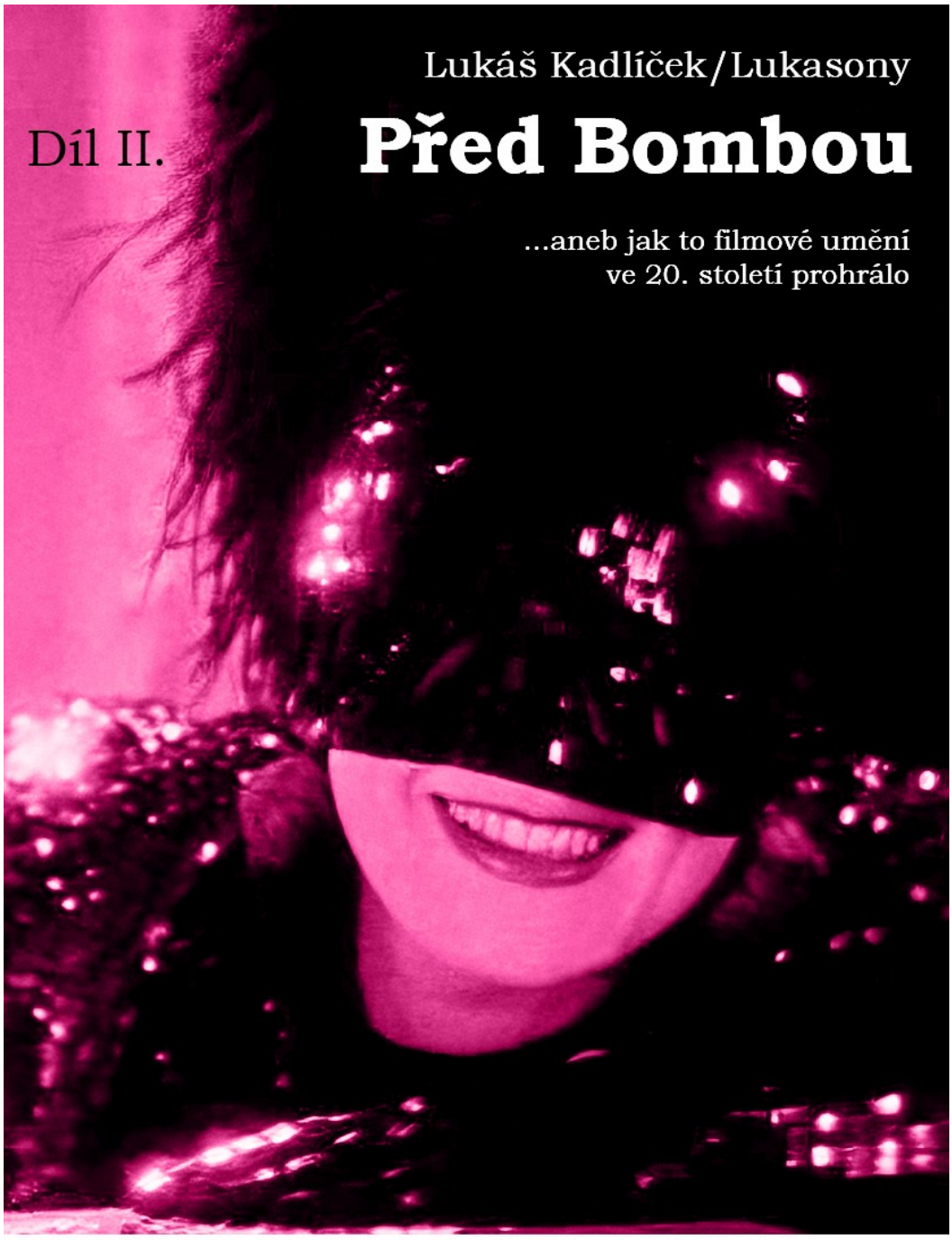


Příběh průkopníků filmu v 32 kapitolách

Před Bombou
2. díl

Autor:
Lukáš Kadlíček / Lukasony

Před Bombou, Příběh filmových průkopníků 2. díl – e-kniha
Copyright © Lukáš Kadlíček, 2026

ISBN: 978-80-11-08394-6

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

exposé

V prvním díle knihy Před Bombou jsme si ukázali, jak se zrodila moderní průmyslová velkoměstská společnost a spolu s ní i zcela nové médium kinematograf, který se projevil také jako zcela nová forma umění. A seznámili jsme se s hlavními protagonisty našeho vyprávění: s famózní a entuziasticky laděnou skupinou mladých mužů a žen první filmové generace na světě, která začala objevovat a formulovat filmový jazyk.

Pak jsme uviděli, co se stalo, když film promluvil a sledovali jsme převratné události ve světovém dění na přelomu druhé a třetí dekády 20. století. Hrdiny a antihrdiny našeho vyprávění jsme v 1. díle knihy opustili v okamžiku, kdy nad Německem zavlaje nacistická vlajka s hákovým křížem, Rusko pevně uchopí Stalin a v Americe zkolabuje kapitalismus. Nad Evropou a celým světem se stahují černé mraky.

2. díl začíná v slunné Itálii, kde zvukový film získává státní podporu od fašistické vlády, ale přinese nečekaný výsledek. Odtud se vzápětí přeneseme do kalifornské továrny na sny. Začíná první dekáda éry klasického Hollywoodu, která formuluje esteticky i politicky americký film nejméně na tři desetiletí. Apokalyptickým obrazem naše vyprávění vrcholí (ale nekončí) v Japonsku v létě 1945. V poslední kapitole se dočteme, co se stalo nejen s filmovým světem po WW2 a atomové bombě, jaké bylo závěrečné období klasického Hollywoodu, a jak film dospěl. Poslední scéna se odehrává v roce 1972 a náš příběh pokračuje dodnes.

Přeji příjemnou plavbu!


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 druhý

18 **Fašismus po italsku**
19 **Producenti**
20 **Poetický realismus a osamělci**
21 **Leni a Marlene**
22 **Lorca**
23 **Myšák Mickey zachraňuje Ameriku**
24 **Moderní doba**
25 **Televize**
26 **Špioni a teroristé**
27 **Vrchol kultu hvězd**
28 **Katolík v Hollywoodu**
29 **Výlet na kole**
30 **Film-noir**
31 **Nejdražší záběr všech dob**
32 **Konec zlatých časů Part I.**
32 **Konec zlatých časů Part II.**

18 Fašismus po italsku

Nacionálním socialistům v Německu se někdy říkalo také fašisté. Kde se k tomuto výrazu přišlo? Termín *fašismus* se zrodil v slunné, přívětivé Itálii, která se po první světové válce stala průkopníkem v experimentech novodobých industriálních států s diktaturou a totalitarismem. Vynesla také na plátno dějin dalšího totalitního klauna, bez něhož by repertoár despotické moci a ansámbl jeho protagonistů v první polovině dvacátého století nebyl úplný a byl by jistě ochuzen. Průkopnické němé italské filmy před první světovou válkou, jako ***Dobytí Říma***, ***Quo Vadis***, ***Poslední dny Pompejí*** nebo ***Cabirie***, které s velkolepou pompou oslavovaly heroické časy antického Říma, připravily půdu a naznačily styl pro italskou fašistickou inscenaci moderní diktatury, která byla něčím mezi fraškou a tragédií.

Oním zbožňovaným a nenáviděným italským klaunem, který roku 1912 jako dvaadvacetiletý štíhlý a pohledný, energický mladý muž s velkýma zářícíma očima, uchvátil italskou socialistickou stranu, byl Benito **Mussolini**. Jako diktátor vládl v této středozemní evropské zemi s bohatým kulturním dědictvím a v zemi, která byla centrem katolického křesťanství, neomezeně něco přes dvacet let. Jakkoli je Mussolini znám jako tvůrce fašismu, je vhodné mít na paměti, že to byl původně marxista, vyznavatel proletářské revoluce a komunistické utopie podle Karla Marxe.

V letech před první světovou válkou sledoval ze svého bezmocného švýcarského exilu Uljanov-**Lenin** vzestup Benita Mussoliniho se souhlasem i s určitou závistí. Zatímco si Vladimír Iljič o svém vlastním státě mohl zatím jen snít, Benito už ho měl. V malém. Politickou podporou nádeníků (braccianti) proti statkářům změnil provincii Forli na ostrov socialismu – první z mnoha v Itálii a vlastně vůbec na světě. Mussolini se stal jedním z nejčtenějších a nejvlivnějších socialistických novinářů v Evropě. Tvrdil, že „socialismus musí být marxistický, zásadový, internacionalistický a nekompromisní“. Uljanov-Lenin napsal v červenci 1912 do bolševické *Pravdy* nadšeně: „Strana italského socialistického proletariátu se dala správnou cestou.“





Fašismus, stejně jako leninismus, byl v podstatě opět marxistickou herezí – tedy kacířstvím, úchylkou. Itálie byla stejně jako Rusko (v jižním provedení) spíše zaostalou poloprůmyslovou zemí. Od počátku dvacátého století tu marxisté přemýšleli, jak urychlit příchod revoluce. Když Lenin v podobné prekérní situaci roku 1903 poprvé použil výrazu „bojový předvoj“, italští marxisté se toho ihned nadšeně chytli a volali jednohlasně po vytvoření „revoluční elity“, která je rozhodně v zemi s nerozvinutým průmyslem nutná! Také Mussolini volal po „předvojových menšinách, které by ovládly cit, víru a vůli nerozhodných mas“.

Mussolini byl velmi sečtělý, ještě víc než Lenin. Jeho otec, kovář a majitel malé usedlosti, byl anarchistický socialista a jeho matka učitelka. Zahltili synka všemi možnými odrůdami politické filozofie včetně Nietszcheho – Mussolini věděl dobře, co je vůle k moci. Jeho teze „revolučního vedení nerozhodných mas“ stavěly na ovládnutí psychologie tříd a na umění mobilizovat masy a jejich uvědomění pomocí mýtu a symbolických rituálů. Jako Lenin i on soudil, že násilí bude nevyhnutelné, ale nijak zvlášť extrémně se popravdě do něho nehrnul.

Jako marxističtí úchylkáři a násilní revoluční aktivisté měli Lenin a Mussolini mnoho společného. Ale první světová válka jako katalyzátor změn přispěla k rozštěpení původně se snoubících ideologií na leninismus a tzv. Mussoliniho *protofašismus*. Nebyla to jen otázka schopností a situace, ale také charakteru. Vlastností a lidských rysů, kterých se Leninovi nápadně nedostávalo, měl Mussolini naopak hojně – byl poměrně značně ješitný a toužil být milován. Byl mimořádně citlivý na mínění davu, zatímco Lenin byl vůči lidem poměrně lhostejný. Když vypukla válka, cítil Benito ve vzduchu jakousi novou vůni a vdechoval ji opojen a z plných plic!

Bylo to tak omamné, že budoucí *duce* vykročil rázně novým směrem. Leninova izolovanost a lhostejnost vůči lidem mu propůjčovala jistou nedotknutelnost. V určitém smyslu to byla slabost, nikdy nevěděl, co lidé ve skutečnosti udělají – proto ho události ustavičně překvapovaly. Ale byla v tom také jeho síla. Nikdy ho nenahlodávaly taktické úvahy, jak asi budou lidé reagovat. Oproti Mussolinimu navíc Lenin usiloval o moc v zemi, kde lid tradičně neznamenal vůbec nic, kde byl jen blátem pod nohama panovníka.

Nový vítr, který Benito chytl do plachet, měl jméno *nacionalismus*. Itálie sice válku vyhrála, ale měla proti Versaillské dohodě velkou výhradu – nedostala dalmatské pobřeží, které si nárokovala. Mussoliniho typický italský romantismus a vášnivý temperament se tehdy shlédl v činu jednoho prototypického fašisty, v němž shledáváme zajímavou „artistní“ kombinaci dobrodružství, násilí, umění a politiky, která Mussoliniho tak nadchla. Tento muž byl opravdu mimořádným básníkem a ovšem také pravověrným nacionálním socialistou. Jmenoval se Gabriele **d´Annunzio**. Tento umělec vnuknul Mussolinimu nápad: básník a válečný hrdina d´Annunzio obsadil 11. 9. 1919 různorodým davem vojenských dezertérů přístav Fiume. Byl to drzý a neomalený manévr, ale Británie a Francie, které měly město hlídat, ustoupily. D´Annunzio básník porazil mocnosti! Také Mussolini zkusil něco podobného – po třech letech zorganizoval svůj slavný pochod na Řím, aby převzal moc nad Itálií do svých rukou. Přestože byl tento „monumentální pochod“ spíše fraška, povedlo se.





Mussoliniho nacionalismus se nesl v duchu výbojné tradice starých Římanů, jejichž svazky, *fasces*, které bývaly emblémem Francouzské revoluce, přijal i on jako užitečný symbol (obdobně jako Lenin použil srp a kladivo starých sociálních demokratů). Odtud název fašismus. Jeho nová politická strana se opírala o vlastní bojové svazy *Fasci di Combattimento,* což byl italský model Leninových „mužů v černých kožeňácích“. Jako Lenin i Mussolini chtěl netrpělivě urychlovat běh dějin a popohnat Itálii kupředu, zřejmě proto se neustále díval na hodinky. Ale Lenina začal nenávidět, protože vyvedl Rusko z války a ohrozil tím zisky přislíbené Itálii. Navíc ho Leninovo hospodářské fiasko odradilo od přímého vyvlastnění průmyslu. Rozhodl se, že kapitalismus nezničí, nýbrž ho raději využije. Toto moudré řešení přejali od Italů pro vybudování svého totalitního státu rovněž nacionální socialisté v Německu. Také fašistům v Německu kapitalismus nakonec dobře (a ochotně) sloužil.

Než se Mussolini chopil moci, pochopil díky d´Annunziovi, že být pouhý radikál nestačí, že má-li fašismus dosáhnout úspěchu, musí se dovolávat poezie, dramatu, tajemství. Koneckonců právě na to si italští marxisté u Marxe stěžovali – nemá dostatek pochopení pro lidskou povahu, opomíjí účinnost mýtů, zvláště mýtů národních. Těchto historických mýtů měla Itálie sdostatek, zároveň se Mussolini rozhodl podpořit i mýty nové – obraz nové socialistické Itálie ho inspiroval v obraze „budoucnosti v rytmu strojů“, jak si to malovali avantgardní italští futuristé v čele s výtvarníkem a básníkem jménem **Marinetti**.*

Mussolini ve svých projevech líčil národu vizi nové, lepší, spanilé a mocné vlasti! Itálie tehdy nebyla ani šťastnou ani dobře spravovanou zemí. Měla otřesnou bídu, nejvyšší porodnost v Evropě, po Německu jednu z nejvyšších inflací, parlamentní režim byl příšerně zkorumpovaný (což je v Itálii tradicí) a monarchie neoblíbená. Za těchto okolností fašismus začal mocně působit, zvláště na mládež ze zámožných rodin. Fašistické akční čety, jež nejprve vznikaly hlavně z bývalých příslušníků armády, nyní přijímaly i studenty a mladé muže opouštějící školu. Tito mladíci byli disciplinovanější, systematičtější a vynalézavější než socialisté, byli dětmi nové doby a tak si osvojili jako futuristé novou technologii – koordinovaly své akce *telefonicky*. Když pak Mussolini a jeho strana zvítězili, staly se časem právě *telefony* symbolem nového italského zvukového filmu fašistické éry.





Mussoliniho taktika uchopení moci v zemi vycházela ze samosprávných celků a oblastí, z nichž Itálie sestávala. Po způsobu nastolení socialismu ve Forli, dobývali fašisté politickým násilím jeden kraj a jedno město za druhým. Tak jako měl Lenin Trockého, tak měl ovšem i Mussolini svého nejvýznamnějšího a nejnebezpečnějšího stoupence. Byl jím Italo **Balbo**, který ve věku pětadvaceti let položil k nohám Mussolinimu své rodné město Ferraru, stal se náčelníkem fašistické milice a daleko nejtvrdším fašistou. Rokem teroru pak byl v Itálii rok 1922, ale osoba Mussoliniho kupodivu nebyla s násilím ztotožňována. Naopak, mnohým se zdálo, že jedině on může násilí v zemi zastavit. V tom čase už z něho byl vynikající politický řečník.

Své projevy prokládal barvitými a nekonečnými filozofickými úvahami, jaké mají Italové rádi. Od d´Annunzia se naučil vést s davem jakýsi operní pseudodialog typu: „Čí je Itálie? Naše!“ Lidé na něm jeho sebejistý populistický dialog oceňovali stále víc a domnívali se, že má státnický švih. Mussolini také tehdy začal nadbíhat i jinde. Měl své tajné styky s královským palácem, Vatikánem, armádou, policií a obchodními magnáty (a zvláště italskými židovskými bankéři, které později zradil). Všichni chtěli vědět, jaké jsou jeho úmysly. Mussolini je ubezpečoval, že chce vládnout pevnou rukou, řádně, spravedlivě, čestně a především účinně.

Protože si ale nebyl jistý, jestli něco neprošvihne a byl jako vždy netrpělivý, zorganizoval rychle na podzim roku 1922 „státní puč“. Byla to ovšem spíš laciná teatrální manifestace. 16. října vyslal duce čtyři skupiny černých košil v počtu asi čtyřicet tisíc mužů na pochod na Řím. Mnoho vojenských a policejních velitelů přitom přislíbilo, že na ně nebudou střílet a Mussoliniho list *Il Popolo d´Italia* otiskl titulek přes celou stránku – Vojáci se bratří s černými košilemi! Byla to spíš komedie. Když se jeho špatně vyzbrojená, bídně oblečená a hladová armáda zastavila večer 28. října v hustém dešti před Římem, nebylo na ní nic, co by nahánělo strach.




Ovšem Řím byl plný dezinformací a falešných zvěstí, a tak zmatený král Viktor Emanuel odmítl podepsat vyhlášení výjimečného stavu, takže plakáty, které byly právě všude v Římě vylepovány, se musely obratem zase strhávat (viva Italia!). Mussoliniho psychologický tlak na společnost vyšel. Odvahu ztratila i vláda a rozhodla se předat moc. Když na druhý den večer Benito Mussolini v černé košili nastupoval na milánském nádraží do lůžkového vozu do Říma, seděla ve vlaku náhodou také manželka britského velvyslance lady Sybil Grahamová. Zaznamenala pro dějiny památnou scénu, jak se netrpělivý Benito dívá opět a tradičně na své hodinky a vehementně naléhá na přednostu stanice: „Požaduji, aby vlak odjel naprosto přesně. Od nynějška musí všechno fungovat dokonale." Tak se zrodil Mussoliniho režim a – duceho legenda. Zlí jazykové tvrdí (a nejsou daleko od pravdy), že Benito získal moc tím, že celou Itálii zkrátka „ukecal".





Mussoliniho Itálie stejně jako Leninovo Rusko se stala hotovou věcí a svět ji mohl studovat a třeba napodobit nebo odmítnout. Na italském fašismu však bylo od začátku cosi mlhavého. Různé státní instituce nového režimu neměly nikdy žádnou váhu a působily jen jako nějaká stafáž. Mussolini se navíc nedopustil žádného ze zřejmých Leninových omylů. Nevytvořil tajnou policii ani nezrušil parlament, tisk zůstal svobodný, vůdcové opozice zůstali také na svobodě. Došlo sice k několika politickým vraždám, ale bylo jich méně než před pučem. Mussoliniho diktátorský režim byl zvláštní hybrid. Historikové se domnívají, že Mussolini byl fašistou proti své vůli – v podvědomí zůstával marxistou, i když kacířským. Bez majetkového vyvlastnění jeho revoluce neměla smysl. On sám definoval fašismus jako „organizovanou, centralistickou a autoritářskou demokracii na národním základě". K čemu ale byla celá tato autorita?

Možná by se tato otázka měla postavit jinak. Co mohla tato totalitní autorita v oné chaotické době v Itálii a Evropě významně zaštítit? Jinými slovy – jakou roli vlastně hrál při Mussoliniho uchopení moci Vatikán? Zůstává stále k úvahám, zda nedošlo ještě před pučem k určité dohodě za zavřenými dveřmi. Moc výměnou za ochranu. Mnohé by napovědělo účetnictví ústřední vatikánské banky během Mussoliniho vlády, pokud něco takového lze dnes vůbec dohledat. Je totiž s podivem, že právě za Mussoliniho (který byl nejdřív marxistou, potom fašistou, ale nikdy křesťanem) vatikánská církev paradoxně nesmírně posílila a získala dokonce zpět svoje ztracená privilegia! Od počátku dvacátého století byla katolická církev v hluboké vnitřní krizi.

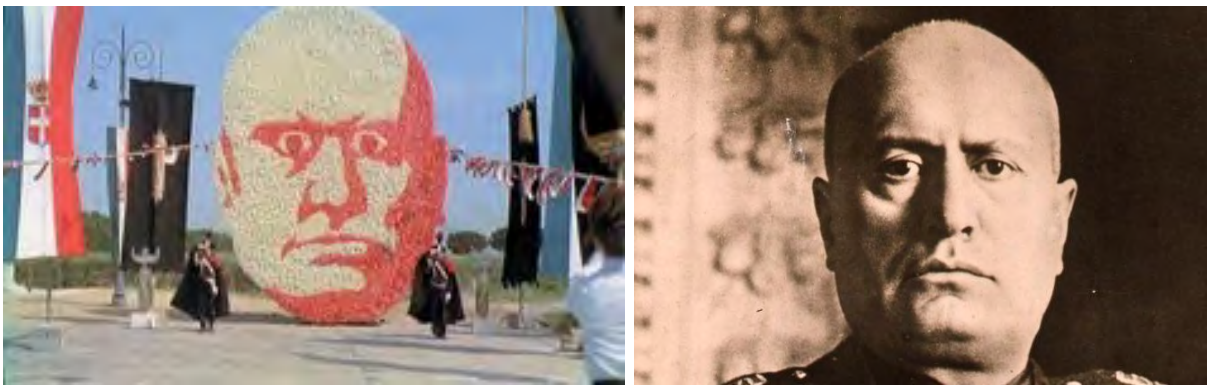
Před válkou papežský stolec vydal v sebeobraně *encykliky proti modernismu*, ale stejně mu to nebylo nic platné. Starý svět se hroutil a s ním i pozice církve.* Roku 1914 nastoupil do papežského úřadu **Benedikt XV.**, který církev katastrofálně eticky zdiskreditoval posvěcením první světové války. Biskupové slavnostně kropili děla svěcenou vodou, zachované filmové záběry jakoby vypadly z nějakého Buňuelova surrealistického filmu. Tento papež – poslední Benedikt v řadě do roku 2005 – zemřel právě v roce 1922.

Na jeho místo nastoupil papež **Pius XI.** (Ratti). Tento malý, obtloustlý a chytrý muž se usídlil ve Vatikánu v témže okamžiku, kdy kulminovala snaha netrpělivého fašisty Mussoliniho uchopit v Itálii absolutní moc. Na podzim toho roku ji také získal. Ratti shodou okolností zemřel v okamžiku začátku druhé světové války v roce 1939. Do té doby se mu ale úspěšně podařilo opět obnovit *světskou moc papeže*. Deset let před smrtí (1929) se mu povedlo po sedmdesáti letech znovuzřídit církevní stát, kterého byl Vatikán zbaven roku 1859! Mussolini s Rattim slavnostně podepsali *konkordát* – smlouvu nečekaně upravující vztahy mezi státem a církví ve prospěch Vatikánu a tedy i

postavení katolické církve vůbec. Tyto skutečnosti usvědčují Vatikán z úzké spolupráce s Mussoliniho fašistickým režimem. Za jeho služby papežský stolec ducemu umožnil, aby mohl „být lidem milován“, po čemž Benito tak ješitně toužil. Křesťansky vzato, bylo to nemravné.



Iluze, že bude nový diktátor solidním politikem, jak sám hřímal, vzaly za své roku 1924, kdy byl fašisty zavražděn nejdůležitější poslanec opozice Giacomo Matteotti. Zločin vzbudil v Itálii a v zahraničí vlnu nevole. Mussolinimu to velmi uškodilo (v podstatě natrvalo) – tímto činem si potřísnil ruce krví a překročil svůj Rubikon, zpřetrhal zbytky vztahů k socialistům a liberálům a stanul v táboře extremistů. Skutečným počátkem fašismu v Itálii je leden 1925, kdy jsou pozastaveny opoziční noviny a političtí odpůrci internováni. Mussolini začíná budovat svůj despotický stát. Je přijata řada „fašistických zákonů“, ale nakonec některé mají pozitivní charakter, zvláště sociální zákony, které skutečně zlepšily bídu a postavení italských občanů. Mussolinimu se podařilo své despocii vtisknout tvář, která navenek působila nakonec dobrým dojmem – na cizince, na turisty i na mnoho Italů. Rozdíl mezi Itálií a hladovým, terorizovaným Ruskem byl nápadný. Mnoha lidem severně od Alp, kteří odmítali ruský bolševismus stejně jako západní liberalismus, se zdálo, že italská „renesance“ nabízí třetí cestu.



Díky mistrovskému retro-filmu ***Amarcord*** (1973), který natočil jako svou osobní vzpomínku na své dětství a éru fašismu v Itálii jeden z největších italských režisérů dvacátého století Federico **Fellini**, můžeme mít na základě poetického prožitku poměrně přesnou představu, o čem tato éra byla, v čem spočívala a jak vypadala (jakkoli své vzpomínky Fellini stylizuje v záměrném, často ironickém sentimentu). Je jisté, že Mussolini pozdvihl chudou Itálii na moderní zemi, vybudoval gigantickou industriální oblast v okolí Mestre, skvělý letecký průmysl, zanechal po sobě spoustu nových staveb, dal vysušit Pontinské bažiny, jejichž malárie tak sužovala obyvatelstvo, významně zlepšil železniční, poštovní a telefonní spoje, revalvoval liru, která se stala poměrně pevnou měnou. Ale hlavně vytvořil *sen*, který tak či onak do konce století nekriticky rezonuje v duších Italů, jak to vyjádřil Fellini. Minimálně žil Mussoliniho duch ještě mnoho let po válce ve filmových ateliérech Cinecitta (než v osmdesátých letech osiřely), neboť to byl právě duce, který je nechal tak velkoryse vybudovat!

Italský film, na úsvitu kinematografie tak úžasný a inspirativní, po první světové válce skomíral a v podstatě už nijak nezasáhl do impozantního vývoje němého filmu dvacátých let. Toto

desetiletí bylo pro italskou kinematografii obdobím úpadku. Ze šedesáti filmů v roce 1920 klesla produkce na pouhých deset filmů koncem dekády. Mussolini sice založil roku 1924 státní firmu na výrobu týdeníků a propagačních snímků, ale jinak se o film v té době příliš nestaral. V Itálii se dál točily antické historické velkofilmy, nové verze kdysi proslavených ***Posledních dnů Pompejí*** nebo ***Quo Vadis***, ale publikum chodilo raději na Chaplina, Pickfordovou a Fairbankse.

Situace se poněkud změnila s příchodem zvuku, kterážto technická novinka byla, jako ostatně všude, pro domácí film vzpruhou. Na první italsky mluvený film, kterým byla adaptace novely oceňovaného dramatika Luigiho Pirandella ***Píseň lásky*** (1930), se diváci jen hrnuli, ale jejich nadšení z mateřštiny doprovázející obraz na plátně rychle opadlo. Oživení nastalo až zhruba po pěti letech, kdy Mussolini pochopil nový rozměr „návratu k textu“ zvukového filmu. Význam zvukového filmu jako nástroje ideologické propagandy si totiž uvědomil, když spatřil mistrovský propagandistický film Leni Riefenstahlové ***Triumf vůle***, který mu poslal Benitův žánrový kolega, velký řečník Hitler. Rozhodl se, když nyní jeho země zažívala takový hospodářský boom, že bude filmový průmysl silně podporovat.

Koncem dvacátých let zároveň dorostla v Itálii nová filmařská generace. Její snahy vyjádřil filmový debut, kterým se představil mladý italský režisér Alesandro **Blasetti**. Ve filmu ***Slunce*** (*Sole* - 1929) se objevily ozvuky na ruské sovětské filmové formalisty a Blasetti demonstroval ambici pozdvihnout italský film od kašírovaných antických inscenací a fikce k realismu. Ve vizuálně podmanivých a oslavných obrazech režisér zachytil tvrdou práci venkovanů na jihu. Na způsob ruských montážníků obsadil film naturščiky (neherci), za velké klady filmu se považovala poctivá sociologická dokumentace, natáčení v autentických exteriérech a zvláště oslavná heroizace pracujícího člověka.





Tyto realistické tendence balancují v Blasettiho provedení mezi realismem, fašistickou ideologií a její novou estetikou – jeho filmy budou také oslavou kultu mladého, silného mužského těla. Později se tento „kvazi homosexuální“ *heroismus* stává pro fašistické umění v Itálii stejně jako v Německu příznačný, je typický nejen pro pokleslé fašistické monumentální výtvarné umění (především tehdejší sochařství, devalvující antický odkaz), ale silně proniká i do filmové estetiky, jak dokazuje působivý dokument o berlínské olympiádě režisérky Leni **Riefenstahl**ové.

Kult mužnosti a oslava mýtu práce pro větší slávu impéria je příznačný také pro následující Blasettiho film ***Matka Země*** (*Terra Madre* - 1931). Fašistický kult sošné krásy těla vnesl do filmu právě Blasetti a po něm jej rozvinula v Německu úspěšně Leni Riefenstahlová. Po válce ve čtyřicátých letech, kdy ve filmovém umění zvítězili neorealistické tendence, kult těla vymizel, ale v nové formě a přeneseně se znovuobjevil spolu s osvobozenou sexualitou šedesátých let. Dnes je k*ult těla* zásadním a určujícím prvkem pop-kultury a je ve své stávající podobě víceméně bisexuální, neboť staví esteticky ženskou a mužskou krásu na rovnocennou úroveň.

Tento nový sexualismus, příznačný pro moderní pop-kulturu, vnesl do filmu v polovině padesátých let nový druh filmových hvězd, u nichž předvádění krásy a smyslnosti bylo pověstně anarchické – v Evropě to byla Brigitte **Bardot**ová a Alain **Delon** a v Americe Marylin **Monroe**ová a Marlon **Brando**. Fašistický kult těla, inspirovaný rovněž právě rozmachem sportu a novodobého olympijského hnutí v moderní industriální společnosti, je první uměleckou epizodou v dějinách vývoje snových technologií svého druhu a míří přímo k nejžhavější současnosti a všeprostupujícímu

postmoderně „přešlechtěnému“ kultu těla v dnešních masmédiích, show-businessu a globální pop-kultuře.

Fašistický kult těla direktivně pěstovaný ve výtvarném umění Itálie a Německa třicátých let byl specifickou totalitní estetickou formou a závazným stylem, kterému v podmínkách komunistického Ruska odpovídal stalinský socialistický realismus. V monumentalismu heroického sochařství se estetika obou totalitních systémů zjevně a pozoruhodně podobala. Hromady svalů a „býčích šíjí“ měly diváky svou nezměrností a proklamovanou silou ubít k zemi a přinutit k pokoře a bázni a zároveň přivést občany k ideovému vytržení.



Podobnost estetických východisek fašistického, nacistického a sovětského soc-realistického umění stojí za pozornost. V Třetí říši omračovali svými brutálně přepjatými sochami zvláště dva sochaři – Arno **Breker** a Josef **Thorak**, v SSSR se zase obdobným sochařským stylem proslavila Věra **Muchinova**. Její slavné monumentální sousoší *Dělník a kolchoznice* je dodnes známé jako logo filmového studia Mosfilm. Je mrazivou ironií, že toto sousoší Muchinové a právě heroické sochy Arno Brekera zdobily pavilóny SSSR a Třetí říše na světové výstavě v Paříži roku 1937 – pavilóny tam stály naproti sobě, s Eiffelovou věží uprostřed...



Alessandro **Blasetti** se svými „polofašistickými“ (nebo protofašistickými) filmy ***Slunce*** a ***Matka Země*** vyšvihl na režimního komerčního umělce, jenž se následně zcela konformě podřídil italskému filmovému mainstreamu fašistické éry. Když za svůj historický snímek ***1860*** (1933) dostal od fašistických orgánů ostrou důtku, protože za hrdinu příběhu o risorgimentu (hnutí za sjednocení Itálie) zvolil sicilského pastýře a nikoliv vojevůdce Garibaldiho, vyhnul se Blasetti dalšímu pokoušení, pro které by mohl ztratit svou vydobytou pozici. V této pozici natočil v letech 1929–43 (tedy v průběhu necelých třinácti let) přes dvacet tři celovečerních filmů! Poslední z této série nesl v jistém smyslu ironický název ***Nikdo se nevrací zpátky*** (*Nessuno torna indietro* – 1942) a byl natočený rok před Mussoliniho pádem. Režisér se ale po třech letech naopak znovu vrátil a natočil během dalších dvaceti čtyř let 1946–1968 dalších dvacet čtyři filmů. Byl považován za typického italského filmového konformistu, jenž bez obtíží dokázal pracovat v éře státního fašistického filmu třicátých let, stejně jako v liberálním filmovém prostředí poválečné Itálie.






Blasetti sice vstoupil do kinematografie experimentálním snímkem ovlivněným sovětskou avantgardou a nese i zásluhu na prvním z filmových předchůdců italského *neorealismu*, ***Čtyř kroků v oblacích*** (*Quattro passi tra le nuvole* – 1942), jenž vznikl ve spolupráci s duchovním otcem tohoto stylu a filmového směru, scénáristou a spisovatelem jménem Césare **Zavattini**. Ale Blasetti nikdy nebyl neorealistou v pravém smyslu jako Visconti, který ve stejném roce 1942 točil jiné základní prototypické dílo neorealismu, mnohem důslednější ***Posedlost.*** Většina toho, co Blasetti natočil mělo vlastně spíš tendenci k opaku revoluční neorealistické doktríny, která postuluje estetiku nové realistické fotogenie ve službě kriticko-společenského obsahu filmového díla.

Etický kontext neo-realistického hnutí, jež postulovalo pravdivé zobrazení skutečnosti (neorealismus se postavil za trpící a chudé) proti lživému fašistickému kinu (a částečně tak i proti iluzivním snům hollywoodské továrny), byl protestem proti lživé fasádě celé instituce kina, jak doma tak ve světě před a během druhé světové války. Šlo programově o *nepřikrášlený zrcadlový obraz* skutečnosti, kdy hraný zvukový film měl poprvé čerpat z poetiky dokumentárního filmu a jeho estetiky záznamu reálné životní autenticity. Blasetti ale svým kultem těla přináleží spíše k *narcistní tradici*, která tak zdomácněla v Hollywoodu.

Je zajímavostí, že právě Blasetti vrátil po válce, v čase vrcholícího neorealistického hnutí do italských kin tradici komerčních *antických filmů*, jakými italská kinematografie začala s velkým úspěchem v počátcích němého kina. Jeho ***Fabiola*** (1948) náhle a znovu oprašuje prototypické prvky ověřených příběhů z antického Říma, které převládaly ještě v italské tvorbě dvacátých let. Mezi nimi to je i pověstná postava antického hrdiny Macisty – prototypu svalnatého nadsamce a nadčlověka, jenž se v italském antickém filmu narodil už před válkou. Je významné, že Macista je de facto první prototyp *supermana* v dějinách filmu. Popularita nových, značně pokleslých a úpadkových italských „svalnatých“ filmů ze starého Říma (hodně špatné kvality) a známého hrdiny Macisty (v kontinuální poválečné podobě nového hrdiny Herkula) stoupla v barevné sérii na konci padesátých let, což opět předznamenávalo nový nástup kultu těla.

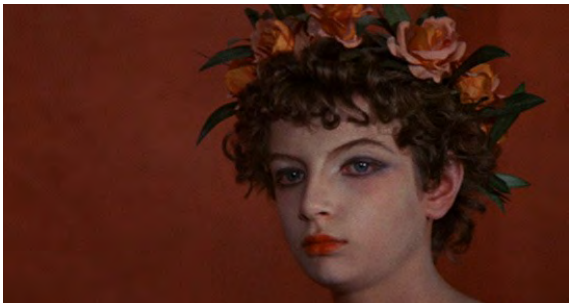



Přestože tato vlna barevných antických filmů kategorie „B“ měla značný úspěch u homosexuálního publika, nic o běžné homosexualitě starověkých Římanů v nich není ani naznačeno – prototypem uctívání je tu jednoduše muskulatura. Fašistický kult těla měl brzy odezvu i v americkém filmu. Hollywoodskou odpovědí na Macistu a především na ***Olympii*** Leni Riefenstahlové (jiné průkopnice kultu těla ve filmu) byla mimořádně úspěšná filmová série studia MGM ***Tarzan*** z třicátých

let, s olympijským vítězem, plavcem Johnnie Weissmüllerem, který předváděl své atletické tělo zahalen jen skrovnou bederní rouškou z kůže.* Plavecký rekordman Johnnie **Weissmüller** se stal první sportovní hvězdou v historii, z níž se prostřednictvím Hollywoodu stala rovněž hvězda filmová. Shodou okolností byl původem Rakušan, stejně jako jeho velký sportovní následovník Arnold **Schwartzennegger** v osmdesátých letech, kdy protofašistický *kult těla* vynalezený v Itálii přeneseně slaví svůj úspěšný návrat na plátna kin prostřednictvím Nového Hollywoodu. ***Barbar Conan*** (1982), s kterým se Schwartzenegger prosadil, je typickou žánrovou a estetickou kopií Machisty a pozdějšího Herkula, vyvinutých italským filmem v duchu *narcistního* pojetí filmu už v dávných dobách kina.

Pro tuto tradici antických filmů je typické, že kromě přehánění neříká pravdu a tím, jak se přetvařuje, vytváří falešný obraz. Odpovědí fašistické přetvářce a vůbec celému překrucování historie a falešnosti obrazu mytologických antických filmů je až ***Saryricon*** Federica Felliniho z roku 1969, v němž je antické téma nahlíženo prostřednictvím homosexuálních hrdinů a útržkovité nekontinuální formy vyprávění, odvozené od torzovité Petroniovy starověké literární předlohy. **Fellini** tehdy napadl kýčovou italskou tradici antického filmu a fašistického kultu těla z neorealistické pozice (ačkoli za neorealistický se tento film nepovažuje). Jde stále o zřejmě nejdůležitější a nejprogresivnější (a také v podstatě zcela ojedinělý) film z antické minulosti. V mnoha ohledech přesto dodnes nebyl ***Satyricon*** a jeho značný význam ještě plně doceněn a pochopen. Tento film vznikl přesně po padesáti letech od nástupu nové generace italských filmařů roku 1929. Fellini, který začínal ve čtyřicátých letech mezi neorealisty, v roce 1969 svůj ***Satyricon*** věnuje zcela nepokrytě (podobně jako režisér Michelangelo Antonioni svůj americký film ***Zabriskie Point*** hned příštího roku 1970) nové mladé generaci, jejímu celospolečenskému nástupu i její kontra-kultuře, tehdy kulminující ve světě a obzvláště v Americe.



Satyricon měl premiéru v Římě ve starém amfiteátru pod širým nebem, na kterou přišlo přes dva tisíce převážně mladých lidí, italských hippies a studentů, z nichž možná polovina shlédla premiéru filmu pod vlivem LSD. Film tehdy na této slavné premiéře, jež se přeměnila na generační manifestaci, sklidil u mladého publika tak bouřlivý úspěch, že oficiální filmová kritika v tisku raději přijala snímek alibisticky s „rozporuplnými pocity“. Felliniho ***Satyricon*** je zvláštním dovětkem za bohatou historií italského antického filmu a jeho fašistických tendencí. (Jeden z těch méně známých se jmenoval ***Peklo*** [*L´Inferno*] a byl natočen už mezi lety 1911–12.)**

V roce 1929, kdy Blasetti uvedl v kinech svůj debut ***Slunce***, se objevil ještě jeden zajímavý film reprezentující novou nastupující filmařskou generaci v Itálii. Film ***Koleje*** (*Rotaie* – 1929) natočil jiný začínající režisér Mario **Camerini** a je v mnohém stejně diskutabilní jako debut Blasettiho. Také Cameriniho snímek je zjevnou podporou fašistickému režimu. Ale má i své nesporné kvality, které

významně předznamenávají a odkazují na budoucí italský neorealismus čtyřicátých let. ***Koleje*** se pro změnu inspirovaly v němém expresionismu (především v Murnauovi) a téma cesty a vlaku připomíná „železniční epopej“ ***Kolo života*** Abela Gance. Motiv cesty pomáhá tvarovat psychologické drama a Cameriniho film je jedním z prototypických „road-movies“, tedy příběhů na cestě. Film měl přitakávat fašistické současnosti a nahlížet na realitu z hlediska její ideologie. Ale režisér (otázkou zůstává, do jaké míry bezděčně) vyobrazil na konfrontaci svých dvou hrdinů, chudých mladíků cestujících s nalezenými jízdenkami křížem krážem, mozaiku každodenního života, která měla věrohodnou sílu zachycované skutečnosti.






Očima chudé dvojice chlapců cestujících po své zemi, objevil Camerini pro film Itálii všedních dnů. To bylo významné. V třicátých letech zůstal režisér částečně věrný prostým hrdinům v lehkých, sentimentálních komediích. Hlavní zásluhou Maria Cameriniho ovšem je, že nalezl pro italský zvukový film éry třicátých let první velkou hereckou *hvězdu*. Stal se jí populární Vittorio **De Sica**, který na sebe poprvé upozornil rolí mladého zaměstnance garáží v Cameriniho snímku ***Muži jsou darebáci*** (*Gli uomini che mascalzoni!* – 1932). Mario Camerini s De Sicou, který se později stane světoznámým neorealistickým režisérem, natočil celkem pět filmů, do které dále patří ***Dám milión*** (*Daró un milione* – 1935), ***Ale to není vážná věc*** (*Ma non é una cosa seria* – 1936), ***Signor Max*** (*Il signor Max* – 1937) a ***Poplach v obchodním domě*** (*Grandi Magazzini* – 1939). Na jednom z nich (***Dám milión***) režisér Camerini, podobně jako později Blasetti, spolupracoval se scénáristou Césarem Zavattinim a De Sica zde hrál podle jeho scénáře boháče, který v přestrojení za chudáka poznává spolu s diváky reálný život obyčejných lidí. Setkání **Zavattini**ho s De Sicou, na kterém má Camerini zásluhu, se o pár let ukáže jako významný okamžik italského filmu. V roce 1943 totiž začne slavný herec spolupracovat s Césarem Zavattinim jako režisér.




Dva filmy, které v roce 1929 natočili dva debutující filmaři nové generace Blasetti a Camerini, oznamovaly ducemu, že je tu mladý dorost, připravený chopit se příležitosti. Duce měl ale spoustu práce především s hospodářskou konsolidací země, než aby se významněji staral o filmovou kulturu. Po Hitlerově nástupu, a poté co spatřil ***Triumf vůle***, ale dospěl k závěru, že je nyní vhodné z hlediska propagandy a v duchu bohatých národních tradic a moderních fašistických vizí vybudovat konečně základnu pro novou italskou kinematografii. Základ byl položen už na konci dvacátých let, kdy na

Mussoliniho příkaz vzniklo generální ředitelství kinematografie Luce (italsky „světlo“), podřízené přímo ministerstvu propagandy.

Luce mělo za úkol být nejen cenzorním orgánem, ale koordinovalo i výrobu a distribuci – film v Itálii byl pod významným státním dozorem. Mussolini však učinil něco mnohem významnějšího. Je zřejmě jediným diktátorem, který vybudoval pro své občany a italské filmové tvůrce, kompletní teoreticko-výrobní *základnu moderního zvukového filmu*, jež grandiózně sestávala z filmové školy, velkolepých filmových ateliérů, dokonce i kulturně-kritického filmového časopisu a mezinárodního filmového festivalu! Jeho cílem tím bylo vytvořit dokonalou platformu pro fašistický film. Platforma to byla vynikající, ale ironií zůstává, že z ní paradoxně vzešlo úplně něco jiného, než v co Mussolini doufal – antifašistický neorealismus!





Roku 1935 byla založena filmová škola Centro sperimentale di cinematografia, průkopnická instituce ve filmovém školství v Evropě a hned dva roky poté, v roce 1937, vzniklo v Římě velkým nákladem velkolepé studio ***Cinecittá***. Na způsob Josepha Goebbelse v Německu se stal všemocným bossem a hlavním dramaturgem ateliérů Cinecitta duceho syn Vittorio **Mussolini**. Zároveň vznikl, vedle jiných, režimní časopis, filmová odborná revue *Cinema.* Je opravdu zajímavé a paradoxní, jak italský diktátor Benito sám nevědomky zavdal stěžejní podnět a neúmyslně vytvořil ideální prostor ke zformování intelektuální základny *proti* vlastnímu režimu (něco podobného se stalo koncem 50. a začátkem 60. let kolem pražské FAMU, ateliérů Barrandov a odborného kritického časopisu *Film a doba* v komunistickém Československu – náhodou v zemi, jejíž filmy právě Italové objevili pro svět na festivalu v Benátkách za Mussoliniho éry v roce 1934).

Vytvořenými prostředky Benito Mussolini umožnil vznik myšlenkového kvasu, teorie i praxe, která se zásadně rozcházela s přáním a zájmy fašistů! Na bázi školy a odborné filmové kritiky, ponechal Mussolini určitou ideovou svobodu v tom smyslu, že mladí tvůrci (z důvodu podpory jejich uměleckého růstu) mohli studovat nejlepší světové filmy včetně úhlavního ideologického nepřítele – němé sovětské klasiky. Tak se stalo, že v Centro sperimentale di cinematografia (Experimentálním filmovém středisku), četných filmových klubech a časopiseckých redakcích duch fašismu jako takový nevládl – na místo toho se zde pěstovala polemika a kritická analýza.

Je pochopitelné, že za svou velkorysost duce žádal své – obraz Itálie, kde by nebyli ani žebráci, ani mouchy, kde by byly jen přesně jezdící vlaky, elegantní důstojníci a oslnivé krásky, žijící v nádherných palácích. Mussoliniho vizi odpovídala luxusní měšťácká selanka, kterou mu filmaři také dodávali. Později byla série únikových komerčních melodramat a sentimentálních komedií v Itálii třicátých let nazvána podle své prototypické rekvizity *„éra bílých telefonů“*. V prostředí nové italské kinematografie se vyžíval duceho syn Vittorio, jenž ji dostal plně k dispozici. Vittorio byl stejný narcis a požitkář jako jeho otec, byl pověstný jako špičkový pilot a typický bohatý floutek. Nejhorší bylo, jak se bez minimálního talentu nikde netajil s tím, že sám chce před kameru, že se touží stát filmovou hvězdou!

Byl trnem v oku a noční můrou všem filmařům, ale byl to duceho syn a naháněl strach. Vittoriovy ambice vyvrcholily roku 1938, kdy úzce osobně spolupracoval na filmu ***Hrdinný letec*** (*Luciano Serra pilota*), který byl kromě oslavy fašismu i oslavou Vittoriova největšího hobby – letadel a pilotování – jehož si tu náležitě užil. Autorství filmu se plně připisuje duceho synovi. Režisér Goffredo Alessandrini, který měl umělecký dozor nad ***Hrdinným letcem***, byl pouze vykonavatelem

Vittoriových nápadů. Co je však důležitější, režisér Alessandrini přizval jako spoluautora scénáře k realizaci filmu tehdy už třicetiletého nadšeného filmového amatéra, jímž byl Roberto **Rossellini**. Bude to stěžejní postava historie italského filmu dvacátého století!





Rossellini se podle některých zapletl s Vittoriem **Mussolini**m víc, než bylo zdrávo. Je pravdou, že především jeho třetí hraný film, protofašistický válečný snímek ***Pilot se vrací*** (*Un pilota ritorna* – 1942), který se sice vyznačoval větší smířlivostí vůči zajatcům (ale také ateliérově inscenovaným realismem) dosti podstatně sloužil režimu. Rossellini tu opět vyšel vstříc letecké obsesi Vittoria Mussoliniho. Zdá se, že v předvečer pádu duceho diktatury neměl Rossellini nijaký zvláštní problém posloužit hlavnímu filmovému bossovi v Itálii, jenž (a to je zajímavé) v té době sdílel své nebývalé aviatické nadšení s jiným filmovým bossem, hollywoodským producentem jménem Howard **Hughes**. Roberto Rossellini, jehož dílo mělo později tak veliký ohlas v Evropě i mezi filmaři v Hollywoodu, spolupracoval ve svých počátcích s člověkem, který byl tak posedlý touhou být roven hollywoodským bossům, až toho díky své absolutní moci skutečně docílil.

Pro Rosselliniho umělecký vývoj je však epizoda s tvorbou režimních filmů pro Vittoria Mussoliniho důležitá a podstatná, protože si osvojil techniku a prošel řemeslnou průpravou. Z pohledu těchto řemeslně dovedných, nicméně standardních studiových filmů vyniká mnohem výrazněji význam estetického experimentu, jakým byl Rosselliniho legendární a převratný snímek (a základní dílo neorealismu) z roku 1945, ***Řím, otevřené město***.

Po duceho injekci filmovému školství a průmyslu produkce filmů v Itálii opět stoupla a začala se na sklonku 30. let dynamicky rozvíjet. V roce 1939 stoupl počet vyrobených dlouhometrážních filmů na osmdesát, roku 1942 to už bylo dokonce sto dvacet filmů! Návštěva premiéry se stala nejen módní záležitostí, ale i povinností fašistických hodnostářů. K otevřeným oslavám režimu se ale příliš tvůrců nepropůjčilo – většina se raději věnovala únikovým námětům a filmům série „bílých telefonů“. Patřil k nim i film ***Ballerine*** (1936), jenž v Itálii natočil autor pověstné ***Extáze***, která avantgardně ohlásila a předznamenala „kult těla“ ve filmových dějinách – Čech Gustav **Machatý**. Je mimochodem zajímavé, že neústrojný vizuální přílepek v závěru ***Extáze***, oslavující maskulinní mužnou práci (jenž byl distributory v Americe a v řadě dalších zemích odstraněn), silně koresponduje s protofašistickou estetikou Blasettiho ***Slunce***.




Jak se ale stupňovaly Mussoliniho mocenské cíle (habešské tažení, pakt s Hitlerem, vstup Itálie do světové války), stoupalo i množství přepjatých a ideologicky křiklavých filmů oslavujících režim. Za všechny uveďme dva z této řady, které charakterizují i dvě obecné typické linie těchto filmů. V první linii šlo o válečná dramata, jakým byl ***Alcazar*** (*L´assedio del´Alcazar* – 1940) v režii Augusta Genina, oslavující vítězství fašismu ve Španělsku, druhou linii představuje historicko-mytologický ***Pád Kartága*** (*Scipione l´Africano* – 1937) v režii Carmina Galloneho, v němž paralela starořímské a fašistické politiky v severní Africe ospravedlňovala nároky Itálie na Habeš (dnešní Etiopie). Velkofilm ***Pád Kartága*** byl první technickou vizitkou nového studia Cinecitta. V době, kdy stoupaly ideologické požadavky na filmové projekty studia Cinecitta, a filmová produkce musela stále víc heroizovat fašismus, měnil se i samotný Benito Mussolini. Jeho mladistvá hubená vizáž zmizela i s jeho vlasy, na pleši se mu objevila obrovská boule a na jeho vysedlé, nyní masité bradě vykvetla tmavá oválná pigmentová skvrna. Ctižádostivý ješita se opájel mocí a jeho bohatý sexuální život se 169 milenkami byl pověstný.





Benito **Mussolini**, zprvu tak váhavý, se v polovině třicátých let vehementně přidal na stranu Zla. Předznamenáním byla jeho vojenská epizoda v Habeši. Duce, dosud šikovně politicky žonglující s přátelstvím demokratických mocností organizovaných ve Společnosti národů, se dostal na scestí. Měl pocit, že by Británie a Francie měly poslušně zaplatit určitou cenu za jeho trvalé přátelství. Domníval se, že když japonská okupace čínské provincie Mandžusko zůstala nepotrestána a že japonské vypovězení londýnské námořní dohody z roku 1930, které znamenalo, že Japonci nyní budou stavět bitevní lodě, také nevyvolalo u Británie žádnou větší odezvu, může si i on něco „urvat“ z koloniálního koláče. Nějakou akci potřeboval, aby doma upevnil svou moc. Záminku mu poskytly incidenty na hranici mezi Italským Somálskem a Habešským císařstvím (Etiopie).

V říjnu 1935 Mussolini vojensky Habeš napadl a v květnu celou zem anektoval. Tato první lokální válka nedaleko Evropy předznamenala budoucí světový požár. Společnost národů Itálii prohlásila za agresora a nařídila „sankce“. Ty však byly chabé, navíc nešťastným výsledkem snah o uplatnění sankcí bylo to, že z Mussoliniho se stal nepřítel. Začali mu nadbíhat Němci i španělský diktátor Franco. Brzy došlo k paktu „osa Berlín-Řím“, z něhož se nakonec vyklubala hlavní protispojenecká válečná úderní síla druhé světové války „osa Berlín-Řím-Tokio“.




Události vedoucí ke zkáze na sebe nedaly dlouho čekat a padaly jako kostičky domina jedna za druhou. V září 1937 navštívil Benito Berlín. Zjistil, že Hitlerův obdiv je neodolatelný. **Hitler** průhledného ješitu mazaně nazval „vedoucím světovým státníkem, s kterým se nikdo nemůže ani zdaleka srovnávat“. (!) Mussolini inspirován Hitlerem si vymyslel další územní nároky – Nizzu, Korsiku, Tunis a Albánii. Jeho původní nesouhlas s rasovou politikou vzal za své a v listopadu 1938 vyhlásil vlastní verzi nacistických rasových norimberských zákonů. Zároveň se připojil k paktu proti socialistické kominterně a 11. prosince opustil Společnost národů, pět let po Hitlerovi. V dubnu 1939 přepadl Albánii a jeho morální úpadek vyvrcholil v květnu téhož roku, kdy podepsal s Adolfem Hitlerem „ocelový pakt“. Ještě před pouhými pěti lety veřejně považoval tohoto muže za „nepřítele civilizace“. Nyní spolu byli na stejné lodi.

Z hlediska tajemných mýtů, skrývajících se za oponou dějin, je vojenský vstup Mussoliniho do Habeše roku 1935 podivným znamením. Fašista Mussolini, s nímž kolaboruje hlava všeho křesťanstva papež Ratti, učiní svůj první vojenský výboj a vstupuje s italskou armádou právě do starodávné Etiopie – shodou okolností jediné křesťanské země v Africe, jejíž specifické křesťanské kořeny sahají už do prvních dvou století po Kristu! Etiopské křesťanství dokonce tvrdí, že je jediné „pravověrné“. Jejich legenda praví, že v téměř dva tisíce let starém kamenném chrámu poblíž Addis Abeby, kam dodnes nikdo nemá přístup, a který dodnes stráží věřící mniši, je v podzemí ukryta ztracená *archa úmluvy*, onen záhadný „přístroj“, v němž Židé na svém útěku z Egypta uchovávali text náboženstvo-etického kodexu, který jim odevzdal Bůh. Zdá se, že tímto činem (a jeho fantastickým aspektem) je Mussoliniho spojení se silami Zla zpečetěno. Tento aspekt je tajemně podezřelý, právě tak jako snaha okultně založených nacistů ovládnout Tibet. Do Tibetu zorganizoval v třicátých letech úhlavní židobijec Himmler dokonce dvě velké německé výpravy.

Pokud se v italském zvukovém filmu třicátých let objevili nějaké skutečně seriózní umělecké tendence, pak byly povýtce formalistické. Ve snaze vyhnout se potížím s cenzurou a nalézt umělecky hodnotný výraz bez toho, aby se zapletli s režimním hurá-fašismem a „bílými telefony“, vyvinula úzká skupinka režisérů vizuální filmový styl, kterému se začalo říkat *kaligrafismus*. Tento styl obsahoval v principu něco z formalistického fotografického stylu, který v Hollywoodu tehdy rozvíjel spolu s Marlene Dietrichovou „mistr světla“ Josef von **Sternberg**. V podobném, ale méně účinném duchu odvrhli kaligrafisté smysluplnější obsah, aby se soustředili pouze na formu, obrazovou stránku filmu. Označení tohoto stylu pocházelo ze dvou řeckých slov „kalós“ (krásný) a „grafó“ (psát, kreslit). Zatímco z většiny italských filmů zaznívala propaganda fašismu, skupina tvůrců okolo roku 1940, která se pokoušela o „krásné písmo“, efektní charakter filmového rukopisu, o zvláštní styl a formu, se zdůrazněním autonomie filmové formy stáhla do jakési *vnitřní emigrace.*





Tito filmaři vyznávali kult krásného obrazu – pečlivě komponovaných záběrů krajin a starostlivě vybraných rekvizit a dekorací. Tento styl se uplatnil v plochých melodramatech, anebo v neškodných adaptacích literárních děl, zobrazujících dávno uplynulý svět. Za typické kaligrafické filmy se považuje ***Jakoubek idealista*** (*Giacomo l´idealista* – 1942) začínajícího režiséra jménem Alberto **Lattuada** či přepis románu katolického spisovatele A. Fogazzara ***Malý starobylý svět*** (*Piccolo mondo antico* – 1940) v režii Maria Soldatiho. Italská pokroková kritika soustředěná kolem časopisu *Cinema* začala sama upozorňovat na nebezpečí tohoto formalistického proudu, na jeho

samoúčelnost a odtrženost od skutečnosti a brzy poté, co se objevily první neorealistické filmy, se na kaligrafismus zapomnělo.

Když Itálie vstoupila do války, mělo to pro zemi katastrofální následky a Mussoliniho sláva se začala postupně hroutit. Válka otevřela oči mnoha Italům dosud podporujících režim – způsobila hospodářský kolaps, kterému Mussolini chtěl čelit totálním nasazením a dvanáctihodinovou pracovní dobou. Po vylodění spojenců a po porážce italských vojsk na Sicílii začala roku 1943 od jihu vítězně postupovat americká armáda. Zubožení Italové nestačili počítat padlé, raněné a zajaté vojáky. Lidé se bouřili, stávky a demonstrace potlačovaly ostré fašistické represálie. Zemí se šířil hlad, celkový chaos prohluboval partyzánský ozbrojený odboj. Mussoliniho popularita a moc začala prudce klesat dokonce uvnitř fašistického vedení. Duceho sen o tisícileté Nové Itálii se začal rozpadat.*

V této atmosféře vznikl náhle film, který svým stylem a obsahem dokonale korespondoval a odpovídal na kritické výhrady filmových novinářů k fašistické filmové produkci – její umělosti, lživosti, odtrženosti od skutečného života lidí, formalismu, bezobsažného kaligrafismu a lacinému melodramatického kýče. V pozadí tohoto filmu a jeho tvůrce se tu nečekaně vynořuje dříve mocná společenská třída, která po tisíc let utvářela Evropu, a kterou moderní věk dvacátého století odstavil na vedlejší kolej. Touto starobylou společenskou vrstvou, hluboce zakořeněnou v italské společnosti, byla *aristokracie*, jež nyní stála definitivně stranou politických bouří věku industrializace, totalitních utopií a války civilizace, zbavena své moci a vlivu. Přesto je zajímavé, jak za význačnými filmovými díly první poloviny 20. století, které podnítily následný vývoj moderního filmu jeho druhé poloviny, stojí právě několik ojedinělých protagonistů aristokracie, např. vikomt de Noilles či baron Gunzburg (von Stroheimův šlechtický původ je sporný).

Film ***Posedlost*** (*Ossessione* – 1942) natočil jako svůj debut šestatřicetiletý Luchino **Visconti**. Viscontiho původ zosobňuje tradiční spojení aristokracie a vysoké buržoazie ovlivňující italskou společnost od risorgimenta (bojů za sjednocení Itálie v 19. století) a vlastně už od renesance – jeho otec pocházel ze starobylého šlechtického rodu a matka z bohaté milánské buržoazie. Mladý Visconti, celý život pozoruhodně reflektující svůj původ a tragický osud aristokracie, se sám postavil na stranu politické levice a cestu z kruhu minulosti a skomírání našel v umění. Visconti, jenž si osvojil filmové řemeslo v Paříži asistováním u režiséra Jeana Renoira – průkopníka autorského filmu, se stal kritikem své třídy, ale stejně tak i posmutnělým obhájcem jejích hodnot, rozmetaných moderní dobou v prach - hodnot (včetně klasické estetiky a vnímání krásy jako duševní vitalizace), které zanikly nástupem nového, vulgárního typu moci. Na ***Posedlosti***, která se považuje za první významné neorealistické dílo, je pozoruhodné, že oproti následným klasickým neorealistickým filmům, vypráví love-story, milostný příběh. Je to však příběh pochmurný, plný chorobné vášně a nenávisti, na hony vzdálený melodramatickému žánru.





Pro své filmové drama vášní si Luchino Visconti vybral jako předlohu americký román Jamese Cainea *Listonoš zvoní vždy dvakrát* (což bylo tehdy v Itálii samo o sobě dost neobvyklé). Cain napsal svou knihu v roce 1934 podle skutečné události a skandálního soudního přelíčení, který ve Spojených státech po celý rok zaplňoval stránky novin a vzrušoval veřejnost. V roce 1928 pak byli

odsouzeni na elektrické křeslo obžalovaní milenci Ruth Snyderová a Judd Grey, kteří společně zavraždili manžela Snyderové Alberta. Tento případ a Cainův román předznamenal americkou *černou sérii* v literatuře a ve filmu styl noir. V Hollywoodu knihu adaptovali roku 1946, ale stala se předlohou i pro zásadní americký film-noir ***Pojistka smrti*** (*Double Indemnity* – 1944), který režíroval Billy **Wilder**.

Viscontiho ***Posedlost*** je vůbec prvním filmovým zpracováním Cainova románu a prokazuje příbuzné umělecké snahy jinak esteticky odlišných filmových stylů, jakými byly neorealismus a film-noir. Oproti obrazově vysoce stylizovanému a expresivnímu filmu-noir staví ***Posedlost*** a neorealismus obecně na *filmovém realismu*, jenž se snaží maximálně přiblížit skutečnosti především fotograficky realistickým způsobem snímání i celkovou inscenací, která čerpá z *autenticity dokumentarismu*. Visconti přenesl děj do Itálie, ale do Itálie až bolestně skutečné, zpustošené chudé země plné bídy a neutěšeného života v zaprášených městečkách a vesnicích, diametrálně odlišné od krásné Itálie z turistických pohlednic a italských filmů té doby.





Režisér ve svém debutu splnil všechna pozdější kritéria stylu neorealismu – natáčení v reálu, práce s neherci, realistická fotografie, společenská angažovanost. Kritika společnosti vyplývá v ***Posedlosti*** ze zobrazení psychologie (chorobné vášně vedoucí k zločinu) jako důsledku *determinace prostředím* a společností. To bylo novátorské, ve zvukovém filmu se ještě nikdy nic takového neobjevilo. Podstata zvrácené psychologie hrdinů a jejich vášní vyplývala z kontextu filmového obrazu – nepřikrášlené realistické kresby prostředí, ve kterém postavy žijí. Není divu, že odvážný film vyvolal mezi mladými filmaři ohromný ohlas a Viscontiho rázem postavil do čela neorealismu – *nového pojetí realismu v dějinách filmu*.

Film se ale v době svého vzniku do kin nedostal. Vznikl mimo ateliéry Cinecitta a nezávisle na státním filmu řízeném Vittoriem Mussolinim, který ho také zakázal distribuovat. Visconti získal finanční prostředky na realizaci ***Posedlosti*** od své matky, když prodal část jejích šperků. Film vznikl historicky ojediněle za mateřského financování, tak jako arcidílo surrealismu ***Andaluský pes*** Luise Buňuela a Salvadora Dalího. Na plátna kin se film dostal až po osvobození, i když s jistými problémy, protože nebyly zaplaceny autorská práva za Cainovu knihu, a samotný Visconti se vrátil k filmování až roku 1948.







Vliv jeho ***Posedlosti*** na mladou filmařskou generaci, která se připravovala na svou tvorbu v Mussoliniho Experimentálním studiu Luce a řemeslnou průpravou procházela díky skvělým

ateliérům Cinnecitá (a zároveň zažívala na vlastní kůži bídu a úpadek fašistické Itálie na vrcholu války), byl zásadní. Stylové prvky nového realismu, *neorealismu*, jak byl později tento ryze italský filmový směr nazván jeho hlavním teoretikem – novinářem a scénáristou Césarem Zavattinim – se v ***Posedlosti*** objevily v koncentrované estetické čistotě.

Luchino **Visconti** ale zároveň už v tomto svém filmovém debutu mírně překračuje později kanonizovaná východiska neorealismu a naznačuje svůj vlastní, individuální autorský styl, jímž se později jeho tvorba (podobně jako tvorba dvou dalších slavných Italů vzešlých z lůna neorealismu – Antonioniho a Felliniho) vyznačuje a do značné míry tak vymaňuje z neorealistické doktríny 40. a první poloviny 50. let. Příznačnou je v tomto smyslu kratší vedlejší epizoda v první polovině filmu, kdy hlavní hrdina zprvu utíká od vdané ženy, do které se vášnivě zamiloval a ve vlaku potkává tuláka ze začátku filmu. Po krátký čas, než se vrátí zpět k ženě a naplní tím svůj i její tragický osud, žije hrdina společně s tulákem. Jejich mužské přátelství je zjevně homosexuální povahy, jakkoli je ve filmu tato vzájemná náklonnost vyjádřena nepřímo.





Ve stavbě příběhu se objevil zvláštní diverzní prvek, který režisér později rád novátorsky uplatňoval ve svých historicko-kritických filmových obrazech dobového psychologického úpadku společnosti a jeho horních vrstev, které vedly až k fašismu. Luchino Visconti byl slavným homosexuálním umělcem, který se ovšem vždy energicky bránil výpadům proti své osobě, jíž bylo tendenčně podsouváno, zvláště v sedmdesátých letech, že je „dekadentním umělcem“. Kromě filmové práce se celoživotně (už před ***Posedlostí***) věnoval úspěšně také divadlu a opeře. Estetické instinkty vycházející z umělcovy jinakosti jsou v jeho díle (zvláště pozdějším) očividné jak jeho mimořádným, specifickým talentem pro detailní rekonstrukci světa aristokracie (***Gepard***, ***Soumrak bohů***, ***Smrt v Benátkách***, ***Ludwig*** a ***Nevinný***), tak i způsobem zobrazování mužské krásy – mladý Alain **Delon** a později Helmut **Berger** jsou toho v jeho filmech nejlepším příkladem. O Helmutu Bergerovi napsala Marlene Dietrichová, že to byl ojedinělý případ zrodu mistrovského herce na plátně pod vedením kongeniálního režiséra.





Okolo roku 2000 vydal Helmut Berger knihu pamětí, kterou právní zástupce Alaina Delona žaloval, neboť se v ní Berger (bezpochyby zasvěceně) příliš otevřeně vyjadřuje k Delonově bisexualitě i dávnému mileneckému vztahu s Viscontim, což hodně pokazilo Delonovu filmovou „chlapáckou“

image. Nicméně je třeba říct, že s výjimkou brilantního přepisu novely Thomase Manna ***Smrt v Benátkách*** (*Morte a Venezia* – 1971), Visconti žádný film tématicky zobrazující homosexualitu nenatočil. Viscontiho jinakost se pokaždé zrcadlí v jeho estetice a uměleckém rukopisu – především v jeho talentu detailní realistické evokace světa vysoké aristokracie, jež s nástupem moderní doby odchází z jeviště dějin. Touto pozdější tvorbou se také zapsal do paměti diváků víc, než svými neorealistickými začátky.

Rodící se neorealistickou estetickou „doktrínu" dokonale naplnil na samém konci světové války Roberto **Rossellini** ve svém filmu ***Řím, otevřené město*** (*Roma, cittá aperta*), který roku 1945 doslova omráčil celý filmový svět. Film vypráví poměrně strohý příběh o osudovém pokusu několika italských bojovníků za svobodu o útěk z vězení gestapa, avšak v Rosselliniho experimentálním režijním pojetí se proměnil v nejrealističtější a emocionálně nejvýstižnější ze všech válečných filmů dokončených před rokem 1945. Experiment spočíval v tom, že Roberto Rossellini si pořídil během osvobozovacích bojů od amerických vojáků lehkou, ruční zpravodajskou kameru, kterou pohotově zachycoval reálné události a řadu těchto dokumentárních záběrů pak také použil ve svém hraném filmu. Protiválečný obraz decimované Itálie vybudovaný na příběhu odboje prostých lidí v jedné chudé římské čtvrti tak získal neopakovatelně autentický, až téměř dokumentaristický charakter a tedy mimořádnou přesvědčivost.





Točilo se na ulicích a v bytech, většinou s neherci, prakticky bez přípravy a bez pevně napsaného scénáře, na filmovou surovinu, kterou Rossellini kupoval náhodně a po částech. Přesto se režisérovi podařilo filmu vtisknout celistvost, jež triumfuje především silnou citovostí. Vrcholným okamžikem snímku je rozhodně obraz zoufalé ženy běžící za nákladním vozem odvážejícím jejího snoubence, jenž svou zhuštěnou emotivností evokuje nezapomenutelný obraz matky ve scéně s kočárkem na oděském schodišti v Ejzenštejnově ***Křižníku Potěmkin***. Italská herečka Anna **Magnani**ová se tímto srdcervoucím obrazem zoufalé ženy zastřelené vojáky stala slavnou ikonou italského neorealismu a velkou hvězdou italského filmu. Celoživotní poctu ji v jednom krátkém, symbolickém výjevu věnoval Federico Fellini ve svém filmu z roku 1973 ***Roma***.

Díky filmu ***Řím, otevřené město*** začalo znít nové slovo „neorealismus" ve všech světových jazycích a Roberto Rossellini se stal světově proslulým režisérem, uctívaným i uvnitř Hollywoodu. Italská kinematografie na sebe začala strhávat pozornost a nic na tom neměnila ironická skutečnost, že základ pro tento úspěch položil před válkou fašista Mussolini! Vlna neorealistických filmů (podobně jako vlna filmu-noir v Americe) měla svůj vrcholný úspěch koncem čtyřicátých let a v polovině let padesátých postupně upadala. Ilustrací je tvorba samotného Rosselliniho, který vzápětí natočil ještě několik ryzích neorealistických filmů – ***Paisa*** (1946) či ***Německo v roce nultém*** (*Germania anno zero* - 1948). Změnu přinesl jeho sňatek s hollywoodskou hvězdou Švédkou Ingrid **Bergman**ovou, která za ním odešla do Itálie. Rossellini ji obsadil do filmů prostoupených většinou silným příklonem ke katolicismu, např. ***Stromboli, město boží*** (*Stromboli, terra di Dio* – 1950), a někde tady začíná jeho postupný umělecký úpadek směrem k filmovému akademismu.

Přestože měla novátorská estetika neorealistických filmů podstatný vliv na mladé evropské filmaře – francouzskou novou vlnu, anglické Free cinema, polskou filmovou školu a československou novou vlnu – nesla v sobě i jistá omezení, především v *kolektivním hrdinovi***,** což byl do značné míry důsledek politicky levicové orientace. V tomto smyslu je dobré si uvědomit, že i přes svou historickou proslulost, stály neorealistické filmy mimo hlavní proud italské poválečné kinematografie a

představují jen malou část tehdejší italské produkce. V domácích podmínkách nikdy nebyly příliš komerčně úspěšné, zvlášť pro jejich truchlivou tématiku. Po odeznění nejhorších důsledků války a konsolidaci politických poměrů v Itálii v podstatě přestal být o ně zájem. Hlavními představiteli neorealismu se stali v letech 1945-1948 režiséři jako Giuseppe **De Santis**, Alberto **Lattuada**, Luigi **Zampa** a Alessandro **Blasetti**.





Nejvýznamnější osobností neorealismu se ale stal hlavní teoretik tohoto směru, marxistický scénárista Cesare **Zavattini**. Odmítl komerční film a požadoval, aby každodenní život ztělesňovali lidé, věci a fakta. Na jeho teoriích byla nejpozoruhodnější touha, aby film učil *vážit si každého detailu existence*. Představoval si, že film by měl být ideálním záznamem života, jak probíhá přímo před našima očima. Své nejlepší (a obecně nejlepší neorealistické) filmy vytvořil Zavattini ve spolupráci s režisérem Vittorio **De Sica**. Prvním byli ***Děti ulice*** (*Sciusciá* – 1946) a druhým ***Zloději kol*** (*Ladri di biciclette* – 1948), rozhodně nejvyzrálejší příklad neorealismu – jednoduchý příběh o lepiči plakátů, který hledá svůj ukradený bicykl, se mění v působivý, lyrický obraz vztahu otce a syna a v širších souvislostech také v hlubokou studii chudoby a zoufalství poválečné Itálie.

Hlavní role ve ***Zlodějích kol*** vytvořili amatérští herci a děj se odvíjí lineárně, téměř bez filmových časových zkratek. Posledním mistrovským dílem neorealismu, vytvořený opět Zavattinem s De Sicou, je ***Umberto D*** (1952) – zaznamenává postupný pád stárnoucího vládního úředníka, který není schopen se přizpůsobit životu v penzionu. Působivý systém neorealistického jazyka v ***Umbertovi D*** ještě zdokonaluje dovedné využití zvuku. Význam scénáristy a teoretika Zavattiniho pro neorealismus je zásadní a srovnatelný s významem André Bretona pro surrealismus, nebo André Bazina pro francouzskou novou vlnu.

S *kritikou neorealismu* vystoupil na počátku padesátých let nečekaně Luis **Buňuel**. Bylo to přitom v době, kdy byl tento směr zbožňován všemi filmovými intelektuály a ideovými lídry filmového umění. Buňuelova kritika, jakkoli nepříjemná, však byla opodstatněná a významná. Ve svém pověstném projevu na univerzitě v Mexiko City roku 1953 Buňuel mimo jiné řekl: „Jak se zdá, kinematografie byla vynalezena proto, aby vyjadřovala život podvědomí, jehož kořeny pronikají tak hluboko do poezie, a přitom se filmu téměř nikdy k tomuto účelu nevyužívá.

Z moderních filmových tendencí je nejznámější ta, jíž se dostalo název 'neorealismus'. V pohledu diváků znamenaly tyto filmy momenty z reálného života, s postavami vzatými z ulice, dokonce i s autentickými dekoracemi a interiéry. Až na výjimky, mezi kterými jmenuji zejména ***Zloděje kol***, neučinil neorealismus nic, aby v jeho filmech propuklo, co je kinematografii vlastní, totiž tajemství a fantastično. K čemu jsou dobré všechny tyto vizuální cetky, jestliže situace, pohnutky pro jednání postav, jejich reakce, a dokonce i náměty napodobují tu nejsentimentálnější a nejkonformnější literaturu? Jediný zajímavý přínos nikoliv neorealismu, nýbrž samotného Zavattiniho spočívá v tom, že povýšil všední akt na úroveň dramatické akce.

V ***Umbertovi D***, jednom z nejzajímavějších filmů, které neorealismus vytvořil, je po celých deset minut na plátně vidět služtičku při úkonech, jaké by ještě nedávno byly považovány za nedůstojné filmového plátna. Vidíme ji, jak vejde do kuchyně, zapálí v kamnech, postaví na oheň kastrol, několikrát stříkne vodu na mravence, kteří lezou po zdi, dá teploměr starci, jenž má horečku, atd. I když má celá situace triviální ráz, sledujeme tyto pohyby se zájmem, je v nich dokonce určité

'napětí'. Neorealismus vnesl do filmového výrazu několik prvků, které obohacují jeho řeč, ale nic víc. Neorealistická skutečnost je neúplná, oficiální a hlavně rozumová, nicméně rozšiřuje hmatatelnou skutečnost.“





Vznik neorealismu, jenž se v posledních válečných letech postavil za chudé a trpící, jeho etická doktrína a jeho estetické gesto revoltující proti lživému filmovému obrazu světa zůstává přesto významným okamžikem filmové historie, neboť inspiroval nastupující filmové generace k novému pojetí filmu, které pak poznamenalo filmovou tvorbu v celém světě od konce padesátých do konce sedmdesátých let. Až na několik výjimek mnoho neorealistických filmů jako takových příliš neobstálo ve zkoušce času, co je však důležité (obzvlášť pro samotnou italskou kinematografii), v prostředí neorealistů a ateliérů Cinnecitá vyrostli tři největší klasikové italského filmu dvacátého století, jejichž význam ve filmu je srovnatelný s významem velkých klasických malířů – vedle Luchina Viscontiho, jenž dal neorealismu dokonce zásadní podnět, to byl Federico Fellini a Michelangelo Antonioni.

Federico **Fellini**, jenž přišel do Říma (kde nakonec zapustil kořeny do konce svého života) ve čtyřicátých letech z malého ospalého přímořského městečka Rimini a živil se tím, že prodával své kresby americkým vojákům, začal svou filmovou kariéru právě u režiséra Roberta Rosselliniho. Jako spoluautor scénáře a asistent režie (anebo spíš „holka pro všechno“) pracoval na ***Řím, otevřené město.*** Díky Robertu Rossellinimu získal tento ojedinělý filmový tvůrce první filmové zkušenosti. Psal pro něho scénáře a hrál i v jeho filmech.

V rámci neorealistického hnutí se postupně vypracoval až k samostatné režii. Poprvé stál za kamerou spolu s Albertem Lattuadou ve filmu ***Světla varieté*** (*Luci del varietá* – 1950), který neměl příliš velký úspěch. Ten mu částečně přinesla až první samostatná režie filmu ***Bílý šejk*** (*Lo sceicco bianco* – 1951), jenž natočil – tak jako všechny své další filmy – podle *vlastního námětu a scénáře*. ***Bílý šejk***, ironizující tehdy populární obrazové šestákové románky, v němž hrál populární komický herec Alberto Sordi se začínající Giulliettou Masinovou, poprvé překračuje východiska neorealismu. Ještě důležitější je jeho třetí film ***Darmošlapové*** (*I vitelloni* – 1953). Film o skupině „mladých“ povalečů, kteří se poflakují v přímořském městečku Rimini a nehodlají „rozumně zestárnout“, jehož nepokrytou obdobou je Felliniho slavný ***Amarcord*** z roku 1973, poprvé představuje některé typické znaky Felliniho umění: volná, epizodická stavba příběhu a později ve všech filmech opakující se autorovy motivy, vycházející především z jeho vlastních zážitků z dětství a mládí, z autorovy neobvyklé fantazie a jeho osobních obsesí.







V krystalické a koncentrované podobě se pak poprvé objevuje neopakovatelný a osobitý Felliniho filmový rukopis ve vyzrálé podobě ve filmu ***Silnice*** (*La strada* – 1954). Je to milník nejen italské kinematografie. Hluboce dojímavý příběh krutého artisty Zampana (Anthony Quinn) a jím týrané, prostoduché dívky Gelsominy (Giulietta Masinová*) znamená definitivní rozchod s tradicí neorealismu ve smyslu důležitého *posunu od objektivního k subjektivnímu.* Režisér se tu stává zároveň autorem, jenž má své dílo plně pod kontrolou a jeho prostřednictvím vyjadřuje svůj ryze osobní filozofický náhled na existenci člověka a na svět. Fellinimu přinesla ***Silnice*** velký domácí i mezinárodní úspěch a získal mu také jeho prvního Oscara (celkově ze tří), což ho postavilo na téměř dvě desetiletí do pozice jednoho z nejvýznamnějších evropských filmových umělců, jehož každé nové filmové dílo bylo očekáváno s napětím a zájmem publika a kritiky v Evropě i za Atlantikem. až do komerčního nezdaru téměř tříhodinového ***Casanovy Federica Felliniho*** (*Il Casanova di Federico Fellini*) v roce 1976.




Své druhé dva Oscary dostal Federico **Fellini** za ***Cabiriiny noci*** (*La notti di Cabiria* – 1957) a ***Amarcord*** (1973), jeho komerčně nejúspěšnějším a nejproslulejším je ale ***Sladký život*** (*La dolce vita* – 1959). Felliniho „revuální“, stylizovaný, barokně opulentní, obrazově mimořádný styl, jenž čerpá z hlubokých zdrojů podvědomí, osobních zážitků i mýtických archetypů, kombinující humor se smutkem a poezii se sentimentem, smyslnou dráždivostí ale i nepokrytým pesimismem z vývoje světa, se stal symbolem italského (a autorského, potažmo režisérského) filmu druhé poloviny dvacátého století. Mezi důležité inspirační Felliniho zdroje, tak jako celé jeho dětství a dospívání, patří cirkus, komiks a hollywoodské filmy třicátých let. Mezi jeho stálé spolupracovníky pak patřila jeho žena a herečka Giulietta **Masina**, herecká hvězda Marcello **Mastroianni** a skvělý hudební skladatel Nino **Rota** (který kromě skladeb k Felliniho filmům proslul i hudbou ke Coppolově ***Kmotrovi***).**

Michelangelo **Antonioni**, jenž pocházel z bohaté severoitalské rodiny, byl svým naturelem i filmovým stylem naprostým Felliniho opakem. Rozhodně nebyli osobní přátelé, přesto o něm Fellini řekl: „Antonioniho velice obdivuji. Co dělá a jak to dělá, se zcela odlišuje od mého způsobu práce, ale obdivuji kvalitu jeho filmů a jeho integritu. Nedělá kompromisy a má co říct. Má zcela jedinečný styl. Má zvláštní pohled.“ Právě tento „zvláštní pohled“ je cosi, co dodnes ve vrcholných Antonioniho filmech uchvacuje. A právě umělcova nekompromisnost v prosazování svých uměleckých vizí měla za následek, že se prosazoval velmi těžce až do roku 1960, kdy poprvé uspěl s filmem ***Dobrodružství*** (*L´avventura*), který v čisté formě ilustruje podstatu originálnosti Antonioniho stylu, jehož ojedinělost (a v tomto smyslu i osamělost) je v druhé polovině 20. století srovnatelná snad jen s průkopníkem němého filmu Carlem T. **Dreyer**em v první polovině století.




Spolu s Jean-Lucem **Godard**em a Alainem **Resnais**em byl Antonioni v šedesátých letech asi nejvýznamnějším evropským pokračovatelem průkopnictví filmařů meziválečné éry v oblasti hledání a objevování nových filmových forem. Šlo o další zkoumání vyjadřovacích možností filmového jazyka, především způsobem „destrukce“ tehdy ustálených kánonů a konvencí dramatického filmového vyprávění. V případě Antonioniho šlo hlavně o vážné *narušení dramaturgických pravidel* a spolu s tím o specifické zintenzivnění obrazové a zvukové složky, využití tzv. „mrtvého času“, velké a malé hloubky obrazového pole či významově pojaté kompozice záběrů. Podobně jako už daleko před válkou ojedinělý Dreyer, pokoušel se Antonioni vyjadřovat smysl svých filmů přímo jejich originální a svébytnou estetikou, jež byla v opozici k americkému pojetí filmu.




Typickým příkladem je právě zmíněné ***Dobrodružství***, které vzbudilo na filmovém festivalu v Cannes 1960 skandál, protože publikum naprosto zmátlo. Film zpočátku naznačuje, že bude vyprávět o pátrání po zmizelé pasažérce luxusní jachty kdesi na pobřeží Sicílie. Zprvu sledujeme typické vyšetřování, o které ale Antonioni brzy naprosto ztrácí zájem, vyděluje z vyprávění o skupině buržoazních přátel z výletní jachty dvě postavy (snoubence zmizelé pasažérky a jednu dívku), které samostatně sleduje na jejich „vnitřní“ pouti vnitrozemím Sicílie až do hotelu, kde na terase při ranním úsvitu odhaluje jejich naprosté odcizení – film je jakoby bez konce: nikdy se nedozvíme, co se stalo se zmizelou ženou a naznačovaný nový milostný příběh se k tomu vytrácí kamsi do vzduchoprázdna! Pomalý, v zamyšlení plynoucí děj podporuje Antonioniho neobyčejná mizanscéna, která hlavní postavy konfrontuje s nezvykle nehostinným prostředím pustého sicilského ostrova.

Cosi podobného nalezneme i v o šest let pozdější ***Zvětšenině*** (*Blow-up* – 1966), kde na začátku ústřední postava fotografa nalézá v londýnském parku mrtvolu, divák se zprvu domnívá, že bude svědkem pátrání, ale nakonec se mu nedostane žádného vysvětlení ani o vraždě ani o oběti a vlastně neví (podobně jako fotograf), co vlastně celý čas sledoval, co viděl nebo neviděl. V jednom z esteticky nejčistších a nejdokonalejších Antonioniho filmů – ***Zatmění*** (*L´eclisse* – 1962) – dokonce už není stopy skoro po žádném příběhu, jde tu jen o jakýsi „mezičas“ mezi koncem jedné lásky na začátku a zpochybněným začátkem lásky nové na konci. Namísto nějakého dějového závěru je pak divákovi na konci nabídnuto jen pět minut čistého filmu!




Antonioniho specifický styl, který se mohl plně rozvinout až v šedesátých letech, kdy režisér už překročil padesátku, má v sobě *zvláštní druh pozorovatelství*, které kombinuje účastenství se

zvláštním (pro mnohé příliš chladným) odstupem. V tomto smyslu je dobré zdůraznit, že ve svých neorealistických začátcích režisér začínal původně jako *dokumentarista.* Je také zajímavé, že přes své umělecké sklony (zvláště architekturu), studoval na univerzitě v Bologni ryze technické obory. Během studií za Mussoliniho éry v polovině třicátých let se poprvé nadchl pro film a vedl filmovou rubriku v deníku Corriere Padano. V roce 1939 odchází sedmadvacetiletý Antonioni, definitivně okouzlený filmem, do Říma, kde se stává redaktorem časopisu Cinema. Roku 1940 je ale z redakce pro politické rozpory propuštěn. Někdy v té době se také pokusil natočit svůj první krátký film na 16 mm materiál. Je příznačné, že se tento nedochovaný krátký snímek zabýval duševně chorými pacienty – zájem o psychologii se u něj projevuje už v prvopočátcích.

Antonioni také krátce studoval v Mussoliniho filmovém Experimentálním středisku. Poté ale díky náhodě začíná psát scénáře. Roku 1941 se spolupodílel jako scénárista např. na výše zmíněném režimním filmu Roberta **Rossellini**ho ***Pilot se vrací***. V té době byl povolán do armády, ale právě díky Rosselliniho vlivu a na doporučení jeho kameramana Ubalda Arata povolují státní orgány, aby mladý Antonioni zastupoval italskou stranu jako asistent režie na koprodukci ***Návštěvy z temnot***, kterou režíroval renomovaný Marcel **Carné**. A tak se Antonioni v roce 1942 ocitá v Paříži a spolupracuje na jednom z nejdůležitějších filmů francouzského poetického realismu! V Paříži tehdy také poprvé čte čerstvě vydané základní dílo existencialismu – Camusův román *Cizinec*. Kniha na něj velmi silně zapůsobí.

Když se na konci roku 1942 vrací do Říma, získává Antonioni souhlas a finance institutu Luce k natočení krátkometrážního filmu o životě rybářů a obyvatel pobřeží Pádské nížiny. V třiceti letech tak Antonioni samostatně režíruje svůj první film. Dokument ***Lidé od Pádu*** (*Gente del Po*, 1943-47) svou neobvyklou syrovostí přesahuje vše, čím se do té doby dokumentární film ve své většině vyznačoval. Antonioni ho natáčel ve stejném čase, kdy Visconti natáčí ***Posedlost***. Oba filmy (jeden dokumentární, druhý hraný) jsou dnes všeobecně považovány za prototypické „věrozvěsty" neorealismu. Antonioni v ***Lidech od Pádu*** v troufalém rozporu s požadavky fašistického režimu, za jehož peníze byl film financován, zobrazil rybáře a obyvatele pádské nížiny v až na dřeň odhalené pravdě – v jejich naprosté bídě a zoufalství!





Vývoj války v Itálii, Mussoliniho zatčení v červenci 1943 a podepsání příměří se spojenci v listopadu, vstup německých vojsk do severní Itálie a jejich okupace, zároveň vylodění Američanů na jihu, následné osvobození Mussoliniho a ustavení jeho fašistické republiky řízené Němci s hlavním městem Saló, to vše znemožní Antonionimu sestřižení a dokončení ***Lidí od Pádu***. Originální negativ filmu je převezen na sever rozdělené Itálie, do Benátek. Antonioni zůstává až do osvobození v Římě, aby se hned po skončení války rozjel hledat svůj ztracený film. Část z něho našel po usilovném pátrání v jakémsi skladu, jiná část se znehodnotila při vyvolávání. A všechny sekvence natočené ve vesničce při deltě – nejtragičtější část tohoto svědectví – chyběly. Antonioni byl tehdy stejně jako po letech přesvědčený, že byly úmyslně zničeny, když se materiál dostal do Benátek. To, co mohl konečně Antonioni v roce 1947 předvést divákům, bylo už jen torzo původního materiálu.

Strasti okolo ***Lidí od Pádu*** jakoby měly předznamenat Antonioniho pověstné problémy s realizací jeho filmových děl, kdy jen nesnadno prosazoval své pojetí filmu a neustále čelil finančním problémům během vzniku jednotlivých filmů, což dokázal s neuvěřitelnou vytrvalostí a trpělivostí, při níž po celý život odmítal jakékoli kompromisy. Antonioni po válce v éře vrcholícího neorealismu

pokračoval v režírování dokumentů. Je zajímavé, že jeho první hraný celovečerní film ***Kronika jedné lásky*** (*Cronaca di un amore* – 1950) se inspiroval v témže Cainově románu *Listonoš zvoní vždy dvakrát* jako Viscontiho ***Posedlost***. Antonioniho hraný debut ovšem propadl jak u diváků tak i kritiky. Tak to víceméně pokračovalo se všemi jeho filmovými projekty po celá padesátá léta, včetně pozoruhodného ***Výkřiku*** (*Il Grido* – 1957), jenž dva roky po Felliniho ***Silnici*** obdobně naplňuje a zároveň radikálně překonává východiska neorealismu a manifestuje příklon k „subjektivnímu pohledu".





Po neúspěchu dlouho a pečlivě připravovaného ***Výkřiku*** (který je příběhem sebevraždy dělníka), zvažuje Antonioni rezignaci na filmové ambice a zakládá divadelní soubor. Tam potkává mladou herečku jménem Monica **Vitti**ová, která promění jak jeho osobní život (stane se po jistý čas jeho ženou), tak jeho filmovou kariéru. Antonionimu se podaří díky úspěchu u publika (zvláště ve Francii) a kritické odezvě prvního z nich natočit s Vittiovou během pěti let v rychlém sledu čtyři filmy – ***Dobrodružství*** (1960), ***Noc*** (*La notte* – 1961), ***Zatmění*** (1962) a ***Červená pustina*** (*Il deserto rosso* – 1964) – které jsou díky své úzké vnitřní estetické a myšlenkové provázanosti nazvány „citová tetralogie" a znamenají úhelný obraz Antonioniho filmového stylu (první tři jsou černobílé, čtvrtý barevný). V osobnosti Monicy Vittiové zazářila nová hvězda italského filmu, která, jakkoli vlastním naturelem a temperamentem tíhla ke komickým rolím, dokázala kongeniálně v Antonioniho snímcích předvést typ citlivých žen, jejichž psychologie odráží disharmonii světa – odcizení a nedostatek či atrofii lásky.




Světovou proslulost ale přináší tehdy čtyřiapadesátiletému tvůrci až ***Zvětšenina*** (1966), kterou v Anglii natočí na motiv z povídky Julia Cortazára *Polibek ďábla* pro nejagilnějšího (vedle Dina De Laurentise) italského producenta Carla **Ponti**ho a po osobním i profesionálním rozchodu s Monicou Vittiovou. ***Zvětšenina*** zachycující boom pop-kultury v Londýně poloviny šedesátých let se proměňuje ve všeobecně přijímanou filozofickou úvahu nad tajemstvím reality a možnostmi jejího poznání a stává se kultovním artefaktem nastupující mladé generace na Západě. Pověstná jednota obsahu a formy této filozofické metafory, jejíž myšlenka předběhla svůj čas a úzce se dotýká povahy současného technologického světa ovládaného masmédii, které nasazují realitě „masku", činí z tohoto filmu jedno ze stěžejních děl moderního filmového umění dvacátého století.

Antonioni pak na deset let opouští Itálii a stává se světoběžníkem, který točí v USA, severní Africe a dokonce i v Číně. Bohužel naprostý finanční debakl jeho amerického filmu ***Zabriskie Point*** (1970) znamená další, nové období Antonioniho filmařských potíží. Přes určitou nevyrovnanost však i tento snímek, odehrávající se na pozadí studentských politických bouří v Americe, je dnes považován za obdivuhodné dílo neobyčejné vizuální krásy, obsahující mimořádnou finální sekvenci výbuchu vily na skalnatém útesu v poušti a hudbu rockových psychedelických experimentátorů Pink Floyd. Je to jediný Antonioniho širokoúhlý film – tento obrazový formát dává vyniknout především sekvencím z Údolí smrti, jejíž krása je téměř metafyzické povahy.





Antonioni, ačkoli sám osobně se za takového nepokládal, se stal ve svých filmech prorokem *odcizení* v moderní industriální společnosti, což je terminus technicus, s kterým přišel Karel **Marx**. V intencích celého levicového neorealistického hnutí, z kterého Antonioni vzešel, se on sám původně považoval za marxistického intelektuála. Jeho politické přesvědčení bylo ale čistě salonní, pocházel z vynikajících hmotných poměrů a všechny jeho filmové postavy také. Zjednodušeně vzato ale věřil, že *kapitalismus zabíjí lidskou duši*. Proto jeho nudící se postavy, bloudící kulisami blahobytného světa, pociťují úzkost ze svobody (jakkoli svoboda může znamenat volnost), úzkost ze samoty, citové ochrnutí, odtržení od přirozeného (přírodního) řádu.

V tomto smyslu je nesporným kladem Antonioniho filmů jejich nedopovězenost, která z nich činí díla poetická a nikdy ideologická! Dnes by se zřejmě i sebelepší režisér s podobnými náměty asi nedostal ani ke druhému filmu, Antonioniho pomalé, introspektivní snímky ale téměř magneticky přitahovaly v šedesátých letech publikum. Tato éra však brzy pominula. Deset let po ***Červené pustině*** už o Antonioniho práci nikdo nestál (film ***Povolání: reportér*** [*Passenger* – 1974] vznikl jen díky osobnímu zájmu hollywoodské hvězdy, jakou byl Jack **Nicholson**). Snad možná i proto, že se jeho vize naplnila a všichni diváci se tak trochu stali jeho chladnými postavami, které sice touží po lásce a něčem hlubokém, ale už to nedokážou brát ani dávat.





Max Frisch napsal, že umělec musí mít především dobrou anténu vysunutou na příjem. Zachytit perem nebo kamerou minulost může být poměrně lehké, nastavit anténu přítomnosti je těžší. Antonioni dokázal ještě víc: rozpoznal *příznaky příštích civilizačních proměn*. Jeho hrdinové jsou jako přecitlivělé lapače významů a zpráv z budoucnosti. Jsou to fotografové, novináři, spisovatelé a – ženy.

Právě ženy mají podle Antonioniho v ruce klíč k pochopení světa – jenže, jak napsala spisovatelka Tereza Brdečková, jim samotným k ničemu neslouží.



Svým způsobem se z hlediska filmového mainstreamu stal tento italský režisér symbolem nudy „intelektuálského kina“, obdobně jako jeho osamělý švédský souputník Ingmar **Bergman**. V jeho vrcholných filmech ale není nic nudného. Naopak můžeme říct, že Michelangelo Antonioni je prorok, jehož sdělení plně rozumíme teprve dnes. Jeho vliv na moderní světový film je přitom zásadní. Celá dnešní íránská, tchajwanská či japonská kinematografie by bez něj vypadaly jinak. Při pohledu na Antonioniho styl současný divák zjišťuje, že módní *minimalismus* není nový. Inspirace Antonioniho filmovou estetikou je očividná v tvorbě zvlášť v Evropě populárního amerického režiséra, kterým je Jim **Jarmusch**, za svého filmového učitele ho také pokládá německý postmoderní filmový režisér Wim **Wenders**. Není náhodou, že spoluautorem scénáře jeho arcidíla ***Paříž, Texas*** (*Paris, Texas* – 1984) je Sam Shepard, který se jako mladý autor spolupodílel na scénáři ***Zabriskie Point***, a právě s některými sekvencemi tohoto Antonioniho filmu ***Paříž, Texas*** vizuálně zjevně koresponduje.

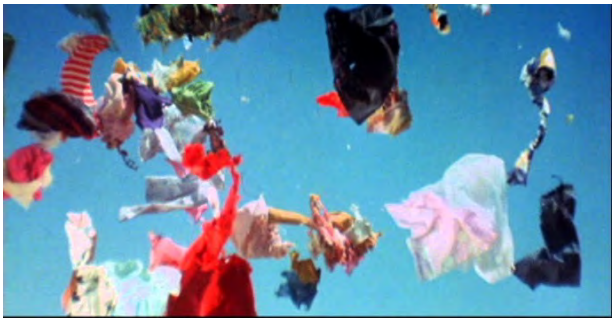
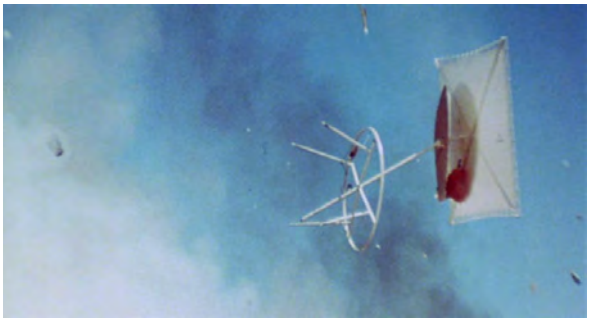
Wim Wenders také stojí za pozoruhodnou realizací Antonioniho povídkového filmu ***Za mraky*** (1996). V historii kinematografie jde o vzácný okamžik, kdy filmový žák umožní natočit film svému učiteli. V polovině devadesátých let byl více jak osmdesátiletý Antonioni již částečně ochrnutý po mozkové mrtvici a připoutaný k vozíku, ale intelektuálně stále čilý. Wenders získal peníze i účast hereckých hvězd jako John Malkovich, Jean Renó, Fanny Ardantová a dalších a umožnil díky své asistenci, aby velký „Mistr obrazové kompozice“ mohl ještě projednou usednout za filmovou kameru! Kritika film nedocenila, ale ***Za mraky*** je přesto působivou zpovědí starého umělce, jenž svůj poslední (naprosto nekomerční) celovečerní a výsostně poetický film vytváří jako sbírku malých „filmových akvarelů“. Snímek ***Za mraky*** se díky nezištné spolupráci žáka s učitelem, Wenders-Antonioni, stává ojedinělým filmovým *mezigeneračním uměleckým gestem*.



O rok později získává Antonioni v Los Angeles Oscara za celoživotní dílo. Při slavnostním ceremoniálu přichází na pódium podpírán svou o čtyřicet let mladší ženou starý muž, který již nemůže mluvit, ale výmluvné jsou *obrazy*, které v tom okamžiku atakují publikum z projekčních pláten přes celé jeviště. Není to nic jiného, než slavná sekvence opakovaných výbuchů vily na skále v poušti z filmu ***Zabriskie Point***, filmu, který byl v době svého uvedení vykázán v USA z kin a očerněn za „protiamerický“. Všichni filmaři v Hollywoodu v sále povstali, aby zatleskali idealistickému umělci, jenž celým svým životním dílem nekompromisně odmítal komerční diktát a podržel si vlastní vizi filmu.




Umělec získává celoživotní ocenění v době, kdy filmovým světem hýbe fenomenální úspěch jménem Quentin **Tarantino** a ***Pulp Fiction*** (1994), který obrací naruby akční žánr. Tarantino si zakládá na nejméně nápadných momentech svého příběhu a dramatičtější dějové okamžiky odsouvá stranou, čímž má hodně blízko právě k Antonionimu. A pokud tu hovoříme o Antonioniho uměleckém vlivu, nesmíme nakonec opomenout osobitého kinematografického velmistra jménem Stanley **Kubrick** – jeho ***2001: Vesmírná odysea*** (1968) stejně jako poslední Kubrickův film ***Eyes Wide Shut*** (1999) jsou toho pro své pomalé tempo a důraz na specifickou kompozici obrazu a propracovanou mizanscénu zjevným důkazem.

V souvislosti s Antonionim stojí za zmínku ještě jedna okolnost. Neherec Mark Frechette, který ztvárnil hlavní roli v ***Zabriskie Point,*** po několika letech skončil svůj život stejně jako postava v tomto filmu. Pár let se jen tak bezúčelně potloukal, a pak se mimoděk do něčeho náhodně zapletl a policie ho za všedního dne na ulici jednoduše zastřelila. Antonioni jakoby přímo zfilmoval jeho osud. Jde tu o něco podobného, co nalézáme u režiséra, jakým byl Andrej **Tarkovský**: v jeho filmu ***Stalker*** (1980) se objevuje lístek z kalendáře, na němž je datum Tarkovského smrti!

Podobně Tarkovský natáčel podivnou scénu snu ve svém švédském filmu ***Oběť*** (*Ofret* – 1986) na místě, kde o dva měsíce později zastřelili Olofa Palmeho! Možná by se takovýchto podobných mystériích o lidech a věcech ve filmu našlo mnohem více. Připomíná to poslední fotografie Annie Leibowitz Johna Lennona s Yoko Ono na rozloučenou. Některé domorodé indiánské kmeny si dodnes myslí, že kamera jim bere duši. Zvláštním způsobem se nám tu opět vrací na mysl i tajuplné ústřední téma Antonioniho ***Zvětšeniny***.



Antonioniho smrt na konci zimy 2008 (zní to téměř fantasticky, že zemřel ve *stejný den* jako jeho umělecký souputník, který jej ironií osudu příliš neuznával – Ingmar Bergman!) symbolizuje *konec autorského uměleckého filmu*, tak jak byl ve dvacátém století postulován jeho největšími představiteli. Tři italští klasikové – Visconti, Fellini a Antonioni – kteří vzešli z hnutí neorealismu, jej

překonali právě tím, že navrátili filmu *tajemství*. Přesto jejich tvorba zůstává nerozlučně a kontinuálně spjata s léty před rokem 1945, kdy se v Itálii formuloval nový pohled na filmové umění. Jakkoli se tito tvůrci odklonili od neorealistické doktríny směrem k subjektivnímu pohledu, v jednom aspektu však zůstali neorealismu věrni – totiž v kriticko-společenském zobrazení.





Benito **Mussolini**, jenž ironií osudu položil vybudováním ateliérů Cinnecitá základní kámen antifašistickému neorealismu a novému pojetí filmu, a který tak zvráceně toužil být milován italským lidem, byl zjara 1945 lynčován davem a nakonec italskými partyzány oběšen vzhůru nohama spolu se svou milenkou. Poslední slova tohoto despotického klauna a zrádce lidskosti byla: „Za tohle všechno můžou Němci“.

Poznámky:

*str. 2 –

Filippo Tommaso Marinetti reagoval velmi citlivě na snahy o obrodu umění a na přání umělců skoncovat s tehdejším nudným konformismem. Když psal první futuristický manifest (1909), byl už autorem řady italských a francouzských básní. Obklopil se skupinou umělců z Milána a Říma, s nimiž organizoval četná divadelní představení, básnické pořady a výstavy malířských a sochařských děl. Nejvýznamnější byla expozice, která se konala v Paříži roku 1912 a její zásluhou se futurismus dostal na mezinárodní fórum. Futuristé vynakládali mnoho energie na propagaci svých idejí. Futuristické manifesty oplývaly halasnými a úmyslně šokujícími prohlášeními, vědomě zacílenými na šíření myšlenky rozkolu a na vyvolávání skandálů.

V prvé řadě zavrhovali futuristé *všechny* své předchůdce: nejen představitele akademické malby, ale také své bezprostřední předchůdce. Nešlo jim pouze o zavržení *stylů* a *forem*, ale daleko více o odmítnutí jejich *programů*, jež se jim zdály přežité, ať už pocházely od jejich předchůdců, nebo od současníků. Za nejzajímavější i nejkrásnější považovali moderní svět, jediný zdroj oprávněné inspirace. Strojová technika, rychlost a dynamika, které přeměňovaly svět kolem nich i všechny duševní návyky, je přímo uchvacovaly. Italský futurismus je vysvětlitelný komplexem provincialismu, jenž byl v Itálii tehdy dost běžný. Země, proměněná v poněkud zaprášené muzeum pro turisty, značně ustrnula v obdivu ke své slavné minulosti a za času futuristů chtěla vstoupit na scénu evropského intelektuálního a uměleckého hnutí a chtěla tam vkročit ne jako zaostalý partner, ale v plné síle, s vědomím, že není nikomu nic zavázána. Svá stanoviska futuristé vyhlašovali nekompromisně, s jistou nesnášenlivostí a se známkami totalismu – někteří futuristé se ostatně potom přidali k fašismu.

*str. 4 –

Nový svět, průmyslová revoluce, objevy vědy a techniky, radikální filozofické myšlenky a sekularizace společnosti uvedly církev po několika stoletích opět do vnitřního konfliktu. Druhá polovina 19. století nebyla pro církev zrovna šťastnou dobou – Evropa se rychle sekularizovala, navíc mezi Vatikánem a Itálií přetrvávala roztržka, protože vláda v Římě katolíkům odebrala část tradičních území. V roce 1903 byl zvolen novým papežem kardinál Giuseppe Melchiorre Sarto. Nepatřil k favoritům a na nejvyšší stolec ho vynesla nejspíš kompromisní dohoda kardinálů. Jméno Pius (Pius X.) si vybral podle předchůdce z poloviny 19. století, jenž proslul silně konzervativními postoji, a brzy ukázal, že mu nezůstane nic dlužen. Na rozdíl od smířlivého Lea XIII., po němž na papežský stolec nastupoval, se brzy pustil do křížku se sekulárními evropskými vládami. Hlavním nepřítelem byla Francie, která v roce 1905 přijala zákon o odluce státu a církve a nekompromisně osekala práva i majetek katolíků. Ten nejzáludnější Antikrist se však skrýval uvnitř – v církvi samotné.

Říkalo se jim „modernisté“ – kněží a věřící, kteří se hlásili ke katolickému vyznání, ale lámali si hlavu, jak jeho dogma skloubit s moderní vědou, filozofií, psychologií a rodící se občanskou společností. Říkali, že náboženství je subjektivní zkušenost, některé části Písma je nutné chápat symbolicky a církev že je jen komunitou věřících, a ne autoritou ustanovenou samotným Bohem. Pius X. je nenáviděl. Nechal zřídit vatikánskou tajnou službu s názvem Sodalitium Pianum, která měla špiclovat mezi hodnostáři a knězi a dodávat na ústředí informace, kdo inklinuje ke zhoubnému modernismu. Prostřednictvím své *Encykliky proti modernismu* zveřejněné roku 1907 – rozsahem jedné z nejdelších a zápalem jedné z nejžhavějších papežských encyklik, jaké byly kdy napsány – si kupodivu nebere na mušku okolní svět, ale míří do vlastních řad. Zároveň v ní poskytl praktický návod, jak se s novátory vypořádat.

„Proto je vaší první povinností, ctihodní bratři, čelit takovým lidem, zaměstnávat je na podřízenějších místech, aby byli tím více pokořeni, čím více se snaží vynikat.“ Papež Pius X. se tímto dokumentem tvrdě vypořádal s katolickými liberály a na dlouho dopředu nastolil ve své církvi ten nejkonzervativnější kurz. Ba co víc, rozpoutal čistky, ne nepodobné pozdějším vnitrostranickým čistkám Stalinovým nebo Hitlerovým – o rok později šel totiž ještě dál. Sepsal *Přísahu proti modernismu*, kterou musel podepsat každý kněz. Odmítlo jich jen čtyřicet, i tak měla ale čistka,

v jejímž rámci muselo mnoho „podezřelých“ projít veřejným pokáním, na atmosféru v církvi zdrcující dopad. Na desítky let dopředu zastavila pokusy o svobodnější interpretaci Písma – vývoj katolické inteligence se pod hrozbou nařčení z porušení přísahy na generace prakticky zastavil. Proti modernismu kněží, kazatelé i profesoři v seminářích museli přísahat ještě v době, kdy Beatles vydávali *Seržanta Pepře*. Kongregace pro nauku víry zrušila povinnou přísahu až v rámci liberalizační vlny uvnitř církve v roce 1967. Na někdejší štvance – „modernisty“ – se začalo pohlížet jako na skutečné předchůdce Druhého vatikánského koncilu, který se konečně pokusil uvést moderní dobu a katolické dogma do určitého souladu. Papež Pius X. byl v roce 1954 prohlášen za svatého.

*str. 9 –

Tarzan je historicky první prototypický příklad prolnutí dvou uměleckých forem – filmu a komiksu. Roku 1932 ve studiích MGM poprvé v dějinách hraného filmu reagovali na masový úspěch novinového obrázkového seriálu – komiksu – a vyprodukovali s Johnnym Weissmüllerem první snímek, ***Tarzan – Opičí muž*** (*Tarzan, The Ape Man*) z dlouhé série, která byla divácky úspěšná minimálně jedno desetiletí. Další díly této série MGM s Weissmullerem se jmenovali ***Tarzanova družka*** (*Tarzan And His Mate* – 1934), ***Tarzanovy útěky*** (*Tarzan Escapes* – 1936) a ***Tarzan ve vyhnanství*** (*Tarzan In Exile* – 1939). Během války MGM sérii zastavilo, ale po válce v ní úspěšně pokračovalo studio RKO, jakkoli Johnny Weissmuller působil ve své bederní rousce již značně obstarožně. Hrál v titulech ***Tarzan a Amazonky*** (*Tarzan And The Amazons* – 1945), ***Tarzan a leopardí žena*** (*Tarzan And The Leopard Woman* – 1946) a ***Tarzan a lovci*** (*Tarzan And The Hunters* – 1947). Pak Weissmullera nahradil ve třech filmech Lex Barker (později hrál Old Shutterhanda v západoněmecké sérii podle Karla Maye o indiánském náčelníku Vinetouovi) a ještě roku 1955 projednou Gordon Scott. Popularitu Tarzana dokazuje i konkurenční série Paramountu z třicátých let, kde se v roli legendárního atleta z džungle zhostil Buster Crabbe a po něm Richard Denning.

**str. 9 –

Felliniho fascinoval Petroniův dva tisíce let let starý román *Satyricon* od mládí. Fascinovalo ho číst o světě a postavách, které neznaly křesťanství a celý mentálně-etický a náboženský náhled společnosti na celý vesmír se diametrálně lišil. Pro Felliniho to bylo jako sci-fi, autentický vhled do kultury a života lidí, jejichž pohnutky, činy, emoce moderní člověk nemůže pochopit. Hlavními hrdiny Petroniova textu jsou mladíci Encolpius a Ascyltus, kteří soupeří o mladičkého Gitona. Místy je doprovází básník Eumolpus. Spolu putují jižní Itálií a zažívají různá (často erotická) dobrodružství.

V textu se střídá próza s veršem. Román byl původně mnohem rozsáhlejší, ale do našich dnů se dochovaly jen zlomky, z nichž nejdelší je Hostina u Trimalchiona, kterou se inspirovala novověká šlechta při pořádání svých dvorských zábav. Fellini tuto torzovitost a nedopovězenost textu ve svém filmu záměrně zachoval, aby zdůraznil, jak těžké, ba nemožné je skutečně pochopit a vcítit se do duševního světa zaniklé civilizace. Připsal pouze scénu sebevraždy římského patricijského intelektuála a jeho manželky (která je ve svém smyslu podobná sebevraždě moderního intelektuála v ***Sladkém životě***).

*str. 15 –

Válka v Itálii byla stejně ničivá jako všude jinde a přinesla italskému lidu bídu, hlad a utrpení. Na straně Spojenců se proti Mussolinimu a Němcům postavili italští partyzáni. V jednom ohledu ale byla válka v Itálii specifická. Přesněji, potýkala se s jedním vážným a delikátním problémem – když se Američané vylodili na Sicílii, uvědomili si, že vstoupili do země význačných a důležitých uměleckých a kulturních památek, že Itálie je kulturní pamětí celé Evropy a západní civilizace, že nejvýznačnější poklady antiky, gotiky, renesance a baroka, nejvýznačnější památky architektury, sochařství, malířství a písemnictví, které formovaly po tisíce let evropskou kulturu, jsou v ohrožení a mohou být zničeny. Zničení hrozilo starodávným městům jako slavná Florencie, Pisa

Naštěstí Řím (kde sídlil papež) byl prozíravě vyhlášen „otevřeným městem“, a tak se mu bombardování vyhnulo. Florencie byla ve své vzácné celistvosti také zachráněna, přesto však letecké bomby při jednom nešťastném náletu zničily nejstarší středověký florentský most a část nábřeží. Pro

americkou armádu bylo italské tažení zvláštně náročnou operací – na místě, kde se dříve zrodila západní evropská civilizace, se nyní bojovalo o její přežití a budoucnost!

V tomto smyslu „střetu civilizací“ je nejvýmluvnější (a tajuplně symbolický, stejně jako šílený) tragický případ zničení benediktinského kláštera Montecassino, 130 km jižně od Říma v únoru 1944. Klášter byl založen na stejnojmenném, strmém, 520 metrů vysokém kopci v roce 529 n. l. svatým Benediktem z Nursie jako vůbec první mnišský křesťanský klášter na světě! Pro strategický význam kopce Monte Cassino byl klášter benediktinů od svého založení zničen několikrát, poprvé byl vydrancován a pobořen Langobardy už roku 584. V únoru 1944 Němci (zvláště generál Frido von Senger) chtěli původně klášter ušetřit a nevyužili Monte Cassino ani jeho nejbližší okolí při budování svých obranných pozic. Ale Spojenci Němcům nevěřili a celou věc vyhodnotili jinak – domnívali se, že Němci naopak kopec obsadili.

A tak americká armáda nakonec navedla na klášter několik vln strategických bombardérů, které jej srovnaly se zemí. Zničení 1500 let starého kláštera vzbudilo vlnu nevole, bylo kritizováno řadou politiků a představiteli katolické církve. Záběry bombardovaného kláštera v Itálii byly ukázovány divákům v kinech Třetí říše jako důkaz amerického válečného běsnění. Americké úřady ještě dlouho po válce tvrdily, že měly nezvratné důkazy o přítomnosti německých vojsk v klášteře – teprve v roce 1969 připustily, že v kláštěře se v době bombardování německé jednotky nenacházely. Řada vojenských odborníků podotýká, že bombardování Monte Cassina byl veliký nesmysl, neboť klášter byl z obranného hlediska jen těžko využitelný (stojící budovy představují pro obránce spíš riziko než ochranu). Je ironií, že teprve když se změnil v ruiny, stal se vynikající strategickou pozicí, kterou Němci obsadili a na níž se pak drželi celé týdny! Byl to až polský armádní sbor, motivovaný odplatou za kruté zničení Polska, který v krvavé řeži německé postavení rozbil a Monte Cassino obsadil. (Klášter byl po válce italskou vládou znovu postaven a vysvěcen v roce 1964.)

„Střet civilizací“ se podivuhodně zrcadlí na osudu prvního křesťanského kláštera Monte Cassino od jeho samého prvopočátku – byl totiž založen právě v tom stejném roce 529, kdy římský císař Justinián I. nechal uzavřít nejstarší Platónskou akademii a poslední antičtí filozofové a učenci museli prchnout nejprve do Persie a pak do islámského Bagdádu. Zrušením Platónské školy a s prvním klášterem benediktinů roku 529 nastala doba středověkého křesťanství a evropské temnoty trvající skoro jeden tisíc let až do renesance.

*str. 21 –

K zvláštnímu typu ženství, který Giulietta Masinová ve Felliniho filmech ztvárnila, sám režisér řekl: „Jsem přesvědčen, že jsme na počátku nebyli ani mužského, ani ženského rodu, ale že jsme byli androgynní – jako andělé nebo někteří plazi. Pak následovalo oddělení a Eva byla stvořena symbolicky z Adamova žebra, přičemž to také mohlo být jinak. A teď máme problém ty dva zase spojit.“

**str. 21 –

O Felliniho unikátní poetice napsal v osmdesátých letech velmistr filmové poezie 20. století, geniální ruský režisér Andrej Tarkovský se zasvěcením filmaře: „Vzpomeneme-li si postupně na všechny Felliniho filmy a vmyslíme-li se do nich, pak pochopíme, že Fellini je opravdovým umělcem a především: básníkem. Vytváří svůj osobitý poetický svět, aby jeho prostřednictvím vyjádřil svůj vztah k vnější realitě. Jeho úsilí v tomto směru přitom nezná mezí, ať už budeme mluvit o filmech z poslední doby nebo o filmech starých dvacet let, při vědomí nedostižnosti takového cíle a nemožnosti být úplným.

Jeho snahou není rekonstrukce, znovuvytvoření právě prožívané přítomnosti v její hmatatelné, viditelné a materiálně pravdivé podobě; k filmu přichází po vlastní cestě – totiž cestě básníka. Podstatu Felliniho filmové tvorby vidím ve vytvoření individuálního, hluboce subjektivizovaného, nezávislého prostoru, kdy jedině sám tvůrce je povolán určit jeho podobu. Nicméně paradox básnické tvorby způsobuje, že čím subjektivněji je vytvářen obraz světa, tím hlouběji se umělec zmocňuje reality v jejím objektivním určení. Felliniho tvorba je demokratická. Svět jeho filmů není nikterak rafinovaný, je dostupný širokému okruhu vnímatelů. V jeho filmech dochází k propojení rozporného, názorného, citlivého obrazu světa prostého člověka s poeticky vytříbeným,

složitým prožíváním reality. Právě to činí Federica Felliniho unikátním, jedinečným a neopakovatelným mezi jinými režiséry, které znám. Je nezaměnitelný..."

Dnes vyzdvihuje osobnost a odkaz Felliniho především renomovaný americký režisér italského původu Martin Scorsese, působící rovněž jako filmový kurátor a propagátor uměleckého odkazu dějin kinematografie, který v polemice k obsahu současných superhrdinských filmů, právě na jeho dílo ukazuje jako zásadní pro pochopení toho, co se kvalifikuje jako pravé a skutečné „kino“.

19 Producenti

Luis **Buňuel** si během své půlroční stáže v Hollywoodu roku 1930 pro zkrácení dlouhé chvíle vymyslel a vyrobil bizarní věc – synoptickou tabuli amerického filmu. Na velký kus z tvrdého papíru rozmístil různé pohyblivé sloupce s táhly, jimiž se dalo snadno pohybovat. V prvním sloupci bylo napsáno *prostředí* (pařížské, westernové, gangsterské, válečné, tropické, komediální, středověké apod.). V druhém sloupci bylo napsáno *doby,* ve třetím *hlavní postavy* a tak dál. Celkem měla tabule čtyři nebo pět takových sloupců. Princip byl následující: s pomocí soustavy táhel bylo možné, když se na stejnou řádku nastavilo určité prostředí, určitá doba a určitá postava, neomylně zjistit hlavní zápletku filmu. (Šlo o takový malý „počítačový program" v mechanickém provedení.)

Buňuelův přítel Ugarte, který bydlel ve stejném domě nad ním, znal tu synoptickou tabuli dopodrobna (Buňuel ve svých pamětech dodává, že poskytovala zvlášť přesné a nesporné informace o osudu ženských hrdinek). Jednoho večera pozval Buňuela producent Josefa von Sternberga na předváděčku jeho nového filmu s Marlene Dietrichovou ***X-27*** (***Nepočestná***), což byl špionážní film, volně inspirovaný životem Mata Hari. Když se pozdě v noci vraceli vozem, rozebíral s Buňuelem nový film, který shlédli. Společně chválili von Sternberga a jak krásný film natočil. Buňuel ovšem poznamenal, že se Sternberg nevyznačuje původností námětů, které zpracovává, že bere často laciná témata, banální příběhy a přetváří je režijně. Producent, který téměř nadskočil, se ohradil, že film přeci vůbec není banální. Naopak! Vždyť na konci dokonce zastřelí hvězdu! Marlene **Dietrich**ovou!




To tu ještě nebylo! Buňuel s omluvou pokrčil rameny a přiznal, že už po prvních pěti minutách filmu věděl, že ji zastřelí. Producent (který považoval závěr filmu za „avantgardně" novátorský a v podstatě se strachoval, že ho diváci nepřijmou) se ohrazoval a pochopitelně Buňuelovi nevěřil. Režisér ho ale pozval do svého domu na skleničku a šel nahoru probudit přítele Ugarta. Přivedl ho rozespalého dolů k producentovi a sdělil mu základní indicie filmu, který právě shlédli na předváděčce – vídeňské prostředí, doba: světová válka, na začátku filmu je děvka, která uloví na ulici důstojníka atd. Ugarte zívnul, přerušil Buňuela posunkem ruky a před velmi překvapeným, ale v podstatě přesvědčeným producentem, pravil: „Stačí. Na konci ji zastřelí."

Klasický americký film podléhal přesným a mechanickým pravidlům. Buňuel během svého pobytu v hlavním městě filmových iluzí zjistil, že režiséři (i ti nejslavnější a nejuznávanější jako von Sternberg) byli většinou jen otroci, vydaní na milost ředitelům společností. Dělali, jak nejlépe uměli, co jim bylo nařízeno. Neměli žádné právo na film, dokonce i kontrola střihu jim unikala. Hollywood byla skutečná *továrna* s přísně danými výrobními pravidly. Produkty zde vyráběné byly zboží efektivně umísťované na trh. A byl to trh celosvětový, tady se nemohlo vzhledem k vynakládaným prostředkům nic ponechat náhodě.

Až do zániku klasického hollywoodského systému studií kolem roku 1955 kontrolovali filmovou produkci a určovali filmovou politiku Hollywoodu mocní šéfové studií, jejich výkonní

producenti a spolu s nimi pak někteří odvážní nezávislí producenti. Dekáda třicátých let, kdy se stali *šéfové studií* a *producenti* neomezenými vládci nad provozem hollywoodských ateliérů a organizací studií, byla unikátní a ojedinělá v celé historii Hollywoodu. Tato situace byla výslednicí obchodní strategie a taktiky, která dravě využila všech možností k posílení a konečnému získání *monopolního postavení* v USA a ve světě. Kromě vlastní úspěšné obchodní strategie hollywoodských podnikatelů a příznivých vnějších okolností přispěl kupodivu značnou měrou k dosažení ne právě spravedlivého a zákonného monopolu studií v Hollywoodu samotný stát a intervenční politika Rooseveltovy vlády během hospodářské krize třicátých let.

Některé praktiky hollywoodských studií byli po celou tuto dobu napadány a kritizovány, ale nebylo to nic platné. Nekorektnost a protiprávnost monopolistického obchodního jednání Hollywoodu byla sice zpětně státem uznána koncem čtyřicátých let, ale to již měla studia své zisky v kapse a nastupovala televize. V kontextu neblahých společenských tendencí v Evropě vrhá Hollywood třicátých let kontroverzní světlo na období, kdy ve Spojených státech vládl prezident Franklin Delano **Roosevelt** a jeho administrativa. Je dodnes otázkou historiků, v jaké míře skutečně pomohla Rooseveltova intervenční politika Nového údělu (New Deal) k překonání Velké hospodářské krize, co je však nesporné, je fakt, že moc instituce státu nebývale posílila a s ní rozbujel i obrovský úřednický aparát. To mělo pochopitelně své následky.





Monopol Hollywoodu spočíval ve vlastnictví kompletního výrobně-dodavatelského řetězce. Vedle ateliérů a výroby vlastnila studia také většinu kin (především ve velkých městech), což znamenalo, že kontrolovala distribuci a mohla si tak diktovat podmínky odběru svého zboží. V oblasti filmového podnikání Hollywood vytěsnil jakoukoli svobodnou soutěž. Jakkoli stát disponoval významnými protimonopolními zákony už od konce 19. století, kdy bylo nutné zasáhnout proti nebezpečně vzrůstající moci oborových trustů a průmyslových koncernů, Hollywoodu byla v třicátých letech ponechána volná ruka. Za touto skutečností stály bezpochyby důvody politické, protože význam ovlivňování mas prostřednictvím „snové technologie“ filmu byl v nelehké a nebezpečné době hospodářské krize a nástupu fašismu v Evropě evidentní.

Podepsáním *autocenzorního* Produkčního kódu a Haysova kodexu se Hollywood navíc zavázal, že nebude kontroverzní a bude naopak loajální, tedy zodpovědný ve svém vlivu a působení na masy diváků. Na kritické výhrady stran porušování pravidel volné obchodní soutěže studia odpovídala tvrzením, že soutěží mezi sebou – tato „konkurečnost“ byla ale optický klam, studia byla provázána a navzájem spolupracovala už jenom tím, jak mezi nimi navzájem neustále cirkulovali producenti a hvězdy. Nicméně velký filmový show-business teprve začínal a kongresmanům nebylo, zdá se, zprvu přesně jasné, kde v této oblasti končí volná soutěž a kde začíná monopol. V třicátých letech se v Americe také značně rozrostla korupce.

Nezávislí tvůrci (v podstatě osamělý Charles **Chaplin**) a především šéfové kin věděli své. Kinařům se stal trnem v oku především tzv. *blokový systém*. Tento sporný blokový systém (block booking) spočíval v tom, že provozovatelé kin mohli zajímavé kvalitnější produkce získat jen v balíčku s menšími, rychle a levně natočenými filmy, animovanými groteskami nebo týdeníky – a sice ještě předtím, než byly vůbec vyrobeny, aniž by je tedy provozovatelé kin viděli. Kinaři disponovali jen nezávaznými oznámeními a stručnými popisy (*objednávky naslepo* – blind bidding). Blok takových naslepo objednaných filmů zahrnoval 20 a více produkcí. Někdy byl tak program kina zaplněn až na rok dopředu (viz Chaplinovy potíže s uvedením ***Světel velkoměsta***).

Tato praxe zajišťovala studiím příjmy pokrývající jejich náklady, protože všechny produkty byly prodány již před svým vznikem. Podnikání provozovatelů kin tak zcela záviselo na výkonu a produkční politice studií. Především pro nezávislá kina (85 % kin mimo velká města), která nepatřila k žádnému řetězci kin vlastněných studii, to znamenalo velikou nevýhodu oproti konkurenci. Také nezávislí producenti, jejichž kvalitní filmy byly distribuovány velkými studii, tuto praxi odmítali. Jejich většinou umělecky hodnotnějším filmům totiž hrozilo, že v mase levného zboží studií zaniknou, popřípadě budou degradovány na pouhý reklamní nosič. Teprve roku 1948 bylo studiím rozhodnutím Nejvyššího soudu odňato vlastnictví kin a distribuční forma blokového systému, fungující už od konce dvacátých let, prohlášena za protiprávní!

Ironií zůstává, že za v podstatě protiprávním monopolistickém rozkvětem studií v Hollywoodu a jejich ekonomickým úspěchem stojí *politická legitimizace.* Byl to Rooseveltův Zákon o obnově průmyslu za Velké hospodářské krize (National Industrial Recovery Act), který umožnil roku 1933 upevnění stávajících monopolních struktur Hollywoodu, neboť politiky prosazovaný Zákon o čestné konkurenci (Code of Fair Competition), který měl regulovat efektivní využívání státních financí, byl šikovně navržen samotným svazem velkých filmových společností MPPDA! Tím byly monopolistické obchodní praktiky hollywoodského filmového průmyslu posvěceny i po stránce právní a finanční rizika filmové produkce byla ještě více minimalizována. Protože ale zákon o obnově průmyslu zároveň prosazoval ochranu zaměstnanců filmové výroby, zažívaly ve třicátých letech dobu rozkvětu (tak jako v dalších odvětvích) i odbory a oborová sdružení filmového průmyslu. Každá mince má svůj rub a líc. Současné postavení odborů v Hollywoodu vzešlo z éry třicátých let.





Charakter studiové filmové praxe politicky ovlivnil i Haysův cenzorní úřad, jenž vedl od roku 1932 na nátlak Katolické legie mravnosti Joseph I. **Breen**. Za nedodržení Pravidel produkce a značně kuriózního Haysova kodexu hrozila studiím pokuta 25 000 dolarů. Studia proto všemožně usilovala o dodržování Produkčního kódu, takže za dobu jejich existence nebyla zaplacena jediná pokuta. Naopak – ve víře, že jejich úspěch závisí velkou měrou na dodržování Pravidel, směřovali šéfové studií k *institucionalizaci* faktické *autocenzury* a preventivních sebeomezení.*

Regulace jim paradoxně pomáhala dále zefektivňovat výrobu, protože značně omezovala repertoár toho, co bylo na plátně možno ukázat. Přísné předpisy se promítly do scénářů. Milostné příběhy mohly vyvrcholit jedině sňatkem, rozpad manželství nebo zločin vedly nutně k trestu smrti, dialogy byly sestavovány tak, aby volbu slov nemohl nikdo napadnout apod. (Není divu, že se talentovaný spisovatel Scott Fitzgerald v Hollywoodu upil k smrti.) Pravidla produkce způsobila silné ohraničení možností znázorňování a pomohla tak prohloubit styl filmového vyprávění, kterým se Hollywood proslavil, a kterému je věrný dodnes – princip plynulé kontinuity všech dějů v příběhu a jejich směřování k jednomu snadno pochopitelnému cíli, kterého se podle Pravidel mělo dosáhnout.

Pravidla se v Hollywoodu udržela přes tři desetiletí, i když postupně ztrácela na vlivu. Když roku 1966 distributoři Warner Brothers zveřejnili ve filmu ***Kdo se bojí Virginie Woolfové?*** (*Who´s Affraid of Virginia Woolf*) bez dovolení samoregulačního úřadu krutý portrét ztroskotávajícího alkoholického manželství a o několik měsíců později přišla MGM ve ***Zvětšenině*** (*Blow-Up*) se scénami nahoty a zobrazením užívání drog, byl konec platnosti Pravidel produkce zřejmý. Režiséři Mike **Nichols** a Michelangelo **Antonioni** mají díky svým komerčně úspěšným uměleckým filmům

historickou zásluhu na pohřbení filmové cenzury v Americe, což mělo velký vliv na charakter celosvětové filmové produkce obecně.

Pro lepší pochopení upevnění monopolní pozice a „privilegií“ Hollywoodu během Velké hospodářské krize díky politické legitimizaci v rámci Zákona o obnově průmyslu je vhodné uvést na pravou míru ekonomickou situaci studií, která byla za daných okolností jejich šéfy obratně využita. Nezapomínejme přitom, že už od raných dvacátých let tu existovala provázanost mezi židovskými podnikately a politiky ve Washingtonu D.C. – už za němé éry některé veličiny americké politiky dvacátého století, jako byl například dlouholelý šéf FBI Edgar Allan **Hoover**, patřily k pravidelným hostům filmových bossů na slavnostních večeřích v Hollywoodu. Ještě roku 1930 si studia a jejich filmový průmysl mohl připsat rekordní příjmy. Díky krátké fázi tzv. „talkie-boomu“ se nástup zvukového filmu postaral o to, že ani hospodářská deprese nepoznamenala příliv diváků do kin.





Zlomovým rokem ale byl rok 1933. Počet diváků se snížil z 90 na 60 milionů a hrubé příjmy klesly ze 730 na 480 milionů dolarů. Ze 23 000 kin jich v roce 1935 zůstalo v provozu již jen 15 300. Poškozena byla právě velká studia – Paramount, Fox a RKO dokonce vyhlásily v roce 1933 konkurz, protože jejich zisky spolykaly drahé (ale důležité) řetězce kin. Studio Warner Brothers přežilo prostřednictvím prodeje majetku a MGM díky finančně silné mateřské společnosti Loew´s Inc. a svým oblíbeným atraktivním produktům. Je však jisté, že tato studia nutně potřebovala finanční injekci, respektive ekonomickou ochranu.

Tři malé firmy, Columbia, Universal a United Artists nebyly důsledky hospodářské krize tolik postiženy, neboť nevlastnily řetězce kin, a proto nebyly zatíženy hypotékami. Jejich produkce sledovaly různé strategie, jež jim zajišťovaly přežití – zatímco United Artists produkovali žádané „kvalitní filmy“ (jež se opíraly o stabilní věhlas Douglase Fairbankse a především Charlese Chaplina), začaly Universal a Columbia chytře natáčet nízkonákladové žánrové filmy, tzv. „béčka“. Pro tato tři menší studia se jejich flexibilita ukázala být výhodou.

Kombinace nespravedlivého restriktivního blokového systému a šikovné rozdvojení produkce na filmy kategorie „A“ a „B“ pak studia zachránila. V čase neexistence televize také získal a po celá 30. a 40. léta měl program filmových představení docela jiný charakter než je tomu dnes. Právě v polovině třicátých letech za Velké hospodářské krize se program filmových představení v kinech vyvinul do podoby, kterou po válce úspěšně převzala televize. Návštěva honosných kinopaláců s kapacitou dva až tři tisíce diváků nabízela daleko bohatší program, než je tomu dnes, kdy se chodí na pouhopouhý jediný film uvedený reklamním blokem. V důsledku ekonomicky napjaté situace změnila studia kromě produkční a distribuční strategie také promítací taktiku.*







Rozdělení na „áčkové“ (finančně náročné) a „béčkové“ (levné, sériové) filmy umožnilo zefektivnit filmovou výrobu. Tato dvoukolejnost produkce vycházela lépe vstříc změněnému trhu. Aby přilákali do kin více návštěvníků, přešli totiž jejich provozovatelé k promítání dvou filmů v rámci jednoho programového celku a k několika změnám programu během jednoho týdne. Zvýšená poptávka byla uspokojována „béčkovými“ žánrovými filmy (například lacinými westerny), jejichž stopáž trvala zhruba 60 minut. Nejprve byly „béčkové“ filmy promítány v jednom celku s „áčkovými“ v tzv. „reprízových kinech“ na okrajích velkých měst. Označení *reprízová kina* znamenalo to, že zde byly filmy kategorie „A“ ještě jednou uváděny po ukončení promítání ve velkých premiérových kinosálech kvůli dosažení vyšších příjmů ze vstupného.

Zatímco atraktivní „áčkové“ filmy byly kinům pronajímány za předem dohodnuté *procento z tržeb*, „béčkové“ filmy byly k dostání za *předem stanovenou cenu*. Zisk z filmů kategorie „A“ tedy přímo závisel na návštěvnosti, kdežto výnosy z uvádění „béčkových“ filmů byly nízké, ale jisté! Nabídka dvou filmů za jednu vstupenku se brzy ukázala být tou správnou strategií pro přežití jak majitelů kin, tak filmové produkce. Do roku 1935 nabízelo tato dvojpředstavení „áčkových“ a „béčkových“ filmů už 85 % všech kin ve Spojených státech. Diváci tak mohli shlédnout dobré tři hodiny filmového obrazového materiálu – kromě obou hraných filmů ještě zpravodajský týdeník, animované grotesky a upoutávky na nové filmy. K tomu předznamenejme, že „béčkové“ filmy ještě automaticky neznamenaly zároveň „špatné filmy“. V praxi naopak právě ekonomické omezení vyžadovalo více kreativity při režijní realizaci scénáře, což se podepsalo na výsledné umělecké hodnotě řady „béčkových“ filmů, nadčasově převyšujících mnohé dobovou kritikou oslavované a Oscary ověnčované filmy kategorie „A“.

Studiový systém v Hollywoodu si nemohl dovolit experimentovat s filmovým obrazovým vyjadřováním, jak to praktikovala éra průkopníků němého filmu. Jestliže němá éra byla ve znamení režisérů, pak nástup zvuku v Hollywoodu znamenal velkou změnu. Daleko za rámec „organizátora výroby“ stoupl význam producenta. Ve finále o všem rozhodovali velcí bossové – majitelé studií. Třicátá léta byla érou filmových magnátů a tzv. *kreativních producentů* – jednotlivců, kteří americký film a miliony diváků na celém světě ovlivnili svým osobním vkusem. „Alchymickým“ principům filmového jazyka a obrazové řeči příliš nerozuměli a pokud snad ano, pracovali v taktu jejich sebeomezujícího výrobního systému a obchodních pravidel.

Vlajkovými loděmi Hollywoodu třicátých let bylo pět velkých studií (Velká pětka) a tři menší (Malá trojka), jejichž základy byly položeny už koncem desátých a začátkem dvacátých let. Jejich šéfové, původem chudí židovští přistěhovalci, drželi nyní otěže filmového průmyslu pevně v rukou a osobně dirigovali svůj orchestr filmové výroby svého druhu „uměleckého zboží“ pro masy. Vedle těchto studií pak v 30. letech existovaly i malé nezávislé výrobny, které vyplňovaly volná místa na trhu, jež jim ponechalo osm hlavních studií, sériovými „béčkovými filmy“, distribuovanými kiny opět velkých společností.* Z židovských Otců-zakladatelů filmového podnikání se stali všemocní mogulové – slavné, obdivované i zatracované postavy americké filmové historie. Připomeňme si blíže tyto legendární muže, kteří ovlivnili emoce a myšlení světa v jeho přelomové epoše. Jejich osudy, stejně jako filmové podnikání, se úzce proplétají...






Nejznámějším mogulem byl Adolph **Zukor**. Jeho život byl s novou snovou technologií propojený od úplného prvopočátku. Svou kariéru s filmem zahájil už roku 1903, tedy v roce, kdy

Georges Méliés ve Francii natočil a uvedl do kin legendární trikový film ***Cesta na Měsíc***, jenž je zcela zásadní inspirací pro budoucí charakter filmové podívané pěstované v Hollywoodu dodnes. Mladý Adolph Zukor nejprve pracoval jako finanční správce sítě nickelodeonů v New Yorku a na východním pobřeží, které vlastnil Marcus Loew. Roku 1912 se od Loewa odtrhnul, když získal práva na francouzský „umělecký snímek" ***Královna Alžběta*** se slavnou Sarah Bernhardtovou a coby výhradní distributor tohoto filmu vydělal nemalé jmění. Založil vlastní produkční firmu Famous Players a inspirován úspěchem francouzského filmu s divadelní hvězdou Paříže, přišel jako první v Americe s myšlenkou výroby filmů podle úspěšných broadwayských divadelních her a angažoval k tomu odpovídající herce z Broadwaye. Reklamní slogan jeho firmy Famous Players („Famous Players in Famous Plays" – Slavní herci ve slavných hrách) se stal notoricky známý a byl okopírován od sloganu francouzské společnosti Film d´art, která vyrobila ***Královnu Alžbětu***. Roku 1916 fúzoval Adolph Zukor s výrobnou filmového podnikatele jménem Jesse L. **Lasky** Feature Play Company a stal se prezidentem nové společnosti, přejmenované na Famous Players Lasky.

Filmy, které Zukor s Laskym vyráběli, distribuovala firma Paramount Pictures Corporation, kterou založil roku 1914 William W. Hodkinson jako vůbec první distribuční firmu specializovanou výhradně na odbyt hraných němých filmů. Rok Říjnové revoluce v Rusku 1917 je přelomovým rokem v Zukorově kariéře. Společně s Laskym odkupuje pohotově Paramount Pictures Corporation, a tak jako první disponuje vlastní firemní distribucí. Na obzoru se objevuje první studio Velké pětky ***Paramount*** a Adolph Zukor je jejím prezidentem. Velmi rychle a bystře rozeznává ekonomický potenciál prostředí hvězd a vyplácí svým hercům vysoké gáže. Zároveň Adolph Zukor přichází s jinou průkopnickou myšlenkou – jako první zjišťuje, že teprve vlastnictví řetězců kin, v nichž budou promítány vlastní filmy, zaručí firmám hospodářský úspěch.

Po překonání finanční krize se Adolph Zukor stal roku 1935 nejvyšším předsedou představenstva Paramountu s novým řídícím prezidentem, kterým se stal Barney **Balaban**. Studio Paramount Adolpha Zukora se stalo historicky první firmou, která zavedla *systém vertikální integrace*, tzn. kontroly všech důležitých oblastí filmového podnikání. Není proto divu, že to byl nakonec právě Paramount, který byl jako první obžalován už koncem třicátých let v tzv. „procesu Paramount" z bezohledných obchodních praktik typu blokového systému či objednávek naslepo a z monopolního provázání výroby a distribuce ve vlastních kinech, což byl právě Zukorův obchodní vynález.



Vlajkovým režisérem studia Paramount byl i ve zvukové éře Cecil B. **DeMille**, který de facto pomohl toto studio, u jehož vzniku stál od samého počátku, stvořit a vtisknout vlastním produktům typický, okázalý výraz, kombinující lehkou lascivnost s pompézností a sentiment s moralitou. DeMille byl v tomto smyslu titán filmové režie! Je také významné, že byl vůbec první *režisér/producent* v Hollywoodu a dá se říct, že právě jeho filmy poprvé definovaly americký film – tedy zobrazování reality, která doopravdy neexistuje, ale zato může existovat ve filmu, dráždivých a bombastických obrazů, jaké mohl člověk dosud poprvé zažít jen v kině! Po první světové válce se staly jeho výstřední americké filmy ohromně populární a jedny z nejžádanějších na celosvětovém trhu. DeMille si jako první filmový režisér/producent vytvořil svou jasně čitelnou umělecko-obchodní značku – *velkolepost*.

Celým jménem Cecil Blount DeMille přišel na svět 12. srpna 1881. Byl rozený Američan, po celý svůj život vyznával křesťansko-konzervativní myšlení a přesvědčení, silně ovlivněné v tomto ohledu jeho výchovou v *episkopální baptistické církvi*, americké verzi anglického protestantismu s prvky katolictví, kam patřili jeho věřící rodiče, pocházející z Ashfieldu ve státě Massachusets v Nové Anglii. Jméno DeMille, které Cecil převzal po matce, bylo nizozemského původu. Nebyl to však pouze Ježíš a Mojžíš, kteří ho v dětství obklopovali.*

Také k umění měl již od plenek velmi blízko, jelikož jeho rodiče Henry Churchill a Beatrice DeMilleová psali divadelní hry a úzce spolupracovali s newyorským režisérem a divadelním producentem Davidem Belascem, oslavovaným divadelním impresáriem v New York City konce 19. století. *Pompézní naturalismus* jeho inscenací hrál určující roli při utváření stylu celé jedné epochy. Otec Henry DeMille zemřel, když bylo malému Cecilovi dvanáct let a matka poté živila rodinu výukou dcer z lepších rodin a provozováním vlastní divadelní společnosti. Vzhledem k tomu, že byl Cecil příliš mladý, než aby se přihlásil do americko-španělské války (tuto skutečnost po celý svůj život zdůrazňoval), zapsal se na Akademii dramatických umění v New Yorku a roku 1900 debutoval na jevišti jako mladý dramatický herec s pohlednou tváří a příjemně zbarveným hlasem. Právě rodinný divadelní impresário David **Belasco** mu později nabídl, jestli si nechce přivydělat pár desítek dolarů účinkováním ve filmu.

V té době divadelní herci na Broadwayi nebo v Londýně pohlíželi na kinematograf pohrdlivě, hraní v němých filmech se považovalo za cosi podřadného. Belasco se ale znal s Davidem Warkem Griffithem (jehož dříve také zastupoval jako herce), který tou dobou natáčel dvoukotočouvé filmy Edisonovy společnosti Biograph jako režisér a měl v novém kinematografickém oboru značné renomé. Belasco už zprostředkoval angažmá u Griffitha své mladé herečce Mary Pickfordové, jejíž krátké filmy zaznamenaly ohromný úspěch na pokladnách biografů, které se tehdy lavinovitě šířily po celém východním pobřeží Spojených států. A Belasco navrhl mladému DeMilleovi, ať to taky zkusí před filmovou kamerou! DeMille oproti jiným hercům kinematografem nepohrdal, naopak ho dosti zajímala enormě stoupající popularita „pohyblivých obrázků“ (motion-pictures) a jejich rozmach.





Tak se DeMille seznámil s Otcem-zakladatelem amerického filmu D. W. **Griffith**em, v jehož několika raných snímcích hrál, a který jej nadchl pro novou techniku a inspiroval na myšlenku produkovat a režírovat své vlastní filmy. Griffith, který rozvinul základy filmové gramatiky, prorokoval novému kinematografu velikou budoucnost a Cecilu B. DeMilleovi se stal učitelem-zasvětitelem. Oba měli generačně společné kulturní kořeny ještě v americké pozdně viktoriánské estetice a etice přelomu 19. a 20. století – post-secesní a post-viktoriánský exoticky působící *estetismus* a melodramatický *sentimentalismus* úspěšně žil v americkém filmu ještě po celá dvacátá léta a u DeMilla s jeho pompézním naturalismem a bombastičností bez větších změn přetrval až do let padesátých.

Cecil B. DeMille v New Yorku 1911 nadchl pro film dva židovské podnikatele, Laskyho a Goldwyna; Jesse L. **Lasky** (pocházel z etablované židovské rodiny v San Franciscu) byl úspěšný divadelní producent muzikálů na Broadwayi a Cecila s ním seznámila jeho matka Beatrice. Samuel **Goldwyn** byl Laskyho švagr, oženil se s jeho sestrou Blanche a pocházel z polské Varšavy z chudé chasidské rodiny. Tito tři začali spolu spřádat plány na založení filmové společnosti, ale až do konce roku 1912 byl DeMille vázán smlouvou u divadelní společnosti své matky, teprve po zpřetrhání těchto rodinných pout se mohl postavit na vlastní nohy a pustit se do filmového podnikání. V létě roku 1913 trio DeMille, Goldwyn a Lasky spolu v New Yorku založí filmovou společnost Jesse L. Lasky Feature Play Company – a vzápětí jim nezbývá, než následovat Griffitha a další nezávislé výrobce filmů v úprku před Edisonovým Trustem do daleké, tisíce mil vzdálené Kalifornie na pobřeží Pacifiku.

Do Los Angeles trio dorazí v prosinci 1913 a usazuje se v Echo Parku v oblasti Edendale na severozápadním předměstí L. A., kde sídlil vznikající filmový průmysl, než se později přemístil kousek vedle do Hollywoodu. Tehdy se v Edendale podél místní klikaté silnice soustředily dřevěné ateliéry malých nezávislých výrobců, kteří do těchto končin dorazili jako první počínaje rokem 1909. Z názvů těchto zaniklých, zapomenutých ateliérů ještě i dnes dýchá kouzlo atmosféry oné pionýrské doby a dávných časů filmové horečky v Kalifornii – Selig-Polyscope Company, Nestor Comedies, Bison Pictures (pozdější Inceville), Universal Studio Edendale, Mack Sennett and Keystone Studios, Mixville, Mutual Film Corp., Norbig Film Company, Pathé West Coast Film. Mezi další malá filmová studia operující v Edendale patřily French & Forman, Reaguer Productions, Western Arts, Westwood Productions, Lone Star Studios a další...







V Edendale bylo dosti rušno a hodně natěsnáno a DeMille moudře usoudil a ostatní ze své suity (kam patřil vedle Goldwynovy manželky Blanche ještě i druhý režisér, scénárista, herec a producent Oscar C. Apfel) přesvědčil, že bude lepší, když budou své filmy natáčet o pár mil výš na západ v daleko klidnějším Hollywoodu. DeMille také přesvědčil L. Laskyho s Goldwynem, ať předběhnou konkurenci a začnou namísto krátkých jednokotoučových snímků produkovat delší dvacetiminutové filmy tak jako Griffith. Společné ambice nakonec zpečetí v *prvním dlouhometrážním filmu natočeném v Hollywoodu*, legendární ***Indiánské nevěstě*** (*The Squaw Man* – 1914). Ve své délce 74 minut tento DeMilleho režisérský debut (premiérovaný 12. února 1914) předběhl dokonce o celý rok Griffithův první celovečerní opus ***Zrození národa*** (133-193 min.), který měl premiéru 12. února 1915, a který je dnes někdy mylně považovaný za první americký celovečerní film. Ačkoli je ***Indiánská nevěsta*** jako „první akční westernová romance“ dosti bídnou slátaninou, zůstává napořád historickým okamžikem – je to základní kámen a datum zrození filmového města jménem Hollywood, neboť je prvním dlouhým filmem, který se v této oblasti natočil.*





Indiánská nevěsta vydělala čtvrt milionu dolarů, což byl tehdy „big succes“ a spousty peněz! Cecil B. DeMille s Laskym a ostatními opustili Echo Park a své první studio v Edendale, výstižně pojmenované Lasky-DeMille Barn (tento přes sto let starý dřevěný ateliér zvaný „stodola“ se jako unikát zachoval do dnešních dnů a je v něm nyní Hollywood Heritage Museum), a jejich společnost

Feature Play Comp. se roku 1914 natrvalo usadila v Hollywoodu. Cecil B. DeMille se stal prvním režisérem/producentem, který přešel od krátkých k dlouhým filmům a po úspěchu ***Indiánské nevěsty*** točil už jen delší snímky v délce 50-60 min. Americký film tak začal *vyprávět*. Mladší DeMille dodal sebedůvěru i samotnému Griffithovi, který v Bostonu přesvědčoval Louise B. Mayera, aby investoval milion dolarů do epického celovečerního opusu ***Zrození národa***.

Tehdy si film začal uvědomovat svůj potenciál k vyprávění příběhů! Cecil B. DeMille byl v tomto směru určující postavou a dá se říct, že *založil americké filmové písemnictí*. V jeho časné kariéře má důležité místo také následná komedie ***Podvod*** (*The Cheat* – 1915), kde poprvé pracoval s kameramanem řady svých filmů jménem Alvin **Wyckoff** a uvedl na stříbrné plátno japonského herce jménem Sessue **Hayakawa** (jedinou budoucí japonsko-americkou hollywoodskou hvězdu klasické éry). Díky němu se také DeMillovy němé filmy rychle prosadily jako první americké snímky v Japonsku. Ve filmu ***Podvod*** přišel Cecil B. DeMille spolu s kameramanem Wyckoffem s významnou novinkou – vyvinuli novou techniku svícení scény a herců, které užívalo boční světlo, jež má schopnost esteticky dramatizovat obraz. Nové umělecké technice svícení se vzápětí začalo říkat „Lasky-lighting“ a právě světlo v DeMilleových filmech se stalo poznávací značkou filmů společnosti Jesse L. Lasky Feature Film. Dramatický způsob osvětlení scény si DeMille osvojil na Belascových pompézních inscenacích a spolu s Wyckoffem vymysleli techniku tzv. „motivovaného světla“, vycházejícího z malířství (pověstný *měsíční svit*, který režiséra proslavil).



Od této chvíle Cecil B. DeMille natáčel v podstatě nepřetržitě. Ale nejen tím, co a jak za svůj život natočil, nýbrž i dalšími mnoha aktivitami položil tento režisér/producent pevné základy hollywoodské továrně na sny, hvězdnému systému a hollywoodské komerční *podívané*. A v tomto smyslu právě roku 1915, kdy pobýval Cecil B. DeMille v obci Hollywood prvním rokem, došlo k důležité události jak pro něj, tak pro celý americký filmový průmysl!

Tehdy vydal Nejvyšší soud Spojených států rozhodnutí ve věci žaloby filmové společnosti Mutual Film Corporation proti Průmyslové komisi státu Ohio. V této žalobě napadl Mutual Film zákon vlády státu Ohio, schválený v roce 1913, který pověřoval vznik *cenzorní rady*, jež dostala za povinnost přezkoumat a schvalovat všechny filmy, které mají být uvedeny v tomto státě Unie. Byl to první zákon zavádějící filmovou cenzuru v některém ze států USA, jež si vytkl za obecně prospěšný cíl mravní dohled nad obsahem filmů v biografech, které rychle zaplavovaly velká i malá města země. Producenti filmů to ale považovali za porušení Prvního dodatku americké ústavy, zaručující svobodu slova a projevu. Mutual Film Corp. bylo v té době největší studio v Edendale, nešlo však ještě o velké studio v té podobě, v jaké měly přijít, šlo o jakýsi konglomerát, který zastřešoval celou řadu menších studií, jako například Triangle Film Company (u níž natočí nezávislý Griffith ***Intoleranci***). Protože tehdy neměl filmový průmysl v USA nějakou zastřešující organizaci, která by chránila jeho zájmy, postavila se za něj společnost Mutual. Nejvyšší soud ale roku 1915 jednohlasným rozhodnutím poroty žalobu Mutualu *zamítl*.

Své rozhodnutí soudní dvůr zdůvodnil ve zprávě, v níž se konstatuje, že „vystavování pohyblivých obrázků (moving pictures) je čistý a jednoduchý podnik, založený a vedený za účelem zisku... Nelze jej tedy považovat, domníváme se, za součást tisku ani orgánů veřejného mínění spadající pod ochranu ústavy státu Ohio“. Protože ve Spojených státech amerických je zákonodárství jednotivých států komplementární s federální ústavou, znamenalo to rovněž, že filmy nespadají ani pod ochranu Prvního dodatku ústavy Spojených států amerických. Ve svém důsledku to znamenalo

právní *precedent*, který připravil půdu pro vytvoření cenzorních rad ve všech státech Unie do několika let! V důvodové zprávě tehdy soudní dvůr také napsal, že bez ohledu na jejich popularitu filmy „mohou být použity pro zlo“ a v tomto směru má vláda plnou kompetenci k cenzuře filmů, stejně jako ji má k cenzornímu dohledu divadelních nebo cirkusových představení. Soud neopomněl připomenout, že k zavedení divadelních licencí dříve ani dosud také nikdo nic nenamítal.

Washington, D. C., Feb. 24.
The power of the States to censor motion picture films was recognized by the Supreme Court yesterday in upholding the constitutionality of the Ohio motion picture censor law.
In another decision the court upheld the validity of the Kansas motion picture censor law.



The Ohio suit was brought by the Mutual Corporation, which sought to restrain the Industrial Commission of Ohio from putting into execution a law passed by the Ohio General Assembly creating a picture censorship and providing regulations for exhibitions. The lower court found for the censorship and the Mutual took an appeal, with the present ruling the result.

Ve svém důsledku verdikt Nejvyššího soudu ve věci filmové cenzorní rady v Ohiu znamenal začátek cesty k zavedení Pravidel produkce a Komise pro schvalování filmů na federální úrovni v letech 1933/1934. Ve Spojených státech se zároveň od roku 1915 začalo na filmy právně pohlížet jako na zboží, na čistý předmět podnikání s cílem zisku. A tato *právní formulace* měla formující vliv na *pojetí* rodící se *americké kinematografie* a její primárně *komerční charakter*. Že se „moving pictures“ stanou také uměním, spadajícím pod ochranu duševního vlastnictví, o tom v roce 1915 celkem logicky nikdo ze soudců a právníků nepřemýšlel. Přestože v letech po první světové válce zaznamenal film obrovský vývoj také jako nová umělecká disciplína (a v Evropě byl prohlášen za „sedmé umění“), byl spíš než jako umění většinově chápán jako prostředek běžného entertainmentu obyvatelstva typu vaudevill a cirkus. I když se tento náhled u Američanů časem změnil, státní regulace filmů pomocí cenzorní kontroly jejich obsahů se naopak upevnila a přispěla tím k typické estetice filmů klasického Hollywoodu.*

Cecil B. DeMille byl dost dobrý obchodník, než aby si neuvědomil, co verdikt Nejvyššího soudu v kauze Mutualu může znamenat pro budoucnost filmového podnikání (v té době se docela vážně ozývaly hlasy, že s mladým filmovým průmyslem bude brzy konec). DeMille, jako babtista věřící v bibli, vyrostlý na mesianském Kristově dramatu a na příbězích starozákonních proroků, a zároveň umělec odkojený populární Belascovou pompézností a naturalismem, *našel řešení*, jak do budoucna cenzuru obejít a zachránit film pro bezuzdné, nespoutané a ničím neohraničené prožitky, erotické představy a dráždivé obrazy, jaké od filmu očekávalo dychtivé publikum!





DeMille našel způsob jak vyhovět cenzorům i přáním diváků současně – v intencích bible chápal barvité vylíčení hříchu a pekla na filmovém plátně za nutný předpoklad a ideální způsob k šíření křesťanské mravnosti a Slova božího! Toto ideologické (protestansko-katolické) pojetí filmové zábavy konvenovalo politice státu a konzervativní veřejnosti a v podstatě ideálně ladilo s tehdejším reformním duchem Ameriky počátku 20. století. Politicky byl křesťansky založený Cecil B. DeMille od mládí konzervativní republikán a zůstal jím po celý život. Je vlastně zvláštní sledovat, jak právě

post-viktoriánský křesťan a konzervativec natočil ty nejhříšnější filmy Hollywoodu před atomovou bombou.

Až do monstrózního biblického filmu ***Desatero přikázání*** (*The Ten Commandments* – 1923) DeMilleovým žánrem číslo jedna byly salónní společenské komedie, plné šestákového romantismu, lehké lascivnosti, melodramatického sentimentalismu, úkladů a srdceryvných scén, včetně luxusu a výpravné exotičnosti, orgiastických výjevů a mravních ponaučení. Tyto němé snímky jsou dnes sice dávno zapomenuty, ale v dobách své největší slávy plnily americká kina statisíci dychtivých diváků! DeMille své filmy brzy produkoval sám a přišel s řadou výrobních inovací, které se staly zaběhlou praxí. Patřil např. mezi vůbec první tvůrce, kteří organizovali dotazovací akce u publika, aby následně přizpůsobili své filmy podle jejich přání, ale aby také snáze zjistili náměty svých dalších děl. Během pěti let od roku 1915 do roku 1922 DeMille natočil čtyřicet snímků, všechny dlouhometrážní (cca 60–100 min.), jejichž největšími a vyhledávanými atrakcemi byly zvláště (kromě polibku milenců v měsíčním svitu) grandiózní koupelny se zapuštěnými vanami, útoky lvů a římské orgie.*

Významnou chvílí bylo, když režisér v roce 1919 uvedl na plátno ve filmu ***Rozmary osudu*** (*Male And Female*) dvacetiletou Glorii **Swanson**ovou – a učinil z ní přes noc svou novou hvězdu! V tomto snímku krásná Gloria Swansonová, oděna spoře pouze do šatů z perel a koruny z pštrosích per, sestupuje po schodišti římské arény, aby byla vržena napospas divokým lvům! V klíčovém záběru pak opravdu musela polonahá Gloria s korunou pštrosích per na hlavě reálně ulehnout před kameru po bok živého lva, sice omámeného, ale i tak to byl odvážný výkon!



V oné době se filmové hvězdy rodily se zaníceníím skoro by se dalo říct sebevražedným. Šlo především o to připoutat pozornost, přinést divákům nějakou strhující senzaci a nezvyklý zážitek, to byl hlavní cíl. Glorii její proslulý *výkon se lvem* zajistil kariéru velké hvězdy a elektrizující *sirény* studia Paramount němé éry, které se právě díky ní a jejímu úspěchu u publika vyšvihlo mezi největší studia v Hollywoodu. Sám její stvořitel Cecil B. DeMille osobně s ní natočil šest celovečerních filmů obrovské popularity. Společenská komedie s Glorií Swansonovou ***Proč vyměnit svou manželku?*** (*Why Change Your Wife?* – 1920), která si jízlivě dobírala instituci zvanou manželství, je dnes filmovými kunsthistoriky nakonec považována za formálně nejvytříbenější a umělecky nejhodnotnější DeMilleův němý film.**

Svůj jedinečný status nejvelkolepějšího režiséra/producenta si ale Cecil B. DeMille v němé éře vysloužil svými dvěma *biblickými filmy* – ***Desatero přikázání*** (1923) a ***Král králů*** (*The King of Kings* – 1927), jimiž si rozhodně zajistil trůn Krále americké filmové podívané. Po obrovském úspěchu filmu o Mojžíšovi muselo zákonitě dojít i na obraz Ježíše z Nazaretu! ***Král králů*** byl určitě ambiciózním DeMillovým projektem – první velké zpracování biblického příběhu o mýtickém Ježíši měl být triumf amerického filmu. Výsledek byl impozantní kýč o dvou a půl hodinách, sentimentálně a pateticky *ilustrovaná věrouka* plná předstírání á la Hollywood, kde měkký svit tentokrát namísto milencům dopadá na pomazanou hlavu a vznešenou postavu Kristovu, a to v neobyčejně toporném a studeném podání herce H. B. Warnera (jež mělo ten následek, že kritičtí diváci filmu přejmenovali krále králů jménem Ježíš zkratkou „ejdž-bí“, HB).***

Ježíš tu působí jakoby byl ze sádry a vypadá rozhodně starší než třicet tři let! Ve snaze dodat filmu patřičnou vážnost a seriózност opatřil DeMille vyprávění mezititulky, kde jsou dialogy na

způsob katechizmu přesnými citacemi z textů kanonických evangelií (a jsou uvedeny pod sebou jak v angličtině, tak v původní aramejštině!), nicméně hodnotě výsledku to příliš nedodalo. ***Král králů*** byl ve skutečnosti umělecké fiasko a jako senzace kin vydělal nakonec při premiérovém uvedení jen jeden a půl milionu dolarů oproti více jak čtyřem miliónům, které vydělalo ***Desatero přikázání***. Mojžíšovy hromy blesky a rozstoupené Rudé moře táhly diváky víc, než Ježíšovo vzkříšení, jakkoli takticky předvedené v tehdy exkluzivním dvoubarevném technicoloru. Traduje se, jak překvapivou nevoli a zamítavou reakci u nábožensky založeného publika a jakou kritiku tehdejší konzervativní americké veřejnosti vyvolala zvláště scéna ukřižování.






Pro bigotní fundamentalisty to bylo přímo skandální, v Evropě mezi modernisty se film stal předmětem dosti posměšné kritiky. Tady, jak se zdá, král americké velkoleposti B. DeMille se svými okázalými výjevy, sentimentalismem a pompou příliš nepochodil. Jeho povýtce protestansky chladný a úmorně popisný film (říkalo se tomu „vznešená nuda“), jakkoli grandiózně pojatý se stovkami statistů a velkou výpravou, nesplnil představu „Největšího příběhu všech dob“, za jaký ho inzerovala reklama a jak ho sám osobně chápal a plánoval DeMille. Přesto ***Král králů*** zůstával ještě dlouho a hluboko uložený v paměti filmových diváků jako „ten Největší film o Ježíšovi“, což bylo u jedněch myšleno s nostalgickým obdivem a u druhých jako jízlivá ironie.





Do roku 1928, kdy nastoupil zvuk, se studio Paramount rozrostlo na jedno ze tří největších a nejbohatších v Hollywoodu. V čele podniku stál nyní triumvirát zakladatelů, DeMille, Lasky a Zukor – individualista Sam Goldwyn se osamostatnil (jím produkované filmy ale nadále distribuoval do své sítě kin Paramount). DeMille jako režisér/producent pracoval samostatně na svých filmech, také Lasky se částečně oddělil a produkoval exkluzivně vlastní filmy (v roce 1927 byli Jesse L. Lasky a DeMille jedněmi z 36 lidí, kteří založili Akademii filmových umění a věd,) a celé společnosti předsedal respektovaný Adolph Zukor. Obrovská popularita DeMilleových němých filmů také jemu umožnila rozšířit oblast podnikání; dvacátá léta byla roky boomu a Cecil B. DeMille toho pilně využil.

Otevřel jednu z prvních leteckých společností Mercury Aviation Company, byl spekulant s nemovitostmi, podporovatel politických kampaní a výkonný ředitel Bank of America, který schvaloval půjčky jiným filmařům! Když se v roce 1928 objevily „talkies“, B. DeMille úspěšně přestoupil na zvukový film, k jehož zdokonalení také sám přispěl vlastními technickými inovacemi jako byl směrový mikrofon boom a zvukotěsný kryt na kameru zvaný blimp. Popularizoval také kamerové jeřáby a koncem třicátých let jako *první* režisér zcela vyměnil černobílý hraný film za barevný.

Avšak konec němého filmu byl i pro Cecila B. DeMillea ztrátou a proces přestupu na zvuk a jeho nové způsoby ne lehký. Navíc v Paramountu nebylo na sklonku 20. let všechno tak růžové, jak to navenek vypadalo. Adolph **Zukor**, který stál v čele firmy, se dostal poprvé do sporu s B. DeMillem roku 1923 během realizace ***Desatera přikázání***. DeMille natáčel v poušti se svou filmovou armádou, která připomínala regulérní vojenské ležení a rozpočet rychle nabíral astronomických výšek. Zukor dospěl k závěru, že se B. DeMille vymkl kontrole a poslal do pouště telegram, ve kterém požadoval okamžité zastavení natáčení. DeMille ovšem neuposlechl a film dokončil podle plánu. Po obrovském kasovním úspěchu filmu sice rozpory mezi DeMillem a Zukorem načas ustaly, ale po dvou letech v r. 1925 znovu vzplály kvůli filmu ***Satanovy strasti*** (*The Sorrows of the Satan* – 1926), který DeMille považoval za svůj projekt, ale Zukor rozhodl, že film bude režírovat D. W. Griffith.



Tato epizoda mnohé vypovídá o silně konkurenční DeMilleově povaze a jeho neschopnosti filmařské kolegiality. Zukor totiž nabídl smlouvu s Paramountem Griffithovi, jenž neměl úspěchy se svými posledními filmy u United Artists a chtěl mu pomoct. B. DeMille si ale nárokoval ***Satanovy strasti*** pro sebe natolik vehementně, až mu Zukor řekl přímo, že on nikdy nebude znamenat tolik co Griffith! (Cecilovi to vehnalo slzy do očí a navždy ranilo.) DeMilleův egomanický postoj vůči Griffithovi způsobil, že řada umělců v Hollywoodu mu napříště nemohla přijít na jméno. Po tomto rozkolu s Zukorem DeMille z ateliérů Paramountu odešel a otevřel v Culver City (kde sídlily také ateliéry MGM) vlastní DeMille Studios. Šlo o bývalé Ince Studio, které DeMille zakoupil roku 1925, poté, co byl během party na jachtě tiskového magnáta Hearsta jeho ředitel Thomas Ince za nejasných okolností zastřelen. V roce 1926 pak DeMille ohlásil, že ve svém studiu připravuje ***Krále králů***.

DeMille pojal pro veřejnost obraz svého studia jako přívětivý episkopální rodinný podnik a aby odrazil útoky cenzorů na svou osobu kvůli „hříšnosti“ svých filmů a zvláště ***Desatera přikázání***, adoptoval s manželkou několik dětí a prezentoval se sám jako otec příkladné křesťanské rodiny! A své rodiny filmové – pamětníci vzpomínaly na harmonické a spokojené časy. Pak ale nastoupil zvuk a DeMille byl donucen roku 1928 své studio na němé filmy zavřít.

Nevrátil se však do Paramountu a odešel ke konkurenční MGM Louise B. Mayera! Důvodem byl nejspíš jeho rozpor s Zukorem, ale také skutečnost, že Paramount jako velké studio zaspalo nástup zvuku. MGM sice taky, ale díky silné mateřské společnosi Loew´s rychle dohnalo náskok Warnerů a Columbie a zaplavilo trh vlastními výpravnými revue. Do zvukových třicátých let tak vstoupil mistr epických filmů hodně nezvykle – v raném výstředním muzikálu MGM ***Madam Satan*** (1930)! Nebyl by to ovšem B. DeMille, aby se i tady opět nepředvedl spektakulárně a ve svém stylu – tentokrát dokonce s hořící vzducholodí (dosti nezvyklou na muzikál)!

Paramount měl však potíže a DeMille se vrátil do domovského lůna. Zukor s DeMillem pochopili, že se vzájemně potřebují – následně (bylo to v nejtěžších letech Velké hospodářské krize) vítězně B. DeMille znovu v Paramountu pokračoval v produkování luxusních antických pseudo-historických velkofilmů, kde Glorii Swansonovou vystřídala Claudette **Colbert**ová, které reprezentují umělcovo vrcholné období a patří k nejvíce oceňovaným DeMilleovým dílům – ***Ve znamení kříže*** (*The Sign of the Cross* – 1932) a ***Kleopatra*** (*Cleopatra* – 1934).

První z nich je natočený podle světoznámého románu Poláka Henryka Sienkiewicze *Quo Vadis* a vypráví o pronásledování prvních křesťanů v antickém Římě za vlády šíleného císaře Nera. DeMille film zamýšlel jako završení své *biblické trilogie* a opět tu pohanské výjevy orgií a sexu slouží křesťanské angažovanosti. Film ukazuje pomatené chování císaře Nera v podání Charlese Laughtona a vynalézavě ilustruje římskou zhýralost a dekadenci ve slavné scéně, kde se Claudette Colbertová jako císařovna Poppaea smyslně koupe ve vaně s mlékem!*




Tento další dvouhodinový B. DeMilleův epický velkofilm byl vůbec příkladem realizační vynalézavosti, neboť aby mohl během krize Paramount ušetřit na drahých nákladech, znovu se použily segmenty staveb a kostýmy z ***Desatera přikázání*** a pro davové scény z římské arény se použily stovky hollywoodských herců bez práce a množství levných nezaměstnaných statistů. Reakce katolické církve měla přímý vliv na založení organizace Katolická liga slušnosti, která si vytkla za cíl „identifikaci a boj s nevhodným obsahem ve filmech" z pohledu Církve. Dnes je ***Ve znamení kříže*** řazeno mezi desítku nejlepších epických filmů historie.

DeMilleovu ***Kleopatru*** uvedenou Paramountem roku 1934 můžeme považovat za jeho vůbec nejlepší a nejreprezentativnější dílo a nejlepší vhled do jeho povrchního, dekorativního stylu, kterému ovšem v daném případě nelze upřít jisté umělecké kouzlo. Důvodem není jen celkový *design*, aranžmá a vizualizace scén, jedinečné kostýmy a vyváženost všech technických prostředků realizace, ale určitý nepřehlédnutelný humorný nádech, jenž působí docela moderně a který tragické melodrama slavné egyptské královny částečně posouvá od tradiční patetické pompéznosti k zábavné satiře současných mravů, přestrojených do „antických" kostýmů a kulis. Claudette Colbertová je v roli Kleopatry excelentní ve všech ohledech – jako sexuální vamp i zábavná komediantka. Černobílý DeMilleův snímek zůstává výtvarně hodnotnější a lepší než Mankiewiczova dobře známá, barevná a širokoúhlá verze ***Kleopatry*** studia 20th Century Fox s Liz Taylorovou z roku 1963. K této umělecké kvalitě starší DeMilleovy verze velkou měrou přispěl kameraman Victor Milner a zvláště dva úžasní výtvarníci – německý filmový architekt a set-designer Hans **Dreier** a věhlasný kostýmní návrhář Travis **Benton**, kteří společně vtiskly tomuto filmu o Kleopatře jeho nezapomenutelnou výtvarnou podobu a trvale výtečný vzhled ve stylu *art-deco*.





Jakkoli měla ***Kleopatra*** s C. Colbertovou všeobecný finanční i kritický úspěch, byl to poslední lehtivý antický velkofilm, jaký DeMille natočil, a to až do roku 1949. Jak k tomu došlo? V roce 1934 dopadla tvrdá cenzura i na samotného krále amerického filmu, který až dosud neměl s cenzurou větší problémy. Ale situace se začala měnit, když byl roku 1933 přijat tzv. Produkční kód a systém udělování licencí pod dohledem nové Breenovy schvalovací komise, úzce kooperující s Katolickou ligou slušnosti, kterážto striktní regulační opatření se začala uvádět do praxe od 1. července roku 1934. ***Kleopatra*** se pochopitelně dostala do hledáčku nové Breenovy komise jako první a komise za nových okolností ještě během natáčení režiséra/producenta taktně upozornila, že bude považovat film už

předem za problematický. Nakonec eventuelním zásahům či postihům komise DeMille předešel tím, že sám pár věcí vyškrtal a svůj extravagantní film v jeho okázalé nemravnosti „zmírnil“.

Díky reputaci a renomé, jakou měl Cecil B. DeMille ve filmovém průmyslu, komise ještě projednou přivřela oči a razítko PC filmu udělila. Horší bylo, že toto razítko nyní potřebovaly i všechny starší filmy vyrobené před rokem 1934 – pokud chtěly být znovu uváděny do kin, musely být znovu přezkoumány a upraveny dle nových norem. Pokud nebyly požadované úpravy učiněny, nesměl být film znovu veřejně promítán a řada těchto takzvaných *pre-code filmů* na desetiletí také zmizela z amerických kin, mezi nimi všechny gangsterské filmy z počátku dekády anebo některé „příliš“ peprné komedie Ernsta Lubitsche.* DeMille své pre-code filmy uváděl dál, ale mohl jen přihlížet, jak se jejich výsledná podoba postupně drolí a jak z nich mizí záběry.



V novém uvedení biblického eposu ***Ve znamení kříže*** roku 1938 zcela chyběla slavná scéna lesbického tance, řada bojových gladiátorských záběrů, stejně jako sekvence arény, zahrnující nahé ženy napadené krokodýly a gorilou. De Mille sám pak během války dohlížel na další (účelově propagandistickou) verzi z roku 1944, kterou vlastenecky „aktualizoval“ přidáním nového prologu, v němž letí nad starobylým Římem skupina amerických armádních letadel. Rozhovor vojáků s pilotem v jednom z nich zavádí přímo do úvodní sekvence originálního filmu a posledních pár vteřin upravené verze – než aby film jednoduše skončil, jak byl původně natočen – ukazuje, jak armádní letadla odlétají do dáli! (v čase uvedení této verze americká vojska totiž osvobodila většinu Itálie od Mussoliniho režimu a podařilo se před bombardováním Řím uchránit). Znovu zpět do původní podoby byl tento film konečně uveden až roku 1993.

Za kritický okamžik v DeMilleově díle jsou považováni ***Křižáci*** (*The Crusades* – 1935), film, od kterého můžeme sledovat režisérův ústup od originální poetiky svých post-viktoriánských němých filmů směrem k rozhodně méně hodnotnému estetickému *naturalismu*. Jeho výpravné černobílé mega-drama o křižácké výpravě Richarda Lvího srdce proti muslimům nebylo nic jiného než obvyklá nálož všeho nej, nechyběly velkolepé bitevní scény, úklady, intriky a love story milostného trojúhelníku, ale upovídané peripetie děje obtěžkávají celý film, který působí jako mechanický stroj na přetvářku a předstírání. Pochopitelně s reálnou historií křížových výprav nemá tato „pohádka pro dospělé“ nic společného, od kostýmů po hollywoodský akcent. Přes všechnu bombastičnost (a velký úspěch u pokladen kin) tu chyběly věci opravdu překvapující jako rozestoupení Rudého moře, nic tak úžasně okrasného jako arény císařského Říma. ***Křižáci*** jsou první DeMilleův film, o němž lze říct, že *kýč poetický* nahrazuje *kýč naturalistický*.

Některé okolnosti natáčení zároveň dokládají jisté DeMilleovy charakteristické osobní velikášské rysy, které začaly v polovině 30. let nabobtnávat a budit nevoli – během natáčení panovalo velké napětí mezi ním a kaskadéry, kteří účinkovali v bojových scénách. Kvůli arogantnímu postoji režiséra k bezpečnosti došlo k vícero nehodám a zraněním a také několik koní muselo být utraceno! Traduje se, jak jednou stál DeMille na hradbách a křičel svým obřím megafonem na bojovníky/kaskadéry, až jeden z nich (který uměl dobře střílet z luku), unavený křikem režiséra vystřelil šíp a trefil megafon jen kousek od režisérovy hlavy. DeMille rychle opustil scénu a už pak nikdy během natáčení na kaskadéry nekřičel.





Jak řekl Steven Spielberg, DeMille ve svých typických kožených holinách, s megafonem v ruce, dirigující záběry z výšky kamerového jeřábu, působil jako opravdový *vojevůdce*, který vede svou armádu na bitevní pole. Na place také vyžadoval absolutní disciplínu. V 30. letech, v éře Rooseveltova Nového údělu, však režiséra citelněji omezovala cenzura a zároveň i vznik a působení filmových profesních odborových svazů, jež v Hollywoodu vznikly v čase Velké hospodářské krize. Natáčet filmy způsobem, jako tomu bylo deset let předtím při ***Ben Hurovi***, a kde dokonce zemřelo několik statistů, už nebylo (naštěstí) možné.

Nicméně vzestup odborů rozhodně DeMille nikterak nepodpořil a byl také jedním z motivů jeho protikomunistické angažovanosti v době „honu na čarodějnice“ po válce (obdobně jako v případě Walta Disneyho). Mimochodem film ***Křižáci*** bývá často zmiňován také z ideologického hlediska pro překvapivě smířlivý postoj k muslimům, což zvláštně korespondovalo s izolacionistickou politikou USA a film také vnesl do kinematografie jisté stereotypy a klišé, jakým se v západním filmu zobrazení muslimů nadlouho vyznačovalo.



V roce 1936 přesedlal režisér na *westerny* – politicky nejreakčnější hollywoodský žánr (tedy alespoň v DeMilleově podání určitě) – jejichž hvězdou se stal obdobně politicky konzervativní Gary **Cooper**. Nabízí se srovnání s doslova systémově odlišnými westerny Johna Forda s hvězdou Johnem Waynem, abychom viděli rozdíly v umělecké kvalitě. Pochopitelně DeMilleovy westerny jsou stejně pompézní (a mimo realitu), jako vše, co natočil – ***Velký Bill*** (*The Plainsman* – 1936), ***Union Pacific*** (1939), ***Severozápadní jízdní policie*** (*NorthWest Mounted Police* – 1940), ***Neporažená*** (*Unconquered* – 1947). Gary Cooperovi v nich sekundují hvězdy Paulette **Goddard**ová či Jean **Arthur**ová.

Film ***Union Pacific***, western o stavbě kontinentální železnice, má jednu zajímavost – úvodní titulky se staly inspirací Georgi **Lucas**ovi pro slavné prostorově ubíhající úvodní titulky ***Hvězdných válek***. Počínaje ***Severozápadní jízdní policií*** jsou pak již všechny DeMilleovy filmy navíc v barvě, kterou používal co nejkřiklavěji a popisně. Natočil také dva méně úspěšné pirátské filmy a jeden válečný v roce 1944. Principem těchto jinak silně umluvených filmů je vždy nějaký senzační opulentní výjev, jako člun s hlavními hrdiny padající z obrovského vodopádu, nebo souboj s velkou podmořskou chobotnicí atp.





Teprve až když skončila druhá světová válka a k moci se v USA opět dostali republikáni, vrátil se Cecil B. DeMille k tomu, co mu bylo nejbližší – ke kolosálním biblickým velkofilmům, ve kterých dosáhl svého spektakulárního vrcholu: ***Samson a Dalila*** (*Samson and Delilah* – 1949) a nakonec barevný remake ***Desatera přikázání*** (*The Ten Commandmentes* – 1956). Právě tento remake může nejlépe posloužit jako příklad DeMilleova olbřímího velikášství – bezpochyby jde o fascinující dílo žánru těžkotonážní hollywoodské historické podívané, ale němý originál z roku 1923, se svou výtvarnou inspirací secesními biblickými rytinami Gustava Doré, je nakonec umělecky hodnotnější. Remake je poněkud odlišný i ideologicky, neboť tentokrát svůj (technicolorový) biblický epos mínil B. DeMille „aktuálně“, jako antikomunistický hymnus.





V období McCarthyho represí patřil tento zakladatel zavile konzervativní nadace DeMille Foundation of Political Freedom mezi nenávistné štváče a v Hollywoodu se postavil do čela dehonestujících čistek proti levicově smýšlejícím umělcům (zvláště scénáristům a mladým režisérům). Tvrdil, že po americkém vítězství nad fašismem, je třeba vypudit z amerického života komunisty. Je však otázkou, do jaké míry šlo opravdu o „bohulibou“ vlasteneckou aktivitu, anebo zkrátka o zuřivý osobní konkurenční souboj s nastupující filmovou generací po atomové bombě. Neboť po válce se DeMille stal umělecky už dávno zbytnělým reliktem lživé kinematografie, kterou vyvinul.

Nejlépe to ilustruje jeho nenávistný politický útok na Josepha L. Mankiewicze, který v roce 1953 natočil daleko modernější antický velkofilm ***Julius Caesar***, podle Shakespearovy hry, s mladým Marlonem **Brando** v hlavní roli. A že v zbídačelé Itálli po válce vznikl jakýsi „špinavý“ neorealismus, apelující na svědomí člověka a jeho důstojnost, zřejmě nikdy tento zakladatel okázalé americké filmové podívané (a episkopální babtista) nepochopil – v tomto smyslu je mimochodem zajímavé, že řecké slovo *episcopos* znamená „dozorce“.

DeMilleovy filmy dnes připomínají infantilitu věku dětství. Jsou však zcela organické k vývoji kinematografie a především položily pevný základ estetice hollywoodských blockbusterů a filmu jako technicky okázalé, výpravné podívané. Nejlepším příkladem je Steven **Spielberg** – když mu v roce 1956 bylo deset let, vzal ho otec do kina na první velký celovečerní film, jaký kdy viděl, a kterým byl právě remake ***Desatera přikázání***. Dodnes Steven Spielberg vzpomíná, jak naprosto omračujícím a strhujícím dojmem na něj tento film zapůsobil. Na malého chlapce biblické fantastické výjevy v

úžasném trikovém provedení zapůsobily jako skutečný zázrak! Nikdy na tento svůj formativní zážitek nezapomněl – jeho první velká sci-fi ***Blízká setkání třetího druhu*** je toho nehynoucím důkazem.





„Netočím filmy pro kritiky, ale pro diváky“ bylo celoživotní krédo a neprůstřelný štít Cecila B. DeMillea. Točil populární kino-pohádky na přání diváckých mas. Jeho filmy nikdy neměly nic společného s realitou a je v tomto smyslu příznačné, že když po válce natočil svůj první „realistický“ film, film o reálném životě, polo-dokumentární ***Největší představení na Zemi*** (*The Greatest Show on Earth* – 1952), byl to film *o cirkusu*! A čím méně měli jeho epické velkofilmy něco společného s historickou pravdou, o to víc měl Cecil B. DeMille tendenci je ve svých průvodních proslovech svým sametovým hlasem ukazovat navenek jako sice zábavná, ale jinak „vědecká“ díla.*

Byl to kupodivu Billy **Wilder**, jenž rozhodně nebyl nějakým DeMilleovým příznivcem (umělecky ani politicky), který mu položil nakonec tu největší a obdivuhodnou poklonu v legendárním ***Sunset Boulevardu***. Scéna setkání dávné hvězdy němého filmu Normy Desmondové (Glorie Swansonové) se svým stvořitelem režisérem B. DeMillem ve filmovém atelieru Paramountu, během natáčení antické scény, zůstává nejsilnějším okamžikem tohoto úžasného Wilderova „filmu o filmu“.

Martin Scorsese o DeMilleovi řekl, že zatímco D. W. Griffith byl filmař–revolucionář a průkopník forem, B. DeMille jako rozený bavič publika (a kazatel zároveň) spíš vynalezl nový komunikační systém – platformu dorozumění s divákem. Komerčně byl až do čtyřicátých let 20. století nejúspěšnějším režisérem Hollywoodu. Tento pokračovatel Davida Belasca se stal jedním z největších amerických *entertaimerů* pro celý svět, králem amerického filmu, podobně jako v jiné epoše to bude Steven Spielberg. Ve své době neměl Cecil B. DeMille srovnání – nebyl jen režisér a producent, byl *Instituce*. Salvador **Dalí** jej považoval za surrealistu.

DeMilleovy trvalé úspěchy se odrážely také na exkluzivitě studia Paramount, jež se ale stylově profilovalo mnohem různoroději. Prezident firmy Adolph **Zukor** zřejmě nikdy nezapomněl, že jeho kariéru odstartoval evropský film ***Královna Alžběta***, Paramount měl totiž (ať u právem či neprávem) ze všech hollywoodských studií pověst studia „nejevropštějšího“. Už ve dvacátých letech se Zukorův Paramount na základě smlouvy Par-Ufa-Met Agrement zasloužil o příliv německých expresionistů do Hollywoodu. Od počátku třicátých let pak byl už známý svým „evropským stylem“.



Jednak díky sérii filmů Josefa von Sternberga s Marlene Dietrichovou, anebo inteligentními, elegantními komediemi Ernsta Lubitsche. Zukor pro Lubitsche také angažoval z Francie proslulého kabaretního a filmového herce a zpěváka jménem Maurice **Chevalier**, jenž zaznamenal značný úspěch u amerického publika v nových zvukových Lubitschových atrakcích – lehce rafinovaných, nevázaných hudebních komediích jako ***Přehlídka lásky*** (1930), ***Hodinka s tebou*** (1932), ***Miluj mne dnes v noci*** (1932) či ***Veselá vdova*** (1934). Odchod populárního Maurice Chevaliera do Hollywoodu považovalo tehdy mnoho Francouzů za národní zradu.

Tak jako ostatní studia, tak i Paramount se v třicátých letech pyšnil svou „hvězdnou stájí", jejíž základy položil pochopitelně samotný Velký šéf Adolph Zukor. Do ní patřily smluvně vázané herečky – Claudette Colbertová, Carole Lombardová, Marlene Dietrichová, Mae Westová, herci – Gary Cooper, Cary Grant, W. C. Fields, Chevalier, Bing Crosby, bratři Marxové, později Bob Hope, Allan Ladda a režiséři Lubitsch, von Sternberg, Robert Mamoulian, Cecil B. DeMille, později Preston Sturges, Billy Wilder. Roku 1954 natočil u Paramountu nezávislý Alfred **Hitchcock** své mistrovské dílo ***Okno do dvora*** (*Rear Window*). Stojí za to připomenout, že Mistr byl u Zukora na výplatní pásce hned na samém počátku své filmové kariéry, když jako kreslič mezititulků začínal u filmu počátkem dvacátých let v Londýně v anglické pobočce Famous Players Lasky.

O studiu Paramount klasické éry se dnes většinou dočteme, že v něm existovalo více umělecké svobody a větší uznání tvůrcům než v jiných hollywoodských studiích. Jak to bylo doopravdy, o tom svědčí producent (a po roce 1945 i přední režisér) Joseph L. **Mankiewicz**, který přijel pracovat do Hollywoodu roku 1929 a začínal v Paramountu jako mladý „scénárista čekatel". V roce 1983 řekl v jednom interview: „Měl jsem to štěstí, že jsem se tam ocitl, když producenti vyhledávali především mladé dramatiky, protože s příchodem zvuku bylo zapotřebí umět psát dialogy. Byl to výborný nápad, oslovit mladé absolventy univerzit. Produkční společnosti byly tehdy úplně jiné než dnes, kdy máte jenom zdi a kanceláře. Každé studio mělo svou osobnost. Paramount budil dojem mládí. Byla to tehdy totiž mimo jiné společnost Clary Bowové, hudebních filmů s Bingem Crosbym, a komedií, v nichž hráli W. C. Fields, Mae Westová, Jack Oakie, Alison Skipworthová, Richard Callagher. Já jsem trávil čas psaním scénářů těchto komedií. A společnost tehdy řídil Ben Schulberg. Pracoval v reklamě a měl jistou úroveň vzdělání. Ostatně jako téměř všichni producenti v Paramountu.



Nemluvím teď o vedení společnosti, ale o producentech, jako byli Arthur Hornblow nebo Bud Lighton, kteří všichni přišli z univerzit. Schulbergovým úkolem bylo chránit tvůrce před zásahy newyorských bankéřů. Protože skutečnou moc drželi v rukou majitelé kin prostřednictvím řetězců, které patřily jednotlivým společnostem. Každé studio bylo takovou továrnou kontrolovanou kinosály. A kdybyste řekl – a to platí dodnes – na setkání ředitelů kin: ´Zaručuju vám 300 filmů ročně, každý o devadesáti minutách, vhodný pro široké publikum´, podepsali by smlouvu jako jeden muž… Vzpomínám si na jeden oběd s Lubitschem, kdy jsem mu vyprávěl o Schulbergově pracovním stole, na němž se hromadila kupa scénářů. Volal si k sobě režiséry, dával jim scénář k přečtení a sliboval, že dostanou jiný, když se jim tenhle nebude líbit. Ovšem v každém případě že musejí začít točit příští pondělí. On měl prostě za úkol vyprodukovat devadesát filmů ročně a nemohl si dovolit čekat, až scénárista, režisér a výkonný producent budou spokojeni."

Lubitsch, který působil v Hollywoodu od roku 1922 a v mnohém dopomohl Zukorově Paramountu k jeho slávě už za němé éry, upozornil na počátku éry zvuku začínajícího Mankiewicze (který toužil po režírování), že mladý filmař tam dostane scénář a musí za pár dní začít točit, aniž by měl nějaký čas na přípravu, zatímco on dostal kdysi půl roku na napsání, než vůbec začne režírovat.

„Mělo by to být naopak, ne?“, dodal. Ernst Lubitsch ovšem získal u Zukora podobnou samostatnost jako DeMille a vedl ve studiu samostatnou produkci – a během čtyř let kromě svých vlastních filmů vyprodukoval pro Paramount na dalších čtyřicet.

Mladému adeptovi Josephu Mankiewiczovi vysvětlil, jak to v Hollywoodu chodí: „Producenti se museli s problémem zvuku nějak vyrovnat. A tak sezvali ty nejlepší herce, scénáristy a režiséry, a řekli jim, že každý z nich se musí přizpůsobit, jedni hlasem, jedni perem, další způsobem natáčení. A jestli ne, pak zmizí ze dne na den, ať jsou jakkoli významní. A právě to se stalo. Mnozí tak už nepracují. Kromě producentů, ti se všichni úspěšně přeškolili. A v tom tkví ten talent.“ V roce 1983 si starý pán Mankiewicz na slova svého učitele Lubitsche vzpomněl, když prohlásil: „Dneska bych mladému adeptovi řekl: nikdy nejezděte do Hollywoodu, dokud vás o to sami nepožádají. Protože jen tak budete v pozici silnějšího.“

Paramount je dnes jedinou společností, která v Hollywoodu zůstala. Roku 1966 byl začleněn do smíšeného koncernu Gulf + Western Industries, který byl roku 1989 přejmenován na Paramount Communications. V roce 1994 následovalo spojení s mediálním koncernem Viacom. Vedle filmové a televizní produkce investovala firma Paramount Communications do vzkvétajícího trhu s videem a podílela se s MCA/Universal na americké síti kabelové televize a na nakladatelství Simon & Schuster.

Něco z onoho dávného „evropského stylu“ měly v sobě nakonec i filmy, které pomohly Paramountu překonat těžkou krizi amerického kina na počátku 70. let – veleúspěšný a sentimentální komorní melodram ***Love story*** (1970) a především první dva díly Coppolova ***Kmotra*** (*Godfather* – 1972, 1974). Otec-zakladatel tohoto mocného mediálního impéria dvacátého století, Adolph Zukor, který kdysi osobně pozval do Hollywoodu z Německa Modrého Anděla Marlene Dietrichovou, zemřel roku 1976 ve věku impozantních 103 let.





Dalším velkým mogulem byl William **Fox**. Také on v sobě kombinoval tvůrce-producenta s obchodníkem-podnikatelem a stál v průkopnické éře v čele patentní války nezávislých s Edisonem. Do Los Angeles se přistěhoval okolo roku 1915 a už tehdy měl pověst nejmocnějšího producenta a skutečného „lišáka“ (fox – anglicky „liška“). Pro svou dravost sice nebyl dvakrát oblíbený, ale některé jeho metody vytvořily nezbytné předpoklady pro úspěch systému studií. Stvořením první filmové hvězdy pro svou firmu Fox Film Corp., Thedy Bary, položil základní kámen hvězdnému kultu.

Se svými zvukovými zpravodajskými týdeníky vyráběnými technologií Movietone, jejíž patent pro sebe získal, byl William Fox vedle Sama Warnera největším zastáncem zvukového filmu v Hollywoodu. Byl také jeden z prvních, který pozval do Ameriky významné evropské režiséry, například Friedricha Murnaua. Ale jeho touha překonat své úspěšné konkurenty (chystal se spolknout Loew´s – MGM) mu byla osudná. Krach na burze Fox Film Corp. těžce poškodil a Fox byl nakonec donucen svou firmu opustit, když roku 1935 jeho Fox Film převzala společnost Twentieth Century Pictures, kterou roku 1933 založil Joseph Schenck a Darryl F. Zanuck.

Tímto sloučením vzniklo druhé významné studio Velké pětky ***Twentieth Century-Fox.*** William Fox se pro své praktiky stal všeobecně neoblíbený a byl ostatním trnem v oku. Zřejmě i proto mu byl prokázán pokus o korupci v souvislosti s likvidací pohledávek své firmy a roku 1941 byl dokonce odsouzen na rok do vězení. Když byl po půl roce neoblíbený magnát předčasně propuštěn, nebyl již v Hollywoodu vítán. Jeho patenty na filmové technologie mu sice zajistily další živobytí, ale z filmového průmyslu v Hollywoodu, který za své úspěchy vděčil mnoha jeho nápadům a myšlenkám,

už zůstal vyloučen. „Lišák“ zemřel roku 1952 a jeho pohřbu se nezúčastnil ani jediný zástupce filmového průmyslu!

Šéfem studia Twentieth Century-Fox se stal producent Darryl F. **Zanuck**, jenž se vzdal postu šéfa produkce a odešel roku 1933 od Warner Brothers. Dodnes je poznávacím znakem studia logo s pověstnými impozantními fanfárami a pohybujícími se reflektory nad monumentálním nápisem, které vzniklo roku 1935 s nástupem Zanucka. Nicméně Zanuckovi trvalo zhruba pět let, než vyzdvihl studio na špici hollywoodské produkce. K tomu došlo až na samém konci třicátých let, kdy Twentieth Century-Fox uvedlo na plátna kin novou velkou *dětskou hvězdu* Shirley **Temple**ovou a zaznamenalo také velký umělecký i divácký úspěch s filmem renomovaného režiséra Johna Forda podle knihy o hospodářské krizi spisovatele Johna Steinbecka s Henrym Fondou v hlavní roli a fascinující kamerou Gregga Tolanda, ***Hrozny hněvu*** (*The Grapes of Wrath* – 1940). Po druhé světové válce zaznamenalo studio prvenství v uvedení nového širokoúhlého formátu CinemaScope (kde šířka obrazu je dvaapůlkrát větší než výška) ve filmu ***Roucho*** (1953) a svou kariéru tu téhož roku zahájila Marylin **Monroe**ová ve filmu ***Niagara***.

To všechno byly zásluhy Darryla F. Zanucka, ten ale roku 1956 odešel z firmy. Nepřestal pracovat v oblasti filmové produkce, ale pracoval už pouze nezávisle. Ironií i signifikantním znamením zůstává, že katastrofou, která definitivně pohřbila starý Twentieth Century-Fox byl remake velkofilmu, který kdysi roku 1917 (ještě za éry Fox Filmu) položil studiu jeho základy – totiž ***Kleopatra*** (1963) s Elizabeth **Taylor**ovou! V první němé verzi, jak známo, hrála Theda **Bara**, jejíž jméno jako anagram slov arabská smrt (Arab Death) vymyslel právě zakladatel studia William Fox! ***Kleopatra*** z roku 1963 znamenala smrt Twentieth Century-Fox, stejně jako celého starého studiového systému. Bylo už jen symbolické, když vedení studia povolalo dřívějšího šéfa Darryla F. Zanucka na základě jeho úspěchu s eposem z druhé světové války ***Nejdelší den*** (*The Longest Day* – 1962), aby studio zachránil. Jeho produkce muzikálu ***Za zvuků hudby*** (*The Sound of Music* – 1965) s Julií Andrewsovou byla sice citlivá a precizní a nadchla diváky, ale byla to už jen labutí píseň nejen žánru muzikálu, ale i starého klasického Hollywoodu.





V pozici šéfa produkce realizoval Zanuck u Twentieth Century-Fox více než 156 filmů. Přesto jeho filmy postrádaly něco, čím se vyznačovaly snímky ostatních studií. K jeho vrcholům nakonec patří pro Hollywood netypické, sociálně laděné snímky ***Hrozny hněvu*** a ***Bylo jedno zelené údolí*** (*How Green Was My Valley* – 1941), díky nimž se klasik amerického filmu John **Ford** stal jedním z nejuznávanějších předválečných hollywoodských režisérů. Darryl F. Zanuck se odebral na odpočinek jako poslední z velkých šéfů studií roku 1971. Francouzský režisér Jean **Renoir**, který právě u Zanucka počátkem čtyřicátých let okusil na vlastní kůži hollywoodskou diktaturu, o něm přesto napsal: „Zanuck byl svého druhu génius. Dokázal používat průmyslové metody a zároveň vtiskl svým výrobkům nesporné hodnoty. Některé jeho filmy zůstanou základními etapami naší profese. Je jedním z vzácných filmových magnátů, kteří mají správný nos. Mnohokrát zachránil neslané nemastné filmy svým uměním stříhat.“

Nakonec posledním vskutku legendárním filmovým hitem Twentieth Century-Fox byly roku 1977 ***Hvězdné války*** (*Star Wars*) George Lucase, který si však zisky pojistil pro sebe. Pak de facto mrtvé studio koupil ropný magnát Marvin Davis a od něj roku 1985 mediální gigant News

Incorporated novinového magnáta Ruperta Murdocha. Ten starou firmu rozdvojil na Fox Television Studios Inc. a novou Fox Inc. a vstřebal ji tak do svého mediálního impéria obřích rozměrů. To se koncem století odrazilo i na investicích – filmový hit ***Titanic*** (1998) stál dobrých 200 miliónů dolarů! Fox Channel Network, jeden z mnoha Murdochových televizních programů, produkoval úspěšné TV seriály jako například ***Akta X*** (od roku 1993)…

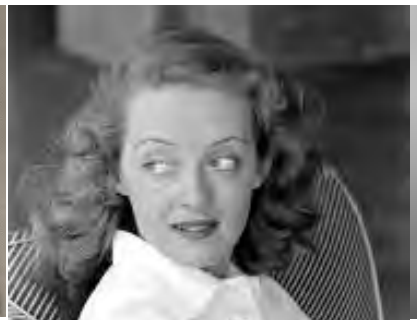
Producent Darryl F. Zanuck začínal po zkušenostech u Sennetta, Chaplina a Carla Laemmela jako šéf produkce u bratří **Warner**ů, zakladatelů třetího studia Velké pětky ***Warner Bros***. Bratři Warnerové byli čtyři – Harry, Albert, Jack a Sam. Do produkce vlastních filmů se pustili v roce 1913, roku 1917 přesídlili do Kalifornie a roku 1923 pojmenovali svou firmu Warner Brothers Pictures Inc. Nejstarší z bratří, Harry, vedl jako prezident centrálu v New Yorku, Albert spravoval finance a organizoval prodej a distribuci filmů, Jack vedl jako výkonný producent studio v Hollywoodu a Sam byl generálním ředitelem tohoto studia. V polovině dvacátých let se studio dostalo do částečných finančních potíží a tehdy Sam Warner své bratry přesvědčil, aby se spolu s jejich dceřinou společností Western Electric pustili jako první do výroby zvukových filmů. Po úspěchu ***Jazzového zpěváka*** s Al Jolsonem bratři Warnerové v letech 1928-9 doslova zaplavili trh svými „talkies“ a přišli k velikým ziskům. V roce 1930 vyprodukovali 100 zvukových filmů, kontrolovali 360 kamenných kin ve Spojených státech a 400 v zahraničí.





Krach na burze a následnou hospodářskou krizi se bratrům Warnerovým podařilo překonat díky účelnému a propracovanému zefektivnění výroby, zracionalizováním nákladů a nezbytnými úsporami (odprodali část majetku). Své studio začali řídit flexibilně. Herci byli obsazováni do více filmů a žánrů, produkční náklady se přesně propočítávaly. Produkovalo se převážně v oblasti nízkorozpočtových filmů, zato ale s technickou precizností, přičemž jednou úspěšně přijaté zápletky příběhů byly několikrát znovu využívány. Z té doby proto také pochází přezdívka scénáristického oddělení jako „síň ozvěn“ (echo chamber). Produkce Warner Brothers sázela na malý počet žánrů, které však bezezbytku využívala. Nakonec v žánrové tvorbě tohoto studia nalezneme nejhodnotnější díla tehdejšího Hollywoodu.







Vedle slavných extravagantních muzikálů, které pro Warnery natočil Busby Berkeley, se studio stylově vyznačovalo více realismem – hned počátkem 30. let spustilo skutečnou euforii z gangsterských filmů. Produkce Warner Brothers byla „chlapáckou“ záležitostí – jejich herecké

hvězdy byli představitelé gangsterů Paul Muni, James Cagney, Edward G. Robinson, v odvážných dobrodružných filmech zářil Errol **Flynn** (první slavný Australan v Hollywoodu), v dramatech exceloval zbožňovaný Humphrey **Bogart** nebo John Garfieled. Typickou herečkou tohoto studia byla osobitá a talentovaná Bette **Davis**ová. Ekonomicky i umělecky se Warnerům vyplatilo angažování vysoce nadprůměrných řemeslných režisérů jako Howard Hawks, Michael Curtiz nebo John Huston.

Nejlepším producentem u Warner Brothers, který vstoupil do historie filmových snů, byl Hal B. **Wallis**. Jeho osobním sokem byl Darryl F. Zanuck, kterého ale nakonec produkcí více jak čtyř set filmů překonal více než dvojnásob! Wallis přišel k Warnerům roku 1923 a když nastoupil zvuk, stal se roku 1928 manažerem studia. V roce 1930 vyprodukoval gangsterku ***Malý Cézar*** s Paulem Munim v hlavní roli, která odstartovala úspěšnou sérii gangsterských filmů, jež se staly symbolem Warner Brothers. Tento úspěch však přesto nestačil k tomu, aby Wallise z postu hlavního manažera nevytlačil roku 1931 mocný Zanuck. Zanuck, který se ale s Schenckem vrhnul na krachující Fox Film, stejně o dva roky později Warnery opustil.





Hal B. Wallis se tak jako výkonný producent vrátil a pro Warnery to bylo jen dobře. Vedle finančnického talentu měl totiž šťastnou ruku i při volbě a obsazování „uměleckého personálu“.Vyprodukoval některé z nejúspěšnějších filmů Hollywoodu, například ***Robina Hooda*** (1938) s Errolem Flynnem, adaptaci ***Maltézského sokola*** (*The Maltese Falcon* – 1941) Dashiella Hammeta s Humphrey Bogartem a v režii Johna Hustona, nebo legendární ***Casablancu*** (1942) režiséra Michaela Curtize s **Bogart**em a Ingrid **Bergman**ovou. Objevil pro stříbrné plátno herce Kirka Douglase a Burta Lancastera, podporoval kariéru Bogarta, Cagneyho, Bette Davisové, Montgomeryho Clifta, nebo později Deana Martina s Jerrym Lewisem. Hal B. Wallis se roku 1944 osamostatnil a následných téměř třicet let pracoval jako nezávislý producent s vysokou prestiží pro různá studia (hlavně Warner Brothers, Paramount a Universal). Jeho producentským rukopisem nebyly rozmáchlé hollywoodské velkofilmy, ale realistické snímky s „reálnými“ rozpočty, divácky atraktivní stejně jako pečlivě vyvážené po umělecké stránce.

Studio Warner Brothers skončilo koncem století obdobně jako některá ostatní velká studia – bylo pohlceno a rozpuštěno v obřím multimediálním koncernu Warner Communication Inc., který obsadil pozici největšího koncernu na světě a průkopníka zapojení cizího kapitálu do filmového podnikání. Dnes vlastní tento koncern kabelové kanály, časopisy, televizní produkce a filmová tvorba je jen zlomkem jeho obchodních aktivit. Krizi amerického kina na přelomu 60. a 70. let Warnerům pomohly překonat dva legendární snímky – gangsterka ***Bonnie a Clyde*** (1967) režiséra Arthura Penna a horror ***Vymítač ďábla*** (*Exorcist* – 1973) v režii Williama Friedkina.

Nejmenším ze studií Velké pětky bylo ***Radio Keith Orpheum (RKO)***. Jako jediné studio v Hollywoodu nemělo své kořeny v New Yorku. Společnost RCA (Radio Corporation of America) nedokázala přesvědčit filmový průmysl o využitelnosti svého samostatně vyvinutého zvukového systému, a tak roku 1928 založila společně s řetězcem kin Keith-Albee-Orpheum a americkou pobočkou *francouzské* produkční firmy Pathé studio RKO. Během dvaceti pěti let své existence ovšem studio neustále bojovalo s finančními problémy. Roku 1933 vyhlásilo konkurz, ale obdobně jako některá další studia díky státní intervenci pokračovalo dál v natáčení filmů. Úspěch se dostavil teprve po roce 1940, za což RKO vděčilo hospodářskému rozkvětu amerického filmového průmyslu na

počátku druhé světové války. Ve třicátých letech pocházely hlavní příjmy studia z muzikálů s Fredem **Astair**em a Ginger **Rodgers**ovou. K známým produkcím patří také ***King Kong*** (1933), ***Denunciant*** (*Udavač* – 1935) režiséra Johna Forda, ***Leopardí žena*** (1938) režiséra Howarda Hawkse s Katherine **Hepburn**ovou, která touto rolí u RKO zahájila svou kariéru, anebo ***Občan Kane*** (1940) Orsona Wellese – mezník v dějinách filmu, který ale nepřinesl téměř žádné zisky.





První polovina čtyřicátých let byla pro studio finančně, ale i umělecky nejšťastnější kapitolou. Oddělení béčkových filmů RKO byla udělena neobvyklá produkční nezávislost a do vedení tohoto oddělení nastoupil producent Val **Lewton**, pozoruhodná osobnost historie amerického filmu, o němž podrobněji pohovoříme na jiném místě. Pod vedením Vala Lewtona, který získal v rámci studiového systému bezprecedentní tvůrčí svobodu omezenou pouze výší finančních prostředků, vznikly jedny z nejkreativnějších nízkorozpočtových hraných filmů éry studií. Díky Lewtonovi vznikly průkopnické a umělecky osobité psychothrillery, které natočil režisér Jacques Tourneur, ***Kočičí lidé*** (*Cat People* – 1942) a ***Putovala jsem se zombií*** (*I Walked With Zombie* – 1943). Velkým přítelem Vala Lewtona byl tehdy právě se v Hollywoodu etablující Alfred Hitchcock, další průkopník žánru psychothrilleru, který pro studio RKO natočil ***Podezření*** (*Suspicion* – 1941) a brilantní ***Pochybnou ženu*** (*Notorious* – 1946). RKO distribuovala i animované filmy nezávislého studia Walta Disneye, ale nedosahovala s nimi pro sebe význačnějšího zisku.







Roku 1948 celkem vzkvétající podnik koupil obchodník a producent Howard **Hughes**. Jeho jméno je spojováno především s nejúspěšnějším americkým kriminálním filmem celých třicátých let, kterým byl životopis slavného gangstera Al Caponeho ***Zjizvená tvář*** (*Scarface* – 1932). Režií tohoto prototypického snímku byl pověřen Howard Hawks a producent Hughes na něm vydělal nemalé jmění. Jeho roztržitost a narůstající nedbalost ale studio RKO nakonec zcela zruinovaly. Hughes se stal odstrašujícím příkladem kariéry v Hollywoodu. Jeho výstřelky byly notoricky známé. Byl zaníceným fanouškem pilotovaného létání, jako v Itálii těch časů šéf studia Cinecitta Vittorio Mussolini. Koncem svého života Hughes zcela propadl podivné chorobě (obsesivnímu strachu z mikrobů), která ho uzavřela před jakýmkoli kontaktem s lidmi v anestetickém prostředí svého domu.

Jeho osud, podobně jako třeba osud Bely Lugosiho, se dával za příklad „chorobného klimatu“ hlavního města iluzí. Počátkem 21. století o něm natočil film ***Letec*** (*Aviator* – 2005) režisér Martin

Scorsese. Po necelých pěti letech Hughesova šéfování RKO se studio rozložilo. Roku 1953 byla zastavena produkce a roku 1957 nakonec rozprodáno veškeré vybavení. Společnost zůstala při životě jako RKO General Inc., ale nadále se zabývala už jen pouze rozhlasovými a televizními stanicemi, divadlem a přidruženým podnikáním. Filmy už nevyráběla.

Gigantem mezi hollywoodskými studii byla a specifické postavení mezi nimi měla společnost ***Metro-Goldwyn-Mayer*** (***MGM***). Tento gigant založil magnát Marcus **Loew**, rozkvětu svého impéria se však nedožil. Zemřel roku 1927 na srdeční záchvat. Patřil mezi ty podnikavé entuziasty zasažené zlatou peněžní horečkou dvacátých let, který za své pracovní tempo a honbu za ziskem zaplatil nejvyšší daň. Jeho firma se původně jmenovala Loew´s Theatrical Enterprises a skupovala před první světovou válkou další a další větší divadla pro kombinace vaudevillových a filmových představení. Po odchodu do Kalifornie začal provozovatel kin a distributor Loew od roku 1920, kdy koupil produkční firmu Metro Pictures, s výstavbou jednoho z největších studií v historii filmu – budoucí společnosti MGM. Jeho zdatné obchodní vedení na základě *kontrolované konsolidace* a *expanze* mělo lví podíl na tom, že se Hollywood stal centrem světového filmového průmyslu (snad proto dostalo MGM do znaku řvoucího lva).







Roku 1924 Loew převzal společnost Goldwyn Pictures Corp. poté, co Samuel Goldwyn odstoupil ze své vedoucí pozice. Goldwyn založil svou firmu v pověstném roce 1917, kdy jeho švagr Jesse Lasky fúzoval s Zukorem do Famous Players Lasky. Nakonec se roku 1925 připojila ke konsorciu Loew´s produkční firma Louis B. Mayers, a tak vzniklo nejmocnější studio Velké pětky Metro-Goldwyn-Mayer. Když jeho zakladatel Marcus Loew roku 1927 zemřel, nastoupil jako šéf na jeho místo do vedení studia legendární producent Louis B. **Mayer**.



Díky mateřské společnosti Loew´s Inc. mělo studio MGM velmi dobrý finanční základ. Politika studia spočívala především ve snaze stát se tržním vůdcem prostřednictvím kapitálově zajištěných prestižních filmů. Pokud některé studio nejlépe charakterizuje Hollywood třicátých let, pak je to velikášské MGM. Image studia se vyznačovala před velkopodívanými ostatních studií především velkorysejšími a typicky „prosvětlenými“ scénami. Zatímco Paramount nebo Twentieth Century-Fox investovaly do áčkových filmů zhruba 400 000 dolarů, rozpočet takových snímků u MGM se pohyboval od 500 000 dolarů. Vedle toho MGM produkovala i bezpočet béčkových filmů velmi kolísavé kvality. MGM se pochopitelně pyšnila také tím, že měla smlouvu s největším počtem hvězd, které si vydržovala. Do její „nejexkluzivnější stáje filmových hvězd“ patřily herečky – Greta **Garbo**, Norma Shearerová, svárlivá Joan Crawfordová, Jean Harlowová, Myrna Loyová, Katharine

Hepburnová, Judy Garlandová, později Elizabeth Taylorová. Mezi smluvně vázané herce patřily – John Gilbert, Lon Chaney, Clark Gable, William Powell, Spencer Tracy, Micky Rooney, nebo později Gene Kelly nebo Greer Garson. Prestižní homosexuální režiséři jako Vincent Minnelli nebo George Cukor potvrzovali pověst MGM coby noblesního studia. Mezi další režiséry patřil King Vidor, Clarence Brown, Jack Conway, Sam Wood a Victor Fleming. U MGM také debutoval na americké půdě režisér Fritz **Lang** se svým odvážným společenským dramatem ***Byl jsem lynčován*** (*Fury* – 1936) se začínajícím Spencerem Tracym v hlavní roli.

Jak vypadala situace v mamutím studiu, jakým bylo MGM, vypovídá vtipně Luis **Buňuel**, jenž zde, jak víme, byl půl roku 1930 na výplatní pásce: „Puzen zvědavostí jsem jednou šel na velkou rampu MGM. Všude oznamovali, že všemocný Louis B. Mayer si přeje promluvit k zaměstnancům Společnosti v plném počtu. Bylo nás několik set, seděli jsme na lavicích proti tribuně, kde velký šéf zaujal místo mezi hlavními vedoucími. Dostavil se samozřejmě i Thalberg. Sekretářky, technikové, herci, dělníci, nikdo nechyběl. Toho dne jako by se přede mnou zjevila Amerika. Několik ředitelů se postupně ujímalo slova a strhlo potlesk.

Nakonec se zvedl velký boss a řekl nám uprostřed nejuctivějšího a nejpozornějšího ticha: – Drazí přátelé. Po velice dlouhé úvaze se mi, myslím, podařilo najít velice jednoduchou a snad definitivní formulku, tedy tajemství, které zajistí pro všechny trvalý pokrok a neustálou prosperitu naší Společnosti. Napíšu vám to. – Za ním stála černá tabule. Louis B. Mayer se otočil a za ticha plného očekávání, jak si lze představit, napsal pomalu křídou velkými písmeny: COOPERATE. Načež si sedl za ohlušujícího a upřímného potlesku. To mě ohromilo.“





Zatímco surrealista Buňuel zachytil okamžik konsolidace MGM v době nástupu zvuku, Joseph L. **Mankiewicz** přinesl svědectví, jak to vypadalo po roce 1934, kdy opustil Paramount a přešel k MGM, a kdy zvuk již zcela opanoval (nejen) americký film: „MGM – to byl ráj scénáristů. Pokud jste neměl talent, mohl jste se léta schovávat a nikdo vás nerušil. A když jste byl nadaný, měl jste veliký výběr námětů. Spisovatel P. G. Wodehouse (anglický autor humoristických románů) byl dva roky pod smlouvou za dva nebo tři tisíce dolarů ročně, aniž by kdy byl dostal nějakou práci. Zapomněli, že bere plat. Byla to veliká a činorodá společnost... Bylo to jako hrát fotbal v nejlepším týmu světa. MGM byla společnost „buržoaznější“, serióznější než Paramount. MGM ve své době bylo strukturované studio a producenti byli králové.

Později jsem odešel k Foxu, což bylo studio pro režiséry. Naopak v Paramountu struktury chyběly. Tam to bylo opravdu chaotické. MGM byla typickým příkladem velké společnosti srovnatelné s továrnou, která musí 24 hodin denně zásobovat kinosály. Měla totiž stejně jako Warneři nebo Fox oddělení, které četlo ve formě synopsí všechno, co potom šlo do světa. Právě proto bylo tolik dobrých knih adaptováno právě v Hollywoodu. Ne proto, že by byli producenti četli, ale že se podařilo přitáhnout k nim pozornost. (…) První filmy, které jsem napsal pro MGM, režíroval ´Woody´ S. Van Dyke. Toho měla produkce velmi ráda, protože točil rychle a vůbec se nezajímal o střih. V pět hodin odpoledne zařval ´Cut!´ a natáhl ruku, do níž mu asistent vložil sklenici ginu. Občas jsme ho donutili zajít na denní práce, protože třeba obličej Joan Crawfordové byl špatně zabrán. V jeho filmech mnohem víc času zabraly opravy než natáčení samotné.“

MGM a její zkooperovaní zaměstnanci zajišťovali „trvalý pokrok“ a „neustálou prosperitu“ studiu do roku 1950, kdy společnost se svým slavným logem řvoucího lva ztratila ve změněné době na významu. Lesk a sláva vymizely, hvězdy zestárly, změnili se diváci a nastoupila televize, rock´n´roll a šedesátá léta. Labutí písní legendárního studia byly umělecké velkofilmy – adaptace románu Borise Pasternaka ***Doktor Živago*** (*Zhivago* – 1967) v režii Angličana Davida Leana a tajemná sci-fi o evoluci ***2001: Vesmírná odyssea*** (*2001: Space Odyssey* – 1968) režiséra Stanleye Kubricka a spisovatele a vědce Arthura C. Clarka.*

Jestliže mužem „číslo jedna“ byl v MGM Louis B. Mayer, který neváhal vykopnout na ulici Bustera Keatona, pak mužem „číslo dvě“ byl jeden z nejslavnějších producentů amerického filmu meziválečné éry Irving **Thalberg**. S jeho jménem se pojí celá romantická legenda Hollywoodu, jeho postavení ve světě filmových snů bylo unikátní. Zaplatil za to také životem. Thalberg osobně řídil veškerou filmovou výrobu u MGM třicátých let! V rámci studia osobně disponoval s něčím, co muselo každého režiséra fascinovat i dostávat k nepříčetnosti, něco, co bylo základem studiového systému – totiž nechvalně proslulé „právo posledního střihu“ (final cut).



Thalberg se stal už jako mladíček ve svých jednadvaceti letech jako zázračné dítě šéfem produkce u Universalu a v pětadvaceti letech převzal tuto funkci u Metro-Goldwyn-Mayer, kde pak působil jako oblíbenec Louise B. Mayera, jenž mu titánsky přenechal volnou ruku. Byl to citlivý, ale energický židovský mladý muž s dětsky urputnou tváří a subtilní fyziognomií, který se naplno upsal filmu na úkor svého osobního života. Legenda praví, že prý dohlížel na každý film, který se u MGM za jeho působení natáčel, a měl tudíž zásluhu na typickém rukopisu této největší ateliérové společnosti. Thalberg neměl o nic větší vzdělání než jeho kolegové, ale dal si záležet na tom, co si představoval pod pojmem „zábava na vyšší úrovni“ – byly to například historické filmy ***Vzpoura na lodi Bounty*** (*Mutiny on the Bounty* – 1935) a shakespearovská adaptace ***Romeo a Julie*** (*Romeo And Juliet* – 1936), anebo dojemné ***Ženy na rozcestí*** (*Imitation of Life* – 1934).

„Pomlouvači Hollywoodu si představují, že chyba průmyslu spočívá v tom, že mu jde za každou cenu o peníze: když se nadbíhá vkusu davu, upadá film do podprůměru. Něco na tom je, ale vidina zisku není to nejhorší“, napsal ve svých pamětech Jean **Renoir** a dodává: „Skutečné nebezpečí je podle mého názoru ve slepé lásce k dokonalosti. Takové dokonalosti se dosahuje zmnožováním talentů. Film se dělá podle literárního veledíla, scénář píše a opravuje půl tuctu velkých scénáristů, režisér je také celebrita. Herci jsou samé hvězdy a střihač je nejžádanější zvíře ve svém oboru. Když si studio opatří všechny tyhle trumfy, má jistotu, že se nemůže minout cílem. Jak by mohlo tolik geniálních lidí vytvořit zmetek? Jenže to se právě často stane. Takové průšvihy mají tu omluvu, že díky účinné reklamě vydělávají peníze. Někdy se dokonce stává, že šťastná náhoda, síla přitažlivosti herců nebo aktuálnost námětu pomohou na svět opravdu dobrému výrobku. (…) Velký film se v Hollywoodu servíruje jako meloun nakrájený na plátky.“

Za typické prestižní produkce MGM, které oslňovaly diváky především svými kostýmy, bohatou výpravou a velkolepými stavbami, umně nasnímané v obřích ateliérech a zasahující diváky pestrou škálou falešných a přepjatých emocí, byly považovány umluvené (a většinou také poměrně výstřední) podívané jako především filmy s největší hvězdou těch časů, kterou byla Švédka Greta **Garbo**, jíž se úspěšně podařilo přejít ke zvuku od němého filmu a stala se ještě větší hvězdou díky svému nazálnímu hlasu. Vystavovala svou tvář a smutný výraz v perfektním líčení a v prosvětlených záběrech, její produkce jsou charakteristickou ukázkou bizarního hollywoodského vkusu. Typickým příkladem budiž ***Anna Karenina*** (1935), kde hvězda předvádí svůj náměsíčný styl, vyvinutý v němém

filmu, spojený s „niterným žárem“. Jako ve většině svých filmů i zde se představuje jako tragická milující žena, která není z tohoto světa (královna Kristina, dáma s kaméliemi). Celkem zajímavě tato hvězda zakončila svou kariéru ve svém zřejmě nejlepším filmu, kterým byla paradoxně komedie. Svolila, aby vynikající režisér veseloher Ernst **Lubitsch** riskoval úspěch její pověsti vždy strohé a melancholické ženy a v jeho povedené komedii ***Ninočka*** (*Ninotchka* – 1939) zahrála svou první a také jedinou komickou roli sovětské komisařky. Palcové novinové titulky s úžasem oznamovaly senzaci: „Garbo se směje!“ O dva roky později se stáhla z filmového prostředí do absolutního ústraní.



Thalberg razil heslo „Filmy se nenatáčejí, nýbrž přetáčejí“. Což mělo za následek, že prakticky u každého filmu dal provádět nový sestřih, natáčet dodatečné scény, jiné pro změnu dle svého uvážení vyřazoval a výsledek pak byl vystaven křtu ohněm při předem neohlášeném zkušebním promítání pro běžné diváky (previews). Irving Thalberg jako prototypický workoholik ovšem neměl dostatečnou tělesnou konstituci, jakou by si vyžadovala šestnáctihodinová pracovní doba. Zemřel předčasně ve věku sedmatřiceti let.

Je zajímavé, jak spisovatel Francis Scott Fitzgerald, který se v Hollywoodu upil jako výborně placený scénárista, postavil Thalbergovi ve svém nedokončeném románu *Poslední magnát* pomník na tak vysoké úrovni, jak to bylo v souladu s normami a stylem MGM. Za své sebezáhubné prestižní místo hollywoodského scénáristy Scott Fitzgerald paradoxně vděčil právě Thalbergovi. V mnohém dojemná, osamělá postava producenta Irvinga Thalberga se musela před smrtí dočkat toho, že Louis B. Mayer postavil po jeho bok dalšího zázračného mladíka, takže už napříště nebyl jediným šéfem produkce. Tím nováčkem (který nebyl až takovým nováčkem, protože už jeho otec a bratr byli dobře obeznámeni s filmovou branží) byl David O'**Selznick**, který se jako nikdo jiný vedle Thalberga, stal symbolem klasického a „nejskvělejšího“ Hollywoodu (o něm však na jiném místě). Všestranný Thalbergův talent, jenž byl i spojovacím článkem mezi ředitelstvím studia a finančním managementem, vyhasl vyčerpáním. Producent zemřel na zápal plic. Akademie amerického filmu jej posmrtně ocenila založením ceny Irving G. Thalberg Memorial Award, která je každoročně udělována za vynikající výkony ve filmové produkci.







Legendární Thalberg, který vtiskl hollywoodskému filmu třicátých let typický rukopis, nebyl ve skutečnosti bez uměleckého talentu a cítění. Ze své pozice si dovolil držet ochrannou ruku, aspoň po nějaký čas, nad bizarním talentem Toda Browninga, politicky neuctivou čtveřicí bratří Marxových a nad kariérou režiséra Kinga Vidora, kterému ojediněle zcela ponechal tvůrčí svobodu. Díla těchto umělců nakonec patří k tomu nejlepšímu, co v Hollywoodu třicátých let vzniklo. Kromě veseloherních herců W. C. Fieldse, Mae Westové a Stana Laurela s Oliverem Hardym to byli právě **Marx Brothers**, kdo ve shodě s diváckým vkusem a přáními poskytovali přece jen něco jiného než

zaměstnanci velkých ateliérových společností, něco jiného než pevně zakořeněnou všehochuť páté přes deváté a nevkusnosti.

Bylo už samo o sobě vtipné a zároveň provokativní, že skutečné příjmení těchto německo-židovských bratří se shodovalo s duchovním otcem proletářské revoluce Karlem Marxem. Jejich anarchické komedie čerpaly ze zapadlého světa němé grotesky a nechybí v nich akční situace a pohybový humor, vyvážený slovními přestřelkami a bláznivými hudebními čísly. Dodnes se diváci dělí na dvě jasně vyhraněné skupiny jejich nadšených zbožňovatelů a nesmlouvavých odpůrců. Prokazuje to pravdu, že umění se sice nikdy nemůže líbit všem – ale zato přetrvává v čase.

Bratři Marxové začínali jako hudební klauni, zpěváci a tanečníci ve vaudevillech a dvě jejich divadelní zpěvohry *Kokosové ořechy* a *Psí suchary* byly převedeny do filmové podoby, když je Zukor přivedl do Hollywoodu a Paramountu. Za jejich nejlepšími filmy ale stojí Irving Thalberg. Děj jejich ztřeštěných komedií (pokud tu o nějakém ději lze mluvit) sloužil pouze k vytváření situací, v nichž se mohl projevit jejich humor kombinující absurdní, překotné dialogy s nejlepšími pohybovými kreacemi od dob grotesky. Za námětový prostor ke svým filmům si většinou vybraly jedno prostředí (opera, obchodní dům, dostihy) a tímto způsobem si celkem obstojně utahovaly ze společnosti.

Vedoucí osobností čtveřice bratří byl **Groucho** (vlastním jménem Julius), elegán v brejličkách, nalepeným knírem a doutníkem v puse – typ mazaného a drzého obchodníka se smyslem pro dobré jídlo, tanec a ženy, jichž se nikdy nemínil vzdát. **Harpo** (Arthur), který vystupoval zásadně ve světlé kudrnaté paruce, se zcela zřekl hlasového projevu a promlouval pouze pomocí mimiky, „slavíka" a starých automobilových houkaček. Ze svého zmačkaného saka neustále vytahoval množství nejrůznějších rekvizit, kterými překvapoval své spoluhráče, anebo jimi byl překvapován sám. Když zasedl k harfě, měnil se ve virtuózního hráče. Hudebně byli nadáni všichni bratři, ale **Chico** (Leonard), jehož zvláštností byl italský přízvuk a temperament, ovládal piano skutečně dokonale a jeden čas měl dokonce vlastní hudební skupinu. Nejmladší **Zeppo** (Herbert) hrával zamilované mladíky, vyjadřující se převážně zpěvem, ale po roce 1935 z filmových ateliérů odešel a věnoval se obchodu. Marxové měli ještě pátého bratra – **Gummo** (Milton) však opustil jejich vaudevillovou skupinu ještě před jejich vstupem na filmové plátno.






Tón pro jejich nevypočitatelné drzosti navozoval Groucho svou průpovídkou „Ať je to cokoli, jsem proti". Díky Thalbergovi solidně napadali Produkční kód. Co nemohlo projít Erichu von Stroheimovi, totiž vilně číhat na Riviéře na bohaté ženy, směl Groucho dělat bez jakéhokoli omezení. Své filmové partnerce Margaret Dumontové, která ho věrně milovala a chtěla z něho udělat lepšího člověka, říkal při každé nevhodné příležitosti, že si cení jejího zevnějšku méně než vnitřku její peněženky. Tento brutálně upřímný humor mířil přímo do atomového jádra pokrytectví. Nejproslulejší Grouchův výrok, které rád trousil i mimo plátno, a který rád používá také Woody Allen (přičemž lituje, že na něj nepřišel sám), zní: „Nemám chuť vstoupit do nějakého spolku, který by mě chtěl přijmout za člena." Ještě jako hodně starý pán, už bez svého slavného kníru, ale stále obrýlený, Groucho neváhal ani na vteřinu stále si pořádně dobírat své kolegy: „Jsem v branži tak dlouho, že si pamatuji na doby, kdy Doris Dayová nebyla ještě panna."

Mezi jejich nejúspěšnější filmy patří ***Koňské žíně*** (*Horse Feathers* – 1932), ***Kachní polévka*** (*Duck Soup* – 1933) a následně v MGM produkovaná ***Noc v opeře*** (*A Night at the Opera* – 1935) a ***Kobylkáři*** (*A Day at the Races* – 1937), oba v režii Sama Wooda. Jakmile jen trochu klesl jejich ohlas u filmového publika, bossové je z Hollywoodu rychle vystrkali. Po válce se bratři Marxové pokusili o

návrat na filmová plátna s komedií ***Noc v Casablance*** (*A Night in Casablanca*), ale noví diváci film nepřijali. Naposledy společně vystoupili před televizními kamerami roku 1960.

Ochranná Thalbergova ruka nad režisérem Kingem Vidorem také prozrazuje mnohé o povaze a instinktech legendárního producenta. Mladý Thalberg si Vidora vážil a možná v něm viděl mnohé ze sebe a svých vlastních ambicí. King **Vidor** zosobňoval lásku k filmu, v mládí utekl z domova a živil se jako uvaděč a promítač v kině. Za židovskou filmařskou suitou přišel do Hollywoodu hned na samém začátku roku 1915, údajně jako reportér, a pak se vypracoval od píky. Jeho dílo ***Ecce Homo!*** (1928), v kterém postavil hollywoodský systém hvězd a hvězdný kult na hlavu, byl odvážný husarský kousek. A jeho protiválečná ***Přehlídka smrti*** (1925) se stala zároveň komerčně nejúspěšnější film dekády. Thalbergovi to imponovalo a měl moc. Ponechal Vidorovi, jehož režijní umění neovládal, svobodu ve výběru námětů i na svou dobu neobvyklou práci v exteriérech. To americký film těch časů vzácně obohacovalo o trochu odlišný výraz.*

Jinou kapitolou mezi producenty byl spoluzakladatel MGM a slavný hollywoodský mogul Samuel **Goldwyn** (vlastním jménem Shmuel Gelbfisz). Nikdy se mu nepodařilo vytvořit vlastní impérium, přestože o to dost usiloval, vybudoval si ovšem v Hollywoodu pozici respektovaného nezávislého výrobce, vytvářejícího filmové produkty jako samostatná produkční jednotka pro různé společnosti. „Goldfish“ (jak zněla jeho přezdívka) se stal pověstný svou svéhlavostí a přehnanou hrdostí. Jeho povaha způsobovala, že nikdy nedokázal déle pracovat s některým ze svých obchodních partnerů. Měl přísný a pevný výraz tváře a jako producent u svých zaměstnanců nebyl zrovna dvakrát oblíbený.



Byl to Goldwyn, který roku 1913 přemluvil v New Yorku divadelního producenta Jesse L. Laskyho, aby se s ním pustil do filmového podnikání. Když ale Lasky fúzoval s Adolphem Zukorem, Goldwyn se s ním rozešel, protože se s Zukorem nedokázal na ničem shodnout. Založil s bratry Edgarem a Archibaldem Selwynovými vlastní firmu, pojmenovanou složeninou obou příjmení Goldwyn Pictures Corp. Brzy se však i s oběma bratry rozhádal, a tak firmu někdy kolem roku 1922 opět opustil. Bratři Selwynové ji pak prodali Marcusu Loewemu, zakladateli MGM. Nakonec si individualista „Goldfish“ založil provozní produkční jednotku Samuel Goldwyn Productions a cílevědomě si jako sólo-producent vytvořil svůj vlastní styl díky strategii, s níž pro své filmy angažoval výhradně nejlepší autory, režiséry, herce a kameramany. Tak měly jeho produkce brzy pověst nejhodnotnějších v Hollywoodu. Tyto drahé kvalitní snímky Samuel Goldwyn distribuoval prostřednictvím Universalu a RKO.

Goldwyn byl jedním z prvních v éře zvuku, kteří si najali autory slavných jmen – spisovatele jako Sinclaire Lewis a Sherwood Anderson. Nemohl si sice vydržovat vlastní velkou „stáj hvězd“, ale šel na to chytřeji. Podepsal smlouvy s několika pozdějšími hvězdami, mezi jinými s Gary Cooperem a Davidem Nivenem, které pak půjčoval za velké peníze. To bylo praktické v mnoha ohledech a časem se to stalo obecně v systému studií běžným zvykem. Jako nejlepší vizitka Samuela Goldwyna zůstaly v paměti jeho produkce snímků filmové dvojice William **Wyler** (režie) & Gregg **Toland** (kamera). Kameraman Gregg Toland je géniem amerického filmu 30. a 40. let. Jeho hvězda zazářila právě na přelomu těchto dekád. Tolandovu práci nejlépe charakterizují dva obrazově stále fascinující černobílé filmy ***Hrozny hněvu*** Johna Forda a ***Občan Kane*** Orsona Wellse, oba okolo roku 1940. Ze spolupráce s režisérem Williamem Wylerem pak vyniká především skvělá adaptace uhrančivého románu Emily Brönteové ***Na Větrné hůrce*** (*Wuthering Hights* – 1939). William Wyler, také díky Goldwynovi, se

v Hollywoodu vypracoval na režiséra známého díky Tolandovi právě svými stylovými literárními adaptacemi ženských autorek.





Vedle ***Větrné hůrky*** Emily Brönteové to byly ***Lištičky*** (*The Little Foxes* – 1941) Lillian Hellmanové a ***Paní Miniverová*** (*Mrs. Miniver* – 1942), natočená volně podle Jane Strutherové, která patří k prvním přesvědčivým obrazům obyčejných lidí postižených druhou světovou válkou. Za nejlepší produkci Samuela Goldwyna s filmovou dvojicí Wyler & Toland se považuje drama ***Nejlepší léta našeho života*** (*The Best Years of Our Lives* – 1946), které se dotýkalo obtížného, ale aktuálního problému válečných veteránů, jež se snaží najít své místo v poválečné společnosti. V ději figurovaly vyzrálé, věrohodné postavy prožívající realistické situace – což bude představovat nový model, který překonává obvyklá měřítka předválečných hollywoodských movies.

Vedle studií Velké pětky hrály svou nepřehlédnutelnou roli v Hollywoodu menší studia Malé trojky. Prvním z nich bylo studio ***United Artists***, založené roku 1919 Chaplinem, Pickfordovou, Fairbanksem a D. W. Griffithem a bylo jedinou produkční firmou, která byla kontrolována vlastním uměleckým personálem namísto obchodníků orientovaných čistě na zisk. První dvě dekády éry zvuku studio zvládlo především pomocí nezávislých producentů Samuela Goldwyna, Howarda Hughese a v Anglii působícího Alexandra Kordy. Největší hity této firmy v 30. letech pak byly pochopitelně komediální díla, které natočil Charles Chaplin – ***Světla velkoměsta*** (1931), ***Moderní doba*** (1936) a ***Diktátor*** (1940).





Konec zlaté éry tohoto studia pak nastal roku 1951 poté, co ho poslední majitelé **Chaplin** s **Pickford**ovou prodali a studio bylo restrukturalizováno. Po smrti Griffitha i Fairbankse chtěl Chaplin víceméně skomírající studio prodat už po válce po roce 1948, neboť tehdy by to bylo ekonomicky výhodné, ale Pickfordová vytrvale (a dle Chaplina úplně neracionálně) nesouhlasila až do roku 1951, kdy už nabídky rapidně klesly, a tak k velké Chaplinově nevoli konečně United Artists prodali hluboko pod cenou a s finanční ztrátou. Společnost UA zůstala i po mnoho dalších let agilní s celou řadou úspěšných filmů, ale sama už filmy nevyráběla.

Fungovala jako podpůrná a servisní firma poskytující scénáře, poradenství a účast na finančním krytí projektů nezávislých producentů a soustředila se na podporu kvalitních scénářů a více uměleckých filmů. Svůj přelomový film ***Láska a smrt*** (*Love And Death* – 1974) právě s podporou United Artists natočil – a je to symbolické – velký Chaplinův komický následovník druhé poloviny

dvacátého století, Woody Allen. A roku 1976 díky United Artists autorsky debutoval jako scénárista, herec a režisér také Sylvester Stalone se svým prvním filmem ***Rocky***.

Druhým studiem Malé trojky se stala ***Columbia***. Jako C. B. C. Sales Film Corp. ji roku 1920 založili Harry Cohn, Joe Brandt a Jack Cohn. V průkopnické němé éře se jejich studio soustředilo na produkci krátkých filmů, nízkorozpočtových westernů a komedií. V roce 1924 se studio přejmenovalo na Columbii a vůdčí silou firmy se stal Harry **Cohn**. Jeho cílem bylo dostat Columbii kvalitou na úroveň velkých studií. To se mu nakonec podařilo, když počátkem třicátých let angažoval naprosto neznámého režiséra jménem Frank **Capra**, jenž se brzy stane symbolickým umělcem Hollywoodu za Velké hospodářské krize, velkým americkým patriotem, jehož společensky angažované, ale zároveň zábavné inteligentní filmy nadchnou americké publikum.





Frank Capra, stejně jako jeho filmy, později výstižně označené za *populistické*, byl někým, kdo skutečně umělecky naplňoval zlatý hollywoodský standard 30. let a zároveň se v něm soustředilo všechno z amerického ducha, vlastenectví a představy lepšího a spravedlivějšího světa, jenž byl v třicátých letech a za druhé světové války tak těžce zkoušen. Capra byl pohledný, zemitý Italo-Američan s pronikavýma černýma očima a s přátelskou a bezelstnou tváří, což by samo o sobě z něho udělalo zajímavou ikonu Hollywoodu té doby. Nad to víc ale také s poctivým zanícením ve svých populistických filmech opravdově sdílel se svým publikem zájem o *osud běžného občana* a o kvality jeho života. Frank Capra zosobňoval, alespoň se to tak zdálo, to nejlepší z amerických vlastností.

Film, který Harry Cohn v režii Franka Capry vyprodukoval roku 1934, můžeme nakonec považovat za první veliký úspěch obou – jmenoval se ***Stalo se jedné noci*** (*It Happened One Night*) a byl sestaven podle typických způsobů a klišé tehdejšího Hollywoodu, které však nečekaně překonal! Ve ***Stalo se jedné noci*** ústřední sentimentální romance nijak nevybočuje z hollywoodských pravidel, ale film jako takový byl ve výsledku ohromná inovace! Harry Cohn si prvně připlatil na velké hvězdy – hlavní představitelé, Clark **Gable** a Claudette **Colbert**ová, byli vypůjčeni, jeden od MGM a druhý od Paramountu.*



Dle legendy klesl po tomto filmu prodej pánských nátělníků o celých třicet procent, protože v jedné scéně si idol Gable svlékne košili a pod ní nemá nic než svou bujnou hruď. To se ohromně

zalíbilo! Mnozí muži v Americe začali přes noc nosit košile bez nátělníků, jistě i proto, že mnohé ženy to po nich začaly vyžadovat.

Tento vedlejší účinek filmu vypovídá o jeho ohromné popularitě a vlivu. S tím se do té doby zcela neznámý Capra vyšvihl na jednoho z nejpřednějších režisérů. S přispěním scénáře, který napsal Robert Riskin, si vypracoval recept na úspěch, jenž se pak uplatnil také u filmů ***Úžasná událost*** (*Mr. Deeds Goes to Town* – 1936) či ***Pan Smith přichází*** (*Mr. Smith Goes to Washington* – 1939) – totiž vnímavý pohled na každodenní americký život, aniž by se však opomíjelo přání diváků pobavit se. Ve filmu ***Stalo se jedné noci*** bylo poprvé možné vidět autentické autobusy a levné motely, ale tento realistický rys nenarušoval v podstatě jinak fantazijní, romantický příběh bohaté dědičky, která uteče z vlastní svatby, je pronásledována senzacechtivým reportérem a skončí s ním v bezpečném přístavu nekonvenčního manželství.





Capra v tomto filmu vtipně obchází škarohlídskou morálku Produkčního kódu – když musejí milionářská dcerka a chudý reportér strávit spolu noc v jedné společné místnosti motelu, natáhnou mezi oběma postelemi prádelní šňůru s pokrývkou. Takto vybudovaná „zeď z Jericha“ ve filmu zachovává platné cenzorní příkazy. Když pak šťastná dvojice uzavře manželský sňatek, vede jejich svatební cesta právě do tohoto motelu a zatímco se venku majitelé diví nevšednímu přání novomanželů (vyžádali si místo pití před spaním šňůru, pokrývku a navíc trumpetu), zazní mimo scénu hlas trumpety. Aniž by to bylo naznačeno či snad dokonce ukázáno, v motelovém pokoji se „zřítí zeď z Jericha“. Nakonec, nejdůležitější bylo, že američtí diváci se tak mohutně identifikovali nejen s hlavními herci a jejich postavami, ale s celkovým „lidovým“ laděním filmu. ***Stalo se jedné noci*** se stal prvním *skutečným úspěchem* hollywoodského producentského systému 30. let.

Náhle tu byla *nová zkušenost* – na plátně amerických zvukových kin, dosud zářících naprosto fiktivním, pozlátkovým glamour světem a únikovým sněním, se poprvé objevil *reálný život!** Byl to ohromný divácký i kritický úspěch a poprvé v historii nějaký americký film získal hned všech pět Oscarů v hlavních kategoriích (nejlepší snímek roku, režie, herec i herečka v hlavní roli a nejlepší scénář)! Do konce 20. století se to povedlo už jen dvěma filmům – roku 1975 ***Přeletu nad kukaččím hnízdem*** v režii Miloše Formana a naposledy roku 1991 ***Mlčení jehňátek*** režiséra Jonathana Demma.



Harry **Cohn** tímto inovativním filmem ostatní producenty zcela překvapil, neboť jeho studio Columbia si dosud nijak zvlášť dobře nevedlo a dlouho se potácelo na okraji bankrotu. Ani Frank Capra jako režisér nebyl dosud nijak výrazný a známý, přestože byl v Hollywoodu už poměrně dlouho. Náhle však vytvořili *úspěšný team,* když přišli s novým vzorcem filmů, které následně získaly

na jedno desetiletí ohromnou popularitu! Díky Harry Cohnovi se Frank Capra stal významnou kreativní silou a jedním z nejvlivnějších režisérů Ameriky 30. a počátku 40. let, tedy éry prezidenta Franklina D. Roosevelta, Velké krize, Nového údělu a nástupu fašismu v Evropě. Ačkoli Caprova hvězda náhle pohasla a jeho mimořádná kariéra skončila záhy po druhé světové válce, jeho vklad americkému filmu (jakkoli kontroverzní) zůstává mimořádný a jedinečný. Mezi budoucí režiséry, u nichž lze v různých podobách vysledovat Caprův vliv, jsou tak rozdílní tvůrci jako Steven Spielberg, John Millius, Robert Altman, Martin Scorsese, Akira Kurosawa, John Lasseter, David Lynch, Oliver Stone či Francois Truffaut. Je to rozhodně pozoruhodné – protože Caprovy filmy jsou nehynoucím prototypem a symbolem *americké propagandy*.

Frank **Capra** (což právě ještě více podtrhuje jeho ojedinělost) je jediný americký režisér do atomové bomby, který byl původem Ital, dokonce ze Sicílie. Jeho životní příběh má přímý vztah k povaze jeho filmů a jeho citovému vztahu ke Spojeným státům americkým, které se staly jeho novou domovinou. Je to příběh poučný a jeden z nejzajímavějších v historii filmu a stojí za to si ho více připomenout. Frank se narodil jako Francesco Rosario Capra v jedné vesnici nedaleko Palerma na Sicílii roku 1897 (a byl mimochodem jen o tři roky starší než Ejzenštejn, Hitchcock a Buňuel). Byl nejmladším ze sedmi dětí chovatele ovcí z velice chudé římsko-katolické rodiny.

V roce 1903, kdy mu bylo pět let, se jeho otec rozhodl opustit zoufale bídné a neperspektivní životní podmínky a zlákán vidinou lepšího života pro své děti, emigroval s rodinou do USA, tehdy ještě plně otevřených přistěhovalcům. Čtrnáctidenní cesta přes Atlantik v hrozných podmínkách nejspodnější třídy podpalubí parníku *Germany* se stala pro maličkého Franka ztěžejní formativní životní zkušeností! Dva týdny na moři, mezi lidmi namačkanými na sebe, naprosto bědnými, jen s jedním kufrem nebo pytlem věcí, bez soukromí a v zápachu a ve špíně, v těch nejvíc ponižujících podmínkách! A pak jednoho dne, kdy parník konečně vplouval do newyorského přístavu, spatřil maličký Frank Sochu svobody tyčící se k obloze jak věž katedrály, s pochodní v ruce a otec mu řekl: „Ciccio, jen se podívej! To je největší světlo od betlémské hvězdy! To je světlo svobody! Pamatuj si to – *svoboda*.“



Z New Yorku rodina odjela vlakem do Kalifornie a usadila se ve východní části Los Angeles (které mělo tehdy pouhých 100 000 obyvatel) v původně „italském ghettu“, dnes Čínské čtvrti. Otec pracoval jako sběrač ovoce a všichni starší sourozenci dělali nejrůznější podřadné práce a přivýdělky, jak bylo možné a potřeba – činorodost a píle jim byla vlastní a rodina žila vzájemnou pospolitostí. Také Frank přispíval, od deseti let roznášel noviny, dokud neabsolvoval povinnou školu. Poté rodina předpokládala, že si najde zaměstnání a začne řádně pracovat a vydělávat na živobytí jako ostatní, ale mladý Frank se zapsal na vysokou školu! Jeho nevzdělaný sicilský otec sice skřípal zuby (nechtěl mít doma flákače), ale Frank se nedal a nastoupil na Kalifornský technický institut, kde nakonec roku 1918 promoval jako chemický inženýr. Během studia pracoval ve školní prádelně, čistil stroje v místní elektrárně, hrával na banjo v nočním klubu. Přestože studoval techniku, objevil právě tehdy v sobě umělecký talent, psal básně, četl knihy a v školním divadle dělal osvětlovače.

Capra později napsal, že jeho vysokoškolské vzdělání mu umožnilo „změnit pohled na život z perspektivy krysí díry na životní pohled kulturního člověka“. Jako nejmladší a nejvnímavější z rodiny chudých sicilských přistěhovalců nasával atmosféru Nového světa jako houba a dokázal se nejlépe adaptovat na život v Americe. A jako mnoho tehdejších přistěhovalců přijal výzvu osudu – příslibu

amerického snu, který celou duší toužil naplnit. (Popravdě, když se později stal slavným filmovým režisérem, který získával ocenění, styděl se poněkud za svou rodinu a původ.)

Když promoval, byla na něj jeho rodina hrdá, ale otec už nežil, neboť zemřel při pracovní nehodě roku 1916. Po škole (bylo to na konci první světové války) narukoval v roce 1918 do americké armády a na vojenské škole Fort Point v San Franciscu učil matematiku. Byl však propuštěn, když onemocněl španělskou chřipkou, která po válce decimovala polovinu světa, aby se vrátil domů a žil se svou matkou. V roce 1920 se stal naturalizovaným Američanem a získal občanství jako Frank Russell Capra. Zůstával nadále s matkou a sourozenci, bylo nicméně ironií, že ačkoli měl Frank jako jediný z členů rodiny vyskoškolské vzdělání, jako jediný přesto zůstával chronicky nezaměstnaný. Když to tak trvalo rok, propadl Frank záchvatům deprese, a aby jim unikl, vyrazil z domova a vydal se na cestu po západních Spojených státech. Za každou cenu chtěl uniknout svému stínu rolníka ze sicilské vesnice a rozhodl se „najít sám sebe“.



Toto jeho dobrodružné dvouleté období by vydalo na samostatný román – cestoval nákladními vlaky, přespával v odstavených vagónech; aby se uživil, pracoval na farmách jako kopáč nebo prořezávač pomerančovníků. Okoušel svobodný a nevázaný život, kde nechyběl poker a ženy a během této cesty zkoušel dělat všechno možné – od obchodování s místní ropou po domovní prodej knih amerického anarchisty a socialisty Elberta Hubbarda (jako např. jeho brožury *Ježíš byl anarchista* z roku 1910). Ale nedařilo se mu. Právě tehdy mu jednoho dne padl do oka v místních novinách článek o novém filmovém studiu v San Franciscu a Frank se rozhodl tam ihned zavolat. V telefonátu naznačil, že právě přijel do San Francisca z Hollywoodu a že má zkušenosti s filmem (což neměl, ale znal ze školní přednášky filmovou techniku jako takovou). Čerstvý zakladatel tohoto, jak se ukázalo, zcela minoritního nového studia jej přijal s překvapivě otevřenou náručí a nabídl mu 75 dolarů, když pro něj natočí jednokoutočový němý film!

Jmenoval se Walter **Montague** a byl to v oboru filmového podnikání naprostý začátečník. Nebýt jména Franka Capry, dnes bychom asi nevěděli zhola nic o této zajímavé, kuriózní postavičce americké kinematografie počátku 20. let. Pocházel z anglického Kentu, kde se roku 1873 narodil, a v Kalifornii se na prahu svých padesátin náhle a záhadně, bez nějaké praxe, ale s o to větším nadšením rozhodl natáčet a uvádět vlastní filmy! Roku 1922 založil v San Franciscu Walter Montague Studio, které nemělo žádné finanční krytí, žádné vlastní hvězdy a žádná svoje kina! Montague byl zkrátka snílek, ale rozhodně entuziasta.

Frank Capra na jeho nabídku kývl – film za 75 dolarů pro něj natočil spolu s kameramanem a dvěma neherci za dva dny. Montague měl technické vybavení, malý personál, exteriéry krásného San Francisca a pár peněz, Capra měl inženýrské vzdělání, temperament a nápady – a rozhodli se tak pokračovat. Díky tomu se Capra prakticky sám naučil základům filmové práce, od snímání po střih, společně s Montaguem psali scénáře a Frank režíroval. Bylo to zvláštní, osudové a krátké setkání – Walter Montague mohl být o pětadvacet let mladšímu Franku Caprovi otcem a z hlediska filmu jím vlastně byl. Společně vyrobili čtyři krátkometrážní filmy (všechny v roce 1922), o nichž dnes mnoho nevíme, je však jisté, že v konkurenci filmů právě expandujících velkých studií v Hollywoodu s řadami ateliérů a horentně placenými hvězdami nemohly obstát. Záhadný Angličan z Kentu Walter Montague měl zřejmě jako filmový producent nejkratší kariéru – dva roky po uzavření svého studia

roku 1924 v jednapadesáti letech zemřel. Přesto položil základ k výrobě filmů v San Franciscu, která se i nadále rozvíjela. A především – nasměroval životní cestu Franka Capry k filmu!

S Harrym Cohnem se Capra poprvé potkal už někdy v té době a Cohn ho přesvědčil, ať opustí San Francisco a přejde pracovat do Hollywoodu do jeho nové společnosti Columbia. Jen o šest let starší, dynamický a podnikavý mladý Žid Harry Cohn a vzdělaný Sicilan si padli do oka – není divu, oba patřili ke generaci zapáleně sdílející ideály amerického snu. Capra ovšem nezačínal v Hollywoodu hned v Cohnově studiu, nýbrž v ateliérech producentů němých slapstickových *komedií* jako byl Hal **Roach** a Mack **Sennett**. Tato méně známá skutečnost ozřejmuje patrný vliv poetiky němé komedie a jejích výrazových prostředků na styl pozdějších slavných Caprových zvukových filmů. Odtud pramení jeho schopnost vnášet do svých dramatických filmových příběhů velmi vizuální gagy i jeho smysl pro ustavičný pohyb a akci uvnitř záběrů, načasování a vyprávění pomocí zkratky a gradace.

Capra získal základy pro svůj styl režie a psaní scénáře právě na němých groteskách a také jeho osobní příspěvek tomuto žánru nebyl tak nevýznamný, jak by se mohlo zdát pod dojmem jeho pozdějšího díla. Od roku 1923 pracoval Capra jako scénárista na Rouchově seriálu s dětmi ***Naše parta*** (*Our Gang*), aby pak přestoupil k Macku Sennettovi a vytvářel scénáře pro jiné „dítě“, legendárního komika jménem Harry **Langdon**.





Capra měl lví podíl na tom, že se Harry Langdon na konci němé éry vyšvihl na čtvrtého největšího amerického komika po boku „velké trojky“ Chaplina, Keatona a Lloyda. Frank Capra po letech prohlásil, že to byl vlastně on, kdo vymyslel bezelstný charakter Langdonovy slavné postavy člověka/dítěte, jakéhosi náměsíčníka uprostřed potřeštěného a poťouchlého světa. Každopádně od roku 1924, kdy s ním začal spolupracovat, začala popularita tohoto komika strmě stoupat. Za těchto okolností (jak už bylo zvykem, neboť Sennett platil málo) přešel roku 1926 Langdon od Sennetta za lépe honorovanou smlouvou k First Nationalu a Franka Capru si vzal jako osobního scénáristu a režiséra s sebou. Tak vznikly dvě nejlepší celovečerní Langdonovy komedie a zřejmě i dva nejlepší Caprovy němé filmy ***Silák*** (*The Strong Man* – 1926) a ***Dlouhé kalhoty*** (*Long Pants* – 1927).

Těžko dnes posoudit, zda-li zvláštnost těchto Langdonových melancholických komedií vychází z charakteru postavy samotné, či do jaké míry se na této zvláštnosti projevila Caprova režie, inklinující více k dramatickému vyprávění, než ke grotesce. Tyto komedie ukazují, že Capra měl blíže k dramatu než k frašce, uvědomil si však na nich jedno důležité pravidlo, totiž že *humor zintenzivňuje drama* – a *polidšťuje život*. V posledním roce němé éry 1928 se dvojice Langdon & Capra rozpadla a s odchodem Capry a s příchodem zvuku pak Langdonova hvězda rychle pohasla. Capra natočil ještě několik němých melodramat (na jednom z nich poprvé pracoval s herečkou Claudette Colbertovou), ale především se znovu potkal s Harry Cohnem, který měl nyní se svým studiem Columbia velké plány. V tom roce se přes Ameriku převalila doslova vlna cunami v podobě tzv. „talkies“ od Warner Brothers a němým filmům bylo odzvoněno. Zvukový film byl na světě, sice nedokonalý, ale byl tu!

Harry **Cohn** zavětřil příležitost, jak své malé studio dostat na úroveň těch velkých a ještě téhož roku ukončil výrobu němých filmů a pohotově přešel kompletně na „talkies“. Jeho malé studio Columbia dokázalo být rychle flexibilní a jako jedno z prvních po Warnerech vyrábělo od roku 1928 už jenom zvukové filmy (velká studia jako Paramount, MGM a Fox dojížděly výrobu němých filmů ještě rok). Cohn viděl nyní v Caprovi s jeho inženýrskými znalostmi a režijními schopnostmi

perspektivní talent pro jeho nové záměry. Capra totiž (oproti velké většině tehdejších předních režisérů vyrostlých v němé éře) zvukový film stoprocentně přivítal!

Vlastně byl jeho průkopnickým nadšencem. Neviděl v něm nějakou přechodnou módu, která pomine, jak se chtělo domnívat mnoho tehdejších filmových tvůrců. O svém zážitku, jak poprvé uviděl Al Johnsona v ***Jazzovém zpěvákovi***, Capra říkal: „Když ten chlapík najednou otevřel ústa, z nichž vyšla píseň, byl to naprostý šok. Byl to ten druh zážitku, který máte jenom jednou za život." Počáteční nedokonalost nové technologie Capru neodrazovala, zvukový film jednoznačně chápal jako zázračné rozšíření vyjadřovacích možností kinematografie. (Snad jen slavný Lubitsch dokázal vplout z němého do zvukového filmu s tak přirozenou samozřejmostí.) Harry Cohn nabídl Caprovi pro začátek 1000 dolarů za film a mladý režisér souhlasil. Roku 1928 tak nastupuje do studia Columbia, kde nakonec zůstane příštích dvanáct let.

Harry Cohn velmi dobře chápal, že potřebuje vychovat novou generaci, která ovládne techniku zvukového filmu a Franka Capru mu pro jeho inženýrské zázemí v tomto smyslu seslalo samo nebe. Nejvýznamnější Caprův kameraman Joseph **Walker** popisuje toto časné období zvuku ve filmu svými slovy: „Nebylo to něco, co se zkrátka objevilo a hned bylo všem jasné. Museli jste blufovat, abyste přežili. Když se poprvé z plátna ozval zvuk, nikdo o tom moc nevěděl. Všichni jsme chodili ve tmě. Dokonce ani zvukaři o tom moc nevěděli. Frank to prožil také, ale byl celkem inteligentní. Byl jedním z mála režisérů, kteří věděli co sakra dělají. Většina vašich režisérů chodila v mlze – nevěděli, kde jsou dveře." Za první rok Capra natočil na devět zvukových snímků, z nichž některé měly úspěch. Jediným stabilně vysokým příjmem společnosti Columbia a jedinou kmenovou hvězdou Cohnova studia byl tehdy Jack **Holt**, drsný následovník George O´Briena, maskulinního prototypu tvrďáka se srdcem ze zlata, jehož akční romanticko-dobrodružné filmy byly velice populární a jako jediné zatím přinášely studiu pravidelné zisky.





Tři nejúspěšnější filmy s tímto mužem tvrdých čelistí, pronikavého pohledu a úzkého knírku, byly realizovány právě už jako zvukové a režíroval je Capra – ***Ponorka*** (*Submarine* – 1928), ***Letec*** (*Flight* – 1929) a ***U. S. 311*** (*Dirigible* – 1931). Ve srovnání s produkty jiných filmových studií vykazují tyto časné Caprovy zvukové snímky z přechodného období let 1928–1931 překvapivě pokročilou úroveň! Prvním opravdovým komerčním hitem studia Columbia ale na počátku zvuku byla až romantická komedie Franka Capry ***Platinová blondýnka*** (*Platinum Blonde* – 1931), kde se poprvé na stříbrném plátně předvedla jako budoucí sex-symbol dekády a následná velká hvězda MGM Jean **Harlow**ová. Na dobu svého vzniku je to technicky už dost pokročilý film a Capra začíná být vnímán jako nadaný režisér, který suverénně ovládl nové médium (a který již prozrazuje zárodky vlastního stylu).

Přes tyto úspěchy ale Harry Cohn stále nedokázal, aby jeho Columbia byla schopna zbavit se svého stigmatu chudého studia z Powerty Row, které vyrábí už jen „zbytky a hovězí konzervy". Po vzoru velkých studií si i Harry Cohn roku 1924 přičinlivě opatřil vlastní výrazné logo, slavnou Dámu s pochodní (nemálo připomínající Sochu svobody), ale na lesku či exkluzivitě jeho studia to v prvních letech příliš nedodalo. Pro Franka Capru se však logo Columbie mělo stát šťastnou (a symbolickou) značkou!

V tom čase zasáhla Spojené státy americké, Frankovu novou vlast, tvrdá osudná rána v podobě zhroucení kapitalismu a následné Velké hospodářské krize, kdy byl Frank svědkem, jak se zastavil průmysl, ulice zaplavily miliony hladových lidí bez práce, kteří přišli o veškeré úspory, banky mizely jedna za druhou jak lusknutím prstů a jednu chvíli to dokonce vypadalo, že Americe dojde v oběhu základní krevní pohon celé ekonomiky – peníze. Byl to závažný úder pro celý systém a samotná demokracie se ocitla ve velmi kritickém okamžiku. Pro Franka Capru, jak sám řekl, to byl druhý zásadní okamžik v jeho životě, poté, co ve svých pěti letech poprvé uviděl z parníku *Germany* Sochu svobody a vystoupil na ostrově Ellis Island na americkou půdu. Hospodářská krize a pozdější vstup Spojených států do války s mysticko-militaristickým Japonskem a nacistickým Německem, probudily v Caprovi silného amerického vlastence a zastánce americké demokracie. Pro něj jako sicilského přistěhovalce, který našel v Americe nový domov, vzdělání a práci, to byly otázky osobní naléhavosti.

Nejspíš prvním Caprovým filmem, nesoucím výraznější osobní stopy, je jeho raný zvukový snímek ***Mladší generace*** (*The Younger Generation* – 1929), romantická komedie o židovské rodině v New Yorku, jejichž syn se později snaží popřít své židovské kořeny kvůli pohádkově bohaté přítelkyni. Capra se tu podle mnohých (sám to popíral) očividně identifikoval s příběhem židovského přistěhovalce, který vyrůstá v ghettu New Yorku a cítí, že musí popřít svůj etnický původ, aby se pozvedl k úspěchu v Americe.



Caprův biografista Joseph McBride ve své knize *Frank Capra: Katastrofa úspěchu* tvrdí, že film ***Mladší generace*** obsahuje zjevné paralely s vlastním životem Capry, především v klimaticky zničující, bolestné scéně, v níž se mladý syn, šplhající po společenském žebříčku, ocitne v rozpacích, když se jeho noví bohatí přátelé poprvé setkají s jeho rodiči a s otcem jednají jako se služebnictvem. Tato scéna má svou ozvěnu v Caprových vlastních pocitech viny vůči své rodině, zatímco on vstoupil do společenského postavení. Romantická komedie ***Mladší generace*** byla uvedena do kin zjara dosud bezstarostně optimistického roku 1929, kdy nikdo netušil, že ještě koncem téhož roku dojde k velkému krachu newyorské burzy na Wall Street a do dvou let celý národ postihne všudepřítomná deprese.

Ve filmu ***Platinová blondýnka*** roku 1931, kdy se krize jak temný příkrov mohutně šířila celou zemí, „debutuje“ *Caprův typický hrdina* : obvykle prostý, obyčejný člověk z lidu, který bojuje proti zkorumpované společnosti, jedinec plný víry a ideálů konfrontovaný s okolním cynismem. Scénář napsal talentovaný židovský scénárista Jo Swerling,* na dalším filmu z téhož roku, ***Zázračná žena*** (*The Miracle Woman* – 1931), s Barbarou Stanwyckovou v hlavní roli, se ale Capra setkává a poprvé spolupracuje s jiným mladým židovským spisovatelem a scénáristou, jménem Robert **Riskin**. To bylo další významné setkání! Oba autory Harry Cohn zaměstnal v Columbii po pádu na newyorské burze na začátku krize a oba pocházeli z židovských rodin, které odešly z carského Ruska. Se stejně mladým Riskinem si ale Capra rozumněl víc než s o něco starším Swerlingem (oběma bylo 34 let a narodili se 1897, Riskin v březnu a Capra v květnu), především ale našel v Riskinovi opravdu mimořádně nadaného spisovatele *dialogů!*

Už od mládí byl Riskin nadšencem vaudevillů a v New Yorku svého času využíval každé příležitosti, aby se dostal do divadla a stihl další novou show. Obzvláště byl velkým fanouškem divadelních stand-up komiků, měl vždy u sebe zápisník, do kterého si pilně přepisoval nejlepší vtipy. Ještě jako teenager si před první světovou válkou našel zaměstnání v manufaktuře na košile firmy Heidenheim & Levy – a kupodivu právě tam se neočekávaně poprvé seznámil, jak se dělá film! Partneři této firmy měli totiž vedlejší podnikání a investovali do nového filmového průmyslu. Roku

1914 poslali sedmnáctiletého Riskina na Floridu, aby tam za ně provozoval produkční společnost, která vyráběla jedno a dvou-kotoučové filmy a pilný mladík tam zůstal až do vstupu USA do války, kdy narukoval do armády.

Na konci války se vrátil zpátky do New Yorku a rozhodl se pro divadlo, když našel úspěch ve spolupráci s jedním přítelem v produkci her na Broadwayi. Riskin začal jako dramatik, který psal pro řadu místních divadelních sálů v New York City a na Broadwayi také běžely jeho nejúspěšnější hry až do pádu akciového trhu na Wall Street roku 1929 a hospodářské krize, která způsobila uzavření mnoha divadel. V tomto chmurném období se ale náhodou zázračně objevil zvukový film, pro který studia náhle urgentně potřebovala spisovatele, kteří umějí psát dialogy a rozumí jevištní práci. Riskin usoudil, že všechny tyto předpoklady má a rozhodl se využít příležitosti k přemístění do Hollywoodu. Harry Cohn právě zakoupil filmová práva na dvě Riskinovy hry, a tak autor celkem logicky podepsal smlouvu se studiem Columbia. ***Zázračná žena*** byla nejen první Riskinův scénář v Columbii, ale i jeho první film s Frankem Caprou. Od roku 1931 do roku 1938 pak společně vytvořili v úzké a na první pohled harmonické spolupráci scénáristy a režiséra celkem osm celovečerních filmů, z nichž za čtyři byl Robert Riskin nominován na Oscara a za jeden ho také získal!





Roku 1932 hospodářská krize dostoupila ke svému vrcholu a země byla na pokraji chaosu. V této atmosféře napsal Robert Riskin a Frank Capra režíroval pověstné filmové drama studia Columbia ***Americké šílenství*** (*American Madness* – 1932), kde Hollywood konečně zareagoval na zemětřesení za jeho branami. Film je zároveň předchůdcem všech následných Caprových populistických filmů, režisér tu poprvé zřetelně vyjadřuje své ideové a politické zaměření, ukazuje na sebe jako na velkého amerického patriota a republikánského konzervativního vlastence. Svou adoptivní zemi – Spojené státy americké – miloval a tato citová nefalšovanost prodchne všechny jeho následující filmy. Byl tak trochu jako Charles Dickens, který v 19. století moralizoval nad politikou a ekonomií, ale zajímal ho víc emocionální, než sociální realismus. Caprova filozofie (kterou viditelně demonstroval roku 1937 ve svém utopickém filmu ***Ztracený obzor***) bývá popisována jako jistý druh křesťanského socialismu, exprese humanismu, která jej ovšem ve výsledku učinila ideálním *propagandistou*.

Hlavním hrdinou příběhu filmu ***Americké šílenství*** je – *bankéř.* Dickson (hraje ho Walter Huston) je sympatický prezident banky v době Velké hospodářské krize, který se dostane do sporu s představenstvem správní rady o svém odstoupení, když tu je jedné noci banka přepadena a vyloupeno z ní sto tisíc dolarů. Podezřelý je Dicksonův podřízený a vše ještě komplikuje neústrojně romantická vedlejší zápletka, která nijak nevybočuje z pravidel hollywoodského melodramatu, podstatnější je však vyvrcholení celého snímku. Drobní střadatelé dají své hlavy (a kapsy) dohromady a rozhodnou se milého bankéře zachránit! Finální scéna v bankovní hale, kdy se drobní vkladatalé srocují u přepážek, aby svými drobnými penězi banku zachránili, je pak esencí budoucího Caprova stylu – individuální odhodlanost obyčejných lidí a jejich pospolitost zachraňují systém! *Emotivní účin* finále tohoto filmu, víra v jednotlivce, prostého člověka z lidu, na diváky v amerických kinech fungoval skvěle, přestože byl úplně mimo realitu – ve skutečnosti se tehdy srocovali zoufalí lidé okolo bank nikoli proto, aby je zachraňovali, ale proto, aby si rychle vyzvedli své těžce nabyté úspory, než se promění v prach!

Vážení čtenáři, právě jste dočetli ukázku z knihy Před Bombou 2. díl**.**
Pokud se Vám ukázka líbila, na našem webu si můžete zakoupit celou knihu.