

Kristin, David and the Man Who Wasn't There

Kristin Thompsonová a David Bordwell: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*.
Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2007, 848 stran.

Poslední pokus vydat v češtině souborné dějiny světového filmu byl učiněn koncem osmdesátých let minulého století, kdy vyšel první díl poctivého, nicméně již tehdy notně antikvovaného *chef d'oeuvre* Jerzyho Toeplitze. Změněné nakladatelské poměry po Listopadu nejenže dokončení tohoto vydavatelského projektu nemilosrdně pohřbily, ale dlouho nedávaly pražádnou naději na realizaci nějakého srovnatelného. Nastala sedmnáctiletá éra rozličných *Kronik filmu* a rozverných letně edukačních projektů, nejlépe formou komiksu. Se záblesky nadějí na lepší časy, vysílaných k našinci po miléniu z okruhu Akademie múzických umění, rostlo napětí: chtěl věřit, že po tak dlouhém přechodu přes poušť bude odškodněn knihou uvážlivě zvolenou a že dobrá volba nebude znehodnocena editorským lajdáctvím. Těch několik prvních měsíců strávených s „českým Bordwellem“ mne přesvědčilo, že vytoužená oáza tentokrát nebyla fata morgana; z editorského hlediska tu konečně máme co do činění s výkonem zasluhujícím označení „přijatelný“. Dílčí nedostatky, o nichž bude řeč níže, je nutné vidět v poměru k náročnosti úkolu, který na sebe vzali odpovědní redaktoři Michal Bregant a Vít Janeček, editor Václav Kofroň a redaktorka Marie Kratochvílová. Respekt patří též sestavovatelům rejstříků.

U volby titulu nestálo pak v sázce nic menšího než otázka, jakou koncepcí dějin filmu vybavíme nejméně celou jednu generaci českých čtenářů pro vstup do problematiky kinematografie ve všech jejích aspektech. Nejlepším rádcem pro správný výběr se mi jeví zvolit badatelský přístup, který klade hlavní důraz na všechno to, co jsme v českém pojetí dějin filmu v minulých letech a desetiletích nejvíce postrádali, po čem jsme nejvíce volali. Rozhodnutí pro tandem Thompsonová/Bordwell se z této perspektivy jeví jako mimořádně šťastné.

Co nám chybělo: dějiny metodicky koncipované, systematicky strukturované, pojmově exaktní, dějiny, které by před čtenáře předešly látku v její úplnosti či alespoň daly pocítit její rozsah a zůstaly by přitom přehledné. Dějiny, které by – líp než jsme to znali – plnily poslání edukativní, pedagogické. To implikuje, že by u žádného detailu neztratily vztah k celku, u každého jevu by poukazovaly na souvislosti a snažily se vyhmátnout vždy ty nejpodstatnější. Tím už jsme zároveň v krátkosti vyjmenovali hlavní přednosti práce Thompsonové a Bordwella, neboť jejich *Dějiny* nás nezklamou v žádném ze zmíněných ohledů. V některých dokonce poněkud „překračují normu“, čemuž se budeme níže podrobněji věnovat. Polemické otázky, k nimž nás některé dílčí teze nutně vyprovokují, nezpochybní naši nemalou satisfakci nad sumou vědomostí, která tak majestátně-neokázale „drží pohromadě“ (dojem chvályhodně opticky podepřený inteligentní grafickou úpravou i vazbou!).

Je také třeba si připomenout, co nám nechybělo: ideologie. Rozumí se samo sebou, že před Listopadem by u nás nějaké programově ne-ideologické dějiny filmu vůbec nemohly vyjít, zároveň bychom je ale i ve filmové literatuře bývalého Západu stěží našli. Autoři Velkých Filmových Historií minulosti, pokud nebyli přímo marxisté (jako dnes už opravdu nečitelný Sadoul), dávali i při snaze o co nejvyšší věcnost ve svém psaní najevo sociální přesvědčení, povýtce „progresivně-demokratické“ (to platí i pro podle mého názoru nejlepší v bývalém Československu vydané *Dějiny filmu* od západoněmeckých autorů Gregora a Patalase¹⁾). Pouze Francie má mezi svými významnými filmovými dějepisci dva nefalšované extrémní pravičáky (Bardeche, Brasillach), ale závidět jí to nebudeme.

Dřív, než by to vyšlo najevo před nemilosrdným soudem *new film history*, přiznávají Bordwell a Thompsonová raději hned v úvodu svého díla, že i oni nám budou vyprávět o filmu Příběh. Nemohou si pomoci a stavějí od samého začátku s vidinou uceleného architektonického tvaru, který se jim nakonec, při dodržení všech na sebe dobrovolně vzatých podmínek a vymezení, podaří zdárně vybudovat. Torzovitá a porózní staveniště přenechají postmoderním autorským kolektivům. Společensko-historický kontext se v jejich *Dějínách* nevytratil, ale pevně svírané otěže vytyčené ideové neutrality, jejíž zachování snad smíme přičíst k dobru i anglosaské nátuře, nepovolí (téměř) na žádném místě vyprávění. Jdeme klidně ještě kousek dál a řekněme, že s „Bordwellem“ dostáváme do rukou možná vůbec první úspěšný pokus o důsledně a nemilosrdně od-ideologizované komplexní dějiny světového filmu. V krajích českých a moravských je to novum na druhou, věřím, že s dlouhodobě ozdravným účinkem.

V *Dějínách filmu* se setkáme s něčím, co jsme oceňovali už na jiných Bordwellových pracích – se způsobem, jakým své výklady doprovází fotografiemi z filmů. Je to tak trochu jeho firemní značka nebo signatura, teprve zde ale může svůj „trumf“ naplno uplatnit. Téměř v každém odstavci jsme jednou nebo i víckrát navigováni číselným údajem na fotografii nebo sled fotografií, které okamžitě osvětlí podstatu problému stylu, formy či jakéhokoli prvku, o kterém je zrovna v textu řeč. Výběr ilustrací je v nejlepším slova smyslu „výmluvný“ a maximálně účinný. Bordwellův vzácný didaktický talent dokazuje, že podání dějin kinematografie – čitelné i pro laiky – se nemusí nikde snižovat k populistickým ústupkům; zřetelná argumentace úplně stačí a drží čtenáře v napětí a zvědavosti od začátku až do konce. Aniž bychom zapomínali na záslužné průkopnické pokusy na tomto poli (Karel Reisz, James Monaco), pokládáme Bordwellovu schopnost nechat před čtenářem slovem i obrazem defilovat v logicky komprimované formě mnohvrstevnaté dějiny filmových stylů za onu kvalitu, díky níž se pro nás jeho práce teprve stává skutečně nenahraditelnou. Šest základních oddílů knihy je rozčleněno na 28 kapitol, ty pak na jednotlivé podkapitoly s nejrozličnějšími vsuvkami, tabulkami apod. Němé éře jsou vyhrazeny úvodní dva díly. První zahrnuje vůbec nejdelší časové období od vzniku filmu až po rok 1919, druhý naopak nejkratší, tj. poslední němou dekádu do roku 1929. Zvuková éra je rozčleněna na patnáct let od počátku zvukové éry až do konce druhé světové války (III), na dalších patnáct let až do předvečera nových vln (IV), na zhruba dalších dvacet let až k „současnému filmu“ (V), a konečně na čtvrtstoletí „kinematografie v éře elektronických médií“, které končí v prvních letech našeho století (originál 2. vydání vyšel v roce 2004). Jediná země, která má vyhrazen zvláštní prostor ve všech kapitolách, jsou Spojené státy americké.

1) Ulrich G r e g o r – E n n o P a t a l a s, *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran 1968. V českém vydání bordwellovských *Dějin* není bohužel o Gregorovi/Patalasovi zmínka ani v *Další literatuře*, ani v *Bibliografii*.

Rozdělení podle zemí a základních druhů filmu, jež se pak autoři i nadále drží, se začíná rýsovat již v první kapitole I. dílu, věnované období do roku 1904. Na počátku stojí podkapitola *Vynález filmu* (zahrnující i filmovou prehistorii), zbytek kapitoly popisuje vývoj ve Francii, v Anglii a v USA. V druhé kapitole (1905–1912) je nejdříve nastíněn vývoj na starém kontinentu, druhá podkapitola je věnována výhradně dění v USA a třetí, kde jsou připomenuty některé v dobovém kontextu okrajové kinematografie jako Nizozemsko či Indie, postuluje poprvé v názvu bordwellovskou tezi o *mezinárodním stylu*. Ve třetí kapitole následují po Evropě (opět *en bloc*) a po USA „země s menší filmovou produkcí“.

Analogicky se postupuje v II. díle, pojednávajícím o vrcholné němé éře let dvacátých: začíná se Francií, potom se poprvé dostává zvláštního prostoru Německu a sovětskému Rusku, následují opět „mezinárodní trendy“. III. díl zahajuje samostatnou kapitolou o vynálezu zvukového filmu, vedle USA vyhradí speciální kapitolu ještě Francii, dále třídí na kapitalistické demokracie a na totality a poslední kapitolu poprvé vyhrazuje dokumentu a avantgardě (tyto dva druhy filmu prezentují T&B i napříště vždy pospolu, což je však vymezení do značné míry umělé). IV. díl – o poválečných letech – začíná opět zvláštní americkou kapitolou, v druhé se věnuje Itálii a dalším zemím ve srovnatelné sociální situaci – rozdělenému Německu a Španělsku. Zbylou západní Evropu charakterizuje třetí kapitola, ve čtvrté se setkávají komunistické a tzv. rozvojové země, v páté, o níž ještě bude řeč, zavládne mlha „uměleckého filmu a ideje autorství“, po níž už na scénu vstupují „nové vlny a mladé kinematografie“. Na závěr je opět avantgarda skloubena s dokumentem. V V. dílu mají USA výsadní právo na vlastní kapitolu, ve druhé se v éře osmašedesátnických revolt poprvé samostatně vynořuje „politickokritický film“ a po již nepřekvapující melanži experimentu a dokumentu se dostáváme ve zbývajících dvou kapitolách k Evropě (tentokrát východní i západní) a do „rozvojových zemí“. Zcela dominantními se USA stávají v závěrečném VI. díle, který jinak přehledné členění na země a kontinenty víceméně opouští, aby přeskakoval mezi dílčími tématy, jež pokládá za signifikantní. Europudding či worldpudding, který takto vzniká, působí pravda poněkud roztěkaně, když například s Loachovou *Kes* z roku 1969 přelétáme do počátku 21. století a hned zas do protisměru. Problém, jak pojednat období nejbližší naší současnosti, je ale dobře známý a T&B se s ním nepotýkají hůř než jiní.

Co se týče prostoru věnovaného v knize kinematografii USA, je třeba ho vidět ve světle Bordwellovy teze (jedné z těch, k nimž se ve svých pracích trvale vrací) o rozhodující roli USA v utváření dominantního filmového stylu – a to již od první světové války. Kromě toho je třeba mít na paměti, že původním adresátem knihy byl samozřejmě americký čtenář. Nic to nemění na základním záměru T&B psát skutečně „světové“ dějiny; ignoranci vůči vývoji filmu v jednotlivých zemích a fixaci na Hollywood či jen na anglosaský svět jim podsouvat opravdu nelze. Je to třeba zdůraznit tím spíš, že takový přístup zůstává jinak bohužel typický pro 99 % americké filmové literatury, včetně té, kterou nám bez rozmyslu nabízejí čeští překladatelé a vydavatelé.

Mnoho bylo napsáno o Bordwellově tezi o determinující roli „klasického Hollywoodu“ v dějinách filmového stylu, své k ní řekli i čeští autoři (v poslední době např. Jaromír Blažejovský²⁾). Bordwell sám se k problému vyslovuje v jiných svých pracích a v recenzi *Dějiny* může být jen zmíněn. Považují nicméně za prospěšné vzít na vědomí, co k věci poznamenávají na straně 51 díla sami autoři:

2) „David Bordwell [...] nezkoumá [...] filmy o sobě, nýbrž vždy na pozadí předpokládané zkušenosti publika té či oné doby, přičemž za tuto zkušenost považuje návyk na hollywoodské filmy.“ Jaromír Blažejovský, *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2007, s. 50.

Filmoví tvůrci řešili výše uvedené problémy v průběhu několika let. Někdy se vzájemně ovlivňovali, jindy objevovali shodné postupy v tutéž dobu. Některé postupy vyzkoušeli a pak je opustili. Do roku 1917 dopracovali systém formálních postupů, který se stal pro americký film standardním. Tento systém začal být nazýván [sic!] klasickým hollywoodským filmem. I přes toto základní označení byla řada základních principů systému objevena *v jiných zemích* [zvýraznil MK].

Ano, podivné je zkrátka to označení, užívané běžně s irituující samozřejmostí. Je přece evidentní, že vedle stylů rozpoznatelně „zabarvených“ podle země vzniku existovaly již ve dvacátých letech produkce, v nichž převažovalo *così*, co můžeme spolu s Bordwellem označit za „mezinárodní styl“. Kolik je v něm Griffitha, De Milla a industrializujícího se Hollywoodu, a kolik Pastroneho, Feuilladea, Capellaniho, Stillera, Sjöströma, Urbana Gada, Lubitsche (předhollywoodského!) nebo v tomto kontextu zvlášť významného Feydera – to mohou objasnit dílčí studie. Komerční hegemonie Hollywoodu, jejíž počátek lze snadno a přesně datovat a diskutabilní terminus „klasický hollywoodský styl“ jsou tudíž dvě věci, které bychom si nikdy neměli plést.

Netvrdí-li T&B, že kolébkou hollywoodského stylu je Hollywood, pak ono místo rozhodně chápu jako hlavní centrum jakési *magistrální* kinematografie (neříkejme *mainstreamové*, protože nyní již jde i o vymezení stylu, ne jen o vymezení komerční). Proto se zešíroka věnují americkým žánrovým filmům a popisují jejich ustavení a různé transformace. V neamerické produkci se však pozornost T&B vychyluje zcela ve prospěch filmu uměleckého či sociálně determinovaného. Pavel Skopal to ve své recenzi v *Cinepuru*³⁾ zmínil na příkladu sovětských a východoevropských filmů, ale platí to i o popisu většiny dalších národních kinematografií (snad kromě hongkongské a indické): Jako by T&B zapomněli, že si v úvodu knihy vytýčili „typičnost“ (Skopal: „zájem o dobové normy“) jako kritérium, na něž chtějí klást stejný význam, jako např. na uměleckou originalitu. Místo toho budí dojem, že existovala-li mimo Hollywood i jiná velká centra zábavní kinematografie, byla asi, navzdory své oblibě u domácího publika, stylisticky zcela poplatná Hollywoodu, coby jeho tu horší tu lepší odvozenina. S tím jistě nelze souhlasit, stačí připomenout centra evropského populárního filmu, jakými byly Francie (T&B zmiňují tamní mainstream jen namátkově, od šedesátých a sedmdesátých let prakticky vůbec), Itálie, ale i Západní Německo – abychom jmenovali aspoň tři země, jejichž čistě komerční produkce rozhodně neměla jen lokální význam a ohlas, byla žánrově bohatá a mnohdy i „stylotvorná“ (připomenout podrobněji jen spaghetti-westerny, jak to dělají T&B, určitě nestačí). V případě Německa zaráží absence zmínek o populárním filmu již při popisu éry nacismu a války, kdy T&B pouze zmiňují, že otevřeně propagandistické filmy tu byly v naprosté menšině (s. 280); „typické“ filmy tu vskutku vypadaly jinak než TRIUMF VŮLE nebo ŽID SÜSS.⁴⁾ O poválečném Západním Německu pak T&B tvrdí, že tu „dominovaly americké společnosti. Hollywood kontroloval větší část distribuce“ a zabíral „dvě třetiny promítacího času“ (s. 363). Tento údaj byl bohužel bez ověření převzat ze starší literatury, která z počtu distribuovaných kopií vyvozovala falešné závěry o jejich podílu na tržbách. (Více v zásadním textu Josepha Garncarze Německo se globalizuje. Kritika teze o dominantním postavení Hollywoodu na světových trzích, který vyšel v *Iluminaci* 1/2008.) Je zajímavé, že i odvrácená stránka ki-

3) Pavel S k o p a l, Dějiny filmu / Minulost je cizí země (Dějiny filmu jako cesta se spolehlivým průvodcem). *Cinepur* 2008, č. 56 (březen), s. 42.

4) Zavádějící je v tomto kontextu pasáž o proklamované eskapickém zaměření italské fašistické kinematografie, kladená s odvoláním na Luigiho Frediho do opozice k přístupu Goebbelsovu (s. 284)!

nematografií těchto zemí – Francie, Itálie, Německo (a Rakousko) –, totiž jejich velmi košatá experimentální větev, unikla až na jedno, dvě jména zcela pozornosti T&B. Stejně jako kompletní (!) kinematografická produkce nebožky NDR.

T&B se snaží najít rozumný kompromis mezi nutností chronologického postupu a potřebou „zavěsit“ na časovou linku co nejvíce specifika, která se vážou k dané době v té které zemi. Až na drobná opomenutí, jako jsou právě zmíněná, se jim to vcelku daří, na nemnoha místech se dostavuje pocit, že informace jsou do celku včleněny s jistým násilím, uměle nebo svévolně. Velkou záhadou pro mne zůstává pouze kapitola devatenáctá (= 5. kapitola IV. dílu), která k sobě váže „umělecký film“ a „ideu autorství“. Kdybych byl přesvědčen o její nezbytnosti, očekával bych kapitolu s takovou tematikou v I. díle, nejspíš v rámci 2. kapitoly, věnované období let 1905–1912. Tehdy začínal být film chápán jako umění, v desátých letech také vznikly první teoretické texty v tomto duchu, o nedlouho později první „artová kina“. To samozřejmě T&B vědí a na příslušných místech to i zmiňují, o to zvláštnější je, že teprve v 19. kapitole se rozhodnou přiřknout „uměleckému filmu“ status exemplárního dobového fenoménu. Souvislost s hnutím „politique des auteurs“, jež je v dějinách filmové kritiky padesátých let anekdotou velmi vděčnou a zábavnou (ale sotva něčím víc), je přitom více než volná. „Politique“, tak jak byla myšlena a praktikována, byla jistě významná pro prosazení tvůrců, kteří byli činní uvnitř komerčního systému, a *nebyli* dosud akceptováni jako umělci, režiséři, jako byli Nicholas Ray, Robert Aldrich, Anthony Mann nebo Otto Preminger (jak je ostatně správně připomenuto na s. 450). Bordwell se v kapitole 19 ale nevěnuje výše jmenovaným, ale režisérům, jejichž umělecký význam stál již tehdy mimo vši pochybnost. Nečekaně přitom opustí do té doby plynulou chronologii své knihy a vytipuje si – především z řad proslulých Olympanů, bez výjimky neamerických – osm jakýchsi „super-auteurů“, které pojedná přednostně a nezávisle na kontextu národních kinematografií, jimž přináležejí.⁵⁾ Právě Fellini či Bergman (vybraný mezi veleautory na s. 428 jako ukázkový exponát) ale nebyli na nějakou „politique“ nikdy odkázáni, tak jako na ni nebyli odkázáni už velcí režiséři němé éry. Již ve dvacátých letech se přece těšili tvůrci jako Abel Gance, René Clair, Fritz Lang, F. W. Murnau nebo Sergej Ejzenštejn výsadnímu postavení svrchovaných umělců, a byli tak odbornou i laickou veřejností také vnímáni. Nemuseli čekat na *Cahiers du cinéma* a na jejich „objev“, že autorem filmu je jeho režisér. U střizlivého Bordwella, který na řadě míst záslužně poukazuje na nesprávnost vžitých pohledů na dějiny filmu, bychom očekávali, že nechá „politiku“ (či v americké verzi „auteur-theory“) spát v kabinetu historických kuriozit a ne že ji vzkřísí k podivné existenci v předsálí moderního filmu, kde může jen budit zmatek. Ale dobrá, aspoň se ukazuje, jak hluboko lze legendu zakořenit i v akademických kruzích, když se vytrvale opakuje. Nezbyvá nám, než stejně vytrvale dementovat. Tak jako to dělá Michel Ciment, který nedávno v *Positif* č. 554 (duben 2007, s. 3) napsal: „Novovlnní filmoví historikové – a jejich mediální následovníci – chtěli prosadit klamnou tezi, podle níž se idea autorství /režiséra/ zrodila v *Cahiers du cinéma* let padesátých. Jenže, co udělala politika autorů, nebylo ničím jiným než troufalou systematizací pojmu užívaného dávno předtím.“

Samotné portréty režisérů, které Bordwell v příslušné kapitole kreslí, jsou výstižné a vedle biografického nástinu se snaží i o přiblížení specifické poetiky a filosofie autora, s větším zdarem u Berg-

5) T&B se hájí údajnou národní netypičností vybraných autorů, vesměs „důsledně individualistických“, protože žádný z jejich filmů „nebyl přímo imitován“ (s. 429). Vzpomeňme ale, kolik bylo jen imitátů Antonioniho!

mana a Felliniho, s menším například u Buñuela. V podstatě ale i tím porušuje 19. kapitola vymezená pravidla hry, neboť ve zbytku knihy se přece T&B soustředí zásadně na stylistický přínos vybraných režisérů, a ostatnímu se věnují nanejvýš několika slovy, jež zpravidla neoslňují originalitou (Tarkovskij). V případě Charlese Chaplina se pak i stylistická analýza režie omezí víceméně na jeden obrazový příklad z PAŘÍŽSKÉ MAITRESY, ovšem skvěle vybraný. Nedopatření, že by místo poukazu na stylovou zvláštnost některého snímku převyprávěli jeho děj, se T&B přihodí jen výjimečně (např. s. 74 – POKLAD PANA ARNA).

Upozadění obsahu a filosofie ve prospěch formy (autor předmluvy Michal Bregant označuje na s. 6 „dichotomii obsahu a formy“ rovnou za „překonanou“) v nás málokdy vyvolá nelibost, natož jsou postřehy T&B o stylu užitečné a pregnantní. Vyčištění ideologicky zaminovaného pole nadmíru prospívá ruskému revolučnímu filmu (kapitola 6. v II. dílu) – abychom zmínili zvlášť průkazný příklad domněle známé obskurní látky, k níž českému čtenáři klestí metoda T&B nový přístup. S výlučně formální explikací operují T&B mimo jiné u takového Waltera Ruttmanna, konkrétně u jeho přechodu od abstraktní animace k filmování v realitě (s. 189). U Fischingerových KRUHŮ (s. 328) k ní pouze dodají, že šlo o zakázku pro reklamní agenturu, čímž význam snímku možná přece jen trochu bagatelizují. U PRAVIDEL HRY bych se raději nedočel, že prý nastolují „kontrast mezi upadající aristokracií a pracující třídou“ (s. 300) a vypovídají o tom, že „zastaralá aristokratická třída je v úpadku“ (s. 301). Člověk si nutně položí otázku, k čemuž byl - podrobný a tradičně výborný - výklad stylistického novátorství díla formou osmi okomentovaných fotografií vlastně dobrý, jestliže nás v interpretaci dovedl k takové banalitě.

Simplifikace tohoto typu jsou rubem metody, jíž vděčíme za všechno dobré, co jsme vyzdvihli: systematickost, exaktnost, edukativnost. T&B nám předkládají *model* kinematografie, *model systému* dějin filmu, kterého se neochvějně drží. Vědí, jak vzpurný je organismus dějin – je třeba jej disciplinovat. Redukce, kterou s sebou přináší každé znázornění pomocí modelu, tuto disciplinující funkci dobře plní, občas až příliš dobře.

Modelu T&B vládne představa o „normě“. V jejich systému dějin se v podstatě neděje nic jiného, než, že cosi, co filmař vynalézá, založí jistou normu, ta má tendenci stát se magistraální, v opozici k ní se vytvoří jiná norma, dochází k různému bujení a výměně center. Povinností historika je vědět, kde přesně se při svém popisu právě nachází, zda v centru té které normy, nebo na jejím okraji, v jejím zrodu či úpadku, nakolik tu působí vliv normy jiné, jež je její konkurencí, opozicí, alternativou či parodií, kde se ruší nebo dodržují tradice nebo konvence, jež *nesmějí* *nebýt* typické.

Problém definování úkazů, s nimiž se cestou setkáme, se řeší takřka sám od sebe – stačí neztratit z očí Ariadninu nit. *Víme*, kudy vede magistála a co můžeme čekat na postranních cestách, známe také podmínky přemístění. „Z jistého hlediska Tati připomíná Buñuela tím, že stejně jako on posouvá modernistické tendence zpět k přístupné, mainstreamové tradici“ (s. 444). Můžeme si všimnout, že součástí bordwellovské, pojmově ustálené argumentace s přesně vytyčenými pravidly provozu je v téhle větě každé slovo! U filmu TŘI DCERY Satjádžita Ráje T&B nejprve vysvětlí, jak by vybraná scéna vypadala „podle tradice“ (zde mainstreamu indického), aby bylo tím jasnější, jak se z ní Satjádžit Ráj vychýlil (s. 448). Podobně jako Louis Malle, u nějž se objevují „náznačky nové vlny“, i když je „jinak mainstreamový“ (s. 463). Malle byl samozřejmě asi tak mainstreamový jako Jacques Feyder, „komerční filmař“ (s. 188), „komerčně nejúspěšnější francouzský režisér 20. let, byť v období let 1923 až 1926 točil impresionistické filmy“ (sic!) (s. 94). Historie se o nějakých třicet let později ve Francii opakovala: „Ústřední postavou mainstreamové kinema-

tografie té doby byl excentrický Jean-Pierre Melville“ (s. 391). Takže výstřední střední proud? Víc než to – jeho MLČENÍ MOŘE „se nyní zdá jedním z nejexperimentálnějších děl své doby“. Již v roce 1928 Germaine Dulacová „opustila komerční dráhu“, aby mohla natočit surrealistický film ŠKEBLE A KNĚZ. O to víc nás na straně 294 překvapí „surrealistický směr ve francouzském komerčním (!) filmu“, který je tu doveden do roku 1934. Neústrojně rozparcelování francouzské meziválečné avantgardy mezi dvě separátní kapitoly II. dílu, z nichž v jedné najdeme impresionismus a v jiné surrealismus, cinéma pur apod. (pod hlavičkou „experimentů mimo hlavní proud“) a vzdálenou kapitolu z III. dílu stojí v pozadí uvedených drobných protimluvů. Pokud ovšem jde o protimluvy a ne o troufalou tvůrčí strategii: „Coppola *Kmotrem* dokázal, že je schopen vytvářet mainstreamová mistrovská díla, ale chtěl jít dál a proměnit Hollywood v centrum umělecké tvorby (s. 543).“

V centrech umělecké tvorby pak zavládne obzvláštní terminologická jistota. Jakmile se dostaneme ke konkrétnímu filmu, například k BEZ STŘECHY I BEZ ZÁKONA, stačí konstatovat, že v něm Vardová „používá prostředky známé z umělecké kinematografie“ (s. 640), a je jasno! Solanášův film TANGOS „používá typických prostředků uměleckého filmu“ (s. 664), Polanského NŮŽ VE VODĚ „staví na konvencích uměleckého filmu“ (s. 476). Z hrozící monotónnosti nás pak vysvobodí paradoxně Angelopoulos, jenž v REKONSTRUKCI „tlumí dramatičnost díla, a to dokonce i z hlediska norem uměleckého filmu“ (s. 588). Že u T&B neunikne normám ani myš, pochopíme definitivně v pasážích o abstraktních a jiných tzv. experimentálních filmech – i ony se totiž pochopitelně „odvolávaly na zavedené avantgardní konvence“ (s. 514).

Recenzent, jemuž byla vždy blízká hitchcockovská touha zpřehledňovat (si) svět, si u T&B přijde na své. Za sebe proto přiznávám, že mi činí nemalé potěšení, dívat se na filmovou historii hlediskem bordwellovského mikroskopu a sledovat na první pohled chaotické, a přece tak zákonité hemžení konvencí a norem, rozpoznávat známé a klasifikovat nové mutace. Líbí se mi, že lze s poměrnou jistotou určit, že třeba: „Modernistický film byl někde uprostřed mezi ryze zábavnou kinematografií a radikálním experimentováním avantgardy (s. 367).“ Nebo že Pasolini, vložen na váhu lékárníkovu spolu s Jodorowským, byl „při realizaci svých vizí“ ovlivněn surrealismem „o něco méně“ (s. 587). Když pak konečně jednou dojde k tomu, že se pod mikroskopem začnou pářit i konvence s konvencemi („*Rozhovor* mísí konvence uměleckého filmu s konvencemi hollywoodského žánru“, s. 538), nedivím se, že je daný snímek promptně označen za „nejambicióznější Coppolův film“. Ve zvoleném hledisku je to zcela logické.

Alexander Kluge, zamilovaný do exaktní vědy se stejným zápalem jako do „produkce nemyslitelného“ v umění, natočil na tento námět před čtyřiceti lety snímek s názvem ARTISTÉ POD KOPULÍ CIRKU, jemuž *Dějiny filmu* atestují korektně a po právu „otevřenou strukturu“ a věnují mu několik užitečných poznámek. Neopomenou také upřesnit, jakáže to otevřenost je: „undergroundová“ (s. 594). Klasifikační záchrannou sítí prostě nepropadne nic.⁶⁾

Zábrany nad anglosaskou pořádkumilovností ve mně vyvolají zásadnější věci. Příklad: v ARTISTECH se mnohokrát objevuje postup, který T&B označují za „nediegetické vsuvky“ a poprvé to zmiňují u Ejzenštejna (k němuž sám Kluge ve svém filmu poukazuje přímými citáty z DESETI DNŮ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM). O definici nabídnuté T&B nemůže být sporu, s její aplikací je to složitější. Autoři vezmou slavnou sekvenci „Za boha a za vlast“ jako ukázkou, jak se v intelektuální mon-

6) „Analytik /Bordwell/ připomíná zoologa, který by bral jednoho živočicha za druhým a dobíral by se zjištění, že to není kůň“. J. B l a ž e j o v s k ý, c. d., s. 50, pozn. 29.

táží vedle sebe kladou „záběry, které nemají žádnou zřejmou příčinnou souvislost“, což „vede diváky k tomu, aby si vytvořili obecný koncept, který je dokáže propojit“ (s. 144). Takto ovšem Ejzenštejn nepostupuje jen v jedné sekvenci, ale v celém filmu, v němž neustále intervenují sochy bůžků, Napoleonovy busty, řády, skleničky a přístroje. V popiscích k ilustrujícím fotografiím (6.36–6.39 na s. 141) je nám vždy řečeno, které obrazy máme chápat jako diegetické a které nikoli.⁷⁾ U ANDALUSKÉHO PSA podobnou jistotu získat nelze, „časové schéma a logika jsou *nesmyslné*. Film začíná scénou, v níž muž *nevysvětlitelně* rozřezává oko hrdinky břitvou – a ta se přesto v následující scéně objeví nezraněná“ (zvýraznil MK). Tímto způsobem vytváří Buñuel film surrealistický, ano, „snad nejtypičtější“ (s. 187). Ejzenštejn a Buñuel – dva vrstevníci, kteří se při natáčení ocitají ve dvou separátních světech: v Buñuelově vládne nesmyslnost a nevysvětlitelnost, jímž se vzorně konstituuje „typický“ surrealismus, v Ejzenštejnově se sice také velmi odvážně narušuje posloupná narace, nerozlišitelnost generální dějové linie od nediegetických vložek tu ale nehrozí.

Teze protikladná: Buñuel byl právě proto – také – materialistou, protože přisuzoval snovému světu stejnou platnost jako světu vědomému; ANDALUSKÝ PES respektuje logiku snu a vtěluje jí do – neméně logické – struktury filmu. Sociální, chcete-li politický aspekt přitom naprosto není vyloučen. A Ejzenštejn? Tento poučený jungián vytváří dějinnou vizi, v níž kronikářský záznam není důležitější než svatá utopie, vizi, v níž jsou historické události zásadně líčeny v souladu s tokem asociací vycházejících z nejspodnějších hlubin autorova podvědomí (což Ejzenštejn sám nejednou připomíná ve svých *Pamětech*). Způsob, jakým Ejzenštejn a Buñuel, nezávisle na sobě, ale ve stejné době, nakládají s kinematografickým potenciálem, je ve skutečnosti víc než příbuzný a uděláme jen dobře, když si tuto příbuznost nezastavíme všemi myslitelnými zátarasy: poukazy na odlišný druh filmu, žánr, zemi vzniku, produkční podmínky a kdoví co ještě. T&B to také většinou nedělají, stačí připomenout jejich opakované zdůrazňování jindy často přehlíženého významu francouzského impresionismu pro poetiku Alfreda Hitchcocka. (s. 106, 108, 179).

Čtenář doufám pochopil, že mi nejde o to, polemizovat s jednou namátkově vybranou pasáží textu a prosazovat u ní své vidění věci. Je to jen jeden z případů, u nichž jsem si uvědomil nebezpečí ochuzení, které s sebou klasifikátorský přístup nutně přináší. Mám příliš rád krásu Ejzenštejnových momentů, jako je ten, v němž se zoufalý Kerenskij při útoku Kornilovova tanku zavrtává na posteli do polštářů, než aby se ve mne pokaždé neozval silný protest, když mi někdo s přílišnou jistotou strká tank do závorcky nediegetičnosti.⁸⁾ Kde nám uměnověda pomáhá porozumět látce, budiž vítána, pokud se dříve tolik pěstované poetologii filmu obezřetně vyhne, akceptujeme to rovněž bez námitek; teprve na místech, kde se nám bude zdát, že v sázce je samotná schopnost bezprostředně, tj. bez mříží a mřížek vnímat poezii filmu, nebudeme moci T&B následovat.

Příznačná je v této souvislosti zmínka o PERSONĚ. Bergmanova (celoživotní) víra v nerozlišitelnost fikce a reality prochází tímto filmem od začátku do konce. Což neznamená, že někoho, kdo v PERSONĚ uvidí „psychodrama vybízející publikum k rozlišování mezi fikcí a realitou“ (s. 434) prohlásíme za pomýleného. Nazveme ho – bez ironie – filmovým vědcem.

Konečně nelze nezmínit problematičnost vymezení uměleckého filmu (od „avantgardy“ podivně, ale ne netradičně izolovaného). *Art cinema* vzniká dle T&B v komerčních podmínkách a vyznač-

7) Srovnej ale popis 20.41 k filmu PŘED REVOLUCÍ, s. 468.

8) Vybral jsem záměrně případ, kde by bylo rozlišení ještě svízelnější než u sekvence *Za boha*, kterou zvolili T&B.

je se „modernistickými trendy“. Modernismus coby samozřejmá (?) podmínka uměleckého filmu, se definuje s obvyklou suverenitou: „Poválečný modernismus má tři stylistické a formální rysy.“ (s. 365) Úsilí o objektivní realismus (1.) bude „vyváženo“ (!) zachycením „subjektivní reality“ (2.) a doplněno „autorským komentářem (3.) či obecně reflexivitou (s. 764). Hypotéza o nerozlučnosti uměleckého filmu a modernismu se vrací stejně setrvačně jako (pro recenzenta) nepřesvědčivě. Pojem klasicismu, rozpracovaný mj. Rohmerem, Bordwell oproti tomu pomíjí, slovo „klasický“ se u něj objevuje jen v nejběžnějším žurnalistickém modu. Nesetkáme se tu tudíž s problémem přechodu od klasického filmu (či filmu-pohybu) k moderně v té dramatičnosti, jakou známe od Deleuze.

Gilles Deleuze je mimochodem jméno, které na sebe u T&B upozorňuje svým chyběním. Je to tím zajímavější, že autoři jinak připomínají řadu osobností filmové teorie, včetně francouzské, a Bazinovi dokonce věnují samostatnou podkapitulu. Náhodné toto opomenutí jistě není, stejně jako když v pasážích věnovaných pozdnímu Godardovi nenajdeme jedinou zmínku o HISTOIRE(S) DU CINÉMA...

Pro vědeckou náтуру může být uchopení corpu „dějin filmu“ filosofem-nomádem či filmařem-básníkem iritující. Uměnímilovnou duši může na oplátku popouzet klasifikátorská umanutost, s níž akademik s pilností Popelčíných holoubků umísťuje nalezená zrnka do ošatek popsaných správnými názvy. Ztracovat bordwellovský přístup jen kvůli jeho – nepopíratelnému – riziku bujících tautologií by bylo nesmyslné (a na stránkách vědeckého časopisu ošemetné). Ostatně: jistým zjednodušením a dílčím sporným tezí se nevyhne žádná práce podobného rozsahu, málokterá ale nabídne látku tak rozvážlivě vybranou a srozumitelně podanou!⁹⁾

Ke srozumitelnosti přispěla i snaha českého editora o ustálené používání pojmů, definovaných u autorů často již při prvním výskytu v textu a na závěr abecedně ve *Slovníku vybraných pojmů*. Zavedené české pojmy jsou většinou zachovány; tam, kde jsou opuštěny, upozorňuje na to *Slovník*.

Jako příklad vezměme continuity editing. Ve *Slovníku* (s. 764) uvádí Taťána Marková jako český ekvivalent „stříhovou skladbu kontinuitní“ (v textu většinou stručně „kontinuitní stříh“), zahrnující tři základní techniky: stříh křížový, analytický a návazný (s. 54). Na straně 79 se ojedinele hovoří o stříhu „kontinuálním“ (blíže nedefinovaném – totožný s „návazným“?). Za „diskontinuální“ je označen stříh konverzáce v LA POINTE COURTE Agnes Vardové (s. 391), u inovací japonské nové vlny se mluví o „diskontinuitním“ (s. 484). Na shody s terminologií Kučerovou upozorňuje *Slovník* – Kučerova „jednota akce“ vyjadřuje totéž co match on action, jeden z typů kontinuitního stříhu – „shodu akce“ (s. 764). Stříh po ose je jump cut, „stříh skokový“ (s. 765) atd. Vágnější je už obsah altmanovského „abruptivního stříhu“ (s. 539), novinkou stříh „kodrcavý“ (s. 464), který autoři demonstrují na Resnaisově způsobu nástříhu na jinou scénu s hrdinou ve stejném místě obrazového rámu v MURIEL (popisek 20.28, 20.29) a odlišují ho od stříhu po ose s výpust-

9) Českým proselytům *new film history*, kteří se v mnohém na Bordwella odvolávají, nevyjde náš autor vstříc ve všem. Místo aby například „teorii mistrovských děl“ odhodil do starého železa, píše uznale o „vysokém uměleckém mistrovství“ švédských němých filmů (s. 73), ba je s to mluvit i o krátkém snímku z roku 1912 jako o „pozdním mistrovském díle“, jde-li o dílo Mélièsovo (s. 33). V první větě předmluvy hovoří sice o filmu politicky korektně jako o „masmédiu“, ale co nevidět se mu na stránky vloudí „umění“, aby z nich již nezmizelo. A nemusíme ani dodávat, jak často se Bordwell – tentokrát jistě spíš mimoděk – uchyluje k poukazu na „ironii osudu“, abychom doložili, že býti vedoucím katedry filmových studií v Česku, byl by již dávno nejpokrokovějšími studenty odhalen coby individuum z předvěčejška, jež není na výši aktuální západní filmové teorie.

kem políček, jímž proslul U KONCE S DECHEM. Autoři dodávají, že Resnaisova technika „zneklidňuje neklidnou přítomnost [...] mnohem účinněji“ než Godardova. S tím lze jen souhlasit, jde o zřetelný posun dál k sofistikovanější poetice, která, žurnalisticky řečeno, předběhla svou dobu.

Premisa držet se jednou zvoleného českého ekvivalentu anglického výrazu má i svá úskalí, jež v krajním případě vedou k očividným absurditám jako je „krátký celovečerní film“, u nějž se smíme domýšlet, že v originále byla snad řeč o short feature film. Nasnadě by bylo mluvit o středometrážních filmech, nikoli o „krátkých celovečerních“, jak čteme jak u TROJKY Z MRAVŮ (s. 293), tak u VÝLETU DO PŘÍRODY (s. 299)! Sennettova *Tiliina splashklá romance* (správně CHAPLIN HONÍ DOLARY) mohla být „long slapstick comedy“, ale ne „dlouhá groteska“ (s. 162). U opakovaného označení hraného debutu Agnes Vardové LA POINTE COURTE za „krátký film“ nenapadá jiné vysvětlení, než že se překladatelé (nebo už autoři?) nechali zmást názvem (s. 391, 463). (Jedni či druzí ale neviděli film, což je zvláštní.)

Jedna podstatná věc na závěr: dílo se v originále jmenuje *Film History. An Introduction*. V češtině: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Proměna „úvodu“ v „přehled“ jistě měla potencialem českému čtenáři signalizovat, že si za nemalý obnos pořizuje dílo encyklopedických parametrů (věru – je tomu tak!), zdá se rozumná i z „marketingového“ hlediska. Neztrácejme ale přesto ze zřetele: Thompsonová a Bordwell si po zralé úvaze dali jasně vymezený cíl: napsat *úvod do dějin filmu*. Od *úvodu* smíme očekávat, že nám budou předloženy a demonstrovány nejúčinnější prostředky, s nimiž se lze do studia dějin filmu pustit. Že přitom získáme maximum základních informací v maximální přehlednosti. Máme od konce roku 2007 v češtině k dispozici *úvod do dějin filmu*, pod nímž jsou podepsáni Kristin Thompsonová a David Bordwell. Lze si představit lepší? Myslím, že ne.

Poznámky k překladu

aneb Na pomoc druhému vydání

Nehodlám se zde blíže zabývat stylistickou úrovní překladu, podotýkám pouze, že prohrěšků proti české syntaxi, za nimiž neblaze prosvítá původní anglický text, mohlo být méně. Tu a tam o komsi čteme, že „zvláště ochotným přizpůsobit se [...] se ukázal být“ (s. 408) či o narativním filmu, že „není *jako* tradiční výtvarné umění“ (s. 114), kovbojové ve westernech předvádějí „přitažlivé ježdění“ (s. 84) apod. NŮŽ VE VODĚ „lze také vidět jako politicky přesný v útoku...“ (s. 476) – zde na češtinu. „Abstraktně inscenované záběry jako kritika stalinistických koncepcí politického zločinu“ je vzácně zamotaný způsob, jak někomu přiblížit Germanův film MŮJ PŘÍTEL IVAN LAPŠIN (s. 653), u dalšího díla téhož režiséra selhává pokus o metaforickou zkratku i věcně; ve filmu CHRUSTALJOVE, VŮZ vystupuje údajně „doktor zajatý paranoiou kremelských vůdců těsně po smrti Stalina“ (s. 656), diktátor však umírá až na samém konci snímku! Psát o Truffautově „postoji postupné adaptace svého publika“ (s. 461) je nejen stylisticky nepěkné, ale i fakticky zjednodušující. Do žoviální bodrosti se propadneme naštěstí jen zcela výjimečně – rušivé je to přesto: Hitchcockova zápleтка „dovedla mazaně vyběhnout s divákem“ (s. 355); „Bertolucci se vyhnul radikálním úletům Godarda“ (s. 468).

Některá další problematika místa překladu

Strana 174 – záměny autora a jeho postavy: Keatonovy, nikoli „Frigovy rané práce“ a podobně; s. 299 – knihkupec ve filmu BOUDU Z VODY VYTAŽENÝ je sice osvícený, ale zůstává bourgeois, není však „buržoazní“; s. 377 – únikové produkce (ve španělské kinematografii), nikoli „unikající“; s. 413 – pokus o útěk v druhé části Wajdových KANÁLŮ není „sestříhaným záznamem“; s. 505 – není mi jasné, jak má vypadat „poetické zostuzení“, které údajně „nepostrádá“ Markerův PAŘÍŽSKÝ MÁJ; s. 644 – tematika „lidu“ ve filmech Jorge Sanjinése z něj nedělá „populistického režiséra“.

Překlad názvů

se řídil podle obvyklého úzu užívání českých distribučních názvů, popřípadě názvů vžitých. Toto je dodrženo většinou překladatelů, u mnoha japonských klasických filmů se však asi některým z nich zdálo nepravděpodobné, že se mohly do našich kin dostat nebo že by mohly mít nějaké ustálené české názvy. Takže místo o POVÍDKÁCH O BLEDE LUNĚ PO DEŠTI čteme o *Příbězích za měsíce a deště* (s. 404, 405), místo o UKŘÍŽOVANÝCH MILENCÍCH o *Čikamacuově příběhu* (s. 405). Mizogučiho ŽIVOT MILOSTNICE O HARU Martin Škapa překládá velmi nešťastně jako *Saikakuova největší rozkošnice* (s. 405). Kinugasova ŠÍLENÁ STRÁNKA se objevuje na s. 179 jako *Bláznivá stránka* a u jeho KŘÍŽOVATKY je jako originální název uveden *Crossroads*.

Stává se, že jeden a týž film je různými překladateli překládán různě. Debut Manoela de Oliveiry se u Stanislava Ulvera jmenuje *Douro, práce na řece* (s. 325), u Heleny Bendové *Dřina na řece Douro* (s. 646), pod oběma názvy jej můžete hledat v rejstříku. Dvěma různými filmy je pro rejstřík i Vertovův zvukový debut, který Markéta Šerá uvádí jako *Nadšení* (s. 193), zatímco Michal Bregant zachovává titul SYMFONIE DONBASSU (s. 212). Herzogův KAŽDÝ PRO SEBE A BŮH PROTI VŠEM je na s. 644 přeložen jako *Každý sám pro sebe a Bůh proti všem*, o tři odstavce dále jako *Každý sám za sebe*.

Uvádět u Ejzenštejna názvy *Říjen* a *Staré a nové*, je v našich podmínkách matoucí, mají-li tyto filmy distribuční názvy DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM a GENERÁLNÍ LINIE. První z nich ignoruje rejstřík navzdory tomu, že jej M. Bregant zachovává (s. 214). Blasettiho raně neorealistické ČTYŘI KROKY V OBLACÍCH z roku 1942 zaměňuje Taťána Marková za francouzský remake ČTYŘI KROKY DO NEBE Maria Soldatiho z roku 1956, aniž by ji znejistil originální francouzský název *Sous le ciel de Provence* (s. 367). Wajdovy POPELY zaměňuje Vít Janeček za POPEL A DÉMANT téhož režiséra (s. 475). Originální názvy indických filmů uvádí Zdeněk Holý v anglické transkripci. (s. 666–670), překladatelé některých dřívějších kapitol v české.

Další názvy

MODRÝ PTÁK (M. Tourneur, předloha M. Maeterlinck) – s. 82 škrtni: *Modřinka*; UPRCHLÍK (M. L'Herbier) – s. 96: *Muž moře*; CHAPLIN HONÍ DOLARY (M. Sennett) – s. 162: *Tiliina splasklá romance*; DĚVČATA V UNIFORMĚ (L. Saganová) – s. 211: *Dívky v uniformě*; STATEČNÍ KAPITÁNI (V. Fleming) – s. 230: *Odvážní kapitáni*; ZLATÁ HRÍVA (J. Becker) – s. 290: *Zlatá čapka*; NÁVŠTĚVA Z TEMNOT (M. Carné) – s. 299, 305, 307, 308: *Návštěvníci z temnot*; UHELNÁ TVÁŘ (A. Cavalcanti) – s. 321: *Horníci*; MONSIEUR VERDOUX (Ch. Chaplin) – s. 353: *Pan Verdoux*; NENÁPADNÝ PŮVAB

BURŽOAZIE (L. Buñuel) – s. 430: *Skrytý půvab buržoazie*; DOMA A VENKU (S. Ráj) – s. 449: *Domov a svět*; ONO (U. Schamoni) – s. 455 (fotografie 20.3.): *To*; OSTROV (K. Šindo) – s. 486: *Nahý ostrov*; ČTIHODNÉ MRTVOLY (F. Rosi) – s. 589: *Znamenité mrtvoly*; SILNÝ FERDINAND (A. Kluge) – s. 634: *Silák Ferdinand*; ČIRÁ BLÁHOVOST (M. von Trottaová) – s. 638: *Světlejší iluze*; BEZ STŘECHY I BEZ ZÁKONA (A. Vardová) – s. 640: *Bez střechy a bez zákona*; KLÍČE OD X.B (D. Asanovová) – s. 652: *Klíč, který by se neměl dostat dál*; AŠIK KERIB (S. Paradžanov) – s. 654: *Ashik Kerib*; ZAVĚSTE ČERVENÉ LUCERNY (Čang I-mou) – s. 677, 742: *Vyvěste červené lampiony*.

Jména osob

Strana 166, 168 – Lars Hanson, nikoli Hansen; s. 224 – Claude Rains, nikoli Reins; s. 406 – Čišu Rjú, nikoli Rjú Čišú Rju; s. 623 – Elfie Mikeschové, nikoli Elfieho Mikesche; s. 654 – Vasilij Pičul, nikoli Pičulin; s. 669 – Šjám Benegal, nikoli Shyam (správně na s. 668); s. 779 (údaj v rejstříku vztahující se k barevné příloze 21.14) – Vlado Kristl, nikoli Vladimír Krist.

Odkazy na literaturu

Strana 126 – část textu Junga a Schatzberga o Robertu Wieneovi, na jehož anglický překlad se zde odkazuje, vyšla česky v *Iluminaci* 1997, č. 4 pod názvem Kabinet doktora Caligariho; s. 219 – kniha Reného Claira, uvedená pod názvem anglického překladu *Cinema Yesterday and Today*, vyšla česky pod názvem *Po zralé úvaze*, Praha 1964.

Německé pojmy, názvy institucí atd. uvedené v angličtině

Strana 111 – Projektions AG Union, nikoli Union Company; s. 119 – entfesselte Kamera, nikoli camera; s. 189 – Licht-Raum-Modulator, nikoli Light-Space-Modulator (též fotografie 8.32); s. 313 – Internationale Arbeiter-Hilfe (Münzenbergova organizace), nikoli International Workers Relief.

Omyly a upřesnění

Strana 74 – titulní hrdina Stillerova GÖSTY BERLINGA je zběhlý pastor, nikoli „sesazený ministr“; s. 114 – Hermann Warm prohlásil doslova: „Filmový obraz se musí stát grafikou“, nikoli: „Filmy se musejí stát oživlými kresbami“; s. 184 a ilustrace 8.25 – ve filmu ŠKEBLE A KNĚZ je hrdinovým protihráčem důstojník, nikoli „zasahující policista“; s. 211 – DĚVČATA V UNIFORMĚ Leontine Saganové jsou prvním velkým filmem tematizujícím – jak je správně přeloženo – „lesbický vztah“. Dále bohužel mylně: „Manuela se zamiluje do jediného sympatického učitele“; s. 235 – *Válka světů* – tradiční záměna Wellse a Wellese; s. 308 – prostředí, kde se odehrává Grémillonův film SVĚTLO LÉTA, není „filmové prostředí“; s. 376 – EVROPA 51 – hrdinka končí v psychiatrické klinice, nikoli „uvězněná ve vyhnanství“;

- s. 444 – Bressonův Bůh bezpochyby nebyl „bůh“;
- s. 464 – Resnaisova MURIEL je žena, nikoli „Alžírán“;
- s. 465 – Vardová ve ŠTĚSTÍ cituje Renoirův film SNÍDANĚ V TRÁVĚ, nikoli „obraz“ s tímto názvem;
- s. 467 – Picassovy skicy, nikoli „skeče“;
- s. 100 – u tzv. polyvize v Ganceově NAPOLEONovi – v textu správně „obrazová plocha“, u ilustrace 4.21 mylně „obrazovka“.

Omyly a nepřesnosti Thompsonové a Bordwella

Strana 103 – výprava L'Herbierovy NELIDSKÉ nemá nic společného se secesí, „která byla v té době velmi oblíbená“ (Řeč je o dvacátých letech!);

- s. 117 – Murnauův UPÍR NOSFERATU se neodehrává v Brémách, ani tam nebyl natáčen;
 - s. 124 – Pabstovo melodrama ROZVOD PANÍ IRENY nebylo ani v nejmenším „konvenční melodrama“;
 - s. 212 – Marlene Dietrichová nebyla před rokem 1930 „herečkou vedlejších rolí“, patřila k slavným hvězdám již v němé éře;
 - s. 280 – ve svém debutu HORSKÉ SVĚTLO si Leni Riefenstahlová zahrála samorostlou dívku z hor, nikoli „horského skřítku“;
 - s. 296 – „Pabst se překvapivě rozhodl pro návrat do Německa“ (Emigrant Pabst se při vypuknutí války 1. 9. 1939 nacházel na soukromé návštěvě u své matky v anektovaném Rakousku a 8. 9. mu bylo zabráněno v odjezdu do USA.);
 - s. 397 – HOFFMANNOVY POVÍDKY Michaela Powella nelze označit za „pokračování“ jeho ČERVENÝCH STŘEVÍČKŮ a jejich dekoracím a kameře nelze přisoudit „přehnanou stylizovanost“;
 - s. 413 – Wajdův POPEL A DÉMANT nevyhrál roku 1959 v Benátkách „hlavní cenu“ (Zlatého lva získal GENERÁL DELLA ROVERE a VELKÁ VÁLKA), ale Cenu poroty;
 - s. 436 – film DODESKA DEN nenatočil Kurosawa po svém pokusu o sebevraždu, nýbrž teprve neúspěch filmu jej k pokusu 22. 12. 1971 dohnal;
 - s. 460 – Truffaut nenapsal scénář U KONCE S DECHEM (souhlasil však, aby byl z reklamních důvodů jako autor scénáře uváděn), napsal treatment, z něž Godardův film vychází;
 - s. 471 – Alexander Kluge se na filmařskou dráhu připravoval nejpozději od roku 1958 jako asistent Fritze Langa, není tudíž pravda, že se „přeorientoval na film“ poté, „co zhlédl *U konce s dechem*“;
 - s. 497 – Alain Resnais se narodil v roce 1922. O prudkém vzestupu nové vlny *před* jeho HIROŠIMOU, MOU LÁSKOU nelze hovořit. U T&B nesprávně: „Resnaisovo dílo vytváří paralelu k tvorbě George Franjua. Oba se narodili v roce 1912 [...] a začali natáčet hrané filmy po prudkém vzestupu nové vlny v 50. letech.“
- Strana 523 – Andy Warhol nemohl oživovat „tradici Augusta Lumiéra“, nanejvýš „bratří Lumièrů“, ne-li zcela konkrétně „Louise Lumiéra“;
- s. 595 – film MOJŽÍŠ A ÁRON věnovali Straubové explicitně zesnulému levicovému teroristovi Holgeru Meinsovi, nikoli „bezejmennému teroristovi“;
 - s. 636 – T&B pravděpodobně neviděli ČAS ZNOVU NALEZENÝ, jinak by sotva mohli napsat, že v něm Raoul Ruiz „opustil bizarní experimenty kvůli líbivému kostýmnímu snímku“;

s. 642 – KRÁSNÁ PRÁCE Claire Denisové není „maskulinní fantazie“, nýbrž femininní (ne-li feministická) fantazie o maskulinitě;

s. 654 – Abuladzeho POKÁNÍ je film gruzínský, nikoli ukrajinský;

s. 679 – čínský film ĎÁBLOVÉ NA PRAHU nevyhrál roku 2000 hlavní cenu v Cannes (Zlatou palmu získal TANEC V TEMNOTÁCH), ale Velkou cenu poroty.

M i l a n K l e p i k o v