

Články

B O D Z L O M U

Milan D. Klepikov

Těm, kteří si sami nezakreslí mapu dějin, obsadí jim je okupanti klišé a dezinterpretace. To není žádné plané strašení. Neustále, občas i u nás, se vydávají různé populární „kroniky filmu“, jejichž hlavním důsledkem (cílem?) je potvrzení všech tradovaných představ o vývoji filmu. Vše musí zapadat přesně do řazení, na které jsme zvyklí, hodnocení kvality se nemění, co bylo opomíjené, zůstane neznámé. Zároveň je třeba uvést filmovou historii do souladu se současným populárním filmem (neboť veškerý ostatní je marginalizován), který pak stojí slavně na konci filmových dějin jako jejich ironická pointa.

Výnos filmu v přepočtu na náklady je bezesporu hmatatelné měřítko, jakkoli bezvýznamné pro posouzení uměleckého významu. Ale toto měřítko hraje v anglosaských knihách o filmu, které stojí na pomezí mezi vědou a popularizací, tradičně značnou roli. Fatální začíná být, když se promítá i zpětně do hodnocení filmů minulosti, a nejen amerických. I v hlavách mnoha nikoli bezvýznamných evropských autorů má už hollywoodocentrismus pevné místo. Desítky filmů Dreyera, Viga, Stroheima, Rosselliniho, které byly divácky neúspěšné – a ještě hůř, nikdy nebyly „nominovány na nominaci“ –, možná stojí před svým druhým, tentokrát definitivním zapomenutím: nesplňují základní kritéria pro dějiny filmu éry globlize. Přeháním, doufám.

(Pokud jde o mne, splatím v tomto textu daň duchu doby tím, že budu „zlomové body kinematografie“ hodné (pře)hodnocení trpělivému čtenáři předkládat bez chronologického či jiného řádu.)

1995: skutečný zlom pod rouškou falešného

Má cenu se ještě vracet k Dogmatu 95 a zkoumat, nakolik byl dánský manifest vůbec myšlen vážně a nakolik to byla past na žurnalisty a estetiky, kteří neprahnou po ničem víc, než právě po zřetelně vyznačených přelomech a ochotně se vrhnou do první nové vlny, která se ukáže na obzoru? A navíc uprostřed nejstojatějších vod, jaké filmová historie pamatuje, uprostřed devadesátých let. Zdá se, že v tom bylo obojí: přání zviditelnit se (navzdory nedůvěryhodné kritice autorského filmu), i opravdová, ale mlhavě zformulovaná touha po (sebe-)očistění. Právě své nekonkrétnosti vděčilo Dogma za svou popularitu, každý o něm mohl říci cokoli a nikdy to nebylo úplně špatně. Šířilo se povědomí o tom, že se konečně něco děje, ale přitom našťastí tak nezávazně, že lze „zůstat v pohodě“.

I ve filmu si tedy devadesátá léta dopřála ten druh vzrušení, který jediný uznávala: „přelom“ umělý, virtuální a neškodný. Něco důležité se ale přesto změnilo a právě filmy dánských dogmatiků zde měly iniciační roli. S digitálním natáčením se po RODINNÉ OSLAVĚ a po IDIOTECH protrhla hráz. Z hlediska Dogmatu 95 to je velmi krutá ironie, protože tam se výslovně hovoří o natáčení na 35 mm a o videu a digitalizaci nepadne ani slovo. A tak, zatímco se živě diskutovalo o textu, k jehož literě má přinejmenším TANEC V TEMNOTÁCH už velmi daleko, spustilo Dogma úplně jinou revoluci, než (snad) chtělo. Tu ovšem narkotizovaná filmová publicistika zaspala. Přitom nic nezměnilo estetiku filmu v posledním desetiletí (a nejvíce za poslední dva roky) tolik, jako přechod k digitalizaci. Zřetelné je to zejména u režisérů střední a starší generace, kteří, zlákáni finanční výhodností, jeden po druhém „přebíhají“ k nové technice.

Výsledky této euforie jsou namnoze fatální, například debakl posledního díla Věry Chytilové nevězí ani tak v nedomyšlené dramaturgické koncepci, ale v naprostém podcenění rizik, které pro ni nová technika přináší. Možnost vybírat při střihu z mnohonásobně většího počtu variant téže scény, buď mnohokrát opakované nebo natočené mnoha kamerami z různých úhlů, se může ukázat jako danajský dar. Během celé doby natáčení se může tvůrce uklidňovat množstvím materiálu, které „nastřádává“ a z nějž bude moci podle libosti nekonečně vybírat ten ideální. Obezřetnost plynoucí z někdejší nutnosti získat použitelný záběr pokud možno hned napoprvé, konečně vystřídá „svoboda“, střídějí řečeno: nahodilost. Z hlediska výsledku: ledabylost. Místo několika málo záběrů, z nichž se jeden alespoň přiblížil původní představě, se bude při montáži vybírat z desítek či stovek, z nichž dobrý nebude ani jediný, protože ani u jednoho se nepracovalo s bývalou rigorozitou. U ambiciózního filmu jako VYHNÁNÍ Z RÁJE to nakonec vynikne mnohem víc než u filmu jako LOVERS (jednoho z oficiálních snímků Dogmatu 95 v režii J.-M. Barra), nicotného ve všech směrech.

1974 – 1977: kolik úmrtí snese jedna kinematografie?

Nemilosrdně demokratizující trend v současné historiografii (literatury, výtvarného umění, hudby, filmu) nás učí všímat si všech spodních proudů, postranních a menšinových jevů, které relativizují roli výlučných osobností. Pro historii kinematografie, která odjakživa vznikala v „týmové práci“, byla vytvářena „mnohými pro mnohé“, je to ještě více evidentní. Vezměme ale konkrétní příklad, třeba Itálii. Těsně po válce mekka filmového umění, poté po třicet let komerčně i umělecky stabilně na druhém místě mezi kinematografiemi Evropy. V osmdesátých letech zřetelný ústup ze slávy, v devadesátých letech ještě prohloubený. Svědomitý historik doloží analýzou hospodářských, sociálních a kulturních faktorů důvody tohoto vývoje.

Kdo hledá, kdy dostala krize italského filmu největší spád, dospěje k polovině sedmdesátých let. V roce 1974 umírá Vittorio De Sica, v dalším roce je zavražděn Pasolini, v dalším umírá Visconti a v roce 1977 Rossellini. Všichni odcházejí ještě „uprostřed práce“. Žádná kinematografie neztratila tolik svých předních režisérů během tak krátké doby – nebyl nakonec právě tento šok ten rozhodující? A je zjednodušující mít při psaní o „zlomu“ před očima náhle osiřelou a pustnoucí Cinecittu, kde v ponižujícím

sousedství televizních a reklamních řemeslníků brání osamocený Federico zanikající „čest a slávu“ chátající tvrze (viz konec INTERVIEW), zatímco Bertolucci z té beznaděje raději utíká do všech světových stran (jako Wenders z Německa)? A v roce 1993 všechno „zpečetí“ Felliniho smrt. Kolik ztrát vydrží jedna kinematografie?

Velké období německého filmu sedmdesátých let určitě nestálo na jednom muži, ale žádný mezník se přesto z dnešního pohledu nejeví tak důležitý jako rok 1982. Už několik týdnů před pádem levostředové vlády se tehdy Fassbinderovou smrtí jako by ztratil hlavní orientační bod a stmelující prvek. Ze zbylých klasiků německého „nového filmu“ vyklízejí všichni, jeden po druhém, pole; odcházejí k divadlu (Schroeter, Herzog), do televize (Kluge), do Itálie (Straub) nebo do Ameriky (Wenders). Zůstává jen ten nejméně originální (Schlöndorff), a prostor zabírá nová pragmatická generace německých Hřebeků a Zelenků. A Toma Tykwera zahraniční novináři vytrvale zlobí reminiscencemi na Fassbindera, asi tak, jako se Gedeon nemůže v cizině zbavit stínu českého Formana. Koneckonců: i evropské kinematografii s nejstabilnějším uměleckým i komerčním základem, Francii, trvalo víc než deset let, než se vzpamatovala ze smrti Françoise Truffaut v roce 1984 – ztratil se „hlavní mluvčí“, nikým nevolený, mnohými kritizovaný, všemi akceptovaný. (Přechod Serge Daneyho z Cahiers k deníkové kritice v Libération byl diktován nutností alespoň částečně zacelit tuto mezeru.) Dlouhé rozpravy krátký smysl zní: I v „masovém“ filmu jsou chvíle, a není jich málo, kdy záleží všechno na jednom jediném člověku.

1922 – 1924: zrození černobílého filmu

Všechno je tak pěkně uspořádané: začalo se dokumentárními záběry, ustavil se hraný film, prodlužovala se metráž, pak přišel zvuk, barva, širokoúhlý film, dolby stereo, digitalizace. Při bližším zkoumání se ukáže, že vždycky bylo všechno jinak. Například s širokoúhlým filmem coby rozšířením možností barevného zvukového filmu a hrází proti televizi. Americký Cinemascope poloviny dvacátých let byl jen nepatrně modifikovaným vynálezem Francouze Henriho Chrétiena z roku 1937, jehož patent šéf 20th Century Foxu pouze zakoupil. Nebýt liknavosti evropských producentů, mohl se širokoúhlý film prosadit už v němé éře, jak dokládá Ganceova „polyvize“ v NAPOLEONVI. Hned po Ganceovi natáčí Claude Autant-Lara za Chrétienovy spolupráce s anamorfickými objektivy své ROZDĚLÁNÍ OHNĚ (1927), ale výsledek kvůli zákulisním producentským machinacím nikdo nespasí (Autant-Lara Američanům „ukradení ohně“ nikdy nezapomene.) A vůbec poprvé se o širokoúhlou projekci pokusili už Lumièrové na Světové výstavě roku 1900.

Podobně je tomu s vynálezem zvukového filmu, kde JAZZOVÝ ZPĚVÁK není jakýmsi zrodem, ale spíše uzavřením předchozího třicetiletého experimentování se zvukem, v němž většina podnětů přicházela z Evropy (Oskar Messter, Eugene Lauste aj.)

Že se němé filmy jako takové chápou až od příchodu zvukového filmu, jelikož se předtím nikdy nepromítaly bez hudebního doprovodu, se často připomíná. Málokdy se však zdůrazňuje, že ani černobílý film nebyl prostě předstupněm filmu barevného, ale kapitolou mezi dvěma érami barvy ve filmu. Není to příliš dlouhá kapitola. Různé formy barevně

zpracovávaného filmu se udržely až do první poloviny dvacátých let, například pro Murnau je barva v *UPÍROVI NOSFERATU*, ale i v *HOŘÍCÍM DOLE* prvkem, bez něhož celé pasáže ztrácejí smysl. Teprve od poloviny dvacátých let se, přinejmenším v Evropě a v USA, „černobílý film černobíle promítá“, začíná tedy doopravdy „éra černobílého filmu“. (Lze si představit barevnou Gretu Garbo?)

Samozřejmě to především znamená, že významní režiséři a kameramani zapojují „černobílost“ do vlastní estetické koncepce filmu, někteří se právě v ní „najdou“ (Clarence Brown a kameraman Daniels, Carol Reed a Krasker). Paralelně s prosazením černobílého filmu přicházejí v druhé polovině dvacátých let z Ameriky první skutečně barevné filmy (*ČERNÝ PIRÁT*, pasáže v *BEN HUROVI* aj.), ještě před koncem němé éry! Černobílý film si udrží primát (pouhých?) cca. 35 let v USA, v Evropě asi o deset let déle. A na konci šedesátých let se zopakuje historie známá už z konce let dvacátých: tehdy vznikaly formálně nejbohatší němé filmy už s vědomím, že nástup zvuku je nevyhnutelný, na konci šedesátých let přicházejí na plátna nejradikálnější černobílé filmy s ostrými kontrasty, s maximálním rozpětím světelné škály, s rozpitými konturami a dalšími prvky, které nebude možné s sebou „převzít“ do barevných sedmdesátých let. (Viz Hanákův 322 nebo poslední černobílé filmy Bergmana z let 1966 – 1968.) O všech těchto věcech „se ví“, ale do filmového dějepisectví se to promítá neuvěřitelně málo (o universitním školství nemluvě). Pokud jde o „skutečný počátek černobílé éry“, hovoří se o něm více teprve v posledních deseti až patnácti letech, neboť teprve početné restaurace různě obarvovaných němých filmů dovolily udělat si obrázek o periodizaci jednotlivých technik.

1908: mluvit o „filmovém umění“

Jak staré jsou dějiny filmu jako umění? Pro některé začínají až s Bergmanem/Antonionim (a vzápětí končí). Pro jiné už s „pravdivostí“ neorealismu. Pro většinu s velkými němými filmy dvacátých let. Prvním stylistickým hnutím s přímým vztahem ke starším „krásným uměním“ byl francouzský impresionismus kolem roku 1920 a souběžně expresionismus v Německu.

Kinematografie před první světovou válkou zůstává stále „terra incognita“, navzdory všem „archeologickým“ úspěchům minulých let. Je to nepřehledné období, z hlediska kategorizujících historiků tu vládne stejná anarchie, jako v komediích jaké tehdy točil Jean Durand a spol. I tady máme samozřejmě několik „majáků“, jako je „brightonská škola“ (od 1897) a Porterova *VELKÁ ŽELEZNIČNÍ LOUPEŽ* z roku 1903, ale tato data jsou podstatná hlavně pro „experiment“, „naraci“ a „montáž“. „Uměním“ byl film už od okamžiku, kdy se záznam skutečnosti a jeho zpracování stal důležitějším než problém, na jaké technické bázi se film prosadí. Jako prvnímu „auteurovi“ tudíž můžeme vrátit Lousi Lumièrovi prvenství, které mu jako údajnému „vynálezci filmu“ musíme odejmout. (Dějiny filmu nezačínají kinematografií bratří Lumièrů, první animované filmy Emila Reynauda vznikají například už kolem roku 1880.)

O Lumièrovi jako o „umělci“ píše Bazin i Rivette. Ještě několik let ale trvalo, než filmař „chtěl být umělcem“. K tomu dochází v roce 1908, nejprve v rovině nejviditelnější, manifestační, totiž založením společnosti „Film d'art“, za deklarovaným účelem pozdvižení

filmu na rovinu ostatních umění. Zde je počátek renomé, které obdrží film odměnou za to, že reprodukuje divadlo, umění jemu cizí, jak by řekl Bresson. V tomtéž roce debutuje v Americe, komerčně dosud z velké části ovládané Francií, D. W. Griffith, který má stejně vysoké ambice jako tvůrci „Film d'art“, ale snaží se film proměnit v umění za respektování jeho podstaty: poprvé se tu jakoby spojuje „pohyb vpřed“ (větší subtilnost v inscenaci citů, rozvoj montáže) s „návratem k počátkům“, tedy k neposkvřenosti à la Lumière. A do třetice se potvrzuje důležitost mezníku 1908 v samozřejmosti, v níž tehdy sebe jako umělce začíná chápat už dlouho „zavedený“ Georges Méliès, ne coby zaznamenávatel divadla, ani jako realista a průkopník narace jako Griffith, ale jako suverénní vládce univerza, jež existuje jenom pro film. V únoru následujícího roku oponuje Charlesi Pathéovi (zde v oblíbené záporné roli „producenta-trhovce“): „Nevěřte tedy, [...] že se dělám menším než jsem, předstupuji-li před vás jako umělec. Neboť nemáte-li vy jako obchodník žádné umělce, pak se táži: s čím potom obchodujete?“ Tolik zdůrazňovaný pokrok v dějinách filmu je nejlépe vidět, když si při čtení téměř sto let starého výroku uvědomujeme, jak daleko jsme se v této polemice od Mélièsových dob dostali...

1931: nepostřehnutý zlom – druhé zrození zvukového filmu

Zvukový film nemá jedno, ale mnoho zrození, i při odhlédnutí od čistě technických stadií jeho vývoje před oficiálním začátkem zvukové éry (1927) a po něm (stereo atd.). V globalizačních filmových dějinách se film jako JAZZOVÝ ZPĚVÁK dobře vyjímá: byl de iure prvním dlouhým zvukovým filmem, i když jeho větší část je vlastně jen ozvučený němý film s mezititulky. Byl jedním z oněch „eventů“, jaké Hollywood dodnes rád inscenuje – senzací, rekordem s doložitelným ziskem. A nikdo už nic neudělal s tím, že je to (vůbec ne vinou techniky!) nesnesitelně špatný film, který měl být okamžitě přikryt rouchem zapomnění, ale bohužel... (Ještě Voltaire si mohl dovolit horovat za dějepisce-tví, které by zavrženíhodné jevy prostě nechalo ležet ladem.) Cítíme: v téhle trapnosti jistého Mr. Croslanda (ani na něj se bohužel nezapomene) nelze vidět počátek nové éry. V roce 1929 naštěstí přichází na poslední chvíli „manifest zvukového filmu“, podepsaný třemi Rusy, odkázanými přitom zatím pouze na zahraniční ukázky západních zvukových filmů. Má se za to, že text je v podstatě dílem Vsevoloda Pudovkina, který byl vlastně také jediný, kdo jeho principy uplatnil v praxi celovečerního filmu – ve svém DEZERTÉROVI. (Ejzenštejnovu AŽ ŽIJE MEXIKO zůstalo jakožto torzo němým filmem a zvukové experimenty *Americké tragedie* si můžeme jen představovat nad nerealizovaným scénářem.)

Nejprogresivnější představy o tvůrčím využití zvuku ve filmu vycházely v prvním období (1928 – asi 1933) paradoxně z estetiky němého filmu, jehož výtobytky měly zůstat zachovány. Princip přísného kontrastu zvuku a obrazu, autonomie obou složek, zákaz banální ilustrativnosti, vyjadřování pomocí metafor a metonym, to vše vychází z logiky vrcholného němého filmu a především z jeho víry v montáž. Tato podoba uměleckého zvukového filmu nepřežila polovinu třicátých let, vzhledem ke komerčním i společenským faktorům se ukázala jako neživotaschopná; na poli diváckého filmu ji vystřídala

rutina studiové produkce a pro uměleckou tvorbu se ukázala perspektivnější cesta respektující obrazový a zvukový „povrch“ skutečnosti – jak se s tím poprvé setkáváme ve FENĚ (1931) a v následujících Renoirových filmech.¹⁾

Ale co se mi na celé této kapitole nejvíce líbí, je to, jak lze docela přehledně (zde: přeslechnout) ten zlom, který se nakonec ukáže jako nejdůležitější. Moment, kdy Michel Simon potká na křižovatce „fenu“ a jejího opilého pasáka, ruchy ulice, rozhovor Simona a Maresové při chůzi po chodníku, skřípání brzd a houkání klaksonů, to je nakonec mnohem blíž „srdci“ filmu než ty nejvynalézavější clairismy nebo hlukový terorismus Pudovkina a Ejzenštejna (přes veškerou lásku k nim). Zároveň není jistě těžké pochopit, proč se celá avantgarda a všichni, kterým šlo o zdokonalení filmu, nechali uhranout Clairem a Pudovkinem, tj. inteligentním šarmem nebo ideově-formálním extremismem, ale když měli před sebou první obrazy z BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ, motorovou loď plující po Seině, nákladní auta drnčící po nábřeží, nepřipadalo jim, že vidí něco závratného. A další podivuhodná věc je, že Renoirovy první zvukové filmy nezískaly během desetiletí podobnou patinu, která kráší Claira nebo „avantgardní zvukové filmaře“, že Renoirova kvalita se zdá být méně „historická“. Uměním postavit fikci do viditelné reality, (kterou už dnes mimo plátno nenajdeme) se Renoir ubránil i tak „krásnému stárnutí“, jaké například Carnéovi přiznává Truffaut.

Pracovní výběr dalších zlomů k posouzení:

nesporné zlomy

- nástup velké éry „výmarského filmu“: 1919 (debutují Murnau a Lang, Ruttmann natáčí první abstraktní filmy, vzniká KABINET DOKTORA CALIGARIHO)
- úpadek švédského filmu: 1924 – po odchodu Sjöstroma a Stillera
- konec „výmarského filmu“: 1933
- počátek francouzské nové vlny v krátkém filmu (1955) a v dlouhém hraném (1958)
- 1963: začíná československá nová vlna
- nástup německé nové vlny v dlouhém hraném filmu (od roku 1965: ROZLOUČENÍ SE VČEREŠKEM, NEUSMÍŘENÍ, DOPIS)
- zlatá éra německého experimentálního filmu (od roku 1967)
- nástup české školy animovaného filmu po (díky) znárodnění kinematografie: 1945
- import evropské moderny do Japonska: 1926 – Kinugasova ŠÍLENÁ STRÁNKA

1) „Teze o prudkém úpadku ‚filmovosti‘ po nástupu zvuku je pravdivá, vymykají se z ní právě jen ti nejvýznamnější režiséři: Ruttmann, Vigo, Lubitsch, Epstein, Pudovkin, Ophüls, Barnet, Vertov, Dreyer, Sternberg, Lang, Pabst, Hitchcock, Chaplin, Clair, Buñuel, Gance, Ejzenštejn... s výjimkou Renoira prakticky všichni ponejprv zastánci kontrapunktického užití zvuku (jak dokumentují jejich díla z této doby). Po roce posledního vzepětí ekonomicky už odepsaného německého filmu (1929) následoval přibližně v letech 1932 – 1933 definitivní konec určitého pojetí kinematografie a nejlepší filmy z této sezóny se staly jeho ‚labutí písni‘. Kolem roku 1933 – 1934 našel hraný zvukový film na dlouhou dobu svůj tvar.“ Milan D. Klepikov, *Německý film „Výmarské republiky“ ve světle multikulturních vlivů*. Rkp., Praha 2000 (uloženo na FF UK), s. 76.

– objev japonského filmu Západem: 1950 (RAŠOMON), následuje opožděné objevování starších filmů Mizoguchiho, Ozua...

– mezníky formální renesance amerického filmu za války: OBČAN KANE, ODPOLEDNÍ OSIDLA, působnost emigrantů (Renoir, Lang, Clair, Ophüls, Fischinger aj.) a posílení avantgardy (McLaren, Buteová, Crockwell, bratři Whitneyové, Harry Smith)

– počátek experimentální éry v Rakousku: 1955 – Kubelkova MOZAIKA V DŮVĚŘE

nesporné, ale málo zkoumané zlomy

– 1971 až 1972: citelný kvantitativní útlum experimentálního filmu v celé západní Evropě

– 1973 až 1977: krátká éra otevřeného zobrazování sexuality a nahoty v uměleckém filmu (se slábnoucími dozvuky do osmdesátých let): Ošima, Ferreri, Jancsó, Bertolucci, Fellini, Pasolini...

– období největší myšlenkové i výrazové stagnace: první polovina padesátých let, devadesátá léta

– realismus barvy ve filmu: prosazuje se teprve na konci šedesátých let, kolem 1969 až 1970 (NĚŽNÁ, OUT ONE, TRISTANA aj.)

debuty, které ovlivní běh národní kinematografie

– USA 1908: Griffith, 1914: Chaplin, 1940: Welles

– Velká Británie 1925: Hitchcock

– Švédsko 1945: Bergman

debut jednoho tvůrce jako „zlom“

– 1928/29: ANDALUSKÝ PES

zlom ve vztahu reality a filmu

– v rovině konceptu: druhá polovina šedesátých let (P. Weibel, V. Exportová)

– ve výsledku: 1969 – „přechod bez doteku“ v Rivettově OUT 1: NOLI ME TANGERE

hvězdné hodiny kinematografie:

– nejbohatší období na myšlenkově i formálně nejodvážnější díla: 1929, 1969 = dva „svaté roky“

– 1966: souběžný vznik tří z hlavních děl „zlatého fondu“: PERSONA, A CO DÁLE, BALTAZARE, ANDREJ RUBLEV

konkurující zlomy

– hlavní mezník nástupu moderny v hraném filmu: 1953 – Rosselliniho CESTA PO ITÁLII, negativní přijetí

– 1959: Antonioniho DOBRODRUŽSTVÍ, pozitivní skandál, větší připravenost a vstřícnost kritiky vůči „tématu odcizení“, souběžnost s nástupem „moderny“ v ostatních kinematografiích. Rosselliniho pocítili jako „přelom“ jen nemnozí: Rohmer prožívá STROMBOLI jako své náhlé zásadní kritické prožření, Rivette píše po zhlédnutí CESTY PO ITÁLII svůj „Dopis Rossellinimu“

lámání talentů

– 1974/75 čili: kdo hledá morální dno českého filmu...

opožděný zlom

– politicky i formálně nejradikálnější filmy československé nové vlny přicházejí do kin nebo vznikají teprve v prvních měsících po okupaci (OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME, UCHO, 322, PTÁČKOVÉ, SIROTCI A BLÁZNI, EDEN A POTOM, ŽERT, VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI, DEN SEDMÝ, OSMÁ NOC)

– 1964: anachronismus („nefilmovost“), který se prosadí – Dreyer (GERTRUD) a jeho následovníci: Oliveira, Rohmer, Straub

bez záruky (subjektivní)

– 1915 až 1920: nuda němého filmu: *po* ztracené anarchické kráse prvních dvaceti let, *za* ustanovení jednotné délky dlouhých filmů, *před* obrazovou a montážní dynamizací dvacátých let

zlom, který se nedochoval

– 1910: počátky abstraktního filmu v Itálii, Arnaldo Ginna/Bruno Corra

– 1947: jednorázový pokus o avantgardní film v poválečných Čechách: *Studie o zlomku skutečnosti* Vratislava Effenbergera

interpretace zlomu

– 1942: zrodil se neorealismus za války ze skryté protirežimní opozice, nebo byl „levo-bočkem“ lásky Mussoliniho juniora k filmu?

zapomenuté (anarchické) využití zvukového filmu: 1930 – 1932

NOC NA KŘÍŽOVATCE (Renoir), PŘEDMĚSTÍ (Barnet), UPÍR (Dreyer), ČÍSLO SEDMNÁCT (Hitchcock), DEZERTÉR (Pudovkin), ZÁVĚŤ DOKTORA MABUSE (Lang), ZLATÝ VĚK (Buñuel)

Milan D. Klepikov, PhD. (1965)

Do roku 1999 publikující pod jménem Milan Doinel, absolvent filmové vědy na FF UK v Praze, působí jako filmový historik a dramaturg promítací síně NFA Ponrepo.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha 3)

Citované filmy:

A co dále, *Baltazare* (Au hasard, Balthazar; Robert Bresson, 1966), *Andaluský pes* (Un Chien andalou; Luis Buñuel, 1928), *Andrej Rublev* (Andrej Rublov; Andrej Tarkovskij, 1966), *Ať žije Mexiko* (Que Viva Mexico! Sergej M. Ejzenštejn, 1931), *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), *Boudu z vody vytažený* (Boudu sauvé des eaux; Jean Renoir, 1932), *Cesta po Itálii* (Viaggio in Italia; Roberto Rossellini, 1953), *Černý pirát* (The Black Pirate; Albert Parker, 1926), *Číslo sedmnáct* (Number Seventeen; Alfred Hitchcock, 1932), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Dezertér* (Dezertir; Vsevolod Pudovkin, 1933), *Dobrodružství* (L'avventura; Michelangelo Antonioni, 1959), *Dopis* (Der Brief; Vlado Kristl, 1966), *Eden a potom* (Alain Robbe-Grillet,

1970), *Fena* (La Chienne; Jean Renoir, 1931), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964), *Hořící dům* (Der brennende Acker; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Idioti* (Idioterne; Lars von Trier, 1998), *Interview* (Interview; Federico Fellini, 1987), *Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Lovers* (Jean-Marc Barr, 1999), *Mozaika v důvěře* (Mosaik in Vertrauen; Peter Kubelka, 1955), *Napoleon* (Napoleon vu par Abel Gance; Abel Gance, 1927), *Neusmíření* (Nicht versöhnt; Jean-Marie Straub, 1965), *Něžná* (Une Femme douce; Robert Bresson, 1969), *Noc na křižovatce* (La Nuit du carrefour; Jean Renoir, 1932), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Odpolední osidla* (Meshes of the Afternoon; Maya Deren, Alexandr Hackenschmied, 1943), *Out 1: Noli me tangere* (Jacques Rivette, 1970), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Předměstí* (Okraina; Boris Barnet, 1933), *Ptáčkové, sirotci a blázni* (Juraj Jakubisko, 1969), *Rašomon* (Rashomon; Akira Kurosawa, 1950), *Rodinná oslava* (Festen; Thomas Vinterberg, 1998), *Rozdělení ohně* (Construire un feu; Claude Autant-Lara, 1927), *Rozloučení se veřejně* (Abschied von Gestern; Alexander Kluge, 1966), *Stromboli, země boží* (Stromboli, terra di Dio; Roberto Rossellini, 1950), *Šílená stránka* (Kurutta ippejdži; Teinosuke Kinugasa, 1926), *Tanec v temnotách* (Dancer in the Dark; Lars von Trier, 2000), *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970), *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (Vampyr, ou L'Étrange Aventure de David Gray; Carl Theodor Dreyer, 1932), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery; Edwin S. Porter, 1903), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vyhnání z ráje* (Věra Chytilová, 2001), *Závěť doktora Mabuse* (Testament des Dr. Mabuse; Fritz Lang, 1932), *Zlatý věk* (L'Age d'or; Luis Buñuel, 1930), *Žert* (Jaromil Jireš, 1968), *322* (Dušan Hanák, 1969).

SUMMARY

BREAK POINT

Milan D. Klepikov

Those who will not themselves be involved in creating the map of history, will find it invaded by the occupying forces of cliché and misinterpretation. This is not idle scare-mongering. Various popular "film chronicles" are continually being published, occasionally also in the Czech Republic, whose main consequence (aim?) is the affirmation of all traditional ideas about the development of film. Everything must be precisely categorised in a manner to which we are accustomed, quality assessments remain unchanged, and what was neglected in the past remains unknown. We will also find the need to ensure the conformity of film history with contemporary popular film (since everything else is marginalised), which then ceremoniously stands at the end of film history as its ironical punch-line.

The revenue of film, if converted into real costs, is unquestionably a tangible yardstick, however meaningless for the estimation of its artistic qualities. Nevertheless, this yardstick plays a traditionally significant role in Anglo-Saxon books about film, which border on the scientific and popular. The issue begins to assume a fatal aspect when projected retrospectively into the evaluation of films of the past, and not only American production. Even in the minds of many, certainly distinguished, European filmmakers, Hollywood centralism has its secure position. Dozens of films by Dreyer, Vigo, Stroheim and Rossellini which were not box-office hits – and even worse, they were never "nominated for a nomination" – are perhaps facing neglect for the second time, in this case definitively: they do not fulfil the fundamental criteria for the history of film during an era of globalisation. I hope I am exaggerating.

(The author, for his part, is attempting in this text to repay his levy on the spirit of the times by submitting his "cinematographic revolutions", suitable for the (re)appraisal of the patient reader, without any chronological or other order).

Translated by Linda Paukertová