před sedmdesáti lety v roce 1947 režisér Robert Montgomery ve svém podivně nefungujícím filmu-noir podle Chandlerovy detektivky s Philipem Marlowem ***Dáma v jezeře*** (*Lady in the Lake*).





Dnešní diváci vyrostlí na počítačových hrách a tabletech se domnívají, že film začíná prvními ***Hvězdnými válkami*** (*Star Wars* – 1977). V jistém smyslu mají vlastně pravdu, neboť tento snímek (a následně celá tato oslnivá Lucasova sci-fi sága) je mezníkem ve vývoji filmové kultury a filmové techniky, směřující k současným digitálním obrazům. Mladé mainstreamové (a filmově esteticky nevzdělané) publikum, zcela orientované na současnou hollywoodskou a jí podobnou produkci se domnívá, že před ***Hvězdnými válkami*** byl film pouze jakýsi nedozrálý nedonošenec, muzeální rarita, svou výrazovou nedostatečností vzbuzující tak akorát pohrdavý či ironicky soucitný úsměv. O to větší překvapení pak někteří z mladých diváků zažívají, když prvně uvidí ***Občana Kanea*** (*Citizen Kane* – 1941), filmový debut pětadvacetiletého Orsona Wellese, a ke svému úžasu zjišťují, že jde o suverénní moderní filmové dílo, jež se svými vyjadřovacími prostředky skvěle vyrovná současným filmům, přestože vzniklo kdysi v pradávnu minulého století, kdy se narodila jejich prababička.

Zhruba před dvanácti lety, kdy jsem začal pracovat na této knize, jsem se zúčastnil vernisáže jedné výstavy začínajících multimediálních výtvarných umělců a mimoděk jsem zaslechl úryvek rozhovoru, v němž zazněla věta, která mi uvízla v paměti. Jedna z přítomných pronesla, že „všechny filmy jsme už viděli, protože jsme vyrostli v kině.“ Něco na té narážce bylo – v roce 2007 toho bylo opravdu pramálo, co by opravňovalo nazývat film ještě uměním. Neodbytný pocit, že vlastně „všechno už jsme viděli“, způsobili ale v prvé řadě producenti, kteří se už mnoho let drží ověřených

klišé a zavedených stereotypů, pouze formálně ozvláštňovaných, na jejichž úmorném opakování fatálně ustrnul filmový průmysl, tedy především ten americký, orientovaný na pubescenty.



Nejméně od konce sedmdesátých let, kdy v Hollywoodu začíná ve velkém éra remaků a recyklace, se opravdu zdá, že filmové dějiny opsaly svůj kruh a o dalších deset let se už otevřeně mluví o „konci filmové historie“. Je přitom ironií, že nikdy nemělo audio-vizuální umění filmu lepší *technické* předpoklady než nyní, na úsvitu digitálního 21. století! Kde je tedy zakopaný pes?

Pro odpověď se vraťme k ***Hvězdným válkám***. Podobně jako Steven Spielberg a řada dalších režisérů Nového Hollywoodu, navštěvoval i George **Lucas** filmovou školu a byl nadšencem francouzské nové vlny. S podporou kameramana Haskella Wexlera byl Lucas přijat na Filmový institut University of Southern California. Roku 1969 založil spolu se svým přítelem Francisem F. Coppolou nezávislou produkční firmu American Zoetrop. Od samého počátku měl Lucas zálibu v žánru science-fiction. Jeho první hraný film, ***THX 1138*** (1971), byl na rozdíl od jeho pozdějších sci-fi eposů naprosto nekomerční a hořkou intelektuální vizí budoucnosti nelidské společnosti.

Po překvapivém úspěchu s komediálním retro-filmem pro mládež ***Americké grafitti*** (*American Grafitti* – 1973), evokující rock´n´rollová padesátá léta, se Lucas začal konečně věnovat svému životnímu projektu, myšlence ***Hvězdných válek***. Lucas si vymyslel mezigalaktickou rytířskou pohádku, pro níž ho inspirovalo vše, čím žil ve svém mládí a zamýšlel svůj projekt jako hravou poctu béčkové estetice a klasickým filmovým žánrům. Smíchal science-fiction s žánrovými prvky westernu (především klasického westernu Johna Forda ***Stopaři*** z roku 1956), válečných a leteckých filmů a pohádky s prvky *starověké mytologie*, což zprvu na vedení studia Twentieth-Century Fox, kterému projekt nabídl, působilo natolik potrhle, že si klepali na hlavu.

Problém byl také v tom, že v polovině sedmdesátých let, kdy si Lucas vymýšlel ***Hvězdné války***, v Hollywoodu chybělo patřičné know-how a technika pro finančně reálnou výrobu tak velkého počtu náročných filmových triků – k prvním obětem úspor ve filmové produkci padesátých let, vyvolaných rychlým poklesem počtu diváků vlivem televize, patřila totiž drahá a díky technickému vývoji i stále nepotřebnější oddělení pro zvláštní efekty. Technická zařízení byla vyřazena nebo sešrotována a důmyslné řemeslo trikových techniků téměř vymizelo. Vizionář Lucas ale jako jediný ve filmové branži bystře postřehl obrovský význam jednoho „drobného“ vynálezu – v roce 1971 byl předveden *první mikroprocesor*, což naznačovalo dramatický vývoj počítačů!

Lucas začal skupovat u obchodníků se starými přístroji a ve starých skladech filmových studií potřebné vybavení kvůli plánovaným speciálním efektům: trikové kamery z padesátých let, optickou tiskárnu (systém projektoru a kamery, který pomocí maskovacích technik umožňoval míchat dohromady libovolné obrazy a exponovat, respektive „tisknout“ je do jednoho obrazu) a kopírovací zařízení s širokoúhlou technikou Vista-Vision. Lucas pak dal dohromady tým, který tyto přístroje zmodernizoval na nejnovější úroveň elektrotechniky.

Pro vizuální potřeby projektu ***Hvězdných válek*** založil George Lucas vlastní průkopnickou firmu na moderní speciální efekty ILM (Industrial Light & Magic), jež má v Hollywoodu dodnes vedoucí postavení. Jeden ze specialistů v Lucasově ILM, John **Dykstra**, se stal pionýrem vývoje *elektronicky řízených filmových snímků*. Protože v roce 1977 nebyly dostupné dostatečné procesorové a paměťové kapacity, vymyslel Dykstra pro koordinaci pohybů kamery a modelů vesmírných plavidel před modrým pozadím elektronické řízení (*motion control*). Se systémem Dykstraflex, pojmenovaném po svém vynálezci, bylo možné vyrábět nanejvýš realisticky působící filmové obrazy, které mimořádně zvyšovaly dramatičnost efektů. Další předností tohoto postupu byla možnost přesného opakování celých sekvencí – náročná koordinace modelů, obrazového pozadí a herců tak mohla být

podstatně zjednodušena, což snižovalo náklady na výrobu. Díky svému úsilí Lucas bezpochyby znovuoživil moc obrazu – obličeje, fantastické bytosti, roboti a vesmírná plavidla ***Hvězdných válek*** nahradily klasické filmové ikony a dnes neodmyslitelně patří k symbolům pop-kultury.

Hvězdné války se brzy po své premiéře staly v prvé řadě *kulturním fenoménem.* Ze sociologického hlediska totiž stojí za jejich obrovským úspěchem především skutečnost, že film rázem „sjednotil americký národ". V době, kdy byla Amerika unavená a frustrovaná z politického a ekonomického vývoje země (aféra Watergate, celkový debakl vietnamské války, ropná krize) předvedl Lucas divákům tolik potřebný nový *mýtus.* Jestliže byla americká společnost fatálně rozdělena, pak ***Hvězdné války*** ji opět spojili. Rozdílné názory, politické, generační, kulturní, kapitulovaly před tímto mýtem, jenž oprášil a znovuvyzdvihl „ducha Ameriky" právě v době, kdy Spojené státy slavily dvě stě let od svého založení (1776). Dalo by se říct, že po letech bolestné konfrontace ***Hvězdné války*** opět usmířily rodiče s dětmi. To bylo bezpochyby jejich kladné působení.





Mytologické a archetypální prvky, staré tisíce let, v Lucasově sci-fi filmu znovuožily a přirozeně způsobily velikou identifikaci s postavami příběhu zvláště u dětského diváka, pro kterého se stal Luke Skywalker symbolem nových dobrodružství. To mělo u filmu, který při nákladech 11 milionů dolarů vydělal neuvěřitelných 500 milionů dolarů a překonal tak i Spielbergovy ***Čelisti*** (*Jaws* – 1973), ještě jeden důležitý vedlejší ekonomický efekt. ***Hvězdné války*** byly totiž prototypicky koncipovány jako *univerzálně použitelný prostředek zábavy*, který je schopen zajistit zisky ze všech forem prezentace – jako hračky, oblečení, počítačové hry, videoklipy, zvukové nosiče, atrakce zábavních parků, televizní seriály, komiksy nebo romány.

Zisky z prodeje těchto sekundárních produktů se postupně staly od ***Hvězdných válek*** nedílnou součástí kalkulací řady filmů. Film samotný se stal částí celého souboru zboží, a tím i nosičem reklamy na jiné produkty. Současně byla uvedena do chodu obrovská reklamní mašinérie, která propagovala filmy v dalších masmédiích jako časopisy a televize. Tím se systém trháků, vyvinutý už v němé éře, postavil zpět na nohy a chybějící protiváha a kompenzace rizika v podobě „béčkové" produkce, kterou velká studia zastavila s příchodem televize, byla bohatě vyrovnána! Nový Hollywood a jeho protagonisté tak dali geniálně vzniknout jakémusi „Hollywoodu naruby", protože z hlediska strategie velké podívané pro všechny se z dříve méněcenných levných béčkových filmů chytře staly filmy kategorie „A".

Hvězdné války přinesly ve filmové produkci ještě jednu zdánlivou inovaci – *seriál* (přesněji filmové série), kde se původní úspěšný nápad rozvíjí v dalších pokračováních. ***Hvězdné války*** se tak staly skutečnou ságou. Nicméně Lucas svým způsobem pouze navázal na odkaz němého filmu, na kino atrakcí a na průkopnické francouzské série (filmové romány na pokračování) před první světovou válkou jako ***Fantomas*** či ***Judex***. V tomto smyslu George Lucas produkoval ještě jednu neobyčejně úspěšnou dobrodružnou sérii o neuvěřitelných eskapádách hrdinného archeologa Indiana Jonese, kterého si vymysleli spolu se Stevenem Spielbergem a Spielberg sérii režíroval.

Indiana Jones (první díl se jmenoval ***Dobyvatelé ztracené archy*** – 1981) je holdem ryzí kinematografii, nepřetržité akci, příběhové hravosti a atrakcím speciálních efektů – čiré radosti z filmu, z hlediska filmového jazyka vycházející učenlivě z Hitchcocka (Harrison Ford utíkající před

obrovskou kamennou koulí je kopií Caryho Granta prchajícího před práškovacím letadlem v thrilleru ***Na sever severozápadní linkou***). Četné filmové citace a často zlehčující, sebeironický humor činí z prvního ***Indiana Jonese*** příklad kvalitního trháku v novém, *postmoderním* duchu, který si může užívat běžný divák stejně jako intelektuál. Jeho originální původnost je však sporná, studenti filmu Lucas se Spielbergem zjevně dobře znali a chytře využili koncept němé dobrodružné série ***Pavouci*** Fritze Langa z let 1919/20.



George Lucas v ***Hvězdných válkách*** náhle pozdvihl americkou kinematografii na zcela novou technickou úroveň, stejně jako pár let před ním Spielberg v ***Čelistech*** technicky pozdvihl béčkový horror na precizní film kategorie „A“. Zároveň byly ***Čelisti*** realizovány s nově definovanou obchodní strategií jako typický „trhák“ (*blockbuster*) se záměrem zasáhnout nejširší publikum. Mediální povyk během premiéry ***Čelistí*** byl do té doby nevídaný! Nakonec při nákladech 12 milionů dolarů vydělaly celosvětově téměř 480 milionů dolarů. Byl to obrovský úspěch, za kterým se ovšem táhl ponurý stín.

Od nynějška bylo zřejmé, že filmový průmysl vstupuje do nové fáze a že s umělecky ambicióznější, experimentální mezihrou Nového Hollywoodu je konec. Je ironií, že to byli právě „filmoví uličníci“, zprvu toužící rozbít starý Hollywood a točit umělecky hodnotné lidové filmy v duchu francouzské nové vlny a zároveň učinit z kina opět místo neuvěřitelných zážitků a senzací, kteří nakonec stvořili jako svěrací kazajku *nový standardní vzorec* pro výrobu ryze komerčního filmového zboží. Lucas a Spielberg se tak jakýmsi samopohybem, který odstartovali, stali umělci typu Walta Disneyho, který svého času zničil americkou kulturu.

Je zároveň smutnou ironií, že vizionář George Lucas v době kdy nedávno prodal svůj projekt ***Hvězdných válek*** studiu Disney, kritizoval současnou blockbusterovou praxi a prohlásil s jistou nadsázkou, že nyní, v závěru svého života, se chystá konečně točit malé nezávislé umělecké filmy pro vlastní radost, snad v nostalgii za časem svého svobodomyslného mládí. Pochopitelně žádný takový film už nenatočí. Na to se on i celý svět příliš změnil.

Roku 1996 poprvé uveřejnila v New York Times spisovatelka a teoretička umění Susan **Sontag**ová svou nadčasovou esej *Úpadek filmu,* ve které píše: „Sto let trvání filmu připomíná průběh lidského života s jeho osudovým zrodem, postupným hromaděním úspěchů a slávy a v posledním desetiletí pak počínajícím potupným a nezvratným úpadkem. To neznamená, že by dnes už nevznikaly žádné zajímavé filmy, ale jsou spíš výjimkou – což ostatně platí o všech velkých uměleckých dílech. Dnes však navíc tyto filmy nutně vybočují z norem a způsobů natáčení filmů, které vládnou v celém kapitalistickém a rádoby kapitalistickém světě – tudíž v podstatě všude. Běžné komerční filmy, vyráběné čistě pro zábavu, jsou neskutečně omezené. Většině z nich se ani příliš nedaří zaujmout své publikum, na které se s notnou dávkou cynismu zaměřují. Zatímco dobrý film je v dnešní době více

než kdy jindy mimořádnou událostí, komerční film si vypěstoval způsob naduté a nepůvodní výroby filmů, bezostyšně těžící z minulých úspěchů. Film, kdysi prohlášený za umění dvacátého století, se jeví z perspektivy konce tohoto století jako umění úpadkové.“





Krize filmového umění, o které se tak rádo mluví už přinejmenším pětadvacet let, není krizí filmu, ale především důsledkem politiky producentů. Pozornost se v tomto smyslu upíná především k Hollywoodu, jehož produkty opanovávají světový filmový trh. Po rozpuštění vertikální firemní struktury velkých studií, která formovala předválečný klasický Hollywood, následovala v 70. a 80. letech fáze hospodářské přestavby. Většina studií byla koupena velkými nadnárodními koncerny a stala se součástí efektivní, horizontálně integrované struktury filmové produkce. Rizika byla přesunuta na nezávislé producenty, ale hollywoodská studia díky svým distribučním oddělením (ústřední spojnicí mezi výrobou a uváděním) stále disponují velkou rozhodovací pravomocí.

Umělecká forma jejich produktů se orientuje podle měřítka největší dosažitelné ekonomické efektivity a nikoli podle intuice šéfů studií, filmových magnátů a kreativních producentů jako v klasické éře Hollywoodu, kdy řada skvělých filmů byla často výsledkem umanutosti těchto mogulů spíš než jejich marketingovými kalkulacemi. Dnes jsou jednou úspěšné filmové koncepty stále opakovány do úmoru a prostor pro inovativní experiment je zúžen na minimum. Nic na tom až donedávna podstatně nezměnila ani digitální revoluce konce 20. století.

Podle Susan Sontagové však možná neodzvonilo filmu, ale spíš „cinefilii“ – specifickému druhu lásky, kterou kdysi film vyvolal. Každé umění má své fanatické obdivovatele, píše Sontagová, ale láska, kterou vyvolal film, byla zvláštní. Zrodila se z přesvědčení, že film je umění jako žádné jiné – důsledně moderní, nesnadno přístupné, poetické, tajemné, erotické i morální zároveň. Jak už bylo mnohokrát řečeno, vznikem filmu před víc jak sto lety se zrodily dva druhy filmů nebo spíš dva odlišné druhy *chápání filmu*. Prvním z nich byl film jako záznam skutečného, nezinscenovaného života (viz bratři Lumiérové) a druhým film jako výmysl, trik, iluze a fantazie (viz George Méliés).

Ale nejedná se o skutečný protiklad. „Na počátku šlo především o věrnou kopii té nejvšednější reality, která byla pro první diváky obrovským zážitkem. Láska k filmu se zrodila z údivu, že skutečnost může být zobrazena tak bezprostředně. Všechny další filmy jsou pokusem navždy zachovat a vyvolat tento údiv.“ Podle Sontagové byl zážitek v kině vyjádřením širší, celistvější lidské touhy: „Ještě silnější, než to co si divák v kině přivlastnil sám pro sebe, bylo podlehnutí, stržení tím, co bylo na plátně. Člověk chtěl být unesen filmem, a být unesen znamená být ohromen, překonán fyzickou přítomností obrazu. To však lze zažít jen v kině.

Když divák vidí takový film pouze v televizi, je to skoro, jako by ho neviděl vůbec. Pozornost věnovaná filmu při domácím sledování film naprosto znehodnocuje. Dnes, kdy film už nemá danou standardní velikost, mohou být domácí obrazovky tak veliké jako stěny obývacích pokojů nebo ložnic. Ale pořád ještě člověk sedí ve vlastní ložnici nebo obývacím pokoji. Aby mohl být filmem unesen, musí sedět v přítmí kinosálu plného anonymních lidí.“ A pak je tu ještě jeden důležitý technický aspekt, jenž si v dnešní „osleplé“ době málokdo jasně uvědomuje – kino působilo odraženým, projektovaným světlem, zatímco televizní obrazovka a počítačové displeje světlo vyzařuje. Projektovaný a vyzařovaný filmový obraz jsou přitom fenomenálně jiné kvality (ten druhý nepotřebuje tmu) a ve zpětné vazbě mají na určité psychické úrovni zcela jiný účin. Podívejte se třeba na Murnaův restaurovaný němý film ***Upír Nosferatu*** na displeji počítače či plazmové obrazovce a pak na plátně v kině plných lidí a s živým hudebním doprovodem a rozdíl bude okamžitě evidentní.

„Ani sebevětší zármutek nevzkřísí ztracené rituály ztemnělého kina, mezi které patřila erotika a hloubavost," píše ve své eseji věnované stoletému výročí filmu v roce 1996 Sontagová. „Redukce filmu na agresivní obrazy a bezbřehou manipulaci s nimi pomocí stále rychlejšího střihu, majícího upoutat pozornost, vytvořila odosobněné, povrchní filmy, které nevyžadují po nikom pozornější sledování. Nyní jsme zahlceni obrazy nejrůznějších velikostí i ploch – na plátnech kin, diskotékách nebo na obrovitých plátnech nad sportovními arénami. Naprostá všudypřítomnost pohyblivých obrazů postupně zničila nároky, které dříve lidé měli na film jako umění i jako zábavu."

Dnes můžeme k tomu připomenout jeden z formálních estetických aspektů současného filmu – s nástupem digitálních technologií a počítačových softwarů opustil film dosud běžné stanovisko kamery ve výši očí. Hollywoodská digitální revoluce (proti níž se vyhranil v polovině devadesátých let v Dánsku manifest nezávislého filmového hnutí Dogma) učinila z filmů opojnou kolotočovou atrakci, při níž divák jako na houpačce opouští zemskou přitažlivost a filmy se proměňují v jakési instantní halucinogenní tripy, u kterých se stal obsah bezvýznamným přílepkem. Zvláštní – halucinogenní drogy byly postaveny mimo zákon, ale Hollywood je v přenesené podobě celkem bezostyšně a naprosto legálně láduje do hlav milionům teenagerů po celém světě a hodně na tom vydělává.

„V prvních letech filmu", dále připomíná Susan Sontagová, „nebyl mezi filmem jako druhem umění a zábavou v podstatě žádný rozdíl. Všechny filmy němé éry – počínaje vrcholnými díly Louise Feuillada, Davida Warka Griffitha, Dzigy Vertova, Georga Wilhelma Pabsta, Friedricha Murnaua či Kinga Vidora a schematickými melodramaty a komediemi konče – byly na vysoké umělecké úrovni ve srovnání s tím, co následovalo. S příchodem zvuku ztratily filmové obrazy mnoho ze své brilantnosti a poezie a komerční požadavky se zpřísnily. Tento tzv. hollywoodský způsob výroby filmů převažoval celých dvacet pět let (zhruba od roku 1930 do roku 1955). Nejoriginálnější tvůrci jako Erich von Stroheim nebo Orson Welles byli tímto systémem postupně ubiti a odešli nakonec do Evropy, kde víceméně převládal podobný, kvalitu ubíjející systém, navíc s nižšími rozpočty.





Poté se v polovině padesátých let znovu objevily avantgardní názory, ovlivněné italskými těsně poválečnými filmy a začal vznikat překvapivý počet jedinečných a skutečně ryzích filmů. Znovu se objevili cinefilové, kteří se zamilovali nejen do herců, ale do filmu jako takového. Poprvé se noví milovníci filmu představili veřejnosti v roce 1950 ve Francii, kde se sdružili okolo proslulého filmového časopisu *Cahiers du Cinéma* – po něm následovaly podobně zaměřené časopisy v Německu, Itálii, Velké Británii, Švédsku, Československu, Kanadě i Spojených státech.

Šedesátá léta a počátek let sedmdesátých byly dobou horečnatého navštěvování kin a dobou cinefilů, celodenně vysedávajících na sedadlech co nejblíže k plátnu, nejlépe uprostřed třetí řady. V té době snad každý měsíc vzniklo jedno velké filmové dílo. Dnes se ta doba zdá na míle daleko. Pochopitelně že i tehdy existoval spor mezi filmem chápaným jako průmysl a filmem pojímaným jako umění a stejně tak mezi filmovým řemeslem a experimentem. Ale nebyl to tak velký konflikt, aby zabránil vzniku výjimečných děl jak uvnitř, tak i vně mainstreamové produkce. Dnes je tato rovnováha porušena jednoznačně ve prospěch filmu jako průmyslu. Velká díla šedesátých a sedmdesátých let byla odvržena. Už v sedmdesátých letech Hollywood napodoboval a banalizoval novátorské postupy v naraci a ve střihu, které použily výrazné nové evropské a nezávislé americké filmy."

V osmdesátých letech obrovsky stouply výrobní náklady, které nově nastavily obchodně-průmyslový vzorec výroby a distribuce filmů, nyní však ve skutečně globálním měřítku a s mnohem větší razancí. Do celkové obchodní strategie byla zapojena intenzivní reklama a nový druh mediální

marketingové masírky, které způsobily extrémní navyšování rozpočtů – film ***Vetřelec*** (*Alien*) Ridleyho Scotta stál v roce 1979 jedenáct milionů dolarů, ale mediální kampaň sedmnáct milionů! Prudce stoupající náklady na výrobu filmů zapříčinily situaci, ve které si každý film na sebe musí vydělat co nejdříve, nejlépe hned v prvním měsíci po uvedení do kin. Navíc, zatímco v minulosti si film po svém premiérovém uvedení přirozeně hledal své publikum, dnes jsou marketingovými společnostmi, distribucí a reklamou pro každý jednotlivý film jeho diváci „vyráběni na míru“. Tento trend začal zvýhodňovat blockbusterové trháky před nízkorozpočtovými filmy.

Distribuční praxe napodobila MTV a populární hudební časopisy a začala jako ve sportu pravidelně zveřejňovat týdenní žebříčky Top 5 a Top 10 nejnavštěvovanějších filmů a čísla rekordů v tržbě. Mnoho blockbusterů u diváků ihned propadlo („palec dolů“), ale novou obchodní praxí se i tak podařilo výrobcům „nahnat“ své diváky do kina a vyinkasovat zisky, protože vytvořili z návštevy blockbusterů novou módu a z ní vyplývající trend. Kdo nový blockbuster co nejdřív neviděl, nebyl „in“. Typický projev postmoderního fenoménu, kdy se lidé (zvláště mladí) chytli do mediálních pastí! Doba promítání filmů v distribuci pro kina se začala stále více zkracovat a řada filmů se začala vyrábět pouze na *video*. Od té doby, co se film stal jen další domácí zábavou, začaly se zavírat velké kinosály a v mnoha městech dnes už žádná kina nejsou. Namísto nich Hollywood začal na způsob restaurací McDonald´s otevírat standardizované multiplexy, živoucí hřbitovy filmového umění.



Filmový publicista Thomas Elsaesser přišel na konci 20. století se zajímavým srovnáním. Obrovské finanční částky vynakládané na produkci blockbusterového filmu podle něj tvoří analogii mezi konkurenčním bojem ve filmovém průmyslu, který ničí ekonomicky slabé konkurenty, a závody ve zbrojení. Jen armádní produkty také dosahují takových nákladů jako blockbusterový film, jehož cena se vyšvihla do závratných výšek a dnes se pohybuje mezi 100 a 200 miliony dolarů! Co to znamená? Je-li kinematografie *jako válka*, pak je blockbusterový film *jako zbrojní velmoc*, která ohromuje protivníka efektností, výkonem a leskem svých zbraní (z toho ovšem Elsaesserovi také vyplývá, že blockbusterová praxe se logicky stává negativní podmínkou partyzánských způsobů boje, které dosahují úspěch tam, kde by spektakularita válečného ohňostroje ztratila půdu pod nohama).

Elsaesser vyjádřil už před dvaceti lety přesvědčení, že principem filmu bude díky hollywoodskému pojetí digitální revoluce a blockbusterové praxi čím dál tím víc těžká narkotizace diváka. „Film má být fascinací a vytržením, ale hlavně jakousi amputací od světa. Už není obrazem pro diváka, nýbrž divák je zdrojem energie pro film. Vytrácí se paměť a souvislosti, zůstává jen halucinace přítomného okamžiku. V Hollywoodu se film stal formou amnézie.“

Dalším hrobařem filmu jakožto umění se stala vedle videa *komerční televize*. Její rozvoj měl spolu s amerikanizací od osmdesátých let katastrofální vliv na evropskou filmovou kulturu. Proslulý spisovatel Milan **Kundera** to shrnul na příkladu osudu režiséra Federica **Fellini**ho ve svém článku publikovaném v roce 1995 ve Frankfurter Rundschau v anketě věnované stým narozeninám filmu.

Napsal skepticky: „Dějiny filmového umění se bezpochyby ukážou nejkratšími ze všech dějin umění. Vzpomínám si na jednu pařížskou večeři asi před patnácti lety. Mladý muž, jehož úspěšná budoucí kariéra se mu již dala číst z tváře, mluví o Fellinim s duchaplnou přezíravostí. Jeho poslední film, ***Město žen***, je přece pod vší úroveň! Hledím na něho jako uhranutý. Protože znám cenu imaginace, chovám pro Felliniho filmy především nekonečný, pokorný obdiv. Tváří v tvář mladému muži ve Francii na počátku osmdesátých let zažívám poprvé pocit, který jsem v Československu nepoznal ani za nejhorších let stalinismu: pocit, že se ocitám v 'epoše po konci umění', v epoše, z níž umění odchází, protože odešla potřeba umění a cit pro umění.“

A Kundera pokračuje: „Před mnoha lety se Fellini utkal zuřivě s Berlusconim, když protestoval proti jeho praxi přerušovat vysílání filmů v televizi reklamními spoty. Ta srážka v sobě chová hluboký smysl: uvědomíme-li si, že reklamní spot je také filmový žánr, šlo tehdy o srážku dvou dědictví bratří Lumiérů: film jakožto umění se utkal s filmem jakožto nástrojem oblbování. Výsledek utkání je znám: film jakožto umění to prohrál. Tato srážka měla svůj epilog, když Berlusconiho televize promítala na svých obrazovkách dlouze a nestoudně obraz Felliniho, nahého, bezbranného, umírajícího (podivná shoda okolností: fenomén nekrofilní zuřivosti bulvárních fotografů byl poprvé ztvárněn právě Fellinim v nezapomenutelných scénách jeho *La Dolce Vita* – ***Sladkého života***). Dějinný obrat se uzavíral: Felliniho Evropa byla vystřídána Evropou Berlusconiho. Sto let filmu? Tenhle svátek s vámi slavit nebudu.“





Kniha, kterou začínáte číst, a která vypráví o průkopnické fázi filmu v souvislostech oné revoluční a kratičké doby od zavedení elektřiny po atomovou bombu, je plná dějinné ironie. A v poslední době (2017) jsme se opět ocitli v jednom takovém dějinném okamžiku, nepostrádajícím ironii. Digitální technika skoncovala se starým mechanickým vynálezem kinematografu, zároveň obsahuje veliký potenciál novosti, který však ještě nebyl podroben důkladnějšímu prozkoumání v praktické ani teoretické rovině. Všeobecný nářek nad koncem filmu v polovině devadesátých let paradoxně probíhal ve chvíli, kdy se otevřela možnost nové průkopnické fáze! V roce 2000 se zdálo, že digitální technika v sobě přináší potenciál osvobození filmu od zastaralých forem i stávající produkční praxe – potenciál omlazení, juvenalizace.

Ještě v roce 2005 ale drtivá většina filmových tvůrců přešlapovala na místě a stála (až na výjimky) takřka nehybně na prahu novosti zaskočena budoucností. Jedním z důvodů tohoto zdánlivého paradoxu je úroveň našeho vědomí a okolnost, že řada lidí jednoduše „nestíhá držet krok“ s tak závratnou rychlostí civilizačních změn a přílivu novosti. Zavládlo sice všeobecné nadšení pro internet a digitální technologie, které tuto civilizaci rychle mění, ale teprve se rodí adekvátně nové myšlení a adekvátně nová senzitivita, které by umožnily uchopit nové nástroje plně účinným (a pokud možno co nejhumánnějším) způsobem. Nepochybně především proto, že vývoj internetu, softwarů a digitalizace (včetně umělé inteligence) ještě zdaleka není završen, ale také proto, že společnost nadále žije pod setrvačností starých myšlenkových konceptů, které jen nerada opouští. Analogie mezi počátkem nového tisíciletí a přelomem 19. a 20. století je přitom zjevná!

Kinematografu trvalo zhruba dvacet let (od roku 1895 do roku 1915) než se oprostil od své vazby na divadlo a vůbec nalezl a jakž takž si osvojil sobě vlastní vyjadřovací jazyk. Jsem přesvědčen, že tato vývojová fáze je analogická k posledním dvou dekádám na přelomu 20. a 21. století, ve kterých se dala do pohybu digitální revoluce. Počítačové softwary tehdy sloužily pouze k optimalizaci starých triků a obrazů a inovovali staré formy, které mají k tomuto druhu inovace největší „náchylnost“ – tedy akční film, sci-fi a komiks. Inovace v oblasti narace (vyprávění) a střihu, což bylo vždy předmětem zájmu filmového umění, se však nekonala.

V této fázi se veškerá inovace vedla podle starých měřítek, přesně v tom smyslu, jak to popsal už v roce 1960 geniální mediální teoretik Marshall McLuhan, že totiž „cíle nových médií se bohužel vytyčují podle parametrů a rámců starších médií“. Nejlepším příkladem ve filmu je Spielbergův ***Jurský park*** (*Jurrasic Park* – 1993), který znamenal skutečný průlom v používání digitální techniky.

Původně měla být v projektu použita zdokonalená okénková animace (jako v někdejším ***King Kongovi*** z roku 1933), ale během přípravných prací předvedl tým ILM zkoušku s počítačovým

modelem kostry Tyrranosaura Rexe oživené tak dokonale, že přinesla daleko realističtější iluzi pohybu než jakékoli tradiční animační techniky.



Jurský park tak vstoupil do historie jako první film, ve kterém účinkují počítačem stvořené obludy, které plynule bez problémů reagují na skutečné herce a prostředí, a proto se stal novým kasovním rekordem, přestože jeho děj je celkem dosti nevalný. Hollywood byl nyní přesvědčen, že nejmocnějším filmovým nástrojem jsou počítače, a se svou typickou arogancí začal chrlit snímky založené na computerových tricích. Nicméně při předběžné bilanci *hollywoodské digitální revoluce* vyplývá, že tato revoluce neznamenala automaticky také rozmach tvůrčí fantazie.

Až do přelomu tisíciletí byla digitální technika využívána téměř výhradně k optimalizaci již známých filmových triků a ke zvyšování audiovizuálních senzací, za nimiž se ovšem ztrácí smysluplný děj, dostatek nosného příběhu a životnost postav. Tato diagnóza platí jak na pokračování ***Jurského parku***, tak na Cameronův ***Titanic***, a ve výčtu podobných filmů by se dalo dlouho pokračovat. Staré nápady a postupy byly pouze převlečeny do nového hávu. Ba co víc, hollywoodský film začal upadat do takové infantilnosti plné starých, tisíckrát obehraných klišé, že vývoj jakoby se ironií vrátil na samý počátek kinematografie, kdy filmaři neuměli vyprávět příběh a působili na diváka pouze vizuálními atrakcemi. Tento trend pokračuje dodnes a v lecčems připomíná umělecký a kulturní úpadek duchovně zcela unaveného starověkého imperiálního Říma s jeho gladiátorskými arénami a paranoidními císaři.

V polovině devadesátých let Hollywood dokonce naprosto arogantně využil optimalizační možnosti počítačů a vrhnul na trh s DVD digitálně kolorované klasické černobílé filmy z vlastních archívů. Manažeři z kanceláří filmových studií se domnívali, že narazili na zlatou žílu a objevili novou možnost opětovného ekonomického zhodnocení dříve natočených filmů.

Ale ke svému překvapení narazili na odpor diváků, kteří, jak se ukázalo, nejsou úplně bez kritického rozumu a bez estetického cítění. Praxe výroby těchto estetických paskvilů znehodnocujících originály vyvolala veliký skandál. Byla v jistém smyslu protiprávní (přinejmenším sporná z hlediska autorského práva), ale především nemorální (dávno zemřelí tvůrci se nemohli bránit). Studia musela nakonec trapně a urychleně výrobu kolorovaných kopií černobílých originálů zastavit a stáhnout je z trhu, protože svým počínáním zvedla vlnu nevole většiny diváků a rozhořčení celé filmařské obce, do jejíhož čela se postavili renomovaní tvůrci jako Francis F. Coppola, Martin Scorsese, Woody Allen a mnoho dalších.





Woody **Allen**, který se v médiích postavil proti této degradaci historického uměleckého odkazu nejvehementněji, natočil už v roce 1983 (!) shodou okolností jeden ze svých nejlepších filmů ***Zelig***, černobílé revoluční dílko digitální estetiky, v němž je fiktivní příběh lidského chameleona z přelomu 20. a 30. let poprvé v historii zobrazen důmyslnou kombinací starých filmových archivních materiálů s hranými paradokumentárními sekvencemi a především počítačovým vkládáním nových prvků do starého obrazového materiálu (Allenovu anarchickou, komickou židovskou figurku tak

například zahlédneme v originálních záběrech z norimberského sjezdu NSDAP postávat na tribuně vedle Adolfa Hitlera!). Poetický ***Zelig*** stvořil nový, jiný koncept práce s digitálním obrazem a přímo inspiroval k natočení sentimentálního megahitu Roberta Zemeckise ***Forrest Gump*** (na nějž zkusil navázat David Fincher v ***Benjaminu Buttonovi*** – *The Curious Case of Benjamin Button*).

V okamžiku nástupu novosti na konci dvacátého století se však převážná většina filmové produkce zkrocená marketingovými strategiemi a globálním trhem zoufale držela starých schémat, přežitých forem a stereotypů, jakkoli se maskovala novým digitálním ošacením. Na této cestě k současnosti je několik zásadních mezníků v podobě filmů, které bych rád připomenul, protože jejich inovátorství připomíná entuziasmus průkopnictví počátku němé kinematografie – a měly, podobně jako ***Hvězdné války*** a ***Jurský park***, konstituční vliv na podobu a povahu současného filmu. Prvním z nich byl ***TRON***, který podle vlastního scénáře režíroval počítačový kouzelník Steven **Lisberger**.

Tento film z roku 1982 průkopnicky kombinoval živou akci s trojrozměrnými, počítačem vyvinutými obrazy (3D CGI), čímž v daném případě vznikla zvláštní expresionistická estetika. Dnes až podivně uměle působící ***TRON*** podává výmluvný důkaz euforie, kterou vyvolaly přísliby v té době se teprve rodící počítačové techniky a digitálního obrazu. Dvěma hlavními vizuálními návrháři ***TRONu*** byli brilantní ilustrátor a koncepční výtvarník Syd Mead (jenž zároveň pracoval na ***Blade Runner***) a francouzský mistr fantastických komiksových časopisů Jean „Moebius“ Giraud. Avantgardní ***TRON*** stylově předstihl dobu, nedosáhl komerčního úspěchu a dlouho se zdálo, že jeho velký význam pro budoucnost trojrozměrné počítačové grafiky upadl v zapomnění. Snímek, který je dnes považován za první kyber-sci-fi, kde se divák ocitá ve virtuální realitě uvnitř počítače, však nakonec zapomenut nebyl. Nové pokračování ***TRONu*** jako částečný remake původního filmu přichází na konci roku 2010 do kin v 3D-IMAX podobě.



Na přelomu osmdesátých a devadesátých let byl uveden do filmové praxe zcela nový druh zvláštních efektů, který se opírá o počítačovou techniku zvanou *morfing*. Tuto techniku vyvinuli programátoři Doug Smyth (ILM) a Tom Brigham (MIT), kteří v osmdesátých letech nezávisle na sobě experimentovali se softwarem schopným vytvářet kouzelné metamorfózy. Morfing posunul možnosti počítačové grafiky o veliký kus dál. Jeho možnosti oslnivě představil James **Cameron** ve své podmořské sci-fi fantazii ***Propast*** (*The Abyss* – 1989). Diváci tu spatřili něco, co dosud neviděli – průsvitnou, trojrozměrnou vodní příšeru typu měňavky, která dokáže napodobit každou organickou i anorganickou formu ve svém okolí. Ještě úžasnější věci ale Cameron předvedl divákům o dva roky později ve svém vrcholném akčním filmu s hvězdou Arnoldem Schwarzeneggerem ***Terminátor 2: Den zúčtování*** (*Terminator 2: Judgment Day* – 1991).

Za pomoci stále vynalézavějšího týmu pro speciální efekty ILM a výkonných počítačů Silicon Graphic Computers vytvořil úžasné sci-fi dobrodružství, v němž se vracejí hrdinové původního Cameronova ***Terminátora*** (1984), kteří nyní bojují s pokročilým, zdánlivě nezničitelným kyborgem T-1000. Kromě dějového napětí ohromil ***Terminátor 2*** právě důmyslným užitím morfingové estetiky – rtuťovitý T-1000 se přeměňuje do lidských podob i v neživé předměty, v pevné i tekuté látky, proniká molekulami zdí i kovovými mřížemi, roztříští se na kousky a znovu se scelí! Film dokonce chvílemi připomíná surrealistické obrazy Salvadora Dalího a René Magritta a vrcholí evokací *Křiku* Edvarda Muncha, když se zničený T-1000 taví v kádi žhavého železa.

Za skutečně první umělecký úspěch nové digitální estetiky v hraném filmu s reálným dějem (zapomeňme přitom na ***Forresta Gumpa***) můžeme považovat až kyber-punkový ***Matrix*** z roku 1999, inovativní science-fiction s prvky komiksu a filmu-noir, který natočili Andy a Larry **Wachowski**. Tento kasovní hit, vzniklý nezávisle na hlavním hollywoodském středním proudu, nejenže zahrnoval

ohromující a esteticky převratné digitální efekty, ale s hrozbou digitálních technologií se novátorsky vyrovnal i tématicky, čímž vyvolal řadu zajímavých filmově-filozofických diskusí. Úspěch filmu poukázal na novou globální internetovou generaci, která vnímá nová témata a preferuje nové přístupy. ***Matrix*** zároveň ukazuje na proměnu žánru sci-fi, který dnes od původní vesmírné fantastiky směřuje stále víc do oblastí virtuálních realit a multižánrového mísení.



Roku 1995 uvedla do kin také Disneyova společnost další esteticky nově formativní kousek digitální technologie ***Toy Story – Příběh hraček***, jehož duchovním otcem je režisér John **Lasseter**, průkopník trojrozměrné animace. Dílo se stalo vůbec prvním celovečerním filmem, který je *kompletně založen na počítačové grafice*, a který se obešel bez jediného reálného záběru. Přitom zachovává tempo a iluzi pohybů kamery jako dokonalý snímek s živou akcí. Vedle revoluční animace zároveň ***Toy Story*** disponuje důvtipným a inteligentním scénářem pro všechny věkové kategorie, v němž se popravdě našlo víc humoru, opravdového dramatu a reálných postav než v tolika neanimovaných hollywoodských hraných filmech. Film byl produktem nové společnosti Pixar.

Pro tuto firmu na speciální efekty začali pracovat počítačoví grafici, které v polovině osmdesátých let propustil z ILM George Lucas. Ten se v té době zaměřoval spíše na digitalizaci filmového materiálu než na kompletní počítačovou tvorbu filmů. Můžeme to říct i jinak: ani sám průkopník digitálního filmu a duchovní otec hollywoodské digitální revoluce svého času ještě nevěřil stoprocentně v úspěch nové techniky!

Evropský film se od 80. let díky technologickému náskoku Hollywoodu ocitl z hlediska konkurenceschopnosti v těžké defenzívě. Reakce evropských filmových umělců byla, jak to vyjádřil Thomas Elsaesser, „partyzánské povahy“. V tomto smyslu se obloukem vracíme do devatenáctého století – estetika hollywoodských blockbusterů připomíná dokonalý, ale vyprázdněný styl klasicistní akademické malby, jaké se věnoval ve svých megaplátnech Delacroix, proti němuž vystoupili impresionisté. Mezi nimi vynikli malíři jako Signac, jejichž pointilismus dnes (po více jak stu letech!) silně evokuje pixilaci digitálního obrazu prvních jednočipových a tříčipových digitálních kamer, které okolo roku 2000 zaplavily světový trh.

První, kdo se chopili lehce dostupných digitálních kamer ve smyslu nové filmové estetiky byli v polovině 90. let Dánové (je půvabné, že právě Dánové jako první objevili pro svět okolo roku 1906 filmový polibek!). Hnutí vyjádřené manifestem *Dogma* bylo silně provokativní a jako první experimentálně mapovalo možnosti propojení lehce dostupných digitálních kamer a počítačového softwaru pro střih obrazu v nezávislém filmu. Jako věrozvěstové „digitálního neo-realismu“ se zaměřili na obyčejného člověka a jeho sociální a psychologické problémy. Celá řada těchto levně vyrobených, kriticko-sociálních hraných filmů byla radikální v obsahu a tématech, naraci a střihu, zaujala publikum i kritiku po celé Evropě.

Dánové jako první rozeznali jeden významný potenciál digitálního filmu – totiž možnost naprosto novátorsky zprostředkovat *autenticitu.* Hnutí Dogma svým primárním zájmem o tuto až naturalistickou autenticitu neslo v sobě určitá omezení, pro něž nedosáhlo většího uznání, jaké by mu pro jeho průkopnictví náleželo, ale vyneslo na čelné místo mezi evropské filmové umělce dánského

režiséra jménem Lars von **Trier**, jenž se stal originálním, kontroverzním stylistou a neúnavným experimentátorem s digitální technikou a filmovými formami.





Tato kreativní jiskra přeskočila za oceán, aby se jí chopil americký nezávislý film. Klíčovým jménem je v tomto smyslu režisér Steven **Soderbergh**, který se jako první z nezávislých filmařů, prosazených v Hollywoodu, programově zřekl 35 mm filmu ve prospěch digitální kamery a pokouší se s rozdílnými úspěchy prozkoumávat novou estetiku ve filmových dramatech všeho druhu – za zmínku stojí jeho dvojdílný drogový thriller ***Traffic*** (2000), nebo komorní variace Tarkovského filozofické sci-fi ***Solaris*** (2002). Nejdále v průkopnictví digitální estetiky amerického filmového umění, udatně nezávislého na Hollywoodu, je ovšem ojedinělý postmoderní surrealista David **Lynch**, jehož věhlasný černobílý avantgardní debut ***Mazací hlava*** (*Eraserhead* – 1977), který se objevil v kinech v témže roce jako Lucasovy ***Hvězdné války*** a Spielbergovy ***Blízká setkání třetího druhu***, se stal jakýmsi neskutečným zjevením. Lynch (původně malíř) se nadchl pro digitální kameru a střihový software při experimentální práci na svém tříhodinovém hraném filmu ***Inland Empire*** (2006).

Toto své nadšení zpečetil v umělecké podobě nového pokračovaní jeho a Frostova fenomenálního seriálu ***Twin Peaks***, který právě nedávno v roce 2017 představila TV stanice HBO. V novém digitálním pokračování ***Twin Peaks*** po 25 letech David Lynch tentokrát osobně režíroval všech 18 dílů a vytvořil tak úplně nový typ seriálu, jež se proměňuje v novou formu ryze surrealistického a ryze autorského filmového díla s osobní výpovědí. Jenže Lynch je dnes bohužel asi jediný, který si to může umělecky dovolit.





Moderní průmyslová západní civilizace od svého velkého rozmachu před pouhými sto lety dnes prožívá vrcholné období bohatství a bezpříkladného konzumu, kdy, jak se zdá, se lidstvo tragicky chytlo do vlastní pasti. Je ironií, že kapitalismus, který od počátku generoval demokracii, ji v současné globalizované podobě úspěšně oslabuje a ničí. Politikové infikováni korupcí a nemístným lobbingem v obrovském měřítku zmůžou jen málo proti moci nadnárodních koncernů, zbrojařů a bank, jejichž rukojmím se stali běžní občané. A Čína je vzorovým příkladem, jak se začal naprosto deviantně kapitalismus snoubit s totalitním komunismem, což nikomu z demokratických velmocí světa jaksi nepřekáží, aby s ní vesele obchodovaly. Inu, řečeno s materialistou Darwinem, jehož evoluční teorie zavdala podnět marxismu a hitlerismu, vývoj je vývoj – i kdyby vedl do pekel.

Když George **Lucas** uvedl na podzim roku 1999 do kin v Americe napjatě očekávanou další epizodu svých ***Hvězdných válek***, vytvořenou již za pomoci nové generace počítačů Silicon Graphic Computers, piráti v Americe film načerno stáhli v kině na digitální kameru a dali volně k dispozici na světovou počítačovou síť. Hollywoodem proběhla vlna zděšení, neboť zatímco měl být film v Evropě uveden podle stávající praxe až za čtvrt roku po americké premiéře, mladí diváci v Evropě si ho bezostyšně promítali ze svých počítačů už pár dní po uvedení v USA. Přiznávám, že jsem v Praze taky neodolal a zorganizovali jsme neveřejnou projekci filmu v dnes už zaniklém, pověstném internetovém klubu Terminal. Přišlo asi čtyřicet lidí, kvalita projekce byla naprosto mizerná, ale zážitek z tohoto happeningu rozhodně nezapomenutelný.



Ve světě ušlý zisk se stal pro Lucasovu firmu a ostatní velké filmové výrobce strašidelným mementem – od té doby se koná premiéra blockbusterového filmu pro jistotu ve stejném týdnu či nejlépe hned dnu v Americe i v Evropě, ale pirátskému šíření filmů (tak jako hudby) přes internet se stejně nedaří zabránit. Poškozuje jak výrobce tak autory, nicméně odhaluje drtivou sílu internetu, který s rozvojem sociálních sítí jako Facebook představuje radikálně novou formu v celoplanetární komunikaci a ovšem také – novou formu odcizení. S rychlým rozvojem současné podoby internetu a digitální revoluce byly postiženi *nejprve umělci*: fotografové, hudebníci, spisovatelé a filmaři.

Brzy je, jak se zdá, v důsledku automatizace a robotizace dalších odvětví hospodářství a života bude následovat dlouhá řada dalších profesí a názor, že vzniknou nová pracovní místa pro miliony nezaměstnaných za dnešního stavu věcí zatím příliš nesdílím. Jen pro ilustraci: firma Kodak zaměstnávala před nástupem digitálních technologií 100 000 lidí, Instagram dnes (2017) zaměstnává 13 lidí. Při současném pojetí a povaze internetu už nesdílím tak jednoznačné nadšení, jaké jsem měl v miléniu 2000, kdy jsem patřil k nadšencům kyber-punku a utopicky s ostatními vítal internet jako nástroj svobody a skutečné demokracie, jako věrozvěsta nového světa a nové občanské společnosti, který snad povede i k naplnění lidské důstojnosti.

Na začátku jsem tu zmínil Karla Čapka a jeho robota. Za zmínku právě v souvislosti s digitální revolucí stojí také anglický spisovatel E. M. **Forster**, o kterém píše jeden z původních architektů internetu J. Lanier ve své nedávné kriticko-analytické knize *Komu patří budoucnost?* Na samém počátku 20. století napsal E. M. Forster povídku s názvem *Stroj se zastaví*. Jde o pozoruhodně přesný popis internetu, který však vyšel už v roce 1909, dlouhá desetiletí před vznikem prvního počítače! Jak poznamenává Lanier, ke zklámání mnoha informatiků je první náznak divů, které v současnosti budujeme, dystopickým příběhem. V povídce se tomu, co nyní známe jako internet, říká „Stroj".

Lidé celého světa žijí ve vzájemné fyzické izolaci v podzemí a jsou přilepeni k obrazovkám Stroje, jehož prostřednictvím spolu komunikují na sociálních sítích, surfují, stýkají se při videokonferencích a podobně. Zajímavé je, píše Lanier, že E. M. Forster nebyl dost cynický, aby předpovídal, že ústřední roli bude hrát reklama. V závěru povídky se Stroj zastaví. Následuje apokalypsa, podobná tomu, co si dnes představujeme po drtivém globálním kyberútoku. Celý lidský svět se zhroutí. Ti, kdo přežijí, se rozptýlí do vnějšího světa a těší se z autentické skutečnosti. „Slunce!" volají v úžasu nad všezahrnující silou krásy světla, jakou si nedokázali představit. Selhání Stroje je pro ně šťastný konec.

Ale aby mi nebylo špatně rozuměno, jsem stále příznivcem digitální techniky – zvláště pro její nové estetické možnosti. Bylo však třeba trpělivě čekat. Až v roce 2008 se začínají masově umisťovat do kin digitální projektory, které jsou schopny promítat obraz filmu bez jakékoli ztráty kvality. Tento okamžik je srovnatelný s nástupem zvukových filmových aparatur koncem dvacátých let dvacátého století! Končí éra převážení kotoučů s filmovými pásy z místa na místo a končí také éra profese filmového promítače. Dnes operátor pouze zadá kód a zmáčkne tlačítko. Zpočátku se zdálo, že tyto

drahé projektory zruinují poslední nezávislá kina, ale nestalo se tak. V Británii dotoval stát dvě stě projektorů a stejně postupovali i v dalších evropských zemích. Zjednodušila se distribuce filmů a zároveň to přispělo k rozvoji tvorby čistě digitálních filmů – tedy filmů, které od snímání, přes střih až po kopie jsou vyrobeny digitálně, bez úbytku na kvalitě obrazu a naopak s novými obrazovými možnostmi. Opět lze namítnout, že chemický průmysl s koncem mokrého procesu přišel o mnoho pracovních míst, ale digitální film se alespoň teoreticky stává ekologičtějším.

Jedna otázka však zůstává nezodpovězena. Jde totiž o otázku záznamu dat a jejich trvanlivost, uchovatelnost – tedy otázka *paměti*. Pokud by kulturní paměť lidstva byla celá zkopírovaná do elektronických dat, mohlo by dojít selháním techniky k poměrně rychlé a nenávratné ztrátě kulturní paměti – globální amnézii. Na druhou stranu filmová surovina nepodléhá tak rychlé zkáze. Otázka hardwaru a jeho krátkověkosti je namístě. Naše digitální technika, do které jsme se zahalili jako do pláště (nebo do sítě), je sice velice mocná a hodná úžasu, ale také velice křehká. V tom se také zrcadlí stále rychleji pomíjející povaha moderní a postmoderní doby. Nabízí se otázka, čím je současnost a jak ji pojmenovat, pokud ji kvalifikujeme za období *po* postmodernismu? Co je to *post-postmodernismus*? Jedním z možných pojmenování může klidně být – digitální rokoko.

Tak či onak jedno je jisté: dosud zůstávají nejtrvalejším způsobem a formou záznamu dat sumerské hliněné desky. Jsou pravda trochu těžší, než poslední notebooky, ale rozhodně spolehlivé i po víc jak pěti tisíci letech! Kouzlo digitální techniky ale zapůsobilo mocněji než všechna náboženství či všechny ideologie moderní doby. Tak vznikl *Digi-Age*. Jak praví anekdota, jeho bůh má zkratku **JHS** (I.H.S.) – Jesus Hardware Software. Když někdy vyjdu na ulici a vidím všechny ty lidičky, kteří nábožně a zaníceně mluví nahlas se svými chytrými telefony a narcistně si fotí selfies, připadám si jako v podivném pavilónu autistů. Připomíná mi to trochu film ***Až na konec světa*** (*Until the End of the World*), který v roce 1992 natočil německý režisér Wim **Wenders**.

Nejde o příliš úspěšné dílo, ale obsahuje jedno pozoruhodné téma – ve filmu se objevují přístroje, které jsou schopny zaznamenat a zpětně přehrávat lidské sny! Postavy příběhu pak naprosto propadají těmto přístrojům, přestávají mít zájem o skutečný život a žijí jako drogově závislí jen pro své sny a jen pro to, aby si je mohli znovu a znovu přehrávat. V jedné ze svých vizionářských knih předjímajících současný kybersvět napsal proslulý americký surrealistický spisovatel William **Burroughs** větu, na kterou si čas od času při svých procházkách magickým městem Prahou opakovaně vzpomenu: „Současnost je film a pokud se v současnosti nacházíš *na scéně* tak tu skutečnost nevnímáš, protože jsi *uvnitř*.“



Film by se dnes mohl stát opět svobodnějším a umělecky inspirativnějším. Zřejmě ale film (a mluvím tu o filmu jakožto umění) potřebujeme nově definovat. Neznamená to, že staré formy zcela zaniknou, ale že vedle nich se rozvinou nové. To ovšem předpokládá návrat k prvotnímu úchvatu – jak napsala Susan Sontagová: „Jestli film může něco vzkřísit, pak jedině nový způsob lásky k filmu.“ Což nás přivádí k ústřední myšlence avantgardních průkopníků němé éry, kteří chápali film především jako fenomenální, nový nástroj *sebevyjádření* a *poezie*. Technika byla tehdy natolik primitivní, že sama o sobě nebyla prioritou. Dnes je tomu právě opačně – kdekdo se domnívá, že k tomu, aby sestříhal film stačí počítačový software a leckterý rádoby velký režisér počítá s tím, že film se „nadrtí“ pokud možno na co nejvíc kamer a pokud možno z co nejvíce úhlů a vše se teprve dovytvoří až během počítačové postprodukce. Za těchto okolností talentovaní scénáristé a potřební dramaturgové žebrají na rohu a kritikové stereotypně cupují jeden film za druhým jako blábol.

Protože se filmové umění nestalo ani po stu letech předmětem školní výbavy, považují dnešní diváci, adorující nové technologie, staré němé a zvukové černobílé nebo technicolorové filmy za méněcenné. Jde o smutnou estetickou nevzdělanost a tedy i neschopnost tato díla adekvátně „číst". Je to úplně totéž, jako se domnívat, že gotické malířství je méněcenné, protože neznalo perspektivu. Navíc se vytratila schopnost porozumět souvislostem a kontextu, přičemž právě film podobně jako literatura je velkým a poučným zdrojem lidské zkušenosti a dějinné paměti. Díky Wikipedii mají děti dojem, že je zbytečné se učit fakta, protože všechno se přeci dá vyhledat na internetu. Je to ovšem nesmysl a veliký omyl – kdo nic nezná, nemůže nic vyhledávat. V blahobytném konzumním světě, ovládaném hloupostí masmédií a žijícím jen pro současný okamžik, současný vzruch a na úkor budoucnosti je historie leckdy vnímána jen jako mlha nad hřbitovem. Opak je pravdou – *historie je minulost obsažená v současnosti*. Že se dnes hitlerismus vrací v podobě Islámského státu, je příznačné.

Tato kniha vznikla pod dojmem prožitku epochálního milénia 2000 a filozofických myšlenek s ním spojených a vlastně náhodou, z původní krátké eseje o průkopnictví němého filmu, kterou jsem zamýšlel jako ohlédnutí na počátky Nového věku právě v souvislosti přelomu tisíciletí. Vznikla z vnitřní potřeby uprostřed první, „nulté" dekády 21. století evokovat knihou pionýrství filmových průkopníků, kteří stáli u zrodu dnešního světa. Ještě projednou a naposledy se ohlédnout za časem explodujících, ohromujících prvních desetiletí před atomovou bombou, zasažených neuvěřitelným přívalem novosti, jež měla podstatný vliv na podobu a charakter 20. století. Tedy století, které dnes nemohu nazývat jinak, než *století m nepříčetným*.

Rozhodl jsem se vyprávět, jak lidé v době, kdy se ve městech světa rozsvítila elektřina, zázračně a rychle propadli kouzlu nového vynálezu kinematograf, a evokovat historii filmu a její krátkou průkopnickou fázi v souvislostech širší historie – politické, ekonomické, duchovní a kulturní. Tento kontext jsem považoval za důležitý a primární. Odlišuje tuto knihu od filmových encyklopedií, faktograficky soustředěných jen na filmy nebo jejich tvůrce. Přičemž, a to je snad vhodné podotknout, nevybírám občas z dějepisných faktů vždy ty nejfrekventovanější, ale spíš takové, které přímo či nepřímo inklinují k tématu filmu. A právě z úhlu filmových snů občas cituji i jména osobností či jevů v běžné historiografii donedávna okrajových, opomíjených, nebo i přímo obskurních. Jako filmová učebnice asi není tato kniha tak úplně objektivní, ale to ani nebylo cílem. Řadu filmů (zvláště němých) tu nutně opomíjím ve prospěch těch dle mého názoru nejdůležitějších a dodnes klíčových ve vývoji filmových forem a jazyka filmu, ale i těch, které jsou reprezentativní pro pochopení a vcítění se do doby svého vzniku.

Vyprávění knihy *Před Bombou* je sestaveno z kinetických útržků času, z útržků obrazů minulosti a v jejich současném zrcadlení, napsané formou filmového střihu a montáže, jako esejistický seriál nebo historická tapiserie utkaná filmem. Vypráví se tu o tvůrčích lidech, které posedl film a stali se slavní, bohatí, umělecky a komerčně úspěšní, ale také o těch, co byli ke škodě jejich talentu svého času přehlíženi či zcela odmítnuti. Všichni však v době dvou světových válek společně vytvářeli poprvé nové formy, žili vášní pro film a pracovali na jediné věci – totiž ve jménu poezie jedinečnosti nového umění. Bouřlivé, „nepříčetné" dvacáté století se podepisovalo (většinou tragicky) na jejich osudech. Není to čtení leckdy právě úplně nejveselejší, ale myslím, že podnětné.

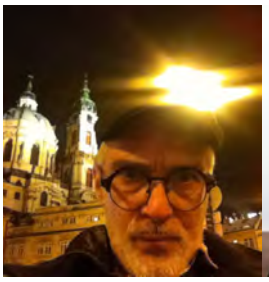
Velkou část filmové klasiky jsem viděl docela dávno během studií na filmové fakultě, ale ke svému překvapení mi hodně obrazů právě z těch starých, obzvláště němých snímků utkvělo v paměti mnohem déle a intenzivněji, než obrazy z daleko novějších filmů. Během několika let práce na této knize jsem také zažil mnoho zajímavých koincidencí. Tak například poslední větu závěrečné kapitoly, věnovanou zmínce o fotografii Fritze Langa pro Luise Buñuela, jsem původně napsal čirou náhodou právě v den, kdy jsem se večer z televize (tehdy jsem měl ještě televizi) dozvěděl, že na filmovém festivalu v Karlových Varech získal cenu za celoživotní dílo mexický režisér Arturo Ripstein – pointu naleznete na konci kapitoly *Konec zlatých časů*. Mimochodem tato závěrečná kapitola se svým rozsahem a rozdělením na dvě části poněkud vymyká (a jde o jakýsi „širokoúhlý dvojprogram") – vypráví o cestě a závěrečných osudech posledních filmových průkopníků „před Bombou", kteří ještě tvořili filmy „po Bombě", tedy po roce 1945 do konce 70. let.

Potřeba dovyprávět osudy filmových průkopníků němé a zvukové éry dala nakonec výsledný obraz knize, při jejímž psaní jsem zažil nejedno překvapení, a která je symbolicky rámcovaná záběrem atomového hřibu. Tato doba „před Bombou" je zároveň dobou „před televizí". Film, jeho vznik a

rozšíření tajuplně zapadá do času, kdy okultní spolky vznikaly jeden za druhým jako houby po dešti, a kdy dosud neznámý hypnotizující účinek začala vlastně „vyzařovat“ celá vědecko-technická revoluce včetně politických utopií, které vedly k totalitním experimentům se státem. Kdy se člověk rozhodl zvítězit nad přírodou a ovládnout její síly! V té době se kino stalo místem kolektivní hypnózy, která snímá z lidí pocit osamělosti. Dnes právě tahle *potřeba pospolitosti* nakonec kina zachraňuje. Co odpovědět na otázku, jestli film vstupuje do nové fáze? Je to jen záležitost entuziasmu nastupující generace, která bude přirozeně vnímat, že originál je lepší než kopie. Že dají přednost originálu Godardova ***U konce s dechem*** (*Á bout de souffle*) před jeho hollywoodským remakem (*Breathless*), a že upřednostní černobílý hitchcockovský originál ***Psycho*** před jeho barevnou kopií Guse Van Zandta. V tomto smyslu si zbývá jen přát, ať je také digitální film novým zdrojem stylu a tajemství!

A ještě jedno malé technické upozornění laskavému čtenáři: tuto knihu můžete číst napřeskáčku, anebo kontinuálně, stejně tak od začátku jako od konce, nejlépe ve vlaku do Šanghaje.

Lukasony, 19. 8. 2017, 13:05 hod.




01 Lokomotiva bratří Lumiérů

Prvním hrdinou našeho vyprávění je muž, který žil v době, kdy města byla osvětlena ještě plynovými lampami, namísto taxíků jezdily fiakry tažené koňmi, a když jste potřeboval někomu zatelefonovat, napsal jste dopisní lístek a poslal jej po poslíčkovi na danou adresu. Že bude existovat nějaké kino, neřku-li televize (či snad internet!), tehdy nikdo netušil. Anglický krajinář Joseph Mallord William **Turner** (1775–1851) byl považován za jednoho z nejtalentovanějších britských malířů své doby. Specifičnost jeho umění však postupně nabývala takové míry, že mu jeho současníci přestali rozumět – což je úkaz charakteristický pro moderní dobu. V roce 1805 řekl prezident Královské akademie Benjamin West, že Turnerova díla mají „blízko k šílenství". I Turnerovi obdivovatelé začali přiznávat, že jeho umění poněkud zabloudilo. Dnes ale docela zřetelně vidíme, že opak je pravdou. Při pohledu na jeho obraz *Déšť, mlha, rychlost* si můžeme uvědomit téměř magickou spojitost s revoluční pohyblivou fotografií lokomotivy bratří Lumiérů, jež vstoupí do dějin umění o půl století později.





Turner zachytil vířivými tahy štětce a rozevlátými nánosy barev obraz lokomotivy, mířící směrem k pozorovateli po téměř neviditelném mostě, vynořující se z barevné imaginativní mlhy zaplňující celé plátno a proměňující krajinu v abstraktní *impresi.* Stvořil tak obraz, který není odrazem skutečnosti, ale umělecky ztvárněným *dojmem* skutečnosti, pocitem vycházejícím z konkrétního okamžiku, převedeném v aktu uměleckého abstrahování za použití malířské techniky ve vizuální dílo.

V pokročilém věku se dal William Turner dokonce přivázat za bouřky ke stožáru lodi, a potom namaloval obraz *Parník ve sněhové bouři* (1842), „aby ukázal, jak to vypadalo". Tento malíř položil základní kámen novému pojetí malířství, jež se vydává evolučně zcela novým směrem, diametrálně odlišným od tradice a je to pochopitelné. Realistická nápodoba přírody se totiž stane doménou nových obrazových technik – fotografie a filmu – malířství směřuje k abstrakci a novým obzorům.*

Padesát let před vynálezem fotografie, potažmo kinematografu, to však jen málokdo chápal. Není divu, že si Turnerovi současníci nevěděli s jeho dílem rady. Stal se prvním malířem, o jehož obraze můžeme prohlásit, že se na jeho hodnotě nic nezmění, když se pověsí vzhůru nohama. Když Turnerovy obrazy uviděl v Londýně Édouard **Manet**, byl nadšen. Vrátil se do Paříže a společně s řadou dalších malířů (Monet, Renoir, Sisley) vytvořili nový malířský styl, odporující konvencím akademické malby, nazvaný *impresionismus.* Rozrušení hlavního malířského kánonu, pěstovaného beze změn už od středověku a renesance – totiž ostrosti kontur, zřetelnosti kompozice a realističnosti barev – se setkalo se skandálním opovržením. Vznikl nový fenomén, totiž negativní vztah mezi malířstvím a veřejností. Umělec jako buřič se stává prototypem nadcházejícího dvacátého století a jeho dílo se často stává akceptovatelné až po dvou třech generacích, jak dokládají astronomické finanční částky dnes vydražovaných impresionistických obrazů, jejichž autoři často umírali v bídě. Syn jednoho z těchto průkopníků moderního umění, Jean **Renoir**, zdědil po svém otci Augustovi jeho

umělecké geny. Ale nestal se malířem jako jeho otec. Učarovali mu kinetické obrázky a začal natáčet impresionistické filmy. Stal se filmovým režisérem…

Příběh 'snových technologií' a tedy i této knihy začíná na samém sklonku devatenáctého století. Přesněji 26. prosince 1895, kdy uspořádali v Paříži v Indickém salónku Grand Café bratři **Lumiér**ové první veřejné promítání pohyblivých fotografií. Tehdy se odehrála komická příhoda, která onoho večera možná všem zúčastněným moc komická nepřipadala, ale která dnes jako folkloristická historka zahajuje každé vyprávění o dějinách filmu. Na programu této legendární seance bylo deset krátkých (asi minutových) pohyblivých snímků, údajně to byly ***Odchod z továrny Lumiérů v Lyonu***, ***Rodinná snídaně, Příjezd vlaku***, ***Fontány v Tuileriích***, ***Pluk, Podkovář***, ***Karetní hra***, ***Plevel***, ***Zeď*** a ***Moře***. V okamžiku, kdy se v třetím pohyblivém obrázku – záběru nádraží – objevila lokomotiva, řítící se směrem na kameru, někteří z návštěvníků ve ztemnělém sále náhle očividně ztuhli, jiní okamžitě propadli panice, chytli si klobouky a dali se málem na překotný útěk v domnění, že lokomotiva prorazí plátno na stěně, vřítí se do kavárny a všechny je zabije.

Optická iluze skutečnosti se jevila napoprvé tak dokonalou, že sugestivita rozpohybované fotografie a hypnotický účinek světelné projekce první diváky naprosto dokonale zmátl a způsobil paniku (koneckonců podstatou hypnotického účinku je *nekritické přijetí*). Nečekaný útok na vědomí návštěvníků Grand Café byl naprostou *novostí,* šlo o zcela nový, dosud nepoznaný účinek *síly obrazů v pohybu.* Nic podobného druh homo sapiens sapiens nikdy nespatřil a nezažil a francouzští vynálezci, kteří nesli ve svém jménu symbolicky slovo *světlo,* slavili triumf. V dějinách lidského druhu došlo k dalšímu zásadnímu mentálnímu posunu. *Nyní bylo možné prožívat sny také uměle a v bdělém stavu, s pomocí technologie.**

Ve skutečnosti existuje filmová prehistorie, sahající hluboko do minulosti. Je to historie optických iluzí a technických prostředků, kterými je bylo možno vyvolávat. Prozrazuje nám to, že lidská touha a potřeba vyvolávat a užívat nejrůznější opticko-zvukové iluze je odvěká. Vyvolávání duchů a jejich „vizualizace“ prostřednictvím šamana, transu a přírodních halucinogenních alkaloidů jako magické houby v archaických dobách člověka na to poukazuje. S civilizací ovšem přišla technologie! Tak mágové ve starověku či později středověcí alchymisté už znali princip „kouzelné“ svítilny umožňující zrcadlovou projekci obrazu, zvanou *laterna magica* (magická, kouzelná lampa). Kněží v chrámech u Nilu při svých náboženských ceremoniích kouzlili právě s podivuhodnými věcičkami jako byla tato.

Egypťané byli vůbec pozoruhodně vynalézaví. Ve Velké pyramidě v Gíze, podle jedné z hypotéz a počítačového modelu, bylo důmyslným rozložením chodeb, použitím zrcadel a lomu světla možno docílit specifického vnitřního osvětlení 'královské komory'. Uvážíme-li, že to možná vůbec nebyla hrobka, ale mysterijní místo zasvěcení, efekt na adepta musel být zdrcující! Egyptští kněží znali také skleněnou čočku soustřeďující světelný paprsek – nejznámější nález pochází ovšem z Mezopotámie, z Ninive, asi 600 let př. n. l. Pokud staří Egypťané znali zrcadla (a v písku pouští faraónů je stále skleněný prach) je poměrně představitelné, že znali i *cameru obscuru* – předlohu pro fotoaparát a filmovou kameru, techniku, která se o pár tisíciletí objeví ve zcela jiné době v rukou jiných umělců – renesančních malířů.





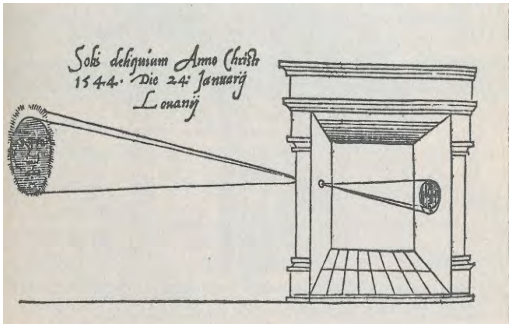
Zároveň je vhodné předeslat, že výtvarné umění se už od samých prvopočátků lidské kultury pokoušelo zachytit nejenom jednu nejtypičtější fázi pohybu (statický obraz), ale i několik fází

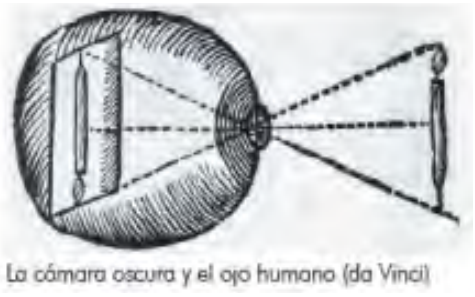
současně (obraz dynamický), jak dokazují nejen jeskynní malby zvířat, ale také některé staroegyptské a antické malby na vázách, nádobách či sloupech, jež využívaly svého kruhového tvaru a zachycovaly tak v pásech jednotlivé fáze pohybu v celé sérii obrázků. Z tohoto hlediska je zřejmě dosud archeologicky nejpozoruhodnější a nejzajímavější tzv. *Urská standarta,* skříňka zdobená po stranách figurativními iluminovanými mozaikami ve třech po sobě jdoucích pásech, někdy nazývaná „prvním kresleným filmem" (dnes v Britském muzeu), která pochází ze sumerské kultury a civilizace, stojící na úsvitu starověké Mezopotámie (dnešního Iráku a Íránu). Sumerové jsou ještě starší civilizací než Egypťané a málo se hovoří o jejich podivuhodné (z filmového hlediska první sci-fi) mytologii, dochované díky jejich klínovému písmu v hliněných tabulkách.* Vyobrazení na stěnách skříňky zvané *Urská standarta* působí jako pradávný „obrázkosled" animovaného filmu. Dokonce tři děje ve třech liniích pod sebou naznačují jinou „rychlost", dynamiku zobrazovaného děje-příběhu.

Zajímavé je, co napsal v prvním století n. l. (tedy již v době antické a asi sto let po narození Krista) římský básník Titus Lucretius **Carus** ve své knize *De rerum natura* o principu snu: „… žádný div, že se obrázky hýbou a patřičně zvedají ruce i ostatní údy. Kdykoliv obrázek zajde a nastoupí druhý v jiné poloze, zdá se, že se prvý pohnul. To se však děje, jak zřejmo, rychlostí blesku."

Ano. Rychlost blesku. Možná si někdo vzpomene na své dětství a na zábavné hračky, které pomocí optického triku mechanicky oživovaly kreslené obrázky. Byly to zv. „lístkové kinematografy". Na okraj každé stránky sešitu jste nakreslili jednu fázi nějakého pohybu (např. tancující postavičky) a při rychlém listování vznikal dojem, že se kreslená postavička skutečně hýbe. Aby vznikl film bylo ovšem zapotřebí, aby se objevil projekční (a záznamový) přístroj. Historickým předchůdcem filmové kamery je tak právě *camera obscura.*

Byla to tmavá skříňka s malým otvorem v přední stěně, kterým pronikalo světlo a na zadní stěnu skříňky kreslilo převrácený obraz předmětů před otvorem. Uvádí se, že roku 1550 napadlo neapolského badatele Giambatistu della **Porta** vložit do otvoru skříňky skleněnou čočku. Tímto důmyslným způsobem v podstatě napodobil fyzikální princip, na němž je založena funkce lidského oka. Je otázka, zda-li totéž neučinil už dříve před della Portou geniální renesanční umělec a vynálezce **Leonardo** da Vinci, který, jak dokazují jeho sešity, cameru obscuru znal a tedy ji také používal víc jak století před tím – Leonardo byl neúnavný inovátor a vynálezce v mnoha oblastech. Víme také, že ještě před ním, už roku 1267, znal tento přístroj i pozoruhodný anglický filozof Roger Bacon. Jak je to možné, když mocná katolická církev byla údajně vůči všemu magickému a mystickému tehdy tak ostražitě xenofobní ?



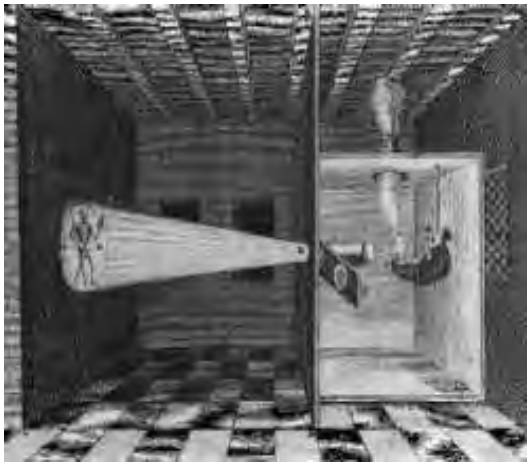

La cámara oscura y el ojo humano (da Vinci)

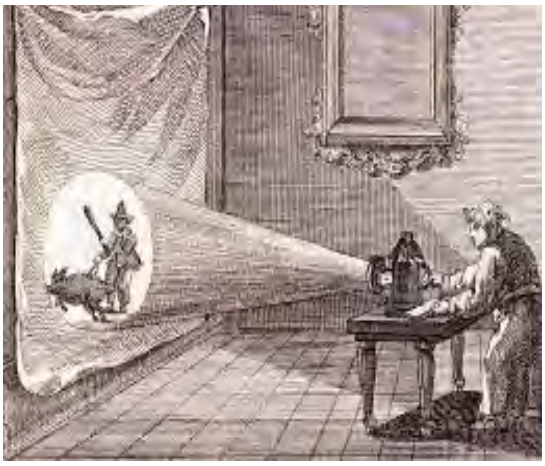
Znovuobjevení starého vynálezu Egypťanů v křesťanské renesanční Evropě vypovídá o probouzejícím se semínku novověku v dosud temné době dogmatu i o skryté kontinuitě dávných znalostí. Roger **Bacon**, který s oblibou předváděl cameru obscuru vykuleným vladařům a církevním hodnostářům, byl znalec „tajných nauk", především matematiky a astronomie, a byl také alchymista. Byl to člověk, který navrhl papežskému stolci reorganizaci kalendáře už dvě stě (!) let před jejím zavedením papežem Řehořem XIX. (tehdy po celé Evropě lidé protestovali, že jim bylo ukradeno jedenáct dní a chtěli je zpátky). Za to, že tento myslitel a vzdělanec vyzýval církev k reformě, vědeckému myšlení a že ji „usvědčoval z nemravnosti" (informoval ji, že používání jejího juliánského kalendáře hrozí v budoucnu posunutím náboženských svátků v čase, např. vánoc až na leden), byl uvržen do vězení.

Jeho výpočet oběhu Země kolem Slunce byl přitom na svou dobu neobyčejně přesný a jen málo se liší od současného moderního výpočtu. Bohužel v jeho době se heliocentrická soustava a idea kulaté Země považovala za kacířství, odporující slovu božímu a tedy Zákonu. Když italští renesanční malíři začali používat tajemného neznámého přístroje ke své tvorbě, bylo to na svou dobu opravdu poněkud „obskurní" a tak to zřejmě zůstávalo „cechovním tajemstvím".

Nejspíš má ale objevení a „znovuuvedení na scénu" optické čočky a camery obscury na svědomí Marco **Polo**, muž (pokud existoval), který se ve službách Benátek, nejvýznamnějšího obchodního střediska středověké Evropy, vydal na cestu na východ, do bájné „říše krále Jana", do neznámé země za říší Arabů, do Orientu. Jeho objev Indie a Číny ve 12. století byl pro středověké Evropany senzací stejně vzrušující asi tak jako pro nás výstup Neila Armstronga na povrch Měsíce. Změnilo to pohled křesťanského člověka na svět.

Zapomenutá optická čočka a camera obscura přišly do Evropy z tajemného Východu, z neznámých a neobyčejně vyspělých říší, jako byla Čína, odkud začalo proudit vzácné dřevo, hedvábí, porcelán, koření, stejně jako vědomosti a techniky (tedy i know-how). Camera obscura se tak stala tajemnou pomůckou, která stojí ve skutečnosti za tajemstvím náhlého zrodu *italské renesanční malby*, onoho báječného období, kdy Italové proměnili podobu nástěnného obrazu stejně významně jako později už jen francouzští impresionisté počátkem dvacátého století. Tento převratný okamžik v dějinách evropského umění je dílem skupiny florentských malířů (početné asi jako surrealisté v Paříži dvacátých let dvacátého století), kteří v průběhu neuvěřitelně krátkého půlstoletí zcela proměnili pojetí malířství, byla to revoluce v pojetí perspektivy, ve formě i v obsahu zobrazení a dá se říci, že i první náhlé vzedmutí *moderní humanity*.



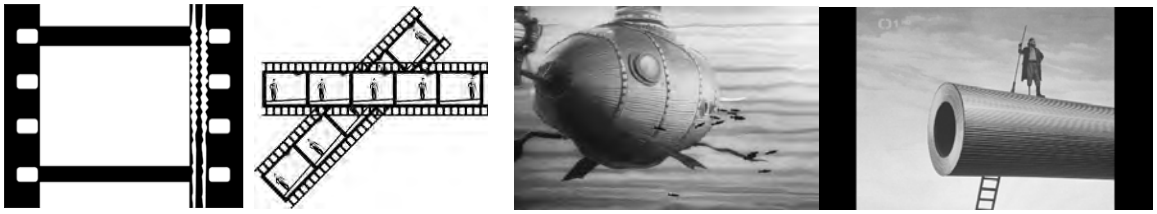


Vždy bylo otázkou, které „záhadné" faktory k tomuto urychlenému estetickému vývoji vlastně přispěly. Až docela nedávno významný moderní anglický malíř David **Hockney**, jenž se zabývá studiem techniky malování starých mistrů, prokázal díky pečlivým rekonstrukcím a analýzám starých obrazů, že renesanční malíři a později mistři jako Holanďan Vermeer van Delft, Španěl Velázquez, Ital Caravaggio, nebo Francouz Ingres užívali jako pomůcku právě cameru obscuru a optickou čočku. Po několikaletém výzkumu dospěl Hockney k názoru, který roku 2001 vyjádřil ve své knize *Tajemství starých mistrů,* že malíři minulosti v daleko větší míře, než jsme si dřív uvědomovali, používali nejrůznější čočky a světelné projekce, které pak sloužily jako základ pro jejich malby.

Do značné míry to znamená změnu našeho dosavadního chápání dějin umění. Užití optických pomůcek těmito starými mistry mělo podle Davida Hockneyho prokazatelně také veliký význam a vliv na rozvoj renesanční *portrétní malby*, což nás přivádí k myšlence, že tito umělci byli vlastně *první fotografové.* Byla to tedy technická novinka, která pomohla v šíření nového pojetí obrazu a v rozvoji evropského figurativního malířství a způsobů malířského zobrazování!*

Historikové dále dokládají, že v době reformace v 17. století optické „ďábelské hračky“ začali používat i církevní vzdělanci. Roku 1650 údajně převrátil německý jezuita Athanasius **Kircher** princip camery obscury tím, že do skříňky umístil lampu, jejíž světlo soustřeďovalo za ní umístěné zrcadlo a odráželo ho do štěrbiny s čočkou. Světelný paprsek procházel průhledným materiálem, na němž byl namalován převrácený obrázek. Po průchodu světelného paprsku štěrbinou s čočkou byl obrázek paprskem promítnut v normální poloze na protější stěnu (jakýsi předchůdce diaprojektoru). * Zřejmě tím otevřel cestu nové rokokové zábavě. Tak bylo možné provádět kouzelnické seance, jaké například pořádal na konci 18. století Belgičan Etienne Gaspard Robert zvaný **Robertson**, který udivoval diváky promítáním duchů, ďáblů i historických postav na oblaka dýmu.

Aby však bylo možné předvádět nejen malované obrázky, ale i obrázky věrně odrážející skutečnost, musel být nejdříve objeven způsob, jak tuto skutečnost zachytit. To se podařilo až v první polovině 19. století, kdy byl konečně využit objev *vlivu světla na dusičnan stříbrný* a kdy se poprvé podařilo takto světlem vyvolaný obraz uchovat. S tímto objevem přišel Francouz Louis **Daguerr**, podle něhož se prvním fotografiím – skutečně zrcadlově realistickému zachycení obrazu člověka a světa – začalo říkat *daguerrotypy*. Nejprve se jako podkladu pro fotografickou emulzi používalo skleněných destiček. Roku 1889 pak byla zahájena průmyslová výroba celuloidových pásů. Rychlý přechod od optických přístrojů, využívajících setrvačnosti oka (jako byly všelijaké *rotující kotouče* a *bubny*), k filmu byl závratný, stejně tak jako celý vývoj konce 19. století…**

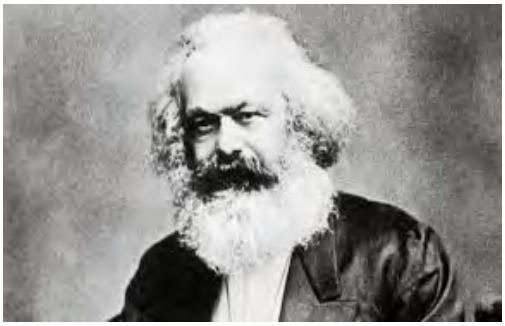


Jaká to byla doba? Podmanivým uměleckým způsobem nám ji evokují mimořádné filmy jako ***Sloní muž*** (*The Elephant Man* – 1980) Davida Lynche, ***Smrt v Benátkách*** (*Morte a Venezia* – 1971) Luchina Viscontiho, ***Země zaslíbená*** (*Ziemia obiecana* – 1974) Andrzeje Wajdy, ***Nebeské dny*** (*Days of Heaven* – 1978) Terrence Malicka, ***Ragtime*** (1981) Miloše Formana, ***Věk nevinnosti*** (*The Age of Innocence* – 1993) Martina Scorseseho, ***Pokoj s vyhlídkou*** (*A Room with a View* – 1985) Jamese Ivoryho, ***Fanny a Alexander*** (1982) Ingmara Bergmana, anebo ***Vynález zkázy*** (1958) Karla Zemana.

Svět v čase bratří Lumiérů, na přelomu 19. a 20. století, se neobyčejně rychle proměňuje a s tím vstupují do vědomí člověka nové (někdy opojné, jindy skličující) skutečnosti: vědecký pokrok vytěsňuje z denního života náboženství, kapitalismus ničí staré pořádky, mění uspořádání komunit i pracovní tempo. Všeobecně se míní, že skončí války, že se uskuteční idealistické sociální programy a vyjasní se rozdíly mezi mužem a ženou. Co z toho však bylo do dnešního dne opravdu dosaženo? Čeho z toho lidstvo docílilo? Něco bylo naopak nenávratně ztraceno. Skončí epocha Britského impéria a nadvlády Evropy ve světě, poslední zlatý věk aristokracie odcházející ze scény, kterou střídá na jevišti dějin mocný nástup bohaté průmyslové vrstvy společnosti, zbohatlé podnikatelské třídy.

S rozvojem továren a zástupů dělníků, chudých venkovanů, kteří se náhle ocitli v přímém ohnisku průmyslového pekla jako novodobí otroci, se ve společnosti rozplývá vliv církve a *náboženství* na všech frontách. Akademická vědecká obec, jejíž *guru* byl nyní Charles **Darwin** a jeho evoluční teorie výběru druhů, už Boha dávno definitivně vyloučila a nahradila racionalistickým ideomem nazvaným Pokrok. Malířství, literatura a hudba si libovaly v okázalosti, propracovanosti, přepychu a mimořádně vytříbené estetice milující přírodu, mytologii, ale i lehce obskurní symbolismus a dekadenci. Zároveň s tím se odkudsi z nevědomí (samozřejmě z Indie, která byla pod anglickou koloniální správou) vynořil okultismus, chápaný sice jako novodobé čarodějnictví, ale například spiritismus (komunikace s duchy zemřelých prostřednictvím pro tuto činnost speciálně nadaného člověka – média) se stal velmi populární kratochvílí inteligence a vyšší společenské třídy konce 19. století.

Filozof Karel **Marx**, příslušník této třídy, se jednou při návštěvě rodinné továrny jeho přítele Bedřicha Engelse upřímně zděsil nikoli duchů ale života dělníků, jejich třináctihodinové pracovní doby v těžkých podmínkách, práce žen a dětí, stejně jako jejich životní úrovně ve slumech všude na okraji vznikajících průmyslových velkoměst. Rozhodl se vystoupit politicky jako bojovník za jejich práva a vymyslel, že dělnická třída (proletariát) se stane „hnací silou“ *revoluce*. Inspiroval se francouzskou revolucí 18. století, zvláště epizodou povstání Pařížské komuny a stanovil revoluci jako posvěcenou vzpouru a jako evoluční skok předpokládající násilí. Na obzoru se rýsuje první velká totalitní ideologie nového století, utopie o zrovnoprávnění a přebudování člověka – *komunismus.*





Druhá taková ideologie vznikla také v Německu a také se inspirovala v díle filozofa, kterým byl tentokrát Friedrich **Nietzsche.** Zatímco Marx byl zapřený Žid a filozoficky materialista (s vizáží zaníceného biblického proroka), byl Nietzsche zapřený homosexuál a idealista s pózou Antikrista, jenž zvěstuje smrt Boha, přičemž jeho stěžejní dílo *Tak pravil Zarathustra* nese paradoxně stopy evangelických ambicí. Oba tak společně znamenají sice dva důležité antipody, ale zároveň dvě stěžejní ohniska ideí, jimiž se pokusně nahradí v industriálním věku křesťanské náboženství. Marx v tomto procesu zosobňoval onu starožidovskou plebejskou vzpouru proti utlačovatelům a zároveň – kolektivismus. Na druhé straně stál čistě individualistický (potažmo silně mystický) Nietzsche se svým aristokratickým pohrdáním plebejcem a se svou vizí „nadčlověka“ – té chladné plavé bestie třímající v člověku. To se velmi líbilo především mladému Hitlerovi, jenž zřejmě o této bestii snil ve svých bezesných nocích v čase svého bídného a zakomplexovaného vídeňského života.

Adolf Hitler ale Nietzscheho nepochopil. Nietzsche sice ohlašoval smrt Boha a příchod nadčlověka s jeho novou morálkou, jenže se díval mnohem dál a jinam. Jeho myšlenky jako „Člověk je mostem nikoli účelem“ nebo „Člověk je cosi co musí být překonáno“ míří k faktu, že se Nietzsche předběhl a ke své tragédii narodil o století dřív (což i sám tvrdil). Kyber-kultura devadesátých let 20. století začala chápat Nietzscheho jako zvěstovatele teorie evoluční mutace lidského vědomí v epoše nových technologií a planetarizace. Jestliže byl Marx spíše suchý grafoman (tisícistránkový *Kapitál* se skutečně nedá číst), byl Nietzsche bezpochyby mimořádným spisovatelem a básníkem. V *Zarathrustrovi* obzvlášť oslňuje nádherným jazykem, jenž je v té nejvyšší tradici německých spisovatelů a filozofů jako byl Goethe a plejáda dalších. Zavdal však nechtěně svým „osobním filozofickým experimentem“ inspiraci k druhé velké „náhražkové“ totalitní ideologii – *fašismu.* *

Začátkem 19. století došlo ve Švýcarsku k jedné na první pohled okrajové historické události, která ovšem dokresluje obraz tehdejšího času a vypovídá o tom, že novodobé dějiny neinspirují jen vousatí zamyšlení muži. Roku 1816 došlo k velké globální katastrofě, když vybuchla tichomořská sopka Tamboa. Ekologický efekt byl takový, že téměř po celý rok bylo v Evropě zataženo a léto proběhlo téměř strašidelně bez slunce, jak popisují dobové články v tisku. Věhlasný anglický romantický básník Shelley se svou ženou a přítelem lordem Byronem, rovněž básníkem, odjeli na léto k Ženevskému jezeru, aby zde přečkali depresivní, podivné období „bez slunce“. Básníci se mezi sebou neustále přeli o umělecká stanoviska i náklonnost Shelleyho manželky, temnou oblohou jen matně prosvítalo bledé slunce a Mary **Shelley**ová se stále víc nudila. Drogy ani alkohol nikomu nepřidaly. A tak mladá žena ponechala oba muže-spisovatele svým sporům, šla do svého pokoje a sepsala *Frankensteina,* zřejmě první román (vyšel poprvé 1818) domýšlející etické důsledky vědy a techniky, který se v budoucnu stane mocnou filmovou inspirací.

Jestliže je, jak víme, pro dvacáté století nejvýznamnějším vynálezem počítač, pak ve století předešlém je to parní stroj. Když Jules **Verne** píše své dobrodružné vědecko-fantastické romány, planetu obmotává síť železnic, která umožňuje zrychlení v přepravě lidí, surovin a zboží a zkracuje všechny pomyslné vzdálenosti – nastupuje Nový věk. Železnice v různých částech světa (především v severní Americe) neobyčejně urychlí industrializaci a materiální a ekonomické zhodnocování přírodního bohatství. Železnice také generuje nové chápání času – ve svém důsledku zavede totiž *světový čas.* V Paříži postaví inženýr Eiffel svou věž a Angličan Charles Frederick Worth otevírá v témže městě historicky prvý modelový dům s konfekcí. Vítězným pochodem kráčí éra velkoměstské civilizace! Rok po předvedení kinematografu, oprašuje Francouz Pierre Coubertain starověkou řeckou atletickou tradici a v Aténách se 1896 konají první sportovní novodobé Olympijské hry.* Oceány brázdí přepychové parní lodě a bohaté paroplavební společnosti se předhánějí v rychlosti, komfortu a velikosti svých plovoucích zámků, které umožňují zvýšenou migraci evropského obyvatelstva za Atlantik a dalších částí světa jako Indie, Indočína, Japonsko…

Roku 1901 umírá britská královna **Victoria**. Její slavná *koloniální éra* v tom čase ještě doznívá, ale projevují se už první trhliny. Jednoho z nejpodivnějších zjevů nastupujícího století, velkého magika Aleistera **Crowley**ho tato zpráva zastihne v Mexiku. Vzpupný egocentrik hlásí do světa: „Lojovitá panovnice, tvárný parlament, alabastrová aristokracie, kaučuková inteligence a nechutný proletariát jsou minulostí!“ To, co nazýval „bažinou průměrnosti“ teď mohlo být rozmetáno napadrť. Podle jeho názoru zemřela matriarchální tyranka. Podle jiných skončila poslední slušná doba. Vypuká doslovný požár nových myšlenkových proudů, uměleckých směrů a politických hnutí, který za pouhých padesát let totálně promění tvářnost světa, a také vědomí člověka.



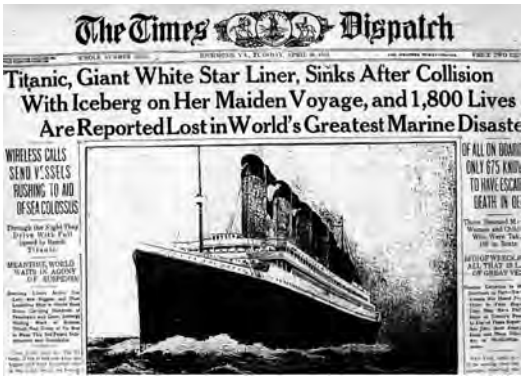



Ale především se razantně hlásí o slovo nová doba vědecko–technického pokroku. Rok po smrti královny je zaveden bezdrátový telegraf (1902), který propojí svět a následujícího roku (1903) bratři Wrightové poprvé úspěšně předvedou svůj aeroplán. Člověk překonává zemskou tíži! V New Yorku na ostrově Manhattan se šplhají k obloze první mrakodrapy, brzy světový symbol stavitelství moderní doby, nejfantastičtější stavby od časů pyramid, vedle nichž se křesťanské katedrály jeví docela nepatrně. Je to sice ještě stále éra opery, slavných tenorů a sopranistek, éra vysokého stylu, jehož znakem je evropský univerzální umělecký styl – dekorativní *secese* – a dosud trvá opojná doba dlouholetého míru, ale vespod roste napětí a klíčí válka jako jedovatý plod nezvladatelné intolerance.

Za jeden ze symbolů smělé industriální éry byla všeobecně přijímána stavba panamského průplavu, grandiózní projekt, který měl umožnit propojení Atlantického a Tichého oceánu. V pozadí této velkolepé inženýrské stavby, které v tisku celý svět jednohlasně a nadšeně tleskal, se však rýsují symptomy budoucnosti – Stalinovy budovatelské úspěchy, na jejichž oltář budou bezohledně položeny statisíce lidských životů i stejně bezohledné kapitalistické drancování přírody až na samou krajní mez všude na světě. Technicky nesmírně komplikovaná stavba panamského průplavu připomínala fanatickou a zuřivou válku proti přírodě a během této stavby zemřelo na 40 000 dělníků (většinou indiánů)! Realizaci průplavu, jenž přetnul panamskou šíji, umožnil vynález dynamitu, jehož otcem byl Alfred **Nobel**. Tento Švéd byl jedním z mála vynálezců, kteří si jasně uvědomili etický dosah svého vynálezu pro budoucnost – skutečnost, že dal do rukou člověka nástroj, který je stejně tak účinný jako destruktivní. Nesmírně na svém vynálezu dynamitu zbohatl, ale pochopil jeho kontroverznost. Proto založil nadaci, jež začala každoročně udělovat a financovat prestižní Nobelovu cenu nejen za úspěchy ve vědě, ale také v literatuře – tedy v umění, které apeluje na *svědomí člověka*.

Tuto epochu symbolizovaly také dvě největší lodě na světě společnosti White Star, dvojčata **Titanic** a **Olympic** (dobové fotografie ukazují, že byly opravdu identické). Co se stalo s Olympicem není přesně známo a je to trošku záhada (nikde nekotví jako hotel nebo jako muzeum – někteří ironicky míní, že brázdí oceány za slepého nezájmu médií dodnes – nejspíš byl ale rozebrán na materiál za druhé světové války). Existence identického dvojčete Titanicu byla koncem dvacátého století pro většinu veřejnosti překvapením a pro mnoho lidí možná senzací. Ale zůstává historickou skutečností, že právě na Olympicu přicestoval roku 1914 do Ameriky Charles **Chaplin**. (Filmoví diváci mohou být šťastni, že si Chaplin vybral tu správnou loď.) Jakkoli je osud první plavby Titanicu z Evropy do New Yorku notoricky známý a právě díky *snovým technologiím* jako film a televize zná dnes tento tragický příběh snad každé dítě, o Olympicu se v něm nikdy příliš nemluvilo. Přitom se k tomuto dvojčeti váží zvláštní okolnosti, které dnes můžeme vnímat jako příznačné.

Když Titanic slavnostně vyplouval z přístavu Southampton na svou první a poslední plavbu, mnohým přihlížejícím přejel mráz po zádech, neboť chybělo málo a už v přístavu došlo ke katastrofě. Zástupce společnosti White Star Bruce Ismay nařídil kapitánovi, aby zapnul všechny stroje a vyplul z přístavu na plné obrátky – mělo jít o oslnivý efekt, který byl součástí obchodní strategie společnosti. Obrovský vodní vír tak velké lodi tehdy málem strhl kolemplující tanker, který se jen tak tak s Titanicem nesrazil! Téměř navlas to stejné se ale stalo už o několik měsíců před tím právě dvojčeti Olympicu, který ze stejného důvodu vtáhl vodním vírem k sobě křižník Hawk, jenž do něj vrazil a těžce poškodil na pravoboku. Právě do pravoboku Titaniku později vrazil a loď roztrhl vejpůl na její první plavbě osudový ledovec! Stalo se tak v noci ze 14. na 15. dubna 1912. Byla to však nehoda? Někteří se dnes domnívají, že šlo o pojistný podvod společnosti White Star, která byla v úpadku a hrozil jí bankrot.*


The Times Dispatch

Titanic, Giant White Star Liner, Sinks After Collision With Iceberg on Her Maiden Voyage, and 1,800 Lives Are Reported Lost in World's Greatest Marine Disaste

WIRELESS CALLS SEND VESSELS RUSHING TO AID OF SEA COLOSSUS



Zkáza Titanicu je dokonale symbolická pro onu zlomovou dobu mezi starým viktoriánským světem a novou moderní érou započatou první světovou válkou, která měla za dva roky vypuknout. Je symbolickým obrazem tehdejšího stavu západní civilizace, jejího třídního uspořádání a jejího chování (v nejspodnějších patrech chudina, na horní palubě bohatá elita, atp.). Katastrofa vyjevila mravní úpadek nastupující společnosti v její celistvosti, tak ovšem i statečnost jednotlivců, kde obraz lodního orchestru hrajícího až do poslední minuty zkázy nešťastníkům hrnoucím se do záchranných člunů náladu pozvedající hudbu, má v sobě rovněž symbolický potenciál. Titanic je ale především konkrétním projevem chamtivosti a pýchy, jež předchází pádu. Mementem i metaforou dvacátého století. Na samotném příběhu zkázy Titanicu s jeho hlavními protagonisty, s jeho zápletkou a sevřeným dějovým obloukem, s pointou nedostatečného počtu záchranných člunů, je v mnoha ohledech cosi zarážejícího. Lze bezpochyby říct, že tu samotná skutečnost, reálná hra osudu této lodě, předčila nejbujnější fantazie tehdejších romanopisců, ale kdyby se neudála, z devadesáti devíti procent by si ji dřív nebo později musel vymyslet nějaký filmový scénárista.

S trochou nadsázky můžeme dokonce říct, že v případě Titanicu jakoby realita vypadla z filmu – je tu koncentrována romantika i napětí, děs a hrůza, malost i hrdinství, stejně jako mravní ponaučení (střet síly přírody a lidského sobectví). Žánr *katastrofických filmů* vypadl ze samotné reality – potopení Titanicu je skutečným základním předobrazem tohoto žánru a jeho schématu. Koneckonců

tragédie lodi od její srážky s ledovcem až k jejímu potopení trvala něco okolo dvou hodin. Což je dnes průměrná délka vysokorozpočtového filmu.

Po nějakém čase zmizel Titanic z titulních stran novin, ale nikoli z paměti lidí. Stal se nejslavnějším vrakem od Noemovy archy dodnes a je příznačné, že sbírání suvenýrů z trosek této lodi už začalo druhého dne po katastrofě samotnými pasažéry na záchranných člunech, kteří z vody lovili mosazné tabulky s nápisem lodi. Příběh Titanicu počátkem čtyřicátých let vzrušoval šéfa nacistického filmu Goebbelse, stejně jako hollywoodského producenta Selznicka, který si na jeho realizaci pozval z Anglie mladého Alfreda Hitchcocka, talentovaného a technicky zdatného režiséra, považovaného už tehdy za specialistu na napětí. Nakonec Goebbels z důvodu války svůj natočený film o Titanicu neuvedl v Německu vůbec do kin a Selznick v Americe od jeho výroby zcela upustil. Ale pokusy o zfilmování tohoto příběhu neustaly. Teprve až režisér James **Cameron** však mohl plně ilustrovat (ve velkolepém „digitálním barvotisku“ ***Titanic***) příběh legendárního parníku díky počítačům a 3D animacím. K tomu ale došlo až na samém konci dvacátého století, v předvečer „nostradamovského“ roku 1999 (vrak lodi byl na dně oceánu nalezen v roce 1985). Potápějící se Titanic vstoupil v podobě *mediální vizuální ikony* do lidského povědomí jako všeobecně srozumitelný *ikonografický kód...**

Přísliby nového dvacátého století, vědecko-technického pokroku a myšlenky spravedlivějšího uspořádání světa, byly velké. Také se ale hned na počátku objevily symptomy budoucích katastrof. Tím nejhorším byla *rusko-japonská válka* z let 1904/05, která vyjevila nové imperiální ambice světových velmocí post-viktoriánské éry. Běžným obyvatelům Evropy a Ameriky se tato náhlá válka na Dálném východě zdála vzdálená. Ve skutečnosti byla varováním. Zájmy carského Ruska a mocenské ambice Japonského císařství v Asii se dostaly do konfliktu až přerostly ve válku. Ruský car se rozhodl, že dynamicky se rozvíjející Japonsko srazí na kolena, upevní svou pozici v dané oblasti a posílí tím doma v zaostalém a negramotném Rusku (které zoufale volalo po reformách) své samoděržaví. Hned zpočátku se ukázala zastaralost špatně organizované carské armády, která úspěšně ignorovala soudobý vývoj těžkých zbraní, dělostřelectva, nových kulometů a dynamitu.

Když Rusové ztratili v čínském Mandžusku v bojích s Japonci desetitisíce mužů, poslali tam na půl milionu vojáků, přesto prohrávali jednu bitvu za druhou. Nakonec se car rozhodl poslat na Dálný východ svou baltskou flotilu, která se vyznačovala především tím, jak mizernou kvalitu lodí měla. Cestou kolem Afriky a částečně přes suezský průplav čelilo loďstvo problémům se zásobováním uhlím a potravinami, protože Londýn, který stranil Tokiu, nedovolil ruským lodím přistát v anglických koloniích (nakonec jim to dovolili ve svých koloniích Francouzi a Rusy takticky podpořili i Němci, aby na Dálném východě oslabili britský a japonský vliv). Když 52 zastaralých, pomalých a nedostatečně opancéřovaných carských plavidel doplulo v květnu 1905 na místo střetu, Japonci během *jediného dne* většinu lodí potopili (a zbytek těžce poškodili)! Rusové se potupně vzdali. Ztratili 5000 námořníků (dalších 6000 včetně dvou admirálů bylo zajato), zatímco Japonci měli jen 114 mrtvých! Car ale kapitulovat nechtěl. Zároveň Japonce, kteří sice vítězili na všech frontách, válka vyčerpávala.






Evropské země a USA začaly mít obavy, aby se carské Rusko nezhroutilo, protože taková katastrofa by otřásla celým světem, a tak naléhali na rychlé ukončení konfliktu na Dálném východě. Japonci chtěli výměnou za mír od Ruska velké válečné reparace a podstoupení některých území. To se ale nelíbilo americkému prezidentovi Theodoru **Roosevelt**ovi, který se japonských imperiálních požadavků obával. Inicioval tedy jednání o dohodě, která byla po složitých peripetiích podepsána 5. září 1905 ve Spojených státech. Výsledkem byl kompromis – Rusko nemuselo platit reparace, jen náklady na pobyt zajatců, vzdalo se poloviny ostrova Sachalin a vlivu nad částí Mandžuska a Koreou. Většina Japonců považovala dohodu za prohru a na tuto křivdu Američanů japonské mocenské kruhy nikdy nezapomněly. Mocenskou záchranu carského Ruska komentoval i New York Times: „Země,

která beznadějně prohrála ve všech bitvách, diktovala podmínky vítězi!“ Psychologický dopad války měl dalekosáhlé důsledky – Japonci v Asii získali sympatie proti Západu, což se mělo v budoucnu odrazit i na emancipačních tendencích v Indii a Egyptě, které znamenaly brzký konec staré koloniální éry. Zároveň tato válka podnítila rozvoj světového komunismu. Hanba z porážky se v Rusku stala počátkem pádu nenáviděného carismu. Pokud se car domníval, že úspěchem ve válce potlačí revoluční nálady ve své zemi, těžce se zmýlil.

První ruská revoluce za odstranění carismu neúspěšně proběhla v souběžném souladu se stejně neúspěšnou rusko-japonskou válkou. Zaostalé carské Rusko se mělo stát prokletou zemí 20. století. Car Alexander II., jenž si představoval, že bude vládnout pořád stejně a beze změn jako Romanovci předešlých 300 let, si o revoluci koledoval a sám ji vyvolal, když tajná policie v Petrohradu s jeho vědomím vyprovokovala už v lednu 1905 lidovou demonstraci, známou jako *Krvavá neděle*, při níž bylo postříleno tisíc lidí! Souběženec marxistů, spisovatel Maxim **Gorkij**, tento masakr komentoval v dopise své ženě vizionářskými slovy: „Ruská revoluce začala. Lidé zemřeli, ale tím se netrap. Jedině krev může změnit barvu dějin.“ Nemýlil se, jen určitě netušil jak obrovské toto krveprolití bude! Či snad ano? Koncem června vyděsilo cara i svět povstání ruských námořníků, které zahájila posádka křižníku Potěmkin v Oděse. Pobila důstojníky, vztyčila rudou vlajku a ovládla město. Zůstala ale osamocená. Vydala se na Černé moře, kde bloudila, až se nechala internovat v rumunské Konstanci. Tento *precedent* vládce velmocí vyděsil: co kdyby se jejich vlastní armády ve jménu revoluce postavily proti nim? V Rusku se to nakonec opravdu podařilo – v roce 1917. První ruská revoluce z roku 1905 však zhasla (přestože se stala zlomem), byla totiž stejně nemohoucí jako carismus.

Pro naše vyprávění je rusko-japonská válka další významný *dějinný předobraz* – mnohé nové rysy této války se následně projevily a opakovaly v příštích dvou světových válkách! Ne náhodou ji američtí historikové označili termínem World War Zero – *nultá světová válka*. Britové a Němci si z ní mnoho ponaučení neodnesli, přestože poznali, že vleklá zákopová válka k ničemu nevede, že vojskům přináší obrovské ztráty, že zákonitě upadá morálka vojáků a život v zákopech je strašný. Věděli, že válku je třeba vyhrát hned v prvních měsících, navzdory tomu trpěli angličtí, němečtí, francouzští, ruští a rakousko-uherští vojáci v letech 1914-1918 v zákopech předlouhé měsíce a roky! Navíc si generálové nevzali ponaučení z použití nových moderních zbraní, což opět podcenili – porážka Ruska otřásla mýtem o neporazitelnosti Západu v Asii. Zároveň lidem přinesla rusko-japonská válka ještě jednu inovaci: měla vliv na rodící se zprostředkovatelskou roli *filmového zpravodajství* i všeobecný rozvoj vynálezu kinematografie – Japonci byli první, kteří pohyblivé filmové obrázky během války 1905 poprvé cíleně použili za účelem *propagandy*.*



V čem spočívá magické kouzlo 'snové technologie' filmu? A proč se staly právě 'snové technologie' jako televize typicky nedílnou součástí života moderního a postmoderního člověka? Jsou snové technologie dneška drogy? A jaká je jejich zpětná vazba v psychologii lidí? Magické kouzlo filmu jako takové vychází z technického triku, který vlastně „podvádí“ lidský zrak. Filmová projekce vyvolává v mozku zpětnou reakci, při níž mozek de facto zpracovává „mylně“ vstupní data. Vynález kinematografu využívá nedokonalosti lidského oka, které není schopné načíst jednotlivé obrázky se statickými fázemi nějakého pohybu, pokud je mu promítnuto dejme tomu dvacet čtyři takových obrázků za sekundu.

Umožňuje to tzv. persistence (doznívání) zrakových vjemů, což je schopnost lidského mozku uchovat si obrázky vnímané okem ještě chvíli poté, co zmizí ze zorného pole (obvykle to nazýváme „setrvačnost oka“). Mozek vyhodnotí projektované obrázky se statickými fázemi tak, že v lidském vědomí vzniká *iluze* jednolitého obrazu v plynulém, nepřerušovaném pohybu. K tomu bylo zapotřebí

temnou místnost a projektor, jehož světelné paprsky skrze rotující záklopku prosvěcují běžící filmový pás se čtyřiadvaceti (či původně šestnácti nebo osmnácti) obrázky v jedné sekundě, promítající přes čočku objektivu zvětšený obraz na odrazovou světelnou plochu bílého plátna.

Bez jedné maličkosti, a to dosti podstatné, kterou jsme zatím opomenuli, by však kinematograf fungovat nemohl, stejně jako by nemohl fungovat bez celuloidového pásu. Tou nezanedbatelnou maličkostí byla – elektrická žárovka. U tohoto vynálezu a průmyslového zavedení *elektřiny* a elektrického proudu do života lidí se na okamžik pozastavme. Je to okamžik nejen zcela zásadní ve vývoji moderní lidské společnosti, provází ho také pozoruhodný a pro dvacáté století významný příběh, který byl však *vyloučen ze školních učebních osnov.* Je to příběh dvou vynálezců, jménem Thomas Alva **Edison** a Nikola **Tesla**, příběh, o jehož zfilmování už mnoho let údajně sní Steven Spielberg, a kterému skutečně nechybí „filmové aspekty". Salierovský vztah Edisona ke konkurentovi Teslovi (a Teslova osobnost vůbec) má mnoho nadčasového a nás při tom mimoděčně napadá, zda-li se vývoj civilizace od oné slavné epochy vědeckých objevů a technických vynálezů na úsvitu moderní doby nemohl odvíjet také jiným směrem. Anebo jinak – proč se odvíjí právě tímto?

Doba bratří Lumiérů bylo obdobím ostré konkurence mezi různými vynálezci. Při získávání patentů často rozhodoval jeden měsíc, dokonce i jeden týden. O nové vynálezy se navíc zajímalo bezpočet průmyslníků, kteří je bleskurychle uváděly do praxe. Noviny roku 1892 denně psaly především o stupňujícím se souboji mezi dvěma úhlavními rivaly – Edisonem a Teslou. Edison nemohl přijít přistěhovalci a srbskému rodáku z Bělehradu na jméno, ba co víc, tvrdě proti němu bojoval. Důvodem byl především a hlavně střídavý elektrický proud, který, jak prokázal Nikola Tesla, byl lepší než Edisonův stejnosměrný proud. Ve své eseji z roku 2001 Keiko Sei píše (v knize *Konečná krajina*), jak Edison proti Teslovi a jeho střídavému proudu zahájil obrovskou kampaň, s níž cestoval po Americe a ukazoval lidem, jak kočky a psi (které si nechal od místních kluků pochytat za 25 centů za kus) umírají poté, co dostanou elektrický šok 1000 voltů střídavého proudu. Edisonova lobby všemožně a nevybíravě proti Nikolu Teslovi zasahovala, ale stejně nedokázala uvedení střídavého proudu do praxe zabránit.



Střídavý proud zvítězil a roku 1893 rozzářil Světovou výstavu v Chicagu, první světovou výstavu, která byla celá osvětlena elektřinou! Lidé se slzami v očích pozorovali fontánu osvětlenou reflektory a projížděli se poprvé v elektrických tramvajích! V roce 1896 – pouhý rok po předvedení kinematografu bratry Lumiéry v pařížském Grand Café – byla voda Niagarských vodopádů pomocí systému vícefázového střídavého proudu poprvé využita k výrobě elektrické energie a blízké město Buffalo se rozsvítilo mnoha světly a začaly v něm jezdit tramvaje.

Dnes mohou turisté u Niagarských vodopádů uvidět Teslovu sochu, která svědčí o jeho úspěších vynálezce, ale ze školních učebnic se přesto nedozvíte, že to byl právě Tesla, kdo objevil elektron, princip točivého magnetického pole, systém dálkového ovládání, princip fluorescentního světla a neonových žárovek, laseru, princip mikrovlnné trouby a spoustu dalších věcí, anebo že Tesla vynalezl *rádio.* Dodnes se vyučuje, že rádio vynalezl Ital Marconi, který si ve skutečnosti Teslův nápad přivlastnil (Tesla na svých přednáškách bohužel o svých vynálezech mluvil víc a podrobněji než bylo záhodno). Až v roce 1943 americký Nejvyšší soud rozhodl, že Teslův patent na rádio byl podán dřív než Marconiho. Bylo to však půl roku po Teslově smrti. Rozhodnutí, za které Tesla bojoval několik desetiletí, se nedožil, zatímco Marconi po celou tu dobu vydával Teslovy vynálezy za svoje.

Proč jeden z nejvýznamnějších a nejgeniálnějších vynálezců uplynulého století naprosto upadl v zapomnění a proč se vlastně ve všech učebnicích po celém světě objevuje Edison a Teslu znají pouze elektrotechnici a fanouškové sci-fi nebo okultismu? Tak především byl Tesla přesvědčen, že

lze vynalézt systém přenosu elektrické energie, aby si kdokoli mohl odebrat elektřinu v kterémkoli bodě na Zemi, a že tuto energii lze generovat *bez spotřebovávání* životně důležitých *přírodních zdrojů!* Tento „Světový systém“, který s pomocí *volné energie* dokáže kamkoli přenášet informace, data i energii, se dostal až do fáze experimentů v Teslově laboratoři na Long Islandu. Pochopitelně však Teslovy myšlenky (například hovořil o vynálezu žárovek, které nebude nutné vyměňovat) vyděsily průmyslové magnáty. Mocné kartely a průmysloví magnáti jako Rockefeller nebo J. P. Morgan z General Electric se údajně snažili Teslovu práci finančně i jinak sabotovat.*

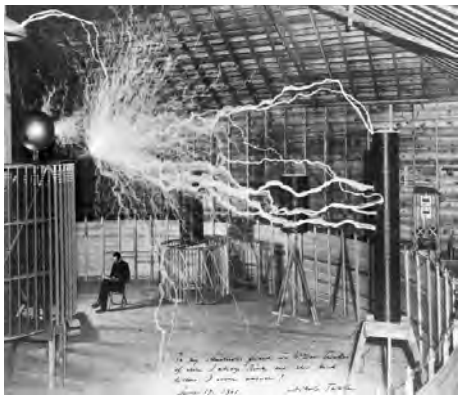
Na druhou stranu byl Tesla podivín, který vysedával koncem života obklopen raději svými holuby než lidmi. Srbský vynálezce v Americe nakonec kvůli kombinaci nešťastných náhod, jako byl požár laboratoře a finanční překážky, nemohl ve svých experimentech, zvláště s volnou energií, pokračovat. Neumíme dnes dost dobře odpovědět, jestli to vlastně bylo dobře či nikoliv. Dokážeme si představit, že by Tesla své vize proměnil ve své době ve skutečnost a věci jako laserové zbraně by se dostaly do rukou lidem typu Hitler? Potenciál Teslova vizionářského génia rozhodně ukrýval i velká nebezpečí pro dosud nezralé lidstvo stojící teprve na samotném prahu moderní doby a kosmického věku.

Tesla zemřel osamocen v newyorském hotelovém pokoji někdy mezi 5. a 8. lednem 1943. Po dohodě s tehdejším ředitelem FBI Hooverem a viceprezidentem Wallacem americké úřady rozhodly, že Teslovy vynálezy budou označeny za *přísně tajné* (někomu to může připomenout jisté církevní koncily). Mezi zapečetěnými dokumenty je také Filadelfský experiment, tajný projekt amerického námořnictva, na němž těsně před svou smrtí Tesla údajně spolupracoval, a jenž se týkal teleportace. Mezi další Teslovy „úlety“ patří například jeho práce s odposlechem vysokofrekvenčních radiových vln. Naslouchání signálům z jiných planet, které se dnes zcela běžně provádí, tehdejší akademici odmítli jako bláznovství. Teslovi se také podařilo pomocí vysokofrekvenčního napětí generovaného jeho cívkou pořídit tzv. Kirlianovy fotografie – fotografie neviditelných fenoménů jako je lidská aura nebo „duchové“. A v neposlední řadě tu byla ještě Teslova fenomenální paměť. Všechny své vynálezy dokázal zkonstruovat zpaměti, aniž si je musel načrtnout! Zjevovaly se mu ve vizích. O mnoha nápadech mluvil, ale technické popisy neexistují, protože se s nimi nenamáhal.

Tato schopnost měla také za následek žárlivost ze strany ostatních vynálezců a techniků (jako byl Edison). Tesla se nikdy neoženil, což už za jeho života podnítilo spekulace o jeho homosexualitě. Jeho nepřátelé využívali i tohoto argumentu. Teslova neobvyklá imaginace, s kterou vyvíjel pozoruhodné vynálezy, jež daleko předběhly svou dobu (a proto nemohly být realizovány), je nakonec hlavním důvodem, proč autoři učebnic místo o Teslovi raději vyprávějí o vynálezcích přímo spojených s průmyslem. Jak napsala Keiko Sei: Nikolu Teslu bohužel vyloučila z dějin právě jeho představivost, jeho *imaginace*.**







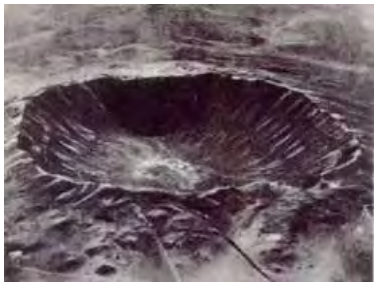
V souvislosti s Teslou a s jeho podivuhodnými pokusy o dálkový přenos energie na jeho zařízení na Long Islandu v prvním desetiletí 20. století se někdy mluví i o jedné z nejtajemnějších a nejpodivnějších událostí na počátku nového století a Nové doby, kterou se nepodařilo dodnes zcela uspokojivě vysvětlit. 30. června 1908 došlo v odlehlé části Sibiře nad oblastí zvanou Tunguzka k obrovské explozi v atmosféře. Tlaková vlna zničila v okruhu neuvěřitelných 1200 čtverečních mil

veškerý les. Obecně se míní, že výbuch lze považovat za důsledek kolize Země s kometou či asteroidem, který musel mít průměr víc jak 30 metrů, vážil zhruba milión tun a narazil rychlostí sto tisíc kilometrů v hodině do atmosféry, kde v důsledku tření mohutně explodoval. Seismické odchylky a světelný efekt v atmosféře byl pozorován na severní polokouli až na druhé straně planety! Ještě dnes kočovní pastýři sobů Evekové, původní obyvatelé sibiřské Tunguzky, území kde předpokládaný ateroid vybuchl, udržují pamětnická svědectví o mimořádné explozi a světelné záři na obloze onoho letního dne roku 1908.

Tato událost, široce tehdy publikovaná tiskem, vzrušila veřejnost celého světa – ale první vědecká výzkumná výprava do téměř neobydlené a těžko dostupné, bažinaté oblasti sibiřské tajgy, zamořené v létě mračny komárů, proběhla až po dvaceti letech, v roce 1928. Výpravu, kterou velkoryse financovala Stalinova sovětská vláda, vedl ruský minearolog Leonid **Kulik**, jenž dostal k dispozici veškerou tehdy dostupnou technologii – od letadel k mapingu území, po vyšušení několika jezer považovaných za krátery. Mezi jeho technickým vybavením nechyběla ani filmová kamera, díky níž Kulik natočil vzácné autentické filmové záběry, zachované v moskevském archívu. Stromy na obrovské ploše tajgy byly vyvráceny jako sirky na zemi paprsčitě v obrovitém kruhu směrem od epicentra. Ještě i po letech zde byla údajně naměřena zvýšená radiace. Stopy hypotetického asteroidu, podle něhož se jevu říká *Tunguzký meteorit,* se ovšem nenašly a průzkum mnoho vysvětlujících důkazů nepřinesl.*

Událost, ke které došlo v akcelerující době technických vynálezů a vědeckých objevů jen deset let po zavedení elektřiny do života lidí, pochopitelně podnítila i různá fantastická a protichůdná vysvětlení – např. teorie o kolizi s antihmotou nebo černou dírou, později dokonce i o havárii vesmírného plavidla poháněného jaderným reaktorem. Je jisté, že Teslovy články o kosmické energii a především jeho pokusné experimenty s generováním této energie a bezdrátovým přenosem elektřiny z jeho podivné vysílací věže na Long Islandu, které intenzivně probíhaly právě okolo roku 1908, zavdaly tehdy pro tyto nejrůznější teorie vydatnou inspiraci. Nevyvolal právě Tesla v atmosféře nad Tunguzkou (třeba jen mimoděk) nějaký mocný, fenomenální elektrický výboj? Tak či onak, pro nás a tuto knihu je obraz jevu zvaného „Tunguzký meteorit“ dalším pozoruhodným *předznamenáním* (obdobně jako zkáza Titanicu) – vědci později vypočítali, že síla tlakové vlny odpovídala ničivému výbuchu dvaceti-megatunové *atomové bomby!*





Teslovo vizionářství (i skutečnost, že jeho nápady mu byly ukradeny) připomíná i případ Phila Farnswortha, nevzdělaného chlapce, který vynalezl pod dojmem vize televizi, ale o tomto příběhu až později. Vraťme se k filmu. Je třeba popravdě konstatovat, že s vynálezem kinematografu přišel de facto už Thomas Alva **Edison**, jenže jeho aparatura byla nedokonalá a nevyhovující. Šlo v podstatě o kukátkový princip a velmi krátké filmy a uživatelem mohl být jen jediný člověk (což dnes připomíná krátká internetová videa na sociálních sítích). Až teprve patent bratří Lumiérů dal praktický základ funkčnímu kinematografu pro kinosály. Ještě před tím se vědci, vynálezci a technici pokoušeli zrealizovat ještě jeden podobný technologický zázrak jako byl vynález pohyblivé fotografie, totiž zařízení na *záznam zvuku.*

Zpočátku to byly pověstné Edisonovy fonografické válečky, které však měly tu nevýhodu, že se po jednom přehrání znehodnotily. Později společnost Victrola vyvinula první přehrávače na tzv. gramodesky a uvedla na trh pod legendární značkou „His Master´s Voice“ (s nezapomenutelným pejskem zaposlouchaným do gramofonové trouby a hlasu svého pána) první nahrávky s hudebním zvukovým záznamem – pěvecké árie operních hvězd číslo jedna, kterou byl tehdy slavný italský tenor

Enrico **Caruso** a neméně slavná česká sopranistka Ema **Destinova**. Gramofon je jedním z nejpozoruhodnějších zábavných vynálezů dvacátého století, který zůstává po víc jak sto letech populární i pro současnou digitální generaci. Mediální šíření *slova* a *hudby,* tento důležitý aspekt snových technologií, se stane pro dvacáté století zásadní. Bude však trvat ještě dlouho, než vynález optického a později magnetického záznamu zvuku na filmový pás umožní, aby postavy na filmovém plátně mohly také *synchronně* s obrazem mluvit nebo zpívat.



Než film promluvil, musel si nejprve vynalézt svůj vyjadřovací jazyk. A ten se musel obejít bez zvuku. Stejně jako *dítě,* které si nejprve osvojuje slova, a pak se je teprve učí skládat do vět, jimiž je schopno popsat a vyjádřit určitou myšlenku, tak se dítě-film učilo osvojovat si místo slov obrazy-záběry. Od historické projekce bratří Lumiérů uběhlo ale dlouhých osmnáct dvacet let, než průkopníci kinematografu objevili a ověřili první hlavní zákonitosti řeči filmových obrazů, jakými byly střídání velikosti záběrů, úhel a pohyb kamery, střih a obrazová montáž. Tehdy se skládání pohyblivých obrázků proměnilo ve specifický vizuální jazyk, schopný sám o sobě vyvolávat široké spektrum emocí a vyjadřovat abstrahovanou formou myšlenku. Než se přidal zvuk, proběhlo hledačské, vzrušující a novátorské období němého filmu, v němž byla položena většina základů nejrůznějších filmových postupů, způsobů snímání a střihu, estetických stylů a příběhových žánrů. Do konce dvacátých let dvacátého století film dospěl natolik, že dokázal i bez zvuku a mluvených dialogů vyprávět složité a podmanivé příběhy rafinovanou a důmyslnou hrou obrazů, a to tak dokonale, že většina tehdejších filmových tvůrců upřímně litovala nástupu zvuku, neboť ten podle nich zabil *ryzí film.*

V prvním desetiletí byla však pohyblivá fotografie ještě považována za pouhou jarmareční atrakci a kromě skupin nadšenců, kteří zcela propadli jejímu kouzlu, nebral film nikdo příliš vážně. Obecně se mínilo, že kinematograf je nízký, primitivní a vulgární, spatřovalo se v něm dokonce cosi *obscénního,* bylo to jako tajně šmírovat klíčovou dírkou v cizí ložnici. Koneckonců mezi prvními kinetickými obrázky (stejně jako mezi prvními fotografiemi) se pochopitelně brzy objevila nahota a nechyběly první erotické a pornografické snímky. Asi nebude tolik přehnané, když za de facto *první* populární *filmový žánr* v historii budeme považovat *porno*. Právě krátký němý snímek ***Svlékání nevěsty*** (*Le Coucher de la Mariée*) natočený v roce 1896, je považován za první „pornografický“ film v dějinách kinematografie! Z původně sedmiminutového kinetického obrázku se dochovaly necelé dvě minuty, které jsou pouhou předehrou k milostnému aktu.



V dochovaném torzu tohoto filmu si herečka v roli nevěsty odkládá postupně své šaty a spíše humorně než eroticky dnes působí tento *nejstarší filmový striptýz*, předváděný někdejší pařížskou

hvězdou kabaretu Luisou **Willy** – cudná nevěsta tu nedá na sebe ani sáhnout a do postele se jí také dvakrát nechce, ale – svatební noc je svatební noc, takže je třeba splnit si svoji první manželskou povinnost. Nenechavého ženicha pošle novomanželka sednout si za paraván a sama se frivolně pustí do odstrojování. Než si ale sundá všechny vrstvy svatební róby – od živůtku přes spodničky, spodky až po korzet – a zůstane stát jen ve spodní košili, stihne si natěšený, ale postupně čím dál netrpělivější ženich přečíst noviny. Co následovalo dál, už však dnes bohužel neuvidíme. Ani o samotném snímku se toho mnoho neví. Nalezen byl až v roce 1996 v trezoru Francouzského filmového archívu.

Ví se jen, že jej produkoval fotograf a jeden z prvních filmových průkopníků Eugéne **Pirou**, který se před tím živil prodejem nemravných pohlednic. Film režíroval poněkud záhadný režisér Albert Kirchner, který točil pod pseudonymem **Léar** a pravděpodobně stál v pozadí společnosti Lear & Co se sídlem v Káhiře, která byla v roce 1901 stíhána za export pornografických obrázků do Evropy. Albert Kirchner nebyl jen prvním režisérem erotického snímku, ale i prvním, kdo natočil film o Ježíši Kristu, nazvaný ***Kristova vášeň****!* Ostatně asi tucet krátkých komedií předtím vytvořil v plodné spolupráci s katolickým knězem, otcem Bazilem, kterému Kirchnerova pornografická tvorba zřejmě nijak nevadila.

Kinematograf na svém počátku neměl dobrou pověst. Byl sice vítaným zpestřením života lidových a nemajetných vrstev, ale elitářsky zjemnělý, vysoce estetizovaný a stejně tak i pokrytecký člověk vyšší třídy této post-viktoriánské *belle epoque*, jenž vyznával tzv. „vysoké umění“, ocejchoval kinematograf z lascivní pokoutnosti, odkázal ho kamsi na periferii umění a nepřisuzoval mu nějakou delší životnost. Jeden příklad za všechny – Alfred Hitchcock o začátcích kina řekl: „Na začátku dějin kinematografie intelektuálové pohrdali filmovým uměním a ve Francii také, ale určitě ne tolik jako v Anglii. Každý vzdělaný Brit by se byl styděl, kdyby ho viděli, jak vchází do kina. Něco takového se neslušelo. Jak víte, v Anglii existuje silné třídní a kastovní vědomí. Když později Paramount otevřel v Londýně kino Plazza, začali někteří příslušníci lepší společnosti chodit do biografu. Vyhradili jim pár křesel ve zvýšeném přízemí a vstupné bylo tak vysoké, že se tomu říkalo milionářská řada.“ *

První filmoví nadšenci žili tehdy kočovným a často dobrodružným životem; bez jejich obětavé lásky ke kinematografu by film nepřečkal své zrození a první krůčky. Byla to až jakási spiklenecká vášeň, jak se můžeme přesvědčit ve dvou výstižných retro-filmech: ***Nickelodeon*** (1976) režiséra Petera Bogdanoviche, zobrazující průkopnická léta filmu v severní Americe, a ***Báječní muži s klikou*** (1978) Jiřího Menzela o počátcích kinematografu uprostřed Evropy v Praze.**





Když byl kinematograf vynalezen, zprvu ještě nikdo netušil, že pohyblivé obrázky bude možné skládat dohromady, a že z toho vznikne *film* – zcela nový druh umění a zábavy vedle divadla. Primárně byl kinematograf „pouze“ technický vynález, přístroj na záznam a reprodukci pohyblivého fotografického obrazu, a nikdo neuvažoval či nepředpokládal, že by také mohlo jít o novou uměleckou formu – dokonce formu (podobně jako opera) syntetizující do svébytného tvaru ostatní umělecké disciplíny jako literaturu, architekturu, divadlo, tanec, malířství, sochařství, hudbu a fotografii. Film bylo původně slovo označující perforovaný celuloidový pás s fotografickou emulzí a neznamenalo to, čím chápeme film dnes.

Vynález kinematografu ale v docela krátkém čase změnil povahu vnímání a myšlení člověka, jež byl od vynálezu knihtisku, od renesance přes osvícenství až do konce 19. století modelován literaturou, tedy četbou. Čtení zůstává specifické a jedinečné v tom, jaký význam má na práci s mozkem, a že nutně vyžaduje zapojení *představivosti*, každý čtenář si musí ve své fantazii převádět

slova na vlastní obrazy, četba je zároveň ryze *individuální* koncentrovaná lidská činnost. Ale vynález kinematografu, filmu a záznamových technik obecně, bude znamenat evoluční posun. Technika záznamu zvuku a pohyblivého obrazu podnítí vyvinutí prvních „snových" technologií jako film, rozhlas a televize, jež dnes nazýváme masmédii, a tím přispěje zásadním způsobem k proměně myšlení a psychologie lidstva průmyslových velkoměst moderní doby 20. století.

V okamžiku, kdy lokomotiva bratří **Lumiér**ů vjela na promítací plátno pařížské kavárny, došlo k zasvěcení prvních filmových diváků. Tato nezvyklá *kolektivní seance* předznamenala fenomén hromadného spoluprožívání umělých filmových snů v temných kinosálech, kam se lidé časem naučili chodit, aby se společně smáli, plakali či zažívali napětí pod účinkem iluzivní síly filmových obrazů.





Jiní lidé tehdy rychle pochopili, že na filmových snech lze vydělat, a tak dali vzniknout dnešnímu obrovskému filmovému průmyslu. A mnozí zároveň správně vytušili, že film v sobě obsahuje jakýsi zvláštní hypnotický potenciál, jenž přináší dosud nepoznané a nevyzkoušené možnosti emocionálního, psychologického a intelektuálního *ovlivňování lidí.* Už během němé fáze filmu se ukázalo, že tato optická hračka má dalekosáhlý psychologický a sociologický dopad na velkoměstského člověka. S nástupem zvuku se tento vliv ještě zvýšil. Film dokázal v krátké době vštěpovat masám lidí návody na to, jak se chovat, jednat, oblékat se a mluvit, až po to, jak myslet, jak žít. Totalitní režimy začaly s využitím snových technologií jako „brainwashingu" a film se jim stal nástrojem ideologické propagandy. Americký filmový model zábavy umožnil z kinematografu vytvořit továrnu na sny a nástroj *standardizace* společnosti. S vynálezem kinematografu se projektovaný „zrcadlový" obraz člověka pohnul, nejprve sice trhaně, s afektovanými gesty ve stylizovaném líčení a kontrastním světle černobílého filmu, ale tento pohyb se už nezastaví.

Poznámky

*str. 1 –

Že malířství bude směřovat v přicházející moderní době jinam, od impresionismu až k abstrakci, vycítil intuitivně Turner jako první. Současný britský režisér Mike Leigh napsal a natočil vynikající film ze života tohoto podivínského geniálního malíře, ***Turner*** (*Mr. Turner* – 2014) s Timothy Pallem v hl. roli, v jehož závěru je působivá scéna, kdy se Turner poprvé setká s fotoaparátem a fotografií a nechá si pořídit vlastní fotoportrét. Je symbolické, že malíř nedlouho poté ve filmu umírá.

*str. 2 –

Příhoda z Grand Café byla nejspíš přikrášlena novináři, ale zůstává skutečností, že všichni první diváci, kteří viděli padesátisekundový ***Příjezd vlaku*** bratří Lumiérů, uhýbali instinktivně hlavami, někdy i celým tělem v opravdovém přesvědčení, že lokomotiva by mohla vyjet z plátna – zážitek svou intenzitou iluze analogický k pozdějším dojmům prvních diváků stereoskopických 3D filmů.

*str. 3 –

Pro západní civilizaci, která za svůj základ považuje kulturu a civilizaci Řecka a Říma plus etiku monoteistického křesťanství a židovské Bible, byl už „objev“ tajuplné, vysoce vyspělé egyptské civilizace v 19. století poměrně těžko stravitelným soustem. Ale akceptování daleko starší starověké kultury a civilizace Sumeru jako skutečné kolébky civilizace zůstávalo v moderní době a v mnohém zůstává dodnes problematické. Zvláště sumerská mytologie, která podrobně hovoří o stvoření člověka mimozemskými bohy Annunaki, kteří sestoupili s nebe (přesněji z mýtické planety Nibiru) na Zem a jistý čas tu pobývali vedle lidí, než „odletěli zpátky do vesmíru“, silně nabourává vžitou představu jediného, nepoznatelného a pravého Boha (židovského Jahveho či arabského Allaha), převzatou Evropany z judaismu (stejně jako na mýtické rovině zcela odporuje modernímu Darwinovu učení o evoluci a přírodnímu výběru druhů).

Některé informace ve Starém zákoně, jak dnes víme, se objevují už v sumerských textech, které jsou mnohem dávnější než židovské i egyptské. Nejznámější příklad je vyprávění o Noemovi (Utnapištim) a o potopě, dobře známé ze sumerského *Eposu o Gilgamešovi*, které je starší než židovské texty o celých dva tisíce let! Sumerská mytologie hovoří de facto (moderně řečeno) o návštěvnících z kosmu, kteří sem přiletěli a z jistých praktických důvodů „klonovali vybrané jedince k obrazu svému“. Protože je ale člověk zklamal, rozhodli se jeho plémě vyhladit potopou a následně Zemi opustili. Pouze Noe však, pro své neobyčejné kvality, bohy obměkčil a byl jimi vybrán, aby přeci jen lidský genom zachránil.

Izraelský badatel a spisovatel Z. Sitchin, odborník na starověké blízkovýchodní jazyky, který několik desetiletí studoval sumerské zápisy v hliněných deskách, přišel s řadou fantastických spekulativních otázek – např. jak je možné, že Sumerové znali náš solární systém a všech devět planet naší sluneční soustavy včetně Uranu a Neptunu (které moderní věda objevila až v 18. a 19. století, první v roce 1781 a druhou 1846) a Pluta (objeveného teprve 1930)? Jak je možné, že Sumerové dokonce správně věděli, že Uran má modrou barvu a že Země je v pořadí od Slunce třetí planetou? Sumerské hliněné desky také jasně říkají (podle Sitchina), že Velká pyramida v Gíze byla stroj, který však už v době faraona Chufeva (Cheopse), podle nějž byla pojmenována, už nefungoval. Moderní věda však mýty jako relevantní zdroj poznání neuznává – přestože Schlieman hledal a k překvapení vědců skutečně objevil starověkou Tróju právě podle popisu v Homérově mýtu!

*str. 4 –

Impresionistickou revoluci v druhé polovině 19. století způsobila rovněž technologická novinka – vynález a průmyslová výroba barev v tubách. Malíři mohli poprvé opustit ateliér a vyrazit malovat jen s lehkým skládacím stojanem ven do plenéru. Proto se malířství tehdy začaly věnovat také ženy, pro něž do té doby bylo malířství (až na vzácné výjimky) de facto nepřístupnou disciplínou.

*str. 5 –

Jen pro zajímavost: jezuita a katolík Athanasius Kircher byl snad největší učenec esoteriky v 17. století. Jako nejfundovanější egyptolog své doby se Kircher zabýval ověřováním universální Věčné filozofie (Prvotní moudrosti) zakódované v egyptských textech. Hieroglyfy však nerozluštil a chápal a četl je chybně.

**str. 5 –

Byl to právě původem anglický fotograf Eadweard Muybridge (jenž po příchodu do Ameriky proslul svými populárními stereofotografiemi), který v roce 1872 pro kalifornského guvernéra a majitele koňského závodiště Lelanda Stanforda použil důmyslně techniku snímání pomocí 12 fotoaparátů, aby zachytil v plynulém pohybu cválajícího koně. Tímto experimentem měl dokázat, že běžící kůň v jistém okamžiku má všechny nohy ve vzduchu a nedotýká se země, o čemž se do té doby vedly spory, neboť pouhým lidským okem to není viditelné. Vznikl tak první slavný pohyblivý fotografický obrázek. Přístroj, který pro daný účel Muybridge vyvinul, nazval „zoopraxiscop“ a je dnes považovaný za nejranějšího předchůdce kinematografu. Inovativně byla jeho technika použita 1999 ve filmu ***Matrix***.

*str. 6 –

Friedrich Nietzsche napsal prorocky: „Přijde doba, kdy bude mít člověk k svým službám nadbytek síly, aby se sám vytvořil v něco nového, vyššího.“

*str. 7 –

Olympijské hry byly zakázány počátkem křesťanství roku 394 n. l. spolu s násilnou likvidací většiny starověkých škol mystérií, zničením věštíren a filozofických akademií jakožto center vzdělanosti. V Evropě nastala doba temna, epocha jediného Boha a jediné pravdy. Myšlenka Olympijských her byla vzkříšena po tisíc pěti stech letech, ale brzy se mělo ukázat, že v moderní době jejich étos neobstojí – ve starověkem Řecku bylo totiž uctíváno pravidlo, že během průběhu atletických her, které byly každoročně věnovány řeckým bohům, sídlícím na hoře Olymp, nebude vedena žádná válka, což také válečnická řecká polis mezi sebou (z úcty k bohům) skutečně dodržovala. Toto požehnání moderní olympijské hry nepotkalo – staly se naopak nástrojem politiky, obětí nemístného dopingu a předmětem světového obchodu.

*str. 8 –

Na konci 20. století se o Titanicu vyrojila řada pohádkových zkazek, nicméně podle nejnovějších výzkumů se rozlomil na hladině a klesl vodorovně, a to vlivem nedostatečného oplátování konstrukce trupu, který praskl. Vzedmutí zadní části lodě do výšky, jak to známe z Cameronova i jiných filmů, je tedy čirá fikce neodpovídající skutečnosti. Dnes už dokonce víme, že společnost White Star Line měla provozovovat tři velké, identické parníky. Třetí se jmenoval Britanic. Mimochodem vůbec první hraný film o zkáze Titanicu byl ještě němý a v Hollywoodu ho dosti neobratně natočil režisér Allan Dwan v roce 1927. První zvukový film o Titanicu pochází z roku 1929, jmenoval se ***Atlantic*** a natočil ho v Británii německý režisér E. A. Dupont. Byl to jeden vůbec z prvních anglických zvukových filmů a vyznačuje se opět velmi lacinou a špatnou technickou kvalitou realizace – jinými slovy, potopení lodě tu téměř není ani vidět. Zaujme, že ***Atlantic*** byl shodou okolností uveden do kin v předvečer burzovního krachu na Wall Street a následné Velké hospodářské krize.

*str. 9 –

V souvislosti se zkázou Titanicu je vhodné připomenout jednu pozoruhodnou skutečnost. Roku 1898, tedy už celých čtrnáct let před skutečnou katastrofou, napsal jistý málo známý anglický spisovatel a bývalý námořník Morgan Robertson knížku *Zbytečnost*, v níž popsal srážku fiktivní luxusní zaoceánské lodi jménem Titan s ledovcem! Povídka mocně zaujala čtenáře až po zkáze Titanicu a je pozoruhodná právě velikým množstvím shod se skutečností: Titanic byl jen o 20 metrů větší než Robertsonův Titan, obě lodi ztroskotaly u Newfoundlandu (jen každá plula opačným směrem), Titanic plul rychlostí 24 uzlů, Titan rychlostí 25 uzlů, obě lodi se srazily s ledovcem stejným způsobem a obě byly údajně nepotopitelné a měly nedostatek záchranných člunů. Robertson byl podobně jako velké množství lidí na počátku 20. století příznivcem spiritismu a tvrdil, že myšlenka na knihu k němu přišla na jedné seanci.

*str. 10 –

Dokumentární záběry z rusko-japonské války poprvé ukázaly na sílu kinematografu a jeho schopnost autenticky zachytit syrovou skutečnost. Už rok poté vyjevil film tuto svou sílu znovu, když r. 1906 postihlo kalifornské San Francisco katastrofální zemětřesení, které spolu s následným požárem úplně zničilo celé město. Vzácné filmové snímky pro nás zachovaly svědectví o totálně zničeném městě (ne nepodobné apokalyptickému obrazu zničené Hirošimy o čtyřicet let později). Žel je jisté, že se v budoucnu toto zemětřesení bude opakovat, pouze se nedá odhadnout kdy. Jakkoli moderní věda a technologie pokročily sebedál, zemětřesení, tak jako v meteorologii počasí, nelze stoprocentně nikdy předvídat z prostého důvodu: náhoda se nedá predikovat.

*str. 12 –

Teslovy patenty skoupil především Westinghouse a J. P. Morgan, který vyplácel Teslovi rentu, ale zároveň uložil jeho některé patenty takříkajíc „k ledu“. Morgan a ostatní průmyslníci rozhodně neměli zájem investovat peníze na nějakou Teslovu teoretickou „volnou energii“ (která, jak dnes víme, sice v přírodě existuje, ale pro pohon strojů je nedostatečná). Tesla každopádně udělal jednu obrovskou, zásadní a fatální životní chybu, že patent na střídavý proud prodal Westinghousovi za sice ohromnou, ale jednorázovou finanční sumu a nepojistil si žádný trvalý podíl na zisku, který by jej mohl odstartovat mezi opravdu nejbohatší lidi světa! Možná by mnohé bylo jinak.

**str. 12 –

V roce 1980 natočil režisér Krsto Papic hraný životopisný film ***Tajemství Nikola Tesly*** (*Tajna Nikola Tesle*), který se stal nejprestižnějším jugoslávským filmem osmdesátých let. Dvouhodinový dramatický snímek se zabývá Teslovým životem a dobou, jeho osobou a objevy, které obestírá řada nevyjasněných tajemství, vůbec poprvé v kinematografii. Film (trochu toporně) sleduje v retrospektivách nejdůležitější pracovní i osobní peripetie při jeho americkém pobytu a byl ambiciózně natočen v angličtině (v roli průmyslníka J. P. Morgana se tu objevuje legendární americký režisér a herec Orson Welles). Hrané dobové rekonstrukce s Teslovou věží a pokusnou laboratoří z tohoto jugoslávského filmu se dnes opakovaně objevují v polo-dokumentárních filmech o Teslově osobě na internetu.

Přestože dnes digitální film umožňuje nové vizuální možnosti a prostředky realizace, kupodivu nikdo ještě žádný velkolepý film o tajuplném balkánském vynálezci a záhadném „elektrickém kouzelníkovi“ Teslovi, který rozsvítil planetu, zatím nenatočil. Je zajímavostí, že přestože byl Tesla za svého života ve dvacátých a třicátých letech hodně populární osobností, nemáme k dispozici žádný jeho dochovaný autentický filmový záběr (přitom přinejmenším několikrát se dle řady dobových svědectví objevil v kino-žurnálech). Existuje však řada fotografií, na kterých ho můžeme vidět při jeho pověstných elektrických show, které měly až magickou přitažlivost, např. když rukou rozsvěcoval světlo v neonové trubici, anebo seděl na židli uprostřed záře transmitovaných elektrických blesků z jeho cívky.

* str. 13 –

Kulikovy pionýrské a unikátní přírodopisné němé snímky z výpravy do Tunguzky jsou cenné také jako vzácný filmový záznam původních sibiřských obyvatel Evenků. Leonid Kulikov s podporou

Stalina pracoval na tunguzkém výzkumu až do roku 1941, kdy jeho práci přerušil vpád nacistů do SSSR a on dobrovolně narukoval do armády. O rok později zahynul v zajetí Němců. Po válce a atomové bombě Stalin opět o „Tunguzký meteorit“ projevil eminentní zájem. Druhou expedici do Tunguzky vyslal roku 1947, poté kdy došlo v texaském Rosswellu k údajné kolizi UFO. Téhož měsíce po události v Rosswellu z 2. července pověřil Stalin KGB, aby byl případ Tunguzky znovu přezkoumán špičkovým raketovým konstruktérem Koroljevem, který se měl stát budoucím šéfem sovětského vesmírného programu. Oficiálním sovětským prohlášením bylo konstatování, že v září 1947 na Sibiři opět spadl meteorit. Zájem o Tunguzku neustává ani po stu letech. Po válce (a Bombě) zájem o sibiřskou záhadu rozhodně nepohasl, Tunguzka začala mít naopak nový význam a přispěla k rozmachu science-fiction – inspirovala na 40 románů a knih, počítačové hry i slavný minimalistický film a enigmatické sci-fi Andreje Tarkovského ***Stalker***.

*str. 15 –

Matka Almy Revilleové (budoucí Hitchcockovy manželky a spolupracovnice) byla nadšenou divačkou prvních biografů v Londýně, přestože patřila k lepší společenské vrstvě (otec Almy měl továrnu na výrobu krajek), a brávala malou Almu na filmy dost často s sebou. Její sestra, Almina teta, jí biografy vyčítala a kárala ji s tím, že „jednou tam Alma ještě chytne blechy.“

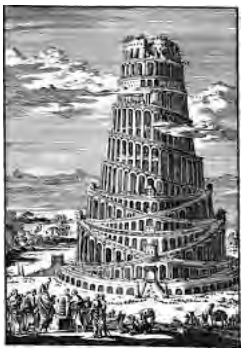
**str. 15 –

Ačkoli tyto filmy nepatří mezi ty vrcholné od obou oscarových režisérů Nového Hollywoodu a české nové vlny, jejich kouzlo působí právě v jejich soběpodobnosti jak tématické tak stylové. Menzel a Bogdanovich mají k sobě blízko nejen svým zájmem o retro-styl, ale i jim vlastní „konzervativní“ klasickou režií (Jiří Menzel vždy rád dodával, že film skončil s Laurelem a Hardym a o Bogdanovichovi se na začátku 70. letech říkalo, že je poslední v Hollywoodu, který ještě točí způsobem jako John Ford). Příběhy obou hraných filmů se opírají o skutečné historické postavy prvních filmových pionýrů a s jistou nezbytnou uměleckou licencí, nadsázkou, humorem i nostalgií evokují poměrně věrně, jak to nejspíš bylo a vypadalo.

02 Obrazové skládačky

Když byl kinematograf ještě němý, byl zcela demokratický a internacionální. Čistá obrazová řeč doplňovaná psanými mezititulky byla všeobecně srozumitelná. Vyprávění v obrazech nebylo v principu závislé na verbální podstatě naší komunikace. Dialog, *verbální projev*, byl od obrazu odloučen a děj filmu byl divákovi osvětlován mezititulky. Protože tuto původní ryzí formu filmu už dnes téměř neznáme (a nepoužíváme), neuvědomujeme si příliš, o jak revoluční a důležitou věc šlo.*

Postupem času, jak se nová filmová řeč zdokonalovala, se tvůrci němých filmů všude na světě předháněli v tom, aby jejich film obsahoval vizuálně rušivých mezititulků co nejméně. Film s minimem psaných mezititulků, to už bylo cosi opravdu prestižního! Filmaři se úspěšně snažili obsah, myšlenky a emoce na plátně vyjadřovat výlučně souhrou kinetických obrazů a jejich promyšlenou skladebnou interakcí. To bylo nové umění! Vůbec to nebránilo lidovosti snímků, právě naopak! Je důležité si na příkladu němého filmu uvědomit, že slovo není jediným (a možná ani ne jednoznačně nejdůležitějším) prostředkem naší komunikace. Nám dosud známá historie člověka, jeho kultur a civilizací, počínaje starověkem, je přitom založena právě na verbální komunikaci. Také Bible začíná větou „Na počátku bylo slovo“. Symbolické zmatení jazyků, ke kterému došlo podle mytologického vyprávění o Babylónské věži v Mezopotámii v prvopočátcích nám „známé“ historie, zvláštně a neodbytně míří prstem až k dnešní současnosti. Lidská planetární jednota věku 21. století je stále ještě roztříštěna v akustických proměnách totožných slovních významů, do nejrůznějších jazyků jednotlivých kmenů (národů a etnik) a jejich rozdílné písemné formy.**







Hieroglyfické písmo, jež bylo na Západě nahrazeno latinkou a azbukou, vyžaduje jinou práci mozku. Základním stavebním prvkem tohoto písma je *ikonografický znak* a to je velmi zajímavé. Posvátné písmo starověkých Egypťanů pracovalo ve více rovinách zároveň – hieroglyf znamená popisovanou věc v souběžné analogii se zobrazením jejího významu na vyšší, jinodimenziální úrovni. Obrazové grafické značky slov a písmen čínštiny nebo japonštiny mají také základ v hieroglyfickém komunikačním systému. Znaky původní starověké čínštiny dnes například stále umožňují, aby si porozuměli na obrovské rozloze své země Číňané, hovořící přitom velkým množstvím dialektů, často verbálně tak rozdílných, že navzájem nesrozumitelných. V roce 1914, jen několik měsíců před vypuknutím první světové války a v okamžiku času, kdy v Itálii při natáčení antického velkofilmu ***Cabirie*** byl objeven pohyb kamery a nájezd kamery na detail, se v americkém St. Louis narodil spisovatel William **Burroughs** (vedle francouzských surrealistů 20. let první spisovatel, který začal v literatuře využívat techniku filmového střihu), jenž o šedesát let později vyjádřil své přesvědčení, že „lidstvo je *otrokem* verbální zkušenosti na úkor zkušenosti neverbální“.

Zhruba do roku 1907 probíhalo ve vývoji nového vynálezu kinematografu období, které někteří pozdější filmoví historikové označili za primitivní, jiní pak možná výstižněji „přednarativní“ – šlo totiž o ranou fázi, ve které se první filmaři soustředili na jednotlivé filmové obrazy (záběry) bez

toho, aby vyvíjeli metody, jak jejich skládáním a důmyslným řazením vyprávět příběh. Bylo to období prvotního oslnění z pohyblivého obrazu jako takového – představitelé tzv. nové historie filmu (New Film History) na konci sedmdesátých let, Tom Gunning společně s André Gaudreaultem nazvali tuto éru *kino atrakcí*. Jejich pojem je výstižný, neboť kinematograf tehdy v sobě spojoval ještě starší formy entertaimeru (zábavní parky a pouťové atrakce, cirkus a vaudeville) s novou atrakcí – filmovou projekcí. Filmové obrazy byly navíc chápany odděleně a samostatně, vycházely ještě z tradice předkinematografické vizuality (laterna magika, komiks, politické karikatury, obrázkové pohlednice). Do biografu, na pohyblivé obrázky, se šlo podívat jako na celkovou atrakci. Proto se zpočátku ještě kladl důraz na divácký prostor před plátnem. Jednotlivé prvky kinematografického aparátu (projektor, bavič, hudební doprovod) nebyly skrývány, ale tvořily součást atrakce.

Nejzjevnější je to v případě filmové promítačky, která nebyla divákovi skrytá, ale tvořila součást podívané, čehož je extrémním případem situace v japonských kinech, kde projektor nejen že byl umístěn viditelně v sále, ale sedadla byla otočena směrem k němu a bokem k plátnu, takže projektor se stal dokonce ústřední atrakcí! Filmová představení měla zkrátka na počátku charakter *performance* – projekce, hudba, komentátor, živé výstupy se vzájemně doprovázely a vytvářely improvizovaný prostor a situaci nepředvídatelného.



Raný film byl exhibicionista; hlavním cílem kina atrakcí nebylo ani vyprávět příběhy, ani neutrálně zaznamenávat události, ale *předvádět,* vystavovat divákovu pohledu, přičemž divák je přímo oslovován – proto se tehdy stal zcela běžný pohled postavy do kamery = na diváka, nemyslitelný v klasickém hollywoodském filmu, kde tento exhibicionismus nahradila forma umožňující divákovi voyerskou účast. Když nechal režisér Jean-Luc **Godard** v roce 1959 ve svém debutovém filmu ***U konce s dechem***, který je úhelným kamenem francouzské nové vlny a autorského filmu šedesátých let, promlouvat Jean-Paula Belmonda přímo do kamery, zcela vědomě tím manifestoval návrat až ke kořenům filmu a jeho průkopnické a svobodné fázi (měl tím na mysli především slavný detail psance z filmu ***Velká železniční loupež*** [*The Great Train Robbery*] z roku 1903 Edwina S. Portera). Voyerská pozice diváka, skrytého a nepřistižitelného v temném kinosále, která později v éře klasického filmu převládla, však byla v raném kinematografu rovněž předznamenána, především typem snímků, v nichž byl divák reálně zastoupen na plátně postavou voyera, který za pomoci optického přístroje nebo skrze klíčovou dírku sleduje nějakou „intimní" scénu, například ***Co je vidět dalekohledem*** (*As Seen through a Telescope*; G. A. Smith – 1900), ***Zvědavý čistič bot*** (*Inqusitive Boots*; Cecil Hepworth – 1905) nebo ***Hledání důkazu*** (*A Search for Evidence*; Biograph – 1903).





K typickým námětům kina atrakcí patřilo zejména vše, co působilo jako obskurní a nezvyklé, např. sexualizovaná fascinace tabuizovanými tématy souvisejícími s tělesností (nahota, smrt, fyzické anomálie), zaujetí intenzivními smyslovými vjemy a rychlostí, rozkoš zprostředkovaná samotným pohledem (na tvary, pohyb i barvy). Ve velké oblibě byly také různé cestopisné snímky, kde fascinace samotným projektovaným pohyblivým obrazem byla umocněna druhým pohybem (záběry z jedoucího vlaku). Estetika kina atrakcí byla do značné míry estetikou šoku, což manifestuje už ***Příjezd vlaku*** bratří Lumiérů. Za typický příklad tohoto období považujme výmluvný snímek, který spáchal sám vynálezce elektrické žárovky a kinetoskopu Thomas **Edison**, ilustrující značně obskurním způsobem posedlost slavného vynálezce svým vlastním vynálezem – ***Zabití slona elektrickým proudem*** (*Electrocuting an Elephant* – 1903).*

Umělecky nejcennějšími filmy kina atrakcí jsou trikové filmy, které ve Francii točil Georges **Méliés** formou pečlivě inscenovaných záběrů plných vizuální fantazie, nazývané samotným autorem *tableaux*. Nejslavnější dochované tableaux realizoval Méliés roku 1902 pro svůj legendární fantastický snímek ***Cesta na Měsíc***. Ještě o něm uslyšíme.

Jakkoli se na toto rané období filmu pohlíží jako na méněcenné, neboť kino atrakcí neumělo dosud vyprávět příběh, estetika šoku, kterou toto období vyvinulo, nebylo zcela bez vlivu na další kinematografický vývoj. Především ruský režisér Sergej **Ejzenštejn** byl ve své počáteční tvorbě z dvacátých let značně ovlivněn pojetím záběru a záběrového střetu jako šoku, který přirovnával k účinku prožitku jízdy na horské dráze (rollercoaster). Tato metafora vychází ze zkušenosti sdílené částečně s prožitkem nabízeným kinem atrakcí, tedy ze spojení dojmu zrychlení a pádu s pocitem bezpečnosti zajištěným moderní technologií. Jedna z dobových pouťových atrakcí v New Yorku na Coney Islandu nabízela prožitek hrůzy analogický k tomu, co diváci zakoušeli (alespoň podle zažitého mýtu) při projekci ***Příjezdu vlaku***. Jednalo se o dva elektrické vozíky obsazené až čtyřiceti lidmi, které vyrazily ve velké rychlosti proti sobě a těsně před zdánlivě nevyhnutelnou srážkou byl jeden z nich odkloněn v jiném směru.

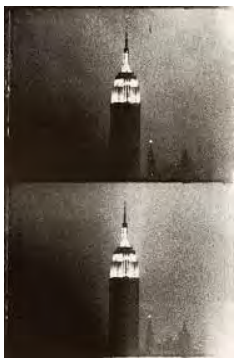
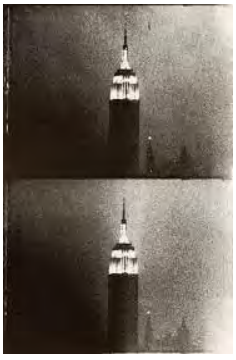
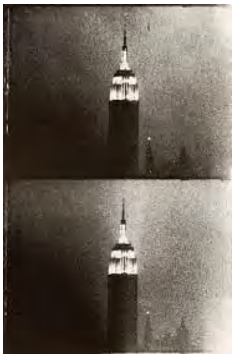




Podobně divák kina atrakcí byl oslovován pomocí sledu šoků a přímých stimulů. Je zajímavé, že hollywoodské spektákly posledních desetiletí 20. století mají daleko blíž než k filmům klasického Hollywoodu právě ke kinu atrakcí počátků kinematografie a jsou v mnohém jeho znovuoživením. Současný softwarový hollywoodský film tak činí především excesivností vizuálního triku, který podobně jako například taneční čísla v muzikálu přerušuje a vyplňuje vyprávění a funguje jako nenarativní atrakce (samostatný efekt, nezávislý na příběhu).

Možná nás překvapí, že mezi první filmaře ze samého počátku 20. století se řadí také Andy **Warhol**, přestože se narodil až roku 1928 a své filmy točil daleko v šedesátých letech! Tento věhlasný pop-artový malíř, všeobecně známý svými obrazy plechovek s Campbellovou polévkou, či sériemi barvitých sítotiskových portrétů Marylin Monroe, si koupil v roce 1963 ruční filmovou kameru Bolex na 16 mm materiál a začal v New Yorku ve svém pověstném ateliéru Factory natáčet experimentální snímky. Podobně jako u avantgardních evropských malířů 20. let byl film důsledkem logického vývoje i Warholova umění – protože malířské plátno, sítotisk, fotografie poskytují statický obraz, chtěl také Andy vidět, jak se obraz rozhýbá. Své první filmy v tomto smyslu začal komponovat jako obrazy do galerie – závěsné obrazy, které však obsahují reálný pohyb!

Warhol neměl žádné technické filmové vzdělání a ani ho moc nezajímalo, vůbec nepoužíval základní prostředek filmové syntaxe, tedy střih, jeho nejrannější filmy nemají zápletky ani konec. Intuitivně se tak vrátil na počátek století, neboť vycházel právě z „přednarativní“ estetiky prvních let kinematografie. Výsledek byl pozoruhodný, ve svých filmových obrazech, *motion pictures*, se totiž věnoval tomu, co raný kinematograf brzy opustil – samotnému záběru, jehož možnosti prozkoumal na samou krajní mez. Učinil tak něco, co filmoví průkopníci v rané němé fázi opomněli a vlastně doplnil chybějící mezeru v historii filmového vývoje. Warhol byl posedlý minimalismem a natočený materiál nijak neupravoval – patnáctiminutový film se natáčel patnáct minut a patnáct minut se také promítal divákům, děj (či spíše „neděj“) jeho motion pictures se vždy odehrává ve *skutečném čase*. Jsou to vlastně jakési „konzervy času“. Legendárním se stal hned první Warholův film ***Spánek*** (*Sleep* – 1963), který skutečně svádí ke spánku a tisk ho také nazval „opravdovým práškem na spaní“. Neděje se v něm vůbec nic, kamera pouze staticky snímá Andyho přítele Johna Giorna, jak spí. Nebýt viditelného pulsu na Johnově krku, mohl to jinak být film o smrti. Také v ostatních Warholových motion pictures se toho mnoho neděje.


Názvy těchto snímků jsou přesně o tom co obsahují – ***Kiss*** (*Polibek* – 1963), ***Haircut*** (*Stříhání vlasů* – 1963), ***Taylor Mead´s Ass*** (*Zadek Taylora Meada* – 1964), ***Eat*** (*Jídlo* – 1964), ***Blow Job*** (1964). Tímto způsobem natočil také řadu portrétů svých newyorských přátel či osobností jako Salvador Dalí nebo Marcel Duchamp. Nakonec „velkofilmem“ mezi Warholovými motion pictures je osmihodinový (!) ***Empire*** (1964), jenž s otupující statičností neukazuje nic jiného, než nehybný záběr známého mrakodrapu Empire State Building, v němž kamera vlastně nahrazuje malířovy tahy štětcem. Není to putování po budově, ani historie jejího vzniku. Je to *pohlednice* budovy převedená na plátno. To jediné, co se v průběhu tohoto filmu „stane“, je okamžik, kdy se za soumraku mrakodrap rozsvítí. Když bylo Andymu předhazováno, že jde o nekonečnou nudu, umělec prohlásil: „Miluji nudu.“ Warhol ve svém tvůrčím gestu vrátil filmovou historii k bodu nula. Jakkoli tento malíř a prototypický multimediální umělec budoucnosti stál ve své Factory 'uprostřed cyklónu', působil svým způsobem nedotknutelně a vytvořil si mezi sebou a realitou odstup, jenž z něho činil bytost téměř jakoby odněkud z Měsíce. To mu dovolilo vidět věci jinak a vidět jiné věci. Dnes jsou jeho 16 mm černobílé motion pictures díky možnostem digitální techniky úspěšně vystavovány v galeriích celého světa.*

Okolo roku 1907 se však publikum nasytilo kina atrakcí a jak se jeví, do popředí diváků a tvůrců začíná vystupovat zájem o *vyprávění příběhů* a rozvinutí *mizanscény* – tedy rozvíjení jednotlivých prvků uvnitř obrazu, jakým byla především výprava (kostýmy, dekorace, zasvícení). V té době se objevily v biografech snímky, které měly kino atrakcí proměnit v daleko rafinovanější záležitost. Je zajímavé, že prvenství v produkci náročných a drahých *velkofilmů*, později a dnes prototypických pro Hollywood, mají Italové. V polovině nultých let, kdy v Hollywoodu bylo jen pár chatrčí a biografy se šířily teprve v oblasti New Yorku a východního pobřeží, se v Itálii vyráběl jeden výpravný velkofilm s antickou tématikou za druhým, které nadchly diváky na celém světě.

Slavná ***Cabirie*** (později se tímto snímkem inspiroval D. W. Griffith ve své ***Intoleranci***) z roku 1914 byla z těchto vícekotoučových historizujících epopejí nejvýznamnější odvážnou výpravou, kostýmy i zajímavým svícením a především použitím *kamerových jeřábů*, pozoruhodně obohacujících záběry vnitřním pohybem. Právě Italové objevili pro film to, čemu se dnes říká *podívaná* a nebýt války byl by jejich úspěch jistě pokračoval. Italské výpravné kostýmní filmy s antickou tématikou měly

velký náskok před filmy americkými a byly jednou z největších *senzací* těsně před vypuknutím první světové války – němé teatrální kostýmní filmové revue ve velkolepých dekoracích antického Říma se staly v Evropě a stejně tak za Atlantikem velmi populární. První z nich bylo ***Dobytí Říma*** (*La presa di Roma* – 1905), podobným hitem se staly i ***Poslední dny Pompejí*** (*Gli ultimo giorni di Pompei* – 1908) a ***Quo vadis*** režiséra jménem Enriko **Guazzoni**. Znalosti základních stavebních prvků obrazové filmové řeči a jejich kreativní využití bylo však stále teprve v plenkách – celá nultá léta byl film ještě zatížen svou vazbou na divadlo. Detail byl neznámý, scéna byla pojata jako na jevišti, snímaná většinou v statickém celku a také přepjatý herecký projev se odvozoval z divadla.





Při natáčení velkofilmu ***Cabirie*** však došlo k technické nehodě, při níž operátorovi při jednom záběru ze stativu sklouzla kamera. Záběr musel být natočen znovu, ale později si režisér (jmenoval se Giovanni **Pastrone**) na projekci denních prací nepovedeného záběru povšimnul. Zaujal ho svou emocionální silou! Stanovisko diváka se totiž změnilo. Záběr celku se dynamickým pohybem zúžil na pouhý výsek a ten náhle nabyl psychologického důrazu. Režisér a jeho spolupracovníci byli nadšeni – v podstatě nechtěně a náhodou byl objeven filmový nájezd (první *zoom*) a také emotivní účinek jízdy kamery uvnitř záběru. Nový technický výrazový prostředek byl na světě a Italové jej ihned uvedli do filmové praxe. Právě podobnými náhodami a často i krkolomnými nehodami filmaři objevovali základní stavební prvky filmového jazyka. Manuál neexistoval.

Objev a rozvinutí nejdůležitějších stavebních prvků obrazové *filmové řeči* se obvykle připisují americkému průkopníku kinematografie Davidu Warku Griffithovi, jehož první velké významné dílo ***Zrození národa,*** ve kterém důmyslně použil paralelní střih, spatřilo světlo světa ve stejném roce jako Pastroneho ***Cabirie,*** tedy v roce 1914, v onom roce, kdy Evropa začala definitivně šílet a kdy v důsledku teroristických výstřelů v Sarajevu vypukla první světová válka. Je jisté, že ***Zrození národa*** je přelomové dílo, ale jak už to tak bývá, prvenství v užití určitých postupů Griffith nemá. Má však zcela neoddiskutovatelně zásluhu na jejich uměleckém rozvinutí.

Základní kameny filmové montáže položila dvojice fotografů a filmařů z jihoanglického Brightonu – James **Williamson** a G. A. **Smith**. Už v roce 1900 natočil Williamson rekonstruovaný dokument ***Útok na čínskou misi,*** kde rozložil děj útoku a protiútoku do čtyř záběrů, které teprve dohromady daly ucelený obraz *prostoru a času děje.* Vojáci dokonce chvíli běželi těsně vedle kamery, tím Williamson děj filmu dynamizoval a aktivně spoluvytvářel, nešlo už o pouhé informativní snímání z odstupu. Závěrečná záchrana misionářské rodiny byla dokonce rozdělena do dvou paralelních, současně se odehrávajících obrazů. Smith zase natočil sérii portrétů ***Výrazy lidské tváře,*** kde zachytil v detailu výrazy lidí při různých činnostech, podobně jako poprvé Čech Jan **Křiženecký** ve snímku ***Smích a pláč*** (1898). Ve filmech ***Babiččina lupa*** nebo ***Malý lékař*** Smith *spojil detail se záběry jiných velikostí* – a právě toto je základem střihové skladby a filmové obrazové gramatiky!



Další Angličan, který ostatním tvůrcům napověděl zákonitosti filmové obrazové skladby a položil základy filmového vyprávění, byl bývalý kameraman Edwin Stanton **Porter**, který poprvé rozvinul *paralelní akci* (simultánně zachycuje časově se překrývající scény). Nejlépe se mu to povedlo v jeho nejúspěšnějším filmu, první velké filmové *action* už z roku 1903 ***Velká železniční loupež*** (*The Great Train Robbery*). Tento asi dvanáctiminutový snímek je připomínán nejen jako vůbec první akční dobrodružný film, ale také je citován díky proslavenému finálnímu záběru, v němž se bandita otočí a střílí přímo na kameru, tedy do publika. Hypnotizující účinek kinematografu tu slavil znovu svůj triumf – šokovaní diváci, pro něž bylo něco takového opět nevídanou novostí, se v panice dávají před střelbou na překotný útěk! Slavný záběr o několik desetiletí později parafrázoval v závěru svého dramatu o psychoanalýze ***Rozdvojená duše*** jiný Angličan – Hitchcock.

Angličtí průkopníci objevili úspěšně i další fenomén: díky kouzlu filmu (technice střihu záběru) můžete učinit filmovým hrdinou a filmovou hvězdou i zvířátko – nemusí to být vždy jen člověk! A tak nezapomeňme na prvního slavného pejska ve filmových dějinách, totiž na Rovera, kterýžto *první ne-lidský herec* účinkoval v nejlépe dějově vystavěném (právě díky střihové technice) filmu z dob, jež předcházely vyzrálejší tvorbě Davida W. Griffitha, ***Pes zachráncem*** (*Rescued by Rover* – 1905), dalšího průkopnického Angličana jménem Cecil **Hepworth**.





Američan David Wark **Griffith** je bezpochyby v dějinách světového filmu klíčovou postavou. Jeho filmy dnes sice působí podivně starobyle, ale právě on má nepopiratelnou zásluhu na objevení základních kódovacích postupů filmové řeči. Jeho tvorba navíc výstižně ilustruje vývoj estetiky němého filmu v době Titanicu a první světové války a vnášela novátorsky do tohoto vývoje podstatné výrazové prvky. Griffith v sobě nezapřel *literární ambice.* Jeho filmy z nultých let jsou ještě zatíženy onou teatrálností a popisností, kterou se všude v kinematografii vyznačovala prvotní fáze vývoje němého filmu, stále ještě závislá na nefilmových estetických zdrojích – literatuře a dramatu.

Zkrátka filmaři při práci s pohyblivými obrázky ještě nevěděli, jak na to. Ještě nevěděli, jak se pohyblivé obrázky chovají ve své interakci, vzájemném střetu. Snažili se film postavit na úroveň ověřených uměleckých disciplín, stojících však primárně nikoli na obraze, nýbrž na slově. Byl v tom také kus pýchy, nadšenci kinematografu chtěli intuitivně dokázat, že film je rovněž „vysoké umění“ a není to jen jarmareční zábava z tržiští a hospodských sálů.

Cítíme v tom logicky demokratický duch – tvůrci byli nadšeni představou, že nyní mohou lidovým masám prostřednictvím nové technologie zprostředkovat seznámení s literární či dramatickou klasikou. Ale tohle byl v principu omyl, filmová adaptace literární předlohy v raném němém filmu byl spíše nonsens. Není divu, že vzdělané střední vrstvy vyumělkované secesní belle-epoque, vyrostlé na literatuře a divadlu, v té době film ignorovaly. Proč by ctihodní měšťané načumovali do nickelodeonů a chodili do obskurních biografů, když šlo jen o pohyblivé obrázky němého divadla prošpekované nějakými popiskami s textem? Tato omezení svým hledačským úsilím překonal právě Griffith – první *objevitel filmového jazyka*.

Griffith zprvu (podobně jako mnoho jiných jeho kolegů) hrál v kočovném divadle. V roce 1907 debutoval jako herec ve snímku Edwina S. Portera, který přicestoval z Anglie do New Yorku, ***Záchrana z orlího hnízda*** (*Rescued from an Eagle´s Nest*), zároveň ho v témže roce angažuje Edisonova společnost jako literárního autora a herce.





V této souvislosti je zajímavé, že Thomas Alva **Edison** jako vynálezce první skutečné kamery, kinetoskopu (1888), vůbec nepočítal s tím, že tato nová snová technologie bude využita *pro zábavu.* Prohlásil, že kinetoskop se stane „nejpřednějším nástrojem rozumu“ a že bude v osvícené demokracii (tak jak si ji tento racionalistický vynálezce a podnikatel představoval) zachycovat svět v jeho skutečné, stávající podobě, aby ukázal morální sílu realismu v kontrastu s „okultní naukou východu“. Vývoj filmového umění a filmového průmyslu šel však úplně jinou cestou než Edisonovo vehementní přesvědčení.

Zásadní Griffithův význam pro celý následný vývoj filmu spočívá v tom, že vyprostil kameru z místa, kam ji dali všichni jeho předchůdci, totiž někam do oblouku předscény, a přiblížil ji co nejvíc k hercům. *Kamera v akci* – to byl první velký okamžik kinematografického vývoje, jenž spolu s rozvojem technických prostředků, které jsou kinematografii vlastní, nastartoval a umožnil realizovat přirozenou tendenci k natáčení akcí–příběhů! Druhý velký okamžik nastal, když Griffith převzal a zdokonalil pokusy G. A. Smitha a Edwina S. Portera a začal seřazovat jednotlivé kousky filmu, jednotlivé záběry, aby z nich dělal *sekvence*. To byl objev, jak použitím střihové skladby sekvencí (jejich skládáním) vyprávět děj a vytvářet *filmový rytmus*.

Griffith u Edisonovy společnosti Biograph natočil v letech 1908-1913 několik stovek krátkých jednokotoučových filmů, převážně adaptací svých oblíbených autorů (Shakespeare, Dickens, London, Stevenson, E. A. Poe, Tolstý). Právě zde v New Yorku se okolo intelektuálního D. W. Griffitha sešli důležití protagonisté budoucí americké kinematografie, kteří účinkovali v těchto jeho filmech jako herci – například pozdější režisér prvních hollywoodských megafilmů Cecil B. **DeMille**, producent a režisér němých grotesek Mack **Sennett**, nebo budoucí hvězdy Mary **Pickford**ová či Lilian a Dorothy **Gish**ové. Intelektuálně založený Griffith hledal způsoby, jak filmem vyjádřit složitější myšlenky a také jak kamerou a střihem zvýraznit a rozvinout dramatické situace. Tušil, že kinematograf v sobě obsahuje potenciál větší, než je jen senzace oživlé fotografie. Přemýšlel, jak docílit toho, aby divák zaměřil pozornost na to, co může záběrem vyprávět, když nemá k dispozici zvukový záznam dialogu jednajících postav na plátně.

Uvědomil si, že změna velikosti záběru (záběrový střet) vyvolává v divákově vědomí reakci. První, co vymyslel (ještě bez užití střihu) bylo zacílit pozornost uvnitř záběru maskou – trikem v kameře, kterým se zvýrazní kruhovou výsečí nějaký detail v záběru, například tvář. Později zjistil, že rozehrajete-li záběrově scénu do více plánů, například při hospodské rvačce rozehrajete děj na přihlížející, účinně zesílíte divákovo psychologické napětí. Uvědomil si, že nejčistším způsobem, jak začít film, potažmo nějakou sekvenci, je začít velkým celkem, přejít na polocelek, polodetail a nakonec detail. Jeho fantazie jak pracovat s kinoaparátem byly podmíněny danou technologií, kterou měl k dispozici, ale při střihu svých filmů si všiml „alchymických" spojů mezi záběry, které měly náhle nečekanou odezvu u každého diváka. To ho, podobně jako jeho velké následovníky, zcela uchvátilo. V mysli se mu začala rýsovat technika vyprávění filmového příběhu prostřednictvím *souhry* pohyblivých fotografických obrázků. To bylo novum a výzva!





Jeho treatmenty (náměty) v sobě zrcadlí patos i zmatek odcházejícího 19. století, někdy jsou zahlceny moralizováním, jako v krátkém snímku o sociálním protikladu života chudých rolníků a bohatých obchodníků ***Spekulanti s obilím*** (*A Corner in Wheat* – 1909), jindy nás přenášejí do pseudo-mytologie jako v biblickém dramatu ***Princezna z Betulie*** (1914). Ale právě tyto dva němé filmy objevně vyznačují dvě obecné, základní cesty budoucí kinematografie – jeden směr inklinuje k realismu a sociální a společenské tématice či kritice, ten druhý naopak k fikci a umělým světům. Skutečností zůstává, že Griffith u vedení Edisonovy společnosti Biograph narážel na nepochopení. Projevilo se to už na nevalném nadšení, které u vedení firmy vyvolalo jeho novátorské přeskakování z jednoho do druhého děje právě ve zmíněném snímku ***Spekulanti s obilím.*** Navíc Griffith stále víc toužil natáčet delší než jednokotoučové filmy, ale jeho ambice zkusit realizovat dlouhometrážní (vícekotoučový) film se opakovaně setkávala s neochotou. Hlavně proto Griffith Edisona opouští a přechází do nezávislé kalifornské společnosti Mutual/Reliance-Majestic a s ním odchází celý herecký soubor i jeho kameraman G. W. „Billy" **Bitzer**. Ovšem důvodů k odchodu bylo víc.

Nezávislé filmové společnosti začaly postupně odcházet z New Yorku, tehdejšího centra amerického filmového průmyslu, aby se vymanili z moci Edisonova monopolního trustu MPPC a jeho drtivým podmínkám (více v následující kapitole Země zaslíbená). Útěk před Trustem byl prapříčina, proč nezávislí filmaři učinili onu poslední velkou anabázi na Divoký západ, ve skutečnosti daleko napínavější, drsnější a vražednější, než filmy, které tito nezávislí začali točit v ulicích a na farmách Hollywoodu. Je třeba si uvědomit, že tehdy byla Kalifornie ještě opravdový Divoký západ, poslední hraniční oblastí, kde postupující civilizace ještě plně kořeny nezapustila, zákony tu moc neplatily a vláda byla daleko. Nedílnou součástí filmařovy výbavy byla pistole a často ji taky museli použít v přestřelkách s gaunery najatými Trustem z východního pobřeží. Ale vývoj akceleroval svým směrem. Griffithova filmařská parta byla jednou z prvních, která se na Divokém Západě zařadila mezi skutečné pionýry filmu a zapustila v oblasti Los Angeles napořád své kořeny.*





V roce 1909 otevřela jako jedna z prvních své studio v Edendale Newyorská filmová společnost. O dva roky později se v Santa Monice usídlil Vitagraph. V roce 1911 otevřely Nestor Studios úplně *první filmový ateliér* v Hollywoodu. Další a další malá studia rostla jak houby po dešti (či spíš jako květiny v kalifornském slunci). Divoké přestřelky ale stále pokračovaly a natáčení se stalo nebezpečným povoláním. Mike Andrews o tom napsal v knize *Oběti Hollywoodu*: „Několik málo posledních honáků dobytka se prodíralo prašnými stezkami napříč plání. Kovbojové, někdejší ztrážci zákona i všemožná sebranka se sběhli do těch oblastí Kalifornie, v nichž se dělaly pohyblivé obrázky. Studia je najímala jako statisty do kovbojských filmů a dostávali pět dolarů denně. Ale jejich filmové role byly ve skutečnosti druhořadé – uplatnilo se především jejich profesionální pistolnické nadání: vyzbrojeni vinchestrovkami odráželi gangstery, které Trust neustále vysílal na Západ."

Než bude Edisonův Trust Nejvyšším soudem USA uznán za nezákonný, probíhala „Velká filmová válka". Nějaký čas bojovali nezávislí producenti pod jedním praporem, sdruženi v Motion Pictures Distributing and Sales Company. Vedl je jejich zakladatel, o kterém ještě uslyšíme, Carl **Laemmle**. Avšak spolek se rozpadl na dvě frakce – odštěpená skupina se pojmenovala Universal Film Company a chovala se popravdě stejně jako Trust. Opět vypráví historik Mike Andrews: „Najímala vlastní pistolníky, aby se propašovali do New Yorku a pokusili se z pozůstatků Newyorské filmové společnosti dobýt zpět to, co kalifornská Universal Film Company pokládala za vlastní majetek. Když se lidé z newyorské laboratoře dověděli o chystaném útoku (výroba kopií a jejich obchodování se dosud soustředilo v New Yorku), vyzbrojili stráže. Následovala přestřelka, krvavější než v kterékoli kovbojce, které natáčeli. Zaměstnanci Universalu pak poslali ozbrojence do Los Angeles, aby oblehli Inceville, ateliér, který zbudoval Thomas **Ince**, jenž se specializoval právě na westerny. Ince však měl celou armádu opravdových kovbojů, kteří jen čekali, až se práčata z Universalu dostaví; vydal příkaz, aby každý, kdo se pokusí proniknout hlavní branou, byl zastřelen. Nájezdníci z Universalu ustoupili."*

A tak zrod Hollywoodu provázela krev! Filmová studia ale v té době obklopovala Hollywood – jen málokteré skutečně sídlilo uvnitř městečka – takže rozkvétající obec zůstávala takřka nedotčena řetězovou válkou mezi Východem a Západem. Hollywood se zkrátka stal nejatraktivnějším losangeleským předměstím a lidé od filmu si tam postupně začali stavět domky. Velká část z nich se však ubytovala v ojedinělém, velkolepém turistickém Hotelu Hollywood (který se podařilo dodnes uchovat v původní legendární podobě), postaveném na počátku století jako luxusní ubytování pro bohaté výletníky z L. A. či Washingtonu. Hotel ale roku 1910 v podstatě kompletně obsadila filmařská suita z Východu – mezi jinými, od roku 1912, patřil i David Wark Griffith.**

Griffithova touha natočit konečně opravdový velký film „pro dospělého diváka" a postavit tak konečně kinetické umění pohyblivých obrázků na roveň ostatních uměleckých disciplín, podivuhodně vykrystalizovala a přinesla své plody právě v čase rachotu a vřavy první světové války. Je to zvláštní pocit, uvědomíme-li si, že moderní film se zrodil souběžně se začátkem apokalyptických válečných zemětřesení dvacátého století. Je jisté, že civilizovaný člověk materialistického a ostrou konfrontací posedlého dvacátého století potřeboval nalézt někde útěchu a rozptýlení a to vše nalezl ve filmových snech zšeřelých kinosálů. V průběhu této první velké moderní války zažil režisér Griffith svůj největší uměleckých vzmach i divácké ovace, ale ovšem také svůj největší pád. Dva historicky přelomové

filmy, které tehdy divákům předvedl se jmenovaly ***Zrození národa*** (*The Birth of a Nation* – 1915) a ***Intolerance*** (1916). Prvý z nich vyrobil čerstvý filmový podnikatel Louis B. **Mayer** (jehož firma distribující filmy na východním pobřeží tehdy sídlila v Bostonu) a měl obrovský úspěch. Ten druhý už natočil Griffith ve vlastní produkční společnosti a diváci jej odmítli.

Když Griffith odešel od společnosti Biograph, měl už pověst filmového inovátora. Sám sebe například vychvaloval v poněkud nabubřelém inzerátu v listu New York Dramatic Mirror roku 1913 následovně: „David Wark Griffith, producent všech velkých úspěchů firmy Biograph, přinesl převrat do filmu a objevil moderní umělecké formy. K novinkám, které nastolil a které už převzala většina pokroku nakloněných producentů, patří: detailní záběry a celky, poprvé použité v ***Ramoně***, stmívačky, prodlužované napětí a tlumený herecký projev, díky jemuž filmové herectví došlo uznání jako ryzí umění..." Tak či onak, na ambiciózní režisérova slova slyšel stejně ambiciózní Louis B. Mayer, ten se rozhodl riskovat a dal nakonec Griffithovi zelenou k prvnímu opravdu velkému celovečernímu filmu.





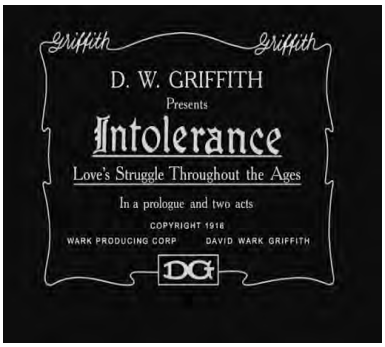
Zrození národa byl čtyřhodinový (!) epos o vztahu členů jižanské a severské rodiny za války Jihu proti Severu a po ní, jehož původní název zněl ale jinak – ***The Clansman***. Griffith jako typický představitel jižanské protestantské bílé většiny především divácky úspěšně vkomponoval (z dnešního pohledu dost neuvěřitelně) do příběhu *rasismus*. Osvobození černoši jsou ve filmu líčeni jako původci nepokojů a rasistická organizace Ku-Klux-klan jako nástroj spravedlnosti a pořádku.*

Ve filmu je však bravurně pojatá sekvence bitvy u Gettysburgu a především doslova učebnicová *paralelní montáž* v závěru, kdy členové Ku-klux-klanu spěchají zachránit muže ohrožené zlými černochy. Tato scéna ovlivnila rozhodujícím způsobem zpracování podobných dramatických sekvencí ve světové kinematografii a dnes se s jejím principem v kině a televizi potkáváme s železnou pravidelností. Dva paralelní děje akce jsou stále dynamičtěji prostříhávány a napětí zvýrazňuje vědomí zhušťujícího se času. Mezi jízdu Ku-klux-klanu a obrazy ohrožených mužů vkládal Griffith záběr na hodiny, jejichž ručičky se v každém prostřihu hrozivě a neúprosně posunují.

Diváci mohli poprvé v historii prožít skutečně velké celovečerní filmové představení – mnohovrstevné historické drama, doprovázené hudbou padesátičlenného orchestru a demonstrující poprvé (či spíše znovu, na kvalitativně vyšší úrovni) evokativní sílu kinematografu a dalekosáhlé možnosti filmové syntaxe. Diváci byli oslněni!

Povzbuzen tímto úspěchem založil Griffith spolu s režiséry a producenty Thomasem Incem a Mackem Sennettem nezávislou produkční společnost Triangle a natočil v ní své druhé mistrovské dílo. V ***Intoleranci*** se rozhodl rozvinout paralelní montáž do celé struktury filmu a vytvořil tak *epizodickou stavbu.* Ve čtyřech rozsáhlých epizodách Griffith vypráví o různých historických podobách lidské nesnášenlivosti. Vybral si pád Babylónu, ukřižování Krista, vraždění hugenotů za Bartolomějské noci a justiční omyl, ke kterému došlo odsouzením dělníka nařčeného kapitalistou.Všechny epizody se nejprve rozvíjejí samostatně, ale v průběhu filmu se stále rychleji paralelně střídají a prolínají a finále ústí v alegorickém obrazu „věčné kolébky dobra", který celý film rámuje, podobně jako bylo ***Zrození národa*** rámováno historickým úvodem a alegorickým závěrem defilé dějin před dvojicí milenců.







Jak je zřejmé, Griffithova veledíla poněkud balancují na pomezí kýče, vyústění obrazových dějepisných orgií v ***Intoleranci*** sentimentálním záběrem panensky čisté Lilian **Gish**ové sklánějící se nad kolébkou s dítětem působí zkratkovitě, popisně a neústrojně, přesto však musíme konstatovat, že počínaje Griffithem začal film nabízet možnost prožívat ty nejbezuzdnější fantazie. Režisérova vzorová posedlost výpravnou okázalostí a technickou bravurou Hollywood napořád inspirovala. V ***Intoleranci*** je nejbombastičtější právě babylónská epizoda (silně ovlivněná tehdejšími italskými antickými velkofilmy), kde stavby výtvarníka jménem Walter L. **Hall** dosahovaly až stometrové výšky a počet statistů šel do tisíců! Přesto tento film znamenal pro svého tvůrce velkou finanční prohru, diváci jeho experimentální epizodickou výstavbu a poněkud násilnou edukativnost nepřijali.

To byla pro svobodně podnikajícího umělce katastrofa: těžko se soustředit na odvážné projekty, když jste zadlužený jako Griffith! Vznikl precedent – odstrašující příklad pro všechny adepty filmové múzy – peníze versus filmové umění. V následujících letech už nikdy mistrovství svých dvou eposů Griffith nedosáhl, snad ještě s výjimkou melodramatu ***Zlomený květ*** (*Broken Blossoms* – 1919), vyprávějícím o lásce dcery bílého boxera k Číňanovi s výrazným hereckým výkonem Lilian Gishové, který se odehrával v působivě šerosvitné obrazové atmosféře čínské čtvrti. Režisér definitivně opustil filmové ateliéry v roce 1931, kdy natočil svůj poslední (tehdy už zvukový) film ***Zápas*** (*The Struggle*). Griffith byl pevně spjatý s němým filmem, nástup zvuku znamenal konec jeho tvůrčí práce. Zemřel o sedmnáct let později, tři roky po výbuchu atomových bomb v Japonsku, v roce 1948.

Když se s ním na počátku čtyřicátých let v Hollywoodu setkal francouzský režisér Jean **Renoir**, byl starý pán stále ještě ve skvělé duševní a fyzické kondici a špatně snášel lhostejnost studií. Vrcholilo ryze komerční období a s osobností takového kalibru si filmový průmysl nevěděl rady – takový postoj města, které si sám částečně vymyslel, špatně snášel. Renoir do své knihy vzpomínek o setkání s Griffithem napsal: „Dobře chápu, proč byl tento snílek, který modeloval nové umění, zahořklý. Skupina hollywoodských producentů se rozhodla uspořádat banket na jeho počest. Na konci večeře byl podle tradice vyzván, aby pronesl krátkou řeč. Vstal, rozhlédl se po všech mocných pánech, kteří ho pozvali na tu malou oslavu, a řekl těchto pár slov: ‚Je tu mezi vámi někdo, kdo by mi mohl půjčit pět dolarů?' Dořekl to a sedl si, zatímco orchestr začal vesele vyhrávat."

Griffithovy filmy jako první přesáhly hranice jarmareční boudy. Co se týče techniky, vděčíme mu za jakési „znovuvynalezení" filmu a jeho úplné oddělení od divadla. V letech první světové války jeho dva velkolepé celovečerní filmy zazářily jako komety, ale na tento úspěch už režisér nenavázal. Dvacátá a ještě více pak léta třicátá už patřila novému světu, který nebyl světem Griffithovým. Ale každý, kdo uviděl ***Intoleranci***, pochopil, že film je vlastně – *důmyslná skládačka*.

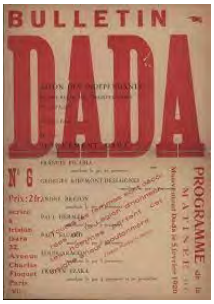
Umění obrazové montáže jako základu filmového jazyka rozvinuli na druhé straně Atlantiku ze všech Evropanů nejprůrazněji a nejspecifičtěji Rusové. Ruská filmová škola vytváří v jakémsi oblouku finále k vývoji umění němého kinematografu, jehož základy položil v Americe Griffith. Měla všude obrovský ohlas, pro rozvoj filmového jazyka byla zcela zásadní. Dějiny ruských filmařů jsou dějinami *sovětské utopie* a na jejím počátku je bolševický převrat v Petrohradě roku 1917 – Leninova komunistická revoluce. Zvláštní, že právě toho roku natočil za oceánem Griffith svou ***Intoleranci***, filmové veledílo meditující nad povahou světa a osudem člověka.





Prvním plodem válečného šílenství v Evropě byl zrod zcela nového utopického společenského systému v Rusku. Světlo světa tak v praxi náhle spatřil antagonismus dvou světonázorů – kapitalismu a komunismu, demokracie a diktatury proletariátu. Brzy se k nim přidá třetí systém kombinující oba předešlé – fašismus. Ten však přichází významně na scénu až se zvukovým filmem. Bolševici v Rusku v čele s Leninem tvrdili, že nyní vytvoří konečně spravedlivou společnost a definitivně osvobodí člověka. Od samého prvopočátku šlo o krvavou cestu, přesto se tu zdály být naplňovány věčné ideály lidstva a mnoho inteligentních lidí v Evropě tomu chtělo věřit. Marxisté učeně tvrdili, že lze změnit lidskou povahu, když se člověku (pracujícímu lidu – proletariátu) poskytnou spravedlivé podmínky k realizování *ideální společnosti*. Společnosti lidí nového druhu.

Je třeba si uvědomit, že mladí umělci v Rusku stejně jako v Evropě vůbec byli v té době *entuziasticky* myšlence revoluce nakloněni. První světová válka, která vypukla roku 1914, pád nenáviděného carismu uspíšila. Car abdikoval v revoluci v únoru 1917, ale do deseti měsíců byla první a dosud ještě značně slabá ruská parlamentní demokracie smetena bolševickým převratem, což zmatek v Rusku proměnilo v revoluci zcela novou a dalekosáhlejší, mající od samého základu *změnit svět*. První světová válka zasáhla inteligenci a umělce v celé Evropě! Instituce a struktury systému, které uvedly do pohybu vraždění v neskutečném měřítku, byly zcela pochopitelně napadány a spolu s tím logicky i stará kultura. Akademické umění bylo najednou všude radikálně zesměšňováno a bořeno. Právě roku 1917 během světové války tento směr započala sympatická skupina mladých uměleckých rebelů v čele s Rumunem jménem Tristan **Tzara**, která v Curychu ve Švýcarsku založila provokativní scénu Kabaret Voltaire a dala vzniknout modernímu výtvarnému a literárnímu směru nazvaném příznačně *dada* – umění nesmyslu. Rusko se před a na počátku první světové války rovněž stává význačným centrem avantgardistů a moderny (da da – rusky: ano ano)







Ruská inteligence měla tradičně silné vazby na Francii, kde Paříž udávala v umění tón, není tedy divu, že zde měly moderní umělecké směry veliký ohlas jak v malířství, architektuře, literatuře, divadle, hudbě, tak i později v nové umělecké disciplíně – filmu. Kandinskij, Mejerchold, Malevič, Stravinskij, Liseckij, Ďagilev, to jsou jen některá jména celé plejády vynikajících ruských moderních umělců, z nichž mnoho bylo Židů. Chytrý vůdce bolševiků Lenin hned zpočátku instinktivně a takticky označil progresivní uměleckou avantgardu za předvoj revoluce, a tak dosáhl toho, že mnoho talentovaných moderních tvůrců svými díly a tvorbou nový režim podporovalo. Představme si jen, že takový Marc **Chagall** mohl v roce 1921 vyzdobit ulice a prospekty Petrohradu svými výtvarnými díly! De facto poprvé spatřil světlo světa moderní *street-art*, řečeno dnešním jazykem.*

A bylo toho mnohem víc, čím ruští avantgardní umělci vyráželi dech! Řada z nich bojovala v občanské válce na straně bolševické revoluce proti bělogvardějcům a po roce 1920 se dali plně do

služeb vytváření nové kultury „nové avantgardní společnosti“. Bohužel jen dočasně. Jakmile bolševici prošli formativní fází zakládání nového státu (ještě částečně tolerující názorovou a myšlenkovou pluralitu a diskusi) a svou totalitní moc koncem dvacátých let upevnili, když se do čela strany a státu dostal Stalin, začala jim svobodomyslnost, internacionálonost a anarchismus moderních umělců překážet. Mnoho umělců proto uteklo na Západ, anebo skončili sebevraždou či navždy zmizeli v soustroví Gulag – bolševických koncentračních táborech, které se staly vzorem Hitlerovi a jeho kumpánům.

Prozíravý revolucionář **Lenin** pochopil především mocnou sílu snových technologií jako nástroje propagandy a tak podporoval filmaře v první řadě. Ačkoli vůbec neměl umělecké geny, prohlásil: „Film je pro nás ze všech druhů umění tím nejdůležitějším.“ Předpokládal (a v tom uvažoval moderně), že film může bolševikům pomoci s nesnadným úkolem sjednotit nový mnohonárodnostní a mnohokulturní stát se 160 milióny převážně negramotných obyvatel. Roku 1919 je proto Leninovým výnosem sovětský film znárodněn a řídí ho Výbor pro kinematografii, jehož tajemnicí je Leninova žena Naděžda Krupská. Výbor zřizuje první filmovou školu na světě – VGIK (Všesvazový státní institut kinematografie). Ruští nadšenci kinematografu tak mají zelenou pro tvůrčí experimentování a výsledky (především v oblasti filmové řeči) inspirují všude ve světě.

Průkopníkem ruského filmu byl Jevgenij F. **Bauer** (tvrdí se, že byl českého původu), který zemřel právě v okamžiku petrohradského převratu roku 1917. Natočil víc jak osmdesát krátkých filmů, převážně pseudopsychologických a fantaskních módních melodramat, v nichž ale věnoval velkou pozornost kompozici obrazu, střihu a kvalitě hereckého projevu. Pozdvihl ruský film na zahraniční úroveň a před svou smrtí nalezl svůj výraz i v sociální tématice. Jeho žákem byl Lev **Kulešov**, který debutoval v roce 1918 a jehož význam spočívá především v podrobně propracované technice *filmového herectví.* Kulešov si povšiml, že práce herce ve filmu je zcela odlišná od herectví divadelního, protože je jeho výkon nejen rozkouskován do jednotlivých záběrů, ale především je ovlivňován významovou silou detailu. Nejznámějším příkladem je jeho experimentální montáž s detailem tváře hvězdy ruského filmu Ivana Mozžuchina.

Nasnímal hercův obličej v neutrálním výrazu a pak tento detail několikrát prostříhal – například záběrem talíře s kouřící polévkou či záběrem dětského hrobu atp. Spojením těchto záběrů dosáhl u diváka emocionální psychologické odezvy, která však byla zcela iluzivní. Přestože šlo stále o tentýž neutrální Mozžuchinův detail, diváci reagovali tak, že měli dojem jakoby ve spojení s talířem polévky herec v obličeji působivě vyjadřoval hlad, ve spojení s dětským hrobem zármutek a tak dále. Lev Kulešov tak ukázal, že film má své vlastní výrazové možnosti nezávislé na divadle, a že dobrým filmovým hercem může být i neherec (ve filmové terminologii se uchytil ruský výraz „naturščik“).





Lev Kulešov se stal pedagogem na VGIKu a jeho nejúspěšnějším filmem byla excentrická komedie ***Podivuhodná dobrodružství Mr. Westa v zemi bolševiků*** (*Neobyčajnyje priključenia mistera Věsta v straně bolševikov* – 1924), politická satira na pomluvy západního tisku o sovětském státě (s prvky americké grotesky). Vedle Kulešova se ještě jedním významným pedagogem na VGIKu stal jiný důležitý průkopník ruského sovětského filmu – pro revolučnost té doby je příznačné, že to byla žena. Esfir **Šubova**, jedna z prvních žen na světě, která se prosadila jako filmová režisérka, se stala zvláště průkopnicí archivní filmové dokumentaristiky a nenarativního filmu (tzv. žurnalistický, či *kompilační film*). Jde především o její komplexní střihový snímek ***Pád rodu Romanovců*** (*Paděnije dinastii Romanovych*) z poloviny dvacátých let, který inspiroval ve filmové tvorbě jak Dzigu Vertova

tak Sergeje Ejzenštejna. Esfir Šubová byla neobyčejně agilní filmovou střihačkou. Pracovala v sovětském filmu od jeho založení nepřetržitě až do roku 1959. Její pozice v sovětském filmovém mainstreamu byla pozoruhodná – tato Židovka s velikým vlivem v zákulisí Goskina (centrálního orgánu sovětského státního filmu) přežila jak Stalina, tak i Vertova a Ejzenštejna!

Filmovou montáž v němém filmu nakonec s téměř vědeckou pečlivostí rozvinul právě Sergej **Ejzenštejn**, který dovršil střihové experimentátorství Kulešova a Šubové a domyslel práci s filmovou syntaxí Griffitha. Ejzenštejn byl vzdělaný Rus a své architektonické vzdělání a malířský talent bohatě uplatnil v obrazové skladbě svých děl. Byl ovlivněn rovněž praxí moderního ruského divadla a poznatky z psychologie. Povaha jeho talentu korespondovala s revolucí, mladý Ejzenštejn, stejně ambiciózní jako starší Griffith, v ní vytušil svou uměleckou seberealizaci. Zatímco jeho rodiče postupně odešli před bolševiky do západní Evropy, Ejzenštejn zůstal. Vstoupil do Rudé armády a během občanské války stavěl mosty. Jako bývalý adept technických studií se nejprve shlédl v principech Mejercholdova *biomechanického divadla,* ale nakonec mu nadobro učarovalo kouzlo pohyblivých kino-obrázků. Dospěl k názoru, že i v experimentální podobě má divadlo příliš mnoho omezení. „Proč se pachtit s dřevěným pluhem, když můžeme použít traktor?“, prohlásil revolučně.





Ejzenštejn v sobě vzácně propojoval filmaře-experimentátora a filmového teoretika, jeho až extrémně vědecký přístup k filmu však přinesl úspěšné výsledky. Začátky nebyly nijak lehké, považme jenom, že svůj první film Ejzenštejn ještě stříhal obyčejnými nůžkami pod stolní lampou. Protože neměl pro filmařskou práci dostatečnou formální průpravu, navštěvoval Kulešovův seminář na VGIKu a asistoval Esfir Šubové při „pokrokové“ (cenzorské) střihové úpravě německého filmu Fritze Langa ***Doktor Mabuse, dobrodruh.*** Na projekcích mnohokrát se zájmem sledoval také ***Intoleranci***, americké grotesky a klasická díla německého expresionismu.

Nakonec se proslaví svou teorií montáže tzv. atrakcionů, jež je založena na střetávání pocitově silně působících obrazů, vzájemně zdánlivě nesouvisejících, o to víc však vydávajících ve svém střetu nový význam (jednodušeji bychom ji mohli dnes pojmenovat jako *šokovou montáž*). Byl znatelně ovlivněn konstruktivismem a dalšími moderními uměleckými směry, v tomto smyslu už zcela patřil k novému věku, zatímco estetika staršího Griffitha byla ještě notně poplatná 19. století. Ejzenštejnův styl charakterizují jeho vlastní slova: „Z výrobních procesů se do všední řeči dostal technický termín označující dávání strojů, soustruhů a vodovodního potrubí dohromady – krásné slovo *montáž,* znamenající dát, spojit něco dohromady. Věda zná ionty, elektrony a neutrony. Ať má tedy umění atrakciony! Kdybych tehdy věděl víc o Pavlovovi, nazval bych teorii montáže atrakcionů teorií uměleckých dráždivých podnětů.“

Své teorie prakticky podrobil zkoušce ve čtyřech celovečerních filmech z dvacátých let, které tématicky věnoval revoluci a revolučním myšlenkám. V tom si popravdě řečeno nezadal s režisérkou Leni Riefenstahlovou, později oslavně estetizující nacismus, nicméně jeho cíle byly jiné, jak ukazuje jeho čtveřice němých filmů z dvacátých let. Jmenovaly se ***Stávka*** (1924), ***Křižník Potěmkin*** (1925), ***Generální linie*** (1926-9) a ***Říjen: Deset dnů, které otřásly světem*** (1927/28). Pro lepší pochopení Ejzenštejnových pohnutek a uměleckých cílů je podstatné si uvědomit, že nejen usiloval o dosažení a realizaci důležité estetické myšlenky *jednoty formy a obsahu* ryzími prostředky němého filmu, ale zároveň věřil, že objevuje principy speciální filmové řeči, jejichž osvojení umožní negramotné ruské obyvatelstvo „kultivovat a vzdělávat“ svébytnou formou kinematografu. To byl velmi humánní postoj! Oproti chladné estetizaci nacismu v pozdějších filmech Leni Riefenstahlové je Sergej Ejzenštejn ve svém zobrazení ruské bolševické revoluce složitější, hlubší, a také v jistém smyslu „intimnější“. Pravdou zůstává, že jako brilantně nadaný, sotva devatenáctiletý intelektuál idealisticky přilnul ke

komunismu, když v listopadu 1917 propukl bolševický puč v Petrohradě. Zvláště propadl myšlenkám Proletkultu, bolševické celostátní osvětové organizace pro šíření nové proletářské kultury, založené brzy Leninem už v prosinci 1917. Proletkult byl Leninovým experimentem s autonomní nezávislou organizací, která měla za úkol tvořit a šířit kulturu nové společnosti. Jeho vznik podporoval Nikolaj **Bucharin**, idealistický šéf bolševických novin *Pravda*, kterého dá později zavraždit Stalin. Bucharin uvítal myšlenku avantgardní „laboratoře čisté proletářské ideologie“, kterou představoval dělnický kulturně-osvětový Proletkult, a který také měl podle Bucharina oprávněné nároky na nezávislost na sovětské vládní moci a jejím ústředí.

Zároveň marxistická doktrína, kterou uplatňovali předrevoluční bolševikové, tvrdila, že vítězný proletariát, který evolučně zvítězí nad buržoazií, přirozeně vytvoří jako nádstavbu revoluce vlastní proletářskou kulturu, ve smyslu jako měla „svou kulturu“ odstraněná vládnoucí třída nižšího stupně – buržoazie. Lenin, snad proto, že sám měl buržoazní původ a byl intelektuál, označil bolševiky za revoluční *intelektuální předvoj* (avantgardu), který vede nevzdělaný proletariát ke komunismu. Jinými slovy, aby dělnictvo historicky zvítězilo, musí ho k tomu vést vzdělaná buržoazní inteligence!

Za těchto okolností nepřekvapuje, že se v Rusku prolnuly cesty bolševiků s cestou avantgardních umělců. Proletkult působil prostřednictvím svých uměleckých buněk v továrnách a sdružoval stovky divadelních a hudebních souborů, klubů, organizoval literárně publikační činnost, festivaly, přehlídky umění. Krátce, vznikla jakási tvořivá síť, která vtiskla bolševické revoluci styl! Jakkoli to nebyla homogenní organizace, umělecky převládal *futurismus* a *konstruktivismus*. Proletkult měl na svém vrcholu v roce 1920 na 85 000 členů, 300 místních skupin a půl milionu příznivců. Byla to největší umělecká a vzdělávací skupina na světě, kterou nejprve bolševici velkoryse financovali, než přišel rychlý krach zbídačelého Ruska za občanské války.

Lenin však popravdě myšlence Proletkultu příliš nakloněný nebyl: nejprve na jaře roku 1919 prohlásil v jednom opatrném projevu proletářskou kulturu za „fantazii“, ale v roce 1920 prohlásil tvrdě, že Proletkult je „jen organizace, kde futuristé, idealisté a jiní nežádoucí buržoazní umělci a intelektuálové jenom motají hlavy dělníkům, kteří potřebují základní vzdělání a kulturu“ a celou organizaci zrušil. Bezpochyby i proto, že lidový komisariát pro školství, který tři roky Proletkult ze svých zdrojů velkoryse financoval, byl bez peněz, zároveň ale také proto, že se Lenin obával nezávislého intelektuálního centra, jež by mohlo ohrozit moc strany a sovětů. Proletkult byl absorbován cenrálně řízeným systémem, ale některé jeho struktury úplně nezanikly (jako např. divadelní soubory) a pokračovaly ve své činnosti. Řada sovětských intelektuálů byla myšlenkami a idejemi Proletkultu oslovena napořád, jakkoli se k tomu později nesměla hlásit.





Sergej Ejzenštejn se stal členem centrálního moskevského divadla Proletkult roku 1920, kdy v dvaadvaceti přišel jako tisíce dalších do nového hlavního města Ruska, Moskvy. Jeho rodinný původ je dodnes poněkud zahalen mlhou, stejně jako nejsou zcela jasné i další okolnosti jeho dětství a mládí. Víme, že Ejzenštejn se narodil roku 1898 (rok před Alfredem Hitchcockem a Luisem Buñuelem, dalšími jeho dvěma významnými filmovými vrstevníky) v carské lotyšské Rize, ve středostavovské rodině. Jeho otec Michajl byl architekt židovsko-německého původu, který konvertoval ke křesťanství, a matka Julie měla po své matce švédské kořeny. Rodina ale, jak se zdá, pospolu dlouho nevydržela. V

revolučním roce 1905 odjíždí sedmiletý Sergej s matkou Julií do Petrohradu, kde žijí bez otce. Ten za nimi přijíždí až v roce 1910, aby syna spatřil, ale zanedlouho se rodiče rozvádějí, Julie opouští rodinu a odchází žít do Francie. Tak jako dítě Sergej trpěl nepřítomností otce, tak na prahu dospívání ho opustila matka! Tato psychologická traumata zřejmě měla na citlivého a vnímavého Sergeje svůj vliv, což se nepochybně odráží i v dosud ne zcela vyjasněném, tajuplně skrytém Ejzenštejnově vlastním životě a jen zvyšuje záhadu jeho osobnosti.

Mladý Sergej šel zpočátku ve šlépějích otce a studoval v petrohradském Ústavu pozemního stavitelství architekturu a inženýrství, když náhle všechno rozmetala smršť revoluce. Dvacetiletý Ejzenštejn vstupuje roku 1918 do Rudé armády, aby sloužil bolševické revoluci, ale jeho otec se staví na opačnou stranu a odchází do Německa. Sergej se zařadí mezi statisíce mladých lidí vykořeněných ze svých starých rodinných (a společenských) vazeb na pochodu za nadějí nového spravedlivého řádu, který konečně nahradí nenáviděný carismus.

Ejzenštejn byl svou pravoslavnou matkou Julií vychován v ortodoxním křesťanství, nyní se v něm zrodil *ateista*. Skutečně uvěřil, že se lidé mohou přerodit, a že se ocitá ve světě, v kterém peníze a zájmy kapitalistů nebudou rozhodovat o bytí či nebytí umělce a pracujícího člověka! Na chvíli se mu tento sen stal skutečností. První zastávkou na cestě k tomuto snu byla Sergejova umístěnka do Minsku, kde část roku 1920 působil jako osvětový komisař. Právě tam došlo pro příštího filmového umělce k důležitému setkání – Sergej se poprvé seznámil s japonským tradičním divadlem Kabuki, které mu natrvalo učarovalo (jak zřetelně připomínají sekvence jeho posledního filmu z roku 1945 ***Ivan Hrozný***), stejně jako ho okouzlila celá asijská kultura. V Minsku se naučil 300 znaků japonštiny a právě studium orientálního znakového písma ho brzy poté přivedlo k formulaci jeho slavných filmových principů „obrazové montáže atrakcionů“.





Poté co doputoval do Moskvy se naplno zapojil do činnosti divadla Proletkult, jako výtvarník pracoval pro Vsevoloda Mejercholda a začal navštěvovat filmové semináře na VGIKu, kde se poznal se svým filmovým zasvětitelem. Byl jím kameraman Eduard **Tisse**, s nímž měl mnoho společného – Tisse byl jen o rok starší než Sergej, rovněž pocházel z Pobaltí a oba měli společné švédské předky. Oba byli také stejně výtvarně nadaní. Tisse, který v Estonsku studoval malování a fotografii, byl nadšeným kameramanem už od svých osmnácti a jako dvacetiletý se stal kameramanem filmových týdeníků. V letech 1916–18 pak prošel zkušeností válečného kameramana. Tisse poprvé seznámil Ejzenštejna s kamerou a tím povzbudil jeho zájem o film.

První Ejzenštejnův filmový pokus ilustruje, jak mu oba zájmy (moderní divadlo a film) začaly splývat a prolínat se. Krátký čtyřminutový snímek ***Glumovův deník*** (*Dnevnik Glumova* – 1923) vypadá jako ne moc smysl dávající recese a ze všeho nejvíc připomíná poetické dadaistické grotesky, jaké točil tehdy ve Francii René Clair – muž v cylindru lezoucí na špici věže, smějící se herci v maskách a fantaskních kostýmech, někdo zmizí, jiný se bizarně objeví, a nakonec ruka s cívkou filmu (přičemž nás logicky napadne, že jde o cívku s filmem, který jsme právě viděli). Záhadný Glumov by mohl být nejspíš onen muž, který v černém obleku a s cylindrem na hlavě šplhá na začátku po strmé věži. Skutečný smysl tohoto snímku ale spočívá jinde – jeho projekce doplňovala divadelní představení Proletkultu Ostrovského hry *I chytrák se spálí*, které také Ejzenštejn sám režíroval. V ***Glumovově deníku***, který vznikl jako konceptuální součást divadelního představení (nikoli jako

samostatný film), účinkují mladí herci Proletkultu, mezi nimi i budoucí Ejzenštejnův asistent, který ho jednou bude s Tissem doprovázet v Americe a Mexiku, pohledný Grigorij **Alexandrov**.

Revolucionář vstoupil do kinematografie (logicky) revolučně – totiž jako smělý *filmový teoretik*. Ejzenštejnovi bylo 25 let, když v roce 1923 napsal a zveřejnil svou teorii aktrakcionů, jež se stala základem jeho proslavené filmové metody *dialektické montáže*. Byl to výsledek jeho obdivného zájmu k asijské kultuře. Ejzenštejn geniálně nahlédl princip čínštiny a japonštiny, kde se v orientálních *ideogramech* spojují symboly různého významu, aby vytvořily nové slovo či pojem.* Transponoval tento princip do umění filmové obrazové montáže, což byl jeho nový výraz pro filmový střih, podle francouzského *montage* – „sestavit“, což byl daleko komplexnější pojem.

Objevil při tom a formuloval veledůležitý gramatický zákon – *filmové kódování:* účinným řazením záběrů nebo sekvencí může dialektická montáž (a dramatická obrazová skladba obecně) u filmového diváka navodit potřebnou psychologickou či intelektuální odezvu. Podle obecné nauky o větné stavbě a o větné platnosti slov, starověkými Řeky pojmenované *syntax* („skladba“), stanovil Ejzenštejn základní pravidla *syntaxe filmového jazyka*. Jeho teorie umění montáže postupně zahrnula několik kategorií – metrickou, rytmickou, zvukovou (přestože byl film ještě němý), asociativní a intelektuální. Aby dialektická montáž mohla nabýt své uplatnění, měly záběry působit vizuální estetickou silou, vnitřní struktura každého záběru se měla výrazně řídit pravidly klasické malířské kompozice a důležitými *vizuálními kontrapunkty,* které mohou vzniknout uvnitř záběru např. rozložením světla a tmy, velké a malé hmotnosti snímaných objektů, nebo protichůdných směrů pohybu. Svým teoretickým pojednáním, úspěšně publikovaným i v zahraničí, vzbudil mladý umělec/teoretik velkou pozornost – teď už jen zbývalo vyzkoušet teorii v praxi!





Ejzenštejn dostal velkoryse od bolševiků finanční prostředky a naprostou uměleckou svobodu k natočení celovečerního filmu, v němž by své revoluční filmové myšlenky demonstroval a náležitě předvedl. Film nazval jednoduše ***Stávka*** (*Stačka* – 1924), sám napsal scénář, za kameru se postavil Eduard Tisse a film o vzniku, průběhu a potlačení jedné ruské dělnické stávky za starého režimu začínající režisér obsadil svými mladými herci z Proletkultu (kteří se všichni mihli už v ***Glumovově deníku***), Alexandrova, Maxima Štraucha, Antonova a další převážně neherce. K tomu režisér dostal k dispozici stovky dělníků jako kompars, jízdní vojenský pluk a jednu celou továrnu.





Ze zpětného pohledu je ***Stávka*** jeden z nejpozoruhodnějších a nejúžasnějších režisérských debutů v dějinách filmu vůbec. Mladý filmový teoretik, který neměl žádné praktické zkušenosti a za kamerou stál dosud jen jednou na pár dní, náhle natočil brilantním způsobem velkolepý celovečerní

film (82 min.), jakoby byl už dávno suverénním, vyspělým filmovým režisérem, dokonale ovládajícím techniku, s jasnou představou toho, co a jak chce sdělit! ***Stávka*** je obdivuhodným *slovníkem* zcela nového (revolučního) filmového jazyka a Ejzenštejn v něm poprvé stanovuje *abecedu montáže*.

Jakkoli je tento novátorský film velmi osobitý a originální, nesoucí vlastní čitelný rukopis svého režiséra, Ejzenštejn tu formálně přeci jen prozrazuje své tehdejší ovlivnění „buržoazním" německým filmovým expresionismem. Podobně jako ***Kabinet doktora Caligariho***, či ***Dr. Mabuse, dobrodruh*** je ***Stávka*** rozdělena do šesti vizuálně a dramaticky rozdílných jednání (aktů) a např. ve zkarikovaném zobrazení kapitalistů, divoce dýmících ze svých doutníků a cigaret jak z továrních komínů, se Ejzenštejn nepokrytě inspiroval právě u Fritze Langa.

Tím ovšem podoba filmu s čímkoli v té době ve světě natočeným končí. Šokujícím okamžikem je skutečnost, že oproti všemu, co se tehdy točilo na Západě, není ve ***Stávce*** ani stopa po jakémkoli melodramatu, který byl základním konstitutivním žánrem kinematografie. Revolučnost díla se odrazila na celkové dramaturgii – Ejzenštejn ve smyslu marxistické doktríny totiž vyměnil individuálního hrdinu (tak, jak ho má západní civilizace v genech jako pravzor už z příběhu Ježíše Krista) za *hrdinu kolektivního*. To mělo dalekosáhlé důsledky na pojetí formy filmového díla. Jak se obejít bez individální love story? Bez individuálního rytíře bez bázně a hany? – pouze převedením dramatického konfliktu na třídní masy.

Proč se to Ejzeštejnovi povedlo? Oproti levicovým italským neorealistům po roce 1945, kteří také začali točit filmy s „kolektivním hrdinou", dal Ejzenštejn proletariátu jistou *erotickou smyslnost* (i když zjevné je to pouze ve ***Stávce*** a v ***Křižníku Potěmkin***). Dnes se mnohem lépe ví o Ejzenštejnově skryté homosexuální orientaci, jakkoli není dobré ji přeceňovat. Je zajímavé, že revoluce s sebou přinesla to, čemu hippies v 60. letech říkali volná láska, nicméně homosexualita zůstávala paradoxně v komunistickém režimu „osvobozujícího člověka" ilegální a jakožto relikt „buržoazní dekadence" byla nadále tabu. Společné koupání dělníků v řece ve ***Stávce*** stejně jako polonazí spící námořníci v úvodu ***Křižníku Potěmkin*** evokují mužskou fyzickou krásu „ponížených" a vytváří u diváků určité emotivní pouto k jinak neosobnímu kolektivnímu hrdinovi. S tím souvisí i Ejzenštejnův brilantní způsob, jakým režijně aranžoval pohyby mas. Vždy si v davu vybere detail konktrétní tváře, individálního člověka, a neosobní dav tím polidšťuje. Šlo o významnmný objev, dodnes uplatňovaný v režii masových scén.





Ve ***Stávce***, která je mimořádným vizuálním gejzírem, utkví v paměti především dvě silně emotivní scény s dítětem. V té první se matka na útěku před vojáky snaží zachránit dítě, které upadne na silnici a je v bezprostředním ohrožení koňských kopyt. Režisér tu předznamenává svou slavnou montáž masakru na oděských schodech v ***Křižníku Potěmkin*** s kočárkem a nemluvnětem. V druhé scéně voják sebere nemluvně a hodí ho z výšky několika pater tovární ubikace na zem – tento brutální motiv zopakoval Ejzenštejn v historickém eposu ***Alexandr Něvský***, kde jsou nemluvňata vházená do ohně. Takovýmito krajními způsoby režisér dokázal maximalizovat divácký prožitek a tím i jeho intelektuální přijetí revolučního boje, který je *výsledkem naprostého lidského zoufalství*. Zároveň se ve filmu poprvé uplatňuje geniální talent kameramana Tisseho, který dokázal vytvořit neobyčejně silné filmové obrazy, mocně působící dodnes (pro dnešního diváka má ovšem ***Stávka*** ještě jednu zvláštní a mimoděčnou hodnotu – film se odehrává sice ještě v carském Rusku, ale byl natáčen roku 1924, takže autentické záběry továrny ukazují zubožený stav bolševického, nikoli carského průmyslu).

Jestliže je ***Stávka*** abecedou montáže a zobrazením důvodů revoluce, následující ***Křižník Potěmkin*** (*Broněnosec Poťomkin*), natočený velkolepě hned příštího roku 1925, již plně využívá

novou filmovou syntax a evokuje první skutečné revoluční povstání – přesněji vzpouru ruských námořníků v roce 1905. ***Křižník Potěmkin*** je už na prvý pohled přehlednějším a daleko vyváženějším filmem, jeho celková kompozice (rozdělená do tří dějových částí) je jednodušší, koncentrovanější a o to víc působivější. Ještě i dnes tento film působí omračujícím dojmem a estetický ideál *jednoty obsahu a formy* je tu vzácně naplněn k dokonalosti, jaké v historii kinematografie dosáhlo ve skutečnosti jen velmi málo filmů. Proto také dodnes zůstává tento film jednou ze základních učebních pomůcek filmových adeptů a jeho rozboru se věnovalo tisíce statí a odborných teoretických prací.

Hned v jeho expozici uvidíme něco, co dobře rozeznáváme jako důležitý stavební prvek ve filmové práci jiného velkého režiséra 20. století, kterým byl Alfred **Hitchcock**. Je to slavný detail cvikru a červů na shnilém mase, které zubožení námořníci odmítnou nadále jíst. Jde o jednoduchý způsob, jak výrazným obrazovým detailem předeslat a vyjádřit celý ústřední konflikt filmu – díky červům na shnilém mase se ztotožníme s námořníky a jejich vzpourou! Tento obrazový náraz je natolik silný, že zůstane v podvědomí po celou dobu sledování filmu i dlouho poté. Hitchcock, jak ještě uvidíme, tento způsob významového použití detailu jako určité „esence" ústředního dramatického konfliktu převzal do svých psychologických kriminálních thrillerů (pověstný zapalovač v ***Cizincích ve vlaku***, anebo vinné lahve s uraniem v ***Pochybné ženě***).





Úchvatná a zároveň zdrcující sekvence masakru na oděském schodišti v ***Křižníku Potěmkin*** je typickým a nejslavnějším emblémem Ejzenštejnova umění, magie ryzího filmu a jeho obrazové skladby. V dějinách filmu ji také umělci s oblibou a nostalgií citují a parafrázují, jak ukazuje jeden z prvních postmodernistů Brian de Palma v gangsterce ***Neúplatní*** (*The Untouchable* – 1987) nebo William Friedkin v policejním thrilleru ***Francouzská spojka*** (*The French Connection* – 1971). V této sekvenci, důsledně koncentrované na jednotu místa a děje, Sergej Ejzenštejn uplatňuje to, čemu se dnes říká *křížový střih,* dnes běžně užívaný v dramatických akčních scénách. Sekvence má jedinečné choreografické řešení, její účinek staví na aranžmá dvou dramatických pohybů – sešikovaní vojáci s bajonety a ve vysokých botách sestupují po monumentálním schodišti dolů, před nimi chaoticky prchají vzbouřenci.

Obrazová montáž působí (a je důsledně vystavěna) doslova jako *hudební kompozice*, v dramatickém stupňování se střídají nejrůznější typické detaily (obrazové symboly) v nejrůznějších kombinacích a jako vizuální refrén tu dominuje řada vysokých holínek sestupujících vojáků či jejich bodáky. Náhle vstupuje do střihové skladebné hry ještě jeden děj, který zkoncentruje naši pozornost z celku na individuální rozměr jinak dosud nadosobního konfliktu, a jeho užitím je obrazový dramatický účinek sekvence naprosto maximalizován. Když vojáci zastřelí malého chlapce a nastane panika, na vrcholu schodiště se objevuje matka s kočárkem. Matka začne křičet, je rovněž střelena vojáky do hrudi, padá k zemi a kočárek se jí vysmekne z ruky. V tom okamžiku se kočárek s nemluvnětem vydává na jízdu po schodišti dolů jako průsečík celého masakru, neobyčejně zvyšující napětí a vnášející beze slov a čistě obrazem do této sekvence vyšší myšlenkový přesah. Tato sekvence doslova omráčila celý svět a svou propracovanou dokonalostí fascinuje dodnes. Ejzenštejnův kočárek se stal bez přehánění *největším darem kinematografii* a je z nejsilnějších ikonografických kódů filmu.





Je pozoruhodné, že stejně významné místo, jako scéna na oděském schodišti, má v ***Křižníku Potěmkin*** ještě jiná, daleko intimnější a zcela kontrapunktická scéna filmu – slavné *lyrické intermezzo* „nábřežních mlh“ fantasticky nasnímané kameramanem Tissem. Tady se brutální filmové drama na chvíli zastaví v kontemplaci a čirém přírodním impresionismu! Ejzenštejn dává svému filmu „dýchat“ a ukazuje, jak důležitá je nejen vnitřní montáž sekvencí, ale i celkové tempo a „dech“ filmu. Vliv tehdejší francouzské filmové avantgardy je tu evidentní a tato scéna také bývá často uváděna jako doklad skutečnosti, že daleko víc něž propagandistický film je ***Křižník Potěmkin*** básnické dílo.

I následující dva Ejzenštejnovy němé filmy byly především praktickou laboratoří jeho vizuálních experimentů. Ale svěžesti ***Stávky*** ani uměřené dokonalosti ***Křižníku Potěmkin*** nedosáhly. Přestože jak ***Generální linie*** (*Geněralnaja linia*) tak ***Deset dní, které otřásly světem*** (*Okťabr*) jsou mimořádné filmy, jejich umělecké a ideové přijetí bylo problematičtější. Oba filmy vznikly víceméně souběžně. Nejprve začal režisér pracovat na ***Generální linii***, která se tématicky zabývala sovětskou přeměnou venkova, ale práci přerušil, když obdržel objednávku bolševické vlády k 10. výročí revoluce a natočil ***Deset dní, které otřásly světem*** (též ***Říjen***). V ***Generální linii*** vyměnil intelektuální montáž za tzv. *asociativní*. Z ní pramení poetický rytmus a čistě vizuální krása snímku. Spočívá v tom, že celkové vyznění filmu nevyplývá z jednotlivých záběrů-atrakcionů a jejich střetu, nýbrž z jejich syntézy v průběhu promítání. Nicméně film působí nepříjemně svým ideovým naivismem a chvílemi upadá téměř do kýče – jako podivné sci-fi působí zvláště sekvence zobrazující moderní sovětskou vesnici, kde např. družstevní stanice vypadají jako Corbusierovy funkcionalistické vily. Z celé čtveřice těchto Ejzenštejnových filmů jde zjevně o nejslabší dílo.




V ***Říjnu*** se režisér vrátil k intelektuální montáži, kterou tentokrát dovedl až na samou krajní mez snesitelnosti. Tento film záměrně vycházel z knihy a bestselleru amerického novináře Johna Reeda, který jako jediný z Američanů byl svědkem revoluce v Petrohradu, *Deset dní, které otřásly světem*. Film je ale ve výsledku čirou Ejzenštejnovou fantazií a vzbudil u vedení strany nelibost.

Intelektuální montáž a vizuální kontrapunktický ohňostroj zde dosahuje i po dobových zásazích opravdu téměř omamující rafinovanosti až nesrozumitelnosti. Pro partajníky bylo nemyslitelné, aby si divák svobodně interpretoval obsah předváděných obrazů. Režisér byl za ***Říjen*** podroben novým sovětským vedením (nyní po Leninové smrti už v čele se Stalinem) kritice z „formalismu“, což bylo zaklínadlo, kterým se do budoucna měly v Rusku zakopávat do země jakékoli

projevy svobodné umělecké kreativity. V ***Říjnu*** přesto nacházíme nejvrcholnější scény Ejzenštejnova díla – v pamětí utkví především mrtvý kůň na zvedajícím se petrohradském mostě, který padá do Něvy. Dnes je tento film opravdu zvláštním příkladem propagandy – Ejzenštejnova evokace Říjnové revoluce totiž ve výsledku působí temně, spíš než jako oslava, vyvolává dojem expresivní *noční můry!*





Ejzenštejnovo mistrovství bylo jistě umocněno i tím, že okolo něj se objevilo tolik stejně zapálených, novátorských a technicky brilantních filmových umělců. Snad nejvýznamnějším byl Dziga **Vertov**, kameraman a střihač prvních *agitek* – filmových žurnálů financovaných bolševickým státem. Vertov je velkým duchovním otcem všech dokumentaristů a tvůrců nedějových filmů. Jeho teorie o zachycení *absolutní reality života* se odráží ve vytříbených dokumentech zachycujících běžný život, kterou Vertov sám pojmenoval termínem *kino-pravda.* Nepřikrášlování, nestylizování snímané reality a naopak nacházení estetické podstaty filmových obrazů v jejich *autentičnosti* – to je principem Vertovova přístupu k filmu a francouzský překlad jeho termínu *cinemá-verité* se stal heslem a hlavním výrazovým pojmem francouzských a dalších inovátorů zvukového filmu o třicet let později v čase tzv. nových vln.




Po celém světě se Vertov proslavil svým prvním celovečerním nedějovým filmem (tehdy se ještě neříkalo dokumentární), jenž zobrazoval novou skutečnost sovětského Ruska ***Kinooko*** (1924). Naprosto mistrovským způsobem tu propracovává formy montáže, dvojexpozice, animace a mikrofotografie. Jeho další mistrovský film z roku 1929 (brzy bude rovněž Stalinem ocejchován z kontrarevolučního „formalismu“) ***Muž s kinoaparátem*** je uváděn v odborné literatuře jako skutečný slovník filmových postupů a také jako jeden z vrcholných příkladů sebereflexivní kinematografie. V tomto filmu Dziga Vertov rafinovaně zachycuje obraz jednoho letního dne v Moskvě.

S Ejzenštejnem polemizoval a soupeřil další mistr ruské školy – Vsevolod **Pudovkin**. Byl v úloze protivníka, jakýmsi Ejzenštejnovým spoluhráčem v objevném procesu experimentálního formulování a osvojování filmové řeči, v procesu kterému všude na světě tleskali (i když ruské filmy mnohde zakazovala cenzura). Ruská škola vybudovaná na Griffithových základech se stala všeobecně oceňovanou internacionální učebnicí obrazové skladby všech adeptů stříbrného plátna. Pudovkin v ní měl to místo, že kritizoval Ejzenštejna především z přílišného formálního exhibicionismu, jenž může směřovat k samoúčelnosti a manýře. Z hlediska diváka zdůrazňoval více konflikt jedince než třídní konflikt mas. Ve filmovém dramatu ***Matka*** (1926), jenž se pyšnil gradující čtyřdílnou stavbou

s vrcholnou scénou na ledových krách, plynulým střihem a podmanivou kamerou, se tragický děj odehrává podobně jako ***Křižník Potěmkin*** rovněž v revolučním roce 1905, ale namísto epické rozmáchlosti předvádí lyrický portrét jedné rodiny stržené vírem společensko-politického převratu.



Pudovkinova polemika s Ejzenštejnovým pojetím montáže je patrná také v ***Konci Petrohradu*** (1927), který rovněž vznikl na objednávku vlády k 10. výročí říjnové revoluce, stejně jako Ejzenštejnových ***Deset dní, které otřáslo světem.*** Pudovkinův střih tu hraje vypravěčskou roli a zatímco Ejzenštejnova intelektuální montáž je založena na psycho-fyziologických podnětech, které mají diváka šokovat, jednotlivé záběry v Pudovkinově pojetí střihové skladby slouží spíš jako stavební kameny než jako zdroj kontrapunktu.V učebnicích střihu jsou tato dvě pojetí označována dvěma výmluvnými rovnicemi záběrových *triád* – Ejzenštejn: A + B = C, Pudovkin: A + B = AB.



Poslední Pudovkinův němý film ***Bouře nad Asií*** (*Potomok Čingischana* – 1928) oslňuje doma i na Západě obecenstvo a kritiku svou obrazovou krásou a technickým mistrovstvím, v Rusku ovšem, jak opět naznačuje datum vzniku, je film uvržen do prokleté kategorie „formalismu“.*

Do této kategorie je odsouzen i důležitý pozdní němý film, který natočil režisér Alexandr **Dovženko** – ***Země*** (1930), krásné a obrazově průzračné dílo, jež nemá příliš zřetelný děj, zato vyniká novátorskou poetickou strukturou, která bude nadále žít v dějinách (nejen) ruské kinematografie jako žánr *filozoficko-poetického filmu.* Kompozice filmu připomíná goblén tkaný ze sledu poetických lidských portrétů oslavujících život na ukrajinském venkově a využívá bohatě přírodních scenérií, přirozeného světla, změkčujících filtrů objektivu kamery a dalších výtvarných postupů. Film byl trnem

v oku (doslova ho nesnášel) paranoidnímu Stalinovi, který v té době prováděl kolektivizaci zemědělství a za zády světové veřejnosti prováděl vyvražďování venkovského obyvatelstva v měřítku, které je srovnatelné jen s Hitlerovým židovským holocaustem o desetiletí později.





Ruská filmová tvorba dvacátých let obsahuje i několik perliček, například tu vznikl jako jeden z prvních filmových pokusů (dva roky před Langovým ***Metropolisem***) snímek předznamenávající budoucí žánr *science-fiction*. Právě jakousi extravagantní sci-fi je totiž film, jenž natočil Jakov **Protazanov** (který odešel po říjnové revoluci do Francie, ale pak se vrátil zpět) ***Kráska z Marsu*** (*Aelita* – 1924), který upoutal svým výtvarným konstruktivistickým slohem. Mezi ruskými filmaři se objevila tehdy také jedna z prvních žen za kamerou Olga **Preobraženská**, jež natočila lyrickou studii tradičního venkovského života v Rusku ***Vesnice hříchu*** (*Baby Rjazanskie* –1928). Esfir Šubová, Olga Preobraženská, Alla Nazimova, Američanka Mabel Normandová a Francouzka Germaine Dulacová jsou jedny z mála žen–režisérek do počátku třicátých let.* Všechny vděčily svému štěstí, že mohly tvořit právě v éře němého filmu, mnohem svobodnější, než bude následující éra zvuku.





Vlna postihů umělců a zákazu či mrzačení jejich děl vyvolaná kritikou z „formalismu“ vznikla samozřejmě na popud zákeřného psychopata, jenž se usadil na Leninův diktátorský trůn a jenž nyní zahájil svou krutovládu novým upevňováním osobní moci. Roku 1929, kdy němý film má ve své stávající podobě v podstatě odzvoněno a v Americe se instalují do kin první zvukové aparatury, Josif V. **Stalin** otevírá novou „kulturní linii“ svým prohlášením, že „film je pro nás důležitým nástrojem masové agitace“. Měl tím na mysli, že půjde především o masovou agitaci vedoucí k jeho vlastnímu zbožštění. Vše ostatní musí být smeteno z povrchu, lidé budou jásat při častuškách a při rozorávání mezí, hlavním hrdinou bude traktor a portrét Stalina na jeho motoru.

A protože v Rusku byl monopolním výrobcem filmů stát, skutečně se tomu zanedlouho i tak stalo.V ruském filmu na dlouhá desetiletí začala éra traktorů a stranických bojovníků. To bylo téměř vše, co zbylo z fantastického vzedmutí filmové obraznosti a experimentování, které umožnilo světu, aby první snová technologie nalezla v Rusku pod vedením velkého učitele Ejzenštejna první skutečnou učebnici filmové řeči. Mezi stěžejními němými díly Davida W. Griffitha v Americe a Sergeje Ejzenštejna v sovětském Rusku se klene oblouk deseti let zlatého věku 'Velkého Němého' (The Great Silent), jenž, jak ještě uvidíme, patří tomu nejlepšímu v historii němého filmu a určitě nejdůležitějšímu v dějinách filmu vůbec až do šedesátých let!

Poznámky:

*str. 1 –

Jak poznamenal o začátcích němého filmu Alfred Hitchcock: „Když byl film hotov, hlavní střihač napsal titulky nebo je přepsal z původního scénáře. V těch dobách totiž bylo možné vyprávěcími titulky postavit smysl příběhu vzhůru nohama. Přesně tak, jelikož herec předstíral, že mluví a dialog se pak objevil na kartičce. Mohl jste vložit postavě do úst všechno možné a zásluhou tohoto systému se často zachránil špatný film. Jestliže bylo nějaké drama špatně nafilmováno, špatně zahráno a stalo se z něho něco směšného, napsaly se prostě veseloherní dialogy a film měl velký úspěch, protože ho lidé brali jako satiru. Opravdu bylo možné dělat, co vás napadlo… Třeba vzít konec filmu a dát ho na začátek… ano, všechno šlo dělat.“ K tomu je vhodné dodat, že důležitým důsledkem vynálezu kinematografu byl právě vznik „umění času“. Filmové záběry jsou de facto reálné „konzervy času“ naexponované na filmový pás a je možno je výběrem spojovat (nejlépe po sekvencích, jak se brzy ukázalo) do stále delších pásů naexponovaného filmového záznamu. To otevřelo prostor umělcům k tvorbě naprosto nové a specifické formy – „časovému umění“. Oproti sochám, malířským plátnům anebo fotografiím jsou filmy artefakty v pohybu, tedy v čase.

**str. 1 –

Koncem 19. století a na počátku moderní doby, kdy svět začal postupně směřovat k dnešní globalizaci, se vznášela ve vzduchu utopická myšlenka nějakého společného mezinárodního jazyka (jakým byla např. kdysi ve středomoří latina). Někteří jednotlivci a malé skupiny lingvistů začali pracovat na vývoji „mezinárodního plánového jazyka“, tedy jazyka umělého, či přesněji konstruovaného, modelového – plánového, pomocí kterého by mezi sebou komunikovali všechny národy světa. Tyto snahy zcela sám úspěšně dovršil polský židovský lékař Ludvík Lazar Zamenhof v roce 1887, kdy prvně publikoval základy nové řeči *esperanto*. Jeho cílem nebylo nahradit ostatní národní řeči, ale vytvořit snadno naučitelný jazyk, který právě by byl vhodný pro použití v mezinárodní komunikaci. Uvádí se, že esperanto je údajně šestkrát jednodušší, než naučit se jakýkoli přirozený jazyk, nicméně jako jazyk mezinárodní komunikace se ve 20. století neujal. Dnes je mezinárodní řečí angličtina a jazykem světové civilizace jsou, zdá se, jedničky a nuly.

Ačkoliv žádná oficiální země nepřijala esperanto jako úřední jazyk, esperanto bylo úředním jazykem na Růžovém ostrově – Růžový ostrov (Insulo de la Rozoj) byl krátce existující „mikronárod“, který vznikl na konci 60. let 20. století na námořní plošině v Jaderském moři, vzdálený 11 km od výletního italského města Rimini. Založil jej jistý italský inženýr Giorgio Rosa, který se stal jeho prezidentem a 1. května 1968 prohlásil Růžový ostrov za nezávislý stát. Růžový ostrov měl vlastní vládu, měnu a poštu. Žádná země na světě jej však nikdy formálně neuznala jako svrchovaný stát (podle italské vlády chtěl Rosa získat peníze od turistů a zároveň se vyhnout placení daní). V červnu 1968 byl Růžový ostrov obsazen italskou policií a v únoru 1969 nakonec zdemolován dynamitem.

*str. 3 –

Obludné ***Zabití slona elektrickým proudem*** natočil Thomas Edison v marné snaze nějak zdiskreditovat konkureční střídavý proud Nikoly Tesly, který tehdy ovšem už zvítězil nad jeho stejnosměrným proudem. Film navíc demonstroval nepravdu, protože slona bylo stejně tak možné zabít stejnosměrným proudem jako střídavým. Co se týče Edisona, o jeho elektrické žárovce ví každý školák, co se však ví málo a spíše zamlčuje, je skutečnost, že mezi jeho vynálezy a patenty patří také jeden proslulý popravčí nástroj – elektrické křeslo.

*str. 4 –

Andyho Warhola můžeme označit za prvního digitálního umělce v dosud analogové době (zemřel 1987) – jeho *motion pictures* ze šedesátých let v jistém smyslu předjímají internet. Považme, že první on-line vysílaný obraz na internetu byl stroj na kávu v místnosti s počítačem, který snímala videokamera. Warholův slavný snímek ***Spánek*** jakoby byl určen právě webkameře a nějaké webové

recesi ze soukromého bytu poskytnuté on-line ke sdílení na internetu. Jeho film ***Empire*** evokuje záběry průmyslových kamer, které dnes všude po světě non-stop špehují ulice velkoměst. 'Měsíčňan' Warhol svou tvorbou jasnozřivě předvídal digitální věk, stejně jako odhaloval mechanismy multiplikované populární kultury a obchodu s uměním. Pro Facebook dokonale platí Warholova vizionářská slova, že každý v budoucnu prožije „svých 15 minut slávy“. Andy, který doma v ateliéru tak rád telefonoval a do společnosti zásadně chodíval se svým nerozlučným polaroidem, by nejspíš smart phone jako nástroj přivítal. Warhol byl mistr self-PR.

*str. 8 –

Je to půvabná (alespoň z úhlu tématu této knihy) koincidence – první bílý misionář, který křtil udivené indiány a stavěl kolem roku 1565 právě v Kalifornii první kaple, byl odvážný italský jezuita jménem Eusebio Francisco Kino.

*str. 9 –

Thomas Ince shodou okolností nakonec zemřel předčasně právě střelnou zbraní, když ho v roce 1924 omylem zastřelil na své jachtě tiskový magnát William R. Hearst, kterému se aféru podařilo ututlat jako nehodu.

**str. 9 –

Filmový svět tehdy ještě neznal systém filmových hvězd a platy v něm nebyly nijak přemrštěné. Avšak zcela zákonitě se mezi filmovou obcí žijící v tak těsném sousedství vytvářely vzájemné vztahy. Postupně se formovala určitá pravidla soužití – v oněch letech před první světovou válkou nebylo ani stopy po nějakém skandálu uvnitř pospolitosti samé. Podle Mika Andrewse až v roce 1911 zešílel vztekem jeden majitel domu v blízkosti ateliérových pozemků z rámusu, který vycházel ze Seligova studia v Edendale. Rozzuřil se tak, že si došel přímo na místo a zabil ředitele Francise Boggse.

*str. 10 –

Ku-klux-klan, tajná společnost s rasistickým programem, se stala ve 20. století jedním z nejúpornějších nebezpečí ohrožujících občanská práva ve Spojených státech a symbolem nejhoršího zla tohoto století (hned vedle nacistické svastiky). Ačkoli se její fungování a působnost podařilo díky infiltraci tajných policejních agentů a usvědčujícím soudním procesům v sedmdesátých a osmdesátých letech podstatně rozložit a neutralizovat, stále existuje. Mezi cíle své nenávisti zahrnuje nejen příslušníky afroamerické komunity, ale také Židy, homosexuály, feministky, protikřesťanské liberály a americké občany cizozemského původu. Spolek vznikl na konci americké občanské války 24. prosince 1865 v městečku Pulaski ve státě Tennessee. Založilo jej šest Jižanů, kteří byli všichni po určitou dobu důstojníky poražené armády Konfederace a jejichž otroci byli propuštěni na svobodu.

Znechucení představou, že černošská populace už nebude muset sloužit bílým pánům, si předsevzali vytvořit tajné bratrstvo, jehož členy by byli běloši protestantského vyznání, oddaní myšlence nadřazenosti bílé rasy, kteří by se chtěli účastnit tajné organizace, jež si kladla za cíl zvrátit – z jejich pohledu nespravedlivé – zrušení otroctví. Svůj spolek pojmenovali Ku-klux-klan podle řeckého výrazu pro „kruh“ (kyklos), k čemuž kvůli aliteraci připojili alternativní podobu slova „clan“. Využili pověrčivé povahy černošského obyvatelstva a za obřadní šat si vyvolili bílé pláště, masky a kapuce, takže v černošských občanech vyvolávali víru, že jde o duchy mrtvých vojáků Konfederace, kteří žijí v pekle, odkud vyjíždějí jenom v noci a hledají vodu. Tento klam skutečně účinkoval: dravci z KKK vyvolávali děs a tupou poslušnost. Černošská populace ještě nestačila přivyknout nově nabyté svobodě a všude se našlo mnoho bílých Jižanů, kteří s ochotou, ba nadšením kritizovali vítězný Sever.

Spolek se začal brzy rychle rozrůstat a rozšiřovat. Roku 1921 se Neviditelná říše (jak se klanu stále častěji říkalo) mohla pyšnit více než 100 000 členy a bílých křesťanských protestantů, kteří chtěli patřit k této tajemné bratrské organizaci s podivnými rituály a ještě zvláštnějšími kostýmy se stále našlo dost a dost. Částečně k tomu přispěly i státní instituce, které k problému přistupovaly liknavě a nijak nezakročovaly, přestože KKK přerostl ve skutečnou politickou sílu. Ta byla na svém vrcholu v polovině dvacátých let. Přestože už tehdy KKK začal vykazovat svůj další pozvolný úpadek, počet

členů v jižních státech Unie se kolem roku 1928 odhadoval celkem na tři miliony. Příslušníci klanu byli přesvědčeni, že jejich organizace je nadřazena občanským úřadům či policii, a nerozpakovali se sáhnout k násilí, kdykoli se jim to zdálo vhodné.

Roku 1905 vydal jistý Thomas Dixon ml. knihu *Klansmen: Příběh o historii Ku-klux-klanu* a právě podle této knihy natočil o deset let později film ***Zrození národa*** David W. Griffith. V té době byla činnost KKK v prvním těžkém útlumu a zdálo se, že zaniká. Ovšem síla kina a novátorská Griffithova režie měly na věc jiný dopad. Film zaznamenal obrovský úspěch a ve Spojených státech vydělal 18 milionů dolarů, na tu dobu fantastickou částku! Tento zisk co do významu ale bledne v porovnání se skutečně zásadním následkem tohoto filmu – téměř současně s jeho premiérou došlo totiž ke znovuobnovení Ku-klux-klanu.

Toho podzimu 1915 shromáždil kolem sebe muž jménem William J. Simmons v atlantském hotelu Piedmont skupinu mužů, aby obnovil aktivitu KKK. Skupinka jeho oddaných následovníků odešla na Kamennou horu, vzdálenou 16 mil od města, a na jejím vrcholku postavili z kamenů provizorní oltář. Vedle něj vztyčili dřevěný kříž obalený tkaninou napuštěnou benzínem. Simmons po setmění kříž podpálil, a tím okamžikem byl někdejší Ku-klux-klan obrozen. O několik dní později měl v Atlantě premiéru Griffithův film ***Zrození národa***. To byla příliš dobrá příležitost, než aby ji Simmons nevyužil, a tak neprodleně v místních novinách nechal hned vedle reklamy na film otisknout inzerát, v němž oznamoval založení „Největšího světového tajného sociálně patriotického bratrského benefičního řádu“.

Je smutnou ironií Griffithova mistrovského filmového díla, že u amerického publika znovu masově zpopularizoval tento upadající zločinný klan, ale jeho vklad vývoji filmového jazyka zůstává neoddiskutovatelným. Sevřený historický příběh se vyznačoval precizními dobovými detaily a novátorskými postupy, jako je střih, retrospektivní záběry a časové skoky, užití filtrů, prolínaček, trikových masek, irisové clony, sklonu kamery, či panorámováním kamerových jízd. Otázkou zůstává: je ***Zrození národa*** rasistický potažmo fašistický film? Americký prezident Woodrow Wilson film vyzdvihoval a řekl o něm pochvalně: „Je to historie psaná světlem.“ Rasismus, jakým se film vyznačuje a historické nepřesnosti, kterými je toto dílo poznamenáno, přehlédl. To podstatné bylo, že film, jakožto nový druh umění, konečně získal prestiž a začal být považovaný za nejmocnější výrazový prostředek – a ovšem taky nejmanipulativnější.

*str. 12 –

Pro představu toho, jak grandiózně bolševici zprvu podporovali avantgardní umělce, můžeme připomenout první výrazné oslavy Říjnové revoluce v roce 1920. Bolševici chtěli demonstrovat svá čerstvá vítězství v občanské válce a složit hold svým mučedníkům. Přitom se mohli opřít o počáteční idealistické chápání ideji Října, kterou formovala spíše obecně sdílená „imaginace revoluce“, která měla své kořeny v literárních i vizuálních obrazech Francouzské revoluce. Revoluce jako dějinný činitel byla vnímána jako něco a priori správného, pozitivního, racionálního, pokrokového a osvobozujícího bez ohledu na to, kdo ji vedl či jaké vedlejší důsledky přinášela.

Bolševici tak mohli čerpat z rezervoáru nezkaženého entuziasmu, vášnivého sebeobětování a ideologického chiliasmu především u umělců a intelektuálů, kteří ovšem nemuseli být komunistického smýšlení. Štědré státní dotace určené pro oslavy se tak spojily s uměleckým talentem celé řady ruských umělců. Radikální divadelníci v čele s Vsevolodem Mejercholdem se pokusili v „Divadelním Říjnu“ proměnit divadlo v obrovskou arénu revoluce a občanské války. Dva tisíce účastníků-herců inscenovalo pseudonáboženské mystérium *Chvalozpěv za osvobození práce*, které stavělo na dějinné linii Spartakovo povstání – povstání Stěnky Razina – Říjen 1917. Sledovalo jej 35 000 diváků! Divadlo, které bylo ještě před masovým nástupem filmu vnímáno jako nejvhodnější prostor pro sdílení a přenos emocí a komunikaci s diváky, se mělo stát důležitým prostředkem pro evokaci Října. Diváci měli pochopit smysl historie a své poslání v ní v jednom jediném emblematickém mega-představení.

*str. 17 –

Například slovo „krize“ sestává v čínském znakovém písmu ze dvou znakových významů: „nebezpečí“ a „příležitost“.

*str. 22 –

Bouře nad Asií ideálně dokladuje rozdíl v pojetí filmu mezi oběma tvůrci. Pudovkin nerozbíjí tradiční vyprávěcí formu a buduje své dílo na kontinuálním vyprávění a kontinuálním střihu. V tom měl blíž k filmu americkému a zároveň měl i vliv na film japonský. ***Bouře nad Asií*** je dobrodružný eastern (se spoustou historických nepřesností), který ale strhuje příběhem a konfliktem postav, a kde nás dnes mimo jiné zaujme obzvlášť sugestivní zobrazení mongolských lámů a dokumentárně realistické zachycení buddhistických rituálů.

*str. 23 –

Tyto ženy natáčely své filmy ve vrcholné éře němého filmu dvacátých let. Ale první filmovou režisérkou na světě byla doopravdy Alice Guy Blaché, která točila své filmy v Paříži už v době Méliésově. Stala se průkopnicí filmových horrorů – roku 1913 natočila historicky první přepis povídky Edgara Allana Poea ***Jáma a kyvadlo*** (*The Pit and the Pendulum*). Podle románu Victora Huga *Chrám Matky boží v Paříži* natočila už roku 1906 krátký film ***Esmeralda***, v kterém hlavní postava hrbáče Quasimoda zřetelně předznamenává děsivá monstra horrorů. Po první světové válce tato filmová pionýrka upadla v zapomnění. Její filmy jako chlapec obdivoval Alfred Hitchcock, kterému utkvěly v paměti.

03 Země zaslíbená

Kino začalo pohledem klíčovou dírkou. Edisonovy kinetoskopy byly bedny, do kterých jste vhodili pěticentovou minci (niklák), a pak jste mohli kukátkem v bedně shlédnout asi minutový film. Když tyto bedny spatřili na Světové výstavě v Paříži bratři Lumiérové, sestrojili vlastní přístroj vhodný k promítání v sále a ten si nechali patentovat. Edisona tehdy nenapadlo investovat 150 dolarů do patentových práv pro Evropu, svůj vlastní vynález tento nesmlouvavý podnikatel a legendární konstruktér první elektrické žárovky podcenil. Je to celkem s podivem, Edison byl geniální vynálezce, ale také chytrý a podnikavý kapitalista, který chtěl na svých vynálezech náležitě vydělat.

Thomas Alva **Edison** neměl možná tolik umělecké imaginace jako vizionář Nikola Tesla, ten měl ovšem zas pramálo podnikatelských genů. A Edison je měl. Přesto, či právě proto, se nakonec Edison v důsledku svého pochybení sám zatáhl do války, kterou mimo jiné nevedl právě nejčistšími prostředky. Rozhodl se pustit do konkurenčního boje s novou newyorskou skupinou mladých židovských filmových podnikatelů. Dodejme rovnou, že tuto svou válku o svůj monopol Edison prohraje.



Filmový průmysl je vynikajícím příkladem *židovského inovátorství* – je v podstatě jejich dílem. Skutečností zůstává, že v období vědeckých objevů 18. století to byli právě Židé, kteří provedli v Evropě racionalizaci obchodu a v 19. století, v okamžiku nástupu industrializace, vytvořili první velké obchodní domy. Židé zároveň stojí za dvěma úhelnými kameny vědy a filozofie 20. století, definující tehdy nově západní kosmologii (Albert Einstein) a charakteristické mentální pojmy (Sigmund Freud). Navíc, bolševickou revoluci v Evropě, stejně jako i vznik masové populární kultury v Americe nastartovali a uvedli do chodu počátkem dvacátého století převážně – také Židé.

Už před vypuknutím války začal sílit proud židovských emigrantů z Evropy do Spojených států. Jejich situace byla špatná především ve východní Evropě – Polsku, Maďarsku a Rumunsku – ale nejhorší byla v carském Rusku a to od první velké vlny pogromů v roce 1881, kterou následovaly kruté protižidovské násilnosti roku 1905. Ruský *antisemitismus* měl zdaleka nejobludnější kontury, Židé tam byli až do zrušení samoděržaví demokratickou Kerenského vládou v lednu 1917 přísně selektováni, někteří neměli vůbec dovolen přístup do velkých měst jako Petrohrad, jiní se mohli pohybovat jen ve vymezeném územním prostoru tzv. Pásma na zvláštní doklady.

Židé nesměli studovat na univerzitách, bylo jim odepřeno právo na vzdělání, zpřísňovaly se neustále kvóty na profese, které směli Židé vůbec vykonávat a přežít se jim dařilo jen díky totálně zkorumpované rozbujelé carské byrokracii (ale i to bylo čím dál těžší). Jejich životní podmínky v ghettech a na venkově byly katastrofální, neustále hrozil hladomor a další pogromy. Postavení Židů v západní Evropě bylo nesrovnatelně lepší, ale jejich asimilační snahy (především v Německu a ve Francii), jakkoli se jevily úspěšné, se později ukázaly značně iluzorní. Snad jediné nediskriminované a celkem bezpečné postavení měli Židé v Anglii – přístup Angličanů k židovské otázce byl od konce sedmnáctého století nesrovnatelně liberálnější, než přístup ostatních národů kontinentální Evropy.

Samotní Židé, pro něž byla moderní doba industrializace a nástup parlamentní demokracie vytouženou branou k osvobození a nalezení svého místa ve světě, se dělili počátkem dvacátého století do tří skupin. První z nich – věřící ortodoxní Židé – stála zcela na okraji jejich veřejného života. Zbylé dva hlavní judaistické myšlenkové proudy se vztahovaly k dvěma základním ideím – k více či méně umírněnému zapření svého náboženského a etnického původu či tradic (v idealistické víře ve vstřebání etnických, kulturních a náboženských rozdílů v moderním světě) a tedy ke společenské *asimilaci,* nebo k druhé ideji, myšlence *sionismu,* to jest myšlence vybudování židovského státu v Palestině, kterou ortodoxní Židé (podobně jako asimilaci) odmítali a kritizovali. Pro ně byla idea sionismu podezřele ateistická, v rozporu s jejich náboženstvím a Tórou.

Myšlenka židovského státu, která nakonec přinesla své plody po roce 1945, měla úspěch především u britských politiků a *racionálně* se jevila jako logické vyústění dějin židovského „národa bez domova“ rozptýleného v diaspoře. Radikální a extrémní přívrženci druhého myšlenkového proudu uvnitř židovství, tedy asimilace ve smyslu sebe-zapření, vstoupili na přelomu století do služeb myšlenky světové proletářské revoluce, s kterou přišel jiný „zapřený“ Žid, silně antisemitský Karel **Marx**. To mělo neblahý důsledek pro celé židovstvo, neboť díky židovství některých protagonistů marxismu a revoluce jako byl Lev Trocký, Rosa Luxemburgová nebo Béla Khun, začala světová veřejnost vnímat bolševismus jako židovské spiknutí.

Myšlenka židovského spiknutí, první oblíbená moderní konspirační teorie dvacátého století, má ovšem svůj původ už v devatenáctém století v podvrženém pamfletu, který se začal šířit nejprve v carském Rusku, a pak i celou Evropou, jenž se nazýval *Protokoly sionských mudrců.* Pamflet byl učebnicí moderního antisemitismu, který „dokazoval“, že Židé připravují a postupně realizují tajný plán na uchopení a ovládnutí světové moci. Kromě toho, že zasáhl přinejmenším zprostředkovaně značnou část obyvatelstva, četli ho nekriticky i mnozí intelektuálové, kteří se pod jeho vlivem začali k antisemitismu otevřeně přiklánět.*

Ruské pogromy – ale také třeba tzv. Dreyfusova aféra ve Francii, která podlomila víru francouzských Židů v asimilaci (Alfred **Dreyfus** byl první židovský důstojník, který se stal členem generálního štábu francouzské armády a byl náhle falešně nařčen ze špionáže) – stejně jako sílící nepřátelské nálady proti židovským komunitám ve východní Evropě, to vše nesignalizovalo nic dobrého. Bídné životní podmínky a diskriminace tak vedly k masovému odchodu mnoha Židů za Atlantik. Amerika jim zaručovala svobodu a důstojnější život. A ovšem také životní šanci na úspěch – *americký sen* (americký dolar byl mimochodem tehdy ještě plně krytý zlatem).

Příliv přistěhovalců do USA, zvláště z východní Evropy, v desátých letech kulminoval. Hlavním domovským přístavem se židovským běžencům stal New York, jenž se měl jejich přičiněním zanedlouho stát hlavním městem rozptýleného světového židovstva. Liberální americké zákony umožnili chudým, ale houževnatým Židům rozvinout své schopnosti a vypracovat se postupně na společenském žebříčku (pro začátek minimálně ekonomicky). Antisemitismus nebylo slovo, které by se v kosmopolitním New Yorku, potažmo Spojených státech nějak zvlášť nosilo, i když se případy nesnášenlivosti vůči Židům i zde občas objevily.





K původnímu počtu čtvrt miliónu amerických židovských starousedlíků – elegantní, majetné reformně orientované a americky smýšlející vrstvě společnosti – ve velmi krátké době do roku 1910 přibylo náhle ve Spojených státech na dva milióny evropských Židů, kteří neuměli anglicky, vyznávali tradiční judaismus a byli zprvu beznadějně chudí. Zpočátku se na ně pohlíželo shora a jejich masový příliv vyvolával negativní reakce. Ale nakonec významnější bylo, jak napsal historik Paul Johnson, že jakkoli se noví přistěhovalci odlišovali od místní židovské honorace, vdechli americkému Židovstvu novou energii, která vytvořila něco naprosto nového a vzrušujícího – svobodný lid nacházející ochranu v tolerantní republice. Ten proměnil New York v největší židovskou metropoli světa, v to pravé „město-útočiště“, i zárodek moci, která se bude v budoucnosti aktivně zasazovat o Židy na celém světě. Do roku 1920 bylo v New Yorku víc jak jeden a půl milionu Židů a představovali tak nejpočetnější a nejvýznamnější etnickou skupinu ve městě.

Uprchlíci se nahrnuli do čtvrti Lower East Side*, do necelých čtyř čtverečních kilometrů, kde jich ve stísněných podmínkách v roce 1910 žilo přes půl miliónu. Centrum tvořila extrémně hustě zalidněná část zvaná „desátý volební obvod“, kde v prostoru čtyřiceti šesti domovních bloků žilo v pěti až osmiposchoďových domech (už okolo roku 1895) na 75 000 lidí, což představovalo hustotu téměř dvou obyvatel na deset čtverečních metrů! Tady se také zrodily „šicí dílny“, ve kterých pracovala převážná většina přistěhovalců. Šest dní, deset hodin denně, tu v malých místnostech šilo a stříhalo konfekci asi dvanáct lidí.

V roce 1888 ale byla už ze všech newyorských oděvních firem většina židovských. A roku 1913 to bylo největší průmyslové odvětví v New Yorku. 16.500 vesměs židovských továren zaměstnávalo přes tři sta tisíc lidí. Práce za hladovou mzdu v „šicích dílnách“ působila jako motor, který popoháněl lidi vzhůru po společenském žebříčku. Pobyt v Lower East Side trval v průměru patnáct let, pak Židé odešli do jiných, lepších čtvrtí, kde jejich děti mohli navštěvovat vysoké školy a univerzity a stali se z nich doktoři a právníci. Jiní se stali napřed maloobchodníky (především právě s textilem) a pak velkoobchodníky, vlastnící největší obchodní domy a zásilkové služby ve městě. Ve velkém se tiskly židovské noviny a vznikala významná knižní nakladatelství. Nakonec se Židé postavili do vedení i dvou nejvýznamnějších anglicky psaných newyorských deníků *New York Post* a *New York Times*. A tak v tomto postupném procesu konečně získali tito uprchlíci z východní Evropy a carského Ruska svou nezávislost a respekt.





Byli to právě chudí hebrejští přistěhovalci, které napadlo instalovat Edisonovy kukátkové bedny do svých heren či barů, které se nazývaly arkády. Těmto pěticentovým kinům se začalo říkat *nickelodeony.* Později je doplnily biografy, když do sálů byly instalovány nové projekční aparatury, umožňující již kolektivní sledování filmů. V roce 1890 nebyla v New Yorku ještě ani jediná arkáda,v roce 1900 už jich bylo přes tisíc a v padesáti z nich fungovaly biografy. A roku 1908 už jste mohli jen v samotném New Yorku napočítat 400 kin a další o překot vznikala ve všech městech na sever od New Yorku. Většina pravidelných diváků kin byli přistěhovalci, kteří uměli anglicky jen málo a to bylo pro židovské podnikání ideální – němé filmy byly očividně optimální uměleckou formou pro americké přistěhovalce, což ihned po své konverzi k filmu pochopil Charles Chaplin, sám

také přistěhovalec, který (ačkoli sám nebyl Žid, jak si po celý jeho život někteří mysleli) sdílel náhodou s židovskými filmovými podnikateli stejný osud outsidera v cizí zemi.

Když už dokonce samotní majitelé biografů začali vyrábět filmy (střižené na míru vkusu jejich pravidelných diváků), přešel **Edison** do ofenzívy a podařilo se mu opět získat kontrolu nad svým vynálezem. Nepohodlné konkurenty, kteří získali další patenty na kinematografy, spojil do Motion Picture Patents Trust a tak napříště měli mít právo vyrábět a předvádět filmy pouze zúčastnění MPPT a pouze oni směli na kinematografu vydělávat peníze. Ostatní filmoví tvůrci a podnikatelé měli Patentní společnosti platit vysoké poplatky. Jenže Edisonovi se vymstila jeho nedbalost – musel nemohoucně přihlížet, jak si stále větší legální podíl na trhu získávají filmy zhotovované v zahraničí, především francouzské snímky firmy Pathé. Proto mladí nezávislí židovští filmoví podnikatelé, kteří začali s nickelodeony, se nehodlali podřídit v tomto sporu monopolistickému diktátu, přestože Edisonovi lidé najímali rváče, kteří přepadávali v New Yorku konkurenční ateliéry, rozbíjeli kamery a trhali filmové pásy. Tlak na mladé židovské outsidery byl však nakonec příliš silný – začali reálně uvažovat o svých vyhlídkách, ale svého podnikání se samozřejmě nechtěli vzdát.

Jistou možností bylo přesídlit někam jinam, koneckonců většina z nich odešla z Evropy s nadějí na americký úspěch. Proč tedy nepokračovat dál, nesměřovat na způsob zlatokopů na západ? A tak tito mladí Židé podnikli s filmovým průmyslem novodobý Exodus. Vyšli z „Egypta“ představovaného severo-východem (ovládaným bílými protestanty nazývanými „Wasp“) do země zaslíbené daleko u břehů Tichého oceánu – do Kalifornie!



Místo, kde se nakonec tito běženci z New Yorku usídlili, leželo asi patnáct kilometrů za Los Angeles. Než tam dorazili, zhruba deset let předtím (1. února 1887), dal zapsat u katastrálního úřadu v Los Angeles jistý Harvey **Wilcox** svůj levně koupený pozemek v údolí Cahuenga pod jménem „Hollywood“. Pan Wilcox a jeho žena Deida, která v Hollywoodu založila abstinenční sektu, jistě netušili, že položili základní kámen „hlavního města hříchu“ a nechybí v tom ironie. Pocházeli z Kansasu a byli to bohabojní puritánští křesťané. Východní pobřeží a Chicago, kam pan Wilcox podnikal služební cesty, se manželům zdálo příliš hříšné. Rozhodli se tedy opustit zkažený východ a usadit se pod kalifornským sluncem. Přestože Los Angeles založili misionáři, puritánské paní Wilcoxové připadalo i tak podezřelé, a tak si manželé našli útěšné místo za městem. Právě Deida, jejíž zásady byly – žádný alkohol, žádné radovánky a především žádné tělesné rozkoše – údajně zasadila neprodleně na svých pozemcích cesmínové keře, podle nichž pak místo nazvali.

Když *Hollywood* spatřili mladí filmaři, přišlo jim jako učiněný ráj. Slunce tu svítilo 355 dní v roce (ideální světelné podmínky pro natáčení!), navíc okolo byly zasněžené hory i prašné pouště a Tichý oceán coby kamenem dohodil. Existovaly tu jednoduché zákony a před právníky z Patentní společnosti se dalo rychle uniknout do Mexika! Židovští přistěhovalci tu spustili kotvu a s nimi i jejich filmová suita. Pan Wilcox mohl nyní svou půdu, kde pěstoval citrusy, kus po kuse prodávat filmovým průkopníkům a nakonec na tom slušně vydělal.

Nicméně s puritánským životem v bázni boží byl brzy konec. Filmařská suita z New Yorku – to vskutku nebyli žádní asketičtí modloslužebníci. Alkohol a divoké večírky: bez toho by natáčení bylo nemyslitelné. V roce 1908, kdy do Hollywoodu první filmaři dorazili, čítala obec asi pět tisíc lidí, v jejím středu stál abstinenční spolek paní Wilcoxové a tito obyvatelé byli proti novým příchozím pochopitelně nepřátelsky naladěni. Příliv se však zastavit nedal. Průkopnický režisér kovbojek a

westernů Allan **Dwan** na toto rané údobí pobaveně vzpomíná: „Společensky jsme stáli hluboko pod místními obyvateli. Jakmile jsme se se svými kamerami objevili na ulici, schovávali obyvatelé dcery pod postel, zamykali domovní dveře a ani se neukázali.“ Běžným a dostatečně výmluvným jevem byla různá varování občanům na způsob nápisu v jedné hotelové recepci: „Do pokojů nebereme psy a herce!“

Jakmile se jednou dostali Židé do Kalifornie, plně rozvinuli svůj smysl pro racionalizaci a docílili tu také svého konečného vítězství nad Edisonem. V roce 1912 existovalo v Hollywoodu (nejprve v oblasti Edendale) asi sto malých produkčních firem. Ty se okolo roku 1917 bleskově sloučily a vzniklo osm velkých společností. Šest z nich – Universal, Twentieth-Century-Fox, Paramount, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer a Columbia – vytvořili v podstatě sami Židé. Ve dvou zbývajících – United Artists (kterou založili herci Chaplin s Pickfordovou a Fairbanksem a režisérem Griffithem) a RKO Radio Pictures – hráli významnou roli. Téměř všichni tito budoucí židovští filmoví magnáti patřili k jednomu typu: jednalo se o přistěhovalce nebo přímé potomky přistěhovalců z východní Evropy a pocházeli z chudých či dokonce zoufale chudých poměrů.

První velké studio Universal založil Carl **Laemmle**, jenž byl původně účetní a vedoucí v obchodě s oděvy. Vydělal na nickelodeonech, později vytvořil síť biografů a filmový distribuční podnik. Twentieth-Century-Fox založil William **Fox**, který se narodil v Maďarsku v rodině s dvanácti dětmi. Odešel ze školy v jedenácti a pracoval v oděvní továrně. Když se v tomto oboru sám pokusil podnikat, šlo to s ním od desíti k pěti, ale nakonec se z majitele šestákových arkád vypracoval na filmového magnáta. Iniciátorem společnosti Metro-Goldwyn-Mayer byl Marcus **Loew**. V šesti letech prodával noviny, ve dvanácti odešel ze školy a pracoval jako tiskař a v osmnácti se stal dodavatelem kožešin. Ve třiceti letech už měl za sebou dva bankroty a také založil síť kin.

Zakladatelem studia Metro-Goldwyn-Mayer se stal Louis B. **Mayer**, jenž se narodil v Rusku. Stejně jako William Fox prošel jako chlapec newyorskou vstupní přistěhovaleckou stanicí Castle Garden. V osmi letech začal pracovat u vetešníka, v devatenácti měl vlastní vetešnictví, ve dvaadvaceti vlastní síť kin a v roce 1914 vyrobil Griffithův průkopnický velkofilm ***Zrození národa.*** Bratři **Warner**ové byli Poláci a pocházeli z devíti dětí. Pracovali jako prodavači masa a zmrzliny, opravovali jízdní kola, dělali vyvolávače v lunaparcích a byli kočovnými divadelníky. V roce 1904 si koupili filmovou promítačku a provozovali vlastní kino, kde jejich sestra Rose hrála na klavír a dvanáctiletý Jack zpíval soprán. V Hollywoodu se stanou průkopníky zvukového filmu.





Tito muži patřili k podceňované společenské vrstvě a k této společenské vrstvě se také obraceli se svými filmy. Americké kino se stalo právě díky tomu tolik lidové (populární), zaměřené na běžného občana, obyčejného člověka, pro něhož návštěva biografu byla vrcholným kulturním zážitkem i zábavou, které si mohl při své chudobě dopřát. Tito podnikatelé vědomě vytvářeli filmovou kulturu, která měla jednoduché obyčejné lidi v industriální době pozdvihnout. Jeden z nich, Adolph **Zukor,** se chlubíval, že přeměnil proletářské arkády na středostavovské paláce: „Kdo udělal konec vašim zašpiněným pěticentovým kinům? Kdo je vybavil plyšovými sedadly?“ A Samuel **Goldwyn** si vytkl za cíl „natáčet filmy na pevném a vytříbeném uměleckém základě“, druhým dechem však zároveň říkal: „Pokud se divákům film nelíbí, mají pro to dobrý důvod. Obecenstvo se nikdy nemýlí.“ On a jeho kolegové tak přikládali největší význam trhu, v jejich rukou se kino, které se později stalo předlohou pro televizi, proměnilo v instituci nejúčinněji popularizující „americký způsob života“ a

představovalo (především od nástupu zvukového filmu) obrovský skok na cestě ke konzumní společnosti konce 20. století.

Roku 1917, kdy světová válka vrcholí a kdy se v Rusku zmocní vlády Leninovi bolševici, je díky legálním právním krokům ze strany nových hollywoodských studií Edisonem iniciovaná Patentní společnost (nechválně známý Trust) rozpuštěna jako nezákonný monopol. To už filmová tvorba v Kalifornii vzkvétá takovým způsobem, že newyorští filmoví výrobci už nedokáží Hollywoodu konkurovat. Do Země zaslíbené proudí řeka umělců, techniků, podnikatelů a všelijakých hochštaplerů a tento přítok nikdy nevyschne. Nejdříve sem přicházejí lidé z východního pobřeží Spojených států a později z celé Evropy. Po zlaté a naftové horečce přichází na řadu horečka filmová.

Máme-li určit, kdy se Hollywood stal Hollywoodem, pak to bude nejspíš 12. března 1912. Toho dne se totiž zrodila *hvězda!* Sestrojil ji podnikatel Carl **Laemmle**, zakladatel Universalu. Dostal jednoduchý nápad. Přetáhl Edisonově firmě Biograph herečku Florence **Lawrence**ovou, která doposud v této společnosti působila anonymně jako „Biograph-Girl“. Zavázal si ji podpisem smlouvy se svou vlastní společností Independent Motion Picture Company (IMP) s jednoduchou klauzulí, že herečka bude napříště vystupovat pod svým vlastním jménem. Tento tah byl samozřejmě spojen s vysokou gáží za malý talent a Laemmel si ho pojistil *mediálním trikem*, jakými se od té doby běžně vytváří hvězda. 12. března tiskem rozšířil zvěst, že Florence Lawrenceová byla spatřena v St. Louis, kde zanedlouho údajně zemřela při autonehodě. Obratem se pak ozval v časopise The Moving Picture World, kde rozhořčeně prohlásil, že jde o ubohou a holou lež, vypuštěnou do oběhu nepřáteli jeho firmy IMP. Ohradil se, že slečna Lawrenceová nemá s dopravní nehodou nic společného, že se těší naprostému zdraví a napříště hodlá hrát pouze ve filmech firmy IMP. Samozřejmě, že neopomněl zdůraznit, že „zanedlouho přijde do kin jeden z jejich nejlepších filmů“.

Carl Laemmle byl zřejmě vůbec průkopníkem ve vytváření filmových hvězd. Jednou se dal na place do řeči s mladíkem v kovbojském oblečení, který stejně jako on přihlížel natáčení s kovboji. Laemmle považoval tohoto znuděného mladíka, kritizujícího natáčení, za jednoho z herců, jenže pak zjistil, že tento člověk – jmenoval se Tom **Mix** – je opravdový kovboj. Carl Laemmle ho angažoval a přestože tento mladý honák krav neměl žádné zkušenosti s filmováním a s herectvím, poslal ho s natáčecím štábem a s načrtnutými westernovými situacemi místo scénáře do pouště. Štáb se vrátil s množstvím navzájem nesouvisejících záběrů, avšak pomocí obratných mezititulků se podařilo scény pospojovat dohromady do kolekce několika filmů s opravdovým kovbojem. Tak vznikla hvězda Tom Mix a vlastně i žánr *westernu.*





Za vskutku prototypickou hollywoodskou hvězdu (první hvězdu v pravém slova smyslu) považují filmoví historikové herečku, která na plátně účinkovala pod exotickým jménem Theda **Bara**. Byla první hvězdou pečlivě vytvořenou marketingovými metodami a reklamní strategií. Pro Fox Film ji objevil Adolph Zukor a William Fox nechal cíleně a promyšleně vymyslet celý její image. Tento *image hvězd* se měl stát v budoucnu obzvláště důležitý, proto u nich byly vyzdvihovány jen takové kvality, které hvězdu ukazovaly v zamýšleném světle.

Vzhled, způsob chování, gesta, mimika, styl oblékání (a později také hlas a obvyklý způsob vyjadřování) určovaly úspěch hvězdy. Aby z bezvýznamné herečky udělali hvězdu stříbrného plátna, vymysleli jí reklamní manažeři dobrodružný životopis – z dcery krejčovského manželského páru se tak stala dcerou francouzského umělce a arabské princezny; Theodosia Goodmanová (jak se ve skutečnosti jmenovala) se stala Thedou Barou – Theda Bara je anagram slov „arabská smrt“ (arab death), což znělo velmi tajemně. Podobným způsobem pak přibájili stratégové Foxova odbytu herečce i nadpřirozené síly – v té době, kdy neexistovala televize, byl populární okultismus a magie a spiritistické spolky v Americe jen kvetly. Theda Bara byla zobrazována v komplikovaných, výtvarně přehnaných aranžmá s hady nebo lebkami. Z obyčejné herečky se stala exotická secesní filmová diva a hvězda – *magnet pro publikum*.

Z historického hlediska má Theda Bara ještě jedno prvenství. Stvořila na plátně prototyp ženy-vampa, jenž byl předobrazem jemnější verze této potvůrky – femme fatale (osudové ženy). Fox Film totiž uvedl Thedu Baru na plátna kin rolí ženského vampýra ve více než úspěšném dramatu ***Pošetilec*** (1915), v němž její věta „Polib mě, můj bláhovče!“ (Kiss me, my fool!) a celá role svůdkyně nic netušících mužů znamenaly počátek úspěšné historie vampa – ženské postavy jež z počestných mužů v přeneseném slova smyslu „vysává“ sexuální energii a dělá z nich otroky svých žádostí. Rafinované filmy s Thedou Barou učinily módním téma sexu a z herečky se stal celosvětový symbol sexuální emancipace. Její kariéra vyvrcholila roku 1917 v kasovním trháku ***Kleopatra*** (*Cleopatra*). Po skončení první světové války však brzy její hvězda pohasla.





V Hollywoodu se zrodil *hvězdný systém,* do značné míry stejně obludný jako milovaný diváky, kteří mu zcela propadli a začali se jím opájet. Obličeje, které se proslavily už dříve, začaly dostávat jména a stále stoupající honoráře. Tento systém začal ze dne na den vynášet neznámé a mnohdy pochybné „herce“, kteří často ve skutečnosti vůbec neoplývali dobrou pověstí ani zvláštním talentem, ale byli přesto zahrnováni vlnami obdivu, proslulosti a bohatství. Takovým magickým účinkem vládl detail tváře krásné ženy nebo muže na filmovém plátně! Bylo to omamné, protože nové. Z těchto protagonistů němých filmů se jako mávnutím kouzelného proutku stala nová šlechta, zlatá generace, zbožňovaní idolové. Někteří se s tím celkem důstojně vyrovnali, jiní to nedokázali.

První skutečně velkou filmovou hvězdou, která byla pro film dlouhotrvajícím diváckým magnetem, se stala Mary **Pickford**ová – miláček Ameriky. Začínala jako herečka smluvně vázaná s prapůvodní firmou Adolpha Zukora, Famous Players. Časem se stala nejslavnější ženskou hvězdou své doby a nadšení diváci její naivní šarm opětovali familiérním pojmenováním „Little Mary“. Její týdenní gáže stoupla v letech 1909–1917 ze 100 na 10 000 dolarů! Zbožňování filmového obrazu této herečky a typu, jenž na plátně reprezentovala, hodně prozrazuje psychologii tehdejšího diváka a tedy koresponduje s převažujícím lidovým americkým smýšlením.

Mary Pickfordová ztělesňovala na plátně nevinnost, čisté panenské děvčátko se zlatými lokýnkami, které se z každého nebezpečí dostalo a obecenstvo ji za to milovalo. Napříště vždy mohou psychologové spolu se sociology dedukovat podle obliby určité hvězdy a jejího typu (charakteru, dynamiky, estetiky a erotiky) dobové převažující mentální naladění či psychologický rámec, v němž lidé při užívání snových technologií cítí největší uspokojení (kompenzace komplexu). Zdá se, že v době krveprolévání první světové války tomu byla úporná fixace na nevinnost. Mary Pickfordová byla dokonce nucena tento typ před kamerou předvádět stále dokola, přestože se mu věkově dávno vzdálila. Také ovšem, jak ještě uvidíme, tento svůj talent a světovou popularitu náležitě finančně zhodnotila, byla po dlouhou dobu jednou z nejmocnějších žen v Hollywoodu a první ženou-producentkou v dějinách kinematografie.





Je vhodné dodat, že s tímto vztahováním se a ztotožňováním diváků kina (a později televize) s tvářemi na plátně, s postavami a jejich představiteli, se dá všemožně obratně manipulovat. Typickým příkladem je vliv filmu na masovou oblíbenost cigarety, vynálezu amerických tabákových společností a jak ironikové tvrdí, pomsty indiánů. Tuto zdraví škodlivou, silně návykovou drogu snad nejvíce zpopularizovala hvězda Greta **Garbo**, obzvlášť v jejím podání se stala cigareta symbolem eroticko smyslového opojení. Cigareta se stala nejkřiklavějším příkladem ovlivňování lidí filmem.

Kino začalo po válce od počátku dvacátých let hrát pozoruhodnou roli, ovlivňovalo životní styl miliónů lidí a to na celém světě. Ukázalo se, že prostřednictvím filmů se vytvářela poptávka po určitých konkrétních výrobcích, prostřednictvím filmů se účinně modelovala představa mas velkých průmyslových měst o *ideálu* člověka, především tím, jak (zvláště americké) filmy masově transferovaly do vědomí diváků představu materialistického štěstí – štěstí založeného na věcech. Jak nejlépe vypadat, pracovat a bavit se – základní trojitý kód severoamerické kultury – formuloval právě filmový obraz a jeho zpětná vazba v životě lidí. Taková už je síla oživlého obrazu v jazyku filmového kódování a v primárních podnětech, jež v člověku a jeho vědomí vznikají při zrcadlovém sebezobrazování filmem (tedy formě technologické *mentální sebeprojekce*).

Je jisté, že kino se stalo na počátku dvacátých let dvacátého století novou formou *náboženství,* praktikující a uctívající zvláštní formu narcisismu, erotické dráždivosti a pokleslého romantismu na jedné straně a čirou radost a vzrušení z pohyblivého obrazu a jeho hypnotického účinku obecně na straně druhé. Hypnotizující kinosály byly svatostánky tohoto pohanského náboženství. Obrovská popularita filmu a zisky z něho plynoucí brzy přinesly změnu ve velikosti a kvalitě vybavení biografů. S vzestupem filmové zábavy a rozmachem lépe produkovaných celovečerních filmů po první světové válce se úroveň projekcí a promítacích sálů ve velkoměstech začala měnit a do popředí se dostávaly luxusní *filmové paláce*, které od poloviny jazzových dvacátých let začaly vzkvétat. Byly to skutečné a přepychové svatostánky nového náboženství. Zbožňování filmu a adorace hvězd masami diváků byl nový fenomén, který neměl obdoby!

První obrovský podnik daného typu, Omnia-Pathé, zahájil provoz už v prosinci 1906 v Paříži. O pět let později byl někdejší hipodrom na Place Clichy přestavěn na Gaumont-Palace s neuvěřitelnými 3400 místy, s mamutími varhanami od Cavaillého-Colla a orchestřištěm pro šedesát hudebníků! Prvním z amerických gigantických biografů byl Strand na newyorské Broadwayi, který zahájil provoz v roce 1914 a rovněž pojal přes 3000 diváků, o hudbu se tu staral třicetičlenný orchestr a ohromné varhany značky Wurlitzer. Snad nejpropracovanější z těchto vyšperkovaných staveb byly kinosály provozované Roxy Rothapfelem. Sál Roxy v New Yorku byl otevřen roku 1927, následován ještě roku 1932 Radio City Music Hall, skutečnou katedrálou filmu, jednou z mála, která stojí dodnes (i když filmy se zde promítají jen vzácně).







Sny, které se zde předváděly, jsou dnes pro nás, jakkoli je už nemůžeme prožívat autenticky, pozoruhodnou „zkušenostní stopou“ v podobě nejčistší formy kinematografie, kterou právě němý film byl. Němá fáze filmu zároveň formulovala „zrcadlový“ obraz skutečnosti obecně a v celistvosti silně *stylizovaným* způsobem. Ve svých nejlepších filmech je pak Velký Němý bezpříkladným hlasatelem filmové řeči v ryzí podobě. Filmové svatostánky ovšem dobudou zvukové filmy, které kinematografii zásadně promění, aby to všechno pak v padesátých letech vystřídala docela jiná éra barevného filmu (brzy širokoúhlého) a televize – od šedesátých let v USA rovněž zcela v barvě.

První retro-vlna masového zájmu o němý film proběhla právě v předvečer psychedelických šedesátých let, kdy se objevil nebývalý zájem o americké němé grotesky, tzv. *slapstick comedies* (pendrekové komedie), jež byly prvním celosvětově úspěšným žánrem Hollywoodu konce desátých let, který se zároveň vyvinul nesporně v umělecky nejprogresivnější a esteticky nejživotnější žánr němého filmu vůbec. Tyto němé komedie, na počátku 50. let dvacátého století téměř polozapomenuté, objevila mladá generace po Hirošimě. Ve Spojených státech televize znovuuvedla komedie ze zapadlých archívů a slavní komikové znovuožili na obrazovkách domácích televizních přijímačů. Do kin pak byly úspěšně uvedeny tři první celovečerní *kompilace* z nejlepších scén nejlepších grotesek nejslavnějších komiků – ***Zlatý věk grotesky*** (*The Golden Age Of Comedy* – 1958), ***Když komedie byla králem*** (*When Comedy Was King* – 1960) a ***Svět grotesky Harolda Lloyda*** (*Harold Lloyd´s World Of Comedy* – 1962).

Šlo o první vlnu filmové recyklace, která se brzy projeví v žánru archivních střihových dokumentů (dnes rozšířených v televizi). Němý materiál, který prošel dramaturgickým výběrem, byl sesynchronizován s jazzovou hudbou dvacátých let, doplněn zvukovými efekty podtrhujícími gagy a němý film na okamžik naplno znovuožil na plátně poválečných zvukových kin.



Je jisté, že němá komedie a její poetický anarchismus měly svůj vliv na vývoj mladé pop-kultury psychedelických šedesátých let. Pro Evropu ji znovuobjevili intelektuálové, kteří v kritických uměleckých časopisech zdůrazňovali její *absurdní podtext,* který silně korespondoval s pocity odcizení a filozofickými ideami existencialismu po druhé světové válce. Nejvíce byl groteskou inspirován absurdní dramatik a spisovatel Samuel **Beckett** (jak prozrazuje jeho nejslavnější hra *Čekání na Godota*), který dokonce napsal scénář ke krátkému filmu přímo pro Bustera Keatona ***Film*** (1964), jenž byl skvělým uměleckým epitafem tohoto komika.

Částečně pod vlivem této aktuální a módní retro-vlny začala zároveň éra nových filmových komiků celosvětové proslulosti, kterou začal ve Francii průkopnicky Jacques Tati a Pierre Etaix, v Anglii mistrovský Peter Sellers, plejáda italských komiků v čele s Marcellem Mastroianim a Albertem Sordim, jež vzešla z lidového neorealismu, američtí komikové s Jerry Lewisem a Jackem Lemmonem v první linii, herci vzešlí z francouzské nové vlny jako Jean-Paul Belmondo a ženy s komickým herectvím v čele s eroticky nabitou Marylin Monroevou až po androgynní felliniovskou komiku Giullietty Masinové, které se říkalo ženský Chaplin.

Právě Buster **Keaton** a jeho němé komedie jsou od šedesátých let považovány za umělecký vrchol tohoto žánru, neboť jsou nejdůslednější v zobrazení tenké hranice mezi moderní (absurdní) realitou a snem. Jde o velmi ryzí čisté filmy, dokonale umocněné výrazem „kamenné“ Keatonovy tváře. Keatonův hrdinně romantický Frigo je figurkou neohroženého chlapíka, který neochvějně překonává nástrahy absurdně zdivočelého světa a srdnatě bojuje s chaosem s neotřesitelnou vírou v naplnění romantického ideálu lásky a to zdánlivě emocionálně nedotčený a nezraněný. Jeho komika staví na absurditě *věcnosti.* Frigo je koneckonců v interakci s předměty a věcmi, které se proti němu spiknou, také jakoby věcí, robotem. Jeho lidskost je ukryta za nepřístupnou maskou, která jeho skutečné emoce zakrývá.

V renesanci byla tato výrazová úspornost považována za nositele významné estetické kategorie – tajemství – něčeho, co přesahuje rámec pouhého zobrazení a vkládá obrazu hlubší smysl. Keatonova komika je nejlepší tam, kde předváděný děj přesahuje rámec reality k absurdnímu nesmyslu, jako v případě Frigova pronásledování nespočetným davem nevěst či podobné pronásledování nikoli desítkami ale hned stovkami policistů. Předimenzování a komikova kamenná tvář – to už je filmový *surrealismus*. Rozdvojení promítače, který usne v promítací kabině, odloučí se od svého těla, vstoupí na plátno a prožívá dobrodružství ve zcela fiktivním světě těch nejabsurdnějších filmových snů v středometrážní komedii ***Frigo jako Sherlock Holmes*** (*Sherlock Jr.* – 1924), surrealistický snový aspekt Keatonova díla očividně zdůrazňuje.



Mladý Luis **Buňuel**, jenž se posléze proslavil svým surrealistickým filmem ***Andaluský pes,*** napsal roku 1927 jako novinář pro francouzský časopis nadšenou recenzi Keatonova dalšího celovečerního filmu ***Frigo jako vzorný student*** (*College* – 1927): „Jeho film je krásný jak koupelna, má vitalitu Španěla! Buster by se nikdy nepokoušel pohnout člověka k slzám, neboť dobře ví, že rychle kanoucí slzy vyšly z módy. Není ani klaunem k popukání. Člověk se vůbec nepřestává smát, ale ne jemu, nýbrž sám sobě. Při srovnávání s Chaplinem vznikaly tendence pokládat Bustera za méněcenného, jistým způsobem poznamenaného. My vidíme hodnotu především v tom, že své komiky dosahuje harmonií s předměty, situacemi a ostatními prostředky realizace. Keaton je nabit humanitou, novou, ještě nezformovanou, humanitou moderní, chcete-li.“





Keaton byl vždy srovnáván s Chaplinem a naopak. Sám k tomu řekl: „Byl jsem vždy poněkud překvapen, když lidé hovořili o podobnosti charakterů filmových postav Charlieho a mých. Podle mého názoru tu byl od začátku podstatný rozdíl: Charlie byl tulák s filozofií tuláka. Každý ho musel mít rád, ale byl by kradl, kdyby se mu k tomu naskytla příležitost. Můj malý chlapík byl pracovitý a čestný člověk.“ Oba umělci tvoří významné antipody umění němé komedie a přestože nikdy nebyli nejbližší přátelé, jejich osudy (každý z jiného úhlu) odráží symbiotické putování životem a tvorbou. Oba jsou dokonce (či spíš příznačně) stejně odkojeni divadlem, na divadelních prknech vyrůstali od raného dětství a z varietního prostředí přešli zhruba ve stejné době k filmu. Chaplin, pocházející z periférie Londýna, zažil v dětství otřesnou chudobu, Keaton na tom byl materiálně lépe, žil v celistvé rodině s rodiči a sourozenci a zdaleka nestrádal. Stejně jako Chaplin ovšem vyrostl mezi artisty v kočovné společnosti a tak jeho dětství a mládí bylo bouřlivé.

Bouře a pády – ty koneckonců asistují už u Keatonova narození a jeho prvních krůčků. Kouzelnická historka o Keatonově „křtu“ největším iluzionistou a eskamotérem světa těch časů Harrym Houdinim je vskutku výmluvná a přinesla Keatonovi i jeho celoživotní přezdívku – jméno Buster. Nejprve tu ale byla větrná smršť! Keatonovi rodiče Myra a Joseph se zrovna na své štaci s varietní kočovnou společností zastavili ve vesnici Piqua ve státě Kansas. Dva měsíce předtím vypadla těhotná Myra z kočáru, když se kůň splašil. „Zkrotili už toho koně?“, jen se prý zeptala s úsměvem, ještě když ležela na silnici.

V Kansasu oba manželé vystupovali v takzvané lékařské show. Ta se údajně skládala z jakési kuriózní směsice akrobacie a pilulek, které byly prodávány divákům. Toho večera však Keatonovi přišli jak o stan, tak o všechny záhadné pilulky – přihnalo se totiž tornádo. Když se po této pohromě vrátil Joe Keaton do svého bytu, zjistil velkou novinu – právě se mu narodil syn! Bouře v okamžiku Keatonova narození je jako vystřižená z jeho filmů plných krkolomných pádů, akrobatických kousků a přírodních katastrof. Bylo to 4. října 1895, jen pouhopouhých dvanáct týdnů předtím, než v Indickém salónku pařížského Grand Café předvedli bratři Lumiérové poprvé kinematograf.

Když se jako šestiměsíční skoulel Keaton jednou se schodů a rozplakal se, zdvihl ho do náruče nikdo menší než nejslavnější eskamotér a iluzionista Harry Houdini, tehdejší partner Keatonů. **Houdini** se tehdy zasmál a řekl: „My, what a buster!“ (To je nezmar!) A tak byl Keaton „pokřtěn“ za Bustera, jinak se mu v rodině ani neřeklo, přestože oficiálně nesl jméno Joseph po svém otci, dědovi a pradědovi. Nebyl mu ani rok, když se v příhodném okamžiku vyškrábal ze šatny svých rodičů na jeviště, které mu bylo jeslemi, mateřskou školkou, školami i univerzitou. Rodiče ho brzy začlenili do svého čísla, jeho nedobrovolné vystupování na jevišti začíná vskutku v nejrannějším věku. Jako plnokrevný artista neměl otec Joe Keaton nejmenší pochopení pro zákony, které zakazovaly jeho vlastnímu dítěti práci na jevišti. Pro něho byly i děti artistů zkrátka artisty. Joe Keatonovi, který byl bavičem a zároveň svým vlastním manažerem, nečinilo žádný problém zorganizovat jako PR-gag dokonce únos vlastního třináctiměsíčního syna! Některým městům se však časem musel vyhýbat, když představení začali častěji navštěvovat členové Spolku pro ochranu mládeže. Do New Yorku nemohl vůbec, tam na Keatona leželo udání pro týrání dítěte.

Pravdou je, že rodiče Bustera do školy poslali, jenomže byl naprosto nezvladatelný. Když se ho učitel zeměpisu třeba zeptal, co je to ostrov, Keaton odpověděl: „Štěnice na oceánu“, anebo se při vyvolání svého jména přihlásil a řekl: „Dnes tu není!“ Rychle ho proto ze školy zase vyhodili. V „divadelní škole“ měl pak více průpravu akrobata než klauna. To mu umožnilo ovládnout umění padání a kaskadérských kousků, které ve svých filmech brilantně využil. Přestože Bustera Keatona s Chaplinem spojuje jejich cikánské dětství, bídu nepoznal, protože Keatonova společnost si stála vcelku dobře a ve vaudevillech jim za jejich číslo (výstup) platili někdy i velmi slušnou gáži. Museli však absolvovat i tři vystoupení za den a to byla obzvlášť pro malého chlapce velká zátěž.





Buster se od otcových The Three Keatons (později The Four Keatons – ve skutečnosti jich bylo pět) osamostatnil, když jak sám uvádí: „přešel otec od piva k tvrdým kořalkám“ a v rodině začalo docházet ke sporům. Než se ale definitivně osamostatnil, dostali Keatonovi jednu neobyčejnou nabídku od tiskového magnáta Randolpha Hearsta, jehož listy později vedly očerňovací kampaň proti Arbuckleovi a také proti Chaplinovi. **Hearst** (uslyšíme o něm ještě v souvislosti s režisérem Orsonem Wellesem) se rovněž pokusil vstoupit do filmového obchodu a nabídl Busterovu otci, aby u něho hrál ve dvoudílné komedii pro biografy. Joe Keaton odmítl s poznámkou, že „nebude The Three Keatons ukazovat za deset centů na nějakém prostěradle“.

Hearst chtěl vyrobit komedie podle velice populární série novinových kreseb *Bringing up, Father,* ovšem Joe Keaton opět odmítl. Pro něho nebyly pohyblivé obrázky nic seriózního, neměl na to čas. Masovou zábavou, která měla budoucnost, byl pro něj vaudeville a ne kino. Když mladý Buster odejel do Hollywoodu složit filmové talentové zkoušky, otec se divil. Ale už o rok později, v roce 1918, je otec Keaton jedním z představitelů šestého Busterova filmu. Mladý Keaton se začal v Kalifornii učit filmovému herectví u Roscoe **Arbuckle**a, jenž vyšel z Keystoneského studia Macka Sennetta, kde začínala většina nejlepších němých komiků. Tam se mezi ateliéry poprvé potkal se svým geniálním souputníkem Charlie Chaplinem.







Charles Spencer **Chaplin** připlul z rodné Anglie do Ameriky poprvé roku 1912. Tehdy ho krátká návštěva New Yorku a jeho music-hallů sklíčila, stejně jako obraz Ameriky vůbec. Je zajímavé,

že někdy v té době byl Buster se společností svého otce naopak v Chaplinově rodné Anglii – a to dost neúspěšně. Mladý Chaplin se o dva roky později do Ameriky vrací, tentokrát na sesterské lodi nešťastného Titanicu Olympic a je v tom cosi chaplinovsky symbolického. Pokud by si dva roky předtím k plavbě vybral Titanic, svět by přišel o umělce, jenž pomáhal lidem se smát v těch nejtěžších dobách. Bůh či osud tehdy vytáhl šťastný los. Během svého turné s Karnovou divadelní společností po Státech je Chaplin kontaktován Hollywoodem, přestože se o film jako takový příliš nezajímá. Brzy však jako Tulák Charlie stane na pomyslném triumvirátním trůnu hollywoodského Olympu – spolu s Mary Pickfordovou a Douglasem Fairbanksem, představitelem prvního mužného hrdiny. Zrodí se celosvětově nejpopulárnější ikona americké komedie a největší hollywoodská hvězda do roku 1945.





Chaplin ztělesnil na plátně první čistě lidovou komickou figurku, jež měla univerzální srozumitelnost. Chaplinovo pojetí filmové herecké komiky jako pantomimy všude vzbuzovalo salvy smíchu a zároveň sociální koncept postavičky Tuláka Charlieho, vyděděnce industrializace, vzbuzoval soucit a vyvolával slzy. Je příznačné, že když Chaplin viděl poprvé kinematograf bratří **Lumiér**ů, zaujal ho ze všech jejich krátkých snímků nejvíce právě legendární ***Pokropený kropič,*** snímek, který obsahoval úplně *první gag* ve filmové historii.

Chaplinův anarchicky rebelský a zároveň sentimentální styl léčil lidské duše v čase první světové války, ale dokázal to i v době velké hospodářské krize 30. let, kdy Chaplin jako jediný filmový autor v Americe a vlastně i na celém světě vůbec si mohl dovolit zůstat odvážně věrný poetice němého filmu a točil němé filmy se synchronizovanou zvukovou stopou. Naučil se noty a základy kompozice a jako samouk si ke svým němým filmům s postavou bezdomovce Charlieho začal nahrávat orchestrální hudební doprovod. Až do jeho druhého zvukového (mluveného) snímku ***Monsieur Verdouxe,*** natočeného po druhé světové válce, byly jeho filmy vždy neochvějnou zárukou finančního úspěchu. Provokativním ***Monsieurem Verdouxe*** (1946) o vrahovi osamělých žen popudí své kritiky a nepřátele, pro diváky tento očerňovaný film ale především symbolizuje smrt Chaplinovy ikonické figurky Tuláka.

Pro Chaplinovo umění byly stěžejní (a dosti krutou) inspirací jeho vlastní zkušenosti dětství a mládí, ne nepodobné románům Charlese Dickense. Vyrostl na prknech kočovné divadelní společnosti, kde vystupoval od osmi let, jeho babička byla napůl cikánka, otec alkoholik střídavě opouštějící rodinu, maminka, která také hrála ve varieté, pobývala dlouhá údobí v psychiatrickém ústavě. Malý Charlie poznal se svým bratrem Sydneym jak sirotčinec, tak prošel zkušeností ulice a nutnosti se uživit bez rodičů už v nezletilém věku. Je zřejmé, že právě zážitky z dětství se staly silným mentálním podkladem jeho filmů, podobně jako později u Felliniho.

Sám Chaplin ve svém životopise vzpomíná na příhodu, jež ho v dětství silně zasáhla, a která v symbolice obětovaného beránka koresponduje s náboženskou vírou v Krista, v níž našla útěchu jeho pomatená matka, jejíž lásky si užil s bratrem osudově tak málo. V jistém čase bydleli v Londýně v ulici nedaleko jatek. Mladý Charlie často viděl, jak jejich ulicí ženou na porážku stádo ovcí. Jednou však osamělá ovce stádu utekla a hnala se ulicí, kde v nastalém zmatku porážela shluk kolemjdoucích. Chaplin s ostatními nemohli nad krkolomnými pády lidí marně honících zběhlou ovci

potlačit smích. Když však ovci nakonec chytli a odvlekli na jatka, rozběhl se Charlie za matkou domů se srdceryvným pláčem a stále opakujícími slovy: „Oni ji chtějí zabít! Oni ji chtějí zabít!“. Tato scéna nadlouho utkvěla Chaplinovi v paměti. A dvě protichůdné emoce – *kombinace tragiky s komikou* – jsou typickým znakem Chaplinova umění.







Na konci svého druhého amerického turné opustil Chaplin svou uměleckou kolébku, Karnovu divadelní společnost, a vydal se do Hollywoodu, kde podepsal smlouvu s Mackem Sennettem a v jeho studiu Keystone také roku 1914 natočil svůj první film s vtipně symbolickým názvem ***Chaplin si vydělává na živobytí*** (*Making A Living*). **Sennett** měl pro Chaplina stejně jako pro řadu dalších umělců zásadní význam a je vhodné se u jeho jména pozastavit. Sennettův umělecký přínos pro americkou kinematografii je srovnatelný s Griffithovým. Jako producent vytvořil pracovní prostředí, kde komikové získali prostor pro rozvíjení *improvizace.*

Sennett se inspiroval u Thomase **Ince** a jeho filmové společnosti Inceville. Také Thomas Ince je zásadní postavou stojící u zrodu Hollywoodu a americké kinematografie. Byl to on, kdo jako první vymyslel *systém dělby práce* při výrobě filmů. Ve svém modelu studia předvídavě ustanovil různé instituce a funkční oblasti. Tito dva režiséři a producenti vytvořili vzor pro mladé židovské podnikatele z východu, Ince a podle něho Sennett zaměstnávali tým autorů, režisérů a výrobní štáb, který pod jejich kontrolou simultánně pracuje na mnoha projektech – prototyp hollywoodského studia působícího v následujících čtyřiceti letech!

Sennettova tvůrčí genialita spočívala v tom, jak pro snovou technologii film objevil *estetiku čirého pohybu* a *absurditu existence.* V desátých letech založil školu filmového humoru, stojící na primárních vlastnostech kinematografu. Němé grotesky byly neobyčejně účinným a populárním uměleckým žánrem, jehož podstata je minimalistická, hudební a rytmická. Nevztahovala se k divadlu, ale k fotografickému prostoru. Teprve Chaplin vnesl do grotesky individuální rozměr, když svou komiku založil na své divadelní herecké průpravě, pantomimě. Sennettovy filmy ale mají ještě kolektivního (nemyslícího) hrdinu, vláčeného zrychleným tempem událostí – skupinu Keystoneských strážníků. Nesmírnou popularitu těchto pendrekových komedií zvyšovalo, že cílem zesměšnění byl opěrný bod Systému – policisté (bdělé oko zákona se stane klasickou směšnou figurkou grotesek). Jejich hlavním spoluhráčem i protihráčem v řetězci bláznivých honiček a působivě nesmyslných akčních choreografií je obvykle – *automobil.*






Sennett přesně odpozoroval v USA jeden z nejprimárnějších nových prvků v životě lidí – *automobilismus*. Je pozoruhodné, jak je cesta obou zásadních vynálezů proměňujících v průběhu 20.

století životní styl – auta a filmu – od počátku symbioticky propojena. (Těžko si Sennettovy grotesky představit bez typických Fordek model T.) Auto navíc, podobně jako vlak, je ve filmovém obraze nositelem nejrůznějších pohybů a nejrůznější dynamiky záběrů a symbolizuje zrychlení doby. Vlaky a automobily spolu také od počátku ve filmech závodily a jedním z velkých hitů mezi gagy němých grotesek byla nervy napínající scénka s automobilem uvízlým na kolejích a vlakem řítícím se na vůz. V poslední sekundě vždy auto lokomotivě uniklo, což působilo na diváka pokaždé silně euforicky.

Velký průkopník autorského filmu, francouzský režisér Jean **Renoir**, označil Macka Sennetta za prvního filmového *autora*, když vzpomíná ve svých pamětech a píše: „Za časů němého filmu mohla být většina filmů považována za autorskou práci. Zvukový film znásobil technické možnosti a urychlil tak zánik tohoto jednoduchého systému (…) První filmy vyjadřovaly přímo sny svého tvůrce a nesly jeho nesmazatelnou stopu se všemi vlivy, které napomáhaly jeho vývoji, ať už šlo o anglickou pantomimu nebo třeba melodrama z Bulváru zločinu či v první řadě o líbeznou americkou frašku.

Pan Mack Sennett shromažďoval herce a kameramany na schodech u dveří své kanceláře a dělal s nimi rozvrh dne. To se odehrávalo v obyčejné uličce na předměstí Los Angeles. Byla tak strmá, že se někdy automobil zablokoval a začal sjíždět dolů: skvělá situace pro krátký film. Domy v té ulici byly přízemní. V zahrádce za domem se sušilo prádlo. Chodníky jen tu a tam zastiňovaly mladé palmovníky. Macku Sennettovi stačilo jen točit klikou kamery, aby vnořil diváka do lázně pravého amerikanismu. Omezené finanční možnosti ho nutily co nejlépe využívat Ameriky malých lidí, kterou my už bohužel neuvidíme.





Herec specializovaný na role zlodějů si vymyslel scénu honičky, ve které hrál hlavní roli tuleň, protože Mack Sennett měl tuleně. Měl také hezké plavkyně a komiky zděděné z cirkusu a burlesky. Každý řekl svůj názor, ale obdiv sklízel šéf, a filmy Macka Sennetta, které vycházely z jeho malého ateliéru, byly nesporně filmy Macka Sennetta. Každý z nich byl svědectvím o osobnosti producenta, režiséra, gagmana, prostě všeho v jedné osobě. Vyrobil je jeden člověk, stejně jako vybraný pokrm je výrobkem jednoho kuchaře a hra Bernarda Shawa hrou Bernarda Shawa. A co je důležité – umělci zodpovědní za tyto výtvory nevěděli, že dělají mistrovská díla. Vyprávěli hezké příběhy a jediné, po čem toužili, bylo přinést trochu radosti svému publiku, které jim výměnou dávalo denní chleba. Samozřejmě to nebylo tak jednoduché. Když mluvíme o umění, nikdy nesmíme zapomínat na jeho náboženský prvek. Fanatici se zákony tohoto náboženství řídí s nezištnou vášní.“*

Dnešním dětem by se mohlo zdát, že všechny němé filmy byly komedie a to z jednoho prostého důvodu – jsou *zrychlené.* Filmy z desátých a ještě dvacátých let byly totiž točeny kamerami s rychlostí 18 obrázků za sekundu. Později se však rozšířily kinematografické přístroje operující s rychlostí 24 obrázků v sekundě s mnohem lepší kvalitou reprodukovaného obrazu na plátně. Když se na nových projektorech promítal film natočený nižší obrázkovou frekvencí, byl obraz na plátně zrychlený.

To samozřejmě působilo značně komicky a autoři grotesek tomuto zrychlení mnohdy zůstali věrni jako stylotvornému prvku. Ale ke zrychlení pohybu v němých groteskách došlo vlastně náhodou – technologickým vývojem. Chaplinovy filmy z konce dvacátých a třicátých let jsou už natáčeny běžnou frekvencí 24/sek. Později se rychlost pohybu v němých filmech měnila jejich novým kopírováním, proto můžeme vzhledem ke stáří němých grotesek v archívech nacházet jejich nejrůznější kopie. Z nich se restaurují původní verze těch nejproslulejších snímků a následně produkují obnovené premiéry, jako v případě úspěšného návratu celovečerního ***Friga na mašině*** (*General* – 1926) Bustera Keatona v šedesátých a znovu v sedmdesátých letech. V estetice němých komedií je cosi kouzelného, jakoby to byl nějaký „tekoucí" žánr v Dalího surrealistickém pojetí. Zůstávají působivé i při jejich dalším kopírování a upravování a nijak jim to neškodí.*






Němá groteska (souběžně s Griffithovými celovečerními epojejemi) znamenala první triumf americké filmařské kolonie z Kalifornie. Ve dvacátých letech dokonce němé komedie přinášely Hollywoodu bezkonkurenčně nejvyšší zisky a postavení tohoto žánru v tehdejší filmové výrobě je srovnatelné s pozicí *akčního filmu* na konci dvacátého století. Americká němá groteska (pravda, vynalezená ve Francii a proslavená Angličanem) se stala počínaje lety 1916/18 prvním světově univerzálním filmovým žánrem Hollywoodu – a to především a zvláště díky géniu jménem **Chaplin** a jeho emblematické (individuální a zároveň univerzální) figurce bezdomovce Tuláka.

Vzhledem k vyčerpané Evropě i úlevě z konce války přinášely americké komedie v čele s Tulákem evangelium osvobození smíchem všude, kam dorazily. Plejáda mužských komiků němých grotesek – nutno podotknout – zůstává dodnes přehlídkou té nejrůznější, leckdy až bizarní typologie, od šilhajícího neurotika Bena Turpina, až po bezkonkureční kamennou tvář Bustera Keatona. Každý z těchto komiků si pro sebe jako rozpoznávací značku musel vytvořit svou vlastní masku – tvář pro kameru.

Mezi filmovými ateliéry v Hollywoodu se v době, kdy se tito komedianti, pantomimové a akrobati všho druhu před kamerami typologicky profilovali, objevil ovšem také herec, který je jako „typ" všechny předčil – neboť vytvořil jakýsi *multityp.* Dosud žádný herec v historii filmu ho nepřekonal! Nebyl to vůbec komik (i když smysl pro humor nepochybně měl), ale stal se svého času proslulý a populární právě tak jako velcí komikové typu Chaplina, Lloyda nebo Keatona. Říkalo se mu – „Muž tisíce tváří".

Jmenoval se Lon **Chaney** a přestože byl po nástupu zvukového filmu na mnohá desetiletí téměř zapomenut, dnes je jeho jméno nesmrtelnou legendou. Právě s Chaneym nejlépe porozumíme, jak mocně ve své době vládlo a působilo kouzlo němého filmu, jak velké a silné emoce uměl němý film i přes svou nedokonalost a nedostatečnost vyvolávat, a jak dokázal jednoduchými prostředky dosahovat mimořádného účinku a výrazového bohatství. Lon Chaney byl vůbec *první charakterní herec* v dějinách filmu a také se stal největším průkopníkem amerického filmového herectví v jeho historii. V době, kdy zářil ze stříbrného plátna kin, všechna castingová oddělení v Hollywoodu se shodovala, že Chaneymu se může nabídnout jakákoli role, jakákoli postava, a v každé by stoprocentně uspěl. Jeho biografista Michael Blake řekl: „Lidé si dnes myslí, že Lon Chaney byl horrorový herec. Ale nebyl jím. Mohl zahrát cokoli. Byl první hollywoodská charakterní hvězda."

V obecném povědomí bývá Lon Chaney spojován se dvěma velkými hity americké němé kinematografie – ***Zvoníkem u Matky Boží*** (*The Hunchback of Notre Dame* – 1923, režie Wallace Worsley) podle románu Victora Huga, kde nezapomenutelně vytvořil postavu hrbatého Quasimoda, a ***Fantomem opery*** (*The Phantom of the Opera* – 1925, rež. Rupert Julian) podle knihy Gastona Lerouxe, v němž oprávněně proslul svou originální kreací děsivě znetvořené tváře pařížského fantóma.

Tyto Chaneyho dva výkony by však neznamenaly tolik, kdyby jeho celá tvorba nebyla daleko bohatší a ve svém úhrnu zcela fenomenální – ve více jak čtyřiceti celovečerních filmech, v nichž hrál hlavní roli, nemá tento filmový herec ani jedinkrát stejnou tvář, stejnou masku a zcela pokaždé je dokonale někým jiným! Lon Chaney byl *génius metamorfózy a umění proměny*. Jeho příběh je jedním z nejvíc ikonických ve vyprávění o zrodu kinematografie a amerického filmu. A také jedním z nejvíce jímavých – byl prvním hercem, který se skutečně niterně dotkl milionů srdcí filmových diváků a zároveň hluboko vnikl do jejich psychiky. Orson **Welles** o něm prohlásil: „Byl víc než jen make-up artist, byl skutečně hercem velké síly!“





Chaney přišel jako sedmadvacetiletý se svou ženou a synem do Los Angeles už v roce 1910, tedy souběžně s první vlnou filmařů. Jeho rodiče pocházeli z Dublinu v Irsku a Chaney měl po nich v krvi irské, anglické, francouzské a anglické předky. Narodil se v Colorado Springs ve státě Colorado, kde jeho dědeček vybudoval v roce 1874 Školu pro neslyšící a slepé. Zde se také seznámili Lonovi rodiče, kteří byli oba *hluchoněmí*.

V Chaneyho životním osudu je právě tento okamžik klíčovým – jako dítě hluchoněmých dospělých totiž skvěle ovládl pantomimu. V tom jakoby by byl maličký, a jak se brzy ukázalo, herecky nadaný Lon doslova předurčený stát se hvězdou němého filmu! Hluchoněmí potřebují k porozumění celou tvář a výraznou mimiku, přičemž oči jsou také důležité. Protože nemluví a neslyší, komunikují rukama, celým tělem. Chaney měl v tomto smyslu vynikající průpravu a již záhy v školním věku začal hrát divadlo. A není tedy divu, že roku 1902 v devatenácti letech odchází za kariérou herce v populárních zájezdních divadelních hrách.

Se svou první manželkou, vaudevillovou zpěvačkou Clevou Creightonovou se 22 letý Chaney seznámil v roce 1905, když jí bylo pouhých šestnáct. O rok později se jim narodil syn Creighton Tull Chaney (později rovněž filmová hvězda jako Lon **Chaney jr.**), ale manželství s Clevou nebylo šťastné a rozhodně ne harmonické. Cleva víceméně dusila Chaneyho talent – když jejich manželské potíže přerostly v roce 1913 v krizi, Cleva se dokonce pokusila o sebevraždu požitím chloridu rtuťnatého, což sice přežila, ale zničilo to její pěveckou kariéru. Po tomto skandálu a rozvodu Chaney (jemuž soud nakonec přiřknul péči o syna) opustil nadobro divadlo a odešel k filmu, opustil centrum Los Angeles a přestěhoval se do Hollywoodu.*

Když Chaney u filmu začínal, nebyl už zdaleka nejmladší a blížil se ke třicítce. Před kamerou musel začínat od píky jako statista, a to v době, kdy Hollywood byl opravdu ještě vesnice – své první angažmá měl ještě v prvním malém hollywoodském ateliéru Nestor Studio! Nebyly to lehké časy, hrálpodřadné štěky za pár dolarů týdně, ale zároveň to byla doba plná entuziasmu a příslibů budoucnosti. Z více jak stovky krátkých snímků, kde se Chaney objevil mezi lety 1913 – 1917, se toho dochovalo jen velmi málo. Ale i z těchto střípků se už dá vyčíst obraz velkého talentu. První, kdo si Chaneyho mezi statisty všiml, a kdo podporoval jeho styl práce s make-upem a maskováním, byl průkopnický režisér původem z Kanady Joe **de Grasse** se svou manželkou Idou May **Park**ovou.

V oné archaické době malých nezávislých filmových výrobců v teprve se rodícím Hollywoodu tvořili tito manželé půvabný autorský tým – Ida May Parková byla jednou z prvních filmových scénáristek a zároveň také jednou z mála žen režisérek těch časů! Pod jejich vedením a s jejich podporou začal Lon Chaney na sobě soustředěněji pracovat.





Mezitím se Hollywood závratným tempem začal proměňovat. V roce 1915 otevřel Carl Leammle v San Fernando Valey své filmové městečko Universal City – první větší hollywoodské studio s celou řadou ateliérů a tedy s daleko větší výrobní kapacitou. Chaney se rozhodl přejít k Universalu, ale o lepší práci se tu ucházeli stovky herců a bylo hodně těžké v tak velké konkurenci vyniknout. Chaney měl však kromě hereckého talentu ještě něco, co všichni ostatní adepti klepající na zlatou bránu postrádali – svůj vlastní divadelní kufřík s líčidly! Dodnes je tento kufřík v depozitáři studia MGM uschován jako vzácný muzeální exponát.





Chaney není jen průkopníkem charakterního herectví v americkém filmu, ale také skutečným zakladatelem filmového *maskérského umění*, které de facto sám (a na sobě) vymyslel. Když přišel roku 1916 do Universalu, nebyl dosud znám filmový make-up a specializovaná maskérská oddělení, jak je známe dnes, neexistovala. V oné době se předpokládalo, že filmový herec než vstoupí na plac, se jednoduše nalíčí sám, jako to dělal v divadle. O nějaké větší maskérské práci se v prvních letech kina vůbec nedá mluvit, maximálně si herec přilepil vousy, aby vypadal starší, nebo si nasadil knírek, aby se označil za darebáka. První tvůrci filmů vycházeli zkrátka z divadelní zkušenosti. Jenže brzy se ukázalo, že na velkém filmovém plátně, kde je hercova tvář mnohonásobně zvětšená, je obyčejný divadelní make-up nedostačující.

Vzhledem k absenci specializovaných profesí, jakými jsou dnes filmoví maskéři, se Chaneyho umělecká dovednost make-upu a maskování stala konkureční výhodou oproti ostatním hercům. Navíc nešlo jen o make-up a masku tváře – Chaney vytvářel své postavy celkovou řečí těla a gestikou. K tomu připočtěme jeho výrazné charisma, které vždy postavám, které ztvárňoval, dodávalo emotivní hloubku a humanistický přesah. Chaney skutečně dokázal být v každém filmu jiný, ale zároveň to byl vždy Chaney! V civilu mužný, chlapský typ s ostře řezanými rysy tváře (tak trochu jako později Clint Eastwood), který ale za svým zevnějškem skrýval citlivou duši. Pamětníci a historikové se shodují, že

Chaney byl velmi senzitivní, láskyplný člověk, který si chránil své soukromí a vnitřní autonomii navzdory majetnickým požadavkům studiových magnátů typu Louis B. Mayer a hollywoodskému filmovému byznysu, který pomohl nastartovat. Vůči hollywoodskému establishmentu dvacátých let a obchodnickým manýrám jeho nejmocnějších kormidelníků jako Mayer měl Chaney vždy silně ambivalentní vztah. Věděl dobře, kdo těmto mogulům vydělává peníze.*

Rychle se stával v Universalu nejvýraznějším hercem, až se propracoval k první větší roli, kde na sebe strhl pozornost, ve westernu ***Riddle Gawne*** (1918), nicméně tehdejší šéf výroby mu řekl dnes památnou větu: „Vy nikdy nebudete vydělávat víc než sto dolarů týdně.“ Tak se Chaney sebral a se svým kufříkem s líčidly z Universalu odešel, takříkajíc „na volnou nohu“. Právě se zakládala i další velká studia, tak proč to nezkusit jinde? Hned následujícího roku pak svůj vzdorný odchod zúročil – snímek ***Zázračný člověk*** (*Miracle Man* – 1919), vzniklý v čerstvě novém studiu Paramount, učinil z Chaneyho skutečně prvního a největšího charakterního herce Hollywoodu! Z tohoto filmu se dnes zachoval jen malý zlomek v délce asi 3 min., naštěstí jde právě o klíčovou scénu, díky níž se Chaney proslavil! Než si ji připomeneme, je ale vhodné si trochu víc přiblížit pozadí celého filmu, neboť nám v mnohém vypovídá o vnitřním životě tehdejší formující se americké společnosti, stejně jako ilustruje hollywoodskou praxi v časech, kdy se kinematografie stávala jakousi novou formou náboženství.**

Zázračný člověk vyprávěl spletitý příběh o skupině podvodníků, kteří se připojí k jednomu vesnickému pastorovi, který před svým kostelem uzdravuje lidi pomocí excitované víry. Spojené státy jsou ještě i dnes plné fanatických rozhlasových nebo televizních náboženských kazatelů, stejně jako nejrůznějších náboženských sekt, počínaje mormony a konče mocnou dianetickou církví. Za touto americkou specifikou stojí jak povaha jejího demokratického a sekulárního systému, tak kulturní míšenectví přistěhovalců, ale především kalvínsky fanatické puritánství prvních osadníků z Evropy, bílých otců-zakladatelů a dobyvatelů severní Ameriky, kteří vtiskli americké kultuře a civilizaci její duchovní charakter. Mezi všemi krajně fanatickými puritány, kteří hluboce ovlivnili a formovali duševní život prostých Američanů na přelomu 19. a 20. století, vyniká Mary **Baker-Eddy**ová.

Zakladatelka tzv. „scientologie“ nebo-li Křesťanské vědy, která sice zemřela jako pyšná, bezcitná a bohatá stařena ve věku 89 let roku 1910, ale její časopis Christian Science Monitor nepřestal ani v dalších desetiletích vycházet v ohromujícím nákladu a chrám Křesťanské vědy, který nechala vybudovat ze sponzorských darů (ať od drobných chudých střadatelů, tak velkých milionářů – sama tato extrémně lakotná žena nedala ani cent), stojí v Bostonu symbolicky dodnes. Tato kontroverzní, nevzdělaná, hysterická a nakonec bezdětná, osamělá a frigidní žena z chudé puritánské farmářské rodiny (kde od dětství trpěla psychosomatickými nemocemi, nikdy nepracovala, četla jen Bibli a nechala se důmyslně jen hýčkat) dokázala mistrně založit mocné „vědecko-náboženské“ hnutí, které hlásalo na úsvitu moderní doby marketingově jednoduchou tezi „Vaše Víra vás uzdraví!“.





Mary Baker-Eddyová, která svou absurdní, falešnou naukou o extatické víře, jež uzdraví všechny, chromé i slepé, vyvolala počátkem 20. století fanatismus statisíců Američanů. Tato žena byla svého času stejně tak zbožně uctívána jako kritizovaná (například renomovaným spisovatelem a bystrým americkým satirikem Markem Twainem), přestože však její Křesťanská věda vyvolala nové *fanatické* náboženské hnutí, nedá se popřít, že Mary Baker-Eddyová byla, jak napsal Stefan Zweig, vedle Mesmera a Sigmunda Freuda průkopnicí v oblasti psychologie – v sugestivním posilování vůle k uzdravení.

Ohlas Křesťanské vědy u širokých vrstev prostých Američanů se také roku 1919 podepsal na ohromném úspěchu filmu ***Zázračný člověk***. Film za 126 000 dolarů po svém uvedení vydělal na pokladnách kin enormní 3 miliony. K tomu je třeba připočíst i velkou reklamu – letadla shazovala volné vstupenky a mosazné mince, na jejichž jedné straně se psalo „Zázračný člověk je tady“ a na druhé straně „Držte svou Víru“. Onen vzácný zlomek filmu s Lonem Chaneym, který se zachoval, zachycuje právě scénu zázraku. Chaney ve filmu hraje jednoho z podvodníků, který předstírá chromého.

Před dveřmi vesnického kostela a před shromážděním lidí stojí extatický pastor. U jeho nohou je chromý Chaney, který se pomalými pohyby začíná zvedat na vlastní nohy. Zlom ale přichází, když simulující Chaney uvidí, jak z davu lidí náhle vyjde maličký chlapec o berlích, který slyší na pastorova slova, odhodí své berle a díky sugesci skutečně začne chodit. Reakce na tento zázrak je vyjádřena pronikavým výrazem Chaneyho tváře a jeho očima – jde bezpochyby o velmi silný okamžik raného němého filmu! Chaney nejprve pracuje celým tělem, když v jakémsi skoro tanečním pohybu vstává a posléze kamera zachytí jeho pohled, jak vidí chlapce, výraz v očích, zprostředkovávající komplexní emoci celé dramatické chvíle. Po tomto výkonu se Lon Chaney stal okamžitě přes noc hvězdou. Zvítězila nikoli sugesce víry, ale sugesce umění němého filmu a stříbrného plátna!*





K potvrzení svého nového hvězdného statutu exceloval Lon Chaney ve své první hlavní roli, kterou mu nabídl producent Samuel Goldwyn ve filmu ***Trest*** (*The Penalty* –1920). Tento snímek, který se prozměnu zachoval celý do dnešních dnů, stojí poněkud ve stínu následných Chaneyho velkých hitů jako ***Fantom opery***, či série filmů s Todem Browningem, což je dosti neprávem, neboť jde o snímek jak velmi dobře produkovaný, tak i zajímavě a zručně režírovaný, ale především tu herec vytvořil své skutečně první „Velké číslo“ a první velkou postavu. Hraje drsného vůdce podsvětí v San Franciscu Blizzarda, jehož stručně vystihují slova šéfa federální policie: „Největší kripl na světě“. Blizzard je děsivá (a příznačně pro němý film až bizarní), „urputná“ figura zločince mrzáka, muže znetvořeného fyzicky stejně jako duševně. Chaney/Blizzard je kvůli svému zmrzačení psychopatický člověk. V dětství mu byly bez jeho vědomí a souhlasu díky chybné diagnostice lékaře amputovány obě nohy nad kolena, Blizzard tak chodí o berlích jen s pahýly místo nohou, mstí se celému světu a postupně propadá stále většímu šílenství.

V Chaneyho hereckém podání jde o vynikající charakterní psychologickou studii stejně jako o dokonalou fyzickou kreaci a celkovou masku. Nechal si vyrobit tvrzené kožené korzety na kolena, ohnuté nohy si vzadu pevně upoutal a dal si ušít speciálně střižený kabátec, který perfektně maskoval svázané nohy. Chaney dokonale ovládl chůzi a pohybování se s berlemi, nevyjímaje fyzicky náročné akční scény. Podle zachovaných svědectví bylo upoutání nohou po chvíli tak bolestivé, že Chaney mohl hrát 8 maximálně 10 minut, pak se nutně muselo natáčení přerušit a nohy rozvázat. ***Trest*** je cenný snímek nejen v tom, že je prototypický pro následný styl a způsoby Chaneyho práce, ale i proto, že nám přibližuje a dokresluje obraz amerického filmu ještě před zavedením prvních cenzorních pravidel v roce 1922. ***Trest*** překvapuje zvláště svou nebývalou drsností vůči ženám a postižený gangster Blizzard je krutý hrdina (viz např. vyloženě sadistická scéna v šicí dílně na klobouky).

Ve filmu se objevují ještě prvky, jaké v polovině dvacátých let v hollywoodské kinematografii už těžko najdeme, především otevřenější, přímější způsoby vyvolávání sexuálních představ a zobrazování erotismu. Pověstné okamžiky v ***Trestu*** jsou scény, kdy Chaney/Blizzard preluduje na svůj klavír a protože kvůli amputovaným nohám nedosáhne na klavírní pedály, nutí svou milenku, aby pod ním klečela a pedály během jeho hry ovládala svýma rukama. Postavení a rámování kamery jasně odkazuje výjev k jakési bizarní formě vynuceného ukájení a záběr Chaneyho v transu za klaviaturou (a s dívkou klečící mimo obraz ve výši jeho rozkroku) můžeme stejně dobře považovat ve filmu z roku 1920 za explicitní blow-job.





Tyto dráždivější tendence filmu byly v Hollywoodu ale brzy potlačeny cenzurou, takže americký film „zkrotnul“, zvláště pak v třicátých letech s příchodem zvuku a ještě přísnější cenzury. Mezitím se však Chaneyho filmové postavy o něco víc „polidštily“ a staly sofistikovanějšími. Fyzické zmrzačení jako přenesený obraz duševní trýzně se však od Blizzarda v ***Trestu*** stává důležitým motivem a jedním z kanonických znaků a rysů Chaneyho postav.

Trest nakonec zůstává ve stínu jiného filmu, který téhož roku 1920 Chaney natočil, a kde hrál dokonce dvě zcela odlišné postavy! Jmenoval se ***Mimo zákon*** (*Outside The Law* – 1920) a režíroval ho Tod **Browning**. S Browningem se Chaney poprvé setkal už roku 1919 při práci na filmu ***Hříšný miláček*** (*The Wicked Darling*), kde hrál zloděje, jenž donutí dívku ze slumu k zločinu a prostituci. Pro oba kongeniální umělce bylo jejich setkání mimořádně důležitým okamžikem. S jinak svéhlavým a vznětlivým režisérem si Chaney od první chvíle velmi dobře porozuměl a do konce dvacátých let spolu natočili 10 filmů, z nichž nejméně polovina patří k tomu nejlepšímu, co Chaney před kamerou vytvořil. Námět a scénář filmu ***Mimo zákon*** s nápadem na dvě role pro jednoho herce napsal Tod Browning osobně přímo pro Chaneyho (jeden z dalších úkazů rané americké kinematografie – v pozdějším hollywoodském systému výroby byly funkce režiséra a scénáristy striktně odděleny).

Téměř anarchicky působící a drsně rozpustilý snímek opět zapadá do období před zavedením cenzury. Podobně jako ***Trest*** se ***Mimo zákon*** odehrává v San Franciscu a místní čínské čtvrti a Chaney tu zpodobnil dva zcela odlišné charaktery a dvě zcela nepodobné figury – moudrého konfuciánského Číňana Chonga a zlého gangstera Blackieho. Lon Chaney se tu rozdvojil do dvou charakterových a fyzických proměn téže skutečnosti – jako jing a jang, dobro a zlo. Chaneyho talent začal působit magicky. ***Mimo zákon*** Toda Browninga (o němž se více dozvíme v kapitole Zapomenutí Mistři) je dnes shodně považován za první *psychologickou gangsterku* a vlastně první akční kriminální film s výrazným psychologickým přesahem v historii.

Od roku 1920 šel Chaney z filmu do filmu a točil až do konce života v průměru čtyři pět filmů ročně. Ve filmu ***Stíny*** (*The Shaddows* – 1922), který se stal jedním z nejúspěšnějších titulů sezóny, vyvolal úžas svou další fascinující kreací starého Číňana. Chaney se doslova převtělil – nešlo jen o make-up ale o celkový, dokonale propracovaný výraz těla! A ve filmu ***Šok*** (*The Shock* – 1923) svým výkonem muže upoutaného na kolečkové křeslo doslova zmrazil publikum. Jistě by ho neminul Oscar, kdyby tato cena tehdy existovala. V jednom silném okamžiku, kdy osaměle sleduje svět ze svého vozíku, jsou bez grimasy jeho oči a tvář tak smutné a plné lítosti, že to vyjadřuje bez jediného slova naprosto vše.

Jde o velmi důležitý moment, neboť jasně ukazuje na hercovu citlivou a empatickou povahu a skutečnost, že i když proslul jako herec, který straší lidi, byl ve skutečnosti civilní typ a civilní realistický herec jako později Humphrey Bogart v éře zvuku.



Nicméně se stal hercem proměny a od určité chvíle se ve dvacátých letech každý návštěvník kina ptal, co příště tenhle chlapík opět předvede? Kým bude v dalším filmu? V roce 1922 se převtělil do proslulé postavy starého bídáka Žida Fagina v adaptaci Dickensova románu ***Oliver Twist***, kde mu mistrovsky sekundoval v roli malého Olivera první velká dětská hvězda Jackie **Coogan** (jehož talent objevil a kterého proslavil rok předtím Chaplin ve své první celovečerní komedii ***Kid***).

S ***Oliverem Twistem*** se Lon Chaney, nyní už jako hvězda, vrátil do studia Universal, kde se seznámil s novým mladičkým a energickým židovským producentem jménem Irving **Thalberg**, brzy největší producentskou hvězdou klasického Hollywoodu a možná největším filmovým producentem všech dob. Byl to právě Thalberg, který uvedl ve filmu ***Léčka*** (*The Trap* – 1922) Lona Chaneyho, tentokrát v podobě buranského venkovana, poprvé do kin s pověstným a výstižným sloganem „Muž tisíce tváří"! Thalberg měl pro kariéru Chaneyho (a spolu s ním i Toda Browninga) neobyčejný a zásadní význam, neboť právě pod jeho křídly mohli tito dva nekonvenční a osobitě originální filmoví umělci spolu svobodně vytvářet svá jedinečná bizarní díla, když všichni tři nakonec zakotvili ve studiu Metro-Goldwyn-Mayer.

Šéf a zakladatel studia Universal Carl Leammle sr. nebyl s novým angažmá Lona Chaneyho zprvu spokojený, protože ***Léčka*** anebo ***Srdce vlka*** (*The Heart Of Woolf* – 1922) měla sice svůj ohlas, ale špatné zisky. Tehdy geniální Thalberg přišel na nápad, jímž změnil tok filmových dějin. Díval se z okna své kanceláře na pozemek Universal City, kde stály a chátraly v životní velikosti obrovské extravagantní kulisy Monte Carla, které tam zůstaly po Stroheimově filmu ***Bláhové ženy***, a na stole mu zrovna ležel rozečtený slavný román Victora Huga *Zvoník u Matky Boží*. Díval se na tu obrovskou a marnivou útratu v podobě kulis Monte Carla, když náhle pod dojmem rozečtené Hugovy knihy připadl na myšlenku přestavět Monte Carlo na středověké pařížské náměstí a katedrálu Notre Dame a klasický milostný příběh hrbatého zvoníka od Notre Dame Quasimoda ke krásné Esmeraldě převést na

plátno v oslnivé výpravě, která by se dala pořídit docela levně. Řekl si, že s Chaneym v roli Quasimoda, by mohlo jít o senzaci a jeho instinkt ho nezklamal.

Režií byl pověřen Wallace **Worsley**, který už před tím pracoval s Chaneym na ***Trestu***. Pracoval s užitím kamerových triků jako maskování obrazu, takže vysoké věže katedrály stačilo jen dokreslit.* Worsley byl zdatný režisér němého filmu (s příchodem zvuku zanechal filmování) a s Chaneym si dobře rozuměli, dokonce se tvrdí, že herec film režíroval víc než jeho skutečný režisér.

Vznikl velkolepý romantický film, kombinující silné emoce, horror, akci a melodrama. Účinek filmu vycházel samozřejmě z úžasných archetypálních postav jejich literárního otce Victora Huga. Připomeňme si, že Quasimodo je typickou romantickou postavou vybudovanou na kontrastech – jeho ohyzdný zevnějšek ostře kontrastuje s čistotou jeho srdce, lidé, které odpuzuje, ho nenávidí a domnívají se, že je ztělesněním zla, ale ve skutečnosti je schopen těch nejhlubších a nejčistších citů. Na obdobných protikladech je postavena cikánská tanečnice Esmeralda, která vyrostla v pařížském podsvětí mezi zloději a prostitutkami, ale zachovala si mravně čistý život. Sebeobětování, nenaplněná láska a hrdinství lidskosti nakonec triumfují, přes tragický konec, který hlavní postavy nutně potká.

Zvoník u Matky Boží z roku 1923 je shodně považován za klenot němé kinematografie. Svou emocionalitou a celkovým zpracováním zůstal vtištěný na dlouhá desetiletí do paměti diváků. Lon Chaney v postavě Quasimoda zde vytvořil dosud nejextravagantnější make-up a maskování v historii. Ale nejen to. Tak jako ve svých následných rolích, dotkl se jemné struny v duši každého člověka, kterou dokázal rozeznít jako nikdo jiný. Dnes máme o tomto účinku pěkné svědectví od amerického spisovatele, básníka a průkopníka literárních žánrů sci-fi a horroru, autora knihy *Marťanská kronika*, Raye **Bradbury**ho. Bradbury viděl v kině v době uvádění ***Zvoníka u Matky Boží***, když byl malé dítě: „Bylo to pro mě tak neuvěřitelně hrůzostrašné a tak silně emotivní, že šlo o jeden z nejdůležitějších zážitků mého života!“






Bradbury dokázal umění Lona Chaneyho psychologicky přesně vystihnout jednoduchými slovy: „*Každý člověk se bojí, že bude odmítnut.* Proto měl Chaney film za filmem vždy takový úspěch, jako i všichni takoví po něm. Chaney vyjadřoval tyto obavy, tento strach jako *protest* – v tom tkví tajemství jeho jedinečné kvality. Pomáhal lidem.“ Po půl století tento humanismus připomněla postmoderna právě svými „dojemnými monstry“ jako byl ***Sloní muž*** Davida Lynche nebo Spielbergův ***E. T. - Mimozemšťan***. Humanismus Chaneyho strašidelných, enigmatických postav zároveň ostře kontrastuje s evropskými depresivními horrorovými přízraky německého expresionismu té doby, jako šílený dr. Caligari nebo upír Nosferatu, kteří stopy lidskosti jednoznačně postrádají.

Přišel čas opustit Universal a Thalberg, Chaney (a Browning) odešli společně do čerstvě nové, nejexkluzivnější a kapitálově nejsilnější hollywoodské továrny na sny Metro-Goldwyn-Mayer! Série Chaneyho filmů v MGM je také vrcholem jeho tvorby. „Muž tisíce tváří“ své filmové herectví naplno rozvinul!

Zmíním jen ty největší klenoty Chaneyho proměn: podvedeného mladého vědce a exaktního génia poníženého svou nevěrnou manželkou, který se na protest rozhodne živit jako fackovací panák v cirkuse ve filmu Švéda Victora Sjöströma ***Ten, kterého políčkují*** (*He Who Gets Slapped* – 1925), břichomluvce Echa převlékajícího se za stařenu v ***Pekelné trojce*** (*The Unholy Three* – 1925) Toda Browninga, pařížského fantoma v epochálním blockbusteru režiséra Ruperta Juliana ***Fantom opery*** (1925), stoletého (!) muže a jeho vnuka ve filmu ***Mr. Woo*** (1927), nečekaně civilní a přesvědčivou studii seržanta námořnictva v dramatu ***Řekni to mariňákům*** (*Tell It to the Marines* – 1927), muže bez rukou Alonza v mistrovském kusu Toda Browninga ***Neznámý*** (*The Unknown* – 1927), prvního amerického upíra (se žraločími zuby) v Browningově groteskním ***Londýnu po půlnoci*** (*London After*

Midnight – 1928), nešťastného cirkusového klauna a kaskadéra, který miluje dívku, která miluje někoho jiného v ***Směj se Paňáco*** (*Laugh Clown Laugh* – 1928), iluzionistu a mrzáka, který neví o tom, že je otec milující vlastní dceru, v Browningově arcidíle ***Na západ od Zabzibaru*** (*West Of Zanzibar* – 1928), v dosud tehdy nevídané, realisticky civilní charakterové studii moderního detektiva pod režií Jacka Conwaye ***Když město spí*** (*While The City Sleeps* – 1928), v roli gangstera poprvé s reálnou přestřelkou samopaly v ***Podzemí*** (*Underworld* – 1928) režiséra Josefa von Sternberga, anebo v roli dělníka/strojvůdce v ***Bouři*** (*Thunder* – 1929), posledním Chaneyho němém filmu, který je dnes nenávratně ztracený.*





Zvláštní zmínku určitě zaslouží ***Fantom opery***, výpravný velkofilm z roku 1925 proslulý svými barevnými sekvencemi, kde má Chaney na sobě pověstný rudý plášť a místo obličeje šklebící se lebku smrtihlava. A samozřejmě, jeho Fantom tu má i svou slavnou znetvořenou tvář, kterou před milovanou operní subretou schovává za svou „civilní“ maskou. Než svou znetvořenou tvář Fantom v onom děsuplném okamžiku poprvé odhalí a šokuje napjaté publikum, museli si lidé v kině notnou chvíli počkat a dlouhý čas sledovali jen jeho stín nebo ruku s dopisem. Lidé si tehdy říkali, že se už Chaney zbláznil – že hraje jenom stín! Herci ale šlo o prodlužované načasování, aby se divák ještě více vyděsil.

Někteří tvrdí, že jeho maska znetvořeného obličeje byla nesmírně pracná a náročná, ve skutečnosti (a to platí o jeho maskérském umění obecně) pracoval Chaney jednoduše a se svou proměnou v šatně byl obvykle hotov raz dva! ***Fantom opery*** byl asi největší komerční úspěch mezi Chaneyho filmy, ale jak se traduje, herec měl velké rozpory s režisérem filmu Rupertem **Julian**em, dost průměrným a bezinvenčním, který pocházel z Nového Zélandu. Chaney ho nesnášel. Bylo o něm známo, že své filmy sám do jisté míry režíruje, což mohl ve filmech Worsleyho nebo právě Toda Browninga, jenže Rupert Julian byl víc technik než umělec. Rozpory byly tak velké, že Julian musel před dokončením natáčení opustit a ***Fantoma opery*** Chaney dotočil údajně sám bez režiséra.

Je vhodné si připomenout, že i přes tradiční nálepku Chaneyho jako herce monster, měl velký ohlas stejně tak v rolích čistě civilních, realistických. Za příklad se uvádí drama ***Řekni to mariňákům*** (1927), další velký kasovní úspěch, kde hrál Chaney seržanta u námořnictva tak přesvědčivě, že se stal jediným filmovým hercem v dějinách, který byl za svůj výkon na filmovém plátně vyznamenán námořnictvem Spojených států amerických! Ve filmu Chaneymu skvěle sekunduje Bob **Hains** – tady již nejde o exhibici monstra ale o skutečné charaktery v dramatickém konfliktu. Joan **Crawford**ová, která hrála po boku Chaneyho v Browningově ***Neznámém*** (1927), vždy hovořila o tom, jakým úžasem na ni zapůsobil a jak silné emoce dokázal vyvolávat: „Chaney mě nejvíc naučil, co je to herectví.“

Když se v roce 1928 vrátil k postavě strašidelného monstra v Browningově upířím ***Londýnu po půlnoci***, posunul tentokrát hrůzu ke grotesce. Z tohoto *nejhledanějšího ztraceného němého filmu* se zachovaly bohužel jen fotografie. Chaney tu hrál šviháckého detektiva ze Scotland Yardu a zároveň pitoreskního upíra se zuby jak žralok namísto klasických tesáků, který nejvíc upomíná na vražedné hračky Stephena Kinga. Podle očitých svědectví, která máme, však celková figura byla sice děsivá, ale zároveň legrační. Mary Huntová, která kdysi v dětství film viděla, vzpomíná, že film byl spíš než

horror zábavná irreálná fantazie, make-up, žraločí škleb a strašlivý výraz v očích byly sice děsivé, ale když se Chaneyho postava pohybovala, „bylo to komické jako když se pohybuje Groucho Marx“.

Téhož roku 1928 ovšem předvedl Chaney docela jinou pamětihodnou hereckou polohu, opět naprosto novátorskou, a to v nevídané charakterové studii detektiva v snímku ***Když město spí***. Jak napsal historik Kevin Brownlow: „Vždy, když se Chaney převtělil, převtělil se dokonale. Nešlo o to, že se proměnil jen vnějškově. Když sledujete jeho detektiva, máte dojem, že tu práci dělá už dlouhá léta. Jeho detektiv pochází z reálného života, nikoli z pozlátkového 'glamour' světa filmu.“ Ale nakonec nejmilejší postavou byla Chaneymu osobně dle jeho vlastních slov role klauna ve ***Směj se paňáco*** (1928), který miluje dívku, která miluje jiného. Tady opět dokázal vyvolat u diváků ony neobyčejně silné a niterné emoce, které jim přinášely katarzi. A snad ten film vzpomínal nejraději i proto, že hrál po boku krásné, sedmnáctileté Loretty **Young**ové. Do konce života mu tehdy zbývaly dva roky.





Když roku 1929 v Hollywoodu definitivně nastoupil zvuk, Lon Chaney to ohodnotil slovy: „Neměl bych mluvit, protože až otevřu ústa a promluvím, zničí to tajemství.“ V ***Hollywood Revui*** (1929), která byla povinnou zvukovou předváděčkou všech hvězd studia MGM, měl i Chaney svůj zpívaný výstup, který nesnášel, nenáviděl a opovrhoval jím. Jeho hlasový herecký projev byl ale jinak v pořádku a studia o jeho práci měla i nadále eminentní zájem, přestože on sám měl nad novou technikou pochyby. Universal o něj začal velmi usilovat pro mluvenou verzi ***Drakuly***, a tak MGM dalo obratem Chaneymu jako bonus novou lukrativní smlouvu a Thalberg vybral jako jeho první mluvený film zvukovou verzi Browningovy ***Pekelné trojky***, ale režií byl pověřen mladší Jack Conway (v následku čehož odešel Browning na protest z MGM k Universalu, kde po Chaneyho smrti natočil ***Drakulu*** s Belou Lugosim).

Zvuková ***Pekelná trojka*** (1930) se sice nevyrovná němému originálu, ale přesto byl Chaneyho výkon i v nové zvukové podobě strhující a herec dokázal svou suverenitu i v hlasovém projevu. Ovládl typově a barvou všechny hlasy svých mužských postav (kromě stařeny, jež byla natočena na jiný mikrofon a zvukově upravena). Vrcholem pak je, když se falešná stařena u soudu prozradí právě hlasem, který jí v jedné chvíli nechtěně přeskočí z jedné polohy do druhé.

Dnes si jen představujeme, kam by dospělo Chaneyho herectví a umění proměny a jaké impulsy by dal novému zvukovému filmu, kdyby náhle nezemřel a dál točil filmy. Takto Lon Chaney zůstává symbolem a až jakousi trestí hereckého výrazu a projevu němého filmu, s jeho gesty i afekty, pronikavými pohledy a srdceryvnými výjevy. Kdy při absenci řeči si film musel vystačit s obrazem, jehož prostředky přesto dokázal tlumočit silné myšlenky a vyvolávat tak obrovské emoce. S Chaneyho odchodem symbolicky skončil i němý film.

Ve scéně loučení na nádraží ve zvukové verzi ***Pekelné trojky*** dostane Chaney před odjezdem vlaku dárek – ironií osudu jde o karton cigaret. Kromě jeho nejbližší rodiny nikdo nevěděl, že herec onemocněl zákeřnou nemocí. Nejspíš se to stalo při natáčení ***Bouře*** rok před tím: pro Chaneyho, který tu hraje tvrdého strojvůdce, to byl nešťastný film – během natáčení exteriérových lokací začalo neočekávaně sněžit a Chaney, celý den na lokomotivě, se vážně nachladil. Trpěl horečkou a zimnicí, ale nikomu to nedal znát a film v termínu dotočil. Pak se teprve zhroutil a byl hospitalizován v nemocnici.

Po rekonvalescenci a zdánlivém uzdravení ale u něj propukla rakovina hrtanu, která měla rychlý postup. Sedm týdnů po dokončení ***Pekelné trojky***, 26. srpna 1930, přinesly noviny náhle nic netušící veřejnosti šokující zprávu, že Lon Chaney ve věku 47 let zemřel. Ray **Bradbury** na to vzpomíná: „Když zemřel, bylo mi deset let a bylo to pro mě jakoby skončil celý svět!“ Pro Hollywood byla zpráva o Chaneyho smrti obrovská rána a všechna studia jeho úmrtí těžce nesla, k uctění jeho památky se v Hollywoodu zastavil čas a ve všech ateliérech, ve všech kancelářích a dílnách, na všech místech společně zavládly dvě minuty ticha. MGM vyvěsilo černé prapory a námořnictvo Spojených států čestné vlajky.

Mezi přítomnými velkého smutečního obřadu a pohřebního průvodu nechyběl Charles **Chaplin** a člověka mimoděk napadá, že mu mohlo v duši a myšlenkách být, jakoby se díval na vlastní pohřeb, neboť pouze on v tu chvíli byl svým významem a popularitou srovnatelný s Chaneym. Ze dne na den začal Lon Chaney náhle chybět nejenom všem producentům, ale milionům lidí, jejichž srdce se dotkl. Tajemství, které tak přináleželo k němému filmu, s Chaneym nakonec zůstává. Nikdo nezná důvod, ale mramorová schránka s jeho urnou na hřbitově v Glendale, není označena jeho jménem a je bez nápisu. Jakoby nikdy nezemřel.



Lon Chaney, syn hluchoněmých rodičů, jenž bytostně souzněl s poetikou němého filmu, zanechal po sobě významný odkaz, na který už rok po jeho smrti navázal jako nová hvězda proměny Boris **Karloff** ve ***Frankensteinovi*** (1931). Kdysi se v MGM jednou mladý Boris Karloff jako teprve začínající neznámý herec potkal s Lonem Chaneym, který mu nabídl, že ho z ateliérů odveze svým autem. Bavili se spolu o práci a Karloff se Chaneyho zeptal, co by měl udělat, aby se prosadil? A Chaney mu odpověděl: „To jediné, co bych ti poradil, je, najdi něco, co nikdo před tebou. A dělej to líp, než kdokoli jiný a žij svou značku (live your mark!).“ Borisi Karloffovi se to podařilo a nakonec převzal štafetu – ve zvukovém filmu se Karloff významnou měrou zaslouží o konečné uznání make-upu a maskérství jako samostatné odborné disciplíny a o vznik a rozvoj specializovaných maskérských oddělení a odborníků.



Chaneyho syn Creighton šel také ve šlépejích svého otce, vlastně vždy chtěl být, čím on a hodně se od něj naučil. Ale začal s filmovým herectvím, jako Lon **Chaney jr.**, až po otcově smrti.

I přes dlouhou řadu filmů, většinou béčkových, zůstal však jako filmová hvězda ve stínu svého otce. Nejvíce se proslavil svou hlavní rolí ve filmu ***Vlkodlak*** (*The Wolf Man* – 1941), horroru studia Universal, ale hrál také po boku Garyho Coopera a Grace Kellyové v klasickém westernovém dramatu ***V pravé poledne*** (*High Noon* – 1952) Freda Zinnemana. Jeho posledním filmem byl ultra-béčkový sci-fi horror ***Drakula vs. Frankenstein*** (*Satan´s Blood Freaks*) z roku 1971, který už patřil éře Nového Hollywoodu a kdy klasická éra amerického filmu skončila.

My se však v našem vyprávění vrátíme do doby, kdy Chaney sr. tak jako Chaplin a další první velké americké hvězdy právě začínali, aby zanedlouho dobyli celý svět. Za první světové války evropské ateliéry zchudly a tak přišel čas expanze. Amerika mohla bez nesnází zaplavit trh svými výtvory. Když soud vynesl rozsudek, který s konečnou platností zamítl žalobu podanou Edisonovými právními zástupci proti nezávislým, mohl se Hollywood stát se zákonným požehnáním světovou metropolí filmu. Bude sice ještě trvat až do roku 1923, než na svahu nad ateliéry zažehnou čtyři tisíce žárovek obrovitý nápis HOLLYWOOD LAND (dnes už pouze Hollywood), ale provinční kalifornské hnízdo bude už tehdy přesto známé jako hlavní město iluzí.



Poznámky:

*str. 2 –

Evropská civilizace si zvolila za svůj duchovní pilíř židovsko-křesťanský náhled na svět (a pojala ho ve svém vývoji také za jediný správný). Tím si na dlouhá století přivodila zvláštní stav schizofrenie. Katolické pojetí Kristova příběhu – křesťanství a jeho Nový zákon – vyrostlo jako nádstavba judaismu, původního náboženství plebejského židovského národa a jeho posvátného souboru starozákonních knih – *Bible*. Díky internacionální a všelidové povaze křesťanství bylo *etické pojetí* koexistence Boha a člověka obsažené ve Starém zákoně – tento fenomenální „vynález" starověkých Židů – rozšířen postupem staletí do celého světa.

Z tohoto úhlu pohledu se jeví roztržka mezi původním judaismem a Kristem evolučně logická, stejně jako tragicky ironická. Samotný judaismus se totiž vztahoval na *jediný* národ a byl definován smlouvou mezi Jahvem (jediným Bohem – Hospodinem) a prorokem-zasvěcencem jménem Mojžíš, zástupcem židovského národa, který Bůh označil za národ jím vyvolený, aby mu předal svůj kodex – etický manuál, *Desatero*. Kristovo vystoupení z jeho vlastní původní židovské tradice ale umožnilo, aby se tento židovský *etický manuál* mohl stát základem nové věrouky „pro všechny" a následně tedy i kultury a civilizace všech evropských národů a tím se pak neomezeně mohl šířit po celém světě. Původní judaismus a židovství však bylo nadále osudově pronásledováno, očerňováno a potíráno, většinou právě těmi, kdo od Židů převzali jejich základní náboženskou formuli, což je dějinným paradoxem tohoto vyvoleného národa.

Žádná kniha, žádná jiná *literární* památka přitom nesehrála v kulturním rozvoji Evropanů tak zásadní a určující význam, než právě Bible (hebrejsky znamená *Kniha knih*). Jde o rozsáhlý komplet starověkých knih, jež v souhrnu podávají ucelený obraz světa – včetně jeho vzniku, stvoření – a zároveň barvitě ilustrují historii vyvoleného židovského národa (v rámci celé geografické oblasti). Dějiny jsou v Bibli tvořeny Jediným Bohem, který působí nezávisle nebo skrze člověka. Svým monoteistickým pojetím nepoznatelného Boha (kterého si můžete snadno vzít na cesty) se Židé definovali vůči okolnímu světu a především proti Egyptu, z jehož područí utekli.

Oproti Egypťanům, ale také Mezopotámcům, Syřanům, Řekům a všem ostatním, Židy nezajímaly neosobní síly a nevěřili na ně. Mezi Bohem a člověkem je u Židů ostrá dělící čára, Bůh je nepopsatelný a tudíž nezobrazitelný (což převzal islám, který vyrostl na stejném základě a prvním otci-proroku Abrahámovi, jehož mají starozákonní židé, křesťané i muslimové společného). Z tohoto důvodu jsou biblická vyprávění vytrvale zaměřena na člověka, muže a ženy, což mělo významný vliv na budoucí evropskou kulturu, její literaturu, poezii, divadlo či filozofii. V knihách moudrých židovských proroků byla poprvé nalezena *slova* pro nejhlubší lidské emoce, obzvlášť tělesné a mentální utrpení, úzkost, duchovní zoufalství či osamělost a na druhé straně emoce vycházející z lidské *duchaplnosti* – naděje, pevné odhodlání, důvěra v boží pomoc, vědomí nevinnosti či spravedlivosti, pokání, lítost a pokora. Bible – to je seriál neobyčejných lidských osudů obyčejných lidí, kronika těžkého a složitého poznávání a osvojování si etického řádu (etického *genu*) darovaného Bohem židovskému národu (potažmo lidem všeobecně – jak doplnil „kacířský" Žid Kristus).

*str. 3 –

V polovině šedesátých let se pro změnu nahrnuli do čtvrti Lower East Side hippies.

*str. 15 –

Jeden z mála později slavných komiků Sennettovým studiem neprošel – Buster Keaton (i když se často tvrdí opak). Bylo to jednoduše proto, že Keaton začal hrát ve filmu u Roscoe Arbucklea, který se právě v té době se Sennettem rozešel. Keaton o Sennettovi mimo jiné napsal: „V každém filmu, který dělal, Mack také rád sám hrál, ale jeho kolegové ho k tomu zrovna nepobízeli. Říkávali, že je nejméně komickým člověkem, jaký kdy přišel před kameru. Trvalo však roky, než ho o tom přesvědčili. Zůstává hádankou, jak dokázal tento člověk, tak zřejmě postrádající humor, objevit a prosadit více prvotřídních komických talentů než kdokoliv jiný v historii filmu. Někteří historikové

Sennettovy éry se pokoušejí toto jedinečné nadání vysvětlit tím, že vstoupil na trh právě v době, kdy se to velkými komiky filmového plátna jen hemžilo. Samo o sobě to souhlasí. Ale je těžké si vzpomenout na herce srovnatelného s Arbucklem, Chaplinem, Lloydem, Benem Turpinem a dalšími velkými komiky, kteří vyšli z keystonské továrny na legraci, jenž by se byl rozvinul u jiných filmových producentů, kteří tehdy působili. Nelze přehlédnout ani velké režiséry jako Frank Capra, kteří se svému řemeslu začali učit právě u Sennetta. Sennettovo odmítání platit vysoké gáže způsobilo, že své velké hvězdy zákonitě ztrácel, jakmile se proslavily. Keystoneští policajti, i když po léta plnili jeho pokladnu, zůstávali nejhůře placenými herci v Hollywoodu. Napřed dostávali denní gáži tři dolary za to, že riskovali krk. Když Sennett vydělal jmění s ***Tilliinou přerušenou romancí***, zvýšil jim plat na pět dolarů denně."

Je vhodné dodat, že vedle populárních *Keystoneských strážníků* měl Sennett artilérii *Koupajících se krásek*, děvčat v plavkách. Mezi nimi se objevily začínající velké hvězdy jako Gloria Swansonová a Carol Lombardová. U Sennetta začínali také Charlie Murray, Andy Clyde, Ford Sterling, Clyde Cook, Hank Mann, své první filmy u něho točili W. C. Fields, Wallace Beery, Marie Dresslerová nebo Bing Crosby.

*str. 16 –

Nyní se díky digitálním technologiím restaurátoři po stu letech téměř zázračně dopracovávají k víceméně autentickým verzím původních němých filmů, v jejich nejoptimálnější podobě k originálu, což je nový prostor pro filmové archeology.

*str. 17 –

Chaney se o pár let později oženil s Hazel Hastingsovou, s kterou měl šťastné manželství do konce života, a která mu byla oporou. Oba byli na Hollywood podivný úkaz – žili spořádaně, bez skandálů, chránící si soukromí před veřejností.

*str. 19 –

Louis B. Mayer byl známý, že s oblibou předváděl své herce na způsob šlechtěného dobytka novinářům a veřejnosti jako „největší hvězdnou stáj MGM", čímž nechtěně demonstroval svou primární lásku ke koním. Chaney na to reagoval po svém – v dokumentárních záběrech z jedné takové povinné hvězdné „předváděčky" z areálu MGM v roce 1925 ho můžeme vidět v řadě s ostatními hvězdami, ale jako jediný stojí zády ke kameře a velice zaujatě něco říká herci vedle něj. Byla to jeho forma protestu. Napříště se odmítl takových Mayerových prezentací zúčastňovat. (Tento propagační snímek se jmenuje ***1925 Tour of MGM Studios*** a je zajímavý tím, že v něm uvidíme opravdu všechny hlavní zaměstnance studia jednotlivých oddělení – herecké hvězdy, režiséry, kameramany, scénáristy i další profese včetně areálu studia s 45 provozními budovami a 14 velkými ateliéry.)

**str. 19 –

Tento vzácný kousek filmu ***Zázračný člověk*** s Lonem Chaneym z roku 1919 se na konci dvacátého století, po roce 1990, našel v Ruském státním filmovém archívu, což je zajímavostí, neboť tento nález ukazuje na skutečnost, že dva roky po Leninově Říjnové revoluci byly americké filmy v bolševickém Rusku stále uváděny.

*str. 20 –

Síla filmového detailu tváře a očí ve spojení s charakterem osobnosti herce spatřila světlo světa (kina).

*str. 23 –

Nutno podotknout, že jinak fyzicky zdatný Chaney nebyl akrobat jako Buster Keaton, byl dost opatrný a nechával se ve svých filmech při opravdu náročných kaskadérských kouscích dublovat. Nicméně Quasimodo lezoucí po katedrále je Chaney.

*str. 24 –

Z filmu ***Bouře*** máme jen útržky. Všechny jeho kopie v době hospodářské krize třicátých let (zřejmě spolu s dalšími kilometry jiných němých filmů, považovanými tehdy za dále nevyužitelný odpad) nechalo studio MGM zničit, aby získalo stříbro, obsažené v emulzi na filmovém pásu.

04 Podivná Evropa

Evropané mají tendenci vnímat předkřesťanské středoamerické kultury jako krvežíznivé. Sami sebe vidí jako nositele pokroku, civilizace, vzdělanosti a především lidského osvobození. Ale trochu občas přehlížejí, že nikdo na planetě nerozpoutal taková válečná megaběsnění jako Evropané. Dějiny starého kontinentu jsou koneckonců dějinami nepřetržitých válek. Dobytím ráje expandovala Evropa do světa. Možná to mohlo být opačně, ale nestalo se tak. Války a nakonec kolonizace planety severskou bílou rasou byly jednou z hnacích sil tvorby novodobých nástrojů, na jejichž prozatímním konci stojí dnešní lehká miniaturizovaná tisícinásobně účinnější supertechnologie proměňující svět.

Staří Mayové a jejich brutálnější bratři Aztékové se rovněž zabíjeli, ovšem bez rozvoje technologií, zato v náboženských rituálech, z kterých by je dodnes nikdo nevytrhl, pokud bychom k nim nepřipluli s mečem a křížem. Žili ve zcela jiné mentální dimenzi – časoprostoru, který byl pro ně stejně přirozený jako ten náš pro nás, a který jim určoval pozoruhodný kalendář, jenž držela v rukou elitní skupina kněží. Na počest kalendáře se stavěla obrovská pyramidová města se svatyněmi a astronomickými observatořemi. Díky dnešní úrovni naší astronomie a matematiky víme, že tento kalendář byl neobyčejně přesný a také mayská města byla budována s mimořádnými znalostmi pohybu vesmírných těles a na jejich úžasné geometrické projekci. (Takové znalosti byly zaostalým Evropanům zcela neznámé, v roce 1492, kdy Kryštof **Kolumbus** dorazil k Bahamským ostrovům, bílí křesťané neuměli ani přesně určit datum svého nejdůležitějšího náboženského svátku Velikonoc a věřili, že Země je středem vesmíru.) Ale jinak Indiáni žili izolovaně, zacyklení ve svém kalendáři, tak jako před nimi Egypťané zasnění ve svém kosmickém polyteismu a panteisticko-mystické teokracii.

Svým způsobem středoameričané také věřili na mystérium žido-křesťanské Apokalypsy, jejich cyklický kalendář má nultý bod, jenž je popsán jako okamžik příchodu bohů, v němž stávající svět přestává existovat. Tohoto okamžiku se ve své mytologii nesmírně báli. Měli obrovský strach, že čas přestane existovat. Aby jej udrželi v chodu, používali lidské oběti jako palivo, které bylo zapotřebí k tomu, aby sluneční bůh ráno co ráno vyšel na oblohu a pokaždé vykonal svou cestu. Dnes, kdy dochází k nepřehlédnutelným změnám v rychlém posunu změny kvality-povahy technologií na straně jedné a krizi-mutaci civilizace v procesu tzv. globalizace na straně druhé, je už pár let odhalení Apokalypsy (podle řeckého „apokalyptein“ – odhalit, rozestřít) nejoblíbenějším tématem, nepokrytě živeným masmédii. Celkem to koresponduje s nultým bodem kalendáře starých Mayů spadajícím na rok 2012. Rozhlédneme-li se po světě, opravdu to vypadá, že jsme právě začali převlékat skafandr na cestě jinam. Otázka je, co si s sebou na další cestu z minulé výpravy vezmeme?*





První světová válka byla v Evropě všeobecně a nakonec i dychtivě očekávána, ačkoli nebylo vůbec jasné, proč a kvůli čemu by se měla konkrétně vést! Na tento smutný aspekt konce optimistické a pyšné viktoriánské éry bych rád upozornil. Sotva válka vybuchla, způsobila nepříjemné zjištění. Byla naprosto šílená a beze smyslu. Překročila všechny rámce poslední slušnosti a jistého ohledu. Sto let vypadala Evropa relativně klidně a 19. století bylo nejdelší mírové období. Industrializace způsobila, že způsob vedení válek (jež se dosud odehrávaly spíše mimo starý kontinent) se najednou proměnil v peklo, kterému nikdo nemůže uniknout.

Nesmyslné zabíjení včetně civilistů, žen a dětí, ostřelování a bombování měst, technologické novinky v podobě opancéřovaných tanků a chemické plyny rozežírající vojáky v zákopech, to byl skutečný komatický psychický otřes, jaký lidé ještě nezažili. Ukázalo se, že *moderní válka* už nerozlišuje bojovou frontu a linie a civilní týl a že vlastně vůbec nikam nevede. Těsně před vypuknutím první světové války se mladí radikálové těšili, že válka konečně „nakopne“ stagnující světový systém kupředu, že viktoriánský pokrok popožene v rychlém a očistném puštěním si žilou. Pokud tak někteří smýšleli, byli brzy zklamáni a nakonec se cítili podvedeni. Válka nic nevyřešila a versaillský mír podepsaný roku 1918 naopak „zadělal“ na novou světovou válku, respektive na vyvrcholení té prvé. Mezi oběma světovými válkami existuje politická kontinuita a fatální politické kroky, které nám dovolují chápat Evropu v neustálém válečném konfliktu od roku 1914, s krátkým přechodným odložením zbraní.*

Pokud se měla urychlit změna ke spravedlivější a šťastnější společnosti, pak k tomu nastal čas po Hirošimě, ale Evropa druhou polovinu dvacátého století prožije (tak jako celý svět) rozdělena na dva soupeřící ideové a ekonomické bloky a válka pokračuje dál, v důsledku vynálezu atomové bomby v takzvané studené formě. Je proto možná vhodné historii uvést na pravou míru a konstatovat, že dvacáté století otevřelo novou epochu permanentní války v chaotickém mixu studené a horké.

Během této války ztratila Evropa postupně a definitivně své výsadní místo na planetě, které převzaly Spojené státy. Nyní prochází starý kontinent procesem sjednocování svého hospodářského prostoru v jakousi dosud nedefinovatelnou formu technokracie na bázi mnohonárodnostního liberálního státu ve věku internetu. Klesající populační křivka Evropanů (a bílé rasy obecně) jakoby koresponduje s náhlým poklesem populace na konci blahobytného antického Říma, postiženého hromadnou askezí křesťanů zřejmě více než údajnou dekadencí. Pokud by tomu bylo opravdu tak a tato analogie by byla správná, Evropu může čekat další pozvolné období vnitřního úpadku, anebo také nějaká nová kvalitativní metamorfóza. To však ukáže teprve budoucnost.





Když mocnosti podepsaly pompézně ve Versailles příměří, budoucnost Evropy byla stejně nejasná jako před válkou, jen staré společenské systémy se zhroutily. Dva pilíře starého světa se otřásly především: *monarchie* a *církev*. Církev měla tu smůlu, že veřejně udělovala vojákům okázalá požehnání, než šli do války. Bylo to dost tristní, když takto žehnala všem zúčastněným stranám bez rozdílu, kropila děla svěcenou vodou a ani si neuvědomovala, že to bude pro dějiny zdokumentováno novým vynálezem – filmovými kamerami. Morální kolaps římské církve pak vyvrcholil ve čtyřicátých letech, kdy „mlčela“ nad holocaustem.

Problém křesťanské církve je však prastarý a začíná už kolem roku 400 n. l., kdy církevní koncil v Nikaji provedl úrvní osudný cenzurní zásah do křesťanského učení a uzákonil dogmata, platná dodnes. Na konci první světové války během jediného roku vzaly za své tři hlavní monarchie střední a východní Evropy, trojnohý opěrný stojan starého světa. Habsburský císař Karel abdikoval hned tři týdny po německém císaři Vilémovi 9. listopadu 1918, celá rodina Romanovců byla na Leninův příkaz barbarsky vyvražděna už 16. července a pohřbena neznámo kde.

Likvidace těchto panovnických rodů rázem uvolnila svazky heterogenních národností, které byly po staletí těmito rody pečlivě sestavovány a svazovány v jednu říši. Touha národů po samourčení (emancipační proces obratně využívaný politickým nacionalismem) byla konečně vyslyšena a uskutečněna. Na mapě Evropy se objevilo hned několik nových národnostních států, ale popravdě řečeno příliš národně homogenní nebyly. Typickým příkladem je Československo, umělý konglomerát, kde pod nadvládou Čechů žil celý soubor početně významných menšin – Slováků,

Němců, Maďarů, Rusínů a Židů – je ale třeba dodat, že například oproti osvobozeným Polákům se Češi ve dvacátých letech usilovně snažili o spravedlivou menšinovou politiku. Nové rozdrobení střední a východní Evropy na mnohonárodnostním základě, kdy spousta Němců „uvízla“ v nových státních útvarech s vládou občanů jiné národnosti, se stalo trojským koněm Hitlerova tažení za sjednocení Němců ve třicátých letech v čase Velké hospodářské krize.

Vyvoláte-li ducha zla, pak musíte počítat s tím, že se ihned jako virus začne nekontrolovatelně šířit. Vše na světě se děje v této příčinnosti. Virulentní chřipkové epidemii z let 1918-20 podlehlo v Evropě, v Asii a v Americe asi na 40 miliónů lidí! (mimochodem jí podlehla i velká osudová Chaplinova láska z jeho domovské Anglie, Hetty Kellyová.*) Epidemie se neomezovala na válečné oblasti, i když v nich řádila nejvíc. Bezprostředně po skončení války se světem zároveň rozšířila další vlna násilí, ať už to byly rasistické bouře v Chicagu nebo Oklahomě se stovkami mrtvých, či ozbrojený pokus o svržení konstituční vlády a o sovětizaci v Kanadě. V Německu nebo Maďarsku byly zakládány po vzoru ruských bolševiků revoluční skupiny, které vyhlašovaly všude sovětské republiky a proti nimž se muselo vojensky zasáhnout. Různé menší národnostní vojenské konflikty zachvátily hlavně východní Evropu. A v Leninově Rusku pak začala nemilosrdná občanská válka. Nemýlí se historik Fritz Stern, když říká, že světovou válkou začalo období nebývalého násilí, vlastně nová třicetiletá válka, kde rok 1919 znamenal jen pokračování boje jinými prostředky.



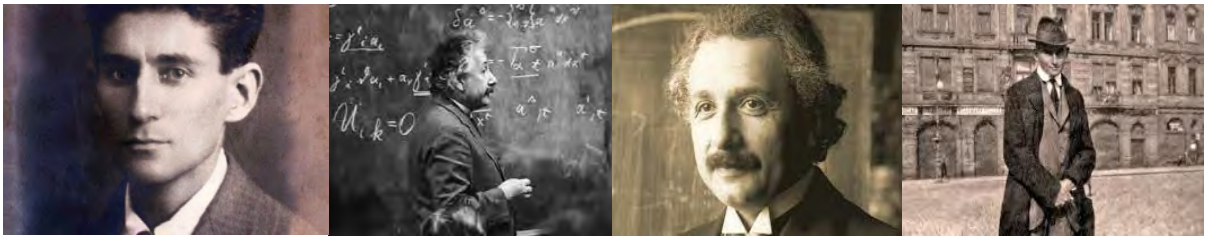




Válka znamenala otevření brány mravní zpustlosti a zániku jakéhokoli pevného etického bodu, na němž by bylo možné stavět. V tomto duchu se nese celé dvacáté století. Relativizace hodnot je typickým průvodním znakem doby a zachvacuje celou civilizovanou planetu. Osvícený člověk se najednou vymkl vlastní sebekontrole. Po skončení světové války se neprodleně po celém světě zpopularizovaly dvě vědecké teorie, jež charakterizují mentální a duchovní nastavení moderní civilizace, která se právě v čase válečné vřavy rodí v nové podobě.

Obě teorie (Einsteinova a Freudova) generují v lidstvu nové přístupy (filozofické, vědecké a společenské) a mají v podtextu společné zaklínadlo – *relativismus.* Světu neznámý úředník jedné pojišťovny v Praze, německý Žid Franz **Kafka,** začíná s geniální imaginativní intuicí psát už o čtyři roky dříve (právě osudného roku 1914, kdy válka vypukne) svůj vizionářský román *Proces,* v kterém se Moc neznámé povahy, namířená v ryzím existenciálním smyslu proti člověku, dává do pohybu.**

Dva roky před tím se Kafka v magické Praze setkal na několika večírcích v bytě u dámy jménem Berta Fanta na Staroměstském náměstí s jiným německým Židem, autorem speciální teorie relativity, mladým fyzikem jménem Albert **Einstein**, jenž v té době (1911-12) v Praze stipendijně pobýval a občas pro pobavení vybrané intelektuální společnosti zahrál i na své oblíbené housle. Tento geniální matematik a fyzik vydal jako šestadvacetiletý zaměstnanec švýcarského patentního úřadu v Bernu už v roce 1905 článek *O elektrodynamice pohybujících se těles,* jenž byl základním kamenem jeho teorie relativity. Einsteinova pozorování o tom, jak se za určitých okolností délky zdánlivě zkracují a hodiny zpomalují, odpovídají perspektivě při kreslení. Jak uvádí historik Paul Johnson, „objev relativity času a prostoru s jeho důsledky na vnímání světa lze skutečně srovnat s malířskou perspektivou, které bylo poprvé použito v Řecku asi v letech 500–480 př. Kr.“.



Kosmologie Isaaca Newtona založená na křivkách euklidovské geometrie a Galileově pojmu absolutního času vydržela déle než dvě stě let. V jejím rámci došlo k evropskému osvícenství, průmyslové revoluci, rozmachu lidského vědění, větší svobody a blahobytu, jež charakterizovaly devatenácté století. Ale stále silnější dalekohledy odhalovaly anomálie. Zvláště planeta Merkur (v antické mytologii posel bohů zobrazovaný okřídlenou helmicí) se za jedno století odchýlila od dráhy předpovězené podle Newtonových fyzikálních zákonů o třiačtyřicet vteřin obloukové míry. Na tuto a další pozorované fyzikální anomálie reagoval Einstein a po svých prvých závěrech otištěných roku 1905 uveřejnil dva roky poté matematický důkaz, že hmota má energii podle rovnice $E = mc^2$ (jak známo tato rovnice se později stala východiskem závodu o atomovou bombu).

Válka nezabránila Einsteinovi v práci pokračovat a roku 1915 došla do Londýna zpráva, že se německému židovskému vědci podařilo završit snahu o formulaci všezahrnující *obecné teorie relativity,* která se týkala gravitačních polí a znamenala kvalitativní revizi Newtonových zákonů (nikoli jejich vyvrácení, ale doplnění – jak uvedl sám Einstein). O rok později byla tato důležitá práce propašovaná přes válečné linie a přes Nizozemí do Cambridge ke Královské astronomické společnosti a roku 1918 byly výsledky zveřejněny v referátu pro Fyzikální společnost. Teorie však musela být ještě potvrzena empirickým pozorováním.



A tak lze říct, že současný svět nastal symbolicky osmdesát let před celosvětově pozorovaným „Nostradamovým zatměním slunce“ v srpnu 1999 – totiž 29. května 1919, kdy jiné zatmění slunce fotografované na ostrově Principe u Západní Afriky a v Sobralu v Brazílii potvrdilo pravdivost nové teorie vesmíru. Pozemský čas se ukázal být relativní. Na mladého filozofa jménem Karl **Popper** tehdy silně zapůsobilo, že samotný Einstein byl ochoten svou teorii považovat za neudržitelnou, pokud neobstojí v kontrolních zkouškách. Teorie musela být potvrzena třikrát, aby ji její tvůrce sám uznal (stalo se tak v letech 1922 a 1923). Od svého uznání pak měla teorie relativity okamžitý a neustále rostoucí vliv na vědomí široké veřejnosti. Stala se zároveň názorným příkladem jevu, který právě filozof Karl Popper později popsal jako *zákon nezamýšleného účinku.*

Běžný občan (pod dojmem právě ukončené světové války) dospěl při četbě novinových článků o Einsteinově teorii relativity k názoru, že Země se zřejmě potácí vesmírem bez jakýchkoli uznávaných měřítek a pravidel a že když nejsou žádné časoprostorové absolutní hodnoty, pak neplatí ani ostatní hodnoty jako dobro a zlo, morálka, vědění či spravedlnost. Einstein si už v roce 1920 stěžoval, že „tisk v mém případě mění všechno v blábol“ a nepochopení veřejnosti ho skličovalo stále víc. Viděl, jak jeho pojem relativity se začíná omylem (a osudově) zaměňovat za relativismus. Einstein sice nebyl ortodoxní Žid, ale v Boha věřil. Odděloval poznání na objektivní a subjektivní a ačkoli jeho vědecká práce rozvracela staré pravdy, v osobní sféře byl o absolutních hodnotách přesvědčen. Dožil se toho, že mravní relativismus, který považoval za společenské zlo, se rozšířil po

celém světě a dožil se také toho, že jeho osudová rovnice přivedla svět na pokraj nukleární válečné sebevraždy. Ke konci života (zemřel 1955) občas zklamaně říkával, že měl raději být obyčejným hodinářem.

Velké vědecké objevy, jak zřetelně vidíme od časů Galilea, působí na lidstvo dvojznačně. Na jednu stranu mění vnímání materiálního světa a pomáhají jeho zvládnutí, na druhou stranu působí na vědomí člověka a jeho myšlení i cítění a ovlivňují ať v dobrém či ve zlém osudy národů daleko významněji než státníci či armády. Newtonova fyzika například zřetelně přispěla ke zrodu nacionalismu a rozvoji revolučních utopických hnutí. Darwinovo učení o přežití nejschopnějšího se stalo základním stavebním kamenem marxistického pojmu třídního boje a hitlerovského rasismu. A Einsteinova relativita se dokonce proměnila v nůžky, které definitivně odstřihly dvacáté století od tisícileté tradice křesťanství.



V tom ale měla významného pomocníka! Poválečný vliv Einsteinova objevu byl obzvlášť silný zvláště proto, že ve stejné době došlo k oficiálnímu uznání jiné vědecké teorie – totiž *freudismu.* Sigmund **Freud**, rodák ze severomoravského městečka Příbor na území bývalého Rakouska-Uherska, byl původně neurologem a přednášel od roku 1885 na vídeňské univerzitě. V době, kdy byla ověřována Einsteinova teorie, mu bylo už hodně přes padesát a své základní práce zveřejnil už na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jeho *Výklad snů* vyšel už v roce 1900. Že existují nervové poruchy, které pramení z podvědomí a které lze odstranit *katarzí* (uvolněním duševní tísně), bylo známo od pradávna. Už staří Řekové vyvinuli metodu kolektivního psychického očišťování uměleckou formou divadelních tragédií.

Freud ovšem přišel s tvrzením, které znělo velmi podivně: některá z nejčastějších nervových onemocnění, zejména hysterie a neurózy, lze prý vysvětlit tím, že pacienti utrpěli v raném dětství *trauma* (duševní zranění), způsobené obvykle *erotickým konfliktem* – buď jim ublížily osoby, s nimiž se cítili spjati, anebo byly přervány jejich pudové sexuální sklony, anebo jim v dosažení erotických cílů bránily jiné překážky. Tyto události sice později zmizely z jejich paměti, ale žily a působily dále v podvědomí, vedly k vytvoření chorobných představ a zábran, jejichž výsledkem bylo třeba i tělesné ochromení.

Podle Freuda má lékař za úkol vyvolat vzpomínku na příčinu, jež to všechno zavinila, a na efekt, který ji provázel. Tím se nemocný zbaví svého *komplexu* a často se zcela uzdraví. Šokovaní kolegové z vědeckých kruhů namítali, že psychická onemocnění nemohou vyplývat ze sexuálních zážitků z dětství, když sexuální život přeci začíná až s pubertou! Bez fyzických předpokladů se přece nemohou projevovat ani psychické efekty. Freud se nenechal odradit nařčením z bláznovství a pokračoval ve svém výzkumu, jenž vycházel z *analýzy snů.* Dával si od svých pacientů i zdravých lidí vyprávět, co se jim v noci zdálo, analyzoval i vlastní sny a zjistil, že v nich hrají důležitou roli sexuální představy, které jsou však zahalovány do různých symbolů, jež je třeba rozluštit, chceme-li sny správně vykládat.

Tím otevřel bránu nevědomí, oceánu vnitřního vesmíru a stal se prvním z dlouhé řady významných psychonautů dvacátého století. Sexuální komplexy, kterými se odvážně zabýval především, vídeňský neurolog spatřoval nakonec trochu komicky i za běžnými omyly života, jakým je přeřeknutí, zapomentí, přepsání či záměna jmen. Freud se jednoduše rozhodl (s vehemencí biblického proroka), že sexuální pud, jenž k člověku tak neodmyslitelně patří (a kolem kterého se vlastně vše stále točí), odhalí a postihne tam, kde působí největší zlo – v dětství.

Roku 1905 (kdy Einstein v Bernu píše svůj článek *O elektrodynamice pohybujících se těles*) uveřejňuje Freud *Tři pojednání o sexuální teorii,* která jsou základem jeho učení. Přišel zde s celou artilerií pojmů, jež později vstoupily do všeobecného povědomí. Základním Freudovým pojmem je *libido,* fyziologicky nelokalizovatelné centrum slasti, s nímž se člověk už rodí na svět. Rozebírá různé typy a fáze dětské sexuality a zvláště perverzí, u nichž konstatuje, že dítě je dokonce ve své podstatě „polymorfně perverzní". Uvádí nejrůznější typy prvotních erotických zážitků, z nichž se rodí nejrůznější komplexy. Poučen tehdejším zájmem antropologů o smysl mýtů, objevuje například *oidipovský komplex* (erotická fixace a láska syna k matce a jeho žárlivost na otce a bratry) a jeho dívčí analogii podle jiného starořeckého mýtu *Elektřin komplex* (vztah dcery k otci, jemuž se dítě snaží nahradit matku a izolovat ho tak od ní).

Můžeme-li Freudovi věřit, je každá rodina hnízdem perverzních choutek a všechny děti maličkými monstry. Matky, otcové a vychovatelé se proti tomu bouřili – byl to neslýchaný útok na jejich mentální a společenské status quo, především nejrůznější *tabu.* Vědečtí kolegové vehementně žádali důkazy. Ty byly ovšem chatrné, většina toho, co Freud považoval za argumenty, byla bohužel jen interpretace všeobecně známých faktů – i když interpretace velmi odvážná a pozoruhodná. Vědecká obec Freuda odmítala s tím, že tu nejde o vědu, ale o víru. A freudismus je opravdu spíše věrouka než věda, sám Freud se podle toho choval, obklopil se mladými přívrženci, od nichž vyžadoval pevnou víru ve své závěry, což velmi brzy (ještě před začátkem první světové války) znamenalo roztržku mezi učitelem a některými jeho žáky. Nejprve se od Freuda odvrací psycholog Alfred **Adler**, jenž ho jako prvý kritizuje z přeceňování sexuality. Podle Adlera není nejsilnějším pudem sex, nýbrž *touha po moci,* pramenící často z komplexu méněcennosti. Adler tvrdí, že erotika není ničím jiným, než formou touhy po dobývání a ovládání. Dokonce i ten, kdo se oddává, chce jen oklikou získat vládu nad jiným člověkem. Adler pochybuje i o realitě a upřímnosti sexuálních vzpomínek z dětství: „Neurotik netrpí vzpomínkami – vytváří si je".





Jakoby tu šlo o staré známé teologické spory nad poselstvím evangelií počátkem křesťanství. Adler se jako kacířský odpadlík vydává vlastní cestou a brzy svého mistra opouští i jeho nejnadanější žák (1913), švýcarský psychoanalytik Carl Gustav **Jung**, pro nějž se libido stává souhrnem *psychické energie,* jež v sobě může zahrnovat všechny pudy a motivy, v neposlední řadě i kolektivní, morální, náboženské a magické představy. Sexu patří pouze svrchní vrstva, pod níž se otevírají další a mnohem hlubší vrstvy nevědomí. Jung byl jedním z prvních, kdo použili psychoanalytické metody i při léčení těžkých duševních poruch, zejména schizofrenie, a který v padesátých letech díky sběru stovek empirických příkladů nastínil pozoruhodnou teorii tzv. *synchronicity*, jež částečně vyvrací naše chápání kauzality. Pro všechny Freudovy žáky byl však jeho objev nevědomí (podvědomí) zásadním stavebním kamenem léčení lidské duše.*

K uznání Freudovy teorie a jeho léčebné metody – *psychoanalýzy* – by možná nedošlo, nebýt světové války. Nadměrné napětí dlouhotrvajících zákopových bojů vedlo k duševním poruchám, které vzbudily na veřejnosti pozornost. Nazývalo se to „frontový nervový otřes". Synové vojenských hodnostářů, kteří se hlásili do války jako dobrovolníci, bojovali s příslovečnou chrabrostí a dostávali válečná vyznamenání, se najednou hroutili, aniž by snad byli zbabělí či pomatení.

Freud okamžitě navrhnul psychoanalýzu jako kulturnější alternativu drastických léčebných metod, kterými byly drogy, týrání a elektrické šoky. Pacienti při stále se zvyšujících dávkách elektrošoků umírali anebo raději volili sebevraždu, než aby podstupovali další týrání.





Příbuzní těchto nešťastníků rozezlení zvěrstvy, k nimž docházelo ve vojenských nemocnicích a především na psychiatrickém oddělení vídeňské Všeobecné nemocnice, donutili roku 1920 rakouskou vládu, aby ustanovila vyšetřovací komisi, jejímž členem byl také Sigmund Freud. Díky tomu se stal nakonec světoznámým, téhož roku jej přijala První psychiatrická klinika v Berlíně a jeho žák a budoucí životopisec Ernest Jones začal vydávat mezinárodní časopis pro psychoanalýzu.






A tak se počátkem dvacátých let 20. století lidem nejen rozpadla představa vesmíru, ale moderní učení o lidské duši a lidských pudech se stalo novým náboženstvím, nahrazujícím křesťanské pojetí. Sex vystoupil z ilegality a podvědomí se stalo podstatným pojmem. Dnes, kdy je nám znám objev řetězce chromozómů DNA a kdy se učíme pracovat s pojmem genetická informace, na nás působí Freudova nauka zastarale, jakkoli intuitivně podnětné byly některé její prvky a jakkoli velký význam zaznamenala jeho léčebná metoda. Skutečností zůstává, že daleko větší vliv než na starém kontinentě brzy měla mít psychoanalýza ve Spojených státech. Nahradila v podstatě církevní vynález – totiž „psychoterapeutický“ účinek katolické zpovědi – a psychoanalytik se stal novým knězem, jemuž se (samozřejmě za dolary) pacient vyzpovídal a dostal „odborné rozhřešení“. Psychoanalýza se stala pro mladou a dynamickou americkou společnost vynikajícím terapeutickým řešením.

Tak či onak, obě vědecké teorie, z nichž jedna byla skutečnou vědou a druhá spíše moderní formou teologie, se v Evropě staly základem nového myšlení a měly obrovský vliv na vzdělance a avantgardní umělecké směry, jejichž jadernou elektrárnou byla Paříž. Umělci vědecké objevy cítili intuitivně už dříve, koneckonců právě umělci jsou lakmusovým papírkem chemických reakcí proměňující se společnosti. Impresário Ruského baletu – avantgardní divadelní společnosti uvádějící na scény evropských divadel nejen mladé výtvarníky, tanečníky a hudební skladatele, ale také prvek nebývalé erotiky a smyslovosti.

Sergej **Ďagilev** prohlásil už v roce 1905 (kdy Einstein a Freud publikovali své zásadní práce): „Jsme svědky vrcholné chvíle dějinného hodnocení ve jménu nové a neznámé kultury, kterou vytvoříme a která nás také smete. A proto beze strachu a pochybností připíjím rozvalinám nádherných paláců i novým přikázáním nové estetiky. Jediné přání, které já, nenapravitelný požitkář, mohu vyslovit, je, aby nastávající zápas nezničil příjemné stránky života a aby smrt byla tak krásná a světlá jako zmrtvýchvstání“.






Ďagilevova slova s téměř vizionářskou silou skutečně velmi přesně předznamenala vývoj. V první dekádě dvacátého století se evropští výtvarní umělci, spisovatelé i hudební skladatelé (především pod dojmem zcela novátorského impresionismu) vrhli na konstruování a vynalézání nových estetických forem, které měly za cíl formulovat takové umění, které bude *adekvátně* vyjadřovat, zobrazovat a zrcadlit novou dobu. V tomto vývoji sehráli zásadní roli tři osamělí malíři - Paul **Gauguin**, Vincent van **Gogh** a Paul **Cézanne**. Následovali impresionisty, ale každý vytvořil svůj vlastní nezávislý malířský styl. V zobrazování došlo všeobecně k radikálnímu posunu od objektivního k subjektivnímu! Na Cézanna navázal Pablo **Picasso** a tak vznikl první významný a obecně přijímaný moderní umělecký směr Nové doby, kubismus. Picassův obraz *Avignonské slečny,* který umělec namaloval v letech 1906-7 je dnes považován za nejproslulejší a nejdůležitější obraz dvacátého století. Vznik *moderny* a umělecké *avantgardy* se tedy datuje do roků před válkou.

Už tehdy vznikly manifesty různých uměleckých směrů jako byl kubismus, fauvismus, futurismus či konstruktivismus, směry, jejichž společným jmenovatelem se stalo právě narušení a relativizace estetiky měšťáckého akademického umění, které se esteticky a obsahem vyčerpalo a ustrnulo. Zásadně novým proudem se stala *abstrakce,* jejímž otcem byl právě v Paříži žijící Čech František **Kupka**. Nicméně rozvoj nejrůznějších –ismů v umění i v ostatním životě společnosti akceleroval a plně se rozvinul až po roce 1918, kdy starý svět zanikl na evropských bojištích a kdy byl oficiálně uznán nový obraz vesmíru a člověka. V celkovém kontextu tohoto „kvasu novosti“ můžeme rozhodně považovat za jednoho z nejvýznamnějších modernistů ruského představitele malířského stylu geometrické abstrakce jménem Kazimír **Malevič**, jenž má „na svědomí“ historický *nultý bod umění,* totiž onen slavný provokující obraz černého čtverce na bílém pozadí (1913), fascinující, výmluvný a zároveň zneklidňující jako smělé výtvarné a filozofické interpunkční znaménko celých dějin lidské obraznosti od starověku po moderní současnost!



Vliv modernistů na rozvoj filmového umění a filmového jazyka se uskutečňoval logicky právě v Evropě (především v Paříži, Berlíně a Moskvě). Už daleko méně, vlastně minimálně, působil modernismus na film v Hollywoodu (odhlédneme-li od anarchických němých grotesek). Evropská umělecká avantgarda dvacátých let a její estetické postuláty se v USA objevily až v padesátých a šedesátých letech, především v hnutí filmového undergroundu, ale jistou inspiraci nalezneme už v některých experimentálních animovaných pokusech Walta Disneyho v třicátých letech. Avantgardu „oficiálně“ uvedl v Hollywoodu do komerčního filmu poprvé vlastně až Alfred **Hitchcock**, když pro

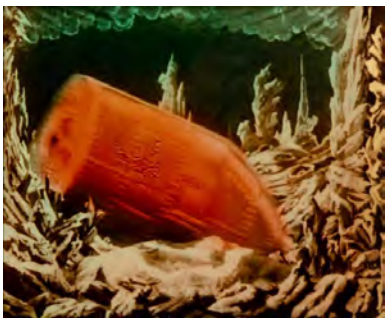
ztvárnění snových sekvencí ve svém thrilleru o psychoanalýze ***Rozdvojená duše*** (*Spellbound* – 1945) angažoval španělského surrealistického malíře, jímž byl Salvador **Dalí**.

Vedle vlivu moderních uměleckých směrů a myšlenkových proudů odvozených od převratných vědeckých objevů působily na tvůrce evropského němého filmu dvacátých let 20. století ovšem i jiné aspekty. Totiž čistě praktická stránka výroby filmů. Zajímavě se rozvíjející předválečnou filmovou výrobu v Evropě těžce zasáhla válka. A tak evropská kina po válce ovládly hollywoodské filmy, které tou dobou nerušeně vznikaly v Kalifornii, „daleko od hlučící vřavy". Mělo to svůj negativní i pozitivní vliv na domácí evropskou tvorbu. Francouzi, kteří se vždy cítili právem hrdi na to, že to byli oni, kdo dali světu kinematograf, však byli postiženi válkou nejvíc – ztratili své výsadní kinematografické postavení v Evropě. Jejich předválečná, obchodně velmi úspěšná filmová výroba byla na evropském kontinentu nejvýznamnější jak po technické tak po umělecké stránce a před válkou se francouzským filmům skvěle dařilo i za Atlantikem...

Když při požáru jednoho pařížského kina v roce 1897 uhořelo několik desítek lidí (bohužel filmové celuloidové pásy byly zprvu silně hořlavé), hodně se mluvilo o tom, že osud nového vynálezu je zpečetěn. Zájem publika o novou atrakci stejně tak jak tak upadal. Ale tehdy přišel mistr filmových kouzel, Francouz Georges **Méliés**, který si uvědomil iluzivní možnosti filmového média zřejmě nejlépe a jako vůbec prvý filmař svého druhu. V roce 1902 se stává hitem jeho vůbec nejpopulárnější a nejznámější dílo ***Cesta na Měsíc*** (*Le voyage dans la Luna*), komická fantazie v třiceti scénách-obrazech o dobývání vesmírného souputníka Země, evokující tak trochu knížky jiného Francouze, populárního spisovatele Julese Vernea. V tomto snímku Méliés jako prvý rozvinul užití filmových efektů-triků, z nichž bravurně a vtipně užíval hlavně ten nejjednodušší a nejzákladnější – totiž tzv. *stop-trik.* V letech 1897 až 1913 Méliés vytvořil v Montreuill, prvním filmovém studiu v Evropě, asi pět set krátkých filmů, z nichž většinu sám režíroval, natáčel a dokonce v nich i účinkoval.

Méliés své filmové scény-obrazy nazýval *tableaux.* Záběry jsou divadelně statické, ale děj je v každém tableaux plný pohybu. K Méliésovým trikovým vynálezům patří kromě stop-triku také *vícenásobná expozice, zpomalení pohybu, prolínačky obrazu* a barevné *tónování* filmového pásu. O důsledku války na francouzskou kinematografii poukazuje i smutná skutečnost, že roku 1917 bylo asi čtyři sta kopií právě Méliésových filmů použito jako surovina na výrobu podpatků pro francouzskou armádu! Méliés byl zapomenut a s ním i jeho obdivuhodná poetická dílka, přestože jeho vyjadřovací prostředky a trikové vynálezy si mezitím stihli osvojit filmaři na celém světě. Válka zničila jeho vzkvétající podnik i filmovou kariéru. Méliés skončil nešťastně – zemřel zapomenutý v osamění a bídě, když se nakonec živil jako řezbář loutek.





Francouzi také jako první reagovali počátkem prvního desetiletí na výpady „lepších vrstev" proti pokleslosti jarmarečního kinematografu a jeho vulgárnímu charakteru pouhé atrakce pro zábavu. V Paříži se poprvé zrodila myšlenka, že by film mohl být také *umění!* A skupina nadšenců se také pokusila tuto ideu předvést prakticky. Vzniklo hnutí *film d´art,* jejímž nutkavým cílem bylo vytvořit film jako umělecké dílo, tedy něco vznešeného a intelektuálně hodnotnějšího než byla stávající laciná senzace. Odehrávalo se to zhruba v téže době, kdy v Americe začal točit své krátké filmy pro firmu Biograph David W. Griffith.

Společnosti „film d´art“ se podařilo natočit několik snímků, které měly povýšit filmovou atrakci na umění, ale výsledky byly „umělecké“ jen proklamativně, neboť dosud nikdo neobjevil zákonitosti filmového jazyka, kterým by se film jako skutečně samostatná umělecká disciplína dokázal vlastní specifickou formou vyjadřovat. Všechno, co měl zanedlouho objevit Griffith, bylo ještě neznámé a film byl dosud zcela *závislý na divadle*. Výsledek toho, jak si tito Francouzi představovali tehdy „uměleckost“ filmu, byl proto příznačný.

Za první „umělecký film“ byl v Paříži označen (proklamativně) patetický kousek ***Zavraždění vévody de Guise*** (*L´Assassinat du duc de Guise*), jehož slavnostní premiéra proběhla 17. listopadu 1908 v novém promítacím sále v elegantní osmé pařížské čtvrti, v blízkosti bulváru Champs-Ellysés. Snímek vykazoval neochvějnou snahu být umělecky povznášející tím, jak dokonale kopíroval divadlo. Jeho „vznešenost“ spočívala na výběru seriózní historické látky a hodnotných hereckých výkonů a umělecké ambice filmu, které byly vyjádřeny sloganem „Nejlepší herci v nejlepších kusech“ podtrhla účast opravdových hereckých hvězd z první pařížské divadelní scény Comedie Francaise.

Námětem snímku byla známá epizoda z období tzv. náboženských válek v druhé polovině 16. století, kterou ve Francii znal víceméně každý školák. Dobovou přitažlivost této látky ostatně dokumentuje slavný della Rochův obraz z roku 1834 i to, že ještě před tímto filmem se už dvakrát stala předlohou němých filmů. Ten první natočili samotní bratři **Lumiér**ové již dva roky po jejich senzačním vynálezu kinematografu a v roce 1902 k němu přibyl krátký snímek společnosti Pathé.





Zavraždění vévody de Guise, stejně jako ostatní snímky vyrobené společností „film d´art“, se nestalo „umělecky převratným“. Přesto je jeho premiéra historickým okamžikem, neboť poprvé ve filmových dějinách byla pro film zkomponována *původní orchestrální hudba!* Na objednávku výrobce ji složil jeden z nejváženějších francouzských skladatelů té doby, člen Akademie, slovutný Camille **Saint-Saëns**. Tehdy třiasedmdesátiletý mistr měl už za sebou všechna velká díla, která z jeho tvorby přežila, včetně jeho slavného orchestrálního cyklu *Karneval zvířat,* který předznamenal nástup hudební avantgardy a jehož skladba *Akvárium* proslula v řadě filmů budoucnosti (v roce 1978 ji například použil Terrence Malick v ***Nebeských dnech,*** které podmanivě zachycují právě dobu, kdy začínal film).

Svou hudbou k filmu ***Zavraždění vévody de Guise*** vtiskl Camille Saint-Saëns na dlouhé desítky let určující podobu filmové hudbě vycházející z principů *programní hudby* romantické epochy a přebírající odtud i techniku příznačných motivů charakterizujících jednotlivé hrdiny příběhu či přiléhajících k určitým dějovým situacím. Podobným způsobem byla ještě v témže roce koncipována orchestrální předehra k sedmiminutovému ruskému snímku ***Stěnka Razin*** (1906) od Korsakovova žáka a tehdejšího ředitele moskevské konzervatoře jménem Michail Ipolytov **Ivanov**, který později zkomponoval také hudbu k prvnímu ruskému historickému velkofilmu ***Obrana Sevastopolu***.

Camille Saint-Saëns zůstává historicky prvním hudebním skladatelem, který svůj talent dal k dispozici filmu. Ve stejném duchu pozdního romantismu komponovali pro film záhy i další skladatelé odchovaní Franzem Lisztem a dalšími romantiky. Nový kinematograf byl obohacen o nový rozměr – původní komponovanou hudbou pro film! V němé éře filmu se začal u prestižních produkcí doprovázet obraz původní hudbou a řada mladých adeptů klasické hudby začala se zcela novým druhem kompoziční tvorby – pro film. Jména jako Erik **Satie,** Arthur **Honnegger**, anebo Dmitrij **Šostakovič** či Sergej **Prokofjev**, jsou tak úspěšně spojena nejen s koncertními sály a divadelními

scénami, ale také s filmem. V němé éře si velká kina začala postupně vydržovat a zaměstnávat vlastní orchestry stejně jako divadla či operní domy a i jinak se mnoho hudebníků (především klavíristů) živilo hraním v kinosálech. Smutný byl pro ně nástup zvuku, protože většina z nich skončila na ulici.*

Co se týče hnutí „film d´art“, na krátký čas se snímky jako ***Zavraždění vévody de Guise*** staly celosvětově populární, ale „film d´art“ jako takové nemá pro vývoj filmového jazyka nijak zvláštní hodnotu, protože šlo stále jen o statické snímání herců v teatrálních deklamacích a v celkových záběrech. Za krátkým úspěchem však stály hvězdy jako byla například smetánkou zbožňovaná Sarah **Bernhardt**ová, která zaštítila nové pařížské nezávislé filmařské hnutí svým účinkováním ve filmu ***Královna Alžběta*** (*La reine Elizabeth* – 1912). Tato slavná divadelní diva se dala k dispozici nové snové technologii kinematografu, neboť správně vytušila, že se díky filmovému záznamu stane nesmrtelnou. V mnoha ohledech to byla progresivní umělkyně – Sarah dokázala pečlivě a samostatně dohlížet na svou uměleckou kariéru, prokazuje to například i exkluzivní smlouva na její divadelní plakáty s ojedinělým českým secesním malířem a průkopnickým fotografem žijícím v Paříži, kterým byl Alfons **Mucha**.

Film ***Královna Alžběta*** sehraje nakonec významnou úlohu v historii amerického filmu, neboť zisk z jeho promítání v Americe se stane důležitým kapitálem v rozvoji brzy předního studia Paramount. Francouzské hnutí „film d´art“ po několika letech vyšlo z módy a skončilo pokusem o adaptaci Hugových ***Bídníků,*** kterou natočil roku 1912 režisér Albert **Capellani**. Film vyrobila nejvýznamnější produkční společnost té doby, která začala ovládat a řídit velkou část francouzské filmové produkce – firma Pathé. Roku 1912, kdy se v Kalifornii, kdesi na poslední výspě Divokého Západu u Tichého oceánu ve vesničce Hollywood teprve rozhlíží mezi prvními dřevěnými filmovými ateliéry David Wark Griffith (a Chaplin je ještě v Anglii), stává se *francouzský film světovou senzací!*





Celosvětovou expanzi svého prosperujícího filmového průmyslu zahájil francouzský podnikatel Charles **Pathé** už roku 1906, o dva roky později jen v samotných Spojených státech jeho společnost Pathé Fréres distribuuje dvakrát více filmů než všechny americké společnosti dohromady! Je téměř neuvěřitelné, že ještě roku 1918 je patnáct procent všech filmů vyrobených na světě natočeno pod značkou Pathé.** Největší hvězdou Pathého společnosti se stal dnes polozapomenutý Max **Linder**, *první velký průkopník filmové komedie*, jenž si své výsadní postavení evropského komika číslo jedna udržel až do konce první světové války. Němá groteska vznikla právě s Maxem Linderem, od něj se učil Mack Sennett a od něj zas pak největší američtí komikové. Linderův styl vycházel ze situační komiky, kde nechyběly pády, honičky a triky a zakládal si na typicky francouzském šarmantním a vlídném vystupování. O drsných sociálních rysech či existenciální absurditě jeho následovníků Chaplina a Keatona tu ale ještě nemůže být řeč.

Zcela klíčovou postavou tehdejšího francouzského filmového zázraku se ale stal francouzský režisér a umělecký šéf konkurenční Pathého společnosti Gaumont (která je také aktivní dodnes) – Louis **Feuillade**, jeden z nejúžasnějších filmových průkopníků, jehož obrovským přínosem vždy bude, že objevil pro kinematografii tzv. sešitové romány, předchůdce komiksů, a vyvinul *filmový seriál* (chcete-li televizní novelu). Bez jeho díla by nevyrostli takoví průkopníci žánrů krimi a thriller jako Fritz Lang a Alfred Hitchcock, ani by se neměli kde učit Steven Spielberg a George Lucas. Tento filmový génius byl vedle Méliése největším objevitelem nových světů, které jako diváci a uživatelé snových technologií důvěrně obýváme dodnes.









Může být zajímavé, že u zrodu filmu obrazně stojí vlastně antický kult býka (*mitrianismus*), vedle křesťanství jedno z nejvýznamnějších náboženství pozdního starověkého Říma, jenž přetrval do dnešních dnů v podobě *býčích zápasů*, kterých právě byl Louis Feuillade od mládí velkým fanouškem a jeho filmová tvorba je od počátku záhadně propojená s býky. Narodil se roku 1873 do rodiny vinařů a už od dětství projevoval zájem o literaturu. Po smrti rodičů, zanechal vinice roku 1898 svým bratrům a odešel do Paříže, kde začal pracovat pro řadu tehdejších deníků a zaníceně psal o býčích zápasech a toreadorech, kteří byli jeho první velcí hrdinové.

S několika přáteli také v Paříži založil Tori-Club, kde se sblížil s jiným fanouškem býčích zápasů, jenž se jmenoval André **Heuzé**. Právě on poprvé seznámil Louise Feuilladea s filmem, neboť v té době sám pracoval jako scénárista, herec i režisér prvních francouzských němých filmů (sám například natočil snímek ***Smrt býčího bojovníka*** – 1907). Během krátké doby se Louis stal nadšencem kinematografu a začal psát místo článků pro noviny scénáře k filmům, z nichž některé nabídl roku 1905 nové společnosti Gaumont (tato firma chtěla zpočátku podnikat pouze ve fotografickém průmyslu, ale brzy začala mít i filmové ambice).

Zároveň se setkává s filmovou režisérkou (vůbec první ženou na světě v tomto oboru) Alicí **Guy-Blaché**, která natočí podle jeho scénáře (mimo jiné) také další snímek o toreadorech (***Závody býků v Nimes*** – 1906). Alice Guy-Blaché má nad Feuilladem ochrannou ruku a významně mu pomůže v nastartování filmové kariéry. Roku 1907 totiž Alice musí následovat svého manžela Herberta Blaché do Berlína, který je zde pověřen vedením obchodní filiálky Gaumont. A navrhnou Léonu **Gaumont**ovi, aby jmenoval uměleckým ředitelem jeho ateliérů právě Louise Feuilladea. Tak se od 1. dubna 1907 stává Feuillade zodpovědným za umělecká rozhodnutí nové francouzské filmové společnosti, která si vytkla za cíl stát se konkurentem dosud na světě bezkonkurenční firmě Pathé!

Během následujících osmnácti let v neustálém maximálním pracovním nasazení vyprodukoval neuvěřitelných 500 filmů (i když samozřejmě jen krátkých a středně krátkých), z nichž bohužel do dnešních dnů nenávratně zmizely víc než dvě třetiny. Věnoval se snad všem tehdy vznikajícím a tehdy frekventovaným žánrům jako burleskní komedie, melodramata, dokumentární snímky, humorné fantazie, filmy s tajemstvím, filmy historické a mytologické, o svatých dějinách nebo o římské době. Pracoval nepřetržitě až do roku 1925, kdy ve věku pouhých 52 let zemřel, podle všeho v důsledku pracovního vyčerpání. Jeho nejdůležitější díla se ale dochovala a vydávají podivuhodné svědectví o konstitutivní podobě kinematografie zvláště v letech těsně před a během první světové války, kdy film začal *vyprávět*. Kdy přestal být jen atrakcí oživlých fotografií a začínal nacházet svůj svébytný jazyk. Zároveň ilustrují, jak se v oné dávné době přirozeně snoubil dnes řečeno komerční, divácký film s poezií! Mladí filmoví uličníci francouzské nové vlny z konce padesátých let měly ve Francii vskutku na co navázat!*

V roce 1910 geniální Louis Feuillade vymyslel a vyzkoušel něco, co mělo dalekosáhlý význam – *první filmový seriál* (předchůdce telenovel a podobných „příběhů na pokračování“). Tato vůbec první filmová série v historii pojednávala *o životě dítěte* a jmenovala se ***Bébé*** (*Baby).* Feuillade angažoval pro tuto sérii pětiletého chlapečka jménem René **Dary** a během následných tří let s ním natočil na sedmdesát epizod. Od roku 1913 úspěšně nahradil Daryho v této sérii jiný chlapeček, René **Poyen**. Tento koncept se stal základním stavebním kamenem úspěchu dalších Feuilladeových děl a firmy Gaumont. Je velmi pozoruhodné, jak ve své tvorbě Feuillade syntetizoval a povyšoval odkaz svých předchůdců, bratří Lumiérů a Méliése (jemuž se stal velkým konkurentem)!

Jako vynikající producent zároveň vedle svého dětského seriálu roku 1910 rozjel experimentálně (po vzoru Italů a před Griffithem v Americe a před Lubitschem v Německu) volnou sérii „uměleckých“ filmů na „závažná témata“. Po vzoru hnutí Film d´Art a Pathého filmů vyvinul pro Gaumontovu firmu sérii „Le film Esthétique“, pojednávající o historii křesťanského náboženství a řecko-římských dějinách. Tato série ale neměla úspěch a Feuillade proto chytře zaměřil svou pozornost jinam – totiž k pokleslému dobrodružnému čtivu, které tehdy masově vycházelo na pokračování v dlouhých řadách a vyprávělo o eskapádách populárních hrdinů typu Léon Clifton nebo Nick Carter.*





V roce 1913 se rozhodl využít pro film tajemně fantazijní, kriminální sešitový román Marcela Allaina a Pierra Souvestrea ***Fantomas*** a vytvořil novou, stejnojmennou filmovou sérii pro velké stříbrné plátno. Pro roli krále tajemného zločinu Fantomase si vybral herce-hvězdu jménem René **Navarre**, investigativní novinář Fandor byl Georgés Melchior a policejní inspektor Juve byl Edmond Bréon. Dětsky imaginativní a dobrodružné akce s tajemnou hlavní postavou bez tváře, jež ohrožuje klidný spánek Paříže, a která v každém díle mizí, aby se zase mohla se svými piklemi objevit v dalším pokračování, doslova uhranuly filmové publikum a neměly na světě obdoby!

Byla to senzace, o které se např. v Americe té doby mohlo průkopníkům sériové tvorby filmů jako Thomas **Ince** (specialisty na westerny s kovboji) nebo Mack **Sennett** (specialisty na akční grotesky) jenom zdát. Do začátku světové války roku 1914 stihl Feuillade natočit pět dílů ***Fantomase*** a diváci se vehementně dožadovali dalších pokračování, jenže René Navarre stejně jako řada dalších filmových herců a techniků byla povolána do armády. Samotný Louis Feuillade nakonec (naštěstí) nebyl pro své problémy se srdcem odveden do války a od léta 1915 tak mohl znovu obnovit své umělecké vedení firmy Gaumont.

Svou práci obnovil v pravý čas, protože konkurent Pathé mezitím pohotově reagoval na úspěch ***Fantomase*** a uvedl vlastní film ***Tajemství v New Yorku*** (*The Exploits of Elaine* – 1915), natočený formou filmového románu, kdy si diváci příběh mohli nejprve přečíst v novinách, než ho uviděli na plátně. Feuillade kontroval novou sérií s názvem ***Upíři*** (*Les vampires* – 1915), jež je shodně považována za vrchol jeho umělecké kariéry. Podobně jako ve ***Fantomasovi*** pojal novou sérii v žánru „sociální fantazie“ a líčí příhody novináře Philipa Guerande (kde René Navarra vystřídal Édouard Mathé), jenž spolu s obskurním Mazamettem (komik Marcel Lévesque) vede svévolně boj se strašlivým gangem Vampýrů, kteří nesajou krev, ale jednoduše kradou a zabíjí. V čele tohoto gangu, který se nezastaví před ničím, stojí tajemná nymfa v černém Irma Vep (anagram slova Vampire), kterou hrála herečka **Musidora**, díky této roli vpravdě první velká ženská hvězda francouzského filmu. Série ***Upíři*** obsahovala 12 dílů (různé délky okolo 20-50 min.), které byly uváděny do kin jednotlivě v řadě po sobě, každý týden vždy jeden nový díl.

Každá epizoda má vlastní ukončený příběh, ale je součástí celku. Koncepce se opírala o záměrně šablonovité postavy a nepravděpodobný a často jen nahozený děj, který sice neobstojí při rozumové analýze (a leckdy se rozpadá), ale vše je vyváženo prvky akce, náhlých zvratů, tajemství, kriminálky, napětí a všemožných bizarních rekvizit vypůjčených z gotických románů. Celkovou „pokleslost“ dokázal Louis Feuillade pozdvihnout jemným komickým nadhledem a výsledek i po stu letech přes hradbu času působí svým hravým naivismem a poetičností!

Upíři ovšem měli obrovský úspěch nejen pro svou fantazii a imaginaci, ale také pro svůj mimoděčný „sociálně-politický“ aspekt. Boj samozvaných hrdinů s gangem Vampýrů je totiž zobrazen způsobem, kdy policie vždy stojí bezbranně stranou a je de facto úplně neschopná. Lidé v roce 1915 se váleli smíchem a pod vlivem kino-seriálu začali veřejně policii (opěrný pilíř systému) zesměšňovat, a to v takové míře, že policejní prefekt Paříže musel na nějaký čas dokonce ***Upíry*** v kinech zakázat.



Zároveň se do temně mysteriózního seriálu zvláštně zamilovali ranění vojáci, vracející se z šíleného krveprolití na válečné frontě, pro které se stala černočerná Irma Vep v podání Musidory zbožňovanou „sex-bombou“. Není divu, že pozdější revoluční surrealisté, milující umělecký skandál a anarchismus snu, Feuilladeovy (komerční) filmy obdivovali a uznávali. ***Upíři*** jsou tak nejen matricí budoucích televizních seriálů, ale také uměleckým dílem, které do sebe vsakuje a zpětně vyzařuje tenze své doby a má proto svou speciální výpovědní hodnotu – v tomto smyslu poskytuje umělecky jedinečný náhled na duševní atmosféru ve Francii doby katastrofy první světové války.

Následná (opět dvanáctidílná) série s podmanivým titulem ***Judex*** (1916) je dnes považována za méně kvalitní, než ***Upíři***. Její koncept je méně provokativní a více „buržoazní“ a přilnavě korektní k systému, nicméně obsahuje prototypického hrdinu, v němž rozpoznáváme budoucího ***Batmana***. Judex je soudce-mstitel a zároveň detektiv amatér (hraje ho René **Cresteé**), který ve své černé peleríně honí zločince, zachraňuje nevinné a vynáší spravedlivé rozsudky. Na sklonku války a počátkem dvacátých let se Feuillade (zřejmě i proto, že nová pokračování ***Judexe*** už neměly tak velký úspěch) přiklonil ve svých seriálech více k rodinnému melodramatu a teritorium zločinu, jenž triumfuje, opustil.

Začal být více estét a roku 1921 uvedl docela jinou, ale krátce stejně tak populární sérii ***Dvě děvčata*** (*Les Deux Gamines*), v níž uvedl jako hvězdu tanečnici Ďagilevova Ruského baletu, Sandru Miloffanovou. Jenže v té době po skončení první světové války, začal zdevastovaný filmový trh v Evropě dobývat americký hollywoodský průmysl, který mezitím vyvinul díky Griffithovi novou podívanou – celovečerní film – a filmový román/seriál vyvinutý Feuilladem vyšel z módy.

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy Před Bombou 1. díl**.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.