

# **JAK ČÍST FILM**

**Svět filmů, médií a multimédií**

**Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie**

**James Monaco**

s diagramy Davida Lindrotha

**Albatros**

## Úvod

---

Od druhého vydání *Jak číst film* uplynulo téměř dvacet let. Ale nezapomínejte, že mám jednu podstatnou omluvu. Vychovávali jsme děti, koupili dům, vydělávali na živobytí. Kromě toho jsme založili dvě společnosti. Navíc prodej druhého vydání díky skupině věrných čtenářů a profesorů filmu rok od roku rostl. V počítačové branži říkají: „Dokud to funguje, nic na tom neměň.“

Knihla byla dobře načasovaná. První vydání vyšlo v roce 1977, právě na konci jednoho vzrušujícího období filmových dějin. Během uplynulých dvaceti let také vzniklo poměrně dost dobrých filmů (a kvalitní teorie). Hollywood během osmdesátých a devadesátých let vzkvétal, zatímco díky novým distribučním médiím začala být ekonomika natáčení filmů pružnější. Nezávislí filmaři se těší větší svobodě a mají k dispozici levnější technologii. Ale od sedmdesátých let nevznikla žádná významná hnutí, která by náš pohled na toto médium nebo jeho dějiny radikálně změnila. Filmová generace šedesátých let nyní vládne déle než předcházející generace třicátých let. Pokud sestavíte seznam důležitých filmařů konce 70. let, poslouží – jenom s několika málo dodatky – jako seznam dominantních osobností konce 90. let. Stejně jako tato generace přetrvala i tato kniha.

Přitom se během uplynulých dvaceti let změnil celý svět.

Nová technologie proniká všude a její dopad (nejen) na to, jak točíme filmy, ale i na to, jak vytváříme veškerá média, je hluboký. Počítačová revoluce, která začínala, právě když se objevilo první vydání *Jak číst film*, zcela dominovala kulturním a obchodním dějinám 80. a 90. let. To, jak dnes zpracováváme texty, obrazy a zvuky, se radikálně liší od toho, jak tomu bylo před dvaceti lety. A jednota médií, jejíž předzvěstí byl před sto lety vynález filmu, je nyní téměř realitou. Jako kdyby film, médium definující dvacáté století, nebyl ničím jiným než prologem nových médií století jednadvacátého. Když staré technologie chemie a mechaniky ustupují digi-



tální elektronice a fotonice, filmaři mohou opět objevit průkopnického ducha. Médium se zrodí znovu: nyní pokud to dokážete vymyslet, můžete to i natočit.

Způsob, jak filmy konzumujeme, se změnil ještě více. V 70. letech si filmoví nadšenci organizovali svůj život podle programů art kin a někdy kvůli promítání raritního filmu cestovali třeba 80 kilometrů. Dnes má i to nejzapadlejší město videopůjčovnu, kde je na skladě čtyři nebo pět tisíc titulů, které jsou okamžitě k dispozici, a pokud to tam nenajdete, seženete to na internetu. Před dvaceti lety nás bylo velmi málo, kdo jsme nějaké filmy vlastnili, dnes je ještě méně těch, kteří žádné filmy nevlastní. Filmy se nyní mnohem více podobají knihám (a knihy budou více kinematické). Za uplynulých dvacet let jsme byli prostě filmové zábavě vystaveni mnohem více.

Zatímco nová technologie je vzrušující a slibná, umění, jemuž slouží, se teprve bude muset na tomto revolučním duchu podílet. To nepřekvapuje: umění napodobuje život, nikoli technologii, a naše politické starosti jsou zhruba stejné, jaké byly před dvaceti lety. Studená válka neskončila třeskem, ale řadou povzddechů, a skončila příliš pozdě na to, aby měla takový dramatický efekt, jaký měla mít na život většiny lidí (kromě obětí východoevropských etnických válek). Svět politiky je stejně postmoderní jako naše populární kultura. Nevymýšlíme, nereagujeme, netvoříme. Prostě opakujeme a opakujeme a opakujeme. Myšlenky a pocity, které se na několik krátkých zářných okamžiků v 60. letech jevily jako opojné, vzrušující a slibné, jsou tu stále, nyní jako protivné obstarožní povinnosti, často pokřivené („politicky korektní“). Nevím, proč k tomu došlo (snad jsme byli příliš zaneprázdnění tím, jak uvést naše počítače do provozu), ale stalo se. Nyní je zřejmé, že generace 60. let bude muset přenechat svým dětem práci na vytvoření nové sociální politiky, na obnovení jejich humoru a znovuobjevení radosti. Mají na to alespoň k dispozici celé nové století.

Čtvrté vydání *Jak číst film* bylo od počátku pojímané jako multimediální produkce.\* Zdá se, že se tento přístup pro knihu hodí nejen díky tématu, ale také díky její výstavbě, která je spíše globální než lineární. Sedm sekcí knihy funguje samostatně; čtenáři je mohou používat (nebo ignorovat), jak se jim zlíbí. Nyní jsou na disku k dispozici další „části“ tohoto stavebního projektu „udělej si sám“. O multimediálním vydání se dozvíte více na [www.readfilm.com](http://www.readfilm.com), nebo když napíšete či zavoláte UNET 2 Corporation, 80 East 11th Street, New York NY 10003; tel. (+1) 800 269 6422.

Když jsem začal pracovat na třetím vydání, vypadalo to jako šestiměsíční projekt. Ale práce se táhla léta, jakmile jsme objevovali více a více

\*) Třetí vydání vyšlo pouze v němčině pod názvem *Film verstehen* (1995).

možností, jak základní text zajímavě multimediálně rozšířit. Filmy, další texty a značně rozšířené možnosti nehybných ilustrací byly zřejmě od počátku. Ale jak se projekt vyvíjel, uvědomili jsme si důležitost interaktivních „laboratorií“ a zalíbily se nám možnosti autorových poznámek, komentujících text. Jako spisovatel, který vždy měl velmi rád závorčky a poznámky pod čarou, mi připadala tato možnost vydávat se po tangentách neodolatelná. Jedním z problémů psaní o filmu vždy také bylo, že nemáte k dispozici stejné nástroje jako lidé, o nichž píšete. Multimédia obnovují rovnováhu. Nyní můžeme ukazovat, stejně jako říkat.

První vydání *Jak číst film* jsem napsal na elektrickém psacím stroji Smith-Corona, na němž jsem se naučil psát na vysoké škole a do něhož jsem v 70. letech jako spisovatel na volné noze nabašil asi 1,5 milionu slov. Přepsal jsem ho na řadě PowerBooků, kdy jsem pracoval se soubory získanými z digitální sazby druhého vydání. Tato zkušenost byla fascinující. Spisovatelovy nástroje, stejně jako malířovy, mohou mít na dílo značný vliv. Romány Henryho Jamese zdvojnásobily až ztrojnásobily svou délku, jakmile vydělával dost na to, aby přešel od rukopisu k diktování. Ernest Hemingway psal tužkou. Ve stoje. Můžete to z jeho prózy vycítit. Když jsem se propracovával tehdy patnáct let starými větami druhého vydání, okamžitě jsem pochopil, jak se řemeslo změnilo. Znovu a znovu ta stará próza, připadal jsem si jako kolovrátek. Fráze, klauzule, někdy celé věty sloužily jenom k překlenutí času, k udržení rytmu, než jsem si uvědomil, jak říci, co mám na mysli. To je funkce psaní na stroji. Hodně takových vycpávek jsem odstranil.

Také je velmi poučné mít možnost dívat se na odstavce na monitoru v podobném fontu, v jakém se objeví v knize. Můžete vidět problémy, které nejsou ve strojopisu s velkým řádkováním s fontem Courier zjevné. (Ano, za starých časů jste to mohli udělat ve sloupcovém obtahu, ale pro většinu spisovatelů to byl nákladný luxus.) Vizualní architektura psaní je čím dál důležitější. Strojopis nebo rukopis má k vytištěné knize asi takový vztah, jako náčrty tužkou k hotovému obrazu. Spisovatelé nyní začínají mít nad konečným produktem stejnou kontrolu, jakou měli vždy jen malíři.

Snad důležitější než možnost oprav a zvýšené kontroly nad architekturou textu je příležitost, kterou elektronické vydávání poskytuje pro psaní v reálném čase. Knihy vždy byly „dávkově zpracovávány“. Jakmile je kniha v tisku, je hotová. Častá vydání jsou pro vydavatelskou ekonomiku nesnadná. Nyní máme možnost – a s tím spojenou odpovědnost – udržovat texty aktuální. S touto novou schopností je úzce spojená interaktivita elektronického textu. Vždy mi scházela druhá strana, partner rozhovoru; nyní očekávám, že uslyším část toho, co říká. (Aktualizace najdete na webové stránce [www.readfilm.com](http://www.readfilm.com).)

Všechny tyto *high-tech* přednosti jsou úchvatné, ale nevzdávejme se řemesel klasických médií tak snadno. Na multimediální konferenci v Los Angeles v únoru 1995 jsem sledoval prezentaci nové technologie QuickTime VR (360° virtuální panoramata). Jakmile produkce skončila, velké publikum začalo spontánně tleskat. Mluvčí potom popisoval, jak VR tým u Applu napřed zkoušel jako zdrojový materiál QuickTime VR videokazety, zavrhl je ve prospěch drahého panoramatického fotoaparátu, a pak se nakonec rozhodl pro staré dobré fotografie na kinofilm. „Film!“ zvolal. „Tahle věc má úžasné rozlišení!“ Hollywoodští profesionálové v publiku se nad tou ironií pochechtávali.

A právě tak jako samotné filmové médium devatenáctého století pravděpodobně v dohledné době nezmizí a jak trávím stále více času u počítačů, tím více oceňuji geniální zařízení, jakým je kniha. Podobně jako nakloněná rovina nebo kolo, kniha je jednoduchým nástrojem s členitou mnohostranností. Žádný rozumný člověk nedává přednost čtení textu (nebo prohlížení obrázků) na počítačovém monitoru před dobře vytištěnou stránkou. Tahle věc má úžasné rozlišení. Navíc sešití stránek dohromady na jedné straně poskytuje skvělý vyhledávač s mnoha funkcemi.

Nakonec to ale nebude technická nadřazenost tisku na svázaných stránkách, která prokáže trvalou hodnotu knihy, ale spíše její fyzická realita. Je jenom otázkou času, než digitální technologie poskytne rozlišení a vizuální působivost tisku. Co nikdy však nemůže poskytnout, je „věčnost“ knihy. Ve stále více virtuálním a abstraktním světě budou tyto fyzické objekty, jedinečné svou váhou, hmotnou existencí či vůní, stále více ceněné.

„Nikoliv ideje, ale věci,“ řekl Wallace Stevens.

Produkce čtvrtého vydání *Jak číst film* (knihy i disku) představovala do velké míry týmovou práci. Členy týmu najdete v poděkování; jsem vděčný jim všem. Obzvláště chci poděkovat Jo Imesonové, Kate Collinové, Joellyn Ausankaové a Curtisu Churchovi za jejich svědomitou pozornost k detailům. James Pallot, Jerrold Spiegel, Joe Medjuck a Curtis Church poskytli cennou kritiku přepracované verze během procesu jejího vzniku. Richard Allen z NYU, Raymond Fielding z Florida State University, Annette Insdorfová z Columbia University, Leo Braudy z University of Southern California, Steven Reich, Richard Reisman a Dan Streible z University of Texas poskytli četné cenné informace. Jsem vděčný mnoha učitelům filmu, kteří mi během let poskytovali zpětnou vazbu. Richard Lorber z Winstar New Media a Bruce Ricker z Rhapsody Films poskytli materiály, stejně jako povzbuzení.

Jedním z velkých kladů práce na novém vydání této knihy byla příležitost opět pracovat s Davidem Lindrothem a Hans-Michael Bockem. David Lindroth stejně jako předtím dodal tvůrčí a poutavé diagramy –

jenomže teď jsou všechny digitální. Hans-Michael Bock, vedoucí redaktor německého vydání *Film verstehen*, opět dodal této verzi potřebného ducha, jakého by nebylo nikdy možné dosáhnout prostým překladem anglického textu. (Práce na německé verzi probíhala současně s anglickým vydáním.) Ludwig Moos z nakladatelství Rowohlt zase během práce na knize zajistil trpělivou podporu. Všem patří mnoho díky.

Jsem také vděčný své ženě a dětem. Na těchto místech je sice obvyklé děkovat své rodině, ale v tomto případě to je dvojnásob vhodné. Nejenom že mi poskytli podporu, povzbuzení a trpělivost, jaké každý spisovatel potřebuje, ale také přispěli přímo. Jejich pomoc při výzkumu, redakci, výrobě a programování je neocenitelná. Snad budou souhlasit s tím, že tento rodinný projekt byl zábavnější než jakýkoli výprodej domácího haraburdí.

J. M.  
Sag Harbor  
srpen 1999

## Předmluva k druhému vydání

Je opravdu nutné učit se, jak číst film? Zjevně kdokoli s minimální inteligencí a starší čtyř let může – víceméně – pochopit základní obsah filmu, nahrávky, rozhlasového nebo televizního programu, a to bez jakéhokoli zvláštního tréninku. Přitom právě proto, že média tak blízce napodobují realitu, daleko snadněji je vnímáme, než jim rozumíme. Film a elektronická média během uplynulých osmdesáti let drasticky změnila způsob, jak vnímáme svět (a sebe samotné), přitom až příliš přirozeně přijímáme ohromná kvanta informací, která nám doručují v masivních dávkách, aniž bychom se ptali, jak nám sdělují to, co sdělují. *Jak číst film* je esej o chápání tohoto stěžejního procesu – v několika rovinách.

Především film a televize jsou všeobecná média komunikace. Působí zde jistá základní zajímavá pravidla vnímání: kapitola 3, *Jazyk filmu: znaky a syntaxe* zkoumá mnoho těchto konceptů. Na pokročilejší rovině je film zjevně sofistikované umění – možná nejdůležitější umění dvacátého století – s dosti komplexními dějinami teorie a praxe. Kapitola 1, *Film jako umění*, naznačuje, jak lze film zařadit do spektra tradičnějších umění; kapitola 4, *Stav dějin filmu*, se pokouší o stručný průzkum vývoje filmového umění; kapitola 5, *Filmová teorie: forma a funkce*, zkoumá některé hlavní teoretické vývoje uplynulých sedmdesáti pěti let.

Film je médium a umění; ale je to také ojedinělá, velmi komplexní technologická záležitost. Kapitola 2, *Technologie: obraz a zvuk*, je – doufám – srozumitelný úvod do podivuhodné vědy filmu. Ačkoli film je dominantní, vývoj elektronických médií – nahrávek, rozhlasu, kazet, televize, videa – v tomto století probíhal paralelně s růstem filmu. Vztah mezi filmem a médii je každým rokem silnější; kapitola 6 nastiňuje obecnou teorii médií (tiště-

\* Tuto předmluvu jsem nijak neměnil. Byla to prostě jiná doba.

ných i elektronických), probírá stejně komplexní technologii elektronických médií a končí přehledem dějin rozhlasu a televize.

Jak můžete z tohoto náčrtu pochopit, struktura knihy *Jak číst film* je spíše globální než lineární. V každé ze šesti kapitol bylo záměrem pokusit se vysvětlit, jak na nás film působí psychologicky, jak nás ovlivňuje politicky. Přitom k těmto dvěma stěžejním otázkám lze přistupovat z mnoha úhlů. Jelikož většina lidí uvažuje o filmu především jako o umění, začal jsem tímto aspektem. Bez určitých znalostí technologie je obtížné pochopit, jak se toto umění vyvíjelo, kapitola 2 tedy bezprostředně navazuje probíráním filmu z hlediska technických věd. Jakmile chápeme postupy, můžeme začít objeovovat, jak film funguje jako jazyk (kapitola 3). Jelikož praxe předchází (a měla by předcházet) teorii, dějiny filmového průmyslu a umění (kapitola 4) zde předcházejí jeho intelektualizaci (kapitola 5). Uzavřeme otevřením záběru tak, abychom film viděli v širším kontextu médií (kapitola 6).

Tento sled mi připadá nejlogičtější, ale čtenáři mohou právě tak dobře začít dějinami nebo teorií, jazykem nebo technologií. Tato kniha byla vlastně uspořádaná způsobem, aby jednotlivé oddíly bylo možné číst nezávisle, v jakémkoli pořadí. (To má místy za následek duplicitní výklad, za což prosím o vaši shovívavost.) Mějte prosím také na paměti, že jakákoli práce tohoto druhu má sklony spíše vysvětlovat než prostě popisovat zkoumaný komplexní fenomén. Na následujících stránkách se probírají stovky analytických konceptů, ale prosím čtenáře, aby je považovali jen za to, čím jsou – koncepty, analytické nástroje – spíše než za dané zákony. Studium filmu je vzrušující, neboť se neustále vyvíjí. Doufám, že *Jak číst film* je knihou, s níž lze polemizovat, diskutovat o ní a používat ji. Při jakémkoli pokusu o porozumění jsou otázky obvykle důležitější než odpovědi.

*Jak číst film* je výsledkem deseti let strávených hlavně uvažováním, psaním a mluvením o filmu a médiích. Na následujících stránkách jsem se snažil vyjádřit několik myšlenek o filmu a televizi a zjistil jsem, že mě nanejvýš udivuje množství otázek, na které je stále třeba odpovědět. Z Dodatku II získáte jasný pocit, že množství práce už bylo vykonáno (hlavně v uplynulých deseti letech); ještě mnohem více zbývá udělat. Kdyby *Jak číst film* obsahovalo všechn materiál, který jsem původně zamýšlel, mělo by encyklopedickou délku; nyní je to řekněme vydatný, nicméně stále štíhlý úvod. Stále více mám pocit, že filmy je nutné chápat v kontextu médií obecně – vlastně bych se odvážil tvrdit, že filmy je nejlepší považovat prostě za jeden stupeň pokračujících dějin komunikací. Tento koncept zavádí kapitola 6. Některé další materiály v tištěných i elektronických médiích najdete v Chronologii.

Ještě několik poznámek: bibliografické informace, které nejsou v poznámkách pod čarou, najdete v příslušném oddílu Dodatků II. (Filmy jsou uváděné pod českými distribučními názvy, případně v doslovném překladu; původní názvy najdete v rejstříku filmů.)\* V případě, že reprodukováné fotografie jsou přímo zvětšená filmová okénka, je to uvedeno v popiskách; ve většině ostatních případů jde o reklamní fotografie a v drobnostech se mohou odlišovat od skutečných záběrů ve filmu.

Jsem skutečně velmi zavázán mnoha lidem, kteří pomáhali nejrůznějšími způsoby. *Jak číst film* by nikdy nebylo napsáno, nebýt mé neocenitelné zkušenosti při vyučování na New School for Social Research. Děkuji Allenu Austillovi, že mi to umožnil, Reubenovi Abelovi, že dal v roce 1967 příležitost mladému učiteli a Wallis Osterholzové za její neutuchající povzbuzování a nezbytnou pomoc. Jsem obzvláště vděčný svým studentům na New School (a City University of New York), kteří – ačkoli o tom možná nevědí – mi dali přinejmenším tolik, kolik ode mě dostali.

V nakladatelství Oxford University Press jsem měl také obzvláštní štěstí. Redaktor John Wright svou inteligencí, porozuměním a humorem nezměrně přispěl k úspěchu, jemuž se tato kniha může těšit. Ellen Royerová pomohla dát rukopisu, který mohl být živý, ale rozhodně byl roztažený a náročný, patřičnou formu. Dana Kasarsky pečlivě navrhla design knihy a účinně se vypořádala s nesčetnými problémy, jaké taková komplexní grafická úprava vyžaduje. Ellie Fuchsová, Jean Shapirová a redaktor James Raimes byli neustále a spolehlivě nápomocní. Curtis Church dohlížel na produkci druhého vydání s trpělivostí a velkou péčí. Díky všem.

David Lindroth nakreslil téměř čtyřicet diagramů a myslím si, že jeho práce značně přispívá k působivosti této knihy. Podle mého názoru jsou značně kvalitnější než srovnatelné ilustrace tohoto druhu. David nejen převedl moje čmáranice do smysluplných konceptů, také značně přispěl k jejich realizaci. Jeho přínos je neocenitelný.

Dudley Andrew a David Bombyk četli rukopis a pečlivě a mimořádně podrobně jej okomentovali. Jejich poznámky mi nesmírně pomohly. Za přečtení rukopisu a další komentáře chci také poděkovat Kentu R. Brownovi, Paulu C. Hillerymu, Timothymu J. Lyonsovi a Sreekumaru Menonovi.

William K. Everson, Eileen M. Krest a můj bratr Robert Monaco poskytli cenné informace, které jsem sám nebyl schopen objevit, stejně jako Jerome Agel, Stellar Bennett (NET), Ursula Derenová (BBC), Kozu Hiramatsu

\*) Pozn. překl.

(Sony), Cal Hotchkiss (Kodak), Terry Maguire (FCC), Joe Medjuck (University of Toronto), Alan Schneider (Juilliard) a Sarah Warnerová (I.E.E.E.). Mnoho díky míří i k nim.

Cenné podněty pro toto přepracované vydání mi mezi jinými poskytli Marc Fürstenberg, Claudia Gorbmanová, Annette Insdorfová, Bruce Kawin a Clay Steinman.

Penelope Houstonová ze *Sight and Sound* a Peter Lebensold z *Take One* mi velkoryse povolili čerpat z materiálů, které původně vyšly v jejich časopisech.

Konečně děkuji své ženě Susan Schenkerové, která četla a okomentovala rukopis, probírala se mnou těžkosti, pomohla napsat Dodatky a udělala toho ještě mnohem více. (Poděkování je vždy jen takovým chabým odrazem skutečných pocitů.)

J. M.  
New York City  
leden 1977  
únor 1981

## Povaha umění

Jestliže poezie je něčím, co nemůžete překládat, jak jednou prohlásil Robert Frost, potom „umění“ je čímsi, co nemůžete definovat. Přesto je zábavné se o to pokusit. Umění zasahuje tak širokou škálu lidského snažení, že jde spíše než o činnost o postoj. Během let se hranice významu tohoto slova postupně, ale nezadržitelně rozšiřovaly. Historik kultury Raymond Williams o umění hovoří jako o jednom z „klíčových slov“, které je třeba pochopit, abychom mohli rozumět vzájemným vztahům mezi kulturou a společností. Podobně jako u „společensví“, „kritiky“ a „vědy“ odhaluje historie slova „umění“ bohatství informací o tom, jak naše civilizace funguje. Rekapitulace této historie nám pomůže pochopit, jak poměrně nové filmové umění do tohoto obecného rámce zapadá.

Starověk znal sedm uměleckých aktivit: historii, poezii, komedii, tragédii, hudbu, tanec a astronomii. Každou ovládala příslušná múza, každá měla svá pravidla a cíle, ale všech sedm spojovala společná motivace: byly to nástroje, užitečné pro popsání světa a našeho místa v něm. Představovaly metody pro porozumění mystériím existence, a jako takové samy převzaly auru těchto mystérií. To mělo za následek, že všechny byly aspekty náboženských činností: múzická umění oslavovala rituály; historie zaznamenávala příběh rasy; astronomie prohledávala nebe. V každém z těchto sedmi klasických umění můžeme objevit kořeny současných kulturních a vědeckých kategorií. Například historie nevede jenom k moderním společenským vědám, ale také k naraci v próze (román, povídky atd.). Na druhou stranu astronomie představuje plný rozsah moderní vědy, a zároveň poukazuje na další aspekt sociálních věd v jejich astrologických funkcích předpovědi a interpretací. Pod termínem poezie Řekové a Římané rozlišovali tři přístupy: lyrický, dramatický a epický. Všechny společně stvořily moderní literární umění.

Ve 13. století ovšem slovo „umění“ získalo značně praktičtější konotaci.



Obrázek 1.1 STAROVĚKÉ MÚZY. Kalliope (epická poezie), Klio (historie), Erato (milostná poezie), Melpomene (tragédie), Terpsichore (sborový tanec), Polyhymnie (posvátná hudba), Euterpe (lyrická poezie), Thálie (komedie) a Uránie (astronomie). Muž uprostřed je Apollon (palác Pitti, Florencie).

Výuka svobodných umění se na středověké univerzitě stále skládala ze sedmi prvků, ale metoda jejich definování se změnila. Literární umění klasického období – dějiny, poezie, komedie a tragédie – splynuly do nejasně definované směsice literatury a filozofie a poté byly nově rozčleněny podle analytických principů gramatiky, rétoriky a logiky (Trivium), tedy spíše podle strukturálních prvků umění než podle jejich vlastností. Tanec byl ze seznamu vynechán a nahrazen geometrií, což byl projev rostoucího významu matematiky. Jenom hudba a astronomie zůstaly vůči starověkým kategoriím nezměněné.

Mimo zdi univerzit byl význam tohoto slova ještě pružnější. Stále mluvíme o válečnickém „umění“, lékařském „umění“, dokonce o „umění“ překrucovat. V 16. století už „umění“ bylo zjevně synonymem „dovednosti“ a například kolář byl právě tak umělcem jako hudebník: každý provozoval určitou dovednost.

Koncem 17. století se záběr slova začal opět zužovat. Stále více se užívalo pro činnosti, které pod něj nikdy předtím nebyly zahrnuty – malířství, sochařství, kresba, architektura – vše, čemu dnes říkáme „krásná umění“. Vzestup konceptu moderní vědy, oddělené od umění a tvořící vůči němu opačný pól, znamenal, že astronomie a geometrie už nebyly spatřovány ve stejném světle jako poezie nebo hudba. Koncem 18. století obnovila romantická představa umělce jakožto obzvláště nadaného člověka část náboženské aury, která toto slovo obklopovala v klasickém období. Nyní

se spatřoval rozdíl mezi „umělcem“ a „řemeslníkem“. První byl „tvůrčí“ nebo „imaginativní“, druhý byl prostě zručný dělník.

Jak se v 19. století rozvíjela koncepce vědy, pokračovalo zužování koncepce umění, jako jakási odpověď na přísně logickou vědeckou činnost. Co kdysi byla „přírodní filozofie“, bylo označeno jako „přírodní věda“, umění alchymie se stalo vědou, chemií. Nové vědy byly přesně definované intelektuální činnosti, závislé na přísných metodologiích. Umění (které bylo stále více chápáno jako cosi, co není věda) bylo tedy také jasněji definováno.

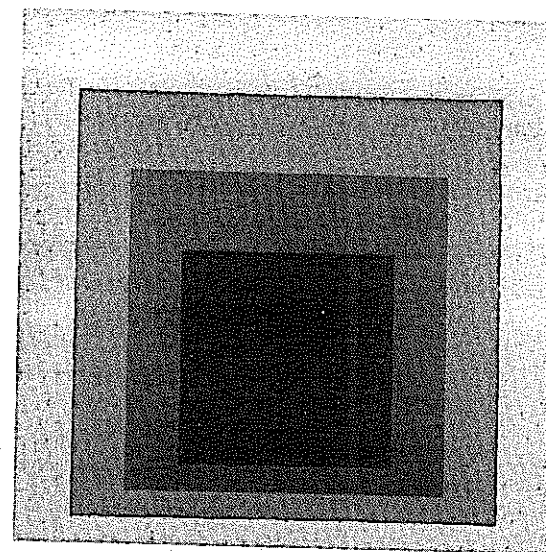
V polovině 19. století toto slovo víceméně vytvořilo konstelaci konotací, jaké známe dnes. Odkazovalo především k vizuálním nebo „krásným“ uměním, potom obecněji k literatuře a hudebním uměním. Příležitostně mohlo být rozšířeno, aby zahrnulo múzická umění, a přestože v nejširším smyslu stále zahrnovalo středověké pojetí dovedností, z převážné části bylo přísně užíváno k označení komplikovanějších počinů. Romantický pojem umělce jako kohosi vyvoleného zůstával: umělci byli odlišováni nejen od „řemeslníků“, ale také od „artistů“ (reprodukčních umělců) s nižším společenským a intelektuálním postavením.

Se zavedením konceptu „sociálních věd“ koncem 19. století bylo spektrum moderní intelektuální činnosti úplné a rozsah umění se zúžil na jeho současné pole působnosti. Fenomény, které mohly být studovány vědeckou metodou, byly zařazeny mezi vědy a byly přísně definovány. Jiné fenomény, méně přístupné laboratorním postupům a experimentování, byly uspořádány v šedé zóně společenských věd (ekonomie, sociologie, politika, psychologie, někdy dokonce filozofie). Oblasti intelektuálních činností, které nezapadaly mezi přírodní nebo sociální vědy, byly ponechány doméně umění.

Jakmile vývoj sociálních věd nutně omezil praktickou, utilitární závažnost umění, pravděpodobně jako reakce na tento fenomén se rozvinuly teorie estetiky. S kořeny v romantické teorii umělce jako proroka a kněze oslavovalo hnutí „umění pro umění“ pozdní viktoriánské éry formu nad obsahem a opět změnilo zaměření tohoto slova. Umění už nebylo prostě způsobem porozumění světu, nýbrž cílem samo o sobě. Walter Pater prohlásil, že „veškeré umění aspiruje na vlastnosti hudby.“ Abstrakce – ryzí forma – se stala průběžným kamenem uměleckého díla a hlavním kritériem, podle něhož byla umělecká díla ve 20. století posuzována.\*

Posun k abstrakci se prudce zrychlil během prvních dvou třetin 20. sto-

\*) Čerpal jsem z eseje Raymonda Williamse v *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, s. 32, 34.



Obrázek 1.2 *Pocta čtverci – tichá hala*, 1961, od Josefa Alberse, jedna z jeho živějších kompozic, je příkladem minimalismu poloviny dvacátého století (olej na plátně, 40" x 40", *The Museum of Modern Art, New York*, Nadace dr. Franka Stantonova a pani Stantonové, fotografie © 1995, *The Museum of Modern Art, New York*).

letí. V 19. století převzalo avantgardní hnutí koncepci pokroku z rozvíjející se technologie a rozhodlo, že některá umění tudíž musí být „pokročilejší“ než jiná umění. Teorie avantgardy, což byla dominantní myšlenka historického vývoje umění od romantické éry do nedávného období, našla své nejlepší vyjádření pomocí abstrakce. V tomto ohledu umění vlastně napodobovalo vědu a technologii, hledající základní elementy svých „jazyků“ – „kvantum“ malířství, poezie nebo dramatu.

Dadaistické hnutí 20. let tento vývoj parodovalo. Výsledkem byla minimalistická díla poloviny 20. století, která představovala konec zápasu avantgardy o abstrakci: čtyřicetivteřinová dramata Samuela Becketta (nebo jeho desetistránkové romány), malby jako barevná cvičení Josefa Alberse, hudební díla ticha Johna Cage. Jakmile bylo umění zredukováno na svá nejzákladnější kvanta, jedinou možnost pro umělce (kromě rezignace) představovalo nové budování struktur umění. Nová syntéza začala naplno v 60. letech (ačkoli avantgardním abstrakcionistům zůstávala ještě poslední karta: tak zvané konceptuální hnutí 70. let, které umělecké dílo zcela zrušilo a ponechalo pouze ideu).



Konec fascinace avantgardy abstrakcí přišel ve stejné době, kdy politická a ekonomická kultura souběžně objevovala omyl myšlenky pokroku a namísto toho rozvíjela teorii existence „ustáleného stavu“. Nahlíženo z přelomu 21. století, můžeme říci, že umění tento přechod zvládlo rychleji a snadněji než politika a ekonomika.

Příklon k abstrakci, který je nepochybně hlavním faktorem historického vývoje umění během 20. století, není jediným faktorem. Silou, která stojí proti této estetice, je náš pokračující smysl pro politický rozměr umění: to jest, že má své kořeny ve společenství a že má schopnost vysvětlit nám strukturu společnosti.

V západní kultuře závažnost politického rozměru rozhodně nepřevládala (což v antice vedlo k zahrnutí historie do stejné sféry jako hudba), ale má dlouhou a důstojnou historii, byť podřízenou, vůči inklinování k abstrakci. V 70. letech, kdy vyšlo první vydání této knihy, se zdálo být bezpečné předpokládat, že abstrakce a redukcionismus vyvanuly a že politický rozměr umění – jeho sociální povaha – získá na důležitosti. Nyní z perspektivy roku 2000 to vypadá, že se tak nestalo – přinejmenším ne do té míry, jak jsme očekávali. Namísto toho většina umění, a film obzvláště, spočinuly v období komerčního útlumu. U většiny současného umění je zjevný nárůst politických a sociálních prvků: můžeme to vidět v rostoucím podílu televizních dokumentárních dramát a programů zaměřených na realitu, ve vlivu rapové hudby na střední proud a obnoveném nástupu nezávislých filmařů. Přesto politika, kterou tato umění reflektují, se příliš neposunula od úrovně, již dosáhla roku 1970: víceméně nás teď zajímají stejná témata jako tehdy. „Nezabýjejte posla“ (a nesvalujte to na umělce). A zatímco umělci pochopili a přijali konec avantgardy, politici se stále nevymanili ze závislosti na dialektice levice-pravice – která je nyní právě tak odsouzená k zániku – na níž tato umělecká hnutí závisela.

Takže v umění je více politiky – je to prostě politika nevalné kvality. Navíc exploze technologie v umění od poloviny 70. let, téma, jímž se budeme podrobně zabývat v kapitolách 6 a 7, zastúpila a často odsunula obnovenou závažnost, kterou jsme očekávali. Tato technologie je třetím základním faktorem, který byl během uplynulých sta let pro dějiny umění určující.

Původně jediným způsobem, jak vytvářet umění, byla produkce v „reálném čase“: zpěvák zpíval píseň, vypravěč vyprávěl příběh, herci hráli drama. Prehistorický vývoj kresby a (prostřednictvím piktogramů) psaní představoval v komunikačních systémech kvantový skok. Obrazy mohou být ukládány, příběhy mohou být uchovávány, aby byly později přesně obnoveny. Sedm tisíc let byly dějiny umění v podstatě dějinami těchto dvou reprezentativních médií: obrazového a literárního.

Vývoj záznamových médií odlišného druhu i stupně než média reprezentativní byl historicky stejně významný jako objev písma o sedm tisíc let dříve. Fotografie, film a zvukové nahrávky naší historickou perspektivu společně dramaticky změnily.

Reprezentativní média umožnila „znovuvytvoření“ fenoménu, ale vyžadovala komplexní aplikování kódů a jazykových konvencí. Navíc byly tyto jazyky manipulovány jednotlivci, a proto v reprezentativních uměních byl a je velmi významný prvek výběru. Tento prvek je zdrojem většiny estetiky obrazových a literárních umění. Estetiky nezajímá, *co se říká*, ale *jak se to říká*.

V ostrém kontrastu představují záznamová umění mnohem přímější komunikační linku mezi předmětem a pozorovatelem. Pravda, mají své vlastní kódy a konvence: ostatně film nebo zvuková nahrávka nejsou realita. Ale jazyk záznamových médií je přímější a méně mnohoznačný než jazyk psaných nebo obrazových médií. Navíc historie záznamových umění byla – donedávna – cestou přímého vývoje k větší věrohodnosti. Barevný film reprodukuje více reality než černobílý, zvukový film má užší paralelu se skutečným prožitkem než němý, a tak dále.

Tento kvalitativní rozdíl mezi reprezentativními a záznamovými médii je zcela jasný všem, kteří ty druhé používají k vědeckým účelům. Například antropologové si dobře uvědomují výhody filmu před psaným slovem. Film zásahy třetí strany mezi předmětem a pozorovatelem neodstraňuje úplně, ale významně snižuje zkreslení, které přítomnost umělce nutně přináší.

Výsledkem je spektrum umění, které vypadá takto:

- scénická umění, odehrávající se v reálném čase,
- reprezentativní umění, která závisejí na zavedených kódech a konvencích jazyka (obrazového i literárního), aby doručily informace o předmětu pozorovateli,
- záznamová umění, která poskytují přímější cestu mezi předmětem a pozorovatelem: médium, které není bez svých vlastních kódů, ale je kvalitativně přímější než média reprezentativních umění.

Taková je situace nyní. Aplikování digitální technologie ve filmu a zvuku, které začalo nabírat na síle koncem 80. let, poukazuje na novou rovinu debaty: ta náš postoj vůči záznamovým uměním zrevoluční. Prostě řečeno, digitální techniky jako morfování a samplování ničí naši víru v upřímnost obrazů a zvuků, které vidíme a slyšíme. Věrohodnost je tu stále – ale už nemůžeme věřit vlastním očím a uším. Tento pozoruhodný vývoj probereme podrobněji v kapitole 7.

## Způsoby pohlížení na umění

Abychom pochopili, jak si záznamová umění zajistila své místo v uměleckém spektru, je nutné některé základní koncepce tohoto spektra nejprve definovat. Existuje zde široká škála vzájemně propojených faktorů, které každému z klasických a moderních umění dávají jeho vlastní osobitost, což má za výsledek propracovanější estetické rovnice. Bezprostředně se nabízejí dva hodnotové systémy, jeden pocházející převážně z 19. století, druhý současnější.

### Spektrum abstrakce

Starší systém klasifikace vychází ve své definici ze stupně abstrakce jednotlivého umění. To je jedna z nejstarších teorií umění, sahající zpět k Aristotelově *Poetice* (4. století př. n. l.). Podle tohoto řeckého filozofa umění nejlépe pochopíme jako typ *mimesis*, imitace reality závislé na *médiu* (jímž byla vyjádřena) a *modu* (způsobu, jakým bylo médium použito). Tedy čím je umění více mimetické, tím je méně abstraktní. Ale v žádném případě umění není schopné zcela reprodukovat realitu.

Spektrum umění uspořádaných podle míry abstrakce by vypadalo asi takto:

praktická	environmentální	obrazová	dramatická	narativní	hudební
design architektura		sochařství malířství kresba grafika	jevištní drama	román povídka literatura faktu	poezie tanec hudba

Diagram A

Umění designu (oblečení, nábytek, kuchyňské potřeby apod.), která často nemají ani tak důstojné postavení, aby byla do uměleckého spektra zahrnuta, najdeme v levé části této stupnice: vysoce mimetické (vidlička se velmi blíží reprodukování ideje vidličky) a nejméně abstraktní. Když se

pohybujeme zleva doprava, najdeme tu architekturu, která má ostatně často velmi nízký estetický kvocient; potom sochařství, které je environmentální i obrazové. V centru obrazové oblasti spektra potom najdeme malířství, kresbu a jinou grafiku.

Dramatická umění v různé míře kombinují obrazové a narativní prvky. Román, povídka a často také literatura faktu se zjevně nalézají v narativní sféře. Potom přichází poezie, která má sice v podstatě narativní povahu, avšak směřuje také k hudebnímu konci spektra (někdy i opačným směrem, k obrazovému). Následuje tanec, kombinující prvky narativity s hudbou. Nakonec úplně v pravé části spektra leží hudba – nejabstraktnější a „nejestetičtější“ z umění. Vzpomeňme na Waltera Patera: „Veškeré umění aspiruje na vlastnosti hudby.“

Jak do toho zapadají film a fotografie? Jelikož jde o záznamová umění, v podstatě pokrývají celou škálu klasického spektra. Fotografie, která je zvláštním případem filmu (nehybné obrázky, spíše než pohyblivé), se přirozeně ocitá v obrazové oblasti spektra, ale může také plnit funkce v praktických a environmentálních oblastech.

Film pokrývá širokou škálu, od praktické (jako technický vynález je důležitým vědeckým nástrojem) přes environmentální, dále přes obrazové, dramatické a narativní až k hudbě. Ačkoli jej nejlépe známe jako jedno z dramatických umění, film je silně obrazový, což je důvod, proč se více filmových sbírek nachází v uměleckých muzeích než v knihovnách; má také mnohem silnější narativní prvek než jakékoli z ostatních dramatických umění. To je vlastnost, kterou si filmaři uvědomují už od D. W. Griffitha, který za jednoho ze svých předchůdců označil Charlese Dickense. A díky svému jasnému, organizovanému rytmu – právě tak jako díky své zvukové stopě – má úzkou vazbu k hudbě. Konečně ve svých abstraktnějších podobách je film také silně environmentální: jak technologie zobrazování dozrávají, architekti stále častěji do svých hmatatelnějších struktur integrují filmová pozadí.

Toto spektrum abstrakce je pouze jedním způsobem, jak uspořádat uměleckou zkušenost; v žádném případě to není zákon. Dramatická oblast spektra může být snadno zařazena pod obrazovou a narativní oblast; praktická umění lze kombinovat s environmentálními. Důležité zde je prostě naznačit škálu abstrakce, od umění nejmimetičtějších k nejméně mimetickým.

(Mějme na paměti, že to, co zde děláme, je spíše umění než věda. Abstraktní diagramy a dichotomie by zde – a v celé této knize – nikdy neměly být považovány za zákon; prostě to je způsob vidění, pokus o pochopení. Pokud se vám tyto abstrakce líbí, pokuste se prosím o nějaké vlastní; pokud se vám nelíbí, přejděte ke kapitole 2.)



## Mody rozpravy

Druhý, modernější způsob hodnocení různých umění závisí na vztazích mezi dílem, umělcem a pozorovatelem. Tento trojúhelníkový obraz uměleckého prožitku odvádí naši pozornost od díla samotného k médiu komunikace. Také zde se objevuje určitý stupeň abstrakce, ale jenom do té míry, nakolik ovlivňuje vztah mezi umělcem a pozorovatelem. Nezajímáme se teď o kvalitu díla samého, ale o způsob jeho přenosu.

Pokud by byl organizovaný tímto způsobem, vypadal by systém umělecké komunikace asi jako diagram B. Svislá osa představuje bezprostřední zážitek umění; vodorovná jeho přenos nebo naraci. Artefakty, obrazové reprezentace a obrazové záznamy (ona oblast nad vodorovnou osou) zabírají spíše prostor než čas. Představení, literatura a filmové záznamy se zabývají více časem než prostorem. (V diagramu A prostorová umění zaujímají levou část spektra, časová umění pravou.)

Povšimněte si, že jakékoli jednotlivé umění v diagramu B nezaujímá bod, ale spíše oblast. Například malba je artefakt i reprezentace. Budova není jenom artefakt, ale také částečně reprezentace a příležitostně představení. (Kritici architektury k popisu prožitku z budovy často používají jazyk dramatu; jakmile se jí pohybujeme, náš prožitek se odehrává v čase.) Záznamová umění navíc často používají prvky představení a reprezentace.

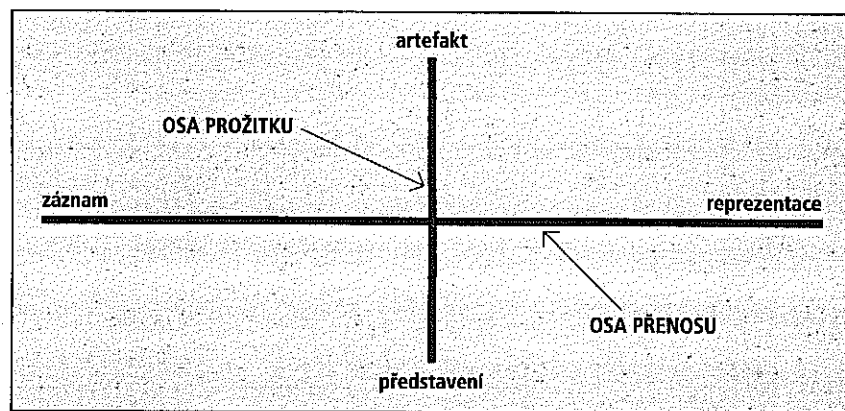


Diagram B

Spektrum v diagramu A nabízí index stupně abstrakce, která je danému umění vlastní; jinými slovy popisuje skutečný vztah mezi uměním a jeho tématem. Graf v diagramu B nám podává zjednodušený obraz různých modů rozpravy, které má umělec k dispozici.

## „Rappports de production“

Je zde ještě jeden aspekt uměleckého prožitku, který je třeba zkoumat: to, čemu Francouzi říkají *rappports de production* (vztahy tvorby). Jak a proč je umění vytvářeno? Jak a proč je přijímáno? Tady je „trojúhelník“ uměleckého prožitku:

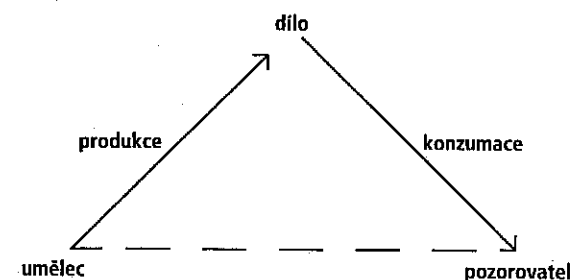


Diagram C

Zkoumání vztahu mezi umělcem a dílem dává vzniknout teoriím o vzniku díla, zatímco analýza vztahu mezi dílem a pozorovatelem nám poskytuje teorie o jeho přijímání. (Třetí strana trojúhelníku, umělec/ pozorovatel, byla doposud spíše potenciální než skutečná, ačkoli zvýšený zájem o interaktivní prostředky komunikace, který se objevil počátkem 80. let s růstem online služeb, nyní do tohoto vztahu přináší zajímavé nové možnosti. Poprvé mají umělec a pozorovatel k dispozici spolupracující technologii.)

Ať už přistupujeme k uměleckému zážitku z hlediska výroby nebo spotřeby, je zde sada determinant, které tomuto zážitku dávají jedinečný tvar. Každá z nich slouží jisté funkci a každá naopak vyvolává svůj vlastní systém kritiky. Zde je náčrt těchto determinant, jejich funkcí a systémů kritiky, které podporují:

determinanta	sociopolitická	psychologická	technická	ekonomická
↓	↓	↓	↓	↓
funkce	utilitární	expresivní	umění pro umění	kariéristický produkt
↓	↓	↓	↓	↓
systém kritiky	etický/ politický	psycho-analytický	esteticko/ formalistický	infrastruktura

Diagram D

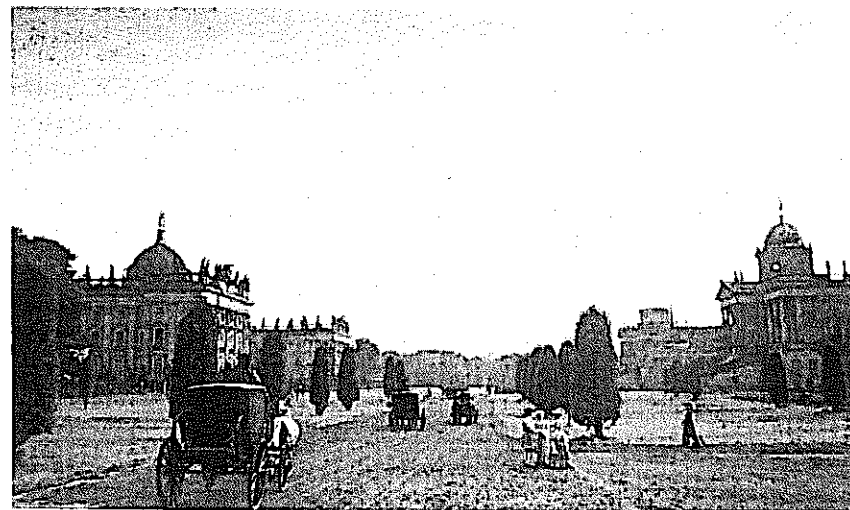


Obrázek 1.3 Obraz Edwarda Dayese *Queen Square, Londýn, 1786* se překvapivě podobá...

Tyto determinanty *rappports de production* fungují ve většině lidských činností, ale jejich působení je obzvláště zjevné v umění, jelikož zde jsou ekonomické a politické faktory, které většině ostatních činností obvykle dominují, s psychologickými a technickými faktory více v rovnováze.

Historicky je politická determinace primární: je to tento faktor, který rozhoduje, jak je umění – nebo umělecké dílo – užíváno sociálně. Spotřeba je zde důležitější než výroba. Řecké a římské teorie umění jako epistemologické činnosti do této kategorie zapadají, obzvláště když je hledání poznání spatřováno jako kvazináboženské. Jádrem tohoto přístupu je rituální aspekt umění jakožto oslav společenství. Politická determinanta definuje vztah mezi uměleckým dílem a společností, která jej živí.

Na druhou stranu psychologická determinanta je introspektivní, zaměřující naši pozornost nikoli na vztah mezi dílem a světem jako celkem, ale na vazby mezi dílem a umělcem, dílem a pozorovatelem. Hluboký psychologický účinek uměleckého díla je uznáván už od Aristotelovy teorie katarze. Počátkem 20. století, během velké éry psychoanalýzy, se většina psychologické analýzy soustředovala na vazbu mezi umělcem a dílem. Dílo bylo spatřováno jako index psychologického stavu jeho autora – jakýsi hluboký a propracovaný Rorschachův test. Nedávno se ale psychologický pohled přesunul k vazbě mezi dílem a jeho konzumentem, pozorovatelem.



Obrázek 1.4 ...této krajiny z *Barryho Lyndona* Stanleyho Kubricka, odehrávajícího se v 18. století. Film přirozeně vychází z historických tradic starších umění (zvětšené okénko).

Jazyk umění určují technické determinanty. Jaké jsou, vzhledem k základní struktuře umění – například jedinečné kvality olejomalby versus tempery nebo akrylu – meze možností? Jak překlad myšlenky do jazyka umění tuto myšlenku pozmění? Jaké jsou myšlenkové formy jednotlivých uměleckých jazyků? Jak tvarovaly materiály, které umělec užívá? Tyto otázky pocházejí z proveniencí technických determinant. Obzvláště záznamová umění, jelikož vycházejí z mnohem komplexnější technologie než umění ostatní, inklinují k tomuto druhu analýzy. V kapitole 2 budou tyto faktory probrány podrobně. Ale i zdánlivě netechnologická umění jako román jsou hluboce ovlivněna technickou determinantou. Například román by nemohl existovat ve formě, jak jej známe dnes, bez vynálezu knihtisku.

Konečně všechna umění jsou niterně ekonomickými produkty a jako taková musejí být nakonec posuzována ekonomickými měřítky. Film a ostatní záznamová umění jsou opět nejlepšími příklady tohoto fenoménu. Podobně jako architektura potřebují vysoké vstupy kapitálu i lidské práce; zahrnují velká finanční vydání a často vyžadují velké množství pracovníků.

Tyto čtyři determinanty se objevují v nových vztazích na každém stupni uměleckého procesu. Technologické a ekonomické determinanty tvoří základ jakéhokoli umění. Jazyk umění a jeho techniky existují dříve, než

se je umělec rozhodne užít. Navíc každé umění je omezené jistými ekonomickými skutečnostmi. Protože je film velmi nákladným uměním, je zvláště vystavený deformacím, způsobeným ekonomickými úvahami. Pracovaná ekonomická infrastruktura filmu – komplexní pravidla produkce, distribuce a spotřeby, která tvoří základ tohoto umění – na filmaře uvaluje přísná omezení a kritici tuto skutečnost často přehlížejí. Tyto ekonomické faktory naopak mají vazbu k určitému politickému a psychologickému využití, jemuž umění může sloužit. Například film jako ekonomická komodita může často být chápán jako prodej služeb, které jsou v podstatě psychologické povahy: nejčastěji chodíme do kina kvůli emocionálním účinkům, které filmy poskytují.

Umělci, konfrontovaní s těmito rozličnými determinantami, volí v rámci ustálených možností, ojedinele se dostanou na novou půdu, nejčastěji pomocí přeorganizování a nového kombinování existujících faktorů.

Jakmile se pohybujeme dolů po druhé straně uměleckého trojúhelníku, determinanty se objeví v nových vztazích. Jakmile bylo umělecké dílo dokončeno, žije svým způsobem vlastním životem. Je to především ekonomický produkt, který je třeba zužitkovat. Toto zužitkování má za výsledek jisté psychologické účinky. Jak se vliv filmu rozšiřuje, konečný produkt je politický. Ať už umělecké dílo působí sebevíce apoliticky, každé dílo má politický význam, ať se vám to líbí nebo ne.

Historicky vzato byly politické a psychologické determinanty rozeznávány jako důležité faktory uměleckého prožitku už od klasického období. Například Horatius ve svém *Ars Poetica* prohlásil, že kritéria pro dílo jsou, aby bylo *utile et dulce*, „užitečné“ a „sladké“ či „příjemné“. Utilitární hodnota díla se řídí politickou determinantou, jeho příjemnost psychologickou.

Teprve nedávno se začala věnovat vážná pozornost technickým a ekonomickým determinantám uměleckého díla. Cílem sémiotiky je studovat umění a média jako jazyky nebo jazykové systémy – technické struktury s vnitřními zákony, určujícími nejenom *co se „říká“*, ale také *jak se to „říká“*. Sémiotika se pokouší popsat kódy a strukturální systémy, které v kulturním fenoménu působí. Užívá k tomu lingvistický model; sémiotika filmu popisuje film jako „jazyk“.

Na druhou stranu dialektická kritika studuje umění v jeho ekonomických souvislostech. Dialektická kritika, zavedená Frankfurtskou školou (německých filozofů) v 30. a 40. letech – zejména Walterem Benjaminským, T. W. Adornem a Maxem Horkheimerem – analyzuje přímé vztahy mezi dílem, umělcem a pozorovatelem, vyjádřené pomocí ekonomických a politických struktur. Doplnění těchto dvou moderních přístupů k umění – sémiotického a dialektického – nám poskytuje plnější a přesnější chápání komplexnosti uměleckého prožitku.

Nové přístupy nám tak dávají větší svobodu pro definování jeho mezí. Když převládá obraz umělce jako kněze či proroka, neexistoval způsob, jak prožitek díla oddělit od jeho produkce. Umění záviselo na umělcích. Ale jakmile si uvědomíme technické a lingvistické kořeny estetiky, máme spíše sklon přistupovat k uměleckému prožitku z hlediska konzumenta. Jinými slovy se můžeme osvobodit od umělců/kněží a vytvořit „protestantskou“ teorii umění. Už jsme do panteonu vpustili praktická umění designu. Můžeme jít ještě dále.

Jedním z nejzjevnějších kandidátů na začlenění do spektra umění jsou sporty. Většina sportovních aktivit adaptuje základní dramatickou strukturu protagonisty/antagonisty, a proto mohou být nahlíženy v dramatických pojmech. To, že „zápletka“ není předem daná, prostě zvyšuje možnosti a prvek napětí. To, že se pokaždé, kdy se zápas hraje, opakuje základní „téma“, jenom posiluje rituální aspekt dramatu. Většina sportovních aktivit má mnoho hodnot společných s tancem. Média umožnila nejen zaznamenávání sportovních událostí pro budoucí studium a potěšení, ale také významně snížila vzdálenost mezi atlety a pozorovateli, takže zvýšila naše vnímání choreografického aspektu většiny sportů.

Představte si cizince, zcela neznalého tance nebo basketbalu, který je konfrontovaný s příkladem každého z nich. Ani jedna z těchto lidských aktivit neobsahuje prvek, díky němuž by bylo nutné mezi nimi rozlišovat: Michael Jordan je přinejmenším rovnocenný Michailu Baryšnikovovi. Rozdíl mezi těmito mistrovskými výkony je jako rozdíl mezi jazzem a klasickou hudbou. To, že sporty jsou „nezáměrné“ (tedy že se neprovodují, aby něco sdělily), prostě zvyšuje potenciální různost našich prožitků z nich.

Existují jiné oblasti lidského snažení, které podobně jako sporty získají nový význam, jakmile k nim budeme spíše než z hlediska produkce přistupovat z hlediska konzumace – například požívání. Jídlo a pití (a parfém a snad další smyslové látky) prožíváme právě takovým způsobem, jak prožíváme nejestetičtější z umění, hudbu. Metafory, které užíváme, abychom popsali to první (už od té doby, co Shakespeare ve *Večeru třikrátlovém* navrhl, aby „hudba byla potravou lásky“), toto úzké srovnání jenom posilují.

Pravda, množství myšlenek obsažených v jídle nebo pití je často mimořádně nízké; je těžké učinit „prohlášení“, řekněme, jazykem zeleniny. Ale to jenom abychom si povšimli, že naše smysly chuti, čichu a doteku jsou odlišného druhu než naše smysly zraku a sluchu. Prvek řemeslné zručnosti při tvorbě jídla nebo pití není v ideálním případě o nic méně komplikovaný než u hudby nebo kresby. A kritici vína a jídel často užívají metafory, které by nebyly nevhodné, kdybychom mluvili o literatuře nebo malířství.

Vezměme to z druhé strany: umění jako hudbu, film a literaturu konzumujeme přinejmenším částečně stejným způsobem, jako konzumujeme jídlo. Stejně jako hudba se umění jídla a pití blíží čistě synestetickému prožitku. Jedním ze znaků je, že náš normální modus prožitku obojího je odlišného druhu než u narativních umění. Hudbu konzumujeme jako jídlo, pravidelně a opakovaně. Když jsme slyšeli Mozartův *Klavírní koncert č. 23* jednou nebo když jsme vypili jednu láhev Chassagne-Montrachetu, nedomníváme se, že jsme vyčerpali jejich možnosti. Také nehodláme kritizovat koncert ani víno, protože v nich nemůžeme najít „smysl“. Pokud je čistá estetika platným kritériem pro umění, potom by do jeho spektra měly být zahrnuty i požívatiný.

Tato teorie umění jídla by samozřejmě měla naznačit, že funkce pozorovatele nebo konzumenta je v uměleckém procesu právě tak důležitá jako funkce umělce/producenta. Pokud do spektra uznávaných umění nezařadíme víno nebo baseball, není to vina producentů těchto děl, ale spíše kolektivní rozhodnutí konzumentů – rozhodnutí, které lze změnit.

Má to další důsledek: pokud celková suma uměleckého prožitku zahrnuje stejně konzumenta jako producenta a pokud ji vyjádříme jako produkt:

#### PRODUKCE × KONZUMACE

potom se nabízí nový způsob zvýšení této sumy. Dosud, pokud jsme hodnotili umělecké dílo, soustředili jsme se na produkční faktor. Posuzovali jsme pouze umělcův přínos, obvykle poměřovaný vůči umělému ideálu:

#### DOSAŽENÝ VÝSLEDEK

#### POŽADAVKY

Rovnice, která může mít určitou hodnotu při posuzování jiných ekonomických aktivit praktičtější povahy (například výroba podlahových vosků nebo šroubováků), je ošidná stejně jako systém uměleckého hodnocení, jelikož její platnost závisí na platnosti jmenovatele, nahodilém „požadavku“. Ale právě tak můžeme snadno zvýšit prožitek umění kvalitativním i kvantitativním zvýšením faktoru konzumace.

V kvantitativním smyslu platí, že čím více lidí je uměleckému dílu vystaveno, tím větší potenciální účinek má. V kvalitativním smyslu je v moci pozorovatele/konzumenta zvýšit celkovou hodnotu díla tím, že se stane kultivovanějším, více tvůrčím nebo vnímavějším účastníkem tohoto procesu. Toto není nová idea v praxi, ačkoli jí může být v teorii. Film je nepochybně na aktivity tohoto druhu obzvlášť bohatý. Ostatně filmoví fanoušci se naučili rozpoznávat tématické, estetické a dokonce politické hodnoty obsažené, řekněme, ve filmech tak okrajových režisérů jako Jacques Tour-

neura nebo Archieho Maya. V lepším případě jsou takoví fanoušci osobitými kritiky pro obecné studenty tohoto tématu; v horším případě objevili způsob, jak vytěžit z mizerné umělecké rudy větší hodnotu než my ostatní. Toto je nová ekologie umění.

Umělci samotní si potenciál tohoto nového citlivého vztahu dobře uvědomují. Nalezené umění, nalezená poezie, aleatorické divadlo, konkrétní hudba, všechny vycházejí z pochopení potenciální schopnosti pozorovatele znásobit hodnotu uměleckého prožitku. Ve všech těchto instancích se umělec chová jako před-pozorovatel, redaktor, který netvoří, ale vybírá. Básniřka Denise Levertovová vyjádřila podstatu takovéto činnosti uměleckou zkratkou:

*Chci ti dát  
něco, co jsem udělala,  
nějaká slova na stránce – jako bych  
řekla „Tady jsou modré krůpěje“  
nebo „Tady je jasně červený list, který jsem našla  
na chodníku“ (neboť  
najít znamená vybrat, a dochází  
k volbě)...\**

V osmi verších popisuje nejenom základní uměleckou pohnutku, ale také zdůvodnění, proč přistupovat k umění ne z hlediska producenta, ale konzumenta: „neboť najít znamená vybrat, a dochází k volbě.“

To nejenom znamená, že pozorovatelé mohou zvýšit své vnímání vytvořených uměleckých děl, ale také že mohou být aktivní: vybírat z dramatických, obrazových, narativních, hudebních a environmentálních materiálů, které jsou den co den prezentovány: dochází k volbě. Tato nová umělecká rovnice má navíc etický aspekt, neboť z ní vyplývá, že pozorovatel je rovný umělci. Slovo „konzument“ je tedy zavádějící, neboť pozorovatelé už nejsou pasivní, ale aktivní. Plně se účastní uměleckého procesu.

Význam tohoto přehodnocení rolí umělce a pozorovatele by neměl být podceňován. Nejdůležitější výzvou, s níž se umění během své sedm tisíc let staré historie musela vyrovnat, představovaly techniky masové produkce, které vznikly během průmyslové revoluce. Zatímco výhodou masové produkce bylo, že umění už nebylo elitní záležitostí, také to znamenalo, že umělci museli od průmyslové revoluce neustále bojovat, aby se jejich dílo nezměnilo ve zboží. Jedinou zárukou proti tomu je jenom aktivní účast pozorovatele na druhém konci tohoto procesu.

\* ) Z Denise Levertovové – *Here and Now*. Přetištěno se svolením City Light Books.

Tam, kde bylo kdysi umělecké dílo posuzováno podle nahodilých ideálů a umělých požadavků, může být nyní chápáno jako „polotovar“, který pozorovatel *užije* k dokončení uměleckého procesu, spíše než aby ho konzumoval. Otázka nezní „Splňuje toto umělecké dílo měřítko?“, ale spíše „Jak toto umělecké dílo můžeme nejlépe užít?“. Samozřejmě zde mluvíme o ideálu. Ve skutečnosti většina pozorovatelů umění (ať lidových či elitních) stále pasivně konzumuje. Ale hnutí za participační uměleckou demokracii sílí.

Nové technologie tuto novou rovnost mezi umělcem a pozorovatelem posilují. Nyní, když má pozorovatel technologické možnosti umělcovo dílo mnoha způsoby přetvořit, umělec by byl hloupý, kdyby pro tuto pozorovatelovu nově nalezenou svobodu nevytvořil prostor. Kterýkoli sečtělý teenager s macintoshem dnes může „nasamplovat“ oblíbené CD právě tak snadno jako nahrávající umělec, který jej vytvořil. A většina dětí, které tráví více než hodinu denně u MTV, ví o různých verzích nebo „remixech“ většiny populárních písní, a právě tak vědí, že filmy vycházejí v různých verzích. Umělecké dílo už není svaté. Spíše než aby produkoval hotové dílo, umělec teď produkuje – ať se vám to líbí nebo ne – suroviny, které my konzumenti můžeme uspořádat, jak se nám zlíbí: „...dochází k volbě.“

Spektrum abstrakce, způsoby rozpravy, stupnice determinant, rovnice mezi producentem a konzumentem (a její důsledek, demokratizace tohoto procesu) představují, jak jsme už poznamenali dříve, rozličné přístupy ke studiu umění, které nemají mít závažnost vědeckého zákona, ale mohou být pomůckami k pochopení uměleckého prožitku. Jako konceptuální struktury jsou užitečné, ale je tu nebezpečí, že je budeme brát příliš vážně. Jde o způsoby uvažování. Nejsou vyvozeny induktivně, ale spíše dedukovány z uměleckého prožitku samého a mají tento prožitek zasadit do správného kontextu: jako fenomén, který je srovnatelný, i když zároveň působí jedinečně. Prožitek umění je na prvním místě, abstraktní kritika tohoto druhu je – nebo by měla být – druhotnou aktivitou.

Navíc žádná z těchto konceptuálních struktur neexistuje v izolaci. Všechny prvky jsou v neustálém pohybu a jejich vztahy jsou dialektické. Nejde o to, jestli řekneme, že architektura je environmentální nebo obrazové umění, ale o skutečnost, že tyto prvky v rámci tohoto umění existují ve vzájemném dialektickém vztahu. Je to ústřední zápas, který jej oživuje. Podobně není tak důležité, jestli film hodnotíme, že je v modu záznamu nebo reprezentace. (Vykazuje prvky reprezentace – a také představení a artefaktů.) Na čem záleží je, že kontrasty mezi a v rámci těchto různých modů jsou zdrojem síly filmového umění.

Obecně spektrum abstrakce popisuje vztahy umění k jejich surovinám v realitě; systém modů rozpravy vypovídá něco o způsobech, jak je umě-

ní přenášeno od umělce k pozorovateli; struktura determinant popisuje hlavní faktory, které definují stav umění; rovnice mezi umělcem a pozorovatelem naznačuje nové úhly kritického přístupu k fenoménu umění.

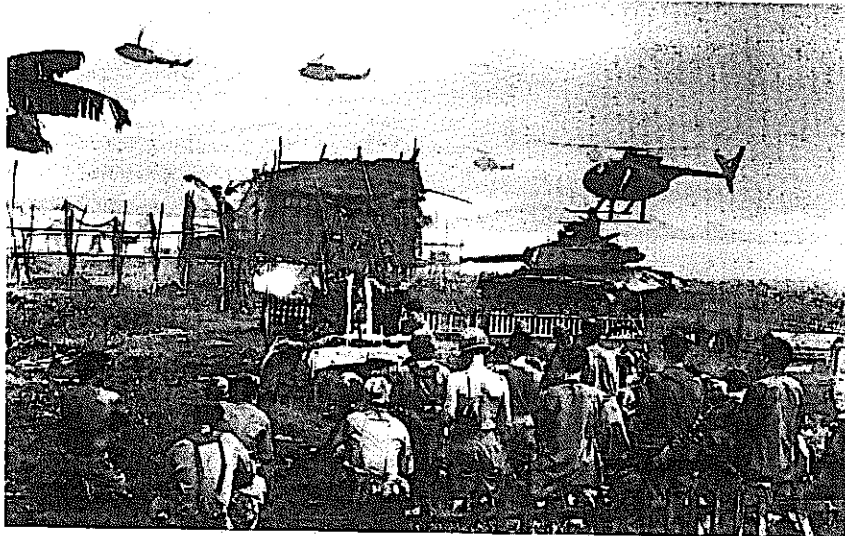
## Film, nahrávky a ostatní umění

Záznamová umění vytvářejí zcela nový modus rozpravy, paralelní vůči těm již existujícím. Cokoli se v životě stane, co může být viděno nebo slyšeno, může být zaznamenáno na film, pásku nebo disk. „Umění“ filmu tedy překlenuje starší umění, spíše než aby pohodlně zapadalo do již existujícího spektra. Film a fotografie byly od počátku neutrální: médium existovalo před uměním. „Film je vynález bez budoucnosti,“ to je často citovaný výrok Louise Lumiéra. A v jeho době to tak nepochybně mohlo vypadat. Ale jakmile byl aplikován tento revoluční způsob rozpravy naopak na každé ze starších umění, získal svůj vlastní život. Raní filmoví experimentátoři „dělali“ malbu ve filmu, „dělali“ román, „dělali“ drama a tak dále, a postupně se stávalo zřejmé, které prvky těchto umění fungují ve filmové situaci a které ne.

Stručně řečeno: umění filmu se vyvinulo procesem replikace. Neutrální šablona filmu byla překryta komplexními systémy románu, malby, dramatu a hudby, aby odhalila nové pravdy o jistých elementech těchto umění. Vlastně pokud na chvíli pomineme obhroublost raných záznamových procesů, většina prvků těchto umění funguje ve filmu velmi dobře. Nepochybně jsou během uplynulých sto let dějiny umění úzce spjaté s filmovou výzvou. Jak se záznamová umění vymaňovala z vlivu svých předchůdců, tak se i malířství, hudba, román, jevištní drama – dokonce i architektura – musely nově definovat prostřednictvím nového uměleckého jazyka filmu.

### Film, fotografie a malířství

Film, „pohyblivé obrázky“ jsou na první pohled nejbližší obrazovým uměním. Až donedávna film mohl přímo soutěžit s malbou jenom do omezené míry. Teprve až koncem 60. let byl barevný film dostatečně kvalitní, aby byl považovaný za více než jen okrajově užitečný nástroj. Přes toto závažné omezení byl dopad fotografie a filmu pocíťován téměř okamžitě, neboť tato technologická média byla chápána jako překonání malby a kresby v jednom dosti omezeném, ale přesto vitálním ohledu: mohla zaznamenávat obrazy světa přímo. Samozřejmě obrazová umění měla kromě přesné mimese jiné funkce, ale už od rané renesance byla mimese v obra-



Obrázek 1.5A Existují dva způsoby, jak při natáčení filmů utratit enormní množství peněz. Pro *Apokalypsu* vytvořil Francis Ford Coppola znovu vietnamskou válku s pověstnými tisíci statisty. Film stál v polovině sedmdesátých let přes 30 milionů dolarů...

zové estetice prvořadou hodnotou. Pro lidi, pro něž bylo cestování namáhavé a nebezpečné, byly reprodukce krajinných výjevů fascinující a portrét byl téměř mystickým zážitkem. Nyní, zaplavení nesčetnými momentkami, fotoportréty, novinovými fotografiemi a pohlednicemi, máme sklon význam této funkce obrazových umění snižovat.

Velmi brzy poté, co byl objeven funkčního způsobu záznamu fotografického obrazu 7. ledna 1839 v přednášce Françoise Araga pro Francouzskou akademii věd oznámen světu, se portrét stal hlavní oblastí jeho využití. Daguerrotypie umožňovala tisícům obyčejných lidí dosáhnout nesmrtelnosti onoho druhu, jaká byla dosud vyhrazena pro elitu. Demokratizace obrazu započala. Během několika let vznikly tisíce portrétních galerií.

Ale vynález Louise Daguerra byl neúplný; vytvářel obraz, ale nemohl být reprodukován. Pouze měsíc po oznámení Daguerrova jedinečného systému popsal William Henry Fox Talbot, jak lze obraz reprodukovat zaznamenáním negativního fotografického obrazu v kameře a naopak jeho užitím k vytvoření mnoha pozitivů. To byl druhý důležitý prvek ve fotografickém umění. Když kolodiový proces Fredericka Scotta Archera nahradil Talbotovy hrubé papírové negativy filmem, systém fotografie, který mohl zachycovat obrazy a navíc je nekonečně a přesně reprodukovat, byl kompletní.

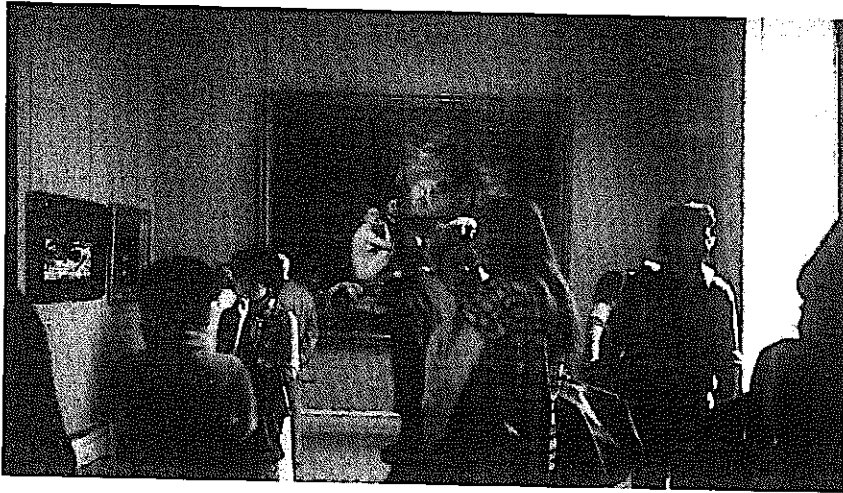


Obrázek 1.5B ...James Cameron zase utratil většinu svého rozpočtu 90 milionů dolarů na *Terminátora 2* (1991) za zvláštní efekty, a tato suma zastínila i hvězdný honorář Arnolda Schwarzeneggera. T2 byl první významný film, který intenzivně využíval digitální speciální efekty. Během několika let cena těchto efektů výrazně klesla, neboť morfovací software zlevnil na úroveň videoher.

Přirozeně nový vynález fotografie byl okamžitě použit k úkolu, kde byl nejužitečnější: k výrobě portrétů. Malba reagovala po svém. Léta vývoje a zrání fotografie, zhruba 40. až 70. léta 19. století, jsou právě ta léta, kdy se teorie malířství rychle vyvíjela od mimese ke komplikovanějšímu vyjádření. Malíři, vynálezem fotografie zbaveni povinnosti imitovat realitu, byli schopni důkladněji zkoumat strukturu svého umění. Určitě mezi vynálezem fotografie a tímto vývojem v dějinách malířství neexistuje žádný jednoduchý vztah příčiny a následku. Například Joseph Turner tvořil „anti-fotografické“ krajiny třicet let před tím, než Daguerre zdokonalil svůj vynález. Ale jejich vazba je více než náhodná.

Přímočařeji měla pravděpodobně samotná kvalita fotografického obrazu přímý vliv na myšlení impresionistů (konkrétně Moneta a Augusta Renoira), kteří usilovali o zachycení bezprostřední a zdánlivě náhodné kvality mechanicky odvozeného obrazu. Odklonem od idey malířství jako idealizace a příklonem k bezprostřednímu vědeckému realismu vytvořili impresionisté obrazy, které musí být chápány jako logicky spjaté s fotografií. Jelikož fotoaparát už existoval, malíři byli motivováni znovuobjevit bezprostřednost okamžiku a zvláštní kvalitu světla, dva faktory, které zaujmají důležité místo v estetické formuli fotografie. Když Monet dal mno-





Obrázek 1.6A Koncem 60. let byla „krásná“ umění pevně integrována do populární kultury. Muzea už nebyla tichými útulky pro intelektuály a studenty, ale spíše populárními, zalidněnými místy, určenými k setkávání lidí, s dlouhými frontami na vstupenky. Často jste obrazy ani nemohli vidět. Ale mohli jste pozorovat lidi dívající se na obrazy. Tato změna se datuje od přelomové výstavy *Mony Lisy* za neprůstředným sklem v newyorském Metropolitním muzeu umění v roce 1963. Zde vidíme „lidi neřívající se na Manetovu *Snídani v trávě*“...

ho těchto okamžiků vedle sebe, jako ve svých sériích maleb katedrál a stohů v různých denních dobách, učinil následující logický krok: jeho malířské „animace“ jsou pozoruhodnými předchůdci filmu.

Samí fotografové se v polovině 19. století také příležitostně poohlíželi po pohybu – časovém elementu – jako naplnění jejich umění. Nedlouho poté, kdy portréty a krajiny vybudovaly dokumentární hodnotu fotografie, experimentátoři jako Oscar G. Rejlander a Henry Peach Robinson v Anglii spojili tyto dvě formy aranžováním propracovaných výjevů, ne nepodobných těm, které byly běžné v populárních divadlech té doby. Používali herce a často docílovali efektů pracným seskupováním koláží negativů. Samozřejmě tato fotografická dramata jsou především odezvou na malířské ideje (silně připomínají díla prerafaelitů), ale s výhodou zpětného pohledu v Rejlanderových a Robinsonových obrazech můžeme rozpoznat kořeny dramatického prvku, který získal nejvyšší důležitost, jakmile se obrázky začaly hýbat. Pokud Rejlander a Robinson byli sentimentální prerafaelitě, byl jím i D. W. Griffith.

V 19. století najdeme mnoho případů těchto nenápadných vzájemných vztahů mezi vyvíjející se technologií fotografie a zavedeným uměním malíř-



Obrázek 1.6B ...a „davy doprovázející Manetovu *Odalisku*“, oba výjevy z Louvru, říjen 1976 (JM).

ství a kresby. Další významný vývoj v estetice malířství počátkem 20. století korespondoval s vzestupem filmu. Opět zde neexistuje způsob, jak zjistit jejich přesnou korelaci. Není to tak, že by Marcel Duchamp zhlédl *Velkou vlakovou loupež*, zařval „Aha!“ a druhý den se pustil do malování *Aktu sestupujícího ze schodů*. Ale opět tyto shody okolností nelze přehlížet.

Z jedné perspektivy je možné chápat hnutí kubismu a futurismu jako přímé reakce na rostoucí prvenství fotografického obrazu. Jako kdyby umělci říkali: jelikož fotografie dělá tyhle věci tak dobře, obrátíme svou pozornost jinam. Kubistické obrazy se záměrně vyhýbaly atmosféře a světlu (oblasti, v nichž impresionisté soutěžili přímo – a úspěšně – s nastupujícími fotografy), aby se radikálně a neodvolatelně rozešli s mimetickou tradicí západního malířství. Kubismus znamenal významný zvrat v dějinách všech umění; umělec byl osvobozený od závislosti na existujících tvarech reálného světa a mohl obrátit pozornost ke koncepci uměleckého díla, které bylo poprvé oddělené od svého předmětu.

Z jiné perspektivy se kubismus pohyboval souběžně s vývojem filmu. Když se Picasso, Braque a další snažili zachytit na plátno několik rovin, reagovali přímo na výzvu filmu, který, jelikož šlo o *pohyblivé* obrázky, umožňoval – dokonce podněcoval – komplexní, neustále se měnící perspektivy. V tomto smyslu je *Akt sestupující ze schodů* pokusem zmrazit mnohonásobné perspektivy filmů na plátně. Tradiční dějiny umění tvrdí, že nejdůležitější vliv na kubismus mělo africké sochařství, a to je nepochybně pravda,

neboť kubisté pravděpodobně tyto sochy znali lépe než filmy Edwina S. Portera nebo George Mélièse, ale strukturálně je vztah k filmu pozoruhodný.

Jedním z důležitých prvků kubismu byl například pokus dosáhnout na plátně pocitu vzájemných vazeb mezi perspektivami. To nemá svůj zdroj v africkém sochařství, ale velmi se podobá dialektice montáže – střihu – ve filmu. Kubismus i montáž se zřikají jedinečného úhlu pohledu a zkoumají možnosti mnohonásobné perspektivy.

Teoreticky pokračuje vztah mezi malířstvím a filmem dodnes. Italské futuristické hnutí vytvořilo zjevné parodie filmu; současný fotografický hyperrealismus pokračuje v komentování rozvětvenosti kamerové estetiky. Ale spojení mezi těmito dvěma uměními nikdy nebylo tak jasné a zřetelné jako během kubistického období. Hlavní odpovědí malířství na výzvu filmu byl konceptualismus, který nejprve kubismus osvobodil a nyní je společný všem uměním. Mimetická díla byla převážně přenechána záznamovým uměním. Umění reprezentace a artefaktů se posunulo do nové, abstraktnější sféry. Silná výzva filmu vůči obrazovým uměním byla nepochybně funkcí jeho mimetických možností, ale také souvisela s jedním faktorem, který film radikálně odlišil od malířství: film se pohyboval.

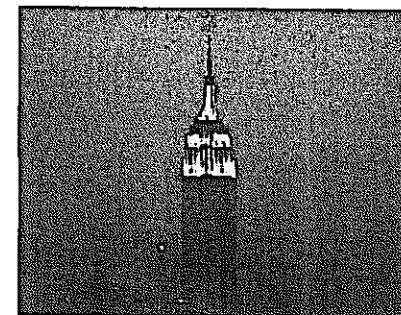
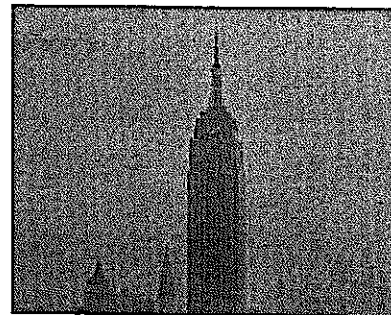
V roce 1819 John Keats oslavil mystickou schopnost obrazových umění zmrazit čas v okamžiku ve své „Ódě na řeckou urnu“:

*Nevěsto tichá, neposkvrněná,  
schovanko mlčení a dávných roků...  
Zpěv slyšený je sladký, ale ten,  
jejž neslyšíme, sladší...*

*Blažené větve, vy, jimž nespálí  
mráz letní listí ani květy jara!  
Ty šťastný hudče, tóny píšťaly  
tě nezmrzí, tvůj nápev nezestará.  
Přešťastná láska! Stokrát blažená,  
že věčně trváš, horoucí a chtivá,  
tak stále nová, první doušek vína.*

Na zamrzlém okamžiku nehybného uměleckého díla, které zachycuje život v plném letu, je cosi magického a intoxikujícího. Ale v Keatsově básni je poučná ironie, neboť je téměř jisté, že taková urna, kterou oslavuje, měla ilustrace v podobě vlysu, a vlysy patří mezi nejvýznamnější pokusy nehybných obrazových umění vyprávět příběh, jde o naraci událostí – krátce řečeno, o existenci v čase stejně jako v prostoru.

V tomto smyslu filmy prostě naplňují osud malířství. Richard Lester to krásně vyjádřil v závěrečných titulcích filmu *Cestou na fórum se stala divná věc* z roku 1966. Film, vycházející z muzikálu, odvozeného ze hry od Plau-



Obrázek 1.7 Nalezené umění: osmihodinový *Empire* (1964) Andyho Warhola se skládá z jednoho obrazu: Empire State Building viděný skrz smog Manhattanu. Úřední budova jako umělecký objekt (zvětšená okénka, *Warhol Enterprises*).

ta (odtud vazba na klasiku), končí záběrem Bustera Keatona jako Erronia běžícího sebejistě ještě jednou kolem sedmi římských pahorků. Obraz se postupně mění v animovaný vlys, přes nějž běží titulky. Nejlepší konec se zastaveným obrazem! Keatsovy blažené větve, šťastný hudec a přešťastní milenci by se ve své původní inkarnaci na povrchu urny hýbali přesně takto, kdyby mohli.

## Film a román

Narativní potenciál filmu je tak značný, že své nejsilnější pouto vytvořil nikoli s malířstvím, dokonce ani s dramatem, ale s románem. Filmy i romány vyprávějí dlouhé příběhy s množstvím podrobností a dělají to z perspektivy vypravěče, který mezi příběh a pozorovatele často vkládá značný stupeň ironie. Cokoli se dá říci slovy v románu, může zhruba být zobrazeno nebo řečeno ve filmu (ačkoli nejdivočejší fantazie Jorge Luise Borgese nebo Lewise Carrola by asi vyžadovaly spoustu zvláštních efektů). Rozdíly mezi těmito dvěma uměními, kromě zjevného a silného rozdílu mezi obrazovou a lingvistickou narací, jsou zřejmé.

Za prvé, jelikož film pracuje v reálném čase, je více omezený. Romány končí, jenom když se jim zachce. Film je obecně omezený tím, co Shakespeare nazval „krátkým dvouhodinovým provozem na našem jevišti“. Populární romány byly celá léta nezměrným rezervoárem materiálu pro komerční filmy. Vlastně ekonomika populárního románu je taková, že recyklování materiálu jako filmu je pro většinu nakladatelů prvořadou úvahou. Občas to téměř vypadá, jako kdyby populární román (v protikladu k elitnímu prozaickému umění) existoval jenom jako první zkušební verze scénáře pro film.





Obrázek 1.8 *Matka a dcera*, daguerrotypie Williama Shewa, kolem roku 1850. Ačkoli je teď ve špatném stavu, tento portrét stále ukazuje jemný detail a škálu tónů, jichž byl Daguerrov proces schopný. (Daguerrotyp, šestá deska, 3 1/8" x 2 5/8", The Museum of Modern Art, New York, dar Ludwiga Glaesera, kopie © 1995, The Museum of Modern Art, New York.)

Ale komerční film stále nedokáže reprodukovat celý rozsah románu v čase. Například průměrný scénář je dlouhý 125 až 150 strojopisných stránek, průměrný román je třikrát delší. Téměř bez výjimky se při převodu knihy do filmu podrobnosti vytrácejí. Tento nedostatek dokáže překonat jenom televizní seriál. Například ze všech zfilmovaných verzí *Vojny a míru* mi jako nejzdařilejší připadá dvacetidílný seriál BBC z počátku 70. let; ne že by nutně herectví nebo režie byly lepší než dvou- či šestihodinové filmové verze (ačkoli o to bychom se mohli přít), ale protože jenom dlouhá forma televizního seriálu může reprodukovat základní podmínku ságy – její trvání.

Film je sice omezený kratší narací, ale přirozeně má obrazové možnosti, které románu scházejí. Co nemůže být převedeno na události, může být přeloženo do obrazu. A zde se dostáváme k nejpodstatnějšímu rozdílu mezi těmito dvěma formami narace.

Romány vypráví jejich autor. Vidíme a slyšíme jenom to, co on chce, abychom viděli a slyšeli. Filmy jsou také víceméně vyprávěné svými autory, ale vidíme a slyšíme mnohem víc, než režisér nutně musel zamýšlet. Pro romanopisce by bylo absurdní snažit se popsat scénu tak podrobně, jak nám ji podává film. (Současný romanopisec Alain Robbe-Grillet experimentoval právě s podobným popisem v románech jako *Žárlivost a V labyrintu*.) Důležitější ale je, že cokoli romanopisec popisuje, je filtrováno jeho jazykem, jeho předsudky a jeho úhlem pohledu. Ve filmu máme určitou míru svobodné volby, můžeme si vybrat spíše jeden detail než jiný.



Obrázek 1.9 *Loch Katrine* (talbottyp, okolo 1845) Williama Henryho Foxe Talbota. Hrubý papír negativu talbottypu (nebo collotypu, jak byl také znám) vytvářel v obrazu texturu, která nebyla vždy vítaná. Pozdější kolodiový proces, používající negativy z čirého skla, tuto texturu odstranil.

Napětí románu vychází ze vztahu mezi materiály příběhu (zápletky, postavy, prostředí, téma a tak dále) a jeho narací jazykem; jinými slovy mezi vyprávěním a vypravěčem. Na druhou stranu napětí filmu vzniká mezi materiály příběhu a objektivní povahou obrazu. Je to jako kdyby autor/režisér byl v neustálém konfliktu se scénou, kterou točí. Náhoda hraje mnohem větší roli. Konečným výsledkem je, že pozorovatel má možnost se na prožitku podílet mnohem aktivněji. Slova jsou na stránce vždycky stejná, ale obraz na plátně se neustále mění, podle toho, jak měníme směr naší pozornosti. Film představuje v tomto smyslu mnohem bohatší zážitek.

Ale je také chudší, jelikož osobnost vypravěče je o tolik slabší. Například existuje pouze jeden významný film, který se snažil kopírovat vyprávění v první osobě, tak užitečné v románu – *Dáma v jezeře* Roberta Montgomeryho (1946). Výsledkem byl stísněný, klaustrofobický zážitek: viděli jsme jenom to, co viděl hrdina. Aby nám hrdinu ukázal, musel se Montgomery uchýlit ke spoustě triků se zrcadlem. Film se může přiblížit k ironii, kterou román rozvádí v naraci, ale nikdy ji nemůže kopírovat.

Román tedy přirozeně odpověděl na filmovou výzvu rozšířenou pozorností, věnovanou právě této oblasti: soustředil se na jemnou, komplexní ironii narace. Stejně jako malířství se prozaická narace v dvacátém století odvrátila od mimese směrem k vědomí sebe sama. Během toho se rozdělila vedví. Co kdysi v 19. století byla jednotící zkušenost, hlavní forma sociálního a kulturního vyjádření, umění zvolené nově vzdělaným středním stavem, se ve dvacátém století rozdělilo do dvou forem: populární román

(James Michener, Stephen King, Danielle Steellová), který je nyní tak úzce spojený s filmem, že někdy vznikne přímo jako scénář; a elitní román (Donald Barthelme, Frederick Busch, Milan Kundera), kde vzniká „umělecké“ avantgardní dílo.

Tento vysoce umělecký román se od dob Jamese Joyce vyvíjel po podobných liniích jako malířství. Podobně jako malíři se romanopisci na základě zkušenosti s filmem naučili analyzovat své umění a konceptualizovat jej. Vladimír Nabokov, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet, Donald Barthelme a mnoho dalších psalo romány o psaní románů (a také o jiných věcech), stejně jako mnoho malířů 20. století malovalo obrazy o malování obrazů. Abstrakce postupovala od zaměření na lidský prožitek k zaměření na ideje tohoto prožitku a nakonec k zájmu o estetiku myšlení. Jean Genêt, dramatik a romanopisec, řekl: „Ideje mě nezajímají tolik jako tvar idejí.“

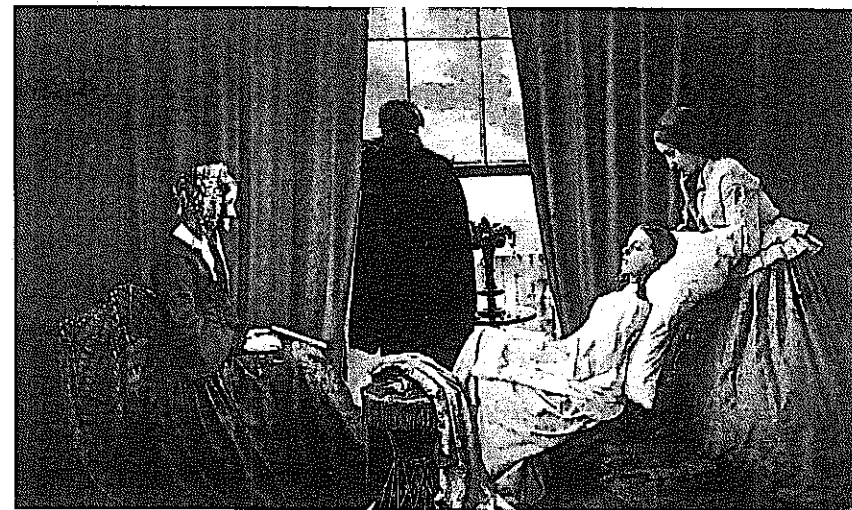
V jakých jiných ohledech byl román filmem změněn? Od doby Defoea bylo jednou z primárních funkcí románu, stejně jako malířství, předat pocit z jiných míst a lidí. V čase Sira Waltera Scotta tato cestopisná služba dosáhla svého zenitu. Poté tuto funkci začala plnit fotografie, pak film. Scénický a deskriptivní charakter románu byl na ústupu. Navíc romanopisci se naučili vyprávět své příběhy v menších jednotkách, podobných filmu. Podobně jako současní dramatici nyní častěji uvažují v krátkých scénách než v delších dějstvích.

Konečně jednou z největších deviz románu je jeho schopnost manipulovat slovy. Samozřejmě filmy také mají slova, ale obvykle ne v takové hojnosti a nikdy s konkrétní naléhavostí tištěné stránky. Pokud se malířství pod vlivem filmu přichýlilo k designu, potom se román blíží poezii a zároveň zdvojnásobuje svoji pozornost vůči sobě samému a oslavuje svůj materiál: jazyk.

## Film a divadlo

Na první pohled se film zdá být nejlépe srovnatelný s jevištním dramatem. Nepochybně právě zde spočívají kořeny komerčního filmu na počátku 20. století. Ale film se od jevištního dramatu liší v několika významných ohledech: má zřetelný, přesný vizuální potenciál obrazových umění a má mnohem větší narativní schopnost.

Nejvýraznější rozdíl mezi jevištním dramatem a zfilmovaným dramatem, stejně jako mezi narací v próze a filmovou narací, spočívá v úhlu pohledu. Hru sledujeme, jak chceme; film vidíme jenom tak, jak filmař chce, abychom ho viděli. A ve filmu také máme možnost vidět mnohem více. Je známou pravdou, že jevištní herec hraje svým hlasem, kdežto filmový herec využívá svou tvář. I v nejtímnější situaci posluchači jeviš-



Obrazek 1.10 Skládané fotografie fotoumělců jako Rejlander a Robinson byly částečně reakcí na poměrně malou pružnost tohoto média v 19. století. Tato konkrétní kompozice *Vyhasínání* (1858) Henryho Peache Robinsona je koláží pěti negativů. Tento systém umožňoval zachytit detaily v popředí, stejně jako zadní světlo přes okno. Kompozitní technika byla přímým předchůdcem moderních filmových matricových procesů. (International Museum of Photography, George Eastman House.)

ní hry (povšimněte si slova, které užíváme – „posluchači“, nikoli diváci) mají problém vnímat vše kromě nejrozumnějších gest. Zatímco filmový herec díky postsynchronům ani nemusí mít vlastní hlas, dialogy lze dodat později. Ale tvář musí být mimořádně expresivní, obzvláště pokud je zvětšena až tisíckrát ve velkých detailech. Filmový herec často považuje den za úspěšný, pokud se mu podařil jeden dobrý „pohled“. Když navíc uvážíme, že filmy lze točit se „surovým materiálem“ – neprofesionálními herci (neherci), dokonce s lidmi, kteří si neuvědomují, že jsou natáčeni – kontrast mezi jevištním herectvím a filmovým herectvím vypadá ještě větší.

Právě tak důležitý jako rozdíl ve stylu herectví je kontrast mezi dramatickou narací ve filmu a na jevišti. Stavební jednotkou na jevišti byla v Shakespeareově době spíše než dějství scéna. Hra se skládala z dvaceti nebo třiceti scén, spíše než ze tří až pěti mnohem delších dějství. V 19. století se toto změnilo. Divadlo se z předsunutého jeviště posunulo za proscéniový oblouk, a když vzrostla důležitost realismu, byl upřednostňován delší, pravdě se více blížící formát dějství. Během půlhodinového dějství diváci mohli potlačit své pochybnosti a vstoupit do životů postav; u kratšího formátu scén to bylo obtížnější.



Obrázek 1.11 Akt sestupující ze schodů č. 2 Marcela Duchampa (1912, olej na plátně, 58" x 35", Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Annenberg Collection).



Obrázek 1.12 Vizuální konvence kubismu použilo mnoho avantgardních umělců. Teorie kubismu pronikala dál a dál. Film Ingmara Bergmana z roku 1966 *Persona* byl výmluvným příkladem kubistické perspektivy. Úhly pohledu herečky Elizabeth Voglerové (Liv Ullmannová, vlevo) a její ošetřovatelky (Bibi Anderssonová, vpravo) jsou v tak napjaté rovnováze (jak vidíme zde), že v závěru filmu (v jiném záběru) obrazy jejich tváří na plátně splynou (zvětšené okénko).

Film vznikl právě v době, kdy tento jevištní realismus prožíval svůj vrchol. A právě tak jako malířství a román přenechaly mimesis filmu, učinilo tak i jeviště. Jako základní stavební jednotka se vrátila scéna. Strindberg a další rozvinuli expresionistické (někdy téměř kubistické) užití jevištního prostoru. Pirandello podrobně analyzoval strukturu jevištního umění a během toho abstrahoval prožitek jeviště pro generaci budoucích dramatiků.

Koncem 20. let bylo nástupu filmu schopné čelit avantgardní divadlo. Nebyl důvod pro realistickou jevištní výpravu ve stylu Davida Belasca, jestliže film mohl ukázat skutečné lokace; jemnost gest neměla smysl, jestliže mohla být vidět jen z první řady a diváci se mohli za rohem jít podívat, jak němé herečky jako Gishová a Garbo provádějí se svými tvářemi neobyčejné a úžasné věci, aniž by zdánlivě pohnuly brvou. Když se k obrazu na plátně připojil zvuk a dialogy, film byl s jevištním dramatem srovnatelný ještě více.



## Film jako umění

Ale divadlo má vůči filmu jednu výhodu, a to velkou: je živé. Jestliže je pravda, že film může dosáhnout spousty efektů v divadle neznámých, je také pravda, že lidé účinkující ve filmu zcela zjevně nejsou se svými diváky v kontaktu.

Dva velmi odlišní teoretikové divadla této nezvratitelné skutečnosti využili, každý zcela po svém. Koncem dvacátých let a v letech třicátých Bertolt Brecht i Antonin Artaud (stále nejvlivnější teoretik dramatu moderní doby) rozvinuli koncepce divadla, které záviselo na neustálé interakci mezi diváky a herci. Artaudovo tak zvané divadlo krutosti vyžadovalo mezi účinkujícím a pozorovatelem náročnější a intimnější vztah, než jakého bylo kdy předtím v divadle dosaženo. Artaudovým cílem bylo hluboce zapojit diváky přímo, jak se to nikdy nemůže stát v kině.

Ve svém manifestu *Divadlo a jeho dvojenec* Artaud napsal:

*Rušíme jeviště a hlediště a nahrazujeme je jediným prostorem, bez rozdělení nebo bariér jakéhokoli druhu, který se stane divadlem akce. Bude obnovena přímá komunikace mezi divákem a podívanou [s. 93f].*

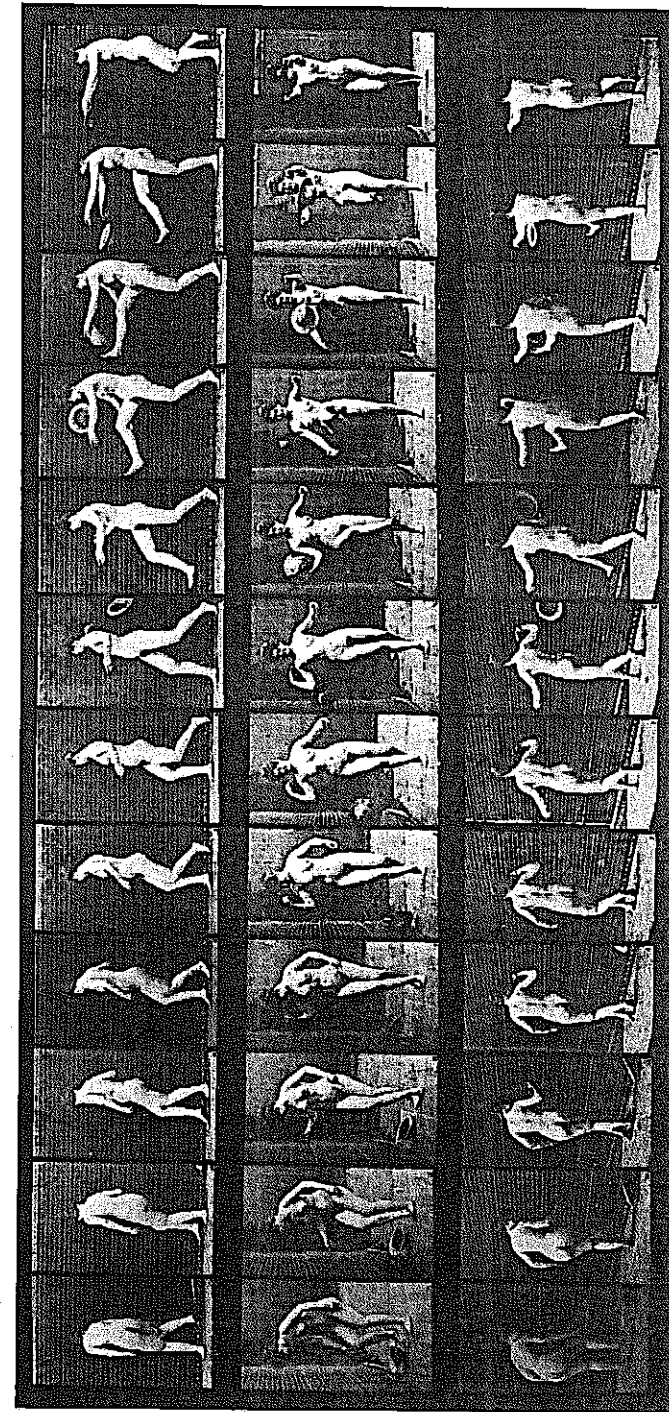
Artaud koncipoval jakýsi čelní útok na diváka, „totální“ divadlo, kde budou užity veškeré síly exprese. Jazyk divadla redefinoval jako jazyk skládající se:

*... ze všeho, co se nalézá na jevišti, všeho, co se může projevit a hmotně vyjádřit na jevišti a co je především určené smyslům, spíše než primárně mysli, jak je tomu u jazyka slov... takové jako hudba, tanec, plastika, pantomima, mimikry, gestikulace, intonace, architektura, nasvícení a scénografie [s. 38–39].*

Můžeme zde vidět, že Artaudem koncipovaný nový jazyk jeviště je ovlivněný jazykem filmu, ačkoli vzestupující nadvládě nového umění čelí. Jelikož film neměl žádná ustálená pravidla, žádné tradice, žádné akademiky, logicky a rychle objevil hodnotu všech komponent, které Artaud navrhuje: plastiku, hudbu, tance, pantomimy atd. Opět se jedno ze starších umění ocitá ve vztahu lásky a nenávisti k nové technologii. Ale Artaud nikdy neztratil ze zřetele jednu významnou výhodu:

*... divadlo je jediným místem na světě, kde gesto, jakmile je učiněno, nemůže být nikdy učiněno stejným způsobem podruhé [s. 75].*

Brecht se vydal opačným směrem. Jeho teorie epického divadla je komplexnější – a někteří by řekli sofistikovanější – než Artaudovo divadlo krutosti. Brecht rozpoznal tutéž základní devizu jako Artaud – bezprostřednost a intimitu divadelního představení – a chtěl přeměnit vztah mezi hercem a diváky na vztah dialektický. Diváci už nemusejí vědomě potlačovat své pochybnosti. To je daleko snadnější v kině.



Obrázek 1.13 Během 70. a 80. let 19. století razily experimenty Étiennea Julese Mareyho ve Francii a Eadwearda Muybridge v Americe cestu pro vývoj filmové kamery. Muybridge se obzvlášť zajímal o pohyby lidí a zvířat. Tento snímek, *Žena kopající*, byl snímán třemi kamerami, každá s dvanácti objektivy, vše napojeno na elektricky řízený přepínač. Tři pruhy ukazují tutéž akci ze strany, zepředu a zezadu. (Deska 367 z *Animal Locomotion*, 1887, kolotyp, 7 1/2" x 20 1/4", The Museum of Modern Art, New York; dar Philadelphia Commercial Museum, kopie © 1995, The Museum of Modern Art, New York).

Epické divadlo, napsal Brecht,

... dělá z diváka pozorovatele, ale podněcuje jeho schopnost jednat, nutí ho rozhodovat se... [ve starém, dramatickém divadle] je divák v jeho středu, podílí se na prožitku, lidská bytost je považovaná za danou, je nezměnitelná, [zatímco v novém, epickém divadle] divák stojí mimo, studuje; lidská bytost je objektem zkoumání, je změnitelná a schopná měnit... [Brecht o divadle, s. 37].

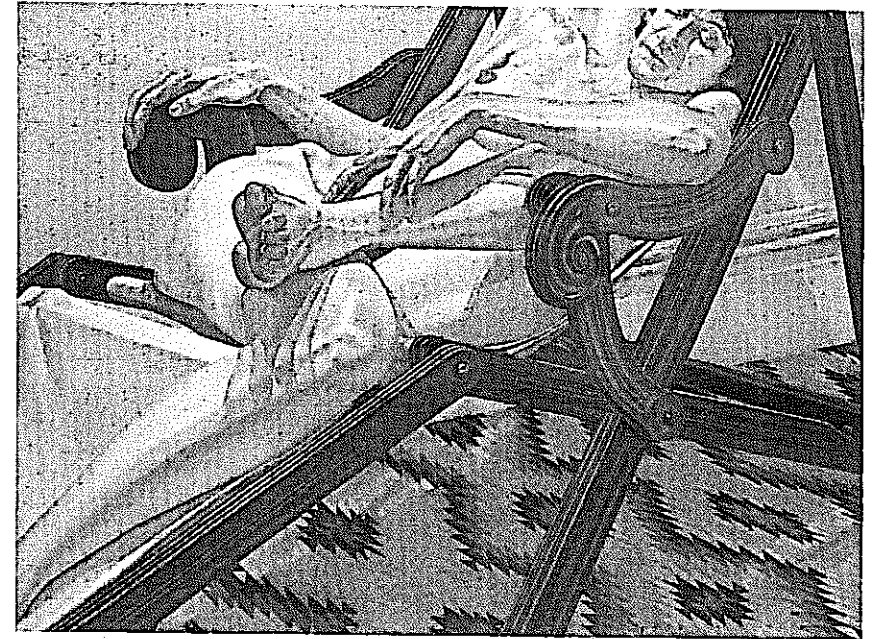
Toho všeho je dosaženo nástrojem, který Brecht nazval zcizujícím efektem (*der Verfremdungseffekt*), jehož cílem, řečeno Brechtovými slovy, je „... zcizit společenské gesto v pozadí každé události. Sociálním gestem je míněno mimetické a gestické vyjádření společenských vztahů převládajících mezi lidmi“ [s. 139]. To je zjevně víc než pouhá teorie dramatu. Brechtovo epické divadlo a jeho *Verfremdungseffekt* lze uplatnit na širokou škálu umění, v neposlední řadě na film samotný. A Brechtovy ideje nepochybně mají ve vývoji filmové teorie významné místo.

Brechtovým přínosem pro divadlo bylo zvýšení divácké spoluúčasti, ale intelektuálním způsobem, zatímco Artaud intelektuální přístupy výslovně odmítal ve prospěch divadla jako „prostředku vyvolávajícího trans“. Obě teorie jsou ale zřetelně antimimetické.

Divadlo a film na sebe díky svým strukturálním podobnostem vzájemně reagují častěji než jiná umění. Pokud je ve Francii pravda, že mnoho z nejoslavovanějších romanopisců dvacátého století se stalo filmaři (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Durasová), v Anglii, Itálii, Německu a (do menší míry) v USA lidé, kteří pracují ve filmu, budou s větší pravděpodobností svůj život dělit mezi plátno a jeviště. Divadlo (spolu s tancem) je jediným uměním, které film pravidelně užívá *per se* ve svém vlastním kontextu. Tento vztah byl plodný. Jak teorie Brechta a Artauda během uplynulých čtyřiceti let vyzrály, divadlo se vyvíjelo po linii, kterou předvídaly; žádné radikálně nové teorie je nenahradily. Z Artaudova díla si současné divadlo bere obnovený zájem o rituální aspekt dramatického prožitku a smysl společenské oslavy, která vždy byla základem divadla.

Mnohého z toho bylo dosaženo intenzivním důrazem současného divadla na režii, nikoli na text. Na druhou stranu se současné divadlo také dívá na mluvené slovo jako na zdroj energie. Obzvláště britští dramatici vytvořili koncepci divadla jako konverzace s kořeny u Brechta. Harold Pinter, John Osborne, Edward Bond, Tom Stoppard a další během uplynulých čtyřiceti let vytvořili divadlo verbálních představení, která na intimních jevištích uspěla tak, jak by ve filmu nikdy nemohla.

Úzké paralely mezi formami divadla a hraného filmu by pro starší umění docela dobře mohly znamenat katastrofu. Umění „zemřelo“ už dříve:



Obrázek 1.14 Během 60. a 70. let došlo mezi staršími, nezáznamovými uměními k jakémusi návratu k realismu. Francouzský „nouveau roman“ měl úzké vazby s filmem, stejně jako americký „hyperrealismus“ nebo „fotorealismus“ nalézal svůj estetický základ u fotografie. Zde *Ženský model opřený v lehátku* Phillipa Pearlsteina (1978, olej na plátně, 48" x 60". Se svolením Frumkin/Adams Gallery, New York.)

kupříkladu v 17. století byla narativní či epická poéma vytlačena románem. Ale divadlo na výzvu filmu reagovalo novou vitalitou a interakce mezi těmito dvěma uměleckými formami se v polovině 20. století ukázala být hlavním zdrojem tvůrčí energie.

## Film a hudba

Vztah filmu k hudbě je celkově složitější. Před vznikem záznamových umění měla hudba v umělecké komunitě jedinečné postavení. Bylo to jediné umění, v němž hrál ústřední roli čas. Pravda, romány a divadlo existují v čase, ale pozorovatel „čas“ románu kontroluje. Ačkoli u jevištních umění jsou rytmy značně důležité, nejsou přísně pod kontrolou. Dramatik nebo režisér může naznačit pomlky, ale ty jsou obecně řečeno z časových značení těmi nejhrubšími. Hudba, nejabstraktnější umění, vyžaduje přesnou kontrolu času a závisí na ní.

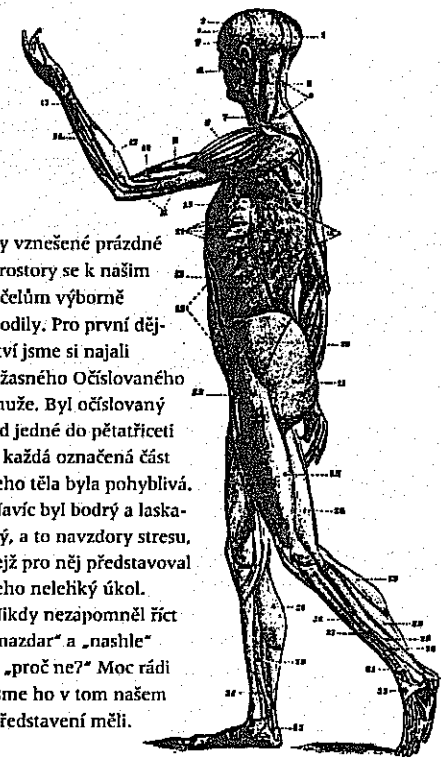


Obrázek 1.15 Audrey Totterová a Robert Montgomery v *Dámě v jezeře*. Přísně konstruovaná narace filmu v „první osobě“ musí důmyslně využívat zrcadla, pokud máme vypravěče/hrdinu vidět. (Museum of Modern Art/Film Stills Archive.)

Jestliže melodie je narativním aspektem hudby a rytmus je jedinečným časovým prvkem, potom harmonie může být jejich syntézou. Náš systém hudební notace tento vztah naznačuje. Tři noty čtené zleva doprava vytvářejí melodii. Když jsou uspořádány v rámci časového značení, k melodii je přiložen rytmus. Když je ale přeskupíme svisle, výsledkem je harmonie.

Malba může nastolit harmonie a kontrast jak uvnitř obrazu, tak mezi obrazy, ale není tu žádný časový prvek. Drama příležitostně experimentuje s kontrastem – dobrým příkladem jsou zdvojené dialogy Eugèna Ionesca – ale jenom pro menší efekty. Nicméně hudba vytváří velmi zajímavé umění ze vztahu mezi „horizontálními“ liniemi melodie, uspořádané do rytmů, a „vertikálně“ uspořádanou harmonií.

(Ne, nejsem si jistý, jak do této rovnice zařadit rap či hip-hop. Zatímco rap vyrůstá ze staleté a plodné tradice umění rytmické mluvy a pravděpodobně byl nejinovativnější uměleckou formou 90. let, jeho zřikání se melodie i harmonie naznačuje, že se jedná o „hudbu“ jenom proto, že je distribuovaná na CD a objevuje se v MTV. Možná rap dokládá, že tím nejdůležitějším prvkem hudby je rytmus. Snad bychom rap měli přinejmenším v jednom smyslu považovat za poslední vydechnutí abstrakce – ironicky jako jediné opravdu populární vyjádření avantgardní abstrakcionistické



Ty vznešené prázdne prostory se k našim účelům výborně hodily. Pro první dějství jsme si najali úžasného Očíslovaného muže. Byl očíslovaný od jedné do pětatřiceti a každá označená část jeho těla byla pohyblivá. Navíc byl bodrý a laskavý, a to navzdory stresu, jež pro něj představoval jeho nelehký úkol. Nikdy nezapomněl říct „nazdar“ a „nashle“ a „proč ne?“ Moc rádi jsme ho v tom našem představení měli.

Obrázek 1.16 „Fikce“ Donalda Barthelma nebyly ani romány, ani básně. Často experimentoval se zapuštěním starých litografií a kreseb do svých textů. Zde je strana jeho povídky „Úlet holubů z paláce“ (původní grafická úprava, český text podle *Padesát povídek*, uspořádal a přeložil Jiří Hrubý, edice AAA, sv. 39, Argo, Praha 1999, s. 228). Přes svou abstrakci se Barthelmovy povídky nabízely k dramatizaci, neboť obsahovaly vizuální i narativní realitu.

tendence. Nebo možná stačí uvažovat o rapu jako o zhudebnění poezie: „veškeré umění aspiruje na vlastnosti hudby“ – a na její trh.)

Abstraktně řečeno film nabízí stejné možnosti rytmu, melodie a harmonie jako hudba. Mechanická povaha filmového média umožňuje přísnou kontrolu časové linie: narativní „melodie“ teď mohou být precizně kontrolovány. Ve filmovém okénku mohou být události a obrazy harmonicky vyvážené. Filmaři začali experimentovat s hudebním potenciálem nového média už od počátku. Vlastně už od *Mezihry* Reného Claira (1924) a *Mechanického baletu* Fernanda Légera (1924–25) závisí abstraktní či „avantgardní“ film ve většině svých efektů na hudební teorii. Filmaři začali úzce spolupracovat s hudebníky dokonce už před zvukovou érou. *Dopolední strašidla* (1928) Hanse Richtera používala živě hranou hudbu složenou Hindemithem. Také *Berlín, symfonie velkoměsta* (1927) Waltera Ruttmanna využil živou symfonickou hudbu.

Hudba se rychle stala integrální součástí filmového zážitku; němé filmy byly běžně „předváděné“ s živou hudbou. Navíc inovativní filmaři němé filmy již objevovali hudební potenciál obrazu samého. Koncem 30. let Sergej Ejzenštejn pro svůj film *Alexandr Něvský* vypracoval podrobné schéma korelací vizuálních obrazů s hudbou známého skladatele Prokofjeva. V tomto filmu a v mnoha jiných, jako *2001: Vesmírná odysea* Stanleyho Kubricka (1968), má hudba často vedoucí úlohu a určuje obrazy.

Protože film se normálně promítá rychlostí 24 okének za vteřinu, filmař může rytmy kontrolovat ještě precizněji než hudebník. Nejkratší šestnáctina, kterou lze zapsat v západním systému notace, by trvala 1/32 vteřiny – ale bylo by nemožné noty hrát tímto tempem živě. Jednotka o délce 1/24 vteřiny, která je nejmenším společným jmenovatelem filmu, vlastně překonává nejrychlejší rytmy živě hrané západní hudby. Nejkomplikovanější rytmy v hudbě, italské taly, se blíží rytmu základní filmové jednotky jako k meznímu limitu.

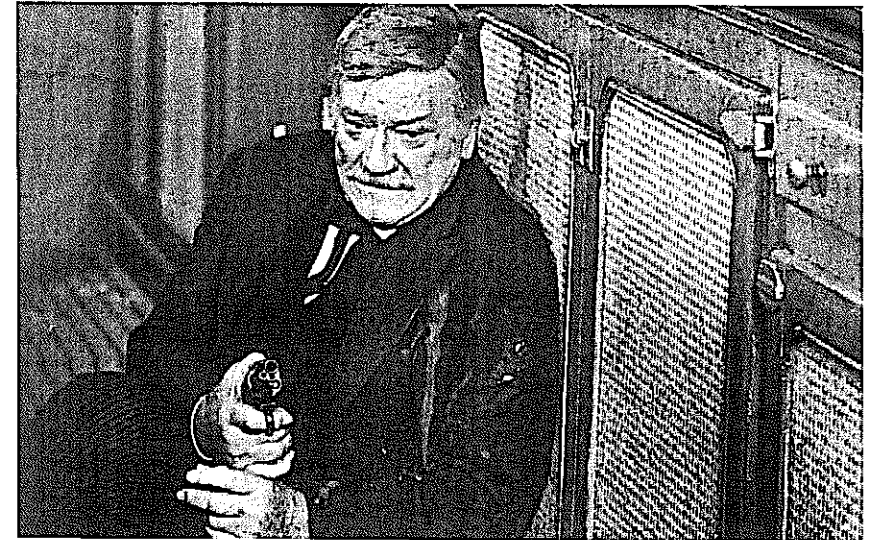
Samozřejmě tu pomůžeme hudbu, která je vytvářena mechanicky nebo elektronicky. Ještě předtím, než vyzrály systémy nahrávání zvuku, nabízelo mechanické piano hudebníkům experimentování s možnostmi, které by člověk nemohl zahrát. Zajímavými průzkumy těchto možností byly „Studie pro mechanické piano“ Conlona Nancarrowa (nejstarší pocházejí z roku 1948).

Film tedy užívá řadu hudebních konceptů vyjádřených vizuálně: melodie, harmonie a rytmus představují ve filmovém umění již dlouho zavedené hodnoty. Ačkoliv film samotný má na hudbu silný ekonomický dopad tím, že pro hudebníky představuje významný trh, neměl na hudbu nijak zvlášť silný estetický dopad. Ale techniky zvukových nahrávek toto starší umění zrevolucionizovaly. Vliv nové technologie byl pocíťován ve dvou vlnách.

Vynález fonografu v roce 1877 radikálně změnil šíření hudby. Už nebylo nutné navštívit koncert, privilegium, které bylo po staletí vyhrazeno pro velmi malou elitu. Bachovy *Goldbergovské variace*, napsané jako hudba na usnutí pro bohatého jedince, hraběte Kaiserlinga, někdejšího ruského velvyslance u saského dvora, aby mu je hrál jeho osobní cembalista Johann Gottlieb Goldberg, byly nyní přístupné milionům lidí, kteří si nemohli dovolit soukromé hudebníky 24 hodin ve službě.

Nahrávky a později rozhlasové vysílání se rychle staly mocným pronikavým médiem pro šíření hudby, souběžně s koncerty, které ale překonávaly. Mělo to tak zásadní účinek na povahu hudebního umění, jakou měl vynález knihtisku na literaturu. Umění rychle ovládla technologie.

Právě jako vynález knihtisku otevřel literaturu masám, nahrávky hudbu zdemokratizovaly. Historický význam by neměl být podceňován. Ale mechanická reprodukce hudby měla také negativní aspekt. Lidová hudba, umění, které si lidé vytvářeli pro sebe bez profesionálních hudebníků, byla



Obrázek 1.17 „Pohled“ John Wayne jako J. B. Bookse ve westernu Dona Siegela *Střelec* z roku 1976. I na této nehybné fotografii tvář mluví za vše.

značně oslabena. Nakonec to byla za nezměrné nové způsoby šíření nízká cena a vlastně nová hudební vzdělanost, k níž nahrávky přispěly, se později vrátila ku prospěchu populární hudby, která se ve dvacátém století stala ohniskem hudebního světa jako nikdy dříve.

Zatímco vynález fonografu měl na hudbu hluboký sociologický vliv, měl velmi malý technický efekt. Byly pro to dobré technologické důvody, související s omezeními Edisonova systému, které probereme v další kapitole. Díky tomu teprve koncem 40. a počátkem 50. let – kdy magnetická páska začala nahrazovat gramofonovou desku jako hlavní způsob nahrávání a elektrický přepis ustoupil elektronickým metodám – se hudební technika dostala pod vliv záznamových umění.

Účinek byl opět revoluční. Hudebníci experimentovali s elektronickými nástroji roky před vyvinutím magnetické pásky, ale stále byli omezovali možnostmi živého provedení. Páska je osvobodila a přinesla možnost hudbu stříhat. Filmová zvuková stopa, která je optická, ne magnetická, pásku předstihla o dvacet let, ale v kontextu filmu jí vždy byla vyhrazena vedlejší role; nikdy nebyla nezávislým médiem.

Jakmile páska vstoupila do nahrávacího studia, záznam zvuku už nebyl jen způsob zachycení a šíření živého provedení; nyní se stal hlavním ohniskem kreativity. Nahrávání je nyní natolik integrální součástí hudební tvor-



by, že i populární hudba (nemluvě o avantgardě a elitní hudbě) se od počátku padesátých let tvoří spíše než na koncertech v nahrávacím studiu. *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) od Beatles, milník ve vývoji praktických záznamových umění, nebylo možné reprodukovat živě. Existuje mnoho starších příkladů tohoto posunu zájmu, sahajících přinejmenším zpět až k populárním deskám Lese Paula a Mary Fordové z počátku 50. let, ale deska Beatles je obecně považovaná za zralé dílo nahrávání jako jedné z nejdůležitějších tvůrčích hudebních sil.

Rovnováha se tak radikálně změnila, že „koncerty“ populární hudby (nemluvě o avantgardních performancích) často obsahují nahrávky, které prostě vůbec nejde provést živě. Kdyby techniky vizuálního záznamu měly právě tak velký vliv na divadlo, potom by se standardní populární divadelní představení dnes skládalo především z filmu a avantgardní divadlo by se skládalo téměř výhradně z filmu!

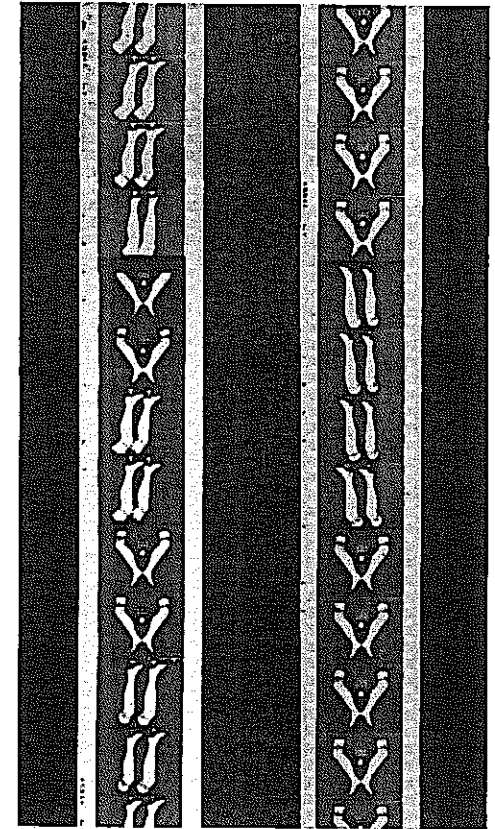
Vztah mezi záznamem zvuku a hudebním uměním je zjevně velmi komplexní. Popsali jsme tu pouze hrubé obrysy nové dialektiky. Nejvýznamnější může být, že na rozdíl od techniky záznamu obrazu byla technika záznamu zvuku rychle integrována hudebním uměním. Film byl od samého počátku chápán jako samostatné umění oproti divadlu, malířství a románu; ale i dnes se záznam zvuku stále zařazuje do kategorie hudby.

Částečně je to důsledkem způsobu nahrávání – na desky – které převažovalo až do 60. let. Na rozdíl od filmu mohly desky pouze zaznamenat a reprodukovat svůj materiál, ale ne ho přetvořit. Až vývoj pásky a elektronické technologie dodal zvukovému záznamu prvek kreativity. Přinejmenším záznam zvuku je nyní flexibilnější a sofistikovanější než záznam obrazu. Může být jenom otázkou času, kdy záznam zvuku začne být považován za samostatné umění. Kdyby rozhlas přežil vynález televize, došlo by k tomu dříve, ale shodou okolností právě když se záznam zvuku začal kolem roku 1950 projevovat jako svébytné umění, rozhlasové umění bylo potopeno televizí. Teprve nyní začíná obnovovat svou flexibilitu.

Je významné, že záznam zvuku jako integrální součást filmu byl během těchto let také opomíjen a teprve nedávno byl postupně znovu objeven. Ideálně by měl být ve filmové rovnici zvuk rovnocenný obrazu, ne podřízený, jak je tomu dnes. Krátce řečeno, film teprve začal reagovat na vliv hudebního umění.

## Film a environmentální umění

Pokud existuje kategorie umění, která byla vůči vlivu filmu a záznamových umění poměrně imunní, je to architektura. Na rozdíl od románu, malířství a hudby nereagovala environmentální umění na nový modus



Obrázek 1.18 Pruhy filmu z Légerova *Mechanického baletu* (1924–25). Každá skupina čtyř okének na plátně trvá 1/6 vteřiny. Vzniká efekt rytmické dvojexpozice (MOMA/IFSA).

rozpravy přímo. Vlastně můžeme rozpoznat mnohem plodnější vztah mezi dramatem a architekturou než mezi filmem a architekturou. Nejenom že funkce divadla jako budovy měla přímý vliv na umění provozované uvnitř ní, architektonické konstrukce se samy staly součástí představení. Tento fenomén sahá zpět přinejmenším až k maskám počátku 17. století, jejichž propracovaným „zvláštním nástrojům“ – zejména od architekta Iniga Jonese – patří čestné místo. Nedávno přišlo hnutí za environmentální divadlo se svou teorií, že by se diváci měli fyzicky podílet na prostoru představení stejně jako na jeho naraci, což vedlo k ještě intimnějšimu spojení dramatu a divadelní architektury.

Jak to ovšem chápali Brecht a Artaud, Achillova pata filmového umění se nachází právě zde: do světa obrazu nemůžeme vstoupit fyzicky. Filmové obrazy nás mohou obklopot, strhnout nás psychologicky, ale stále



jsme strukturálně odděleni. I tak zvaná média virtuální reality kladou tuto otázku: stále se nemůžete prostředí, které vytvořily, dotknout nebo ho cítit. Interakce s filmem není možná. Zatímco architektura – více než jakékoli jiné umění – trvá na interakci a vyžaduje ji. Její funkcí je sloužit praktickým cílům, a z toho vyplývá její forma.

Vztah mezi filmem a environmentálními uměními zůstával dosud metaforický, spíše než aby byl přímý. Film nám může podat záznam architektury (jako může zaznamenat jakékoli jiné umění), ale tím stěží vzniká dialektický vztah. Teorie filmové montáže možná měla nepatrný vliv na teorii architektury, ale bezpečně můžeme říci, že tento vliv byl přinejlepším minimální. Podobně ačkoli máme silný pocit z filmu jako „zkonstruovaného“ díla, jde spíše o metaforu konstrukce než o skutečnou dovednost navrhovat budovy.

Ale zatímco toto byla pravda v minulosti, budoucnost může připravit několik překvapení. „Pop“ architektura – estetika Las Vegas – se blíží srovnání se strukturou filmu více než elitní architektura s formálními uměleckými záměry, která donedávna výlučně zaměstnávala pozornost kritiků a historiků architektury. Jako sociální a politický výraz kultury může mít architektura k filmu blíže, než se na první pohled zdá. Tyto nepochybně nejasné vazby jako první prozkoumal koncem 60. let Jean-Luc Godard (zejména ve *Dvou nebo třech věcech, které o ní vím*, 1966). V 70. a 80. letech architekti a kritici Robert Venturi, Denise Scott Brownová a Stephen Izenour přistoupili k vazbě film/architektura z opačného pohledu. Na výstavě, kterou navrhli (nazvané „Znaky života – symboly v americkém městě“, Renwick Gallery, Washington, 1976), manželé Venturiovi použili systém elektronicky kontrolované malby, vyvinutý společností 3M, který vytvářel živé, realistické evokace městských výjevů v životní velikosti a který integrovali do skutečných konstrukcí.

Tato technika se může značně rozvíjet. Pokud je architektura spíše environmentálním uměním než systémem konstruování, objektivní vizuální komponenta může velmi dobře inklinovat k fotografickým – a možná filmovým – produkcím. Přelomové světelné sochy, „lumia“ Thomase Wilfreda, stejně jako „světelná show“, běžná jako doprovod koncertů rockové hudby koncem 60. let, také poukazují na zajímavé aplikování filmových technik v environmentálních situacích.

Počátkem 90. let si Bill Gates, bohatý zakladatel korporace Microsoft, postavil velký dům poblíž hlavního sídla své společnosti v Redmondu ve státě Washington. Tato klidná usedlost byla vybavena mnoha rozměrnými nástěnnými plátny, která zobrazují – elektronicky – významná umělecká díla, na něž Gates mezitím získal práva pro elektronickou distribuci. Výsledek? Jakési virtuální Xanadu, odpověď softwarového magnáta na panství tiskového magnáta, ležící 700 mil jižně po Pacifické pobřežní dálnici.

Zatímco je těžké pochopit, jak může integrování fotografie a architektury vést k něčemu jinému, než k pouhým *trompe-l'oeil* efektům, zrakovým klamům, rostoucí zájem o umělost vizuálního prostředí byl zastíněn současným vývojem v oblasti, kterou můžeme nazvat „zvukovou architekturou“. Tak jako se architekti vždy zajímali o fyzické prostředí našich prožitků, obvykle přenášené vizuálně, nyní přitahuje jejich pozornost zvukový environment.

V 60. a 70. letech byla prvním příkladem zvukového environmentu reprodukována hudba ve výtazích, nákupních střediscích a kancelářských budovách. Propracovanější příklady poskytla počátkem 70. let „environmentální“ řada, produkovaná Syntonic Research, Inc. Tyto počítačové rekonstrukce přirozených zvuků, jako vln oceánu, deště nebo ptačího zpěvu, byly prvním psychologicky působivým zvukovým pozadím. Společensky podobnou úlohu sehraává všudypřítomnost rádia a mnoha typů televize: slouží jako zvuková a vizuální kulisa našich každodenních životů.

V 80. a 90. letech měla veřejnost už méně zkušeností s reprodukovanou hudbou jako zvukovou kulisou ve veřejných prostorech, ale její místo zaujal téměř všudypřítomný walkman. Nyní si můžeme vytvářet svůj vlastní osobní, přenosný zvukový environment a vzít si ho s sebou, kamkoli chceme. Pokud byl walkman prvním krokem k soukromé virtuální realitě, mobilní telefon byl tím druhým. Těchto velmi osobních přístrojů bylo v USA už prodáno tolik, že je představitelné, aby brzy přišla doba, kdy už naprosto nikdo nebude poslouchat skutečný svět.\* Tato možnost dává nový význam hádance: „Pokud v lese padá strom a není tam nikdo, aby to slyšel, vydává nějaký zvuk?“ a přináší i několik závažných otázek o elektronické společnosti, které budeme probírat podrobněji v kapitole 7.

V současnosti je umění těchto kulturních prvků na velmi nízkém stupni: zvukové environmenty jsou spíše problém než charakteristika současného života. Ale postupně se s tímto problémem budeme vyrovnávat a architekti, odpovědní za účinky našeho umělého světa, se do zvukového environmentu ponoří tak hluboko jako do vizuálního a záznamy obou jeho druhů budou zcela samozřejmě integrovány do fyzického, konkrétního designu našeho prostředí.

\*) Snad to má dobrý důvod: s nárůstem osobních přístrojů pro poslech došlo ke kakovonní explozi automatického, veřejného hluku – protivně výstražné signály, agresivní 175wattová autorádia, rušivé autoalarmy, nesmyslné alarmy digitálních hodinek, mobily teenagerů. Zvukové znečištění v elektronickém věku vzrostlo tak dramaticky, že sluchátka od walkmana mohou být jedinou odpovědí. V roce 1993 si několik organizací hluchých stěžovalo na nové chirurgické techniky, které hluchým částečně navrátily sluch: protestovaly proti ztrátě „daru ticha“.

## Struktura umění

Film, zvukové záznamy a video tedy měly zásadní vliv na povahu a vývoj téměř všech ostatních starších umění a naopak jimi byly do značné míry utvářeny. Ale zatímco spektrum umění je široké, doména filmu a záznamových umění je ještě širší. Filmy, desky a pásky jsou média: to jest jsou zprostředkovateli nebo kanály komunikace. Umění může být jejich hlavním užitím, ale zjevně nikoli jediným. Film je také vědeckým nástrojem, který otevřel nové oblasti poznání. Poskytuje od objevu písma před více než sedmi tisíci lety první významný obecný komunikační prostředek.

Jako médium je třeba film posuzovat jako fenomén velice podobný jazyku. Nemá kodifikovanou gramatiku, nemá jmenovité slovníky, dokonce ani nemá příliš specifická pravidla užívání, takže to zjevně není jazykový systém jako psaná nebo mluvená angličtina; nicméně plní mnoho stejných funkcí komunikace jako jazyk. Bylo by tedy velmi užitečné s určitou logickou precizností popsat, jak film funguje. V kapitole 5 budeme probírat, jak touha popsat racionální – dokonce vědeckou – strukturu byla více než polovinu století jednou z hlavních motivací filmových teoretiků.

Od 60. let přichází sémiotika se zajímavým přístupem k logickému popisu jazyku podobnému fenoménu filmu a ostatních záznamových umění. Základy sémiotiky položil lingvista Ferdinand de Saussure počátkem 20. století. Saussurova jednoduchá a přitom elegantní idea spočívala v chápání jazyka jako jednoho z mnoha systémů kódů komunikace. Lingvistika se prostě stává jednou z oblastí obecnějších studií systémů znaků – „sémiotiky“ (nebo „sémiologie“).

Film možná nemá gramatiku, ale má systémy „kódů“. Přísně vzato nemá slovník, ale má systém znaků. Také používá systémy znaků a kódů mnoha jiných komunikačních systémů. Například jakýkoli hudební kód může být vyjádřen ve filmové hudbě. Většina malířských kódů a většina narativních kódů také může být vyjádřena ve filmu. Většinu předchází diskuze o vztahu mezi filmem a ostatními uměními by bylo možné kvantifikovat popsáním kódů, které existují v jiných uměních a které lze převést do filmu, v protikladu k těm, které převést nelze. Vzpomeňte na Frosta: „Poezie se ztrácí v překladu.“ Takže géniem určitého umění mohou prostě být kódy, které v jakémkoli umění příliš dobře nefungují.

Přitom ačkoli se sémiotický systém kódů snaží o přesný popis, jak film dělá to, co dělá, je omezený svým lpěním na tom, abychom film redukovali, podobně jako jazyk, do základních diskretních jednotek, které lze kvantifikovat. Sémiotika stejně jako lingvistika není příliš dobře uzpů-

sobena pro popisování celkového metafyzického účinku svého subjektu. Jazyk nebo komunikační systém filmu popisuje velmi dobře. Ale má těžkosti s popsáním umělecké aktivity filmu. V tomto ohledu může být užitečný termín, vypůjčený z literární kritiky: „tropus“.

Obecně se v literární kritice termín „tropus“ používá ve významu „slovní obrat“: to znamená „otočení“ fráze, kdy je jazyk ohnutý, a tak odhaluje víc než doslovný význam. Koncepty kódu a znaku popisují prvky „jazyka“ umění; koncept tropu je nutný k popsání často neobvyklého a nelogického způsobu, jak jsou takové znaky a kódy použity k vytvoření nových, neočekávaných významů. Teď nám jde o aktivní aspekt umění. „Tropus“, z řeckého *tropos*, původně znamenal „obrat“, „cestu“ nebo „způsob“, takže i etymologicky slovo naznačuje spíše činnost než statickou definici.

Například rytmus, melodie a harmonie jsou zásadními kódy hudby. V rámci těchto kódů jsou propracované soustavy subkódů. Synkopický rytmus, základ jazzového idiomu, může být považován za subkód. Ale vzrušující, jedinečné synkopace v hudbě Theloniose Monka jsou tropy. Neexistuje způsob, jak je kvantifikovat vědecky; a právě v tom spočívá génius Theloniose Monka.

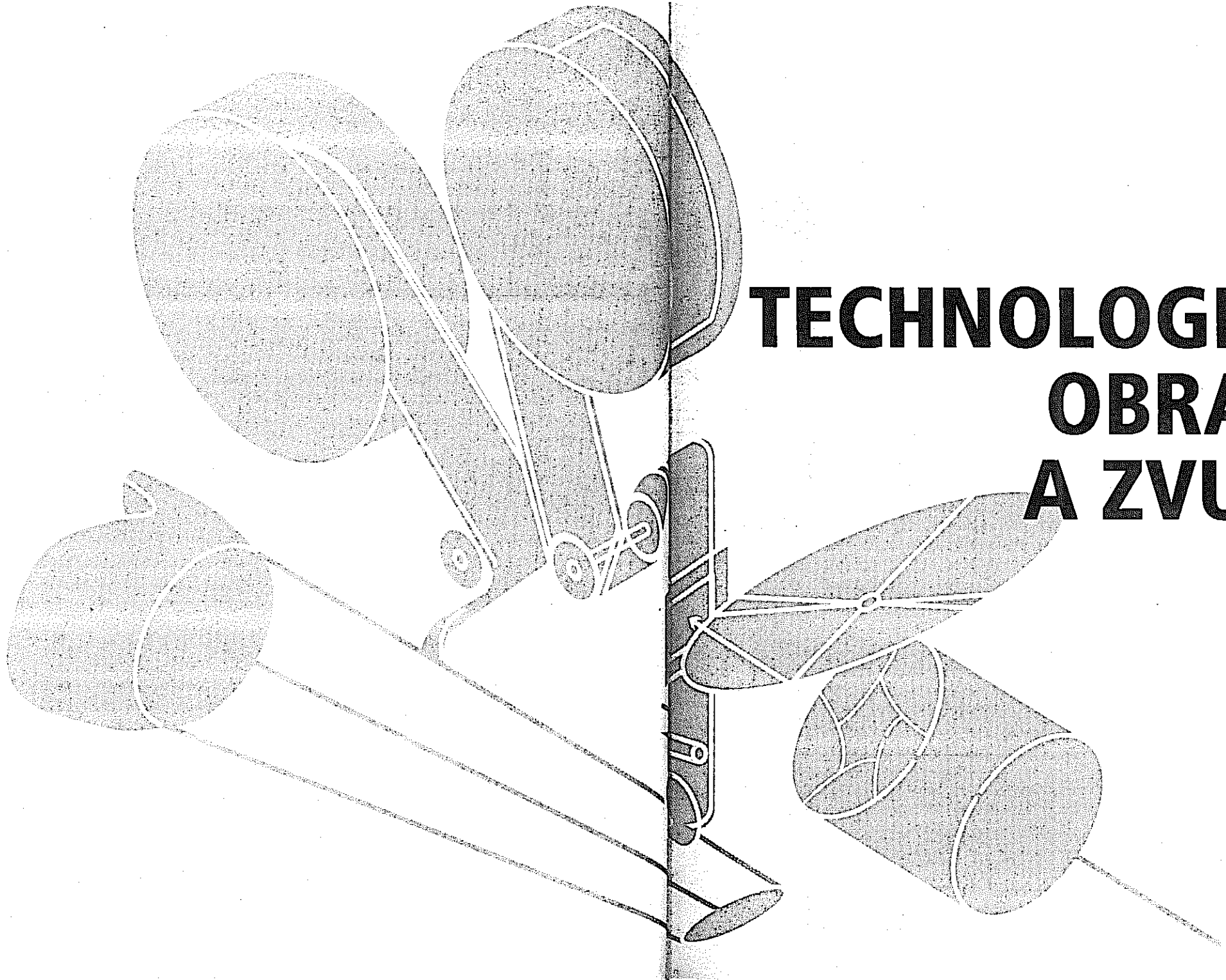
Podobně v malířství jsou obecně považované za základní kódy forma, barva a linie. Ostré hrany a oblé hrany jsou subkódy. Ale přesné, nádherné linie v Ingresově obraze, nebo jemně zaoblené hrany ve studii Augusta Renoira jsou jedinečné tropy.

Pro umění jevištního dramatu je ústřední gesto, jeden z jeho základních kódů. Podání ruky s prsteny pro oddaný polibek je specifický subkód. Ale způsob, jakým toto gesto předvedl Laurence Olivier v *Richardu III.*, je vlastní pouze jemu: je to tropus.

Systém určitého umění může být obecně popsán sémioticky jako soustava kódů. Jedinečná aktivita umění ale spočívá v jeho tropech. Film může být použit k zaznamenání většiny ostatních umění. Také dokáže převést téměř všechny kódy a tropy, společně narativním, environmentálním, obrazovým, hudebním a dramatickým uměním. A konečně má svůj vlastní systém kódů a tropů, náležejících jenom záznamovým uměním.

Jeho vlastní kódy a tropy vycházejí z jeho komplexní technologie – nového fenoménu ve světě umění a médií. Abychom pochopili, jak je film nepodobný všem ostatním uměním – druhá fáze našeho zkoumání – musíme se na tu technologii podívat blíže: to je tématem kapitoly 2.

Poezie je to, co nelze přeložit. Umění je to, co nelze definovat. Film je to, co nelze vysvětlit. Ale přesto se o to pokusíme.



2

**TECHNOLOGIE:  
OBRAZ  
A ZVUK**

## Umění a technologie

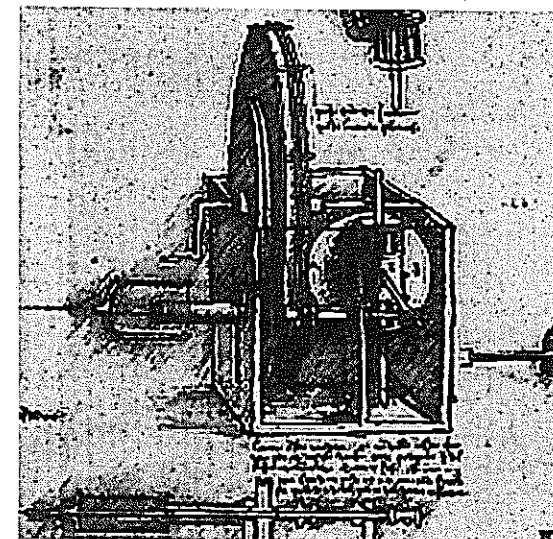
Každé umění získává svůj tvar nejenom díky politice, filozofii a ekonomice společnosti, ale také díky své technologii. Vzájemný vztah není vždy jasný: někdy vede technologický vývoj ke změně estetických hodnot daného umění, jindy estetické požadavky vyžadují novou technologii: vývoj technologie je často výsledkem kombinovaných ideologických a ekonomických faktorů. Ale dokud umělecké impulzy nemohou být vyjádřeny pomocí určité technologie, není tu žádný artefakt.

Vztahy jsou obvykle neurčité: román by nemohl vzniknout bez knihtisku, ale nedávný prudký rozvoj technologie tisku (stručně bude probrán v kapitole 6) měl na estetický vývoj románu sotva postřehnutelný vliv. Estetické změny, k nimž došlo během tří staletí jeho historie, mají své kořeny v jiných dějinných faktorech, hlavně ve společenském užití tohoto umění.

Jevištní drama se radikálně změnilo, jakmile mohly být nové osvětlovací techniky použity uvnitř a umístěny za proscéniovým obloukem, ale k návratu k předsunutému jevišti ve dvacátém století nedošlo hlavně díky technologickému vývoji, ale z ideologických důvodů. Bach hraný ve své době na cembalu zní docela jinak než Bach hraný na moderním „dobře temperovaném klavíru“, ale Bach je pořád Bach. Objev olejomalby poskytl malířům úžasné mnohostranné médium, ale kdyby nebyla olejomalba objevena, malíři by stejně malovali dál.

Krátce řečeno: mezi uměním a technologií existuje pospolitost, která není jenom dílem příležitostných géniů jako Leonardo da Vinci, kombinujících kvalitní práci na obou polích, a která je v rozporu s moderní koncepcí, že tyto dvě oblasti jsou navzájem antagonistické. Přesto můžeme studovat dějiny malířství, aniž bychom něco věděli o rozdílu mezi olejem a akrylem. Studenti literatury rozhodně mohou uspět při zvládnutí základů dějin literatury, aniž by studovali, jak funguje linotyp nebo ofsetový tisk.

Toto ovšem není případ filmu. Velký umělecký přínos průmyslové éry,



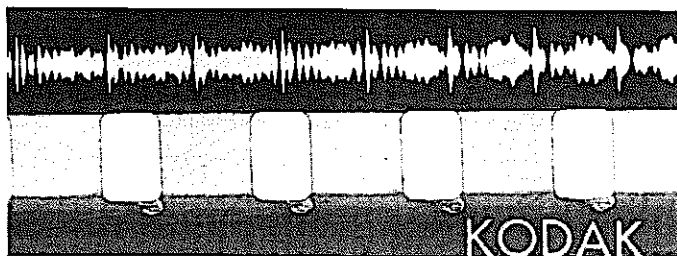
Obrázek 2.1 Tato kresba Leonarda da Vinciho naznačuje vazbu mezi vizualizací a invencí, uměním a technologií.

záznamová umění – film, záznam zvuku a fotografie – jsou niterně závislá na komplexní, důmyslné a stále komplikovanější technologii. Nikdo nemůže doufat, že plně pochopí, jakým způsobem bylo dosaženo jejich efektů bez základních znalostí technologie, která jejich existenci umožnila, právě tak jako vědeckých objevů, z nichž vychází.

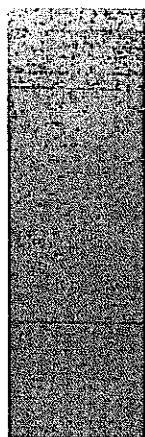
### Technologie obrazu

Vynález fotografie počátkem devatenáctého století představuje důležitou dělicí čáru mezi předtechnologickou érou a současností. Základní umělecké impulzy, které nás vedou k nápodobě přírody, byly v podstatě stejné předtím i potom, ale rozšířená technická schopnost dvacátého století zaznamenávat a reprodukovat zvuky a obrazy nám poskytuje novou vzrušující sadu možností.

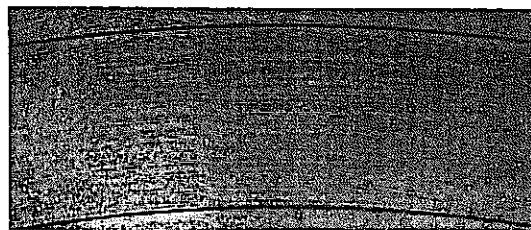
Předtím jsme byli omezeni našimi vlastními fyzickými schopnostmi: hudebník vytvářel zvuky foukáním, brnkáním nebo zpíváním; malíř, který zachytil skutečné obrazy, závisel zcela na svých očích, jimiž je vnímal; romanopisec a básník, kteří do svého umění nejsou fyzicky zapojeni, byli při popisování událostí nebo osob omezeni svými vlastními pozorovacími schopnostmi. Záznamová technologie nám nyní nabízí možnost zachycovat a předvádět zvuky, obrazy a události a přenášet je přímo k pozorovateli bez nutného zásahu umělcovy osobnosti a talentu. Otevřel se nový komunikační kanál, svou důležitostí rovnocenný psanému jazyku.



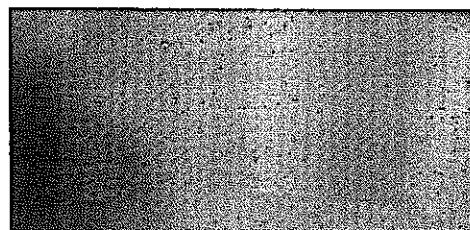
A. Zvuková stopa (zvětšení 4,9krát)



C. Zvuková páska (zvětšení: 2,5krát)



B. Drážka desky (zvětšení 1,8krát)



D. Audio kompaktní disk (zvětšení: 3,5krát)

Obrázek 2.2 ZVUKOVÉ A VIZUÁLNÍ ZÁZNAMOVÉ SYSTÉMY. Aby mohla záznamová technologie zaznamenávat a reprodukovat zvuky a obrazy, musí zvukovou a vizuální informaci přeložit do fyzických nebo elektronických „jazykových systémů“.

Zvuková stopa s proměnlivou plochou (A), analogový systém, překládá frekvenci (výšku tónu) a amplitudu (hlasitost) zvuků do pravidelných světelných vzorců. Nejhlasitější zvuk představuje nejširší světelný pruh. Zvuková stopa s proměnlivou plochou je elegantní vizualizací mechaniky vlnění (viz kapitolu 6).

Drážky vinylové desky (B) překládají zvukové informace do analogových fyzických vlnových forem. Tato část desky s 33 a 1/3 otáčky za minutu je velká přibližně 5 × 2 cm. Každý zobrazený úsek drážky obsahuje asi 1/4 vteřiny hudby (v tomto případě Dukea Ellingtona). Jelikož jde o stereo nahrávku, každá drážka obsahuje dva kanály informací, na každé straně drážky jeden.

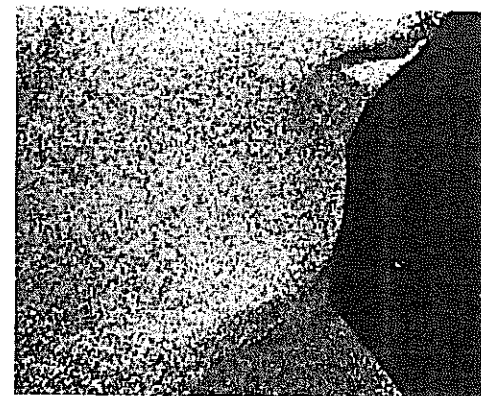
Magnetická zvuková páska (C) kóduje informace elektromagneticky. To má za následek, že zde signál nemůžeme vidět jako na ukázkách A a B. Viditelné čáry jsou jen známkou opotřebování. Tato část zobrazené profesionální kotoučové pásky obsahuje o trochu více než 1/20 vteřiny informací při normální rychlosti 19 cm/s. Při běžném ste-

reo záznamu může být tato čtvrt-palcová páska nosičem čtyř paralelních kanálů (dvou v každém směru). 10 mm široká část současného digitálního audio kompaktního disku (D) představuje 208 vteřin stereo hudby (Susannah McCorkleová), zakódované jako mikroskopické délky v substrátu. CD formát představuje z hlediska hustoty informací značný pokrok.

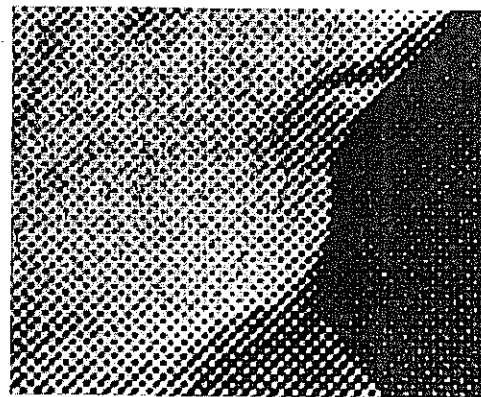
Vizuální informace jsou mnohem komplexnější než sluchové informace, a proto je obtížnější je zakódovat. Jelikož tu existuje mnohem více informací k zastoupení, vizuální kódování je orientované na bity a je často binární. Jinými slovy informace se rozloží na diskrétní kvanta („bity“) a každý informační „bit“ má jednu ze dvou hodnot: „ano“ nebo „ne“, „černá“ nebo „bílá“. Nejpružnější ze tří běžných způsobů vizuálního kódování je fotografie. Na obrázku E je zvětšenina 15 mm vysoké části standardní černobílé fotografie 20 × 25 cm. Zrno je jasně viditelné. Pamatujme, že k reprodukování fotografie tak, jak ji vidíme, je nutné použít tiskařský půltónový rastr.

Obrázek F ukazuje stejnou část téže fotografie, jak byla reprodukována v knize. Půltónový rastr rozebírá informační proměnné obsažené ve fotografickém zrnu na černobílé tečkové vzory. V tomto případě byla velikost rastru 133 řádek na palec. Povšimněte si, že bílá značka v černé oblasti napravo (nedokonalost fotografie) v půltónové reprodukci téměř zmizela.

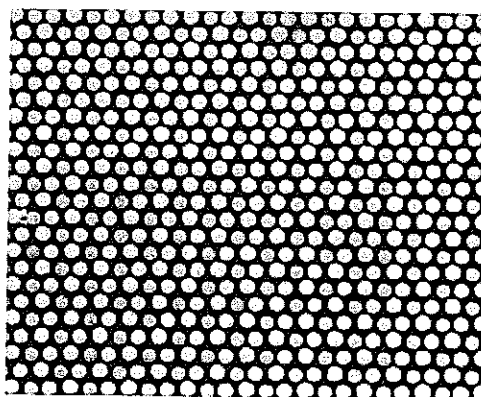
Obrázek G zobrazuje část barevné televizní obrazovky. Standardní americká NTSC televizní obrazovka se skládá z 210 000 takových kousků informací, červených, zelených a modrých bodů, uspořádaných v hustotě 30 až 90 řádek na palec – je tedy mnohem hrubší než půltónový rastr na obrázku E.



E. Fotografické zrno (zvětšení: 4,5krát)

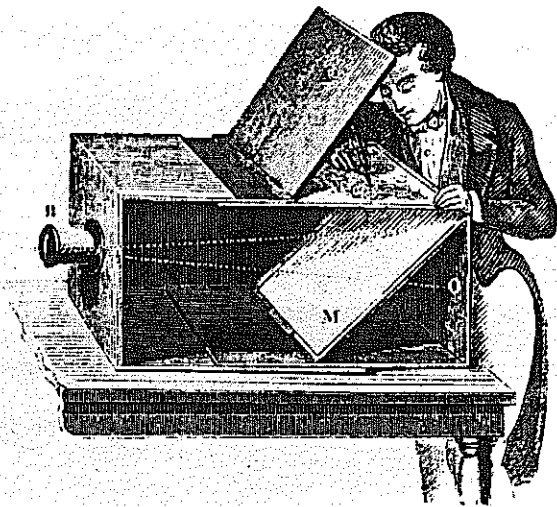


F. Půltónový rastr (zvětšení: 6,4krát)



G. Elektronková obrazovka (zvětšení: 7,9krát)

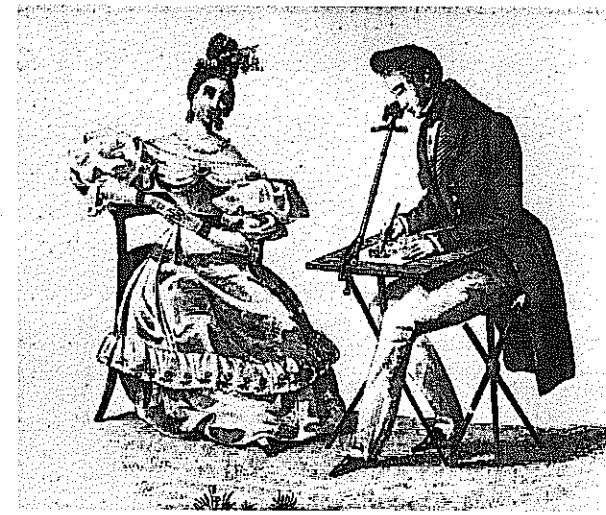




Obrázek 2.3 Tato verze camera obscura odrážela světlo dopadající na hořejšku krabice, takže umělec mohl obraz sledovat. Optimální princip je popsán na obrázku 2.9 (International Museum of Photography, George Eastman House).

Ačkoli kamera našla praktické využití až počátkem devatenáctého století, snaha vytvořit takový magický nástroj, který by realitu zaznamenával přímo, je mnohem staršího data. Camera obscura (obrázek 2.3), dědeček fotografické kamery, vznikla v renesanci. Da Vinci popsal její princip a první publikovaný záznam o užitečnosti tohoto vynálezu pochází z roku 1558, kdy Giovanni Battista della Porta vydal svou knihu *Magiae naturalis*. Existují dokonce odkazy, sahající až k arabskému astronomovi Abú Alí al-Hasanovi. Camera obscura (doslova „temná místnost“) vychází z jednoduchého optického zákona, ale obsahuje všechny prvky jednoduché moderní kamery, kromě jednoho: filmu, tedy média, na něž je promítáný obraz zaznamenáván.

První praktické využití takového média je obvykle připisováno Louisi Daguerrovi v roce 1839, ale mnoho užitečné práce vykonal i jeho kolega Joseph Niépce, než roku 1833 zemřel, a měl by mu být připsán, jak poznamenal Beaumont Newhall, první „úspěšný experiment zachytit obraz přírody“ v roce 1827. Současně se stejným směrem ubíral William Henry Fox Talbot: moderní fotografie se vyvinula z jeho systému negativního záznamu a pozitivní reprodukce. Daguerre, jehož záznamová fotografická deska byla pozitivní a tedy nereprodukovatelná (kromě dalšího ofotografování), dospěl do slepé uličky. Daguerrotypie představovala konec jedné linie tech-



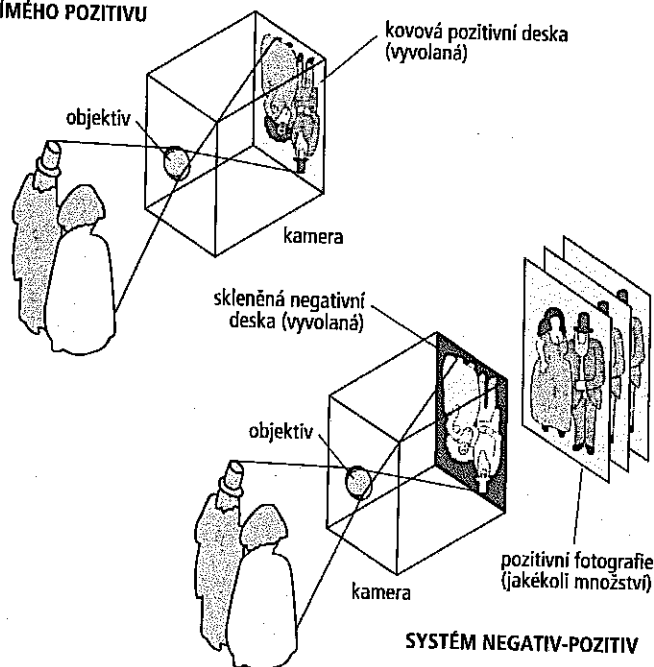
Obrázek 2.4 Camera lucida se skládala z uspořádání čoček, které umělci umožnilo vidět objekt a kreslicí papír ve stejném „rámu“ a tak prostě obkreslit obraz, který vypadal jako promítaný na papír (International Museum of Photography, George Eastman House).

nologického vývoje, nikoli její počátek. Fox Talbotův negativ ovšem umožňoval nekonečné reprodukce. Papírový negativ byl brzy nahrazen pružným kolodiovým filmovým negativem, který představoval nejen značné zlepšení kvality obrazu, ale také naznačil linii vývoje pro záznam pohyblivých obrázků.

Filmová kamera měla podobně jako fotoaparát své předchůdce. Laterna magika, schopná promítat obraz na plátno, vznikla v sedmáctém století a v 50. letech 19. století byla rychle přizpůsobena fotografickému použití. Vytváření iluze pohybu bylo velmi primitivním způsobem umožněno takzvanými Magic Discs ve 30. letech 19. století a složitějším zoetropem (obrázek 2.6), patentovaným roku 1834 Williamem Hornerem (ačkoli předchůdci zoetropu mohou pocházet až ze starověku). V 70. letech 19. století začali Eadweard Muybridge v Kalifornii a Étienne-Jules Marey ve Francii experimentovat s fotografickými záznamy pohybu. Praxinoskop Émila Reynauda byl prvním použitelným zařízením pro projekci následných obrázků na plátno. V roce 1889 George Eastman požádal o patentování svého pružného fotografického filmu, vyvinutého pro kotoučovou kameru. Poslední základní prvek kinematografu byl na světě.

Všechny tyto prvky byly zkombinovány roku 1895. Zrodil se film.

SYSTÉM PŘÍMÉHO POZITIVU



Obrázek 2.5 FOTOGRAFICKÉ SYSTÉMY. Systém negativ–pozitiv (vpravo), používaný talbottypii, collotypii a moderní fotografií, umožňuje nekonečnou reprodukci obrazu. Systém přímého pozitivu raných daguerrotypii (vlevo) vytváří jediný ikonický obraz. Současné systémy „instantní fotografie“ jako Polaroid také vytvářejí přímé pozitivity, a proto jsou srovnatelné s daguerrotypii.

### Zvuková technologie

Technologie záznamu zvuku se vyvíjela rychleji. Edisonův fonograf, který pro zvuk znamenal totéž, co kamera/projektor pro obraz, pochází z roku 1877. V mnoha ohledech to je ještě mimořádnější vynález než kinematograf, neboť nemůžeme mluvit o žádných předchůdcích. Touha zachytit a reprodukovat nehybné obrazy předcházela vývoj filmu o mnoho let, ale neexistuje nic jako „nehybný“ zvuk, takže vývoj záznamu zvuku se nutně odehrál najednou.

Ačkoli není v dějinách záznamových umění příliš často zmiňovaný, stejně důležitý jako fonograf byl Bellův telefon (1876). Byl předzvěstí běžného přenosu zvuků a obrazů, tedy technologie, která nám poskytla rozhlas a televizi, ale také – což je důležitější – Bellův vynález ukazuje, jak mohou elektrické signály sloužit účelům záznamu zvuku.

Edisonův fonograf představoval zcela fyzicko-mechanický vynález, kte-



Obrázek 2.6 ZOETROP. Válec se otáčel: obrazy uvnitř bubny byly viděny skrze otvory naproti nim a vytvářely iluzi pohybu (*International Museum of Photography, George Eastman House*).

rý vynikal svoji jednoduchostí, ale současně v této oblasti vážně zpomdl technologický vývoj. Svým způsobem byl čistě mechanický fonograf, podobně jako Daguerrova pozitivní fotografie, technickou slepou uličkou. Teprve až v polovině 20. let 20. století byly Bellovy teorie elektrického přenosu spojeny s technologií mechanického fonografu. Téměř přesně ve stejnou dobu byly záznamy zvuku spojeny se záznamy obrazu, aby vytvořily film, jak jej známe dnes.

Je zajímavé se dohadovat, jestli by vůbec existovalo období němého filmu, kdyby Edison nevyalezl mechanický fonograf: teoreticky je možné, že by Edison (nebo jiný vynálezce) použil Bellův telefon jako model pro fonograf a elektrický systém záznamu zvuku by vznikl mnohem dříve, tedy s největší pravděpodobností včas, aby posloužil prvním filmům.

Stojí za zmínku, že Thomas Edison sám vymyslel svůj kinetograf jako doplněk k fonografu. Jak vyjádřil v roce 1894:

*V roce 1887 mě napadla myšlenka, že je možné sestavit zařízení, které by pro oko udělalo to, co fonograf dělá pro ucho, a že kombinováním těchto dvou by veškerý pohyb a zvuk mohl být zaznamenán a reprodukován současně.\**

\*) Citováno podle W. K. L. Dickson: A Brief History of the Kinetograph, the Kinetoscope, and the Kinetophone, in Raymond Fielding: A Technological History of Motion Pictures and Television, s. 9.

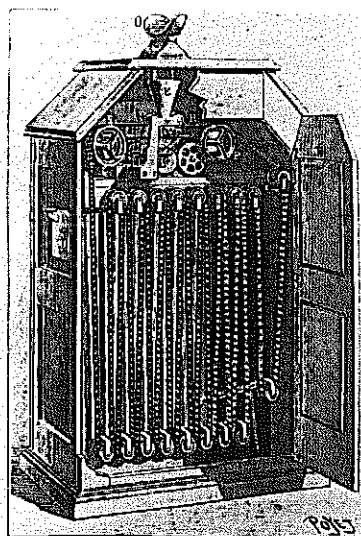


Fig. 1. — Mod. d'un cinématographe dit Kinetoscope, dans lequel le film est enroulé sur un cylindre et se défile les yeux par une lunette à l'aide d'un miroir tournant. (MOMA/IFSA)

Obrázek 2.7 Edisonův Kinetoskop bylo zařízení pro soukromá představení. Film tvořil souvislou smyčku, běžící kolem kladek uvnitř zařízení, takže nebylo potřeba před dalším představením nic převíjet (MOMA/IFSA).

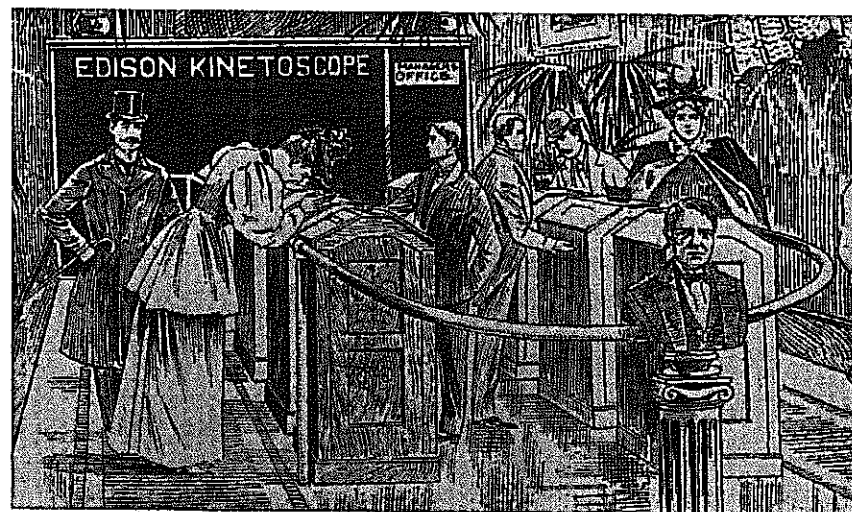
William Kennedy Laurie Dickson, Edisonův anglický asistent, který dělal většinu vývojářské práce, popisuje Edisonovu první koncepci kineografu jako paralelu vůči struktuře a koncepci jeho úspěšného fonografu:

*Edisonovou myšlenkou... bylo zkombinovat fonografický cylindr nebo desku s podobným nebo větším bubnem na stejné hřídeli a tento buben by byl pokrytý drobnými mikrofotografiemi, které samozřejmě musí být synchronní s gramofonovou deskou.*

Tato konfigurace samozřejmě neuspěla, ale bylo tím navrženo ideální spojení zvuku a obrazu. Dickson začal používat nové perforované Eastmanovy souvislé filmové kotouče, samozřejmě ovšem nadále uvažoval o pohyblivých obrázcích ve spojení se zvukovou nahrávkou. Když Edisonovi 6. října 1889 poprvé předvedl svůj úspěch, šlo vlastně o „zvukový film“. Dickson tomuto zařízení říkal „kinetofon“. Edison se právě vrátil ze zahraniční cesty. Dickson ho uvedl do projekční místnosti a spustil stroj. Objevil se na malém plátně, kráčel kupředu, zvedl klobouk, smál se a mluvil přímo k publiku:

*„Dobré ráno, pane Edisone, rád vás vidím zase doma. Doufám, že se vám kinetofon líbí. Abych předvedl synchronizaci, zvednu ruku a budu počítat do deseti.“*

Tato méně známá slova by se rozhodně měla zařadit vedle Bellova tele-



Obrázek 2.8 Dámy a pánové se baví v Kinetoskopickém salónu na rohu 28. ulice a Broadwaye, okolo 1895. Popředi dominuje busta skromného vynálezce (MOMA/IFSA).

fonického „Pane Watsone, přijďte sem, potřebuji vás“ a Morseova telegrafického „Bože, ono to funguje.“

Vzhledem k technickým problémům spojeným s Edisonovým mechanickým nahrávacím systémem – hlavně se synchronizací – k vlastnímu sňatku zvuku a obrazu došlo až o třicet let později, ale touha reprodukovat zvuk a obraz současně existovala už od raných dnů filmových dějin.

V roce 1900 už byly všechny základní nástroje nových technologických umění vynalezeny: malíř měl alternativu ve fotoaparátu, hudebník v gramofonu, romanopisci a lidé od divadla uvažovali o vzrušujících možnostech filmu. Všechny tyto záznamy bylo možné reprodukovat ve velkém množství a mohly tedy být distribuovány k velkému množství lidí. Přestože technologie vysílání byla několik let ještě hudbou budoucnosti, funkční metody okamžité komunikace byly předvedeny telefonem a telegrafem. Vlastně teprve nyní, jak se rozvíjí kabelová technologie, si uvědomujeme, že kabelový přenos má oproti vysílání rozhlasovými vlnami pár předností, z nichž nezanedbatelná je adresnost. I přes nasycenost rádiového spektra je vysílání rozhlasovými vlnami životaschopné, jak ukázal vývoj mobilních telefonů v 80. letech. Od nynějška ale musí být vysílání a kabelový přenos považovány za součást téhož průmyslu. Konkurence mezi oběma technologiemi se v prvních letech 21. století zřejmě postará o pořádné drama v ekonomických rubrikách.



## Technologie: obraz a zvuk

Následující diagram pracovního postupu vyjadřuje různé stupně filmového procesu:

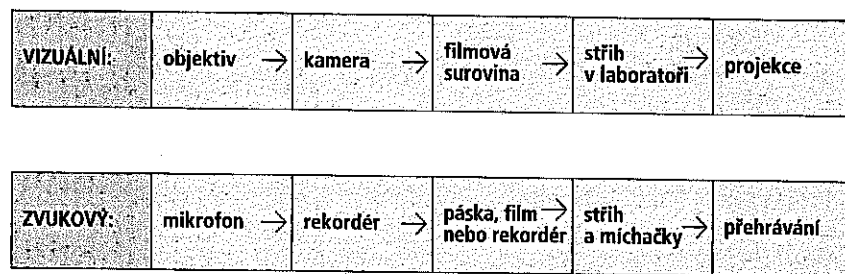


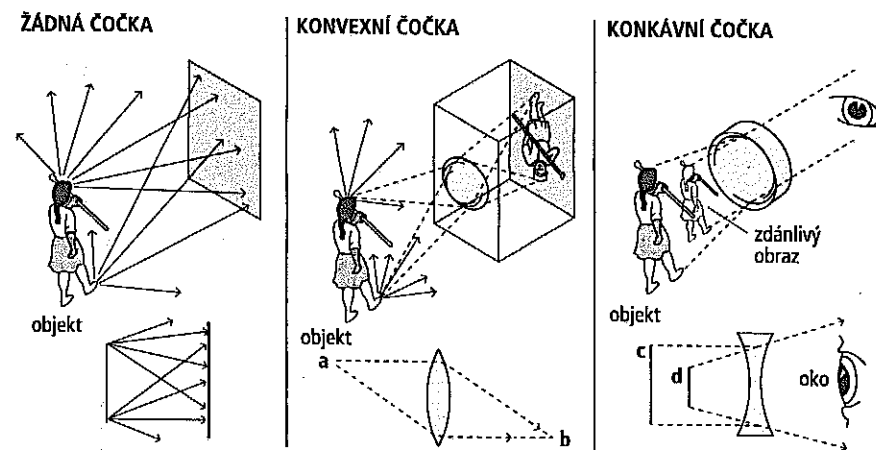
Diagram E

V kterékoli z těchto fází je možné zavést proměnné, aby umělec získal nad procesem větší kontrolu. V každé části tohoto diagramu je velké množství faktorů, z nichž každý má nezanedbatelný vliv na výsledný produkt. Tyto faktory vzájemně reagují na sebe i mezi různými oblastmi, aby vytvořily úžasně komplexní technologii. Pochopitelně nemalý podíl při hodnocení vzniku filmů, stejně jako výsledného produktu, sehrává pochopení technické stránky věci, kterou filmaři musí ovládnout.

## Objektiv

Vůbec první kamera, camera obscura, se skládala z krabice nepropouštějící světlo a dírkou na straně. Současné kamery, fotografické i filmové, pracují na stejném principu: krabice je vyrobena precizně. Kreslířský papír jako „plátno“, na něž obraz dopadá, nahradil fotosenzitivní pružný film. K největším změnám ovšem došlo v dírce. Tento hrubý optický nástroj se vyvinul ve velmi technicky sofistikovaný komplexní systém. Na skleněném oku objektivu, skrze něž my všichni nakonec vidíme fotografii nebo film, záleží tolik, že musí být považováno za srdce fotografického umění.

Základní myšlenka optické technologie je následující: jelikož se světlo pohybuje v různých prostředích různou rychlostí, světelné paprsky se při přechodu z jednoho prostředí do druhého lámou. Zatímco čočka lidského oka je kontinuálně proměnná, tedy mění tvar pokaždé, když bezděčně přestříme z jednoho předmětu na druhý, fotografické objektivy mohou provádět jenom určitý úkol, k němuž byly pracně zkonstruovány.



Obrázek 2.9 ČOČKY. Pokud neexistuje čočka, která by zaostřila paprsky světla přicházející od objektu, nevytvoří se žádný obraz (vlevo): všechny paprsky dopadnou na všechny části fotocitlivé desky nebo filmu. Konvexní čočka (uprostřed) ohýbá paprsky z každého jednotlivého bodu, takže se mohou sbíhat na „rovině ostrosti“ v určité vzdálenosti za ní. Vytvořený obraz je převrácený zleva doprava a vzhůru nohama. (Průhledný negativ potom lze otočit, aby se na fotografii vytvořila správná orientace levé a pravé. Dírka, pokud je dostatečně malá, se bude chovat jako konvexní čočka a obraz bude trochu zaostřený. Toto je základní princip, který vedl k vynálezu camery obscura (viz obrázek 2.3). Konkávní čočka (vpravo) vyvolává rozbíhání paprsků takovým způsobem, že pozorovatel vnímá „zdánlivý“ nebo „virtuální“ obraz, který vypadá menší než skutečný objekt. Tyto principy schematicky naznačují diagramy pod kresbami.

Fotograf má k dispozici tři základní typy objektivů. Tyto tři obecné kategorie jsou obvykle řazeny podle ohniskové délky – vzdálenosti roviny filmu od povrchu objektivu. Ačkoli je objektiv obvykle zvolen pro konkrétní objekt, jež musí fotografovat, každý objektiv má určité vedlejší vlastnosti, které se pro fotografa staly cennými estetickými nástroji. Pro kamery, které používají 35mm film, má „normální“ objektiv ohniskovou délku zhruba mezi 35 a 50 mm. Tento objektiv je pro fotografa nejběžnější volbou, protože nejméně zkresluje a tedy nejvíce napodobuje způsob, jak realitu vnímá lidské oko.

Širokoúhlý objektiv, jak jeho jméno naznačuje, fotografuje širokoúhlý pohled. Fotograf, který se ocitne v přelidněném prostoru, přirozeně použije tento objektiv, aby mohl z objektu vyfotit co možno nejvíce. Širokoúhlý objektiv má ale navíc ten efekt, že značně zesiluje naše vnímání hloubky a často deformuje lineární vnímání. Rybí oko, extrémně širokoúhlý objektiv, fotografuje úhel pohledu blízký se 180°, s odpovídajícím zkreslením

lineárního a hloubkového vnímání. Obecně řečeno, pro snímání na 35mm film je jakýkoli objektiv s ohniskovou délkou kratší než 35 mm považovaný za širokoúhlý objektiv.

Teleobjektiv, neboli dlouhé sklo, se chová jako dalekohled, zvětšující vzdálené předměty, a toto je samozřejmě jeho nejzřejmější využití. Ačkoli teleobjektiv nezkrsluje lineární vnímání, někdy přinese užitečný efekt potlačení hloubkového vnímání. Má poměrně úzký úhel pohledu. Obvykle je jakýkoli objektiv delší než 60 mm považovaný za teleobjektiv, s horní hranicí kolem 1200 mm. Pokud by bylo požadováno větší zvětšení, kamera by se prostě připevnila k běžnému dalekohledu nebo mikroskopu.

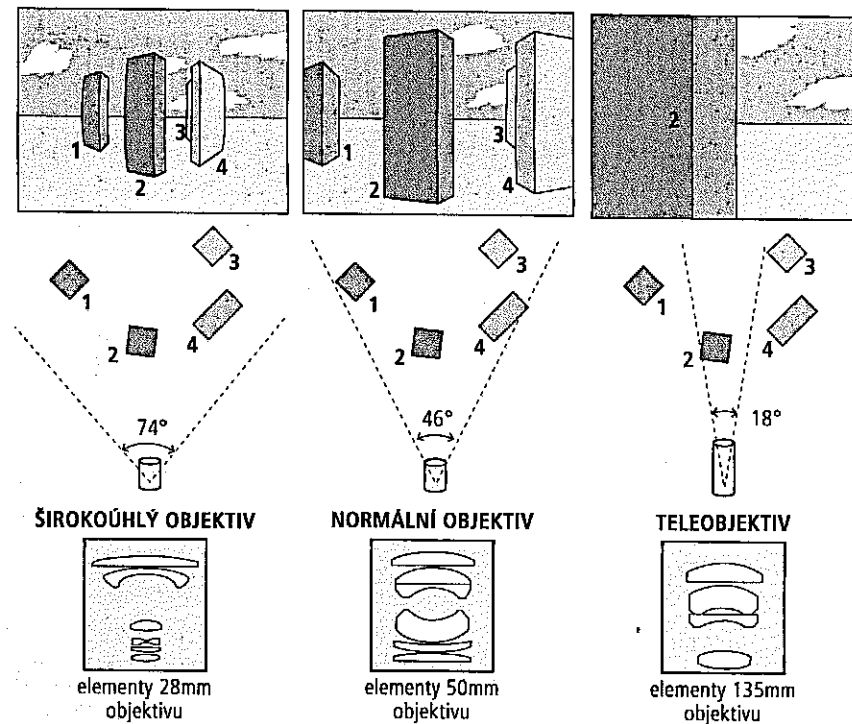
Měli bychom poznamenat, že tyto objektivy nejsou prostě pevné kusy skla, jak tomu bylo v osmáctém století, ale spíše komplikovaná matematická kombinace elementů, zkonstruovaných tak, aby propouštěla do kamery co nejvíce světla s co nejmenším stupněm zkreslení.

Zoomy, v nichž jsou tyto elementy a skupiny elementů nastavitelné, se začaly běžně používat od 60. let a získaly značnou popularitu. Zoom má proměnlivou ohniskovou délku, sahající od širokého úhlu k teleobjektivu, což fotografovi umožňuje mezi snímky rychle měnit ohniskové vzdálenosti, a co je pro film důležitější, také měnit ohniskové délky během záběru. Tento nástroj dodal do slovníku záběrů zcela novou řadu efektů. Normální zoomy (jejichž ohnisková vzdálenost se může pohybovat od 10 do 100 mm) při změně ohniskové vzdálenosti přirozeně ovlivňují velikost snímaného pole (jelikož delší objektivy mají užší úhel pohledu než kratší objektivy) a tento efekt umožňuje záběru s transfokací soupeřit s jízdou kamery (srovnej obrázek 3.59).

Díky počítačem navržené konstrukci, výrobním technologiím a vývoji v optické chemii je dnes fotografický objektiv nástrojem se značnou flexibilitou. Dospěli jsme k bodu, kdy je možné jednotlivě kontrolovat většinu předtím navzájem provázaných efektů objektivu. Například v roce 1975 optici vyvinuli ve společnosti Canon „makro zoom objektiv“, v němž jsou kombinovány prvky makroobjektivu (ten umožňuje detailní fotografie z extrémně malé vzdálenosti) s konfigurací zoomu, což umožňuje transfokace v rozpětí zaostření od 1 mm do nekonečna.

Zbývá vyřešit jenom jeden velký problém technologie objektivů. Širokoúhlý objektiv a teleobjektiv se liší nejen šířkou záběru (a tedy zvětšením), ale také svým efektem na hloubku vnímání. Nikdo ještě nebyl schopný zkonstruovat objektiv, v němž by bylo možné tyto dvě proměnné kontrolovat odděleně.

Alfred Hitchcock se tímto problémem zabýval několik desetiletí, až ho konečně vyřešil ve slavném záběru vnitřku věže ve *Vertigu* (1958) použitím přesně ovládaného zoomu, kombinovaného s jízdou a modely. Hitch-



Obrázek 2.10 OBJEKTIVY ŠIROKOUHLÉ, „NORMÁLNÍ“ A TELEOBJEKTIVY. Téměř veškeré moderní fotografické objektivy jsou komplikovanější než jednoduché čočky zobrazené na obrázku 2.9. Většina se skládá ze sad elementů, podobných těm schematicky zobrazeným v dolní části tohoto obrázku. 28mm, 50mm a 135mm objektivy jsou běžné širokoúhlé, „normální“ a „teleskopické“ objektivy pro 35mm snímání, ať už filmové nebo fotografické. Všechny tři objektivy vidí stejné uspořádání čtyř sloupů ze stejné vzdálenosti a perspektivy. Okénka nahoře jsou přesné vizualizace různých obrazů této scény, kterou jednotlivé objektivy vytvářejí. Obraz z širokoúhlého objektivu vypadá, že byl snímán z větší vzdálenosti. Obraz z teleobjektivu je značně zvětšený. Povšimněte si drobné lineární deformace v širokoúhlém obrazu a „plochosti“ obrazu z teleobjektivu. Při snímání na 35 mm je 50mm objektiv považovaný za „normální“, protože se nejvíce přibližuje tomu, jak scénu vnímá pouhé oko (viz obrázek 3.59).

cock položil model schodiště na bok. Kamera s transfokátorem byla na kolejkách a zabírala schodiště „shora“. Záběr začal s kamerou na vzdáleném konci kolejí a zoom byl nastavený na střední ohniskovou vzdálenost teleobjektivu. Jak kamera najížděla ke schodišti, zoom byl posouván zpět, až se nakonec roztáhl do širokoúhlého nastavení. Jízda a zoom byly pečlivě koordinovány, takže se zdálo, že se velikost obrazu nemění. (Jak se jízda



Obrázek 2.11 Scéna ve věži z *Vertiga*, představující nejuvýstižnější symbol Hitchcockova života a díla, stmelila dohromady technologii a psychologii. Kamera najíždí po kolejkách a odjíždí zoomem, aby narušila naše vnímání hloubky, aniž by změnila rámování obrazu (zvětšená okénka).

přibližovala střed obrazu, zoom se vzdaloval, aby vyrovnal zužující se pole.) Efekt přenesený na plátno spočíval v tom, že záběr začal normální hloubkou vnímání, která pak rychle začala být přehnaná, aby napodobila psychologický pocit závratí. Hitchcock kvůli několika vteřinám filmového času utratil za tento záběr 19 000 dolarů.

Steven Spielberg použil podobnou kombinaci jízdy a zoomu v *Čelistech* (1975), aby zesílil pocit ohrožení. Snad nejzajímavější použití tohoto nezvyklého postupu najdeme ve scéně večere v *Mafiánech* (1990). Režisér Martin Scorsese ho použil v napjaté scéně mezi Robertem De Nirem a Rayem Liottou, aby u diváků zvýšil pocit hrůzy.

Shrnutí: čím kratší objektiv, tím širší úhel pohledu (tím větší pole pohledu), tím více přehnané vnímání hloubky a tím větší lineární deformace. Čím delší objektiv, tím užší úhel pohledu a tím menší vnímání hloubky.

Standardní objektivy jsou nastavitelné dvěma způsoby: fotograf upravuje zaostření objektivu (změnou vztahů mezi jeho elementy) a kontroluje množství světla procházejícího objektivem.

Existují tři způsoby, jak měnit množství světla vstupujícího do kamery a dopadajícího na film:

- ❑ fotograf může světelným paprskům postavit do cesty světlo pohlcující materiál (používají se k tomu filtry a obvykle bývají upevněné na předek objektivu),
- ❑ může změnit dobu expozice (tu kontroluje závěrka),
- ❑ může změnit průzor, velikost otvoru, skrze nějž světlo prochází (ten to aspekt kontroluje clona).



Obrázek 2.12 ŠIROKOUHLÉ ZKRESLENÍ. Anna Karina v *Bláznivém Petříčkovi* (1965) Jean-Luca Godarda (*l'Avant Scène*, zvětšené okénko).

Filtry se obvykle používají ke změně vlastností světla vstupujícího do kamery, nikoli jeho množství. Proto jsou v této rovnici málo významným faktorem. Hlavními faktory jsou clona a expozice, s úzkým vztahem k sobě navzájem i se vztahem k ostrosti.

Clona funguje přesně jako duhovka lidského oka. Jelikož film má omezenější citlivost než sítnice oka, možnost kontrolovat množství světla dopadajícího na film má zásadní důležitost. Velikost clony se měří v f-stop, číslech odvozených z podílu ohniskové vzdálenosti daného objektivu a jeho účinné clony (jinými slovy poměr délky objektivu k jeho šířce). Výsledkem této mechanické formule je řada standardních čísel, jejichž vztah nejprve působí nahodile:

f1	f1,4	f2	f2,8	f4	f5,6	f8	f11	f16	f22
----	------	----	------	----	------	----	-----	-----	-----

Diagram F1

Tato čísla byla vybrána, protože každý následující f-stop v této řadě propustí polovinu světla ve srovnání s předchůdcem. To znamená, že clona f1 je dvakrát „větší“ než clona f1,4, a f2,8 propustí čtyřikrát více světla než f5,6. Čísla byla zaokrouhlena na jedno desetinné místo – násobitel je přibližně 1,4, odmocnina ze 2.

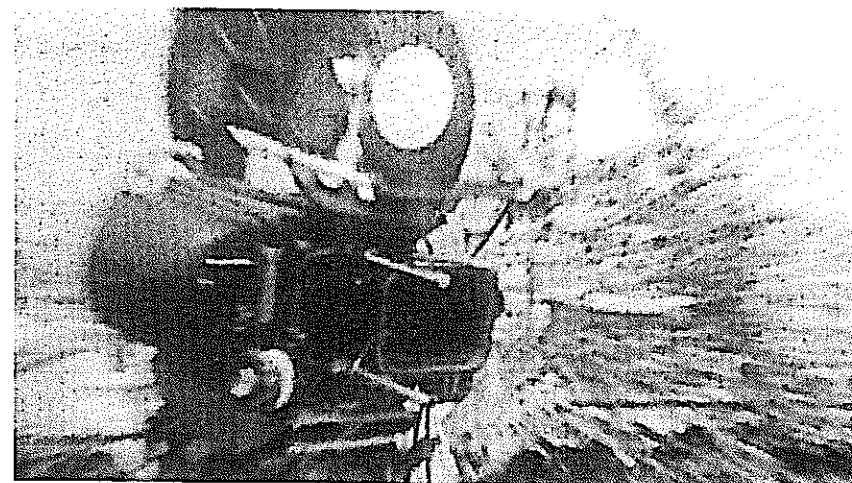
Světelnost objektivu se hodnotí podle jeho nejširší možné clony. Objektiv 50 mm dlouhý a také 50 mm široký by tedy byl hodnocen jako objektiv f1. To znamená jako velmi „světelný“ objektiv, který by při svém nejširším otevření propustil dvakrát více světla než objektiv f1,4 a čtyři-



Obrázek 2.13 ZKRESLENÍ TELEOBJEKTIVEM. Záběr z *Buffalo Billa a Indiánů* (1976) Roberta Altmana. Billovi muži jsou přinejmenším tři čtvrtě kilometru od kamery.

krát více světla než objektiv  $f_2$ . Když se Stanley Kubrick rozhodl, že chce většinu *Barryho Lyndona* (1975) natočit při světle několika svíček z osmnáctého století, bylo nutné, aby přizpůsobil pro filmové použití zvláštní objektiv, který firma Zeiss vyvinula pro vesmírné fotografie NASA. Objektiv byl hodnocený číslem  $f_{0,9}$ , zatímco nejsvětelnější tehdy ve filmu běžně užívané objektivy byly  $f_{1,2}$ . Malý rozdíl mezi těmito dvěma čísly (0,3) klame, neboť ve skutečnosti Kubrickem použitý NASA objektiv propustil téměř dvakrát tolik světla než standardní objektiv  $f_{1,2}$ .

Od vzniku těchto ultrasvětelných objektivů měli filmaři k dispozici mocný nástroj, ačkoli nových efektů, které jsou teď možné, si mohou povšimnout jenom informovaní diváci. Světelné objektivy jsou také důležité z ekonomického hlediska, protože nasvětlování je jednou z nejpomalejších a tedy nejdražších částí natáčení. Moderní amatérští kameramani očekávají od svých videokamer, že zaznamenají slušný obraz, ať je světlo jakékoli. Většina kamer to také dokáže, ale jenom profesionálové vědí, o jak významný technický výkon se jedná. Současné CCD („charge-coupled device“) videokamery jsou při zesilování světla, které objektiv přenáší, tak účinné, že mohou sloužit jako efektivnější nástroj nočního vidění, než je lidské oko.



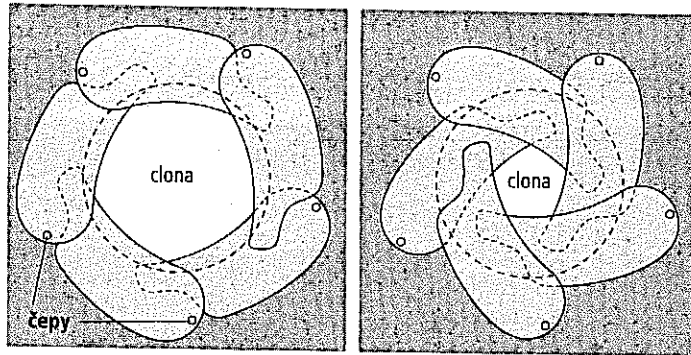
Obrázek 2.14 Toto zvětšené okénko z *Godardovy Kamery-oka* (1967) jasně ukazuje účinek rychlého zoomování během záběru. Rozmazané linie směřují doprostřed obrazu. Většina zoomování neprobíhá dostatečně rychle, aby takhle rozmazalo jednotlivá okénka. (*l'Avant Scène, zvětšené okénko*).

Koncepce  $f$ -čísel je zavádějící, nejenom protože výsledná řada čísel nenačňuje zřetelně rozdíly mezi různými clonami, ale také proto, že  $f$ -číslo není jako poměr fyzických rozměrů nutně přesným ukazatelem skutečného množství světla, vstupujícího do kamery. Povrchy elementů objektivu odrážejí malé množství světla, tyto elementy samotné pohlcují malé množství, ale v komplexních mnohaelementových objektivěch (obzvláště zoomech) mohou tyto rozdíly dohromady představovat značné množství. Kvůli upřesnění byla vytvořena koncepce  $T$ -čísel.  $T$ -číslo představuje precizně elektronicky změřené množství světla skutečně dopadajícího na film.

Změna velikosti clony, „zavírání“ – protože opravdu mění průměr objektivu – také mění hloubku ostrosti: čím je průměr otevření objektivu menší, tím větší je přesnost zaostření. Výsledkem je, že čím více světla je k dispozici, tím větší je hloubka ostrosti. Výraz „hloubka ostrosti“ se používá k vyjádření rozsahu vzdáleností před objektivem, které budou vypadat jako uspokojivě zaostřené. Kdybychom měli hloubku ostrosti měřit s vědeckou přesností, objektiv by byl opravdu zaostřený jenom na jedné rovině před objektivem, na rovině ostrosti. Nicméně fotograf se nezajímá o vědeckou realitu, ale o psychologickou realitu, a před i za rovinou ostrosti vždy existuje škála vzdáleností, které budou vypadat jako zaostřené.

Na tomto místě bychom také měli poznamenat, že různé typy objektivu





Obrázek 2.15 CLONA. Jeden z nejjednodušších prvků fotografického systému a zároveň jeden z nejdůležitějších. Clona je zkonstruována z velmi tenkých, pružinou stlačených kovových listů – obvykle je jich pět nebo šest – které se navzájem překrývají, aby bylo možné clonu přesně nastavit.

vů mají různé charakteristiky hloubky ostrosti: širokoúhlý objektiv má dosti velkou hloubku ostrosti, zatímco teleobjektiv má poměrně malou hloubku ostrosti. Také si pamatujme, že jakmile je jakýkoli objektiv zavřený, tedy clona je zúžena, faktická hloubka ostrosti roste.

Pokud jde o objektivy, filmaři a fotografové mají k dispozici výběr z komplexní sady. Fotografický styl, který usiluje o velkou ostrost v celé škále akcí, se jmenuje fotografie velké hloubky ostrosti. Sice tu existuje velké množství výjimek, ale obecně je velká hloubka ostrosti spojovaná s teoriemi filmového realismu, zatímco fotografie s malou hloubkou ostrosti, která omezení hloubky ostrého pole vítá jako užitečný umělecký nástroj, je častěji používána expresionistickými filmaři, neboť nabízí další techniku, kterou lze použít k nasměrování divákovy pozornosti. Režisér může během záběru změnit zaostření, buď aby zachoval ostrost na subjektu pohybujícím se od kamery či k ní (v tom případě je výrazem průběžné doostřování), nebo aby směřoval diváka k přesunutí pozornosti od jednoho subjektu k druhému (čemuž se říká přeostrění).

## Kamera

Kamera poskytuje mechanické prostředí pro objektiv, který přijímá a kontroluje světlo, a pro film, který světlo zaznamenává. Srdcem tohoto mecha-



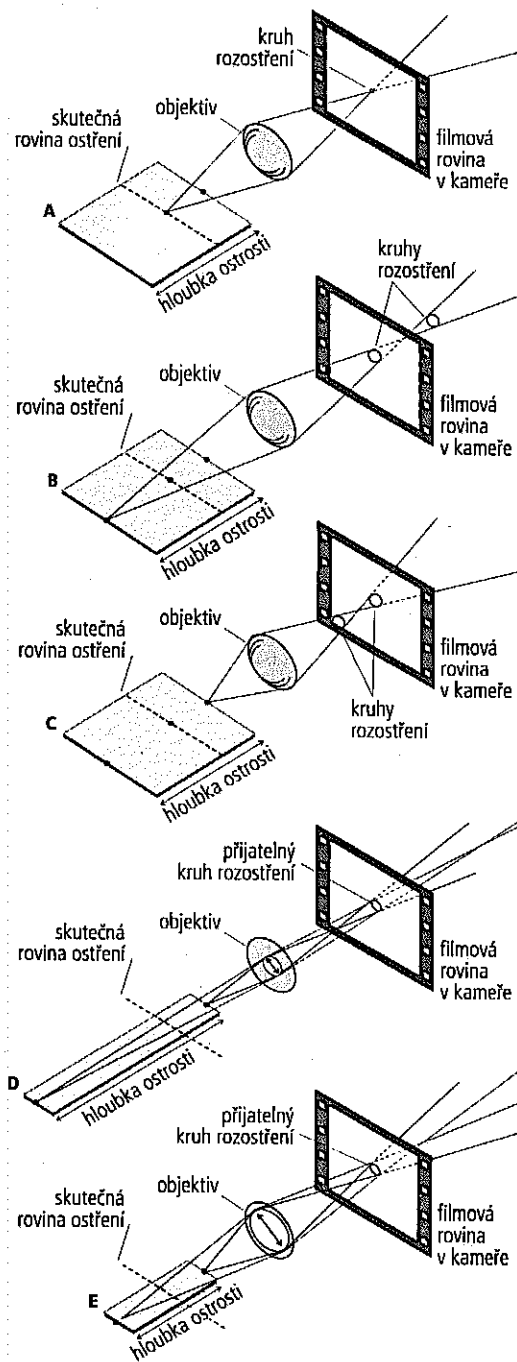
Obrázek 2.16 Deset svíček poskytlo veškeré světlo pro tuto scénu z Kubrickova *Barryho Lyndona* (1975). Murray Melvin a Marisa Berensonová (zvětšené okénko).

nického zařízení je závěrka, která fotografovi poskytuje další prostředek, jak kontrolovat množství světla dopadajícího na film. Zde poprvé nalézáme významný rozdíl mezi fotografií a filmem. Pro fotografy je rychlost závěrky stále úzce spojena s velikostí clony. Pokud chtějí fotografovat rychlou akci, fotografové se pravděpodobně rozhodnou použít vysokou rychlost závěrky, aby akci „zmrazili“, a krátký expoziční čas vyrovnají otevřením clony na nižší hodnotu/f-stop (což bude mít za následek snížení hloubky ostrosti). Pokud ale chtějí dosáhnout velké hloubky ostrosti, fotografové clonu zúží („zatáhnou“), což pak bude vyžadovat poměrně dlouhý expoziční čas (a to naopak bude znamenat, že jakákoli rychlá akce v záběru může být rozmazaná). Rychlosti závěrky se měří na zlomky vteřiny a ve fotografii mají úzkou vazbu na odpovídající clony. Například následující dvojice rychlostí závěrek a clon umožní, aby se do kamery dostalo stejné množství světla:

f-STOP	f1	f1,4	f2	f2,8	f4	f5,6	f8	f11	f16
ZÁVĚRKA	$\frac{1}{1000}$	$\frac{1}{500}$	$\frac{1}{250}$	$\frac{1}{125}$	$\frac{1}{60}$ *	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{8}$ *	$\frac{1}{4}$

Diagram F2

\* přibližná hodnota



**Obrázek 2.17 OSTŘENÍ A HLOUBKA OSTROSTI.** Objektiv lámou světelné paprsky takovým způsobem, že jenom jedna rovina před objektivem je opravdu a přesně zaostřená. Přerušovaná čára v těchto pěti kresbách představuje onu rovinu. Ale psychologicky bude určité rozpětí vzdálenosti před a za rovinou ostrosti působit jako uspokojivě zaostřené. Tato „hloubka ostrosti“ je zde představovaná stínovanými plochami.

Na obrázku A vytváří objekt-bod na přesné rovině zaostření nejúžší „kruh rozostření“ na filmové rovině za objektivem. Na obrázku B vytváří objekt-bod na vzdáleném konci rozsahu hloubky ostrosti největší přijatelný kruh rozostření. Pro objekty za tímto bodem je kruh rozostření takový, že oko a mozek čtou obraz jako „nezaostřený“. Na obrázku C vytváří objekt-bod na blízké hranici hloubky ostrosti podobně přijatelný kruh rozostření. Objekty nacházející se objektivu blíže než on vytvoří nezaostřený kruh rozostření.

Obrázky D a E ilustrují vliv velikosti clony (nastavení velikosti otvoru) na hloubku ostrosti. Užší clona na obrázku D má za následek větší hloubku ostrosti, zatímco větší otevření clony na obrázku E hloubku ostrosti omezuje. Na obou obrázcích body na blízkém a vzdáleném konci rozsahu hloubky ostrosti vytvářejí stejné, přijatelné kruhy rozostření. Kvůli názornější ilustraci byla ve všech pěti kresbách hloubka ostrosti trochu zmenšena. Výpočet hloubky ostrosti konkrétního objektivu a clony je jednoduchou geometrickou záležitostí. Obecně se hloubka ostrosti prodlužuje až do nekonečna. Mnohem kritičtější to je při malých vzdálenostech než při velkých.



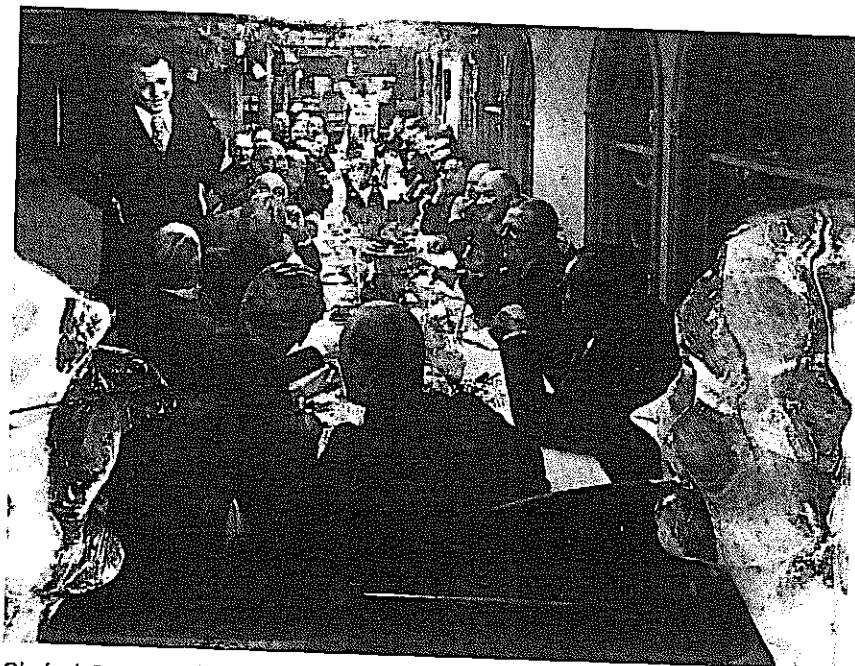
**Obrázek 2.18 MALÁ HLOUBKA OSTROSTI.** V tomto záběru z Kubrickových *Stepek slávy* (1957) jsou postavy jasně zaostřené, pozadí je rozmazané (MOMA/IFSA).

Ve filmové fotografii je ale rychlost závěrky určená smluvním standardem dvaceti čtyř okének za vteřinu, nutným pro synchronizaci rychlosti kamery a projektoru. Kameramani jsou proto při výběru rychlosti závěrky přísně omezeni, ačkoli mohou čas expozice kontrolovat v rámci úzkých mezí použitím nastavitelné závěrky, která nemění čas, kdy je závěrka otevřená, ale spíše velikost otevření. Zjevně je ve filmu horním limitem 1/24 vteřiny. Jelikož film musí touto rychlostí procházet projektorem, v běžném filmu neexistuje způsob, jak expoziční čas nad tuto mez zvýšit. To znamená, že kameramani vlastně přicházejí o jeden z nejužitečnějších nástrojů fotografie: v běžných filmech nejsou k dispozici žádné „dlouhé časy“.

Ohnisková vzdálenost, lineární zkreslení, zkreslení hloubkové perspektivy, úhel pohledu, ostrost, clona, hloubka ostrosti a čas expozice: to jsou základní faktory při snímání fotografií i filmů.

Velké množství proměnných je navzájem provázáno a každá z nich má více než jeden účinek. Výsledkem například je, že chce-li fotograf velkou hloubku ostrosti, sníží velikost clony, ale to znamená, že do kamery dopadne méně světla. Aby tedy subjekt dostatečně nasvítit, musí přidat umělé světlo, ale to může mít nežádoucí vedlejší účinky, takže aby je vyrovnal,

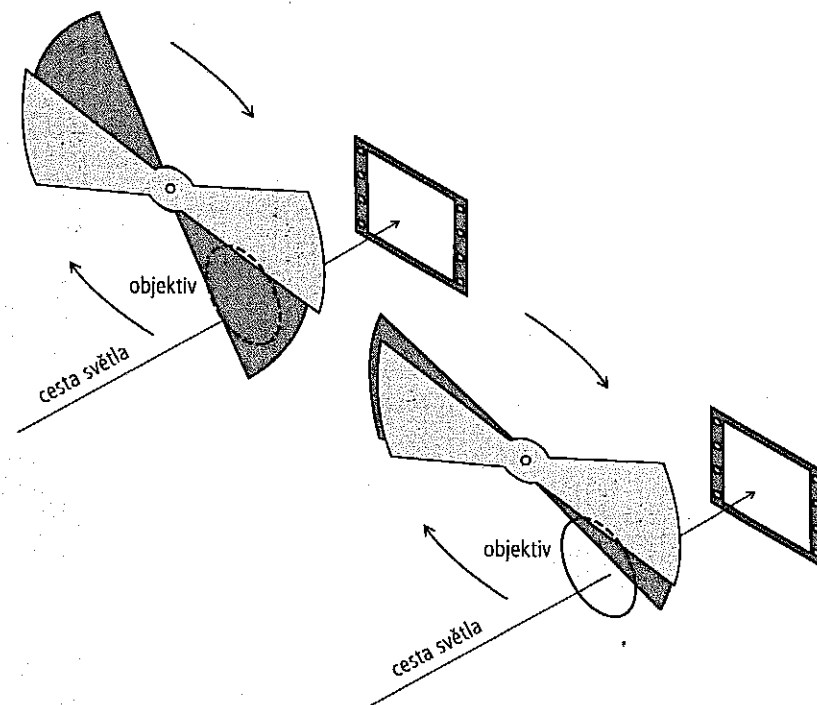




Obrázek 2.19 VELKÁ HLOUBKA OSTROSTI. Jeden z nejpozoruhodnějších záběrů s velkou hloubkou ostrosti, který nasnímal Gregg Toland pro *Občana Kanea* (1941) Orsona Wellese. Ostrost sahá od ledových soch v blízkém popředí až k nábytku nakupenému za stolem vzadu (MOMA/IFSA).

zvýší čas expozice, ale to znamená, že bude obtížnější získat jasný a ostrý obraz, pokud se kamera nebo subjekt pohybují, takže se může rozhodnout přejít na širokoúhlý objektiv, aby se mu do záběru vešla větší plocha, ale to může znamenat, že přijde o kompozici, o kterou usiloval především. Při fotografování je třeba vědomě učinit mnoho rozhodnutí, která lidské oko a mozek dělají okamžitě a nevědomky.

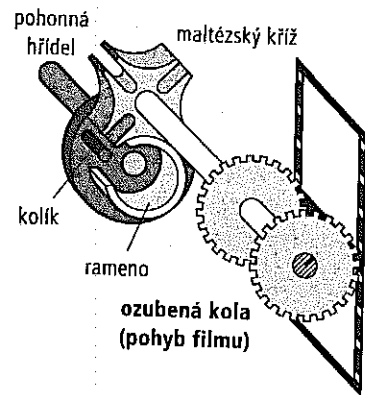
Ve filmu je kamera zapojená do dvou proměnných, které ve fotografii neexistují: pohybuje filmem a sama se pohybuje. Pohyb filmu může vypadat jako jednoduchá záležitost, ale přitom to byl poslední z množství problémů, které byly vyřešeny, než se film stal realitou. Mechanismus, který náležitě pohybuje filmem v kameře, je známý jako „drapákový mechanismus“ nebo „mechanismus nesouvislého pohybu“. Problém je v tom, že na rozdíl od zvukové pásky nebo videokazety nemůže běžet kamerou souvisle za stálé rychlosti. Filmy jsou série nehybných obrázků, čtyřicetkrát za vteřinu, mechanismus nesouvislého pohybu musí film posunout na mís-



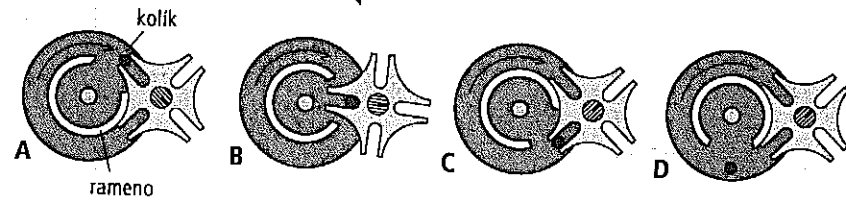
Obrázek 2.20 VARIABILNÍ ZÁVĚRKA. Ve fotografii je závěrka prostě pružinou přitlačena kovová destička nebo textilní plátno. Ve filmu je ale čas expozice omezený standardní rychlostí 24 okének za vteřinu. Přestože se vždy otáčí stejnou rychlostí 24 okének/s, velikost „díry“ a tedy expozičního času lze měnit posouváním překrývajících se destiček.

to pro expozici okénka, ponechat ho na místě naprosto nehybně téměř 1/24 vteřiny a potom posunout na místo další okénko. To musí udělat čtyřicetkrát každou vteřinu a tento mechanický úkol musí plnit v přísné synchronizaci s otáčející se závěrkou, která vlastně film exponuje.

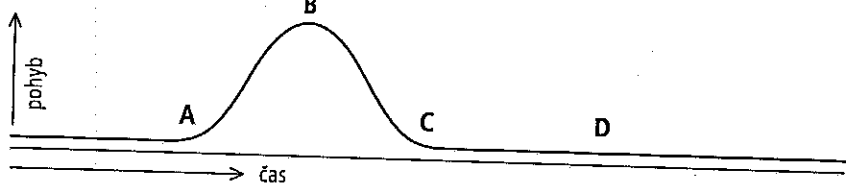
V USA se vynález prvního funkčního drapákového mechanismu obvykle připisuje Thomasi Armatovi v roce 1895. V Evropě vyvinuli podobná zařízení jiní vynálezci – především bratři Lumièrové. Drapákový mechanismus je doslova srdcem filmu, neboť film pumpuje přes kameru nebo projektor. Klíč k úspěchu tohoto systému zaznamenávání a projekce serií nehybných obrázků, které vyvolávají zdání souvislého pohybu, spočívá v něčem, co Ingmar Bergman nazývá jistým „defektem“ lidského zraku: v „setrvačnosti vidění“. Mozek si uchovává obraz krátkou dobu poté, co zmizel, takže je možné sestrojít zařízení, které dokáže promítat série nehyb-



Obrázek 2.21  
MECHANISMUS MALTÉZSKÉHO KŘÍŽE.  
Pohonná hřídel se otáčí konstantní rychlostí. Na začátku cyklu (A) kolík posune maltézský kříž, který je hřídelí spojený s ozubenými koly, jež pohybují filmem. Pokud je kolík v maltézském kříži (A, B, C), film se pohybuje. Většinu cyklu je kolík vně a rameno udržuje kříž (a film) v nehybnosti (D). Graf popisuje pohyb kříže a filmu během celého cyklu.



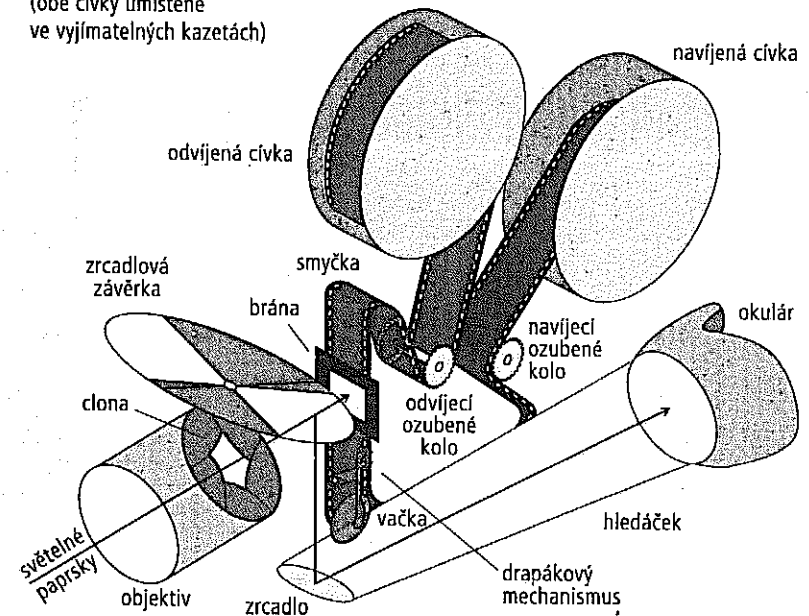
CYKLUS POSUNU



ných obrázků dostatečně rychle, aby se psychologicky spojily a zachovala se iluze pohybu. Abú Alí al-Hasan tento jev zkoumal už v desátém století ve své knize *Kitáb-at-Manazír* (Optické elementy). Vědci jako Peter Mark Roget a Michael Faraday odvedli na této teorii cennou práci už ve 20. letech 19. století. Během prvních let 20. století tuto koncepci dále propracovala Gestalt psychologie a nazvala ji „fenomémem fí“.

Skutečností je, že nutná je rychlost přinejmenším dvanácti nebo patnácti obrázků za vteřinu, ale rychlost kolem čtyřiceti obrázků je mnohem působivější. Raní experimentátoři – kupříkladu W. K. L. Dickson – točili rychlostí blížící se 48 okénkům za vteřinu, aby odstranili „blikavý“ efekt, běžný při nižších rychlostech. Rychle ale začalo být zřejmé, že blikání se lze vyhnout použitím dvoučepelové projekční závěrky, která se začala běžně používat už od raných dnů filmu. Efekt spočívá v tom, že zatímco film je natočený na čtyřadvacet okének za vteřinu, je promítán takovým způ-

(obě cívky umístěné ve vyjímatelných kazetách)



Obrázek 2.22 REFLEXNÍ KAMERA. Odvíjená a navíjená cívka jsou v samostatných kazetách, které lze snadno a rychle vyměnit. Odvíjecí a navíjecí ozubená kola běží souvisle. Přerušovaný pohyb v tomto zařízení zajišťuje drapákový mechanismus, nikoli komplikovanější systém maltézského kříže zobrazený na obrázku 2.21. Srdcem reflexní kamery je zrcadlová závěrka, nastavená na 45° úhel vůči světelným paprskům. Toto důmyslné zařízení umožňuje švenkrovi vidět v hledáčku přesně tutěž scénu, jakou „vidí“ film. Když je závěrka otevřená, veškeré světlo dopadá na film. Když je závěrka zavřená, veškeré světlo je přeměřované do hledáčku. Reflexní kamera ve fotografii i ve filmu téměř zcela nahradila předchozí systémy se samostatnými hledáčky.

sobem, že projekce každého okénka je jednou přerušena a vytváří tím frekvenci osmačtyřiceti „okének“ za vteřinu a tak odstraňuje blikání. Každé okénko se vlastně promítá dvakrát.

Během němé éry – obzvláště během raných let, kdy se kamery i projekory natahovaly rukou – byly běžné různé rychlosti: kameraman i promítač tak měli určitou kontrolu nad rychlostí akce. Průměrná rychlost němého filmu byla mezi šestnácti a osmnácti okénky za vteřinu, během let se postupně zvyšovala na dvacet až dvaadvacet okének za vteřinu. Čtyřadvacet okének za vteřinu se stalo neměnným standardem až v roce 1927 (ačkoli ani dnes to není zcela univerzální: evropské televizní filmy se točí na pětadvacet okének za vteřinu, aby se synchronizovaly s evropským tele-

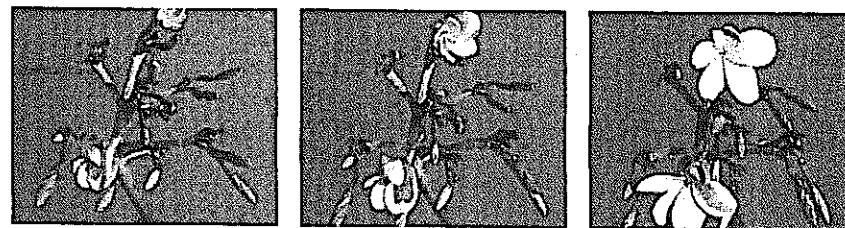
vizním systémem, jehož frekvence je pětadvacet framů za vteřinu). Když se němé filmy promítají „zvukovou rychlostí“, což je dnes běžné, má to za následek, že zrychlená akce působí ještě komičtěji než původně.

Účinek frekvence bychom neměli podceňovat. Jelikož jsme vyrostli v záplavě filmových a televizních obrazů v rozmezí 24 až 30 okének za vteřinu (nebo 48 až 60 při promítání), naučili jsme se přijímat tuto filmovou vlastnost jako standardní, ale přitom je sotva přiměřená. Jedním z neúčinnějších způsobů, jak zvýšit kvalitu obrazu, je zvýšit frekvenci, což si můžete ověřit návštěvou IMAXu nebo Showscanu. Obě tyto chráněné technologie pro muzea a představení v zábavních parcích používají vyšší frekvence. (IMAX také používá širší filmový pás.) Když byl v roce 1994 přijat americký standard pro HDTV (high-definition television), jedním z hlavních prvků předpisu byla zvýšená frekvence.

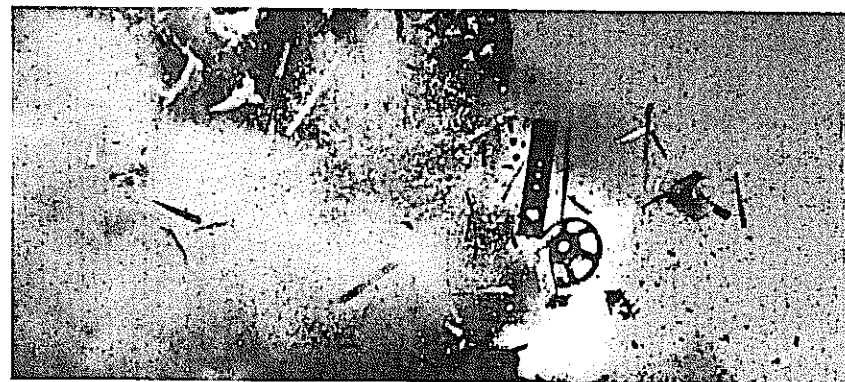
Genialita zařízení, které Armat vynalezl, spočívá v tom, že filmem střídavě pohybuje a drží ho nehybně pro exponování takovým způsobem, že zde existuje vysoký poměr mezi množstvím času, kdy je film nehybný a kdy je v pohybu. Samozřejmě čas, během něhož se okénko hýbe, je fotograficky řečeno čas promarněný. Sled operací je popsán na obrázku 2.21. Když uvážíme malou velikost okénka, křehkost filmu a nesmírné tlaky, jimž je perforace vystavena, jsou filmová kamera a projektor nepochybně znamenité mechanismy. Samotný maltézský kříž je výmluvným symbolem mechanické technologie devatenáctého století.

Rychlost kamery zavádí další sadu proměnných, které mohou být pro filmáře užitečné, a právě v této oblasti film nalézá své nejdůležitější vědecké uplatnění. Změnou rychlosti kamery (za předpokladu, že rychlost projektoru zůstává konstantní) můžeme využít neocenitelné techniky natáčení zpomaleného pohybu, zrychleného pohybu a časosběrného natáčení (velmi rychlý pohyb).

Film je tedy nástroj, který lze použít vůči času stejným způsobem, jako se používají dalekohled a mikroskop vůči prostoru, a odhalit přírodní jevy, které lidské oko nevidí. Díky zpomalenému pohybu, zrychlenému pohybu a časosběrnému natáčení můžeme vidět události, které se odehrávají buď příliš rychle, nebo příliš pomalu, abychom je mohli vnímat, právě jako mikroskop a dalekohled odhalují jevy, které jsou buď příliš malé, nebo příliš vzdálené na to, abychom je vnímali. Jako vědecký nástroj má filmová kamera velký význam nejen proto, že umožňuje analyzovat velkou škálu časového jevu, ale také jako objektivní záznam reality. Vědecké obory antropologie, etnografie, psychologie, sociologie, přírodních věd, zoologie – dokonce i botaniky – byly vynálezem filmu revolucionizovány. Navíc lze vyrobit filmové materiály citlivé na oblasti spektra mimo onu velmi omezenou škálu frekvencí, které vnímají naše oči, zná-



Obrázek 2.23 ČASOSBĚRNÉ SNÍMÁNÍ. Jelikož film dokáže zhustit (a roztáhnout) čas, jako vědecký nástroj slouží podobným účelům jako mikroskop a dalekohled (se svolením Archive Films, zvětšená okénka).



Obrázek 2.24 Zpomalený pohyb je někdy užitečný také v hraných filmech. Toto okénko ze sekvence s mimořádně zpomaleným pohybem, která je vyvrcholením *Zabriskie Point* (1969) Michelangela Antonioniho, zachycuje aspekty ironické, lyrické svobody imaginární exploze (*Sight and Sound*, zvětšené okénko).

mou jako „barvy“. Infračervené a podobné druhy fotografií odhalují „vizuální“ data, která doposud byla mimo naše schopnosti vnímání.

Výrazy „zpomalený pohyb“ a „zrychlený pohyb“ snad není třeba vysvětlovat, ale přesto může být užitečné popsat, co se přesně v kameře děje. Pokud můžeme změnit rychlost drapákového mechanismu tak, že například protočí 240 okének za vteřinu místo standardních 24, potom se každá vteřina roztáhne na deset vteřin času projekce a odhalí detaily pohybu, které by v reálném čase byly nepostřehnutelné. Naopak pokud kamera snímá, řekněme, tři okénka za vteřinu, čas projekce se „uskuteční“ osmkrát rychleji než čas reálný. Výraz „časosběrný“ se prostě používá jako odkaz na extrémně rychlé záběry, kdy kamera pracuje přerušovaně spíše

než souvisle – například rychlostí jedno okénko za minutu. Časosběrné snímání je obzvláště užitečné v přírodních vědách, kde odhaluje detaily o fenoménech jako například fototropismus, který žádná jiná laboratorní technika nedokáže zobrazit.

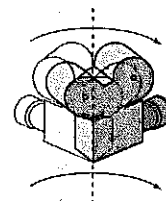
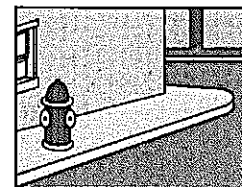
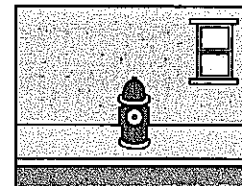
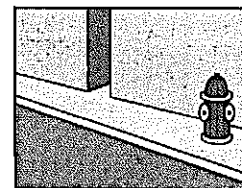
Není nutné zhlédnout mnoho filmů se zpomaleným a zrychleným pohybem, natočených především pro vědecké účely, aby bylo zřejmé, že proměnlivá rychlost filmové kamery odhaluje právě tak jako vědecké i poetické pravdy. Jestliže se zpomalená milostná scéna stala jedním z nejobvyklejších klíšé současného filmu a komediálnost zrychleného pohybu v raných němých filmech je všeobecně známá, je také pravda, že extrémně zpomalené výbuchy (například v závěrečné sekvenci Antonioniho filmu *Zabriskie Point*, 1969) se staly symfonickými oslavami materiálního světa a časosběrné sekvence květin, v nichž je čas jednoho dne stlačen do třiceti vteřin času na plátně, odhalují přírodní choreografii, která je uchvacující, když se květ rozvíjí a hledá životodárné sluneční paprsky.

Kamera samotná se pohybuje, stejně jako film, a právě v této oblasti film objevil některé ze svých nejdůležitějších pravd, neboť ovládnutí divákovy perspektivy, které filmař kontroluje, je jedním ze základních rozdílů mezi filmem a jevištěm.

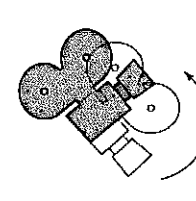
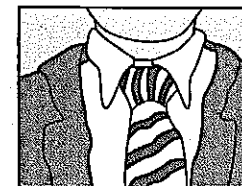
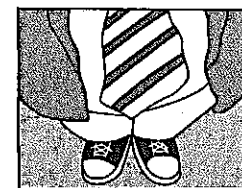
Existují dva základní typy pohybu kamery: kamera se může otáčet kolem jedné ze tří imaginárních os, které kameru protínají, nebo se může pohybovat v prostoru od jednoho bodu k druhému. Z každého z těchto dvou typů pohybů vyplývá podstatně odlišný vztah mezi kamerou a subjektem.

Při panoramatech a švencích kamera sleduje subjekt, jak se pohybuje (nebo mění). Při naklánění se subjekt nemění, ale je pozměněna jeho orientace v okénku. Při jízdách (také známých jako „dollies“) a záběrech z jeřábu se kamera pohybuje po svislé nebo vodorovné přímce (nebo po nějakém vektoru) a subjekt může být buď nehybný, nebo se může pohybovat. Jelikož tyto rozmanité pohyby a jejich různé kombinace mají důležitý vliv na vztah mezi subjektem a kamerou (a tedy divákem), pohyb kamery má velký význam jakožto determinanta smyslu filmu.

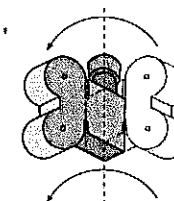
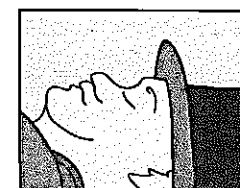
Mechanické nástroje, které pohyby kamery umožňují, mají všechny docela jednoduchou konstrukci: panoramovací/švenkovací hlava stativu je záležitostí pečlivě vysoustružených ploch a kuličkových ložisek. Záběrů jízdy se dosahuje prostě buď položením kolejí (velmi podobných železničním kolejím), aby se kontroloval pohyb upevněné kamery, anebo použitím vozíku s gumovými koly, což poskytuje o něco více volnosti. Kamerový jeřáb, který kameramanovi umožňuje plynule stoupat a klesat s kamerou, je vlastně pouze oprotizávaží obohacená zdvižná plošina, jakou používají údržbáři telefonních společností, aby se dostali na vrcholek sloupů (srovnaj obrázek 3.60).



ŠVENKOVÁNÍ



OTÁČENÍ

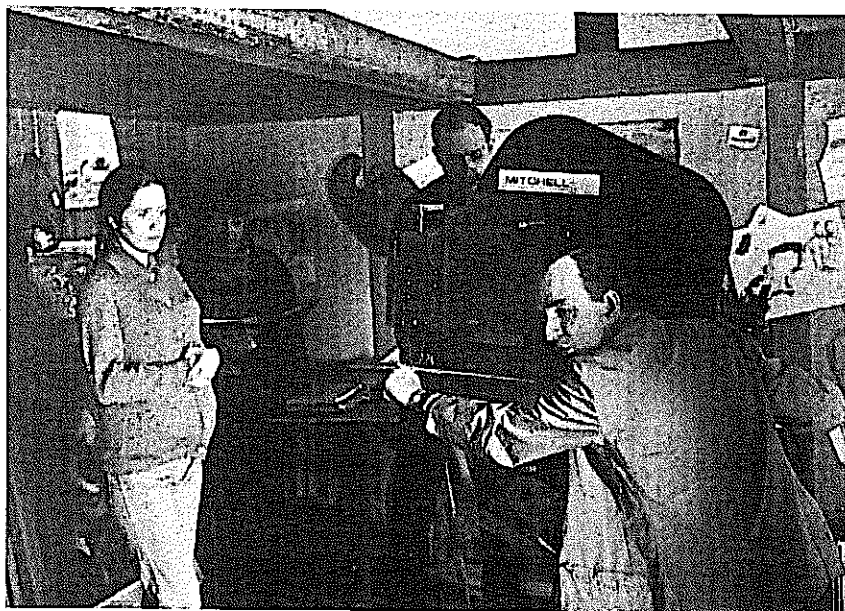


PŘEVACENÍ

Obrázek 2.25 ŠVENKOVÁNÍ, OTÁČENÍ A PŘEVACENÍ. Švenkování je z těchto tří základních pohybů zdaleka nejběžnější. Převracení, jelikož dezorientuje a neposkytuje žádné nové informace, je nejméně běžné.

Toto vše mělo za následek, že až do poměrně nedávné doby se v této oblasti objevovalo jen málo technických vylepšení. Dvě se z tohoto trendu ovšem vymykají. Koncem 50. let firma Arriflex vyvinula 35mm kameru, která měla podstatně nižší váhu a menší rozměry než standardní monstra Mitchell, kterým tehdy dávali přednost hollywoodští kameramani. Kamera nyní byla oprostěna od mechanických podpor a díky tomu se stala osobnějším nástrojem. Počátkem šedesátých let byla francouzská Nová vlna známá především díky vytvoření nového slovníku pohybů ruční kamery, lehká kamera také umožnila v šedesátých letech objevený a dodnes běž-





Obrázek 2.26 Ingmar Bergman s objemnou kamerou Mitchell při natáčení *Hodiny vlků* (1967), vlevo Liv Ullmannová.

ný dokumentární styl cinéma-vérité. Nepochybně jedním z kameramanských klišé, které nejvíc charakterizovalo 90. léta, byl rychlý stříh přehnaně neklidných záběrů z ruky, využitý v tolika televizních reklamách. Čím více se věci mění, tím více zůstávají stejné.

Téměř patnáct let byly záběry z ruky sice levné a oblíbené, ale také jasně patrné. Z třesoucí se kamery se stalo klišé šedesátých let. Pak počátkem sedmdesátých let vyvinul kameraman jménem Garrett Brown za spolupráce inženýrů z Cinema Products, Inc. systém, nazvaný *Steadicam*. Od té doby si tato filmová metoda získala širokou popularitu a významně urychlila proces natáčení. Pokud jde o ekonomický přínos, řadí se hned po bok ultrarychlých objektivů, neboť pokládání kolejí je při natáčení druhou nejdélnouhovější činností (a Steadicam ji odstraňuje).

V systému Steadicam se používá k přenesení váhy kamery na kameramanovy kyčle vesta. Odpružené rameno tlumí pohyb kamery a poskytuje stabilitu obrazu, srovnatelnou s mnohem propracovanějšími (a dražšími) jízdami a záběry z vozíku. A konečně videomonitor uvolňuje švenkra od hledáčku, a tím dále zvyšuje kontrolu nad záběrem z ruky. Švenkři steadicamů patří mezi přehlížené umělecké hrdiny filmové profese. Většinou



Obrázek 2.27 Stanley Kubrick „drží v ruce“ malou arriflexku: scéna znásilnění z *Mechanického pomeranče* (1971). Malcolm McDowell má nasazený nos.

to jsou trénovaní atleti: jejich práce je obdivuhodnou kombinací vzpírání a baletu. Ironií je, že čím to dělají lépe, tím méně si toho všimnete.

I lehká kamera je objemné zařízení, jakmile se umístí na standardní jeřáb. V sedmdesátých letech zkonstruovali francouzští filmaři Jean-Marie Lavalou a Alain Masseron zařízení, které nazvali *Louma*. V podstatě jde o lehký jeřáb, velmi podobný mikrofonové tyči, který umožňuje plné využití lehkých kamer. Servomotory precizně kontrolovaná Louma umožňuje, aby se kamera dostala do míst, která byla předtím nedostupná, přítomnost operátora už pak není nutná, neboť vysílá videoobraz scény z hledáčku na pozici kameramana, která prostě může být mimo stísněné prostory, nebo pokud to je nutné, může být na míle vzdálená.

Zařízení jako Kenworthyho šnorchl umožňují ještě preciznější kontrolu kamery. Podobně jako Louma osvobozuje kameru od rozměrnosti švenkra, šnorchl osvobozuje objektiv od rozměrnosti kamery. Nyní existuje spousta zařízení, která vycházejí z principů Loumy a Kenworthyho – a z práce člověka, který pro osvobození kamery učinil skutečně nejvíce. Garretta Browna neuspokojilo, že kameru osvobodil od kolejí a vozíků, v polovině 80. let vyvinul svůj *Skycam*.



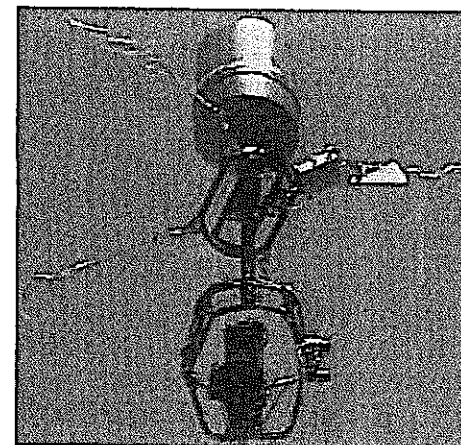
Obrázek 2.28 STEADICAM. Pružiny tlumí pohyb kamery. Popruhy poskytují konzolovou rovnováhu.

Ze zpětného pohledu je Skycam zjevným potomkem Steadicamu a Loumy. Systém zavěšuje kameru pomocí lan a kladek na čtyři kůly vztyčené ve čtyřech rozích ateliéru nebo lokace. Švenkr sedí mimo ateliér, akci sleduje na monitoru a pohyby kamery ovládá pomocí kontrolkek, které se soustavou kabelů komunikují pomocí počítačových programů. Podobně jako dříve Steadicam je i Skycam neefektivnější tehdy, když je nejméně patrný. Ale příležitostně, zejména při reportážích ze sportovních událostí, poskytuje Skycam nejživější obrazy, které by jinak nebyly možné. Petr Pan to nikdy tak snadné neměl.

S nástupem těchto systémů byla odstraněna většina omezení filmu s ohledem na velikost nutného zařízení. Kamera se blíží ideálnímu stavu volně plovoucího, dokonale ovladatelného umělého oka. Dokonalost technologie optických vláken tuto svobodu rozšířila na mikroskopickou úroveň: výlety různými kanály lidského těla, které patřily do světa science fiction, když byly v roce 1966 pro film *Fantastická cesta* vytvořeny pomocí speciálních efektů, mohly být už v polovině sedmdesátých let pro dokument *Neuvěřitelný stroj* natočeny „na místě“.

## Filmový materiál

Základní princip, na němž je založená veškerá chemická fotografie, spočívá v tom, že některé látky (hlavně soli stříbra) jsou fotocitlivé: to zname-



Obrázek 2.29 SKYCAM. Na čtyřech lankách zavěšená kamera a navijáky jsou ovládané na dálku (se svolením Skyworks, Inc.).

ná, že se chemicky mění, jakmile jsou vystaveny světlu. Pokud je tato chemická změna viditelná a může být ustálena nebo zastavena, potom je možný reprodukovatelný záznam vizuálního zážitku.\*

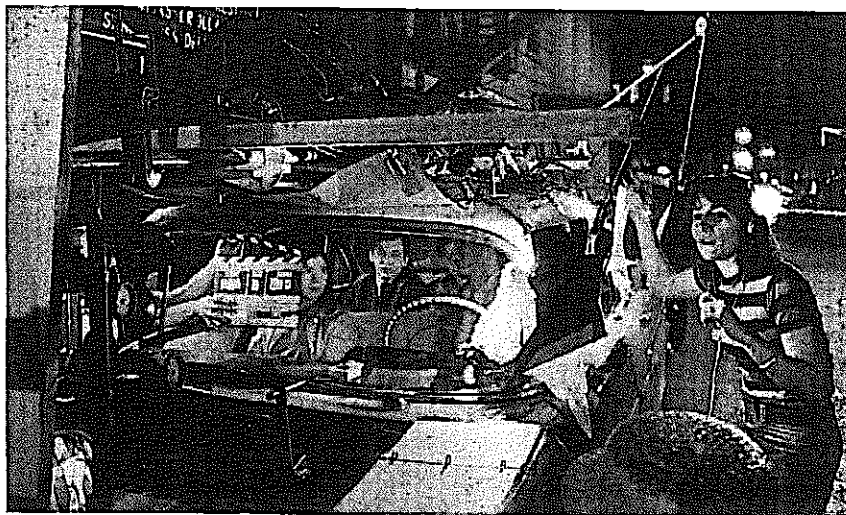
Daguerrotypie byly vyrobeny na kovových deskách a aby zachytily obraz, vyžadovaly dlouhý čas expozice, měřený v minutách. Než začaly být pohyblivé obrázky uskutečnitelné, byly nutné na poli fotografické technologie dva objevy: pružný podklad jako nosič fotografické emulze a dostatečně citlivá nebo „rychlá“ emulze, aby mohla být dobře exponována během časového období zhruba 1/20 vteřiny. Citlivost standardních populárních emulzí je nyní taková, že 1/1000 vteřiny je v běžných podmínkách více než dostatečný expoziční čas.

Veškeré zachycování obrazů však není chemicky fotografické. Televizní obrazy jsou vytvářené elektronicky (ačkoli zde sehrávají roli fotosenzitivní a fosforescenční chemikálie) a systémy používané pro fotokopírování (xeroxování) jsou také odlišné od tradiční chemické fotografie pomocí soli stříbra. Obavy počátkem 80. let, kdy se na krátkou dobu cena tohoto kovu zčtyřnásobila, opětovně zaměřily pozornost na postupy fotografování bez stříbra.

Sony v roce 1989 uvedla na trh první zcela elektronický fotoaparát Mavica. O několik let předběhli trh: spotřebitelé začali digitální kamery akceptovat až koncem devadesátých let. V roce 1992 Kodak (který může nejvíce

\*) Rozbor fotochemického filmového materiálu, který následuje, se po nezbytných změnách v úplnosti týká elektronické fotografie – tu budeme podrobně rozebírat v kapitole 6.



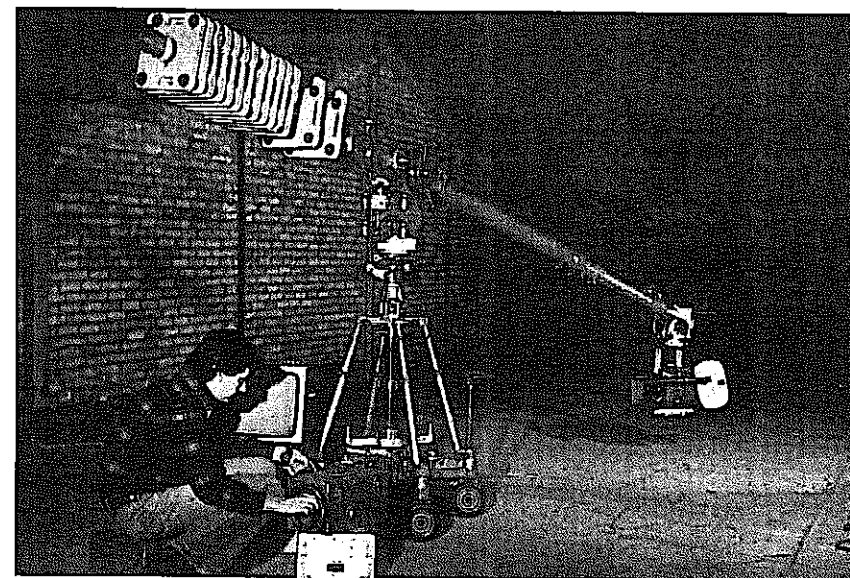


Obrázek 2.30 Natačení jednoduché automobilové scény může trvat značně dlouho. Světla, kamera, odrazová skla, difuzéry a další příslušenství jsou pro tuto scénu z *Není to pěkný pohled* (1976) připevněné na auto.

Režisérka Martha Coolidgeová stojí vpravo. Srovnej uspořádání při jednoduché zadní projekci ve studiu na obrázku 2.57. (Foto Jack Feder) Dole je tato scéna, jak se objevila ve filmu.

ztratit, pokud se fotografie posune od chemie k elektronice) našel přechodné řešení: kompromis zvaný Photo CD. Ke snímání obrázku se stále používá dobře zavedený a snadno použitelný film na chemickém základě. Potom komerční laboratoře obrázek převedou z filmu na plně digitalizované soubory na speciálním CD-ROM, které zákazník dostane zpracované právě tak rychle, jak to bývalo u fotografií na papíře. Zákazník vloží disk do jakékoli čtečky CD-ROM, která odpovídá standardu Photo CD, a na své snímky se dívá na monitoru nebo na televizní obrazovce.

Jak ceny laserových a inkoustových tiskáren klesají a tyto přístroje se stávají běžným vybavením domácností, lotonadšenec je schopný si snadno udělat vlastní fotografie na papíře a domácí tmavou komoru může



Obrázek 2.31 JEŘÁB LOUMA. Švenkr ovládá jeřáb a kameru pomocí servomechanismů, zatímco na televizním monitoru sleduje obraz snímáný kamerou. Jeřáb je schopný velmi přesných změn pohybu. Motor zoomu upevněný na kameru také může být ovládaný na dálku. (Foto P. Brard)

nahradit počítačový software. Už nyní poskytuje profesionální software jako Adobe Photoshop větší pružnost než nejvyspělejší fotolaboratoře, a to za nižší cenu než jakákoli tmavá komora v suterénu. Kamera samotná byla posledním článkem řetězce, který byl digitalizován – vývoj je nezadržitelný. Fotochemie, existující už druhé století, bude vytlačena. Jako spotřební technologie ale byla v provozu více než rekordních sto let, což mohou překonat jenom digitální počítače. Mechanické voskové či vinylové desky, kterým patří v knize rekordů spotřební technologie druhé místo, fungovaly téměř stejně dlouho, než je koncem 80. let nahradily CD.

## Negativy, kopie a generace

Jelikož soli, na nichž je chemická fotografie založená, při kontaktu se světlem tmavnou, do procesu je zavedena podivná a užitečná zvláštnost. Jakmile je fotografie vyvolaná a projde chemickou lázní, která obraz trvale ustálí, oblasti fotografie, na něž dopadne nejvíce světla, budou vypadat nejtemněji. Výsledkem je negativní obraz, v němž jsou tóny převrácené: svět-



Obrázek 2.32 Příklad raného snímání pomocí endoskopických optických vláken: lidské embryo v děloze. Z *Neuvěřitelného stroje*, 1975 (PBS).

lé je tmavé a tmavé je světlé. Pozitiv tohoto negativního obrazu lze snadno získat buď kontaktním zpracováním, nebo projekcí na podobný filmový materiál či fotografický papír. To umožňuje kopírování obrazu. Navíc když se negativ promítne, obraz může být zvětšen, zmenšen nebo jinak pozměněn – což je významná přednost. Inverzní zpracování umožňuje vyvolání přímého, pozitivního obrazu z „kamerového originálu“ – filmového materiálu v kameře při natáčení, který lze promítat. Z inverzní kopie je také možné kopírovat negativy (nebo inverzní pozitivy).

Kamerový originál se považuje za první generaci. Jeho kopie je druhá generace. Negativ nebo jeho inverzní kopie zase třetí generace. S každým následujícím krokem se ztrácí kvalita. Jelikož originální negativ filmu se obvykle považuje za příliš vzácný, aby se použil k výrobě někdy až dvou tisíc kopií, které mohou být použity při uvádění nákladného filmu, kopie, kterou vidíte v kině, je často několik generací vzdálená od originálu:

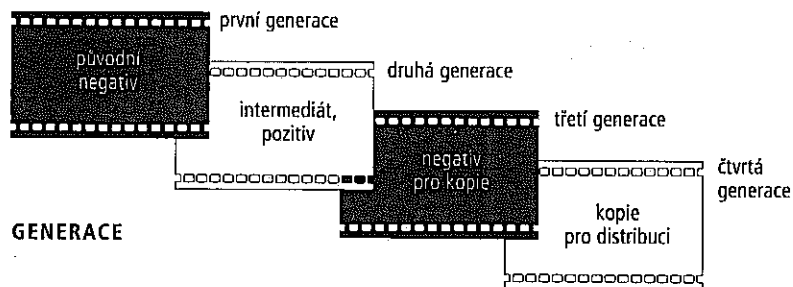
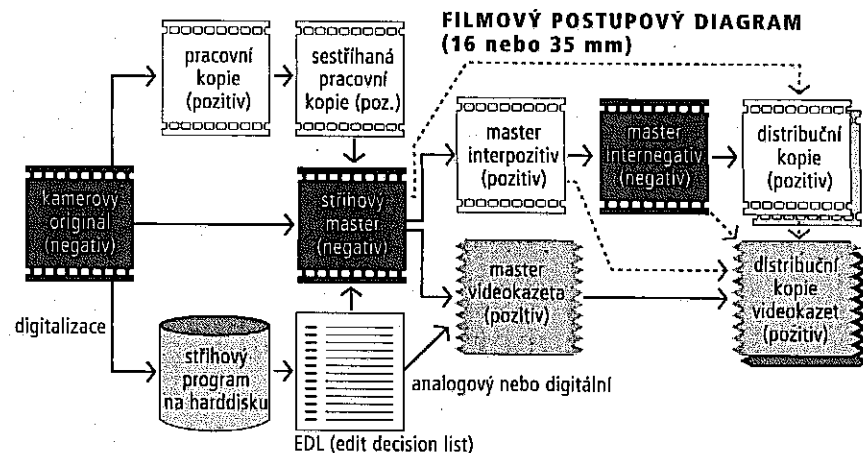
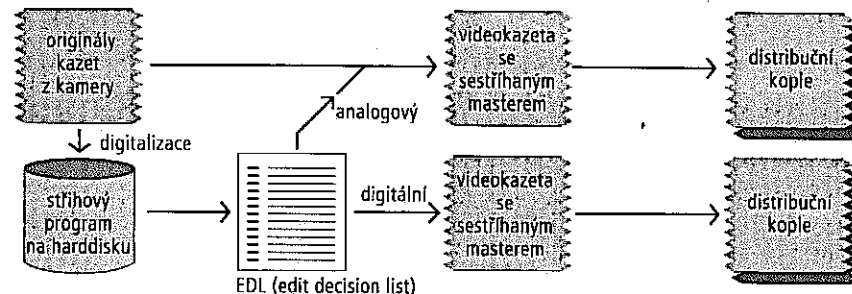


Diagram G



POSTUPOVÝ DIAGRAM PRO VIDEO



Obrázek 2.33 MATERIÁL, ZPRACOVÁNÍ, GENERACE. Většina dnes běžně používaných výrobních systémů je znázorněna v postupových diagramech. Americké distribuční filmy se obvykle přidržují postupu plné čáry, což znamená, že kopie, které diváci vidí, jsou čtvrté generace. Evropské distribuční filmy jsou často produkovány podle postupu přerušované čáry: diváci vidí kvalitnější kopie druhé generace. Třetí postup, který není zobrazen, mezi negativ a kopii vkládá „inverzní intermediát“. Ačkoli se 16mm filmová produkce může přidržovat stejných postupů, je také běžně používat inverzní originály, které lze promítat přímo. Přidání videokazet do této rovnice umožňuje ještě větší možnosti vstupů a výstupů. Když je videokazeta digitální, distribuční kopie odpovídají první generaci.

Pokud jsou zapotřebí komplikované laboratorní práce, může se k řetězci připojit několik dalších generací. Materiál „CRI“ (barevný inverzní intermediát), vyvinutý speciálně za účelem, aby překlenul stadium pozitivního intermediátu, v praxi počet generací snížil. Ve chvíli, kdy bylo zapotřebí velkého množství kopií a laboratorních prací, nabídky inverzní materiály

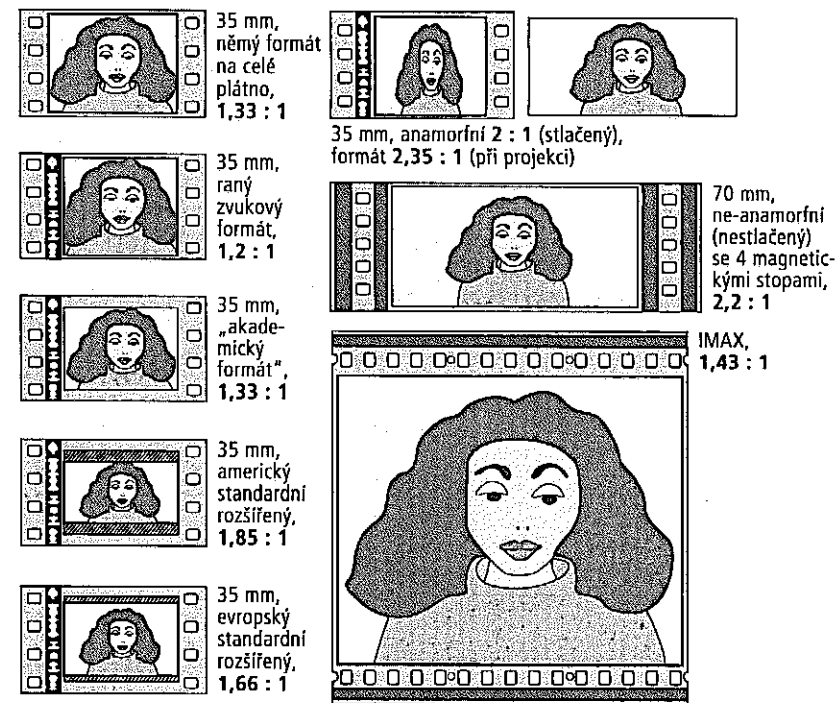
velmi užitečnou alternativu. V 70. letech, kdy film stále byl upřednostňovaným médiem pro televizní zprávy a než se prosadila plně elektronická zpravodajská vysílací studia, mohl být inverzní materiál, který reportér natočil v 16 hodin, vyvolaný v 17 hodin a stále mokry šel přímo do vysílání v 18 hodin. Amatérští kameramani téměř vždy používají inverzní filmy jako Kodachrome nebo Ektachrome.

To je hrubý nárys základního výběru filmových materiálů, které má filmař k dispozici. V praxi je škála mnohem širší. Firma Eastman Kodak má v USA na trhu profesionálního filmového materiálu téměř monopolní postavení (i když na trhu amatérských filmů a filmů pro fotoaparáty má několik slabších konkurentů) a je dominantní i v zahraničí. Ale Kodak se tomuto monopolu těší částečně proto, že vyrábí velké množství velmi užitečných produktů. Zatímco profesionální filmař je prakticky omezen na filmové suroviny Eastman Kodak, má k dispozici množství vyvolávacích postupů (srovnej rozbor barev níže). Přitom všechny tyto procesy vykazují základní podobnosti, jelikož všechny musí zpracovávat konkrétní chemické složení materiálů, které Kodak dodává.

Jedním z hlavních důvodů, proč si tato firma udržuje ve svém odvětví tak silné postavení, je úzká vazba mezi materiálem a zpracováním. Soukromé laboratoře investují statisíce dolarů do zařízení pro vyvolávání konkrétního materiálu. Tak velké investice ze strany laboratoří přirozeně vyžadují jistou finanční opatrnost, obzvlášť když se technologie rychle vyvíjí a užitná životnost zařízení nemusí být delší než šest nebo osm let. Například Eastmanův materiál číslo 5254, uvedený na trh roku 1968, byl technicky kvalitnější než barevné materiály, které existovaly předtím, ale trvalo pouze šest let, než byl roku 1974 nahrazen materiálem 5247 se zcela jiným chemickým složením. 5247 byl potom nahrazen materiálem EXR (5296, 5293, 5248, 5245).

Z těchto a dalších důvodů se Kodak stále těší monopolnímu postavení, které je v některých ohledech srovnatelné s postavením IBM v počítačovém průmyslu před mikro počítačovou revolucí počátkem 80. let. Byl to právě George Eastman, kdo roku 1889 vyvinul první pružný průhledný kotoučový filmový materiál. Podobně jako IBM definovala Eastmanova firma do značné míry ve své zlaté éře jazyky a systémy, které musí valná většina jejich zákazníků používat. Film je umění, ale je to také průmysl. Příjmy Kodaku z filmového materiálu jsou každoročně zhruba jedenapůlnásobkem tržeb za vstupenky amerického filmového průmyslu.

Podobně jako IBM může být Kodak v nebezpečí, že zmizí ze scény, pokud se nedokáže transformovat z chemické technologie devatenáctého století na digitální technologii století jednadvacátého. Photo CD je dobrý začátek, ale pouze prodlužuje život chemického sortimentu Kodaku. Časem bude veškerá fotografie digitální a tato firma má mnohem více konkuren-



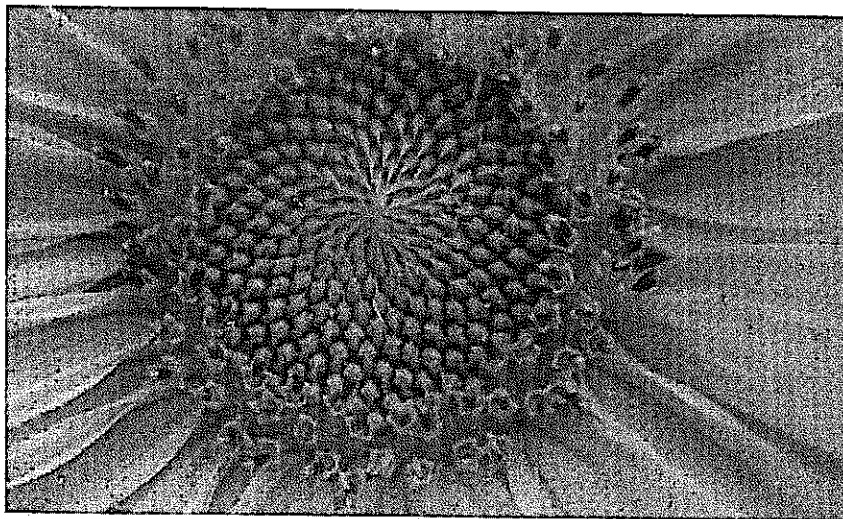
Obrázek 2.34 FORMÁTY. Standardní a širokouhlé systémy.

tů v oblasti disků a pásek než u filmového materiálu. Navíc v této oblasti je mnohem méně variací mezi značkami než u fotochemického filmu.

Při volbě filmového materiálu a zpracování sice stále hrají velkou roli ekonomická a logistická rozhodnutí, ale existují zde i jiné, estetické ohledy, které jsou do této volby integrálně zapojeny. Estetické proměnné filmového materiálu zahrnují: citlivost, zrno, kontrast, tón a barvu. S těmito proměnnými, obzvlášť s prvními dvěma, je úzce spojen – ačkoli to není opravdu funkce použitého filmového materiálu – formát či velikost okénka, když se film promítá.

## Formát

Poměr mezi výškou promítaného obrazu a jeho šířkou – formát – závisí na velikosti a tvaru clony kamery (a projektoru) a jak uvidíme, i na typu použitých objektivů. Ale není výhradně funkcí clony. Na počátku filmových

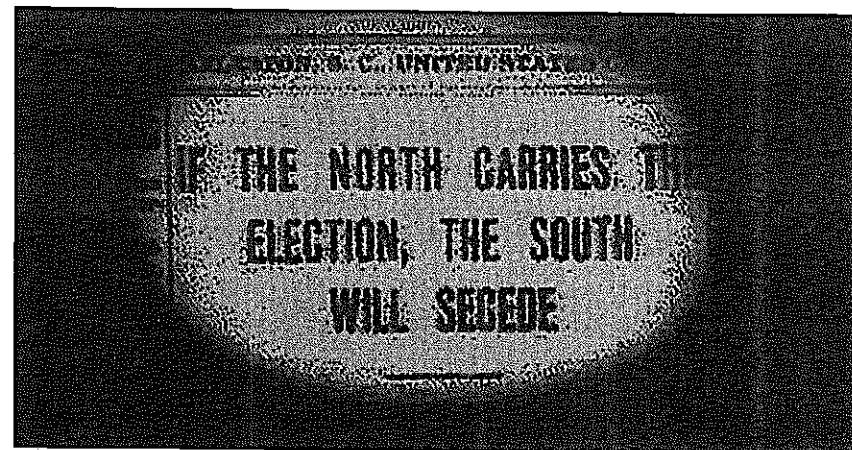


Obrázek 2.35. Zlatý řez, jak jej zobrazuje slunečnice (JM).

dějin byl oblíbený náhodně zvolený formát čtyři ku třem (šířka k výšce), později ho standardizovala Akademie filmového umění a věd (takže nyní je známý jako „akademický formát“). Tento formát, častěji popisovaný jako 1 : 1,33 nebo prostě jako formát 1,33, byl sice nepochybně nejběžnějším, ale nikdy nebyl jediným používaným formátem.

Filmaři – je tím obzvláště známý D. W. Griffith – často zakrývali část okénka, aby dočasně změnili tvar obrazu. Když se objevil zvuk a na okraji filmového materiálu bylo nutné udělat prostor pro zvukovou stopu, byl po určitou dobu běžný čtvercový formát. O pár let později zmenšila Akademie velikost potenciálního okénka, která byla skutečně využita, aby obnovila formát 1,33, a tento standard byl postupně obestřen mystikou, přestože byl výsledkem náhodného rozhodnutí.

Některé filmové učebnice spojují formát 1,33 se zlatým řezem klasického umění a architektury, číslem vskutku mystickým, vyjadřujícím poměr nalézáný všude v přírodě, často na nejneobvyklejších místech (například v uspořádání slunečnicových semínek nebo v tvaru ulity hlemýžďe). Zlatý řez je vyvozen z rovnice  $a/b = b/(a + b)$ , kde  $a$  je velikost kratší strany obdélníku a  $b$  je velikost té delší. Je to sice iracionální číslo, ale tomuto zlatému řezu se značně přiblížíme vyjádřením výšky k šířce jako 1 : 1,618. Tato hodnota má dost blízko k dnešnímu nejoblíbenějšímu rozšířenému evropskému formátu, ale rozhodně je dosti vzdálená poměru 1,33 akademického formátu. Přestože akademický formát, i při své nahodilosti\*, pře-



Obrázek 2.36 D. W. Griffith obraz často maskoval, aby zaměřil pozornost, jako v tomto záběru ze *Zrození národa* (zvětšené okénko).

vládal vlastně zhruba dvacet let (do roku 1953), během tohoto období byl podle jeho vzoru standardizován televizní formát. Ten naopak nadále ovlivňuje filmovou kompozici. Širokoúhlá HDTV ale má formát 16 : 9 (neboli 1,777 : 1), tedy poměr mnohem bližší zlatému řezu.

Od 50. let si filmaři mohli vybírat ze značné škály formátů obrazu. K dosažení dnes používaných a rozšířených formátů se používají dvě odlišné metody. Nejjednodušší metodou je zamaskovat hořejšek a spodek okénka, čímž získáme dva nejběžnější používané formáty: 1,66 (v Evropě) a 1,85 (v USA). Maskování ale znamená, že je použita mnohem menší část filmového okénka, což má za následek sníženou kvalitu promítaného obrazu. Při formátu 1,85 se promární 36 procent celkové plochy okénka.

Druhá metoda, jak dosáhnout širokoúhlého formátu, anamorfní proces, se stal populárním v polovině padesátých let jako *CinemaScope*. Prvním anamorfním procesem byl systém *Hypergonar* Henriho Chrétiens, který v roce 1927 použil Claude Autant-Lara ve svém filmu *Rozdělení ohně*. V témže roce vyvinul Abel Gance ve spolupráci s Andrém Debriem pro svůj film *Napoleon* multiscreen systém, ne nepodobný Cineramě. O rok dříve experimentovali Merian C. Cooper a Ernest B. Schoedsack ve svém filmu *Chang s Magnascope*, který prostě zvětšil celý obraz tak, jak by to udělala lupa.

\*) Cynik by poznamenal, že akademický formát je výrazem Pythagorova theoremu, což je ale abstraktní ideál, zatímco zlatý řez je něco organického, přirozeného.



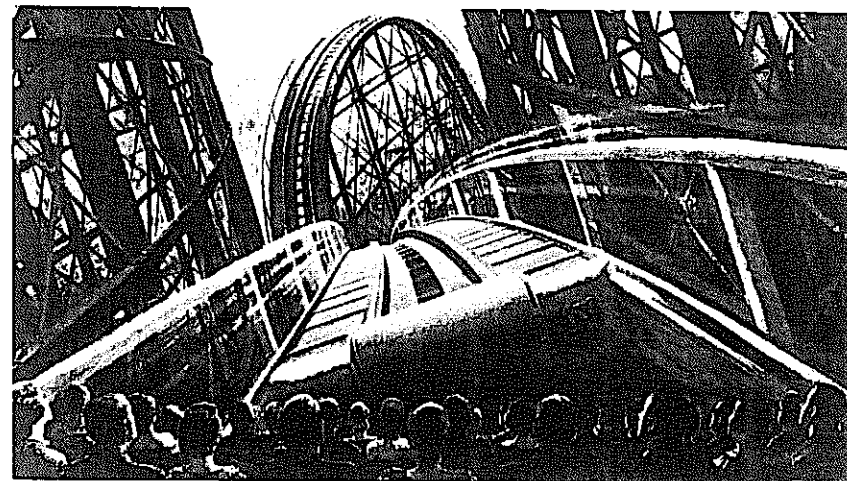


Obrázek 2.37 Dvě plátna ze tří v restaurované verzi *Napoleona* (1927) Abela Gance ukazují, že několikanásobné pohledy mohou vytvořit jednotný psychologický dojem (MOMA/FSA).

Anamorfní objektiv komprimuje širokoúhlý obraz do rozměrů normálního filmového okénka, potom během projekce obraz dekomprimuje, aby poskytl obraz se správnými proporcemi. Standardní poměr komprimace pro nejběžnější anamorfní systémy (zpočátku CinemaScope, nyní Panavision) je 2 : 1 – to znamená, že subjekt v komprimovaném okénku vypadá, jako by měl poloviční šířku, než má ve skutečnosti. Výška subjektu je nezměněná. Při využití téměř celé plochy okénka dosáhly původní anamorfní procesy formátu promítaného obrazu 2,55. Později byl poměr změněn na 2,35 (což je nyní standard), aby se vytvořil prostor pro zvukovou stopu.

Anamorfní systém je sice značně účinnější než maskování, neboť využívá celou dostupnou plochu okénka, ale anamorfní objektivy jsou mnohem složitější optická zařízení, jsou mnohem nákladnější a existují v omezenější nabídce než sférické (neanamorfní) objektivy. To způsobuje, že kameraman používající anamorfní systém podléhá určitým praktickým omezením. Přestože to vypadá, že anamorfní negativ obsahuje dvakrát více horizontálních informací než standardní negativ, proces dekomprimace spolu s obrazem zvětšuje i zrno a všemožné kazy. Jinými slovy: anamorfní objektiv prostě roztahuje normální množství informací, aby zaplnil dvakrát tak široké plátno.

Širokoúhlá éra začala v září 1952 uvedením filmu *Tohle je Cinerama*, které podívané, jejímž tématem byl vlastně systém použitý k jejímu



Obrázek 2.38 *Toto je Cinerama*. Umělcova koncepce pohledu na obří plátno z hlediště. Podářilo se věrně evokovat prožitek. Všimněte si pozdvížených hlav.

natočení. Cinerama, vynález Freda Wallera, používala tři kamery a tři projektor, aby pokryla ohromné prohnuté plátno. Podobně jako mnoho širokoúhlých systémů má i tento své kořeny na světových výstavách – Wallerova *Vitarama* byla představena na Expo v New Yorku v letech 1939–40 a později se za 2. světové války přeměnila v simulátor pro výuku leteckých kulometčíků.

V roce 1953 byl uveden první film v CinemaScope, *Roucho*, z dílny společnosti Twentieth Century Fox. CinemaScope byl už více anamorfní proces a méně mnohoprojektorová extravagance, a tak se rychle stal standardním širokoúhlým procesem 50. let. Techniscope, vyvinutý společností Technicolor, používal zajímavou variaci anamorfního procesu. Negativ Techniscopu byl natočený sférickými objektivy s maskováním, aby se dosáhlo širokoúhlého formátu. Kamera používala dvouotvorovou perforaci, místo standardní čtyřotvorové, a tím snížila náklady na materiál na polovinu. Z negativu se potom vyráběly kopie přes anamorfní objektiv, takže vznikla standardní kopie s čtyřotvorovou perforací pro účely promítání.

Zatímco filmaři experimentovali se širokoúhlými systémy mnoho let, byla to až ekonomická hrozba, kterou počátkem padesátých let představovala televize, díky níž se nakonec širokoúhlé formáty staly běžné. Filmová studia přenechala nahodilý formát 1,33 novému televiznímu průmyslu a rychle přišla na to, že jejich nejmocnější zbraní proti novému umění byla velikost obrazu. Protože Cinerama byla tak nemotorná, rychle se přestala



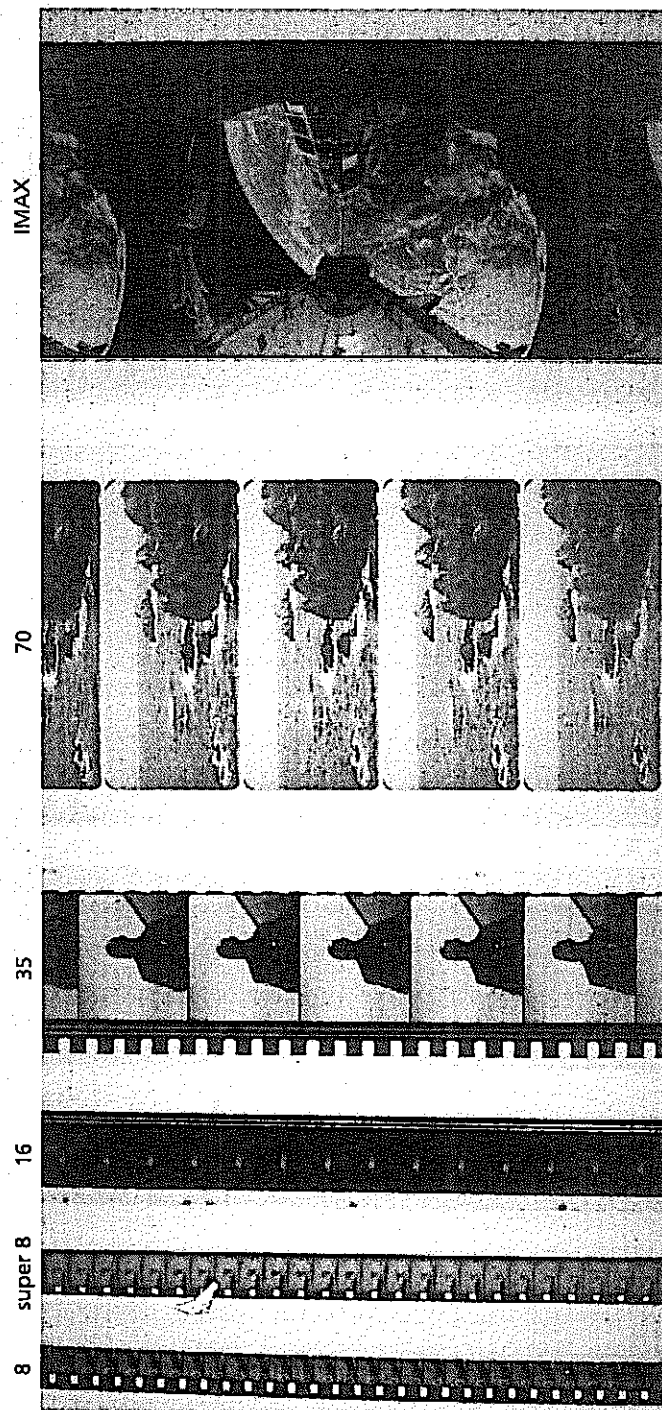


Obrázek 2.39 *Roucho*. Victor Mature a přátelé s velkou krajinou v pozadí v ještě větším dramatu (MOMA/IFSA).

užívat. Začaly převládat systémy s jedinou kamerou, jako CinemaScope a později Panavision. Cinerama také zrodila krátce trvající fenomén „3D“, čili stereoskopický film. Systém byl opět příliš málo flexibilní na to, aby mohl mít úspěch, a nikdy nebyl ničím víc než pozoruhodnou novinkou, ačkoli v 80. letech zaznamenal velmi krátký návrat. Bezpochyby nejlepší film, natočený dvoukamerovým 3D procesem, Hitchcockova *Vražda na objednávku* (1954), byla v 3D uvedena až v 80. letech.

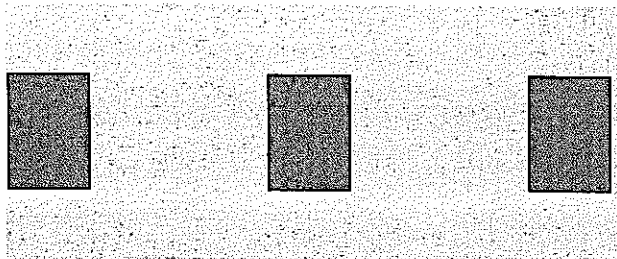
Je ironií, že 3D se snažil probádat oblast filmové estetiky, která už byla poměrně dobře vyjádřena dvourozměrným „plochým“ filmem. Náš smysl pro prostorovost scény závisí psychologicky na mnoha jiných faktorech, než je binokulární vidění: chiaroscuro, pohyb, ostrost, to všechno jsou důležité psychologické faktory (srovnej kapitolu 3). Navíc trojrozměrná technika vytvářela s ní spojené zkreslení, které rušilo, odtahovalo pozornost od tématu filmu. Tyto dva problémy bude muset překonat holografie, mnohem pokročilejší systém stereoskopické fotografie, než vůbec bude moci být považována za přijatelnou alternativu plochého filmu.

Vyvíjení nejrůznějších trikových procesů v 50. letech ale mělo několik užitečných výsledků. Jedním ze systémů, který v těchto letech soutěžil s CinemaScopem, byla odpověď Paramountu na Foxovu technologii. VistaVision obrátil kameru na bok, aby dosáhl širokého obrazu s osmidírkovou perfo-

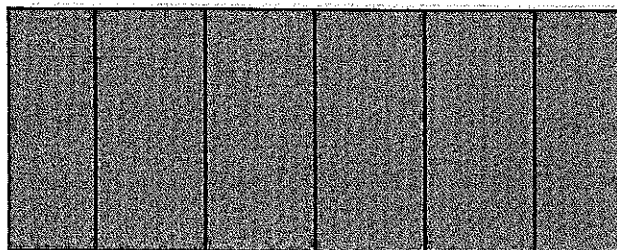


Obrázek 2.40 ŠÍŘKA. Těchto šest ukávek standardních filmových šířek je reprodukováno ve skutečné velikosti. 35mm obraz má výšku šesti perforačních otvorů. Navíc 8 a 16mm distribuční kopie mají jenom jednu řadu perforace. 16mm zvuková stopa je vpravo od obrazu. (Na 8 a Super 8 ukávkách není zvuková stopa.) Menší perforační otvory Super 8mm filmu poskytují přibližně o 35 procent větší plochu obrazu než běžný 8mm materiál. 70mm a IMAXové ukázky poskytují deseti- až třicetinasobek plochy obrazu standardního 35mm okénka. IMAX běží kamerou a projektořem vodorovně. Okénko má šířku 15 perforačních otvorů.

35mm



SHOWSCAN

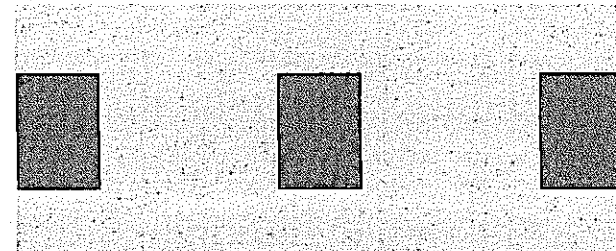


Obrázek 2.41 VIZUÁLNÍ HUSTOTA: SHOWSCAN. Tato výmluvná ilustrace, převzatá z propagační brožury Showscanu, názorně ukazuje vyšší ostrost tohoto procesu, který obsahuje asi desetinásobek obrazových informací (představovaných šedými plochami) než konvenční 35mm film. Oba pásy představují při projekci asi osminu vteřiny. 60 okének/s 70mm filmu je snímáno rychlostí 1/125 vteřiny na okénko; 24 okének/s 35mm standardního filmu je snímáno rychlostí 1/50 vteřiny na okénko, takže obraz Showscanu je také ostřejší. Z jiného úhlu pohledu tato ilustrace ukazuje, jak málo informací vlastně standardní filmové médium přenáší (se svolením Showscan, viz obrázek 2.42).

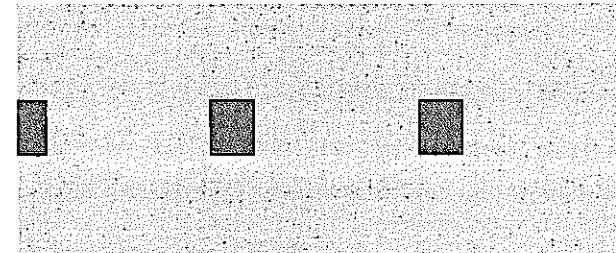
rací (kde drapákový mechanismus strhával do strany). Okénko tedy bylo dvojnásobkem velikosti normálního 35mm okénka a systém využíval celou dostupnou obrazovou plochu, a to bez triků anamorfních objektivů. Distribuční kopie byly vyrobeny v normálních 35mm konfiguracích. (Později vyvinutá Technirama tuto techniku kombinovala s anamorfním snímacím objektivem s komprimačním poměrem 1,5).

Dnes mají filmaři k dispozici celou řadu formátů – některé pro snímání, některé pro distribuční kopie, některé pro obojí – viz obrázek 2.34. Digitální fotografie už svou samotnou povahou umožňuje na tato témata všemožné variace. Jakmile je obraz digitální, lze použít jakýkoli formát a jakékoli vertikální či horizontální komprimační schéma. Podobně i rozlišení se může pohybovat v širokém rozmezí. Snad jedinou věcí, která se v digitální fotografii nemění, je objektiv: k zaostření světelných vln je stále nutné používat zakřivené kusy skla nebo umělé hmoty.

35mm



VHS



Obrázek 2.42 VIZUÁLNÍ HUSTOTA: VIDEO VERSUS FILM. Ilustraci k Showscanu jsme extrapolovali, abychom nastínili rozdíl mezi 35mm filmem běžícím rychlostí 24 okének/s a 525řádkovým americkým/japonským videem, běžícím rychlostí 30 framů/s (nebo 625řádkovým videem běžícím rychlostí 25 framů/s. Byly spočítány rozměry videoframů, aby ilustrovaly horší rozlišení standardního videa. Je pozoruhodné, že si můžeme vytvořit vizuální zážitek s tak málo informacemi!

### Zrno, šířka a citlivost

Vývoj citlivých filmových materiálů (a světlejších objektivů) poskytl filmařům vítanou svobodu snímat scény s „dostupným světlem“, v noci nebo uvnitř objektů. Zatímco ohromné, drahé obloukové lampy byly v tomto průmyslu kdysi standardem a značně proces natáčení filmů omezovaly, citlivé barevné a černobílé filmové materiály nyní poskytují téměř stejnou citlivost, jakou mají naše oči. Expoziční citlivost filmového materiálu je úzce spojená s jeho rozlišením nebo zrnem a mění se nepřímou úměrně: co se získá na citlivosti, obvykle se ztrácí na rozlišení. Citlivější filmy jsou zrnitější, méně citlivé filmy podávají ostřejší obraz s jemným zrnem.

Zrno je také funkcí šířky nebo velikosti filmového materiálu. Standardní okénko 35mm filmu má plochu asi tři čtverečních centimetrů. Jestliže se promítá na plátno dvanáct metrů široké, musí vyplnit plochu, která je 350 000krát větší než samotné okénko – a to je nesmírně obtížný úkol. Kdyby mělo okénko 16mm filmu (jelikož materiál nedosahuje ani polo-

viny šířky 35mm, plocha okénka je čtyřikrát menší) vyplnit stejné plátno, muselo by být zvětšeno 1,4 milionkrát. Zrnitost filmového materiálu, která by při zvětšení okénka na velikost 20 × 25 cm, jež je běžná ve fotografii, nebyla vůbec patrná, bude na filmovém plátně tisíckrát patrnější.

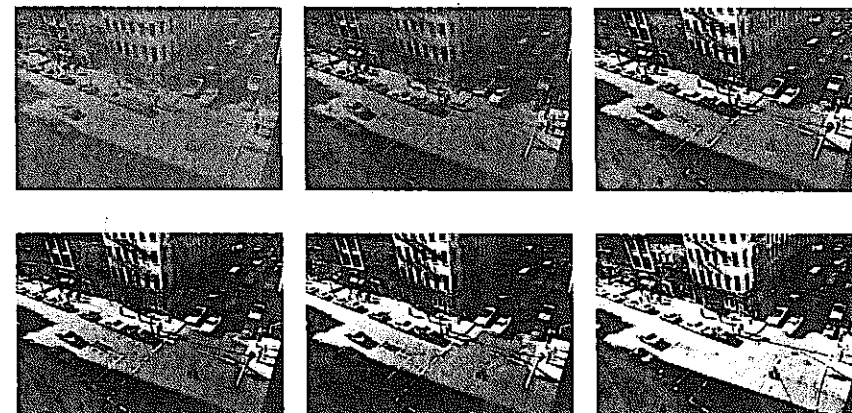
Dalším faktorem k uvažování je vzdálenost mezi pozorovatelem a obrazem. Ze zadní řady velmi velkého kina s malým plátnem může obraz 35mm filmu působit ve stejné perspektivě jako fotografie 20 × 25, držená 30 cm před pozorovatelem. V tom případě by zrno vypadalo víceméně stejně.

Standardní šířka filmového materiálu je 35 mm. Před mnoha lety byl 16mm materiál zaveden jako vhodný pouze pro amatéry, ale v 60. letech se stal užitečnou alternativou, neboť filmový materiál a zpracování bylo sofistikovanější. Zejména v Evropě se používal pro televizní filmy a stále jej lze použít pro natáčení celovečerních filmů. Formát „super 16“, vyvinutý počátkem sedmdesátých let, znatelně zvětšil plochu okénka a tím i rozlišení obrazu. Formáty běžného i super 16mm filmu jsou ve světě nezávislých filmařů stále oblíbené. Také 8mm film, který byl až do 70. let vyhrazen výhradně pro amatérské užití, na chvíli našel určité uplatnění v komerčním filmu, obzvláště v televizních zprávách a průmyslových filmech. Jakékoli problémy s rozlišením a přesností, vyskytující se u 35mm filmu, jsou násobeny u 16mm čtyřnásobně a u 8mm šestnáctinásobně, jelikož se zabýváme plochou, nikoli lineárními rozměry.

Ze stejných počtů plyne, že širší filmový materiál je z tohoto ohledu mnohem lepší. Proto je 70mm film cenný pro produkce, kde jde o pocit panoramatického detailu a působivosti na velkém plátně. Zatímco možnosti širších filmových materiálů jsou úchvatné, rostoucí sofistikovanost 16 mm a 8 mm měla v 70. a 80. letech na filmaře větší vliv, protože byly tak laciné: 16mm materiál je dvakrát až čtyřikrát levnější než 35mm, a tak zpřístupnil natáčení mnohem většímu počtu potenciálních filmařů. Nejenom že to umožnilo, aby si větší množství lidí mohlo dovést natáčet filmy, ale také to znamenalo, že se za stejné peníze dá natočit víc filmů, takže profesionální filmaři byli méně závislí na rozměrech trhů s rizikovým kapitálem.

Videopáska samozřejmě nabízí ještě větší úspornost, ale většina profesionálních filmařů je stále zamilovaná do chemie, která si nadále udržuje svou mystickou estetickou přitažlivost. Video představovalo pro filmaře reálnou alternativu už od počátku 70. let. Od videorevoluce na počátku 80. let je ovšem médiem, jehož prostřednictvím většina diváků „filmy“ zhlédne, právě videokazeta. Přesto tvůrčí osobnosti ve filmovém průmyslu stále upřednostňují fyzičnost a gestalt staromódního filmu.

Ačkoli VistaVision z 50. let zanikl, naznačil dva užitečné směry vývoje: za prvé, kdyby samotný film byl větší, umožnil by širokoúhlé snímání bez ztráty kvality. To vedlo k vývoji 65mm a 70mm materiálů\*. (S širokými fil-



Obrázek 2.43 ŠKALA KONTRASTŮ. Tato série fotografií ukazuje širokou škálu kontrastů od velmi jemných odstínů šedi až po téměř čistou černou a bílou.

movými materiály se experimentovalo už v roce 1900.) Za druhé, systém použitý pro natáčení filmu nemusí být stejný jako systém pro distribuci a projekci. Od 60. let začalo být běžné točit na 35mm materiál a dělat 70mm kopie pro kina, která na ně byla vybavená. Tato praxe měla za výsledek drobné zlepšení kvality obrazu, které ale bylo pořád mnohem nižší, než kdyby byl film natočený na široký materiál. Hlavní výhodou distribuce na 70 mm byl propracovanější stereofonní zvuk, jenž tento materiál umožňuje. V 80. letech bylo vzhledem ke značným nákladům (kombinovaným se zvýšenou kvalitou 35mm materiálu) natáčení na 70 mm vzácností. Ačkoli některé filmy byly v 80. letech distribuovány na 70 mm, první americký film, natočený na 70 mm od Tronu (1982), byl *Navždy a daleko* (1992).

## Barva, kontrast a tón

Do 70. let přetrvávala teorie, že černobílý film je jaksi upřímnější, estetickejší vhodnější než barevný film. Podobně jako představa, že němý film byl ryzejší než zvukový film, nebo že 1,33 představuje jaksi přirozený poměr rozměrů plátna, se zdá, že i tato teorie černobílé nadřazenosti byla vymyšlena ex post, spíše jako výmluva než premisa.

\*) Filmy na široký materiál se točí na negativ, který je ve skutečnosti široký 65 mm. Distribuční kopie mají 70mm, oblast zbývajících 5 mm se používá pro stereofonní zvukovou stopu.



Obrázek 2.44. VYSOKÝ KONTRAST. Černá a bílá mají mimořádně vysoké hodnoty, škála šedých mezi nimi je omezená. Ingrid Thulinová a Jörgen Lindström v *Mličení* (1963) Ingmara Bergmana.

Tím nechci naznačovat, že černobílá nebyla pro filmové umělce po mnoho let velkým médiem: rozhodně tomu tak bylo a i nadále přitahuje pozornost řady ambiciózních filmařů, z nichž zmiňme Martina Scorseseho (*Zuřící býk*, 1980), Woodyho Allena (*Manhattan*, 1979 a *Zelig*, 1983) a Stevena Spielberga (*Schindlerův seznam*, 1993). Film *Pleasantville: Městečko zázraků* (1998) povýšil napětí mezi černobílým a barevným na svůj základní estetický princip. Černobílý film předává podstatně méně vizuálních informací než film barevný, a toto omezení může způsobit, že jsme více zataženi do děje, dialogů a psychologie filmového prožitku než do podívané. Z umělcova pohledu představuje omezení černobílé výzvu komunikovat více pomocí kompozice, tónu a režijního pojetí.

Přitom filmaři experimentovali s barvou, stejně jako se zvukem, už od prvních dnů filmu. Brzdila je jenom komplikovaná technologie barevného filmu. Mezi lety 1900 až 1935 byly uvedeny desítky barevných systémů a některé zaznamenaly dílčí úspěch. Navíc aby získalo mnoho „černobílých“ filmů dvacátých let barevný rozměr, používaly tónovaný materiál. Eastmanův katalog Sonochrome z konce dvacátých let uváděl



Obrázek 2.45 NÍZKÝ KONTRAST. Žádné čisté černé nebo bílé, převládají šedé. Romy Schneiderová v epizodě *Práce Luchina Viscontiho* (*Boccaccio '70*, 1962).

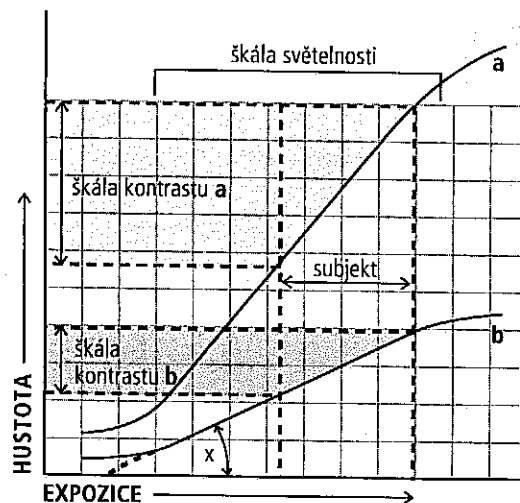
tak elegantní odstíny jako Růžová glazura, Inferno, Rose Dorée, Plamen svíce, Sluneční svit, Nachový opar, Světlo ohně, Fleur de Lis, Azur, Nokturno, Verdante, Acqua Green, Argent a Caprice!

Ale teprve v roce 1935 otevřel třípásový proces Technicoloru barevnou fotografii většině filmařů\*. Tento systém používal tři samostatné filmové pásy, aby zaznamenaly purpurová, azurová a žlutá spektra. Během zpracování byly z každého z těchto negativů vyrobeny samostatné reliéfové matricové filmy, a ty byly potom použity k přenesení každé barvy na distribuční kopii procesem velmi podobným jako při barevném inkoustovém tisku. Třípásový systém byl brzy nahrazen „tripackovým“ systémem, kde byly všechny tři negativy kombinovány ve vrstvách na jediném pásu.

V roce 1952 uvedl Eastman Kodak barevný negativní materiál se systémem maskování, který zlepšil barevné podání na finální kopii. Technicolorové negativy se brzy staly zastaralými. Nicméně technicolorový proces

\*) První technicolorový třípásový film byla *Kukarača* (1935), první technicolorový celovečerní film byl v témže roce *Trh marnosti*.

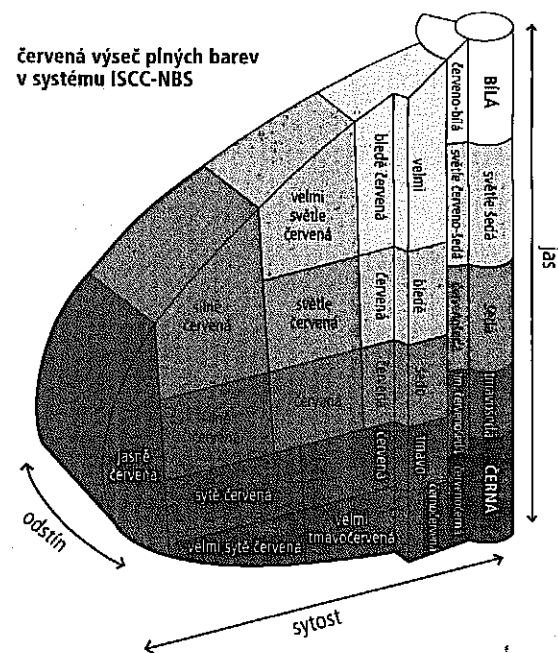




Obrázek 2.46 GAMA. Tato křivka se nazývá „charakteristikou“ filmové emulze. Dokonalá emulze by měla mít charakteristickou křivku, která by byla přímkou. To znamená, že pro každý rovnoměrný růst expozice by odpovídajícím způsobem vzrostla hustota získaného negativu. Ale žádná emulze takovou křivku nemá a většina dnes používaných emulzí vykazuje podobně zakřivenou linku. Oblast, v níž je křivka poměrně rovná, je použitelná škála kontrastů emulze. Důležitější je, že strmost této křivky (x) je mírou „kontrastnosti“ – nebo potenciálního kontrastu – emulze. Například emulze reprezentovaná křivkou a má větší potenciální kontrast než ta na křivce b. Jinými slovy emulze bude lépe schopná rozlišit mezi dvěma podobnými světelnými hodnotami. Přesně řečeno se gama emulze rovná tangente x (úhlu strmosti).

dye-transfer na kopie se používal nadále, neboť mnoho kameramanů mělo pocit, že technika dye-transfer vytvářela lepší a přesnější barvy než chemické zpracování u Kodaku. Rozdíly mezi Eastmanovými chemickými kopiemi a technicolorovými dye-transfer kopiemi jsou profesionálům zřejmé i dnes. Technicolorová kopie má chladnější, hladší, jemnější vzhled než kopie na Eastmanu. Navíc dye-transfer kopie zachovává barevné hodnoty mnohem delší dobu.

Technicolor zavřel poslední ze svých laboratoří na dye-transfer v USA koncem 70. let. Tento systém se běžně používal v Číně (kde Technicolor postavil továrnu krátce po diplomatickém uznání Číny Spojenými státy) do roku 1992. Téměř ve stejnou dobu, kdy se proces dye-transfer v západním světě přestal používat, si začali filmoví archiváři a technici uvědomovat závažné problémy s procesem Eastmancolor. Barvy velmi rychle vyblednou, a to navíc nikoli ve stejném vzájemném poměru. Pokud neby-



Obrázek 2.47 „Barevná výšeč“ názorně ilustruje vztahy mezi třemi hlavními proměnnými v teorii barev. Toto je výšeč plných barev, která pokrývá celé spektrum.

ly zachovány dye-transfer kopie nebo drahé třípásové černobílé záznamy barev, většina filmů z padesátých, šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let se zhorší natolik, že už je nebude možné zachránit – pokud se to už nestalo. (Vzhledem k tomuto problému se Technicolor v USA v roce 1995 znovu vybavil pro dye-transfer.)

O filmu uvažujeme jako o trvalém médiu, ale je to pravda více teoreticky než v praxi. Dnes si například můžete půjčit kopii *Červené pustiny* Michelangela Antonioniho, ale je velmi nepravděpodobné, že uvidíte tentýž film, který tehdy na diváky tak zapůsobil svou barevnou svěžestí. Nejspíš se budete divit, proč byl kolem toho takový rozruch. (Budete mi muset věřit: *Červená pustina* byla dech beroucím průzkumem psychologie barev.) Může se vám někde podařit zhlédnout *Nebeské dny* (1978) Terrence Malicka, ale je nepravděpodobné, že to bude na 70 mm, intenzivní barvy mezitím samozřejmě vybledly a při odchodu nejspíš budete zívat. (Zase mi věřte, *Nebeské dny* byly nesmírně bohatým portrétem amerického středozápadu, nabitým nezapomenutelnými výjevy.)



Problémy s konzervováním se neomezují jenom na barvu a formát: pokud jste neviděli nitrátovou kopii (nebo alespoň 35mm kopii nově pořízenou z nitrátového negativu) klasických děl jako *Občan Kane* nebo *Hluboký spánek*, budete mít sklon sílu obrazů těchto filmů vážně podceňovat. Nepochybně většina pozitivního materiálu, který je nyní pro filmy z 20., 30. a 40. let k dispozici, je v tak špatném stavu, že celé generace filmových studentů jsou odsouzeny dívat se na dějiny filmu jako přes potmělé sklo. Jak jsme poznamenali, netýká se to klasických děl v Technicoloru z konce třicátých a z let čtyřicátých. Nové kopie těchto filmů se velmi blíží reprodukování původního vzhledu a pocitu.

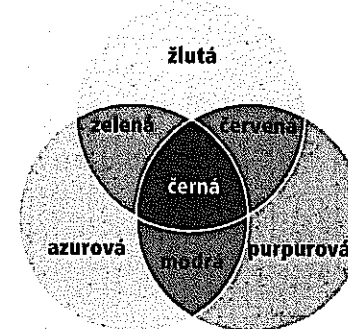
Od nástupu kolorování v polovině 80. let je nutné se vyrovnávat s dalším problémem: pokaždé, když si v televizi pustíte starý film, musíte si v historických příručkách ověřit, jestli to, na co se díváte, je originál. Nově kolorované černobílé filmy nevypadají o moc hůř než dosti vybledlé původně barevné filmy (nebo špatně uchovávané černobílé televizní kopie), ale o to nejde. Martin Scorsese a další se spojili a protestovali proti kolorování. Případá mi, že nejdou ještě dost daleko: právě tak je nutné restaurovat úžasné černobílé nitráty z třicátých a čtyřicátých let a vybledlý Eastman-color z 50., 60. a 70. let.

Film je vystaven problémům se stárnutím, protože jde o chemickou technologii. Jakmile chemii nahradí elektronika, uchovávaní původního umělcova záměru bude mnohem méně problematické. Již nyní jsou laserové disky pro milovníky filmu požehnáním. Jakmile bude tato technologie plně digitalizovaná, budou zachovány barvy, tón a také kontrast – potenciálně – navždy. Teprve uvidíme, zda původní vizuální složku těchto vybledlých pozůstatků z minulosti dokážeme restaurovat. „Re-kolorování“ je úchvatná koncepce, ale barva je nesporně psychologickým fenoménem: někdo vidí modrou, pro jiného je totéž zelené a vzpomínky blednou rychleji než materiál Eastman.

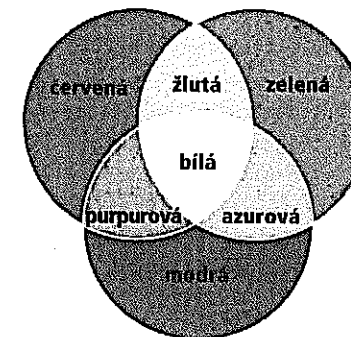
Před rokem 1952 byla standardním formátem černobílá a barva byla vyhrazena pro speciální projekty. V letech 1955 až 1968 byly zhruba stejně oblíbené. Od roku 1968, kdy začaly být k dispozici mnohem citlivější a věrnější barevné materiály, se barva stala normou a u amerického filmu už bylo zvláštností, aby byl natočený černobíle. Důvody tohoto kroku mají právě tak co do činění s ekonomikou jako s estetikou. Díky oblibě barevné televize bylo pro filmové producenty riskantní použít černobílou, protože to ohrozilo možnost prodeje do televize.

Pokud se na chvíli omezíme na diskuzi o černobílém snímání, bude lepší oddělit dvě další významné veličiny filmového materiálu: kontrast a tón. Když mluvíme o „černobíle“, nemluvíme vlastně o dvoubarevném systému, ale spíše o obrazu zcela zbaveném barevných hodnot. Co v „černobí-

SUBTRAKTIVNÍ MÍCHÁNÍ BAREV



ADITIVNÍ MÍCHÁNÍ BAREV



Obrázek 2.48 TEORIE PRIMÁRNÍCH BAREV. Z psychologických důvodů lze všechny barvy viditelného spektra reprodukovat kombinováním tří takzvaných „primárních“ barev. „Aditivní“ primární barvy jsou červená, modrá a zelená. „Subtraktivní“ primární barvy jsou purpuřová (červenomodrá), azurová (modrozelená) a žlutá. Všechny barvy spektra dohromady vytvářejí bílé světlo, právě tak jako úplná absence barev má za výsledek černou. Pokud jsou z paprsku bílého světla subtrahovány purpuřová a žlutá, výsledkem je červená. Pokud jsou sečteny dohromady červené a zelené paprsky, výsledkem je žlutá atd. Nemá to žádné matematické odůvodnění, je to psychologická hádanka.

lém“ obraze zůstává, jsou vzájemně propojené proměnné kontrastu a tónu: poměrná temnost a světlost různých oblastí obrazu a vztah mezi tmnými a světlými oblastmi.

Sítnice lidského oka se liší od filmu jednak svou schopností přijmout velkou škálu jasů, jednak svou schopností odlišovat mezi dvěma blízkými odstíny jasu. Film je v obou ohledech omezené médium. Škále odstínů jasu, od čistě bílé do čistě černé, kterou je konkrétní filmový materiál schopný zaznamenat, se technicky říká „expoziční pružnost“. Schopnosti rozlišovat mezi blízkými odstíny se říká „gama“ filmového materiálu. Čím menší počet odstínů materiál dokáže odlišit, tím bude fotografie tvrdší. Na krajní hodnotě bude vidět jenom černá a bílá, film bude zobrazovat všechny odstíny mezi nimi jako buď jedno, nebo druhé. Čím větší schopnost rozlišení materiál má, tím bude tón fotografie jemnější. Náhorně to je vidět na obrázku 2.46: fotografie s nízkým kontrastem je ta, na níž je škála tonálních hodnot velmi úzká. Tón a kontrast jsou úzce spojeny se zrnem, takže nejlepší škálu tonálních hodnot vidíme ve filmových materiálech s nejmenším zrnem a tedy se schopností nejvyššího rozlišení.

Vývoj technik zpracování značně rozšířil expoziční pružnost standardních materiálů. Ačkoli jednotlivé filmové materiály jsou navrženy tak, aby poskytl v rámci určitých chemických parametrů, jako čas vyvolávání,

obraz nejvyšší kvality, koncem šedesátých let se stalo běžnou praxí, že když byla zapotřebí větší citlivost, film se „převolal“. Vyhodnocením delší dobu, než je standard, mohou vlastně laboratoře pružnost materiálu roztáhnout, aby byl dvakrát nebo dokonce třikrát citlivější, než by jeho expoziční označení mohlo naznačovat. Během toho narůstá zrno a u barevných materiálů se objevuje další problém s podáním barev, ale například barevný negativ Eastman má dostatek vnitřní pružnosti, aby mohl být převolán o jednu clonu (dvojnásobná citlivost) nebo dokonce o dvě clony (čtyřnásobná citlivost) bez významné ztráty kvality obrazu. Největší ztráta citlivosti, jak bychom mohli očekávat, nastává v místě kontrastní škály, kde je nejméně dostupného světla – například ve stínech scény.

Sofistikovanější způsob, jak se s tímto problémem vypořádat, představuje technika blýskání. Poprvé ji použil kameraman Freddie Young ve filmu Sidneyho Lumeta *Smrteľný případ* z roku 1966. Blýskání představuje exponování filmu, před anebo po natočení scény, světlem neutrální šedi předem určené hodnoty. Tím, že vlastně zesiluje i ty nejtmaší oblasti obrazu do polohy škály gama, kde se snadno rozlišuje mezi blízkými odstíny, blýskání rozšiřuje pružnost jakéhokoli filmového materiálu. Tato technika má potenciální výhodu ztlumení barevných hodnot, což filmařům dává určitou míru kontroly nad sytostí barev obrazu. V roce 1975 zavedly laboratoře TVC chemický proces zvaný Chemtone (vyvinutý Danem Sandbergem, Berniem Newsonem a Johnem Concillou), což byla mnohem sofistikovanější verze blýskání. Chemtone byl poprvé použit v takových filmech jako *Harry a Tonto* (1974), *Nashville* (1975) a *Taxikář* (1976).\*

Kontrast, tón a expoziční pružnost představují významné faktory filmového svícení. S nástupem velmi citlivého barevného materiálu a technik převolání, blýskání a Chemtonu dosáhla technologie filmu po více než třech čtvrtinách století bodu, kdy se film může přiblížit citlivosti lidského oka. Nyní filmaři mohou točit téměř v jakýchkoli podmínkách, kde sami můžou vidět. Ale toto sotva můžeme říci o prvních sedmdesáti pěti letech filmových dějin.

První černobílé emulze byly „monochromatické“ – citlivé jenom na modré, fialové a ultrafialové světlo. V roce 1873 byl objeven způsob, jak spektrum citlivosti rozšířit na zelenou, tedy barvu, na niž jsou naše oči nejcitlivější. Toto byl takzvaný ortochromatický film. Panchromatický film, který reaguje stejně na všechny barvy viditelného spektra, byl vyvinutý v roce 1903, ale teprve o dvacet let později se stal ve filmovém průmyslu standardem. Mezi prvními filmy, které použily panchromatický materiál,

\*) Teoretický princip blýskání je velmi podobný principu systému potlačení šumu Dolby. Srovnej obrázek 2.50. (Samozřejmě teď se toto vše provádí digitálně.)

byla *Moana* (1925) Roberta Flahertyho a Cooperův a Schoedsackův *Chang* (1926). Bez panchromatických barev se teplé barvy (jako tóny tváře) velmi špatně reprodukovaly, takže filmař měl potřebu světelného zdroje v rozmezí modré-bílé. Kromě samotného slunce byly jediným zdrojem tohoto druhu ohromné, nákladné obloukové lampy. Jakmile začal být černobílý materiál citlivější a byly zavedeny panchromatické emulze, mohly se používat levnější a mobilnější inkandescenční lampy; ale když filmaři začali pracovat s barvou, museli se vrátit k obloukovým lampám – jednak proto, že barevný materiál byl mnohem méně citlivý, jednak proto, že opět bylo nutné přísně kontrolovat „barevnou teplotu“ světelného zdroje.

Barevná teplota či odstín je jenom jednou z proměnných, se kterou je nutné pro barevný materiál počítat, kromě jasu, tónu a kontrastu. Dalšími jsou sytost a intenzita. Škála viditelných odstínů sahá od syté červené (nejteplejší) po syté fialovou (nejstudenější), přes oranžovou, zelenou, modrou a indigo. Sytost barvy je míra jejího množství – stejný odstín barvy může být slabý nebo silný. Intenzita či světlost je míra množství přeneseného světla (barvy mají tento prvek společný s černobílou).

Podobně jako u kontrastu a pružnosti v černobílé fotografii, má filmař jenom omezené parametry, v jejichž rámci musí v barvě pracovat. Zdroj světla, používaný k nasvícení subjektu, musel až donedávna být pod přísnou kontrolou. My si barevnou teplotu světelného zdroje nevědomky dorovnáваме, ale filmař musí tyto výkyvy vyrovnat přímo. Barevný materiál vyvážený na 6000 kelvinů (barevná teplota zatažené oblohy) vytvoří nepříjemně oranžový obraz, pokud bude použitý k standardním inkandescenčním světelným zdrojům s barevnou teplotou 3200 K. Podobně materiál vyvážený na 3200 K vytvoří velmi modrý obraz, jakmile bude použitý venku pod 5000K nebo 6000K oblohou. Jak vědí i amatérští fotografové, tyto výkyvy lze dorovnat použitím filtrů.

## Zvuková stopa

Než začneme zkoumat postprodukční fázi filmové tvorby – střih, míchačky, práce v laboratořích a projekce – měli bychom se věnovat výrobě zvuku. V ideálním případě by měl mít zvuk filmu stejnou důležitost jako obraz. Bohužel však zvuková technologie ve filmu daleko pokulhává nejen za vývojem filmového obrazu, ale také za technologií zvukového záznamu, který se vyvinul nezávisle na filmu.

Záznam zvuku je zhruba paralelní k záznamu obrazů: mikrofon je vlast-

## Technologie: obraz a zvuk

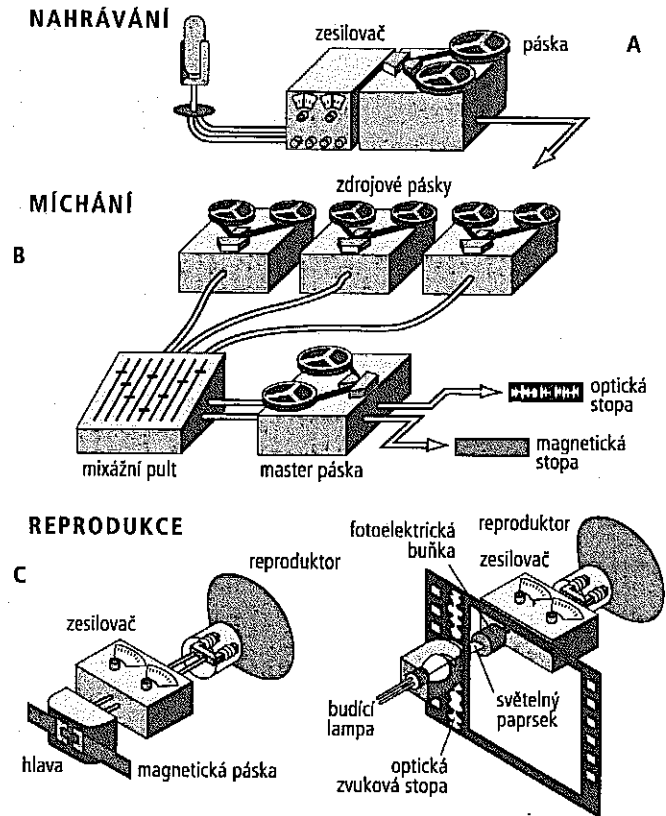
ně objektiv, přes nějž se filtruje zvuk, rekordér je srovnatelný s kamerou, obraz i zvuk se zaznamenávají lineárně a později mohou být sestříhány. Ale je tu jeden významný rozdíl: vzhledem k protichůdnému způsobu, jak je vnímáme, musí být zvuk zaznamenáván souvisle, zatímco obrazy jsou zaznamenány odděleně. Koncepce „setrvačnosti vidění“ nemá zvukový ekvivalent, což je jedním z důvodů, proč nemáme „nehybné zvuky“ srovnatelné s „nehybnými obrazy“. Zvuk musí existovat v čase.

Důsledkem toho je, že zařízení na záznam zvuku nemůžeme pro sluchové informace použít stejným způsobem, jakým můžeme použít kameru pro informace zrakové. Film může roztáhnout nebo stlačit čas, což je užitečné vědecky, ale zvuk musí existovat v čase a nemá smysl jej stlačovat nebo roztahovat. Zvuk byl digitalizován už v sedmdesátých letech. Digitální nahrávky lze přehrávat rychleji nebo pomaleji, ale obecně řečeno, jakmile změníme rychlost nahrávky, změníme také kvalitu zvuku.

Spojení zvuku a obrazu, původní sen vynálezců filmu, bylo zpožděno z technologických a ekonomických důvodů až do konce 20. let. Dokud byl obraz zaznamenáván lineárním, nesouvislým způsobem a zvuk byl nahráván cirkulárním, souvislým způsobem, byl problém synchronizace zvuku a obrazu nepřekonatelný. Lee DeForestova elektronka Audion, vynalezená roku 1906, poprvé umožnila převádět zvukové signály na elektrické. Elektrické signály potom mohly být převedeny na světelné a zachyceny na film. Tyto dvě kopie – zvuk a obraz – pak byly paralelní a tak mohly spolu být snadno „oddány“, aby byly vždy a navěky synchronní, i pokud se film přetrhl a musel být slepen. Toto byl v podstatě německý systém Tri-Ergon, patentovaný už v roce 1919. Tento optický zvukový systém existuje víceméně beze změny dodnes.

Po dobu dvaceti let od zrodu zvukového filmu roku 1926 rozměrné a hlučné elektromechanické zařízení, nutné k nahrávání zvuku na placi, filmářům spíše překáželo. Ačkoli byly brzy dostupné přenosné optické rekordéry, nahrávání na placi nebylo vítané. Koncem čtyřicátých let však filmová technologie udělala velký skok díky vynálezu magnetofonu. S páskou se pracuje snadněji než s filmem, je kompaktnější a díky tranzistorům jsou nyní nahrávací zařízení malých rozměrů i váhy. Magnetická páska obecně také vytváří signál mnohem lepší kvality než optická zvuková stopa. Magnetické nahrávání dnes zcela nahradilo optické nahrávání na placi, ačkoli optická zvuková stopa je v kinech stále běžnější než stopa magnetická. Má to dobrý důvod: optické zvukové stopy lze kopírovat rychle a snadno společně s obrazovou stopou, zatímco magnetické zvukové stopy je nutné nahrávat odděleně. Navíc vývoj v technologii optické zvukové stopy naznačuje, že může konkurovat některým výhodám, které má nyní magnetický záznam: optické zvukové stopy s nastavitelnou hustotou záznamu a nastavitelným

Zvuková stopa



Obrázek 2.49 ZVUK. Stopy z několika zdrojů (A) (například dialogy, hudba a ruchy) jsou smíchány, aby vytvořily master pásku (B), ta se potom používá k vytvoření skutečné zvukové stopy, která je obvykle optická, někdy magnetická. Magnetickou stopu čte elektromagnetická hlava, která zaznamenává změny v magnetickém signálu (C). Optickou zvukovou stopou čte fotoelektrická buňka, která zaznamenává změny přenášeného světla přes zvukovou stopu. Budící lampa je standardizovaný světelný zdroj.

odstínem mohou odstranit účinky hrubého zacházení, poskytnout vyšší věrnost a také mohou být přizpůsobeny stereofonním a multifonním systémům. Ale díky výhodám při manipulaci, stříhu a mícháčkách zůstává magnetická páska upřednostňovaným médiem na placi i v laboratořích.

Mikrofon, objektiv zvukového systému, se chová jako první brána, skrze níž zvuk prochází. Ale na rozdíl od optického objektivu také signál převádí do elektronické energie, která potom může být magneticky zaznamenána na pásku. (Přehrávací systémy fungují přesně naopak: potenciální

magnetická energie je převedena na elektrickou energii, která je dále pomocí reproduktoru převedena na fyzický zvuk.) Jelikož se zvuk nahrává na pásku fyzicky oddělenou od natáčeného obrazu, musí existovat nějaká metoda, jak je synchronizovat. Toho se docílí buď přímým mechanickým propojením, nebo spojením elektrickým kabelem, který nese časové impulzy, nebo synchronním krystalovým generátorem, který vytváří přesně načasované pulzy pomocí krystalových hodin. Tento pulz reguluje rychlosti dvou oddělených motorů a udržuje je přesně synchronní. Zvukový záznam je potom přenesen na film s magnetickou vrstvou, kde perforace zajišťuje přesnou kontrolu nad načasováním, což je při střihu nezbytné. Konečně kopie filmu, která je promítaná, nese signál obvykle v optickém modu, ale někdy i v magnetickém. Stereofonní a „quintafonní“ zvukové systémy užívané 70mm formátem téměř vždy používají magnetické stopy.

Proměnné, které přispívají k jasné a přesné reprodukci zvuku, jsou zhruba srovnatelné s proměnnými filmového materiálu. Faktor amplitudy lze přirovnat k expoziční pružnosti filmového materiálu: amplitudou se měří síla signálu. Navzájem sladěná páska, magnetofon a mikrofon by měly být schopné reprodukovat širokou škálu amplitud, od velmi jemných k velmi hlasitým.

Další v pořadí důležitosti je kmitočtové pásmo, přímo srovnatelné se škálou odstínů reprodukovatelných ve filmu. Normální kmitočtové pásmo, na něž ucho reaguje, má hodnotu 20 až 20 000 Hertzů (cyklů za vteřinu). Kvalitní hi-fi nahrávací zařízení dokáže toto pásmo přiměřeně reprodukovat, ale optické přehrávací systémy mají mnohem omezenější kmitočtové pásmo (v průměru 100 až 7 000 Hertzů).

Nahrávací médium a zařízení by také mělo být schopné reprodukovat širokou škálu vyšších harmonií, tedy oněch podtónů, které dodávají hudbě a hlasům tvar a život. Vyšší harmonické zvuky lze přirovnat k tonalitě obrazu. Signál by neměl obsahovat pomalé ani rychlé kolísání a jiná mechanická zkreslení a zařízení by mělo mít uspokojivou odezvu: to znamená schopnost reprodukovat zvuky krátkého trvání bez jejich rozmělnění. To je „rozišení“ zvukového signálu.

Zatímco stereoskopické obrazy se musí vyrovnávat se speciálními psychologickými a fyzickými problémy, které jejich hodnotu značně snižují, stereofonního zvuku se tyto problémy téměř netýkají, proto je tedy velmi žádoucí. Jsme zvyklí slyšet zvuky ze všech směrů. Ačkoli si vybíráme, kterému zvuku budeme věnovat pozornost, nezaměřujeme se na zvuk přímo tak, jako se zaměřujeme na obraz. Filmový zvuk by měl mít schopnost reprodukovat celkové zvukové prostředí.

V 70. letech rozšířilo horizonty umění filmového zvuku převzetí mnohastopých nahrávacích technik, vyvinutých v hudebním průmyslu – například tak komplikované zvukové stopy, jako v Coppolově *Rozhovoru* (1974)

a Altmanově *Nashvillu* (1975), vytvořené v osmistopém systému. Potenciální věrnost filmového zvuku také v polovině sedmdesátých let značně zvýšilo použití technik na potlačení šumu a obohacení zvuku, zvaných Dolby. Elektronické obvody Dolby, zhruba srovnatelné s blýskáním filmového materiálu, snižují šum pozadí, obsažený i na těch nejvyšších páskách, a tím výrazně zlepšují pružnost. Dosahují toho tím, že vyberou pásmo zvukového spektra, v němž dochází k šumu, a během nahrávání úroveň signálu v tomto pásmu zesílí. Když je během přehrávání tento signál ztlumen na normální úroveň, spolu se zvukovým signálem je potlačen také šum.

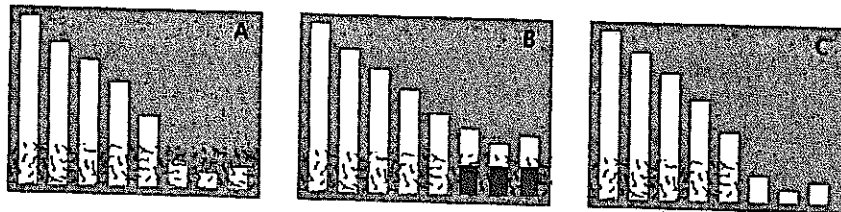
Dlouhá léta pokulhávala filmová zvuková technologie za domácí zvukovou technologií. Mnoho filmů bylo distribuováno s monofonními stopami ještě dlouho poté, kdy se stereo stalo pro desky standardem. Ale od počátku 80. let začali majitelé kin věnovat kvalitě zvukové reprodukce větší pozornost. V čele stály firmy Dolby a Sony s důmyslnými postupy pro zaznamenání mnohastopého zvuku na běžný filmový materiál. Systém THX George Lucase nastavil standard pro pokročilé zvukové systémy. V polovině 90. let se komplikovaná zvuková reprodukce stala hlavní marketingovou výhodou společností s velkou sítí kin.

## Postprodukce

Filmoví profesionálové rozdělují své umění na tři fáze: příprava, natáčení a postprodukce. První fáze je přípravná – napíše se scénář, najmou se herci a technici, naplánují se termíny natáčení a rozpočet. V jiném umění by toto období příprav bylo poměrně málo tvůrčí. Ale například Alfred Hitchcock považoval toto období výroby filmu za stěžejní: jakmile film rozvrhl, jak říkával, jeho provedení už bylo poměrně nudné. Navíc v tomto nejnákladnějším umění je často inteligentní a precizní plánování pro úspěch či neúspěch rozhodující. Teď už musí být jasné, že točit filmy je komplikovaná záležitost – a to do té míry, že moderní systémové plánování mělo na filmovou výrobu prokazatelně kladný efekt. Jedním z pozoruhodných aspektů práce Stanleyho Kubricka byly například propracované, pečlivě zorganizované plány, které pro své filmové projekty vytvářel.

Téměř veškerá pozornost se v této kapitole o filmové technologii doposud soustředila na druhou fázi filmové produkce: na natáčení. Přitom v jistém smyslu by tato část procesu mohla také být chápána jako přípravná. Natáčení vytváří hrubou surovinu, která je zpracována do výsledného produktu až ve třetím stupni tohoto procesu. Střih se často považuje za stře-

## Technologie: obraz a zvuk



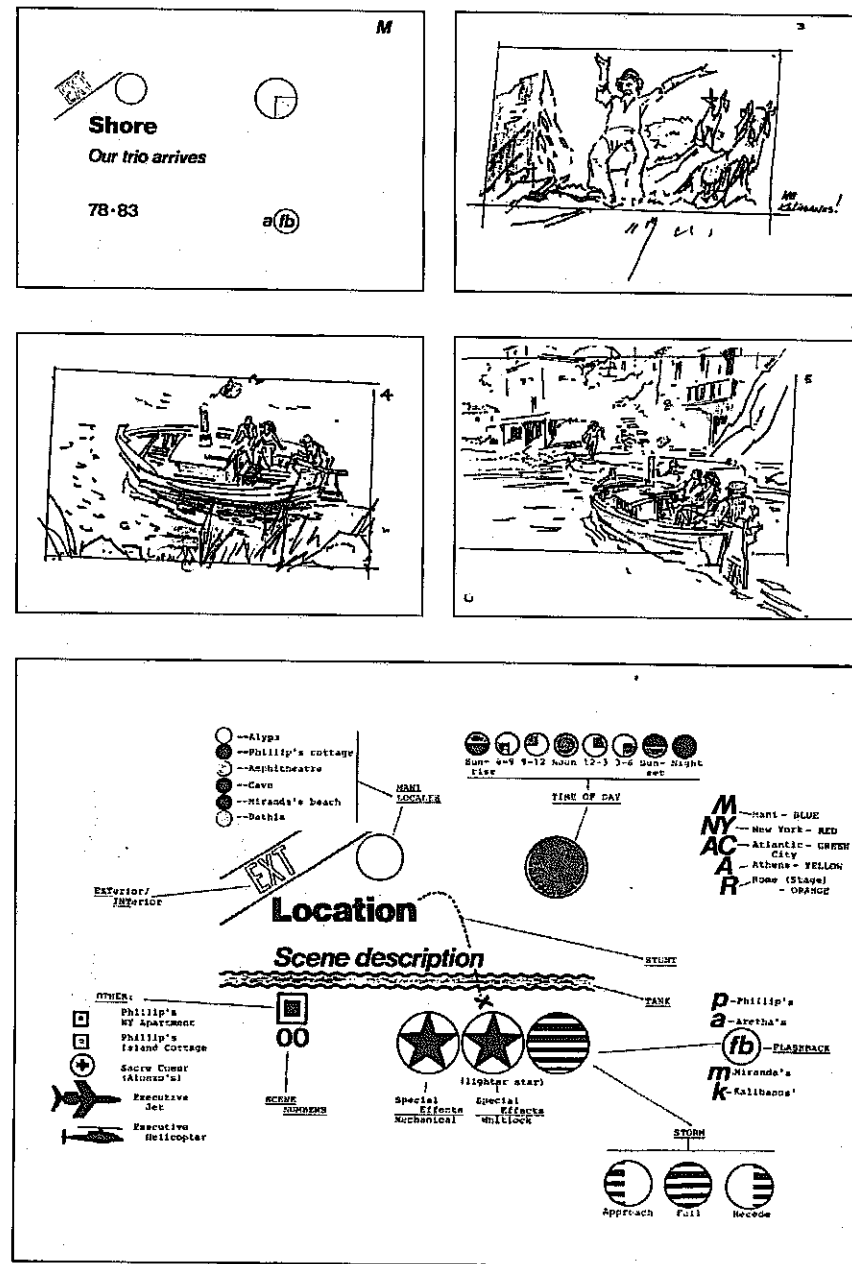
Obrázek 2.50 EFEKT DOLBY. Určité množství základního povrchového šumu je obsažené v jakémkoli záznamovém médiu (A). Nepředstavuje to žádný problém, pokud je hladina zaznamenávaného signálu dostatečně vysoká, ale pak překrývá slabší části signálu. Systém Dolby zesiluje slabší signál během nahrávání (B), potom jej během přehrávání snižuje na správnou úroveň, a tím snižuje i povrchový šum (C).

dobod filmového umění, neboť právě při tomto procesu se nejjasněji odlišuje od soupeřících umění. Na teorii filmového střihu se soustředíme v kapitolách 3 a 5. Zde jen nastíníme praxi a popíšeme používaná zařízení. Během postprodukce obvykle probíhají víceméně současně tři činnosti: střih; zvukové míchačky, doplnění ruchů a postsynchrony; práce v laboratořích, optické a zvláštní efekty. Je myslitelné, aby film byl sestřihán, smíchán a aby byly pořízeny kopie během několika hodin – za předpokladu, že by film i zvuková stopa byly ve svém hrubém stavu uspokojivé, byl by střih prostě otázkou slepení několika záběrů od začátku do konce. Ale jenom velmi málo filmů je takhle jednoduchých a postprodukční práce obvykle trvá mnohem déle než samotné natáčení filmu. Přestože se tomu říká „postprodukce“, práce na ní často začíná během natáčení a probíhá souběžně.

## Střih

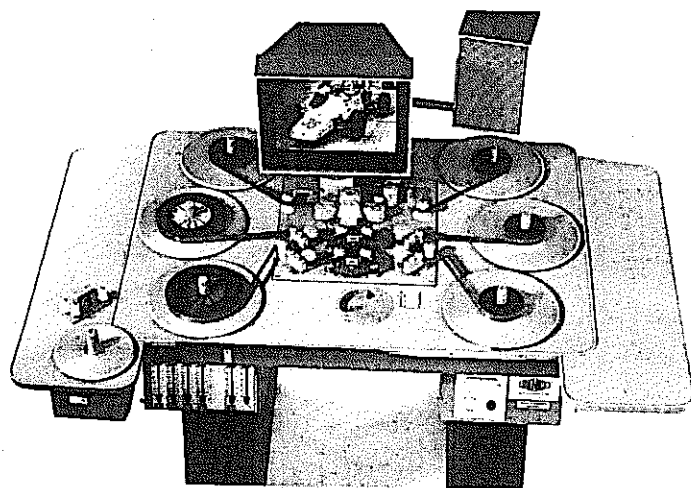
Záběr je základní jednotkou filmové konstrukce. Fyzicky je definovaný jako jediný kus filmu bez přerušení kontinuity akce. Může trvat až deset minut (jelikož většina kamer pojme jenom deset minut filmu). Může být tak krátký, že trvá 1/24 vteřiny (okénko). Hitchcockův *Provoz* (1948) byl natočený tak, aby působil jako jediný souvislý záběr. Většina filmů Miklóse Jancsóa je komponována ze záběrů dlouhých celou cívku (deset až dvanáct cívek na film), ale standardní hraný celovečerní film se skládá až z pěti set či tisíce samostatných záběrů. Každý záběr musí být fyzicky uchycen lepidlem nebo páskou k předcházejícím a následujícím záběrům.\* Střih

\* Platí to, i pokud se film střihá digitálně. EDL (Edit Decision List) poskytuje mapu pro fyzické rozstřihání a slepení negativu.



Obrázek 2.51 PŘÍPRAVA. Tyto storyboardové náčrtů Leona Capetanose pro *Bouři* (1982) Paula Mazurského naznačují strukturu sekvence. Klíč následuje (se svolením Paula Mazurského).





Obrázek 2.52A Ploché stříhací stoly, jako zde zobrazený Steenbeck, umožňovaly srovnání mezi třemi až čtyřmi obrazovými a zvukovými pásky. Tento konkrétní stůl je zařízený pro jeden obrazový a dva zvukové pásky (W. Steenbeck and Co.).

hačské umění spočívá ve výběru ze dvou nebo více verzí téhož záběru, je třeba rozhodnout, jak dlouho by každý záběr měl trvat a jakou má mít interpunkci, je třeba pečlivě přiřadit k sestříhaným obrazům zvukové stopy (nebo naopak, pokud se napřed stříhá zvuková stopa).

V Americe se do poloviny šedesátých let k této práci používalo stojaté stříhové zařízení, obecně známé podle značky hlavního výrobce – Moviola. Jiné, daleko všestrannější uspořádání – vodorovný či plochý stříhový stůl – začali jako první používat ve dvacátých letech v německých studiích UFA, před 2. světovou válkou byl tento systém velmi rozšířený po celé Evropě. Jelikož film ve stolovém uspořádání spočíval ve vodorovné poloze spíše než na svislých cívkách na talířích, dalo se s ním mnohem snáze zacházet. Poválečný vývoj otáčejícího se prizmatu, který nahradil nesouvislý pohyb drapákového mechanismu, dále rozšířil mnohostrannost stříhového stolu a umožnil až pětinašobně vyšší rychlosti než normálních čtyřia dvacet okének za vteřinu.

Během šedesátých let, částečně díky vlivu dokumentárních filmařů, kteří byli mezi prvními, kdo rozpoznal jeho velké přednosti, přinesl stříhový stůl (dvě důležité značky se jmenovaly Steenbeck a Kem) do procesu montáže revoluční změny. Modernější stříhové stoly také umožňovaly okamžitě srovnání až čtyř samostatných obrazových a zvukových stop a tím značně zkrátily čas nutný pro výběr záběrů. Dokumentaristé, kteří často

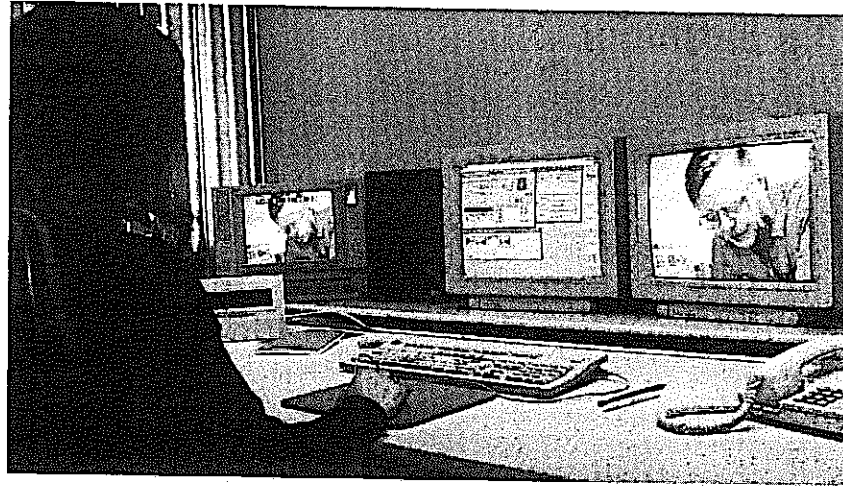
mají ohromné množství metráže, kterou musí během stříhu prozkoumat, pochopili tyto výhody okamžitě. Například stříhači filmu *Woodstock* (1970) stáli před stovkami hodin materiálu, pořízeného na tomto epochálním koncertu. I když použili techniku rozděleného plátna, bylo nutné tento hrubý materiál sestříhat na čtyři hodiny, což byl výkon, který by byl vskutku velmi obtížný bez rychlosti a mnohostranných schopností stříhového stolu. Běžný hraný celovečerní film může být natočený v poměru deseti ku jedné (nebo i více): to znamená deset metrů natočeného filmu na každý metr použitého filmu.

Samozřejmě stříhové postupy se značně zjednoduší, jakmile jsou obrazy digitalizovány. První počítačový stříhový systém zavedla v polovině sedmdesátých let stanice CBS. Cena byla jeden milion dolarů. Koncem osmdesátých let umění stříhu opět zásadně změnilly mikropočítačové stříhové systémy jako Avid, dvacetkrát až padesátkrát levnější. V polovině 90. let už v tomto úmorném a zdlouhavém umění stříh na počítačích převládal. (Poté, co se digitalizovaný film na počítači sestříhá, odpovídajícím způsobem se vlastní negativ rozstříhá a slepí – pokud ovšem definitivní stříh nejde přímo na digitální videokazetu.)

Je zajímavé, že softwarové programy převzaly metaforu stříhacího stolu, takže rozhovory mezi stříhači znějí přesně tak, jak zněly v minulosti. I přes mnohostrannost a pružnost počítačového stříhu přidává digitalizování několik dalších vrstev komplexnosti a stříhači se teď musejí starat o „časové kódy“ (které přiřazují digitální obrazy filmovým okénkům) a „EDL“ (které zaznamenávají různé stříhové varianty), stejně jako o technologii počítačů. Pořád existuje několik staromilců, kteří trvají na tom, že dokáží odvést lepší práci na staromódním stole: cítí materiál, jak jim ubíhá pod prsty, a cítí rytmus vířících cívek.

## Míchačky a postsynchrony

Stříh zvukové stopy se poněkud liší od stříhu obrazů. Za prvé zvuk natočený na place současně s obrazem nemusí být z různých důvodů použitelný. Zatímco špatný obrazový záběr je naprosto nepoužitelný a musí se přetočit, špatnou zvukovou nahrávku lze mnohem jednodušeji opravit nebo nahradit. Při procesu zvaném postsynchrony se z několika vteřin filmu vytvoří smyčka, která se promítá ve zvukovém studiu a mnohokrát opakuje, takže herci mohou chytit rytmus scény a potom vyslovit svůj dialog synchronně s obrazem. Ten se potom nahraje a vlepí do původní zvukové stopy. V osmdesátých letech se tento postup začal v titulcích označovat akronymem „ADR“ („additional dialogue recording“), ale metoda zůstala od počátku zvukového filmu stejná.



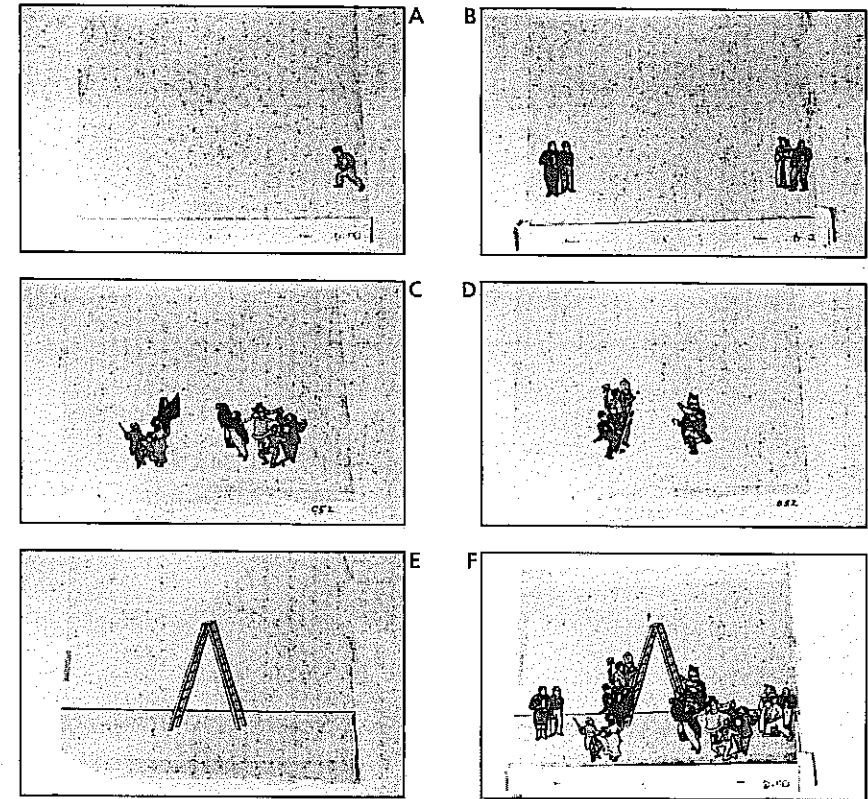
Obrázek 2.52B Počítačové střížny, jako zde zobrazený Avid, se snaží napodobit fyzické uspořádání starých stříhacích stolů. Jsou rychlejší a daleko pružnější.

Tento proces byl dříve mnohem běžnější, než je dnes, protože nahrávací technika se zavedením magnetické pásky značně zjednodušila. Nahrávání na place se spíše než výjimkou stalo pravidlem. Ale v Itálii zůstalo zvykem celý film postsynchronovat. Například Federico Fellini byl známý tím, že se občas ani neobtěžoval napsat dialogy, dokud nebyla scéna natočená, své herce místo toho režíroval k recitování čísel (ale s citem).

Stejná technika – dabování – se používá k překladu do jiných jazyků. Obvykle je zvuková stopa pořízená tímto způsobem poměrně neživá a neohrabaná, ale není překvapivé, že Italové, jelikož se všechny jejich filmy postsynchronizují, vytvořili některé docela ucházející cizojazyčné dabingy.

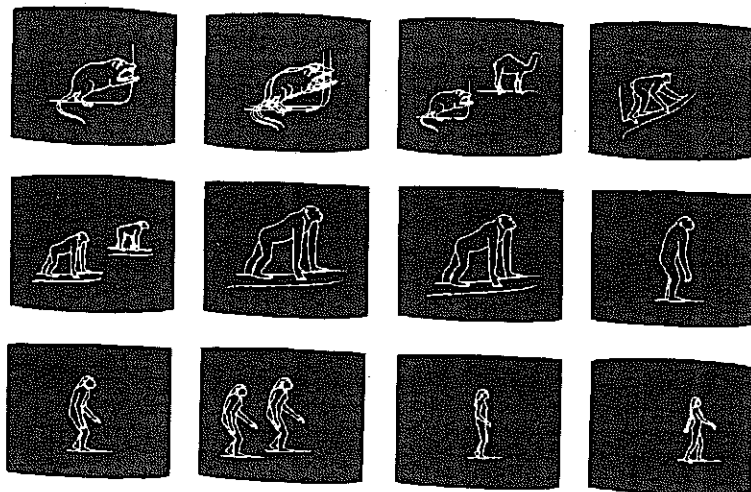
Jakmile je úmorná práce na postsynchronech dokončená, může se zvuková stopa míchat. Tento proces nemá u obrazů žádný reálný ekvivalent, neboť přestože nám rozdělené plátno a vícenásobné exponování mohou zobrazovat víc než jeden obraz zároveň, tyto mnohonásobné obrazy se zřídka kombinují. Techniky maskování a zadní projekce (viz níže) by snad mohly být srovnatelné s mícháním zvuku, ale používají se poměrně málo. To se může změnit, jakmile začnou být počítače pro filmové stříhání tak podstatné, jako jsou pro spisovatele. Jakmile bude tak snadné stříhat digitální obrazy, jako se dnes stříhají digitální zvuky, stříhač se také může stát „mixérem“, kombinujícím obrazové prvky v rámci okénka se stejnou lehkostí, s jakou dnes spojuje konce záběrů.

V roce 1932 se zvuková technologie vyvinula do stupně, kdy bylo opě-



Obrázek 2.53 CEL-ANIMACE. Klasická animace používá cel-techniku kvůli efektivitě a přesnosti. Obraz je rozdělen na vrstvy pohybu a každá z těchto vrstev se kreslí na samostatný průhledný arch zvaný „cel“ (od „celuloidu“). Nehybné pozadí se pro scénu tedy musí nakreslit jenom jednou, jednoduché pohyby je možné provést rychle a je možné věnovat zvláštní pozornost izolovaným komplexním pohybům. V této scéně ze *Života a doby Mikuláše Nicklebyho* (1982) R. O. Blechmana se čtyři cely (A-D) překrývají na pozadí (E). Prvky jsou rozděleny na skupiny podle akce (*Seymour Chwast/ Push Pin Studios, se svolením The Ink Tank*).

tovné nahrávání běžné a bylo možné míchat až čtyři optické stopy. Po mnoho let spočívalo míchání prostě v kombinování předem nahané hudby, zvukových efektů (hrubý výraz pro tuto vytříbenou dovednost) a dialogů. Ale v 60. letech mnohastopý magnetofon potenciál míchání zvuku značně rozšířil. Bylo možné snadno vložit jediné slovo nebo zvukový efekt (to bylo u optické zvukové stopy obtížné), kvalita zvuku mohla být elektronicky upravována, posílena nebo pozměněna mnoha různými způsoby



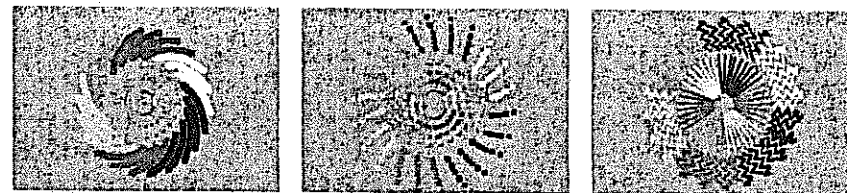
Obrázek 2.54 RANÁ POČÍTAČOVÁ ANIMACE. Jelikož při animaci jde o kontrolu velkého množství dat, počítače jsou neocenitelné. Starší programy různého stupně komplikovanosti mohly provést jednoduché cely svými animačními kroky, jako v těchto zhuštěných dějinách evoluce z *Vesmíru* (1980) Carla Sagana. Kresba se z jedné fáze do druhé pohybuje souvisle a hladce, což v té době bylo pozoruhodné. Rozdíl mezi těmito strnulými figurami a živoucími stády dinosaurů plynule zapojených do živé akce v *Jurském parku* ukazuje explozivní nárůst počítačového potenciálu v 80. letech (James Blinn, Pat Cole, Charles Kohlhase, Jet Propulsion Laboratories Computer Graphics Lab.).

a bylo možné kombinovat desítky samostatných stop, kde zvukový mixér kompletně kontroluje všechny estetické proměnné každé stopy.

V devadesátých letech se umění zvukového míchání a střihu rychle digitalizovalo. Digitální magnetofony na place doplnily své analogové předchůdce, zatímco míchání a střih se přesunulo na počítač. Jelikož se zvukový průmysl v 80. letech reorientoval na digitální distribuční formát v podobě CD, nepřekvapuje, že umění filmového zvuku je nyní veskrze digitální. Stejně jako u digitálního filmového střihu se zachovaly staré metafory a zajisté existují staromilci, kteří se stále domnívají, že odvedou lepší práci s analogovým nádobíčkem. Přitom už počátkem 90. let se tato dříve tajemná technologie stala hračkou pro většinu dětí s počítači, které rychle zaplnily harddisky svými vlastními pokusy o zvukové umění.

### Zvláštní efekty

„Zvláštní efekty“ je poněkud mdlý výraz pro širokou škálu činností, z nichž každá má přímý tvůrčí potenciál. Umění zvláštních efektů vychází ze tří



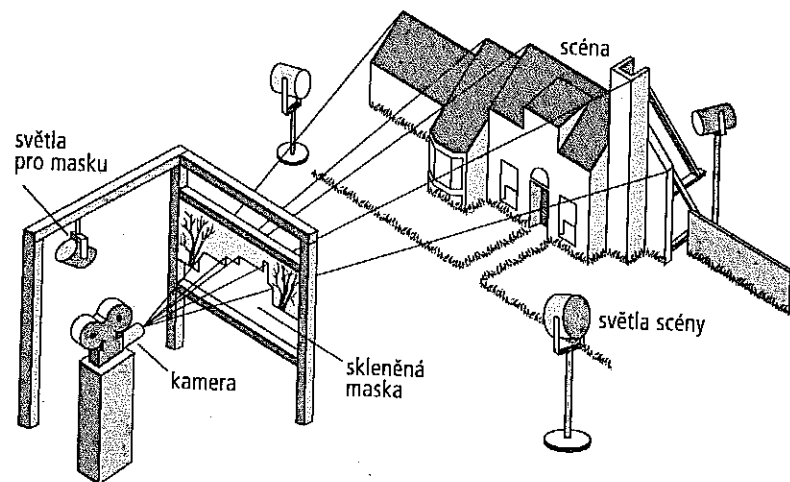
Obrázek 2.55 MATEMATICKÁ ANIMACE. Od 60. let John Whitney a další jako první zkoumali abstraktní počítačové animace podobnými osciloskopickými kompozicemi, jako je tato. Nastolili styl matematických obrazců a jakmile schopnosti počítačů přinesly podobné nástroje na každý psací stůl, staly se běžným motivem současného designu. Tyto rámečky pocházejí z nedávného počínání *Měsíční buben*, 1992 (zvětšené rámečky, se svolením Johna Whitneyho).

premis: (1) film není nutné točit souvisle, každé okénko lze snímat samostatně; (2) kresby, obrazy a modely lze snímat takovým způsobem, že vypadají jako realita; (3) obrazy lze kombinovat.

První premisa umožňuje umění animace. Předchůdci animace byly zotrop a prastará „listovací knížka“, v níž jsou svázány série kreseb, takže pokud stránky necháte rychle ubíhat pod prsty, obrázek vypadá, že se pohybuje. Animace není závislá na kresbách, ačkoli většina animovaných filmů jsou filmy kreslené. Modely a dokonce i lidské bytosti je možné animovat snímáním jednotlivých okének a měněním pozice subjektu mezi okénky. Této animační technice se říká „pixilace“. Pokud jde o animované filmy, díky cel-animaci, při níž jsou různé části obrazu nakresleny na samostatné průhledné (celuloidové) listy, je celý proces daleko snadnější, než bychom si mohli myslet. Pro desetiminutový film je nutné udělat přibližně 14 400 samostatných kreseb, ale pokud pozadí zůstává stejné, dá se nakreslit na samostatný celuloid a umělci musí kreslit jenom ty subjekty, které mají být viděny v pohybu.

Od 60. let je díky počítačové videotechnice animace ještě flexibilnější, jelikož počítač lze naprogramovat, aby okamžitě vytvářel širokou škálu kreseb, přesně a se správným načasováním měnil jejich tvar. Do konce osmdesátých let byla počítačová animace vyhrazena pro profesionály. Nyní, jako u tolika technik doposud náležejících filmovému průmyslu, se animace stala důvěrně známým nástrojem mnoha tisíc kancelářských pracovníků, kteří ke svým „počítačovým prezentacím“ běžně přidávají animace.

Druhá premisa představuje řadu zvláštních efektů, známých jako miniaturní záběry nebo záběry modelů a záběry přes sklo. Úspěch snímání miniatur závisí na možnosti nechat kameru běžet rychleji než normální rychlostí (říká se tomu „přetočení“). Pěticentimetrová vlna, pohybující se normální rychlostí, ale natočená čtyřikrát rychleji než normální rychlostí, bude vypadat přibližně čtyřikrát větší, když se bude promítat standardní rychlostí



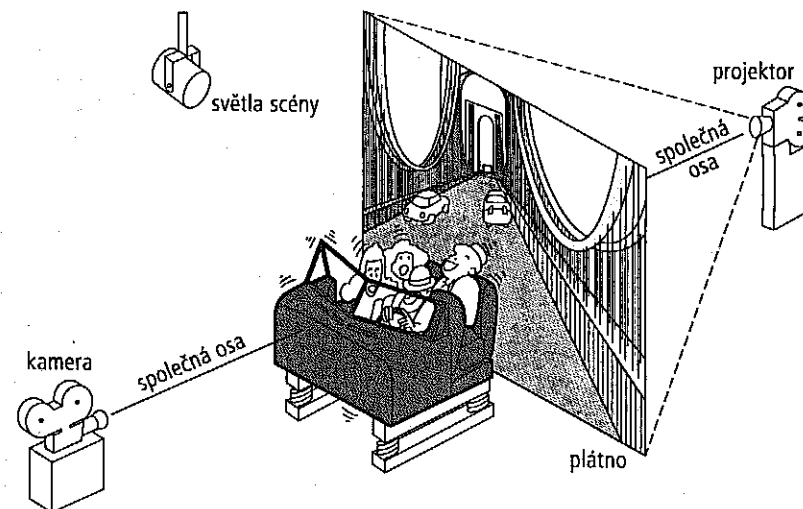
Obrázek 2.56 ZABĚRY PŘES SKLO. Dolní část skla zůstává čistá, horní část je domalovaná. Sklo je umístěné dostatečně daleko od kamery, takže sklo i scéna jsou zaostřené. Světla na scéně a světla na matnici jsou vyrovnané do rovnováhy. Kamera je upevněna na pevný základ, aby se předešlo vibracím.

(a tedy čtyřnásobně zpomalená). Při snímání miniatur platí, že rychlost kamery má být odmocninou měřítka – tedy model ve čtvrtinovém měřítku bude potřebovat, aby kamera běžela dvakrát rychleji než normálně. V praxi mají nejmenší miniatury, které fungují, 1/16 velikostí, ovšem u miniatur o 1/4 velikosti se někdy objevují problémy s věrohodností.

Záběry přes sklo jsou ze zvláštních efektů snad nejjednodušší. Tato technika umístí více než metr od kamery sklo a vlastně překreslí oblast záběru, která musí být změněna. Tento efekt samozřejmě závisí na talentu malíře, ale existují překvapivě realistické příklady této prosté techniky.

Třetí premisa má snad pro současné filmaře nejlepší užití. Nejjednodušší způsob, jak tuto myšlenku použít, je promítat další obraz – pozadí – na plátno za herci a popředím. Tímto způsobem byly natočeny tisíce hollywoodských jízd taxíkem, pomocí zadní projekce, zavedené roku 1932 (viz obrázek 2.57). Po nástupu barvy se ale zadní projekce stala zastaralou. Barevné snímání vyžadovalo větší množství světla na objekty, které obvykle přesvítily obraz na zadní projekci. A co je důležitější, barevný obraz poskytuje více vizuálních informací, takže je mnohem těžší vyrovnat popředí a pozadí. Jako náhrada za zadní projekci byly vyvinuty dva postupy.

Přední projekce používá směrové plátno složené z milionů drobných skleněných kuliček, které se chovají jako čočky, což umožňuje plátnu odrá-

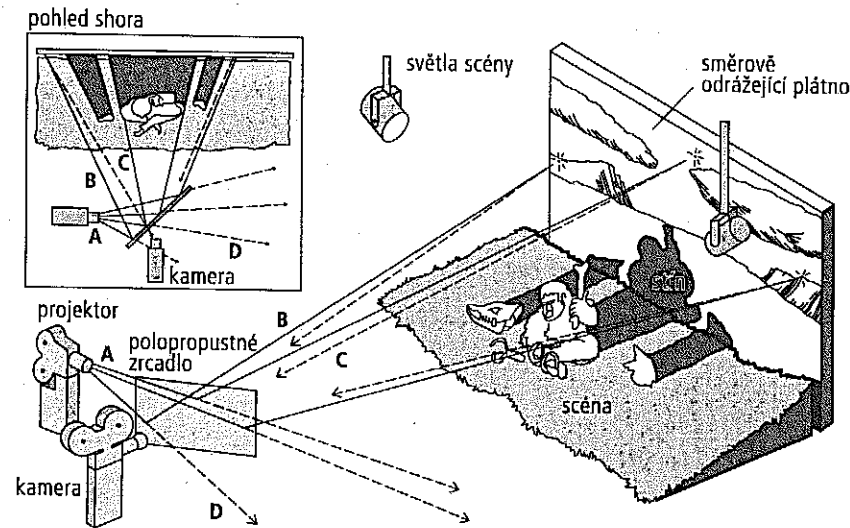


Obrázek 2.57 ZADNÍ PROJEKCE. Kamera a projektor jsou propojené, takže projektor promítá okénko přesně ve stejnou dobu, kdy jej kamera snímá. Herci v nápodobě auta před plátnem jsou nasvíceni tak, že průsvitné plátno za nimi nic neodráží, jenom přenáší světlo projektoru. Povšimněte si pružin, které podpírají nápodobu auta, aby simulovaly pohyb.

žet až 95 procent světla na něj dopadajícího zpátky ke zdroji. Jak můžeme vidět na obrázku 2.58, vyžaduje to, aby zdroj byl na stejné ose jako objektiv kamery a takto také eliminuje stíny na plátně. Této pozice se dosáhne použitím polopropustného zrcadla, nastaveného v 45° úhlu. Přední projekce byla zdokonalena pro film *2001: Vesmírná odysea* Stanleyho Kubricka. (Tento film vlastně zůstává katalogem moderních zvláštních efektů.)

Záběry přes sklo a zadní a přední projekce jsou postupy, které kombinují obrazy. Dociluje se jich na place. Záběry přes masku a záběry na modrém pozadí (nebo s pohyblivou maskou) jsou ale vytvářené v laboratořích. Nehybné záběry přes masku vytvářejí efekt podobný záběru přes sklo. V laboratořích se film promítá na bílý karton. Umělec vyznačí oblast, která má být zamaskována, a natře ji načerno. Tento černý obrys (obrázek 2.60) se poté znovu nasnímá, po vyvolání se film v projektoru spojí dohromady s původním záběrem a pořídí se kopie, na níž je v každém okénku příslušná oblast zamaskována. Scéna, která se do této oblasti má přidat (spolu s inverzí první masky), se poté zkopíruje na původní scénu a pořídí se kopie.

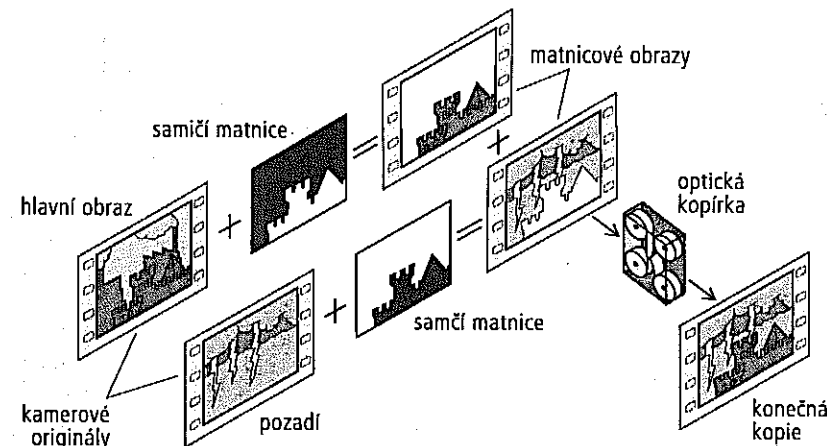
Záběry s pohyblivou maskou nahradily záběry s přední a zadní projekcí a byly zavedeny v okamžiku, kdy ve filmovém průmyslu začala převládat barva. Postup je v podstatě následující: za akci v popředí se umístí syté mod-



Obrázek 2.58 PŘEDNÍ PROJEKCE. Nejdůležitějším prvkem systému přední projekce je polopropustné zrcadlo, které přenáší i odráží světlo. To umožňuje, aby projektor promítal obraz pozadí na plátno za scénou, a herci vidí scénu přesně po stejné ose jako kamera. Takže kamera nemůže vidět stíny, které herec a scéna vrhají na plátno. Svícení na scéně je přizpůsobeno, takže je dostatečně jasné, aby překrylo obraz pozadí, který dopadá na herce a scénu. Plátno je vysoce směrové, odráží mnohem více světla z promítaného obrazu po ose než ze stran, a tak poskytuje dostatečně jasný obraz. Promítaná scéna putuje z projektoru (A), je odražena polopropustným zrcadlem na plátno (a scénu a herce) (B), potom jde zpět do kamery skrze zrcadlo (C). Část světla z projektoru je také přenášena skrze zrcadlo (D). Srovnajte výsledný efekt níže.



Obrázek 2.59 Přední projekce z 2001. Kubrick a jeho štáb trikařů zdokonalili tento systém pro film (zvětšené okénko).



Obrázek 2.60 MATNICE. Samičí i samičí matnice jsou odvozeny z hlavního obrazu. V technice nehybné matnice jsou nakreslené, v systému pohyblivé matnice, znázorněné zde, jsou odvozené opticky.

ré plátno a scéna se nasnímá. Jelikož barva pozadí je jednotná a přesná, je možné vytvořit „samečky“ a „samičky“ masek kopírováním filmu přes filtry. Modrý filtr propustí jenom světlo pozadí, akci v popředí ponechá prázdnou a vytvoří „samičí“ masku. Červený filtr odfiltruje pozadí a exponuje pouze popředí, čímž vytvoří černou siluetu, „samčí“ masku. Samičí masku potom lze použít, stejně jako u techniky nehybné masky, k zamaskování modrého pozadí, když se pořizuje kopie původního filmu. Samčí maska přesně zamaskuje správné oblasti scény v pozadí, které byly vybrány, takže je potom možné kombinovat zamaskované pozadí a zamaskované popředí. Ve filmu to je obtížný a náročný proces, ale tato technika byla přenesena do televize, kde se jí říká „klíčování“, a tam jí lze dosáhnout elektronicky prostým zmáčknutím knoflíku. Klíčování se stalo základním nástrojem televize, neustále používaným ve zprávách a sportu, aby se hlasatel integroval do akce.

Stejně jako kdekoli jinde v postprodukci, i zde počítačové programy rychle nahrazují mravenčí a úporné mechanické techniky, které filmaři během let vyvinuli k pozměňování a k úpravám obrazů, zachycených jejich kamerami. Kombinování popředí a pozadí maskováním je nyní něco, co zvládne kterýkoli zkušený počítačový grafik. Filmaři sami učinili následující logický krok: vlastně podle libosti modelují nebo transformují obrazy, které natočili. Těmito transformacím se říká „morfování“. Běžným divákům byly představeny v *Terminátorovi 2* (1991) Jamese Camerona (ačkoli byly již dříve poměrně působivě použity v televizních reklamách). Během



osmnácti měsíci byl podobný software dostupný komukoli s Macintoshem za méně než 100 dolarů.

### Optické efekty, laboratoře a postprodukční studia

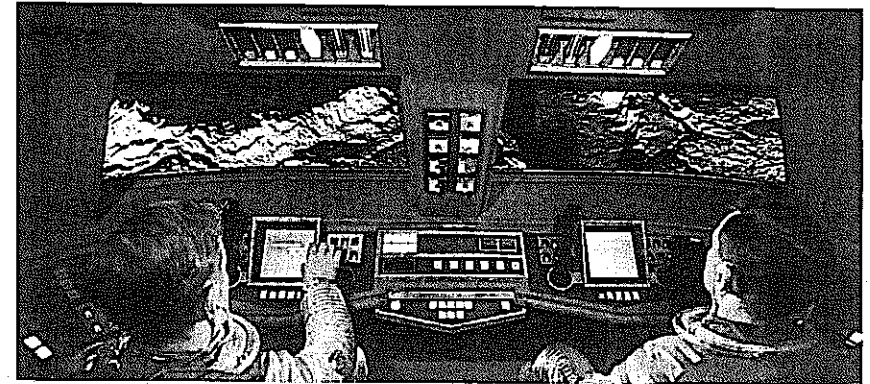
Laboratoře dělaly pro filmaře tradičně dvě základní práce: první byla úprava obrazu tak, aby se více blížil tomu, co měl filmař na mysli během natáčení; druhou pak bylo přidání množství efektů, zvaných „optických“, obvykle za účelem interpunkce.

Při práci s barvou je role laboratoří kritická. Zatímco mozek si automaticky a nevědomky opravuje změny osvětlení a barev, film to nedělá. Technik v laboratořích musí kopii „načasovat“, vyrovnat barvy různých scén natočených v různou dobu a za značně proměnlivých podmínek, aby vyhovovala určitému smluvenému standardu. Jak jsme již poznamenali, určité dorovnání rozdílů barevné teploty světelného zdroje lze provést už během natáčení, ale načasování je nutné téměř vždy. Zároveň laboratoře někdy musí opravit pod- nebo přeexponování pomocí pře- nebo podvyvolání filmového materiálu. K zachránění jinak nepoužitelné metráže je v této fázi také možné film blýskat. Zkoušely se některé metody blýskání (obzvláště Gerry Turpin v *Mladém Winstonovi*, 1972), aby v této fázi dodaly kopii barevný nádech. To je návrat k jednomu z nejstarších nástrojů v dějinách filmu, neboť černobílé filmy byly v dvacátých letech často kopírovány na virážený materiál, aby scéně dodaly emocionalitu.

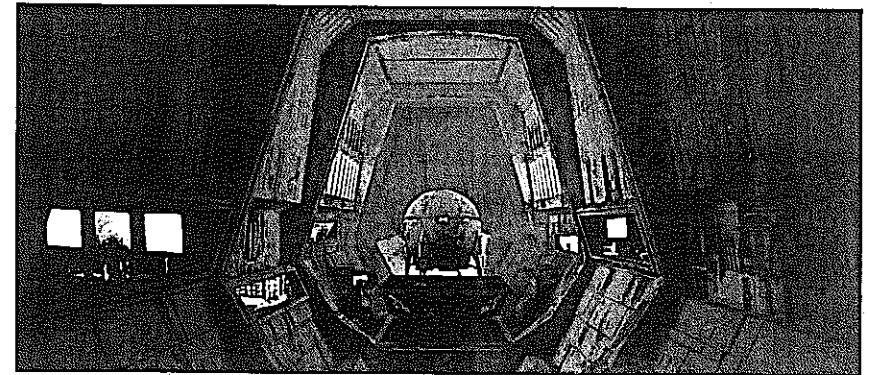
Kromě časování kopie a vyrovnání nevyváženosti v exponování, laboratoře také vkládají množství interpunkčních nástrojů, souhrnně známých jako „optické“ efekty, včetně zatmívaček, stíraček, prolínaček, mrtvolek a masek. Ty si podrobně probereme v následující kapitole. K dispozici je mnoho dalších optických efektů. Nejběžnější jsou duchové (vizuální ozvěna docílená dvojným zkopírováním okének), několikanásobné obrazy (rozdělené plátno a podobné) a dvojexpozice.

Laboratoře jsou také vybavené pro zvětšení nebo zmenšení velikosti obrazu. Celý film je možné zvětšit nebo zmenšit, takže může být distribuován na jiné šířce kopie, anebo je možné upravit jeden záběr zvětšením jeho části na optické kopírce, stroji, na němž se provádí většina podobných efektů. Například když se připravuje kopie Panavision pro televizi, použije se technika zvaná „pan and scan“ (výřez), aby se v televizním formátu 1,33 objevila alespoň hlavní část akce. Jakmile se film kopíruje na akademický formát, na optické kopírce se přidávají umělé stříhy a švenky z jedné strany širokouhlého obrazu na druhou.

Protože se těchto laboratorních efektů dosahuje mechanicky a opticky, téměř všechny znamenají z hlediska kopírovacího procesu další generace,



Obrázek 2.61 Matnicový záběr z 2001. Scenérie Měsíce byla domaskována. Obrazy na malých obrazovkách pod okny byly zadní projekce (zvětšené okénko).



Obrázek 2.62 Záběr modelu měsíční přistávací stanice v 2001. Malé otvory v modelu sférického přistávacího modulu, stejně jako jasné obdélníkové oblasti vlevo a vpravo byly zkombinovány matnicí s živými scénami, aby zvýšily iluzi modelu. Většina skvělých detailů na této reprodukci chybí (zvětšené okénko).

a tak zhoršují kvalitu obrazu. To je jedním z důvodů, proč byly laboratoře do značné míry nahrazeny „postprodukčními studii“ – plně digitálními centry pro postprodukci.

Když se v roce 1981 připravovalo druhé vydání této knihy, techniky a slovník filmového stříhače, zvukového mixéra a technika zvláštních efektů byly pro průměrného čtenáře zcela záhadné a tajemné, stejně jako tehdejší profesionální žargon tiskařů a nakladatelů. Nyní díky pozoruhodné počítačové revoluci uplynulých dvaceti let jsou zatmívačky a otočení obra-

zu stejně známé jako typy písma a polygrafické formáty. Práce filmaře – podobně jako vydavatele – už není tak tajemná. Pro nováčky je tak snadné těchto efektů dosáhnout, že se určitě musí divit, proč se kolem toho dělá takový rozruch.

Přitom pokud jde o filmaře samotné, revoluce teprve začala. Jakmile pracujete s digitalizovaným obrazem, je všechna tato obtížná práce o tolik snazší, že přechod z chemicky založeného natáčení na elektronické snímání se zdá být neodolatelný. Umění filmu, jak jsme jej znali, se teď vydalo po cestě neúnavné transformace k digitálnímu natáčení a vstupuje tak do neznámých světů.

## Video a film

Technologie televize a videokazet probereme podrobněji v kapitole 6, ale zde můžeme zkoumat sňatek, uzavřený mezi filmem a televizí. Mnoho let byl tento vztah utlumený, ale to se teď změnilo. Téměř v každé fázi filmové produkce, od přípravy přes natáčení až po postprodukcii, je nyní video velmi užitečné.

Nejzjevnější výhodou videokazety vůči filmu je, že video je okamžitě k dispozici pro přehrání: není nutné ho napřed vyvolávat. Navíc zatímco švenkr je jedinou osobou, která jasně vidí natáčený obraz, obraz z videa lze okamžitě přenášet na množství monitorů. Díky tomu našlo video široké uplatnění na place. Kameramana osvobozuje od kamery, podobně jako při výše popsané technice Louma. Při normálním snímání lze videokameru upevnit k filmové kameře pomocí polopropustného zrcadla a může vidět tentýž obraz jako švenkr. Režisér (a další členové štábu) potom mohou na monitoru jinde na place pozorovat přesný obraz, který se natáčí. Pokud se scéna natáčí na video, lze ji okamžitě přehrát, takže herci a štáb si mohou ověřit, že záběr probíhal tak, jak bylo naplánováno, a tím značně sníží potřebu záběr opakovat.

Jak jsme viděli, video má na proces střihu revoluční vliv. Digitální střih je v ideálním případě rychlejší a jednodušší než fyzické slepování filmu. Film lze kvůli střihu snadno převést na disk, kdy je jeden oddíl paměti počítače vyhrazen pro čísla okének. Jakmile byl soubor uspokojivě sestříhán, je možné čísla okének znovu načíst, což poskytuje bezchybný návod pro skutečné slepení filmu. Počítačová technologie umožňuje střihačovi dát dohromady sekvenci záběrů okamžitě, požádat počítač, aby si sekvenci zapamatoval, potom ji právě tak rychle „přestříhat“, porovnat tyto dvě verze a načíst tu, která je nejpůsobivější. Problém skladování a vyhledávání

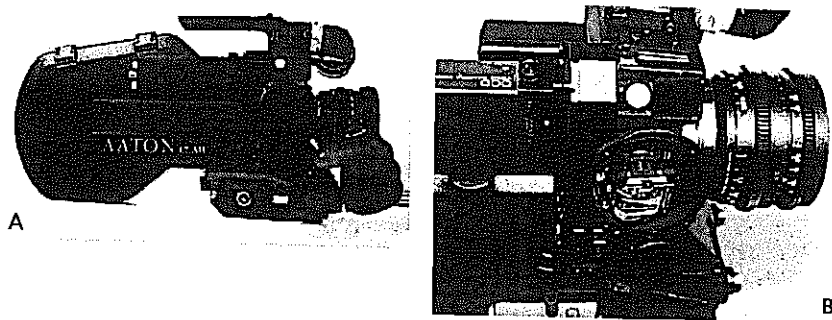
tisíců kousků filmu je značně zjednodušen. Uskladnění elektronického signálu na disku poskytuje okamžitý nahodilý přístup ke kterémukoli záběru.

Přepis filmu na video se v televizi široce užíval téměř od svého zavedení (produkce se natočí na film, potom je pro předvádění přepsána na video), zatímco opačný postup (natáčení na video pro přepis na film) nalézá uplatnění teprve nyní. Před vznikem videa bylo jediným způsobem, jak zachovat živé televizní představení, je nafilmovat tak, jak se objevovalo na monitoru – „kinescope“. Ten, kdo některé z těchto záznamů viděl, dobře zná jejich nízkou kvalitu. Ale mnohem ostřejší videoobraz, vytvořený speciálně pro přepis z videa na film a vylepšený elektronickými technikami, může poskytnout docela přijatelný filmový obraz. Už v roce 1971 natočil Frank Zappa *200 motelů* na video, používající systém poskytující 2000 řádek rozlišení, tedy podstatně více než dnešní HDTV a vážně konkurující 35mm filmu.

Při zpětném pohledu nyní chápeme, že vývoj elektronických technik záznamu obrazu a zvuku byla nezbytná předehra opravdové revoluce: digitalizace. Jakmile jsou tyto znamenité evokace reality kvantifikovány, dosáhnou roviny abstrakce, která umožňuje, abychom s nimi manipulovali podle libosti, bez jakékoli námahy. Technické i morální rovnice filmařiny se rychle mění. Většina postupů, které jsme v této kapitole probírali, jsou v elektronickém digitálním světě, do něhož jsme nyní vstoupili, značně zjednodušené. Z morálního hlediska tato zásadní nová technická síla znamená, že už nemůžeme tolik důvěřovat obrazům a zvukům, jak jsme činili uplynulých sto let. Jakmile filmaři získají téměř naprostou kontrolu nad záznamem, nebudou už závislí na realitě jako na zdroji obrazů a zvuků. To, co vidíme, není nutně to, co natočili, ale spíše to, co natočit chtěli, nebo si představovali, že natočit mohli, nebo se později rozhodli, že natočit měli.

## Projekce

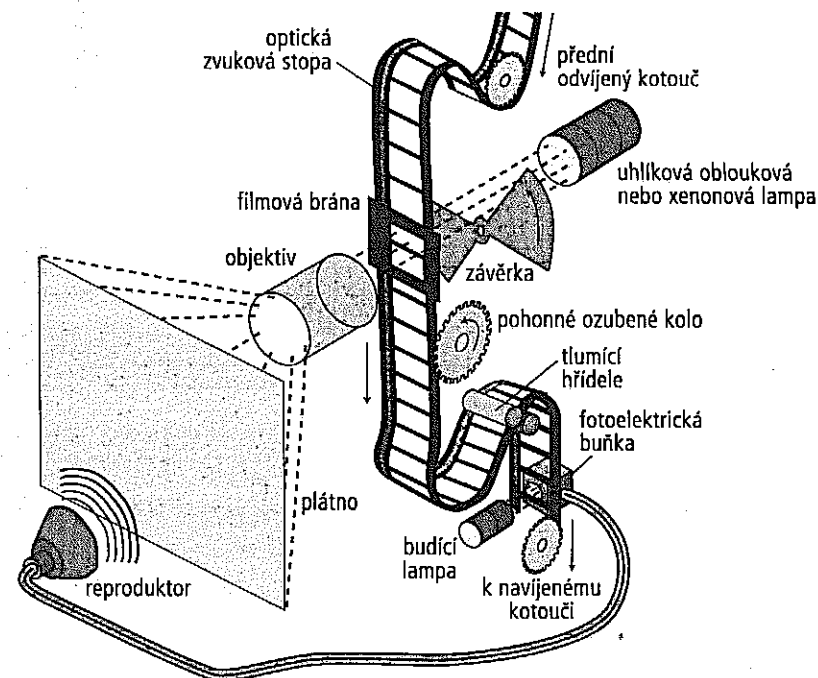
Zbývá ještě jeden poslední krok, aby byl řetězec filmové technologie uzavřen: projekce. Svým způsobem je to ten nejdůležitější krok, protože veškerá práce provedená v dřívějších fázích musí touto fází projít, než film dospěje až k pozorovateli. Je ironií, že projektor je onou součástí filmového vybavení, která se za posledních padesát let změnila nejméně. Kromě přidání optické či magnetické hlavy, která čte zvukovou stopu, a adaptérů nezbytných pro projekci anamorfních kopií, je projektor v podstatě totéž zařízení jako na počátku 20. let. Někteří promítači si samozřejmě myslí, že starožitné stroje z třicátých let fungují lépe než mnohé vyrobené dnes.



Obrázek 2.63 VIDEOASIST. Režiséři na place stále více spoléhají na video, občas dokonce aby záběr zarámovali, používají místo hledáčku kamery monitor. Video umožňuje okamžité prohlédnutí záběru, což šetří čas a peníze. Monitor je často ústředním bodem placu a herci i štáb se kolem něj rychle shromažďují, aby viděli bezprostřední výsledky své práce. (A) Aaton VR42 černobílý CCD videoasist instalovaný na kameře Aaton XTR Plus. (B) Pohled dovnitř videozařízení (se svolením Abel Cine Tech.).

Jakýkoli projektor je prostě kamera, která funguje opačným způsobem: namísto snímání obrazu jej ukazuje – ale tento rozdíl je významný. Množství světla nutného k zaznamenání obrazu se dosáhne snadno, ovšem ještě větší množství světla nutného k promítání obrazu musí poskytnout zdroj dostatečně malý, aby se vešel za objektiv projektoru, a musí být schopný zvětšit 3 cm<sup>2</sup> plochy 35mm okénka 300 000krát či více, aby bylo pokryto celé plátno. Do 60. let byla světelným zdrojem komerčních projektorů uhlíková oblouková lampa, která byla schopná poskytnout požadované intenzivní světlo 5000 nebo 6000 K. Oblouk vysokonapětového proudu mezi dvěma uhlíkovými tyčinkami byl přímým zdrojem. Problém s uhlíkovou obloukovou lampou (stejný druh lampy dříve nasvětloval kulisy) spočíval v tom, že uhlíkové tyčinky se během provozu upalovaly a bylo nutné průběžně nastavovat jejich vzdálenost. Navíc tyto lampy potřebovaly výkonné odvětrávání. Uhlíkové obloukové lampy byly nahrazeny xenonovými, které mají delší životnost, není nutné je průběžně nastavovat a nevyžadují speciální odvětrávání.

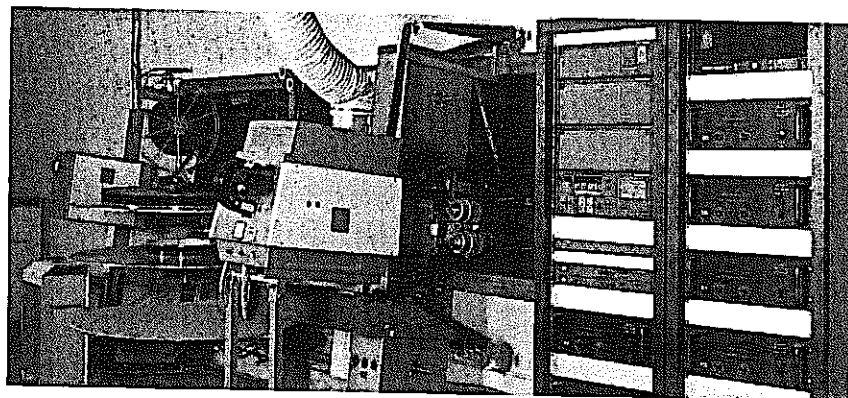
Zatímco filmový negativ proběhne jedenkrát kamerou a jedenkrát optickou kopírkou, kopie filmu je vystavena mnohem větším tlakům, protože se v komerčním kině běžně pouští pětaticetkrát nebo čtyřicetkrát týdně. To je druhý zásadní rozdíl mezi kamerou a projektorem: ten druhý musí s filmem zacházet jemněji. Jelikož ale bylo v designu projektoru dosaženo tak malých zlepšení, kopie jsou vystavovány zbytečnému ničení. Výsledkem je, že zřídka kdy vidíte film přesně tak, jak ho jeho autoři zamýšleli.



Obrázek 2.64 STANDARDNÍ PROJEKTOR. Menší ozubená kola vytahují film z odvíjeného kotouče a podávají ho navíjenému kotouči. Hlavní ozubené kolo posunuje film přerušovaně. Je spojené s maltézským křížem (viz obrázek 2.21). Řada hřídelí tlumí nesouvislý pohyb filmu, než dosáhne ke zvukové hlavě, takže je možné zvukovou stopu číst souvisle a hladce.

Spisovatel si může být docela jistý, že vydavatel a tiskárna představí jeho záměry čtenáři. Filmař žádnou takovou záruku od distributorů a kinařů nemá. Poškození filmu znamená, že kvůli slepkám budou části filmu chybět. Také se provádějí stříhy kvůli zkrácení délky (a právě tak kvůli politicky nebo sexuálně problematickému materiálu). Čtenář pozná, jestli byl jeho výtisk pozměněn: budou chybět čísla stránek. Filmový divák málokdy ví, jaký má kopie, kterou vidí, vztah k originálu. Film se často považuje za trvalé médium: naopak, je to médium mimořádně křehké.

Existují lepší způsoby, jak tohle udělat. V 70. letech sliboval projekční systém Hollogon Rotary – první radikálně nový design projektoru za pětasedmdesát let – značný pokrok. Systém Hollogon využíval otáčející se čtyřřadvacetistranné prisma, jaká se používají ve vysokorychlostních kamerách a moderních stříhacích stolech, aby se snížilo namáhání kopie. Místo kom-

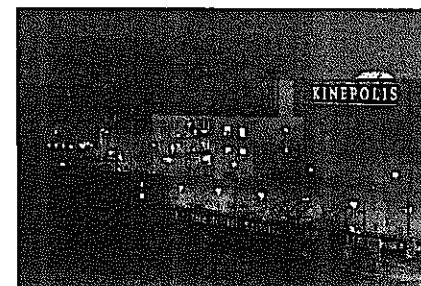
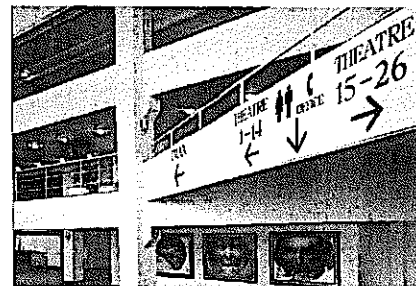


Obrázek 2.65 MODERNÍ PLOCHÝ PROJEKTOR. Odvíjené a navíjené kotouče byly nahrazeny hranatými hřídelemi, které navíjejí film z velkých otevřených kotoučů, umístěných na discích vlevo. Méně výměn kotoučů znamená, že promítač může najednou obsluhovat několik kinosálů. To je podstata multiplexů (se svolením Magnasync Moviola Company).

plikované soustavy s ozubenými koly, drapákovým mechanismem, tlumícími kladkami a zvukovými hlavami se projektor Hollogon prostě skládal ze dvou neustále synchronizovaných otáčejících se kol. Jak se okénko obrazu otáčelo kolem obrazového kola, opticky bylo na plátně udržováno nehybné mnohostranným prismaem.

Kromě udržování projektoru v provozuschopném stavu má promítač další dvě povinnosti: udržovat obraz zaostřený a pomocí náležitě kombinace objektivů a masek promítat film ve správném formátu. V tomto ohledu jsou normy stejně nepřesné jako u jiných věcí týkajících se projekce. Ačkoli jsou snadno dostupné vědecky přesné prostředky pro zaostřování (jednu dobu se obvykle daly najít v projekčních kabinách), průměrný současný promítač raději improvizuje a spoléhá se na pouhé oko. Vyrostly celé generace, které nepoznaly, jak vypadá dobře zaostřený film.

Problémy s maskami jsou ještě palčivější. Jenom málo kin má k dispozici kompletní sadu masek a příslušných objektivů. Mnoho kin má jenom současnou standardní masku pro americký rozšířený formát 1,85 a anamorfní objektiv. Pokud dorazí film 1,66 – anebo ještě hůře – film v akademickém formátu, promítač použije jakoukoli masku, kterou má po ruce. Hlavy jsou běžně ořezávány a jakou kompozici měl režisér původně na mysli, je otázkou dohadů. A konečně je tady zvuk: v nedávných letech zde došlo k významnému pokroku. Většina premiérových kin je nyní vybavena zařízením pro stereofonní nebo šestistopý zvuk, Dolby, magnetický záznam a zvukový systém THX.



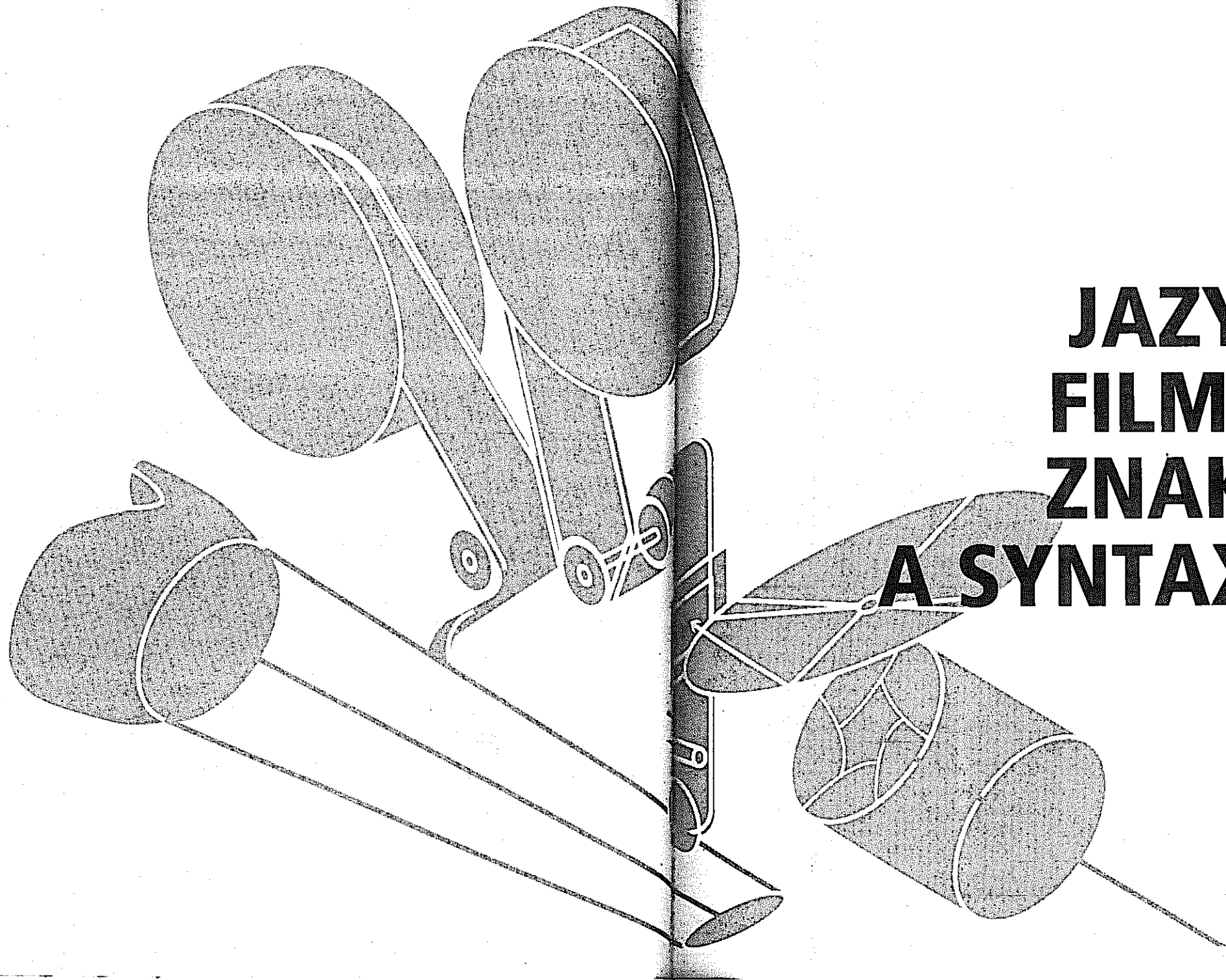
Obrázek 2.66 Tento skromně nazvaný *Kinepolis*, otevřený v Bruselu roku 1988, drží dodnes rekord mezi multiplexy s 25 kinosály, vybavenými na 35 mm a 70 mm, plus sálem IMAX. Celkový počet sedadel je 8000, což je více, než má Radio City Music Hall, největší kinopalác třicátých let. *Kinepolis* je v centru ohromného zábavního komplexu, kde je lunapark, vodní projíždky a „mini-Evropa“, postavená ze zmenšených modelů, spolu s restauracemi a obchůdky (se svolením *Kinepolis* a Sonji Coudeville).

Počet multiplexů s malými sály (ekonomicky ovšem výhodnějšími) od 70. let prudce vzrostl. Jakmile zkombinujete nedostatek vývoje v projekci se skutečností, že většina diváků dnes vidí filmy v sálech, které nejsou o mnoho větší než jejich obývací, na plátnech, která se velikostí blíží spíše televizím než plátnům v kinech uplynulých let, je div, že film v kinech vůbec přežil.

Projekce byla poslední oblastí filmové produkce, která podlehla digitalizaci, ale i zde video překonává celuloid. Vzhledem ke značné ceně kopií pro širokou distribuci je nutné, aby se filmy do kin dodávaly digitálně přes satelit, jakmile bude k dispozici přenosové pásmo o nutné šířce. Říkejte tomu „kino na přání“. První veřejné pokusy s digitální projekcí se konaly na jaře 1999, krátce po premiéře filmu *Star Wars: Epizoda 1 – Skrytá hrozba*.

Je zjevné, že filmařina není (jak se nás po léta snažily přesvědčit reklamy zaměřené na amatérské fotografy) jednoduše otázkou pohledu hledáčkem a zmáčknutí tlačítka. Točit filmy vyžaduje určitý stupeň technické sečtěllosti a expertizy, daleko přesahující jakékoli jiné umění. Je sice pravda, že jsou jisté oblasti, kde technologie filmu ještě nedostihla představy filmařů, ale zrovna tak je pravda, že existují oblasti, kde technologie nabízí potenciál, který filmaři teprve musí prozkoumat. Technologie a estetika filmu jsou vzájemně propojené: když jde jeden dopředu, druhý musí následovat. Je tedy nutné plně pochopit technologická omezení a vzájemné vazby, než můžeme začít chápat ideální svět filmové estetiky, který je tématem následující kapitoly.





3

**JAZYK  
FILMU:  
ZNAKY  
A SYNTAXE**



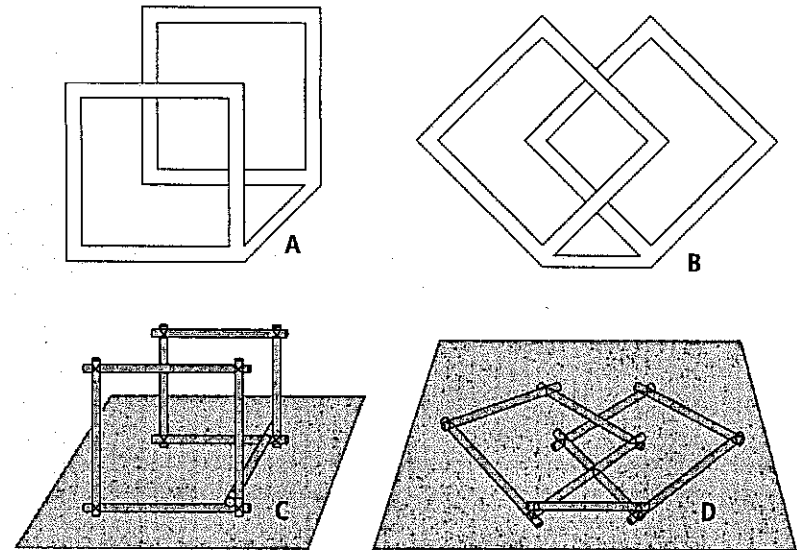
## Znaky

Film není jazyk v tom smyslu, jako jím je angličtina, francouzština nebo matematika. Především ve filmu není možné dělat hrubky. A není nutné se učit slovíčka. Například se zdá, že děti rozumějí televizním obrazům měsíce předtím, než začnou rozvíjet jakékoli schopnosti mluveného jazyka. I kočky sledují televizi. Je jasné, že není nutné film pochopit intelektuálně, abyste ho ocenili – přinejmenším na té nejzákladnější rovině.

Ale film se jazyku velmi *podobá*. Lidé, kteří mají s filmem velké zkušenosti – jsou velmi vizuálně sečtělí (nebo máme říci „skoukání“) – vidí více a slyší více než lidé, kteří jdou do kina zřídkakdy. Vzdělání v kvazi-jazyce filmu pozorovateli otevírá větší potenciální významy, takže je pro popis fenoménu filmu užitečné použít metaforu jazyka.

Vlastně ještě nebyl proveden žádný rozsáhlejší výzkum naší schopnosti chápat umělé zvuky a obrazy, ale přesto díky výzkumům víme, že zatímco děti jsou schopné rozeznat předměty na obrázcích dlouho předtím, než jsou schopné číst, teprve v osmi nebo deseti letech jsou schopné rozumět filmovým obrazům tak, jako většina dospělých. Navíc ve vnímání obrazů existují kulturní rozdíly. V jednom známém testu z 20. let chtěl antropolog William Hudson prozkoumat, jestli afričtí venkované, kteří mají malý kontakt se západní kulturou, vnímají hloubku dvourozměrných obrazů stejným způsobem jako Evropané. Jednoznačně zjistil, že nikoli. Výsledky se různily – někteří jednotlivci na test reagovali západním způsobem – ale v širokém kulturním a sociologickém spektru byly jednotné.

Výsledky, které je možné z tohoto klíčového experimentu a z dalších, které následovaly, vyvodit, jsou dva: za prvé každá normální lidská bytost dokáže vnímat a identifikovat vizuální obraz; za druhé i ty nejjednodušší vizuální obrazy jsou v různých kulturách interpretovány různě. Takže víme, že lidé tyto obrazy musí „číst“. Když sledujeme obraz, probíhá zde – niko-

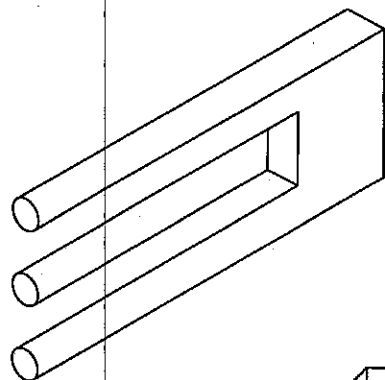


Obrázek 3.1 OBRÁZKY KONSTRUKČNÍCH ÚKOLŮ. Účastníci, kteří jsou vyzváni, aby tyto obrazy trojrozměrně rekonstruovali pomocí špejlí nebo tyčinek, reagují různými způsoby. Lidé ze západních kultur, poučení v kódech a konvencích, které umělci používají pro dosažení trojrozměrnosti v dvojrozměrné kresbě, vidí A jako trojrozměrné a B jako dvojrozměrné. Kód, který zde tvoří trojrozměrnost, vyžaduje, aby rozměr hloubky byl zobrazený šikmou linií pod úhlem 45°. Funguje to poměrně dobře v A, ale ne v B, kde šikmé linie nejsou v rovině hloubky. Příslušníci starých afrických kultur obvykle považují oba obrázky za dvojrozměrné, jelikož s tímto západním trojrozměrným kódem nejsou obeznámeni. Obrázky C a D zobrazují modely A zkonstruované západními a africkými pozorovateli. (Podle Jan B. Deregowski, *Pictorial Perception and Culture*, © Scientific American, Inc. Všechna práva vyhrazena.)

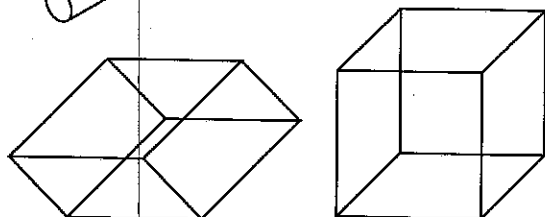
li nutně vědomě – rozumový proces, a z toho plyne, že se v určité fázi musíme naučit, jak na to.

„Nejasný trojzubec“, dobře známá „optická iluze“, představuje snadný test této schopnosti. Můžeme bezpečně říci, že úroveň vizuální sečtěllosti jakéhokoli čtenáře této knihy je taková, že pozorování trojúhelníku nás všechny bude mást. Ale nebude tomu tak pro někoho nevyvíčeného v západních konvencích trojrozměrnosti.

Podobně dobře známé optické iluze na obrázcích 3.3 a 3.4 dokládají, že proces vnímání a pochopení využívá mozek: jde ve stejné míře o mentální prožitek jako o fyzický. To, jestli „vidíme“ Neckerovu kostku shora nebo zdola nebo jestli vnímáme kresbu na obrázku 3.4 jako mladou dívku nebo



Obrázek 3.2  
NEJASNÝ TROJZUBEC. Iluze je matoucí, protože jsme vycvičení v západních kódech perspektivy. Psychologický efekt je silný: naše mysl trvá na tom, že vidíme spíše prostorový objekt než kresbu v rovině.



Obrázek 3.3  
NECKEROVA KOSTKA. Vymyšlená roku 1832 švýcarským přírodovědcem L. A. Neckerem. Iluze opět závisí na kulturní výchově.



Obrázek 3.4 *Moje žena a moje tchyně* od karikaturisty W. E. Hilla vyšla v časopise *Puck (Šotek)* roku 1915. Mezitím se stala známým příkladem jevu známého jako mnohočetná postava. Brada mladé ženy je nosem staré ženy. Brada staré ženy je hrudí mladé ženy. (New York Public Library.)

starou ženu, nezávisí na fyziologické funkci našich očí, ale na tom, co mozek s přijatými informacemi udělá. Samozřejmě slovo „obraz“ má dva příbuzné významy: obraz je optický útvar; je to také mentální prožitek, a pravděpodobně proto používáme k popisu mentální tvorby obrazů slovo „obrazivost“.

Takže v naší schopnosti pozorovat obrazy, ať už nehybné či pohyblivé, existuje silný prvek, který závisí na učení. To kupodivu do značné míry neplatí o zvukových fenoménech. Pokud jsou zařízení dostatečně sofistikovaná, můžeme vytvořit zaznamenané zvuky, které jsou od svých originálů technicky nerozeznatelné. Výsledek tohoto rozdílu v režimu dvou soustav vnímání – vizuálního a zvukového – spočívá v tom, že ať naše uši projdou ohledně vnímání reality jakýmkoli vzděláním, je dostatečné pro vnímání zvuku. Existuje však jemný, ale významný rozdíl mezi vzděláním nutným pro naše oči, aby vnímaly (a náš mozek chápal) zaznamenané obrazy, a tím, co je prostě nutné pro pochopení reality, která nás obklopuje. Nemělo by smysl považovat zvukové záznamy za jazyk, ale je užitečné mluvit o fotografii (a filmu) jako o jazyku, protože je do nich zapojený proces učení.

### Fyziologie vnímání

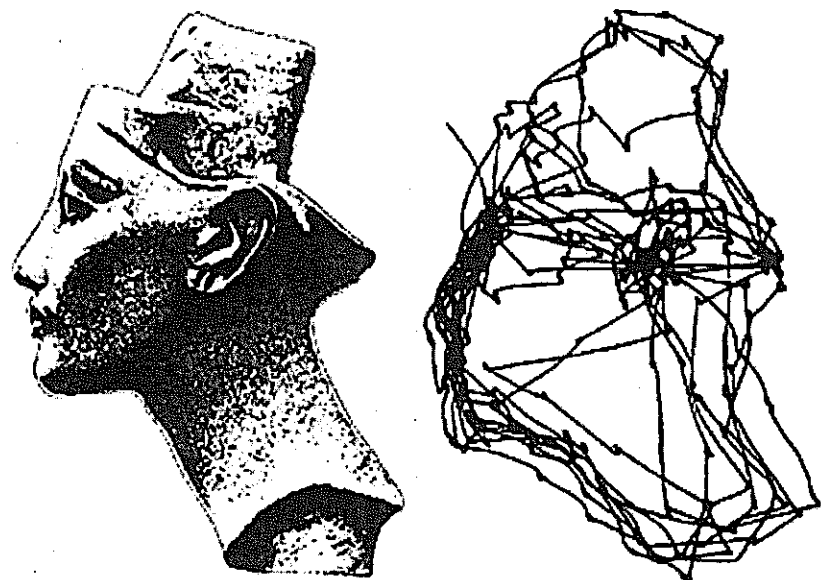
Jiný způsob, jak popsat tento rozdíl mezi dvěma smysly, je pomocí funkcí smyslových orgánů: uši slyší cokoli je jim dostupné, zatímco oči si vybírají, co uvidí. To je pravda nejenom ve vědomém smyslu (vybrat si přesměrování pozornosti z bodu A na bod B nebo zrak zavřením očí úplně ignorovat), ale také v nevědomém. Jelikož smyslové orgány, které umožňují vizuální ostrost, jsou soustředěné (a náležitě uspořádané) jenom v „jamce“ (lat. *fovea*) sítnice, musíme se na objekt dívat přímo, abychom získali jeho jasný obraz.

Můžete si to sami zkusit upřeným pohledem na tečku ve středu této stránky. Jenom ji obklopující bude tohoto foveálního vidění

Můžete si to sami zkusit upřeným pohledem na tečku ve středu této stránky. Jenom ji obklopující bude tohoto foveálního vidění

je, že aby oči vnímaly objekt jakékoli velikosti, musí se neustále pohybovat. Tyto jenom částečně vědomé pohyby se nazývají „sakády“ a každá trvá přibližně 1/20 vteřiny, což je zhruba interval setrvačnosti vidění, fenoménu, který film umožňuje.

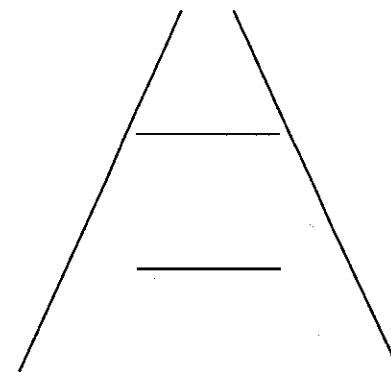
Ze skutečnosti foveálního vidění můžeme vyvodit závěr, že obraz skutečně čteme fyzicky, stejně jako duševně a psychologicky, jako když čteme stránku. Rozdíl je v tom, že víme, jak číst stránku – v angličtině zleva doprava a shora dolů – ale zřídka si uvědomujeme, jak přesně čteme obraz.



Obrázek 3.5 SKÁKAVÉ POHYBY. Vlevo je kresba busty královny Nefertiti, vpravo diagram pohybu očí osoby pozorující bustu. Povšimněte si, že oči se pohybují v pravidelných směrech, než aby obraz zkoumaly náhodně. Osoba se zjevně soustředí na tvář a projevuje malý zájem o krk. Také ucho zřejmě přitahuje pozornost, pravděpodobně ne proto, že je samo o sobě zajímavé, ale spíše proto, že v tomto profilu zaujímá výsadní místo. Skákavé pohyby nejsou souvislé; záznam jasně ukazuje, že oko rychle téká z bodu na bod („vrypy“ v souvislé čáře), ulpívá na jednotlivých styčných bodech, než aby vstřebalo celkovou informaci. Záznam byl pořízený Alfredem L. Yarbusem z moskevského Ústavu pro problematiku přenosu informací. (Podle *Eye Movements and Visual Perception* od Davida Notona a Lawrence Starka, červen 1971, © 1971 Scientific American, Inc. Všechna práva vyhrazena. Přetištěno se svolením.)

Kompletní soustava fyziologických, etnografických a psychologických experimentů může prokázat, že různí jednotlivci čtou obrazy víceméně třemi různými způsoby:

- Fyziologicky: nejlepší čtenáři budou mít nejúčinnější a nejextenzivnější vzorce sakád.
- Etnograficky: nejdělanější čtenáři budou čerpat z velkých zkušeností a znalostí široké škály kulturních vizuálních konvencí.
- Psychologicky: nejvíce z materiálu získají ti čtenáři, kteří byli nejlépe schopni asimilovat různé významové systémy, jež vnímali, a potom tento zážitek integrovali.



Obrázek 3.6 PONZOŮV KLAM. Vodorovné čáry mají stejnou délku, přitom čára nahoře se zdá být delší než čára dole. Diagonály naznačují perspektivu, takže obraz interpretujeme do hloubky a z toho tedy vyvozujeme, že jelikož „horní“ čára musí být „za“ „spodní“ čarou, je vzdálenější, tedy musí být delší.

Ironií zde je, že velmi dobře víme, že se musíme naučit číst, než se můžeme začít těšit z literatury nebo jí porozumět, ale máme sklon chybně věřit, že kdokoli může číst film. Kdokoli může *vidět* film, to je pravda. Ale někteří lidé se naučili chápat vizuální obrazy – lyziologicky, etnograficky a psychologicky – mnohem sofistikovaněji než jiní. Dokládá to platnost trojúhelníku vnímání, nastíněného v kapitole 1, který sjednocuje autora, dílo a pozorovatele. Pozorovatel není prostě spotřebitel, ale aktivní – nebo potenciálně aktivní – účastník tohoto procesu.

Film není jazyk, ale je *jako* jazyk, a jelikož je jako jazyk, některé z metod, které používáme ke studiu jazyka, mohou být užitečné rovněž pro studium filmu.

Přitom jelikož film není jazyk, úzce lingvistické koncepce mohou být zavádějící. Už od počátku filmových dějin teoretici rádi srovnávali film s verbálním jazykem (částečně aby ospravedlnili vážné studium filmu), ale teprve když se v padesátých letech a počátkem let šedesátých rozvinula nová, širší kategorie myšlení – která chápala psaný a mluvený jazyk jako pouhé dva z mnoha systémů komunikace – mohlo pokračovat skutečné studium filmu jako jazyka. Tato všeobšáhla kategorie se nazývá sémiotika, studium systémů znaků.

Sémiotici ospravedlnili studium filmu jako jazyka předefinováním koncepce psaného a mluveného jazyka. Jakýkoli systém komunikace je „jazyk“. Angličtina, francouzština nebo čínština jsou „jazykové systémy“. Film tedy může být jazykem určitého druhu, ale není jasné, zda je jazykovým systémem. Jak na to upozornil dobře známý filmový sémiotik Christian Metz: film nechápeme proto, že známe jeho systém; ale spíše jeho systém začneme chápat díky našemu chápání filmu. Jinak řečeno: „Film nedokáže vyprávět tak dobré příběhy proto, že je jazykem, ale spí-

še se stal jazykem, protože vyprávěl tak dobré příběhy“ (Metz, *Imaginární signifikant*).

Znak se pro sémiotiky musí skládat ze dvou částí: signifikantu a signifikátu, označujícího a označovaného. Například slovo „slovo“ – shluk písmen nebo zvuků – je signifikant. To, co představuje, je opět něco jiného – signifikát. V literatuře je vztah mezi signifikantem a signifikátem středobodem tohoto umění: básník buduje konstrukce, které jsou na jednu stranu složené ze zvuků (signifikantů) a na stranu druhou z významů (signifikátů). Vztah mezi nimi může být fascinující. Vlastně většina potěšení z poezie spočívá právě zde: v tanci mezi zvukem a významem.

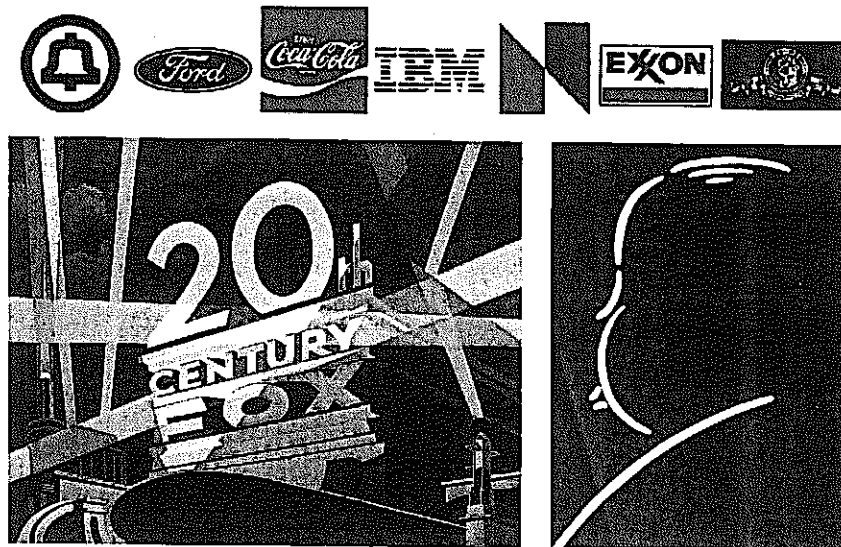
Ale ve filmu jsou signifikant a signifikát téměř identické. Znakem filmu je zkratovaný znak. Obraz knihy je konceptuálně mnohem blíže knize, než jí je slovo „knihy“. Je pravda, že jsme se od plenek nebo raného dětství museli učit interpretovat obraz knihy, že znamená knihu, ale to je mnohem snazší, než se naučit interpretovat, co znamenají písmena nebo zvuky slova „knihy“. Obraz má určitý přímý vztah k tomu, co označuje, kdežto slovo zřídka kdy.\*

Díky tomuto zkratovanému znaku je tolik obtížné probírat jazyk filmu. Jak to říká Metz v památné větě: „Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit.“ Také díky tomu je „dělání“ filmu dosti odlišné od „dělání“ angličtiny (tedy od psaní nebo mluvení). Znaky filmu nemůžeme modifikovat stejným způsobem, jak modifikujeme slova jazykového systému. Ve filmu obraz růže je obraz růže je obraz růže – nic víc, nic méně. V češtině růže může být prostě růže, ale také může být upravená nebo spletená s podobnými slovy: růže, růžový, růžovější, nejrůžovější, růst, kůže, může, může atd.

Síla jazykových systémů spočívá v tom, že tu je velký rozdíl mezi signifikantem a signifikátem. Síla filmu spočívá v tom, že tu tento rozdíl není.

Nicméně film je jako jazyk. Jak tedy dělá to, co dělá? Zjevně jeden člověk má jiný obraz určitého objektu než druhý. Pokud oba čteme slovo „růže“, můžete třeba myslet na vzácnou růži, kterou jste utrhli loni v létě, zatímco já myslím na tu, kterou mi dala v prosinci 1968 Laura Westphalová, nebo na rekvizitu k *The Interface*, krátkému filmu, který jsme natočili v roce 1995. Ve filmu ale oba vidíme stejnou růži, zatímco filmař může vybrat z nekonečného množství růží a tu vybranou potom snímat dalším

\*) Můžeme říci, že obrázkové jazyky jako čínština a japonština patří jako znakové systémy někam mezi film a západní jazyky, ale jenom když jsou psané, nikoliv když jsou mluvené, navíc jenom v určitých případech. Na druhou stranu existují určitá slova – například „hlt“ – která jsou *onomatopická*, zvukomalebná, a proto mají přímý vztah k tomu, co označují – ale jenom když jsou vyslovena.



Obrázek 3.7 LOGO. Koncepte logotypu tu byla už od středověku, kdy členové cechů označovali svá díla ochrannou značkou. Ve dvacátém století se logo stalo stěžejní značkou identity korporací. Telefonní společnost měla neobyčejné štěstí. Založil ji Alexander Graham Bell (= zvonek), Bell System se zrodil se jménem, v němž zaznívá jeho nejcharakterističtější vlastnost a dá se snadno zobrazit. V počátečních letech sebeuvědomění korporace často sázely na podpisy, jako Fordův, nebo zdánlivě osobitější písmo Coca-Coly. (I ztvárnění stužkou je chráněné.) International Business Machines – jak byli kdysi známi – zahájili trend akronymů. Esso (pěkná odvozenina z S. O. – Standard Oil) se v 60. letech rozhodli, že tento název není dost moderní a přerodili se v Exxon na základě teorie, že písmena x jsou jaksi modernější (ačkoli v Evropě zůstali jako Esso). Následovaly je spousty významných korporací, snažících se osvěžit svou identitu alespoň v názvu. Tento trend vyvrcholil v polovině sedmdesátých let, když NBC, majitel jednoho z nejzapamatovatelnějších hudebních log, zaplatil přes 700 000 dolarů za krásné červené a modré „N“, jenom aby zjistil, že veřejnoprávní televizní stanice v Nebrasce už stejné logo používá (a nezaplatila za něj skoro nic). Je zajímavé, že jenom dvě velká filmová studia začala používat pohyblivá loga, MGM a Fox. Ačkoli mnoho producentů třicátých a čtyřicátých let používalo ve svých filmech své podpisy, zapamatovatelné osobní logo vytvořil jenom Alfred Hitchcock.

nekonečným množstvím způsobů. Umělec má ve filmu neomezené volby; umělcovy volby v literatuře jsou omezené. Opak je pravdou o pozorovateli: ohromnou věcí na literatuře je, že si můžete představovat. Ohromnou věcí na filmu je, že to dělat nemůžete.

V tomto kontextu film nenaznačuje, film prohlašuje. A v tom spočívá jeho síla a nebezpečí, které představuje pro pozorovatele: důvod, proč je užiteč-

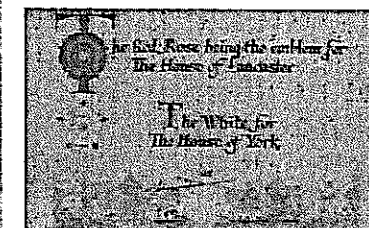
né, dokonce životně důležité učit se dobře číst obrazy, aby se pozorovatel mohl zmocnit části síly tohoto média. Čím lépe médium čteme, tím více mu rozumíme a tím větší nad ním máme moc. Čtenář stránky vymýšlí obraz, čtenář filmu nikoli. Přitom oba čtenáři musí pracovat na interpretaci znaků, které vnímají, aby proces intelektualizace završili. Čím víc práce udělají, tím lepší bude v tomto procesu rovnováha mezi pozorovatelem a tvůrcem; čím lepší rovnováha, tím jde o závažnější a rezonantnější umělecké dílo.

Rané filmové texty – dokonce i mnohé nedávno publikované – sledují s krátkozrakým zanícením hrubé srovnání filmu a psaného/mluveného jazyka. Standardní teorie naznačovaly, že záběr je slovem filmu, scéna jeho větou a sekvence odstavcem. Je to samozřejmě pravda v tom smyslu, že tato dělení jsou uspořádána podle vzestupné komplexnosti, ale při analýze se zhroutí.

Jestliže na okamžik předpokládáme, že slovo je nejmenší příhodnou významovou jednotkou, je s ním záběr rovnocenně srovnatelný? Vůbec ne. Především záběr zabírá čas. V určitém časovém rozmezí souvisle existuje proměnlivý počet obrazů. Představuje tedy jediný obraz, jedno okénko základní významovou jednotku ve filmu? Odpověď stále zní nikoli, jelikož každé okénko obsahuje potenciálně nekonečné množství vizuálních informací, stejně jako zvuková stopa, která jej doprovází. Zatímco můžeme říci, že filmový záběr je něco jako věta, jelikož něco prohlašuje a je soběstačný, jde o to, že film se nedělí na tak snadno kontrolovatelné jednotky. „Záběr“ sice můžeme snadno definovat technicky, ale co se stane, jakmile má konkrétní záběr vnitřní interpunkci? Kamera se může pohybovat; scéna se může ve švenku nebo jízdě zcela změnit. Budeme potom mluvit o jednom záběru nebo o dvou?

Podobně scény, které byly ve francouzském klasickém divadle přísně definované jako začátek a konec, kdykoli postava vstoupila na scénu nebo ji opustila, jsou ve filmu amorfnější (stejně jako v dnešním divadle). Termín „scéna“ je užitečný, o tom není pochyb, ale není přesný. Sekvence jsou samozřejmě delší než scény, ale existuje důležitá koncepce „sekvence-záběru“, kde je jediný záběr shodný se sekvencí a žádné menší jednotky v něm nejsou samostatné.

Zdálo by se, že skutečná filmová věda, podobně jako fyzika, závisí na naší schopnosti definovat nejmenší stavební jednotky. Můžeme to udělat technicky, přinejmenším pro obraz: je to jediné okénko. Ale rozhodně to není nejmenší významová jednotka. Faktem je, že film, na rozdíl od psaného nebo mluveného jazyka, se neskládá z jednotek jako takových, ale spíše je významovým kontinuem. Záběr obsahuje tolik informací, kolik v něm jenom chceme vyčíst. Jakékoli jednotky, které v rámci tohoto záběru definujeme, jsou nahodilé.



Obrázek 3.8 Růže není nutně růže. (A) Růže Jamese Rosenquista: *Oprašování růží*, 1965 (Litografie, barevný tisk, 65 x 55 cm. The Museum of Modern Art, New York. Dar Celeste and Armand Bartos Foundation, fotografie © 1995, The Museum of Modern Art, New York.) (B) Růže z *The Interface*. (C) Bílá a červená růže z titulku Oliviero *Richarda III*.

Film nám tedy předkládá (jakýsi) jazyk, který:

- se skládá ze zkratovaných znaků, v nichž se signifikant téměř rovná signifikátu, a
- závisí na souvislém, nesamostatném systému, v němž nemůžeme identifikovat základní jednotku a který tudíž nemůžeme popsat kvantitativně.

Výsledkem toho je, jak říká Christian Metz: „Film je snadné umění a nachází se v neustálém nebezpečí, že se stane obětí své snadnosti.“ Film je příliš srozumitelný, díky čemuž je těžké ho analyzovat. „Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit.“

### Denotativní a konotativní významy

Filmům se ale daří předávat významy. V podstatě to dělají dvěma různými způsoby: denotativně a konotativně.



Filmový obraz nebo zvuk má (podobně jako psaný jazyk, ale do větší míry) denotativní význam: je tím, čím je, a nemusíme se nijak snažit jej rozpoznat. Může to působit jako zjednodušující výrok, ale tuto skutečnost bychom nikdy neměli podceňovat: zde spočívá velká síla filmu. Existuje zásadní rozdíl mezi popisem osoby nebo události pomocí slov (nebo dokonce pomocí fotografií), a filmovým záznamem téhož. Jelikož film je schopný podat tak blízké přiblížení reality, dokáže zprostředkovat přesnou vědomost, jak to psaný nebo mluvený jazyk dokáže jenom zřídka. „Film je to, co si nedokážete představit.“ Jazykové systémy mohou být mnohem lépe vybavené pro převedení nekonkrétního světa idejí a abstrakcí (představte si například tuto knihu jako film: bez kompletní narace by byla nepochopitelná), ale nejsou zase až tak schopné dodávat přesné informace o fyzické realitě.

Psané/mluvené slovo svou vlastní podstatou analyzuje. Napsat slovo „růže“ znamená generalizovat a abstrahovat ideu růže. Skutečná síla lingvistických jazyků nespočívá v jejich denotačních schopnostech, ale v tomto konotačním aspektu jazyka: bohatosti významů, které můžeme se slovem spojovat a které přesahují jeho denotaci. Například kdyby denotace byla jediným měřítkem síly jazyka, potom by angličtina – která má slovník zhruba jednoho milionu slov, což je v dějinách vůbec nejvíc – by byla třikrát silnější než francouzština, která má jenom zhruba 300 000 slov. Ale francouzština svůj „omezený“ slovník vyrovnává značně vyšším užitím konotací. Také film má konotační schopnosti.

Uvážíme-li silně denotační vlastnosti filmových zvuků a obrazů, je překvapivé zjistit, že tyto konotační schopnosti jsou nedílnou součástí filmové řeči. Vlastně mnoho z nich vychází z denotační schopnosti filmu. Jak jsem poznamenal v kapitole 1, film může čerpat efekty ze všech ostatních umění prostě proto, že je může zaznamenat. Takže všechny konotační faktory mluvené řeči mohou být umístěny ve zvukové stopě, zatímco konotace psaného jazyka mohou být obsaženy v titulcích (nemluvě o konotačních faktorech tance, hudby, malířství atd.). Jelikož film je produktem kultury, má ozvuky přesahující to, čemu sémiotici říkají „diegése“ (suma jeho denotací). Obraz růže není pouze růží, pokud se například objeví ve filmu *Richard III.*, neboť si uvědomujeme konotace bílé a červené růže jako symbolů rodů Yorků a Lancasterů. Jsou to kulturně determinované konotace.

Kromě těchto vlivů z kultury obecně má film svou vlastní jedinečnou konotační schopnost. Víme (ačkoli si to často vědomě nepřipomínáme), že filmař učinil určité volby: růže je natočena z určitého úhlu, kamera se pohybuje nebo nepohybuje, barvy jsou pestré nebo tlumené, růže je čerstvá nebo uvadající, ostny zjevné nebo skryté, pozadí je jasné (takže růži

vidíme v souvislostech) nebo nejasné (takže je izolovaná), záběr trvá dlouho nebo krátce atd. To jsou specifické pomůcky filmových konotací a ačkoli se jejich účinku můžeme přiblížit v literatuře, nemůžeme v ní dosáhnout přesnosti nebo účinnosti filmu. Někdy má obraz hodnotu tisíce slov, jak praví známé pořekadlo.

Jakmile náš pocit konotace určitého záběru závisí na tom, že byl vybraný ze škály dalších možných záběrů, potom jazykem sémiotiky můžeme říci, že to je *paradigmatická* konotace. To znamená, že konotační smysl, který chápeme, vychází ze srovnání záběru, nikoli nutně vědomě, s jeho nerealizovanými společníky v paradigmatu čili obecném modelu tohoto typu záběrů. Například záběr růže z pohledu nám dává pocit, že růže je z nějakého důvodu dominantní, podmanivá. Protože jej vědomě či nevědomě srovnáváme třeba se záběrem růže shora, který by její důležitost snížil.

Naopak když význam růže nezávisí na záběru v porovnání s ostatními potenciálními záběry, ale spíše na srovnání tohoto záběru s konkrétními záběry, které mu předcházejí nebo po něm následují, potom můžeme mluvit o jeho *syntagmatické* konotaci; to znamená, že se s ním pojí význam, protože je srovnáván s jinými záběry, které vidíme.

Tyto dva odlišné druhy konotace mají své ekvivalenty v literatuře. Samotné slovo na stránce nemá žádné konkrétní konotace, jenom denotace. Víme, co znamená, také známe jeho potenciální konotace, ale nemůžeme dodat konkrétní konotaci, kterou měl autor slova na mysli, dokud ho nevidíme v souvislostech. Potom víme, jakou konkrétní konotační hodnotu má, neboť jeho význam posuzujeme vědomým či nevědomým porovnáním se (1) všemi podobnými slovy, které mohou do těchto souvislostí zapadnout, ale nebyla vybrána, a (2) slovy, která mu předcházejí nebo po něm následují.

Tyto dvě významové osy – *paradigmatická* a *syntagmatická* – mají skutečnou hodnotu pro pochopení, co film znamená. Vlastně film jako umění téměř výhradně závisí na těchto dvou souborech voleb. Poté, kdy se filmař rozhodl, co točit, zůstávají dvě nutkavé otázky, jak to natočit (jaké volby učinit: *paradigmatická*) a jak záběr prezentovat (jak ho sestříhat: *syntagmatická*). Naopak v literatuře je první otázka (jak to říci) nejdůležitější, kdežto ta druhá (jak prezentovat, co je řečeno) je vcelku druhořadá. Sémiotika se dosud soustředila na syntagmatický aspekt filmu, a to z velmi prostého důvodu: právě zde se film nejjasněji odlišuje od ostatních umění, takže syntagmatická kategorie (stříh, montáž) je svým způsobem „nejfilmovější“.

Film čerpá značnou část své konotační síly z jiných umění a zároveň vytváří svou vlastní, *paradigmaticky* i *syntagmaticky*. Ale je tu také další zdroj konotačního smyslu. Film není právě médiem pro vzájemnou komu-



Obrázek 3.9 IKONA. Liv Ullmannová v *Tváří v tvář* (1975) Ingmara Bergmana. Tento obraz je tím, čím je.

nikaci. Málokdy vedeme dialogy pomocí filmu jako média. Zatímco mluvené a psané jazyky se používají pro vzájemnou komunikaci, film, podobně jako nereprezentační umění obecně (stejně jako jazyk, když se užívá pro umělecké účely), je jednosměrnou komunikací. Díky tomu i ty nejužitelnější filmy jsou v určitých ohledech umělecké. Film mluví v neologismech. „Když jazyk ještě neexistuje,“ napsal Metz, „musíte být trochu umělcem, abyste jím mluvili. Neboť mluvit jím znamená ho částečně vymyslet, zatímco mluvit každodenním jazykem znamená ho prostě užít.“ Takže ve filmu se konotace pojí i k nejjednodušším prohlášením.

Názorně to dokládá starý vtíp: potkají se dva filozofové a jeden říká „Dobré ráno!“ Ten druhý odpoví úsměvem, jde dál zamračený a říká si: „To bych rád věděl, co tím myslel?“ Tato otázka je vtíp, pokud jde o mluvenou řeč, ale tuto otázku můžeme naprosto oprávněně položit vůči jakémukoli výroku ve filmu.

Existuje nějaká možnost, jak bychom mohli dále odlišit různé způsoby denotací a konotací ve filmu? Peter Wollen si ve své velmi vlivné knize *Znaky a významy ve filmu* (1969) vypůjčil od filozofa C. S. Peirce termín „trichotomie“ a tvrdí, že znaky jsou tři řádů:

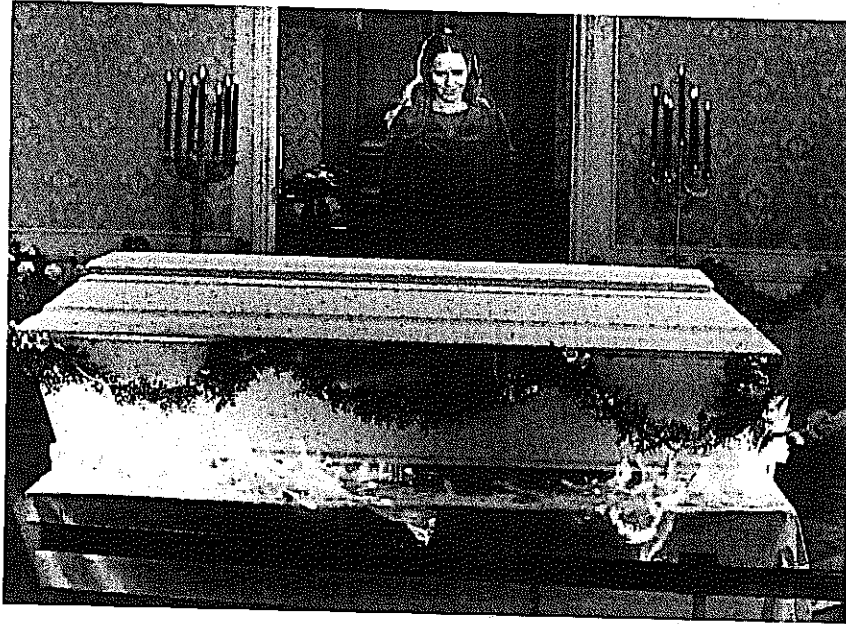


Obrázek 3.10 INDEX. Liv Ullmannová v Bergmanově *Hanbě* (1968). Nabídka peněz – rolička bankovek na polštáři – je indexem prostituce a tedy Eviny hanby.

- ❑ Ikona: znak, ve kterém signifikant představuje signifikát hlavně svou podobností, blízkostí s ním.
- ❑ Index, který měří vlastnost ne proto, že je s ní identický, ale protože k ní má niterný vztah.
- ❑ Symbol: náhodný znak, v němž signifikant nemá přímý ani indexický vztah k signifikátu, ale spíše jej reprezentuje díky konvenci.

Ačkoli je Wollen nezařadil do denotačních/konotačních kategorií, můžeme ikonu, index a symbol chápat hlavně jako denotační. Portréty jsou samozřejmě ikony, ale to jsou v Peirceově/Wollenově systému i diagramy. Indexy je obtížnější definovat. Wollen cituje Peirce a zavádí dva druhy indexů. Jeden technický – lékařské symptomy jsou indexy zdraví, hodiny a sluneční hodiny jsou indexy času, a jeden metaforický: kymácivá chůze by měla naznačovat, že člověk je námořník. (V tomto bodě kategorie Peirce/Wollena hraničí s kategorií konotační.) Třetí kategorie, symboly, se definují snadněji. V užití Peirce a Wollena má toto slovo dosti širokou definici: slova jsou symboly (jelikož signifikant představuje signifikát pomocí konvence spíše než pomocí podobnosti).

Tyto tři kategorie se navzájem nevylučují. Obzvláště ve fotografických



Obrázek 3.11 SYMBOL. Bergman ve svých filmech často používá jako symboly rakve a mrtvol. Zde Ullmannová opět v *Tváří v tvář...*

obrazech je ikonický faktor téměř vždy silný. Jak jsme poznamenali, věc je sebou samou, i když je také indexem nebo symbolem. Obecná sémiotická teorie, obzvláště jak je předkládána v díle Christiana Metzze, pokrývá první a třetí kategorii – ikonu a symbol – dostatečně. Druhá kategorie – index – je v systému Peirce a Wollena nejpozoruhodnější: zdá se být třetím prostředkem, uprostřed mezi filmovou ikonou a literárním symbolem, jehož pomocí může film předávat významy. Není to nahodilý znak, ale ani to není znak identický. Naznačuje třetí typ denotace, která odkazuje přímo ke konotaci a vlastně bez rozměru konotace nemusí být srozumitelná.

Index se zdá být velmi užitečným způsobem, jak se film může přímo zabývat idejemi, jelikož nám poskytuje konkrétní reprezentace nebo jejich rozměry. Jak například předáme filmově ideu horka? V psaném jazyce to je velmi snadné, ale ve filmu? Rychle nás napadá obraz teploměru. Zjevně to je index teploty. Ale existují také jemnější indexy: pot je index, stejně jako chvějící se vzduch a žhavé barvy. Je známou pravdou filmové estetiky, že metafory jsou ve filmu obtížné. Srovnání lásky s růžemi funguje dobře v literatuře, ale u jeho filmového ekvivalentu vyvstává pro-

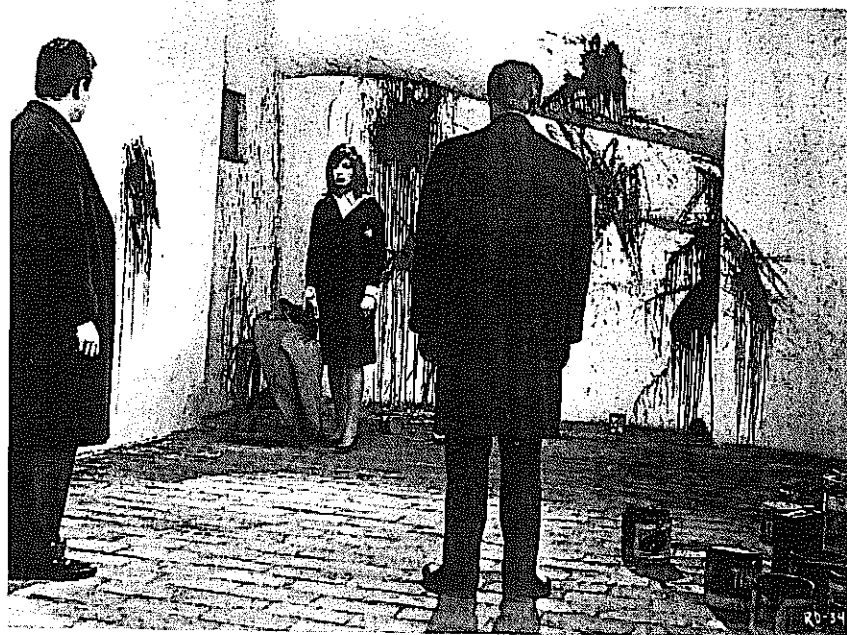


Obrázek 3.12 ...a Max von Sydow v *Hodině vlků* (1967).

blém: růže, druhotný prvek této metafory, je ve filmu příliš rovnocenná, příliš přítomná. Díky tomu filmové metafory vycházející z literárního modelu bývají hrubé, statické a chtěné. Východisko z tohoto dilematu může poskytnout indexický znak. Zde film objevuje svou vlastní, jedinečnou metaforickou sílu, za niž vděčí pružnosti okénka: jeho schopnosti říci mnoho věcí najednou.

Koncepce indexu nás také vede k zajímavým myšlenkám o konotaci. Z výše řečeného musí být zřejmé, že dělící čára mezi denotací a konotací není jasně definovaná: existuje tu kontinuum. Jakmile se ve filmu, stejně jako v mluvené řeči, stanou konotace dostatečně silnými, postupně jsou přijaty jako denotační významy. Shodou okolností konotační síla filmu většinou závisí na nástrojích, které jsou indexické; to znamená, že to nejsou nahodilé znaky, ale ani nejsou identické.

K popsání hlavního způsobu, jakým film předává konotační významy, poslouží dva navzájem úzce spojené termíny z literárních studií. „Metonymie“ je výraz, v němž se přidružený detail či pojem používá k vyvolání ideje nebo k reprezentaci objektu. Etymologicky toto slovo znamená „náhradní pojmenování“ (z řeckého *meta*, značícího přenos, a *onoma*, jmé-



Obrázek 3.13 METONYMIE. V *Červené pustině* (1964) Michelangelo Antonioni rozvinul přesnou metonymii barev. Po většinu filmu je Giuliana (Monica Vitti) sužovaná psychologicky a politicky šedivým a smrtícím prostředím městského průmyslu. Když se jí při několika příležitostech podaří vyprostit se z jeho sevření, Antonioni signalizuje její dočasnou nezávislost (a možnost uzdravení) jasnými barvami, detailem spojovaným se zdravím a štěstím nejen v tomto filmu, ale také v kultuře obecně. V této scéně se Giuliana pokouší otevřít si vlastní obchod. Sedé stěny jsou přerušované skvrnami zářivých barev (pokus o svobodu), ale tvary samotné jsou násilné, neorganizované, děsivé (upadnutí do neurózy). Celkově je použita komplikovaná soustava metonymií.

no). Tedy v literatuře můžeme mluvit o králi (a ideji kralování) jako o „koruně“. „Synekdocha“ je výraz, v němž část zastupuje celek, anebo celek část. O automobilu se můžeme vyjádřit jako o „motoru“ nebo „čtyřech kolech“; policista je „zákon“.

Obě tyto formy se ve filmu neustále opakují. Výše zmíněné indexy tepla jsou zjevně metonymické: s ním asociované detaily evokují abstraktní ideu. Mnohá stará hollywoodská klíše jsou synekdochická (detaily pochodujících nohou představují armádu) a metonymická (padající stránky kalendáře, hnací kola lokomotivy). Jelikož se metonymické nástroje pro využití ve filmu tak vhodně nabízejí, nepochybně film v tomto ohledu může být účinnější než literatura. Přidružené detaily je možné zhustit do



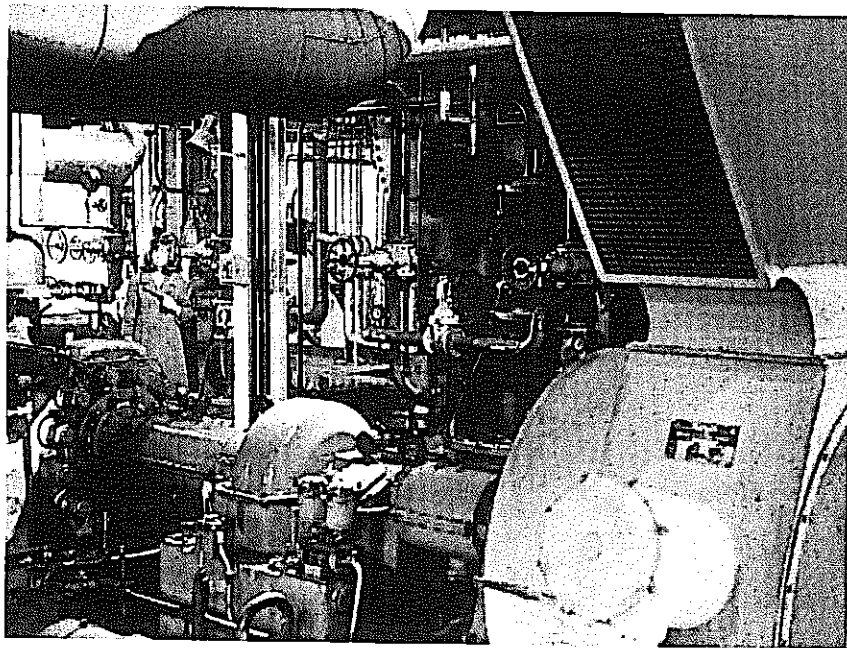
Obrázek 3.14 METONYMIE. V *Na dva západy* (1959) Clauda Chabrola představuje André Jocelyn schizofrenní postavu. Obraz rozbitého zrcadla je jednoduchou, logickou metonymií.

ránce okénka, aby tak vznikla nebyvale bohatá výpověď. Metonymie je jakýmsi filmovým těsnopisem.

Stejně jako naše vnímání filmových konotací obecně závisí na zažitých srovnáních obrazu s obrazy, které nebyly vybrány (paradigmatické) a obrazy, které přišly předtím a potom (syntagmatické), tak i naše vnímání kulturních konotací závisí na zažitých srovnáních části s celkem (synekdocha) a přidružených detailů s idejemi (metonymie). Film je umění a médium extenzí a indexů. Většina jeho významů nevychází z toho, co vidíme (nebo slyšíme), ale z toho, co nevidíme, nebo přesněji z neustálého procesu srovnávání toho, co vidíme, s tím, co nevidíme. To je ironické, uvážíme-li, že film na první pohled vypadá jako umění, které je až příliš zjevné a často je kritizované, že „nic neponechává představivosti.“

Pravý opak je pravdou. Ve filmu striktních denotací jsou obrazy a zvuky pochopeny celkem snadno a přímo. Ale velmi málo filmů je striktně denotačních – nemohou si pomoci, ale jsou konotační, „neboť mluvit (fil-





Obrázek 3.15 SYNEKDOCHA. Giuliana opět v *Červené pustině*, tentokrát obklopena a téměř zahlcena průmyslovou mašinérií, „částí“, která zastupuje „celek“ městské společnosti. Není sužovaná touto lodí nebo změtí potrubí v docích, ale širší realitou, kterou reprezentují.

mem) znamená částečně jej vymyslet.“ Samozřejmě pozorovatel, který se tomu zatvrzele brání, může ignorovat konotační sílu filmu, ale pozorovatel, který se naučil film číst, má k dispozici množství konotací.

Například Alfred Hitchcock během své kariéry, která trvala více než půl století, natočil mnoho velmi populárních filmů. Úspěch u kritiky i diváků bychom mohli připisovat tématům jeho filmů – thriller rozhodně má u diváků širokou odezvu. Ale jak potom vysvětlíme neúspěšné thrillery jeho imitátorů? Popravdě řečeno, drama filmu či jeho přitažlivost nespočívá ani tak v tom, co se natočí (to je drama tématu), ale jak se to natočí a jak je to prezentováno. A jak dosvědčily tisíce komentátorů, Hitchcock byl v těchto stěžejních úkolech mistrem par excellence. Drama filmařiny do značné části spočívá v propracovanosti těchto úzce spjatých rozhodnutí. Vysoce „sečtělí“ diváci oceňují Hitchcockovu skvělou filmovou inteligenci na vědomé rovině, méně sečtělí diváci na rovině nevědomé, ale tato inteligence nicméně funguje.



Obrázek 3.16 SYNEKDOCHA. Juliet Bertoová v Godardově *Čiňance* (1967) vybudovala teoretickou barikádu z Rudých knížek Mao Ce-tunga, částí, které zastupují celek marxisticko-leninsko-maoistické ideologie, za kterou se brání skupinka „levičáků“, k níž patří, a z níž plánují podniknout útok na buržoazní společnost.

Pojmy „synekdocha“ a „metonymie“ – stejně jako „ikona“, „index“ a „symbol“ – jsou samozřejmě nepřesné. Jsou to teoretické konstrukce, které mohou být užitečné jako pomůcky pro analýzu, ale nejsou to přísné definice. Například tuto konkrétní synekdochu by mohlo být lepší klasifikovat jako metonymii, kde rudé knížky jsou spíše než části zastupující celek pouze přidružené detaily. (Toto rozhodnutí samotné má ideologické podtóny!) Podobně ačkoli se zdá nejjednodušší klasifikovat tento obrázek jako indexický, rozhodně v něm jsou prvky něčeho ikonického a symbolického.

Do slovníku filmové sémiotiky ještě zbývá přidat jeden prvek: *tropus*. V literární teorii je *tropus* „obrácení fráze“ nebo „změna významu“, jinými slovy logický zvrat, který prvkům znaku – signifikantu a signifikátu – dává nový vzájemný vztah. *Tropus* je tedy spojujícím prvkem mezi denotací a konotací. Když růže je růže je růže, není ničím jiným a její význam jako znaku je přísně denotační. Ale když je růže něčím jiným, došlo k „převrácení“ a znak se otevřel novým významům. Mapa filmové sémiotiky, jak jsme ji doposud vysvětlovali, byla statická. Koncepte *tropus* nám umožňuje vidět ji dynamicky, spíše než jako fakta jako akci.

Jak jsem poznamenal v předchozích kapitolách, jedním z velkých zdro-



ju síly ve filmu je jeho schopnost reprodukovat tropy většiny ostatních umění. Ale sám si také vytvořil sadu vlastních *tropů*. V první části této kapitoly jsem popsal, jak fungují obecně. Jestliže tu je obraz růže, nejprve máme jeho ikonický nebo symbolický význam, který je statický. Ale jakmile začneme možnosti rozšiřovat pomocí *tropů* srovnání, obraz ožívá: jako konotační index ve smyslu paradigmatu možných záběrů, v syntagmatickém kontextu jeho asociací ve filmu, když je užíváný metaforicky jako metonymie nebo synekdocha.

Ve filmové sémiotice nepochybně existují další kategorie, které je teprve třeba objevit, analyzovat a propagovat. Systém zobrazený v uvedených schématech v žádném případě nemá být vyčerpávající nebo neměnný. Sémiotika rozhodně není vědou v tom smyslu, v jakém jí jsou fyzika nebo biologie. Ale je to logický, často mnohé osvětlující systém, který pomáhá popsat, jak film dělá to, co dělá. Film je obtížné vysvětlit, protože je snadné ho chápat. Sémiotiku filmu je snadné vysvětlit, protože je obtížné ji pochopit. Někde mezi tím spočívá génus filmu.

## Syntaxe

Film nemá gramatiku. Ve filmové řeči ale existují určitá nejasně formulovaná pravidla užívání. Filmová syntaxe – její systematické uspořádání – těmito pravidly dává řád a naznačuje jejich vzájemné vztahy. Stejně jako u psaných a mluvených jazyků je důležité mít na paměti, že filmová syntaxe je výsledkem jeho užívání, nikoli jeho determinantou. Na filmové syntaxi není nic předem daného. Spíše se vyvinula přirozeně, když v praxi bylo objeveno, že jisté nástroje jsou použitelné a zároveň užitečné. Podobně jako syntaxe psaných a mluvených jazyků je filmová syntaxe organickým vývojem, je spíše popisem než návodem a během let se značně změnila. Nad níže popsanou „hollywoodskou gramatikou“ se dnes můžeme usmát, ale ve třicátých, čtyřicátých letech a počátkem let padesátých byla přesným modelem, podle něhož byly hollywoodské filmy vystavěny.

V psaných/mluvených jazykových systémech se syntaxe zabývá jenom tím, co můžeme nazvat lineárním aspektem stavby: to znamená způsoby, jakými jsou slova sestavena dohromady do řetězce, aby vytvořila fráze a věty, čemuž ve filmu říkáme syntagmatická kategorie. Ve filmu ale syntaxe může také zahrnovat prostorovou kompozici, pro níž v jazykových systémech jako angličtina nebo francouzština neexistuje žádná paralela – nemůžeme říkat nebo psát několik věcí najednou.

Obrázek 3.17 *TROPUS*. Mravenci pokrytá ruka z Dalího a Buñuelovy surrealistické klasiky *Andaluský pes* (1928). Další velmi komplexní obraz, který není snadné analyzovat. Jsou přítomné ikonické, indexické i symbolické hodnoty: obraz je zářežící sám o sobě; je to míra zamoření duše majitele ruky; nepochybně také symbolizuje obecnější onemocnění. Je metonymický, protože mravenci jsou „přidružený detail“; je také synekdochický, protože ruka je částí, která zastupuje celek.



A konečně zdroj obrazu vypadá jako tropus: slovní hříčka s francouzskou frází „avoir des fourmis dans les mains“ („mít mravenčení v ruce“). Doslovným znázorněním tohoto slovního obratu Dalí a Buñuel rozšířili tropus, takže běžný zážitek změnili v překvapivý znak rozkladu. (Za tuto analýzu vděčím Davidu Bombykovi.) (MOMA/IFSA.)

Takže filmová syntaxe musí obsahovat jak vývoj v čase, tak vývoj v prostoru. Ve filmové kritice se modifikování prostoru říká „*mise-en-scène*“. Tento francouzský výraz doslova znamená „přinášení na scénu“. Modifikování času se říká „montáž“ (ze „sestavování dohromady“ ve francouzštině). Jak uvidíme v kapitole 4, napětí mezi těmito dvěma koncepty *mise-en-scène* a montáže bylo hnací silou filmové estetiky už od té doby, kdy na přelomu století Lumièrové a Méliès poprvé zkoumali praktické možnosti obou.

Během let se *mise-en-scène* začala úzce spojit s filmovým realismem, zatímco montáž byla chápána jako v podstatě expresionistická, ale tyto asociace jsou klamné. Rozhodně to vypadá, že *mise-en-scène* napovídá o vysokém respektu pro osoby před kamerou, zatímco montáž filmařovi poskytuje větší kontrolu nad manipulací subjektu, ale i přes tyto přirozené tendence v mnoha případech může montáž být z těchto dvou alternativ realističtější a *mise-en-scène* expresionističtější.

Vezměte si například problém volby mezi švenkem z jedné osoby na druhou a střihem. Většina lidí řekne, že střih je manipulativnější, že přerušuje a přetváří realitu, a proto je švenk z těchto dvou alternativ realističtější, neboť zachovává integritu prostoru. Přitom vlastně opak je pravdou, pokud švenkování a střih posuzujeme z pohledu pozorovatele. Když svou

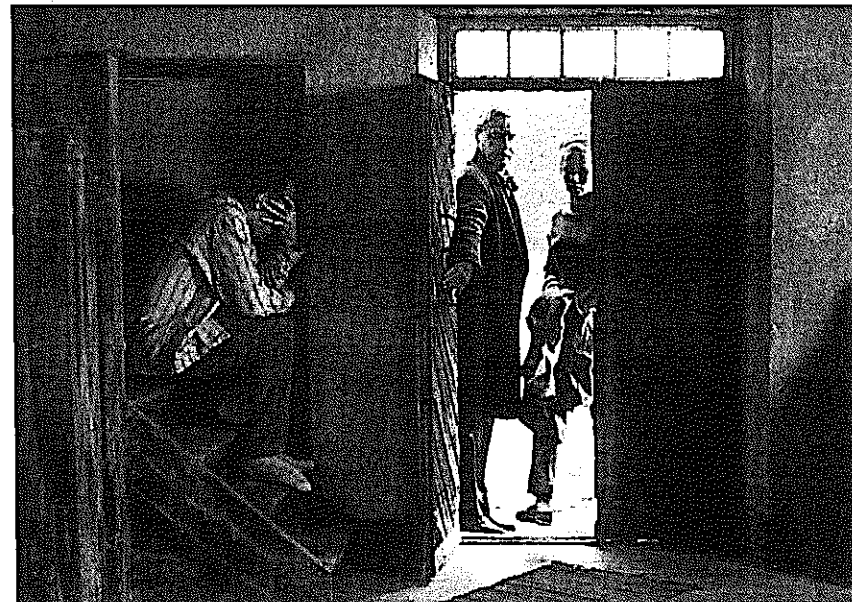


Obrázek 3.18 METONYMICKÉ GESTO. Max von Sydow trpí v *Hodině vlků* (1967) Ingmara Bergmana...

pozornost přesměrujeme z jednoho subjektu na druhý, zřídka kdy skutečně švenkujeme. Psychologicky je střih pravdivější přiblížení našemu přirozenému vnímání. Napřed naši pozornost zaujímá jeden subjekt, pak druhý; zřídka kdy se zajímáme o prostor mezi nimi, a přitom filmový švenk přitahuje naši pozornost právě k němu.\*

Byl to André Bazin, vlivný francouzský kritik 50. let, který více než kdokoli jiný rozvinul vazby mezi *mise-en-scène* a realismem na jedné straně a montáží a expresionismem na straně druhé. V přibližně stejné době, v polovině padesátých let, Jean-Luc Godard vypracovával syntézu této dvojice pojmů *mise-en-scène* a montáže, která byla značně sofistikovanější než

\*) Někteří tvrdí, že zipové švenkování, kde se kamera pohybuje tak rychle, že obraz mezi původním subjektem a jeho následníkem je rozmazaný, by bylo řešením tohoto problému nejvíce odpovídajícím realitě. Ale i tato alternativa přitahuje pozornost k sobě samé, což je právě to, co se při normálním vnímání neodehrává. Možná dokonalou analogií reality by byl ostrý střih, kde by dva záběry byly odděleny jedním černým okénkem (anebo ještě lépe neutrálním, sedým okénkem), jež by nahradilo dobu trvání (přibližně 1/20 vteřiny), každého skákavého pohybu očí!



Obrázek 3.19 ...a v *Hanbě* (1968) téhož režiséra. Gesto je jedním z komunikačních aspektů filmového významu. „Kinésie“ nebo „řeč těla“ je v podstatě indexický, metonymický významový systém. Zde má von Sydowův postoj ve všech filmech stejný význam: ruka zakrývá tvář, chrání ji před vnějším světem; kolena jsou zdvižená téměř ve fetální poloze, aby chránila tělo; ego se scvrklo na ochrannou skořápku, což je dále zdůrazněno v tomto záběru z *Hanby* zarámováním dřevěného schodiště, na němž von Sydow sedí. V obou záběrech struktura pozadí podporuje gesto: obě dvě pozadí – jedno v exteriéru, druhé v interiéru – jsou hrubá, holá, nevládná. Rozdíly mezi záběry jsou stejně významné jako podobnosti. V *Hodině vlků* je postava von Sydowa otevřenější, uvolněnější, stejně tak i postoj. V *Hanbě* je postava (v tomto okamžiku vyprávění) pokořená, což je zdůrazněno strnulejším postojem a odtažitější kompozicí záběru.

Bazinův binární protiklad. Pro Godarda byly *mise-en-scène* a montáž oproštěny od etických a estetických konotací: montáž prostě dělá v čase to, co *mise-en-scène* dělá v prostoru. Oba jsou principy organizování a říci, že *mise-en-scène* (prostor) je „realističtější“ než montáž (čas), je podle Godarda nelogické. Ve svém eseji „Montáž, moje velká péče“ (1956) Godard nově definoval montáž jako integrální součást *mise-en-scène*.

Připravit scénu znamená zorganizovat čas, právě tak jako prostor. Cílem je objevit ve filmu psychologickou realitu, která transcenduje fyzickou, prostorovou realitu. Godardova syntéza má dva důsledky: za prvé *mise-en-scène* tedy může být právě tak expresionistická jako montáž, pokud ji fil-

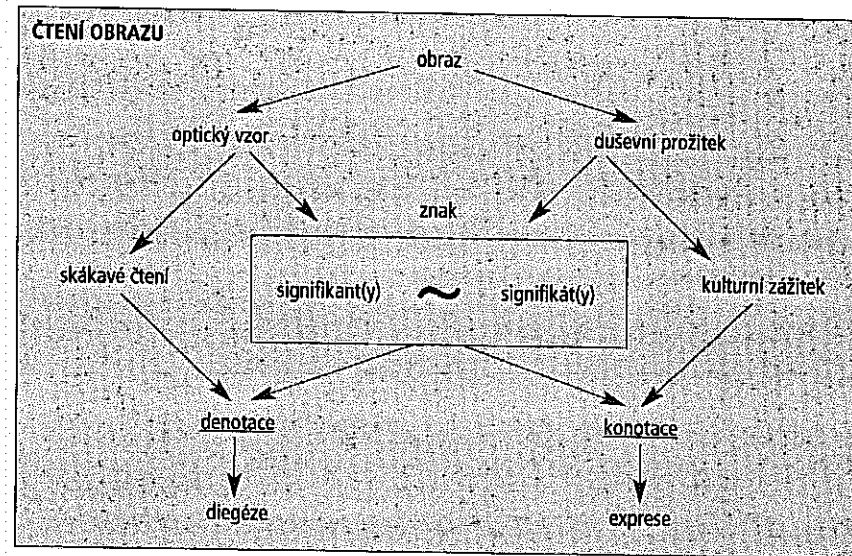


Diagram H ČTENÍ OBRAZU: Obraz je vnímán jako optický i duševní jev. Optický vzor je čten skákavě, duševní zážitek je výsledkem sumy kulturních determinant a je jí utvářený. Optické i duševní vnímání se kombinují v koncepci znaku, kde signifikant(y) má vztah k signifikátu(-ům). Signifikant je více optický než duševní; signifikát více duševní než optický. Všechny tři roviny čtení – skákavé, sémiotické a kulturní – se potom navzájem různými způsoby kombinují, aby vytvořily význam, buď v podstatě denotační, nebo v podstatě konotační.

mař používá k pokřivení reality; za druhé psychologické realitě (v protikladu k nápodobě reality) může lépe posloužit strategie, která umožňuje, aby ústřední roli sehrála montáž. (Srovnej kapitolu 5.)

Kromě psychologických komplexností, které se objevují při srovnávání montáže a *mise-en-scène*, věci ještě dále komplikuje faktor vnímání. Už jsme si povšimli, že montáž lze napodobit uvnitř záběru. Znamenitým příkladem tohoto jevu je Hitchcockova proslulá scéna vraždy ve sprše v *Psychu*. Sedmdesát samostatných záběrů během méně než minuty času na plátně je psychologicky stimelno do souvislého zážitku: děsivý a názorný útok nožem. Celek je víc než jen souhrn částí (viz obrázek 3.21).

## Kódy

Struktura filmu je definovaná pomocí kódů, v jejichž rámci operuje, a kódů, které operují v ní. Kódy jsou kritické konstrukce – systémy logických vzta-

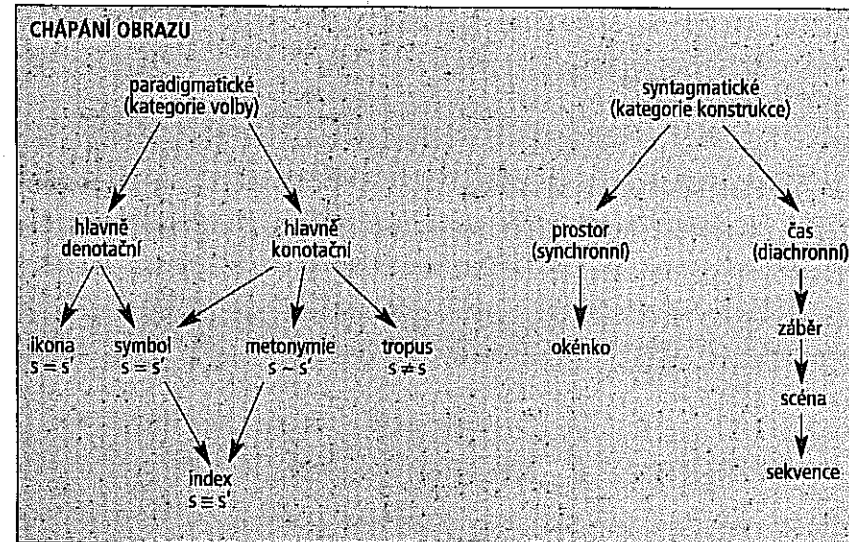


Diagram I CHÁPÁNÍ OBRAZU: Obraz chápeme nejenom sám o sobě, ale v souvislostech: ve vztahu ke kategoriím výběru (paradigmatické) a ve vztahu ke kategoriím konstrukce (syntagmatické). Kategorie výběru jsou různé buď denotační, nebo konotační. Každý druh, jehož hranice jsou jasně definované, je charakterizovaný vztahem mezi signifikantem a signifikátem. V ikonickém obrazu je signifikant totožný se signifikátem. V symbolech se signifikant rovná signifikátu, ale nejsou totožné. V metonymiích a synekdochách je signifikant určitým způsobem podobný signifikátu, zatímco v tropech signifikant není rovný (výrazně odlišný od) signifikátu. Zde je vztah značně nejasnější. V indexech jsou signifikant a signifikát shodné.

Syntagmatický vztah (kategorie konstrukce) působí buď v prostoru, nebo v čase: synchronní fenomény se odehrávají ve stejný čas nebo bez ohledu na čas, zatímco diachronní fenomény se odehrávají napříč časem nebo uvnitř něho. (Zde slova „synchronní“ a „diachronní“ nesou své nejjednodušší významy. V sémiotice a lingvistice obecně se také používají se specifickějšími definicemi, a v takovém případě je synchronní lingvistika deskriptivní, zatímco diachronní lingvistika je historická.)

Na závěr musíme poznamenat, že mnoho koncepcí vyjádřených v tomto grafu platí pro zvuky stejně jako pro obrazy, ačkoli obvykle do mnohem menší míry. Zatímco je pravda, že zvuky nečteme skákavě, nicméně se v rámci celkového zvukového prožitku psychologicky zaměřujeme na konkrétní zvuky, stejně jako „blokujeme“ nechtěný nebo zbytečný hluk. Zatímco obecně zvuk musí působit mnohem denotativněji a ikoničtěji než obraz, přesto pokud uděláme nezbytné úpravy, koncepce symbolu, indexu, metonymie, synekdochy a tropu je možné použít.

hů – odvozené od filmu jako faktu. Nejsou to předem existující zákony, které filmař vědomě dodržuje. Velké množství kódů se navzájem kombinuje, aby vytvořily médium, v němž se film vyjadřuje. Existují kulturně

odvozené kódy – existují mimo film a filmaři je prostě reprodukují (například jak lidé jedí). Existuje mnoho kódů, které film sdílí s jinými uměními (například gesto, které je kódem divadla i filmu). A existují kódy, které náleží pouze filmu (nejlepším příkladem je montáž).

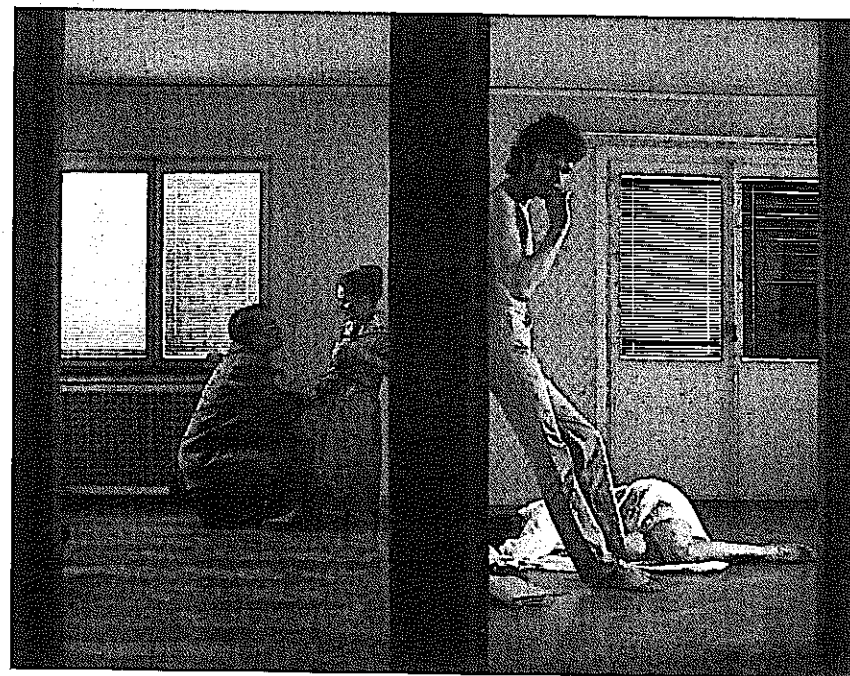
Kulturně odvozené kódy a sdílené umělecké kódy jsou přirozeně pro film životně důležité, ale jsou to jedinečné kódy, tvořící specifickou syntaxi filmu, které nás zde zajímají nejvíce. Možná „jedinečné“ není úplně přesné adjektivum. Ani ty nejspecifičtější filmové kódy, kódy montáže, nejsou pro film opravdu jedinečné. Samozřejmě film je zdůrazňuje a využívá více než jiná umění, přitom něco jako montáž vždy existovalo v románu. Kterýkoli vypravěč je schopný měnit scény uprostřed vyprávění. „Mezitím zpátky na ranči“ zjevně není vynález filmu. Důležitější je, že téměř století mělo filmové umění silný vliv na starší umění. Nejenom že něco jako montáž existovalo před rokem 1900 v naraci prózy, ale od té doby se romanopisci, stále více ovlivnění filmem, postupně naučili stavět své narace ještě více jako film.

Problém spočívá v tom, že kódy jsou prostě kritickou konvencí – ničím víc – a bylo by chybou přisuzovat jim takovou váhu, že bychom se více zajímali o přesnou definici kódu než o vnímání filmu.

Vezměme si jako příklad opět scénu ve sprše z *Psycha* a odvodíme si zde fungující kódy. Je to jednoduchá scéna (jenom dvě postavy – jednu z nich sotva vidíme – a dvě akce – sprchování se a vraždění) a trvá krátce. Přitom jsou zde zjevné všechny tři typy kódů. Kulturně odvozené kódy se týkají sprchování se a vraždění lidí. Sprchování je v západní kultuře činnost, která nese prvky soukromí, sexuality, očisty, uvolnění, otevřenosti a regenerace. Jinými slovy Hitchcock si pro zdůraznění prvků znásilnění a sexuality v tomto útoku nemohl vybrat ironičtější místo. Na druhou stranu vražda nás fascinuje kvůli svým motivům. Přitom nejasně vnímaný vrah v *Psychu* nemá zřetelný motiv. Čin působí bezdůvodně, téměř absurdně – čímž je vše ještě působivější. Historicky nás může napadnout Jack Rozparovač, a to znásobuje náš pocit sexuálního podtextu vraždy.

Jelikož je tato scéna tolik filmová a tak krátká, sdílených kódů je tu poměrně málo. Například herecké kódy sotva hrají roli, jelikož záběry jsou tak krátké a není čas v nich hrát, jenom mimikou vyjádřit jednoduchý výraz. Diagonály, které jsou tak důležité pro navození pocitu dezorientace a dynamiky, jsou sdílené s ostatními obrazovými uměními. Hrubé kontrasty a zadní nasvícení, které zatemňuje vraha, jsou sdílené s fotografií. Hudební kód doprovodu Bernarda Herrmanna samozřejmě existuje také mimo film.

Navic můžeme vystopovat vývoj užití kulturně odvozených kódů ve filmu a přidružených uměních: Hitchcockovu scénu vraždy můžeme dát do protikladu s vraždou Marata v lázni (v historii na obraze Jacques-Louise



Obrázek 3.20 *Mise-en-scène* nebo montáž? Tato stěžejní scéna v Bergmanově *Tváři v tvář* byla natočená z haly, aby nabídla pohled „rozděleného plátna“ na dva pokoje. Místo aby střihal z akce v jednom na akci v druhém místě, Bergman zobrazuje obě současně, zatímco akce ponechává oddělené. Dialektika křížového střihu se takto stává integrální součástí *mise-en-scène*. (Zvětšené okénko.)

Davidu a ve hře Petera Weisse), se scénou vraždy ve vaně v *Ďábelských ženách* (1955) Henri-Georgese Clouzota, nebo v *Konci Sheily* (1973), napsaném Stephenem Sondheimem a Anthonym Perkinsem (který hrál v *Psychu*), nebo s přímými poctami *Psychu* v *Člověku na konci* (1974) Mikea Hodgese či v *Oblečen na zabíjení* (1980) Briana De Palmy, nebo dokonce v záběr po záběru věrném remaku *Psycha* od Guse Van Santa (1998).

Jak jsme si už povšimli, specificky filmové kódy v tomto Hitchcockově jednodominutovém husarském kousku jsou mimořádně silné. Vlastně je těžké si představit, jak by mohl střih této sekvence být zkopírovaný v jiném umění. Rapidmontáž této scény může opravdu být jedinečně filmovým kódem.

Hitchcock všemi těmito kódy manipuluje, aby dosáhl kýženého efektu. Je to možné, protože to jsou kódy – protože pro nás mají význam mimo úzké limity této konkrétní scény: ve filmu, v jiných uměních, v kultuře





KÓD VANY/SPRCHY

Obrázek 3.21 Hitchcockova strhující scéna vraždy ve sprše v *Psychu* (1960) se během let stala díky svému závratnému střihu legendou, přitom vražda v koupelně nebyla novým nápadem. (Z *Psycho*, © 1974. Uspořádal Richard J. Anobile. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.22 O několik let dříve šokovaly *Ďábelské ženy* Henri-Georgese Clouzota diváky celkově tišší, ale o nic méně děsivou scénou vraždy. (Obětí je Paul Meurisse.) (Walter Daran. TimeLife Picture Agency. © Time Inc. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.23 Hvězda *Psycho* Anthony Perkins je spoluautorem scénáře *Konce Sheily* (1973) Herberta Rosse. Joan Hackettová se pokusila o sebevraždu v elegantní vaně na palubě lodi.

KÓD VANY/SPRCHY

Obrázek 3.24 Vražda není jedinou činností, která se odehrává ve vanách. V Godardově poetickém eseji *Bláznivý Petříček* (1965) Jean-Paul Belmondo odpočívá ve vaně a sděluje své dceři několik myšlenek o malíři Velázquezovi. (*l'Avant-Scène*. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.25 V *Bratrancech a sestřenicích* (1975) Jean-Charlese Tacchelly se Marie-France Pisierová usadila v prázdné vaně kvůli rozjímání.



Obrázek 3.26 V exilu ve vzdálené italské vesnici našel Gian Maria Volonté určitý klid ve staromódní vaně. V *Kristus se zastavil v Eboli* (1979) Francesca Rosiho mu asistovala Irene Papisová.



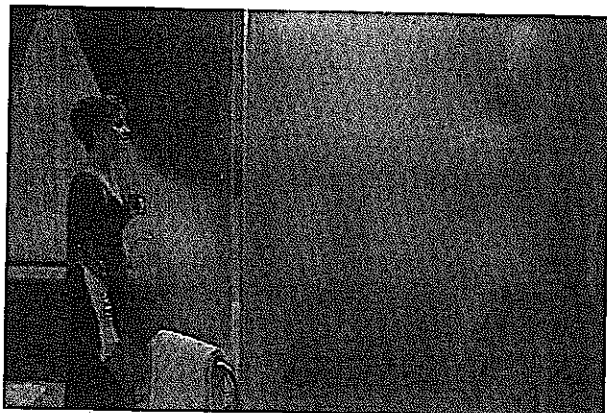




Obrázek 3.27 Koncem sedmdesátých let se koupelna stala ohniskem současného kalifornského života s rostoucí popularitou horké vany. Stacey Nelkinová telefonuje v *Seriálu* (1980).

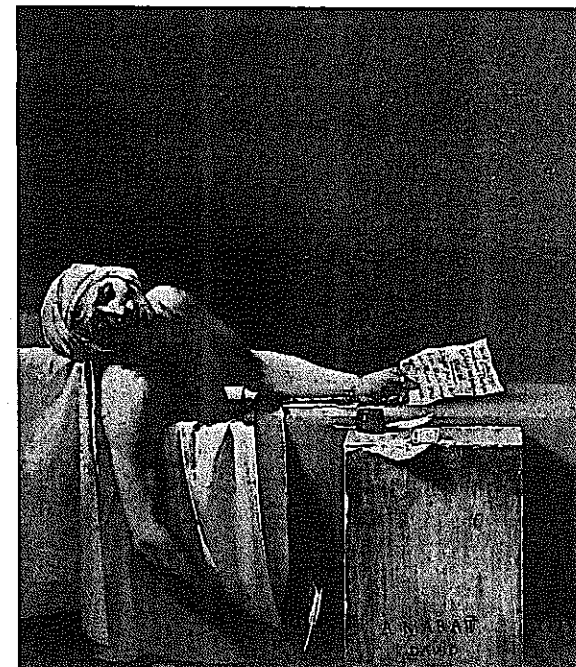


Obrázek 3.28 *Krotitelé duchů II* (1989): vana vrací úder. Sigourney Weaverová vítězí. (Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.29 V jiné variaci se Kevin Kline jako prezident sprchuje v *Daveovi* (1993) Ivana Reitmana. Weaverová je překvapená. (Zvětšené okénko.)

KÓD VANY/SPRCHY



Obrázek 3.30 Kód vany sahá až k obrazu *Zavražděný Marat* (1793) Jacques-Louise Davida, šokujícímu díky intimnímu realismu. (Olej na plátně. 165 x 128,3 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brusel)

obecně – protože nás ovlivňují. Kódy jsou médiiem, pomocí nichž se přenáší „poselství“ této scény. Specificky filmové kódy spolu s množstvím sdílených kódů vytvářejí filmovou syntaxi.

### Mise-en-scène

Filmař stojí před třemi otázkami: Co točit? Jak to točit? Jak záběr uvést? Doménou prvních dvou otázek je *mise-en-scène*, té poslední montáž. *Mise-en-scène* je často považovaná za statickou, montáž za dynamickou. Není tomu tak. Protože záběr čteme, jsme do něj aktivně zapojeni. Kódy *mise-en-scène* jsou nástroje, pomocí nichž filmař mění a upravuje, jak záběr čteme. Jelikož záběr je tak velkou jednotkou významů, může být užitečné rozdělit probírání jeho složek do dvou částí.

### Obraz okénka

Všechny kódy, které fungují v rámci okénka, bez ohledu na chronologickou osu filmu, jsou sdílené s jinými obrazovými uměními. Počet a šíře



Obrázek 3.31 *Psycho* samotné bylo mnohokrát citováno. Zde je (právě vykoupaný) George Segal v *Člověku na konci* (1974) Mikea Hodgese...

těchto kódů je značná a během tisíců let byly vytvořeny a zdokonaleny v malířství, sochařství a fotografii. Základní texty ve vizuálních uměních zkoumají tři determinanty: barvu, linii a formu, a rozhodně všechny vizuální kódy zapadají do některé z těchto rubrik. Rudolf Arnheim ve své velmi vlivné studii *Umění a vizuální vnímání* navrhuje deset oblastí zájmu: vyváženost, tvar, formu, růst, prostor, světlo, barvu, pohyb, napětí a výraz. Úplné vyjmenování kódů působících ve filmovém okénku by zjevně bylo zdoluhavé. V krátkosti ale můžeme popsat základní aspekty syntaxe okénka. Zásadní jsou dva aspekty obrazu v okénku: omezení, jež okénko nastoluje, a kompozice obrazu uvnitř okénka (a bez nutného ohledu na něj).

Jelikož okénko určuje meze obrazu, výběr formátu naznačuje možnosti kompozice. Se sebeospravedlněním příznačným pro prchavé téma filmové estetiky raní teoretici výmluvně chválili hodnotu akademického formátu 1,33. Když v 50. letech začal být oblíbený širokoúhlý formát, klasičtí esteti oplakávali destrukci symetrie, kterou vnímali v akademickém formátu, ale jak jsme ukázali v kapitole 2, na poměru stran 4 : 3 není nic posvátného.



Obrázek 3.32 ...a Angie Dickinsonová v *Oblečen na zabití* (1980) Briana De Palmy. (Srovnej ruce zde a na obrázku 3.33.)

Otázkou není, který formát je „správný“, ale spíše které kódy se nabízejí k využití v kterém formátu? Zdá se, že před polovinou padesátých let na amerických i zahraničních plátnech převažovaly interiéry a dialogy. Po zavedení širokoúhlých formátů v 50. letech vzrůstal význam exteriérů, natáčení v reálu a akčních sekvencí. Je to hrubé zobecnění, ale je na tom trochu užitečné pravdy. Není důležité, jestli mezi těmito dvěma cestami historického vývoje byl vztah příčiny a následku; jde o to, že široké plátno umožňovalo účinnější využití akčních a krajinných kódů.

Jak naznačovali staří hollywoodští esteti, v šířce formátů CinemaScope a Panavision (2,33 a více) je obtížnější snímat intimní rozhovory. Zatímco klasický dvojběr při velikosti plátna 1,33 měl sklon zaměřovat pozornost na mluvčího a posluchače, velmi široké anamorfní formáty se nemožou vyhnout snímání prostoru mezi nimi nebo vedle nich a tedy přitáhnou pozornost k jejich vztahu vůči obklopujícímu prostoru. To není „lepší“ ani „horší“, prostě to mění kód dvojběru.

Filmař může rozměry okénka také měnit v průběhu filmu maskováním obrazu, buď uměle, nebo přirozeně pomocí kompozice. To byl důležitý aspekt syntaxe tvaru okénka už od té doby, kdy jeho možnosti poprvé prozkoumal D. W. Griffith.

Stejně důležitý jako skutečná velikost okénka, ačkoli méně snadno postřehnutelný, je filmařův postoj k mezím okénka. Pokud je obraz okén-



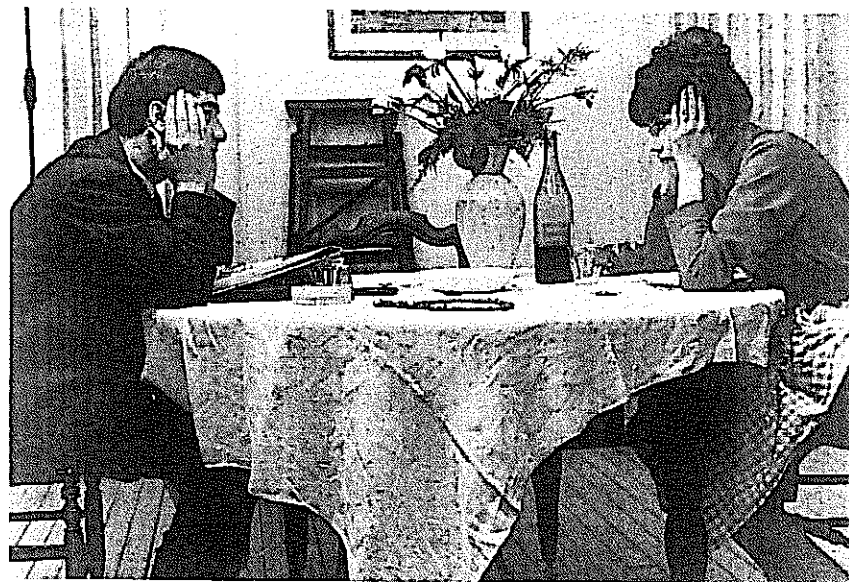
Obrázek 3.33 Dvojjzáběr v akademickém formátu. Spencer Tracy a Katharine Hepburnová v *Pat a Mike* (1952) George Cukora. Intimnější a více zúčastněný než...

ka soběstačný, potom o něm můžeme mluvit jako o „uzavřené formě“. Naopak pokud filmař záběr zkomponoval takovým způsobem, že si stále mimoděk uvědomujeme prostor mimo okénko, potom je forma považována za „otevřenou“.

Otevřené a uzavřené formy jsou úzce spojené s prvky pohybu v záběru. Pokud má kamera sklon věrně sledovat subjekt, forma bývá uzavřená, pokud na druhou stranu filmař umožňuje – nebo dokonce podporuje – aby subjekt vyšel ze záběru a opět do něj vstoupil, forma je zjevně otevřená. Vztah mezi pohybem uvnitř záběru a pohybem kamery je jedním ze sofistikovanějších kódů, a to specificky filmovým.

Klasická hollywoodská syntaxe byla částečně ztotožňovaná s poměrně pevně uzavřenou formou. Mistři hollywoodského stylu třicátých a čtyřicátých let se nikdy nesnažili umožnit subjektu vyjít ze záběru (bylo to považováno za troufalé, i když subjekt nezabíral střed okénka 1,33). V šedesátých a sedmdesátých letech byli filmaři jako Michelangelo Antonioni právě tak věrní otevřené širokoúhlé formě, neboť zdůrazňuje prostor mezi lidmi.

Definice většiny prvků kompoziční syntaxe nezávisí výhradně na okénku. Pokud obraz na okrajích vybledne jako viněta (což je samo jedním



Obrázek 3.34 ...širokoúhlý dvojjzáběr. Jean-Claude Brialy a Anna Karina v *Žena je žena* (1961) Jean-Luca Godarda. Zátíši na stole je pečlivě aranžované, aby vyplnilo prostor uprostřed a zároveň postavy spojilo.

z drobných nástrojů rámovacího kódu), kódy jako vnitřní motivace, blízkost, hloubka vnímání, úhel pohledu a nasvícení budou fungovat stejně dobře jako v okénkách s ostře definovanými okraji.

Filmař stejně jako většina obrazových umělců komponuje trojrozměrně. To nutně neznamená, že se snaží dodat trojrozměrné (nebo stereoskopické) informace. Znamená to, že tu jsou tři sady kompozičních kódů. Jeden se týká roviny obrazu (přirozeně nejdůležitější, neboť obraz je ostatně dvojrozměrný). Jeden se týká geografie snímaného prostoru (jeho rovina je paralelní se zemí a horizontem). Třetí se týká roviny hloubky vnímání, kolmé na rovinu okénka i na geografickou rovinu. Tyto tři kompoziční roviny znázorňuje obrázek 3.40.

Přirozeně tyto roviny do sebe zapadají. Žádný filmař neanalyzuje přesně, jak každá jednotlivá rovina ovlivňuje kompozici, ale přijímají se rozhodnutí, která zaměřují pozornost na páry rovin. Zjevně rovina okénka musí být dominantní, neboť to je jediná rovina, která skutečně existuje na plátně. Kompozice této roviny je ale často ovlivněná faktory v geografické rovině, protože pokud nejde o animaci, fotograf nebo kameraman musí komponovat *pro* rovinu okénka v geografické rovině. Podobně jsou geo-



Obrázek 3.35 Michelangelo Antonioni je dobře známý svým citem pro architektonickou metaforu. Tento přirozeně maskovaný záběr ze *Zatmění* (1962) izoluje Alaina Delona od Monicy Vittiové a zároveň připoutává pozornost ke srovnání Vittiové s portrétem na zdi za ní.

grafická rovina a rovina hloubky ostrosti koordinované, jelikož naše schopnost vnímat hloubku v dvojrozměrné, stejně jako v trojrozměrné realitě závisí na fenoménech v geografické rovině. Vnímání hloubky vlastně závisí na mnoha jiných důležitých faktorech, než je binokulární stereoskopické vidění, a proto film poskytuje tak silnou iluzi trojrozměrného prostoru a stereoskopické filmové techniky jsou poměrně zbytečné.\*

Obrázek 3.41 ilustruje některé z nejdůležitějších psychologických faktorů, silně ovlivňujících hloubku vnímání. V rovině okénka dochází k překrývání, ale tři další – konvergence, poměrná velikost a gradient hustoty – závisí na geografické rovině. Už v kapitole 2 jsme probírali, jak různé typy objektivů ovlivňují hloubku vnímání (a také lineární zkreslení). Fotograf tyto účinky různých objektivů modifikuje, potlačuje anebo zdůrazňuje pomocí kompozice obrazu v záběru.

\*) Kdyby takzvané 3-D filmové techniky prostě ke hloubce vnímání přidaly onen jeden zbývající faktor, nebyl by s nimi žádný problém. Ale ve skutečnosti naše vnímání hloubky narušují, jelikož nám neumožňují zaostřit na jednu rovinu, jak to děláme přirozeně, a jelikož většinou vytvářejí rušivé pseudostereoskopické a pseudoskopické stereoskopické obrazy.



Obrázek 3.36 Antonioni je posedlý širokouhlou kompozicí. Tento záběr z *Červené pustiny* dokládá jeho architektonický formalismus. (Zvětšené okénko.)

Zde je několik dalších příkladů, jak na sebe kódy kompozičních rovin navzájem působí:

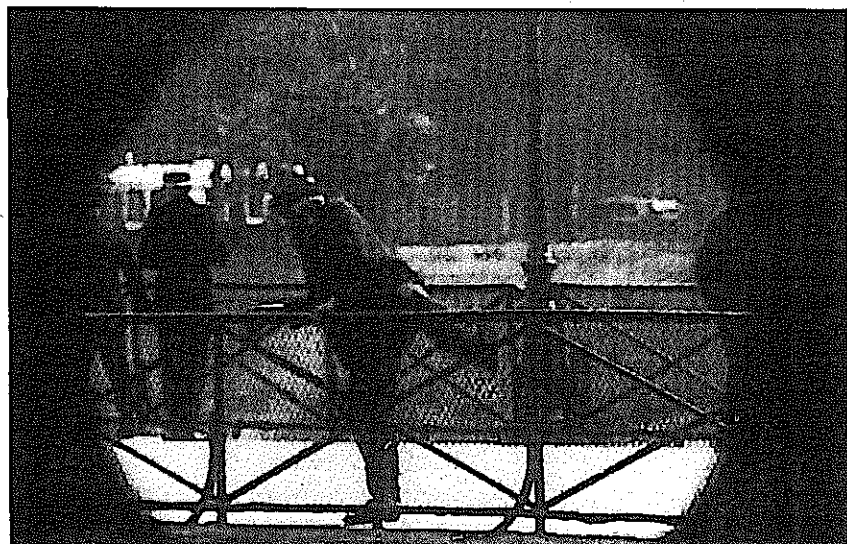
Blížkost a proporce jsou důležitými subkódy. Jevištní herci si je neustále uvědomují. Samozřejmě čím je objekt blíže, tím působí důležitěji. Díky tomu je herec v divadle stále v nebezpečí, že ho jiní členové souboru „zastíní“. Samozřejmě ve filmu má režisér nad jejich postavením naprostou kontrolu a protipohledy pomáhají obnovit rovnováhu.

Obrázek 3.42, klasický záběr z *Občana Kanea* (1941), nám poskytuje sofistikovanější příklad významu blízkosti a proporcí. Kane vstupuje do místnosti vzadu, jeho žena je v posteli uprostřed, láhev s uspávacími medikamenty se tyčí vepředu. Ti tři jsou spojeni svým umístěním v záběru. Obrátte pořadí a láhev s medikamenty by v pozadí záběru zmizela.

Jedním z aspektů kompozice, který odlišuje barokní malířství od pozdně renesančního, je posun od „čtvercové“ orientace geografické roviny k šikmé. Mělo to několik důvodů – jedním byla snaha o větší realističnost: šikmá kompozice zdůrazňuje prostor malby, kdežto symetrický renesanční kompoziční standard zdůrazňoval vlastní rozvržení. Výsledný efekt ale spočíval ve zvýšení psychologického dramatu rozvržení: geografická sešikmení se do roviny obrazu převádějí jako diagonály, které jsou vnímány jako podstatně aktivnější než horizontály a vertikály. Zde je stejně jako v předcházejících příkladech vztah mezi kompozičními faktory na různých rovinách.

Nakonec geografická a hloubková rovina „nakrmí“ informace do roviny obrazu. To je pravda hlavně v malířství a fotografii, které nemají schop-





Obrázek 3.37 Tento záběr z filmu *Bouda z vody vytažený* (1932) Jeana Renoira izoluje bezprizornou postavu Boudua, který se chystá skočit do Seiny, kruhovým rámováním obrazu. Maskování má také doslovnou funkci: Boudu (Michel Simon) je v tomto záběru viděn dalekohledem. (*l'Avant-Scène. Zvětšené okénko.*)

nost jako film pohybovat se fyzicky do obrazového prostoru, ale přesto to platí obecně také ve filmu. Rovina okénka je jediná „reálná“ rovina. Většina prvků kompozice se tedy uskutečňuje v této rovině.

Navzdory očekávání prázdné okénko není *tabula rasa* („nepopsaná deska“ Johna Locka). Ještě než se objeví obraz, do potenciálního prostoru okénka vkládáme určité vlastnosti, které lze měřit vědecky: například náš přirozený sklon z dvojrozměrného nákresu vyčíst hloubku. Latentní očekávání jsou určující pro vnitřní zájem. Ukazují to obrázky 3.43 a 3.44. Na 3.43 jsou obě vertikály přesně stejné délky, přitom ta vlevo vypadá mnohem delší. Je to proto, že úhly nahoře a dole chápeme jako reprezentanty rohů, levý ustupující, pravý vystupující. Pokud by obě *vypadaly* jako stejné, pak bychom si spočítali, že ta vlevo musí být delší, protože je „vzdálenější“. Které schody na obrázku 3.44 jdou nahoru a které dolů? „Správná“ odpověď je, že *A* stoupá a *B* klesá. Trik je samozřejmě ve slovese, protože schody vždy vedou nahoru i dolů. Ale jelikož na západě je zvykem číst zleva doprava, vidíme, jak schody *A* stoupají a schody *B* klesají.

Takže ještě než se objeví obraz, do okénka jsou vloženy významy. Spodek je „důležitější“ než hořejšek, levá je před pravou, spodek je stabilní,

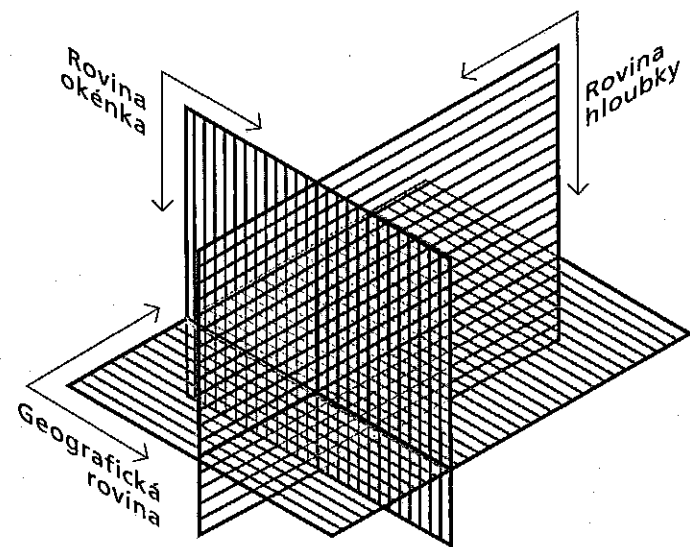


Obrázek 3.38 UZAVŘENÁ FORMA. Slavná scéna v kajutě z *Noci v opeře* (Sam Wood, 1935) je nepochybně vrcholem uzavřené formy hollywoodského stylu. Bratři jsou do záběru namačkáni, stejně jako do kajuty.

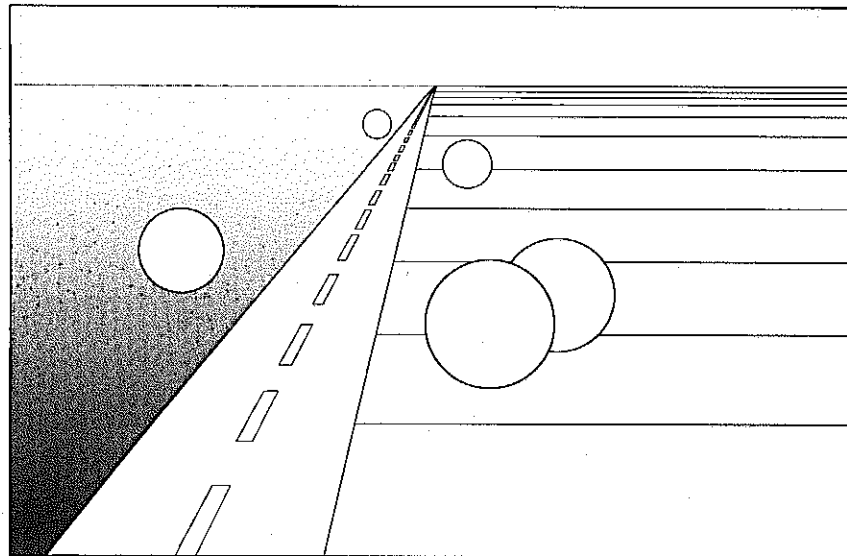


Obrázek 3.39 OTEVŘENÁ FORMA. Macha Mérilová v Godardově *Vdané ženě* (1964). Taxi se v záběru pohybuje doleva, Mérilová jde doprava mimo záběr a dívka se zpátky doleva; auto v pozadí se pohybuje diagonálně nahoru mimo záběr. Prvky rozvržení nás nutí uvědomovat si souvislý prostor mimo rámeček záběru (*French Film Office*).

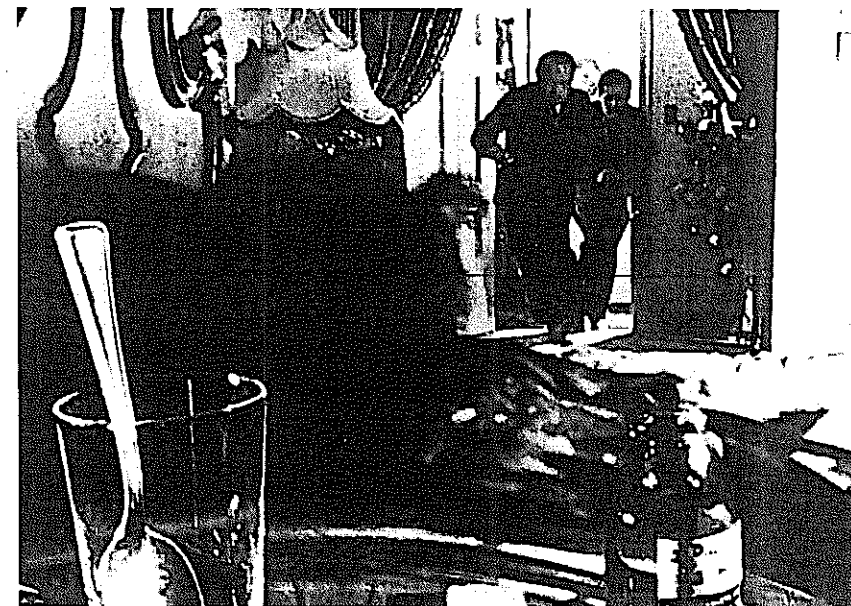




Obrázek 3.40 TŘI KOMPOZIČNÍ ROVINY: Rovina obrazu; geografie fotografického prostoru; osa hloubky ostrosti.



Obrázek 3.41 KONVENCE HLOUBKY OSTROSTI. Zde jsou zobrazené čtyři hlavní konvence hloubky ostrosti: konvergence (kraje vozovky), poměrná velikost (blízké a vzdálené míčky), gradient hustoty (stínování vlevo, přímky vpravo) a překrývání (míčky vpravo).

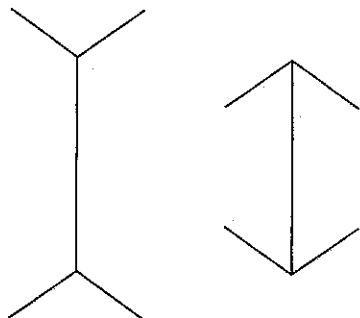


Obrázek 3.42 Dorothy Comingoreová (ve stínu), Orson Welles a Joseph Cotten ve Wellesově *Občanu Kaneovi* (1941). Příběh není vyprávěn obsahem záběru, ale jeho rozvržením. (*Sight and Sound*.)

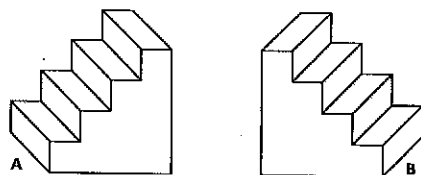
hořejšek nestabilní, diagonály zleva zezdola doprava nahoru vedou „nahoru“ od stability k nestabilitě. Horizontály také mají větší váhu než vertikály: když se setkáme se stejně dlouhými horizontálami a vertikálami, usuzujeme, že horizontála je delší, a rozměry okénka tento jev zdůrazňují.

Jakmile se obraz objeví, forma, linie a barvy jsou těmito latentními hodnotami v okénku ovlivněné. Forma, linie a barva také mají své vnitřní hodnoty váhy a směřování. Pokud v rozvržení obrazu existují ostré linie, máme sklon je vnímat zleva doprava. Objekt s „lehkým“ vnitřním významem (láhev s medikamenty paní Kaneové) může dostat „těžký“ význam pomocí tvaru.

A samozřejmě zcela nový rozměr dodává barva. Hitchcock začíná *Marnii* (1964) detailem hrdinčiny světle žluté peněženky. Ostatní barevné hodnoty této scény jsou neutrální. Máme pocit, že ta peněženka nese ženu, spíše než naopak, přesně ten účinek, jaký Hitchcock chce, uvážíme-li, že ta žlutá tobolka obsahuje peníze, které Marnie právě ukradla, a že její život, jak později uvidíme, je ovládaný její kleptomanií. Dříve než se cokoli z toho



Obrázek 3.43 MÜLLER-LYERŮV KLAM. Obě vertikály mají stejnou délku, přitom příčka vlevo vypadá mnohem delší. Úhly nahoře a dole chápeme jako reprezentanty rohů, levý ustupující, pravý vystupující. Pokud by obě vypadaly jako stejné, pak bychom si spočítali, že ta vlevo musí být delší, protože je „vzdálenější“.



Obrázek 3.44 KLAM SCHODŮ NAHORU/DOLŮ. Které schody jdou nahoru a které dolů? Jelikož lidé na západě jsou zvyklí číst zleva doprava, vidíme, jak schody A stoupají a schody B klesají.

dozvíme z vyprávění, už to „víme“. (*Marnie* je také skvělým příkladem dalších typů barevné dominance, neboť tématem filmu je barevná symbolika: Marnie trpí rosobíí.)

Veškeré prvky formy, linií a barev obsahují své vlastní niterné zájmy, značnou závažnost a navzájem se popírají, posilují, vytvářejí kontrapunkt nebo se vyvažují v komplexním systému. Všechny vnímáme vůči našemu latentnímu očekávání od okénka a s kombinovaným smyslem pro rozvržení hloubky a rovin.

Ačkoli se mnohonásobné obrazy (rozdělené plátno) a vrstvení (dvoj-expozice apod.) zřídka používají, mohou vnitřní váhu znásobit dvakrát, třikrát, čtyřikrát i vícekrát. Textura se sice nezmiňuje často, když je řeč o filmové estetice, ale je také důležitá, nejenom ve smyslu niterné textury subjektu, ale také ve smyslu textury – nebo zrna – obrazu. Jedna ilustrace bude stačit: zrnitost jsme se naučili spojovat se zvětšováním a s dokumenty. Filmař tedy má tento kód na povel. Zrnitý obraz znamená „pravdivý“. Zvětšení zrna a jeho význam jako bariéry pochopení poskytly základní metaforu Antonioniho filmu z r. 1966 *Zvětšenina*.

Snad nejdůležitějším nástrojem, který filmař může použít k modifikování významů formy, linie a barvy a jejich vnitřní zainteresovanosti, je nasvícení. V dobách, kdy byl filmový materiál poměrně necitlivý (před 60. lety), bylo umělé nasvícení nutností a filmaři jako vždy udělali z nou-



Obrázek 3.45 Mischa Auer v *Panu Arkadinovi* (1955) Orsona Wellese: typicky vychýlená Wellesova kompozice. Ještě více nás dezorientuje, že linie stolu zleva doprava klesá. Pozorovatel v záběru se snaží, protahuje krk, aby viděl. Podhled záběru zvyšuje náš pocit zlé předtuchy. Nejdůležitější je, že tropus zvětšeného oka je s typicky wellesovskou ironií zdvojený a dále znásobený opakujícími se kruhy klobouku a světla shora. „Podvodem“ zde je, že lupa je zde kvůli našemu oku, ne Auerovu. (*l'Avant-Scène. Zvětšené okénko.*)

ze ctnost. Němečtí expresionisté dvacátých let si z malířství vypůjčili kód *chiaroscuro*, malby omezeným počtem barev, k dramatickému efektu – umožnil jim zdůraznit rozvržení před věrností realitě. Klasický hollywoodský kameramanský styl chtěl přirozenější efekt, a tak vyvinul vyvážený systém „klíčových“ a „podpůrných“ světel (srovnej obrázek 3.50), který poskytoval důkladné, ale nikoli zjevné osvětlení a představoval tedy minimální bariéru mezi pozorovatelem a subjektem. Ve svých nejlepších polohách byl tento propracovaný systém schopný určitých neobyčejných, jemných efektů, ale přitom byl bytostně nerealistický; zřídka vidíme přirozené scény, jež mají jak velmi vysokou světelnou hladinu, tak pečlivě vyvážené podpůrné světlo, které jsou značkou hollywoodského stylu (a v němž se dnes pokračuje v divadelních i televizních inscenacích).



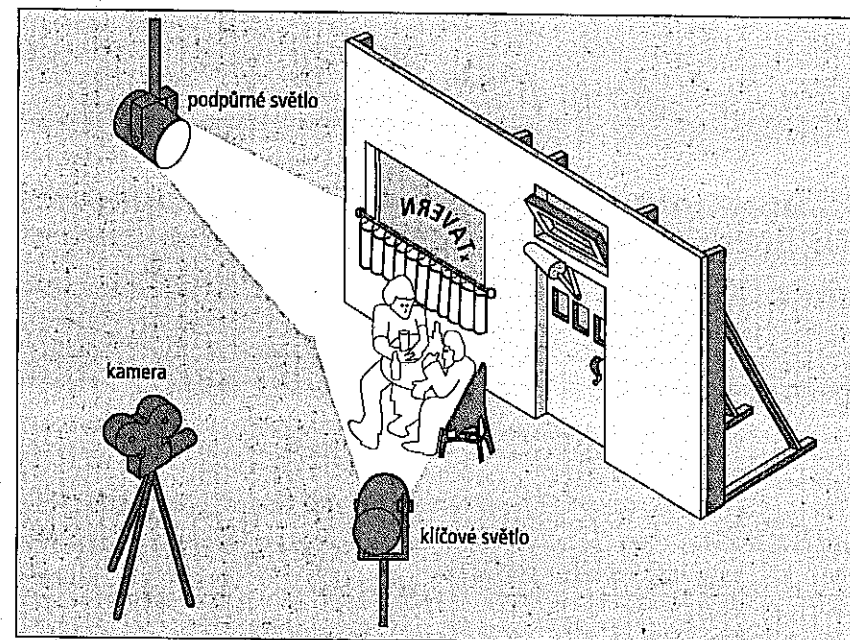
Obrázek 3.46 Několikanásobná expozice je jedním z nejnepřirozenějších filmových kódů (ve skutečném životě zřídka kdy vidíme dva obrazy zároveň), ale také může být jedním z nejmýsluplnějších. Zde jsou tři několikanásobné expozice z různých filmů Orsona Wellese, uspořádané podle rostoucí komplexnosti. První, z *Občana Kanea*, prostě spojuje Susan Alexanderovou (Dorothy Comingoreová) s jejím obrazem v tisku, běžné použití kódu dvojexpozice. (*l'Avant-Scène*. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.47 Druhá, ze *Skvělých Ambersonů* (1942), naznačuje dvě roviny reality. (*l'Avant-Scène*. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.48 Třetí, z *Dámy ze Šanghaje* (1947), je ze slavné zrcadlové sekvence v tomto filmu: přežijeme tuto noční mýru? (*l'Avant-Scène*. Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.49 KLÍČOVÁ SVĚTLA A PODPŮRNÁ SVĚTLA. Klíčové světlo, obvykle v 45° úhlu k ose kamera-subjekt, poskytuje hlavní zdroj osvětlení. Menší podpůrné světlo v této klasické hollywoodské nasvětlovací technice změkčuje stíny.

Vývoj citlivého filmového materiálu umožnil v kódu svícení novou volnost a dnes většina kameramanů pracuje spíše s věrností realitě než s klasickou hollywoodskou vyvážeností. Není nutné říkat, že všechny kódy svícení, které fungují ve fotografii, fungují také ve filmu. Plné nasvícení zepředu subjekt rozmělnuje, nasvícení nad hlavou mu dominuje, nasvícením zespodu vypadá ponuře, bodové nasvícení může přitáhnout pozornost k detailům (nejčastěji vlasům a očím), nasvícení zezadu může subjekt buď upřednostnit, nebo jej zvýraznit, boční nasvícení je schopné dosáhnout dramatického *chiaroscuro* efektu.

Formát; otevřená a uzavřená forma; okénková, geografická a hloubková rovina; vnímání hloubky; blízkost a proporce; vnitřní zainteresovanost barev, forem a linií; váha a směřování; latentní očekávání; asymetrická versus symetrická kompozice; textura a svícení. To jsou hlavní kódy, které fungují v rámci statického filmového okénka. Ale pokud jde o diachronní záběr, právě jsme na začátku.

Diachronní záběr

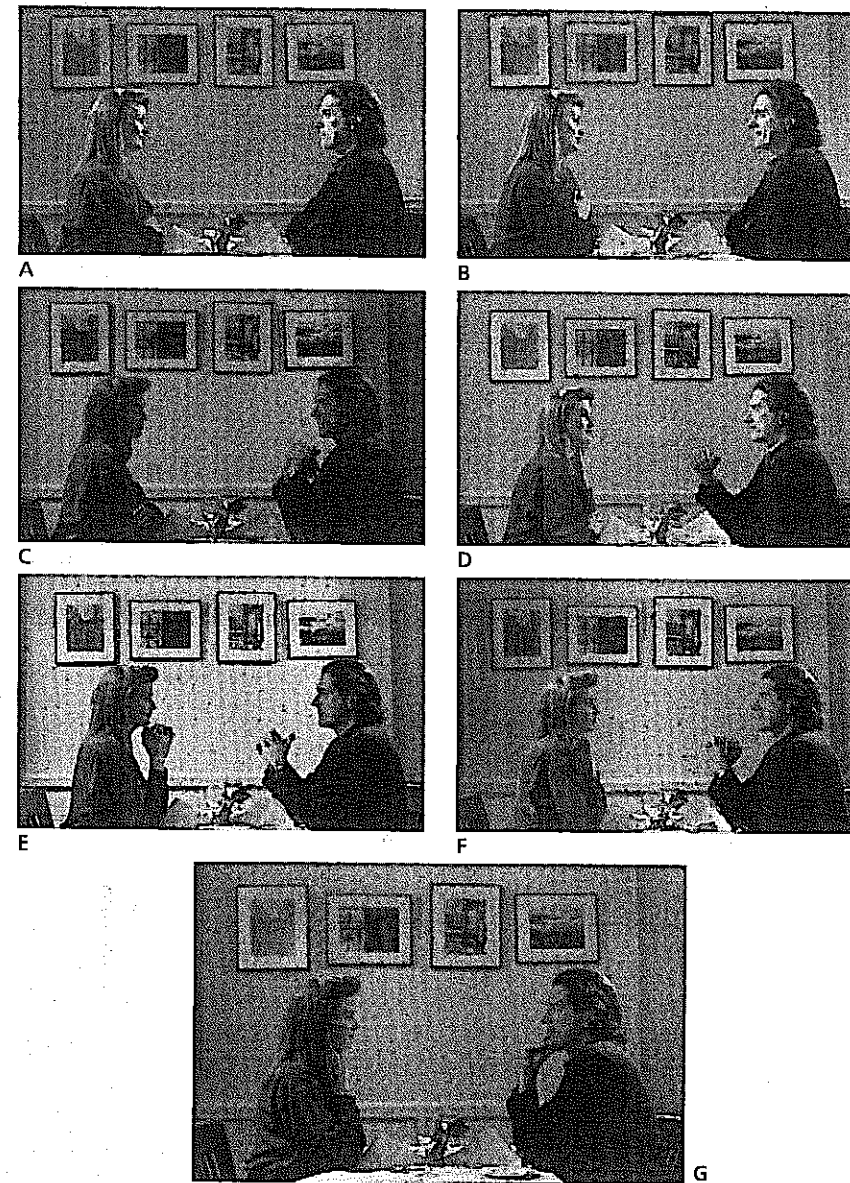
Filmaři ve vztahu k záběru používají bohatou terminologii. Faktory, které nyní vstupují do hry, zahrnují vzdálenost, zaostření, úhel, pohyb a stanovisko. Některé tyto prvky působí také ve statickém záběru, ale je přiměřenější je probírat jako dynamické vlastnosti. Nejjednodušší proměnnou je velikost záběru. Takzvané „normální“ záběry zahrnují celek, americký plán, polocelek a polodetail – všechny jsou definované podle množství viděného subjektu. Škálu záběrů uzavírají detaily, velké celky a extrémně velké celky.

Povšimněte si, že žádný z těchto pojmů nemá nic společného s ohniskovou vzdáleností použitých objektivů. Jak jsme viděli v kapitole 2, kromě toho, že záběry jsou definované podle vzdálenosti kamery od subjektu, jsou také nazývané podle objektivů. Povšimněte si také, že se tyto pojmy používají volně. Polocelek pro jednoho je polodetailem pro druhého a žádná filmová akademie (dosud) nerozhodla, přesně v jakém bodu se polocelek stává celkem, nebo se celek proměňuje ve velký celek. Přesto v rámci mezi jsou tyto koncepce platné.

Film natočený převážně v detailech – například *Utrpení Panny orleánské* (1928) Carla Theodora Dreyera – nás připravuje o prostředí, a proto je dezorientující, klaustrofobický. Účinek může být omračující. Na druhou stranu film natočený hlavně v celcích – například mnohé z pozdních historických esejů Roberta Rosselliniho – zdůrazňuje kontext nad dramatem a dialektiku nad osobností. Kód velikosti záběru je jednoduchý, ale do značné míry určuje, které z mnoha dalších kódů filmu můžeme použít.

Další nejdůležitější proměnnou v syntaxi záběru je zaostření. Pro určité zaostření existují dvě osy: je třeba volit mezi velkou hloubkou ostrosti, kde popředí, střed i pozadí jsou poměrně zaostřené, a malou hloubkou ostrosti, kde zaostření zdůrazňuje jedno pole před ostatními. Samozřejmě malá hloubka ostrosti filmaři umožňuje větší kontrolu nad obrazem. Na druhou stranu velká hloubka ostrosti je jednou z nejdůležitějších estetických charakteristik *mise-en-scène*. (Je mnohem snadnější „dát věci na scénu“, jakmile jsou všechna tři pole zaostřena, protože scéna je potom mnohem větší, pojme toho více, srovnej obrázky 2.18 a 2.19.)

Druhou osou zaostření je kontinuum mezi jasnou a změkčenou kresbou. Tento aspekt záběru má vztah k textuře. Změkčená kresba se obecně spojuje s takzvanými romantickými náladami. Jasná kresba je úzce spjata s realističností. To jsou zobecnění, kterým konkrétní příklady často protirečí. (Jako vždy jsou pravidla od toho, aby byla porušována.) Změkčená kresba není ani tak romantická, jako spíše chlácholivá. Zahlučuje identifikační detaily obrazu a vzdaluje jej.



Obrázek 3.50 KOMBINACE NASVĚTLENÍ Z „THE INTERFACE“: (A) Klíčové světlo. Zde byla použita dvě klíčová světla. (B) Zadní světlo. (C) Podpůrné světlo. (D) Klíčové světlo a podpůrné světlo. (E) Zadní světlo a podpůrné světlo. (F) Klíčové světlo a podpůrné světlo. (G) Konečná kompozice: klíčová, podpůrná a zadní světla.





Obrázek 3.51 HOLLYWOODSKÉ SVÍCENÍ. Margaret O'Brienová a Judy Garlandová v *Setkáme se v St. Louis* (1944) Vincenta Minnelliho. Scéna je plná a důkladně nasvícená. Jsou tu jenom nejmenší náznaky stínů, dokonce i v zadní místnosti, která není zaostřená. Jelikož to byl technicolorový film, nasvícení bylo ještě silnější než pro černobílý.

Zaostření je nepochybně funkcí nehybného obrázku stejně jako diachronního záběru. Je úzce spojené s kompozičními plány, neboť umožňuje soustředit se na jediné pole. Ale také má sklony k pohybu. Zachováním poměrně malé hloubky ostrosti a změnou zaostření během záběru může filmař posunout vnitřní zaujetí záběru z jednoho pole na jiné, což je svým způsobem paralelou švenku, zoomu nebo jízdy, ale dělá to v rámci obrazu a bez pohybu kamery.

Změny zaostření v rámci záběru jsou dvou základních druhů: přeostrění, kde se ostrost mění, aby kamera umožnila sledovat pohybující se zaostřený subjekt; a přeostrění, kde se ostrost mění, aby odvedla pozornost od jednoho subjektu k druhému na jiném poli. Přeostrění sledující pohyb bylo jedním ze základních prvků hollywoodského stylu, obdivovaného pro svou schopnost udržet pozornost na subjektu. Přeostrění na jinou rovinu je jednou z charakteristik moderního intruzivního stylu. Zaostření je tedy jedním z kódů, který spojuje kompoziční kódy s pohybovými.



Obrázek 3.52 BODOVÉ SVĚTLO. *Hrozná děti* (1950) Jean-Pierra Melvillea a Jeana Cocteaua. Oči jsou speciálně nasvícené.

Třetí aspekt diachronního záběru – úhel – také sahá zpět ke statické kompozici a vpřed k pohybu záběru. Jelikož vztah mezi kamerou a subjektem existuje v trojrozměrném prostoru, existují tři druhy různých úhlů, které záběr charakterizují.

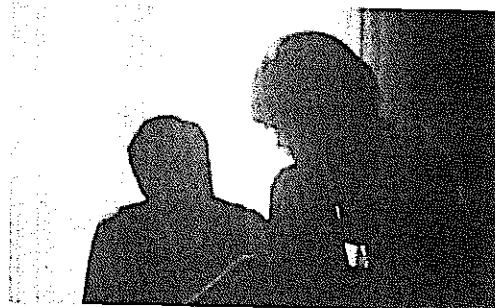
Jeden z nich, úhel přístupu (čtvercově symetrický nebo šikmý) jsme už probrali v předchozím oddílu. Abychom vztahy mezi těmito třemi typy úhlů pochopili, může být užitečné znázornit tři imaginární osy probíhající kamerou (obrázek 2.25). Švenkovací osa (svislá) je také osou úhlu pohledu; je buď čtvercová nebo šikmá. Osa nachýlení (vodorovná vedoucí zleva doprava) určuje výšku záběru: zde používané základní termíny jsou přes hlavu, z nadhledu, v úrovni očí a z podhledu. Není nutné říkat, že záběry z nadhledu snižují důležitost subjektu, zatímco záběry z podhledu zdůrazňují jeho moc. Je zajímavé, že nejméně rušivý záběr v úrovni očí není vždy tak snadné definovat. Styl japonského filmaře Jasudžira Ozua je dobře známý neustálým nízkým pohledem, ale přitom se vlastně nesnažil zkraslit základní rozvržení svých obrazů: pouze točil z úrovně očí japonského pozorovatele sedícího na rohoži tatami. „Úroveň očí“ samozřejmě závisí na očích pozorovatele. I v evropském a americkém filmu nemusí být jemné rozdíly mezi úrovněmi očí sice okamžitě rozpoznatelné, ale mohou mít během filmu významný účinek.

Třetí proměnná úhlu, převrácení, je určena pohybem kamery kolem zbývajících os, vodorovné, která je rovnoběžná s osou objektivu. Kamera se kolem této osy zřídka otáčí možná proto, že tato osa představuje



ZADNÍ SVĚTLO

Obrázek 3.53 Zadní světlo je jedním ze zajímavých kódů svícení převzatých z malířství. Zde je poměrně raný příklad z malířství, *Slečna Charlotta z údolí Oignes* (asi 1801) od Constance-Marie Charpentierové. Zdroj světla zdůrazňuje její vlasy a záhyby na šatech. Ačkoli tu není žádný viditelný zdroj světla zepředu, detaily jsou přesto zřejmé a stíny jsou jemné a elegantní. (Olej na plátně, 60 1/2" x 50 5/8". *The Metropolitan Museum of Art, The Mr. And Mrs. Isaac D. Fletcher Collection. Odkaz Isaaca D. Fletchera, 1917.*)



Obrázek 3.54 Jean-Luc Godard je jedním z filmařů, které tento kód fascinuje. Ve *Vikendu* (1967), z něhož pochází tento záběr, abstrahoval zezadu nasvícený záběr až na extrém siluety. Nasvícení je ostré, silné a subjekt zahlcuje. Abychom v tomto záběru našli detaily, musíme se snažit, díky čemuž se proti světlému oknu cítíme podobně jako voyeuři – přesně o tento efekt Godardovi jde. Jean Yanne a Mireille Darcová ve *Vikendu* (1967). (*Zvětšené okénko.*)



Obrázek 3.55 Woody Allen dosáhl zcela jiného pocitu v tomto stejně ostře zezadu nasvíceném záběru z *Manhattanu* (1979). Na cocktail party v zahradě Muzea moderního umění jsou siluety Diane Keatonové a Allena okamžitě rozpoznatelné.



Obrázek 3.56 Kromě širokouhlé architektonické kompozice fascinoval Antonioniho také kód ostrosti. V *Červené pustině* Monica Vittiová vstupuje do záběru rozostřená (stejně jako její postava). (*Zvětšené okénko.*)

metafyzické pouto mezi pozorovatelem (nebo kamerou) a subjektem, možná proto, že převrácení ničí stabilitu obzoru. Jediný běžný pohyb převrácení, který nás napadá, je ten, který se někdy používá k napodobení pohybů obzoru, viděného z lodi na rozbouřeném moři. Převracivý pohyb (nebo šikmý obzor statického snímku) je jedinou změnou úhlu kamery, která výrazně nezmění naše zaměření pozornosti. Švenkovat nebo nachylovat znamená měnit obrazy, převrácení je prostou úpravou původního obrazu.

Kamera se nejenom otáčí kolem těchto tří os, také se pohybuje z jednoho místa na druhé: odtud „jízdy“ (také nazývané nájezdy) a „jeřábové“ záběry. Záběr se zoomem, jak jsme ho probírali v kapitole 2, napodobuje efekt nájezdu nebo odjezdu. Jelikož se při zoomu kamera nepohybuje, vztah mezi objekty na různých rovinách zůstává stejný; nemáme pocit, že vstupujeme do scény, naše perspektiva zůstává neměnná, přestože je obraz zvětšený. Při jízdě se ale fyzicky pohybujeme dovnitř scény, prostorové vztahy objektů se mění, stejně jako naše perspektiva. Ačkoli zoom je často levnou alternativou jízdy kamery, jeho účinek je podivně odtažitý: zdá se, že se přibližujeme, aniž bychom se dostávali blíže, a to dezorientuje, jelikož ve skutečném životě nemáme pro srovnání žádnou podobnou zkušenost.

Právě jako se rozpoutaly debaty mezi zastánci velké a malé hloubky ostrosti a mezi obhájci *mise-en-scène* a montáže, také pohybující se kamera má své příznivce a odpůrce. Jelikož jízda neustále mění naši perspektivu, znač-



A. Sylvia Batailleová ve *Výletu do přírody* (1936) Jeana Renoira.



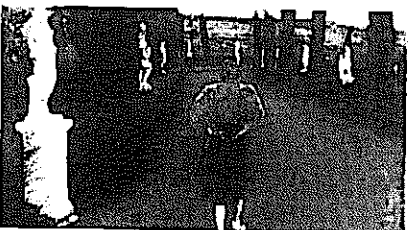
B. Bibi Anderssonová, Gunnar Björnstrand a Liv Ullmannová v Bergmanově *Personē* (1966).



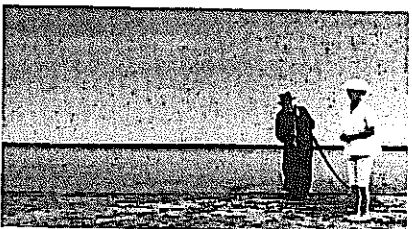
C. Renée Longariniová a Marcello Mastroianni ve Felliniho *Sladkém životě* (1959).



D. Giulietta Masina ve Felliniho *Silnici* (1954).

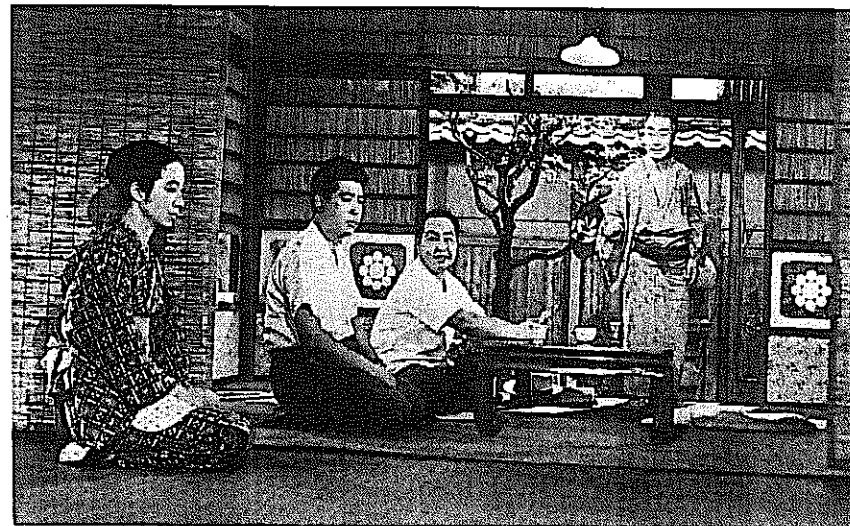


E. Giulietta Masina ve Felliniho *Cabiriiných nocích* (1957).



F. Giulietta Masina ve Felliniho *Giulietta a duchové* (1965).

Obrázek 3.57 KOMPOZICE ZÁBĚRU. V praxi velikost záběru daleko více závisí na osobním pojetí, než by naznačovala terminologie. Například A i B jsou někde mezi velkými detaily a detaily. Oba nám představují ženskou tvář, a přitom v A zabírá téměř celou plochu, kdežto v B je součástí trojzáběru. Důležitým činitelem je také poměr stran obrazu. C i D jsou víceméně polocelky, a přitom C má v širokoúhlém formátu zcela odlišný efekt než D v akademickém formátu. V C je mnohem více akce než v D, který působí spíše jako velký detail. Významným prvkem je také kompozice. Záběry E i F musí být považovány za velké celky – stejná herečka, stejný režisér. V obou Giulietta Masina víceméně zabírá tři čtvrtiny výšky obrazu. Přitom v E zkomponoval Fellini záběr, v němž ostatní prvky rozvržení – ulice, sochy, horizont – přitahují pozornost k Masině. Psychologicky je zde její obraz působivější. V F kompozice (a její postoj) potlačuje její přítomnost. (*Všechny záběry l'Avant-Scène. Zvětšená okénka.*)



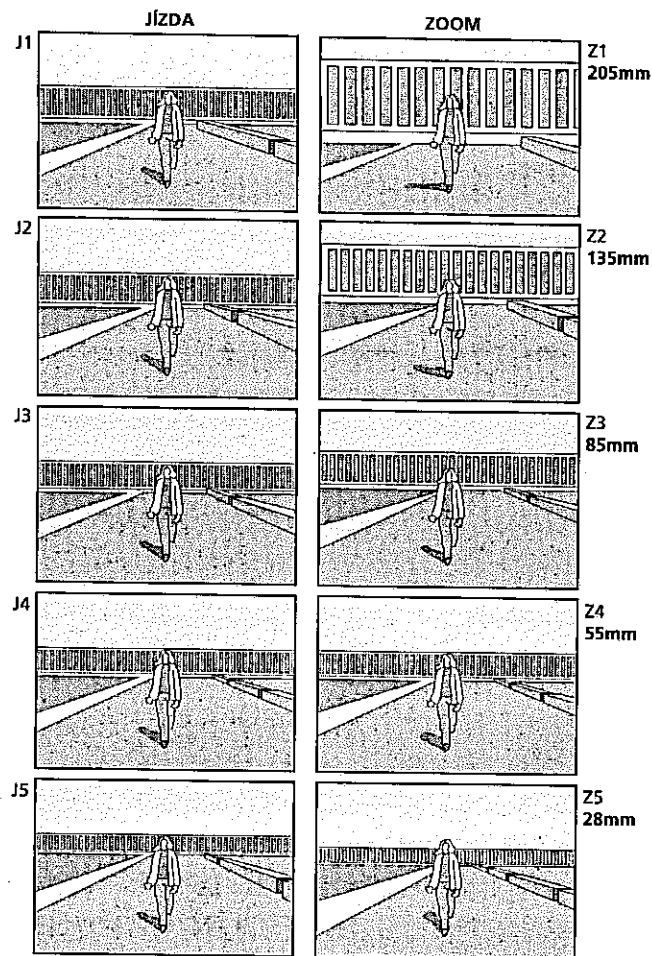
Obrázek 3.58 Typicky nízký pohled z *Podzimu rodiny Kohajagaových* (1961) Jasudžira Ozua. Úhel nepřekvapuje, protože postavy sedí na zemi. (*New Yorker Films.*)

ně zvyšuje naše vnímání hloubky. Důležitější je, že pohybující se kamera má vnitřní etický rozměr. V podstatě může být použita dvěma odlišnými způsoby (jako změny zaostření, švenky a nachýlení): buď aby sledovala subjekt, anebo aby jej změnila. První možnost silně zdůrazňuje centralitu subjektu filmu, druhá posouvá zájem od subjektu ke kameře, od objektu k filmaři. Jak podotkl André Bazin, jsou to etické otázky, neboť určují lidské vztahy mezi umělcem, subjektem a pozorovatelem.

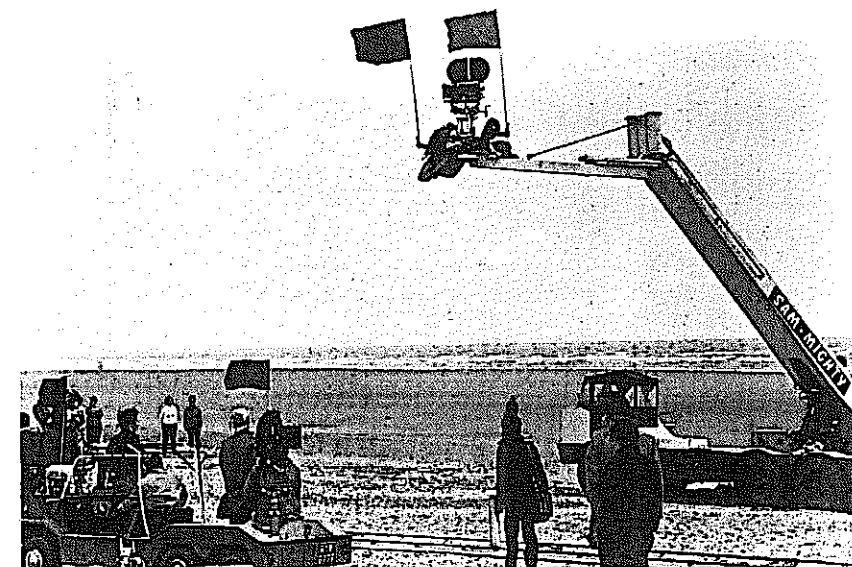
Ačkoli někteří estetiци trvají na tom, že pohybující se kamera, jelikož přivolává pozornost k filmaři, je jaksi méně etická než nehybná kamera, je to stejně ošidné rozlišení jako předchozí dichotomie mezi *mise-en-scène* a montáží a mezi velkou a malou hloubkou ostrosti. Jízda nebo záběr z jeřábu nemusí nutně posunout zájem od subjektu ke kameře; spíše může přivolat pozornost ke vztahu mezi těmito dvěma, což je prokazatelně realističtější i etičtější, neboť tento vztah tu ve skutečnosti je.

Nepochybně mnoho z nejlepších a nejlyričtějších jízd kamery jsou filmové ekvivalenty milování se. Když se filmař dvoří a poté spojuje se svým subjektem, jízda se stává vztahem a záběr syntézou filmaře a subjektu, větší než souhrn jeho jednotlivých částí.

Velikány v dějinách pohybující se kamery byli F. W. Murnau a Max Ophüls. Uživali ji v podstatě humanisticky – k vytvoření lyrické oslavy



Obrázek 3.59 JÍZDA VERSUS ZOOM. Těchto deset okének z paralelní jízdy a záběru zoomem zobrazují významné rozdíly mezi těmito dvěma technikami. V obou řadách žena kráčí ke kameře, mezi okénkem 1 a okénkem 5 ujde vzdálenost přibližně patnácti metrů. Napřed byla natočena jízda s 55mm objektivem (takže okénka J4 a Z4 jsou identická.) Potom byl natočený zoom, aby odpovídal jízdě. Jak se objektiv mění z ohniskové vzdálenosti teleobjektivu (205 mm) na širokoúhlou (28 mm), hloubka vnímání se mění z potlačené na zvětšenou a také perspektiva prochází drobnou změnou. Při jízdě je vzdálenost mezi subjektem a kamerou z jednoho okénka na druhé konstantní a budova je dostatečně v pozadí, aby se mezi okénky příliš neměnila. Při zoomu se vzdálenost mezi subjektem a kamerou neustále mění, poměrná velikost budovy v pozadí je v záběrech teleobjektivem zvětšená a zmenšená v širokoúhlém záběru. Pověšněte si také, že při zoomu se mění úhel stínu. Srovnajte obrázek 2.10.



Obrázek 3.60 POHYBUJÍCÍ SE KAMERA. Na placi *Jedna plus jedna* (1968) Jean-Luca Godarda. Typická kamera vpravo je v tomto filmu „rekvizitou“. (Červené a černé praporky se obvykle nepoužívají.) Plošina kamery je vyvážená závažími mimo obraz. Uprostřed můžeme vidět kolejnice pro kameru, která je sotva viditelná úplně vlevo. V popředí je třetí kamera umístěná na zvláštním voze.

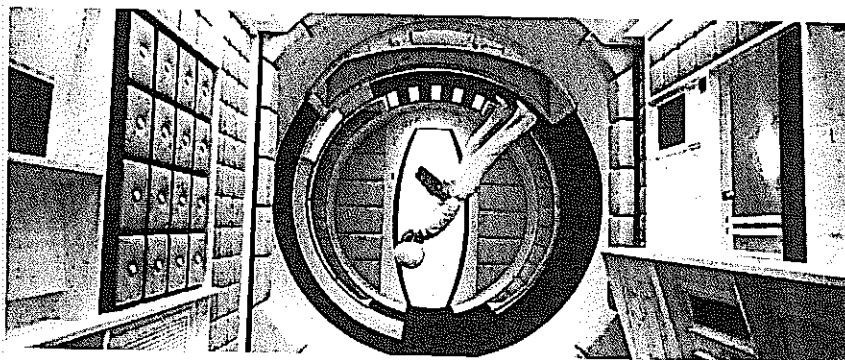
svých subjektů a k hlubšímu zapojení svých diváků. Stanley Kubrick, současný filmař úzce spojený s jízdami, také používá pohyb kamery, aby své publikum zapojil, ale chladnějším, intelektuálnějším způsobem. Michael Snow, významný abstraktní filmař a umělec, prozkoumal – v sérii tří klíčových filmů – významný potenciál pohybující se kamery skutečně do velké hloubky.

*Vlnová délka* (1967) je obsesivní zoom, trvající pětáctičtyřicet minut, který nás zavádí od záběru dosti velkého newyorského podkroví v jeho celku nakonec až k detailu fotografie, visící na zdi na protější stěně velké místnosti. Potenciál nejjednoduššího švenku zleva doprava a zase zpátky je prozkoumán v *↔* (1968–69, také známý jako *Tam a zpátky*). Snow svoji kameru postavil do prázdné učebny, potom souvisle a rychle švenkoval po sektoru asi 75° a v časových úsecích sahajících od patnácti do šedesáti cyklů za minutu. *Centrální oblast* (1971), Snowovo mistrovské dílo trvající déle než tři hodiny, nám podává obsesivní „mapu“ kompletní sféry prostoru, který kameru obklopuje ze všech stran. Snow pro svou kameru zkon-





Obrázek 3.61 PŘEVRAČENÍ. Švenky, naklání a jízdy jsou poměrně běžné filmové kódy, ale převracení je poměrně vzácné. Důvod je zjevný: záběry se švenky, nakláním a jízdami napodobují běžné, každodenní pohyby, ale zřídka naše hlavy „převracíme“ (nakláňáme je do strany), takže to je často překvapivá perspektiva. Záběry jsou sice často pořízené z převráceního se úhlu (viz ilustrace z filmů Orsona Wellesa na obrázku 3.42 a 3.45), pohyb převracení je ale neobvyklý. Zde Fred Astaire předvádí v jednom nepřerušném záběru celé taneční číslo, postupně se pohybuje nahoru po zdi, přes strop a dolů po protější zdi v *Královské svatbě* (1951) Stanleyho Donena. Dokonale propracované číslo bylo natočené v dekoraci upevněné ve válci. Nábytek a kamera byly zajištěny. Jak se Astaire pohyboval ze země na zeď, ze zdi na strop, dekorace se otáčela a kamera s ní.



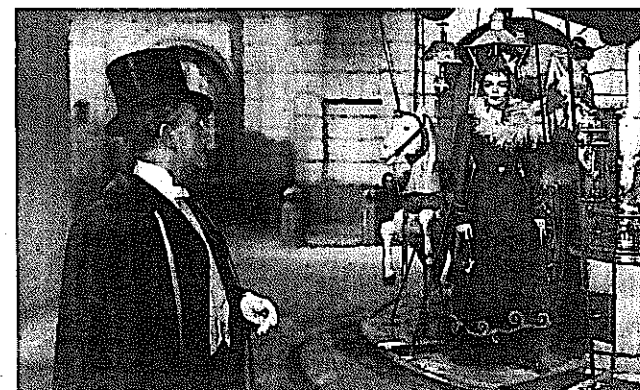
Obrázek 3.62 Stanley Kubrick používal podobné zařízení pro mnoho neobvyklých záběrů v *2001: Vesmírná odysea*. Tento konkrétní záběr byl parádním kouskem. Stevardka obejde celý kruh; údajně byly použity příslavné trepky Velcro na speciálně upravené podlaze. (Zvětšené okénko.)

struoval servomechanismem kontrolovanou hlavu, umístil ji do vzdálené skalnaté oblasti severního Québecu a způsoby jejího pohybu kontroloval zpoza hory. Kamera se snáší, víří, krouží, točí se dokola, naklání, kličkuje, obhlíží, dělá oblouky a osmičky jako na ledě na mnoho způsobů, přičemž není vidět nic než holá krajina, obzor a slunce. Výsledkem je naprosté

Obrázek 3.63 Murnauova dekorace pro *Východ slunce* (1927). Dlouhá jízda tramvají si vysloužila v dějinách filmu své místo. V tomto případě je jízda čistě věrná realitě: tramvaj nemůže jezdit jinudy než po kolejích! (MOMA/IFA.)



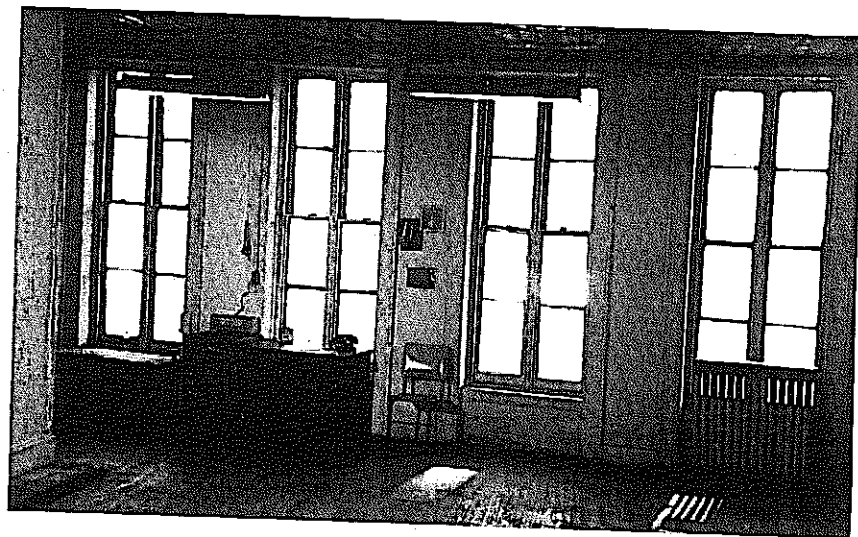
Obrázek 3.64 Max Ophüls měl neobvykle rád pohybující se kameru. Tento snímek je z dlouhého, lyrického a velmi komplexního záběru z jeřábu v *Reji* (1950). Anton Walbrook vlevo, Simone Signoretová na kolotoči. (MOMA/IFA.)



Obrázek 3.65 Pokud jízda byla pro Murnaua logická a realistická, pro Ophülsa lyrická a romantická, v roce 1968 už pro Jean-Luca Godarda byla nástrojem intelektuální analýzy (a také velkého humoru). Toto okénko je z prostředku



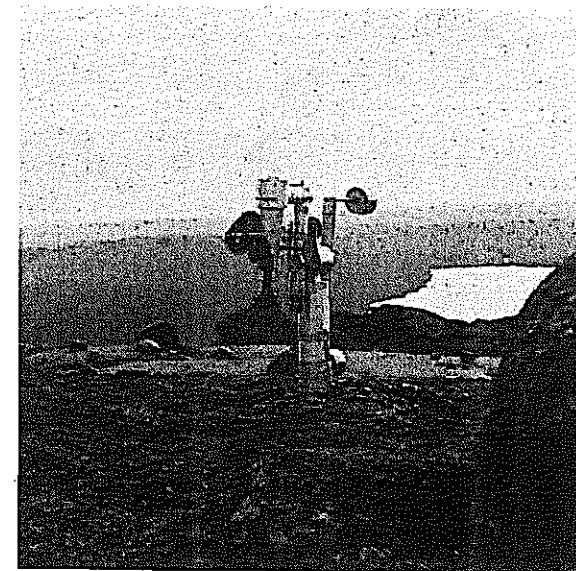
sedmiminutové jízdy podél dopravní zácpy ve *Víkendu*. Godardova kamera se pohybuje pomalu a nezadržitelně kolem zdánlivě nekonečné řady stojících aut. Řidiči a spolucestující neustále troubí, hádají se, perou se, zastavují na neplánovaný piknik, házejí si míčem z auta do auta (jako zde), nebo kontrolují lodí upevněné na vlecích. Topoly, které lemuji silnice v pravidelných vzdálenostech, člení tento úchvatný souvislý záběr na segmenty, které fungují jako samostatné nástroje rámování. (Zvětšené okénko.)



Obrázek 3.66 *Vlnová délka* (1967) Michaela Snowa pojímá jízdu kamery jako strukturní zákon, téma filmu. Toto je okénko zhruba z poloviny pětáctyřicetiminutového zoomu. Na konci filmu se Snowova kamera posunula k velkému detailu středu fotografie připevněné na zdi nad židlí. Obraz? Samozřejmě vlny! (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)

osvobození kamery od subjektu i kameramana. Globální prostor, který ji obklopuje, se stává surovinou pro Snowovy komplexní pohybové figury. Pohyb je vším.

Osvobozená, abstraktní kvalita Snowových obrazů nás vede přímo k úvahám o poslední z pěti proměnných záběru: úhlu pohledu. Na rozdíl od prvních čtyř to je více záležitost metafyziky než geometrie. Například *Centrální oblast* nám říká, že nemá žádný úhel pohledu, nebo spíš že její úhel pohledu je abstraktní a globální. Ale většina narativních filmů projevuje určitý subjektivní úhel pohledu. To se různí od objektivního úhlu pohledu celků, velké hloubky ostrosti a nehybné kamery, k subjektivnějšímu přístupu detailů, malé hloubky ostrosti a pohybující se kamery. Už jsme si povšimli, že pohybující se kamera má svůj etický aspekt. Jádrem tohoto etického kódu je otázka úhlu pohledu, kritici a sémiotici tento konkrétní fenomén začínají zkoumat teprve nyní. Uvážíme-li strukturu uměleckého prožitku, kterou jsme nastolili v kapitole 1, etika filmu – kvalita a podoba vztahů mezi filmařem, subjektem, uměleckým dílem a diváky – jsou základní: všechny ostatní myšlenky o filmu z nich musí vycházet a zpětně na ně odkazovat.

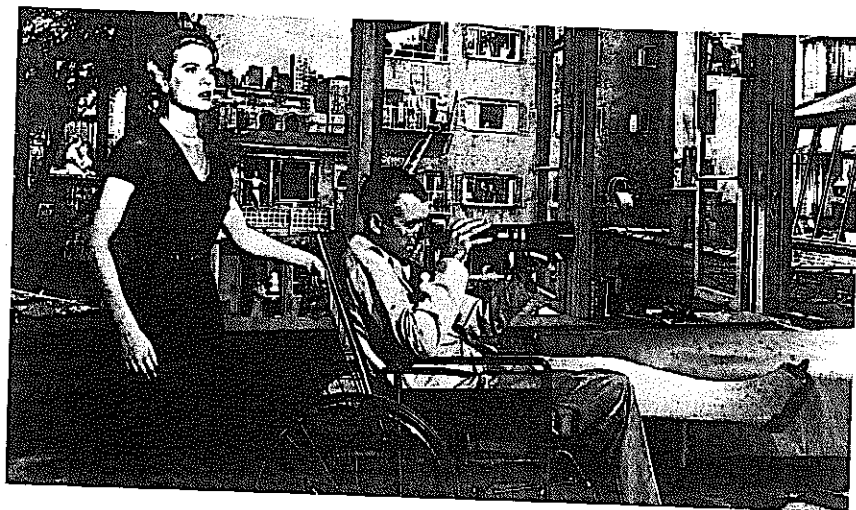


Obrázek 3.67 Zařízení Michaela Snowa pro švenkování/naklání/převracení s kamerou, připravenou pro natáčení *Centrální oblasti*. Snow kameru ovládal zpoza skály vpravo tak, aby se neobjevil v záběru. (MOMA/IFSA.)

Úhel pohledu je snazší popsat v naraci prózy: romány jsou buď vyprávěné někým v příběhu – vypravěčem v první osobě – nebo někým mimo něj – vševědoucím vypravěčem. Vypravěč v první osobě může být buď hlavní nebo vedlejší postava událostí, vševědoucí vypravěč je někdy podáván jako samostatná postava, někdy není spojován s žádnou postavou, kromě toho že zastupuje postavu autora. Film ve své komplexnosti dokáže tyto modely z beletrie dosti dobře kopírovat.

Většina filmů, stejně jako většina románů, je vyprávěná z hlediska vševědoucího. Vidíme a slyšíme to, co autor chce, abychom viděli a slyšeli. Ale jakmile se dostaneme k první osobě – což se v beletrii ukázalo být tak užitečné díky souznění, jež lze vytvořit mezi událostmi a postavou nebo osobou vypravěče, který je vnímá – ve filmu vyvstanou problémy. Problém je, že vidíme, co se děje, stejně jako to slyšíme. V románu to vlastně jenom slyšíme. Jak už jsme poznamenali dříve, *Dáma v jezeře* (1945) Roberta Montgomeryho je nejslavnější příklad rigidního lpění na pravidlu první osoby aplikovaného ve filmu – a současně se jedná o nejzjevnější doklad jeho selhání.

V *Trémě* (1950) Alfred Hitchcock ke své lítosti zjistil, že úhel pohledu první osoby je zavalený problémy, i pokud se nepoužívá důsledně. Hitchcock nechal jednu postavu vyprávět flashback – a lhát. Diváci viděli lež na plátně, a když později zjistili, že to nebyla pravda, reagovali podrážděně.

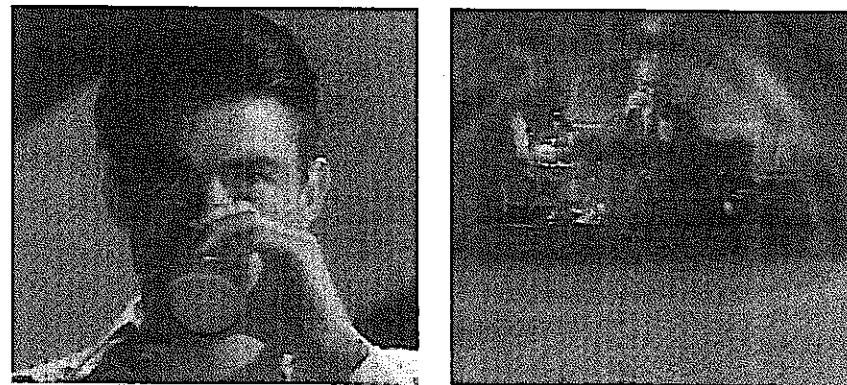


Obrázek 3.68 Grace Kellyová a James Stewart v Hitchcockově *Okně do dvora* (1954). Fotograf Stewart je nepohyblivý ve svém bytě na Desáté ulici v Greenwich Village. Prostorná okna budovy na protější straně dvora jej přitahují. (Podívej se zblízka!) Začíná být zatahován do příběhů, které vyprávějí. Metafora pro filmaře? Rozhodně studie o „úhlu pohledu“. (MOMA/IFA.)

Nebyli schopni přijmout možnost, že by *obraz* mohl lhát, ačkoli by byli docela ochotni věřit, že ta *postava* lhala. Obraz na plátně je obdařený neměnnou aurou platnosti.

Počátkem 40. let Hollywood vyvinul velmi uhlazený, účinný a snadno srozumitelný idiom úhlu pohledu. Uvozující záběr – celek – uvedl místo, často čas a někdy další nutné informace. Místrem uvozujícího záběru byl Hitchcock. Například úvodní švenk a jízda v *Okně do dvora* (1954) nám říká, kde jsme, proč tam jsme, s kým jsme, co se teď odehrává, jak jsme se tam ocitli, kdo jsou další postavy příběhu a dokonce navrhuje různé způsoby, jimiž se příběh může vyvinout – vše se snadností, rychle a bez jediného slova! Odstavce prózy zhuštěné do vteřin filmového času.

Hollywoodský styl dialogů je stejně efektivní: obvykle začneme záběrem obou mluvčích (uvozujícím dvojjáběrem), potom přejdeme k montáži záběrů, jak jednotliví účastníci různě mluví a poslouchají. Často to jsou záběry „přes rameno“, což je zajímavé užití kódu, neboť naznačuje úhel pohledu mluvčího, ale také je od něj fyzicky oddělený. Záběr první postavy (přibližně) z úhlu pohledu druhé postavy se obvykle nazývá protipohled. Rytmus této vytrvalé a důvěrné techniky záběrů a protizáběrů jsou často omamné: sledujeme rozhovor ze všech stran.



Obrázek 3.69 Gregory Peck utápí osobu, s níž mluví, ve sklenici mléka – a my sdílíme jeho pohled a zážitek v tomto nezapomenutelném subjektivním pohledu z Hitchcockovy *Rozdvojené duše*. (Zvětšená okénka.)

To je dokonalý vševědoucí styl, neboť nám umožňuje vidět vše z ideální perspektivy. Současnější postupy, které mají sklon zdůrazňovat oddělenost a individualitu kamery, nám mohou umožnit „vidět všechno“, ale z odděleného, výrazného úhlu pohledu. Kupříkladu Antonioniho kamera se často přidržuje scény, do níž buď postava ještě nevstoupila, nebo ji už opustila. To má za účinek zdůraznění prostředí nad postavami a akcí, souvislostí nad obsahem. Můžeme tomu říkat třeba úhel pohledu „třetí osoby“: často se ovšem zdá, že kamera přijala vlastní osobnost, oddělenou od postav.

V obou vševědoucích stylech – hollywoodském nebo moderním – má úhel pohledu svá užití. A narace ve zvukové stopě je často schopná posílit pocit vnímání událostí z perspektivy postav. Přitom psychologicky důsledný, neustále přítomný obraz tuto perspektivu oslabuje. U tištěného slova se nemusíme pořad „dívat“ na scénu: spisovatelé stále nepopisují nebo nevyprávějí, často také vysvětlují nebo teoretizují. Ale ve filmu díky přítomnosti obrazu je vždy prvek popisu – i pokud je zvuková stopa zároveň používaná k vysvětlování, teoretizování nebo diskuzi. To je jeden z nejdůležitějších rozdílů mezi narací v próze a filmovou narací. Zjevně jediným způsobem, jak tuto důsledně popisnou povahu filmového obrazu obejít, je zcela jej eliminovat, a v tom případě zvuková stopa může kopírovat abstraktní, analytický potenciál psaného slova. Jean-Luc Godard ve svých mimořádně teoretických filmech z konce šedesátých let experimentoval právě s těmito postupy. Někdy je plátno prostě černé, zatímco posloucháme slova ve zvukové stopě.

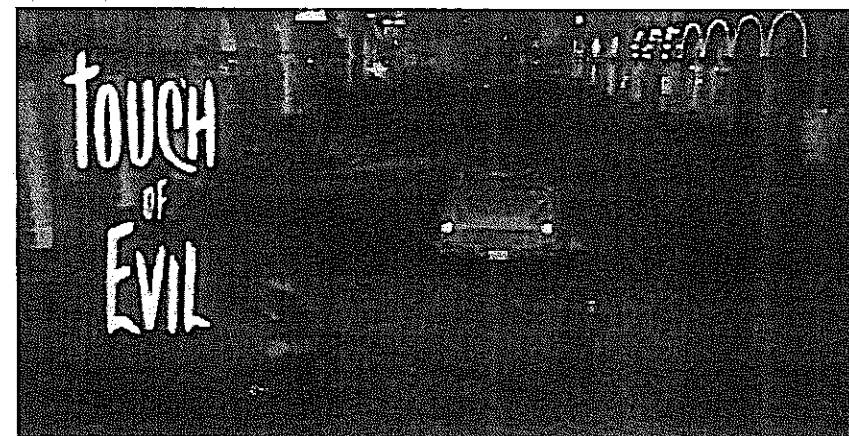
## Zvuk

Zatímco skutečnost obrazu je ve filmové naraci svého druhu nevýhodou ve smyslu úhlu pohledu, skutečnost zvuku – jeho neustálá přítomnost – je výraznou výhodou. Christian Metz ve filmu identifikuje pět rovin informací: (1) vizuální obraz, (2) tisk a jinou grafiku, (3) řeč, (4) hudbu a (5) hluk (zvukové efekty). Je zajímavé, že většina těchto kanálů je spíše sluchová než vizuální. Jakmile tyto kanály zkoumáme s ohledem na způsob, jakým komunikují, zjistíme, že jenom dva z nich jsou souvislé – první a pátý. Zbývající tři jsou přerušované – jsou zapínány a vypínány – a je snadné si představit film bez tisku, řeči nebo hudby.

Ty dva souvislé kanály samy komunikují výrazně odlišnými způsoby. Obrazy „čteme“ zaměřováním naší pozornosti; zvuk nečteme, přinejmenším ne stejným vědomým způsobem. Zvuk je nejenom všudypřítomný, ale také všesměrový. Jelikož je tak pronikavý, máme sklon jej nebrat v úvahu. Obrazy lze manipulovat mnoha různými způsoby a jejich manipulace je poměrně zjevná; u zvuku je i omezená manipulace, k níž dochází, nejasná a bývá přehlížena.

Nejatraktivnější vlastností zvuku je jeho pronikavost. Má vliv na vytváření prostoru i času. Má rovněž zásadní význam pro vytvoření lokality, jeho signaturou je „tón prostoru“, vycházející z času dozvuku, harmonie atd. konkrétního prostředí. Nehybný obraz ožívá, jakmile k němu přidáme zvuk, který může vytvořit pocit plynutí času. V utilitárním smyslu zvuk projevuje svou hodnotu vytvářením základní báze pro kontinuitu podporující obrazy, kterým se obvykle věnuje větší množství vědomé pozornosti. Řeči a hudbě se přirozeně věnuje pozornost proto, že mají specifický význam. Ale nejvyšší důležitost má „hluk“ zvukové stopy – „zvukové efekty“. Zde se odehrává skutečná konstrukce zvukového prostředí.

Ale „hluk“ a „efekty“ jsou nepochybně chudé nálepky pro hodnotné umění. Snad tento aspekt zvukové stopy můžeme označit za „zvuk prostředí“. Vliv zvuku prostředí je pocíťován – a povšimnut – v současné hudbě, obzvláště v hnutí známém jako „konkrétní hudba“. Touto novou možností byla ovlivněna i zaznamenaná řeč. Ve slavných dnech rozhlasu byly „zvukové efekty“ omezeny na ty, které bylo možné vytvořit fyzicky. Nástup syntetizátorů, mnohostopého záznamu a nyní počítačově upravovaného digitalizovaného zvuku umožnil technikům zvukových efektů nebo „ručařům“, jak se jim říká, znovuvytvořit nekonečnou škálu přirozených i zcela nových umělých zvuků. Většina toho nejlepšího zvukového dramatu (které se objevuje hlavně na nahrávkách a ve veřejnoprávních rozhlasových stanicích) si uvědomila mimořádný potenciál toho, co bývalo



Obrázek 3.70 Titulní okénko z mistrovského úvodního záběru Orsona Wellese na začátku *Doteku zla* (1958). Za několik minut víme všechno, co potřebujeme vědět. (Zvětšené okénko.)

známé prostě jako zvukové efekty. Toto dříve přizemní umění oslavuje také současná hudba.

Novou vyzralost zvuku rozpoznal také film. V počátcích zvukového filmu byly například muzikály vizuálně mimořádně propracované. Busby Berkeley vytvořil spletitá vizuální vyjádření hudebních myšlenek, aby udržel zájem diváků. Nyní ale nejpůsobivější filmovou muzikálovou formou je prostě koncert. Zvuková stopa nese film, obrazy jsou jí ovládaný.

V tomto duchu také můžeme chápat nehudební film. V Anglii, kde rozhlasové drama vydrželo déle než v USA, byla tradice zvukového dramatu udržována od *The Goon Show* 50. let až po *Monty Pythonův Létající cirkus* 70. let.

V USA byla většina nejlepších komedií téměř výhradně sluchová od dnů vaudevillu: začala u mistrů jako Jack Benny, George Burns a Fred Allen. Tato bohatá, byť přehlížená tradice nám dala Nicholse a Mayovou, Mela Brookse a Billa Cosbyho; komplexní „filmové“ konstrukce Firesign Theatre a Alberta Brookse, a „nové komentáře“ Billyho Crystala, Whoopi Goldbergové, Jerryho Seinfelda a Stevena Wrighta. Většina těchto současných komedií rozšiřuje hranice tradice starého vaudevillu: zvukoví umělci se posunuli ke komplexnějším modům.

Ve filmu udělal fascinující *Rozhovor* (1974) Francise Forda Coppoly pro zvukový obraz to, co *Zvětšenina* (1966) udělala pro vizuální obraz o osm let dříve. Zvuková stopa by nepochybně snesla daleko větší důraz, než jí bývá



přisuzován, ale nelze ji snadno odloučit od obrazů. Většina jazyka, který používáme k probírání kódů zvukové stopy, se zabývá vztahem mezi zvukem a obrazem. Siegfried Kracauer navrhuje rozlišovat mezi „skutečným“ zvukem, který se logicky váže s obrazem, a „komentujícím“ zvukem, který se neváže. Dialogy lidí na scéně jsou skutečné, dialogy lidí mimo scénu komentující. (Ve zvuku sofistikovaný filmař jako Richard Lester často používal komentující dialogy lidí, kteří byli v záběru, ale nebyli součástí akce scény.)

Režisér a teoretik Karel Reisz používal trochu odlišnou terminologii. Pro Reitze, který napsal standardní text o střihu, je veškerý zvuk rozdělený na „synchronní“ a „asynchronní“. Synchronní zvuk má svůj zdroj v okénku (střiháč musí pracovat na jeho synchronizaci). Asynchronní zvuk přichází odjinud než z okénka.

Kombinováním těchto dvou spojitých prvků dostaneme třetí,\* jehož póly jsou „paralelní“ zvuk a „kontrapunktní“ zvuk. Paralelní zvuk je skutečný, synchronní a spojený s obrazem. Kontrapunktní zvuk je komentující, asynchronní a v protikladu nebo kontrapunktu k obrazu. Nezáleží na tom, jestli se zabýváme řečí, hudbou nebo zvuky prostředí: všechny tři jsou někdy paralelní, jindy kontrapunktní, skutečné nebo komentující, synchronní nebo asynchronní.

Určujícím faktorem je pravděpodobně rozlišení mezi paralelním a kontrapunktním zvukem. Tato koncepce zvukové stopy, která pracuje logicky buď s obrazem, nebo proti němu, poskytuje základní estetiku dialektiky zvuku. Hollywoodský zvukový styl je silně paralelní. Programová hudba filmů třicátých let pobízela, podtrhávala, zdůrazňovala, charakterizovala a hodnotila i ty nejprostší scény, takže i ty nejmolejší obrazy, stejně jako ty nejúchvatnější, byly důkladně prostoupeny emocemi, naplánovanými skladateli téměř souvislé hudební stopy. Dva nejznámější skladatelé této emocionálně dominantní filmové hudby byli Erich Wolfgang Korngold a Max Steiner.

V experimentálních 60. a 70. letech kontrapunktní zvuk dodal stylu filmové hudby ironické ostří. Zvuková stopa byla často považována za rovnocennou obrazu, ale od něho odlišnou. Například Marguerite Durasová experimentovala s komentující zvukovou stopou, naprosto oddělenou od obrazu, jako v *India Song* (1975). V 80. letech se Hollywood vrátil k programové hudbě. John Williams, skladatel hudby pro mnoho trháků konce 70. let a let 80., od *Čelistí* (1975) a *Hvězdných válek* (1977) až k *Sám doma* (1990) a *Jurskému parku* (1993), definoval hudební témata jedné genera-

\*) Za tuto syntézu jsem zavázán Winu Sharplesovi Jr.: *The Aesthetics of Film Sound*, *Film-makers Newsletter* 8:5.



Obrázek 3.71 Pro zakončení filmu *Povolání*: reportér dlouhým, majestátním a tajemným nájezdem na okno a skrze něj sestavil Antonioni tento komplexní aparát: jakousi kombinaci steadicamu, skycamu a jízdy z nadhledu. Švenkr řídil kameru zavěšenou z jeřábu až k mříži v okně, jejíž držáky se poté otevřely a kamera byla uchycena k jeřábu, takže se mohla pohybovat dále do dvora.

stejně jako jeho význační předchůdci. Ale hudba se stále používá také jako komentující. Například rock nabízí filmařům repertoár okamžitých klíčů k moderním myšlenkám a pocitům, jak to jasně prokázaly *Americké graffiti* (1973) George Lucase, *Velké rozčarování* (1983) Lawrence Kasdane nebo kterýkoli z filmů Johna Hughese.

Ironicky hudba – která bývala nejvýrazněji asynchronním a komentujícím prvkem zvukové stopy – se nyní stala ve skutečném životě natolik pronikavou, že filmař může zachovat přísnou synchronicitu reálného zvuku a stále vytvářet kompletní zvukovou stopu. Všudypřítomné walkmany a přenosné radiomagnetofony udělaly z života muzikál.

## Montáž

V USA se pro sestavování záběrů filmu používá slovo „střih“, zatímco v Evropě to je „montáž“. Americké slovo naznačuje proces zkracování, při němž je odstraněn nežádoucí materiál. Michelangelo jednou podobně popsal sochu jako odstraňování nepotřebného kamene k objevení přirozeného tvaru sochy v bloku mramoru. Člověk surovinu sestříhává nebo osekává. Ale „montáž“ naznačuje proces budování, tvoření ze suroviny. Nepochybně klasický styl hollywoodského střihu ve třicátých a čtyřicátých letech, částečně oživený v letech osmdesátých – kterému Francouzi říkají *découpage classique* – byl vlastně charakterizovaný svou hladkostí, plynulostí a štíhlostí. A evropská montáž je už od německých expressionistů

a Ejzenštejna ve dvacátých letech charakterizována procesem syntézy: film je chápán jako vybudovaný, spíše než sestříhaný. Tato dvě slova pro tuto činnost vyjadřují současné dva základní postoje.

Zatímco *mise-en-scène* je charakterizována fúzí komplexností, montáž je překvapivě jednoduchá, přinejmenším ve fyzické rovině. Existují jenom dva způsoby, jak dát dva kusy filmu dohromady: můžeme je překrýt (dvoj-expozice, prolínačky, mnohonásobný obraz), nebo přiložit jeden konec k druhému. V obrazu převládá téměř výhradně druhá možnost, kdežto pro zvuky se daleko snáze nabízí první možnost, a to do té míry, že tato činnost má své vlastní označení: míchačky.

V obecné mluvě se „montáž“ používá třemi různými způsoby. Zachovává si svůj základní význam, ale také má daleko specifitější užití pro:

- dialektický proces, vytvářející třetí význam z původních dvou významů na sebe navazujících záběrů, a
- proces, při němž je mnoho krátkých záběrů navzájem protkáno, aby sdělily spoustu informací v krátkém čase.

Toto poslední užití je prostě zvláštní případ obecné montáže; dialektický proces je obsažen v jakékoli montáži, ať už vědomě nebo ne.

*Découpage classique*, hollywoodský styl konstruování, postupně vyvinul širokou škálu pravidel a zobecnění. Například zvyk začínat vždy uvozujícím záběrem, potom od generalizace přejít k podrobnostem. Nebo přísné pravidlo stříhat scény rozhovorů napřed s celkem a poté protipohledy. Veškeré zvyklosti hollywoodské stříhové gramatiky měly sloužit umožnění plynulých přechodů od záběru k záběru a soustředění pozornosti na odehrávající se akci. Co pomáhalo udržet bezprostřednost a plynutí akce, bylo dobré. Co ne, bylo špatné.

Vlastně jakákoli montáž je nakonec definovaná podle snímané akce. Nehybné obrazy je možné sestavit dohromady pouze s ohledem na rytmus následujících záběrů. Diachronní záběry, bytostně aktivní, vyžadují, aby při stříhu byl brán zřetel na pohyby v rámci záběru. *Jump-cut*, stříh skokem, kde je přirozený pohyb přerušovaný, poskytuje zajímavý příklad protichůdných způsobů, jakými *découpage classique* a současný stříh k problému přistupují.

V hollywoodském filmu byl cílem „neviditelný stříh“, stříh skokem byl používán jako nástroj k zhuštění mrtvého času. Kupříkladu muž vstupuje do velké místnosti na jednom konci a musí jít ke stolu na druhém konci. Stříh skokem může udržet tempo odstraněním většiny přecházení dlouhého pokoje, ale musí to udělat nenásilně. Zákony hollywoodské gramatiky trvají na tom, že nadbytečný mrtvý čas bude uhrazen buď přestřížením na další prvek této scény (na stůl samotný, na někoho dalšího v pokoji), nebo dostatečnou změnou úhlu kamery, aby druhý záběr byl jasně z jiného umístění kamery.



Obrázek 3.72 Znamení satira na filmový průmysl Roberta Altmana *Hráč* (1992) začíná jízdou dlouhou celou cívkou, která se vyrovná Murnauovi, Wellesovi či Godardovi: představení prostředí, rozbíhání akce, uvedení postav, mijení drobných náhodných dram, pár vtipů, nahlížení do oken. Postmoderně zmiňuje své předchůdce a zároveň jim skládá poctu, přestože Altmanův záběr je překonává. Má odměřený humor, jako kdyby říkal „dlouhé jizdy, podobně jako dlouhé věty, odlišují hráče od ostatních.“ (Zvětšené okénko.)

Prosté vystřížení nechtěné metráže z téhož záběru ze stejného úhlu není dovoleno. Účinek by podle hollywoodských pravidel byl rušivý.

Moderní styl ale ponechává mnohem větší volnost. V *U konce s dechem* (1959) Jean-Luc Godard překvapil některé estetiky skokovým stříhem uprostřed záběru. Stříhy neměly žádnou utilitární hodnotu a byly rušivé. Godard sám se k tomuto nástroji v pozdějších filmech zřídka kdy vracel, ale jeho „negramatická“ konstrukce byla absorbována do obecné stylistiky montáže a skokové stříhy jsou nyní povolené kvůli rytmickému efektu. I jednoduchý utilitární stříh skokem byl usměrněný: sestříhaný z jediného záběru (stejného úhlu) může být uhrazený řadou rychlých prolínaček.

Stříhy skokem, rychlý a „negramatický“ stříh zpopularizovaly svěží filmy Richarda Lestera z 60. let – zejména jeho hudební filmy *Perný den* (1964), *Pomoc!* (1965) a *Cestou na fórum se stala divná věc* (1966). Časem se jeho smělý stříhový styl stal normou, nyní oslavovanou každý večer po celém světě ve stovkách hudebních klipů na MTV. Jelikož tyto videoobrazy nyní ovládají naše životy, je těžké pochopit, jak čerstvě a vynalézavě tyto postupy působily v 60. letech. Protože je tento styl v hudebních klopech tak pronikavý, Lester musí být považován – přinejmenším v jednom smyslu – za nevlivnějšího filmového stylistu od D. W. Griffitha. Kromě morfování existuje

pouze málo technik současného hudebního klipu, které by Richard Lester nevyzkoušel už v 60. letech. (Ale není toho tolik ani v současné hudbě, co by Beatles a jejich kolegové už v 60. letech neprobádali.)

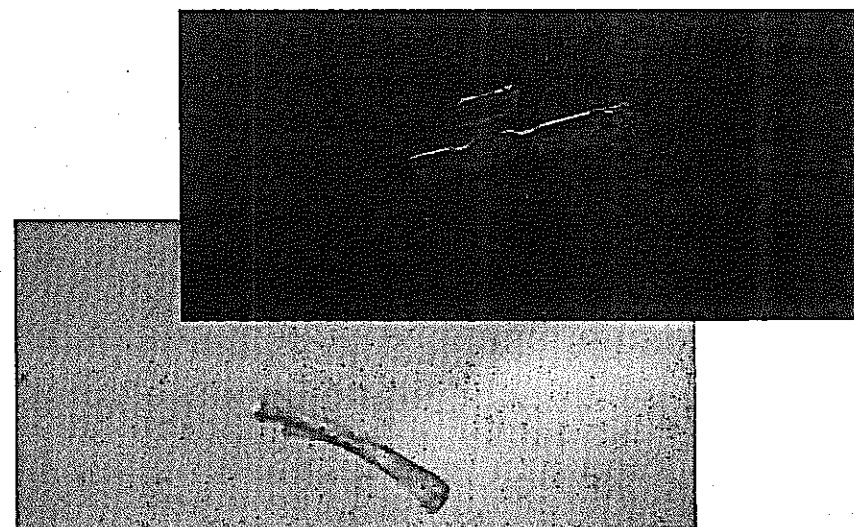
Je důležité si povšimnout, že během střihu záběrů vlastně probíhají dva procesy. Prvním je spojení dvou záběrů. Podobně důležité je ale určení délky jednotlivých záběrů, a to ve vztahu k záběrům, které mu předcházejí a po něm následují, stejně jako v souvislosti s akcí záběru. *Découpage classique* požaduje, aby záběr byl střižený tak, aby to nezasahovalo do ústřední akce záběru. Pokud naplánujeme akci každého záběru tak, že dostaneme stoupající a pak klesající křivku, hollywoodská gramatika požaduje stříhnout krátce po vyvrcholení křivky. Moderní režiséri jako Michelangelo Antonioni ale tuto logiku obrátili; obraz ponechávali dlouho po vyvrcholení, po celou dobu doznívání. Skvělým příkladem je poslední záběr *Povolání: reportér* (1975).

Rytmická hodnota střihu je pravděpodobně nejlépe viděná pomocí kódu „zrychlující se montáž“, kde zaujetí scénou je zvýšeno a dovedeno k vyvrcholení neustále kratšími změnami záběrů dvou subjektů (často při scénách honiček). Christian Metz poukázal na zrychlující se montáž jako na výhradně filmový kód (ačkoli soupeřící dechové kapely Charlese Ivese poskytly ilustraci tohoto křížového střihu v hudbě). Zrychlující se montáž odkazuje směrem k druhému typu střihu.

Montáž se nepoužívá jenom k vytvoření kontinuity mezi záběry ve scéně, ale také k vyklenutí časové linie filmu. „Paralelní“ montáž filmařovi umožňuje křížovým střihem střídat dva příběhy, které mohou, ale nemusí mít vzájemný vztah. (Zrychlující se montáž je zvláštní typ paralelní montáže.) Flashback a flash-forward umožňují odbočky a předpovědi. „Evolventní“ montáž umožňuje, aby sekvence byla vyprávěná bez přílišného ohledu na chronologii: akce se může opakovat, záběry mohou být sestříhané mimo pořadí. Všechna tato rozšíření kódů montáže se snaží o vytvoření něčeho jiného v montáži samé než prosté chronologie; toto je faktor, který je v kontinuálním střihu klasické *découpage* velmi málo zdůrazňován.

Snad nejrozšířenějším dialektickým nástrojem je *match-cut*, střih podle shodných prvků, který spojuje dvě odtažitě scény opakováním akce nebo formy, nebo kopírováním *mise-en-scène*. *Match-cut* Stanleyho Kubricka v *2001: Vesmírná odysea* mezi prehistorickou kostí vířící ve vzduchu a vesmírnou stanicí z jednadvacátého století otáčející se v prostoru je snad nejambicióznější *match-cut* v dějinách, neboť se pokouší sjednotit prehistorii a antropologickou budoucnost a zároveň střihem vytváří skutečně zvláštní význam, a to zdůrazněním funkcí kosti i vesmírné stanice jako nástrojů, prodloužení lidských schopností.

Kódy montáže nemusí být tak zřejmé jako kódy *mise-en-scène*, ale to



Obrázek 3.73 Kubrickův transcendentní *match-cut*. (Zvětšená okénka.)

neznamená, že jsou nutně méně komplexní. Málo teoretiků zašlo dále než k rozlišení mezi paralelní montáží, kontinuální montáží, zrychlující se montáží, flashbacky a evolventní montáží. Ve 20. letech V. I. Pudovkin i Sergej Ejzenštejn rozšířili teorie montáže za tyto v podstatě praktické ohledy. Pudovkin identifikoval pět základních typů montáže: antiteze, paralela, analogie, synchronie a leitmotiv. Potom rozvinul teorii interakce mezi různými záběry, střídavě nazývané „montáž podle spojení“ nebo „vazby“. Ejzenštejn na druhou stranu viděl vztahy mezi záběry spíše jako střet než vazbu a dále propracoval teorii zabývající se vztahy mezi prvky jednotlivých záběrů, stejně jako mezi záběry samými. Říkal tomu „montáž atrakcí“. Oba teoretiky probereme podrobněji v kapitole 5.

Koncem šedesátých let se Christian Metz všechny tyto různé teorie montáže snažil syntetizovat. Vytvořil tabulku, v níž se pokusil naznačit, jak je osm typů montáže propojeno logicky. S Metzovými kategoriemi je mnoho potíží, ale přitom má jeho systém osobitou eleganci a popisuje hlavní způsoby montáže. Důležitější je, že i přes své výstřelky a občasná nejasnosti zůstává jediným současným pokusem o pochopení komplexního systému montáže.

Povšimněte si, že Metz se zajímá o narativní prvky – syntagmata – které mohou být v rámci záběru i mezi nimi, což je důležité upřesnění, neboť jak jsme už naznačili, účinků mnoha typů střihu lze dosáhnout v rámci

záběru, a to bez stříhu samého. Například pokud kamera švenkuje z jedné scény do druhé, tyto dvě scény existují ve vzájemném vztahu právě tak, jako kdyby mezi nimi byl stříh.

Metzovo velké schéma může na první pohled odstrašovat, ale při studiu odhaluje skutečnou a užitečnou logiku. Začíná omezením se na autonomní segmenty filmu. Musí to být buď autonomní záběry – které jsou zcela nezávislé na tom, co přichází před nimi a po nich – nebo co nazývá „syntagmata“ – jednotky, které mají smysluplné vztahy mezi sebou navzájem. (Můžeme je nazvat „scény“ nebo „sekvence“, ale Metz si tyto termíny rezervuje pro jednotlivé typy syntagmat.) Na každém stupni tohoto binárního systému dochází k dalšímu rozlišení: první závorka rozlišuje mezi záběry autonomními a záběry se vzájemnou vazbou, což je při kategorizaci typů montáže zjevně prvořadý faktor. Buď záběr vztah k sousedícím záběrům má, nebo ho nemá.

Druhá závorka rozlišuje mezi syntagmaty, která pracují chronologicky, a těmi, která ne. Jinými slovy stříh buď vypráví příběh (nebo rozvíjí myšlenku) v chronologickém pořadí, nebo nikoli. Na třetí rovině se už rozlišení rozvíjejí. Metz identifikuje dva odlišné typy nechronologických syntagmat, paralelní a závorku. Potom rozlišuje mezi dvěma typy chronologických syntagmat: buď syntagma popisuje, nebo vypráví. Pokud vypráví, může to dělat lineárně nebo nelineárně. Pokud to dělá lineárně, je to buď scéna, nebo sekvence. A konečně pokud to je sekvence, je buď epizodická, nebo běžná.

Konečným výsledkem je osm typů montáže nebo osm syntagmat. Autonomní záběr (1) je také známý jako sekvenční záběr (ačkoli Metz sem též umísťuje určité druhy prostřihů – krátké, izolované fragmenty). Paralelní syntagma (2) jsme probírali výše jakožto dobře známý fenomén paralelního stříhu. Syntagma závorky (3) je ale Metzovým vlastním objevem – anebo vynálezem. Definuje ho jako „řadu velmi krátkých scén, představující výskyty, které film poskytuje, jako typické události stejného řádu nebo reality, aniž by je jakýmkoli způsobem chronologicky řadil do vzájemného vztahu“ (Metz, s. 126).

To je spíše systém narážek. Dobrým příkladem může být série obrazů, jimiž Godard začíná *Vdanou ženu* (1964). Všechny narážejí na moderní postoje k sexu. Nepochybně Godard v mnoha svých filmech velmi rád používal syntagmata závorek proto, že filmu umožňují chovat se trochu jako literární esej.

Deskriptivní syntagma (4) pouze popisuje. Vztah mezi jeho prvky je spíše než časový prostorový. Téměř jakákoli uvozující sekvence (jako ta, kterou jsme už probírali u *Okna do dvora*) je dobrým příkladem deskriptivního syntagmatu. Alternující syntagma (5) je úplně stejné jako paralelní syn-

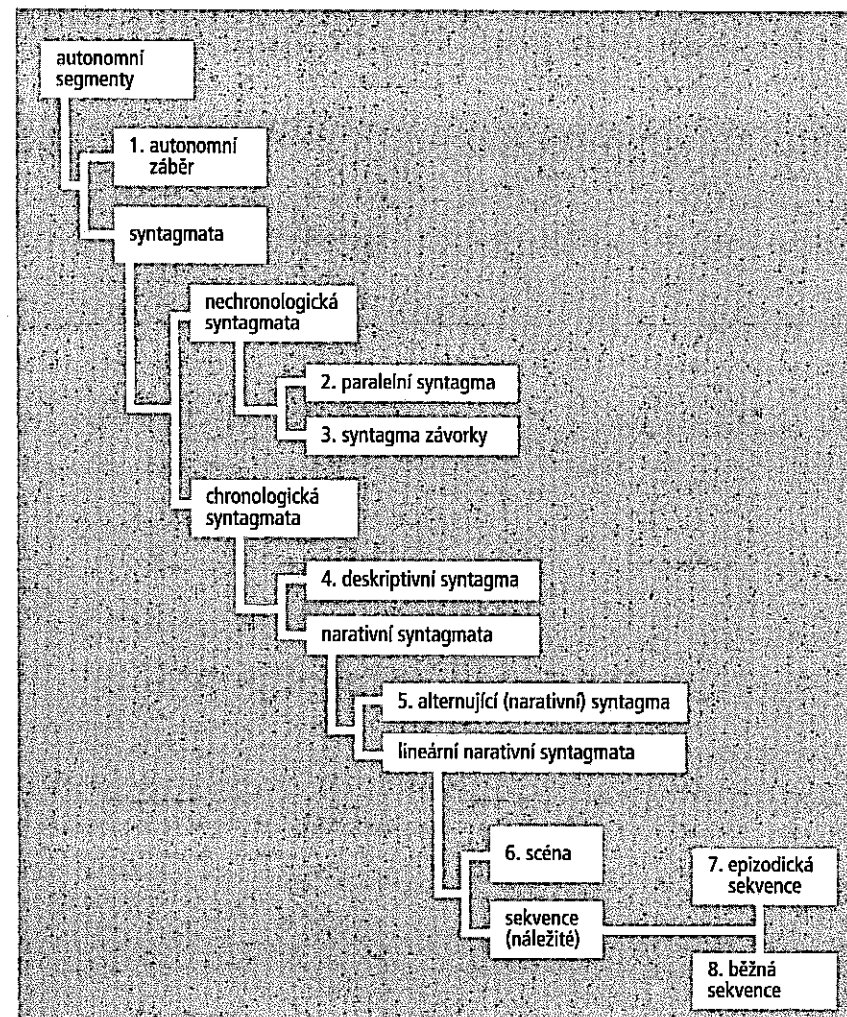


Diagram J METZOVY SYNTAGMATICKÉ KATEGORIE.

tagma – kromě toho, že paralelní syntagma představuje dvě odlišné scény nebo sekvence, které nemají narativní vazbu, zatímco alternující syntagma představuje paralelní nebo alternující prvky, které vazbu mají. To zde má za následek simultánnost, jako ve scénách honiček, v nichž montáž alternuje mezi záběry pronásledujícího a pronásledovaného.





Obrázek 3.74 Tato sekvence čtyř záběrů je dvojitá prolinačka z *Na sever Severozápadní linkou* (1959) Alfreda Hitchcocka. Nejprve to vypadá jako vysoce úsporný přechod z předchozí scény v budově OSN, v níž byl Roger Thornhill (Cary Grant) omylem považován za vraha, na zasedání v budově CIA ve Washingtonu, na němž se tento zvrat události probírá. Hitchcock z úchvatného záběru z nadhledu na Thornhilla jako mravence utíkajícího od mrakodrapu sekretariátu OSN (sotva viditelný v A) přechází na cedulku na budově v B. Jelikož Hitchcock předvídavě použil štítek se zrcadlicím povrchem, může odrážet budovu Capitolu, a tak identifikovat město a zároveň „společnost“ a elegantně ušetřit další záběr. Potom prolíná na novinový titulek v D, který nám říká, že (1) uběhl určitý čas, (2) Thornhill byl identifikován a (3) že dosud uniká zatčení. Noviny drží šéf zpravodajské agentury. Hitchcock odjíždí od novin a pokračuje scénou zasedání. Zároveň ale je v této elegantní drobné prolinačce spousta metaforických informací, neboť pokud tyto snímky analyzujeme, vidíme, že CIA proniká do OSN, že Capitol je odrazem CIA (čili zpravodajská služba se překrývá se sídlem vlády), a konečně že díky CIA vznikají novinové titulky, které kromě předávání nezbytných informací také obsahují: „Letecká společnost National se bojí krachu“ a „Nixon slibuje, že Berlín zůstane na západě.“ (Zvětšená okénka.)

Pokud se události neodehrávají simultánně, odehrávají se jedna po druhé v lineární sekvenci, a to nás přivádí ke zbývajícím třem Metzovým kategoriím montáže: scéna (6) a dva typy sekvencí – epizodická (7) a běžná (8). Ve slovníku filmové kritiky byly vždy značné nejasnosti mezi koncepty scény a sekvence. Metzův propracovaný systém je hodnotný díky přesným definicím, které nabízí. Metz si svou definici scény vypůjčuje z diva-

delní hantýrky. Ve scéně je sled událostí – lineární narace – kontinuální. V sekvenci je přerušeno. Stále je lineární, stále je narativní, stále je chronologický, stále má vztah k jiným prvkům, ale není kontinuální.

Metzovo poslední rozlišení mezi epizodickou sekvencí a běžnou sekvencí je trochu nahodilé. V epizodické sekvenci je diskontinuita organizována, v běžné sekvenci není. Tedy dobrým příkladem epizodické sekvence je ta v *Občanu Kaneovi*, v níž Orson Welles popisuje postupný rozklad Kaneova manželství řadou následných epizod u stolu při snídání. Vlastně tomu můžeme říkat „sekvence scén“, a to je hlavní charakteristika epizodické sekvence – že její prvky jsou organizované tak, že každý z nich jako by měl vlastní identitu.

Některá tato rozlišení stále nemusí být jasná. Pro většinu filmových diváků si jsou koncepty syntagmat závorek a deskriptivních syntagmat natolik blízké, že rozlišení může vypadat ošidně. Paralelní syntagma a alternující syntagma pak představují stejnou obtíž, stejně jako epizodické a běžné sekvence.

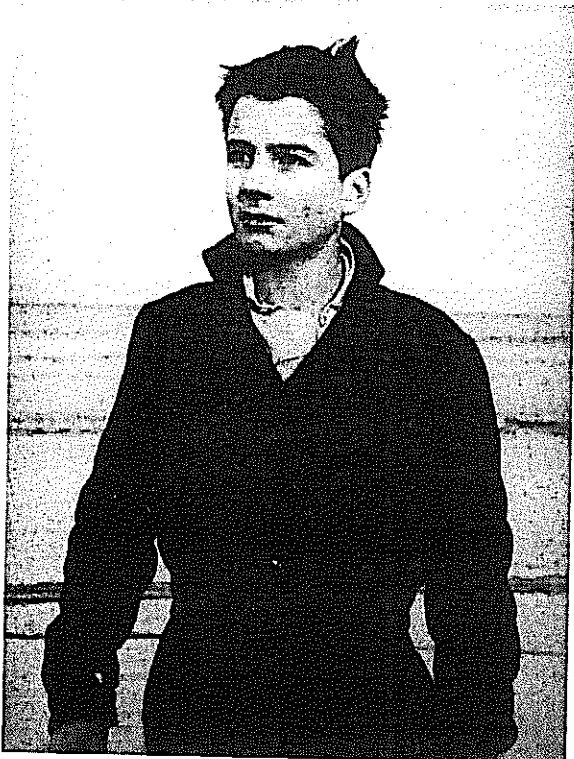
Přitom i přes tyto problémy zůstává Metzův systém užitečným průvodcem v dosud poměrně neprobádaném teritoriu: neustále se měnící, komplexní a spleť syntaxi filmové narace. Ať těchto osm kategorií působí přesvědčivě nebo tak působit nebudou, faktory rozlišení, které definuje, jsou velmi významné a nemůže škodit je zopakovat:

- Filmový segment je buď autonomní, nebo není.
- Buď je chronologický, nebo není.
- Buď je deskriptivní, nebo narativní.
- Buď je lineární, nebo není.
- Buď je kontinuální, nebo není.
- Buď je organizovaný, nebo není.

Abychom tento rychlý náčrt syntaxe *mise-en-scène* a montáže uzavřeli, musíme už jenom popsat filmovou interpunkci. Jelikož nástroje interpunkce stojí v popředí a snadno se definují, často zaujímají v diskuzích o filmové řeči čestné místo. Bezesporu jsou užitečné, řekněme, jako například čárky v psaném jazyce.

Nejjednodušším typem interpunkce je neoznačený stříh. Jeden obraz končí, jiný začíná. „Zatmívačka/roztmívačka“ upoutává pozornost ke konci nebo začátku, stejně jako „kruh“ (oblíbený u raných filmařů, který se přestal používat). „Stíračka“, kde jeden obraz nahrazuje druhý v omamné škále způsobů (převrácení, víření, vytlačování, spirály, hodinové ručičky), byla oblíbená ve třicátých a čtyřicátých letech. Laboratoře nabízely katalogy se spoustou druhů stíraček.

Nyní se ve filmu používá jenom pro dosažení nostalgického efektu, ačkoli našla nový život v televizi, kde elektronicky vytvářené zvláštní efekty



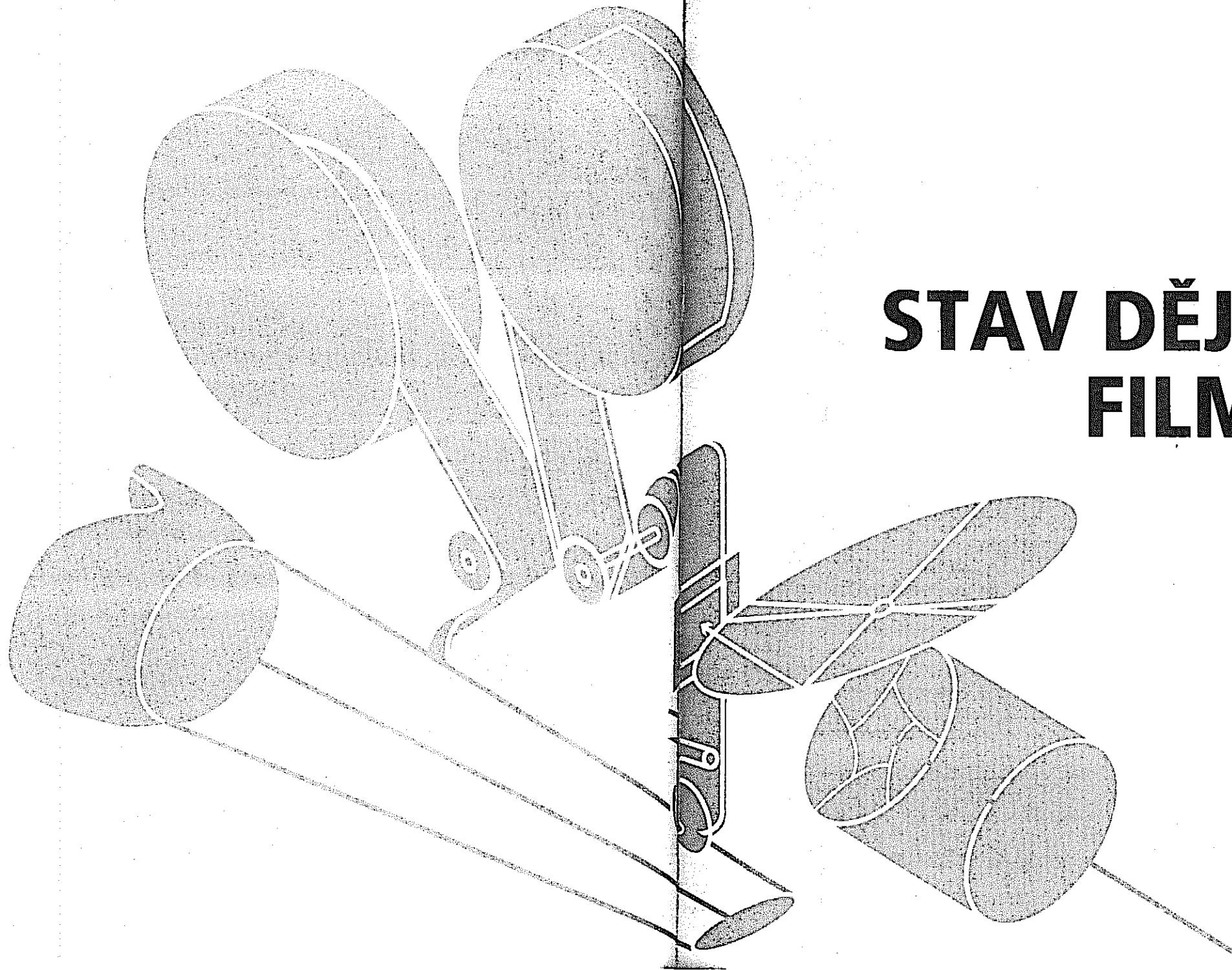
Obrázek 3.75 Truffautova  
přelomová mrtvolka  
v *Nikdo mne nemá rád*  
film dovádí k náhlému  
a otevřenému konci.  
(MOMA/FSA.)

přinášejí nové varianty tohoto tématu, někdy odsouvající předchozí obraz tak, že vypadá jako obrácená stránka knihy ve třech rozměrech.

„Mezitulky“ byly důležitou interpunkční značkou v němém filmu a dodnes se příležitostně užívají. „Mrtvolka“ se stala oblíbenou, protože ji tak působivě použil François Truffaut v *Nikdo mne nemá rád* (1959). (Mimo chodem Truffaut byl C. S. Lewisem filmové interpunkce.) V 60. a 70. letech filmaři některé staré formy zmodernizovali, zatmívačky a roztmívačky do barev místo do černé (Ingmar Bergman), nebo stříh do prázdných, kolorovaných okének (Godard). Zaostřování a rozostřování (efekt pomalého zaostřování na počátku záběru, nebo rozostřování na konci) napodobilo zatmívačky a roztmívačky a Antonioni rád začínal záběr na rozostřeném pozadí, než do záběru vešla zaostřená postava.

Všechny tyto různé značky jsou tečky. Tečky na konci. Zatmívačka/roztmívačka může naznačovat vztah, ale není to přímá vazba. Ale prolínačka, kde se zatmívačka a roztmívačka překrývají, spojuje. Pokud mezi tímto

výčtem teček existuje filmová čárka, je to prolínačka. Je zajímavé, že prolínačka slouží mnoha účelům: běžně se používá jako nástup či linka k flash-backu; používá se také v kontinuální montáži se skokovým stříhem, a přitom zároveň může představovat uplynutí dlouhého časového období, obzvláště pokud je postupné. Je to interpunkční znaménko filmu, které míchá obrazy a zároveň je propojuje.



4

**STAV DĚJIN  
FILMU**

## Kino/film/kinematografie

Francouzští teoretici rádi rozlišují mezi „filmem“ a „kinematografií“. „Filmový“ je takový aspekt tohoto umění, který se týká jeho vztahu s okolním světem; „kinematografický“ se zabývá výhradně estetikou a vnitřní strukturou tohoto umění. Pro „film“ a „kinematografii“ máme ještě další slovo – „kino“ – poskytující vhodné označení pro třetí stránku tohoto fenoménu: jeho funkci jako ekonomické komodity. Tyto tři aspekty samozřejmě mají úzké vzájemné vazby: co je pro jednoho „kino“, je pro druhého „film“. Obecně ale tato tři označení používáme způsobem, který s tímto rozlišením úzce souvisí: „kino“, stejně jako popcorn, se má konzumovat; „kinematografie“ se týká vysokého umění provoněného estetikou; „film“ je nejběžnější výraz s nejméně konotacemi.

Dějiny kina/filmu/kinematografie jsou bohaté a komplexní, ačkoli trvají jenom jedno století. Dějiny filmu jsou otázkou desetiletí a polovin desetiletí. Částečně je to výsledek výbušné povahy filmového fenoménu – jako médium komunikace byl okamžitě srozumitelný velkému množství lidí; částečně je to otázka technologie, rozvíjející se ve dvacátém století geometrickou řadou a spjaté s ekonomickými cykly, které vyžadovaly, aby se film rozvíjel nebo zahynul.

Jakmile mluvíme o třech přístupech – kino, film a kinematografie – měli bychom mít na paměti, že v rámci všech těchto přístupů existuje odpovídající škála funkcí, sahající zleva od dokumentaristiky a publicistiky, přes nezměrný komerční narativní film, který zaujímá pozici uprostřed, až po avantgardu a „umělecký“ film na pravé straně. Hlavní část této historické diskuze se bude týkat střední části, neboť zde měla politika a ekonomika na film největší vliv.

Mezi dějinami umělecké formy románu v průběhu uplynulých tří set let a vývojem filmu během uplynulých stovek let existují zajímavé paralely. Obojí je především populární umění, které aby fungovalo ekonomicky,

závisí na velkém množství konzumentů. Obojí má své kořeny v žurnalistice – to znamená jde o prostředek záznamu. Obojí mělo první vývojovou fázi, charakterizovanou objevováním a svěžestí, a brzy dosáhlo vůdčího postavení, v němž panovalo nad ostatními uměními. V obou se vyvinula komplexní soustava žánrů, které sloužily širokému publiku. A konečně obojí vstoupilo do pozdějšího období konsolidace, charakterizované silnějším zájmem o elitu, o estetické hodnoty nad lidovou zábavou, jakmile bylo konfrontováno s novým médiem (filmem pro román, televizí pro film).

Právě tak jako romány živily filmy poskytováním bohatého naleziště materiálu, tak nyní filmy krmí televizi. Nepochybně je možné, že už mezi těmito třemi formami narativní zábavy nelze jasně rozlišovat. Komerčně jsou vzájemné vazby mezi románem, filmem a televizí užší než kdy dřív.

Vývoj filmu se ale ve dvou ohledech od svého předchůdce románu významně liší. Než mohla prozaická narace zasáhnout široké lidové publikum, bylo nutné, aby se rozvinula kultura gramotnosti. Film žádnou takovou podmínku nemá. Na druhou stranu film je vysoce technologický. Román sice závisí na technologii knihtisku, ale tato technologie je poměrně jednoduchá a vývoj formy románu byl poznamenán technologickým vývojem jenom okrajově. O dějinách románu můžeme mluvit jako o něčem náročném na publikum – zatímco dějiny filmu jsou technologicky náročné – nezávisí tolik na schopnostech publika, jako spíše na technických schopnostech.

Veškeré dějiny filmy výrazně rozlišují mezi němou a zvukovou érou. Jakákoli komplexnější struktura než toto prosté rozdělení je sice nahodilá, ale je užitečné se pokusit o větší přesnost. Všechny z osmi níže probíraných období mají svou vnitřní soudržnost. Ačkoli přirozeně máme sklon tato období rozlišovat podle estetických rozdílů („kinematografie“), je zajímavé si povšimnout, že jsou definovány spíše ekonomickým vývojem („kino“).

- Období prehistorie filmu zahrnuje vývoj všech předchůdců kinematografu, stejně jako vývoj určitých aspektů jiných umění, které měly významný vliv, jakmile byly použity ve filmu (například kvality viktoriánského melodramatu nebo hodnoty fotografického portrétu).
- Léta 1896 až 1912 byla obdobím, kdy se film vyvinul z laciné pouťové atrakce v plnokrevné ekonomické umění. Konec tohoto období označuje nástup celovečerního filmu.
- Léta 1913 až 1927 zahrnují období němého filmu.
- Mezi lety 1928 až 1932 byl světový film ve stavu přechodu. Tento časový úsek pro nás není zajímavý esteticky, ale ekonomicky a technologicky šlo o významnou fázi.
- Období mezi lety 1932 až 1946 bylo „zlatým věkem“ Hollywoodu; v této době měly filmy největší ekonomický úspěch.



- Bezprostředně po 2. světové válce se film začal střetávat s konkurencí televize. Touto odezvou byla charakterizována léta 1947 až 1959, zároveň rostl internacionalismus. Esteticky už Hollywood přestal dominovat, ačkoli ekonomicky stále neztratil svou pozici.
- Nástup Nové vlny ve Francii počátkem šedesátých let signalizoval počátek sedmého období filmových dějin, 1960–80. Technologické inovace, nový přístup k ekonomice filmové produkce a nové vnímání politických a sociálních hodnot filmu společně daly vzniknout nespočtým „novým vlnkám“ ve východní Evropě, Latinské Americe, Asii, a později dokonce ve Spojených státech a západní Evropě.
- Rok 1980 může být vhodným okamžikem pro označení konce období „Nové vlny“ v dějinách filmu a počátek toho, co můžeme označit za „postmoderní“ film. Během tohoto současného období je nejlepší filmy chápat jako součást různorodého konglomerátu zábavních a komunikačních médií, kterým zjevně ve všech formách dominuje televize. Jako člen této skupiny, která zahrnuje zvukové nahrávky, videokazety a disky, různé typy tiskovin, stejně jako pozemní, satelitní a kabelovou televizi, už film nemá k dispozici takové ekonomické páky jako dříve. Pro tato jiná média filmy stále slouží jako prestižní model, ale film je stále více nutné chápat v tomto širokém kontextu. Natáčení celovečerních filmů pro distribuci v kinech je prostě jednou z mnoha tváří tohoto nového mediálního světa.

Nepochybně nyní potřebujeme nový termín, který by označoval obecnou produkci audiovizuální komunikace a zábavy. Ať už je tato nepojmenovaná, ale vším prostupující forma natáčená na filmovou surovinu nebo magnetickou pásku či disk, analogově nebo digitálně; ať už je distribuována v kinosálech, veřejným vysíláním nebo jen pro předplatitele, kabelem, satelitem, na discích nebo videokazetách – náš základní prožitek zůstává stejný. Takže jakmile mluvíme o kinu/filmu/kinematografii, obvykle máme na mysli všechny tyto nejrůznější mediální formy.

Současný film můžeme chápat jako syntézu sil, z nichž každá v té či oné době filmové formuli dominovala. Pro pochopení filmových dějin je ale nejdůležitější vidět, jak každý z těchto sociálních, ekonomických, kulturních, psychologických a estetických faktorů zahrnuje v dynamickém vztahu ty ostatní. Dějiny filmu je nejlepší chápat jako produkt široké škály protikladů. Je možné to vidět na všech úrovních, od těch nejspecifičtějších až po ty nejobecnější.

Například herecký výkon je výsledkem konfliktu mezi rolí a hercovou vlastní osobností. Někdy převládá jeho osobnost, jindy postava, ale v obou

případech je výsledkem třetí věc, logický závěr – herecký výkon – který se potom stává jedním z prvků ve větším celku, filmu. Podobně konkrétní film je produktem mnoha protikladů: režisér versus scénárista, ideál ve scénáři versus praktická realita natáčení, stín versus světlo, zvuk versus obraz, postava versus zápletka atd. Každý film se potom stává prvkem ve větší soustavě protikladů: Žánr je v kontrastu s individualitou scénáře; studiové styly jsou v logické opozici k osobním režijním stylům; tematické tendence jsou v kontrastu ke konkrétní fyzické realitě média. A konečně každý z těchto větších prvků je zapojený do jednoho či více protikladů, které dohromady poskytují obecným dějinám filmu jejich celkový tvar a podstatu.

Měli bychom mít na paměti, že ve velmi málo případech jsou fenomény v dějinách filmu správně popisovány pomocí prosté příčiny a následku. Kvůli snadnějšímu pochopení je následující krátký přehled dějin filmu seřazený podle tří nejdůležitějších sil v něm působících: ekonomiky, politiky (včetně psychologie a sociologie) a estetiky. Ale žádný z těchto faktorů není zjevně a celkově dominantní. Pokud je film v podstatě ekonomický produkt, přesto tu byla spousta filmařů, kteří pracovali bez jakýchkoli ohledů na realitu trhu a podařilo se jim přežít. Pokud je nejlepší určité typy filmu chápat ve smyslu jejich politického a sociálního dopadu, měli bychom mít na paměti, že příčiny těchto dopadů vůbec nemusí být politické, ale spíše velmi osobní a estetické.

Krátce řečeno naším cílem by nemělo být prostoduše rozhodovat „co způsobilo co“ v dějinách filmu, ale spíše porozumět tomu, „co se váže k čemu“. Pro každý zajímavý fenomén ve filmových dějinách existuje několik věrohodných vysvětlení. Není tak důležité, které z těchto vysvětlení je pravdivé, jde o to pochopit, jaký vztah mají navzájem a vůči okolnímu světu.

Film odráží změny ve společenské smlouvě stejně jako kterékoli jiné umění, ale díky své všeobjímající a lidové povaze působí silněji. Proto je užitečné nejprve se podívat na ekonomické a technologické základy tohoto média (ekonomové a historici to nazývají „infrastruktura“), potom probrat některé hlavní politické, sociální a psychologické aspekty tohoto umění (jeho „výstavba“) a nakonec uzavřít přehledem dějin filmové estetiky (jeho „nadstavba“).

Každý z těchto tří aspektů filmových dějin by snadno mohl posloužit jako jednotící princip pro tlustý svazek. To, co následuje, je pouze základním náčrtem příslušných hlavních témat. Navíc film se nevyvinul nezávisle na jiných uměních a médiích. Jeho dějiny by měly být chápány v souvislosti s nárůstem jiných médií (viz kapitolu 6) a ve vztahu k vývoji ve starších uměních (viz kapitolu 1).

## „Kino“: ekonomika

Film byl více než většina ostatních technologických inovací, které tvoří konglomerát moderních elektrických a elektronických způsobů komunikace, společným vynálezem. Na rozdíl od telefonu, telegrafu nebo dokonce rozhlasu film závisel na celé řadě malých objevů, z nichž byl každý připisován jinému vynálezci. I jednoduché koncepty měly mnoho autorů.

V USA je hlavní zásluha na vynálezu filmu obvykle připisovaná Thomasu Edisonovi a nepochybně většina důležité vývojové práce se uskutečnila v jeho laboratořích v New Jersey. Ale uvážíme-li Edisonův průkazný talent a nepochybné pochopení problémů spojených s konstrukcí fungujícího systému kamera/projektor, překvapuje, že sám nedosáhl více. Hlavním experimentátorem pracujícím na Edisonově projektu byl Angličan William Kennedy Laurie Dickson. Jednoduchý projekční systém předvedl už v roce 1889, ale zdá se, že Edison o filmech uvažoval jako o osobním spíše než skupinovém prožitku. Zajímal se více o vytvoření přístroje pro jednotlivé diváky než o promítání obrazu pro pobavení velkých skupin. Prohlížeč pro jednotlivce nazýval „kinetoskop“. Vyráběl se počátkem 90. let 19. století – jedním z prvních programů bylo *Kýchání Freda Otta* – a brzy se stal běžnou součástí pouťových zábav.

Kinetoskop inspiroval mnoho evropských a amerických vynálezců a obchodníků, aby pomocí svého talentu vyřešili zbývající problémy. V Anglii koncem 80. let 19. století Francouz Louis-Augustin Le Prince i Angličan William Friese-Greene vyvinuli funkční přenosný systém kamery/projekce, ale nic z toho nebylo.

Klíčem k hlavnímu problému projekce pro větší publikum byl mechanismus přerušovaného pohybu. Louis a Auguste Lumièrové ve Francii a Thomas Armat v USA přišli s tímto zařízením v roce 1895. Armat ho prodal Edisonovi. Lumièrové ho začali vyrábět a 28. prosince 1895 v suterénu Grand Café na bulváru Kapucínů č. 14 v Paříži předvedli první promítané filmy platícímu publiku. Během následujícího roku byl kinematograf bratří Lumièrů předveden ve většině evropských velkoměst. Edisonovo první formální veřejné představení kina s velkým plátnem se konalo 23. dubna 1896 v Koster and Bial's Music Hall, na rohu 34. ulice a 6. avenue v New Yorku.

Rozhodnutí bratří Lumièrů soustředit se na projekce filmů pro větší skupiny mělo dalekosáhlé důsledky. Kdyby se vývoj této technologie ubíral po Edisonově linii, výsledkem by bylo médium mnohem podobnější televizi, sledované jednotlivci, případně doma. Tento dosti odlišný způsob

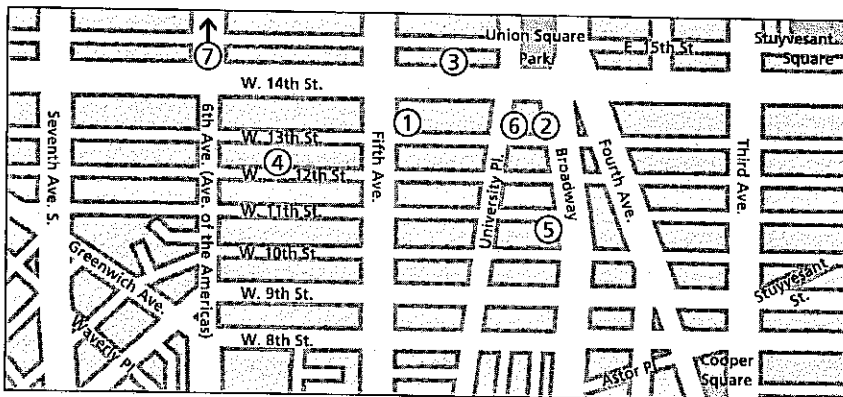
distribuce by nepochybně ovlivnil typy produkovaných filmů. Ale stalo se, že Edisonův kinetoskop ustoupil kinematografu bratří Lumièrů (a Edisonovu velmi podobnému projektoru Kinetograph) a budoucnost veřejných kin pro větší publikum byla zajištěna přinejmenším na dalších 80 let. Teprve nedávno díky vývoji videokazet, disků a domácích přehrávačů byl oživen modus soukromého kinetoskopu pro jednotlivce.

Během následujícího roku či dvou se na tomto poli objevilo množství konkurentů. Ital Filoteo Alberini podal několik významných patentů už před rokem 1896, v Německu Max a Emil Skladanowští vyvinuli svůj bioskop, v Anglii Robert W. Paul promítal filmy (se svou verzí Edisonova přístroje) už pár týdnů po premiéře bratří Lumièrů. V letech 1896 a 1897 se používání kinematografu, Edisonova kinetographu a podobných přístrojů rychle rozšířilo.

Brzy začalo být zřejmé, že z tohoto vynálezu může plynout značný zisk. V USA Dickson přestal pracovat pro Edisona, aby (s partnery) založil American Mutoscope and Biograph Company, která nejenom vyráběla lepší kukátkové přístroje (Mutoscope), než byl Edisonův kinetoskop, ale také lepší projektor. Společnost Biograph brzy začala mít v americkém filmu vůdčí postavení. J. Stuart Blackton, stejně jako Dickson anglického původu, založil společnost Vitagraph. Kanceláře společností Biograph i Vitagraph byly v sousedství newyorských divadel (Biograph na Východní 14. ulici poblíž 5. avenue, Vitagraph ve čtvrti Chelsea), což jim umožňovalo snadný přístup k jevištním hercům – kteří než nastoupili do práce v divadle, potají trávili odpoledne natáčením.

Ve Francii kabaretní kouzelník Georges Méliès pochopil iluzivní sílu tohoto média a začal točit filmy, zatímco Charles Pathé zahájil nelítostnou kampaň o ovládnutí rodícího se průmyslu. Pathé byl dosti úspěšný. Na rozdíl od svých konkurentů byl schopný získat značnou finanční podporu, kterou využil k dosažení téměř monopolního, vertikálně integrovaného postavení. Kontroloval francouzský filmový průmysl od výroby zařízení přes produkci filmů (ve svých velkých ateliérech ve Vincennes) až po distribuci a promítání, a jeho vliv byl v počátečních letech 20. století také silně pocítovaný v jiných zemích. Díky tomu v letech před 1. světovou válkou francouzský film ovládl světová plátna. Před rokem 1914 Pathé v samotných USA běžně distribuoval dvakrát více filmů než celý americký průmysl. V těchto letech byl také znatelný vliv italského filmu, a to z jiných, spíše estetických důvodů.

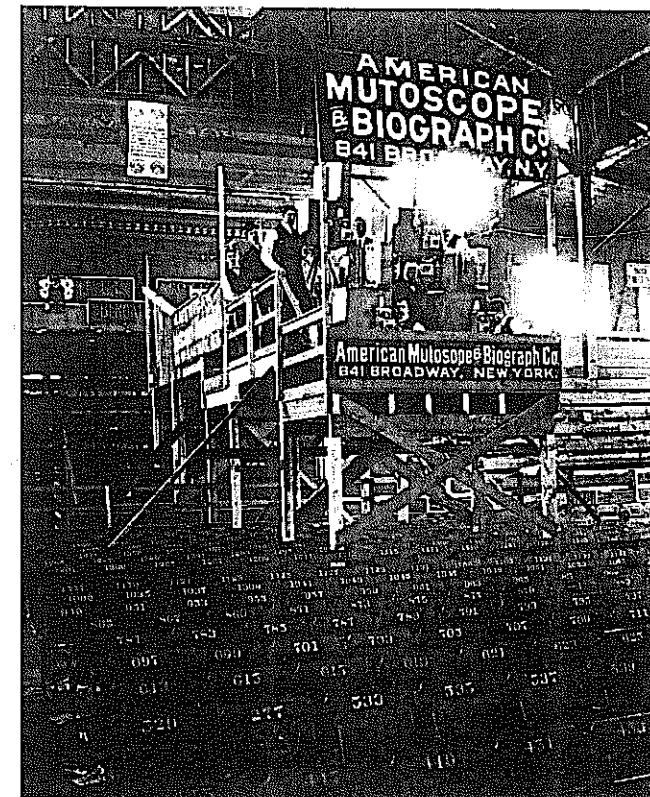
V roce 1905 už byla zavedená koncepce promítacích sálů. Roku 1897 bratří Lumièrové otevřeli první podnik určený pouze pro projekce filmů. V roce 1902 se Electric Theatre (předvídavě se nacházející v Los Angeles) Thomase L. Tallyho stal prvním americkým kinem. Během pár let se tato koncepce rychle rozšířila. V roce 1908 už po celé zemi bylo více než pět



Obrázek 4.1 FILM V GREENWICH VILLAGE. Většina raných dějin filmového průmyslu se soustřeďovala v oblasti newyorské Greenwich Village, která už dlouho byla literárním a uměleckým centrem. W. K. L. Dickson poprvé navštívil Thomase Edisona v kanceláři u jeho dynama na rohu Páté avenue a 13. ulice (1). American Mutoscope and Biograph Co. si zřídila obchod v kancelářské budově na Broadwayi č. 841 (2), potom se přestěhovali do kamenného domu na 14. ulici, východně od Páté avenue (3). Griffith často točil na Západní 12. ulici (4). Starý hotel St. Denis (5), kde v r. 1877 Alexander Graham Bell předvedl svůj první funkční telefonní systém, poskytl kancelářské prostory mnoha filmařům. První kancelář New Line Cinema se nalézala nad barem a grilem na rohu University Place a 13. ulice. (6) Edisonovo první veřejné představení se odehrálo několik bloků severně od Šesté avenue (7). V různých dobách se v této oblasti rozhodli žít takoví filmaři jako Mel Brooks, Paul Mazursky, Brian De Palma, Susan Sarandonová a Tim Robbins (i když většina se později přestěhovala do L. A.). I dnes jsou tyto ulice pravidelně zaplněné natáčejícími filmaři a staré budovy s podkrovími na Broadwayi se staly Mečkou nových multimediálních společností.

tisíc „nickelodeonů“ („nickel“ protože cena vstupenky byl niklák, „odeon“ z řeckého slova pro malou budovu určenou k uvádění hudebních a dramatických programů). Poslední článek řetězce – výroba, produkce, distribuce, promítání – se uzavřel. Nad celým systémem ale neměla úplnou kontrolu žádná společnost nebo jednotlivec.

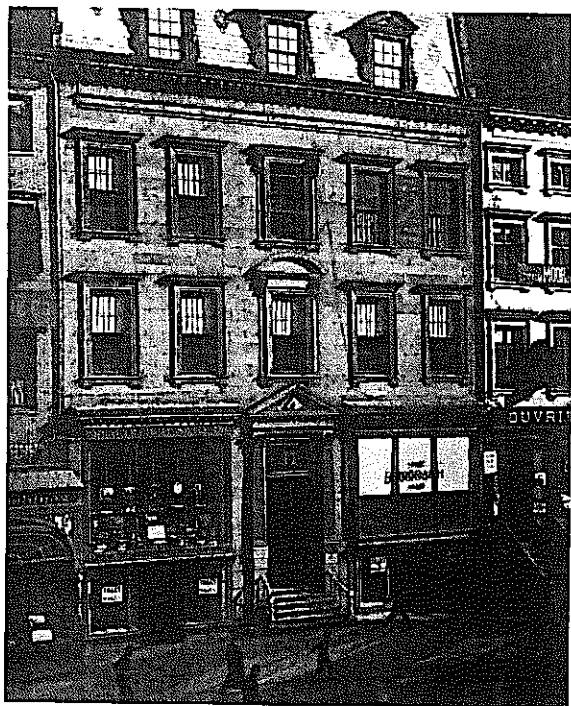
Thomas Edison chtěl toto nedopatření napravit. V roce 1897 na tyto vetřelce podal dlouhou řadu žalob. Armat, který měl pocit, že ho Edison podvedl, zahájil své vlastní právní pře. Biograph, který měl několik vlastních důležitých patentů, připravoval protizaloby. Během prvního desetiletí filmového průmyslu bylo celkově zahájeno více než pět set soudních řízení. Ty byly v lednu 1909 dočasně vyřešeny založením Filmové patentové společnosti, monopolního konsorcia devíti největších produkčních společností – Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Méliès a Pathé – spolu s distributorem Georgem Kleinem.



Obrázek 4.2 American Mutoscope and Biograph Co. je připravená natočit jevištní představení. Se čtyřmi běžícími kamerami jim pravděpodobně nic neunikne. (MOMA/IFSA.)

Veškeré patenty byly shromážděny, Edison dostával příjmy podle autor- ského práva a George Eastman souhlasil, že svůj filmový materiál bude dodá- vat jenom členům tohoto společenství. (Pathé byl předvídavý a monopolizoval ve Francii Eastmanovu filmovou surovinu už o několik let dříve.) Nikdo z těch, kteří distribuovali filmy jiných společností, nedostali možnost distribuovat fil- my Patentové společnosti. Většina distributorů brzy společně vytvořila svůj vlastní trust, společnost General Film. Ale několik distributorů se proti těm- to dohodám všeobecného monopolu pochopitelně bouřilo. Řešením bylo pro- duktovat vlastní filmy, a tak vyrostlo několik odpadlických produkčních společností, z nichž nejdůležitější byla společnost Independent Motion Pictu- re („Imp“) Carla Laemmleho, ze které se později stalo studio Universal.

Protitrustové žaloby vystrídaly patentové žaloby a americký filmový průmysl se pustil do dalšího desetiletého kola soudních pří. Později byla Filmová patentová společnost prohlášena za protizákonný trust, ale v té době už většina původních členů společnosti zkrachovala. Nikdo z nich



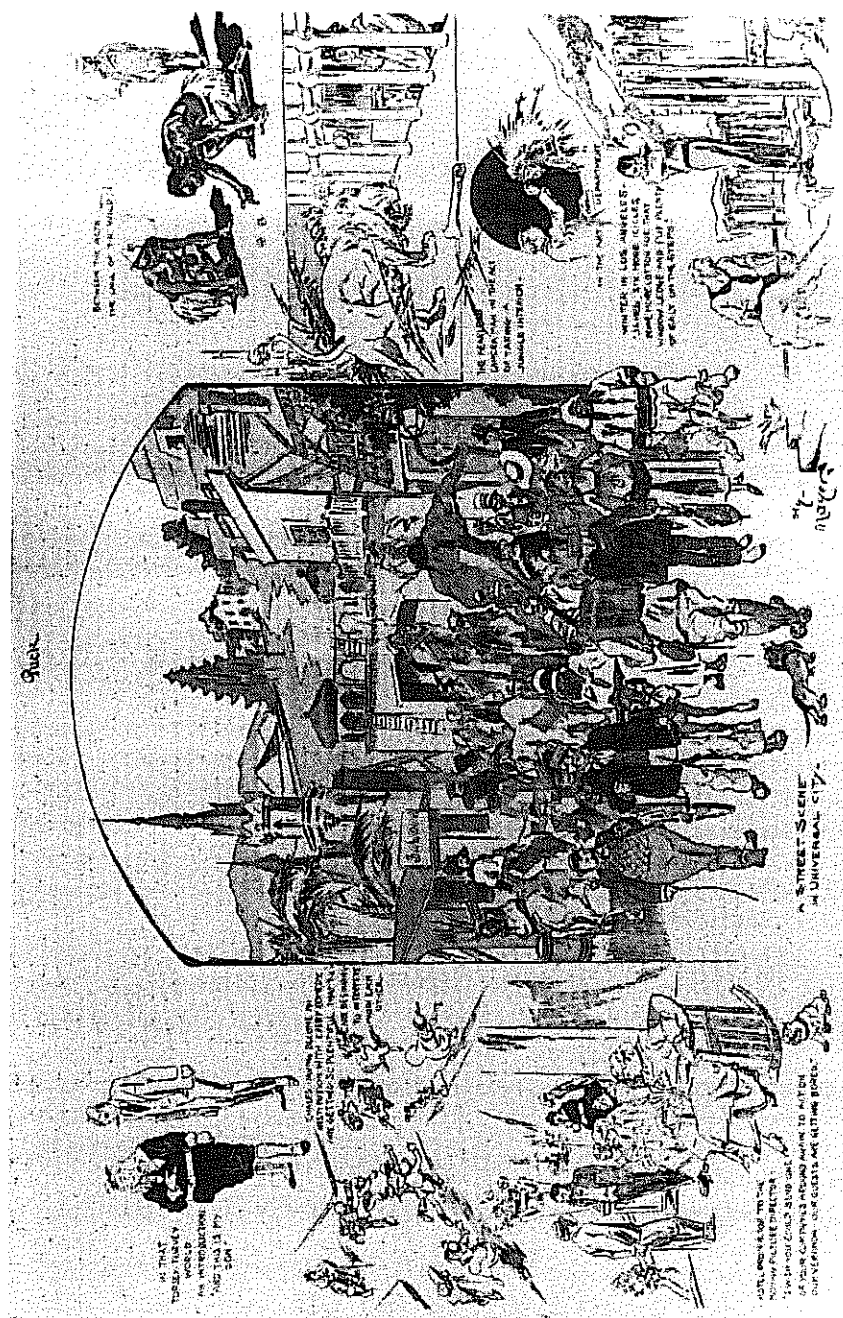
Obrázek 4.3 Kamenné ústředí Biographu na 14. ulici mezi Pátou avenue a Union Square, kolem r. 1905. Ten dům tu už dlouho nestojí, ale v polovině 70. let se Lillian Gishová a Blanche Sweetová na tomto místě zúčastnily odhalení pamětní desky. (MOMA/IFSA.)

nepřežil dvacátá léta. V roce 1912 Patentová společnost a General Film kontrolovaly více než polovinu z desetitisíce projekčních místností – nickelodeonů – v zemi, ale nezávislým stále ponechávali prostor k působení.

Jeich největší zbraní proti trustům nebyl právní boj, ale spíše inovace filmové formy. Trust a nickelodeony byly nasměrované na jedno- a dvojdílné filmy (díl byl tehdy přibližně deset minut dlouhý). Nezávislí si vypůjčili koncepci, s kterou přišli italští a francouzští filmaři, a zavedli delší, „celovečerní“ filmy. Během několika let byly Patentová společnost a její krátké filmy zastaralé.

Ironicky D. W. Griffith, filmař, který udělal pro úspěch Biographu, nejdůležitější složky trustu, nejvíce, byl také prvním Američanem, který po rozchodu s Biographem začal zkoumat potenciál celovečerní filmové formy.\* Bezprecedentní finanční úspěch *Zrození národa* (1915) zajistil úspěch nové

\*) Evropané natáčeli výpravné celovečerní filmy už předtím: *Quo Vadis?* (1912) a *Cabirii* (1914) v Itálii, *Germinal* (1913) a *Dítě Paříže* (1914) ve Francii. Griffith je pouze následovatel, i když lukrativněji.



Obrázek 4.4 Pohled časopisu Puck na fantazijní svět raného Hollywoodu, 1913. (Sbírka New York Historical Society.)



formy. Také se stal vzorem pro „trhák“, filmový projekt, kde se do výprav-  
ných produkcí investují velké finanční obnosy s nadějí na ještě větší návrat-  
nost. *Zrození národa*, které stálo bezprecedentních, a jak mnozí věřili, zcela  
poštilých 110 000 dolarů, nakonec vydělalo 20 milionů dolarů či více. Sku-  
tečné číslo je těžké spočítat, protože film byl distribuovaný na základě „práv  
pro jednotlivé státy“, kdy licence na jeho uvádění byly prodány za hotové.  
Skutečné množství peněz vydělané *Zrozením národa* mohlo dosáhnout 50 až  
100 milionů dolarů, na tak raný film částky téměř nepředstavitelné. Těžiště  
filmové aktivity se zjevně přesunulo od nickelodeonů do skutečných kino-  
sálů na úkor společností v trustu.

Nutkáni monopolizovat ale bylo neodolatelné. V evropských zemích fil-  
movou výrobu ochromila 1. světová válka a nadvláda Francie a Itálie byla  
brzy překonána. Pomocí řady fúzí mohly nové nezávislé společnosti rych-  
le zásobovat světové trhy a upevnit svou pozici doma.

Adolph Zukor získal distribuční a promítací společnost Paramount Pic-  
tures Corporation a sloučil ji se svou vlastní produkční organizací (Famous  
Players in Famous Plays) a další společností, kterou vlastnil Jesse Lasky.  
Carl Laemmle založil Universal Film Manufacturing Company kolem jádra  
Imp. William Fox, provozovatel kin a distributor, založil roku 1912  
svou vlastní produkční společnost, která se později stala Twentieth Cen-  
tury Fox. Úspěšný majitel kin Marcus Loew získal v r. 1920 Metro Pic-  
tures Corporation (jejichž ředitelem byl Louis B. Mayer), a potom je  
sloučil s Goldwyn Pictures (založené Samuelem Goldfishem – později  
Goldwynem – a Edwardem Selwynem), aby roku 1924 vytvořil Metro-  
-Goldwyn-Mayer. Čtyři bratři Warnerové, provozovatelé kin a distribu-  
toři, začali produkovat filmy v r. 1912. Jejich společnost později pohltila  
First National (která také začínala distribucí) a Vitagraph, poslední pře-  
žívající ze společností trustu.

V roce 1920 dosáhli „nezávislí“ neformálního, nenápadného oligo-  
polu, který by jim agresivnější společnosti trustu mohly závidět. Všich-  
ni kontrolovali významný úsek tohoto průmyslu, všichni byli vertikálně  
integrováni, aktivní v každé složce filmového „řetězce“: produkce, distri-  
buce a provozování kin. Tento *de facto* monopol byl úspěšně napaden  
u soudu teprve koncem čtyřicátých let. A i tehdy se od velkých studií  
jenom požadovalo, aby se zřekly svých sítí kin. Bylo jim dovoleno zacho-  
vat si kontrolu nad distribucí, srdcem celého systému. Všech pět spo-  
lečností dodnes přežívá a stále kontrolují filmový průmysl (ačkoli  
společnost MGM během 70. a 80. let hrála méně významnou roli  
a v 90. téměř zanikla).

Jedna z moderních produkčních/distribučních společností ale měla jiné  
kořeny. United Artists byla založena roku 1919 Charlesem Chaplinem,



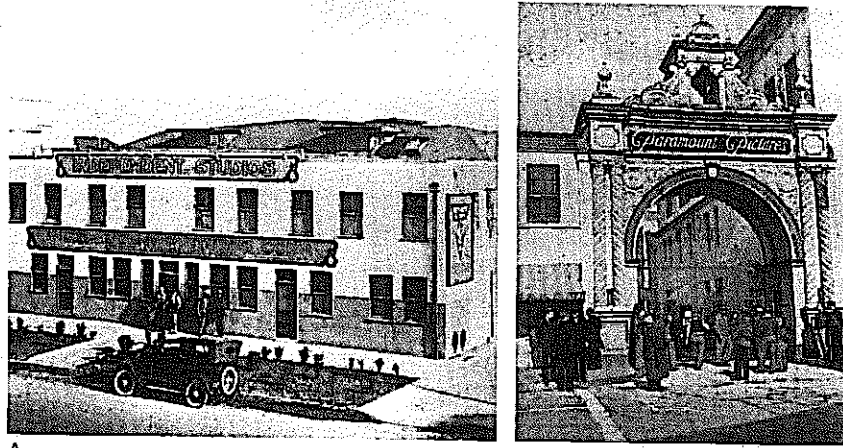
Obrázek 4.5 Zakládající mogulové Adolph Zukor, Carl Laemmle a Samuel Goldwyn.  
(MOMA/IFSA.)

Mary Pickfordovou, Douglasem Fairbanksem a Davidem W. Griffithem  
jako společné útočiště pro jejich vlastní aktivity.

Tuto konstelaci šesti velkých studií ve dvacátých, třicátých a čtyřicátých  
letech obklopovala spousta menších producentů, „nuzné“ společnosti. Něko-  
lik z nich, jako Republic a Monogram, se specializovalo na béčkové filmy, kte-  
ré našly uplatnění jako druhá polovina dvojprogramů. V polovině padesátých  
let trh pro takové doplňování programů téměř zmizel a jimi se zabývající spo-  
lečnosti zkrachovaly. Svým způsobem byly nahrazeny takovými nízkorozpo-  
čtovými producenty, jako American International Pictures v 50. letech, New  
World Rogera Cormana v 60. letech a New Line v 80. letech, a všechny se  
specializovaly na „exploatační“ filmy zaměřené hlavně na mladé diváky.

Jedna „nuzná“ společnost, která přežila a stala se „velkým“ studiem,  
byla Columbia Pictures, která se vyvinula v r. 1924 z dřívější společnosti,  
založené kabaretiérem a promotérem písní Harrym Cohnem, jeho bratrem  
Jackem a přítelem Joem Brandtem. Podobně jako United Artists, po mno-  
ho let jeden z těch „dvou malých“, se Columbia koncem čtyřicátých let  
posunula do ranku velkých studií. Koncem padesátých let byla jedním  
z hlavních producentů mezinárodních koprodukcí.

Během třicátých a čtyřicátých let byla za jednu z „velkých pěti“ také  
považována RKO, která vznikla sérií fúzí, aby poskytla odbytiště pro zvuk-  
kový systém RCA, jenž soupeřil s Western Electric o trh s novou techno-  
logií. Prostřednictvím RKO ve vrcholném období distribuovali Disney,  
Selznick i Goldwyn. V roce 1948 koupil většinu akcií Howard Hughes.  
Roku 1953 RKO zastavila výrobu a její ateliéry byly prodány Desilu Pro-  
ductions pro televizní tvorbu.



A

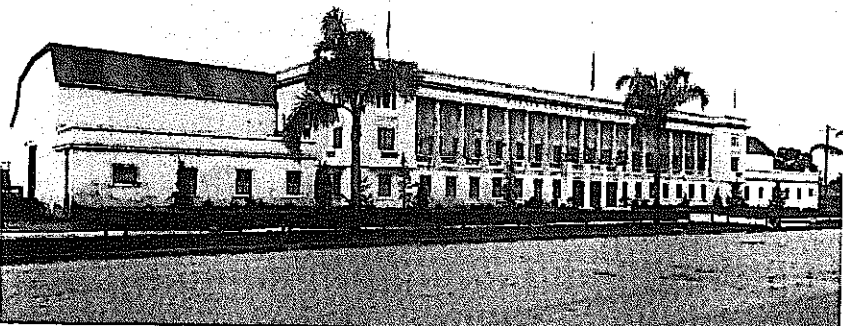
B



C



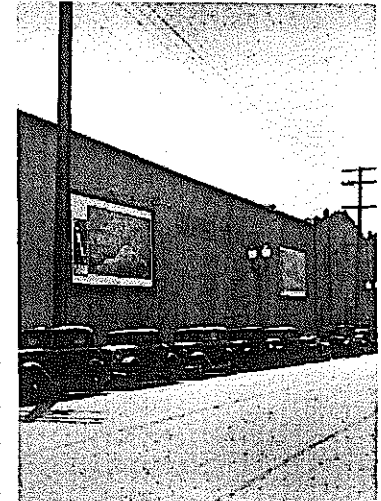
D



E



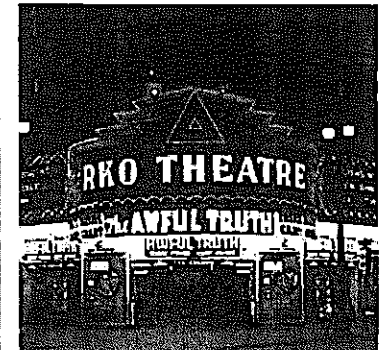
F



G



H



I

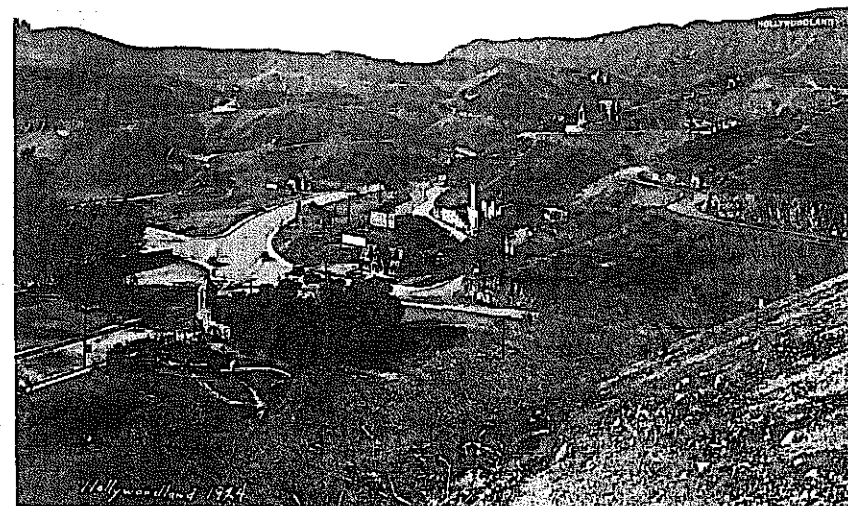
Obrázek 4.6 RANÁ HOLLYWOODSKÁ STUDIA. A. Independent Studios (1925). B. Slavná hlavní brána Paramountu (1939). C. Raná společnost v oblasti mixed media (1913). D. Bungalow Metra (1918). E. „Warner Brothers West Coast“ (asi 1928). F. Doug a Mary vztyčují znak (1922). G. Zadní strana Columbie (1935), dnes stále ohromná galerie billboardů. H. Původní radiová věž RKO (1940). I. Kinosál RKO v třicátých letech. (*Hollywood: The First Hundred Years. Se svolením Bruce Torrence.*)

Disney, od 40. let velíkán díky dominantnímu postavení v animovaném filmu, vytvořil v 50. letech svou vlastní distribuční pobočku Buena Vista, a potom se v 80. letech posunul do středu dění s ambiciózním a úspěšným programem celovečerních hraných filmů. Michael Eisner a Jeffrey Katzenberg přišli do studia roku 1984 s mandátem produkovat a distribuovat celovečerní filmy středního proudu. Značka Touchstone Pictures byla zavedena roku 1984, aby se společnost umístila na trhu pro dospělé. Okamžitě byla úspěšná a v roce 1989 se k ní připojila značka Hollywood Pictures. Po celá 80. léta a i v 90. letech se Disneyovy značky v Hollywoodu řadily k těm nejúspěšnějším.

Národní kinematografie v Evropě byly také vystavené monopolním tlakům. Po 1. světové válce francouzské organizace – Pathé a Gaumont – nadále dominovaly domácí distribuci. V Německu vytvoření Universum Film A.G. („UFA“, s jednou třetinou kapitálu dodanou státem) roku 1917 účinně sloučilo nejvýznamnější filmové společnosti. Sovětský film byl zestátněn v r. 1919. Ve Velké Británii většinu produktů dodávaly americké společnosti, ale provoz kin byl řízen britskými zájmy. V roce 1936 Gaumont-British a Associated British Picture Corporation (která také produkovala skrze svou pobočku British International Pictures) kontrolovaly každá 300 kin (z celkových 4400). V Itálii pokračující růst toho, co kdysi byla jedna z nejúspěšnějších světových kinematografií, byl esteticky přidušen fašistickým režimem, ačkoli se i nadále vyráběly filmy oblíbené doma, když už ne v zahraničí. Když nacisté roku 1933 v Německu převzali moc, vliv německého filmu na světových plátnech prakticky skončil.

Dominantní postavení amerických korporací nezajistil jenom rozvrat po 1. světové válce a nástup fašistických vlád v Itálii a Německu. Snad důležitější byly průmyslové aspekty amerického produkčního systému. V Evropě se koncepce filmu jako umění objevila brzy a vyvíjela se souběžně s koncepcí filmu jako obchodu. Hnutí *film d'art* ve Francii vzniklo roku 1908. Jeho rané úspěchy, v mnoha z nichž měla hlavní úlohu Sarah Bernhardtová v přepracování svých divadelních rolí, směřovaly ke vzniku celovečerního filmu. Rychle následoval *Film d'arte italiana*. Po válce byly avantgardní experimenty často typické pro francouzskou kinematografii a teoretici začali toto médium brát vážněji, jako rovnocenné literatuře a krásným uměním.

V USA ale „kinematografie“ byla prostě a jednoduše „kino“. Dokonce i první produkční společnosti – obzvláště Biograph a Vitagraph – svá studia považovaly za továrny, zabývající se výrobou komodit spíše než uměleckou tvorbou. Společnost herců a členů štábu D. W. Griffitha od roku 1910 přezimovala v Los Angeles. Další společnosti je brzy následovaly. Nezávislí oceňovali izolovanost západního pobřeží, kde byli do jisté míry



Obrázek 4.7 Stavba fantazijního světa Hollywoodland v Hollywood Hills r. 1924. Ohromný propagační nápis (vpravo nahoře) poskytl městu jeho ikonickou památku (jakmile přípona upadla). (*Hollywood: The First Hundred Years. Se svolením Bruce Torrence.*)

chráněni před taktikou silné ruky Patentové společnosti. V roce 1914 se už filmové centrum přesunulo z New Yorku do Hollywoodu. Oblast Los Angeles poskytovala dostatek slunečního světla, dobré počasí a širokou škálu kontrastních lokalit – krátce řečeno surovin filmové tvorby – spolu s kvalifikovanou pracovní silou. Filmový průmysl se v Hollywoodu usadil ze stejného důvodu, z jakého se automobilový průmysl usadil v Detroitu: blízkost surovin a pracovních sil.

Tři tisíce mil od kulturní metropole země byli američtí filmaři ještě účinněji chráněni před převládajícími uměleckými vlivy. Navíc lidé, kteří založili významné produkční společnosti, měli minimální zkušenost se zavedenou literární kulturou. Z valné většiny to byli přistěhovalci první – či druhé – generace z Německa, Polska nebo Ruska, kteří začínali jako kupci, pak se začali věnovat kočovným filmovým projekcím a poté filmové distribuci. Stali se filmovými producenty hlavně proto, aby si zajistili pro svá kina produkty.

Nejdůležitější bylo, že ohromná popularita filmu si vynutila rychlé rozšíření tohoto průmyslu, což naopak vyžadovalo velké množství peněžních investic. „Mogulové“ se obrátili na banky a začali na nich být stále více závislí. V době, kdy byli nuceni se převybat na zvuk, byli hluboce zadlu-

žení. Filmový historik Peter Cowie napsal: „V roce 1936 bylo možné vysledovat v osmi filmových společnostech velké akciové podíly dvou nejsilnějších bankovních skupin Morganů a Rockefellerů.“ Podobné vztahy mezi bankovními zájmy a filmovými společnostmi vznikaly v evropských zemích – obzvláště v Německu, kde Deutsche Bank po 1. světové válce v podstatě převzala kontrolu nad UFA.

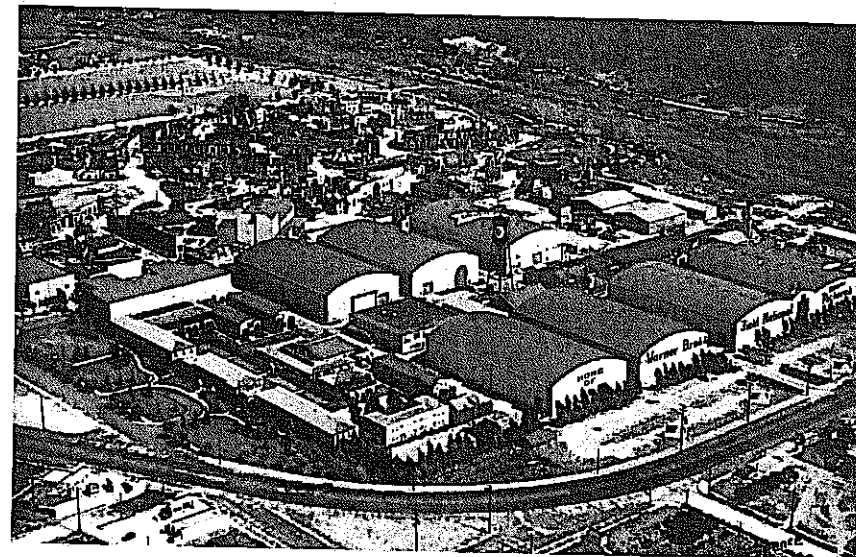
Fascinace bank filmovým průmyslem pokračovala i v nedávných letech. V New Yorku sídlící investiční skupina Allen & Co. byla dlouho spojená s Columbia Pictures, francouzská banka Crédit Lyonnais počátkem 90. let zjistila, že vlastní zbankrotovanou MGM, poté, co financovala koupi tohoto studia s letitou tradicí.

Evropské národní kinematografie se musely vyrovnat s přesilou produktů plynoucích z amerických továren. Velká Británie byla v tomto ohledu nejzranitelnější. Ačkoli v britské produkci bezprostředně po 1. světové válce došlo k vzestupu, nestabilní ekonomické podmínky na počátku dvacátých let ji zase omezily. V roce 1927 parlament schválil Zákon o kinematografii, který zakazoval „programy v balících“ (standardní praxe, vyžadující od provozovatele kina, aby po celý rok bral produkty od jediného studia) a nastolil nominální procentní kvótu, zaručující, že britští provozovatelé kin budou každý rok promítat alespoň pár britských filmů.

V té době ale už americké společnosti investovaly do britských poboček a byly schopné proinvestovat své britské fondy tím, že „kvótové rychloky“ natáčely samy. I pokud tento obchod propachtovaly domácím britským producentům, stanovily smluvní limit 6000 liber na film a filmy ponechávaly tak krátké, jak to zákon umožňoval (1800 m – o něco málo přes hodinu). Německé a francouzské vlády zavedly podobná opatření a zaznamenaly podobný neúspěch.

Americké společnosti zjevně dominovaly na světovém trhu už od 20. let. Jak filmy plynuly ven, umělci plynuli dovnitř, neboť studia rozšířila hledání nových talentů. V jednom z prvních případů „odlivu mozků“ evropských filmařů putovali do Hollywoodu. Jako jeden z prvních přijel Ernst Lubitsch. Později ve dvacátých letech jej následovalo několik kolegů – německých režisérů: mezi nimi Fritz Lang, F. W. Murnau, Paul Leni a E. A. Dupont. (Další vlna, vedená Billym Wilderem, dorazila ve třicátých letech jako uprchlíci před nacismem.) Dva nejdůležitější švédští režiséři té doby, Mauritz Stiller i Victor Sjöström emigrovali do Hollywoodu. Stiller si přivezl svou hvězdu, Gretu Garbo. Vlastně mnoho z nejúspěšnějších amerických hvězd éry němého filmu byli evropské emigranti, nejznámější z nich byli Garbo a Rudolph Valentino.

S přechodem na zvuk poptávka po filmařích z ciziny rostla. Před rokem 1932, kdy se zavedl dabing, bylo běžnou praxí točit nákladnější filmy v para-



Obrázek 4.8 Studia Warner Brothers/First National/Vitaphone v Burbanku, Kalifornie, srpen 1931, v té době jedny z nejlépe vybavených filmových komplexů. Velké, hangárům podobné budovy jsou ateliéry. Na zadním pozemku vidíme mnoho filmových staveb – westernová městečka, ulice New York City a podobně. V popředí vlevo jsou administrativní kanceláře a technické zázemí. (Marc Wanamaker/Bison Art Ltd.)

lelních verzích (obvykle anglické, francouzské, španělské a německé). Rodilí režiséři byli užiteční pro cizojazyčné verze. Mnoho z nejúspěšnějších smluvních režisérů třicátých let byli emigranti, včetně Williama Dieterleho (Němec), Edgara Ulmera (Rakušan), Roberta Floreyho (Francouz) a Michaela Curtize (Maďar), stejně jako Lubitsch, Murnau a Lang. (Sternberg a Stroheim, oba Rakušané, emigrovali jako děti.)

V polovině dvacátých let byl němý film zavedený jako významná forma zábavy. Filmy se už neuváděly v nickelodeonech nebo jako úvod kabaretních programů. Nyní si vyžádaly vlastní vyzdobené domy radosti. Do kinosálů se najednou vešlo tisíc osob, na rozdíl od původní hrstky. Snad nejpropracovanější z těchto vyšperkovaných staveb byly kinosály, provozované Roxy Rothapfelem v New Yorku, který stále byl hlavním městem promítání, když už ne produkce. Sál Roxy byl otevřen roku 1927, následován roku 1932 Radio City Music Hall, katedrálou filmu, jednou z mála, která stále stojí (ačkoli už nepromítá filmy pravidelně).

Všechny důležité technické modifikace, jimiž filmový proces prošel – přidání zvuku, barvy, širokouhlého plátna – byly poprvé předvedeny veřej-



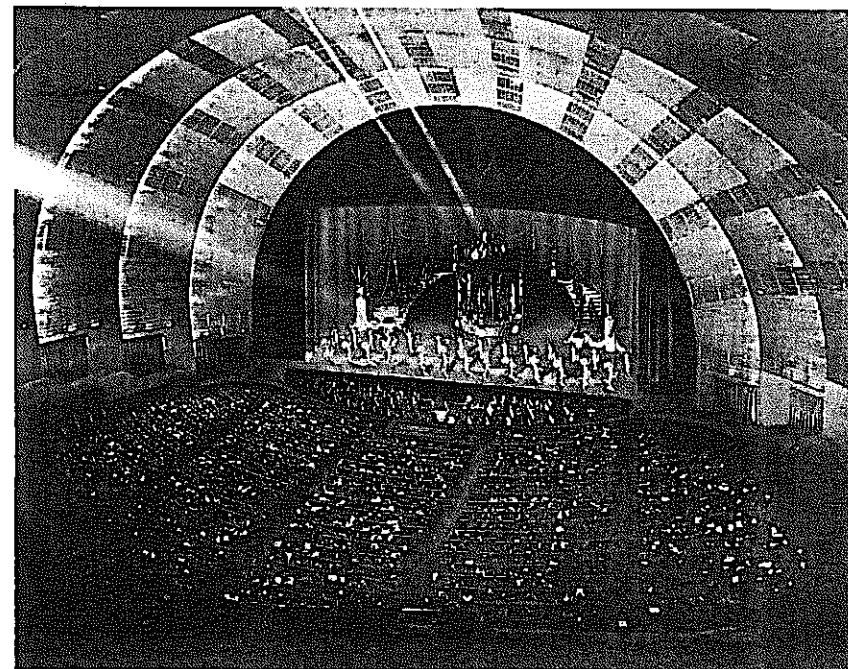
nosti na světové výstavě v Paříži roku 1900, i když v primitivní formě. Například barevné filmy byly většinou ručně malované, což je stěžejně komerčně využitelný postup. Zvuk mohl být vytvářen primitivním neelektronickým fonografem, ale synchronizace byla velmi obtížná a hlasitost zvuku problematická. Lee De Forestův vynález elektronky (Audion) roku 1906 (viz kapitolu 6) ukázal cestu k funkčnímu elektronickému zvukovému zesilovači. V r. 1919 byl patentován německý proces Tri-Ergon a zvukový film se stal vzdálenou možností. Koncem dvacátých let vzhledem k rostoucímu zájmu veřejnosti o rozhlas a zdánlivě nasycenému trhu němých filmů se společnosti váhavě přeorientovaly na zvuk.

V roce 1932 už období technologického otřesu ze zvuku skončilo a základní črty hollywoodského systému byly jasné. Kromě výroby zařízení a filmové suroviny měla studia úplnou kontrolu nad filmovým procesem, od produkce přes distribuci až po provozování kin. Systém programování v balících a úzkých vazeb mezi většinou studií a velkými řetězci kin znamenal, že téměř jakýkoli film, který studio chtělo produkovat, bude uveden v kinech – což z uměleckého hlediska není nevýhodné. MGM, nejmocnější ze všech studií, na svém vrcholu vyrábělo čtyřicet dva filmů ročně v dvaadvaceti ateliérech a na sto akrech přilehlých pozemků s kulisami.

Studia fungovala jako efektivně řízené továrny. Byly získávány filmové látky, scénáristé pracovali na jejich přetvoření pro výrobu, oddělení staveb a kostýmů vyrobila požadované fyzické součásti produkce. Technici byli na výplatní pásce, měli pravidelnou pracovní dobu, stejně jako herci a režiséři. Dnes je neobvyklé, když režisér natočí víc než jeden film za rok. Mezi lety 1930 a 1939 natočil Michael Curtiz 44 filmů, Mervyn LeRoy 36 a John Ford 26. Jakmile byl film natočený, hrubý materiál byl předán do oddělení postprodukce ke střihu, míchačkám a postsynchronům. Konečná umělecká rozhodnutí dělali šéfové studií. Nejslavnějším režisérům někdy bylo dovoleno podílet se na postprodukci, ale jenom opravdu málo z nich mohlo film sledovat od zrodu až k premiéře.

Výsledkem bylo, že studia vytvořila své osobité styly, které často nahrazovaly nevýrazné styly filmařů. MGM byla známá svou nablýskanou produkcí a tématy pro průměrného diváka. Přestože výpravňý film z roku 1939 *Jih proti Severu* byl produkován nezávisle Davidem O. Selznickem (a pouze distribuovaný prostřednictvím MGM), byl typickým ztělesněním stylu MGM. Romanticky melodramatický, nákladně produkováný, s majestátní hudbou, vypráví epický příběh, ale poměrně málo osvětluje jeho témata.

Paramount, který zaměstnával nadprůměrně mnoho emigrantů, ve svých plánech i tématech projevoval citlivost pro Evropu. Universal se spe-



Obrázek 4.9 Radio City Music Hall, jeden z velkých kinopaláců, postavený ve stylu art deco ve třicátých letech. (MOMA/IFSA.)

cializoval na hororové filmy, Republic na westerny. Warner Brothers, hlavní konkurent MGM a Paramountu, ale štíhlejší a hladovější, si vybudoval – vcelku nezáměrně – pověst realismu. Proč? Aby ušetřili, točili bratři Warnerovi často ve skutečných lokacích.

V tomto přísně organizovaném produkčním systému se jednotliví přispěvatelé – ať už režiséři, kameramani, scénáristé nebo architekti – nemohli snadno uplatnit. Nejenom že záplava filmů vykazovala znaky stylu studia, také byly do překvapivé míry intelektuálně konformní. Můžeme rozlišit mezi elegancí MGM a sofistikovaností Paramountu, ale mezi nimi není podstatného rozdílu, pokud jde o projevování politického a sociálního uvědomění. Mogulové zlaté éry Hollywoodu se vždy starali o základní zbožní hodnotu filmů, které produkovali, a raději dělali filmy, které byly jako jiné filmy – nikoli od nich odlišné.

Výsledkem bylo, že jenom velmi málo z tisíců v těchto letech produkováných filmů působí ojediněle. Studium Hollywoodu je spíše otázka identifikování typů, šablon, konvencí a žánrů mezi velkým množstvím filmů

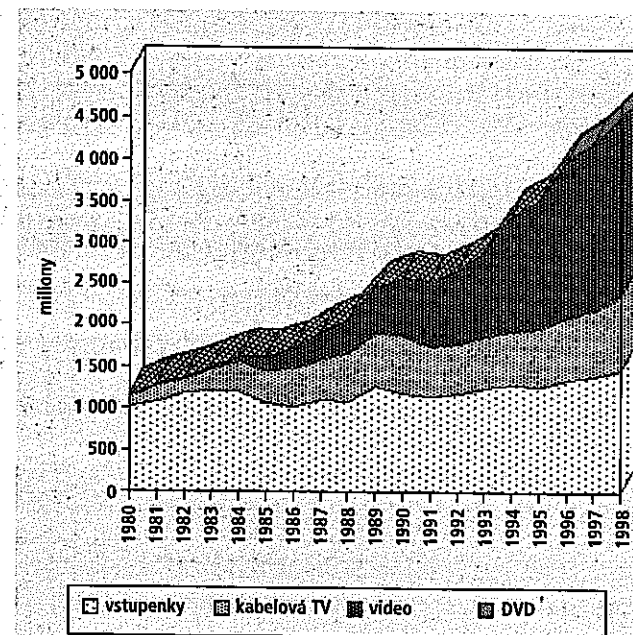


Obrázek 4.10 Během třicátých a čtyřicátých let měly filmy Warner Brothers znatelně realističtější – tvrdší – styl než filmy konkurenčních studií. Zde je scéna z jednoho z nejznámějších sociálních filmů Warnerů, *Jsem uprchlý galejník* (1932) Mervyna LeRoye. Hvězda Paul Muni se opírá o sloup. (MOMA/IFSA.)

než záměrného hodnocení kvality jednotlivých filmů. Tím se Hollywood nutně nestává méně zajímavým než osobnější díla filmové vynalézavosti. Vlastně díky tomu, že tyto filmy byly vyprodukovány na bázi pásové výroby v tak ohromném množství, jsou často daleko lepšími ukazateli veřejných zájmů, sdílených mýtů a zvyklostí než individuálně vytvořené, záměrně umělecké filmy.

Ve čtyřicátých letech začaly být tyto kvality studií ještě více patrné. Velká studia se aktivně pustila do propagandy a vzdělávání ještě dříve, než Spojené státy vstoupily do války, a jejich osobitý styl se projevoval i v takových nástrojích propagandy jako *Svoboda je drahá* (Paramount) a *Ty, Johnne Jonesí* (MGM).

Hollywood za války vzkvétal. V jeho nejlepším roce 1946 celkové tržby dosáhly 1,7 miliardy dolarů. Svým způsobem 2. světová válka pro hollywoodské filmové továrny odložila okamžik pravdy znemožněním zavedení komerční televize, která byla úspěšně předvedena ve třicátých letech. Navíc válka výrazně omezila konkurenci z evropských zemí. Ve



Obrázek 4.11 FILM A VIDEOREVOLUCE V OSMDESÁTÝCH A DEVADESÁTÝCH LETECH. Sledování filmů se od počátku osmdesátých let radikálně změnilo. I přes publicitu a bujení multiplexů a megaplexů se na většinu filmů dnes lidé dívají nejčastěji na televizních obrazovkách, ne v kinech. Úzká štěrbinu vpravo nahoře představuje sledování na DVD. Očekává se, že v dalším desetiletí bude převládat. Počet prodaných vstupenek do kin je přesný; sledovanost na videu se konzervativně odvozuje z prodeje videokazet. (Zdroje: MPAA, NCSA, JM.)

dvacátých letech bylo výrazným konkurentem Německo, vytvářející filmy, které byly nejenom oblíbené, ale také nesly vískačku umění. Ve třicátých letech hrstka francouzských režisérů získala pro svoji národní kinematografii široký respekt. Velká Británie i přes tlak anglicky mluvených filmů z Hollywoodu v roce 1936 vyrobila 225 filmů, což byla druhá nejvyšší produkce na světě. Válka tyto hrozby ukončila, ačkoli také uzavřela mnoho vývozních trhů a poškodila tím některé malé společnosti.

Nástup televize počátkem 50. let měl ničivý účinek. Televize byla spíše výhonkem rozhlasu než filmu a přirozeně zaměstnávala lidi z rozhlasu. Místo toho, aby si uvědomila, že mohou vyrobit filmový produkt pro televizi stejně snadno jako pro distribuci v kinech, studia se snažila bojovat. Po léta odmítala zpeněžit svůj ohromný katalog starých titulů. Dokonce s velmi nepodnikatelskou krátkozrakostí často staré filmy ničila, než aby

platila za uskladnění. Tato strategie měla za následek, že poskytla televizním produkčním společnostem čas na rozvoj, a tím vážně oslabila taktickou pozici studií. Totéž se stalo o čtyřicet let dříve, když společnosti trustu byly neochotné nebo neschopné postoupit od krátkých filmů pro nickelodeony k celovečerním filmům pro kina.

Proces přizpůsobování se novým podmínkám byl pomalý a bolestivý, ale nemusel takový být. Trvalo patnáct let nebo více, než studia začala nejasně chápat, jak nejlépe působit v novém prostředí. Stárnoucí vlastníci a šéfové studií strnule lpěli na starých metodách masové výroby v komplexech studií s ohromnými režijními náklady. Psychologicky to mohlo být způsobeno jejich dávnými společnými kořeny provozovatelů kin. Přestože provozování kin bylo vždy nejslabším článkem hollywoodského monopolního řetězce, pro zakladatele mělo zvláštní přitažlivost.

V roce 1946 soudní rozhodnutí na základě protitrustových zákonů požadovalo po Paramount Pictures (a de facto i po ostatních studiích), aby se zřeklo svého řetězce kin. Studia se odvolala, ale neúspěšně, a v roce 1951 přistoupila na soudní smír. Nebyla to tak drastická změna, jak by to mohlo vypadat. Jelikož si studia stále mohla udržet své distribuční pobočky, nad promítáním stále mohla vykonávat praktickou, když už ne legální moc. Kdyby studia svou situaci analyzovala pečlivěji, protitrustové rozhodnutí pro ně mohlo mít pozitivní dopad. Prostě by si utáhla opasky a přesunula pozornost od trhu kin na nové, stále výnosnější televizní stanice. To se nestalo okamžitě (ačkoli jakmile to velká studia zjistila, začala být zodpovědná za většinu televizní tvorby).

Jakmile se jejich aktiva scvrkávala a původní zakladatelé umírali nebo odcházeli do důchodu, studia fúzovala do rozvíjejících se průmyslových konglomerátů padesátých a šedesátých let, anebo byla rovnou prodána. Vakuum vyplnili televizní producenti: Desilu koupil studio RKO, Revue převzala ateliéry Republic. V téže době rozumnější nezávislí distributoři potichu vydělávali na tom, že působili jako prostředníci mezi agresivními celoplošnými televizemi a ochromenými filmovými studii.

Pravděpodobně nejchytřejší z těchto obchodníků byl Eliot Hyman. Napřed koupil katalog starých titulů Warner Brothers, chvíli s ním obchodoval a nakonec jej prodal United Artists. Poté získal práva na značné množství Foxových filmů. V roce 1967 byla jeho společnost Seven Arts v postavení, že mohla koupit celé Warner Brothers.

Počátkem padesátých let prodal Howard Hughes RKO společnosti General Tire and Rubber, která ho zlikvidovala, a Universal koupila americká pobočka Decca Records. Původně umělecká agentura Music Corporation of America (MCA) získala katalog starých titulů Paramountu

a zisky z něho jí pomohly financovat koupi Deccy a spolu s ní Universalu.

Paramount byl v roce 1966 absorbován skutečným uměleckým dílem mezi konglomeráty, Gulf + Western Industries Charlese Bluhdorna. Krátce poté United Artists získala Transamerica Corporation, typický nadnárodní konglomerát té doby, který v tomto období kromě United Artists a jejích poboček vlastnil Budget Rent-a-Car, Transamerica Computer Services, Pacific Finance Loans, Occidental Life Insurance Co., Transamerica Insurance Co., Cinegraphics, Inc., Transamerica Airlines, kapitálový fond, investiční fond, služby pro relokaci, titulní pojišťovací společnost Transamerica Corporation, mikrofilmové služby, stěhovací a skladovací společnost a služby pro daně z nemovitosti.

V roce 1969 Warner Brothers/Seven Arts fúzovala s Kinney National Services Stevena Rosse, z nichž se později stali Warner Communications, Inc. Kinneyho (a Rossovo) bohatství bylo postavené na pohřebních ústavech a parkovištích, ale stejně jako staří mogulové projevil Ross překvapivou spřízněnost s tímto podnikáním a z Warnerů vybudoval mocný zábavní konglomerát. V roce 1989 sloučil Warnery s Time, Inc. a vytvořil tím největší mediální společnost na světě.

V roce 1969 kontrolní podíl v Metro-Goldwyn-Mayer, dříve nejmocnějším a nejprestižnějším studiu, získal Kirk Kerkorian, obchodník s nemovitostmi z Las Vegas. Kerkorian se nejspíš zajímal o MGM hlavně kvůli jejich obchodnímu názvu, který okamžitě použil pro svůj rozestavěný hotel. Společnost se soustředila na nízkorozpočtové celovečerní filmy, ale s malým úspěchem. V roce 1974 byla MGM v podstatě zlikvidována, studio prodáno a distribuční společnost zavřena. Po celá 70. léta byla značka MGM nejlépe známá jako Grand Hotel MGM v Las Vegas (pojmenovaný podle filmu MGM z roku 1932).

V roce 1979, kdy snad litoval svého předchozího rozhodnutí převést aktiva MGM z filmového průmyslu do heren, se Kerkorian pokusil koupit kontrolní podíl v Columbia Pictures Industries. Dohoda se neuskutečnila (mluvilo se o protitrustové žalobě) a krátce poté bylo oznámeno, že společnost MGM se se souhlasem svých akcionářů rozdělí na dvě, původní společnost bude nadále řídit provoz kasin (nyní rozšířených do Rena a Atlantic City), zatímco „nová“ společnost se bude opět věnovat filmové produkci a distribuci.

Nízkorozpočtová strategie, kterou filmová společnost MGM uplatňovala, se nevyplatila a Kerkorian se pustil do nového kola jednání. V roce 1981 koupil zbytky United Artists od zuboženého koncernu Transamerica. V roce 1985 společnost prodal Tedu Turnerovi, jenom aby ji krátce poté koupil zpátky bez filmového archivu, který si Turner ponechal, a nemovitostí,

keré dostal Lorimar. V roce 1989 Kerkorian zbytky opět prodal, tentokrát Pathé, evropskému subjektu kontrolovanému italským podnikatelem Giancarlem Paretim a podporovanému holandskou pobočkou Crédit Lyonnais. Paretti se brzy ocitnul v právních i finančních problémech. Crédit Lyonnais převzala kontrolu nad MGM a horečně se snažila zachránit svoji nyní značnou investici. V roce 1993 společnost opět podnikala pod dohledem v oboru uznávaného Franka Mancusa, původně z Paramountu. V roce 1996 se Kerkorian vrátil v dalším kole, koupil společnost (s partnery Mancusem a Seven Network Ltd. z Austrálie) po třetí (nebo to bylo počtvrté?). Cena byla 1,3 miliardy dolarů. MGM bude zřejmě ještě nějakou dobu držet rekord v burzovních obchodech. Koncem roku 1997 Mancuso koupil dostatek práv, aby společnost kontrolovala největší filmový archiv na světě. O rok později MGM prodala deset procent svých akcií na burze. Kerkorian našel zase další způsob, jak sbírat zlatá vejce od unavené husy. (Mancuso odešel v roce 1999.)

Sága MGM rozhodně byla velmi ponižující, ale byl to jenom jeden z dlouhé řady finančních příběhů, o kterých se ve stále výnosnějších hollywoodských restauracích mluvilo od konce 70. let až do přelomu století. Nepochybně v „branži“ začaly být smlouvy důležitější a zábavnější než samotný produkt, a největší a nejlepší smlouvy se týkaly studií, nikoli filmů, což byla skutečnost, která neunikla stále mocnějším uměleckým agenturám, jak ještě uvidíme.

V roce 1977 byl David Begelman, tehdy vedoucí výroby v Columbiu, obviněn ze zpronevěry 60 000 dolarů v nehezkém případě, jemuž se dostalo velké publicity a který vyvolal mnoho spekulací o různých skrytých obchodních praktikách v Hollywoodu (na tom nebylo nic nového). Alan J. Hirschfield, tehdejší prezident Columbia, se pokusil Begelmana vyhodit z etických důvodů, a sám byl propuštěn. Mnoho pozorovatelů mělo pocit, že vedení Columbia Pictures Industries se stará více o Begelmanovu legendární schopnost točit výnosné filmy než o Hirschfieldův morální postoj. Begelman byl nakonec odsouzený a pokutovaný – a najatý jako vedoucí výroby MGM. Hirschfield také dopadl do měkkého, jako prezident Twentieth Century Fox.

Počátkem roku 1978 pět šéfů United Artists podalo skupinovou rezignaci kvůli neshodě s mateřskou společností Transamerica ohledně pravomocí vedení a jejich platů. Počátkem padesátých let tuto skomírající distribuční společnost převzali Arthur Krim a Robert Benjamin a přetvořili ji v jednu z předních filmových společností let šedesátých a sedmdesátých. Potom ji v roce 1967 prodali Transamerice. Teď svého rozhodnutí litovali. Společně s prezidentem Ericem Pleskowem, finančním ředitelem Williamem Bernsteinem a vedoucím výroby Mikem Meda-

voyem založili Orion Pictures Corp., subjekt, který byl více než jen další produkční společnost, ale méně než úplné studio. Jejich bezprecedentní dohoda s Warner Communications jim umožnila plnou kontrolu nad marketingem a propagací jejich filmů prostřednictvím distribučního systému Warnerů. Orion se stal prvním novým významným hráčem v Hollywoodu od třicátých let. Mezitím se UA bez zkušeného Krimova týmu rychle dostali do problémů. Propad *Nebeské brány* Michaela Cimina prakticky představoval konec tohoto studia pouze tři roky poté, co odešla skupina Orionu.\*

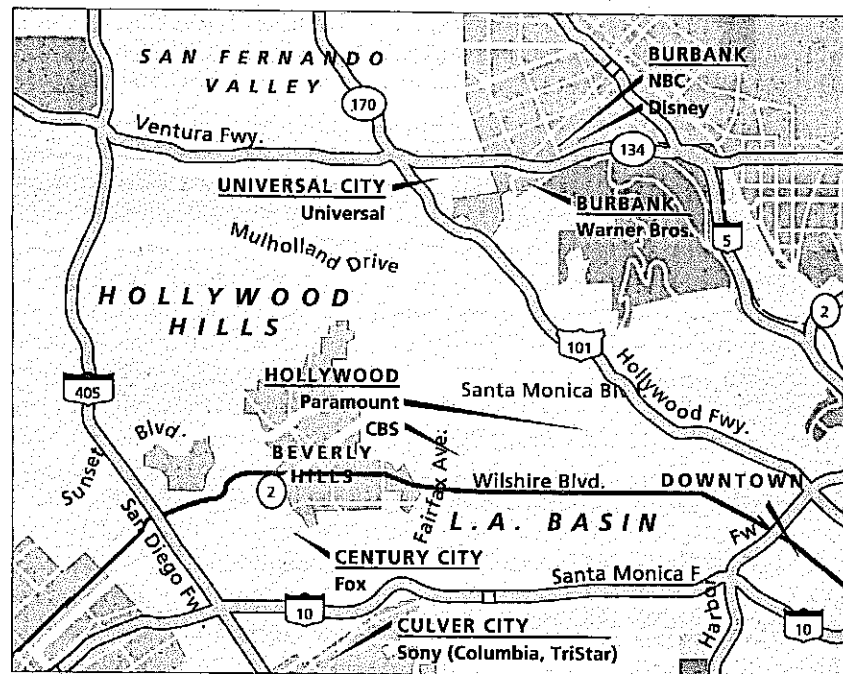
Za šestnáct měsíců se k Orionu na této nové vlivné pozici přidala Ladd Company, vytvořená Alanem Laddem Jr. a některými jeho kolegy, když po několika finančně úspěšných letech opustili Twentieth Century Fox. Když se v letech 1979 a 1980 celoplošné televizní stanice opět začaly věnovat filmové produkci a distribuci (neuspěly koncem šedesátých let) a nové, vlivnější produkční společnosti jako Lorimar a EMI začaly podnikat v Hollywoodu na o něco mocensky nižší úrovni než Orion a Ladd Company, zdálo se, že se struktura řízení amerického filmového průmyslu mění.

Založení Orionu a Ladd Company (ačkoli fungovaly jenom několik let) signalizovalo posun řízení od korporací k vlivným jedincům. Tato změna se připravovala už od 60. let, kdy se začal rozpadat starý studiový systém. Jakmile ti nejtalentovanější už neměli dlouhodobé kontrakty, na každý film byla nutná nová smlouva. Moc se přesunula k agentům, zprostředkovatelům a několika vedoucím studií, kteří si vytvořili neocenitelnou síť osobních vztahů.

Během několika let poté, co pět hlavních představitelů Orionu opustilo United Artists, toto studio prakticky přestalo existovat. Když se Orion samotný počátkem 90. let dostal do problémů, Mike Medavoy, jeho šéf produkce, se brzy objevil jako hlavní postava u TriStaru i se svou zásobou uměleckých kontaktů. Když se Orion potopil, TriStar stoupal do hollywoodského nebe – na chvíli. Během několika let TriStar uvízl v problémech svého sesterského studia Columbia. Medavoy odešel v roce 1994, čímž skončila – přinejmenším načas – jedna z nejdelších kariér jakéhokoli šéfa moderního studia. V 80. letech mocenskou základnu dále rozšířil růst menších „studií“ a „malých velkých“ (i když společnosti jako Cannon a Carolco měly jepičí život).

\*) Tyto události byly zaznamenány s velkou elegancí ve třech zajímavých knihách: *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM* Petera Barta s velkým požitkem podrobně popisuje procesy a problémy tohoto dříve prestižního studia, *Indecent Exposure* Davida McClinticka zachycuje Begelmanovu aféru a *Final Cut* Stevena Bacha vypráví příběh United Artists.





Obrázek 4.12 „HOLLYWOOD“ DNES. Los Angeles má dnes ohromně rozrostlá předměstí, pokrývající pánev se Santa Monica Mountains (Mulholland Drive) na jihu a San Fernando Valley na severu: město bylo postavené po vynálezu automobilu a bez něj je nemyslitelné. Za moderními mrakodrapy nového „centra“ se krčí malé jádro východního města z počátku dvacátého století. Můžete tu točit, řekněme, scény z Clevelandu na Hill Street nebo Broadway ve starém L. A. A filmaři to stále dělají. Když jedete z centra po Wilshire Boulevardu kdysi vzdáleným předměstím Hollywoodu přes módní West Hollywood a klidné Beverly Hills kolem největšího úspěchu Twentieth Century Fox – kancelářského komplexu Century City – přes Westwood do Santa Monica, pochopíte historický vývoj města, které se utvářelo podle modelu svého milovaného průmyslu. Dnes v Hollywoodu vlastně sídlí jenom jedno velké studio. Ostatní, stejně jako L. A. samotné, se rozprostřely v širokém kruhu po obou stranách hor.

Jeden z malých prosperoval a přežil. New Line Cinema byla založena v r. 1967 Bobem Shayem v kancelářích nad ošuntělým barem na University Place v Greenwich Village. Pomalu rostla díky zahraničním titulům a koupeným akvizicím, až koncem 70. let byla New Line Cinema připravena se pustit do produkování. Dvě série krvavých hororových filmů, *Páté třináctého* a *Noční můra v Elm Street*, pomohly společnosti po celá 80. léta růst. V roce 1990 byla považovaná za kandidáta na vstup do vybrané skupiny studií, které vládnu Hollywoodu. Ted Turner získal New Line roku

1993. Shaye a jeho starý tým zůstali ve vedení a společnost nadále rostla, i po Turnerově fúzi s Time Warner.

V 80. letech byl Shayeův úspěch zopakovaný dalšími dvěma Newyorčany – Bobem a Harveyem Weinsteinovými. V r. 1979 založili Miramax jako distribuční společnost. Rychle se vyvinula v klíčového hráče filmového průmyslu a zůstala jím dvacet let. Bratři Weinsteinové chytře začali nakupováním atraktivních uměleckých filmů a činili je vynalézavým marketingem ziskové. Koncem 80. let Miramax vlastnil Oscara za nejlepší cizojazyčný film, kterého vyhráli čtyři roky po sobě. V r. 1989 se začali pouštět do produkce a pokračovali v řadě úspěšných dovozů, s tituly jako *Hra na pláč* (1992), *Anglický pacient* (1996) a filmy Roberta Benigniho. Weinsteinové vše roku 1993 zpeněžili a Miramax prodali Disneymu, ale nadále jej řídí jako nezávislou pobočku v New Yorku a udržují si image hollywoodských odpadků. Bob pracuje v pozadí, kdežto Harvey sehrává roli dávného mogula s doutníkem lépe než kdokoli stále žijící v Hollywoodu. V roce 1999 společnost shrábla deset Oscarů, včetně za nejlepší film pro *Zamilovaného Shakespeara*, který porazil favorita establishmentu, *Zachraňte vojína Ryana* od Dreamworks. Weinsteinové byli obviněni, že si cenu koupili nákladnou propagační kampaní, ale je pravděpodobnější, že jejich komedie porazila širokouhlé válečné drama, protože lépe funguje na VHS – a dnes příliš mnoho členů Akademie vidí filmy tímto způsobem spíše než při regulérních projekcích.

Od 60. do 80. let se americké celoplošné televizní stanice několikrát pokoušely zřídit pobočky filmové produkce – ale bez většího úspěchu. Jenom TriStar měl delší život. V r. 1982 Coca-Cola koupila Columbiu smlouvou, která menšinovému akcionáři, newyorské investiční bance Allen & Co., na základě 2,4milionové investice zajistila pověstných 40 milionů dolarů. Herbert Allen Jr., šéf Allen & Co. a už dlouho finanční šedá eminence Hollywoodu, to zhodnotil v mnoha lukrativních smlouvách s Coca-Colou a dalšími.\*

K „synergii“ mezi filmem a limonádami zjevně nedošlo. V r. 1989 byla

\* To je jedno z témat, které Hollywood pronásleduje po jeho dlouhou historii, že mohou, staří i noví, přes svou okázalost a pompéznost nebyli schopní se vymanit zpod kontroly „východních bankéřů“. I dnes na přelomu století čtyři ze sedmi velkých studií (Columbia/TriStar, Warner, Fox, Paramount) se nakonec musí zodpovídat New Yorku, kde stále mají své hlavní sídlo Sony, Time Warner, News Corp. a Viacom, Universal podává hlášení do Montrealu (kde sídlí Seagram), New Line mluví s New Yorkem, a kdysi velká MGM musí podávat hlášení – alespoň částečně – do Las Vegas a Austrálie. Jenom Disney je vlastněný a řízený místními.

Coke ochotná k prodeji. Allenův přítel, superagent Michael Ovitz našel ochotného kupce v Sony, nejkreativnější síle poválečného elektronického průmyslu, kteří se nyní zaměřovali na software a jenom o rok dříve koupili CBS Records. Netrvalo dlouho a došlo i na druhou stranu: v r. 1990 Ovitz a Allen připravili prodej MCA za částku přesahující 6 miliard dolarů arcirivalovi Sony, Matsushitě.

V roce 1990 šest z osmi organizací, které se mohly nazývat hollywoodskými studii, byly v zahraničních rukou.\* Jenom Paramount a Disney zůstaly zcela v americkém vlastnictví. Tento stav věcí může být vystřízlivěním pro stárnoucí kulturní kritiky, kteří se v 70. letech ohrazovali proti americkému kulturnímu imperialismu.

Se smyslem pro velikost a gesto, jímž se zavděčili hollywoodské komunitě, Sony okamžitě najala producenty Petera Gubera a Jona Peterse – kteří právě triumfovali *Batmanem* – aby vedli jejich studio. Aby to mohla udělat, Sony musela odkoupit jejich smlouvu s Warnery a zakoupit jejich produkční společnost, což k nákupní ceně přidalo stamiliony. (Matsushita, jako vždy konzervativní, ponechala vedení Universalu na místě.) Tým nebyl úspěšný.

Mezitím zpátky na ranči – v Century City, abychom byli přesní – v r. 1981 Twentieth Century Fox získal naftový magnát Marvin Davis a v r. 1985 jej prodal australskému mediálnímu baronovi Rupertu Murdochovi. S Barrym Dillerem v čele se Fox koncem 80. let stal významnou silou v televizi.

Na konci desetiletí, jakmile se prach usadil, byla dvě hollywoodská studia na společné smrtelné posteli (MGM a UA), jedno bylo sebedestruktivní (Orion) a všechna kromě Paramountu a Disneyho alespoň jednou změnila majitele. Ne že by se o to nikdo nepokusil. Pravidelně se šířily spekulace o Disneym. A šéf Paramountu Martin S. Davis, který po smrti Charlese Bluhdorna změnil orientaci Gulf + Western a rovněž jeho jméno na Paramount Communications, aby odráželo soustředění se na média, neúspěšně usiloval o koupi Time Inc.

Davis konečně uzavřel dohodu v r. 1994, kdy větší Paramount prodal Redstoneovu menšímu, ale pevně vedenému Viacomu, ale teprve až po

vleklém soupeření s někdejšími představiteli Paramountu – a Davisovým úhlavním nepřítelem – Barrym Dillerem.\*

Tato bitva odstartovala další kolo horečnatého uzavírání smluv. Sony si prozatím ponechala Columbiu, ale vždy konzervativnější Matsushita se v r. 1995 zbavila Universalu a prodala svůj podíl Seagram Company Ltd., firmě rodiny Bronfmanů. O méně než dva měsíce později Michael Eisner od Disneyho oznámil koupi Capital Cities/ABC a vytvořil druhý největší mediální konglomerát na světě. Po léta se o Disneym mluvilo, že ho chce koupit CBS, ale tato televize, oslabená deseti lety vedení Lawrence Tische, neměla postavení na to, aby byla kupujícím.

Několik dnů po Eisnerovu oznámení byla CBS prodána Westinghousu. Usilování Teda Turnera o televizi Tiffany bylo zmařeno kabelovými zájmy v jeho radě. O šest týdnů později se Turner záměrně přestal snažit tuto televizi koupit, místo toho se stal prodejcem, zařídil 7,5 miliardovou dohodu s Time Warner, největším mediálním konglomerátem, a snad ironicky poznamenal: „Unavuje mě být pořád malý. Blížím se konci své kariéry. Chci na chvíli vidět, jaké to je být velký.“

Investiční bankéři a šéfové korporací nebyli v polovině 90. let jedinými ambiciózními hráči. Smrt Franka Wellse, Eisnerova zástupce u Disneyho, při nehodě vrtulníku v dubnu 1994 odstartovala zajímavou vedlejší zápletku mocenských dramát té doby. Jeffreyho Katzenberga, který s Eisnerem přišel k Disneymu před deseti lety, zranilo, že mu volné místo nanabídli. V srpnu rozhněvaně odstoupil. Během pár dnů se pustil do podnikání se starými přáteli Davidem Geffenem a Stevenem Spielbergem. S velkou fanfárou oznámili, že hodlají vybudovat první nové hollywoodské studio za padesát let. Budou mu říkat „DreamWorks SKG“ (Spielbergův rukopis je patrný).

Jiní se o totéž pokusili dříve (Francis Coppola několikrát), ale šířka zkušeností a talentu těchto potenciálních mogulů znamenala, že jejich snaha bude brána vážněji. Téměř okamžitě přijali významnou investici od spoluzakladatele Microsoftu Paula Allena, což DreamWorks spojilo s módními novými médii. Koncem r. 1995 po pohrávání si s myšlenkou radikálního přesunu na Long Island (kam se Spielberg a – stále více – další účastníci jezdí rekreovat) uzavřeli dohodu na starou továrnu Hughesových letadel poblíž letiště v Los Angeles, čímž si zajistili působivou fyzickou přítomnost na hollywoodské scéně. (Hughes postavil svou slavnou Spruce Goose v han-

\*) Columbiu/TriStar vlastní Sony, japonská společnost: Toshiba, další japonská společnost, měla významný podíl ve Warnerech (snížený r. 1998); MGM a UA, ať už mají jakoukoli hodnotu, jsou částečně vlastněné Australany; Foxe vlastní News Corp. Ruperta Murdocha (v 80. letech se Murdoch z obchodních důvodů stal americkým občanem, ale News Corp. má stále sídlo v Austrálii.) Od r. 1995 hlavní podíl v Universalu vlastní v Kanadě sídlící Seagram Company, Ltd. Bronfmanovy rodiny. Předtím patřil Matsushitě.

\*) Zakládající mogulové se museli shůry smát: poprvé od jejich odchodu bylo hollywoodské studio prodáno někomu, kdo vyrůstal v obchodním prostředí. Redstone zahájil svou kariéru v 50. letech provozováním drive-inů svého otce v oblasti Bostonu.

gáru, do něhož se mělo vejít šest ateliérů.) V r. 1999 je obavy o životní prostředí vedly ke zrušení tohoto plánu: Hughesova továrna se nachází poblíž vzácných mokřin.

Od počátku své kariéry byl Spielberg úzce svázaný s Universalem, díky své věrnosti dlouholetým šéfům studia Sidu Sheinbergovi a Lewu Wassermanovi. Když byli jeho rádci vedením Matsushity stále více izolováni, Spielberg byl konečně připraven odejít. Jakmile od nich Spielberg odešel, Universal se stal méně atraktivním majetkem. Matsushita ho za necelý rok prodala.

Mezitím se po několika neúspěších šedá eminence Barry Diller začal pohybovat směrem na východ. Diller, bezesporu nejvlivnější šéf v tomto průmyslu 80. let, si vedl dobře u Paramountu (kde se zaškolovali Eisner a Katzenberg), než přešel k Foxům, aby pro Ruperta Murdocha vybudoval novou úspěšnou celoplošnou televizi – výkon, jakého nikdo předtím nedosáhl. Když v r. 1992 začalo být zřejmé, že i přes svou velikost je News Corp. rodinným podnikem, neponechávajícím prostor pro jeho vlastní postup, Diller odešel. Po dlouhém obcházení průmyslu nových médií koupil QVC, kabelový nákupní kanál, a chtěl ho použít jako základnu pro rozmach.

Poté, co byl ve válce o Paramount poražen Viacomem Sumnera Redstonea, Diller odstoupil z QVC a získal akcie v Silver King, na Floridě sídlící síti televizních stanic. V prosinci oznámil nákup Home Shopping Network, někdejšího konkurenta QVC, a získání Savoy Pictures Entertainment Inc., akciové filmové produkční společnosti. Na podzim 1997 Diller koupil pár kabelových sítí a většinu oddělení televizních programů Universalu za 4,1 miliardy, což mu mělo poskytnout základnu pro založení vlastní sítě. Zhruba v této době si uvědomil, že je slabý, pokud jde o internet. Nově přejmenované USA Networks, Inc. v r. 1997 koupily 47 procent Ticketmasteru od Paula Allena, zbytek získaly následující rok, v r. 1998 to spojily se získáním CitySearch a potom s akciemi pobočky veřejně obchodovaly. V r. 1999 se Diller neúspěšně snažil koupit internetový portál Lycos: akcionáři Lycosu se domnívali, že USA Networks pro ně nejsou dostatečně internetové. Na konci století Diller stále usiloval o nalezení správné kombinace prvků pro svou vizi studia budoucnosti.

I přes tyto bezprecedentní finanční přesuny nedošlo v produktu, který Hollywood vyrábí, k žádné patrné změně. Na přelomu století korporace, které studia vlastní, věří v synergii. Jsou to horizontálně (spíše než vertikálně) integrované organizace. Kromě studií také vlastní nakladatelství vydávající paperbacky, gramofonové společnosti, televizní produkční společnosti, zábavní parky, sportovní zařízení, řetězce videopůjčoven, stadiony a občas přírodní rezervace. (Zbavily se výroby hraček.) Jakmile nyní něco získají, mohou to využít v pěti nebo více médiích: filmech, knihách,

zvukových nosičích, televizi, na DVD a VHS. Přitom tisková oddělení Time Warner jednají s filmovým oddělením, jako by to stále byla samostatná společnost, Columbia nenajímá více hudebníků, kteří mají smlouvu se Sony Music, než najímala předtím, a mezi Twentieth Century Fox a bulvárními deníky Ruperta Murdocha není žádné výnosné propojení (kromě toho, že inspirovaly jeho bulvární televizní žurnalistiku).

Paradoxně i přes soustředění vlastnictví médií do několika mála rukou nemají umělci, kteří jejich produkty skutečně vytvářejí, o nic méně svobody. Je to podivná koncepce, o níž si řekneme více v kapitole 7, ale pro tuto chvíli poznamenejme, že v historii Hollywoodu vždy existovali ti „východní bankéři“, a jak to stručně vyjádřil Steven Spielberg: „Ať platí sebevíc, není to dost.“ Mogulové, kteří americký filmový průmysl založili, vyjádřili své osobnosti a zanechali své otisky. Obchodníci, kteří jejich výtvořiny koupili (a prodali je a opět koupili a prodali), nikoli. Dlouho poté, co účetní výkazy a daňová přiznání nejnověji sloučených zábavních megakoncernů upadnou v zapomnění, budou filmy, které tak výrazně přispěly k ziskům (či ztrátám), uchovány v paměti.

Nyní už mnoho let lidé, kteří vedou studia, jsou často dřívější pracovníci agentur – lidé vyškolení dávat dohromady „balíky“ hvězd, scénářů a financí – takže by nemělo překvapovat, že od poloviny 70. let se středem moci v Hollywoodu staly tyto agentury samotné. Po léta dominovala agentura Williama Morrise, potom se moc přesunula k ICM, vytvořené těmi, kdo od Morrise odešli. CAA (Creative Artists Agency), od poloviny 80. let do r. 1995 vedená Michaellem Ovitzem, byla všeobecně považovaná za nejžhavější agenturu, těsně následovaná ICM, vedenou Jeffem Bergem a Morrisem. Ovitz, někdejší spolužák finančníka z gymnázia v San Fernando Valley, odsouzeného zločince a znovuzrozeného veřejně prospěšného pracovníka Michaela Milkina, měl v 80. letech ve své sféře stejný vliv jako Milkin na Wall Street. Nepochybně při domlouvání vlastnické smlouvy Columbie a Universalu Ovitz vnikal na Milkinovo vlastní teritorium.

Když v r. 1995 Ovitz přistoupil na lichotky Michaela Eisnera a u Disneyho přijal pozici druhého muže, mnoho lidí si myslelo, že to byl krok dolů. Ostatně Ovitz právě odmítl podobné místo u Universalu. (To místo přijal Ron Meyer, u CAA číslo dvě.) O rok později Ovitz od Disneyho odešel – ale s tučným odstupným.

Jelikož už studia nemají smlouvy s herci a techniky, začala se soustřeďovat na distribuci. V menší míře také působí jako finančníci. Skutečná práce filmové produkce je nyní rozdělená mezi mnoho nezávislých producentů, z nichž mnozí jsou zároveň režiséři nebo hvězdy – čemuž se v hollywoodském žargonu říká „spojení rolí“.

Studia se do tohoto bodu dostala metodou pokusu a omylu, ačkoli strukturu post-televizního filmového trhu bylo snadné předvídat už od počátku. Televize měla zjevně sehrát funkci filmu jako média masové zábavy. Pokud film pro kina měl přežít, měl se posunout k potřebám specializovaných diváků. To se vlastně stalo. Kinosály byly nahrazeny intimnějšími projekcemi s průměrně méně než dvěma sty sedadly. Tyto malé sály jsou seskupené pohromadě v „multiplexech“, aby nabídly širší výběr a zároveň snížily provozní náklady.

Nyní je v USA nominálně dvojnásobek kin než počátkem 70. let. Důležitější je, že více než polovina hollywoodských příjmů pochází nyní z dalších autorských práv, hlavně videa. Přitom tento velký nárůst distribučních kanálů neměl takový účinek, jak by se dalo předpokládat. I přes krátké flirtování s novou svobodou koncem šedesátých let studia nebyla ochotná tyto nové možnosti prozkoumat. Namísto toho se v sedmdesátých letech stále více soustředila na trhák (obvykle akčního žánru), prodané předtím v knižní podobě, podpořené masivní televizní reklamou, a přitom pohlcující velké množství kapitálu. Tato praxe pokračovala po celá 80. léta. Dnes by byl mladý filmový divák nepochybně překvapený, že kdysi byla doba, kdy úspěšné filmy okamžitě nepodnítily řadu pokračování.

Na mezinárodním poli měl zánik starého studiového systému pozitivní dopad, prostě proto, že to světové trhy – na chvíli – otevřelo opravdové konkurenci. Počátkem padesátých let francouzská a italská vláda zřídily polooficiální vývozní organizace (Unifrance, Unitalia), které pomáhaly změkčovat trhy pro filmy z těchto zemí (Unifrance byla mnohem aktivnější než její italský protějšek). V tomto ohledu také pomáhal rozmach filmových festivalů.

V mnoha zemích byly dvěma důležitými činiteli v rovnici filmové produkce vládní subvence a televizní koprodukce. Modelem pro tuto novou metodu financování byl Švédský filmový ústav, založený r. 1963 za účelem přerozdělení peněz, vybraných z desetiprocentní daně na všechny vstupenky do kina, částečně na základě rozpočtů, částečně podle kvality. Švédský plán podnítil ve velmi malé zemi prudký rozvoj exportovatelného filmového průmyslu. Francouzský systém subvencí měl na filmový průmysl této země znatelný vliv. V r. 1993 činily francouzské subvence 350 milionů dolarů, rozdělených 150 francouzským filmům natočeným toho roku. Tyto peníze pocházely z daně z lístků – většinou na americké filmy, které na francouzských plátnech stále více převládají, i přes systém subvencí, do něhož přispívají svou popularitou.

Evropským filmovým produkcím v padesátých a šedesátých letech také pomohly americké produkce v zahraničních lokacích, které využívaly nižších nákladů. Tento dočasný internacionalismus skončil r. 1970, kdy se

ceny vyrovnaly a americké společnosti se samy ocitly ve finančních těžkostech. Britský filmový průmysl, který byl v šedesátých letech značně závislý na americkém kapitálu, tento ústup téměř zdecimoval. Ale ztráty filmu znamenají zisky televize. Nejlepší britští filmaři nyní pracují v televizi (nebo v Hollywoodu).

V r. 1980 už americké společnosti znovu ovládly plátina na celém světě, za občasného a slabého ohrožení evropských konglomerátů, jako jsou ITC nebo PolyGram lorda Gradea. Mimořádný úspěch francouzské placené televize Canal Plus v osmdesátých a devadesátých letech naznačoval, že by se z ní mohla stát mezinárodní síla, ale v soupeření světových médií stále čekáme na významného francouzského hráče. Podobně byl italský magnát Silvio Berlusconi v 80. letech schopný dát dohromady evropskou zábavní chobotnici, ale nikdy se nevydal do hlavní arény světových trhů a dával přednost menšímu nebezpečí italské politiky. Povzbudivý, leč krátký úspěch anglického nováčka Goldcrest Films v 80. letech naznačuje, že i přes nadvládu konglomerátů stále existují příležitosti pro malé společnosti.\*

Když se v 80. letech rozrostl průmysl s videokazetami, filmový průmysl se těšil z dalšího příjmu. Tentokrát se Hollywood vyhnul většině chyb, které udělal, když počátkem 50. let nastoupila televize, a novou technologii uvítal jako nový zdroj zisků. Většina velkých studií rychle zřídila své vlastní videodistribuční společnosti, občas ve spolupráci s televizními společnostmi (RCA-Columbia, CBS-Fox). Přitom Hollywood vývoj obchodu s videokazetami nekontroloval. Videokazety se v 80. letech staly významným zábavním médiem, protože si několik podnikavých jedinců daleko od Hollywoodu uvědomilo, že lidé si mohou chtít kazetu půjčit na jeden večer (spíše než ji rovnou koupit). To mělo za následek, že filmoví distributoři přišli o miliardy dolarů, které mohly být jejich, kdyby na počátku obchodu s videokazetami sami přišli s účinnou prodejní strategií.

Přitom dolary, které tekly jejich směrem, financovaly mnoho nezávislých podnikatelů, již už v r. 1990 poskytovali úrodnou půdu pro růst mladých filmařů. Z 529 filmů, které filmový informační zdroj Baseline dal na seznam filmů uvedených v r. 1992, jenom 330 šlo do kinodistribuce, většina ostatních byly produkce určené přímo pro video. Tento nenákladný žánr pokračoval v tradici béčkových filmů a doplňků programů třicátých a čtyřicátých let.

Jiná hrozba na filmový průmysl čeká na přelomu století, kdy multimediální revoluce nabírá na rychlosti. Videokazety jsou distribuční médium,

\*) Příběh Goldcrestu vypráví do nejmenších podrobností kniha *My Indecision Is Final* Jakea Ebertse a Terryho Ilotta.



a to je zhruba všechno; obchod s videokazetami takový, jak jej známe dnes, vyžaduje hollywoodské filmové produkty. Ale multimediální obchod právě teď začíná, konkuruje filmu jako produkčnímu médiu, a zároveň si od něj vypůjčuje. Je to první nové produkční médium od celoplošného televizního vysílání a jako takové může od věkovitého průmyslu celovečerních filmů přetáhnout cenné talenty, kapitál a zákaznky.

S příchodem disků, jak se technologie filmu a videa stále více slučují, existuje potenciál distribučního systému stejně přesného a pružného, kterému se těší tištěná média. Jako zábavní a informační kanály byly filmy i televize dosud charakterizovány omezeným přístupem: v USA mělo pět až sedm studií pod kontrolou filmovou distribuci, čtyři celoplošné komerční televize a jedna veřejnoprávní pak měly pod kontrolou přístup k televizi. Digitální revoluce a internet, spolu s nově dovršenou dospělostí kabelové televize (viz kapitolu 6) nyní představují znamenitou mnohostranost přístupových kanálů.

Bude Hollywood i nadále dominovat americké zábavě? Nebo se mocenská centra posunou ze San Fernando Valley do Silicon Valley počítačového průmyslu – anebo dokonce zpět do Hudson Valley vydavatelského průmyslu, kde se před více než stoletím filmový průmysl zrodil?

## „Kino“: politika

Ekonomika filmu určuje jeho infrastrukturu – jeho základy – a tedy jeho potenciál. Politika filmu určuje jeho strukturu: to znamená, jakým způsobem se vztahuje ke světu. Rozumíme filmu, prožíváme ho a konzumujeme ho ze dvou různých perspektiv. „Sociopolitika“ filmu popisuje, jak odráží lidskou zkušenost obecně a jak je do ní integrován. Filmová „psychopolitika“ se snaží vysvětlit, jaký k němu máme osobní a konkrétní vztah. Jelikož film je tak rozšířený populární jev, sehrává velmi důležitou roli v moderní kultuře sociopoliticky. Jelikož poskytuje tak silnou a přesvědčivou reprezentaci reality, má také hluboký vliv na jednotlivé členy svého publika psychopoliticky. Tyto dva aspekty mají úzký vzájemný vztah, a přitom je užitečné je oddělovat, protože se tím soustředí pozornost na rozdíl mezi celkovým a konkrétním osobním působením filmu.

Ať na to pohlédneme jakýmkoli způsobem, film je zřetelně politickým jevem. Nepochybně samotná jeho existence je revoluční. Ve stěžejní eseji na toto téma „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ kritik Walter Benjamin napsal:

*Můžeme zobecnit, řekneme-li: technika reprodukování odděluje reprodukováný objekt od domény tradice... Pluralitu kopií nahrazuje jedinečnou existenci. A tím, že pozorovatelé či posluchači umožňují setkat se s reprodukcí v jeho konkrétní situaci, reprodukováný objekt znovu ožívuje. Tyto dva procesy vedou k ohromnému otřesu tradice... Oba procesy jsou intimně spjaté se současnými masovými hnutími. Jejich nejpůsobivějším prostředkem je film. Jeho společenský význam, zejména v jeho nejpozitivnější formě, je nepředstavitelný bez jeho destruktivního, očisťujícího aspektu, tedy likvidace tradiční hodnoty kulturního dědictví. [Dílo a jeho zdroj].*

Benjaminova próza je trochu obtížně srozumitelná, ale to, na co poukazuje, je základem pochopení způsobu, jakým film (a další mechanicky reprodukováná umění) ve společnosti fungují. Nejdůležitějším rozdílem, říká Benjamin, mezi filmem a staršími uměními je, že toto nové umění může být produkováno masově a dosáhnout k mnohým, spíše než jenom k několika. (To je sociopolitický aspekt.) Má to revoluční účinek: nejenom že je umění dostupné na pravidelné bázi velkému množství lidí, ale také se s pozorovateli setkává na jejich domácí půdě, a tím převrací tradiční vztah mezi uměleckým dílem a jeho publikem. Tyto dva fakty týkající se filmu – (1) že je spíše pluralitní než jedinečný, (2) že je nekonečně reprodukovatelný – jsou v přímém protikladu k romantické tradici umění, a tedy osvěžují a očisťují. (To je psychopolitický aspekt.)

Film změnil způsob, jakým vnímáme svět, a tedy do určité míry i to, jak se v něm chováme. Přitom zatímco existence filmu může být revoluční, jeho praxe nejčastěji není. Protože distribuční kanály byly omezené, protože ceny zabráňovaly přístupu k filmové produkci všem kromě těch nejbohatších, bylo toto médium podrobena přísné, byť sotva patrné kontrole.

Například v Americe mezi lety 1920 až 1950 filmy poskytovaly hlavní kulturní formát pro objevení a popis národní identity. (Po r. 1950 film rychle nahradila televize.) Historici se přou o to, jestli filmy prostě odrážely národní kulturu, která už existovala, nebo jestli vytvářely vlastní fantazie, které byly postupně přijaté jako skutečné. Svým způsobem to je diskutabilní téma. Nepochybně scénáristé, producenti, režiséři a technici, kteří během velké éry Hollywoodu pracovali ve velkých studiových továrnách, prostě převáděli na plátno materiál, jež zachytili ve „skutečném životě“. Také není pochyb, že i kdyby tyto materiály nebyly vědomě zkeslené kvůli politickým cílům, měla hluboký dopad samotná skutečnost, že filmy jisté aspekty naší kultury zdůrazňovaly a jiné utlumovaly.

Takže politika filmu je řízena dvěma paradoxy: na jednu stranu je forma filmu revoluční, na stranu druhou je obsah nejčastěji konzervací tradičních hodnot. Za druhé politika filmu a politika „skutečného života“ jsou tak úzce propojené, že je obvykle nemožné určit, co je příčina a co následek.

Tato diskuze se týká hlavně amerických filmů. Vztah mezi politikou a fil-

mem je právě tak překvapivý v jiných souvislostech, ale byla to homogenní továrna studiového systému, která nejméně odrážela (nebo inspirovala) okolní politickou kulturu. Protože hollywoodské filmy byly masově produkovány, měly sklon okolní kulturu – nebo přesněji zavedené kulturní mýty – odrážet přesněji než díla silně individualistických autorů. Nepochybně mnozí z nejpозорuhodnějších autorů v dějinách filmu jsou výjimeční právě proto, že jejich dílo jde politicky proti proudu establishmentu: například Chaplin, Stroheim, Vidor, Ejzenštejn, Renoir, Rossellini nebo Godard.

Základní pravdou dějin filmu je, že vývoj tohoto umění/průmyslu je nejlepší chápat jako dialektiku mezi filmovým realismem a filmovým expresionismem: mezi schopností filmu napodobovat realitu a jeho schopností ji měnit. Dichotomii mezi realismem a expresionismem jasně předvedli první filmoví umělci – bratři Lumièrové a Georges Méliès. Přitom základem dialektiky mimesis/exprese je další, základnější premisa: že definice filmového stylu závisí na vztahu filmu k jeho publiku. Když se filmař/ka rozhodne pro realistický styl, dělá to proto, aby snížil/a odstup mezi divákem a tématem; na druhou stranu expresionistický styl se pomocí filmové techniky snaží pozorovatele změnit, pohnout či pobavit. Obě tato estetická rozhodnutí jsou v podstatě politická, neboť trvají na vztazích (mezi filmařem, filmem, tématem a pozorovatelem) spíše než na idealizovaných abstraktních systémech. Také v tomto ohledu je film niterně a přímočaře politický: navazuje se svými diváky dynamický vztah.

Abychom to shrnuli, každý film, ať působí sebebevýznamněji, vykazuje politickou povahu na jedné či více z těchto tří rovin:

- ontologicky, protože samotné médium filmu má sklon dekonstruovat tradiční kulturní hodnoty;
- mimeticky, protože každý film realitu (a její politiku) buď odráží, anebo ji znovuvytváří;
- inherentně, protože intenzivní komunikační povaha filmu dává vztahu mezi filmem a pozorovatelem přirozený politický rozměr.

Politické dějiny filmu tedy mohou velmi dobře být třikrát komplexnější než estetické dějiny, protože bychom měli sledovat vývoj všech tří politických aspektů. Máme prostor na prozkoumání jenom několika klíčových charakteristik politiky filmu.

Ontologicky nejlepší důkaz, jaký máme o tom, že film radikálně změnil tradiční hodnoty, spočívá ve fenoménu celebrit. Původní hrdinské modely pro společnost byly buď čistě fiktivní stvoření, nebo skuteční lidé, kteří dosáhli úspěchů (jež jsme znali jenom zprostředkovaně). Film tyto dva typy spojil: skuteční lidé se stali fiktivními postavami. Vyvinul se koncept „hvězdy“ – a hvězdy se dost liší od „herců“. Nejdůležitější rolí, kterou Douglas Fairbanks hrál, nebyl Robin Hood nebo Zorro, ale „Douglas Fairbanks“.

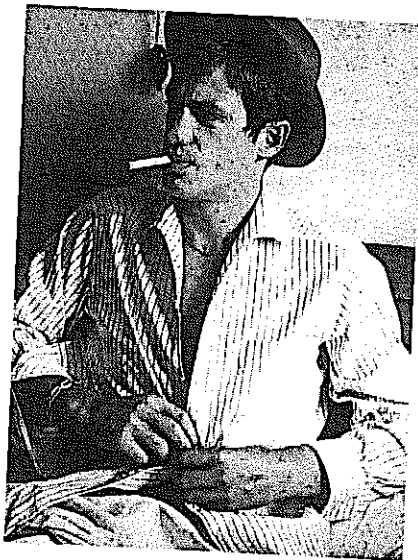


Obrázek 4.13AB HVĚZDY. Jak Fairbanks (vlevo), tak Chaplin (vpravo) jsou na těchto propagačních fotografiích „mimo role“, ale jelikož se v té době už stali slavnými osobnostmi, ani mimo natáčení jim nechyběla aura hvězd. (MOMA/IFSA.)

(Vlastně Douglase Fairbankse hrál Douglas Ullman – což je jeho původní jméno.) Podobě Charles Chaplin nehrál Hitlera nebo pana Verdoux, ale vždycky tuláka „Charlieho“, a Mary Pickfordová (s Chaplinem a Fairbanksem tvořili United Artists a byli v té době nejvýznamnější hvězdy) byla neustále obsazovaná do šarže „malá Mary, miláček Ameriky“. Když se koncem dvacátých let snažila změnit svůj veřejný image, její kariéra skončila.

Zdá se, že si raní filmoví producenti potenciální fenomén hvězdnosti dobře uvědomovali. Trvali na tom, aby jejich herci pracovali v anonymitě. V r. 1912 se ale objevily první časopisy pro fanoušky, které identifikovaly „Biograph Girl“ (Florence Lawrenceová) a „Malou Mary“. O pár let později, osvobozeni od anonymity, Chaplin a Pickfordová soupeřili o to, kdo první podepíše smlouvu na milion dolarů. Zjevně malá Mary a Charlie u publika zasáhli citlivé struny. Komplexní vztah mezi hvězdami a veřejností byl od té doby stěžejním prvkem mytické, a tedy politické povahy filmu.

„Hvězdy“ hrají své osobnosti pomocí nominálních charakterních rolí. „Celebrity“ se objevují hlavně jako ony „samy“ a jsou známy tím, jak to výstižně vyjádřil Daniel Boorstin, „že jsou dobře známé.“ Máme sklon snižovat význam tohoto fenoménu, ale přitom hvězdy jsou neobyčejné psychologické modely takového druhu, jaký nikdy předtím neexistoval.



Obrázek 4.14AB Humphrey Bogart (vlevo) jako Philip Marlowe v *Hlubokém spánku* (Howard Hawks, 1946). (MOMA/IFSA.) Jean-Paul Belmondo (vpravo) jako Michel Poicard napodobující Bogarta v *U konce s dechem* (Jean-Luc Godard, 1959). Hnací silou filmu je vztah mezi filmem a životem.

Vývoj fenoménu celebrit můžeme vystopovat už u přednáškových kruhů v devatenáctém století, kde intelektuální hrdinové jako Charles Dickens a Mark Twain (mimochodem „postava“ vytvořená Samuelem Clemensem) hráli pro obdivující publikum sebe samé. Přitom až do „věku technické reprodukovatelnosti“ zasáhly tyto celebrity málo lidí. Veřejné výlevy žalu nad smrtí Rudolpha Valentina v r. 1926 po jeho krátké a nevýznamné kariéře filmového herce předčily intenzitou a rozměry reakce na jakákoli podobná veřejná úmrtí do té doby. Teprve až když se politici stali celebritami, vyvolaly oběti atentátů podobný všeobecný smutek.

Přestože se studioví mogulové snažili zkonstruovat hvězdy takových rozměrů uměle, jenom zřídkakdy uspěli. Hvězdy byly – a stále jsou – stvořené veřejností: politické a psychologické modely, jež vykazují některé kvality, které kolektivně obdivujeme.\* Clark Gable objektivně nebyl fyzicky

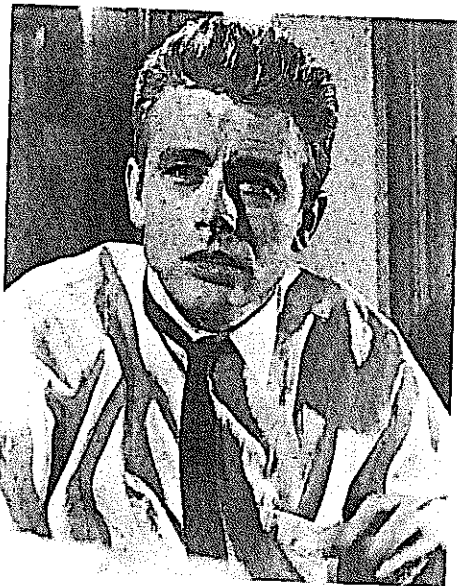
\*) Jenom málo filmových kritiků a historiků psalo o hvězdách přesvědčivě. *Biographical Dictionary of Film* Davida Thomsona poskytuje spoustu inteligentních a výmluvných portrétů. *His Picture in the Papers* Richarda Schickela je zamýšlením o tomto tématu. Srv. také *Celebrity*, uspořádal James Monaco, a *Stars* od Richarda Dyera.

přitažlivější než tucty dalších mužských představitelů hlavních rolí, a přitom z jeho osobnosti vyzařovalo něco, co rozeznělo správnou strunu. Humphrey Bogart nebyl mimořádný herec a podle hollywoodských měřítek rozhodně nekrasavec, a přitom se stal hlavním vzorem nejenom své generace, ale i jejích dětí. Jakmile se herci stali hvězdami, jejich image začalo ovlivňovat diváky přímo. Hvězdný film – v hollywoodském stylu – závisí na vytvoření silné identifikace mezi hrdinou a diváky. Věci vidíme z jeho pohledu. Účinek je jemný, ale pronikavý.

Tento fenomén ale není příznačný jenom pro Hollywood. V šedesátých letech evropský film demonstroval něco ze stejné mystické síly identifikace. Když v *U konce s dechem* Jean-Luca Godarda (1960) se Jean-Paul Belmondo stylizuje podle Humphreyho Bogarta, ohlašuje druhou generaci celebrit, takovou, která projevuje historické vědomí. Marcello Mastroianni se stal ztělesněním evropského existenciálního mužství. Po jeho smrti roku 1996 se s ním zacházelo jako s národním hrdinou. Jeanne Moreauová byla modelem pro moudré, sebevědomé evropské ženství, Max von Sydow a Liv Ullmannová švédskými verzemi těchto dvou modelů. Yves Montand fungoval v podstatě jako galský Bogart. V nedávné době se ikonou své generace stal Gérard Depardieu.

Ale kromě toho, že jsou hvězdami, jsou tito lidé také herci, takže efekt je utlumený. V jejich kariérách jsou chvíle, kdy jednotlivé role vytlačí hvězdné osobnosti. Když se americký film v šedesátých letech opět vrátil k životu, vytvořila se nová generace hvězd podobných evropským, projevujících kritickou inteligenci a zároveň silnou osobnost. Politicky to je důležitý pokrok. Ve svých nejzřejmějších podobách hollywoodský hvězdný systém pracoval psychologicky na zákazu rolí, které nezapadaly do jejich vlastního image. Bylo přijatelné hrát jako Bogart, Gable nebo John Wayne, ale až do konce 60. let neexistovala mužská hvězda, která by nebyla drsným mužem (jako tohle trio), nebo sofistickou a měšťskou (jako Fred Astaire nebo Cary Grant). Jelikož teď už můžeme být vůči celebritám kritičtí, současní diváci se mohou těšit širší škále typů.

Do značné míry, přinejmenším v zemích, kde je film dominantní, pomáhá film definovat, co je kulturně přípustné: je to sdílená zkušenost společnosti. Protože její vzory jsou psychologicky silné, ty role, pro něž žádné vzory neposkytuje, je pro jednotlivé členy společnosti obtížné pochopit, a tím méně je naplňovat. Filmy, podobně jako lidové vyprávění, vyjadřují tabu a pomáhají je řešit. Jak jsme poznamenali, vztah příčin a následků není příliš jasný, ale je zajímavé si povšimnout, že kvazirevoluční morálce 60. let v Americe předcházely o více než pět let dvě přední hvězdné osobnosti 50. let – Marlon Brando a James Dean – a obě byly značně rebelující. Konkrétněji film Jean-Luca Godarda *Čiňanka*, který zobrazoval sku-



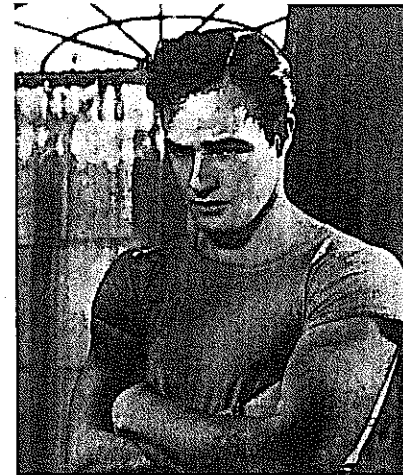
Obrázek 4.15 James Dean na propagační fotografii k *Rebelovi bez příčiny* (Nicholas Ray, 1955). Za necelý rok zemřel při autonehodě ve věku čtyřiaadvaceti let, čímž se legenda uzavřela. Ačkoli natočil jenom tři významné filmy (kromě *Rebela* ještě *Na východ od ráje* a *Gigant*), Deanovi se podařilo zasáhnout u diváků padesátých let citlivou strunu a vylévy smutku nad jeho smrtí připomínaly hysterii kolem smrti Rudolpha Valentina o třicet let dříve. Dokonce existuje film o dopadu jeho smrti na některé teenagery v malém jižanském městečku: *30. září 1955* (1977) Jamese Bridgese. (MOMA/IFSA.)

pinu revolučních studentů z Pařížské univerzity v Nanterre, předcházel povstání z května-června 1968 přesně o rok a samozřejmě studenti z Nanterre během skutečné neúspěšné revoluce stáli v čele, stejně jako v Godardově fiktivní rebelii.

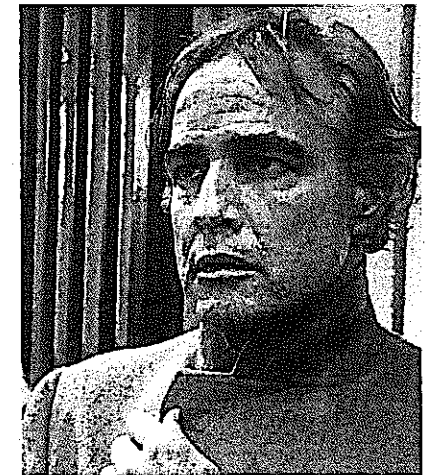
Ve věku technické reprodukovatelnosti má fikce sílu jako nikdy předtím.

Jelikož je televize o tolik pronikavější, převzala značnou část funkce lidového vyprávění od filmu. V *Medium Cool* (1969) Haskella Wexlera, ostře, brilantní analýze vztahů mezi médiem a politikou, skupina černých militantů vyzývá televizního reportéra: „Dej ho do zpráv v šest, v deset a ve dvanáct,“ požadují pro jednu z postav, „a pak bude skutečný!“ Funkce médií při rozhodování o věrohodnosti akce, osoby nebo myšlenky byla jednou z ústředních pravd radikální politiky šedesátých let a zůstala jí i v éře zvukových bitů.

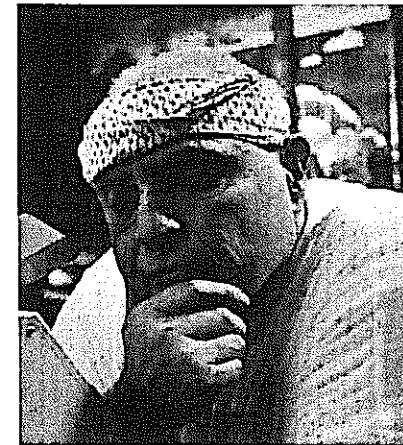
Tato neobvyklá schopnost filmu „ověřit“ realitu je jednou z nejdůležitějších mimetických politických funkcí. Například jednou z nejvýmluvnějších sociálních kritik, předložených hnutím Černých panterů v 60. letech, byla jejich historická analýza bytostně rasistických charakteristik černochů v průběhu dějin filmu a televize. Také v tomto ohledu média věrně odrážela hodnoty společnosti. Ale skutečnou situaci také přeháněla. Všeobecně (existuje několik výjimek) filmy černochy zobrazovaly ve



A



B



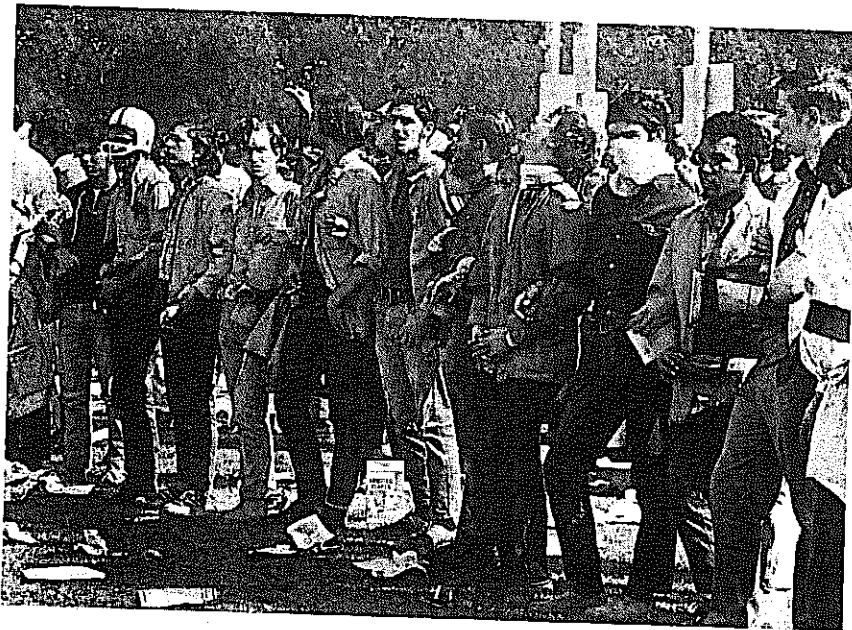
C

Obrázek 4.16 (A) Brando v padesátých letech, *Tramvaj do stanice Touha* (Elia Kazan, 1951). Také Brando ztělesňoval obraz rebelie, který zasáhl představivost publika v padesátých letech. Ale za dvacet let se sexuální energie změnila a vytvářela podivný, bezútešný obraz... (B) Brando v sedmdesátých letech. Zde je v *Posledním tangu v Paříži* (Bernardo Bertolucci, 1972). Oči, pohled, gesta, vztahy s ženami byly podobné, ale po dvaceti letech vyzrálejší. (C) Brando v devadesátých letech (*Ostrov Dr. Moreaua*, 1996). Byl první z velkých hvězd, kdo si vytvořil image přemýšlivého herce, stejně jako osobnosti, a také jedním z prvních, kdo se stal karikaturou sebe sama.

služebních rolích. Co je důležitější, černoši byli používáni, jenom aby hráli černochy – to znamená v rolích, kde je rasa důležitým prvkem. Jedním z velkých úspěchů hnutí Černých panterů 60. let byl počátek prolamování této bariéry. Černí právníci, doktoři, obchodníci – dokonce hrdinové – jsou nyní pro média přijatelní (i když jenom občas). Přesto je stále vzácné, aby byl při castingu najatý Afroameričan na roli, která není specifikovaná jako „černoch“.

Stejně jako u tolika dalších aspektů naší kultury se zdá, že během uply-





Obrázek 4.17 Nepokoje obklopující sjezd Demokratické strany v Chicagu v r. 1968 tvoří pozadí *Medium Cool* (1969) Haskella Wexlera. Spolu se svým štábem se Wexler ponořil do reality a vytvořil působivou esej o pasivitě, kterou televize vyvolává. Ve slavné větě jeden z členů Wexlerova štábu na něj křičí: „Podívej, Haskelle. Je to skutečné!“, jakmile kolem filmařů – a jejich postav – začnou vybuchovat nálože se slzným plynem.

nulých třiceti let se pokrok v rasové politice pozastavil.\* Z tohoto hlediska nebylo v 90. letech ve filmech středního proudu pro Afroameričany více – nebo lepších – rolí než v 70. letech. Jedním z příznivějších rysů uplynulých několika let byla nová skupina afroamerických režisérů, kteří se prosadili na okraji Hollywoodu. Přitom není nic, co by zajímavou práci filmařů jako Spikea Leeho, Mattyho Riche nebo Johna Singletona spojovalo s první vlnou černošského filmu o 25 let dříve; nestavějí na díle předchozí generace, museli začít znovu.

V americkém filmu převládá rasismus, protože představuje hlavní napětí v amerických dějinách. Je jednou ze smutných skutečností filmových dějin, že mezník *Zrození národa* (1915) je všeobecně oslavovaný

\*) Já osobně datuji počátek tohoto velkého zmražení od r. 1971, kdy Don McLean na *American Pie* zpíval o „dni, kdy hudba zemřela“.

jako klasika i přes svůj zásadní rasismus. Ani sebevětší množství předvedených technických dovedností, investovaných peněz či uměleckého účinku by nad základním rasistickým tónem *Zrození národa* nemělo převážet, ale přitom v dějinách filmu pokračujeme tak, jak jsou v současnosti napsané, že tento film chválí za jeho formu a přitom ignorují jeho urážlivý obsah.

Tím nechci naznačovat, že by Griffithovo mistrovské dílo bylo neobvyklé. Rasové stereotypy převažovaly ve filmu a potom v televizi až do konce padesátých let. Projevy liberálního svědomí existovaly už předtím – filmy jako *Aleluja* (1929) Kinga Vidora nebo *Pinky* (1949) Elii Kazana – ale i ty byly téměř bez výjimky poznamenány jemnou povýšeností. Teprve koncem šedesátých let začali černoši v americkém filmu dostávat nestereotypní role.

Mluvíme zde o Hollywoodu. Prosperující, leč omezený, izolovaný a nerovný afroamerický filmový průmysl vznikl už ve 20. letech a produkoval filmy o černoších od černochoů pro černochoy. Ale širší publikum vidělo tyto filmy jen vzácně.

Domorodým Američanům se až donedávna dařilo stejně špatně. Jelikož byli nedílnou součástí oblíbeného žánru westernu, byli na plátně k vidění častěji než černoši, ale stereotypy byly právě tak zhoubné. V tomto ohledu existovalo několik výjimek. Možná proto, že bitva proti Indiánům už byla vyhrána, se příležitostně natáčely filmy, které je zobrazovaly v pozitivním, lidském světle. Raným příkladem je *Indiánský masakr* (1912) Thomase Inceho, pozdějším pak *Podzim Cheyennů* (1964) Johna Forda.

I přes svůj rychle stoupající vliv na americkou kulturu byli Američani asijského původu na filmové frontě poměrně tiší. Před svými tajemnými, podobnými předčasnými úmrtími dominovali žánru bojových umění v 70. letech Bruce Lee a v 90. letech jeho syn Brandon. Neobyčejný úspěch s asijsko-americkými tématy měl Wayne Wang už od filmů *Chan se ztratil* (1982), *Dim Sum – Trochu srdce* (1985) a *Nalijme si čistého čaje* (1989). Širší publikum zasáhl *Klubem šťastných žen* (1993) podle oblíbeného románu Amy Tanové o přistěhovaleckých matkách a jejich amerických dcerách. *Smoke* (1995) o brooklynské trafice představoval posun k obecným tématům.

Snad nejneobvyklejší kariéru měl Ang Lee. Narodil se na Tchaj-wanu, vystudoval filmovou fakultu Newyorské univerzity, potom se vrátil domů, aby režíroval *Svatební hostinu* (1993) a *Jíst pít muž žena* (1994), dva nezvyklé filmy o kulturních postojích a společenských tradicích. Aniž by ztratil tempo, měl opět na západě úspěch s *Rozumem a citem* (1995) a chladným psychologickým dramatem *Ledová bouře* (1997). Souznění různorodých kultur je zde pozoruhodné.

Komplexnějším tématem je obraz žen v americkém filmu. Je pravdě-



Obrázek 4.18 Lucia Lynn Mosesová v *Jivě hanby* (1927), produkováno Colored Players Film Corp. a režírováno Frankem Perrinim. (MOMA/IFSA.)

podobné, že ve dvacátých letech filmy značně přispěly k popularizaci obrazu nezávislé ženy. I takové sirény jako Clara Bowová a Mae Westová sice sloužily jako mužské fantazie, ale zároveň byly schopné do svých stereotypních rolí vnést pocit nezávislosti a ironického ducha. Navíc ve třicátých a čtyřicátých letech byl obraz žen ve filmu celkově téměř rovnocenný obrazu mužů. Pravda, citlivá feministka dokáže ve filmech z tohoto období nalézt spoustu stereotypních omezení, ale pro většinu z nás porovnat třicátá léta ve filmu s léty šedesátými, sedmdesátými nebo osmdesátými znamená uvědomit si, že i přes probuzené vědomí současných žen jsme teprve nedávno opět získali stupeň inteligence sexuální politiky poloviny třicátých let. Z hereček jako Katharine Hepburnové, Bette Davisové, Joan Blon-dellové, Carole Lombardové, Myrny Loyové, Barbary Stanwyckové, Irene Dunneové i Joan Crawfordové vyzářoval obraz inteligence, nezávislosti, citlivosti a rovnostářské sexuality, jaký jsme od té doby zřídka viděli.

To všechno skončilo počátkem padesátých let s nástupem osobností, ztělesňovaných hvězdami jako Marilyn Monroeová (žena-dítě svůdkyně) a Doris Dayová (panenská dívka od vedle). Z těchto dvou se měl upřednostňovat obraz představovaný Dayovou a podobnými herečkami. Nikdy nedosáhla skutečné nezávislosti, ale často byla, stejně jako Monroeová, velmi zjednodušenou mužskou fantazií. Ne že by herečky kalibru dřívějších hvězd přestaly existovat. Například v *Partě* (1966) Sidneyho Lumeta nehrála jedna, ale osm mladých hereček, z nichž přinejmenším sedm pro-



Obrázek 4.19 „Miláček Ameriky“, malá Mary Pickfordová (asi 1920): velké lokny, kanýrky a roztomilí pejsci. (Marc Wana-maker/Bison Art Ltd.)



Obrázek 4.20 Judy Garlandová jako Dorotka (1939): copy, šatičky a dětské fantazie: miláček Ameriky druhé generace. (Bison Art Ltd.)

kázalo talent. Přitom pouze Candice Bergenová později dosáhla skutečného úspěchu – a trvalo jí to víc než dvacet let. S nástupem filmů o „kámoších“ koncem šedesátých let (jejichž raným příkladem byl oblíbený *Butch Cassidy a Sundance Kid*, 1969) těch pár hlavních rolí, které byly pro ženy, téměř zmizelo.

Sexuální politika uplynulých třiceti let v americkém filmu je zjevně oblastí, v níž film prostě neodrážel skutečnou politiku. To mohla být do určité míry pravda v padesátých letech, kdy se naše národní kultura snažila přesvědčit ženy, které během války získaly určitou nezávislost, aby se vrátily domů. Ale rozhodně to bylo falešné zobrazení skutečného světa v sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých letech, kdy miliony žen pozvedaly sebevědomí své, když už ne svých chotí.

Například jedním z prvních filmů sedmdesátých let, oceňovaným za svůj „feministický“ přístup, byl *Alice už tu nebydlí* (1974) Martina Scorseseho, a přitom nám tento film představil ženu, která jakmile je připravena o bytostná pohodlí domova, nedokáže sama přežít a nakonec ráda opět přijme roli životní družky. Je těžké říci, proč jinak inteligentní kritici považovali *Alici* za v jakémkoli ohledu feministický snímek, ledaže se prostě



Obrázek 4.21 Clara Bowová, děvče, které má TO, ve dvacátých letech přestavovala silný sexuální obraz, ale se smyslem pro humor, díky němuž byla přijatelná pro stále puritánské americké diváky. „SA“ – sex appeal – od té doby poháněl tento průmysl.

situace natolik drasticky zhoršila, že jakýkoli film, který dal ženě ústřední roli, bez ohledu na jeho politiku, musel být považovaný za pokrok.

I přes velkou publicitu feministické myšlenky ve filmu v sedmdesátých nebo osmdesátých letech příliš nepokročily. Takové chlouby ženského filmu jako *Rozvedená žena* (1978), *Nový začátek* a *Julie* (oba 1977) použily ženy jako ústřední postavy, to je pravda, ale s žádným rozpoznatelným pozvednutým vědomím. Drama Martina Ritta *Norma Rae* (1979) poskytlo Sally Fieldové silnou, oskarovou roli protagonistky, ale zabývalo se více odborovou než sexuální politikou.



Obrázek 4.22 Po pětadvaceti letech nezávislých, duchaplných, silných ženských hvězd jako Katharine Hepburnová, Rosalind Russellová a Bette Davisová se americký film počátkem padesátých let vrátil k syrovému „SA“. Během své pozoruhodné kariéry Marilyn Monroeová na plátně ztělesňovala mužské fantazie, zatímco mimo plátno plně prozkoumávala ve stylu padesátých let hranice erotismu. Její akty pro kalendář by v té době byly považovány za pornografické. Toto je snímek z jejího posledního fotografování šest týdnů před smrtí. Fotografem byl Bert Stern. (*Přetištěno se svolením.*)

Je ironií, že filmem z tohoto období, který projevil nejsostikovanější chápání sexuální politiky, byl *Kramerová versus Kramer* (1979) Roberta Benton, v němž žena (Kramerová, hraná Meryl Streepovou) je když už ne padouchem, tak rozhodně zdrojem problémů, a film se téměř zcela zaměřuje na citlivou a bolestnou reakci muže (Kramer, Dustin Hoffman), na klasičtější feministicky inspirovanou situaci sedmdesátých let. Žádný film v nedávných letech neprojevil takovou vnímavost a starost o ženský úhel pohledu. Nepochybně kdybychom měli soudit podle Hollywoodu, hlavním přínosem současného ženského hnutí bylo osvobození mužů od mužských stereotypů. To je pravda, ale není to zdaleka celá pravda.

V osmdesátých letech se „nový ženský film“ (zdráhám se označovat ho jako feministický film) rychle stal přijatelným žánrem, ale bez jakéhokoli



Obrázek 4.23 V témže období byly role Doris Dayové právě tak omezené – a omezující – ačkoli byla děvčetem od vedle, kontrastujícím se sexuálním kotákem Monroeové.

skutečného emocionálního nebo politického dopadu. Takové současné „ženské filmy“, jako *Ocelové magnólie* (1989), *Smažená zelená rajčata* (1991), *Od devíti do pěti* (1980) nebo *Thelma a Louisa* (1991), nám i přes všechny svoje klady toho tolik neřeknou o sexuální politice. První dva se zabývají ženami v jejich vlastním světě, kdežto ty druhé dva je prostě nechávají hrát si na kámoše, jak si obvykle hrají muži, a oslavují nově přijatelnou postavu osvobozené ženy, aniž by rozšířily dialog anebo konfrontovaly přijatou morálku.

Co je ještě nového? Od poloviny 70. let do konce století existovala sexuální politika v Americe a Evropě ve stavu zpomaleného pohybu. Během pětadvacátého Dne Země se diskutovalo o stejných problémech jako během toho prvního. Ti, které nevhodně nazýváme „menšinami“, čelí stejným problémům nyní jako tehdy. Zápas pokračuje.

Ale i přes to, že nemůžeme poukázat na kontinuitu pokroku, je nyní situace žen ve filmu lepší, než byla před třiceti lety. Je tu nedefinovatelný pocit, že rovnováha mezi muži a ženami se posunuje. Důležitější je, že teď už pro herečku není neobvyklé prodloužit svou kariéru hlavní ženské představitelky až do šedesátí: Jane Fondová, Shirley MacLaineová, Tina Turnerová, Goldie Hawnová a Barbra Streisandová neutrpěly žádný pokles příjmů, když vyzrály. A Susan Sarandonové bylo přes čtyřicet, než uplatnila plnou škálu svého talentu. A Sarandonová je první americkou hereč-



Obrázek 4.24 V šedesátých letech se ženské role zlepšily jen málo. Celkově americkým plátnům dominovali muži a filmy o kámoších oslavovaly mužská pouta. Zde Paul Newman a Robert Redford vybíhají se střílejšími revolvery v *Butch Cassidy a Sundance Kidovi* (1969), skutečné apoteóze filmů o kámoších.

kou po dlouhé době, která kombinuje sexualitu se zralou inteligencí v osobnosti hvězdné stálice, právě jako si Meryl Streepová pro sebe vytesala postavení vůdčí „herečky hereček“.

Ženy se zde nepochybně ujaly vůdčí role při znovudefinování našeho postoje vůči stárnutí. Generace, která dospěla v 60. letech, „válečné děti“ a „silné ročníky“, se rozhodly udržet si stupeň sexuality až do šedesátí a sedmdesátí, což před třiceti lety bylo neslýchané.

Zároveň paradoxně se generace X přimkla k retrogradní sexuální mytologii, připomínající to nejhorší z 50. let. Madonna přestylizovala kočku Marilyn Monroeové do afektované Valkýry, jejímž brněním je její spodní prádlo. *S Madonnou v posteli* bylo fází, kterou většina z nás opustí při nástupu na vysokou. Herečky jako Sharon Stoneová, Demi Mooreová, Kim Basingerová a Drew Barrymoreová jsou využívány a zneužívány zcela pravidelně. Stejně jako jejich mužští předchůdci v 80. letech – Sean Penn, Rob Lowe, Matt Dillon, Patrick Swayze – i tato nová generace hereček hraje na stru-



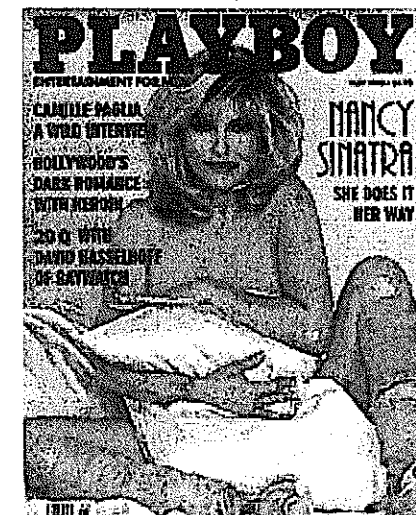
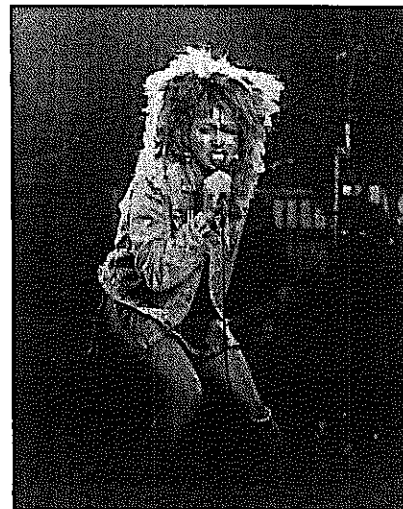


Obrázek 4.25 Teprve *Thelma a Louise* z r. 1991 feminizoval téma kámošů v úspěšném filmu. Snímek o dvou ozbrojených ženských psancích vyvolal mediální senzaci a diváci se přeli o jeho potenciál jakožto feministického prohlášení. Zde Geena Davisová a Susan Sarandonová odjíždějí s pedálem u podlahy.

nu těch méně slavných hollywoodských tradic. Nestačí naznačovat, že tyto role mohou být ironické; všichni víme, co prodávají. V 90. letech se sex rozdrolil ve zboží, a to vcelku nudné. Tvrdé „porno“ jako *Hluboké hrdlo* a *Đábel ve slečně Jonesové* – filmy, které v době svého uvedení počátkem sedmdesátých let vyvolaly rozruch – jsou nyní dostupné na mnoha kabelovkách v každém obýváku a udržují příjmy většiny předměstských videopůjčoven. Od *Flashdance* (1983) a *Hříšného tance* (1987) byl sex pro teenagery a předpubertální mládež hollywoodským vedlejším ziskovým produktem a mnoho celovečerních filmů pro kina využívá svých softcorových aktiv vydáváním explicitnějších „videostřihů“ na trhu s kazetami.\*

Snad je to pokrok, snad je nutné projít touto fází, abychom znovu objevili milostné příběhy a nepornografickou erotiku, možná epidemie AIDS vyžaduje více „virtuálního sexu“. V každém případě se zdá, že na přelomu století je vhodná doba se znovu podívat na Felliniho *Satyricon* a připome-

\* Tento marketingový trend během 90. let rostl a dosáhl svého vrcholu v r. 1999, když byly teenagerovské sexuální fantazie nahrazeny předpubertálním humorem inspirovaným *Beavisem a Butt-headem* ve filmech jako *South Park: Peklo na Zemi* a *Austin Powers: Špión, který mě vojel*, jakmile se Hollywood zaměřil na lukrativní trh předpubertálních kluků. Tento trend začal být známý jako „nechutný humor“.



Obrázek 4.26 V osmdesátých a devadesátých letech sice nedošlo k návratu důvtipu a hloubky ženských postav, jaké projevovaly ve třicátých a čtyřicátých letech, ale toto období bylo v jednom ohledu pozoruhodné: jak herečky šedesátých a sedmdesátých let, vedené Jane Fondovou a Barbrou Streisandovou, stárly, nadále hrály romantické hlavní role i po čtyřicítce a padesátce. Snad poprvé od osmnáctého století si ženy středního věku směly uchovat svou sexualitu, dokonce ji stavět na odív. (A) Tina Turnerová ve čtyřiapadesáti. (B) Goldie Hawnová v devětačtyřiceti. (C) Susan Sarandonová jako sexy hvězda *Soumraku* (1998). (D) Všechny své vrstevnice trumfovala někdejší zpěvačka šedesátých let Nancy Sinatra, když pózovala pro klasickou fotografickou dvoustranu *Playboye* v r. 1995 ve věku 54 let.



Obrázek 4.27 To, že jsme dosud neobnovili rovnováhu sexuální politiky 40. let, je rozhodně spíše naše vina než Hollywoodu. I přes třicet pět let „sexuální revoluce“ a pětadvacet let aktivního feministického hnutí byla sexualita devadesátých let nejčastěji kyselá a nefungující, jak zde naznačuje propagační fotografie Sharon Stoneové. Po osmi stech letech romanci je tělo nadále žádostivé, ale lyrický duch je ochablý. Snad je načase vystavět nové chrámy Euterpe, Erato a Thálie.

nout si Claru Bowovou, onu dívku z dvacátých let, která zavedla představu sex-appealu, hrála svou roli s důvtipem a přímostí, odhalující jak zvýšené sebevědomí, tak silnější smyslnost, než jakou najdeme v jakékoli půjčově plně současných videoproduktů.

Sexuální politika ve filmu je úzce spojená s tím, co můžeme nazvat jeho „snovou funkcí“. Značná část akademické kritiky konce sedmdesátých let a let osmdesátých se soustřeďovala na tento aspekt filmového prožitku. To, že se silně identifikujeme s filmovými hrdiny, je prostě odpozorovaný důkaz o tom, že působení filmu na naši psychiku není nepodobné snům. To je nedílná součást filmové politiky: jaký máme vůči filmům vztah? Od počátku se filmaři zabývali prodejem romantických a akčních fantazií – nebo abychom použili současná synonyma, sexu a násilí. V tomto ohledu se film příliš neliší od literatury. Populární filmy stejně jako populární romány závisí na motivování sil této dvojice libidiózních smyslných impulzů.

Toto téma je komplexní: film uspokojuje libido nejenom určitým oživením fantazií, ale také formálněji – styl filmu, jeho idiom může být bez ohledu na jeho obsah buď romantický, nebo aktivní, sexuální a násilný. Navíc zdaleka není jasné, jaký přesně účinek tato konkrétní funkce filmu má na lidi, který ho prožívají. Zaujímá místo skutečného zážitku? Anebo k němu inspiruje?

To je obzvlášť zajímavá hádanka, pokud je vyjádřená ve smyslu politické akce. Film, v němž hrdina nakonec vyhraje, může divákům prostě sdělovat, že „je o to postaráno“ – že není nutné jednat – zatímco film, v němž hrdina prohraje, se může chápat jako signál, že konání je pošetilé. Jak tedy může politický filmař vytvořit strukturu, do níž jsou diváci zataženi, ale ne do té míry, aby postavy sloužily jako náhradníci? Jak ozřejmit, že jednání je ve skutečném životě možné a zároveň stále nutné? Na to nejsou jednoduché odpovědi.

Otázku náhražkového konání je snadnější vysvětlit pomocí milostných příběhů a sexu. Zde jsou postavy zjevně náhradníky diváků a nikdo se nesnaží naznačit, že drama filmu lze přenést do skutečného života. Vlastně realističnost filmového zážitku naznačuje opak: prožitek filmu může do značné míry nahradit prožitek skutečnosti. Mluvíme o filmových „fanoušcích“, ale existuje také subkultura filmových „náruživců“: lidí s tak silnou potřebou po snovém prožitku filmu, že velmi dobře může být fyziologická stejně jako psychologická. Tyto hluboké účinky filmu dosud nebyly dostatečně podrobně studovány. Značná část nejzajímavějších prací filmové teorie se během následujících několika let bude zabývat těmito tématy.

Smyslný účinek filmu jako snu má i praktičtější aspekt. Už od Edisonovy kinetoskopové smyčky s Johnem Ricem a May Irwinovou v *Polibku* (1896) roznítily filmy výlevy moralismu, což naopak vedlo k cenzuře. Zatímco v evropských kontinentálních zemích byla filmová cenzura nejčastěji politické povahy, v USA a Británii byla antisexuální a puritánská, byla projevem domácího puritánství a viktoriánských postojů k sexu.

V r. 1922 jako reakci na údajné veřejné morální pobouření nedávnou vlnou sexuálních skandálů, týkajících se filmových herců (zejména aféra Fattyho Arbucklea), založil Hollywood organizaci Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPA), hovorově označovanou jako „Haysův úřad“ podle jeho prvního prezidenta. Haysův úřad formálně neprováděl žádnou cenzuru a dával přednost dobré publicitě před špatnou, ale postupně byly vydávány směrnice. První produkční kodex byl z r. 1930. Když do MPPA v r. 1934 přišel Joseph Breen, začal být přísně uplatňován. (Téhož roku byla založena Katolická liga mravnosti a až do počátku šedesátých let měla značný vliv.)

Kodex měl vůči filmařům absurdní požadavky. Nejenom že byly přísně zakázané přímočaré projevy sexu a násilí, ale také byla vydána (a přísně uplatňována) řada směrnic, které zakazovaly zobrazování manželských postelí i pro manželské páry a cenzurovaly takové klení, jako „proboha“, „krucinál“, „zatraceně“, „cvok“ – dokonce i „blbost“. Mělo to hluboký dopad.

Jedním z největších překvapení očekávajících studenta filmu, který poprvé vidí filmy z období před kodexem, je zjištění, že koncem dvacátých



Obrázek 4.28  
Edisonův Polibek  
(1896) Johna Ricea  
a May Irwinové,  
kde to všechno  
začalo. (Zvětšené  
okénko.)

let a na samém počátku let třicátých měly filmy překvapivě současné pojetí morálky a zabývaly se tématy jako sex a drogy, které pak byly zakázané až do konce šedesátých let. Má to podivně dezorientující účinek. Díky častému uvádění v televizi jsme vyrostli s (obvykle znovu cenzurovanými) hollywoodskými filmy z konce třicátých, čtyřicátých a padesátých let. Vidět některé realistické filmy z období před kodexem znamená objevit ztracenou generaci. Například jedním z posledních vážných témat před kodexem byl cyklus gangsterských filmů – jako *Veřejný nepřítel* (1931) a *Zjizvená tvář* (1932) – které se snažily zabývat politickými tématy přímo.

V Británii autocenzura Britskou radou pro filmovou cenzuru začala už roku 1912. Kupodivu britský systém cenzury měl méně znatelný dopad než americký kodex. Do r. 1951 byly britské filmy klasifikované U, A nebo H (U pro Universal – mládeži přístupné, A pro Adults – mládeži nepřístupné a H pro Horrific – mládeži do 16 let nepřístupné). Cílem bylo chránit malé děti před nežádoucím vlivem extrémního násilí (to znamenalo slovo „horrific“), proti čemuž nelze nic namítat. V r. 1951, když ve filmu začal být důležitější sex, bylo písmeno H nahrazeno X.

Americký kodex byl po celé hollywoodské období užitečný pro producenty. Ačkoli stanovil neuvěřitelně nahodilá pravidla, také studia osvobodil od jakéhokoli etického tlaku zabývat se závažnými politickými

a sexuálními tématy, nebo dokonce dodat mírnějším tématům určitý stupeň sofistikovanosti. Hollywood se v polovině třicátých let pohodlně ustálil na filmářském stylu, který se všeobecně vyhýbal závažnosti ve prospěch vysoce ceněných, ale často prázdných „zábavních hodnot“ Zlaté éry.

Důležité nebyly jenom přímé zákazy kodexu. Ten měl také celkově mrazivý dopad na průmysl, který byl obzvlášť choulostivý na ekonomické tlaky. Tato zranitelnost navíc vytvořila jiný typ cenzury. Studia neprodukovala nic, co by mohlo urážet vlivné divácké menšiny. Také jakmile politický establishment udělal nějaké návrhy, velmi se snažila vyhovět. Například porušování zákonů v období prohibice počátkem třicátých let vedlo k sérii fašizujících filmů – mj. *Korunní svědek* (1931), *OK Ameriko!* (1932) a *Gabriel nad Bílým domem* (1933).

Přirozeně během 2. světové války se Hollywood přizpůsobil potřebám doby nejenom produkcí tisíců výcvikových a propagandistických filmů (z nichž nejznámějším příkladem je cyklus Franka Capry *Zač jsme bojovali*), ale také v hraném filmu rychlým vybudováním mýtu o tomto konfliktu, což sehrálo nemalou roli pro sjednocení země v tomto zápasu.

Dokonalým příkladem je *Směr Tokio* (1943) Delmera Davese, který zobrazuje obvyklou etnicky smíšenou skupinu sjednocenou proti společnému nepříteli. Cary Grant se jako vůdce uprostřed filmu zastaví, aby napsal dopis domů své ženě na středozápadě. Tato sekvence zabírá dobrých deset minut. Jak Grant píše a ospravedlňuje válku, dokumentární záběry ilustrují jeho přednášku, jejímž jádrem je, že Japonci a Němci jsou rasově opovrženější, zatímco naši spojenci, Číňané a Rusové, jsou geneticky předurčení k vítězství a historicky mírumilovní lidé, právě tak jako my! Později to příliš dobře nezapadalo do mytologie studené války. V mnoha kopiích *Směru Tokio* úmyslně či shodou okolností na vrcholu studené války tato působivá sekvence chyběla.

Když 2. světová válka skončila, občas se objevilo realistické zpracování boje, které by téměř bylo možné označit za protiválečné pojetí. Dva nejznámější příklady jsou *Příběh pěšáka* a *Byli obětováni* (oba 1945).

Jak po válce vznikaly mýty studené války, Hollywood je oddaně následoval. V polodokumentárních špionážních filmech, produkovaných Louisem de Rochemontem (*Dům na 92. ulici*, 1945; *Ulice Madeleine č. 13*, 1947; *Jděte na východ po Beaconově ulici*, 1952), můžeme vysledovat plynulý vývoj, jak komouši coby zloduší nahradili nácky, bez jakékoli změny stylu nebo struktury filmů.

V padesátých letech mentalita studené války pronikala všude. Existovaly série špionážních filmů a filmů oslavujících studenoválečnické instituce jako Velitelství strategického letectva (SAC) a FBI. Ale na abstraktnější rovině můžeme v 50. letech psychologii studené války také rozpoznat

v populárním žánru science fiction. *Invaze lupičů těl* (1956) je snad nejlepší metaforou politické paranoie těchto let, kdežto *Zakázaná planeta* (1956) představuje kultivovanější přístup. Ve druhém filmu nejsou monstra zákeřné, nesmiřitelné bytosti z jiného světa, proti nimž není jiné obrany než úplná mobilizace, ale spíše stvoření našich vlastních já, odraz našich vlastních základních obav. Jakmile se postavy *Zakázané planety* naučí zvládat své vlastní podvědomí, monstra se vypaří.

Čistky a černé listiny, které se objevily koncem čtyřicátých let na naléhání Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti, měly zjevně hluboce zneklidňující dopad. Ale to samo o sobě nestačí pro vysvětlení rozšířené, téměř jednomyslné ideologie, projevované v hollywoodských filmech 50. let. Filmaře zasáhla stejná paranoia, která svírala zbytek země. Bylo to, jako kdybychom po nalezení ducha sjednocení a společného smyslu během války proti fašismu zoufale toužili po dalším, stejně nebezpečném nepříteli, který by nás dal dohromady. Když se mýty studené války v šedesátých letech rozplynuly, shodou okolností byly částečně uvolněny síly společenské přeměny. Americké filmy odrážely i tyto změny.

V Evropě byl paradoxně účinek 2. světové války na film kladný. V klidnější, citlivější a rozumnější propagandě filmů jako *Moře, náš osud* (Noël Coward, 1942) našli angličtí filmaři smysluplnost. Když byly dokumentární postupy Griersona a jeho kolegů použité v hraném filmu, Anglie poprvé objevila národní filmový styl. Tento politicky uvědomělý, historicky sečtělý styl byl na krátkou dobu oživen koncem padesátých a počátkem šedesátých let, když takzvaní Rozhňevaní mladí muži z divadla ovlivnili film.

V Itálii bylo dlouhé období sucha za fašismu ukončeno povodní politiky aktivních, esteticky revolučních filmů, souhrnně známých jako neorealismus. Rosselliniho *Řím, otevřené město* (1945) a *Paisa* (1946), De Sicovi *Zloději kol* (1948) a *Děti ulice* (1946), Viscontiho *Posedlost* (1942) a *Země se chvěje* (1947) nasadily měřítko, která desetiletí inspirovala filmaře po celém světě.

Ale politická závažnost, kterou se vyznačovala britská i italská kinematografie během čtyřicátých let, nepřežila dlouho do let padesátých. Oživena byla teprve až koncem šedesátých let v řadě francouzských a italských investigativních filmů, které měly značný politický dopad. Hlavními exponenty tohoto stylu byli Constantin Costa-Gavras (*Z*, 1969; *Stav obležení*, 1973) ve Francii a Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, 1962; *Případ Mattei*, 1972) v Itálii. V USA bylo filmů v tomto stylu málo. Nejznámějším příkladem byl *Čínský syndrom* (1979), který měl premiéru jenom několik týdnů předtím, než havárie na Three Mile Island téměř zkopírovala jeho zápletku.

Od 80. let začal být vztah mezi politikou a filmem stále více nevyvážený (stejně jako vazba mezi politikou a skutečným životem). Investigativní tradice existuje i nadále, ale trvalo skoro dvacet let, než měl jakýkoli evropský nebo americký film přímý dopad na skutečnou politiku. Oliver Stone si v Hollywoodu vybudoval ojedinelou pozici jakožto poslední politický filmař, ale jeho průzkumy současných témat (*Talk Radio*, 1988; *Takoví normální zabijáci*, 1994; a obzvláště *Wall Street*, 1987) jsou zastíňovány jeho populárnějšími historickými chvalozpěvy (*Četa*, 1986; *J.F.K.*, 1991; *Nixon*, 1995), upínajícími se na události před třiceti lety. Možná jeho směsice zájmů prostě odráží nás, kteří jsme uvízlí na konci století mezi dvěma politickými světy – „jeden mrtvý a druhý neschopný se zrodit.“\*

Film je stejně jako všechny formy masové zábavy silně mýtotvorný, i pokud je zábavou. Hollywood výrazně napomohl utvářet – a často přehánět – naše národní mýty, a tedy naše sebeuvědomění. Podobně zásadní dopad měl v zahraničí. Pro francouzskou novou vlnu počátku 60. let byl fenomén amerického filmového imperialismu důležitým tématem studia. Například i nedávno, v r. 1976, měly americké filmy jenom 40procentní podíl z tržeb v západním Německu. V r. 1992 se toto číslo více než zdvojnásobilo, na 83 procent. Americký film je téměř stejně dominantní v Anglii, Itálii, Francii, a ty všechny mají významné národní kinematografie. Americké filmy si soustavně zajišťují 50- až 60procentní podíl francouzského trhu. V menších evropských zemích, a zejména těch nově vzniklých, je situace ještě nevyváženější. Například v r. 1975 plynulo v Holandsku 18 procent příjmů z filmu domácím producentům. V r. 1991 bylo toto číslo sníženo na 7 procent. (Měl bych poznamenat, že americký podíl na trhu se může značně měnit podle konkrétních filmů uvedených v jednotlivých letech; americké dominování trhu nepostupuje s nezvratnou neúprosností.)

V současnosti je drtivá nadvláda amerických filmů na světovém trhu ohrožována z několika stran. Některé země zavedly systémy kvót. V 70. letech se filmaři třetího světa snažili klást odpor hollywoodským mýtům svými vlastními, zatímco mnoho dalších filmařů se snažilo o radikálnější postoj: zpochybnit samotnou premisu hollywoodského filmu – zábavu. Tento přístup, někdy nazývaný dialektický film, znamenal přetvořit zábavnou konzumní komoditu v intelektuální nástroj, fórum pro zkoumání a diskuzi.

\*) „One dead, the other powerless to be born.“ Verše 85–86 ze „Stroj z Grande Chartreuse“ (1855) viktoriánského básníka a esejisty Matthewa Arnolda (pozn. překl.).



To je pohled na film, který nejenom připouští vztah mezi filmem a pozorovatelem, ale doufá, že jej svým otevřeným přístupem zhodnotí v divákův prospěch. Tyto filmy chtějí podobně jako hry Bertolta Brechta (viz kapitolu 1) vtáhnout své pozorovatele intelektuálně, stejně jako emocionálně. Je tedy nutné, aby se diváci na prožitku filmu podíleli intelektuálně; jinými slovy musí pracovat. To má za následek, že to odradí mnoho lidí, kteří základním dialektickým pravidlům nerozumějí. Očekávají, že veškerou práci odvede film, že je obklopí očekávanými opojnými fantaziemi, a dialektické filmy – například dílo Jean-Luca Godarda – jim připadají nudné.

Ačkoli to rozhodně nezaručuje rostoucí podíl na trhu, pokud tomuto přístupu správně porozumíme, nabízí velmi zajímavou možnost budoucího vývoje filmu:

- Ontologicky – je posílena a uplatněna schopnost filmu dekonstruovat tradiční hodnoty.
- Mimeticky – film se nestává prostým fantastickým odrazem reality, ale esejí, v níž můžeme rozpracovat schéma nové a lepší sociální struktury.
- Inherentně – politický vztah mezi filmem a pozorovatelem je rozpoznán takový, jaký skutečně je, a pozorovatel má poprvé možnost interakce, přímého podílení se na logice filmu.

Hollywoodský film je sen – vzrušující, fascinující, ale občas politická noční můra. Dialektický film může být rozhovorem – často životně důležitým a podnětným.

## „Film“ – estetika

Když uvážíme množství sil, které musí spolupůsobit, aby film byl dokončený, všechny ty náročné ekonomické, politické a technologické faktory (z nichž jenom velmi málo musí brát do úvahy básníci, malíři nebo hudebníci), je div, že jakékoli „umění“ přežije svízelný proces natáčení filmů. Přitom stejně, jako byl film ve dvacátém století prvořadým kanálem vyjádření naší politiky, tak se také ukázal být hlavní arénou pro vyjádření naší estetiky. Jelikož to je tak veřejné médium, je – záměrně či nikoli – o tom, jak žijeme společně. Jelikož je to takové expanzivní, všeobjímající médium, nabízí opojné a bezkonkurenční příležitosti pro vyjádření estetických idejí a pocitů.

Jedním způsobem, jak získat představu o tvaru filmových dějin, je identifikovat estetickou dialektiku, která formovala jednotlivá období jejich vývoje. Takové úhledné binární protiklady mohou působit jednoduše, jak-

mile se použijí na tak bohaté a komplexní výrazové médium, ale poskytují něco, čeho se můžeme chytit. Nejvíce veřejní umělci století ze svých osobních bojů s těmito idejemi vytvořili bohaté dědictví.

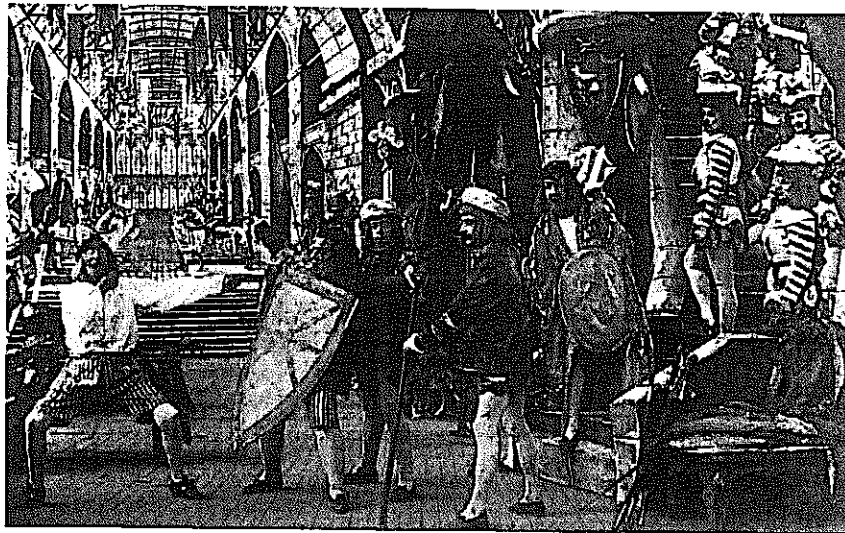
Samozřejmě je nemožné podat úplné dějiny filmových stylů a filmařů v jediném svazku (tím méně v jedné kapitole). To, co následuje, je pouhý nástin. Je to do značné míry příběh jednotlivců a jednotlivých úsilí; na následujících stránkách jsme se snažili zaznamenat ty nejvýznamnější.

### Vytváření umění – Lumièrové versus Méliès

První dichotomie filmové estetiky vznikla mezi raným dílem bratří Lumièrových, Augusta a Louise, a Georgese Mélièse. Lumièrové přišli k filmu přes fotografii. V novém vynálezu viděli skvělou příležitost reprodukovat realitu a jejich nejpůsobivější filmy prostě zachycovaly události: vlak přijíždějící na nádraží v Ciotat, dělníci vycházející z fotografické továrny Lumièrových. Byly to jednoduché, ale pozoruhodné průkopnické filmy. Nevyprávěly žádný příběh, ale reprodukovaly místo, čas a atmosféru tak účinně, že diváci ochotně platili, aby tento fenomén mohli spatřit. Na druhou stranu jevištní kouzelník Méliès viděl okamžitě schopnost filmu změnit realitu – vytvářet úchvatné fantazie. Nejznámějším příkladem Mélièsovy veskrze filmové formy iluze a jedním z nejpropracovanějších raných filmů



Obrázek 4.29 REALITA LUMIÈROVÝCH. Odchod dělníků z továrny (1895): fakt existence. (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)



Obrázek 4.30 MÉLIÈSOVA FANTAZIE. *Království víl* (1903): expresivní narace. (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)

je jeho *Cesta na Měsíc* (1902). Je příznačné, že mnoho Mélièsových filmů má v názvu výrazy „noční můra“ nebo „sen“. Dichotomie představovaná protikladnými přístupy Lumièrových a Mélièse je pro film ústřední a během následujících let byla opakovaná v množství podob.

Ve stejné době v USA společnost Thomase Edisona produkovala prostší filmy, které zřídka vykazovaly niternou filmovost francouzských kolegů. *Kýchání Freda Otta* a *Polibek Johna Ricea* a *May Irwinové* jsou dva typické příklady Edisonova ostýchavého přístupu.

V r. 1897 přišel do Edisonovy společnosti obchodník Edwin S. Porter. Následujících jedenáct let byl nejdůležitějším filmařem na americké scéně. Porter se zaučil natáčením zpravodajských materiálů a v r. 1903 natočil dva filmy – *Život amerického hasiče* a *Velkou vlakovou loupež* – které jsou milníky filmových dějin. Porter je známý svým plynulým paralelním střihem (pochopitelně, neboť je často považovaný za „vynálezce“ filmového střihu), a přestože je pravda, že oba tyto filmy jsou invenční, jeho pověst jako jednoho z otců filmové techniky vyvolává první vážný problém v dějinách filmové estetiky. Porterovy pozdější filmy nikdy nenaplnily slibné počátky. Navíc jiní filmaři v Anglii a ve Francii projevili v téže době právě takovou plynulost. Vlastně památný paralelní střih v *Životě amerického hasiče* mohl být částečně dílem náhody, neboť jedním z Porterových cílů při

natáčení tohoto filmu bylo použito zbytkovou metráž, kterou objevil v Edisonově továrně. Přitom ve standardních filmových dějinách je Porter vynášen jako inovátor. Jedním z hlavních problémů s filmovými dějinami je dodnes nutkání objevit ty „první“, vytvořit jakousi Guinnessovu knihu světových rekordů ve filmu.

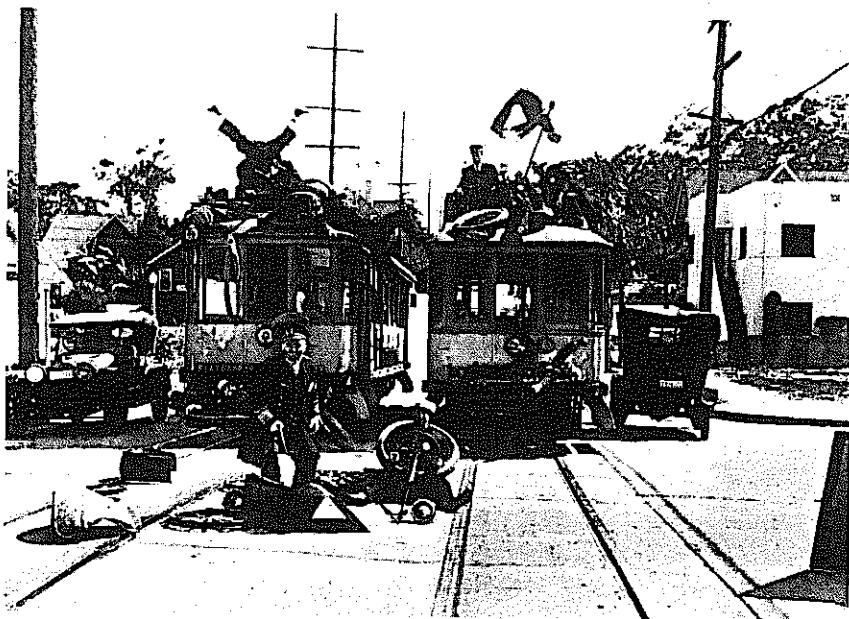
Pravda je, že pro Portera (nebo někoho jiného) by bylo těžké „neobjevit“ potenciál střihu. Je součástí fyzické povahy filmu; i pro tento údajně nejfilmovější ze všech nástrojů existují modely v jiných uměních a jakýkoli inteligentní provozovatel umění by měl být schopný učinit nezbytný logický skok. Porterův paralelní střih, Griffithovy detaily, jízdy a švenky, to všechno byly nástroje, které volaly po tom, aby byly objeveny a použity; soudíme-li podle standardů zavedených umění, sotva byly inovativní. Ve filmu ale bylo velmi snadné nastolit rekordy, když jste byli mezi prvními hráči této hry.

V Anglii v prvních letech století Robert W. Paul a Cecil Hepworth dělali zajímavější práci než Porter. Hepworthův *Pes zachránce* (1905) je lepší ilustrací potenciálu střihu než americká klasika. Ve Francii ve druhé polovině tohoto desetiletí Ferdinand Zecca (u Pathého) a Louis Feuillade (u Gaumonta) aktivně zkoumali mnoho filmových možností a Max Linder (Pathé) se stal prvním úspěšným filmovým komikem. Émile Cohl začínal studovat možnosti animovaného filmu. V Itálii Filoteo Alberini točil jedna z prvních historických dramát. Zjevně první období filmových dějin je příběhem evropských úspěchů.\*

D. W. Griffith nejprve vstoupil do filmu r. 1907 jako herec. Během následujících šesti let režíroval stovky jedno- a dvojdílných filmů pro Biograph a během toho získal pověst předního filmového umělce své doby. Griffith měl dobré výsledky obzvláště s herci a divadelními nástroji – obzvláště svícením. S velkou sebejistotou používal detaily, jízdy, švenky a paralelní střih. Natočil filmy, které emocionálně hluboce dojímal, i když téměř vždy fungovaly v konvencích viktoriánského melodramatu. Rozhodně si zaslouží svou pověst „otce“ celovečerního filmu. Přitom v jeho díle existuje mnoho problémů.

Není nutné srovnávat Griffithovo dílo s vývojem jiných umění tohoto období: s Picassem v malířství, Conradem, Joycem a Dreiserem v románu, Strindbergem, Čechovem a Shawem v divadle. Toto srovnání je rozhodně nefér, neboť film byl stále křehkou záležitostí, která byla velmi závislá na lidovém publiku. Přitom jiní filmaři zhruba ve stejné době vytvářeli svěží a zajímavá díla, nezatížená divadelními klišé devatenáctého století. Znač-

\* Toto období je úzasně dokumentováno v šestidílném cyklu Kevina Brownlowa a Davida Gilla z r. 1995 *Kino Evropa – jiný Hollywood*.



Obrázek 4.31 SENNETTOVSKÁ HONIČKA. Keystoneští policajti v komické akci na ulicích starého Los Angeles: balet vizuálních gagů.

ná část Griffithovy pověsti jako patriarchy filmového umění existuje díky určitému komplexu estetické méněcennosti, který poznamenal filmové dějiny přinejmenším do 60. let.

Griffith, který svou dráhu začal v divadle, velmi toužil po tom točit „uznávané“ filmy. Film chtěl osvobodit od statutu nižší třídy, „něčeho nevhodného“. Přitom většina vitality a síly filmu spočívá právě v tomto odpadlickém statutu. V r. 1911 Mack Sennett, který začínal jako herec a scénárista pro Griffitha, točil své první komedie, jež projevují ducha svobody a nadšení, které jsou rovněž patrné u nejlepšího Griffitha, ale často se zdálo, že se je snaží potlačit. Griffithovo umění se dívalo zpět, Sennettovo dopředu, k dadaismu a surrealismu.

Problém s Griffithovou pověstí je dvojí: film ještě nebereme dost vážně, a tak máme sklon snižovat frašku, a zároveň film bereme příliš vážně, takže toužíme po důstojném otci, a Griffith tuto roli hrál tak dobře. Podobné postoje se objevují při studiu americké literatury, kde máme sklon příliš zdůrazňovat autory, kteří nabízejí elegantní paralelu s britskou literaturou, a přehlížet domácí americká díla jako nepřilíš hodná respektu. Jakmile tuto nevyváženost napravíme, Griffithově pověsti to prospěje, protože

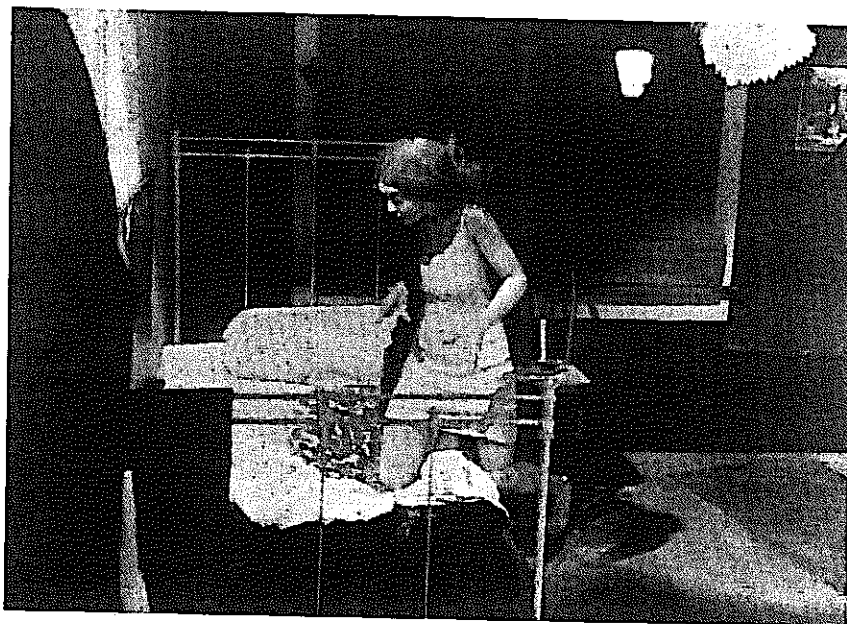


Obrázek 4.32 D. W. Griffith: *Mušketýři ze špinavé uličky* (1912). Lillian Gishová jako „dívka“. *Mušketýři* byli slavní pro své dokumentární obrazy New Yorku a byli jedním z nejpopulárnějších Griffithových filmů u Biographu. Natáčeli se na Západní 12. ulici v ateliérech Biographu na Východní 14. ulici v září 1912. (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)

budeme schopni přijmout s jeho úspěchy i jeho chyby. Také lépe pochopíme, proč jeho počáteční příslib vedl ke grandióznímu stylu pozdějších let a nakonec k selhání.

Pro Griffithovo melodrama i Sennettovu frašku byla ústřední koncepcí honička, dodnes stále dominantní prvek populárního filmu. Honička, která sahá až k raným příkladům Portera a Hepwortha, s předchůdci v konvencích viktoriánského divadla, byla jediným velkým prvkem narativní dramaturgie, který film neměl společný s divadlem. Divadlo vytáhla ven z proscéniového oblouku (skutečného či ideálního) do světa a stala se základním modelem boje mezi protagonistou a antagonistou, který pohání veškerou dramatickou naraci.

V Griffithově nejlepší formě, ve filmech jako *Telegrafistka z Lonedale* (1911), *Mušketýři ze špinavé uličky* (1912), závěrečné sekvenci z *Intolerance* (1916) nebo v *Když bouře burácí* (1920), je honička často nástrojem (skutečným či metaforickým), který mu umožňuje oprostít se od lpění na viktoriánském sentimentu, aby objevil sílu niterně obsaženou v melodramatu.



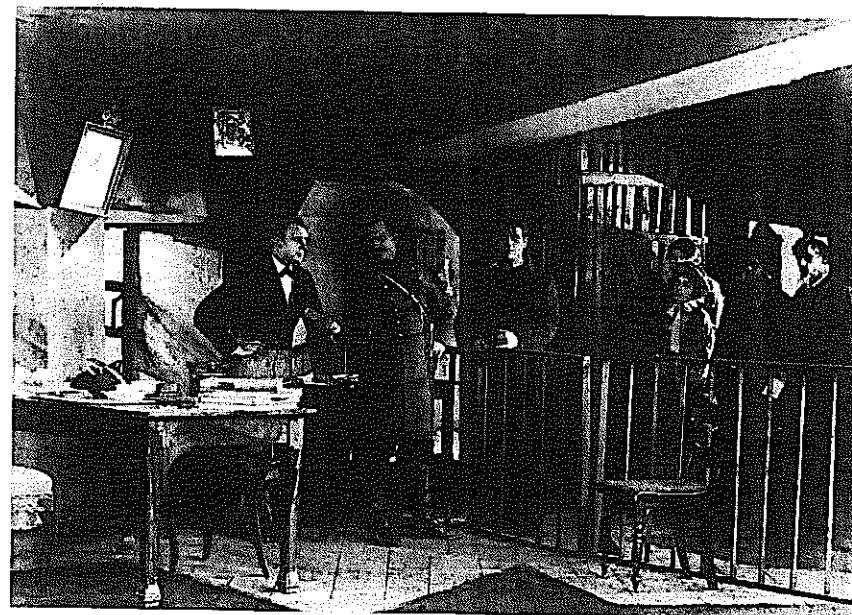
Obrázek 4.33 Zasu Pittsová a postel plná zlatých mincí: von Stroheimova *Chamtivost* (1923). (MOMA/IFSA.)

Podobně Sennettovy zběsilé honičky ponurými ulicemi právě se rodícího Los Angeles jsou jedněmi z nejvynalézavějších filmových okamžiků raných filmových dějin.

### Němý celovečerní film – realismus versus expresionismus

Podívaná, melodrama a sentiment, které spojujeme s Griffithem, byly obchodními značkami němého celovečerního filmu, jak dokládá úspěšná kariéra Cecila B. DeMillea. Také zde můžeme vytušit přinejmenším poslední dva prvky neobyčejné popularity filmů Mary Pickfordové na konci let desátých a ve dvacátých letech. (Její manžel Douglas Fairbanks ovládal ty první!) Ale esteticky se v těchto letech rozbujela Sennettova tradice.

Němý film v USA je především záležitostí komedie. Tomuto období dominují Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon, Mack Sennett a Hal Roach jako producenti. Postavy vymyšlené Chaplinem, Keatonem a Lloydem patří mezi nezapomenutelné a nejsmyslnější stvoření filmových dějin. Sennett své rané filmy vybudoval na prosté strukturální



Obrázek 4.34 Německé expresionistické chiaroscuro: *Raskolnikov* (1923) Roberta Wienieho. Hlavním kódem byla hra světla a stínu. (MOMA/IFSA.)

myšlenke: příběhy neměly žádná ponaučení, prostě to byly snůšky gagů. Velcí komici konce let desátých a dvacátých let přidali rozměr komentáře, který filmovou taškařici pozvedl na úroveň metafory a myšlenky. Je zajímavé, že Chaplin projevuje téměř tolik viktoriánského sentimentu jako Griffith, ale vyjadřuje ho současnými prostředky.

Všichni němí komici překládali v podstatě politický problém – jak se jedinec může vyrovnat s průmyslovou civilizací a mocenskou politikou? – do fyzických pojmů. Diváci reagovali a stále reagují spontánním porozuměním. Pokud byl Lloyd z němých komiků nejmechaničtější a nejabstraktnější, Chaplin byl nejlidštější a nejpolitičtější, ale všichni z nich do různé míry propojovali mechaniku a morálitu. Pravděpodobně nejtypičtější příkladem stylů a témat němé komedie je Chaplinovo mistrovské dílo *Moderní doba* (ačkoli natočená r. 1936, nemá žádné dialogy, jenom hudbu), film o strojích a lidech, který zůstává aktuální dodnes.

Kromě komické tradice bylo nejzajímavější estetickou silou působící v americkém filmu ve dvacátých letech prozkoumávání možností filmového realismu. Erichovi von Stroheimovi, bojujícímu proti rozšiřování komerčního trendu, se podařilo dokončit jenom malé množství filmů. Nejčastěji byly jeho

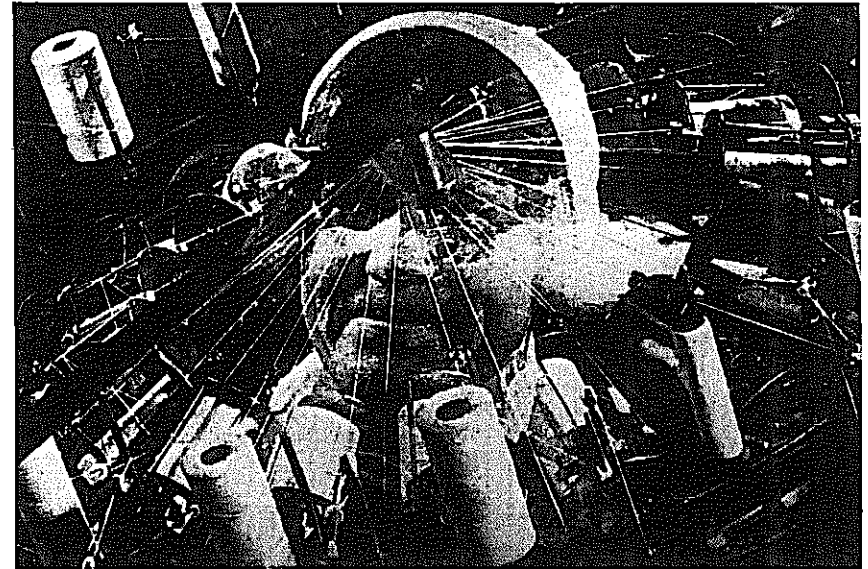




Obrázek 4.35 Asta Nielsenová byla první evropskou hvězdou – jako Mary Pickfordová, obratná obchodnice, stejně jako celebrita. Zde ji vidíme s Conradem Veidtem v *Reiji* (Richard Oswald, 1920). (Se svolením Cinegraph Hamburg.)

koncepce drasticky přestříhané studii, ale přesto měl zásadní vliv na směřování amerického filmu. *Bláhné ženy* (1922), *Chamtivost* (1923) a *Svatební pochod* (1928) – všechny znetvořené šéfy studií – přesto přežívají jako legendy a učebnice vitality realistických postupů, jako je hloubka ostroti, komplexní *mise-en-scène* a natáčení v reálu. Potenciál těchto nástrojů filmaři stále zkoumají. Stroheim byl mezi prvními, kdo rozpoznal, že pozorovatel filmu musí dostat volnost, díky níž se může dostat do harmonie s tvůrcem.

Stroheim nebyl ve dvacátých letech jediný, kdo zkoumal možnosti kamery jako komunikátora spíše než manipulátora. Robert Flaherty, pracující mimo hollywoodský systém, se stal prvním významným dokumentaristou prostřednictvím filmů jako *Nanuk, člověk primitivní* (1922) a *Moana* (1926). F. W. Murnau, který prožíval počátkem dvacátých let úspěšnou kariéru v Německu, přijel do Ameriky r. 1926. *Východ slunce* (1926) a *Tabu* (1929, 1931, s Flahertym) zůstávají dobrými příklady, jak je možné diva-



Obrázek 4.36 *Muž s kinoaparátem* (1929) Dzigy Vertova: idiosynkratická kino-pravda. (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)

delnost sloučit s realismem. Do menší míry *Přehlídka smrti* (1925) a *Ecce homo!* (1928) Kinga Vidora, stejně jako pozdější *Chléb náš vezdejší* (1934), jsou příklady politického realismu.

Zatímco v Americe se film ve dvacátých letech rychle industrializoval, v Evropě to byl obchod, který zároveň byl brán jako umění. Filmaři všeobecně více spolupracovali se zavedenými malíři, hudebníky a dramatiky než Američané, nejenom proto, že žili ve stejných městech, ale také proto, že nové médium přitahovalo avantgardní hnutí, jež se tehdy etablovalo.

V Londýně byla v r. 1925 založena Společnost filmu, aby propagovala filmové umění. Ve Francii se Louis Delluc stal prvním důležitým estetickým teoretikem filmu a takoví filmaři jako Abel Gance, Jean Epstein, Germaine Dulacová, René Clair, Luis Buñuel a Salvador Dalí, Man Ray a Marcel Duchamp poskytli praktické příklady filmu jako umění, kdežto komerční film produkoval jen málo hodnotného. V Německu si UFA předsevzala vědomě zvýšit estetické standardy německého filmu. Výsledkem byl jeden z největších rozkvetů talentu v dějinách filmu: německý expresionismus.

Významnou roli v tomto hnutí sehráli scénárista Carl Mayer, výtvarníci/malíři Hermann Warm, Walter Röhrig a Walter Reimann, stejně jako režiséři Robert Wiene (*Kabinet doktora Caligariho*, 1919), Fritz Lang



Obrázek 4.37 Akce a kompozice v *Pravidlech hry* (1939) Jeana Renoira. (*l'Avant Scène. Zvětšené okénko.*)

(*Dr. Mabuse, dobrodruh*, 1922; *Metropolis*, 1927), Murnau (*Upír Nosferatu*, 1922; *Poslední štace*, 1924) a Paul Leni (*Muzeum voskových figurín*, 1924, a v Hollywoodu *Kočka a kanárek*, 1927). Mezitím G. W. Pabst (*Ulička, kde není radosti*, 1925) zkoumal realistické alternativy. Toto období filmových dějin je sice fascinující, ale ukázalo se, že jenom Lang a Murnau jsou významní umělci a jenom Lang vydržel dostatečně dlouho, aby vytvořil rozsáhlejší dílo.

Německý expresionismus měl celosvětově značný dopad, ale v desátých letech a počátkem let dvacátých zajímavé a produktivní tradice vznikaly také ve Švédsku a Dánsku. Švédští režiséři Mauritz Stiller i Victor Sjöström začínali v divadle. Od raných dnů až po celou kariéru Ingmara Bergmana byl švédský film úzce spjatý s divadelním světem. Stiller se nejprve specializoval na důvtipné komedie (*Láska a žurnalistika*, 1916; *Nejlepší film Thomase Graala*, 1917), poté se zaměřoval na literárnější projekty (*Gösta Berling*, 1924) a nakonec se svou hvězdou Gretou Garbo emigroval do Hollywoodu. Herec Sjöström je nejlépe známý díky svým poetickým sociálním komentářům (*Psančí*, 1917; *Vozka smrti*, 1921).

Kariéra dánského režiséra Carla Theodora Dreyera trvala déle než padesát let, přestože režíroval poměrně málo filmů. Jeho *Utrpení Panny orleánské* (1928) se stalo jedním ze základních mistrovských děl světového filmu,

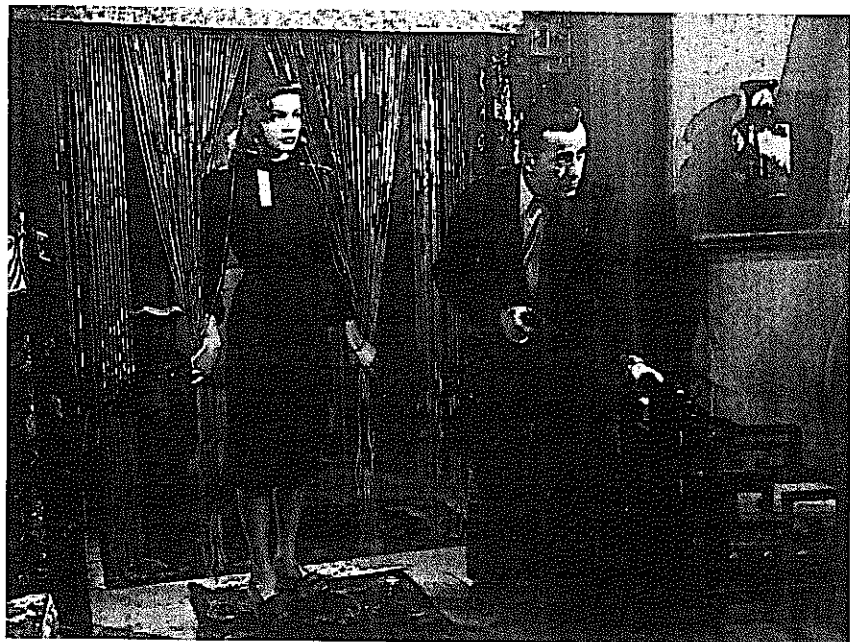


Obrázek 4.38 Počátkem třicátých let Howard Hawks natočil klasický gangsterský film *Zjizvená tvář* pro producenta Howarda Hughese, než se posunul k jiným žánrům. Hvězdami byli Ann Dvoraková a George Raft.

stejně jako *Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye* (1932) a *Gertruda* (1964). Dreyerovy filmy jsou pozoruhodné svou transcendentální jednoduchostí a fascinací krutostí, ponižováním a utrpením.

Dvacátá léta byla také plodným obdobím sovětského filmu. Lev Kulešov a Vsevolod Mejerchold zavedli samostatně, ale podobné teorie, které byly převzaty a značně rozpracovány Sergejem Ejzenštejnem (*Stávka*, 1924; *Křížník Potěmkin*, 1925; *Deset dní, které otřáslý světem*, 1927), V. I. Pudovkinem (*Matka*, 1926; *Konec Petrohradu*, 1927) a Alexandrem Dovženkem (*Arzenál*, 1929; *Země*, 1930). Tyto filmy zůstávají základními mezníky dějin filmu, obzvláště *Křížník Potěmkin*, pravděpodobně nejzřetelnější příklad Ejzenštejnových vlivných teorií montáže.

Ejzenštejn film chápal jako dialektický proces a jeho postupy v *Křížníku Potěmkinovi* účinnost tohoto přístupu dokládají. Použitím „typů“ spíše než plně propracovaných postav vytvořil pro tento příběh vzpoury posádky křížníku Potěmkinu působivou, nezvratnou logiku. Sekvence oděské-



Obrázek 4.39 Lauren Bacallová, Humphrey Bogart: *Hluboký spánek* (Howard Hawks, 1946): vyváženější vztah mezi ženami a muži, než je běžné dnes. (MOMA/IFSA.)

ho schodiště (viz obrázky 5.1 až 5.4) je jedním z nejznámějších příkladů jeho slavných montážních postupů, kde vytváří drama i významy čistě pomocí protikladnosti záběrů.

V téže době vytvářel Dziga Vertov svou teorii „filmu-pravdy“ ve filmech jako *Kino-pravda* (1922–25), *Kino-oko* (1924) a *Muž s kinoaparátem* (1929). Tak jako Němci zkoumali expresivitu stylizovaných dekorací a *mise-en-scène*, tak zase sovětská revoluční filmaři zkoumali silnou expresivní inteligenci montáže. Jejich teorie, patřící ve filmu k nejdůležitějším, budeme probírat v následující kapitole.

## Hollywood – žánr versus auteur

Počátkem třicátých let americký film dosáhl ve světě dominantního postavení. Mezi lety 1932 a 1946 jsou dějiny filmu, se dvěma výjimkami, dějinami Hollywoodu. Výjimky tvoří skupina režisérů ve Francii, někdy zařazovaná pod označení „poetický realismus“, a počátky britské dokumentární tradice s Johnem Griersonem a jeho skupinou v Anglii. Grier-



Obrázek 4.40 Joel McCrea jako úspěšný režisér Sullivan se chystá trpět s Veronicou Lakeovou v pronikavé satíře Prestona Sturgesa na Hollywood *Sullivanovy cesty*.

son, který sám natočil jenom jeden film, ve třicátých letech působil jako producent, organizátor a mluvčí britské dokumentární školy, hnutí, jehož dopad na budoucí vývoj britského filmu byl důležitější než samotné filmy, které z něj vzešly. Ačkoli Humphrey Jennings nebyl s Griersonem spojený, za války vytvořil příklady tohoto žánru, které jsou pravděpodobně stále nejaktuálnější: *Poslouchejte Británii* (1942), *Ohně byly zažehnuty* (1943) a *Deník pro Timothyho* (1945) byly všechny osobními výpověďmi někdejšího básníka a malíře.

Tak jako britskému hranému filmu 30. let dominoval Alfred Hitchcock, podobně se Jean Renoir tyčil nad francouzskou filmovou scénou tohoto desetiletí. Renoir, tehdy méně doceněný než nyní (kdy je považován za jednoho z mistrů světového filmu), vytvořil nové spojení modů, které kombinovaly humanismus takových umělců němé éry jako Chaplina s realistickými postupy v mimořádné sérii filmů: *Bouda z vody vytažený* (1932), *Toni* (1934), *Zločin pana Langea* (1935), *Velká iluze* (1937) a *Pravidla hry* (1939). Vliv jeho humánního, sociálně citlivého, směšně komického stylu je pociťován stále.

## Stav dějin filmu

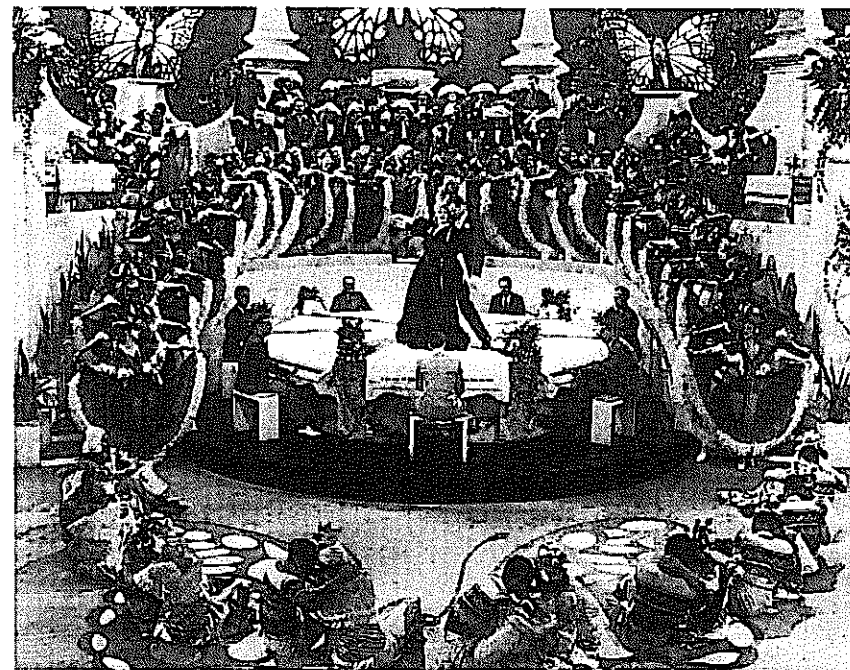
V téže době ve Francii vnikalo mnoho dalších a velmi osobních stylů: Marcel Pagnol režíroval řadu populárních, lyrických a umírněných studií francouzského provincialismu. René Clair, jehož pověst během let utrpěla, režíroval několik zábavných, byť lehkých filmů. Marcel Carné je autorem mnoha velmi divadelních důvtipných dramát, která vyvrcholila v *Dětech ráje* (1945). Jeho častým spolupracovníkem byl Jacques Prévert. Snad nejpozoruhodnější jsou dva významné filmy, natočené Jeanem Vigem, než zemřel ve věku dvaceti devíti let: *Trojka z mravů* (1933) a *Atalanta* (1934) jsou svěžími a přímými výtvoři Vigova jasně vidoucího, virtuózního filmu.

V té době bylo v Hollywoodu málo takových jasně rozpoznatelných osobních rukopisů. Alfred Hitchcock, který dozrál v Anglii, se po svém příjezdu v r. 1940 stal nejzřetelnějším z hollywoodských *auteurs*. Žánru thrilleru dominoval půl století.

Právem, sám ho vymyslel. V mnoha filmech, natočených během jeho počátečních let v Americe, Hitchcock dále propracovával základní pocit politické paranoie, s nímž experimentoval v Anglii ve 30. letech. *Zahraniční dopisovatel* (1940) byl filmem s jemnými zvraty a vazbami, které odkazovaly na budoucnost. *Sabotér* (1942) byl prvním z jeho filmů, který před námi v honičce od pobřeží k pobřeží rozprostřel americkou krajinu. Rozvinul v něm několik zajímavých myšlenek o vztahu mezi jednotlivcem a státem v době války. *Ani stín podezření* (1943), podle scénáře dramatika Thorntona Wildera, dal do protikladu život na malém městě s kriminální osobou a obecně je považovaný za jeden z nejvýznamnějších filmů z Hitchcockovy tvorby. *Rozdvojená duše* (1945) dnes působí prostince, ale šlo o jedno z prvních představení freudovských koncepcí v americkém filmu. *Pověstný muž* (1946) vytvořil dvojici Cary Grant a Ingrid Bergmanová v silně osobním průzkumu paranoidního vztahu vytvořeného válkou.

V tomto období se také Josef von Sternberg zapsal do povědomí řadou obrazově propracovaných milostných příběhů (*Modrý anděl*, *Maroko*, 1930; *Šanghajský expres*, 1932; *Rudá carevna*, 1934). Busby Berkeley vytvořil specificky filmovou formu muzikálu (*Zlatokopové z roku 1937*, 1936; *Celá parta je tady*, 1943). John Ford nechal westernovou formu rozeznít novou rezonancí (*Přepadení*, 1939; *Můj miláček Klementina*, 1946) a mnoho metafor tohoto v podstatě amerického žánru rozšířil jinými směry ve spoustě dalších filmů, které režíroval.

Howard Hawks zanechal svůj otisk v široké škále žánrů, jeho filmy byly vždy působivé svým důvtipem, dobromyslností a bohatou strukturou. Mezi nimi byly takzvané ztřeštěné komedie (*Dvacáté století*, 1934; *Leopardí žena*, 1938; *Jeho dívka Pátek*, 1939), dramata (*Mít a nemít*, 1944) a westerny (*Červená řeka*, 1948; *Rio Bravo*, 1959). Hawksův *Hluboký spánek* (1946) je kla-



Obrázek 4.41 ŽÁNRY: MUZIKÁL. Ve třicátých letech u Warner Brothers proslavil Busby Berkeley důkladně propracovanou geometrickou taneční choreografií, ale nebyl to výhradně jeho objev. Zde je scéna z prvního muzikálu Freda Astaire a Ginger Rogersové v produkci RKO *Carioca* (1933, režie Thornton Freeland). Kombinuje svěží hvězdný výkon páru Astaire-Rogersová s *pas de milles* proslavenými v Berkeleyho dílech. Choreografem byl Dave Gould. (MOMA/IFSA.)

sický detektivní příběh *filmu noir*, podle románu Raymonda Chandlera s Humphreym Bogartem a Lauren Bacallovou. Je to téměř dokonalý model toho nejlepšího v hollywoodském filmu. Chandler, Hawks, Bogart a scénáristé William Faulkner, Leigh Brackettová a Jules Furthman zkombinovali své talenty, aby vytvořili pevně utkané předívno nejrůznějších témat a stylů. Je významné, že tento film, ačkoli byl výtvozem mnoha uměleckých osobností, je přesto působivý svou jednotou. Jako zábava nachází v hollywoodském kánonu jenom málo sobě rovných. Elektrizující vztah Bogart-Bacallová se pojí s Hawksovou důvtipnou režii, Chandlerovým lako-nickým, poetickým existencialismem a tvrdými, bohatými a humornými dialogy a elegantně komplikovanou zápletkou, dodanou scénáristy (pod Hawksovým vedením). Výsledkem je bohatě rezonující zábava.

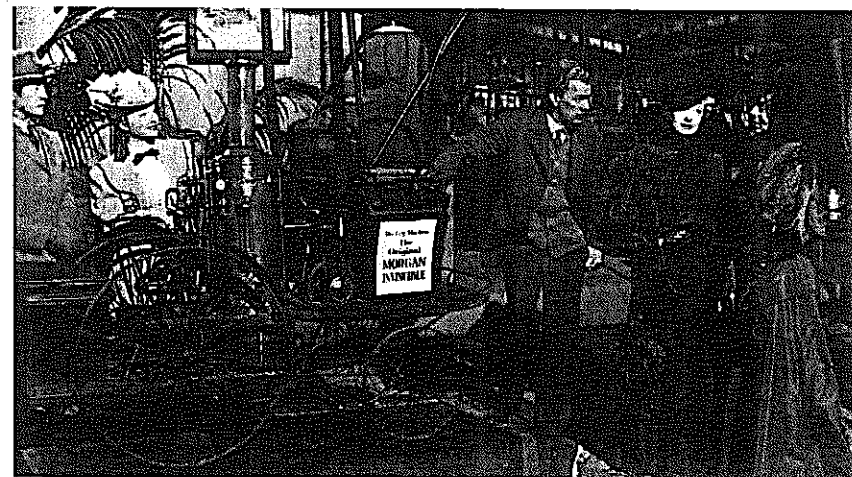


Ale *Hluboký spánek*, stejně jako všechny nejlepší hollywoodské filmy, je téměř bezděčně také čímsi víc. Hawksova galerie žen nemá obdoby, pokud jde o hloubku charakterizací, a co je důležitější, v síle a inteligenci, kterou projevují. (A to od režiséra, nejvíce známého díky jeho zpracování přátelství mezi muži!) Vyvážené napětí mezi muži a ženami v tomto filmu mu dodává zvláštní psychologickou závažnost. Zároveň je *Hluboký spánek* reprezentantem hollywoodského stylu méně obdivuhodným způsobem: většina přímočarě politického materiálu Chandlerova románu byla vyškrtána, takže v tomto ohledu je film jen bledým odleskem svého původního zdroje. Bylo to téměř třicet let před tím, než se *Čínská čtvrt* (1974), napsaná Robertem Townem a režírovaná Romanem Polanskim, zabývala na plátně stejnými tématy rozkladu a korupce, která Raymond Chandler probíral téměř ve všech svých románech, včetně *Hlubokého spánku*, ale na něž se v mnoha filmových verzích jeho příběhů, natočených ve 40. letech, pouze dělaly narážky.

Během velké éry Hollywoodu možná Hitchcock, Ford, Hawks, von Sternberg a několik dalších byli schopni od filmu k filmu udržet zřetelný osobní rukopis. Z valné části ale byl hollywoodský film produktem množství řemeslníků: režisérů, herců, kameramanů, scénáristů, architektů a producentů. Režiséři jako William Wellman, Lewis Milestone, Leo McCarey či John Huston nepochybně projevovali osobní styl a jsou náležitým předmětem zájmu autorské teorie, ale přitom struktura hollywoodského systému byla taková, že i silné režijní osobnosti byly nejčastěji ponořeny do moře stylů studií, stylů herců, požadavků producentů a libůstek scénáristů.

Jednou z nejzajímavějších výjimek z tohoto pravidla byl Preston Sturges. Ve dvacátých letech byl dramatikem a podobně jako tolik jeho kolegů se s nástupem zvuku přestěhoval z New Yorku do Hollywoodu. Ve 30. letech prožíval úspěšnou kariéru jako scénárista. Pravděpodobně nejlepším jeho scénářem z tohoto období je *Její milionář* (1937, režírovaný Mitchellem Leisenem). Režirovat začal roku 1940 a téměř po jedno desetiletí si byl schopný udržet kontrolu nad svými filmy, sám si psal scénáře a pravidelně pracoval se stejnou skupinou herců. Nejlepšími příklady jeho excentrické, ostré satyry jsou *Lady Eva*, *Sullivanovy cesty* (oba 1941) a *Zázrak v Morganově potoce* (1944).

Další scénárista-režisér s jízlivým humorem, Billy Wilder (narozen v Suše v Haliči r. 1906), byl z evropských emigrantů nejúspěšnější (a zároveň neplodnější). Do Hollywoodu přijel r. 1934, když utíkal před nacismem v Evropě. Jeho partnerství při psaní s Charlesem Brackettem a později s I. A. L. Diamondem mu pomohla stát se nejameričtějším z režisérů-přistěhovalců, s dlouhou řadou úspěchů u diváků i u kritiky. Od filmů *noir* ze čtyřicátých let (*Pojistka smrti*, 1944; *Ztracený víkend*, 1945; *Sunset Boulevard*, 1950) přes milostné příběhy a komedie let padesátých (*Sabrina*, 1954; *Slaměný vdovec*, 1955; *Někdo to rád horké*, 1959) až k vrcholům z let šedesátých (*Byt*,



Obrázek 4.42 Tim Holt, Anne Baxterová, Joseph Cotten, Dolores Costellová a Agnes Mooreheadová s „originálním Morgan Invincible“ ve Wellesových *Skvělých Ambersonech* (1942). Sice méně úchvatný film než *Občan Kane* (1941), ale *Ambersonové* nejsou o nic méně vímaví vůči americkému údělu a – ve svém komentáři o účincích automobilu na americkou společnost – překvapivě proročí. Ve svých prvních dvou filmech Welles zkoumal dva hlavní faktory – média a automobil – které definovaly americký život ve dvacátém století. (MOMA/IFSA.)

1960; *Štístko*, 1966) byl Wilder zodpovědný za bezkonkurenční množství základních kamenů americké kultury.

Právě tato dialektika mezi autory a žánry poháněla klasický hollywoodský film: střet mezi citlivostí umělce a definovanými mytickými strukturami populárních typů příběhů. Z těchto žánrů byl pravděpodobně nejdůležitější western, jelikož ztělesňoval tolik mýtů – hranici, individualismus, zemi, právo a pořádek versus anarchii – na nichž národní psyché Spojených států stále závisí. Druhé nejoblíbenější byly pravděpodobně muzikály, ať už to byla Berkeleyho geometrická cvičení v sérii filmů pro Warner Brothers, nebo sofistikované, lehké komedie Freda Astaira u RKO.

Komedie ve třicátých letech zůstala silná, neboť broadwayští dramatici let dvacátých byli dováženi ve velkém, aby psali dialogy pro zvukové filmy. Opět v čele byli účinkující, stejně jako v němé éře. Bratři Marxové, Mae Westová a W. C. Fields (kteří začínali v němých filmech) vytvořili jedny z nejpozoruhodnějších komických postav a Marxové nastolili modus nelogičnosti, který vydržel až do devadesátých let. Z rychlého drmolení a nonšalantnosti na Broadwayi ve dvacátých letech se zrodila zřeštěná komedie, žánr, který pravděpodobně nejlépe charakterizuje 30. léta na

amerických plátnech. K důležitým žánrům té doby také patřily gangster-  
ské filmy, horory, historické milostné příběhy a rodící se thrillery.

Ve čtyřicátých letech se nálada změnila. Do katalogu žánrů byly samozřej-  
mě přidány válečné filmy. V polovině čtyřicátých let se objevila osobitá směs  
městského cynismu, všedních témat a temných stínů, známá jako „film noir“,  
když poválečný cynismus přidal k americké paletě temné a zlověstné barvy.

Během celého klasického hollywoodského období docházelo k postup-  
nému vytříbení jednotlivých žánrů, až se na konci stávaly téměř vlastní-  
mi parodiemi. Přitom přitahovaly pozornost ve dvou ohledech: na jednu  
stranu žánry už svou povahou byly mytické. Prožít si hororový film, gang-  
sterský film, ztřeštěnou komedii představovalo katarzi. Prvky byly dobře  
známé: každý populární žánr měl svůj kodex. Část potěšení spočívala ve  
sledování, jak se s těmito základními prvky bude nakládat tentokrát. Na  
druhou stranu jednotlivé příklady daných žánrů představovaly také často  
specifická prohlášení. Pro zasvěcenějšího pozorovatele byl v daném filmu  
právě tak zajímavý mnohonásobný střet stylů – studia, režiséra, hvězdy,  
producenta, občas dokonce scénáristy, architekta či kameramana. Žánry  
poskytovaly z konečného množství prvků nesčetné kombinace.

Uprostřed toho často matoucího lesa žánrů, stylů, autorů a hvězd stojí  
monument *Občana Kanea* (1941) Orsona Wellesa, pravděpodobně nejdů-  
ležitější americký film, který byl kdy natočen. (Tak dopadl výsledek hla-  
sování panelu kritiků Amerického filmového ústavu v r. 1998.) Wellesova  
klasika nepatří k žádnému žánru, ale funguje jako žánrové filmy pokle-  
páváním na mytické ozvuky a jejich tvarováním do dramatických podob.  
Sága Charlese Fostera Kanea, mediálního barona a politika, veřejné posta-  
vy a soukromé osoby, je emblémem amerického života v první polovině  
20. století. Navíc Welles svou naraci tvaruje – se sebejistotou mistra – do  
bohatých filmových forem. Jako by tento cizinec v Hollywoodu, dítě new-  
yorského divadla a rozhlasu, objektivně pozoroval nejrůznější postupy Hol-  
lywoodu třicátých let a protkal je všechny dohromady. Díky Wellesovu  
pověstnému egu, které uplatňoval jako spoluautor, producent, režisér  
a hvězda, jsou jeho filmy také stěžejním příkladem autorství.

Jeho druhý film *Skvělí Ambersonové* (1942) nebyl nikdy uvedený ve ver-  
zi, kterou připravoval, a Welles si už nikdy úspěch *Občana Kanea* nezopa-  
koval. Toto spojení silného autora se silnými žánrovými prvky bylo ve  
filmových dějinách ojedinělým jevem.

## Neorealismus a poté – Hollywood versus svět

Televize nebyla jediným konkurentem, kterému hollywoodská studia kon-  
cem čtyřicátých let a v letech padesátých čelila. V jiných zemích kinema-



Obrázek 4.43 Aldo Fabrizi jako Don Pietro v Rosselliniho monumentálním neorealis-  
tickém dokumentu *Řím, otevřené město* (1945). (MOMA/IFSA. Zvětšené okénko.)

tografie dozrávaly a reorganizovaly se po ochromení fašismem a válkou.  
16mm zařízení, zdokonalená pro použití za války, umožňovala alterna-  
tivní distribuční systém, který pomalu, ale jistě rostl a plně se rozvinul  
v šedesátých letech. Rozbujely se filmové festivaly a filmové kluby, jež  
poskytovaly účinné propagační nástroje pro filmaře, kteří za sebou nemě-  
li propojené zdroje hollywoodských obchodníků. Například Francie chá-  
pala film jako vývozní komoditu, z Canneského festivalu vybudovala  
významný mezinárodní trh a založila propagační organizaci Unifrance.

Toto prostupnější ekonomické prostředí umožnilo významným uměl-  
cům i v malých zemích najít mezinárodní trh. Jestliže Hollywood musel  
v padesátých letech bojovat o přežití s televizí, koncem čtyřicátých let,  
v letech padesátých a šedesátých se musel vyrovnat esteticky s celosvětov-  
ým rozkvětem nových talentů. Staré žánry zůstaly, bylo přidáno pár  
nových; staré hollywoodské ruce zestárly. Ale v Evropě a v Asii vystoupil  
do popředí nový typ filmu: osobní, invenční, nežánrový a hovořící přímo  
o současné zkušenosti.

První skupina těchto filmů se objevila v Itálii právě na konci války jako produkt neorealistickeho hnutí. Kritik a spisovatel Cesare Zavattini definoval základní pravidla neorealismu a byl autorem scénářů k několika důležitým filmům (*Děti ulice*, 1946; *Zloději kol*, 1948; *Umberto D.*, 1952). Vittorio De Sica, který byl přední romantickou hvězdou třicátých let, tyto scénáře (a několik dalších od Zavattiniho) režíroval, čímž významně přispěl k neorealismu, než se v polovině padesátých let vrátil ke komerčnějším, méně zajímavým dílům. Luchino Visconti režíroval jeden z prvních neorealistickech filmů *Posedlost* (1942), klasické dílo z období vrcholu tohoto hnutí (*Země se chvěje*, 1948), právě jako jeden z posledních příkladů tohoto stylu (*Rocco a jeho bratři*, 1960), ačkoli většina jeho díla byla stylově bližší jeho první lásce, opeře, spíše než neorealismu.

Nejdůležitější bylo dílo Roberta Rosselliniho (*Řím, otevřené město*, 1945; *Paisa*, 1946; *Německo v roce nula*, 1947; *Stromboli*, 1949), protože byl ze tří nejvýznamnějších režisérů jediný, kdo stavěl na neorealistickech zkušenosti. Jeho dílo pro celá padesátá léta a pro televizi, k níž přešel v 60. letech (*Převzetí moci Ludvíkem XIV.*, 1966; *Skutky apoštolů*, 1968; *Sokrates*, 1970), poskytlo základy pro materialistický film, přímého následníka neorealismu.

*Řím, otevřené město* zůstává jedním z nejvýznamnějších milníků filmových dějin. Film byl tajně plánovaný už během německé okupace Říma a byl natočený krátce po osvobození města Spojenci. Podmínky, za nichž byl natočený, pocit naléhavého realismu značně zesilují. *Řím, otevřené město* je příběhem odbojového předáka a kněze, kteří jsou zatčeni a popraveni gestapem, a je poznamenán naléhavostí a intenzitou, jež mají přímou vazbu k času a místu natáčení. Rossellini točil na jakýkoli filmový materiál, který našel, často na zbytky cívek. Práce v takových podmínkách neumožňovala, aby film dostal profesionální lesk, i kdyby to Rossellini chtěl. Profesionální herci Anna Magnaniová a Aldo Fabrizi zde pracovali výhradně s neprofesionály. Výsledkem byla autenticita hereckých výkonů, která je srovnatelná jenom se skutečnými dokumenty. Styl filmu měl velký vliv. Od té doby se prvky realistických filmových postupů staly integrální součástí světové filmové estetiky.

Neorealisté pracovali pro film intimně spojený s živými zážitky: neprofesionální herci, prostá technika, politické stanovisko, spíše myšlenky než zábava – všechny tyto prvky přímo oponovaly hollywoodské estetice plynulé, uhlazené profesionality. Neorealismus jako hnutí sice existoval jenom několik let, ale působení jeho estetiky pocítujeme stále. Zavattini, Rossellini, De Sica a Visconti vlastně definovali řadu základních pravidel, která budou platit následujících padesát let. Esteticky se z toho Hollywood nikdy úplně nezotavil.

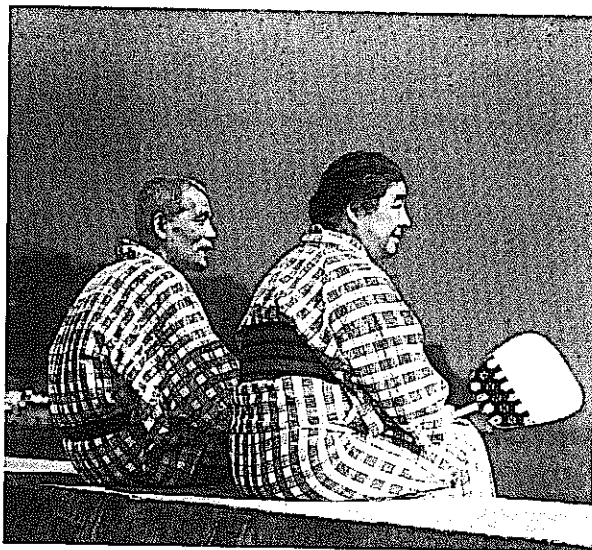
Mezitím na rančích v jižní Kalifornii všechno zůstávalo při starém. V Hollywoodu nebylo místo pro politický komentář neorealismu nebo pro osob-



Obrázek 4.44 Dvě oblíbené hvězdy westernů Johna Forda: John Wayne a Monument Valley, jak se objevují v jednom z Fordových nejpozoruhodnějších westernů *Stopaři* (1956). Je to „revizionistický“ western, který kriticky zkoumá prvky westernového mýtu, jež byly doposud brané samozřejmě jako pravdy. Wayneův Ethan Edwards je hrdinou současného typu: osamělý a zanícený stejně jako hrdinský, neuroticky impulzivní, stejně jako oddaný. Rasistický podtext byl v *Stopařích* vyneseno na povrch. Westerny už potom nikdy nebyly stejné. (MOMA/FSa.)

ní, nežánrový styl, který se rozvíjel po celé Evropě. Ačkoli se občas objevila překvapení jako *Život je krásný* (1946) Franka Capry, který byl nejzajímavější z jeho série populistických, sentimentálních dramát a svěží, přímé ponaučení o užitečnosti kooperativních sociálních a ekonomických organizací, politická atmosféra Hollywoodu byla reakcionářská, jak jsme poznamenali dříve.

Nejpozoruhodnějším estetickým důsledkem této temné, paranoidní atmosféry byl cyklus *filmů noir* konce čtyřicátých a počátku padesátých let. *Film noir* je nejasně definovaný žánr (jak prozrazuje název, poprvé byl definován Francouzi) a je jedním z nejkompexnějších a nejinteligentnějších hollywoodských stylů. Částečně je to detektivní příběh, částečně gangsterka, částečně městské melodrama a nejsnáze *film noir* rozpoznáme podle jeho temných a pesimistických spodních proudů. Mnoho filmů tohoto žánru sice mělo studenoválečné podtóny, ale nebylo to nutně podmínkou: pokud ten-



Obrázek 4.45 Příběh z Tokia (1953) Jasudžira Ozua. S charakteristickou japonskou průzračností, citlivostí a respektem se Ozuo-vy filmy nejčastěji zabývají rodinnými vztahy mezi generacemi. Starý pár v Příběhu z Tokia během své návštěvy dětí v hlavním městě zjistí, že mladší generace, zaneprázdněná vlastními záležitostmi, už na své rodiče nemá moc času. (New Yorker Films.)

to žánr měl svůj literární zdroj, byly to romány Dashiella Hammetta a Raymonda Chandlera, kteří oba projevovali sympatie k levici.

Jedním z raných příkladů filmu noir byl Hawksův *Hluboký spánek* (1946) podle románu Raymonda Chandlera. Zkombinujte znavený cynismus Chandlerova hrdiny Philipa Marlowa s freudovskými aspekty jiného pozoruhodného filmu noir, *Bílý žár* (1949) Raoula Walshe, a dostanete docela dobrý model tohoto žánru. Zkombinujte původní názvy těchto dvou filmů a kupodivu dostanete *Velký záťah* (1953), jeden z nejhluběji fatalistických snímků Fritze Langa a ústřední film tohoto žánru.

*Pryč od minulosti* (1947) Jacquese Tourneura je jedním z nepřehlíženějších a nejkrásnějších filmů noir, *Žijí v noci* (1948) Nicholase Raye jedním z nejvíce připomínaných. *Obnažené město* (1948) Julese Dassina a *Asfaltová džungle* (1950) Johna Hustona plně využily městské prostředí, které bylo tak důležitým prvkem, stejně jako *Záťah na Jižní ulici* (1953) Sama Fullera, film, který také ukazuje, jak je možné studenovělečnou psychologii přizpůsobit formě filmu noir. *Třetí muž* (1949) Carola Reeda uvedl tento žánr do poválečných evropských souvislostí a propojil ho s americkou tradicí prostřednictvím svých hvězd, Orsona Wellesa a Josepha Cottena. Wellesův *Pan Arkadín* (1955) nám podává podstatu atmosféry tohoto žánru. Krátká kariéra Roberta Rossena obsahovala také dva mimořádné filmy noir: *Tělem a duší* (1947) s Johnem Garfieldem a *Hazardního hráče* (1961) s Paulem Newmanem.

Definice filmu noir může být rozšířena, aby zahrnovala většinu filmů od



Obrázek 4.46 Victor Sjöström se vyrovnává se svou minulostí v Bergmanových *Lesních jahodách* (1957). Sjöström, jeden z otců švédského filmu, svou dráhu završil tímto filmem. Nebylo náhodou, že si Bergman vybral kolegu režiséra, aby hrál ústřední postavu profesora Isaka Borga, neboť *Lesní jahody* také představovaly důležitou etapu v Bergmanově vlastním boji se svou minulostí.

režisérů, „drsných chlapů“, kteří se dostali do popředí v 50. letech: Samuel Fuller (*Bambusový dům*, 1955; *Čínská brána*, 1957; *Chodba šoků*, 1963), Robert Aldrich (*Líbej mě až k smrti*, *Velký muž*, oba 1955), Phil Karlson (*Kansas City – Přísně tajné*, 1952; *Příběh Phenix City*, 1955; a pozdější příklad: *Kráčím se vztyčenou hlavou*, 1973) a Don Siegel (*Vzpouza ve vězeňském bloku 11*, 1954; *Zločin v ulicích*, 1956). Vizuálně Siegel tento žánr dotáhl do extrému v *Útěku z Alcatrazu* (1979), filmu natočeném s tak málo světlem, že to muselo nasadit pro tento temný žánr rekord. *Pozdní představení* (1977) Roberta Bentona nám představilo antihrdinskou verzi soukromého poldy po třiceti letech v podání Arta Carneyho. Benton se k tomuto žánru vrátil po dvaceti letech elegantním, vyzrálým *Soumrakem* (1998).

Městský, všední detektivní žánr byl základní nabídkou americké televize od *Záťahu* Jacka Webba z počátku padesátých let až po *Kojaka* a *Columba* v letech sedmdesátých. V osmdesátých a devadesátých sice docházelo k pravidelnému nárůstu filmů pro kina, které byly přímými následníky





Obrázek 4.47 Stejně jako Bergmanovy filmy z tohoto období, i tvorba Federica Felliniho je v podstatě introspektivní povahy. *8 1/2* (1962) zkoumá existenciální dilema filmového režiséra Guida (Marcello Mastroianni), který není nepodobný Fellinimu. Film začíná v lázních, kde do průsvitných šatů oděná, kvazi-mýtická Claudia Cardinalová nabízí Guidovi očistnou vodu. Je to obraz nevinnosti, který se ve Felliniho filmech neustále objevuje... (*l'Avant Scène. Zvětšené okénko.*)

tohoto starého žánru, ale nový život mu přinesli televizní scénáristé a producenti. V osmdesátých letech Michael Mann koloroval *film noir* ve stylisticky vlivném seriálu *Miami Vice*, zatímco Steven Bochco poctil tuto dlouhou tradici a zároveň ji satirizoval v invenčních *Poldech z Hill Street*. V devadesátých letech ji Dick Wolf formalizoval a intelektualizoval ve svých analytických počtech *Právo a pořádek* a *Zločin a trest*, kdežto Bochco s *Policí – New York* zašel do nových televizních extrémů. *Film noir* byl pro filmaře během druhé poloviny dvacátého století zjevně plodným žánrem.

Dva další populární žánry padesátých let, western a science fiction, také projevovaly pesimistickou náladu *filmu noir*, každý ale po svém. Western se začal zabývat vážnějšími a pesimističtějšími tématy, science fiction vyvinula mnoho objektivních korelátů vůči kulturní paranoie tohoto desetiletí.

Delmer Daves, jeden z nejméně doceněných hollywoodských řemeslníků, v r. 1950 režíroval *Zlomený šíp*, první western od němé éry, který indiánům přiznal určitou míru sebeúcty. Také natočil *Vlak do Yumy* (1957). John Sturges natočil mnoho klasických westernů, včetně *Přestřelky u ohrady O.K.* (1957), *Posledního vlaku z Gun Hillu* (1959) a *Sedmi statečných* (1960). Anthony Mann si vybudoval kultovní pověst filmy jako *Winchester '73* (1950), *Vzdálená země* (1954) a *Muž z Laramie* (1955). První dva „dospělé“ westerny byly *V pravé poledne* (1952) Freda Zinnemanna a *Shane* (1953)



Obrázek 4.48 ...*Sladký život* (1959) končí tímto obrazem nedosažitelné nevinnosti. Na mořském pobřeží novinář Marcello (opět Mastroianni) není schopen komunikovat s touto mladou ženou. (*l'Avant Scène. Zvětšené okénko.*)

George Stevens. John Ford přišel se závažnými *Stopaři* (1956), pravděpodobně svým nejlepším westernem, a *Dva jeli spolu* (1961). Henry King režíroval *Pistolníka* (1950), Henry Hathaway *Z pekla do Texasu* (1958). Prvním filmem Arthura Penna byl *Billy Kid* (1958).

V šedesátých letech vznikly takové významné westerny jako *Křivák* (1961) Marlona Branda, *Mustangové* (1961) Johna Hustona, *Stateční jsou osamělí* (1962) Davida Millera a mnoho filmů od Sama Peckinpaha, obzvláště *Jízda vysočinou* (1962) a *Divoká banda* (1969). Mezitím v Itálii dozrál „spaghetti western“. Sergio Leone přetvořil prvky tohoto žánru ve filmech jako *Pro hrst dolarů* (1964) a *Hodný, zlý a ošklivý* (1966) s Američanem Clintem Eastwoodem v hlavní roli.

V sedmdesátých letech western začal upadat, neboť stále více městská Amerika ztratila své nadšení z široce otevřených prostor. Za počátek tohoto zatmění můžeme označit ikonoklastický a atmosférický *McCabe a pani Millerová* (1971) Roberta Altmana. Dlouhé období sucha pro westerny, prolomené jen znamenitými *Nebeskými dny* (1978) Terrence Malicka, skončilo počátkem 90. let dvěma tituly, které překvapivě získaly Oscara, *Tančem s vlky* (1990) Kevina Costnera, slabým filmem, ale velkým projektem, a *Nesmiřitelnými* (1992) Clinta Eastwooda. Tyto revizionistické počty jsou elegiemi tohoto žánru.

Science fiction filmy padesátých let byly výmluvnými psychoanalytickými dokumenty: paranoidními fantaziemi o pohybujících se slizích, invazi zámočků, zmaterializovaných *id* a proměnách. Mezi nejdůležitějšími byly:

*Věk z jiného světa* (1951, Christian Nyby), *Den, kdy se zastavila Země* (1951, Robert Wise), *Invaze lupičů těl* (1956, Don Siegel), *Zakázaná planeta* (1956, Fred M. Wilcox), *Neuvěřitelně zmenšující se muž* (1957, Jack Arnold), *Moucha* (1958, Kurt Neumann), *Stroj času* (1960, George Pal). Tento žánr byl znovuzrozen úžasnou 2001: *Vesmírnou odyseou* Stanleyho Kubricka, nepochybně nejvlivnějším filmem uplynulých čtyřiceti let, neboť ovlivnil nejsilnější žánr 70. a 80. let. Od *Star Wars* ke *Star Treku*, od E. T. až po *Jurský park* si kupodivu žánr science fiction od konce 70. let udržel nadvládu.

Muzikál, podobně jako western, značně získal díky barevným a širokoúhlým technologiím a v padesátých letech pod patronací producenta Arthura Freeda u MGM prožíval svou renesanci. Vincente Minnelli režíroval *Američana v Paříži* (1951) a *Gigi* (1958). Stanley Donen pracoval s Genem Kellym na *Ve městě* (1949) a *Zpívání v dešti* (1952) a s Fredem Astairem na *Královské svatbě* (1951) a *Usměvavé tváři* (1957, produkované Rogerem Edensem pro Paramount). Astaire hrál také hlavní roli v *Hedvábných punčochách* Roubena Mamouliana (1957, produkovaných Freedem). Mamoulian byl rovněž tvůrcem jednoho z vůbec prvních významných hollywoodských muzikálů, *Pro potlesk davu* (1929). Pouhými několika filmy zanechal na tomto žánru nesmazatelnou stopu. Jeho filmy byly charakteristické ojedinělým důvtipem a sofistikovaným smyslem pro rytmus.

Zatímco broadwayský muzikál během uplynulých třiceti let nadále vzkvétal, filmový muzikál téměř úplně zmizel. Ambiciózními výjimkami jsou *New York, New York* (1977) Martina Scorseseho a *Cotton Club* (1984) Francise Coppoly. Přestože Stephen Sondheim v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let pokračoval v tvorbě toho nejlepšího amerického muzikálu od dob Gershwinů, jenom málo jeho her bylo převedeno na plátno a od jeho první (*Cestou na fórum se stala divná věc*, 1966) žádná úspěšně. Ačkoli během uplynulých třiceti let bylo broadwayské divadlo oživeno nástupem a pokračujícím úspěchem černého muzikálu (od *Nemá zemřít přirozenou smrtí* až po *Jellyho poslední jam*), tento lákavý nový proud umění Hollywood přehlížel. Ačkoli *Les Misérables* (nebo *Cats*) vidělo v divadle více lidí, než kolik jich chodí na většinu filmů, tyto nahrážky anglických muzikálů na plátně nevydělávají peníze. Proč? K muzikálům nelze točit pokračování.

I přes pokračující nadvládu žánrů se několika americkým režisérům na konci čtyřicátých let a v letech padesátých podařilo ve svých filmech vyvolat silný dojem osobního stylu. Mezi těmito *auteurs* byli Elia Kazan (*Džentlmenká dohoda*, 1947; *Viva Zapata!*, 1952; *V přístavu*, 1954; *Na východ od ráje*, 1955), Otto Preminger (*Laura*, 1944; *Muž se zlatou paží*, 1955; *Anatomie vraždy*, 1959), Nicholas Ray (*Johnny Guitar*, 1954; *Rebel bez příčiny*, 1955; *Věšší než život*, 1956) a Douglas Sirk (*Vše, co nebe dovolí*, 1955; *Napsáno ve větru*, 1956). Raye i Sirka si vybrali jako své hrdiny o generaci mladší evropské

tí filmaři následujících dvou desetiletí: Raye Francouzi v šedesátých letech pro jeho existenciální sklony, Sirka Němci v sedmdesátých letech pro jeho zanícený sentimentalismus.

I přes tyto zajímavé proudy a víry v toku hollywoodského produktu během padesátých let americký film prožíval pomalý, ale neodvratný úpadek. Skutečné filmové inovace se odehrávaly jinde, neboť toto umění se rozdělilo na populární a elitní frakce, kdy té druhé sloužil rostoucí počet art kin.

Díváci po celém světě poprvé objevovali asijský film. Japonský film vycházel z dlouhé tradice, včetně jednoho ze zajímavých stylů němého filmu, v němž se k popisování a vysvětlování akce používají „recitátoři“ – nástroj převzatý z divadla kabuki. Filmaři mimo Japonsko si těchto úspěchů nebyli vědomi až do vítězství *Rašomonu* Akiry Kurosawy na benátském filmovém festivalu v r. 1951. Přestože nejvíce pozornosti získaly Kurosawovy samurajské filmy, natočil také mnoho filmů z moderního prostředí. Mezi jeho nejdůležitější filmy patří *Žít* (1952), *Sedm samurajů* (1954), *Krvavý trůn* (verze *Macbetha*, 1957) a *Tělesná stráž* (1961).

Kurosawův úspěch vedl v 50. letech k vývozu dalších japonských filmů. Kendži Mizoguci, jehož kariéra začala v r. 1922, režíroval v padesátých letech mnoho filmů, které se staly klasikou světového repertoáru, mezi nimi *Život milostnice O-Haru* (1952), *Povídky o bledé luně po dešti* (1953), *Kontrolor Sanšo* (1954), *Ukřižování milenci* (1954) a *Císařovna Jang Kwei-fei* (1955).

Posledním z japonského triumvirátu, který byl „objeven“ na západě, byl Jasudžiro Ozu, z této skupiny snad nejzajímavější. Ozu byl neobvyklý stylista a o místech a ročních obdobích uvažoval s velmi nezápadní vnímavostí, zatímco Kurosawovy filmy byly lidmi ze západu chápány mnohem snadněji. Mezi Ozuovými nejdůležitějšími filmy je série „ročních období“: *Pozdní jaro* (1949), *Sklizeň obilí* (1951), *Předjaří* (1956), *Krásný podzimní den* (1960), *Podzim rodiny Kohayagawových* (1961) a *Chuť makrel* (1962), stejně jako *Příběh z Tokia* (1953), jeho nejpopulárnější film na západě.

Indie měla podobně jako Japonsko velmi plodný filmový průmysl. Hlavním odvětvím indického filmu je dlouhý, vysoce stylizovaný muzikál, který stále ještě nebyl uveden na světových trzích. Ale koncem padesátých let jeden filmař – Satjádžit Ráj – začal točit filmy, které měly univerzální dopad. Trilogie o Apuovi (*Žalozpěv stezky*, 1955; *Nezdojný*, 1957; *Hlas krve*, 1959) byla na západě okamžitě oceněná a Ráj se stal oblíbencem filmových festivalů a art kin s filmy jako *Hudební komnata* (1958), *Hora Kančendžangha* (1962), *Indické prázdniny* (1970) a *Vzdálené hřmění* (1973).

V 50. letech Anglie dala světovému filmu sérii neocenitelných komedií s Alecem Guinnessem (*Muž v bílém obleku*, *Zlaté věže*, obě 1951; *Kopytem do hlavy*, 1958), následovaných komediemi s Peterem Sellersem z let šedesátých (*Jsem v pořádku, Jacku*, 1959; *Jen dva mohou hrát*, 1962; *Pane na nebi*,



Obrázek 4.49 Fellini byl těmito obrazy (a emocemi, které znázorňují) zaujatý celá 50. léta. V *Silnici* (1954) a *Cabiriiných nocích* (1957) kolem nich, jak je zosobňovala jeho žena Giulietta Masina, (zde jako Gelsomina v *Silnici*), vystavěl celé filmy. (Viz také obr. 3.57.) (*L'Avant Scène. Zvětšené okénko.*)

1963) a sériemi kabaretních komedií *Doktor... a fraškami Pokračujte...* Německý film se ze zničení válkou a nacismem nezotavil až do r. 1970.

Ve francouzských kinech v padesátých letech převládalo to, co mladý kritik François Truffaut označil za „*cinéma du papa*“, příliš literární a – jak se Truffaut domníval – směšný styl, ale brzy měla vypuknout Nová vlna a přinejmenším tři nezávislí, protikladní autoři – básník Jean Cocteau, komik Jacques Tati a asketický estét Robert Bresson – tvořili zajímavá díla. Cocteau v r. 1950 dokončil *Orfea* a o deset let později *Orfeovu závěť*. Tati režíroval *Prázdniny pana Hulota* (1953) a *Mého strýčka* (1958). Bresson, precizní řemeslník, vytvořil *Deník venkovského faráře* (1950), *K smrti odsouzený uprchl* (1956) a *Kapsáře* (1959).

Zhruba v téže době se Max Ophüls, jehož kariéra začala počátkem třicátých let v Německu a vinula se přes Francii a Itálii v padesátých letech do Hollywoodu, vrátil do Francie, aby natočil tři velmi vlivné filmy: *Rej* (1950), *Madame de...* (1953) a *Lola Montès* (1955). Ophüls je nejlépe známý díky těmto ironickým milostným příběhům a dlouhým, plynulým a osvěžujícím jízdám kamery, které byly poznávací značkou jeho stylu. (Viz obr. 3.64.)

Hnutí filmové estetiky směřující k osobnějším umění a odklánějící se od kolektivně vytvářených žánrů vyvrcholilo v polovině padesátých let dozráním dvou hluboce osobitých filmařů: Ingmara Bergmana a Federica Felliniho. Tito dva, společně s Alfredem Hitchcockem, jehož dílo v pade-

sátých letech představuje vrcholek jeho tvůrčí dráhy, dominovali filmové estetice konce padesátých let a připravili cestu pro *cinéma d'auteur*, které se v šedesátých letech stalo spíše pravidlem než výjimkou. Je zajímavé, že všichni tři se tím či oním způsobem zabývají úzkostí, která také motivovala populární žánry a kterou básník W. H. Auden označil za emoci doby.

Pro Bergmana byla úzkost vyjádřená pomocí psychoanalytických a náboženských pojmů, pro Hitchcocka to byla otázka stylizované paranoie každodenního života, pro Felliniho byla *angoscia* problémem společenským, stejně jako osobním.

Bergman začal točit filmy v polovině čtyřicátých let, ale světovou proslulost mu zajistily teprve *Úsměvy letní noci* (1955), *Sedmá pečeť* (1957), *Lesní jahody* (1957) a *Pramen panny* (1959). V tomto ohledu zapůsobila zejména *Sedmá pečeť*. Její symbolika byla okamžitě srozumitelná lidem, vyškoleným v literární kultuře, kteří právě začali objevovat „umění“ filmu, a brzy se stala součástí výuky literatury na středních školách a univerzitách. Hlavní roli v *Sedmé pečetě*, vycházející z Bergmanovy vlastní hry, vytvořil Max von Sydow, který se v 60. letech stal hlavním hercem Bergmanova mimořádného divadelního souboru. Antonius Block, středověký rytíř vracející se z křížácké výpravy, podstupuje řadu setkání se smrtí. Švédsko je zachvácené morem. Ke každému ze skutečných setkání – se skupinou procházejících herců, s upalováním čarodějnic, bičujícími se venkovany – je souběžně symbolické setkání s černě oděnou postavou smrti, s níž se Block pustil do šachové hry, kdy je v sázce samotný život.

Obrazy z ostré černě a běloby účinně vystihují středověkou atmosféru filmu, což je dále posíleno Bergmanovými obrazovými a dramatickými odkazy na středověké malířství a literaturu. Na rozdíl od hollywoodských filmů si byla *Sedmá pečeť* vědoma elitní umělecké kultury, a tedy byla intelektuálním publikem ochotně přijata. Bergmanova nejlepší díla se stále ukrývají v budoucnu šedesátých let, jakmile byla vymýcena náboženská symbolika a mohl se soustředit na osobnější, méně symbolické situace. Tímto směrem se ubírají *Lesní jahody*, jeden z jeho nejlepších filmů.

Federico Fellini poprvé vstoupil do filmového světa v neorealistickém období konce čtyřicátých let. Poprvé režíroval film v r. 1950. *Silnice* (1954) měla téměř tak hluboký vliv na světový film jako o několik let později *Sedmá pečeť*. Všeobecně oceňované byly také *Cabiriiny noci* (1956), zatímco *Sladký život* (1959) představoval zahájení nového období filmových dějin. *Sladký život*, rozestřená širokouhlá tříhodinová freska ze života vyšších tříd v Římě koncem 50. let, je ironickým protikladem *Říma, otevřeného města*. Felliniho film má formu renesanční peripatetické epické básně, propojující dohromady řadu výjevů a příhod, sjednocených postavou Marcella (Marcello Mastroianni), novináře ze společenské rubriky. „Sladký život“

je prázdný a nesmyslný, ale film o něm je bohatou a ironickou tapisérií zvyklostí a morálky. Fellini zřetelně předvídal atmosféru „swingujících šedesátých let“ a film byl velmi úspěšný mimo Itálii, dokoňce i v USA.

Alfred Hitchcock, o generaci starší než Bergman a Fellini, zůstává jediným režisérem, který vytvořil mimořádně osobní filmy, přestože pracoval výhradně v rámci systému továrny na žánry. Svým způsobem neměl jednu, ale čtyři kariéry (v němém filmu, ve zvukovém filmu v Británii, v Hollywoodu ve čtyřicátých letech v černobíle a od r. 1952 v barvě), z nichž by mu všechny zajistily místo v dějinách filmu. Nepochybně jeho nejrepresentativnější filmy (a mnohé z jeho nejlepších) jsou z 50. let, z období, kdy si upevnil své postavení a stal se jediným režisérem, jehož jméno bylo v Americe známé každému návštěvníkovi kina (a televizním divákům). V *Oknu do dvora* (1953), *Vertigu* (1958) a *Na sever Severozápadní linkou* (1959) vytvořil tři mistrovská díla úzkosti – v jednotlivých případech jako úzkosti vnímání, psychosexuální a psychopolitické.

Poslední z nich, *Na sever Severozápadní linkou*, byl mimořádně předvídavý: symbol Ameriky v letech šedesátých a sedmdesátých. Roger O. Thornhill (Cary Grant) je jednoho odpoledne omylem považovaný za tajemného pana Kaplana a pronásledován na sever severozápadním směrem přes značnou část země zahraničními agenty. Ukáže se, že Kaplan je fiktivním výmyslem vládní agentury – Hitchcock silně naznačuje, že to je CIA (viz obr. 3.74) – která si velmi ráda najde skutečnou osobu, aby sehrála imaginární roli. Film končí velkolepou honičkou po vytesaných hlavách otců země v Mount Rushmore. Když Grant běží o život, národní symboly zírají dopředu, bez mrknutí, nevidoucí. *Na sever Severozápadní linkou*, příjemný a důvtipný thriller, napsaný Ernestem Lehmanem a režírovaný s dokonalou řemeslností, získal o deset let později nový rozměr, když antagonismus mezi obyvateli USA a jejich vládou začal být otevřený.

Toto období, kdy se film jakožto umění etabloval celosvětově, dospělo ke svému vrcholu. Rok 1959, přidejte či uberte šest měsíců, byl *annus mirabilis*: došlo k nebyvalé konstelaci talentů. Ve Francii Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette i Resnais natočili své první filmy – zrodila se Nová vlna. V Itálii se Fellini se *Sladkým životem* a Michelangelo Antonioni s *Dobrodružstvím* vydali na novou cestu. V Anglii se Rozhňevaní mladí muži z divadla začali věnovat filmové tvorbě. V Americe se osobní, nezávislý film po uvedení *Stínů* Johna Cassavete se stal reálnou možností.

### Nová vlna a třetí svět – zábava versus komunikace

Nová vlna ve Francii signalizovala nový přístup k filmu. Tito filmaři, narození už v éře zvukového filmu, měli pojem o filmové kultuře a filmovém

dědictví; z jejich filmů to je patrné. Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer i Jacques Rivette v 50. letech psali pro *Cahiers du Cinéma* a byli ovlivněni teoriemi Andrého Bazina. Alain Resnais a Louis Malle nezačínali jako kritici, ale nicméně projevovali podobné postoje. Truffautovy rané klasiky, *Nikdo mne nemá rád*, *Střílejte na pianistu* (1960) a *Jules a Jim* (1962) byly prvními velkými úspěchy této skupiny. Ve všech těchto třech filmech projevil virtuozitu, humánnost a hloubku citů, kterými si rychle získal diváky po celém světě. Po tomto raném období se Truffaut začal věnovat abstraktnějším tématům, nejprve v sérii filmů, které byly žánrovými studiemi: *Hebká kůže* (1964), *451° Fahrenheit* (1966) a *Siréna od Mississippi* (1969) se pokoušel, jak to vyjádřil, „o explozi žánrů pomocí jejich kombinování“. Takový přístup k filmům se blížil požadavku, aby diváci rozuměli minulým formám a konvencím stejně jako filmař. Příběh jeho alter éga Antoina Doinela (jehož po celou dobu hrál Jean-Pierre Léaud), který začíná filmem *Nikdo mne nemá rád*, během následujících dvaceti let pokračoval ve čtyřech dalších filmech, v nichž Truffaut tuto postavu sledoval až do středního věku. Jeden z nich, *Ukradené polibky* (1968), se stal romantickou ikonou 60. let. V sedmdesátých letech se Truffaut pustil do ještě introvertnějších žánrových studií. Dva filmy jsou mimořádné: *Divoké dítě* (1970), v němž zkoumá jazyk a lásku, a *Americká noc* (1973), paján na jeho vlastní lásku a jazyk: film.

Truffaut zemřel – dramaticky a nečekaně – na mozkový nádor v Americké nemocnici v Neuilly v r. 1984. Bylo mu jen 52 let.

Godard, stejně jako jeho přítel Truffaut, také začal spoustou osobních verzí žánrových filmů: gangsterky (*U konce s dechem*, 1960), muzikálu (*Žena je žena*, 1961), dvou filmů noir (*Vojáček*, 1960; *Žít svůj život*, 1962) – dokonce hvězdně obsazeného hollywoodského melodramatu (*Pohrdání*, 1963). První film, *U konce s dechem*, byl svěží osobitou studií, která mu okamžitě získala označení jednoho z nejnovativnějších a nejpřemýšlivějších členů nové generace filmařů. Godard ignoroval zavedené narativní konvence, které víceméně dodržovali i tak osobití filmaři jako Bergman a Fellini, a pracoval na mnoha rovinách současně. *U konce s dechem* byl zároveň gangsterkou a esejí o gangsterkách. Michel Poiccard, hraný Jean-Paulem Belmondem, zabíjí policajta, setkává se s Američankou jménem Patricia (Jean Sebergová), chvíli se zdržuje v Paříži, uniká policii a nakonec je Patriciai zrazen a zastřelen na ulici. Poiccard je fascinovaný obrazem Humphreyho Bogarta, jak jej zná ze starých hollywoodských filmů. Vymyslí si pro sebe pseudonym. Není ani tak gangsterem jako spíše mladíkem, hrajícím si na gangstera, jak se to naučil z amerických filmů. Patriciai zase Godard vizuálně srovnává s mnoha uměleckými obrazy žen, zejména od Picassa.





Obrázek 4.50 Výzva a nezměrnost široce otevřených prostorů ve westernech se koncem 50. let staly paranooidní noční můrou. Zde muž z reklamní agentury v šedém flanelovém obleku Roger Thornhill (Cary Grant) běží o život pustými kukuřičnými poli na středozápadě, pronásledovaný atentátníkem bez tváře, letícím v postřikovači obilí – ekologické zlé znamení! Thornhillův oblek a kravata jsou v srdci venkova v Hitchcockově *Na sever Severozápadní linkou* zcela a naprosto nemístné. Viz obr. 4.44.

Není ani tak postavou, „děvkou“, jako spíše estetickým obrazem ženy podle výtvarných modelů ve filmu. I smrt Michela, která film uzavírá, se odehraje velmi zblízka, Michel se snaží zemřít hrdinskou smrtí, jak se to naučil z filmů, kdežto Patricie trvá na své emocionální izolaci, aniž by kdy plně pochopila potenciální drama této zápletky.

Jak Godardova dráha pokračovala, obracel se stále více k formě eseje a nakonec fiktivní naraci zcela opustil. V mimořádné sérii filmů z poloviny a konce šedesátých let nastolil přístup k filmařině, který měl celosvětový vliv. *Vdaná žena* (1964), *Alphaville*, *Bláznivý Petříček* (oba 1965), *Mužský rod*, *ženský rod* a *Dvě nebo tři věci, které o ní vím* (oba 1966), *Čiňanka* a *Víkend* (oba 1967) pečlivě a s nadšením zkoumaly film jako osobní esej.

V těchto filmech Godard nastolil přímou komunikaci s divákem, konvence žánrů využíval pro své vlastní potřeby a vyhýbal se rozptylování dobře udělaným, pohlcujícím dramatickým prožitkem. Koncem šedesátých let se Godard uchýlil k ještě osobnější, politické poloze pod hlavičkou „Skupiny Dzigy Vertova“, v jejímž rámci vytvořil sérii filmů, které se netvá-



Obrázek 4.51 Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) a jeho kamarád utekli na široký bulvár Champs-Élysées v Truffautově naléhavém *Nikdo mne nemá rád*.

řily jako dokončená díla a zjevně byly míněny jako pracovní verze. Výsledkem tohoto období filmové kontemplanace bylo *Všechno je v pořádku* (1972). Godard se potom zaměřil na video a do kinosálů se vrátil v r. 1980 filmem *Zachraň si kdo můžeš (život)*, který byl počátkem nové série s tituly jako *Křestní jméno Carmen* (1983, žena jako hrdinka), *Detektiv* (1985, žánrový film), *Zdrávas Maria* (1985, Godard opět jako enfant terrible) a *Nová vlna* (1990, esej o filmu).

Claude Chabrol na rozdíl od Truffauta a Godarda soustředil svou pozornost na jediný žánr: Silně ho ovlivnil Hitchcock, jenž byl tématem studie, kterou napsal s ěricem Rohmerem, a hitchcockovský svět nově definoval pro francouzské prostředí a počínaje koncem šedesátých let přispěl kvalitní sérií parodických thrillerů, které působivě satirizovaly měšťácké hodnoty a zároveň je oslavovaly. K nejlepším patří *Laně* (1968), *Nevěrná žena* (1969), *Řezník* (1970), *Než přijde noc* (1971) a *Krvavé svatby* (1973). Po neplodném období se Chabrol v polovině osmdesátých let vrátil do formy novými průzkumy tohoto žánru, včetně *Kuřete na octu* (1985) a *Ženských záležitostí* (1988).

Ěric Rohmer vnesl do filmu obeznámenost s literární kulturou několik set let starou. Jeho série „Morálních povídek“ – *Sběratelka* (1967), *Moje noc s Maud* (1969), *Klářino koleno* (1970) a *Láska odpoledne* (1972) – ukázala, že mnohé literární radosti z narace, prostředí a rozumové analýzy lze odvodit



Obrázek 4.52 Charles Aznavour jako Charlie Kohler v Truffautově *Střílejte na pianistu*, eseji o žánrech. Truffaut byl jako většina Nové vlny fascinovaný americkými filmy. Zde kombinoval prvky filmu noir, westernů a gangsterek se zjevně francouzským filozofickým postojem. Směsice kultur byla povzbuzující.

z filmu. V 80. letech Rohmer zahájil novou sérii, kterou nazval „Komédie a přísloví“, točící se kolem podivínských postav, kterým se všem podaří přežít, a zaměřující se na ženský úhel pohledu (*Pavčina na pláži*, 1983; *Zelený paprsek*, 1986). Třetí série, „Příběhy ročních období“, začala r. 1990 *Jarním příběhem* a skončila r. 1998 *Podzimním příběhem*. Na konci století 79letý režisér experimentoval s formátem DV: digitální promítání jeho krátkého filmu *Prohnutí* na canneském festivalu v květnu 1999 předběhlo o několik týdnů přelomovou digitální projekci *Skryté hrozby* George Lucase.

Zatímco Rohmerovo dílo bylo ovlivněné románem, filmy Jacquese Rivetta byly poučené divadelním dramatem. Rivette, poslední ze skupiny Cahiers, který se dostal do středu zájmu, byl posedlý strukturami dramatické narace. V *Šílené lásce* (1969), *Out 1* (1971) a *Céline a Julie si vyjely na lodi* (1974) zkoumal fenomén trvání a psychologickou intenzitu, která tvaruje náš fiktivní svět.

Alain Resnais vnesl do filmu něco z avantgardní komplexnosti francouzského Nového románu. Obvykle úzce spolupracoval s romanopisci (mnozí z nich – například Alain Robbe-Grillet a Marguerite Durasová – se později



Obrázek 4.53 Americká a francouzská kultura se setkaly v Nové vlně poprvé na Champs-Élysées v *U konce s dechem*. Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), obdivovatel Bogarta, a Patricia Franchiniová (Jean Sebergová) (*l'Avant Scène. Zvětšené okénko.*)

sami věnovali filmařině). Resnais velmi působivě zkoumal funkci času a paměti v naraci ve filmech jako *Noc a mlha* (1955, nacistické koncentrační tábory), *Hirošima, má láska* (1959, atomová bomba), *Loni v Marienbadu* (1961, paměť jako estetická abstrakce), *Válka skončila* (1965, levice vyrovnávající se s dějinami) a *Miluji tě, miluji tě* (1968, hudba doby). V 70. letech Resnais svou fascinaci vztahem narace a paměti shrnul ve třech znamenitých filmech: *Stavisky...* (1974), esej o slavném ničemovi z 30. let s hudbou Stephena Sondheim, *Prozřetelnost* (1977), super-postmoderní zkoumání funkce psaní podle scénáře Davida Mercera, a *Můj strýček z Ameriky* (1979), provokativní, humorná esej o teoriích biologa Henriho Laborita.

Resnais podobně jako Rohmer pokračoval v natáčení i po sedmdesátce. *Život je román* (1983) popisuje 70 let v životě jednoho zámku a tří různých skupin jeho obyvatel. *Smoking/No Smoking* (1993), podle hry Alana Ayckbourn, představuje různé životní scénáře pro tutéž skupinu postav. *Stará známá písnička* (1997) je muzikálovou poctou dílu Dennise Pottera.

Louis Malle, podobně jako Resnais vyškolený v oboru, byl nejeklektičtější členem Nové vlny: *Milenci* (1958) byli velmi romantické drama, *Zazie v metru* (1960) ztřeštěná komedie, *Přízračná Indie* (1969) osobitý dokument

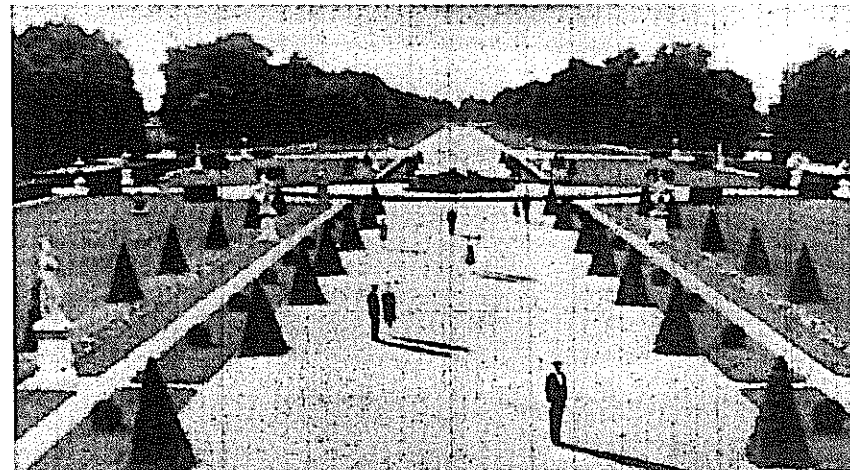
a *Lacombe Lucien* jeden z nejlepších tehdy rozšířených filmů o nacistické okupaci Francie. V 70. letech Malle odjel do USA. *Děvčátko* (1978) s kvazidětskou herečkou Brooke Shieldsovou jako prostitutkou bylo kontroverzní. *Moje večere s Andrem* (1981) se stala jedním z vzácně populárních uměleckých filmů osmdesátých let. Dalšího úspěchu u publika dosáhl se svými osobními vzpomínkami *Na shledanou, chlapci* (1987). Malle zemřel na rakovinu v listopadu 1995.

Agnès Vardová vnesla do Nové vlny dokumentární vnímavost. Její *Cléo od pěti do sedmi* (1961) nasadila pro ranou Novou vlnu vysoké měřítko. *Šťěstí* (1965) zůstává jedním z nejzajímavějších experimentů s barvou před r. 1968 a neobvyklou romantickou esejí. *Daguerrotypy* (1975) byly důvtipnou a vnímavou poctou sousedům Vardové v rue Daguerre, a *Bez střechy a bez zákona* (1985) jejím nejlépe přijatým dílem. V *Jane Birkinové očima Agnès Vardové* (1987) nalezla nový způsob, jak probírat témata feminismu a nezávislosti v esejí o své staré přítelkyni, herečce Jane Birkinové.

Nová vlna byla fascinovaná hollywoodským filmem, ale v 60. letech se v Americe dělo jen málo významného. Mistrři 30. a 40. let byli na ústupu a nová generace, která dodnes ovládá hollywoodskou scénu, ještě nenastoupila. Hitchcock pokračoval *Psychem* (1960), *Ptáky* (1963), *Marnii* (1964) a *Topazem* (1969), což všechno byly zajímavé filmy, i když ne tak důležité jako jeho významná díla z padesátých let. Hawks a Ford přispěli jenom méně významnými filmy. V 60. letech se ale stala jedna dobrá věc: George Axelrod (*Jak zavraždit svou manželku*, 1965) a Blake Edwards (*Růžový panther*, 1963) znovu nastartovali komický motor, který pohání americkou kulturu. Edwards byl také autorem dvou romantických klasik tohoto desetiletí (*Snídaně u Tiffanyho*, 1961; *Dny vína a růží*, 1962). Zatímco Axelrod se vrátil k psaní scénářů, Edwards v sedmdesátých a osmdesátých letech pokračoval v natáčení řady úspěšných hitů, které nakonec získaly respekt i u kritiky, obzvláště *S.O.B.* (1981), jeho osobní útok na Hollywood.

Obecně ale byla šedesátá léta v americkém filmu obdobím přechodu. Esteticky se nejzajímavější vývoj v USA odehrával v podzemí, kde silná tradice avantgardy přinášela plody ve filmech Kennetha Angera, Rona Rice, Bruce Baillieho, Roberta Breera, Stana van der Beeka, Stana Brakhage, Gregoryho Markopoulose, Eda Emshwillera, Jonase a Adolfa Meksavých, Jamese a Johna Whitneyových, Jordana Belsona a dalších. Na povrchu produkovala Factory Andyho Warhola spoustu „podzemních“ filmů, z nichž některé měly překvapivý komerční úspěch.

Hollywood pocítil první nápor televizní estetiky, jakmile se mnoho v televizi vyškolených režisérů pustilo do filmů. Mezi nejdůležitějšími byli Arthur Penn (*Bonnie a Clyde*, 1967; *Alicin restaurant*, 1969; *Noční šachová partie*, 1975),



Obrázek 4.54 Hosté vrhají stíny, ale stromy nikoli v této epistemologické zahradě z Renaissova Loni v Marienbadu, studii paměti. Srovnej obr. 4.49. (Zvětšené okénko.)

Sidney Lumet (*Parta*, 1966; *Psí odpoledne*, 1975; *Network*, 1976; *Prostě mi řekni, co chceš*, 1980), John Frankenheimer (*Manžuský kandidát*, 1962), Martin Ritt (*Hud*, 1963; *Souder*, 1972; *Na černé listině*, 1976; *Norma Rae*, 1979) a Franklin Schaffner (*Ten nejlepší*, 1964; *Generál Patton*, 1970). Z této skupiny vyniká Lumet, který točil rozličné filmy i v osmdesátých a devadesátých letech (*Pán velkoměsta*, 1981; *Moc*, 1986; *Otázky a odpovědi*, 1990; *Soumrak nad Manhattanem*, 1997; *Gloria*, 1999, remake filmu Johna Cassavetes).

Ke snad nejvlivnějšímu vývoji v USA nedošlo na filmových plátnech, ale v televizi. Zdokonalení lehkého, adaptabilního 16mm zařízení koncem padesátých let a počátkem let šedesátých umožnilo nový styl dokumentárního filmu, tak odlišného od tradičního, vysoce „propracovaného“ a často polofiktivního stylu, aby si zasloužilo nové označení: *direct cinema*. Filmaři se stali reportéry a televize byla místem, kde byla jejich díla k vidění. Robert Drew byl v čele skupiny Drew Associates, která vytvořila mnoho důležitých filmů pro televizi. Spolupracovali s ním Richard Leacock a Donn Pennebaker, stejně jako Albert a David Mayslesovi, kteří se všichni stali významnými postavami v tomto hnutí. Prvním významným výsledkem postupů *direct cinema* byly *Primárky* (1960). Pennebakerovo *Neohlížež se* (1967) bylo portrétem Boba Dylana. Bratři Mayslesovi tyto postupy přizpůsobili pro kinodistribuci v sérii filmů, které nazývali „celovečerní filmy faktu“, z nichž nejvýznamnější jsou *Obchodní cestující* (1969), *Gimme Shelter* (1970, o koncertu Rolling Stones) a *Grey Gardens* (1975).



Obrázek 4.55 Olga Georges-Picotová a Claude Rich na pláži v *Miluji tě, miluji tě* (1968) Alaina Resnaisa, jedné z Resnaisových nejdůkladnějších studií času a paměti. Tato scéna, opakovaná během filmu mnohokrát v odlišných verzích, je ohniskem Richovy science fiction odysey vlastní minulostí. Resnais používá fikci jako cestu strojem času, aby experimentoval s opakováním scén a nespojitostí narace. Výsledek je tak blízký hudbě, jak je to ve filmu jenom možné. (French Film Office.)

O třicet let později jsou Pennebaker i Albert Maysles stále v plné síle (David Maysles zemřel v r. 1987). Pennebaker našel nové diváky *Předvolebním štábem* (1993), pohledem zevnitř na Clintonovu prezidentskou kampaň, a *Měsícem nad Broadwayí* (1997) o nastudování muzikálu. Maysles zabodoval *Christem v Paříži* (1990), svým profilem tohoto umělce, a *Koncertem vůlí – vytvořením Gettyho centra* (1997), objevným profilem architektů a úředníků, zodpovědných za obří nové muzeum v Los Angeles.

Základní teorií *direct cinema* bylo, že se filmaři nemají zapojovat do akce. Zmizely dobře formulované komentáře předchozích dokumentů. Kamera byla vševidoucí: byly natočeny stovky hodin filmu, aby byl zachycen pocit reality subjektu.

Frederick Wiseman, vystudovaný právník, tyto postupy dovedl k dokonalosti v dobře přijaté sérii studií institucí pro veřejnoprávní televizi, mezi nimi *Titicut Follies* (1967, o psychiatrické léčebně), *Střední škola* (1968), *Nemocnice* (1970), *Primát* (1974) a *Maso* (1976).



Obrázek 4.56 Audrey Hepburnová jako Holly Golightlyová oslavuje v romantické klasicke počátku šedesátých let, *Snidani u Tiffanyho* Blakea Edwardse. Jako romantická ikona padesátých a šedesátých let se Hepburnové vyrovnala jenom Shirley MacLainové.

Ve Francii během šedesátých let vznikala paralelní styl nového dokumentu. Nazýval se *cinéma vérité* a od *direct cinema* se lišil v tom, že přiznával, že přítomnost kamery dělá rozdíl, a tuto skutečnost i využíval. Prvním a stále klasickým příkladem *cinéma vérité* byla *Kronika jednoho léta* (1961) od antropologa Jeana Roucha a sociologa Edgara Morina. Jelikož *cinéma vérité* i *direct cinema* zdatně rozšířily hranice toho, co je ve filmu přijatelné, měly nesmírně hluboký vliv na množství filmů, které bývají do těchto stylů zařazované.

Například tradiční muzikál byl nahrazen filmovým záznamem koncertu, který se zase stal dramatickou událostí. Důležitější je, že naše vnímání, co je v naraci „správné“, bylo drasticky změněno, neboť bezpočet dokumentárních filmů nás připravil na rytmy reálného času. Už netrváme na hollywoodské *découpage classique*.

Koncem čtyřicátých let francouzský kritik Alexandre Astruc napsal manifest, v němž volal po filmu vytvořeném kolem „*caméra-stylo*“ („kamera-pero“), který by byl stejně pružný a osobní jako literatura (srv. kapitolu 5). Do značné míry bylo jeho přání v padesátých letech naplněno, když se film přesunul od produktů pásové výroby k osobním prohlášením. Ne-



předvídal ale, že pružnost kamery-pera také povede k novému stupni filmového realismu: nové zařízení filmaře podnítilo přiblížit se světu kolem něj, točit v reálu spíše než v ateliéru a točit aktuality spíše než herce. *Direct cinema* a *cinéma vérité* byly jenom dva důkazy této radikální změny postoje. Film se stal médiem se širokou škálou užití.

V Anglii nastalo v šedesátých letech krátké období prosperity. John Osborne, významná postava obrození divadla, které v té době probíhalo, spolu s režisérem Tonym Richardsonem založili Woodfall Films. Většina nejlepších britských filmů šedesátých let byla úzce spojená s živým divadlem té doby. Tony Richardson začal dvěma adaptacemi her Johna Osborna – *Ohlédni se v hněvu* (1959) a *Komik* (1960) – a pokračoval adaptací *Kapky medu* (1961) Shelagh Delaneyové, než se pustil do povídky Alana Sillitoea *Osamělost přespolního běžce* (1962). Richardson získal Oscara za *Toma Jonese* (1963) podle románu Henryho Fieldinga z osmnáctého století.

Karel Reisz režíroval jeden ze zajímavějších filmů „od dřezu“, *V sobotu večer, v neděli ráno* (1960, také podle Sillitoea), poté natočil *Morgana* (1966) a *Isadoru* (1968), než odjel do USA, kde režíroval *Hráče* (1974), a zpět v Anglii *Francouzovu milenkou* (1981). Mezi nejzajímavější filmy Johna Schlesingera patří *Takové milování* (1962), *Billy lhář* (1963), *Drahoušek* (1965, napsaný Fredericem Raphaellem) a *Neděle, zatracená neděle* (1971, napsaná filmovou kritičkou Penelopou Gilliatovou). V USA režíroval *Půlnočního kovboje* (1969), jeden z milníků amerického filmu 60. let, a *Maratónce* (1976), potom se vrátil do Anglie kvůli *Amíkům* (1979). Lindsay Anderson byl z této skupiny snad nejambicióznější režisér: mezi jeho filmy patří *Ten sportovní život* (1963, podle románu Davida Storeyho), *Kdyby...* (1968), *Šťastný to muž* (1973), *Oslava* (1975, podle Storeyho hry) a šířavá *Nemocnice Britannia* (1982).

Všechny rané filmy těchto režisérů měly společný zájem o témata dělnické třídy, ačkoli jak dozrávali, všichni čtyři se soustřeďovali spíše na problematiku střední třídy. Až na pár výjimek v jejich pozdějších filmech zůstalo z vášně raných let jenom málo.

Anderson, Reisz a Richardson byli v padesátých letech spojeni s dokumentárním hnutím Free Cinema. Dokumentární tradice měla vliv na britský film i v šedesátých letech. Pronikavá *Válečná hra* (1965) Petera Watkinse o účincích atomové války byla považována za příliš přesvědčivou, než aby byla vysílána na BBC. *Stalo se to tady* (1963) Kevina Brownlowa a Andrewa Molloa dokumentovalo stejně fiktivní historickou událost: německou okupaci Británie během 2. světové války.

V Anglii šedesátých let byla zajímavá tvorba několika amerických exulantů. Joseph Losey, který byl v Hollywoodu na černé listině, režíroval mnoho průměrných filmů, ale těm, k nimž napsal scénář Harold Pinter –



Obrázek 4.57 *Sociální zabezpečení* (1975) Fredericka Wisemana. Jeho filmy kombinují vytrvalé, neúnavné postupy natáčení direct cinema s právníkem smyslem pro sociální struktury, aby prozkoumal vnitřní mechanismy významných současných institucí. (Ziporah Films.)

*Sluha* (1963), *Nehoda* (1967) a *Posel* (1970) – se podařilo zachytit dramatické zvláštní, pokřivený pohled na měšťáckou společnost.

Stanley Kubrick natočil v USA několik zajímavých drobných filmů, než se usadil v Anglii. *Dr. Divnolásky* (1963) je stále skvělou satirou na studenovělečnickou mentalitu a jeho význam s každým rokem stoupá. *2001: Vesmírná odysea* (1968) je mistrovským propojením filmařiny s vědeckými a náboženskými teoriemi. Nastolila styl populárního a výnosného science fiction na desetiletí. *Mechanický pomeranč* (1971), úchvatná symfonie násilí, zůstává snad nejpředvídavějším filmem o budoucnosti, v níž nyní žijeme. *Barry Lyndon* (1975) byl nejenom dokonale přesnou evokací místa a času (Evropy osmnáctého století), ale také odvážným stylem narace: velmi nákladný komerční projekt, který ale porušuje veškerá hollywoodská pravidla o tempu. *Osvícení* (1980) bylo Kubrickovým pokusem uspět ve velmi výnosném, ač eticky podezřelém žánru, zatímco *Olovená vesta* (1987) ho vrátila k tématu války. Právě dokončil *Eyes Wide Shut*, studii sexuální posedlosti – téma, kterým se nezabýval od *Lolity* (1962) – když náhle v březnu 1999 zemřel.



Obrázek 4.58 Julie Christieová a George C. Scott v *Petulii* (1967) Richarda Lestera. Po svém uvedení nebyla *Petulia* vysoce populární, ale nyní je všeobecně považovaná za jeden z přelomových filmů o Americe šedesátých let. Lester, který se po patnácti letech vrátil z Evropy, byl schopný nás vidět tak, jak se sami vidět nedokážeme, a jeho cynický pohled na módní společnost obsahoval více pravdy než tehdejší mýty alternativní kultury.

Richard Lester svou kariéru zahájil jako televizní režisér ve Filadelfii, v polovině padesátých let odjel do Londýna a začal spolupracovat s Peterem Sellersem a s lidmi z *The Goon Show*. Nejprve získal pozornost jako režisér filmů Beatles (*Perný den*, 1964; *Pomoc!*, 1965) a mnoho kritiků ho potom zatratilo pro jeho údajně frenetický způsob střihu. Netušili, že se z něj stane stylisticky nejvlivnější režisér od Wellesse, což dosvědčí jen letmý pohled na MTV ve spoustě zemí, kde vysílá.

Lesterovo *Cestou na fórum se stala divná věc* (1965) zůstává jednou z nejlepších filmových adaptací divadelních muzikálů. V San Francisku natočená *Petulia* (1967) byla stejně předvídatelná jako ostře ironická – jeden ze dvou či tří nejlepších amerických filmů tohoto období. *Jak jsem vyhrál válku* (1967) a *Pokoj* (1968) patří mezi několik málo anglicky mluvených filmů, které úspěšně uplatňují brechtovské postupy. Tyto dva poslední filmy nebyly komerčně úspěšné. Lester nebyl aktivní více než pět let, aby se nakonec vrátil k filmu méně ambiciózními, komerčně jistějšími projekty



Obrázek 4.59 Neville Smith, Ann Zeldová a Charles Gormley v duchaplném, sardonickém průzkumu britské filmové scény postmoderního období Maurice Hattona, *Velkém celku* (1979).

jako *Tři mušketýři* (1973), *Ohrožení Britannicu* (1974), *Robin a Mariana* (1976) a *Superman II a III* (1980, 1983).

Jakmile koncem šedesátých let zdroje financování vyschly, měli britští filmaři dvě možnosti: opustit zemi anebo odejít do televize. Režiséři jako John Boorman a Peter Yates přišli do USA, kde se prosadili jako zruční řemeslníci. Ken Loach (*Smůla na patách*, 1967; *Kes*, 1969; *Rodinný život*, 1971) televizi vždy považoval za stejně důležitou jako kino. Sofistikované vytříbení realistických postupů prokazují jeho filmy stejně jako jeho televizní aktivity (obzvláště seriál *Dny naděje*, 1976).

Maurice Hatton se stejně jako Loach rozhodl přimknout se ke svým anglickým kořenům. Jeho první celovečerní film *Chval Marxe a podávej municí* (1968) je jedním z těch vzácných, které úspěšně kombinují politiku s humorem. Hattonův *Velký celek* (1979) aplikoval tentýž jízlivý humor na skomírající britský filmový průmysl. *Velký celek* je filmem o obtížích zůstat filmařem v Británii koncem 70. let a byl natočený zcela nezávisle – což byl znamenitý ekonomický i umělecký úspěch. Po *Americké ruletě* (1988) bylo pro Hattona stále těžší točit v Británii nezávisle. Když náhle v r. 1997 zemřel, pracoval na dlouho připravovaném dokumentu.

Ken Russell a Nicolas Roeg patřili mezi těch několik málo britských fil-

mařů, kteří stažení amerického kapitálu koncem šedesátých let přežili. Russell, který nejprve vzbudil pozornost sérií neobvyklých životopisů natočených pro BBC, se i v celovečerních snímcích nadále specializoval na filmové životopisy, ačkoli jeho přístup byl stále více excentrický (*Milovníci hudby*, 1970; *Mahler*, 1974). Jeho šokující, popartový, komiksový styl se pravděpodobně nejlépe projevil v *Tommym* (1975). Roeg, dříve kameraman, vytvořil mnoho filmů, které jsou úchvatně nasnímané, ačkoli v jiných ohledech méně zajímavé (*Cesta*, 1971; *Ted se nedívej*, 1973; *Muž, který spadl na Zemi*, 1976).

Koncem 70. let se na mezinárodních trzích stala komerčně úspěšnou nová generace britských filmařů – většina z nich byla vyškolená na televizních reklamách. Alan Parker po *Bugsy Maloneovi* (1976), nezvyklém a líbivém muzikálu o dětech pro děti, ale také pro dospělé, natočil *Půlnoční expres* (1978), mnohem výnosnější a zneužívající emoci stejně, jako byl jeho předchozí film okouzující. Určitého úspěchu dosáhl v USA se *Slávou* (1980), vzorem moderních muzikálů, a *Hořící Mississippi* (1988). *The Commitments* (1991) o fiktivní irské rockové skupině dále podpořili Parkerovu snahu stát se Vincentem Minnellim moderní doby.

Podobně Ridley Scott otestoval vody romantickými *Soupeři* (1977), potom přišel s vysoce manipulativním (a výnosným) *Vetřelcem* (1979). Kultovního statusu Scott dosáhl *Blade Runnerem* (1982), všeobecně oblíbeným science fiction filmem noir, a *Thelmou a Louise* (1991), ženským road movie pro devadesátá léta.

Díky znamenitému úspěchu Goldcrest Films (*Gándhí*, 1982; *Místní hrdina*, 1983; *Vražedná pole*, 1984) to počátkem 80. let na chvíli vypadalo, že britský filmový průmysl může mít budoucnost, ale tato naděje se ukázala být iluzorní, když se Goldcrest v r. 1987 sám zničil díky kombinaci špatného vedení a nedostatku financí.

V Itálii se Fellini a Antonioni, dva vlivní mistři, po celá šedesátá léta drželi v čele. Fellini dokončil několik významných filmů, včetně *8 1/2* (1962), *Giulietta a duchové* (1965) a *Satyricon* (1969), než se začal věnovat televizi, pro kterou natočil sérii semiautobiografických esejí, které nakonec vyústily ve filmy *Roma* (1972) a *Antarcord* (1973). V osmdesátých letech Fellini hladce proplul do pokročilého věku filmy *A loď pluje* (1983), *Ginger a Fred* (1984) a *Interview* (1987), a dal světu nádherná díla, oslavující sílu života, povzbudivá a smělá zároveň. Zemřel v r. 1993, téhož roku, kdy byly uzavřeny ateliéry Cinecittà.

Antonioni našel svou polohu filmem *Dobrodružství* (1960), prvním z triologie, zahrnující dále *Noc* (1961) a *Zatmění* (1962), která nově definovala základní koncepce filmové narace. V *Červené pustině* (1964) a *Zvěšenině* (1966) pokračoval ve svých experimentech s narací a vnímáním v existenciálním prostředí. *Zabriskie Point* (1970) byl jeho esejí o Americe



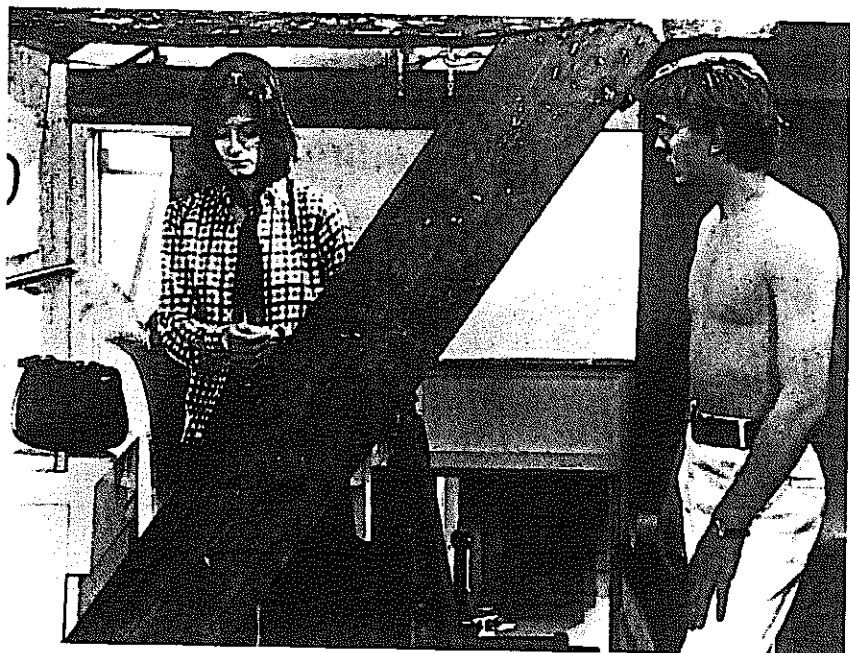
Obrázek 4.60 Harrison Ford ve futuristickém filmu noir *Blade Runner*, který udal pesimistický styl osmdesátých let.

v 60. letech. *Povolání: reportér* (1975) bylo shrnutím Antonioniho velmi osobitého přístupu: film prostoupený existenciální úzkostí, vybudovaný v dlouhých, opakujících se hypnotických rytmech.

Pozdější filmy Luchina Viscontiho (*Soumrak bohů*, 1969; *Smrt v Benátkách*, 1971; *Rodinný portrét*, 1974) byly právě tak zemdleně dekadentní, jako byly jeho rané neorealisticke filmy bdělé a cílené. „Práce“ (z *Boccaccio '70*, 1962; srv. obr. 2.45) a *Gepard* (1963) byly úspěšnější, i když méně pozoruhodné.

Pietro Germi, který byl jedním z předních režisérů neorealistickeho hnutí (*Jménem zákona*, 1949), ale mimo Itálii nikdy neměl velký úspěch, nastolil mezinárodní komický styl šedesátých let dvěma bravurními komediami mravů, *Rozvodem po italsku* (1961) a *Svedenou a opuštěnou* (1963).

Básník a teoretik Pier Paolo Pasolini se v šedesátých letech začal věnovat filmu a natočil *Accattone* (1961), *Evangelium sv. Matouše* (1964), *Dravec a vrabce* (1966) a mnoho dalších symbolických cvičení, než v r. 1975 zemřel. Francesco Rosi, jeden z nejvíce nedocenených moderních italských režisérů, natočil mnoho pozoruhodných politických filmů, jako *Salvatore Giuliano* (1962), *Ruce nad městem* (1963), *Případ Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1973) a *Kristus se zastavil v Eboli* (1979).



Obrázek 4.61 Vanessa Redgraveová, David Hemmings. Typický, vysoce aranžovaný záběr z Antonioniho *Zvětšeniny* (1966). Zápletka filmu se týká tajemství obrazů. (MOMA/IFSA.)



Obrázek 4.62 V sedmdesátých a osmdesátých letech se Bernardo Bertolucci vydával mimo Itálii, aby vytvářel „světové filmy“ jako *Poslední císař*, úchvatně nasnímaný a epický v porporcích.

Bernardo Bertolucci byl prvním z další generace italských filmařů, který upoutal pozornost filmy *Před revolucí* (1964), *Konformista* (1970) a *Poslední tango v Paříži* (1972). Bertolucci rychle propadl viscontiovské fascinaci tvary a povrchy buržoazní dekadence, kterou zdánlivě kritizoval. *Poslední tango v Paříži* dosáhlo jisté mezinárodní reputace díky chytré kombinaci hvězdy (Marlon Brando) a přímočarého sexu. Představovalo bod zvratu v sexuální morálce. Zdálo se, že se Bertolucci ve výpravném pětihodinovém snímku *Dvacáté století* (1976) vrátil ke svým epickým sociálním vizím. *Luna* (1979), jejímž tématem byl incest, pokračuje v linii *Tanga*, ale k epické formě se Bertolucci vrátil *Posledním císařem* (1987), což byl velký mezinárodní úspěch. Dobře přijaté bylo také *Pod ochranou nebe* (1990).

Marco Bellocchio, který v 60. letech upoutal pozornost spolu s Bertoluccim svými ideologickými satirami – *Pěsti v kapsách* (1965), *Čína je blízko* (1967), *Ve jménu otce* (1971) a *Aféra z titulní stránky* (1972) – na mezinárodní scéně zaujal mnohem méně.

V sedmdesátých letech se na krátkou chvíli ocitla ve středu dění Lina Wertmüllerová sérií sardonických sexuálních komedií ochucených pode-

zřívavostí vůči politice, jako *Kovodělník Mimi, zraněný ve své cti* (1972), *Láska a anarchie* (1973), *Zvraty nevdědního osudu v azurovém srpnovém moři* (1974) a *Pasqualino Sedmikráska* (1975).

Takovéto režisérské hvězdy se na italském nebi objevovaly pravidelně, ale zároveň tu bylo mnoho méně oslnivých režisérů, jejichž dílu se nikdy nedostalo mezinárodního ocenění. Většina jejich filmů měla silné sociální rozměry; politické melodrama, jehož průkopníky byli Rosi a Costa-Gavras, bylo nejúspěšnější v Itálii. Do této skupiny režisérů například patřili: Mario Monicelli (*Stalo se v Turíně*, 1963), Giuliano Montaldo (*Sacco a Vanzetti*, 1971), Elio Petri (*Podivné vyšetřování*, 1970; *Dělnická třída jde do ráje*, 1971), Gillo Pontecorvo (*Bitva o Alžír*, 1965; *Ostrov v ohni*, 1968), Gianni Amico (*Tropy*, 1969; *Návrat*, 1973), Nelo Risi (*Deník schizofreničky*, 1968) a Ermanno Olmi (*Místo*, 1961; *Jednoho dne*, 1969; *Během léta*, 1971).

Olimiho *Strom na dřeváky* (1978), hluboce procítěná, fascinující tříhodinová evokace venkovského života na přelomu století, patří mezi ty nejvýjimečnější filmy z Itálie za posledních pětadvacet let. *Strom na dřeváky* je podobně jako *Dvacáté století* a *Padre padrone* (1976) bratří Tavianiových před-





Obrázek 4.63 *Strom na dřeváky* Ermanna Olmiho, natočený z jakési antropologické perspektivy, udal styl podobných průzkumů v osmdesátých letech.

stavitelem nově objevené italské fascinace venkovskými zvyklostmi a rytmy. Do tohoto zajímavého žánru by měly také být zařazeny Felliniho *Amarcord* a Rosiho *Kristus se zastavil v Eboli*.

Ve Švédsku Ingmar Bergman v pravidelných intervalech natočil řadu filmů de facto s vlastním hereckým souborem a štábem. Z tohoto období pocházejí jeho nejlepší filmy: *Jako v zrcadle*, *Hosté Večere Páně* a *Mlčení* tvoří trilogii, v níž Bergman ze svého vědomí vymýtil Boha (1961–63). *Persona* (1966) zůstává jeho snad nejimaginativnějším a nejobvážnějším filmem. Série filmů s Liv Ullmannovou a Maxem von Sydowem (*Hodina vlků*, 1967; *Hanba*, 1968; *Náruživost*, 1969) tvoří jeden z vrcholů filmu šedesátých let. V sedmdesátých letech se Bergman stáhl na pevnější půdu. Jeho televizní seriál *Scény z manželského života* (1973) se ale vyrovná jeho nejlepším dílům. V r. 1976 po kafkovském střetu s daňovým úřadem opustil Švédsko, aby zkusil štěstí jinde, a vrátil se kvůli elegickému *Fanny a Alexandr* (1982).

Také mladší švédští režiséri našli v šedesátých letech mezinárodní publikum. Jörn Donner (*Milovat*, 1964), Bo Widerberg (*Elvíra Madiganová*, 1967), Vilgot Sjöman (*Jsem zvědavá – žlutá*, 1967) a především Jan Troell,



Obrázek 4.64 Liv Ullmannová, Max von Sydow a peníze v *Nové zemi* Jana Troella (uvedené v r. 1973).

jehož trilogie o emigraci a přesídlení – *Emigranti*, *Nová země* (oba 1970) a *Nevěsta pro Zandyho* (1974) – vnesla do tohoto klasického tématu nový čerstvý pohled a historickou perspektivu.

Ve východní Evropě státní filmové školy v šedesátých letech vychovaly novou vlnu talentů: v Polsku Romana Polanského (*Níž ve vodě*, 1962), který odešel, aby se stal mezinárodním režisérem lehkých, často prázdných, nejasně nadpřirozených thrillerů; Jerzyho Skolimowského (*Walkover*, 1965; *Bariéra*, 1966; a v Londýně *Deep End*, 1970) a Krzysztofa Zanussiho, jehož tiché, zkoumavé studie vědců a inženýrů (*Za stěnou*, 1971; *Iluminace*, 1973) jsou ve světovém filmu ojedinělé.

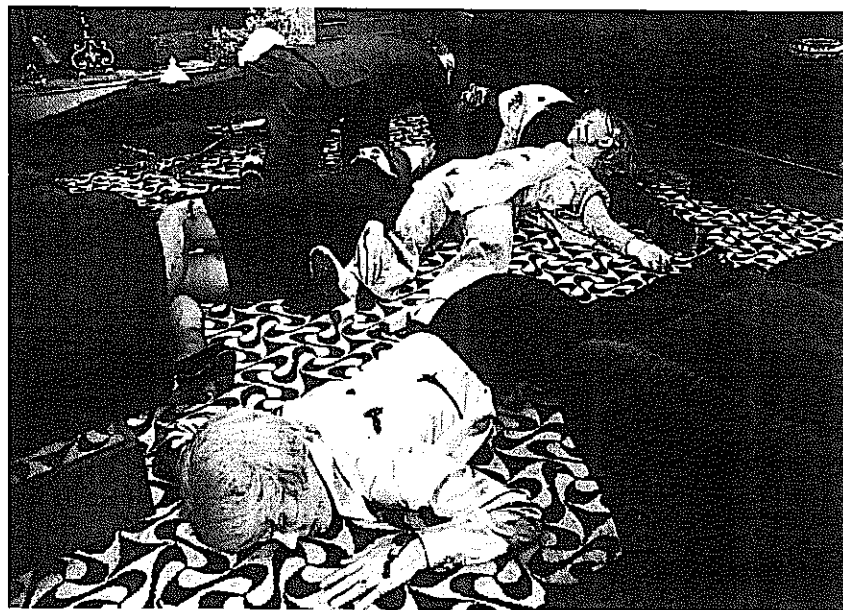
V Maďarsku získal Miklós Jancsó pověst jednoho z předních strukturalních filmařů, zaměřených na vztah mezi kamerou a subjektem spíše než na subjekt samotný (*Hvězdy na čepicích*, 1967; *Zimní vítr z jihu*, 1969; *Elektra a její pravda*, 1974). Márta Mészárosová si získala diváky na mezinárodních festivalech mnoha precizně provedenými esejemi, hlavně o rolích žen, jako *Devět měsíců* (1976), *Ony dvě* (1978) a *Dědičky* (1980).



Obrázek 4.65 Cílová čára, morální stejně jako fyzický cíl, v *Ohnivých vozech* (Hugh Hudson, 1981). Tato produkce Davida Puttnama ohlašovala menší renesanci britského filmu.

Snad nejvýznamnějším vývojem ve východní Evropě byla česká nová vlna, která neočekávaně nakrátko rozkvetla v polovině šedesátých let. Miloš Forman (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965; *Hoří, má panenko*, 1967), Ivan Passer (*Intimní osvětlení*, 1966), Jiří Menzel (*Ostře sledované vlaky*, 1966) a Věra Chytilová (*Sedmikrásky*, 1966) rozvinuli živý humanistický realismus, prochnutý humorem a úctou ke svým subjektům, který byl děsivě ukončen sovětskou invazí v r. 1968 a následným návratem ke stalinismu. Forman a Passer odjeli do Spojených států, kde točili zajímavé filmy, ale nikdy na úrovni svých raných snímků, ačkoli Forman zaznamenal několik značných úspěchů. *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975) získal všech pět nejdůležitějších Oscarů. (V téže roce byl Forman jmenovaný spoluvědoucím filmového programu na Kolumbijské univerzitě.) Jeho *Vlasy* (1979) jsou významný moderní muzikál a *Ragtime* (1981) byl úctyhodným zpracováním Doctorowova románu. Mnoho Oscarů získal opět v r. 1984 za *Amadea*.

Pokud jde o Sovětský svaz, přísná státní kontrola tohoto umění nastolená hned na počátku stalinistického období dusila to, co kdysi bývala jedna z předních světových kinematografií. Před začátkem glasnosti jí uniklo jenom málo filmů. Sergej Paradžanov, arménského původu, získal mezinárodní věhlas za *Stíny zapomenutých předků* (1964) a *Barvu granátového jablka* (1968). Jakmile se přidal k rostoucímu hnutí za lidská práva, byl v lednu 1974 zatčen a poslán do pracovního tábora, oficiálně pro homosexualitu. Tento rozsudek vyústil v mezinárodní *cause célèbre*. Na konci brežněvov-



Obrázek 4.66 Buñuelův *Nenápadný půvab buržoazie* (1972), série omračujících surrealistických skečů, je komická, dobrosrdečná satira. Zde slavnostní večeře končí menším trapasem, kdy jsou hosté postříleni samopaly.

ského režimu mohl Paradžanov před svou smrtí v r. 1990 dokončit několik dalších oslav gruzínského a arménského folklóru. Andrej Tarkovskij začal být na západě známý, když jeho *Ivanovo dětství* (1962) vyhrálo na benátském filmovém festivalu. Také jeho *Andrej Rublev* (1969) byl dobře přijatý na západě, kam se Tarkovskij později přestěhoval a kde zemřel r. 1986.

Dušan Makavejev (*Milostný příběh aneb Tragédie pracovníce pošt a telegrafů*, 1967) se také dostal do problémů s cenzurou, protože mísil politiku se sexem pozoruhodným, ale oficiálně nepřijatelným způsobem. *WR – Mystéria organismu* (1971) byla v Jugoslávii zakázána.

V 60. a 70. letech došlo k rozšíření filmové kultury za hranice USA, Japonska a Evropy do rozvojových zemí, souhrnně známých jako třetí svět. Často hrubé a rozhněvané filmy třetího světa byly také někdy životně důležité a závažné. Filmaři třetího světa podobně jako západní dokumentaristé spatřovali film jako mocné médium komunikace.

Nejproduktivnějším hnutím třetího světa bylo v té době brazilské Cinema Novo, které se rozběhlo počátkem šedesátých let, a ačkoli bylo zpoma-

leno pravicovou vojenskou juntou, která převzala moc v r. 1964, přesto přežilo, částečně díky symbolické stylizaci, kterou užívala většina filmů. Z této skupiny byl nejviditelnější Glauber Rocha (*Barravento*, 1962; *Antonio das Mortes*, 1969). Mezi další důležité režiséry patřili: Ruy Guerra (*Pušky*, 1964), Nelson Pereira dos Santos (*Byl chutný ten můj Francouz*, 1971), Joaquim Pedro de Andrade (*Macunaíma*, 1969) a Carlos Diégues (*Dědicové*, 1970), kteří všichni do určité míry sdíleli Rochovu oddanost politické alegorii.

Mexiko podobně jako Brazílie ročně produkuje více než padesát celovečerních filmů. Mexickému filmu mnoho let dominovala impozantní postava Luise Buñuela. Buñuel, který koncem dvacátých let natočil se Salvadorem Dalím v Paříži dva důležité surrealistické filmy (*Andaluský pes*, 1928; *Zlatý věk*, 1930) strávil následujících dvacet let na okraji filmového průmyslu, než koncem čtyřicátých let našel domov v Mexiku. Během následujících deseti let režíroval mnoho v podstatě komerčních filmů.

Ale teprve když se r. 1961 vrátil do rodného Španělska, aby natočil svůj první tamější celovečerní film *Viridiana*, konečně získal zaslouženou celosvětovou pozornost. Ačkoli se Buñuel narodil r. 1900, vrchol jeho kariéry spadá do šedesátých let. Filmy točil hlavně ve Francii a vytvořil mistrovskou řadu surrealistických alegorií (*Deník komorné*, 1964; *Kráska dne*, 1967; *Mléčná dráha*, 1969; *Tristana*, 1970; *Přízrak svobody*, 1974), která zaručila jeho postavení v mezinárodním panteonu uměleckého filmu. Mezi Buñuelovy osobnější mexické filmy patří: *Nazarin* (1958), *Anděl zkázy* (1962) a *Šimon z pouště* (1965), všechno protináboženské alegorie.

Počátkem 70. let měl nový chilský film krátký, ale vítaný vliv na světový film, který byl v r. 1973 ukončen vojenským pučem. Během Allendeho let byly natočeny čtyři obzvláště zajímavé filmy: *Valparaíso, má láska* (1969) a *Nestačí se modlit* (1972), režírované Aldem Franciou, a *Šakal z Nahueltora* (1969) a *Země zaslíbená* (1971), režírované Miguelem Littínem. Plně nasazený, zanícený, přímočarý, expresivní a lyrický chilský film by přinesl plody, kdyby přežil. Zvláště zajímavý byl třídílný dokument *Bitva o Chile*, vytvořený po převratu mimo zemi, hlavně z dříve natočené metráže.

Kubánský ústav filmového umění a průmyslu (ICAIC) během šedesátých a sedmdesátých let na Kubě vyplodil zajímavé filmy. Mezi obdivované filmy, dostupné i mimo Kubu, patří *Vzpomínky* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), Novou vlnu připomínající zkoumání psychologického stavu kubánských intelektuálů v době revoluce; *Lucía* (Humberto Solás, 1969), široce oceňovaná třídílná studie o ženství na Kubě; a *První útok mačetou* (Manuel Octavio Gómez, 1969), stylizované zpodobení povstání z r. 1868.

Ostatní latinskoamerické země přispěly do repertoáru klasik třetího světa v omezenější míře. Pozoruhodné byly *Krev kondora* (Bolívie, Jorge Sanji-

nés, 1969) a *Hodina výhně* (Argentina, Fernando Solanas a Octavio Getino, 1968).

Anglicky mluvené kanadské filmy vždy trpěly blízkostí Spojených států. Teprve v r. 1974 byl domácí anglicky mluvený celovečerní film (*Učňovská léta Duddyho Kravitz* od Teda Kotcheffa) schopný vydělat v kanadských kinech tolik, aby se vrátily náklady. Francouzsky mluvené filmy dosáhly jistého úspěchu v šedesátých letech a počátkem let sedmdesátých. *Vem si všechno* (1964) od Clauda Jutry byl přelomový film, stejně jako jeho *Můj strýček Antonín* (1971), jeden z prvních québeckých filmů, který byl stejně populární mimo Kanadu.

Také jenom málo anglicky mluvených kanadských filmů překonalo onu dlouhou hranici, nejznámější jsou *Šťěstí Gingera Coffeyho* (1964) od Irvina Kershnera; *Srdeční záležitost* (1970) Paula Almonda; *Nikdo nemával na rozloučenou* (1964) Dona Owena; *Warrendale* (1967) a *Manželský pár* (1969) Allana Kinga, dva významné dokumenty; a *Přízračná cesta* (1970) Donalda Shebiba. Jedním z nejznámějších kanadských filmařů je avantgardista Michael Snow, který často pracoval v USA. Jeho nejdůležitější filmy jsou *Vlnová délka* (1967), ↔ (také zvaný *Tam a zpátky*, 1969) a *Centrální oblast*, (1970) – ten poslední byl natočený v severním Québecu. (Viz obr. 3.66 a 3.77.)

Kanadské filmové podnikání (ačkoli ne nutně umění) zažilo v letech 1978 a 1979 prudký nárůst, když díky daňovým zákonům bylo výnosné investovat do kanadských produkcí. Prodáváním podílů na zisku filmu veřejnosti (jako kdyby filmy byly novým výrobním odvětvím) se kanadští producenti stali průkopníky formy financování, která se v 80. letech stala standardním operačním postupem. Většina těchto filmů byla dokonalá mezinárodní směska, ale několik z nich, jako *Tichý společník* (1978) Daryl Dukea, zaujalo také pozornost kritiky, a daňové úlevy poskytované investorům, kteří přišli o peníze v kanadských produkcích, přinejmenším měly za následek, že velké množství kanadských herců a členů štábu mohlo pracovat doma – na chvíli.

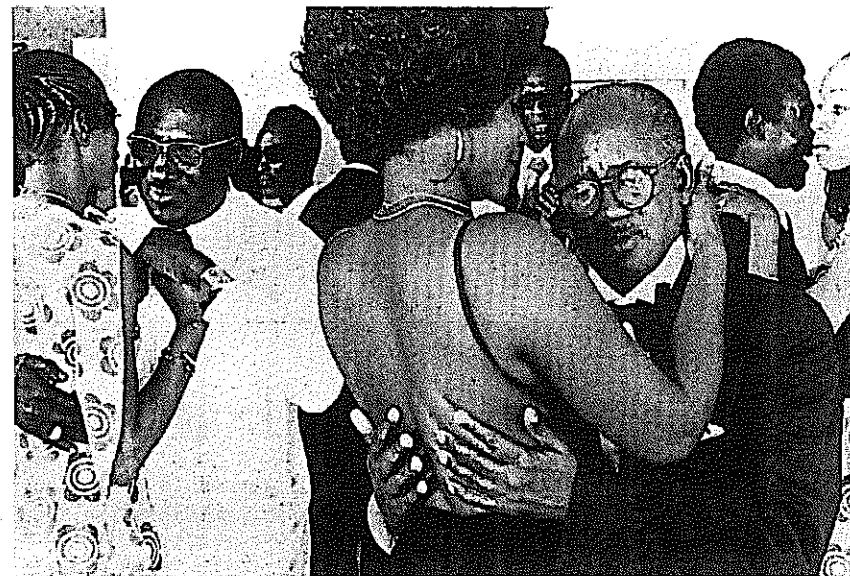
Toronto a Vancouver se v tomto období staly zavedenými jako pohostinná produkční centra, ale brzy se staly rozšířeným Hollywoodem. Mezitím se kanadští filmaři – producenti, režiséři, herci – přestěhovali do Los Angeles, kde dosáhli značného úspěchu. Snad nejznámějším emigrantem byl Ivan Reitman (*Zvěřinec*, 1978; *Dvojčata*, 1988; *Dave*, 1993), jehož *Krotitelé duchů* (1983) se po celém světě stali ikonou kultury 80. let.

Australský film dozrál koncem 70. let. Ačkoli australská kinematografie měla slavnou tradici, málo filmům se podařilo dostat se za oceán (i když Američané a Evropané občas cestovali do Austrálie, aby využili její přírodní krásy). Aktivní vládní program, zavedený v polovině sedmdesátých



Obrázek 4.67 Judy Davisová a Sam Neill v *Moji skvělé kariéře* Gillian Armstrongové, jednom z nové vlny australských filmů, které koncem sedmdesátých let upoutaly celosvětovou pozornost.

let ale brzy způsobil, že mnoho zajímavých australských talentů upoutalo mezinárodní pozornost nejprve na festivalech, potom v komerční distribuci. Nejkomerčnější z této skupiny byl Peter Weir, jehož apokalyptické fantazie *Poslední vlna* (1977) a *Piknik na Hanging Rock* (1975) poskytly módní metafory pro onu obzvláštní, stereotypní psychologii, o níž si neaustralští diváci rádi myslí, že charakterizuje okraj světa. *Zpravodajská fronta* (1977) Phillipa Noyceho byl neobvyklý film, částečně dokumentární, částečně hraný, který popisoval životy kameramanů filmových týdeníků ve čtyřicátých a padesátých letech. *Zpěv o Jimmiem Blacksmithovi* (1978) Freda Schepisiho, *Moje skvělá kariéra* (1978) Gillian Armstrongové, podle autobiografického románu o fantazírování mladé ženy na přelomu století o úspěchu v civilizaci, zatímco vyrůstala v divokém zapadákově; a *Krotitel Morant* (1980) Bruce Beresforda o incidentu za burské války vedly k mezinárodním kariérám. Všichni nyní pracují částečně ve Státech. Weir režíroval *Svědka* (1985) a *Společnost mrtvých básníků* (1989), stejně jako znamenitou *Truman Show* (1998). Vytváří to zajímavý soubor děl. Noyce byl zodpovědný za *Vysokou hru patriotů* (1992) a *Někdo se dívá* (1993). Schepisi natočil *Víc než dost* (1985), *Roxanu* (1987) a *Šest stupňů odloučení* (1993). Armstrongová je nejvíc známá díky *Paní Soffelové* (1984) a Beresford díky *Něžným milostem* (1982) a *Řidiči slečny Daisy* (1989).



Obrázek 4.68 *Uhranutí* (1975) Ousmana Sembèneho, podle režisérova vlastního románu, satirizuje a kritizuje růst pompézní, zkorumpované vládní buržoazie v nově vznikajících afrických státech. Po svém uvedení v Senegalu vyvolal značný rozruch. (New Yorker Films.)

V africké kinematografii se zrodil přinejmenším jeden filmař mezinárodního významu, Ousmane Sembène, jehož filmy byly pravidelně uváděny v Evropě i USA. Mezi nejdůležitější patří *Černoška z...* (1966), *Složenska* (1968) a *Uhranutí* (1974). Senegalec Sembène je filmařem a zároveň romanopiscem. Značně velký filmový průmysl existuje v Alžírsku, Egyptě, Nigérii a Tunisku. *Odpočítávání v Kusini* (1976), režírované Ossiem Davisem, byla první černošská americko-nigerijská koprodukce.

Japonský film v šedesátých a sedmdesátých letech nadále rozšiřoval svůj mezinárodní vliv. Kurosawa dokončil *Nebe a peklo* v r. 1963, *Rudovouse* r. 1965, *Dodeska-den* r. 1970 a *Děrsu Uzalu* v r. 1975. Mezi nejzajímavější mladé režiséry šedesátých a sedmdesátých let patřil Hiroši Tešigahara, jehož *Písečná žena* (1964) se rychle stala klasikou alegorického filmu a jehož *Letní vojáci* (1972) byli ojedinělým pokusem o přístup napříč kulturami k americkým dezertérům z Vietnamu, žijícím v Japonsku. Nagisa Ošima byl snad prvním japonským filmařem, který se zcela rozešel s minulostí. Rozhodně byl jedním z nejdůležitějších z nové generace. Mezi jeho filmy patří *Deník zloděje z Shinjuku* (1968), *Chlapec* (1969) a *Obřad* (1971). Jeho mezinárod-





Obrázek 4.69 „Neo-Nová vlna“: *Maminka a děvka* (1973) Jeana Eustacha: dva herci, jejichž kariéra začala na počátku Nové vlny, Bernadette Lafontová a Jean-Pierre Léaud, v živém, náročném, důvtipném psychodramatu. (New Yorker Films.)

ní sláva ale vychází ze *succès de scandale* z r. 1976, sexuálně exploitativní *Koridy lásky*.

Jihovýchodoasijský film v šedesátých a sedmdesátých letech rozkvétal. Filipínské krvavé výpravné filmy byly pravidelně vyvážené do USA a Evropy. Hongkongský film nám dal žánr bojových umění, od konce let šedesátých a sedmdesátých let celosvětově enormně úspěšný typ filmů. Významným představitelem byl King Hu (*Hostinec u dračí brány*, 1966; *Dotek zenu*, 1969; *Osud Lee Khana*, 1970).

Nová vlna měla na francouzský film praktický i estetický dopad. Godard, Truffaut, Chabrol a další prokázali, že filmy je možné točit bez velkých nákladů, ať už jsou zaměřené na komerční nebo menšinové diváky. Jedním z význačných výsledků nové filmové ekonomiky je rozšíření filmu do zemí, které si dříve takové finanční výdaje nemohly dovolit. Dalším, snad ještě výmluvnějším je silný eklektismus, který se ve Francii rozmohl v 70. letech. V tomto období francouzský film znovuobjevil smysl pro sociální hodnoty, které chyběly od 2. světové války.

Mezníkem tohoto nového vědomí byl neobyčejný historický dokument



Obrázek 4.70 Otevřená scéna ve stylu Jerryho Lewise pro Godardovo *Všechno je v pořádku* (1972) se stává konkrétní reprezentací struktury organizace továrny. Plakát vyhláší: „Je správné zavřít šéfy, NEOMEZENÁ STÁVKKA.“ *Všechno je v pořádku* bylo výsledkem Godardova pětiletého období experimentování s filmovou formou s jeho „Skupinou Dzigy Vertova“. (New Yorker Films. Zvětšené okénko.)

Marcela Ophülsa, 4 1/2hodinová *Lítost a soucit* (1969). S elegancí a inteligencí dokumentoval pravou povahu francouzské kolaborace s nacistickými okupanty a měl hluboký dopad na francouzskou psychiku. Jedním z výsledků byl počátek sedmdesátých let celý cyklus okupačních filmů, z nichž nejzajímavější byly Malleův *Lacombe Lucien* (1974) a *Pokladny Louvru* (1974) Michela Mitraního. Stejně jemnou filmovou esejí byla Ophüsova *Paměť spravedlnosti* (1976), zkoumání Norimberského procesu po 2. světové válce.

Film *Maminka a děvka* (1973) Jeana Eustache esteticky představoval konec Nové vlny. Během 3 1/2 hodin intenzivního filmu byl Eustache schopný zachytit, zkoumat a parodovat nejenom mnoho konvencí nyní staré Nové vlny, ale také onu obzvláštní atmosféru, která obklopuje a někdy dusí francouzské intelektuály. Maurice Pialat, který byl ve středním věku, když natočil svůj první film *Nahé dětství* (1968), se stal jedním z nejnovativnějších režisérů, pracujících v komerčním filmu. *Otevřená huba* (1974), *Nezestárneme spolu* (1972) a *Naším láskám* (1983) byly poutavé studie o tom, jak nyní žijeme. Z tohoto hlediska byla také zajímavá *Piráťova snoubenka* (1969) Nelly Kaplanové.

Několik z filmů „nového realismu“ režíroval Jean-Louis Bertucelli. *Hlídné valy* (1968), *Paulina 1880* (1972) a *S milostným příběhem jsme se zmyšlili* (1974) se zabývaly různými politickými situacemi (konkrétně Alžírskem v okamžiku nezávislosti, feminismem devatenáctého století a současnou sexuální politikou) s nezvyklou inteligencí. Pascal Aubier ve *Valparaiso*, *Valparaiso* (1971) a *Písni na rozloučenou* (1975) rozšířil alegorické postupy na politická témata. Současně se několik filmařů vrátilo k tradičnějším, humanistickým portrétům. K nejnadějnějším patřili Pascal Thomas (*Pubertáci a Neplač s plnými ústy*, oba 1973) a Claudine Guilleminová (*Veronika aneb Léto mých třinácti let*, 1975).

Brzy po tomto přívalu aktivit se francouzský film ustálil na tom, v čem je nejlepší: milostných příbězích ze středních vrstev. *Bratranec a sestřenice* (1975) Jean-Charlese Tacchelly byl v USA uveden o dva roky později a prolomil rekord tržeb zahraničních filmů *Muže a ženy*, který trval více než deset let. Tento mimořádný výkon předčila v r. 1979 *Klec bláznů* Edouarda Molinara, zábavný, byť drobný příběh o homosexuální domácnosti.

Koncem sedmdesátých let dosáhl jistého mezinárodního úspěchu také Bertrand Tavernier sérií rychle po sobě následujících, dobře natočených melodramat. Tavernierovým prvním úspěšným filmem v zahraničí byl *Hodinář od sv. Pavla* (1974). Scénáristy tohoto filmu byli dva muži, Jean Aurenche a Pierre Bost – právě ti dva, které o dvacet let dříve François Truffaut kritizoval ve své slavné eseji o tačkově kinu. Tato ironie unikala nové generaci návštěvníků kin, kteří na současnou vlnu *petits drames* reagovali stejně příznivě jako jejich rodiče na podobnou nabídku v padesátých letech.

Esteticky nejdůležitějším francouzským inovátorem 70. let byl Jean-Marie Straub, jenž se svou ženou a spolupracovnicí Danièle Huilletovou vyvinul typ materialistického filmu, který poznamenal avantgardu. Ačkoli se narodil jako Francouz, Straub pracoval v německém jazyce a hlavně za německé peníze. *Kronika Anny Magdaleny Bachové* (1967), *Othon* (1970), *Poučení z dějin* (1972) a *Mojžíš a Áron* (1974), jeho verze Schönbergovy opery, jsou strohé experimenty se způsoby narace a esejemi estetické teorie, které ačkoli nikdy nebyly oceněné širokým publikem, přesto posloužily jako inspirace filmařů Neue Kino, nového německého filmu, který vznikl koncem šedesátých let a v sedmdesátých letech získal značnou mezinárodní pověst prostřednictvím filmových festivalů.

Alexander Kluge byl první z této neformální skupiny, který začal točit filmy. *Rozloučení se všerejškem* (1966), *Artisté pod kopulí cirku* (1968), *Příležitostná práce otrokyně* (1973) a *Silný Ferdinand* (1976) měly silné politické zabarvení, podané s chladným důvtipem.

Filmy Volkera Schlöndorffa jsou také částečně politické povahy, ale



Obrázek 4.71 Angela Winklerová ve Schlöndorffově a von Trottové *Ztracené cti Kateřiny Blumové* (1975): politická tvář Nového německého filmu.

Schlöndorff projevuje větší filmařskou dovednost i méně simplistickou logiku. *Mladý Törless* (1966) byl filmovou verzí psychologického románu Roberta Musila, *Náhlé bohatství chudáků z Kombachu* (1971) brechtovskou středověkou morální bajkou. Spolu se svou ženou Margarethou von Trottovou potom Schlöndorff natočil *Náhlé vzplanutí* (1972), feministický film, který se dočkal jistého komerčního úspěchu. Samostatně je von Trottová nejnámější díky svým široce pojatým studiím politických témat (*Olověná doba*, 1981; *Rosa Luxemburová*, 1985).

Schlöndorffova a von Trottové *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (1975, podle románu Heinricha Bölla) byla významným dokumentem o moderní německé politice s výrazným diváckým úspěchem, protože byla přímou konfrontací s pravicovým, šovinistickým tiskovým magnátem Axelem Springerem. V r. 1979 Schlöndorff dokončil svou filmovou verzí *Plechového bubínku*, klasického poválečného románu Güntera Grasse. Schlöndorffova elegantní a vynalézavá verze tohoto symbolického mistrovského díla se po zásluze setkala s mezinárodním ohlasem, včetně první Ceny Americké akademie kdy udělené německému filmu. V dramatické děkovné řeči

Schlöndorff přijal příhodně nazvaného Oscara nejen pro sebe a mladou generaci německých filmařů, ale také, jak to působivě vyjádřil: „Za Fritze Langa, Billyho Wildera, Lubitsche, Murnaua, Pabsta – znáte je všechny! Uvítali jste je tady!“

V 70. letech byl nejznámějším představitelem Neue Kino Rainer Werner Fassbinder. Kombinoval působení v divadle, televizi a filmu a do své smrti r. 1982 ve věku třiceti sedmi let natočil více než čtyřicet filmů. Jeho rané, političtější filmy – například *Proč chytá pana R. amok?* (1969), *Obchodník se zeleninou* (1971) – jsou možná zajímavější než *Hořké slzy Petry von Kantové* (1972), *Strach jíst duše* (1973) a *Pěstní právo svobody* (1974). Další filmy jsou sice populárnější, ale značně ovlivněné Douglasem Sirkem a obecně jsou tradičtější. Po mnoha televizních filmech Fassbinder v r. 1978 natočil svůj první film v angličtině: *Zoufalství* podle Stoppardovy adaptace románu Vladimira Nabokova. I přes tento působivý literární původ jej neprosadilo jako mezinárodního režiséra. V r. 1979 *Manželství Marie Braunové* (opět v němčině) sklidilo značný úspěch a oslovilo širší publikum. Patnáctihodinový televizní seriál *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1980) představoval vrchol jeho krátké kariéry.

Werner Herzog je z této skupiny nejméně zařaditelný. *Také trpasličí začali malí* (1970) a *Fata morgána* (1971) jsou nepopsatelné experimenty, kdežto *Země mlčení a temnoty* (1971) a *Kášpar Hauser – každý sám pro sebe a Bůh proti všem* (1974) jsou daleko srozumitelnější; první je studii světa hluchoněmých, druhý Herzogovou verzí legendy o vlčím dítěti/ušlechtilém divochovi. Herzog se soustřeďuje na lidi v extrémních situacích, téměř jako kdyby byl experimentálním antropologem. *Aguirre, hněv Boží* (1972) sleduje odhodlaného španělského objevitele v Novém světě na cestě proti proudu stále nepřátelštější řeky. Mnoho kritiků jej kladně srovnávalo s ne nepodobným, ale mnohem nákladnějším následníkem, *Apokalypsou*, jako studii psychiky pod tlakem. *Srdce ze skla* (1976) je hermetická, abstraktní esej o tajemstvích středověkých sklářů, kdežto *Stroszek* (1977) je mnohem sdělnější portrét prostoduchého Evropana, konfrontovaného s americkou kulturou. *Malý Dieter chce létat* (1997), příběh pilota a válečného zajatce, mnoho těchto témat kombinuje.

V 70. letech byl Wim Wenders pravděpodobně nejméně doceněným ze skupiny nových německých režisérů. Wenders, spíše přímý než překombinovaný (jak občas působili Kluge, Herzog a obzvláště Fassbinder), natočil mnoho skromných, a přitom působivých filmů, v nichž byla ústřední spíše lidská problematika než styl. Mezi ně patří *Strach brankáře při penaltě* (1972), který měl stejně jako *Chybné kroky* (1975) scénář od dramatika Petera Handkeho, *Alenka ve městech* (1974) a *V běhu času* (1975). Mezinárodní koprodukce *Americký přítel* (1977), kde obratně shrnul svá témata odcizení a americko-evropského kulturního obcování, našla diváky v USA.



Obrázek 4.72 *Jonáš, kterému v roce 2000 bude 25 let* Alaina Tannera zůstává jedním z nejvýznamnějších filmů sedmdesátých let, vřelým, srdečným průzkumem, jak jsme tehdy žili – a jak stále můžeme žít.

Krátce po dokončení tohoto filmu byl Wenders „objeven“ Francisem Fordem Coppolou, který jej najal, aby režíroval *Hammetta* (premiéra r. 1982) – a také podle něj pojmenoval sanfranciskou restauraci „Wim“. Tento román nevydržel dlouho. Když byl film konečně uveden do kin, zbylo v něm z Wenderse málo. Ale Wendersovi se podařilo natočit svůj americký film *Paříž, Texas* (1984) podle scénáře Sama Sheparda. Později Wenders zaznamenal mezinárodní úspěch s hloubavou elegií *Nebe nad Berlínem* (1987) a oslavou kubánské hudby *Buena Vista Social Club* (1998).

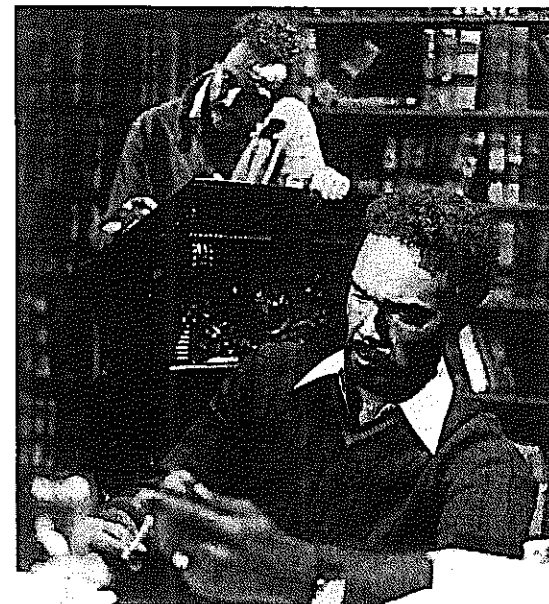
Coppola také dopomohl k nasměrování pozornosti kritiků i diváků na Hans-Jürgena Syberberga, rozhodně nejobtížněji pochopitelného německého filmaře 70. let. V r. 1979 byl dychtivým divákům v San Francisku a New Yorku promítnut *Hitler, film z Německa*, Syberbergovo opus magnum. Tento film, zcela postrádající kázeň a jenom chvílemi projevující náznaky inteligence, stěží něčím přesahuje svou avantgardní pověst.

Obroda švýcarského filmu patřila k nejzajímavějším vývojem sedmdesátých let. Filmy Alaina Tannera (*Charles mrtev či živ*, 1969; *Salamandr*, 1971; *Návrat do Afriky*, 1972; *Střed světa*, 1974) obsahují ojedinělou směsicí tra-

diční dramatické narace a sofistikované režie. Sarkastická, humánní a velmi moudrá politická alegorie *Jonáš, kterému v roce 2000 bude 25 let* (1976) byla jedním z nejdůležitějších sociálních dokumentů 70. let, uvážíme-li její vnímavé komentáře o kulturních a politických dopadech událostí roku 1968. Filmy Clauda Goretty (*Pozvánka*, 1973; *Není až tak zlý*, 1974) jsou obzvláště půvabné humorné historky. Michelu Soutterovi se ve filmech *James či ne* (1970), *Zeměměřiči* (1972) a *Útěk* (1973) podařilo zkombinovat trochu Gorettova šarmu s Tannerovou politikou. Filmy všech tří režisérů příjemně připomínají ducha rané Nové vlny.

Také americký film koncem šedesátých let a počátkem let sedmdesátých zažil explozi talentů, ale na rozdíl od nového francouzského a německého filmu to bylo velmi komerční. Koncepce žánrů zůstala v plné síle. V sedmdesátých letech bylo těžké najít gangsterku a muzikál, ale ty byly nahrazeny řadou nových žánrů, včetně filmů s honičkami, road movies, nostalgických filmů, hollywoodských filmů (o zlaté éře minulosti), filmů s bojovými uměními (obvykle importovanými – týdeník *Variety* tomuto žánru říkal „chop socky“), respektovaných porno filmů a – v sedmdesátých letech ze všech nejvýnosnějších – katastrofických filmů. Je významné, že všechny tyto nové vzniklé žánry měly užší úhel záběru; žádný neposkytoval tak široké možnosti sebevyjádření, jako, řekněme, western nebo *film noir*. Tyto nové žánry sice byly svým způsobem zajímavé, ale nejdůležitější inovací v USA v 70. letech byl černošský film, široká kategorie, která do značné míry zahrnovala laciný materiál (v mluvě *Variety* „blaxploitace“), ale také mnoho filmů s trvalými hodnotami. Na konci desetiletí černošský film z hollywoodské scény téměř zmizel, ale ožil znovu v 90. letech s obnovenou energií.

Když se Melvin Van Peebles rozhodl, že chce být filmařem, aby svého cíle dosáhl, odjel do Francie. Poté, co tam natočil jeden film (*Příběh třídenního opuštěného*, 1967), se vrátil do USA a jelikož se osvědčil v zahraničí, měl možnost v Hollywoodu získat smlouvu. Výsledkem byla dosti slabá komedie *Melounář* (1970). Nicméně jeho třetí film, nezávisle produkováný *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), je z estetického hlediska dosud nejryzejším černošským filmem, jaký kdy byl natočen – bolestný výkřik, který je také studijním materiálem o přežití černochů v Americe. Jakmile dobyl Hollywood, Peebles v sedmdesátých letech zaměřil svou pozornost na divadlo a sehrál významnou roli ve vývoji černošského muzikálu (*Nemá zemřít přirozenou smrtí, Nehraj na nás laciné triky*), které zůstává silnou a výnosnou součástí broadwayského repertoáru. Světy divadla i filmu zjevně znuděný Peebles se potom přesunul na Wall Street, v osmdesátých letech módní místo. Je podepsaný pod knihou *Tučné peníze – nový způsob, jak hrát na opčních trzích* (1986). Koncem osmdesátých let se vrátil k filmu a pracoval se svým synem Mariem.



Obrázek 4.73 ČERNÝ FILM.  
Bill Gunn a Duane Jones  
v Gunnově znamenitém  
*Gandža a Hess* (1973), částečně upířském filmu, částečně antropologické analýze tohoto mýtu.  
(MOMA/IFSA.)

Když se Gordon Parks Sr. rozhodl prolomit rasovou bariéru ve filmu, byl široce uznávaným fotografem časopisu *Life* a spisovatelem. Jeho první film *Strom poznání* (1968), vycházející z jeho autobiografie, byl vizuálně úchvatnou esejí o dětství v Kansasu, ale příliš statický pro diváky, navyklé na pravidelně načasovanou stimulaci. Tento komerční požadavek Parks naplnil ve svém dalším filmu *Detektiv Shaft* (1970), jenž založil tradici černošského akčního žánru, který byl počátkem sedmdesátých let tak komerčně úspěšný. Po několika dalších podobných filmech se Parks vrátil k osobnějšímu tématu snímkem *Leadbelly* (1976), životopisem bluesového zpěváka a významným filmem v krátkých dějinách nového černošského filmu.

Bill Gunn byl autorem jednoho z neoriginálnějších a nejzajímavějších filmů sedmdesátých let *Gandža a Hess* (1973), který začal jako černošský vampířský projekt, ale vzešlo z toho něco mnohem lepšího. Ačkoli v témže roce získal ceny v Cannes, film byl distributorem odložen a téměř nebyl promítán. Romanopisec (*Rhinestone Sharecropping*), dramatik (*Black Picture Show*, 1975), scénárista (*Anděl Levine*, 1970) a televizní producent (*Johannas*, 1972; *Příběh Alerty Hunterové*, 1982) Gunn zemřel v r. 1989.

Koncem šedesátých let to vypadalo, že nová generace mladých amerických filmařů bude schopná, podobně jako jejich evropské protějšky, se posunout k osobnějšímu filmu. Na základě příkladů režisérů jako Arthur





Obrázek 4.74 *Absolvent*. Dustin Hoffman a Anne Bancroftová: poučná zkušenost.

Penn (*Bonnie a Clyde*, 1967; *Alicin restaurant*, 1969; *Malý velký muž*, 1970; *Noční šachová partie*, 1975) a Frank a Eleanor Perryovi (*David a Líza*, 1962; *Deník americké manželky*, 1970) mladší Američané, z nichž mnozí vystudovali filmové školy, usilovali o takový film, který by se méně řídil komerčními úvahami než Hollywood v době své největší slávy.

Klíčovým filmem pro novou generaci byl *Absolvent*. Po svém uvedení během „léta lásky“ v roce 1967 byl okamžitě vnímán jako symbol generace šedesátých let – tehdy naplno revoltující proti kultuře svých rodičů. *Absolvent*, režírovaný Mikem Nicholsem podle scénáře Bucka Henryho a Caldera Willinghamama (podle románu Charlese Webba), vystřelil Dustina Hoffmana do hvězdných výšin. Slavný refrén z filmové hudby od Simona a Garfunkela se udržel v éteru více než třicet let:

*Where are you now, Joe DiMaggio?  
A nation turns its lonely eyes to you...  
Woo, woo, woo.\**

\*) Kde jsi teď, Joe DiMaggio? / Národ k tobě obrácí své opuštěné oči... / Hej-hej-hej. „Mrs. Robinson“ © Paul Simon, Charing Cross Music. Přetištěno se svolením. V českém textu této písně od Zdeňka Borovce zmínka o DiMaggiovi chybí. (Pozn. překl.)



Obrázek 4.75 Emma Thompsonová a John Travolta v *Barvách moci*. Cítí naši bolest.

Ironii tohoto písňového textu – Joe samozřejmě byl hrdinou generace jejich rodičů – mladí diváci v té době nechápali. Některým to došlo později, jakmile se léto lásky odsunulo do zamlžené paměti, batikované oblečení se ocitlo na půdě, hudba zemřela – a oni se stali svými rodiči.

Mike Nichols byl o několik let starší než generace šedesátých let, která v letech po *Absolventovi* převzala v Hollywoodu vedení. Byl produktem beatnických padesátých let, nikoli let hippies, a jeho izolovanost zvyšovalo i to, že byl dětským utečencem před nacismem. Tento status outsidera si udržel více než třicet let. Jako filmaři mu poskytl ojedinělou perspektivu a měl za výsledek několik filmů, které bude povinné zhlédnout pro budoucí studenty historie, snažící se pochopit postmoderní kulturu konce dvacátého století.

Nichols a jeho partnerka Elaine Mayová se poprvé stali středem pozornosti v r. 1961 jako tvůrci broadwayského hitu *Večer s Nicholsem a Mayoovou*, revue vycházející z jejich zkušeností jako kabaretních komiků. Byl to první z kulturních mezníků, ohlašující novou sofistikovanost a nosnost kabaretní komiky, která se stala jedním z pilířů americké kultury. Za několik let režíroval divadlo v New Yorku, potom mu byla svěřena režie *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (1966) podle přelomové hry Edwarda Albeeho, v hlavních rolích s vládnoucím hollywoodským královským párem té doby, Eli-

zabeth Taylorovou a Richardem Burtonem. Po *Absolventovi* pokračoval *Hlavou 22* (1970). Černá komedie Josepha Hellera byla klíčovým románem poválečné generace, která dospívala v padesátých letech a počátkem let šedesátých. *Tělesné vztahy* (1971), s Artem Garfunkelem a Jackem Nicholsonem v hlavních rolích, rozšířily diskuzi o sexuální revoluci započatou *Absolventem*.

Během následujících dvaceti let Nichols režíroval několik zajímavých filmů (*Bohatsví*, 1975; *Silkwoodová*, 1983; *Podnikavá dívka*, 1988), ale upadl v nemilost kritiků – hlavně proto, že nemá rozpoznatelný osobní styl; není *auteur*. Koncem 90. let začal znovu pracovat s Elaine Mayovou. V r. 1998 měli velký úspěch s *Barvami moci* podle románu Joe Kleina o Clintonově kampani r. 1992, uvedenými právě včas k mediálnímu cirkusu kolem Moniky Lewinské. Působivé ztvárnění Billa Clintona Johnem Travoltou pravděpodobně nějakou dobu zůstane zásadní postavou 90. let.

Jelikož Nichols přišel z divadelního světa, nespĺňoval to, co filmoví kritici konce 60. let očekávali. Všichni věděli, co se stalo ve Francii před deseti lety – když kritici *Cahiers du Cinéma* vyměnili své psací stroje za kamery – a očekávali, že se dějiny budou opakovat. Když mladý filmový kritik Peter Bogdanovich vymámil z Rogera Cormana finanční prostředky na svůj první film *Terče* (1968) a když žurnalisté a tvůrci trendu časopisu *Esquire* Robert Benton a David Newman prodali svůj scénář *Bonnie a Clyde* Hollywoodu, všichni si mysleli, že začala americká Nová vlna.

Bogdanovich se těšil určitému úspěchu počátkem 70. let, kdy své hrdiny přepracoval ze Zlaté éry (*Poslední představení*, 1971; *Co dál, doktore?*, 1972; *Papírový měsíc*, 1973), ale poté přestal mít tržby. Benton a Newman se samostatně vydali na dlouhé a oceňované dráhy, jeden jako režisér, druhý jako scénárista. Ale přidat se k tomuto hnutí se podařilo jen málo dalším kritikům (Paul Schrader a Andrew Bergman vydali své dizertace, Jay Cocks psal pro *Time*). Americká renesance se zrodila ve filmových školách, ne v kritických časopisech.

Filmy produkované nezávislou společností BBS byly mezi prvními, které ohlásily nový styl: *Bezstarostná jízda* (1969, režírovaná hercem Dennisem Hopperem), *Malé životní etudy* (1970, Bob Rafelson), *Bezpečné místo* (1971, Henry Jaglom), *Jeď, řekl* (1971, Jack Nicholson). Přitom komerční úspěch *Bezstarostné jízdy* vedl jenom ke krátkodobému žánru o mladých, a dokonce i Rafelson, nejúspěšnější z této skupiny, byl schopný během následujících sedmi let dokončit jenom dva filmy: *Král z Marvín Gardens* (1972) a *Zůstaň hladový* (1976). Monte Hellman, další režisér spjatý se skupinou BBS, v polovině šedesátých let natočil dva znamenité westerny (*Přestřelka*, *Jízda v bouři*) a vytvořil jeden z nejlepších filmů sedmdesátých let – a rozhodně špičkové road movie – *Dvouproutá asfaltka* (1970), ale v následujících



Obrázek 4.76 Daniel Day-Lewis a Michelle Pfeifferová ve Scorseseho *Věku nevinnosti*, elegantním historickém zpracování románu Edith Whartonové, kde se projevovala úžasná pozornost k detailům a který prokázal, že Scorsese má vyzrálou stylovou škálu.

dujících šesti letech byl schopný dát dohromady jenom jeden projekt. Filmaři, kteří se snažili zachovat si osobní vizi, zatímco se učili pracovat v rámci studiového systému, měli s natáčením filmů větší úspěch.

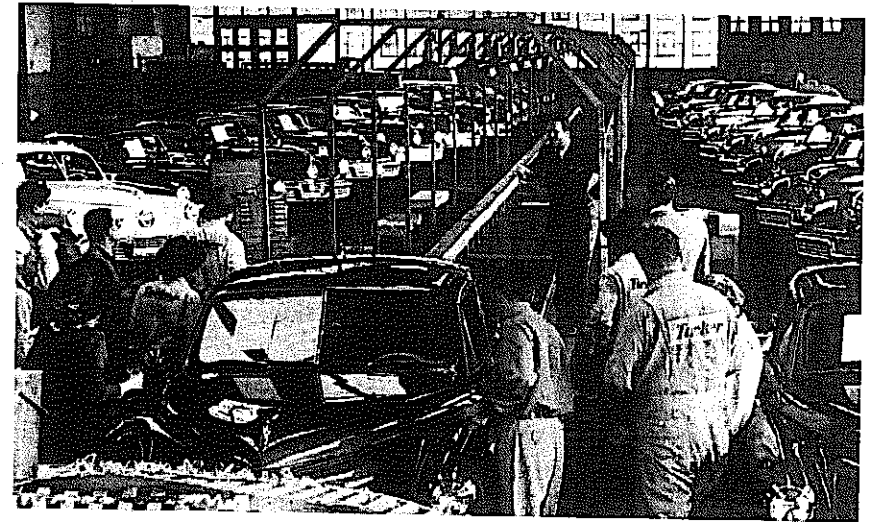
Martin Scorsese, který vyšel z filmové školy Newyorské univerzity (NYU), začal dvěma neobvyklými nezávislými produkcemi (*Kdo to klepe na moje dveře?*, 1967 a *Špinavé ulice*, 1973), ale potom vyprodukoval dva filmy, které zdánlivě mají nezávislý styl, nicméně hladce zapadnou do hollywoodských šablon: *Alice už tu nebydlí* (1974) a *Taxikář* (1976). *New York, New York* (1977) byl ambiciózním pokusem přepracovat muzikálový styl 40. let, který ale nikdy nenašel své publikum, zatímco *Poslední valčík* (1978), elegantně natočený záznam koncertu na rozloučenou skupiny The Band, dosáhl určitého úspěchu u kritiky i diváků. V osmdesátých letech se Scorsese dostal do tempa řadou stále více ambiciózních a zajímavých filmů. Zatímco známější režiséři jeho generace podlehli konvencím, on se dostal na nové pole *Zuřícím býkem* (1980), podle autobiografie boxera Jakea LaMotty, syrovým, niterným výkřikem srdce, natočeným černobíle. Následovaly *Král komedie* (1983), *Po zavírací době* (1985), *Barva peněz* (1986) a *Poslední pokušení Krista* (1988). Je těžké si představit rozmanitější skupi-



Obrázek 4.77 V *Peggy Sue* se vdává a Tuckerovi Francis Ford Coppola mistrovsky zachytil vzhled a atmosféru šedesátých a čtyřicátých let, a zároveň vytvořil působivé bajky, aby zachytil romantické a dobrodružné mýty těchto období, které jsou tu stále s námi. Zde je Peggy Sue (Kathleen Turnerová) jmenovaná královnou při školním setkání po pětadvaceti letech...

nu filmů; temná komická esej o celebritě; nízkorozpočtová produkce studentského scénáře; pokračování klasického filmu noir (*Hazardní hráč*) s velkými hvězdami; a moderní biblický výpravňý film podle kontroverzního románu Nikose Kazantzakise.

Scorseseho tvorba v 90. letech byla stejně rozmanitá a objevná. Další spolupráce s Robertem De Nirem, *Mafiáni* (1990), přetvořila gangsterský žánr rovnoměrným mísením humoru, každodenních obav a teroru. Tito dva spolupracovníci se poté pustili do přepracování klasického filmu noir *Mys hrůzy* (1991) v hollywoodském stylu. *Věk nevinnosti* (1993), podle románu Edith Whartonové o newyorské společnosti v 70. letech 19. století, poskytl prostor pro historickou přesnost, zatímco *Casino* (1995) nabídl další platformu pro De Nirovu gangsterskou osobnost. Tuto rozmanitou kolekci filmů Scorsese uzavřel *Kundunem* (1997), fascinující meditací o mládí dalajlámy. V souhrnu filmy tohoto dvacetiletého období představují sérii virtuózních režijních výkonů. V tomto období byl Scorsese také aktivní v zachraňování archivních filmů a ve filmové historii: *Osobní putování americkými filmy s Martinem Scorsesem* (1995), jeho čtyřhodinový příspěvek k seriálu Britského filmového ústavu *Století filmu*, poskytlo jedinečnou perspektivu, zdůrazňující přínos nezávislých filmařů.



Obrázek 4.78 ...zatímco Preston Tucker (Jeff Bridges) sleduje, jak první tuckery sjíždějí z chicagské výrobní linky.

Modelem pro novou generaci hollywoodských režisérů v sedmdesátých letech byl Francis Ford Coppola, který v 60. letech šel pracovat pro Rogera Cormana rovnou z filmové školy, potom produkoval a režíroval několik osobních filmů, včetně *Lidí deště* (1969) a *Rozhovoru* (1974). Mezitím natočil jeden z nejziskovějších počátků sedmdesátých let, *Kmotra* (1972), který je spolu se svými pokračováními (1974, 1990) mnoha kritiky považovaný za nejvýznamnější americký film poslední doby. Taková kombinace úspěchu u diváků i kritiky je mimořádně vzácná.

Coppola potom strávil téměř čtyři roky a utratil více než 30 milionů dolarů na *Apokalypse* (1979), překvapivě pojatém a elegantně natočeném pokusu vytáhnout určitý smysl ze *Srdce temnoty* Josepha Conrada, zasazeného do kontextu vietnamské války. Zdálo se, že kritici i diváci se shodnou, že tento pokus nebyl zcela úspěšný. I přes živě procitěné metafory nevolnosti z amerického prožitku ve Vietnamu – snad díky svým skvěle vystavěným obrazům a zvukům – nám toho *Apokalypsa* o Vietnamu příliš neřekla. V r. 1968, kdy tato myšlenka Coppolu a Johna Miliuse poprvé napadla, by takový film měl revoluční dopad. O více než deset let později poválečná generace potřebovala více než jen noční můru války; potřebovala porozumět. Snad bychom chtěli příliš, aby tříhodinový film poskytl takovou analýzu, ale během svého agonického natáčecího plánu se *Apokalypsa* zdála být příslibem něčeho mnohem většího, co nakonec nenaplnila.

Nezdeptaný Coppola se rychle sebral a na jaře 1980 koupil někdejší studia Samuela Goldwyna v Hollywoodu. O deset let dříve se pokusil s průměrným úspěchem založit alternativní studio v San Francisku. Jeho výzva hollywoodské mocenské struktury – „American Zoetrope“ – uspěla hlavně v zákulisí, protože Coppola podporoval nadějně dráhy několika mladších filmařů. Nové studio, ambiciózně přejmenované na „Omni Zoetrope“, mělo ještě kratší životnost.

Po celá osmdesátá léta experimentoval se širokou škálou stylů, zřídka kdy s kasovním úspěchem. *Jedna od srdce* (1982) byla posedlá počítačovými zvláštními efekty mnoho let před tím, než byly dostatečně pokročilé, aby mohly být komerční. V r. 1983 *Outsideři a Dravé ryby* podle románů o mládeži S. E. Hintonové představily pozoruhodné množství herců, kteří několik dalších let Hollywoodu dominovali. V r. 1984 *Cotton Club*, ambiciózní rekonstrukce obzvláštního období americké hudební historie, propadl. Ale s *Peggy Sue se vdává* (1986) a dlouho odkládaným projektem *Tucker: Člověk a jeho sen* (1988) Coppola uskutečnil své dvě znamenité vize. První byla dokonalá elegie na konec padesátých a počátek šedesátých let, emblém této generace. Druhý byl prvním filmem ze 40. let natočeným od *Kmotra* a poctou americkému podnikatelství, která postupem času získává na významu. V r. 1990 Coppola dokončil trilogii *Kmotra* III. částí, která se setkala s mnohem menším úspěchem než její předchůdci. V 90. letech měl Coppola určitý úspěch jako režisér *Draculy* (1992) a *Vyvolávače deště* (1997), podle románu Johna Grishama ze soudní síně, ale rozhodl se většinu času trávit produkováním spíše než režirováním.

V tom nebyl sám. Ačkoli generace 70. let, která dospěla v době, kdy byl autorskými kritiky na obou stranách Atlantiku za vrchol filmařské pyramidy vyhlášen režisér, všechny hlavní režiséřské hvězdy – Spielberg, Coppola, Scorsese a Lucas – během posledních pětadvaceti let strávily přinejmenším tolik času produkováním (a psaním scénářů) jako režirováním. Dokonce Lucas – bezpochyby nejvlivnější filmař tohoto období – strávil dvaadvacet let přidělováním režiséřských postů. Tolik pokud jde o autorskou teorii!

Ironicky George Lucas, jeden z Coppolových prvních *protégés*, byl schopný jako první naplnit podnikatelský sen svého mentora. Po svém debutu *THX 1138* (1971), science fiction filmu produkovaném Zoetropem, který na tržbách vydělal velmi málo, v r. 1973 Lucas natočil *Americké graffiti* (1973), jeden z neúspěšnějších filmů sedmdesátých let. V r. 1977 pokračoval *Hvězdnými válkami*, v té době filmem s nejvyššími tržbami, který se prostřednictvím lukrativního prodeje merchandisingových práv (panenky, hry, hračky, trička) stal základem Lucasova vlastního impéria: Lucasfilm Ltd. Lucas poté opustil režiséřské křeslo, aby se soustředil na produkování a řízení své spo-

lečnosti. Se zisky z *Hvězdných válek* vybudoval filmové studio v Marin County, severně od San Franciska, kde od té doby působí.

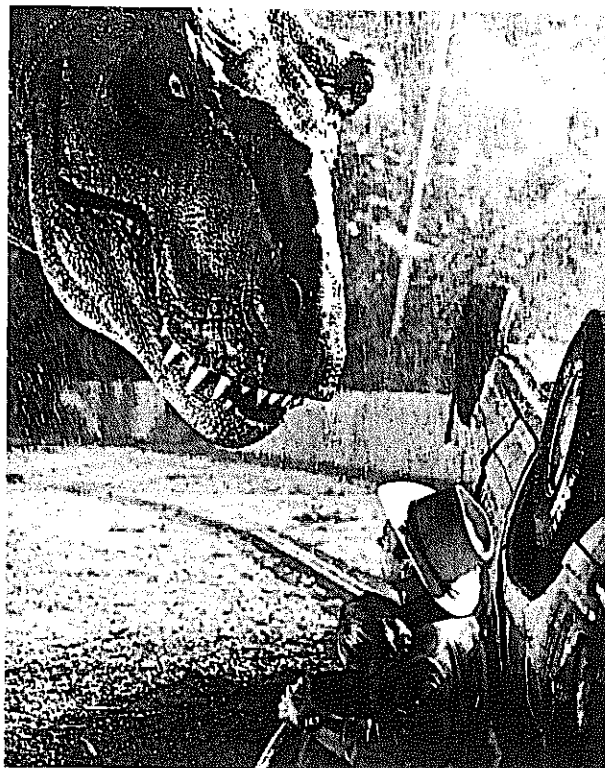
Po celá osmdesátá léta Lucas prozkoumával zlatý důl *Hvězdných válek* (dvě pokračování) a spolu se Stevenem Spielbergem vytvořil lukrativní a zábavnou franšizu Indiana Jones. Lucas se také stále více zapojoval do podnikání v oblasti zvláštních efektů, která se během osmdesátých let nadále rozrůstala, do značné míry díky úspěchu filmů, podobných dvěma sériím, jež sám produkoval. Jeho Industrial Light & Magic byl průkopníkem digitálních efektů a pro ozvučení kin nastolil standard THX.

Série *Hvězdných válek* nám poskytuje rozsáhlý a zasvěcený katalog historie Hollywoodu. Většina jejích oblíbených prvků má přímé předchůdce v klasikách různých žánrů, které charakterizovaly Zlatou éru Hollywoodu. *Hvězdné války* nejsou jenom science fiction, ale občas také western, válečný film, historická romance a tak dále. Uvážíme-li, kolik detailů, stylů a triků tohoto řemesla si Lucas vypůjčil od svých předchůdců, anebo jim složil poctu, je jenom přiměřené, že tyto filmy vydělaly více než jakákoli série filmů v amerických dějinách. Lucas si vždy ságu *Hvězdných válek* představoval jako sérii devíti filmů, ne nepodobnou seriálům ze sobotního odpoledne, které si pamatoval z mládí. V r. 1993 ohlásil časový plán dalších tří filmů *Hvězdných válek*. Když první z nich, *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*, měl americkou premiéru 19. května 1999, ukázal se být kulturní událostí prvořadého významu. Fanoušci stáli fronty několik dní kvůli půlnočnímu představení a mnoho společností v Silicon Valley, aby předěšly vyhlídce masové absence, tento den vyhlásily za kulturní svátek. Ostatně většina jejich zaměstnanců s mýtem *Hvězdných válek* vyrostla; snad jim pomohly při volbě povolání.

S Lucasem držel tempo Steven Spielberg. *Čelisti* (1975) se chvíli držely na seznamu *Variety* nejvyšších tržeb všech dob, než byly odsunuty *Hvězdnými válkami*. Spielbergova vlastní science fiction, *Blízká setkání třetího druhu*, uvedená koncem roku 1977, sedm měsíců po *Hvězdných válkách*, se také umístila na vrcholu. Film *1941* (1979), dokonce ještě dražší pokus o komedii odehrávající se v tomto roce, v tržbách neuspěl a na chvíli Spielberga vrátil zpátky na zemi.

Okamžitě se zotavil *Dobyvateli ztracené archy* (1981), prvním z filmů o Indiana Jonesovi, a opět nabral výšku s *E. T. – Mimosmšťanem* (1982). Ještě neopustil vysokou orbitu. Osmdesátá léta zaplnil řadou větších i menších úspěchů, od *Purpurové barvy* (1985) a *Říše slunce* (1987) až k *Navždy* (1989) a pokračováním Indiana Jonese (1984, 1989). Podobně jako Coppola a Lucas byl také aktivní jako producent, odpovědný mimo jiné za sérii *Návrat do budoucnosti*, sérii *Gremlins* a přelomovou *Falešnou hru s králikem Rogerem* (1988). Během uplynulých pětadvaceti let neměl na americkou





Obrázek 4.79  
V r. 1993 se Stevenu Spielbergovi podařil znamenitý tah, kdy uvedl jak ohromný trhák (*Jurský park*), silně závislý na pokročilých zvláštních efektech, a dlouhou, Cenou Akademie oceněnou elegii, zabývající se obtížným tématem a závisející hlavně na inteligentních dialozích. Zde vidíme klasické monstrum v překvapivě nespojitěm filmu, který snad už myslí na své pokračování – nebo snad na svůj vlastní zábavní park...

populární kulturu nikdo větší vliv než častí spolupracovníci George Lucas a Steven Spielberg. V r. 1993 prolomil *Jurský park* rekord světových tržeb, zatímco znamenité přijetí *Schindlerova seznamu* (1993) kritikou dokázalo, že Spielberg může soupeřit s nejlepšími ze světových „vážných“ filmařů. Aby tento nově nalezený respekt zesílil, v r. 1997 Spielberg navázal další dvojí hrou: pokračováním *Ztracený svět: Jurský park* (1997) a přemýšlivým, výmluvným historickým dramatem *Amistad*, vycházejícím ze známé vzpoury otroků. Další rok poprvé našel téma, kde mohl kombinovat substanci a podívanou: *Zachraňte vojína Ryana*, znamenitý výpravný film z 2. světové války.

Robert Altman, o generaci starší než tito tři režiséři/impresáři, přežil nesnadné spojenectví se studií a jaksi se mu dařilo si točit své filmy po svém. Je jedním z neoriginálnějších současných filmařů. Jeho filmografie je dobrodružná: *MASH* (1970) udal tón jedné generaci (a zároveň Altmanovi zajistil uměleckou svobodu). *McCabe a paní Millerová* (1971) byl roz-



Obrázek 4.80 ...zatímco Liam Neeson jako Schindler – chamtivý muž s vřelým srdcem, a tedy neodolatelná postava – říká sbohem „Schindlerjuden“. Nechte na Spielbergovi, aby uprostřed Třetí říše našel kladnou postavu.

hodně prvořadý western té doby, právě jako *Loučení s Lennoxem* (1973) a *Zloději jako my* (1974) představovaly vzory ve svých žánrech, konkrétně detektivky a filmu noir.

Největším Altmanovým úspěchem v.70. letech bylo *Nashville* (1975), mimořádně originální film, který se dotkl mytických kořenů oslav 200 let USA. *Buffalo Bill a Indiáni* (1976) také položil několik zajímavých otázek o americkém způsobu života. Snad hlavním Altmanovým přínosem pro „Nový Hollywood“ byla jeho metoda práce. Zatímco režiséřské hvězdy namáhavě pracují na svých případných mistrovských dílech dlouhá léta, Altman ve svém nejlepším období v sedmdesátých letech vychrlil film každých devět měsíců. Zřídkakdy vydělaly hodně peněz, ale v průměru se zaplatily. Někdy byly zajímavé (*Svatba*, 1978), jindy okouzující (*Dokonalý pár*, 1979) a občas příliš artistní (*Kvintet*, 1978), ale téměř vždy byly prochnuté láskou k tomuto médiu a humánní inteligencí – a bylo jich tolik!

V osmdesátých letech Altman ztratil tempo, prodal svoji studiovou základnu *Lion's Gate*, svou pozornost obrátil k divadlu a režírování několika filmů podle divadelních her, než se s velkými fanfárami v r. 1992 vrá-

### Stav dějin filmu

til s *Hráčem*, mistrovskou satirou současného Hollywoodu, prošpikovanou zasvěcenými narážkami a pravdou o penězích. *Prostřihy*, uvedené v r. 1993, byly přijaty smíšeně, ale opět se dostal do formy s *Pret-a-porter* (1994), satirou na módní průmysl, a *Dědictvím tety Cookie* (1999), divácky vděčnou komedií.

John Cassavetes, který předstihl nezávislost současných režisérů svými přelomovými *Stíny* (1959), se k nezávislé produkci vrátil o deset let později *Tvářemi* (1968). Pokračoval *Manžely* (1970), *Minnie a Moskowitz* (1971) a *Ženou pod vlivem* (1974), svým nejpobulárnějším filmem, následovalo několik průzkumů hereckého umění, které viděli jenom Cassavetesovi skalní příznivci (mezi nimi *Zavraždění čínského bookmakera*, 1976, svým způsobem zajímavý film). I přes obtížný styl, závislý na improvizaci a intenzivních vztazích mezi herci, byl Cassavetes schopný financovat a dokončovat své filmy, aniž by se uchyloval k penězům studií. Jakožto úspěšný profesionální herec, který byl schopný souběžně vést produktivní život jako nezávislý režisér, měl John Cassavetes v dějinách amerického filmu ojedinělé postavení. Zemřel roku 1989.

Paul Mazursky byl jedním z klíčových filmařů, kteří dospěli v 70. letech a jemuž se podařilo žít víceméně úspěšně v rámci studiového systému. Mazursky se v dlouhé řadě zajímavých filmů soustředil na lidskou komedii. *Bob a Carol a Ted a Alice* (1969), *Alex v říši divů* (1970), *Zamilovaný advokát* (1973), *Harry a Tonto* (1974) a *Příští stanice Greenwich Village* (1976) projevovaly tichý humor a zároveň vykreslovaly současný životní styl. *Rozvedená žena* (1978) byla Mazurského nejpobulárnějším filmem, souznějším s tehdejší feministickou vlnou. *Willie a Phil* (1980) byli shrnutím jeho témat a zajímavým pokusem o komentování svého duchovního zdroje, Truffautovy klasiky *Jules a Jim*. V osmdesátých letech pokračoval Mazursky ve své linii *Bouří* (1982, odvážným přepracováním Shakespeara), *Moskvou na Hudsonu* (1984, Robin Williams jako ruský přistěhovalec) a *Nepřáteli: Příběhem lásky* (1989), působivým připomenutím, jaký stín vrhl holocaust na New York. V padesátých a šedesátých letech byl Mazursky hercem a komikem. Jeho prvním filmem byl *Strach a touha* (1953) Stanleyho Kubricka; měl také roli v klíčové *Džungli před tabulí* (1955) Richarda Brookse. V 90. letech více hrál než režíroval – ačkoli jeho životopisný film z r. 1998 pro HBO *Winchell* byl přijat dobře.

Jeden z nejpodceňovanějších režisérů 70. let, Michael Ritchie – ve *Sjezdáři* (1969), *Kandidátovi* (1972), *Úsměvu* (1975), *Špatných zprávách pro Medvědy* (1976) a *Napůl drsňákovi* (1977) – pro dosažení neobvyklé směsice kombinoval dokumentární postupy se strukturami fikce. *Konec rozkvetu* (1972) zůstává duchaplnou a stále platnou metaforou moderní Ameriky, které by se mělo dostat širšího uznání.



Obrázek 4.81 *Hráč*, dlouho očekávaný návrat Roberta Altmanna, se ukázal být nakažlivou satirou na dnešní Hollywood, bohatou na zasvěcené vtipy, ale zároveň na nich nezávislou. Zde tomu vedoucí pracovník studia Tim Robbins začíná rozumět. (© 1992 Fine Line Features. Všechna práva vyhrazena. Foto Joyce Rudolphová. Se svolením New Line Productions, Inc.)

V kontrole obsahu a formy svých filmů nikdo nebyl úspěšnější než Woody Allen, který poté, co počátkem sedmdesátých let natočil řadu úspěšných komedií (*Banáni*, 1971; *Spáč*, 1973; *Láska a smrt*, 1975), s *Annie Hall* (1977) objevil svou novou polohu a novou pozornost kritiků. Po ní následovala špatně koncipovaná, „vážná“, rádoby evropská esej o intelektuální úzkosti, *Interiéry* (1978) – které měly za hlavní důsledek, že bylo těžké brát Woodyho mentora Ingmara Bergmana nadále vážně – ale opět se dostal do formy *Manhattanem* (1979). Allen takto pokračoval celá osmdesátá léta, kdy jeho tvorba byla pozoruhodně vyrovnaná, přičemž k vrcholům patří *Vzpomínky na Hvězdný prach* (1980), *Zelig* (1983), *Danny Rose z Broadwaye* (1984), *Purpurová růže z Káhiry* (1985), *Hana a její sestry* (1986), *Zlaté časy rádia* (1987) a *Alice* (1990), všechny poznamenané Allenovým bytostně newyorským intelektuálním cítěním. V r. 1992 byl očerňován,

když jeho vztah s Miou Farrowovou začal být propírán v televizních bulvárech a ukázalo se, že skutečnost je ještě podivnější než fikce. Ale – spolu s Dianou Keatonovou (která podala jedinečný výkon v *Annie Hallové*) – se opět vrátil *Tajemnou vraždou na Manhattanu* (1993). *Výstřely na Broadwayi* (1994) a *Mocná Afrodíté* (1995) byly lehké komedie, ale společně nasbíraly pozoruhodný počet oscarových nominací. Skoro stejně populární byla Allenova první hudební komedie *Všichni říkají: Miluji tě* (1996), ale staré úzkosti se opět vynořily v *Pozor na Harryho* (1997) a *Celebritách* (1998), kterým se dostalo rozhodně smíšeného přijetí. Nicméně Woodymu Allenovi se podařilo po tři desetiletí točit svůj typ filmů po svém: pozoruhodně nezávislý umělec v průmyslu, který si tuto vlastnost necení.

Zatímco se zdálo, že Allen, Altman, Bogdanovich, Cassavetes, Coppola, Lucas, Mazursky, Nichols, Scorsese, Spielberg a Ritchie – panteon amerického filmu sedmdesátých let – se pozvedli nad obecnou hladinu amerických režisérů, díla jiných z tohoto období také přetrvala. Alan J. Pakula, Sydney Pollack, John Korty, Philip Kaufman, Hal Ashby a Mel Brooks také spadají do této kategorie.

Dokument si v sedmdesátých letech rovněž vedl dobře. Kromě výše zmíněných filmařů by měli být uvedeni Haskell Wexler, Saul Landau, Peter Davis a Emile de Antonio. Wexler, uznávaný kameraman, režíroval jeden z nejvýznamnějších filmů 60. let, *Medium Cool* (1969), který obratně kombinoval zdrcující sjezd Demokratické strany v r. 1968 s pronikavou esejí o vztahu mezi médií a politikou.

Landau byl autorem mnoha klíčových dokumentárních filmů (*Interview s prezidentem Allendem, Brazílie – zpráva o mučení*, oba 1971), často pracoval s Wexlerem. De Antonio se specializoval na kompilační filmy a vytvářel politicky vyostřené eseje z materiálů natočených jinými lidmi: *Otázka pořadí* (1964) o vyšetřování armádních činitelů před výborem senátora McCarthyho, *Mlýn* (1971) o Richardu Nixonovi a *Malíři malují* (1972), jeho jediný nepolitický film. De Antonio a Wexler se spojili, aby v r. 1976 natočili *Podzemí*, film o amerických politických uprchlících z protiválečné organizace Weather.

Dokumentární esej Petera Davise o bolestném vztahu mezi USA a Vietnamem, *Srdce a myšlenky* (1974), některé diváky pobouřila, protože působila jednostranně, ale zůstává jedním z nejznamenitějších amerických dokumentárních filmů od r. 1960. Nejen že většinu důležitých informací sdělila vizuálně, ale také protože své téma prožívala, měla na diváky emocionální, stejně jako intelektuální dopad. Bohužel tento film byl k vidění jenom v posledních měsících války, když už po deseti letech bylo konečně jasné, že americká intervence byla tragickou chybou.

Dokumentární formát se v sedmdesátých letech také ukázal být vhod-

ným působištěm pro mnoho ženských režisérek: Joyce Chopraovou, Marthu Coolidgeovou, Julii Reichertovou, Amalii Rothschildovou, Claudii Weillovou, Nell Coxovou, Cindu Firestoneovou, Barbaru Koppleovou a další. Většinu těchto režisérek připadal autobiografický formát příhodný pro feministická témata. V r. 1978 Claudia Weillová natočila působivý celovečerní debut *Přítelkyně* (1978), nezávislou produkci, charakterizovanou přímou vnímavostí a nepřikrášleným stylem, kterými se vyznačovaly nezávislé dokumentární filmy konce sedmdesátých let. V osmdesátých letech oslovila široké publikum jako režisérka přelomového televizního seriálu *Třicátníci*. Chopraová, Coolidgeová a Reichertová se ubíraly podobnou cestou a občasně celovečerní filmy kombinovaly s víceméně pravidelnou prací pro televizi. Rothschildová, Coxová a Koppleová nadále točily dokumenty.

Z množství dokumentárních filmů natočených koncem 70. let jak pro kinodistribuci, tak pro televizi je možné vyčlenit ke zvláštní pozornosti tři historické studie.

*Okres Harlan, USA* Barbary Koppleové z r. 1976 podává živý a působivý portrét žen a mužů, kteří stále bojovali za lepší pracovní podmínky v téměř hornickém středisku čtyřicet let poté, co velké dělnické bouře třicátých let vysloužily jejich okresu přezdívku „Krvavý Harlan“. Koppleová nepoužila pro své politické cíle skutečné lidi, ale dala jim svobodu, aby nám odhalili svůj vlastní pohled na pravdu, a během toho se obyčejní lidé (ačkoli s neobyčejnou vytrvalostí, zanícením a humorem) nakrátko stali filmovými hvězdami. Tento film – za který Koppleová získala první ze dvou Cen akademie – posloužil jako model pro dramatický dokumentární styl konce let sedmdesátých a v osmdesátých letech.

*S dětmi a transparenty* (1978, Lorraine Grayová, Anne Bohlenová, Lyn Goldfarbová) dokumentoval příběh Ženské pohotovostní brigády během stávk v General Motors r. 1937 s vzácnou historickou metráží a procítěnými rozhovory s týmiž ženami při jejich setkání o čtyřicet let později.

*Wobblies* (1979, Stewart Bird, Deborah Shafferová) podobně kombinoval historickou metráž a současné rozhovory, aby vrhly nové světlo na Průmyslové dělníky světa a jejich zápasy v počátečních letech tohoto století. Téměř všem dosud žijícím, které Bird a Shafferová objevili, bylo tehdy přes osmdesát. Oba filmy ukázaly, jak lze toto médium dost působivě použít k historickým účelům.

Duch živého historického a politického výzkumu, který z těchto filmů vyzářoval, dále pokračoval a dokonce vzkvétal, ale od 80. let, kdy se roz-  
bujely zpravodajské pořady, byl spíše součástí televize než filmů pro kinodistribuci.

## Postmoderní pokračování: demokracie, technologie, konec filmu

Základním faktem 80. a 90. let je, že nepovstala žádná nová generace mladých radikálů, která by se postavila filmům 70. let. I přes ohromné změny v průmyslu (a ve světě) během uplynulých dvaceti let je to s filmy pořád stejné: Hvězdné války tehdy, Hvězdné války nyní, více Hvězdných válek později. V podstatě je toho málo nového, co zmínit od druhého vydání této knihy v r. 1981.

Mánie filmových pokračování je stále heslem přinejmenším amerického filmového průmyslu a snem každého producenta je film, jehož situace, dějová linie a postavy umožňovaly pokračování. Je nepravděpodobné, že by se nějakému producentovi podařilo překonat rekord Alberta „Cubbyho“ Broccoliho: James Bond začal v r. 1962 *Doktorem No* a pokračoval více než třicet let s šesti inkarnacemi Bonda. (Jenom Sherlocka Holmese hrálo víc herců). Ale akční série jako *48 hodin*, *Policijní z Beverly Hills*, *Smrtonosná zbraň* a *Smrtonosná past* a science fiction série jako *Star Trek* a *Vetřelec* se snažily, aby Bond musel o své peníze usilovat.\*

Když Hollywood netočí pokračování, dělá remaky, často televizních pořadů (*Uprchlík*, *Burani z Beverly Hills*, 1993; *Flintstoneovi*, 1994; *Bradyovi*, 1995; *Mission: Impossible*, *Seržant Bilko*, 1996; *Ztraceni ve vesmíru*, 1998; *Můj nejoblíbenější Marťan*, *Wild Wild West*, *Parchanti nebo poldové?*, 1999), někdy – kupodivu – evropských filmů (*Tři muži a nemluvně*, 1987; *Návrat Sommersbyho*, 1992, *Vůně ženy*, 1992). Není lepšího důkazu, že světové filmové kultury se rychle sjednocují, než tento neobvyklý zájem, jaký Hollywood projevil o evropské hity. Není výmluvnějšího důkazu o vyprázdňenosti naší populární kultury než nekonečná vlna filmů vytvořených z televizních pořadů (pokud to není série filmů přepracovaná na broadwayské muzikály).

Zdá se, že evropští režiséři se nyní s lehkostí pohybují ze svých kultur do Hollywoodu a občas taky zpátky. Paul Verhoeven doma v Nizozemí dělal historická dramata a realistické filmy ze života; v Hollywoodu se stal představitelem stylové, akčně orientované science fiction (*RoboCop*, 1987; *Total Recall*, 1990), potom se pokoušel orientovat na hutný sex (*Základní instinkt*, 1992; *Showgirls*, 1995). Ve Francii byl Barbet Schroeder kritikem *Cahiers du Cinéma* a partnerem Érica Rohmera, v USA si vysloužil své hol-

\*) Pozoruhodný je v této skupině *Vetřelec*, jednak proto, že jeho hrdinou je žena (Sigourney Weaverová), tak i proto, že vyhrává cenu za kreativní názvy série: *Vetřelci*, *Vetřelec*, *Vetřelec: Vzkříšení*.

Obrázek 4.82 Černobílá fantazie Woody Allena o jehorodném městě, *Manhattan* (1979), zdůraznila mytické prvky New Yorku: mosty a řeky a odtažové zóny...



Obrázek 4.83 ...Zelig (1983) byl mistrovským využitím techniky elektronických masek, nezvyklé východisko pro filmaře známého svými dialogy, nikoli zvláštními efekty. (To je Woody/Zelig mávající za Führerem...) (Zvětšené okénko.)



Obrázek 4.84 Tajemná vražda na Manhattanu (1993) opět zopakovala newyorská témata, po Allenově traumatické roztržce s realisticky uvažující celebritou.





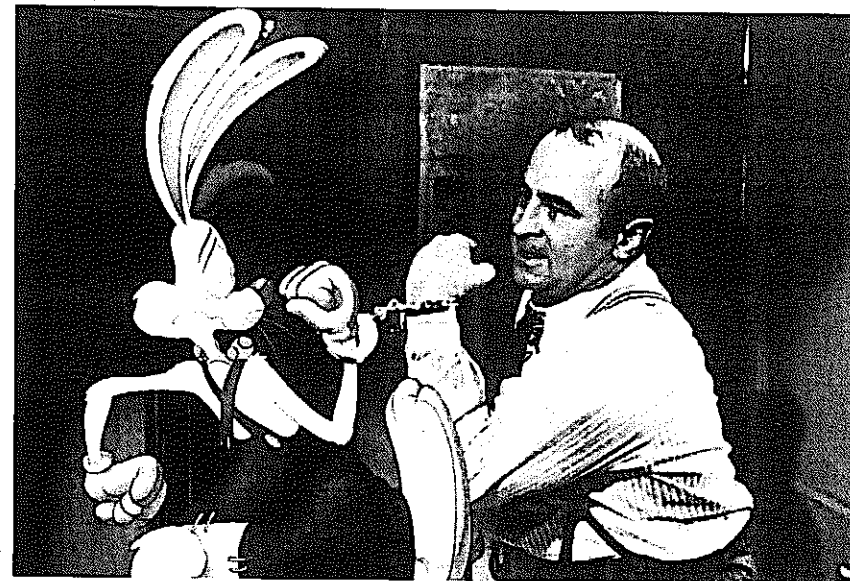


Obrázek 4.85 *Dick Tracy* (1990) Warrena Beattyho byl jedním z posledních v dlouhé řadě filmů, adaptujících komiksy třicátých a čtyřicátých let. V ambiciózním pokusu zachytit náladu a vzhled této éry (přínejmenším tak, jak byla zobrazena v komiksech) vycházel film z talentů Madonny a Stephena Sondheima, stejně jako kameramana Vittoria Storara.

lywoodské prýmký komplexním dramatem *Zvrat štěstěny* (1990). Britští režiséři (Alan Parker, Stephen Frears, Michael Apted, Ridley Scott a Tony Scott) stále více nacházeli práci v Hollywoodu a v osmdesátých letech se k nim připojilo mnoho dojíždějících Australanů.

Snad jedním důvodem tohoto rozšiřování hollywoodského záběru byla rostoucí důležitost vývozního trhu. Počátkem 80. let americký filmový průmysl složil poctu Goldcrest Films, britské produkční společnosti, která jako by nedělala nic špatně – alespoň pár let. Oscary dostaly *Gándhí* (1982) a *Vražedná pole* (1984). Od té doby se historické stylistické odlišnosti mezi americkými a evropskými filmy zmenšily.

Filmy, které tyto mezinárodní štáby natočily, se stále více rozdělovaly na dvě oddělené výrobní linky: ačkoli si Hollywood musí všimnout skupiny poválečných silných ročníků, tato generace čtyřicátníků a padesátníků přesunující se nyní do středního věku nadále své největší úsilí zaměřuje na trh čtrnácti- až čtyřicetiletých. Tyto trhy pěkně nastínily dva filmy z počátku osmdesátých let: Spielbergův *E. T.* (1982), prototyp americké-



Obrázek 4.86 Světu komiksů také složila poctu *Falešná hra s králikem Rogerem* (1988) Roberta Zemeckise, tentokrát vymyšlením svého vlastního Animákova, nyní pro některé reálnějšího než jeho historičtí předchůdci. Byla invenčnější než komiksově trháky osmdesátých let, a také zábavnější. Zde Roger vyhrává nad svou živou spoluhrádkou Eddiem Valiantem (Bob Hoskins).

ho akčního dobrodružného fantazijního trháku, jehož hlavními postavami jsou děti, a *Velké rozčarování* (1983) Lawrence Kasdana, model pro současná charakterní dramata středního věku ze středních vrstev, která zaplňují poličky videopůjčoven.

Rozhodně vůdčím žánrem 80. a 90. let byl akční dobrodružný film, který tak málo závisí na postavách a vývoji postav, a proto se tak dobře hodí pro pokračování, a který maximálně využívá rychle se rozvíjející sofistikovanost hollywoodského, nyní digitalizovaného průmyslu zvláštních efektů. Současné akční filmy, charakterizované tenkým pláštíkem science fiction a fantasy, které odborníkům na efekty poskytují výmluvu pro uplatnění jejich řemesla, uspěly využíváním silně pocítované potřeby po vzrušení v útrokách a rozechvění z násilí. Generace vysedávající na gaučích, která vyrostla s nepřetržitým televizním vysíláním, objevila, že široké plátno, zvuk surround a široké rozpětí akce (a také sezení jako na stadionu!) jsou dobrým důvodem se na pár hodin odlepit od obrazovky ve prospěch trochu většího plátna v místním multiplexu. Aktivitami napě-

chované typické akční filmy jsou paradoxním protipólem pasivní ochablosti, jakou vyvolává televize. Samozřejmě to je jenom *virtuální* alternativní realita, jako horečnaté videohry, které jsou jejich hlavním konkurentem při honbě za dolary utracenými za zábavu dnešních teenagerů a pre-teenagerů.

Ukázalo se, že Paul Verhoeven zahájil trend: mnoho současných akčních filmů režírovali emigranti z Evropy. Nejplodnější byl Verhoevenův kameraman Jan de Bont: *Smrtonosná past* (1988), *Hon na ponorku* (1990), *Nebezpečná rychlost* (1994), *Twister* (1996), *Zámek hrůzy* (1999). Verhoeven opět přispěl *Hvězdnou pěchotou* (1997). Ale Holanďané nemají monopol – součástí invaze byli také němečtí režiséři. Wolfgang Petersen (*S nasazením života*, 1993; *Air Force One*, 1997) a Roland Emmerich, režisér kolosálního úspěchu *Den nezávislosti* (1996) a stejně kolosálního propadáku *Godzilla* (1998). Spojené království přispělo Tonym Scottem (bratrem Ridleyho): *Top Gun* (1986), *Nepřítel státu* (1998). Ve Finsku narozený Renny Harlin si zajistil pověst *Smrtonosnou pastí 2* (1990) a *Cliffhangerem* (1993). I Francouzi se pokusili o tento bytostně americký žánr. Jean-Pierre Jeunet vedl *Vetřelce: Vzkříšení* (1997) a Luc Besson přispěl svou vlastní fantazií *Pátý element* (1997).

Jako přední akční hvězda 80. a 90. let se Arnold Schwarzenegger prosadil coby modelová filmová osobnost tohoto období a zastínil mnohostrannější a vícerozměrné herce 70. let jako Roberta Redforda, Jacka Nicholsona a Roberta De Nira.

Schwarzenegger začal pomalu, objevil se v dokumentu z r. 1976 o vzpěračích *Železný Schwarzenegger*, později byl hvězdou fantazijních nabubřelostí *Barbar Conan* (1982) a *Ničitel Conan* (1984), než se skutečně dostal do popředí s *Terminátorem* (1984), který také zabezpečil kariéru režiséra Jamese Camerona a jeho tehdejší ženy, producentky Gale Anne Hurdové. Zde se našlo dobré uplatnění pro jeho neohrabaný rakouský přízvuk v prostých, ale zapamatovatelných větách jako „Já se vrátím.“ Kombinace rozsáhlých zvláštních efektů, úsporných dialogů a rádoby mytické zápletky určila tón tohoto žánru. Pokračování *Terminátor 2* (1991, také Cameron) zvýšilo latku jako první celovečerní film s rozsáhlým využitím počítačových morfovacích efektů.

Jako někdejší bodybuilder-sportovec, jemuž víc záleží na image atletismu než na jeho provozování – se Schwarzenegger ukázal být naší vyhovující, ač ironickou náhražkou v akčním virtuálním světě na plátně. Také byl přijat mezi smetánku této země sňatkem v r. 1986 s Marií Shriverovou, neteří Johna F. Kennedyho. Na plátně zabil více než 300 lidí, zatímco jeho filmy vydělaly po celém světě více než miliardu dolarů.

Aby se dostal na toto vrcholné postavení v hollywoodském panteonu,

Schwarzenegger musel překonat svého impozantního soupeře – Sylvestera Stallonea, herce-scénáristu, který nově definoval akční žánr.\* Stallonova herecká dráha nikam nevedla, dokud nenapsal vlastní scénář k *Rockymu* (1976), který měl úspěch u kritiky i diváků a jehož čtyři pokračování mu zaručila práci do 90. let. Stejně úspěšná série o Rambovi (začínající *Rambem I* z r. 1982) posunula akční scény od značně realistického boxování až po fantazie o rozsáhlé odvetě. Stallone se vyhnul prvkům science fiction a zvláštních efektů ve prospěch ryze amerického tvrdého chlápka, a tím Schwarzeneggerovi a Jamesu Cameronovi nechal otevřené dveře, aby udělali další krok. V r. 1993 ale Schwarzenegger spadl na zem, když *Poslední akční hrdina* propadl, kdežto Stallone se vrátil do kasovní formy *Cliffhangerem* a sci-fi komedií *Demolition Man*. Rovnováha sil mezi těmito dvěma hvězdami byla obnovena. Během několika následujících let Schwarzenegger opět začal získávat náskok (*Pravdivé lži*, 1994; *Likvidátor*, 1996), zatímco Stallone klesal (*Soudce Dredd*, 1995; *Denní světlo*, 1996). Koncem desetiletí se oba cítili na ztvárnění charakterních rolí, Schwarzenegger jako zloduch v *Batmanu a Robinovi* (1997), Stallone jako hlas v animovaném *Mravenci Z* (1998).

Schwarzenegger a Stallone měli v tomto období konkurenty. Podle úspěšnosti tří *Smrtonosných pastí* a *Armageddonu* (1998) vypadal Bruce Willis jako vyzyvatel, stejně jako tandem Mel Gibson a Danny Glover (čtyři *Smrtonosné zbraně* mezi 1987 a 1998). Ale všichni tito tři herci nebrali tento žánr dostatečně vážně. (Tím myslím, že Gibson dokonce udělal *Hamleta* – tu hru od Shakespearal)

Všichni jsou rychle zastíňováni mnohem mladší hvězdou: Willemem Smitthem. Ve své závratné kariéře Smith proměnil úspěch teenagerského rapového zpěváka v úspěšný televizní seriál (*Fresh Prince*, 1990–96) a v mezidobí se pokoušel o vážné role (*Šest stupňů odloučení*, 1993). Jakmile seriál skončil, vyrazil na pole dobrodružných akčních filmů v *Dnu nezávislosti* (1996) a pak udržoval tempo letních filmů po celý konec 90. let v *Mužích v černém* (1997), *Nepříteli státu* (1998) a ve *Wild Wild West* (1999).

Pokud akční filmy často vypadají jako fantastické jízdy na pouti, není to náhoda. Na filmy chodíme z těch samých důvodů jako na tyto jízdy, zábavní parky jsou stále do větší míry vlastněné filmovými společnostmi a filmy tyto parky propagují. Tento trend vyvrcholil další oslavou současné technologie zvláštních efektů, *Jurským parkem* (1993) Stevena Spielberga, filmem, jehož tématem je futuristický zábavní park a který

\*) Bruce Lee, prototyp akčního hrdiny 70. let, zemřel dříve, než byl tento žánr náležitě definován. Jeho syn Brandon, potenciální vyzyvatel 90. let, rovněž zemřel mladý.

samozejmě odstartoval vlnu vlastních jízd po zábavních parcích a prohlídek – stejně jako nyní nevyhnutelné výnosné pokračování.

Kvazi-mýty amerických komiksových knih zajímaly hollywoodské filmaře i nadále a k *Supermanovi* a jeho pokračováním přibyli *Batman* (1989) Tima Burtona a *Dick Tracy* (1990) Warrena Beattyho. Ten druhý, s hudbou Stephena Sondheima, je přemýšlivou studií mýtů třicátých let. Ten první upevnil pověst tehdy mladého režiséra, který ve filmovém průmyslu začínal jako animátor u Disneyho.

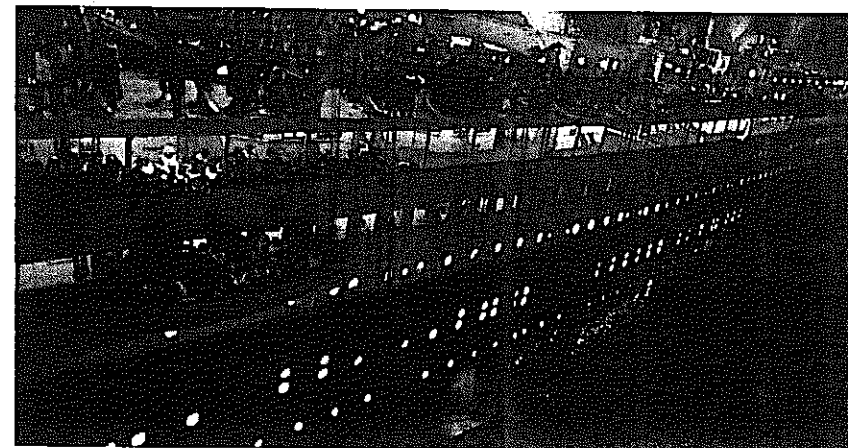
Burton poprvé upoutal pozornost filmem *Pee-wee a jeho dobrodružství* (1985) a *Beetlejuicem* (1988), dvěma stylistickými cvičeními přizpůsobování živých herců jednoduchosti a omezením kreslených filmů. Na konci desetiletí se živí herci a animace propojili, jak symbolicky, tak i technicky. Když jsme měli opravdového živého hollywoodského herce, ztělesňujícího roli prezidenta Spojených států, snad nebylo žádným překvapením, že zaměňování obrazů a reality rychle stoupl. 80. léta nás připravila na digitální éru morfování, která započala v 90. letech, a od té doby nelze věřit žádnému obrazu – ať působí sebevíc autenticky.

Mezníkem tohoto významného spojení byla vynalézavá a důvtipná *Falešná hra s králíkem Rogerem* (1988) Roberta Zemeckise, jehož tématem byl střet mezi dvěma světy, skutečným herectvím a kreslenou realitou. K dalším Zemeckisovým filmům patří trilogie *Návrat do budoucnosti* (1985, 1989, 1990) a *Honba za diamantem* (1984) s Michaelem Douglasem, které všechny vykazují osvěžující postmodernistickou vnitřnost, a *Forrest Gump* (1994).

Zatímco Stevenu Spielbergovi a Georgi Lucasovi je zaslouženě připisováno založení současné mytologie filmu, značnou roli sehráli také režiséři jako Zemeckis a Ivan Reitman. Reitmanovi *Krotitelé duchů* (1984) použili humor v hororu ojedinelým a osvěžujícím způsobem. Jeho filmy se Schwarzeneggerem (*Dvojčata*, 1988; *Policajt ze školky*, 1990) přispěly k hloubce osobnosti této hvězdy, stejně jako politická bajka *Dave* (1993) vyhrotila křehké nové politické vědomí 90. let.

Harold Ramis, který hrál jednu z hlavních rolí v *Krotitelích duchů* a byl spoluautorem jejich scénáře, byl později scénáristou a režisérem přelomových *Na Hromnice o den více* (1993) a *Přeber si to* (1999).

Reitman na sebe poprvé upozornil *Zvěřincem* (1978), filmem, který nejenže byl předzvěstí fascinace silných poválečných ročníků svým mláďm, ale také posloužil jako model současné komedie, závisující na postavě Johna Belushiho. Reitman také pracoval s Danem Aykroydem a Billem Murrayem, kteří stejně jako Belushi vzešli z televizního programu *Saturday Night Live*. V tomto klíčovém pořadu vlastně začínala většina slavných komiků, od Eddieho Murphyho a Billyho Crystala, kteří oba nadále vlád-

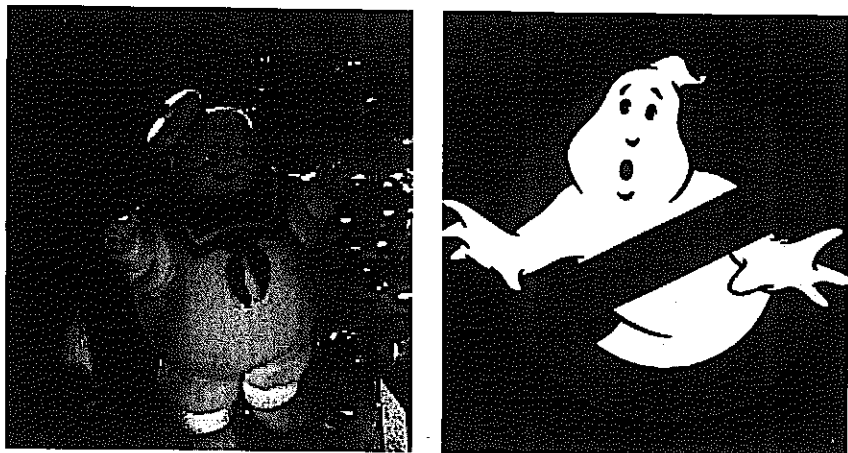


Obrázek 4.87 James Cameron bez cizí pomoci oživil žánr katastrofických filmů se svou dvousmilionovou sázkou na *Titanic* (1997). Většina tisíců postav byly počítačové animace. O šest let dříve Cameron nastolil kód digitálních fantazií filmem *T2*. Svým přepravěním tohoto symbolu technologického selhání ustavil paralelní model pro digitální realitu. *Titanic* je emblémem našeho zrychlujícího se trans-platonického přechodu do nového světa virtuality.

nou americké filmové komedii, až po Danu Carveyho a Mikea Myerse.\* Tento pořad měl tak překvapivý vliv na mladou americkou kulturu, že počátkem 90. let, téměř dvacet let po jeho vzniku, posloužil humor *Saturday Night Live* jako zdroj pro celovečerní filmy (*Waynův svět*, 1992; *Šišouni v New Yorku*, 1993).

Zatímco se mladí návštěvníci kin po celá 80. a 90. léta hrnuli do multiplexů za pravidelnými dávkami virtuální akce, postmoderní komedie a sporadického mýtu, případný menší sál v multiplexu se obracel k těm ze starších, kteří ještě stále někam chodili. Revoluční vzrušení 60. let už může být vzpomínkou (oslavované do jisté míry v nedávném klubovém hitu *Bio Ráj*, 1989), ale obecná úroveň kvality zůstávala vysoká. Už jsme si povšimli pokračující práce generace 70. let – Coppola, Scorsese, Altman, Mazur-

\* Skoro jedinými filmovými komiky osmdesátých let, kteří se nevyučili na *SNL*, byl úspěšný tým Richard Pryor a Gene Wilder – a Wilder si později vzal Gildu Radnerovou, která se tam učila. Jim Carrey, nejdražší komik 90. let, se proslavil filmem *V živých barvách* Kcenena Ivoryho Wayanse, tehdy nové imitace *SNL* Foxovy televize. Naopak nejúspěšnější komik tohoto období Bill Cosby nikdy neměl stejný úspěch ve filmu. Robin Williams, znamenitý kabaretní komik, měl větší úspěch s dramatickými než komickými rolemi.



Obrázek 4.88AB *Krotitelé duchů* Ivana Reitmana z r. 1984 byli jedním z mála filmů mimo dosah tandemu Spielberg-Lucas, které vytvořily populární mýtus. Důležitější je, že scénář Dana Aykroyda a Harolda Ramise úspěšně zneškodnil *Vymítačem ďábla* inspirovaný trend k sadistickému hororu. Vlevo: monstrem Staypuft putuje do západního Central Parku (trasa každoroční přehlídky Macy's na Den díkůvzdání). Vpravo: logo Duchům vstup zakázán bylo k vidění po celém světě a bylo často napodobované.

sky. Žádnému filmaři osmdesátých let – snad kromě Spieka Leehe – nedostalo srovnatelné mediální pozornosti. To není překvapivé, časy se změnily. Nyní má každý bezbarvý technik své jméno v titulcích, ale věk opravdových autorů pominul.

Nová generace, ačkoli může mít menší uměleckou reputaci, si nicméně získala určitý vlastní kredit. Už jsme si povšimli přínosu Reitmana a Zemeckise pro mytologii mladých, kterou vybudovali Lucas a Spielberg. Svou stopu zde také zanechali akční režiséři jako James Cameron a John McTiernan (*Predátor*, 1987; *Smrtonosná past*, 1988; remake *Aféra Thomase Crowna*, 1999) díky svému imaginativnímu pojetí zvláštních efektů.

Jim Henson měl na formování současných mýtů stejný vliv jako George Lucas a Steven Spielberg, přestože pracoval hlavně pro televizi. Když se pustil do natáčení filmů *The Muppet Movie* (1979), *The Great Muppet Caper* (1981) a *Muppets dobývají Manhattan* (1984), zachovaly se jeho animované postavy pro budoucí generace ještě před jeho předčasnou smrtí v r. 1990.

Další košatou osobností je James L. Brooks. Podílel se na dvou z nejvýznamnějších televizních seriálů uplynulých třiceti let: v 70. letech na *The Mary Tyler Moore Show* a v 90. letech na *Simpsonových*. Ale prosadil se také

Obrázek 4.89 Během deseti let před svou předčasnou smrtí byl Jim Henson schopný přetlumočit svůj svět, původně vymyšlený pro televizi, do série hudebních filmů, které jsou přemýšlivé stejně jako okouzlivé. V osmdesátých letech udělal z povinné cesty s dětmi do kina radost. Zde Kermit a slečna Piggy pózuji pro propagační foto, obklopeni svými talentovanými a barvitými pomocníky. Není vždy snadné být zelený, ale je báječné být růžový.



ve filmech pro kinodistribuci. Začal na vrcholu s oscarovým hat-trickem v r. 1983 za *Cenu za něžnost* jako producent, scénárista a režisér. *Vysíláme zprávy* (1987) bylo ohlédnutím za televizním zpravodajským studiem a *Lepší už to nebude* (1997) poskytlo Jacku Nicholsonovi a Helen Huntové velké plátno pro vykreslení nezvyklého milostného příběhu.

Filmaři, kteří jako Brooks raději oslovovali dospělé diváky, vytvořili směsici nostalgie a současné společenské komedie, která vydržela dosti dlouho. Modelovým příkladem je Barry Levinson. Poté, co pracoval jako scénárista pro Mela Brookse, natočil v r. 1982 pozoruhodný režijní debut *Bistro*, odehrávající se v jeho rodném Baltimoru v 50. letech. Během následujících deseti let se do svého rodného města vrátil dvakrát kvůli *Konkurentům* (1987), odehrávajícím se o několik let dříve, a elegickému *Avalonu* (1990), který sledoval historii jeho rodiny. Tato ohlédnutí byla proložená komerčně úspěšnými *Dobré ráno*, *Vietname* (1987) a *Rain Man* (1988), osobními dramaty s vynikajícími výkony hlavních představitelů, konkrétně Robina Williamse a Dustina Hoffmana. V devadesátých letech se Levinson vrátil do svého rodného Baltimoru, aby natočil oceňovaný televizní seriál *Zločin v ulicích*. Na velkém plátně má v devadesátých letech na kontě *Otázky a odpovědi* (1994) a *Vrťtí psem* (1997), dva filmy o politickém vědomí,





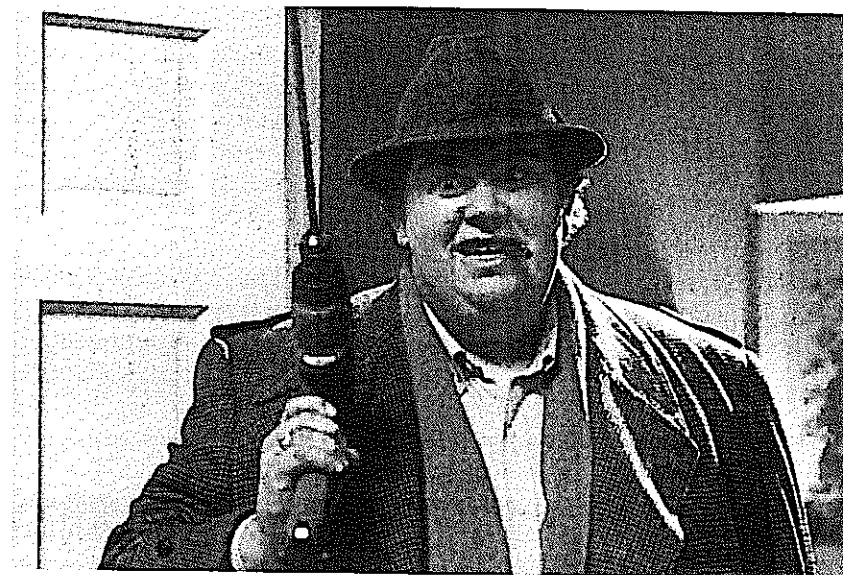
Obrázek 4.90 Nora Ephronová se prosadila se *Samotářem v Seattlu*, znamenitým dílem, které se ukázalo být osvěžujícím hitem, přezkoumávajícím romantická témata čtyřicátých let v osobách Toma Hankse a Meg Ryanové.

konkrétně v padesátých a devadesátých letech, které by měly obstát ve zkoušce času.

Také rodina Marshallových měla úspěch u starších diváků. Penny Marshallová (*Velký*, 1988; *Velké vítězství*, 1992; *Kazatelova žena*, 1996) a její starší bratr Garry Marshall (*Kluk z El Flaminga*, 1984; *Pretty Woman*, 1990; *Nevěsta na útěku*, 1999) do svých různých projektů vnesli oduševnělý humor. Penin bývalý manžel Rob Reiner ve svém plodném díle projevil širší škálu zájmů, od svého debutu *Hraje skupina Spinal Tap* (1984) až po *Když Harry potkal Sally* (1989, scénář Nora Ephronová), *Misery nechce zemřít* (1990), *Pár správných chlapů* (1992), *Americký prezident* (1995) a *Duch minulosti* (1996). Oba Marshallovi i Reiner, než se pustili do celovečerních filmů, úspěšně působili v televizních komediích a v 90. letech se vrátili k hereckým drámám.

Někdejší dětský herec Ron Howard (*The Andy Griffith Show*) také nastoupil na dlouhodobou režijní dráhu (*Žbluňka!*, 1984; *Zámotek*, 1985; *Apollo 13*, 1995; *Ed TV*, 1999).

Esejistka, spisovatelka a scenáristka Nora Ephronová, dcera scenáristické dvojice Henryho a Phoebe Ephronových, se dostala do tempa až po padesátce se *Samotářem v Seattlu* (1993), kde dvě hlavní postavy odděluje



Obrázek 4.91 Co v osmdesátých letech Henson udělal pro děti ze základní školy, udělal John Hughes pro středoškoláky: vytvořil řadu esejí o středostavovském americkém dospívání, které jeho mladistvým divákům pomohly trochu víc chápat jejich zmatený svět. *Strýček Buck* (John Candy) je pro děti ideálním dospělým.

kontinent a k jejich první schůzce dojde až v závěru – scénáristický film, pokud něco takového někdy existovalo. Působivost dvojice stejných herců (Tom Hanks a Meg Ryanová) zesílila v *Lásce přes internet* (1998), remaku *Obchodu na rohu* (1940) Ernsta Lubitsche, které se dokonale podařilo zachytit bující internetovou kulturu. Tyto dva filmy zub času nenahlodá.

To, co Ephronová, Marshallovi a Reiner udělali pro postavy dospělých, udělal John Hughes pro teenagery. V neobvykle zaměřené skupině filmů z poloviny osmdesátých let (*Šestnáct svíček*, 1984; *Průšvihy s čarováním*, 1985; *Snídaňový klub*, 1985; *Kráska v růžovém*, 1986; *Volný den Ferrise Buellera*, 1986; *Strýček Buck*, 1989), všechny odehrávající se ve stejném předměstí Chicaga, prozkoumal scenárista-producent-režisér Hughes kořeny Generace X dříve, než si kdokoli uvědomil, že existuje. Dělal to s porozuměním a stylově, projevil vnímavost vůči starostem dospívajících a rodinnému životu středních vrstev, která je tak vzácná, jak je přesná. Jeho produkce *Sám doma* (1990, režie Chris Columbus) využila materiál z předchozích filmů, přidala vděčné komiksové násilí, ale neprojevila nic z Hughesova charakteristického vcítění. Stala se jeho největším kasovním úspěchem.

*Sám doma* bylo zjevně míněno jako komický protipól paranoidních fantazií, oblíbeného žánru konce osmdesátých let. Kritik James Pallot v duchu slangu tohoto období tuto formuli nazval „... z pekla“. Tento žánr, od dob *Rosemary má dítě* (1968) trvalý spodní proud, se s kasovním úspěchem *Osudové přitažlivosti* (1987, milenka z pekla) stal jednou z klíčových forem 80. a 90. let. Následující rok započala série *Dětská hra* (hračka z pekla). John Schlesinger přispěl nájemníkem z pekla (*Psychopat ze San Francisca*, 1990). Tento žánr nabral rychlost v 90. letech po ohromném úspěchu *Mlčení jeňátek* (1991) Jonathana Demmeho. Následující rok se objevila řada paranoidních fantazií o manželech, spolubydlících, kamarádech ze školy, ošetřovatelkách a sekretářkách (konkrétně *Noci s nepřitelem*, 1991; *Spolubydlící*, 1992; *Jedovatý břečtan*, 1992; *Ruka na kolébce*, 1992; *Záskok*, 1993). Od science fiction filmů 50. let uplynulo více než třicet let, kdy filmové diváky zachvátil srovnatelný příval paranoie.

Protiváhou tohoto strachu byla linie nostalgie, které jsme si už povšimli. Jednu z nejroztomilejších a nejneobvyklejších forem našla v překvapivě řadě baseballových filmů z konce 80. let. Baseball byl dlouho kletbou Hollywoodu.\* Ostatně americká národní zábava je známá svými dlouhými intervaly zdánlivé nečinnosti a vnitřními monology, do nichž se v průběhu hry pouštějí hráči stejně jako fanoušci – stěží nonstop akce, jakou vyhledávají současní producenti. Ale film Barryho Levinsona podle klasického románu Bernarda Malamuda *Přirozený talent* (1984) zachytil značnou část mytického symbolismu, pocitu historie a tradice, pro které si fanoušci tuto hru oblíbili. V r. 1988 nastal správný čas pro oživení baseballových filmů – přestože sport samotný vstupoval do období útlumu.

Jako první to odpálkoval John Sayles se svou historickou studií skandálu *Black Sox Osm mužů z kola ven* (1988). Poté rychle následovali autentičtí *Durhamští Býci* (1988) někdejšího druholigového Rona Sheltona a *První liga* (1989) Davida S. Warda. Série kulminovala u diváků i kritiky úspěšným elegickým *Hřištěm snů* (1989) Phila Aldena Robinsona. Body navíc získala v r. 1992 Penny Marshallová *Velkým vítězstvím*.

Vůči akci a zvláštním efektům, paranoi a nostalgii, uměleckému konzervatismu a uhlazenému profesionálnímu lesku 80. a 90. let stojí v protikladu dva příbuzné trendy: pokračující možnosti pro tvorbu nezávislých filmů mimo sféru Hollywoodu a oživení černošského filmu.

\*) Vím to z osobní zkušenosti. Většinu roku 1979 a část roku 1980 jsem strávil snahou uplatnit v Hollywoodu svůj treatment nazvaný „Free Agent“ s naprostým neúspěchem. Je to komedie o nových vztazích mezi hráči, majiteli a fanoušky, stále se čte velmi dobře – a stále je k máni. Pokud máte zájem, zavolejte mé agentce Virginii Barberové.

Je zajímavé, že nejdůležitější platformou pro americké nezávislé filmaře byl canneský filmový festival. *Útržky* (1982) Susan Seidelmanové byly uvedené v Cannes v r. 1982, *Podivnější než ráj* Jima Jarmusche získalo v r. 1984 Zlatou kameru. Oba z toho plynoucí publicitu využili k budování kariéry. Seidelmanová k práci v hollywoodské sféře, Jarmusch nadále mimo ni. *Zbytečná krutost* (1984) Ethana a Joela Coenových, pocta filmu noir, se také promítala v Cannes v r. 1984. Na okraji Hollywoodu pak pokračovali v přepracovávání klasických žánrů (*Zmatky v Arizoně*, 1987; *Millerova křížovka*, 1990; *Barton Fink*, 1991; *Fargo*, 1996; *Big Lebowski*, 1998). *Sex, lži a video* Stevena Soderbergha zaujalo pozornost kritiků v Cannes r. 1989.

V 90. letech měl pro mnoho amerických nezávislých filmařů podobnou funkci pro budování kariéry Sundance festival. *Flákač* (1990) Richarda Linklatera byl středem zájmu na tomto festivalu v r. 1991. *Mladí muži za pultem* Kevina Smithe se stali festivalovou událostí v r. 1994, což rychle vedlo ke smlouvě s Miramaxem. *Bratři McMullenovi* Edwarda Burnse v r. 1995 získali neocenitelnou publicitu, stejně jako následujícího roku *Vítejte v domě panenek* (1995) Todda Solondze. Tento festival v Utahu rovněž pomáhal propagovat dokumenty. *Americký sen* (1991) Barbary Koppleové krátce poté, co vyhrál Sundance, jí získal druhou Cenu Akademie.\*

Pozornost médií, kterou festivalové uvedení dokáže přilákat, může pro filmařovu kariéru znamenat značný rozdíl, a často má neobvyklé vedlejší účinky. Někdejší dětská hvězda Ben Affleck pracoval pro čerstvě sledovaného Kevina Smithe ve *Flákačích* (1995), propadáku, a v *Hledám Amy* (1997), hitu. Affleck a jeho přítel Matt Damon sami napsali hollywoodský projekt *Dobrý Will Hunting* (1997). Cena Akademie za scénář posílila jejich tržní hodnotu jako herců. Tak to funguje v novém Hollywoodu.

Po celá 80. a 90. léta byl modelem pro nezávislé filmaře John Sayles. V 70. letech spisovatel a scénárista, jako režisér debutoval v r. 1979 *Návratem Secaucuské sedmy*, který většina kritiků považuje za „opravdové“ *Velké rozčarování*. *Bratr z jiné planety* (1984), *Matewan* (1987), *Město naděje* (1991), stejně jako *Osm mužů z kola ven*, *Osamělá hvězda* (1996), *Jezero zapomněné* (1999), přistupují k americké společnosti ze značně odlišných úhlů pohledu, ale mají společné obratně a hluboce propracované postavy.

V rámci Hollywoodu byl jedním z nezávislejších umělců 80. a 90. let Oliver Stone. V *Četě* (1986), *Narozen 4. července* (1989), *The Doors* (1991)

\*) Ačkoli Sundance nebyl příliš užitečný pro zahraniční filmaře, pomohl rozšířit trh pro nezávislé „alternativní“ celovečerní filmy ze zahraničí jako *Trainspotting* (1996, Danny Boyle), popisující subkulturu mladých, která byla nejdůležitější charakteristikou nezávislého filmu v 90. letech.



Obrázek 4.92 *Sex, lži a video* Stevena Soderbergha koncem osmdesátých let pomohly oživit zájem o nezávislý film. Žena s videokamerou je Andie MacDowellová.

a *JFK.* (1991) znovu zkoumal většinu klíčových témat klíčového desetiletí 60. let: vietnamské války a jejích dozvuků, alternativní kultury a atentátů. Ve *Wall Street* (1987) přivolal pozornost k 80. letům právě před krachem na burze. Svě dílo o 60. letech uzavřel *Nixonem* (1995). Tento působivý soubor děl kazí jenom paranoidní konspirační teorie *JFK.*

Pozornost, kterou přináší uvedení v Cannes, také prospěla nové vlně afroamerických filmařů. *Musí to mít* (1986) Spikea Leeho byl na festivalu uveden v r. 1986. Lee své filmy vozil do Cannes i nadále a obvykle byl rozložený, pokud nevyhrály některou hlavní cenu. *Hollywood Shuffle* (1987) Roberta Townsenda se v Cannes promítaly v r. 1987. Na festivalu jste v r. 1990 mohli najít Maria Van Peeblese s jeho otcem Melvinem, jak v hotelu Majestic lákají distributory na *Říši drog* (1991). *Chlapci ze sousedství* Johna Singletona byli hlavním tématem konverzací na festivalu v r. 1991.

Mario Van Peebles je jediným afroamerickým filmařem s kořeny v tomto průmyslu. Úzce spolupracoval se svým otcem, o němž můžeme říci, že toto hnutí v 60. letech založil. Robert Townsend herecky debutoval ve *William a Philovi* (1980) Paula Mazurského a působil v kabaretních komediích, než natočil svou nezávislou satiru na těžkosti, jimž čelí černošští herci,



Obrázek 4.93 Oliver Stone, v osmdesátých letech téměř ojedinělý hollywoodský filmař, poháněný politickými zájmy, se střelil do černého *Wall Streetem*, filmem, který ostře zachytil etické klima spekulantských osmdesátých let a zároveň výmluvně zobrazil skupinku živých – a pravdivých – postav. Michael Douglas jako úlisný Gordon Gekko.

*Hollywood Shuffle* (1987). Townsend často pracoval pro televizi a zároveň v r. 1991 natočil svůj první hollywoodský film *Five Heartbeats*. S Townsendem na filmu *Hollywood Shuffle* spolupracoval Keenen Ivory Wyans, který pak příští rok natočil svou vlastní parodii na „blaxploitační“ filmy sedmdesátých let *Dostanu tě, syčáku*. V r. 1990 s ním podepsala smlouvu televizní síť Fox, aby produkoval televizní seriál *V živých barvách*, který vymyslel. Zvrátil rasový poměr *Saturday Night Live* a nabídl – poprvé – mnohovrstevné a různorodé afroamerické postoje k současným událostem a problémům. Rovněž byl odrazovým můstkem pro většinu svých talentovaných sourozenců: Damona, Kima, Shawna a Marlona. Wayansovi jsou rozhodně držitelé současného rekordu úspěšné rodiny v showbiznyosu, počtem převyšují Jacksonovy.

V r. 1991 se afroamerické spektrum rozšířilo debuty dvou velmi mladých nezávislých filmařů, kteří na opačných koncích země zachytili postavy, starosti a zvuky ze svého sousedství: pro Johna Singletona sousedstvím bylo South Central Los Angeles; Matty Rich vyšel *Rovnou z Brooklynu*.

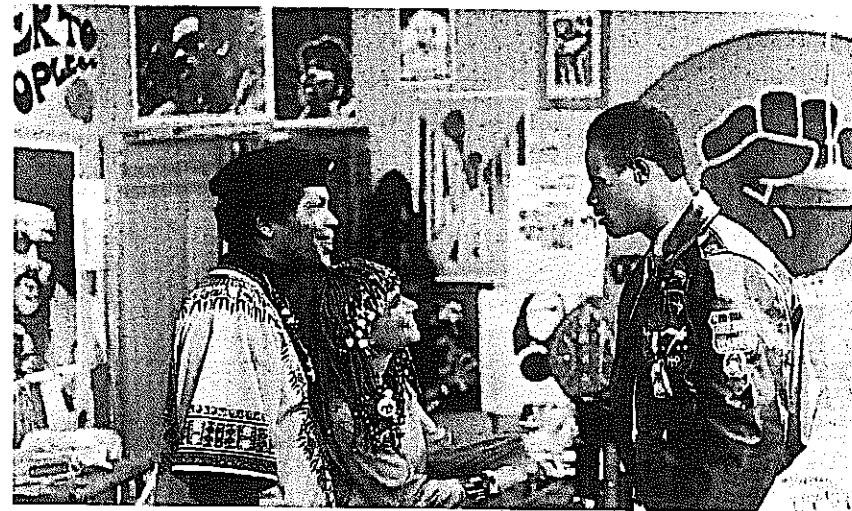
Zjevně dominantní osobností oživení černošského filmu v 80. a 90. letech byl brooklynský herec-scénárista-režisér Spike Lee. Jeho absolventský film na filmové škole Newyorské univerzity *Joeovo holičství v Bed-Stuy* – režeme



Obrázek 4.94 Cuba Gooding Jr. jako Tre Styles, utěšovaný Niou Longovou (Brandi), v morální hře Johna Singletona o životě v South Central Los Angeles, *Chlapci ze sousedství* (1991).

hlavy (1980) se promítal na Newyorském filmovém festivalu v sekci nových režisérů. Jeho první celovečerní film *Musí to mít* (1986) byl oceněný v Cannes, na kritiky zapůsobil svou vizuální oslnivostí, měl překvapivé tržby a uvedl postavu pouličního chytráka Marse Blackmona, kterou hrál Lee, do populární kultury. (Objevil se v reklamách Nike s Michaelem Jordanem i jinde.) *Jednej správně* (1989), polemikou nabitý portrét současných rasových vztahů, se stal tématem kontroverzí, zároveň kritici chválili jeho asociativní obrazy.

Po léta se mnoho filmařů, většinou bílých, snažilo – a neuspělo – o zfilmování *Autobiografie Malcoma X*. Lee uspěl. *Malcolm X* s Denzelem Washingtonem v titulní roli byl uveden v r. 1992. Tomuto klíčovému filmu americké kultury se podařilo zachytit mnoho rozporů této postavy a zároveň zaujmout strhující a dramatickou ságou. Silné jádro filmu představují úžasné přesné a evokující výkony Washingtona a Ala Freemana Jr. jako



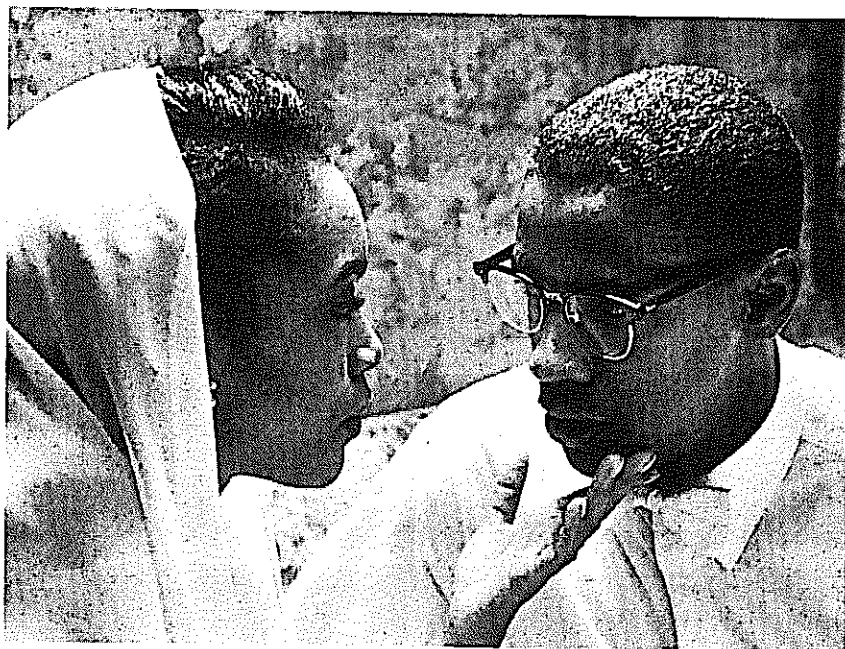
Obrázek 4.95 Clarence Williams III a Eve Plumbová mluví o prachách se scénáristou-režisérem-hvězdou Keenenem Ivorym Wayansem v *Dostanu tě, syčáku* (1988).

Elijaha Muhammada. Lee utlumil svou obvykle nezkrtnou režijní osobnost, aby tyto historické postavy zpodobnil s neobyčejnou vyvážeností. Zachytil mnoho komplexních a ironických aspektů, které dohromady z Malcolma udělaly ústředního hrdinu 60. let.

Jakmile dosáhl svého dlouhodobého snu, Lee během několika následujících let rozšířil svůj rejstřík o dokumenty (*Dlouhá jízda*, 1996; *Čtyři malé holčičky*, 1997, o teroristické bombě v Birminghamu, stát Alabama v r. 1963); všeobecnější filmy o městském New Yorku (*Hra se smrtí*, 1995, podle románu Richarda Price; *Krvavé léto*, 1999, elegie na konec sedmdesátých let); a – ano – film o basketbalu: *On umí hrát* (1998, s Denzelem Washingtonem). S takto širokou škálou filmů na svém kontě se Spike Lee řadí mezi nejvýznamnější americké filmaře na přelomu století – a je jediným členem tohoto panteonu, který dosáhl takového postavení od 70. let.

Jestliže Hollywood v 80. letech získal více mezinárodní podobu, zbytek světových kinematografií se stále více dostával do estetických sfér amerických filmů. Po celé poválečné období, stejně jako před ním, byla národní umělecká identita obvykle definovaná jako protiklad vůči hollywoodskému stylu, jako ústřední princip kinematografií evropských zemí a třetího světa. Ačkoli se teoretikové a politici k tomuto konceptu hlásí i nadále, nezávislost národních kinematografií značně omezila realita navzájem stá-



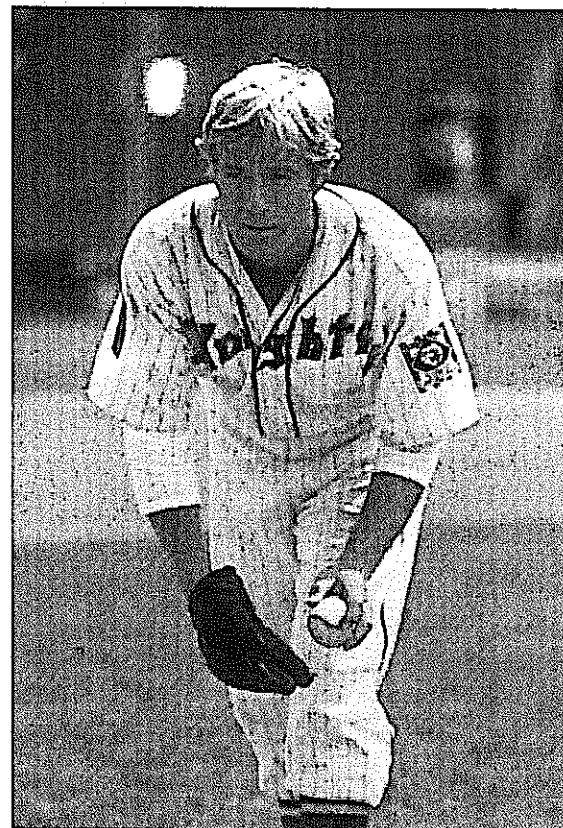


Obrázek 4.96 Angela Bassettová jako Betty Shabazzová a Denzel Washington jako Malcolm v zásadním *Malcolmu X* Spikea Leeho.

le více provázané světové kultury. Pokud americký film v osmdesátých letech získal nový život díky novým kapitálovým injekcím a jednotkám intenzivní péče zvláštních efektů, v méně agresivně propagovaných národních filmových kulturách v zahraničí takové zázračné léky buď nebyly dostupné, anebo měly opačné účinky.

V Evropě stejně jako v USA převládala nostalgie a zasloužili filmaři pokračovali v dobře vyjetých kolejích, které byly položeny o pětadvacet nebo třicet let dříve, a mladší filmaři je oddaně následovali vzadu. *Bio Ráj* (1989) Giuseppe Tornatoreho byl míněn jako elegie na Zlatou éru evropského filmu v padesátých a šedesátých letech. Jak ale upozorňuje *The Film Guide*, „ne, netočí filmy jako tehdy a tato Oscarem oceněná italsko-francouzská koprodukce stráví větší část tří hodin tím, aby to dokázala.“

Jelikož britští filmaři sdílejí přinejmenším částečně společný jazyk, dlouho byli hlavními oběťmi hollywoodské kulturní mašinérie. Na krátký okamžik v 80. letech to ale vypadalo, jako by bylo mezi Los Angeles a Londýnem dosaženo porozumění. Ve středu britské kampaně byl po celá 80. léta producent David Puttnam. Obdržel Oscary za manipulativní *Půlnoční expres*



Obrázek 4.97 Film Barryho Levinsona podle románu Bernarda Malamuda *Přirozený talent* zachytil mýtus baseballu bez přehnané nasládlosti. Mystickým hrdinou *Knights* byl Robert Redford.

(1978) a neokázalé *Ohnivý vozy* (1981). Krátce poté se dal dohromady s Goldcrest Films, jejichž pozoruhodný úspěch od uvedení *Gándhího* v r. 1982 až po *Vražedná pole* (1984) a *Pokoj s vyhlídkou* (1985) naznačoval, že britští filmaři mohou pravidelně produkovat komerční filmy zasazené do hollywoodského distribučního systému. V r. 1986 se Puttnam stal vedoucím produkce Coca-Colou vlastněných Columbia Pictures. Koncem r. 1987 se Puttnama zbavili a Goldcrest díky nedostatku kapitálu a špatnému vedení čelil bankrotu. Sen o Hollywoodu na Temži byl náhle ukončen. Ale melodie tu zněla nadále, neboť stále více britských režisérů našlo práci v Americe a britští herci nadále získávali disproporční množství oscarových ocenění.

Pro britské filmaře oddané národní kinematografii bylo v r. 1982 povzbuzením založení druhé nezávislé televizní stanice Channel 4. Během něko-



Obrázek 4.98A Hollywood se počátkem 90. let příliš často obracel pro rámečky do Francie. Zde je Anne Parillaudová v *Brutální Nikitě* Luca Bessona, mezinárodním hitu z r. 1990.

lika let ale byla zvýšená produkce absorbována. Přesto se filmařům jako Stephen Frears (*Moje krásná prádelnička*, 1985; *Hrdina proti své vůli*, 1992), Mike Leigh (*Život je sladký*, 1990; *Nahý*, 1993; *Tajnosti a lži*, 1996), Bill Forsyth (*Místní hrdina*, 1983), Bruce Robinson (*Withnail a já*, 1987) a Julien Temple (*Pozemšťanky jsou lehce k máni*, 1988) podařilo zachovat komunikační kanály otevřené. Nejúspěšnějším v akrobatickém výkonu zůstat jednou nohou v obou táborech byl Richard Attenborough, jehož prestižní produkce od *Gándhího* po *Chaplina* (1992) dobře zapadaly do hollywoodské šablony a zároveň pokračovaly v tradici kvalitního britského filmu.

Nejnovější britský filmový útok byl vedený všestrannou herečkou-scénaristkou Emmou Thompsonovou a jejím někdejším manželem, odvážným hercem-režisérem Kennethem Branaghem. Po úvodním krátkém působení v Royal Shakespeare Company záměrně navodil v Irsku narozený Branagh srovnání s Laurencem Olivierem, když jako herec-režisér debutoval verzí *Jindřicha V.* (1989). Tento film spolu se stejně svěžím a kultivovaným *Mnoho povyku pro nic* (1993) vnesl do shakespearovské filmové tradice nový život. (Jeho *Hamlet* z r. 1996 utrpěl příliš rozsáhlou produkcí.) Dramata ze současnosti jako *Znovu po smrti* (1991) a trháky jako *Wild Wild West* (1999) pak rozšířily jeho rozsah.

Thompsonová hrála hlavní role ve většině Branaghových filmů a rych-



Obrázek 4.98B ...a Bridget Fondaová v americkém remaku *Zabiják* (1993). (Nikita koncem 90. let pokračovala jako televizní seriál.)

le vystoupala do horního patra filmových hereček a opakovaně sbírala oscarové nominace. Jejími dosud nejúspěšnějšími díly byly literární filmy režirované Jamesem Ivorym: *Rodinné sídlo* (1992, podle románu E. M. Forstera), za něž získala Oscara jako nejlepší herečka, a *Soumrak dne* (1993, podle románu Kazua Išigura), za něž získala nominaci. (Také nám předvedla skvělou Hillary Clintonovou v *Barvách moci*, 1998.)

Tato práce na románových adaptacích jí zajistila pozici, aby sehrála ústřední roli v podivném šlení po Jane Austenové v polovině devadesátých let. Za *Rozum a cit* (1995) získala další oscarovou nominaci, zatímco její mladší sestra Sophie hrála v *Anně Elliotové* (1995) a *Emmě* (1996; jde o román, nikoli herečku), kde se objevila po boku své matky Phyllidy Lawové. Rodina Thompsonových se tedy podílela na třech z pěti adaptací Austenové, které se během dvou let objevily na světových plátnech, chyběly pouze v miniseriálu BBC/A&E *Pýcha a předsudek* (1995) a *Práštěné holce* (1995) Amy Heckerlingové, aktualizaci *Emmy* (románu, ne filmu).

Je zajímavé se zamyslet, proč spisovatelka z počátku devatenáctého století byla na konci století dvacátého tak populární. Snad se postmoderní sexuální politika podobá viktoriánským společenským mravům více, než bychom chtěli připustit. Samozřejmě, romány Austenové se ukázaly jako vhodné pro televizní miniseriály už dříve. Podle dvou zbývajících z jejích šesti děl, *Opatství Northanger* a *Mansfieldského sídla*, byly natočené miniseriály počátkem osmdesátých let, po úspěchu *Pýchy a předsudku* v r. 1980.

Zatímco historické romány byly melivem pro miniseriálové mlýny sedm-

desátých a osmdesátých let, na plátnech udržovalo tuto formu při životě v tomto období hlavně nezávislé dílo Jamese Ivoryho, Ismaila Merchanta a Ruth Praverové Jhabvalaové. Ivory (Američan) a Merchant (Ind) vytvořili v r. 1963 produkční partnerství, aby zfilmovali román polsko-židovsko-německo-anglicko-indické Praverové Jhabvalaové *Hlava rodiny* (1963) o anglickém vnímání Indie.\* *Shakespeare-Wallah* (1963) s podobným tématem jim zajistil určitou mezinárodní pozornost.

V sedmdesátých letech se namísto na anglo-indické vztahy začali zaměřovat na historické romány a získali jistý úspěch u kritiky *Evropany* (1979) a *Bostoňankami* (1984) Henryho Jamese, než se pustili do E. M. Forstera: *Pokoj s vyhlídkou* (1985), *Maurice* (1987) a konečně *Rodinné sídlo* (1992), které obdrželo devět nominací na Cenu Akademie. Stačilo pouhých třicet let trpělivé práce, aby Hollywood přijal jejich úhel pohledu. Samozřejmě tento tým předznamenal šílení po anglické spisovatelce *Jane Austenovou na Manhattanu* (1980).

Tým Merchant-Ivory získal koncem 90. let rivala v režisérovi Johnu Maddenovi. Po úspěšné televizní kariéře vyzkoušel historické vody *Ethanem Fromem* (1993) podle románu Edith Whartonové; poté zaujal pozornost kritiky *Paní Brownovou* (1997) o poměru královny Viktorie s jejím podkoním. *Zamilovaný Shakespeare* (1998) s duchaplným scénářem Marca Normana a Toma Stopparda a s dvěma mladými americkými herci – Gwyneth Paltrovovou a Benem Affleckem – získal sedm Oscarů (a byl nominován na třináct).

Jak jsme si povšimli už dříve, také Australané se naučili cestovat mezi Hollywoodem a domovem. Mezi významné nové talenty posledních let patří George Miller (*Lék pro Lorenza*, 1992; *Babe – galantní prasátko*, 1995), který nalezl světový trh pro své futuristické „westernové/road“ fantazie ze zapadákov *Šílený Max* (1979) a *Šílený Max 2* (1981), a Jane Campionová, která sklídila chválu mezinárodní kritiky za *Anděla u mého stolu* (1990) a *Piano* (1993).

Ve Francii opět vládne *le cinéma du papa*, kdy se uředníci ze 70. let stali řemeslnými autory 80. a 90. let. Francouzští filmaři jsou jako vždy zběhlí v měšťáckých dramatech a komediích (*Tři muži a nemluvně* Coline Serreauové, 1985; remake v angličtině 1987), občas dosáhnou mezinárodního úspěchu s *policiers* nebo *films noirs* (*Diva* Jean-Jacquesa Beineixe, 1980; *Brutální Nikita* Luca Bessona, 1990) a nyní se ocitají v ponižující situaci prodejců práv na remaky do Hollywoodu.

\* Ruth Praverová, narozená polsko-židovským rodičům, vyrůstala v Anglii a provdala se za Inda. Tato minulost jí poskytla ojedinělý transkulturní úhel pohledu.



Obrázek 4.99 Roberto Benigni se na chvíli zastavil s Giorgiem Cantarinim a Nicolettou Braschiovou v *Život je krásný* (1997).

Německý film v 80. a 90. letech nedokázal udržet mezinárodní ohlas, který si Neue Kino vybudovalo v 70. letech. S velmi ojedinělými výjimkami (výpravná *Ponorka* Wolfganga Petersena, 1981; politická satira Michaela Verhoevena *Hrozná holka*, 1990) si ani německá kinematografie, ani němečtí filmaři nevedli dobře.

Situace byla jenom o trochu lepší v Itálii, i přes předpokládané ekonomické povzbuzení desítkami nových televizních stanic, z nichž ne všechny vlastnil Silvio Berlusconi. Kromě Tornatoreho získal mezinárodní ohlas i Maurizio Nichetti (*Zloději mýdla*, 1989). Ačkoli si Giancarlo Piretti chtěl zajistit cestu do Hollywoodu nákupem MGM, italských herců a filmařů je v Hollywoodu méně než kdykoli předtím. V r. 1993 se dveře Cinecity nadobro zavřely.

Byla tu ale jedna zářivá hvězda. Mezinárodní italskou novou 90. let byl Roberto Benigni. V Itálii dosáhl rekordních tržeb jeho *Johnny Párátka* (1991), svou domácí oblibu vyrovnal stejně významným mezinárodním postavením. Hrál ve filmech Jima Jarmusche *Mimo zákon* (1986) a *Noc na Zemi* (1991) a měl titulní roli v *Synovi Růžového pantera* (1993) Blakea Edwardse. Jeho komediální drama z 2. světové války *Život je krásný* (1997), které

režiroval a v němž hrál hlavní roli, sklídilo velký mezinárodní úspěch a brzy bylo označováno za moderní klasiku.

V 80. letech měl španělský režisér Pedro Almodóvar (*Ženy na pokraji nervového zhroucení*, 1988) určitý úspěch s vývozem svých exaltovaných melodramat a získal mezinárodní věhlas filmy jako *Kika* (1993) a *Na dno vášně* (1997).

Skandinávští filmaři se v nedávných letech těšili na světových filmových trzích dosti prominentnímu postavení. Lasse Hallström (*Můj život jako pes*, 1985), Bille August (*Pelle Dobyvatel*, 1987) i Gabriel Axel (*Babettina hostina*, 1987) dosáhli mezinárodního věhlasu. Hallström a August později podnikli cestu do Hollywoodu (konkrétně *Co žere Gilberta Grapea* a *Dům duchů*, oba 1993).

Snad nejzajímavějším filmařem posledních let pocházejícím ze Skandinávie je Fin Aki Kaurismäki, který vyznává širokou škálu stylů od bláznivé komedie až k ledově absurdnímu dramatu (*Ariel*, 1988; *Leningradští kovbojové dobývají Ameriku*, 1989; *Děvče ze sirkárny*, 1990). Spolu se svým bratrem Mikou (*Helsinky Neapol po celou noc*, 1987) představuje v devadesátých letech snad jediné filmové hnutí hodné tohoto jména (ačkoli se Finové s „Novou vlnou“ do mezinárodních lexikonů ještě nedostali).

Jednotliví filmaři žijící v Asii (Jackie Chan, John Woo) sice natočili filmy, které překonaly úskalí vývozu na západ, ale žádné hnutí od filipínských a hongkongských akčních filmů 70. let nemělo znatelný dopad na světový film, až do rozkvětu čínské „Páté generace“ koncem 80. let. Tito filmaři, kteří navštěvovali Pekingský filmový institut po období Kulturní revoluce, používali obrazivost média k zastření politických komentářů. Chenu Kaigeovi (*Žlutá země*, 1984; *Sbohem, má konkubíno*, 1993) a někdejšímu kameramanovi Zhangu Yimouovi (*Rudé pole*, 1987; *Ju Dou*, 1989; *Zavěste červené lucerny*, 1991) se na západních filmových festivalech dostalo značné pozornosti, stejně jako Gong Li, úžasné herečce, která se objevovala v jeho filmech.

V tomto období byli latinskoameričtí a afričtí filmaři převážně omezení na domácí trhy. Filmy občas uspějí v mezinárodním měřítku (jihoafričtí *Bohové musí být šílení* Jamieho Uyse, 1980), ale pravidelný tok, který vytváří produktivní dialog mezi filmařem a divákem, mimo lokální hranice neexistoval.

V r. 1980 bylo jasné, že už není možné rozlišovat mezi tím, co nazýváme filmem a co známe jako video nebo televizi. Tyto různé formy audiovizuální narace byly více než třicet let chápány jako oddělené – dokonce antagonistické. Nyní musí být chápány jako součásti téhož kontinua. Nepochybně potřebujeme nové slovo, které by zahrnulo filmovou i videoformu. Vzhledem k tomu, že technologie videa je stále sofistikovanější

a flexibilnější, volba formátu bude pro „film“ aťe stále více ekonomickou a technologickou otázkou, spíše než estetickou.

V r. 1990 bylo patrné, že zeměpisné hranice, které kdysi pomáhaly definovat filmové umění (pokud už ne obchod), se rozpadají ještě rychleji než technologické demarkační linie. Agresivní marketing CNN Teda Turnera a MTV Viacomu a prudké rozšíření nadnárodní satelitní televize, napřed v Evropě, potom v Asii, znamenalo pro filmaře na celém světě ještě větší konkurenci od hollywoodského kolosu.

Přitom v téže době technologie otevřela veřejnosti mnohem více kanálů a filmařům tak umožnila přímočařejší cestu k divákům. Vlastně rozumný pohled na nynější film a televizi by měl film chápat jako podmnožinu televize. Většina společností, které produkují filmy, také vyrábějí televizní programy a vice versa. V 90. letech měl filmový průmysl pro kinodistribuci roční tržby v USA přibližně 5 miliard dolarů, kdežto celoplošné televizní stanice zaznamenaly zisky více než trojnásobné. Před koncem sedmdesátých let většina kritiků i diváků považovala filmy „pro televizi“ za podstatně méně prestižní a odvážné než filmy pro kina. V 80. letech toto stigma už přestalo platit. Televizní filmy stále ještě nemají takovou auru jako jejich dražší bratrance pro kina, ale herci a členové štábu už nepovažují „film týdne“ (nebo „MoW“ v hollywoodském žargonu) za profesionální kompromis. Filmy pro kabelové televize jako produkce HBO *Občan Cohn* (1992), *Barbaři před branami* (1993) a *Don King: jenom v Americe* (1997) mohou být snadno považovány za celovečerní filmy pro kina a dostává se jim stejně kvalitní publicity jako celovečeračkům. Ještě v r. 1979 bylo hollywoodským pravidlem, že televizní hvězdy nejsou natolik přitažlivé, aby utáhly celovečerní film. Bruce Willise nebo Willa Smithe by to dost překvapilo.

I v rámci filmů „pro kina“ otevřela videotechnologie další distribuční kanály. Během druhé poloviny sedmdesátých let mnoho filmů, původně zamýšlených jako produkce pro kina, tuto distribuční fázi vynechalo, aby dosáhly okamžitě určitého úspěchu v běžné nebo kabelové televizi. Koncem 80. let byly spousty filmů produkovány „rovnou pro video“. Ačkoli se jejich finanční úspěchy nemohou posuzovat podle tržeb u pokladen, jejich vyrovnaná ekonomika zcela vychází z předpokládaných tržeb z videopůjčoven. Filmy „rovnou pro video“ zaujaly plodnou půdu běčkových filmů a titulů do dvojprogramů z třicátých let (stejně jako před nimi telefilmy), začínajícím filmařům umožňují naučit se řemeslo a – co je důležitější – ignorují přísná a svazující pravidla obsahu a stylu, která stále více omezují filmy pro kina, jejichž průměrné náklady překročily přes 30 milionů dolarů.

V r. 1992 *Jeden chybný krok* společnosti IRS Media získal chválu kritiky



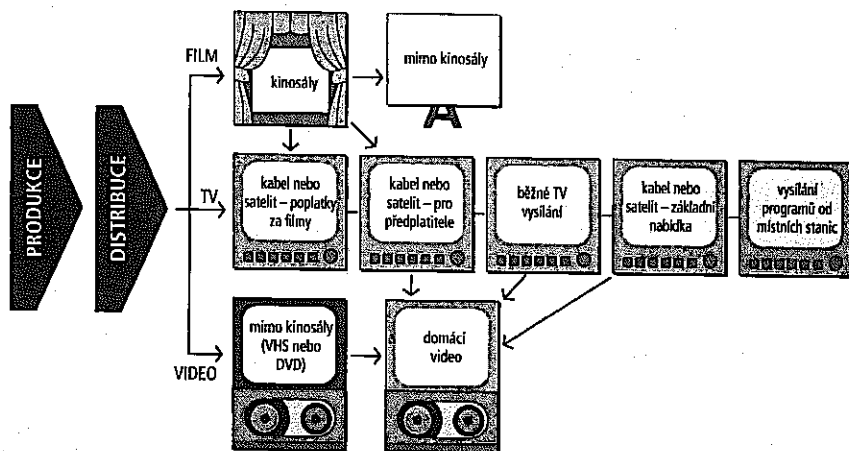


Diagram K. Distribuční okna.

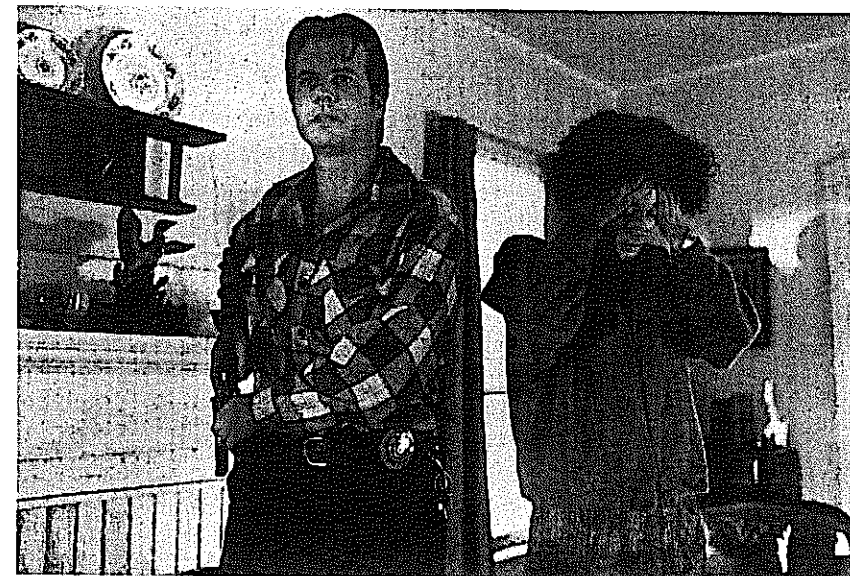
zcela neúměrnou svému rozpočtu a několika vlivnými kritiky byl označen za jeden z nejlepších filmů roku. „Rovnou pro video“, tato nejnovější varianta starého hollywoodského tématu, už dozrála.

Řetězec distribučních možností nyní vypadá asi takto:

Jednu nebo více vysílacích fází lze snadno vynechat, aniž by to nutně znamenalo významnou ztrátu zisků. Vlastně pirátství videokazet a filmových kopií narůstá tak prudce, že filmová studia jsou nyní nucená vstoupit na trh s kazetami nebo DVD téměř okamžitě poté, co byl film uveden v kinech (a rozhodně před uvedením na kabelové televizi, jejíž široká distribuce pirátům nabízí neodolatelné možnosti).

Celoplošné televize bývají zatačovány do pozadí, což tyto společnosti nutí do produktů natočených pro televizi vkládat více peněz i umělců (protože to je ten typ filmu, který mají pod kontrolou). Už nemohou být závislí jako v šedesátých a sedmdesátých letech na vysílání filmů pro kina jako základní složky vysílacích schémat. To je také prvořadý důvod, proč celoplošné televize chtěly vstoupit do produkce filmů pro kina.

Zatímco komerční filmaři díky neplánovaným důsledkům technologického vývoje čelí novému světu a značné anarchii, nezávislí filmaři se mohou těšit na dramaticky zvětšené možnosti nového století. Ještě v r. 1978 měl filmař, který chtěl distribuovat svůj film, v podstatě šest možností: velká hollywoodská studia. Po odečtení inflace tržby z kin od 70. let stále klesaly. Růst Hollywoodu v 80. a 90. letech byl poháněn jednak rychlým rozšířením videokazet a kabelové televize, potom znásobením počtu



Obrázek 4.100 Bill Paxton a Cynda Williamsová v *Jednom chybném kroku* Carla Franklina, produkovaném přímo pro video, který udělal velký dojem na diváky v kinech i na kritiky.

evropských nezávislých televizních stanic, hladových po zboží, jakmile jedna země po druhé začala deregulovat svůj televizní systém, a v poslední době rozšířením přímého satelitního vysílání, dychtícího po naplnění stovek svých kanálů.

Agresivní marketing technologií videokazet, DVD, kabelových a satelitních televizí nabízí nezávislému filmaři povzbuzující vyhlídky. Kinodistribuce je pro filmaře nyní asi tak důležitá – či nedůležitá – jako vázané vydání pro spisovatele. Expanze kabelových a satelitních služeb zkombinovaná s DVD a snad dokonce s objednávaním jednotlivých titulů po kabelu bude vyžadovat ještě větší množství produktů. A nabídka videokazet a DVD nabízí veřejnosti přímý kanál, velmi podobný vydávání knih a zvukových nosičů. Konglomeráty stále mohou utratit mnohem více peněz za propagaci produktu než nezávislí, ale alespoň existuje potenciál pro mnohem demokratičtější systém distribuce.

Rostoucí životaschopnost elektronického prodeje na internetu odstraňuje poslední bariéru mezi filmařem a divákem: dostupnost. Na webu všichni mají dostatek skladovacího prostoru a všechno je vždy na skladě. Když nyní potenciální zákazníci uslyší o filmu, vědí, že jej mohou sehnat; nejsou

omezení nabídkou místní videopůjčovny. Web samozřejmě také nabízí levný a účinný prostředek propagace. Studia si to uvědomila okamžitě. Filmový průmysl mohl být posledním médiem, které zaznamenalo účinnost televizních reklam až v polovině 70. let, ale bylo jedním z prvních, kdo si uvědomil účinnost internetu: od r. 1996 měly všechny nové tituly marketingové stránky. Nezávislí filmaři si tento druh marketingu mohou snadno dovolit. V létě 1999 byli producenti *Záhady Blair Witch*, natočené s minimálním rozpočtem, schopni vyvolat značný rozruch kolem filmu pomocí webu.

Během 60. a 70. let se filmová produkce stala o dost demokratičtější, neboť náklady byly sníženy technologickým vývojem. V 90. letech proces distribuce, který býval tím nejhůře průchozím článkem, prošel stejným druhem demokratizace. To nebylo plánované. Vlastně to nebylo nic víc než (vítaný) vedlejší účinek nového hardwaru na trhu, který se blížil úplné nasycenosti. Nicméně představoval novou éru v dějinách filmu, nejenom v USA, ale také v zahraničí.

Ekonomicky trend směřoval – a nadále směřuje – k větší dostupnosti. Mezinárodnímu filmovému trhu možná stále dominují americká studia, ale pro další země přinejmenším existuje potenciál zúčastnit se soutěže – nikoli zákazem amerických filmů, což je stále obtížnější, neboť technologie proces distribuce demokratizuje, ale bojem s americkými studii na jejich vlastní půdě, pochopením násobícího efektu exportování kultury a kolektivním rozhodnutím entuziasticky se zapojit do rozvoje a vývozu vlastní kultury.

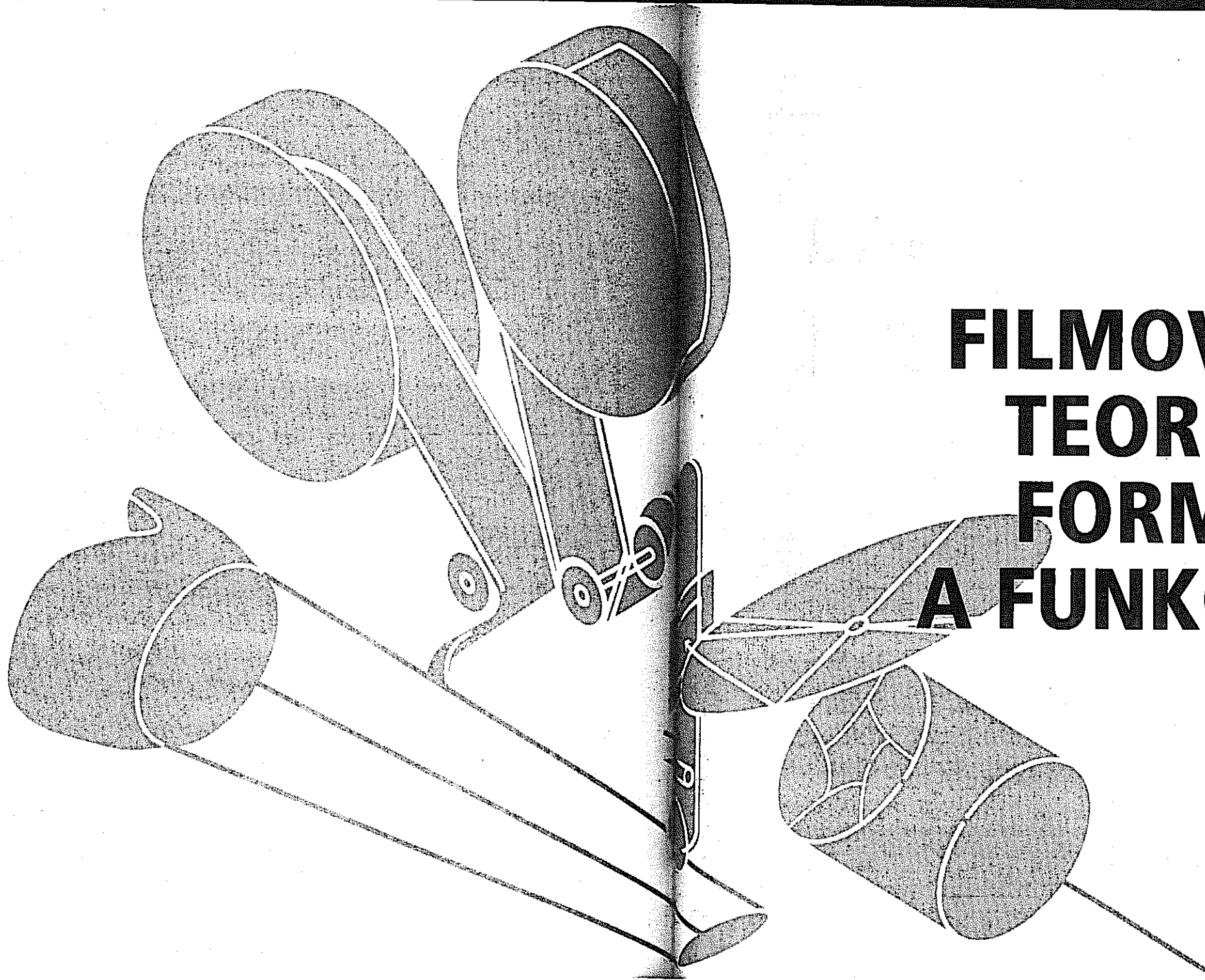
Technologicky vizuální média nadále vyvíjejí svou schopnost preciznosti, čímž tento tajemný technologický proces dále otevírají novým skupinám umělců. Co kdysi bylo ohromným podnikem, vyžadujícím značné kapitálové investice, se nyní velmi blíží onomu osobnímu, flexibilnímu nástroji komunikace, jemuž Alexandre Astruc říkal „kamera-pero“. Zároveň by nové distribuční technologie měly umožnit značně zvýšenou dostupnost pro ještě širší a různorodější publikum – publikum, které mimochodem bude mít mnohem větší kontrolu prožitku médií, než mělo v minulosti.

Esteticky společné působení těchto sil vytváří pestřejší škálu filmových produktů. Propast mezi „elitní“ a „masovou“ kulturou se nadále zužuje. A koncepce „avantgardy“ z devatenáctého století je každý rok méně důležitá.

Konečně souhrn těchto sil naznačuje, že může být vhodná doba pro vyhlášení konce filmu/kina – přinejmenším tak, jak je známe. Od nynějška je „film“ prostě surovina, spolu s DVD a videokazetou jedna z možných voleb, které má mediální umělec k dispozici. „Filmy“ jsou nyní integrální součástí nového, obecného umění, technologie a průmyslu, pro

něž ještě nemáme jméno, snad kromě slova „multimédia“. A „film“? Po pětadesáti letech, kdy určoval způsob, jak se díváme na svět – byl to dlouhý, bouřlivý, romantický a hodnotný život – tiše zesnul.

Další díl tohoto příběhu naleznete v kapitole 7.



# 5 FILMOVÁ TEORIE: FORMA A FUNKCE

## Kritik

V komickém a prozíravém krátkém filmu Mela Brookse a Ernesta Pintofa *Kritik* (1963) vidíme, jak se na plátně pohybují abstraktní animované tvary, a slyšíme hlas Brookse, starého muže, lámajícího si hlavu nad významem tohoto „umění“:

*Co je sakra tohle?!*

*To musí být kreslený film.*

*Ha! To musí být porod. Tohle vypadá jako porod. Pamatuju, když jsem byl kluk v Rusku... biologie.*

*Ha! Narodilo se to... Podívej! Příliš pozdě. Je to už mrtvý... Co je tohle? Uva-děčko! To je milý! To je milý. To je krásný. Co to sakra je? Já vím, co to je. Je to blbost. To je ono! Zaplatím dva dolary za francouzské film, cizí film, a teď se musím dívat na tyhle nesmysly!*

K prvnímu tvaru se přidá druhý a Brooks si to dále vykládá:

*Ano. To jsou... dvě věci to jsou, to, to – mají se rádi. Jistě. Podívej na ty hvězdičky. Zamilované dvě věci! Vidíš, jak si jsou pořád podobnější? Závíděl totiž té druhé věci. Může tohle být sexuální život dvou věcí?*

Scéna se opět změní a Brooksův starý podivín začíná ztrácet zájem:

*Co je tohle? Tečky! Mohlo by to být oko. Mohlo by to být cokoli! Musí to být nějaká symbolika. Myslím... že to symbolizuje... harampádí. Ách! Je to šváb! Hodně štěstí s vaším švábem, mistře!*

Jak se umělecký krátký film blíží ke konci, kritik vynáší konečný soud:

*Moc toho o psychoanalýze nevím, ale myslím, že tohle je sprostý obrázek!*

*Kritik* je humorný částečně proto, že se Brooksovi daří v krátkém prostoru třiminutového monologu dotknout se mnoha podstatných pravd o kritice. Za film platíme „dva dolary“; co za to dostáváme? Jak určíme hodnotu filmu? Jak víme, co je „symbolika harampádí“? Zdá se, že jiní v hledišti s Brooksovým kritikem si film užívají. Jsou tedy hodnoty zcela

relativní? Existují nějaká opravdu univerzální „pravidla“ pro filmové umění? Co film dělá? Kde jsou meze?

Takové otázky pocházejí z oblasti filmové teorie a kritiky, dvou propojených, ale ne totožných činností, které mají za společný cíl zvýšené porozumění fenoménu filmu. Obecně je teorie abstrakce, kritika je praxe. Na nejnižším konci stupnice nalezneme kritiku toho druhu, jakou provozuje recenzent: spíše reportáž než analýza. Recenzentovým úkolem je film popsat a zhodnotit, dva poměrně jednoduché úkoly. Na horním konci je takový druh filmové teorie, která má málo či nic společného se skutečnou praxí filmu: intelektuální činnost, která existuje především kvůli sobě samé a často má výsledky, ale nemá nutně příliš velký vztah ke skutečnému světu. Mezi těmito dvěma extrémny je mnoho prostoru pro užitečnou a zajímavou práci.

Filmové teorie vycházejí z mnoha důležitých dichotomií. První je kontrast mezi praktickým a ideálním, jak to naznačuje rozdíl mezi kritikou (praktická) a teorií (ideální).

S tím je úzce spojený kontrast mezi „preskriptivní“ a „deskriptivní“ teorií a kritikou. Preskriptivní teoretik se zabývá tím, čím by film měl být, deskriptivní teoretik jenom tím, čím film je. Preskriptivní teorie je induktivní: teoretik napřed rozhodne o hodnotovém systému, potom jednotlivé filmy podle tohoto systému hodnotí. Deskriptivní teorie je naopak deduktivní: teoretik zkoumá celou škálu filmových činností a potom, teprve potom o skutečné povaze filmu vyvozuje předběžné závěry. Preskriptivní teoretici a kritici se přirozeně zajímají o hodnocení; mají silné hodnotové systémy, logicky skutečné filmy poměřují svými požadavky a posuzují je.

Třetí, nejdůležitější a určující dichotomie je mezi teorií a praxí. Skutečností je, že žádný filmař nemusí studovat teorii, aby mohl provozovat filmové umění. Nepochybně se donedávna o teorii zajímalo jenom velmi málo filmařů. Věděli (nebo nevěděli) instinktivně, co mají dělat. Ale postupně, jak se filmové umění stávalo sofistikovanějším, byly teorie a praxe přemostěny. Mnoho současných filmařů na rozdíl od svých předchůdců přichází nyní se silnými teoretickými základy. I hollywoodské kanceláře jsou dnes plné doktorů filozofie z filmových fakult; jakmile se ujala vedoucí generace Coppoly, Scorseseho a Lucase (všichni studenti filmových škol), akademické tituly se pro vstup do studiového systému staly důležité.

To je pro způsob, jak Hollywood funguje, významná změna. Samozřejmě hollywoodský styl, který do značné míry dějinám filmu stále dominuje, nikdy nevytvořil kodifikované teoretické dílo. Z tohoto hlediska hollywoodský film třicátých a čtyřicátých let závisel na komplexním a vlivném estetickém systému, přitom žádná hollywoodská teorie jako taková



neexistuje. Žádné umění nepotřebuje teorii, žádný umělec nepotřebuje akademický titul. Jakmile se akademické studium stává podmínkou pro získání zaměstnání, mění se samotná povaha umění: začíná si být vědomé samo sebe a nejspíše začíná být méně zajímavé. Nemusíte být romantickým vizionářem, abyste uvěřili, že právě rebelové, kteří porušují pravidla, vytvářejí to nejzajímavější umění. Formální školení zaručuje určitý stupeň řemeslné zručnosti, ale obvykle potlačuje kreativitu. Vzrušení z génia vyměňujeme za jistotu oceňovanou kvalitu. To by mohlo vysvětlovat, co se stalo s americkým filmem od počátku sedmdesátých let.

Staří mistři samozřejmě hráli podle sluchu. To nejlepší, s čím byl schopný přijít D. W. Griffith (který inspiroval tolik teoretiků), byla poněkud pošetilá myšlenka, že „rytmus lidského tepu“ byl tajným metronomem působivé filmařiny. V „Tempu ve filmu“ (časopis *Liberty*, 1926) napsal:

*Americká škola... se snaží udržovat tempo obrazů v souladu s průměrným tepem lidského srdce, který se samozřejmě zrychlí například pod vlivem vzrušení a může se téměř zastavit v okamžicích silného napětí.*

Většina takových úvah ex post byla výsledkem vlastního komplexu méněcennosti filmu jako nejmladšího umění. Christian Metz naznačuje, že psychoanalytickou funkcí takové kritiky je osvobodit film od statutu „špatného objektu“. Jednodušeji řečeno, uvažování bylo následující: jestliže je film schopný unést těžký teoretický systém, musí být právě tak respektovaný jako ostatní, starší umění. To může vypadat jako poněkud dětinský motiv filmové teorie, ale není to tak dlouho, kdy byl film běžně vzdělanými lidmi chápán jako něco, co se nemá brát vážně. Například v USA se film nestal obecně přijatelným tématem studia na středních školách a univerzitách asi až do roku 1970. Hlavním motivem pro většinu rané filmové teorie bylo získat určitý stupeň respektu.\*

Díky této touze po respektu bylo mnoho prvních děl filmové teorie preskriptivních – často to bylo jen předstírané, ale někdy byly podivuhodně propracované. Jakmile pokračujeme s psychoanalytickou metaforou, můžeme o tom uvažovat jako o vzestupu „superega“ filmu – jeho pocitu standardů chování a uznání umělecké komunity – když bojoval o rovnocenné zacházení a ovládl své přirozené smyslné impulzy. „Standardy“ byly nutné a filmové teorie je poskytovaly. Když nyní filmová teorie dospěla,

\* Ano, vím, že to vypadá, že argumentujeme pro obě strany sporu: chceme, aby film byl přijímaný na univerzitách, ale nechceme, aby filmaři studovali příliš. Stejně jako jinde v americkém životě se během sedmdesátých a osmdesátých let kyvadlo přehouplo příliš daleko. Mnoho pravd, které jsme objevili v šedesátých letech, bylo nebezpečně zkresleno, jakmile byly institucionalizovány. To je důvod, proč kolem našich dálnic stavíme prázdné stěny.

je mnohem méně pravděpodobné, že bude lpět na pravidlech a regulích, často odvozených ze sfér mimo film samotný, a místo toho se soustřeďuje na vyvíjení svých vlastních, flexibilnějších a sofistikovanejších hodnot.

V rámci každé konkrétní filmové teorie působí mnoho protikladů. Je teorie hlavně estetická nebo hlavně filozofická? Zabývá se vztahy částí filmů k sobě navzájem, nebo částí konkrétního filmu k sobě navzájem? Nebo se zabývá vztahy mezi filmem a kulturou, filmem a jednotlivcem, filmem a společností?

Sergej Ejzenštejn, stále neplodnější z filmových teoretiků, používal filmovou terminologii k popsání rozdílu mezi různými přístupy ke studiu filmu. Ve své esejí z roku 1945 „Pohled zblízka“ popsal filmovou teorii „celků“ jako takovou, která se zabývá filmem v souvislostech, posuzuje jeho politický a společenský dopad. Filmová kritika „polocelků“ se zaměřuje na lidský rozměr filmu, kterým se zabývá i většina recenzentů. Teorie „detailu“ ale „film rozkládá na jeho části“ a „rozpouští film na jeho prvky“. Filmová sémiotika a jiné teorie, které se pokoušejí zpracovat například „jazyk“ filmu, jsou uzavřené přístupy.

Základní koncepcí zde je klasický protiklad mezi formou a funkcí. Zajímá nás víc, co film je (forma) nebo jak na nás působí (funkce)? Jak uvidíme, trvalo pěknou chvíli, než filmová teorie přesunula svou pozornost od umělecké formy k obtížnější a smysluplnější analýze jeho funkce. Postupně preskripcie ustoupily vědecktější metodám výzkumu a filmové teorie začaly méně požadovat a více zkoumat.

## Básník a filozof – Lindsay a Münsterberg

Jak jsme si povšimli, první filmoví teoretici hlavně chtěli – někteří více vědomě než jiní – dodat tomuto mladému umění pečeť něčeho respektovaného. V roce 1915, právě když se dostával do popředí celovečerní film, Vachel Lindsay, v té době známý básník, vydal *Umění filmu, živý, naivní, často prostinký, nicméně prozíravý paján na divoké, mladistvé populární umění.*

Samotný titul této knihy byl argumentující propozicí: vyzval své čtenáře, aby tuto vedlejší zábavu považovali za skutečné umění. Pracoval podle modelu zavedených narativních a vizuálních umění a identifikoval tři základní typy „fotoher“, jak se tehdy říkalo filmům s uměleckými ambicemi: „fotohra akce“, „intimní fotohra“ a „film nádhery“, tři kategorie, které dobře posloužily jako trojúhelník hollywoodských filmů pro následujících osm-

desát let. V každém případě si Lindsay povšiml prvků narace (a formuloval je), v nichž film může nejen soutěžit, ale často překonat další umění: akce, intimita a nádhera byly silné (občas hrubé), přímé hodnoty – a stále jsou.

Lindsay, intuitivně vycházející ze své živé vášně pro filmy, potom dále srovnával potenciál filmu s úspěchy starších umění a o filmu postupně pojednával jako o „sochách v pohybu“, „malbách v pohybu“ a „architektuře v pohybu“. Svůj základní nástin filmové estetiky uzavřel dvěma kapitolami, z nichž obě byly svým způsobem překvapivě předvídativé. V době, kdy je psal, těch pár filmů, které kulturní establishment bral vážně, byly ty, které napodobovaly divadlo – „fotohry“.

Přitom Lindsay velmi záhy pochopil – po *Zrození národa* (1915), ale před *Intolerancí* (1916) – že skutečná síla filmu se může nalézat právě opačným směrem. V „Třiceti rozdílech mezi fotohrami a divadlem“ načrtl argument, který se stal hlavním zájmem filmových teoretiků po celá dvacátá léta až do let třicátých, když vysvětlil, jak jsou tato dvě zdánlivě paralelní umění protichůdná. To se stalo dominantním tématem, když se filmoví teoretici snažili dospívajícímu umění opatřit samostatnou identitu.

Lindsayova poslední kapitola o estetice, „Hieroglyfie“, je ještě prozřadlivější. S hlubokým porozuměním napsal:

*Vynález fotoher je stejně velkým krokem, jaký znamenal počátek kreseb v době kamenné.*

Potom film chápe jako řeč a přestože jeho analýza může být, jak naznačuje, „blouznivým letem spíše než střízlivým argumentem“, odkazuje nicméně přímo k nejnovějšímu vývojovému stupni filmové teorie – sémiotice. V roce 1915 to byl docela výkon na antiakademického básníka, okouzleného „barbarským pokřikem“ a neškoleného v univerzitních disciplínách!

Lindsay nekončí ani interní estetikou filmu. Třetí část jeho knihy je věnovaná vnějším dopadům „fotohry“. Diskuze opět není ani tak důležitá pro svůj konkrétní příspěvek k našemu porozumění tomuto médiu, ale spíše jako raný historický mezník. Přitom jedna z Lindsayových teorií – vždy zavrhaná pozdějšími teoretiky a kritiky – si zaslouží další prozkoumání.

Lindsay navrhuje, že by diváci během (němého) filmu spolu měli mluvit, spíše než poslouchat hudbu. Nikdo tento návrh nebral vážně; kdyby ano, mohli jsme vyvinout film, který by byl společný a interaktivní, mnohem dříve, než k tomu došlo. Mnoho filmů třetího světa (stejně jako Godardových) bylo i přes své zvukové stopy míněno jako první prohlášení v konverzaci mezi filmařem a pozorovatelem. Krátce řečeno, Vachel Lindsay jako básník a vášnivý milovník filmu vytušil mnoho pravd, které by akademičtější teoretici, omezení svým strohým systematickým myšlením, nikdy nemohli pochopit.

Rok poté, kdy se poprvé objevil Lindsayův paján na filmy, k němu při-

byl další významný příspěvek – přímo protikladný svým stylem, přístupem a tónem, ale právě tak cenný: klíčová *Fotohra – psychologická studie* (1916) Huga Münsterberga. Münsterberg, autor německého původu, byl profesorem na Harvardu a stejně jako jeho patron William James jedním ze zakladatelů moderní psychologie. Na rozdíl od Lindsaye, populistického básníka, vnesl Münsterberg do svého díla akademickou reputaci. Nebyl „filmovým fanouškem“, ale spíše nezaujatým akademikem, který pouhý rok předtím, než jeho kniha vyšla, měl s tímto neurvalým populárním uměním malé či žádné zkušenosti.

Jeho intelektuální analýza tohoto fenoménu nejen poskytla velmi potřebnou autoritu, ale dokonce i dnes zůstává jedním z nejvyváženějších nástinů filmové teorie. Münsterberg si stanovil jako cíl přemostit propast mezi profesionální teorií a lidovým chápáním. „Intelektuálně byl svět rozdělený na dvě třídy,“ napsal, „na ‚intelektuály‘ a ‚nevzdělance‘.“ Jeho kniha bohužel byla mnoho let přehlížena a teprve v roce 1969 byla znovuobjevena filmovými teoretiky a studenty.

Münsterberg podobně jako Lindsay rychle pochopil, že film má svého vlastního génia a že jeho estetická budoucnost nespočívá v kopírování takových děl, která jsou lépe provedená na jevišti nebo v románu. Profesor podobně jako básník pochopil, že filmová teorie musí brát v úvahu nejen implicitní estetiku, ale také explicitní společenské a psychologické dopady. Těmto dvěma aspektům říká „vnitřní“ a „vnější“ vývoj filmů a probírá je v úvodu své studie.

Jak by se ale dalo očekávat, jeho nejcennější přínos spočívá v uplatnění psychologických principů na fenomén filmu. Freudovská psychologie snů byla užitečným nástrojem pro mnoho oblíbených teorií filmu od dvacátých let do současnosti. Münsterbergův přístup je ale předfreudovský (což je jedním z důvodů, proč byl tak dlouho přehlížen); zároveň je důležitým předchůdcem gestalt psychologie, díky čemuž jeho přístup působí překvapivě současně. Freudovská filmová psychologie zdůrazňuje nevědomou, snovou povahu prožitku, a proto se soustřeďuje na pasivní přístup k tomuto médiu. Münsterberg naopak vyvíjí koncepci interaktivního vztahu mezi filmem a pozorovatelem.

Začíná popisem, jak naše vnímání pohybu ve filmu nezávisí ani tak na statickém jevu vizuálního doznívání, jako spíše na našich aktivních duševních procesech interpretování těchto sérií statických obrázků. O třicet let později začal tento aktivní proces být známý jako lí-fenomén. Münsterberg ho popsal v roce 1916 (aniž by ho pojmenoval).

V kapitolách nazvaných „Pozornost“, „Paměť a imaginace“ a „Emoce“ potom rozvíjí sofistikovanou teorii filmové psychologie, která film chápe jako aktivní proces – výrazně duševní činnost – při níž je pozorovatel partnerem filmaře. Ve druhém oddílu, nazvaném „Estetika fotohry“, zkoumá

některé důsledky takového pohledu na tento proces. Posunutím pozornosti od pasivního fenoménu vizuálního doznívání k aktivnímu duševnímu procesu filmového fenoménu položil Münsterberg důležitý logický základ pro teorii filmu jako aktivního procesu. Tehdy byla tato teorie preskriptivní, spíše než deskriptivní. Během prvních třiceti či čtyřiceti let filmové teorie převládala koncepce tohoto média jako v podstatě pasivního a manipulativního, jako tomu je ve filmové praxi. Přitom Münsterbergovo chápání tohoto média jako potenciálně nejméně interaktivního bylo později poopraveno.

Lindsayovy a Münsterbergovy knihy byly kupodivu donedávna posledními opravdu významnými díly filmové teorie, které v USA vznikly. Vypadalo to, jako by filmová teorie přestala být důležitá, jakmile začal filmová praxi dominovat Hollywood. Počátkem dvacátých let se ohnisko filmové teorie přesunulo do Evropy a padesát let v ní převládali francouzští, němečtí a východoevropští myslitelé.

Americká linie vývoje teorie/kritiky byla podobně jako britská tradice hlavně praktická – zabývala se spíše konkrétní kritikou než abstraktní teorií. V ideálním případě to kvůli této praktické orientaci není o nic méně hodnotná tradice, ale protože je tak rozptýlená, není snadné ji popsat nebo studovat. Koncentrované jednosvazkové abstraktní teorie se dají analyzovat daleko snáze a tuto skutečnost bychom si měli zapamatovat, jelikož to často zkresluje naši koncepci stavu vývoje filmové teorie.

Paradoxně jeden z prvních znaků rostoucí vitality filmové teorie v Evropě ve dvacátých letech se nalézá v díle Louise Delluca, který ačkoli byl autorem několika teoretických svazků (*Film a spol.*, 1919; *Fotogenika*, 1920), je zmiňován hlavně jako praktikující každodenní filmový kritik, filmař a zakladatel hnutí filmových klubů. Spolu s Léonem Moussinacem udělal z filmových recenzí seriózní záležitost, přímo kontrastující s tehdy běžnou reportážní a dryáčnickou publicistikou. Delluc zemřel v roce 1924, před svými pětatřicátými narozeninami, ale v té době už byla evropská tradice uměleckého filmu (a filmu o umění) pevně etablována.

## Expresionismus a realismus – Arnheim a Kracauer

Ve svém užitečném úvodu do tohoto tématu, *Hlavních filmových teoriích* (1976), J. Dudley Andrew převzal pro analýzu struktury filmu kategorie

odvozené od Aristotela. K různým teoriím přistupoval čtyřmi způsoby: „Surový materiál“, „Metody a postupy“, „Formy a tvary“ a „Smysl a hodnota“. Tyto kategorie můžeme dále zjednodušit, pokud si uvědomíme, že ty dvě ústřední – „Metody a postupy“ a „Formy a tvary“ – jsou prostě jiné aspekty téhož fenoménu, první praktické, ty druhé teoretické. Každá z těchto kategorií se zaměřuje na jiný aspekt filmového procesu, řetězec spojující materiál, filmaře a pozorovatele. Způsob, jak teorie tyto vztahy uspořádává, do značné míry určuje její cíl a je přímou funkcí jejích východních principů. Ty teorie, které oslavují surový materiál, jsou v podstatě realistické. Ty, které se zaměřují na schopnost filmaře modifikovat a manipulovat realitu, jsou v základě expresionistické: to znamená, že se více zajímají o filmařovo ztvárnění surových materiálů než o snímanou realitu samotnou.

Tyto dva základní přístupy převládaly v dějinách filmové teorie a praxe už od bratří Lumièrů (kteří zdá se byli posedlí zachycováním hrubé reality na film) a Mélièse (který se zjevně více zajímal o to, co se svými surovými materiály může provést). Třetí aspekt tohoto procesu, vztah mezi filmem a pozorovatelem (v Aristotelových pojmech „Smysl a hodnota“), začal ve filmové teorii převládat teprve nedávno, přestože v realistických i expresionistických argumentech byl vždy implicitní. Sémiotika filmu i politika filmu začínají u pozorovatele a díla přes filmařovo umění až k realitě surových materiálů na druhé straně.

Střed zájmu se posunul od generativních k receptivním teoriím. Už nás tolik nezajímá, jak se film dělá, ale jak je přijímaný a jaký má dopad na naše životy. Münsterbergovo dílo (a dokonce i Lindsayovo) bylo předzvěstí tohoto posunu důrazu. Navíc bychom měli mít na paměti, že všechny tři tyto vzájemně propojené prvky byly během praktického vývoje filmu zjevné, i když filmová teorie v různých chvílích měla sklon zdůrazňovat jeden na úkor ostatních.

Expresionismus převládal ve filmových teoriích po celá dvacátá a třicátá léta. D. W. Griffith popsal dvě hlavní „školy“ filmové praxe, americkou a německou. Americká škola, řekl svým posluchačům, „vám říká: ‚Přijďte a budete mít ohromný zážitek!‘ Kdežto německá škola říká: ‚Přijďte a uvidíte ohromné věci!‘“ Griffithovým záměrem bylo naznačit, že americký film byl ve dvacátých letech aktivnější a energetičtější než německý film, což nepochybně byl. Přitom ačkoli mluvíme o „německém expresionismu“ ve dvacátých letech a zřídka kdy toto slovo používáme v americkém kontextu, obě Griffithovy školy se nicméně zaměřují na v podstatě expresionistický cíl „ohromného zážitku“. Jak Griffith vysvětluje svou teorii tempa ve filmech, je to nástroj manipulace divákových emocí:

*Pro rychlé, intenzivní zhodnocení filmu mi dejte desetiletého kluka a patnácti-*

*leté děvče – kluka na akční filmy, děvče na milostné. V jejich životech se toho stalo málo, co by ovlivnilo jejich přirozené reakce.*

Co Griffith a Hollywood chtěli, byly čisté reakce na jejich stimuly; umění filmu podle toho spočívá téměř výhradně v rozvržení účinných stimulů. Hodně či úplně se přehlídí pozorovatel aktivně zapojený do tohoto procesu.

Realismus byl běžným, byť podřadným proudem filmové praxe po celá první čtyři desetiletí filmových dějin; po teoretické stránce se vzhopil až koncem třicátých let (v praktickém díle britských dokumentaristů, vědeckých Johnem Griersonem) a v letech čtyřicátých (s italským neorealismem). Pro tento pozdní rozkvět existovaly dobré důvody: za prvé, jelikož z realistické teorie přirozeně vyplývalo, že film samotný je méně důležitý (že realita je důležitější než „umění“), vedlo to filmaře i teoretiky k expresionistickým postojům. Expresionismus nejen že v celkovém schématu věci zvýšil důležitost filmaře, byl také přirozeným výhonkem raných snah dosáhnout pro filmové umění určitého stupně uznání. Na počátku dvacátého století se všechna ostatní starší umění posunula k větší abstrakci, menší realističnosti – „méně hmoty a více umění“. Proč by se dospívající zbohatlík, tedy film, neměl také vydat tímto směrem? Navíc pokud měl film vlastně být považovaný za dospělé umění, bylo nutné ukázat, že aktivity filmového umění jsou právě tak komplexní a náročné jako řekněme malířské aktivity. Expresionismus tím, že kladl důraz na manipulativní schopnost filmaře, tomuto úkolu dobře posloužil.

Snad důležitější je druhý důvod, proč byl expresionismus během první poloviny padesátých let filmové teorie dominantní: ve filmu bylo tak málo prostoru pro soukromý či osobní film. Jelikož byl film tak nákladný, musel být populární formou. Teorie realismu vyžadují, abychom pozorovatele chápali jako účastníka procesu. Pokud je film jenom zboží, jak můžeme ospravedlnit snahu „přimět konzumenta pracovat“ na své zábavě? Film jako produkt musel být manipulativní: čím více „efektů“ film měl, tím lépe konzument své peníze utratil. Nejpobulárnější filmy jsou stále hodnocené podle jednoduchého pravidla: dosvědčuje to úspěch takových „ohromujících“ titulů jako *Vymítač ďábla* (1973), *Čelisti* (1975), *Vetřelec* (1979) a *Terminátor 2* (1991). V tomto ekonomickém smyslu jsou filmy stále karnevalovou atrakcí – projížďkami na horské dráze, strašidelnými domy a tunely lásky – a realismus je naprosto mimo diskuzi.

Dvěma standardními, nejvýstižnějšími a nejbarvitějšími texty, popisujícími protichůdné expresionistické a realistické postoje, jsou *Film jako umění* Rudolfa Arnheima (který poprvé vyšel německy v roce 1933 jako *Film als Kunst*) a *Teorie filmu – vykoupení fyzické reality* Siegfrieda Kracauera (poprvé vyšlo v roce 1960). Obě knihy jsou silně – téměř útočně – preskriptiv-

ní. Obě předkládají „odhalené pravdy“, jako kdyby filmové teorie byly otázkou prohlášení spíše než výzkumů. Přitom obě jsou stále pozoruhodné a staly se klasikou filmové literatury, nejen proto, že obě přehledně shrnují postoje svých konkrétních škol, ale v nemalé míře také proto, že jsou tak bombastické: pochopitelně obtížnější je zapamatovat si komplexnější, méně deterministické teorie.

Arnheim byl uznávaným psychologem (autor *Umění a vizuální vnímání – psychologie tvůrčího oka*, 1954), takže není překvapením zjistit, že základní východiska *Filmu jako umění* jsou psychologická. Ale na rozdíl od svého předchůdce Münsterberga se více zajímá o to, jak se film dělá, než jak se přijímá. Jádrem jeho útlého svazku lze popsat docela stručně: vychází ze základní premisy, že filmové umění závisí na svých omezeních, že jeho fyzická omezení jsou právě jeho estetickými kvalitami. V předmluvě k vydání z roku 1957 sám shrnuje svůj postoj:

*Snažil jsem se podrobně ukázat, jak právě ty vlastnosti, díky nimž fotografie a film nedosahují dokonalé reprodukce, mohou sloužit jako nutné formy uměleckého prostředku.*

Je to zvláštní výrok, ale svým způsobem správný, protože každé umění logicky musí být utvářené svými omezeními. Problém je, že Arnheim naznačuje, že by tato omezení neměla převládat a že technologický vývoj – zvuk, barva, širokoúhlý formát atd. – který posunuje meze dále, by neměl být vítaný. Film mu připadá umělecky na vrcholu koncem němeého období, což je postoj, který ačkoli byl dosti pochopitelný v roce 1933, stále zastával ve vydání z roku 1957.

Po jmenování mnoha způsobů, jimiž se filmové zobrazení liší od reality, Arnheim pokračuje výčtem, jak každá tato odlišnost – tato omezení – vytváří umělecký obsah a formu. Jádrem jeho argumentu je, že čím více se film blíží reprodukci reality, tím je méně prostoru, v němž umělec může vytvářet své efekty. Úspěch této teorie závisí na dvou předpokladech, které jsou samozřejmě problematické:

- Umění se rovná efektu, nebo expresi; velikost uměleckého díla má přímou vazbu na stupeň umělcovy manipulace materiálu.
- Meze uměleckých forem pouze vytvářejí jejich estetiku a neomezují je.

„Pokušení zvětšit velikost plátna,“ například píše, „se pojí s touhou po barevném, stereoskopickém a zvukovém filmu. Je to přání lidí, kteří nevědí, že umělecký účinek je spjatý s omezeními média...“ Přitom jakmile byly k repertoáru filmového umění přidány tyto nové dimenze, filmaři objevili více svobody, ne méně, a škála možných uměleckých efektů se značně rozšířila.

V podstatě problém s Arnheimovou teorií omezení spočívá v tom, že se



příliš úzce zaměřuje na tvorbu filmu a nebere v úvahu osvobozující a komplikující faktor jeho percepce. Mnohá z omezení, která jmenuje (kromě technologických) – rámování obrazu, dvojrozměrnost filmu, narušení časoprostorového kontinua stříhem – jsou mnohem méně důležitá, pokud jde o to, jak film vnímáme, než pokud jde o to, jak jej vytváříme. Ignorováním celkové šíře filmového procesu Arnheim vytváří přísně ideální návod pro filmové umění, který má se skutečným fenoménem praktického filmu méně společného, než by se na první pohled mohlo zdát. V každém případě jeho ryzí, omezenou koncepci filmu rychle předběhly události, neboť technologie se vyvíjela a praktičtí filmaři objevovali možnosti nových proměnných.

Konflikt mezi realismem a expresionismem, který je koloritem téměř veškeré filmové teorie, není tak přímočarý, explicitní a pěkně vyvážený, jak by se na první pohled mohlo zdát. Jejich vztah je spíše dialektický než dichotomní, takže realistická teorie vyrůstá z expresionistické teorie, právě tak jako expresionistická teorie naopak vyrostla z potřeby vybudovat filmu uměleckou reputaci.

Opus magnum Siegfrieda Kracauera *Teorie filmu – vykoupení fyzické reality*, přicházející sedmadvacet let po Arnheimovu elegantním, útlém návodu, je naopak rozsáhlým, občas obhroublým průzkumem teorií realismu, které se pomalu vyvíjely po dobu více než dvaceti let. Jelikož se expresionismus sám omezuje a sám definuje, je poměrně snadné jej vymezit. Na druhou stranu realismus je nejasný, všezahrnující pojem, který pro různé lidi znamená různé věci. Všichni studenti literatury narazili na „problém“ realismu už dříve. Je Jane Austenová, která psala výhradně o velmi úzké vrstvě společnosti, realista? Anebo je pro realistické vnímání stejně důležitá šíře jako hloubka? Je naturalismus, poněkud snadněji definovaný jako umělecká forma, vycházející z deterministické filozofie, určitým realismem, jeho výhonkem, nebo je vůči němu v přímém protikladu? Také ve filmu je „realismus“ ošemetným pojmem. Rossellini *Říma, otevřeného města* (1945) je „realista“, ale co Rossellini *Převzetí moci Ludvíkem XIV.*? Nebo Fellini? Je pro realismus nezbytná politika? A co herectví? Jsou dokumenty vždy „realističtější“ než hrané filmy? Nebo je možné být realistou a stále vyprávět příběhy? Seznam otázek ohledně povahy filmového realismu je nekonečný.

Kracauer se zabývá mnoha z nich, ale jeho kniha v žádném případě není kompletním průzkumem zvláštních definicí tohoto slova. Je to jedna z teorií filmu, nikoli definitivní teorie filmu. Vybírá si, podobně jako Arnheimova esej, jediný ústřední fakt filmového prožitku jako zásadní, a potom vytváří návod, který vede k specifickým závěrům. Kracauer, podobně jako Arnheim, také psal hlavně ex post. Jestliže velkou érou expresionismu byla dvacátá léta, potom ústředním obdobím filmového realismu byla čtyřicá-

tá a padesátá léta. Nejdůležitější realistický trend šedesátých let se objevil v dokumentu – filmové oblasti, o níž toho Kracauer měl velmi málo co říci.

Jestliže má Kracauer pověst předního teoretika filmového realismu, ve skutečnosti byl jedním z mnoha. Například také André Bazin je všeobecně považovaný za „realistu“, přitom během patnácti let předcházejících Kracauerově knize nabídl mnohem bohatší výzkum tohoto fenoménu, jeho dílo však nebylo nikdy tak jasně kodifikováno jako Kracauerovo, a proto až donedávna neměl přímý vliv na jeho následovníky.

Během větší části filmových dějin byl realismus zajímavější pro praktické filmaře než pro teoretické kritiky. Dziga Vertov v Sovětském svazu ve 20. letech, Jean Vigo ve Francii a John Grierson v Anglii v 30. letech, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini a neorealisté v Itálii 40. let vybudovali realistické pozice jako opozici vůči expresionistickým teoriím. Bylo to, jako by filmaři reagovali na potenciální zneužití moci svého média, místo aby v realismu hledali „morálnější“ pozici.

Ve středu Arnheimovy teorie byla omezení technologie a formy filmového umění. Jádrem Kracauerovy teorie je fotografické „volání“ filmového umění. Prostě proto, že se fotografie a film tak blíží reprodukování reality, musí tuto schopnost zdůrazňovat ve své estetice. Tato premisa diametrálně protiče té Arnheimově. „Film,“ napsal Kracauer, „je jedinečně vybavený pro záznam a odhalování fyzické reality, a tedy je k ní přitahovaný.“ Tvrdí, že proto musí mít obsah přednost před formou. Poté rozvíjí cosi, co nazývá estetikou materiálu spíše než estetikou formy.

Jelikož jsou teorie umění tak silně závislé na formalismu, film se tedy pro Kracauera stává jakýmsi anti-uměním. „Díky svému neměnnému významu,“ uzavírá, „koncepte umění nepokrývá a nemůže pokrývat opravdu ‚filmové‘ filmy – tedy filmy, které zahrnují aspekty fyzické reality za tím účelem, abychom je prožili. A přitom to jsou takové filmy, nikoli ty připomínající tradiční umělecká díla, které mají estetickou platnost.“

Toto je třetí stupeň psychologického vývoje filmu jako umění. Jakmile se během svého dospívání etabloval a poté na počátku dospělosti vstoupil do společnosti ostatních umění poukázáním na to, jak je jim vlastně podobný, nyní se přesouvá do období zralosti, kdy usiluje o „integritu svého ega“ vyčleněním se z tohoto společenství a nastolením vlastního hodnotového systému. Jestliže film do definice umění nezapadá, pak je nutné definici umění změnit.

Jakmile oslavil jedinečnost filmu, Kracauer učinil zásadní logický skok. Jelikož dokáže tak dobře reprodukovat realitu, *měl* by to dělat. Právě v tomto bodu je jeho teorie nejnáchylnější k protimluvům. Bylo by právě tak snadné prohlásit (jak to svým způsobem dělá Arnheim), že jelikož film a realita mají tak úzkou a intimní vazbu, film by měl tuto mimetickou schopnost uplatňovat

opačným způsobem: protičenením, přetvářením, formováním, tvarováním reality, spíše než jejím reprodukováním. Nicméně po těchto prvních významných prohlášeních se Kracauer přesouvá k obecnějšímu a objektivnějšímu studiu filmového média. Logickým závěrečným bodem jeho základního tvrzení o úzkém vztahu filmu a reality by mělo být vyzdvižení filmového záznamu, bezsyžetového filmu a dokumentu nad syžetový film. Přitom jak jsme si povšimli, Kracauer věnuje faktickému filmu poměrně malou pozornost, místo toho se zaměřuje na nejběžnější typ filmu: narativní. Případá mu, že ideální filmovou formou je „nalezený příběh“. Takové filmy jsou syžetové, ale jsou „objevené, spíše než vymyšlené“. Pokračuje vysvětlováním rozdílu mezi kvazi-syžetovou ideální formou a plně rozpracovaným „uměleckým dílem“:

*Jelikož nalezený příběh tvoří podstatnou část surového materiálu, v němž latentně spočíval, nemůže se dost dobře vyvinout v uzavřený celek – což znamená, že je téměř protikladem divadelního příběhu.*

Jakmile se jeho teorie rozvíjí a rozšiřuje, začíná být zřejmé, že Kracauer nemá žádné zásadní námitky vůči formě – pokud slouží záměru obsahu. A zde se dostáváme k jádru Kracauerova skutečného přínosu filmové teorii: film slouží záměru. Neexistuje prostě pro sebe, jako čistě estetický objekt; existuje v kontextu světa kolem něj. Jelikož vychází z reality, musí se k ní také vrátit – odtud podtitul Kracauerovy teorie: *vykoupení fyzické reality*.

Pokud to zní poněkud religiózně, myslím, že tato konotace je záměrná. Film má pro Kracauera lidskou, etickou povahu. Etika musí nahradit estetiku, a tím naplnit Leninovo proroctví, které rád citoval Jean-Luc Godard, že „etika je estetikou budoucnosti.“ Od fyzické reality jsme byli odloučeni vědeckou i estetickou abstrakcí a potřebujeme vykoupení, které nabízí film: potřebujeme se vrátit ke komunikaci s fyzickým světem. Realitu nám může zprostředkovat film. Naše dojmy z reality může „potvrzovat“ i „vyvracet“.

To je úctyhodný cíl.

## Montáž: Pudovkin, Ejzenštejn, Balázs a formalismus

Slova „expresionismus“ a „formalismus“ se ve filmové kritice často volně zaměňují, aby označila ony tendence, které jsou obecně v protikladu k „realismu“. Expresionismus i formalismus jsou rovněž označení spoje-

ná s určitými obdobími kulturní historie: expresionismus byl hlavní silou německé kultury – v divadle a malířství, stejně jako ve filmu – během 20. let, stejně jako ve stejném období formalismus označoval bující kulturní život – literární i filmový – v Sovětském svazu. V podstatě rozdíl mezi těmito dvěma hnutími závisí na drobném, leč významném posunu ohniska zájmu. Formalismus je specifitější, „vědecktější“ a více se zabýváající prvky, detaily, které se společně podílejí na výsledném díle. Je více analytický a méně syntetický, také s sebou nese silný důraz na význam funkce i formy v umění.

Během 20. let, v období bezprostředně následujícím po ruské revoluci, byl sovětský film jedním z nejzajímavějších na světě nejen prakticky, ale i teoreticky. Není pochyb, že sovětský filmař-teoretik chtěl realitu nejen zachytit, ale také ji změnit. Realismus, přinejmenším esteticky, není obzvlášť revoluční: jak jsme si povšimli, má sklon popírat schopnosti filmaře, a proto způsobuje, že film vypadá jako méně mocný nástroj, aby vyvolal společenskou změnu. V tomto období – než Stalin nastolil doktrínu socialistického realismu (který nebyl ani realistický, ani příliš socialistický) – dva filmaři, V. I. Pudovkin a Sergej Ejzenštejn vytvořili nejen mnoho mimořádných filmů, ale také značně rozsáhlou formalistickou teorii, která měla zásadní vliv na směr vývoje filmové teorie. V téže době maďarský spisovatel, kritik a filmař Béla Balázs rozvíjel vlastní linii formalistického myšlení, která – ačkoli je méně známá než ta Pudovkinova nebo Ejzenštejnova – si zasluhuje být zmíněna společně s tou jejich.

Na rozdíl od Arnheima a Kracauera byli Pudovkin, Ejzenštejn a Balázs praktikující filmaři, kteří chtěli své umění popsat, spíše než mu něco předepisovat. Jejich teoretické dílo nebylo zhuštěné do jednotlivých svazků, ale spíše během mnoha let roztroušené po jednotlivých esejích. Bylo organické, vyvíjející se a pokračující, spíše než uzavřené, úplné a konečné. Proto je mnohem méně snadné je rychle shrnout, ale je to zároveň mnohem užitečnější a prozíravější.

Velmi brzy po revoluci roku 1917 byl filmař jménem Lev Kulešov jmenován vedoucím dílny. Jedním z jeho studentů byl Pudovkin, stejně jako krátce Ejzenštejn. Pro realizaci vlastních projektů nebyli schopni sehnat dostatek materiálu, a tak se pustili do přestřihávání již hotových filmů a během toho objevili mnoho pravd o postupech filmové montáže.

V jednom experimentu Kulešov spojil mnoho záběrů, natočených na různých místech a v různých časech. Vzniklo tak dílo s jednotnou filmovou narací. Kulešov tomu říkal „kreativní geografie“. Ve svém pravděpodobně nejnámějším experimentu Kulešovova skupina vzala tři totožné záběry dobře známého předrevolučního herce Mozzuchina a prostřihala

je záběry talíře polévky, ženy v rakvi a malé holčičky. Podle Pudovkina, který později popsal výsledky tohoto experimentu, diváci žasli nad Mozžuchinovou jemnou a působivou schopností vyjádřit tak různorodé emoce: hlad, smutek, dojetí.

Ve svých dvou hlavních dílech, *Filmová technika* (1926) a *Filmové herectví* (1935), Pudovkin na základě svých experimentů s Kulešovem rozvinul mnohostrannou teorii filmu, zaměřenou na to, co nazýval „vztahový střih“. Pro Pudovkina byla montáž „metodou, která ovládá ‚psychologické vedení‘ diváka.“ V tomto ohledu byla jeho teorie prostě expresionistická – tedy starala se hlavně o to, jak může filmař diváka ovlivnit. Rozlišoval mezi pěti odlišnými a samostatnými typy montáže: kontrast, paralelismus, symbolismus, simultánnost a leitmotiv (opakování tématu).

Zde máme základní premisu filmového formalismu: Pudovkin objevil kategorie formy a analyzoval je. Navíc se značně zajímal o důležitost záběru – *mise-en-scène* – a projevoval tedy postoj, který jsme začali považovat za v podstatě realistický. Montáž chápal jako komplexní, fungující srdce filmu, ale také cítil, že jeho smyslem je podpořit naraci, spíše než ji pozměnit.

Ejzenštejn vystavěl svou teorii montáže – spíše jako střetu než jako spojení – v přímém protikladu k Pudovkinově teorii. V řadě esejí, zahájené počátkem dvacátých let a pokračující během celého jeho života, zpracovával a přepracovával mnoho základních konceptů, když se potýkal s podobou a povahou filmu.\* Montáž pro Ejzenštejna měla za cíl vytvářet ideje, novou realitu, spíše než podporovat naraci, starou realitu prožitku. Jako studenta ho fascinovaly orientální ideogramy, kombinující prvky odlišných významů, aby vytvořily zcela nové významy. Ideogram považoval za model filmové montáže. Ideu převzal od literárních formalistů a prvky filmu chápal jako „rozložené“ nebo „neutralizované“, aby mohly sloužit jako čerstvý materiál pro dialektickou montáž. Ani herci neměli být obsazováni pro své osobní kvality, ale jako „typy“, které představovali.

Tuto koncepci dialektiky Ejzenštejn rozšířil i na záběr samotný. Stejně jako byly vztahy mezi záběry dialektické, i základní elementy jednotlivého záběru – které nazýval „atrakce“ – mohou mít vzájemný vztah, aby vytvořily nové významy. Atrakce, jak je definoval, zahrnovaly:

*každý agresivní okamžik... každý prvek... který vynáší na světlo v divákovi ty smysly nebo takovou psychologii, která ovlivňuje jeho prožitek – každý prvek, který lze verifikovat a matematicky propočítat, aby vyvolal určité emocionální šoky v náležitém pořadí v rámci totality... [Film Sense, s. 231]*

Jelikož atrakce existovaly v rámci této totality, navrhl další rozšíření

montáže: montáž atrakcí. „Namísto statického ‚odrazu‘ události se všemi možnostmi pro aktivitu v rámci omezení logického vývoje akce, postoupíme na novou rovinu – volnou montáž náhodně vybraných, nezávislých... atrakcí...“ [s. 232]. To bylo pro montáž zcela nové východisko, jiného druhu než pět Pudovkinových kategorií.

Později Ejzenštejn vyvinul propracovanější pohled na systém atrakcí, kde jedna byla vždy dominantní, zatímco ostatní podřízené. Problém zde byl v tom, že idea dominance se zdá být v konfliktu s koncepcí neutralizace, která by měla všechny prvky připravit, aby je filmař použil se stejnou lehkostí. V Ejzenštejnově myšlení je mnoho takových zdánlivých protikladů – dobré znamení, že jeho teorie filmu byla organická, otevřená a zdravě neúplná.

Snad nejdůležitější důsledek Ejzenštejnova systému atrakcí, dominant a dialektické montáže střetů spočívá v jeho implikacích pro filmového pozorovatele. Zatímco Pudovkin považoval postupy montáže za napomáhající naraci, Ejzenštejn montáž postavil do protikladu k přímočaré naraci. Pokud záběr A a záběr B mají vytvořit zcela novou myšlenku C, pak diváci musí být přímo zapojeni. Bylo nutné, aby pracovali na pochopení vnitřního významu montáže. Pudovkin, jehož ideje se zdají být bližší zásadám realismu, paradoxně navrhoval takový typ narativního stylu, který by kontroloval „psychologické vedení“ diváků.

Ejzenštejn tím, že navrhoval extrémní formalismus, v němž snímaná realita přestávala být sama sebou a místo toho se stávala zdrojem surového materiálu – atrakcí, nebo „šoků“ – které filmař mohl přeskupovat, jak se mu to hodilo, paradoxně také popisoval systém, v němž byl pozorovatel nutným a rovnocenným účastníkem.

Simplistická dichotomie mezi expresionismem a realismem tedy už neplatí. Pro Ejzenštejna bylo nutné zničit realismus, aby se dostal k realitě. Skutečným klíčem k filmovému systému není umělcův vztah k jeho surovým materiálům, ale spíše jeho vztah k divákům. Naopak vysoce formalistická, abstraktní filmová exprese – například Ejzenštejnov vlastní *Potěmkin* (1925) – může své diváky zapojit do dialektického procesu, místo aby si je podmanila vykalkulovaným emocionálním prožitkem.

Ejzenštejnova základní koncepce filmového prožitku byla, podobně jako jeho teorie, otevřená. Proces filmu (stejně jako proces teorie) byl mnohem důležitější než jeho cíl. Filmař a pozorovatel do něho byli zapojeni dynamicky. Podobně prvky filmového prožitku, které byly komunikačním kanálem mezi tvůrcem a pozorovatelem, byly také navzájem logicky propojené. Ejzenštejnovy dalekosáhlé teorie filmu předznamenaly dva nejnovější proudy filmové teorie, neboť se po celou dobu nezajímá jenom o filmovou řeč, ale také o to, jak tato řeč může být užita filmaři i pozorovateli.

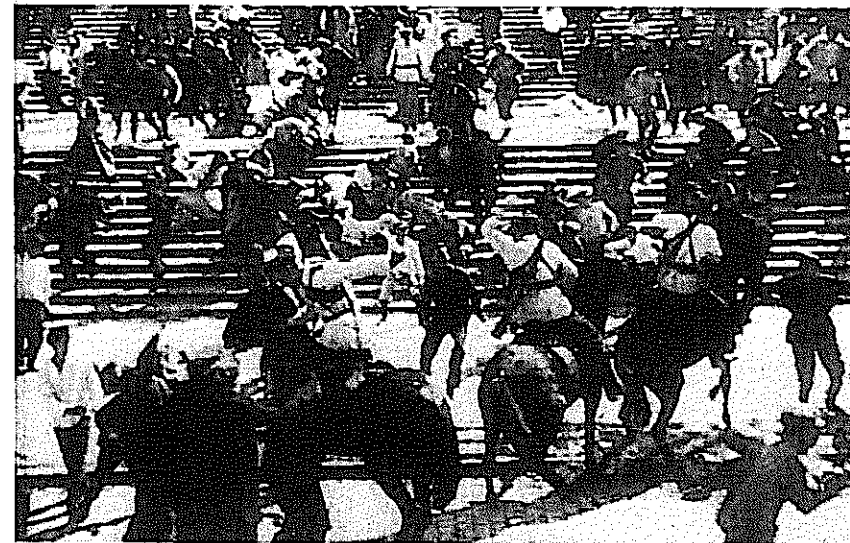
\*) Tyto eseje vyšly ve výběrech *Kamerou, tužkou i perem* a *O stavbě uměleckého díla*.



Obrázek 5.1 Jak se obyvatelé Oděsy shromažďují, aby pozdravili vzbouřené vojáky na křižníku Potěmkin v přístavu, objeví se vojáci. Zděšený dav běží dolů po schodech, když vojáci střílejí. Malý chlapec je zasažen a zabit. Jeho matka ho rukama zvedá a obrací tvář k vojákům nahoře na schodech...



Obrázek 5.2 ...a jak postupuje a prosí je, oni se připravují ke střelbě. Důstojník pokyne šavlí a padne salva, která srazí matku s dítětem. Dav běží dolů po schodišti a udu-pává ty, kteří upadli...



Obrázek 5.3 ...když dorazí na cestu dole, jsou napadeni kozáci na koních. Lidé jsou chyceni do kleští mezi šikem vojáků, kteří neúprosně postupují po schodišti, a kozáky, kteří je bítují a udupávají. Ejenštejn střídavě stříhá záběry obětí a záběry utlačovatelů. Nahoře na schodišti je zasažena žena s kočárkem. Jak padá, postrčí kočárek přes první schod...



Obrázek 5.4 ...ten sjíždí dolů po schodech přes mrtvoly, zatímco lidé přihlížejí v děsu, až dorazí k poslednímu schodu a převrátí se. (Všechny snímky l'Avant-Scène. Zvětšená okénka.)



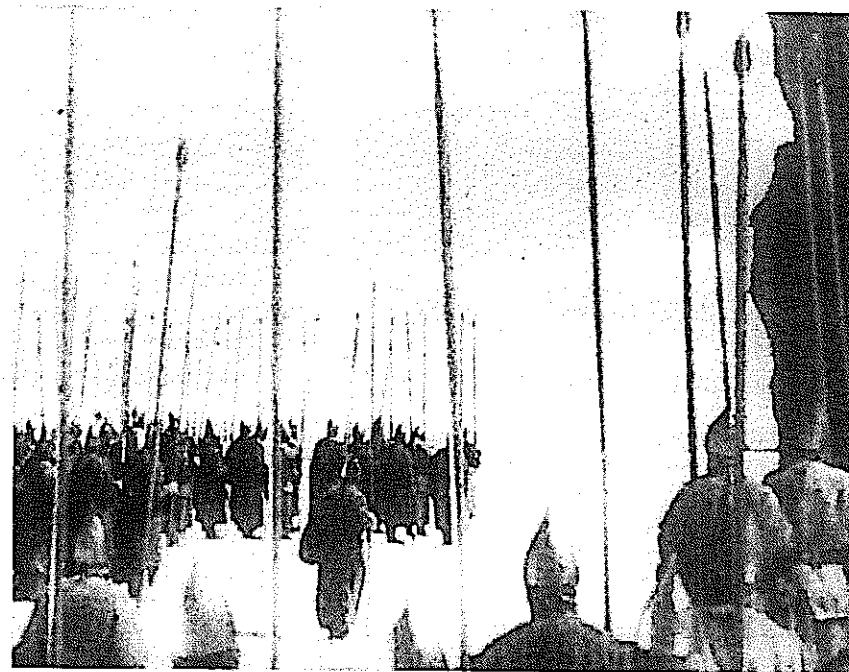
Béla Balázs, podobně jako Ejzenštejn, propracovával svůj popis struktury filmu po dobu mnoha let. Narodil se v Maďarsku, svou rodnou zemi opustil po pádu komuny v roce 1919 a poté trávil čas v Německu, Sovětském svazu a dalších východoevropských zemích. Jeho hlavní dílo, *Film – vývoj a povaha nového umění* (1948), shrnuje a komentuje celoživotní teoretizování. Jelikož s tímto uměním měl praktické zkušenosti a jelikož svou teorii vyvíjel po mnoho let, jeho *Film* zůstává jednou z nejvyváženějších knih svého druhu.

Balázsovi, který sdílel mnoho základních formalistických principů Ejzenštejna a sovětských literárních kritiků dvacátých let, se podařilo tyto koncepce integrovat do jistých realistických principů. Fascinovala ho „skrytá síla“ detailu odkrývat fakta a emoce. Rozvinul teorii o skutečném hájemství filmu jako „mikro-dramatice“, o jemných významových posunech a tiché mezihrě emocí, k jejichž vyjádření je detail tak dobře vybaven. Jeho první kniha o filmu se jmenovala *Viditelný člověk aneb filmová kultura* (1924), která tento v podstatě realistický přístup působivě vyjádřila a pravděpodobně ovlivnila Pudovkina.

Ale zatímco oslavoval realitu detailu, Balázs také jasně zasadil film do ekonomické sféry vlivu. Uvědomil si, že ekonomický základ filmu je primární determinantou filmové estetiky, a byl jedním z prvních filmových teoretiků, který pochopil a vysvětlil, jak je náš přístup ke kterémukoli filmu utvářen a formován kulturními hodnotami, které sdílíme. Předběhl o mnoho let Marshalla McLuhana, když předvídal vznik nové vizuální kultury, která by vzkřísila jisté schopnosti vnímání, které, jak řekl, zůstávaly dormantní. „Objev tisku,“ napsal, „postupně znečitelnil tváře lidí. Z papíru bylo možné vyčíst tolik, že se metoda vyjadřování významů pomocí výrazů tváře přestala užívat.“ To se nyní mění, když máme vyvíjející se, reprodukovatelnou vizuální kulturu, která se tisku vyrovná svou mnohostranností a dosahem. Balázsovo vnímání filmu jako kulturní entity, vystavené stejnému tlaku a silám jako jakýkoli jiný prvek kultury, nám dnes může připadat zjevné, ale byl jedním z prvních, kdo tento nejdůležitější aspekt filmu rozpoznal.

## Mise-en-scène – neorealismus, Bazin a Godard

André Bazin se v průběhu své krátké kariéry od poloviny 40. let do předčasné smrti v r. 1958 ve věku devětatřiceti let podobně jako Ejzenštejn



Obrázek 5.5 Ejzenštejnov *Alexandr Něvský* (1938): bitva na ledě. Ruská armáda zaujímá obrannou pozici proti německé invazi. Bítevní scény se svými silnými vizuálními protiklady patřily k Ejzenštejnovým nejúchvatnějším sekvencím. (l'Avant-Scène, Zvětšené okénko.)

věnoval soustavnému procesu revize a přehodnocování. Na rozdíl od téměř všech autorů významných filmových teorií byl Bazin aktivní kritik, který pravidelně psal o jednotlivých filmech. Jeho teorie je vyjádřena hlavně ve čtyřech svazcích sebraných esejů (*Qu'est-ce que le cinéma*), vydaných v letech bezprostředně po jeho smrti (český výbor vyšel v jediném svazku: *Co je to film?* – pozn. překl.). Je prosycený jeho praktickou, deduktivní zkušeností. U Bazina se poprvé filmová teorie nestává otázkou prohlášení a předpisů, ale plně vyzrálou intelektuální činností, plně si vědomou svých omezení. Samotný titul Bazinových sebraných spisů odhaluje skromnost tohoto přístupu. Pro Bazina jsou otázky důležitější než odpovědi.

Původně Bazin studoval fenomenologii a jeho teorie jsou zjevně realistické ve své organizaci, ale ohnisko se opět posunulo. Jestliže je formalismus sofistikovanejší, méně domyšlivý bratranec realismu, snad to, oč

Bazinovi jde, by mělo být označováno jako „funkcionalismus“ spíše než prostě realismus, neboť celou jeho argumentaci se line důležitá myšlenka, že film má význam ne podle toho, čím je, ale co dělá.

Pro Bazina je realismus více otázkou psychologie než estetiky. Nedělá prosté rovnítko mezi filmem a realitou jako Kracauer, ale spíše popisuje jemnější vztah mezi těmito dvěma, kde film je asymptotou reality, imaginární přímkou, které se geometrická křivka přibližuje, ale nikdy se jí nedotkne. Jednu ze svých raných esejí *Ontologie fotografického obrazu* začal tvrzením: „Kdyby se prostorová umění dostala pod psychoanalýzu, základním faktorem jejich tvorby by mohla být praxe balzamování mrtvých.“ Dovojuje, že umění vznikla, protože „se hledaly... jiné formy pojištění.“ Tato prvotní vzpomínka na balzamování životů nadále žije ve fotografii a ve filmu, které „balzamují čas, zachraňují jej od náležitého rozkladu.“ To vede k elegantně prostému závěru:

*Jestliže dějiny prostorových umění jsou méně otázkou estetiky, ale spíše psychologie, potom to bude bráno jako v podstatě příběh podobnosti, nebo, chcete-li, realismu.*

Jestliže geneze fotografických umění je v podstatě otázkou psychologie, pak je to stejné i s jejich dopadem. Ve *Vývoji filmové řeči* Bazin sleduje kořeny filmového realismu zpátky k Murnauovi a Stroheimovi v němém filmu a rychle a elegantně popisuje, jak řada technologických inovací film posouvala stále blíže, asymptoticky, k realitě. Ale zatímco zdrojem této obzvláštní síly byla technologie, byla využívána k psychologickým, etickým a politickým účinkům. Tato tendence se rozbujela v hnutí italského neorealismu právě na konci 2. světové války a bezprostředně po ní – ve filmové éře, s níž Bazin cítil velké spříznění. „Není neorealismus především určitým humanismem,“ uzavírá, „a jenom v druhé řadě filmovým stylem?“ Skutečná revoluce, domnívá se, proběhla spíše v rovině témat než stylu.

Právě tak jako formalisté považovali montáž za srdce filmařské aktivity, Bazin zase tvrdí, že jádrem realistického filmu je *mise-en-scène*. Specificky tím myslí snímání s velkou hloubkou ostrosti a dlouhé záběry po celou sekvenci; tyto postupy divákovi umožňují se na filmovém prožitku plněji účastnit. Takže Bazin nepovažuje vyvinutí velké hloubky ostrosti jenom za další filmový nástroj, ale spíše za „dialektický krok vpřed v dějinách filmové řeči.“

Naznačuje, proč tomu tak je: hloubka ostrosti „dostává diváka do bližšího vztahu s obrazem, než jaký má ve skutečnosti.“ Z toho dále vyplývá „jak aktivnější duševní postoj ze strany pozorovatele, tak pozitivnější přístup z jeho strany k vyvíjející se akci.“ Už ne „psychologické vedení“ Pudovkina. Smysl obrazů je odvozený z pozornosti a vůle diváků. Navíc má velká

hloubka ostrosti metafyzický důsledek: „montáž samou svou povahou vylučuje mnohoznačnost výrazu.“ Ejzenštejnovy atrakce jsou tím, čím jsou: jsou silně denotativní. Na druhou stranu neorealismus „filmu navrácí pocit mnohoznačnosti reality.“ S možností volby máme i možnost vlastní interpretace.

S touto koncepcí hodnoty mnohoznačnosti jsou úzce spojené dvě koncepce přítomnosti a reality prostoru. V pozdější esejí Bazin dovozuje, že zásadní rozdíl mezi divadlem a filmem spočívá v této oblasti. Je jenom jedna realita, kterou filmu nelze upřít – realita prostoru. Naopak na jevišti prostor snadno může být iluzorní; ona realita, kterou zde nelze popřít, je přítomnost herce a diváka. Tyto dvě redukce představují základy příslušných uměleckých oborů.

Důsledky pro film jsou, že jelikož neexistuje žádná neredukovatelná realita přítomného, „nic nám nebrání se v představivosti identifikovat s pohyblivým světem před námi, který se stává naším světem.“ Identifikace se potom stává klíčovým slovem ve slovníku filmové estetiky. Navíc jedinou neredukovatelnou realitou je prostor. Filmová forma je tedy intimně zapojena do prostorových vztahů: jinými slovy *mise-en-scène*.

Bazin nežil dost dlouho, aby tyto teorie formuloval přesněji, ale přesto mělo jeho dílo zásadní vliv na celou generaci filmařů, stejně jako Ejzenštejnovu (ale Arnheimovy a Kracauerovy předpisy nikoli). Bazin položil základy pro sémiotiku a etické teorie, které následovaly. Bezprostředněji inspiroval mnoho ze svých kolegů v časopisu *Cahiers du Cinéma*, který založil s Jacquesem Doniol-Valcrozem a Lo Ducou v r. 1951. *Cahiers*, nejvlivnější filmový časopis v dějinách, během padesátých let a počátkem let šedesátých poskytoval intelektuální domov mezi jinými Françoisu Truffautovi, Jean-Lucu Godardovi, Claudu Chabrolovi, Éricu Rohmerovi a Jacquesu Rivettovi. Jako kritici tito muži významně přispěli k vývoji teorie; jako filmaři vytvořili první generaci *cinéastes*, jejichž dílo zcela vycházelo z filmových dějin a teorie; zejména Godardovy – nebyly jenom praktickými příklady filmové teorie, ale často samy teoretickými esejemi.

Poprvé se filmová teorie psala filmem spíše než tiskem.

Tato skutečnost samotná byla důkazem, že se naplňuje vize kritika a filmaře Alexandra Astruca. V r. 1948 Astruc vyzýval k nové éře filmu, kterou označil jako éru *caméra-stylo* (kamera-pero). Předpovídal, že film se „postupně osvobodí od tyranie vizuálního, od obrazu pro sebe sama, od bezprostředních a konkrétních požadavků narace, aby se stal prostředkem psaní stejně pružným a jemným, jako psaný jazyk.“\* Mnoho ranějších teo-

\*) Za tuto analýzu vděčím Richardu Allenovi.

retiků mluvilo o filmové „řeči“; koncepce *caméra-stylo* byla podstatně propracovanější. Astruc nejenom chtěl, aby film vyvinul svůj vlastní idiom, také chtěl, aby tento idiom byl schopný vyjadřovat ty nejjemnější myšlenky. Kromě Ejzenštejna žádný dřívější filmový teoretik film nekoncepcoval jako intelektuální médium, v němž je možné vyjádřit abstraktní koncepty.

Téměř všichni teoretici přirozeně předpokládali, že příslušnou proviníci záznamového média filmu je to konkrétní. I Ejzenštejnova dialektická montáž zcela závisela na konkrétních obrazech – můžeme to nazvat dialektikou objektivních korelátů. Astruc chtěl něco víc. V nepřímé narážce na Ejzenštejna poznamenal:

*Film se nyní posunuje k formě, která z něj dělá tak precizní řeč, že brzy bude možné psát myšlenky rovnou na film, aniž by se vůbec musel uchýlovat k takovým těžkopádným asociacím obrazů, v nichž si liboval němý film.*

Astrucova *caméra-stylo* byla doktrínou funkce spíše než formy. Byl to vhodný doplněk rozvíjející se praxe neorealismu, který tak ovlivnil Bazina.

Trvalo více než deset let, než se Astrucova vize z r. 1948 mohla uskutečnit ve filmech Nové vlny. Mezitím se Truffaut, Godard a ostatní pustili do rozvíjení teorie kritické praxe na stránkách *Cahiers du Cinéma*. André Bazin, vždy existencialista, pracoval na vytvoření teorie filmu, která byla deduktivní – vycházející z praxe. Většina jeho díla vycházela z identifikace a kritického zkoumání žánrů. Ať Bazin dospěl k jakýmukoli závěrům, vždy byly přímými výsledky prožitku konkrétních faktů z filmu.

François Truffaut nejlépe vyjádřil hlavní teoretický princip, který se stal charakteristikou *Cahiers du Cinéma* v padesátých letech. Ve svém přelomovém článku „Une certaine tendance du cinéma français“ (*Cahiers du Cinéma*, leden 1954), Truffaut rozvinul „politique des auteurs“, která se stala provolávaným heslem mladých francouzských kritiků. Obvykle je překládána jako „autorská teorie“, nebyla to vůbec teorie, ale politika: dosti nahodilý kritický přístup. Jak Bazin vysvětlil o několik let později v eseji, v níž se snažil oponovat některým excesům této politiky:

*Politique des auteurs zkrátka spočívá ve volbě osobního faktoru v umělecké tvorbě za standardní měřítko, a poté v předpokladu, že tento faktor od jednoho filmu k dalšímu pokračuje, nebo se dokonce vyvíjí.*

Jak Bazin upozorňuje, vedlo to k některým dosti absurdním názorům na jednotlivé filmy, ale *Politique des auteurs* samou svou jedinečností v šedesátých letech pomohla připravit cestu pro oživení osobních filmů autorů, kteří se dokázali chopit Astrucovy *caméra-stylo* s noblesou a inteligencí. Film se posunoval od teorií abstraktních plánů k teoriím konkrétní komunikace. Nyní nešlo o materiální realismus nebo dokonce o psychologický realismus, ale spíše o intelektuální realismus. Jakmile bylo jasné, že film je

dílem autora, jakmile byl zřejmý autorův „hlas“, potom diváci mohli k filmu přistupovat ne jako kdyby to byla realita nebo sen o realitě, ale jako prohlášení jiného jedince.

Důležitější než Truffautova *Politique*, ačkoli v té době mnohem méně vlivná, byla teorie montáže Jean-Luca Godarda, kterou v polovině padesátých let rozvíjel v řadě esejí a nejlépe je vyjádřena v „Montage, mon beau souci“ (*Cahiers du Cinéma* 65, prosinec 1956). Godard, stavějící na Bazinově teorii základního protikladu mezi *mise-en-scène* a montáží, vytvořil dialektickou syntézu těchto dvou tezí, které tak dlouho ovládaly filmovou teorii. Tohle je jeden z nejdůležitějších kroků ve filmové teorii. Godard tento vztah nově promyslel, takže montáž i *mise-en-scène* lze chápat jako odlišné aspekty téže filmařské aktivity.

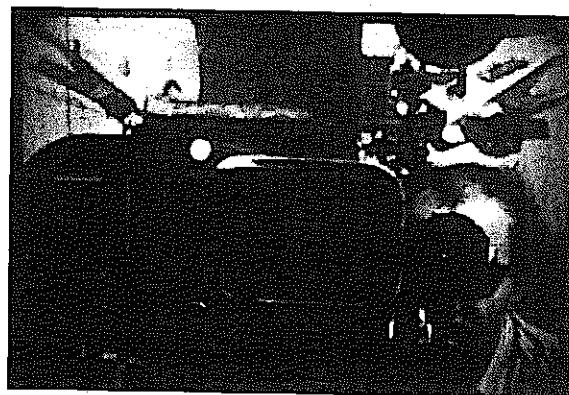
„Montáž je především integrální součástí *mise-en-scène*,“ napsal. „Jen s rizikem lze oddělit jedno od druhého. Zrovna tak dobře bychom se mohli pokusit oddělit rytmus od melodie... Co se jeden snaží spatřit v prostoru, druhý hledá v čase.“ Navíc pro Godarda *mise-en-scène* automaticky implikuje montáž. Ve filmu psychologické reality, který vycházel z Pudovkina a ovlivnil to nejlepší v Hollywoodu, „stříh podle pohledu je téměř definicí montáže.“ Tedy montáž je specificky determinována *mise-en-scène*. Jakmile se herec obrací, aby se podíval na předmět, stříh nám ho okamžitě ukáže. Při tomto druhu výstavby, známé jako „*découpage classique*“, závisí délka záběru na jeho funkci a vztah mezi záběry je určován materiálem v jednotlivých záběrech – jejich *mise-en-scène*.

Godardova syntéza klasického protikladu je elegantně prostá. Má dva důležité důsledky: za prvé, že *mise-en-scène* může být zrovna tak nepravdivá jako montáž, jakmile ji režisér používá ke zkrácení reality; za druhé, že montáž není nutně důkazem nedůvěry vůči úloze filmaře. Nepochybně prosté prostorové realitě lépe poslouží *mise-en-scène*, která je v přísně bazinovském smyslu stále upřímnější než montáž. Ale Godard nově definoval hranice realismu, takže se už nezaměřujeme na prostorovou realitu (filmařův manipulativní vztah k divákům), ale na intelektuální realitu (filmařův dialektický nebo kontroverzní vztah k publiku). Postupy jako *mise-en-scène* a montáž potom přestávají mít hlavní důležitost. Zajímá nás více „hlas“ filmu: pracuje filmař v dobré víře? Mluví k nám přímo? Zkonstruoval manipulativní soustrojí? Nebo je film upřímnou rozpravou?

(Když se v r. 1977 objevilo první vydání *Jak číst film*, tato otázka „upřímné rozpravy“ byla prostě krásnou myšlenkou; nyní je mnohem důležitější. Nárůst technologie zvláštních efektů v osmdesátých letech a zavedení digitalizace v letech devadesátých poskytly filmařům mocné nové nástroje pro konstruování „manipulativních soustrojí“ a oni je využívají. Jak uvidíme v kapitole 7, etické otázky nyní mají zvýšený význam.)



Obrázek 5.6 Filosof Brice Parain mluví s Annou Karinou o svobodě a komunikaci v Godardově *Žít svůj život* (1962).



Obrázek 5.7 *Mise-en-scène* jako pohled. Godard v „Kameře-oku“ (*Daleko od Vietnamu*, 1967). (Zvětšené okénko.)

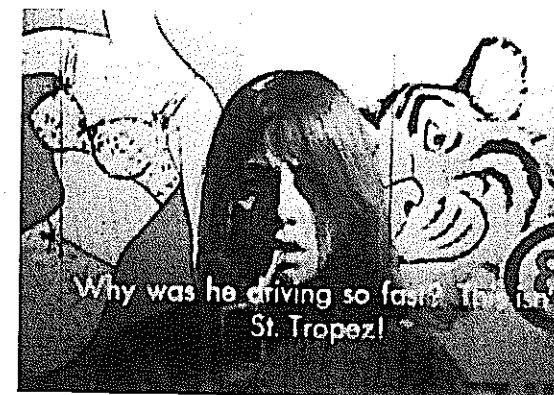


Obrázek 5.8 Spotřebitelské koláže „Rosy“ a „Raoul“ v *Karabiniérech* (1963).

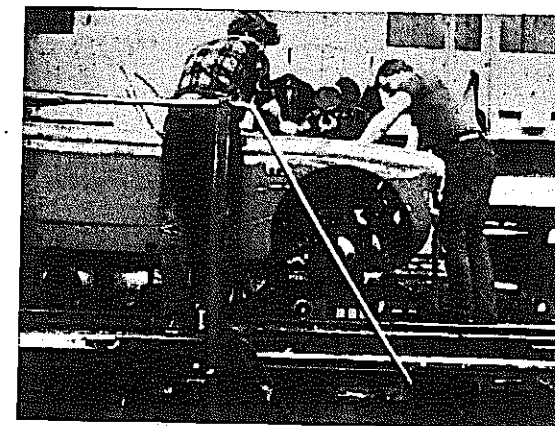


Obrázek 5.9 *Radostná věda* (1968). Juliet Bertová a Jean-Pierre Léaud se uprostřed temného televizního studia pouštějí do diskuzí, které nejsou vysílané. (Zvětšené okénko.)

Obrázek 5.10 Juliet Bertová ve *Vikendu* (1967) je zachycena mezi dvěma nezvladatelnými silami filmu, sexem a energií, reklamou na podprsenku a tygrem firmy Esso. (Zvětšené okénko.)



Obrázek 5.11 Úvodní sekvence z *Britských zvuků* (1969), připomínající dlouhou jízdu kamery ve *Vikendu* (obr. 3.65) podél nekonečné řady stojících aut, objektivně sleduje konstrukci automobilu na montážní lince. Zvuková stopa je pištění strojů, zatímco dělníci jsou viděni jenom jako součást větší mašinerie. Ve *Vikendu* i v *Britských zvucích* se jízdy kamery, *mise-en-scène* stávají ideologickými nástroji: je to zažívané a tedy *procíťované*, kdežto montáž je analytická: neboť sumarizuje, nepodněcuje pracovat s vlastní logikou. Montáž dochází k závěrům, *mise-en-scène* klade otázky. (Zvětšené okénko.)







Obrázek 5.12 Ve *Vladimirovi a Rose* (1970) Godard (vlevo) a jeho spolupracovník Jean-Pierre Gorin nastolili „dialektiku tenisového kurtu“. Různými prvky dialektiky jsou: Vladimír (Lenin) a Rosa (Luxemburgová), Jean-Luc (Godard) a Jean-Pierre (Gorin), zvuk a obraz, americká zkušenost a francouzská praxe, filmaři (tady) a filmoví diváci (v důsledku také tady). (Zvětšené okénko.)



Obrázek 5.13 Esej o procesu s Chicagskou osmou. *Vladimír a Rosa* věnuje pozornost roli médií. „Bobby X“ (Godardova/Gorinova postava pro Bobbyho Sealea) má v soudní síni roubík a je spoutaný (jako ve skutečnosti). Ve filmu skupina revolucionářů uspořádá tiskovou konferenci. Ale on se nemůže objevit. Mluví z magnetofonu, postaveného na židli. Televizní kamery, hledající dramatickou story, jsou nuceny snímat zápas mezi zvukem a obrazem. V tomto záběru zvuk konečně získává svůj vlastní obraz! (Zvětšené okénko.)



Obrázek 5.14 Jízda kamery v supermarketu na konci *Všechno je v pořádku* je stejně dlouhá (a stejně vzrušující) jako záběr ve *Vikendu*. Godardova kamera se neúprosně pohybuje podél zástupu čtyřiaadvaceti pokladen, z nichž většina zavírá, jakmile skupina mladých levičáků uspořádává v samoobsluze akci: produkce versus konzumace – obrazů, stejně jako produktů. (Zvětšené okénko.)

Godard nově definoval montáž jako součást *mise-en-scène*. Takže stříhat znamená režirovat. To předběhlo sémiotický přístup, který se rozvinul v šedesátých letech. Godard rád citoval výrok jednoho ze svých někdejších učitelů, Brice Paraina:

ZNAK NÁS NUTÍ OBJEKT VIDĚT SKRZE JEHO VÝZNAM.

Prostorový či materiální realismus se zabývá jenom *označovaným*. Godardův pokročilejší intelektuální nebo vjemový realismus zahrnuje *označovatele*. Godard měl také ve zvyku citovat Brechtův výrok, že „realismus nespočívá v reprodukování reality, ale v ukázání, jaké věci *skutečně* jsou.“ Obě tato prohlášení soustředí argument realismu na otázky percepce. Tuto koncepci později rozvinul Christian Metz a učinil důležitý rozdíl mezi realitou filmové substance a realitou rozpravy, v níž je tato substance vyjádřená. „Na jednu stranu,“ napsal, „je tu *imprese* reality; na stranu druhou *percepce* reality...“

Godard pokračoval ve zkoumání těchto teoretických problémů i poté, kdy se stal filmařem. V polovině šedesátých let rozvinul formu zfilmované eseje, kde struktura idejí obvykle zaujímala místo klasických determinant, jako zápletky a postavy. Většina těchto filmů – například *Vdaná žena* (1964), *Alphaville* (1965), *Mužský rod, ženský rod* (1966), *Dvě nebo tři věci, které o ní vím* (1966) – se zabývala obecnými politickými a filozofickými otázkami: prostitucí, manželstvím, rebélií, dokonce sociologií architektury. Koncem šedesátých let se ale opět hluboce vnořil do filmové teorie, tentokrát do politiky filmu. V sérii náročných, zkušebních, experimentálních filmových esejí dále rozvíjel svou teorii filmového vnímání, aby zahrnovala politický vztah mezi filmem a pozorovatelem.

První z nich a nejintenzivnější byla *Radostná věda* (1968), v níž se Godard zabýval aktuálním problémem filmové řeči. Tvrdil, že byla natolik znehodnocena manipulativním užíváním, že film už nemůže realitu přesně zobrazovat. Může pouze, vzhledem ke konotacím svého jazyka, předkládat falešný odraz reality. Musí tedy být prezentující, spíše než reprezentující. Zatímco nemůže realitu reprodukovat upřímně a pravdivě, *může* být schopný sám vznikat upřímně. Aby jazyk opět získal něco ze své síly, podle Godarda bude nutné, aby jej filmaři rozbili, zapojili se do toho, čemu literární kritik Roland Barthes říká „sémioklasmus“ – oživujícího ničení znaků – musíme se „vrátit k nule“, abychom mohli začít znovu.

Během následujících let, než se Godard začal věnovat videu, dokončil mnoho 16mm filmů, v nichž se pokoušel o návrat k nule. V *Pravdě* (1969) zkoumal ideologické významy určitých filmových nástrojů; ve *Větru z východu* (1969) ideologické významy filmových žánrů; v *Britských zvucích* (1969) a *Vladimirovi a Rose* (1970) mimo jiné vztah mezi zvukem a obrazem. Domníval se, že zvuk trpí pod tyraníí obrazu; měl by mezi nimi být rovnocen-

ný vztah. Ejzenštejn a Pudovkin už v r. 1928 vydali manifest, prohlašující, že by zvuk měl být brán jako rovnocenná složka filmové rovnice a mělo by mu být umožněno být na obrazu nezávislý. Ale filmoví teoretici čtyřicet let věnovali prvku zvuku jenom tu nejběžnější pozornost. Godard doufal, že tuto nerovnováhu lze zvrátit.

*Všechno je v pořádku* a *Dopis Jane* (oba 1972) jsou z Godardových teoretických prací tohoto období pravděpodobně nejdůležitější. První shrnuje, co se během experimentů naučil; druhý je částečně sebekritikou prvního.

Ve *Všechno je v pořádku* jsou filmař a reportérka (manžel a manželka) zataženi do konkrétní politické situace (stávka a obsazení továrny dělníky) a film posléze studuje jejich reakce. To je východiskem pro analýzu celého filmového procesu produkce a konzumace. Godard přepracoval svou dřívější syntézu montáže a *mise-en-scène* v ekonomických pojmech a kameru nechápe jako estetický systém, ale jako ekonomickou, percepční a politickou strukturu, v níž podobu filmového zážitku určují „*rappports de production*“ – vztahy mezi producentem a konzumentem. Důraz není kladen na to, jaký má film vztah k ideálnímu systému (estetika), ale spíše jak nás přímo ovlivňuje jako diváky. Povahu filmu tedy určuje jeho etika a politika.

To není nijak nová myšlenka; tento rozměr filmu si uvědomoval už Balázs. Ve třicátých a čtyřicátých letech zkoumala film v těchto souvislostech Frankfurtská škola (hlavně Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer), obzvláště v Benjaminově velmi důležité esejí „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. Benjamin napsal: „Poprvé ve světových dějinách technická reprodukovatelnost emancipuje umělecké dílo od jeho parazitické závislosti na rituálu... Místo aby bylo založené na rituálu, začíná být založené na jiné praxi – politice.“ Benjamin ale mluvil o ideálu. Godard musel ukázat, jak komerční film uzurpoval to, co Benjamin nazval jedinečnou schopností filmu odhodit tradici, ochočil ji a nechal sloužit účelům represivního establishmentu. Godard věděl, že je nutné tento podprahově působící idiom rozbít.

*Dopis Jane*, pětáctýřicetiminutová esej o ideologickém významu fotografie Jane Fondové (jedné z hvězd *Všechno je v pořádku*), provádí tento proces detailně. Godard, který pracoval s Jean-Pierrem Gorinem, se pokusil analyzovat význam estetických prvků této fotografie. Godard ukázal, že úhel, rozvržení a vztahy mezi komponenty mají jemný, leč skutečný ideologický význam. V době *Dopisu Jane* Godard rozhodně nebyl v tomto dialektickém, sémiotickém přístupu k filmu osamělý.

## Film mluví a jedná – Metz a současné teorie

Zatímco Godard studoval ve filmu důsledky myšlenky, že „znak nás nutí objekt vidět skrze jeho význam,“ Christian Metz a další studovali tištěným slovem důsledky tohoto tvrzení. Ve dvou svazcích *Esejí o významech ve filmu*, vydaných v letech 1968 a 1972, a ve svém hlavním díle *Jazyk a film* (1971) Metz načrtl pohled na film jako logický fenomén, který lze studovat vědeckými metodami. Hlavní body Metzovy teze jsme už probrali v kapitole 3. Zde postačí nastínit základní principy této nejpropracovanější, nejsubtilnější a nejkompexnější teorie filmu, jaká dosud byla vypracována.

Sémiotika je obecný pojem, pokrývající mnoho konkrétních přístupů ke studiu kultury jako jazyka. Má silné kořeny v lingvistických teoriích Ferdinanda de Saussurea a používá jazyk jako obecný model pro různorodé fenomény. Tento přístup se poprvé uskutečnil v kulturní antropologii Clau- da Lévi-Strausse v padesátých a šedesátých letech. Tento „strukturalismus“ rychle začal být přijímaný jako všeobecný pohled na svět. Michael Wood popsal povahu této intelektuální módy výstižně:

*Strukturalismus snad nejlépe pochopíme jako spletitý a snad nepojmenovatelný proud v moderních intelektuálních dějinách. Občas vypadá jako synonymní s modernismem samým. Jindy vypadá prostě jako jeden z mnoha formalismů dvacátého století... A jindy vypadá jako dědic onoho rozsáhlého projektu, který se zrodil s Rimbaudem a Nietzsche, byl vysloven u Mallarméa, sledován Saussurem, Wittgensteinem a Joycem, poražen Beckettem a Borgesem, a nyní je roztroušen do spousty beznadějných sekt: co Mallarmé nazýval orfickým výkladem Země, projekt zobrazit svět nikoli v jazyce, ale jako jazyk [New York Review of Books, 4. března 1976].*

Krátce: strukturalismus se svou ratolestí sémiotikou je obecný pohled na svět, který jako svůj základní nástroj používá ideu jazyka.

Metzův přístup k filmu (stejně jako přístup veškeré filmové sémiotiky) je ze všech filmových teorií zároveň nejabstraktnější a nejkonkrétnější. Jelikož sémiotika chce být vědou, silně závisí na praktické podrobné analýze jednotlivých filmů – a částí filmů. V tomto ohledu je sémiotická kritika mnohem konkrétnější a intenzivnější než jakýkoli jiný přístup. Přitom sémiotika je zároveň často výsostně filozofická. Sémiotický popis světa filmu svým způsobem existuje kvůli sobě samému: má své vlastní atrakce a důraz často není kladen na film, ale na teorii. Navíc sémiotici – Metz obzvláště – jsou sami známí jako elegantní stylisté. Značná část požitku ze

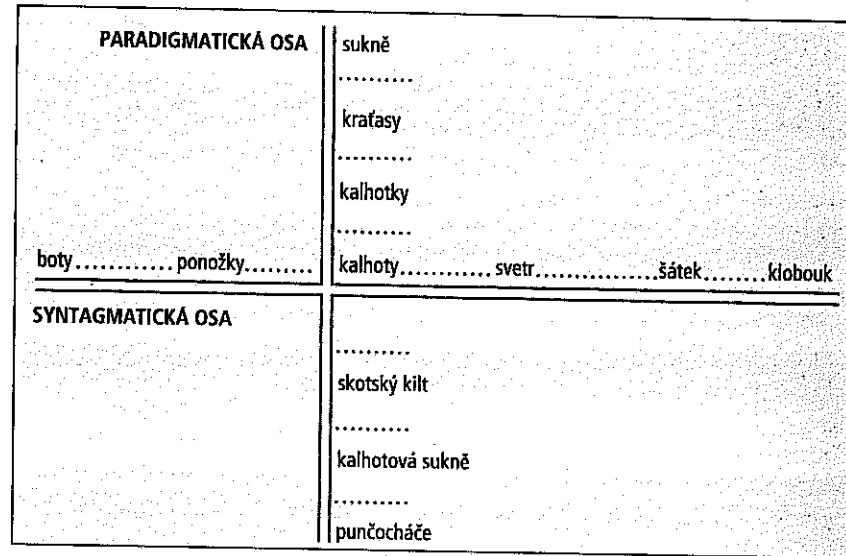


Diagram L Syntagmatické a paradigmatické struktury oblékání.

čtení sémiotických studií souvisí s ryze intelektuální kreativitou a jemností technik jejich pisatelů. Například Metz má smysl pro humor, který oživuje jeho často suché teoretizování.

Umberto Eco, kromě Metze nejvýznamnější z filmových sémiotiků, načrtl čtyři fáze vývoje této vědy od počátku šedesátých let. První fáze, která podle Eca trvala do počátku sedmdesátých let, se vyznačovala tím, co nazývá „nadhodnocením lingvistického modu“. Když sémiotika bojovala o dosažení legitimacy, pevně se přimkla k zažitým formám studia lingvistiky, která jí předcházela. (Stejným způsobem počáteční fáze filmové teorie napodobovaly teorie jiných umění.)

Druhá fáze začala, jakmile si sémiotici začali uvědomovat, že jejich systém analýzy není tak jednoduchý a univerzální, jak by rádi zpočátku věřili.

Během třetí fáze – počátek sedmdesátých let – se sémiotici soustředili na studium specifického aspektu škály významů ve filmu: produkce. Sémiotika tohoto procesu, vytváření textů, zde byla ústřední, součástí sémiotické rovnice se stala politická ideologie.

Ve čtvrté fázi – začínající v roce 1995 – došlo k posunu zájmu od produkce ke konzumaci, od vytváření textů k jejich vnímání. V této fázi byla filmová sémiotika značně ovlivněná přístupem freudovské psychologie a francouzského myslitele Jacquesa Lacana.

Sémiotika, která začala s kvazivědeckým systémem, jenž kvantifikoval

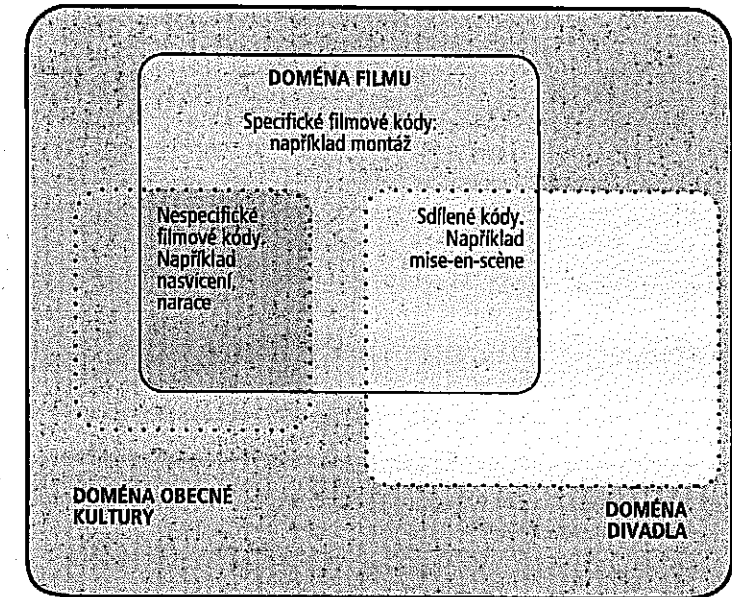


Diagram M TEORIE MNOŽIN: specifické, nespecifické a sdílené kódy.

a nabízel perspektivu kompletní a přesné analýzy fenoménu filmu, se postupně propracovala zpět k základní otázce, která znepokojovala všechny studenty filmu: jak víme, co vidíme? Během této cesty přeformulováním starých otázek novými způsoby sémiotika významně přispěla k obecnému zápasu o pochopení povahy filmu.

Nyní se nám chce doplnit pátou fází – obzvláště v Anglii a Spojených státech: akademický establishment sémiotiky. Během několika uplynulých let toho tento kdysi elegantní myšlenkový systém vyplodil málo, co by mělo skutečnou intelektuální hodnotu. Zároveň se stal užitečným nástrojem pro akademické kariéristy, zajímající se více o publikování, aby se nemuseli vytrátit, než o zvýšení našeho pochopení filmové teorie. Jelikož je sémiotika niterně těžko srozumitelná, je v tomto ohledu obzvláště nebezpečná. V rukou elegantních stylistů jako Metz, Eco (který později začal psát populární romány) nebo Roland Barthes (jehož knihy esejí byly samy sobě cílem) mohou sémiotické nástroje vyvolat poutavé a pronikavé rozpravy. Ale osobnostem menšího kalibru zde mnohé projde. Každý, kdo chce číst sémiotiku, by měl být předem varován: to, že tomu nerozumíte, ještě neznamená, že to něco znamená.

Většina raného díla Christiana Metze se zabývala stanovením premis

sémiotiky filmu. Zdálo by se, že fakt montáže nabízí nejsnadnější srovnání filmu a jazyka obecně. Obraz není slovo. Sekvence není věta. Přitom film je *podobný* jazyku. Co film výrazně odlišuje od jiných jazyků, je jeho zkratovaný znak, kde označovatel a označované jsou téměř shodné. Normální jazyky projevují schopnost „dvojí artikulace“: to znamená, abychom mohli jazyk používat, musíme být schopní rozumět jeho zvukům a významům, jeho označovatelům i označovaným. Ale to neplatí ve filmu. Označovatel a označované jsou téměř shodné: je to to, co vidíte.

Takže Christian Metz rychle opustil lingvistické struktury, které sloužily jako modely pro nejrůznější sémiotická studia filmu, literatury a dalších oblastí kultury. Pustil se do analýzy specifických problémů. Ačkoli nesouhlasil s tím, že montáž je určující determinantou filmové řeči, měl pocit, že pro filmový prožitek je ústřední užití narace. Myslel, že je důležité definovat motivaci filmových znaků: ve filmu je důležitý rozdíl mezi denotací a konotací. (Viz kapitolu 3.)

Domníval se, že druhé důležité rozlišení v naraci je mezi syntagmatickými a paradigmatickými strukturami. Obě to jsou teoretické konstrukce spíše než praktická fakta. Syntagma filmu nebo sekvence ukazují jeho lineární narativní strukturu. Zabývají se tím, „co následuje co.“ Paradigma filmu je vertikální: zabývá se volbou – „co funguje s čím.“

Teď měl Metz pocit, že má logický systém, který umožní skutečnou analýzu filmového fenoménu. Montáž a *mise-en-scène* byly zcela nově definovány jako syntagmatické a paradigmatické kategorie. Filmové pole určují tyto karteziánské souřadnice.

V *Jazyku a filmu* se Metz dále pustil do důkladného osvětlení systému kódů, které určují filmové významy. Co v rámci syntagmat a paradigmát určuje, jak z filmu získáváme významy? V jeho propracované struktuře kódů hraje důležitou úlohu současná matematická teorie množin. Jak jsme si povšimli dříve, Metz rozlišuje mezi „kinem“ a „filmem“ a vysvětluje, že koncept kódů přesahuje limity filmu. Mnoho kódů, které působí ve filmu, pochází z jiných oblastí kultury. Jsou to „nespecifické“ kódy. Například naše chápání vraždy v *Psychu* (1960) nezávisí na specificky filmových kódech. Způsob, jakým Hitchcock tuto vraždu předvádí, je ale příkladem „specificky“ filmového kódu. Konečně existují kódy, které si film vypůjčuje nebo sdílí s jinými médii. Nasvícení sprchové sekvence v *Psychu* je dobrým příkladem takového sdíleného kódu. Takže máme první řadu překrývajících se množin.

Další rozlišení kódů logicky následuje. Jestliže některé kódy jsou pro film specifické a některé ne, některé sdílí všechny filmy a některé jenom několik, kdežto některé jsou jedinečné pro určitý konkrétní film. Tuto logiku zobrazuje diagram:

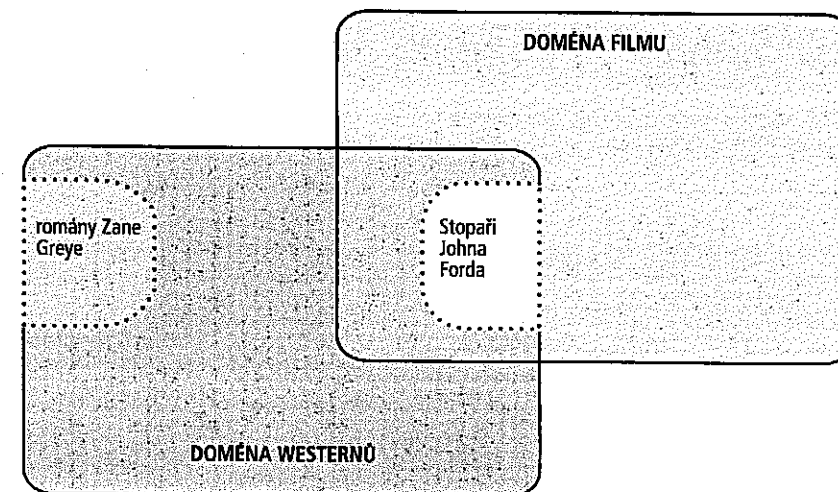


Diagram N TEORIE MNOŽIN KÓDŮ: Obecnost kódů.

Konečně kódy – jakékoli kódy – lze rozložit na subkódy; existuje hierarchie kódů. Systém je elegantně prostý; konkrétní film je omezené množství kódů a množin kódů. Žánry, kariéry, studia, národní postavy, techniky a jakýkoli další prvek navržený předchozími filmovými teoretiky, kritiky, historiky a studenty lze rozložit na systémy kódů.

Kódy jsou věci, které ve filmu čteme.

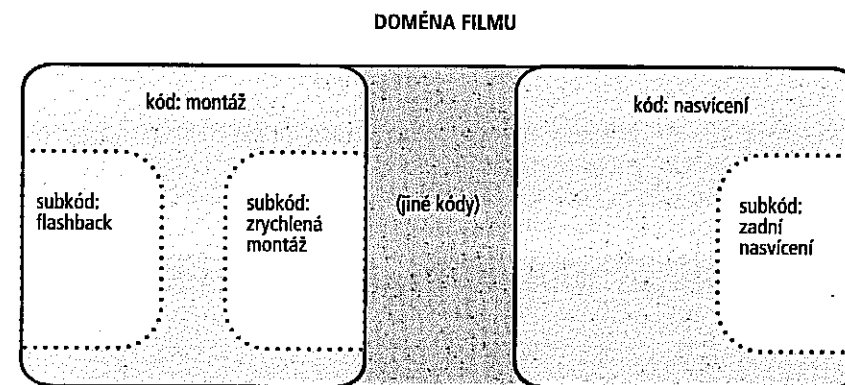


Diagram O TEORIE MNOŽIN: kódy a subkódy.



Spolu s dalšími sémiotiky se Metz koncem sedmdesátých let pustil do diskuze o psychologii filmového vnímání, nejméně úspěšněji ve své dlouhé eseji *Imaginární signifikant*, která vyšla zároveň francouzsky i anglicky v roce 1975 (česky 1991). Vycházel ze základní freudovské teorie, jak ji přeformuloval Jacques Lacan, a analyzoval nejen filmový prožitek, ale také film samotný. Díky své velké závislosti na Freudovi, jehož teorie v Americe už nejsou tak vysoce hodnocené jako kdysi, tento trend filmové sémiotiky vyvolal mnohem menší zájem mezi anglicky mluvícími vyznaváči sémiotiky než mezi jejími francouzskými provozovateli.

Zatímco nejvíce pozornosti se dostalo Metzovi, ve svých sémiotických bádáních rozhodně nebyl sám. Toto hnutí dlouho bylo středem francouzského intelektuálního života. Roland Barthes, který ačkoli byl hlavně literárním kritikem, před svou smrtí v roce 1980 významně přispěl k debatě o filmu. Hodně psal i Raymond Bellour a za pozornost obzvláště stojí jeho rozsáhlé studie sekvencí z Hitchcockových *Ptáku* a *Na sever Severozápadní linkou*. V Itálii významné příspěvky pocházely od Umberta Eca a Gianfranca Bettetiniho, a Pier Paolo Pasolini, ačkoli se označoval za „amatérského“ teoretika, před svou předčasnou smrtí vytvořil některé zajímavé analýzy.

V Anglii sémiotika brzy našla vnímavé zázemí v časopise *Screen*, a to vedlo k vzniku anglické školy „ciné-strukturalismu“. *Znaky a významy ve filmu* Petera Wollena, jejichž hlavní argument je nastíněn v kapitole 3, byly nejdůležitějším příspěvkem v anglickém jazyce k široké škále sémiotických teorií.

V USA měla sémiotika malý vliv kromě toho, že sloužila jako nástroj pro akademiky zapojené do růstu filmové vědy na univerzitách v sedmdesátých a osmdesátých letech. Vysoce intelektuální, abstraktní teorie filmu nebyly v Americe nikdy populární.

Domácí tradicí v USA byla praktická kritika, často se sociální, ne-li politickou orientací, sahající od Harryho Alana Potamkina a Otise Fergusona ve třicátých letech přes Jamese Ageeho a Roberta Warshowa ve čtyřicátých letech až k Dwightu Macdonaldovi, Mannymu Farberovi a Pauline Kaelové v šedesátých a sedmdesátých letech. Andrew Sarris, ačkoli do této sociologické tradice nezapadá, měl v šedesátých a sedmdesátých letech v USA značný vliv na vývoj filmové kritiky díky svému dílu, popularizujícímu politiku autorů.

Žádní mladší kritici pšící pravidelně nyní si ještě nevybudovali tak silnou kritickou osobnost jako Sarris, Kaelová nebo dokonce John Simon v šedesátých a sedmdesátých letech. Od nástupu televizních kritických debat počátkem osmdesátých let nahradily palce teorie. Tím nechci říci, že dnes o filmu nepíše spousta inteligentních lidí; prostě tu není nikdo se zajímavým teoretickým ostřím.

Hlavní tradice americké kritiky dávala přednost tomu filmy vidět ani ne tak jako výtvořiny jednotlivých autorů, ale jako důkaz sociálních, kulturních a politických proudů. Obzvláště v díle Kaelové, Molly Haskellové a dalších byl tento proud společenské kritiky pozměněn, aby obsahoval silně osobní zřetel. Prakticky v tuto chvíli není americká kritika tolik vzdálená francouzské teoretické tradici. Obě se silně zajímají o problém vnímání. Rozdíl je v tom, že Evropané raději zobecňují a vytvářejí propracované teorie, zatímco Američané, věrní tradici, se více zajímají o každodenní prožívání konkrétního fenoménu.

Souběžně s růstem sémiotiky docházelo na evropském kontinentu k oživení marxistické kritiky. Francouzským časopisům *Cahiers du Cinéma* a *Cinéthique* se koncem sedmdesátých let podařilo zkombinovat sémiotiku s tradicemi dialektiky. Také v Anglii sémiotika často měla zřetelně politické zabarvení. V Americe většina současné teorie chápe film jako politický fenomén, ačkoli spíše abstraktně než prakticky.

Během sedmdesátých let byla také zajímavá rozvíjející se teorie filmu ve třetím světě. Významný zde byl dokument „Ke třetímu filmu“ Fernanda Solanase a Octavia Getina (*Cineaste* IV:3, 1970). Je to spíše manifest než teorie a jihoameričtí filmaři v této eseji tvrdí, že „první film“ – Hollywood a jeho imitátoři – a „druhý film“ – osobnější styl Nové vlny nebo „autorského“ filmu – ustoupí „třetímu filmu“, kinematografii osvobození, skládající se z „filmů, které Systém nemůže asimilovat a které jsou cizí jeho potřebám, nebo... filmů, které si přímo a výslovně vytyčují bojovat proti Systému.“ Snad k tomu někde došlo – například na několik let v Chile počátkem sedmdesátých let – ale díky výhodě zpětného pohledu můžeme v tomto prohlášení rozpoznat spoustu zbožných přání. Svět se vyvíjel příliš rychle a politické modely z třicátých let už nebyly životaschopné.

V USA každý z těchto rozličných proudů – sémiotický, psychoanalytický, dialektický a politicky preskriptivní – získal v 70. a 80. letech své stoupence, jakmile začala být filmová teorie přitažlivá pro akademiky. Přitom se nadále rozvíjel náš domácí proud praktické kritiky. Soustředil se na studium narace – způsoby, jak se vyprávějí filmové příběhy. Vědci jako Frank McConnell (*Vyprávění příběhů a vytváření mýtů ve filmu a literatuře*, 1979) ukázali cestu k plodným oblastem výzkumu.

Velká hodnota takových teorií narace spočívá paradoxně v tom, že odvádějí pozornost od specificky filmových kvalit filmu. Pokud se film chápe především jako narace, potom téměř okamžitě vyvodíme souvislosti, že film je prostě jedním z několika různých modů narace. A toto zjištění nás zase vede k uvažování o filmu v kontextu kontinuity média. Prakticky i teoreticky to je nyní zjevná nutnost.

Po celá 80. a 90. léta filmová kritika – stejně jako její předmět – pře-

pracovávala „postmoderní“ pravdy, které se vynořily v 60. a 70. letech. Jakmile francouzské vlny althusserovského marxismu a lacanovské freudovské teorie začaly ustupovat, sémiotické a dialektické objevy předchozích let daly každý vzniknout dvěma novým variantám: kognitivní filmové teorii a kulturním studiím.

Kognitivní filmová teorie rozšířila epistemologický záběr sémiotiky a snažila se vysvětlit, jakým způsobem divák rozumí filmu: jak *čteme* filmy. Rozšířením dialektického sportu kontextuální analýzy, jejímž průkopníkem byla Frankfurtská škola, se kulturní studie snaží pochopit vztahy mezi texty populární kultury a jejich publikem: jak *užíváme* filmy.\*

Oba nedávné trendy našly plodný materiál k analýze ve feministických studiích. Jelikož populární médium filmu zjevně odráží obecnou kulturu, v níž se mu daří, nepřekvapuje to. Na konci druhého milénia, kdy se západní kultura postupně proměňuje ve světovou kulturu, jsme posedlí stejným tématem, se kterým jsme tuto tisíciletou cestu ke sečtělosti a intelektuálnímu porozumění započali. Dnes tomu říkáme sexuální politika; v jedenáctém století jsme tomu říkali romance. (Stále tomu nerozumíme. Není to krásné, že je stále obestřena tajemstvím?)

Ale možná se tu odehrává něco dalšího: od *Polibku* Ricea a Irwinové k Playboy Channelu, od falického objektivu k žhavým, kulatým drobným bodovým světlům, od milování jízdy kamery přes voyeuristický požitek ze zoomu až k rytmickému pulzu montáže jsou filmy sexuální. Nejsou jenom o sexuální politice, jsou sexuální politikou – subjekt a objekt splynuly.

Současný směr filmové teorie se odvrací od preskripce a přiklání k deskripci. Lidé, kteří uvažují o filmu, se už nezajímají o vytvoření ideálního estetického systému nebo politických a sociálních hodnot, ani nepovažují za svůj hlavní cíl nalezení jazyka k popsání fenoménu filmu. Těchto kritických úkolů bylo dosaženo dříve – kritiky, které jsme probírali v této kapitole.

Úkol filmové teorie je nyní vpravdě dialektický. Jako zcela dospělé umění film už není samostatnou činností, ale integrovanou součástí naší kultury. Film je expanzivní a dalekosáhlá množina vzájemně propojených protikladů: mezi filmařem a předmětem, filmem a pozorovatelem, establishmentem a avantgardou, konzervativními cíli a progresivními cíli, psychologii a politikou, obrazem a zvukem, dialogem a hudbou, montáží a *mise-en-scène*, žánrem a autorem, literárním vnímáním a filmovým vnímáním, znaky a významy, kulturou a společností, formou a funkcí, rozvrhem a záměrem, syntagmaty a paradigmaty, obrazem a událostí,

\*) Za tuto analýzu vděčím Richardu Allenovi.

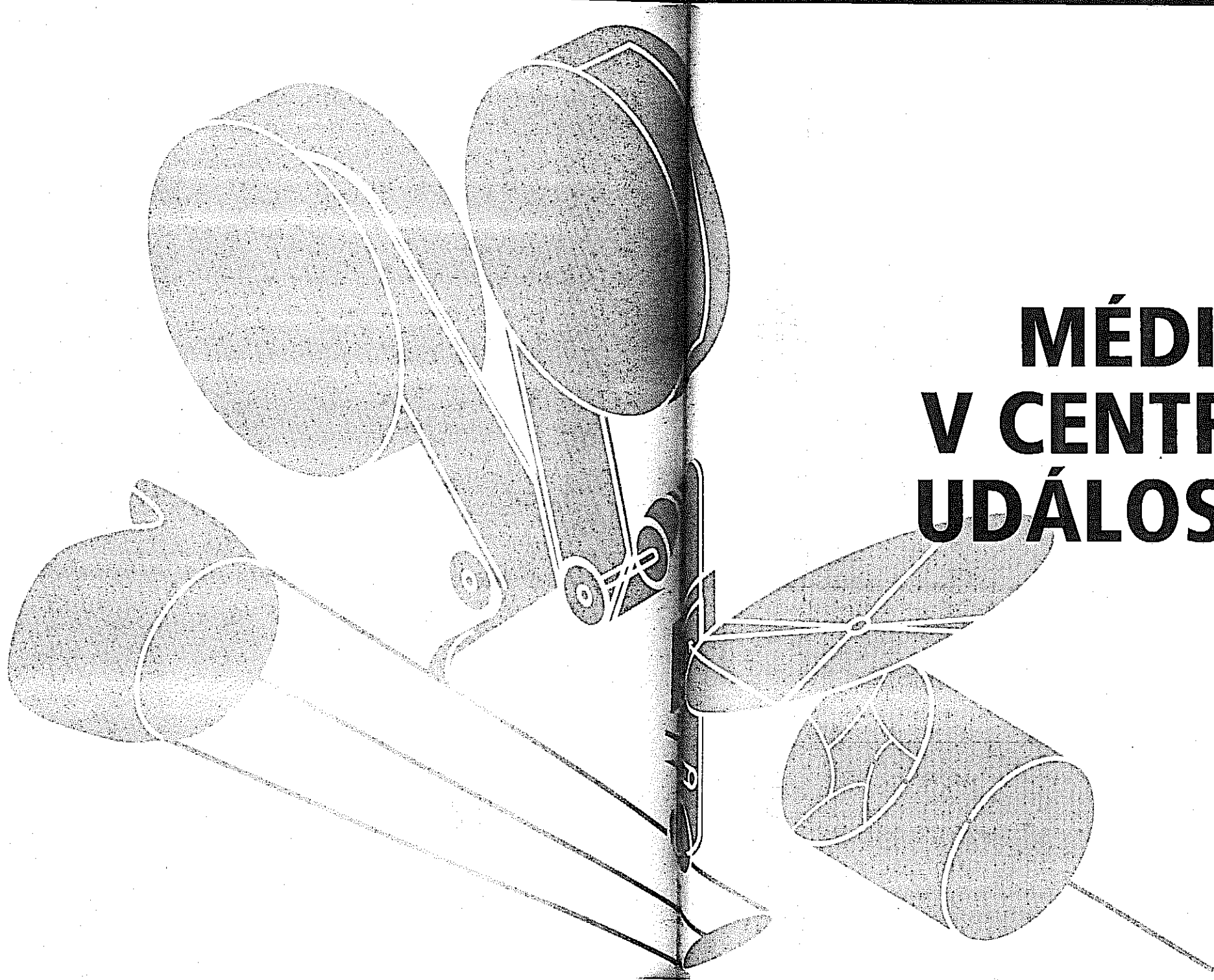


Obrázek 5.15 V *Americké noci* Truffaut klade jednoduchou otázku: „Je film důležitější než život?“

realismem a expresionismem, jazykem a fenomenologií, sexem a násilím, smyslem a nesmyslem, láskou a manželstvím... je to nikdy nekončící množina kódů a subkódů, která vyvolává základní otázky o vztahu života k umění a reality k jazyku.

# 6

## MÉDIA: V CENTRU UDÁLOSTÍ



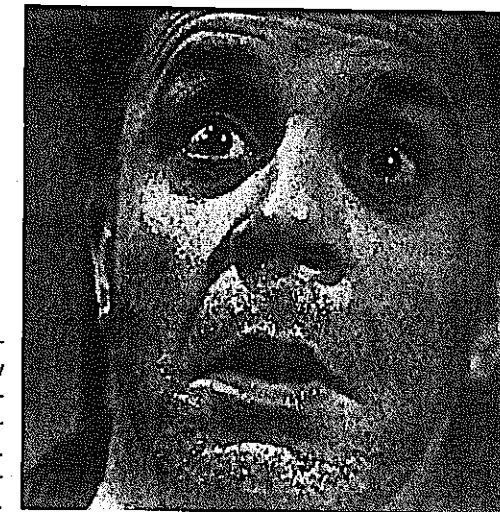
## Komunita

Film – velký vynález 19. století – přes bouřlivé šíření elektronických médií dominuje i v druhé polovině 20. století. Hollywoodští producenti spíše věnují většinu svého úsilí televizi, odkud jim také plyne většina příjmů. V Evropě by „film“ neexistoval bez podpory televizních společností. Největší finanční úspěch nepřinese filmařům nebo hercům senzační umělecký počín, ale dlouhý televizní seriál. Dokonce i v oblasti celovečerních filmů pochází obvykle více než polovina příjmů z televizní a video distribuce, nikoliv z distribuce v kinech.

Film se nachází přímo ve středu této směsi obchodu a technologií, proto se na něj musí nahlížet v širším kontextu komunikačního a zábavního průmyslu. Toto prostředí označujeme jako „médiá“. Již jsme se o nich zmínili, ale nyní je čas podívat se na média podrobněji. Věnovat se budeme i videotechnologiím, jsou také důležité, protože mají stále větší vliv na filmařské řemeslo a na historii televize i ostatních elektronických médií, neboť jejich vývoj souvisí s pokračováním příběhu filmu... a neúprosně předurčuje jeho budoucnost.

Jednu z nejlepších analýz rozdílů mezi různými komunikačními technikami, označovanými jako „médiá“, najdeme v sérii her Samuela Becketta z šedesátých let. Jsou to hry *Play* (Hra), *Film, Eh, Joe* (Tak co, Joe ...), *Cascando* a *Words and Music* (Slova a hudba), v nichž tento dramatik, prozaik, básník a kritik, který psal francouzsky i anglicky, zachytil podstatu různých forem sdělení.

*Hra* představuje na pódiu tři postavy znehybněné v urnách. Dialog proudí mezi postavami sem a tam, tato „akce“ je sledována ostrým bodovým světlem. Beckettův abstraktní návrh scény soustředí naši pozornost na vybraný objekt a zároveň zdůrazňuje, že skutečný pohyb je zanedbatelný. V Beckettově pojetí je představení založeno na hluboce promyšleném inscenování, nikoli na kontrole střihu.



Obrázek 6.1 George Rose v Beckettově hře *Tak co, Joe...* (New York Television Theatre, 18. dubna 1966, producent: Glenn Jordan, režie: Alan Schneider). (Grove Press, zvětšenina z kinematografického záznamu).

Naproti tomu *Film* rozvíjí rozpor mezi filmařem a subjektem, který Beckett vidí pro toto médium jako zásadní. V režii Alana Schneidera a s Busterem Keatonem je *Film* tichým, abstraktním vyjádřením dramatu, které se odehrává ne mezi dvěma postavami, ale mezi filmařem a hercem. Ačkoliv je Keaton během téměř celého filmu na plátně sám, ve skutečnosti ovšem sám není. Kamera ukazuje jeho skutečný vzhled a Keaton se vši silou snaží, aby se jeho „vševidoucí“ oči nestaly tématem dramatické stavby.

*Hra* zdůrazňuje interakci mezi postavami a relativní svobodu diváka dát svému dojmu tvar. *Film* na druhé straně zdůrazňuje osamělost subjektu – drama mezi subjektem a hercem a relativní nemožnost diváka zúčastnit se procesu.

Televizní inscenace *Tak co, Joe...* je stejně pronikavou analýzou základních prvků televize. Během asi 45 minut hra uvádí do kontrastu zvukovou a vizuální složku televizního zážitku. Joe, hlavní postava hry, se ukáže na obrazovce v jediné sekvenci záběrů, které se během hry mění od relativně dlouhého záběru ukazujícího většinu místnosti, přes celek, polocelek až po detailní záběr, velmi pomalu a neúprosně postupující od celku hlavy až po extrémní detaily očí, nosu a úst. Ve zvukovém doprovodu promlouvá k Joeovi melodickým proudem monologu ženský hlas.

Stavba hry *Tak co, Joe...* jasně zdůrazňuje dva základní prvky televize, které ji odlišují od filmu na jedné straně a od divadla na straně druhé: oddělené souběžné monology, jež vytvářejí základní atmosféru a tón hry, při-



spívají k našemu pochopení velkého významu zvuku v televizi, zatímco nezvyklá intenzivní sekvence záběrů od celku po velký detail chytře zdůrazňuje neobyčejnou psychologickou intimitu tohoto média.

*Cascando a Slova a hudba* jsou rozhlasové hry. Struktura této dramatické formy je mnohem jednodušší, než je tomu u divadla, filmu a televize. Beckett vyčleňuje základní prvky rozhlasového umění – „slova a hudbu“ – šumové pozadí civilizace. Produktem jejich dynamického vztahu v rozhlasové praxi jsou: „klesání“, „omílání“, „cascando“. V každém z těchto analytických děl Beckett vytváří dramatické napětí, ne mezi postavami, ale mezi prvky tvořícími určité umění: u divadelní inscenace je to svoboda diváků versus tok dialogu; u filmu režisérovo řízení a integrita subjektu; u televize intenzivní podstata zvuku versus psychologická intimita obrazu; u rozhlasu pak jednoduše slova a hudba, informace a šum.

Beckettova řada analytických her vytváří elegantní souhrn estetických rozdílů mezi médii. Politika a technologie tvoří v mediální rovnici také významné prvky. Vedlejší význam slova „médiá“, vlastně vybízí k širšímu pohledu, než by z estetického hlediska příslušelo. Podle definice jsou médiá prostředkem sdělování: všechny více či méně technologické systémy byly sestaveny k přenášení informací bez časového a prostorového omezení. Přišly, aby byly využívány nejrůznějšími způsoby jak pro informování, tak pro zábavu.

Média jsou také hlavní socializační silou moderního života. Základ slova „komunikace“ naznačuje, že „komunikovat“ znamená posilovat „komunitu“.

## Tisk a elektronická média

Prototypem všech médií je psaný jazyk, který slouží jako prostředek předávání informací mezi lidmi již sedm tisíc let. Teprve vynález knihtisku Johannem Guttenbergem v 15. století umožnil masové šíření „psaných“ sdělení. Právě tato „mnohonásobná reprodukovatelnost“ je nejdůležitějším rysem médií. Mezi léty 1500 až 1800 se výroba knih stala významným průmyslovým odvětvím. Objevení principu časopisu a novin, tedy tiskovin, které jsou produkovány rychle a pravidelně, pak odhalilo druhý nezbytný rys médií (nutný důsledek rysu prvního) – otevřený komunikační kanál. Knihy jsou sice vydávány ve značných nákladech, ale každá je uzavřeným dílem s omezeným tématem. Naproti tomu časopisy a noviny jsou otevřené (jak v čase, tak v rozsahu) dalšímu pokračování a různému využití.

Význam tisku jako revoluční společenské síly byl rozpoznán okamžitě, avšak jeho možnosti jako média byly pochopeny až v 19. století se vznikem vzdělané střední třídy společnosti. Osvojení schopnosti vnímat tištěné sdělení tak trvalo lidstvu mnohem déle, než tomu bylo v případě filmu. Příznačné je, že příchod elektronických médií ve 20. století byl ještě rychlejší, neboť nevyžadoval žádné zvláštní schopnosti pro porozumění.

Tištěná média také těžila z technologického pokroku druhé poloviny 19. století. Parou poháněný tisk byl vyvinut Friedrichem Königem v roce 1810; rotační tisk, který nepracoval přerušovaně, nýbrž spojitě, se objevil v letech 1840 až 1860. Vynález prvního rotačního tiskařského stroje v roce 1846 se připisuje Richardu March Hoeovi. O dvacet let později byla v Anglii patentována první stereotypická tiskařská deska. Kombinace parního pohonu, rotačního principu a jednolitých stereotypických desek významně zvýšila rychlost a variabilitu tisku. Účinnost tiskové přípravy byla zlepšena díky vynálezu psacího stroje C. L. Sholesem roku 1867 (výrobu zahájil Remington roku 1874) a linotypického sázecího stroje Ottimarem Mergenthalerem roku 1884.

Časopis *New York Graphic* publikoval první pultónovou fotografii roku 1880, asi deset let před tím, než se tato technika v novinách a časopisech široce rozšířila. Až do té doby byl technologický pokrok hlavně kvantitativní, zvyšoval rychlost a flexibilitu tisku, ale neměnil základní principy. Oproti tomu pultónový proces byl kvalitativním skokem, který udělal z reprodukce fotografií integrální součást tisku. V tomto okamžiku, před více než sto lety, začaly námluvy mezi tiskem a obrazem, nyní završené sňatkem označovaným jako „multimédia“.

Základním problémem při reprodukci fotografií byl fakt, že fotografický proces vytváří spojitý rozsah tónů od bílé přes šedou do černé, zatímco tisk je v zásadě „binární“ proces – kterýkoliv bod tištěné stránky je buď bílý, nebo černý, bez mezipřechodů. Pultónová technika vyřešila tento problém elegantně: spojitá plocha fotografie byla rozčleněna na malé kousky (až 200 bodů na délku palce), které bylo možné převést do binárního „jazyka“ tisku. Pokud by černými tečkami bylo potištěno 50 % určité oblasti, vnímáme ji jako středně šedou; pokud bylo potištěno 100 %, vzniká černá plocha atd.

Význam objevu principu pultónového tisku pro fotografii lze srovnat s významem pochopení setrvačnosti zraku pro vývoj filmu. Obě techniky totiž jednoduše a účinně využívají přirozené fyziologické vlastnosti zraku.

\*) Pojem „binární“ se zde používá ve smyslu filozofickém, nikoli matematickém. (Ačkoliv úvahy vedoucí k vynálezu binárních počítačů o mnoho let později mají stejný základ.)

## Média: v centru události

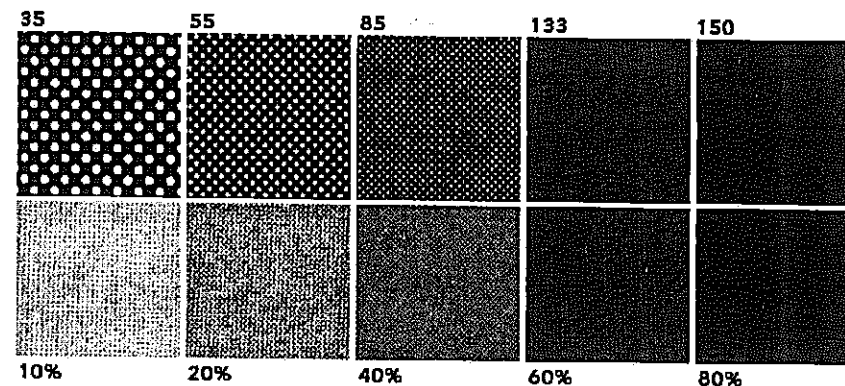
Navíc proces tvořící základ půltónové techniky – převedení spojitého intervalu hodnot na diskretní „kvantovaný“ systém – se stal nejvýznamnějším a široce použitelným intelektuálním trikem 20. století: televize, fototelegrafie, telemetrie a především počítačová technologie tento základní „dialektický princip“ využívají.\*

Mnoho společenských a sémiotických efektů elektronické revoluce bylo předznamenáno již během zlaté doby novin a časopisů v 19. století. Tehdy se ukázalo, že média mohou poskytovat nové podoby reality, záznamu historie – někdy dokonce alternativní realitu – a že tato zprostředkovatelská role může mít hluboký vliv na organizaci života společnosti. Jako ekonomické jednotky začaly noviny a časopisy prodáváním informací a zábavy svým čtenářům a pak postupně přešly k složitějšímu fungování, kdy prodávají reklamní prostor dalším ekonomickým subjektům, které chtějí oslovit čtenáře. Jinými slovy, vydavatelé novin a časopisů přešli od prodávání věci k prodávání služby; jimi kontrolované médium poskytovalo inzerentům prostředek k oslovení široké veřejnosti.

Zhruba od roku 1930 byla tato služba významně zdokonalena. Marketingové průzkumy umožnily vydavatelům nabízet inzerentům konkrétní publikum, nejen holý reklamní prostor. Inzerenti si totiž vždy uvědomovali, jaké publikum chtějí oslovit, ale až příchod demografické vědy umožnil vydavatelům přesně označit zvláště cenné skupiny publika. Moderní časopis s všeobecným rozhledem – například *Time* – rozděluje čtenářstvo do mnoha zeměpisných, sociálních a třídních skupin a pak publikuje zvláštní (i když téměř identické) vydání, takže může nabídnout inzerentovi velmi přesně charakterizované publikum pro jeho sdělení s nejpříznivější cenou. V posledních letech rafinovanost demografických metod vedla k tomu, že všeobecné časopisy – včetně těch s velkým nákladem – ztratily ve prospěch specializovanějších časopisů, které nabízejí inzerentovi menší, ale lépe reagující cílové skupiny pro jeho produkty.

Reklama – důležitá součást kapitalistického ekonomického systému – měla hluboký vliv na styl života v posledních 150 letech. Protože média vlastně vytvářejí trvalý záznam života společnosti, velmi rychle se ukázalo, že nejen výrobci, ale také politici a veřejní činitelé se zde musí prezentovat, pokud má široká veřejnost brát jejich myšlenky vážně. To vedlo ke vzniku podnikání v oblasti propagace a „public relations“, které je úzce spojeno s reklamou. Navíc reklama se sama o sobě vypracovala v tak rafinovanou činnost, že „ocásek nyní často vrtí psem“ – reklamní agentury se

\* Lze pouze spekulovat o tom, zda Niels Bohr a další filozofové kvantové teorie ve fyzice 20. století byli ovlivněni – zřejmě podvědomě – tehdejšími populárními denními tiskem.



Obrázek 6.2 PŮLTÓNOVÉ RASTRY. Rastry s 35 a 55 řádkami na palec (lines per inch – lpi) jsou příliš hrubé pro zobrazení (s výjimkou speciálních efektů). Rastr s 85 lpi je standardní pro tisk novin, 133 lpi pro knihy. Rastr 155 lpi je vhodný pro speciální účely, kdy je třeba vysoké rozlišení detailů.

Stínování – představená v dolní řádce – se běžně používají v grafických návrzích. Například diagramy v této knize využívají 20, 40 a 60% stínování. Stínování se nedosahuje změnou hustoty rastrů, nýbrž změnou velikosti bodů tvořících rastr. Viz též obrázek 2.2F.

účastní přímo vytváření produktu, nejen odhalením možností, ale někdy také nalezením trhu pro nový výrobek tam, kde předtím nebylo nic, určitým vytvořením potřeby u klienta.

Uvnitř tohoto komplikovaného ekonomického systému jsou skryty druhotné neekonomické funkce médií: šíření zpráv, zábavy a informací. „Aktuální okénko“ – prostor rezervovaný v časopise nebo novinách pro zprávy – představuje často sotva 25 % celkového prostoru. Jinými slovy, až tři čtvrtiny komunikačních schopností tištěného média bývají v USA často vyhrazeny pro reklamu. Tato opravdová reklamní záplava je hlavním faktorem určujícím systémy hodnot současné společnosti.

Sdělení obvykle probíhá na osobní úrovni. Zatímco dříve byl maximální počet oslovených lidí určen kapacitou „místa schůze“, nástup tištěných médií komunikační potenciál podstatně zvýšil. Nejen, že bylo možné „oslovit“ mnohem větší počet lidí – z nichž žádný nemusí být na stejném místě ve stejném čase – ale také (což je velmi důležité) se komunikace stala v zásadě jednocestnou (to znamená, že žádný z posluchačů neměl možnost zpětně komunikovat s autorem sdělení).

Mechanická a elektronická média se v základních rysech vyvíjela podobně jako tištěná média před 150 až 200 lety. Je zde však několik významných odlišností. Na rozdíl od tištěných médií nevyžadují film, rozhlas,

## Média: v centru události

televize a video, aby mělo publikum nějaké zvláštní schopnosti k rozpoznání a pochopení přenášeného sdělení. Člověk se nemusí učit „číst“ film, spíš jen má chápat jeho sdělení. Na druhou stranu mechanická a elektronická média se vyvíjejí na mnohem důmyslnější technologické úrovni. „Gramotnost“ tedy není podmínkou, zato příslušné technické vybavení ano.

Další rozdíl tkví v tom, že film se vyvíjel spíše jako veřejný než privátní zážitek – především kvůli nákladnosti a složitosti projekčního zařízení. Skutečně, film je jediným z moderních médií, které si zachovalo veřejný charakter. Nenabízí již divákům možnost přímé interakce s vystupujícími (jako tomu bylo u všech veřejných setkání a pódiových představení před tím), ale stále si udržuje alespoň skupinový charakter zážitku.

Všechna ostatní současná média se vyvíjejí jako soukromá „záležitost“. Má to zajímavý důvod. Postupný přechod od výrobku ke službě pozorovaný ve vývoji tištěných médií je ještě zřetelnější u elektronických a mechanických médií. S výjimkou filmu všechna ostatní současná média začala jako „výrobek“ – přesněji, v ekonomickém jazyce, jako „zboží dlouhodobé spotřeby“. Stejně jako ústřední topení, chladničky, plynové nebo elektrické osvětlení či vnitřní instalace představují telefony, kamery, přehrávače, rádia, televizory, videa a počítače pro konzumenta významnou investici.

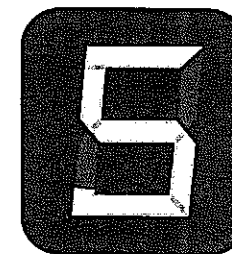
Aby byl přístroj prodejný, musí výrobci zajistit jeho jednoduchou ovladatelnost a také něco, co bude přístroj oživovat – tedy „software“. Jako hlavní zdroj zisku byl chápán přístroj – přijímač či přehrávač; média byla dodávána jen proto, aby bylo něco k přijímání a přehrávání. Jelikož bylo možné přístroj vyrobit jednoduše a levně a protože zisk spočíval v „hardwaru“, bylo výhodné prožitek médií učinit soukromým a prodat tak co nejvíce přístrojů.

Později, kdy už byly přístroje masově rozšířeny, zisk z hardwaru s nasycením trhu klesal, přístroje samy se staly běžným zbožím. (Dnes už nikdo nechápe telefon nebo video jako „významnou kapitálovou investici“.) Ekonomické těžiště se přesunulo nejprve k distributorům a později k výrobcům softwaru. Od osmdesátých let začali hardwaroví giganti skupovat výrobce softwaru a distributory. Například GE pohltilo NBC, Sony koupilo CBS Records, Columbia Pictures a TriStar, Philips si vybojoval Polygram a Matsushita získala MCA. Roku 1995 převzal Westinghouse společnost CBS, a tak se vrátil k televiznímu průmyslu, který pomáhal před 75 lety zakládat.

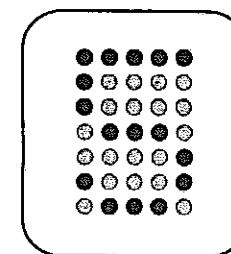
Zajímavým důsledkem tohoto vývoje trhu od výrobku ke službě je, že každé médium začíná jako vysoce profesionální činnost, pro niž je třeba mít hluboké odborné znalosti. Později se médium posunuje k poloprofesionální činnosti, kdy skupiny vzdělaných nadšenců zvládnou techniku.



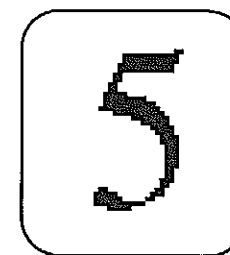
sedmisegmentová LED



vylepšená LED



jehličková tiskárna



běžný monitor 72 dpi



rané laserové tiskárny  
s 300 dpi

Obrázek 6.3 SVÍTÍCÍ DIODY, JEHLÍČKOVÉ TISKÁRNY A DALŠÍ. Půltónový tisk byl prvním spojením tisku a obrazu, čímž se stal vzorem pro další vývoj. Například na začátku 70. let, kdy byly vyvinuty počítačové elektronické displeje, se používaly dva standardní typy alfanumerického zobrazení: sedmisegmentové LED („light-emitting diode“ = svítící dioda) umožňovaly zobrazení číslic složených ze sedmi čárek. To bylo významné zjednodušení – perfektní analytická práce. (Povšimněte si, že „vylepšené“ LED mají drobně pozměněný tvar, kvůli zlepšení čitelnosti čísel.) Tento systém ovšem nelze použít pro složitější abecedu. Byla tedy vyvinuta jehličková tiskárna pro zobrazení písmen latinské abecedy v čitelné podobě. Nejběžnější verze používala 35 bodů uspořádaných v mřížce 5 × 7 bodů.

Uvedení graficky zaměřených počítačů Macintosh v roce 1984 a postscriptových laserových tiskáren roku 1985 zlepšilo čitelnost monitorů a tisku a ustanovilo standardní rozlišení 72 bodů na palec (dots per inch – dpi) u monitoru a 300 dpi u tiskáren. To bylo dostatečné rozlišení pro zavedení zjednodušených podob moderních typů písma (font). Pro porovnání, tato kniha byla vytvořena s rozlišením 2600 dpi.

A nakonec se z toho stává každodenní aktivita, které se může zúčastnit každý s minimem tréninku, jak se dostatečně zjednodušený hardware dostává do domácností.

V kapitole 4 jsme viděli, jak vývoj výrobek-slужba probíhal v případě filmového průmyslu. Edison a další vynálezci vyvinuli stroje a pak dodali i filmy, které se na nich mohly přehrát. Protože přístrojové vybavení bylo složité a drahé, nebyla naděje, že by se projektory mohly prodávat jako spotřební zboží. A tak film zůstal spíše veřejným než soukromým uměním. Postupně se ekonomická síla přesunovala od výrobců přístrojů k majitelům kin (na úrovni „drobného obchodu“) a pak k producentům a distributorům. Navíc v každé etapě filmový podnikatelé, ať výrobci, majitelé kin, producenti či distributoři, přirozeně usilovali o získání monopolu – takový vývoj se později opakoval v případě rozhlasových a televizních společností.

Ovšem už před nástupem filmu naznačili podobný vývoj vynálezci telefonu a amatérského fotografického přístroje. U obou byly propojeny služby a přístrojové vybavení. Oba přístroje sloužily spíše soukromým potřebám, než aby poskytovaly prostor pro širokou komunikaci, což je odděluje od takových médií, jako je rozhlas a televize. Je zajímavé, že rozhlas byl dlouho považován za doplněk telefonu – přístroje, který také zajišťuje spojení, ale jen mezi dvěma lidmi. Marconi představil použitelnost svého vynálezu bezdrátové telegrafie v roce 1899, ale teprve roku 1922 vstoupilo „vysílání“ – šíření signálu pro velký počet posluchačů – do praxe.

V následující tabulce jsou shrnuty hlavní rozdíly mezi jednotlivými typy médií. Dva ekonomické faktory – „nexus“ (uzlový bod) a „obchodní zaměření“ – určují, nakolik médium přináší peníze. To se mění v čase – jak už jsme viděli. Další faktory, jako „dostupnost“, „ovladatelnost“ a „interakce“, popisují způsob použití média.

Ze své podstaty byla první média převážně jednosměrná: magnáti je vyráběli, veřejnost je konzumovala. Společenští kritici od Aldouse Huxleyho a José Ortegy y Gassetu po Marii Winnovou a Neila Postmana popsali tuto sílu a výmluvně varovali před jejím nebezpečím. Od sedmdesátých let je však technologickým sloganem „interaktivita“.

Tento trend začal v druhé polovině šedesátých let, kdy (1968) rozhodnutí Federální komunikační komise (FCC) ve věci Carterfone otevřelo telefonní systém konkurenci. Přibližně ve stejné době uvedl Philips na trh magnetofonovou kazetu, což byl první jednoduchý a dostupný systém pro zvukové nahrávky. Rozšíření xerografie a ofsetového tisku počátkem 70. let umožnilo publikování i neprofesionálům. A koncem sedmdesátých let rozšířily magnetoskopy možnost masového nahrávání i do oblasti videa.

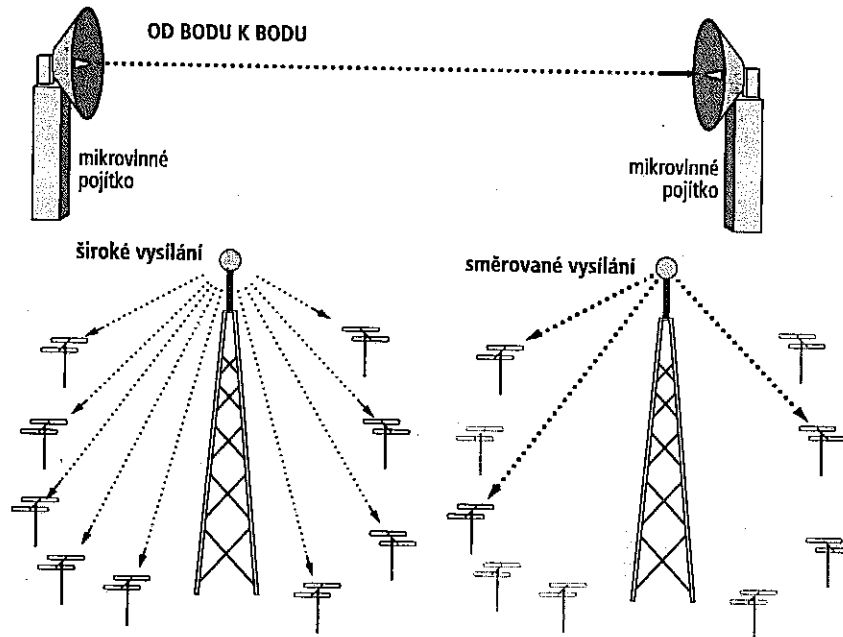
To všechno však byla pouhá příprava na zásadní mikropočítačovou revoluci v 80. letech. Začalo to „desktop publishing“ (příprava tiskových pod-

médium	EKONOMIKA MEDIÍ				POLITIKA MEDIÍ				ovladatelnost
	nexus	obchodní zaměření	sdílovací kanály	dostupnost	interaktivita	distribuční tok	ovladatelnost		
knihy	distribuce	objekt	otevřené	dobrá	jednosměrné	diskrétní	ano		
noviny	produkt/distribuce	objekt, reklamní prostor	otevřené	omezená	jednosměrné	mozaikový	ano		
časopisy	distribuce	objekt, reklamní prostor	otevřené	omezená	jednosměrné	polodiskrétní	ano		
film	distribuce	zábava, distribuční práva	otevřené	omezená	jednosměrné	diskrétní	částečně		
telefon	sít	přístup do sítě	otevřené	výborná	interaktivní	spojitý	ano		
rozhlas	distribuce	reklamní čas, posluchačstvo	omezené	omezená	hlavně jednosměrné	spojitý	ne		
občanské stanice	výroba	zařízení	omezené	výborná	interaktivní	spojitý	ne		
zvuková deska	produkt/distribuce	objekt	otevřené	omezená	jednosměrné	diskrétní	ano		
zvuková kazeta	distribuce	objekt	otevřené	dobrá	jednosměrné	diskrétní	ano		
televize	produkt/distribuce	reklamní čas, diváctvo	uzavřené	žádná	jednosměrné	spojitý	ne		
kabelová televize	distribuce	reklama, zábava	omezené	částečná	jednosměrné	spojitý	ne		
videodisk	distribuce	objekt	otevřené	omezená	jednosměrné	diskrétní	ano		
videokazeta	distribuce	objekt	otevřené	dobrá	jednosměrné	diskrétní	ano		
CD-ROM	distribuce	objekt	otevřené	dobrá	jednosměrné	diskrétní	ano		
internet	sít	přístup do sítě, reklamní prostor	otevřené	výborná	interaktivní	spojitý	ano		

**Výklad pojmů:** Nexus: místo těžiště ekonomické síly. Obchodní zaměření: co je hlavním prodáváním produktem? Sdílovací kanály: je omezen počet distribučních kanálů? Dostupnost: jak snadno jednotlivec získá přístup k médiu? Interaktivita: je médium jednosměrné nebo interaktivní? Distribuční tok: je médium dodáváno v jednotlivých kusech nebo spojitě? Ovladatelnost: může konzument ovlivnit dobu a místo sledování média?

Tabulka P Politické a ekonomické vztahy médií



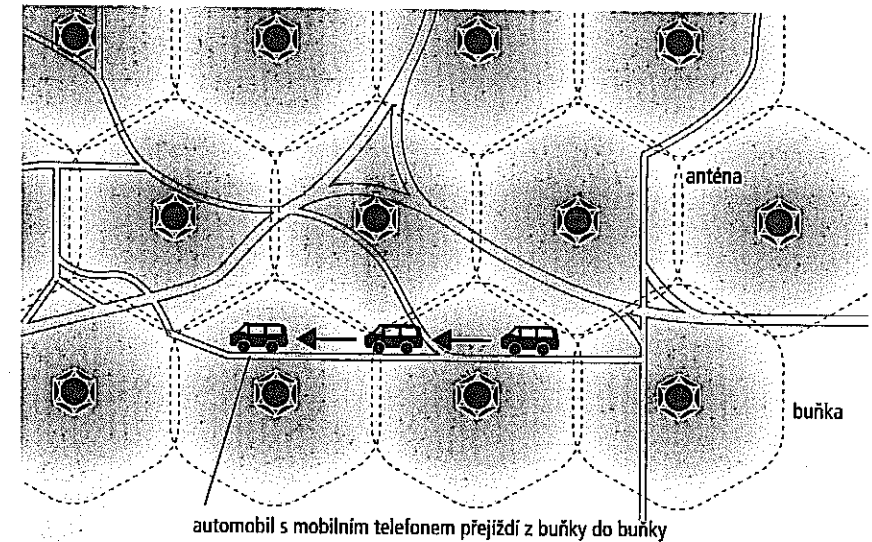


Obrázek 6.4 VYSÍLÁNÍ VŠESMĚROVÉ A SMĚROVANÉ, SPOJENÍ MEZI DVĚMA BODY. Různé systémy přenosu postupují podle schématu „od jednoho k mnoha“, „od jednoho k několika“ a „od jednoho k jednomu“. A co takhle „od mnoha k jednomu“? Internetové zpravodaje a diskusní fóra používají právě toto schéma.

kladů v osobním počítači) a rychle pokračovalo k „desktop presentations“ (vytváření multimediálních prezentací v počítačích) v 90. letech. Mikro-počítače daly i dětem do rukou tak výkonné prostředky pro výrobu médií, o kterých se pár let předtím nesnilo ani profesionálům.

Dnes může kdokoli vytvořit knihu, film, nahrávku, kazetu, časopis nebo noviny s menším výcvikem, než je třeba k opravě kapajícího kohoutku. Mohou ovšem tito nově vyzbrojení tvůrci médií ukázat svou práci velkému počtu lidí? Pokud jde o specializovanou produkci, směřovanou na přesně vymezené auditorium, tak to není problém. Ovšem spisovatel, filmař, hudebník, který chce oslovit masové publikum, má často značné potíže. Demokratické distribuce trvá déle, ačkoliv internet už ukazuje, že distribuce komplexních médií může být tak jednoduchá jako telefonní hovor. Tento budoucí rozvoj budeme probírat v kapitole 7.

Když tedy producenti médií získávají více svobody, mají z toho užitek i konzumenti? Při bližší prohlídce předchozí tabulky dojdeme k zajímavým



Obrázek 6.5 MOBILNÍ TELEFONIE. Rostoucí propracovanost počítačem řízeného systému telefonického přepínání umožnila komerční zavedení celulárních (mobilních) telefonů v roce 1983. Radiotelefony se používaly mnoho let, ale omezený rozsah frekvencí způsoboval jejich neekonomičnost. Móda občanských radiostanic (Citizen Band Radio – CB) byla založena na geniálním řešení problému, elegantním ve své jednoduchosti. CB umožnily milionům lidí vysílat, protože byl výrazně omezen výkon a tedy i dosah. Tisíce účastníků mohly sdílet jeden kanál, protože od sebe byly dostatečně daleko. Podobně celulární telefonie výrazně zvýšila počet dostupných kanálů omezením rozsahu vysílání na několik městských bloků (vysílací buňka – cell, odtud označení celulární telefonie). Co je zde tedy nového? Důmyslný přepínací systém předává signál z jedné vysílací stanice na druhou, podle toho, jak se volající pohybuje. Již počátkem 90. let byly v USA běžné telefony v automobilech, koncem 90. let mobilní telefony pronikly všude, v Evropě jsou dokonce ještě populárnější než v USA. Jaký bude další krok? Oddělit telefonní číslo od přístroje a spojit jej s osobou. Pomocí podobné inteligentní sítě by se hovor mohl vést na jakémkoliv přístroji, který by byl právě po ruce.

závěrům. Fyzická vydání knih, novin, časopisů, desek a pásek mají oproti vysílaným médiím významnou výhodu. Jsou vyráběny a rozšiřovány v jednotlivých kusech, takže konzument si může lépe vybírat. Příjemce také ovládá způsob „konzumace“ médií: může poslouchat nahrávku, číst knihu nebo sledovat video, jak často chce, a rychlostí, jaká mu vyhovuje.

Na druhé straně charakteristickým rysem vysílaných médií je – na rozdíl od fyzických médií – jejich strnulost. Zpětná reakce je značně omezená, i když kabelová televize poskytuje určitou možnost veřejných kanálů a rozhlasové diskusní pořady vybízejí posluchače k přímému telefonnímu

## Média: v centru událostí

vstupu. Navíc je konzument vázán časovým rozvrhem vysílání, a protože vysílání je souvislé, může jen málo ovlivňovat prožitek. Rozšíření video-rekordérů sice umožnilo jistý „časový posun“, ale spojitý tok vysílání stále dominuje.

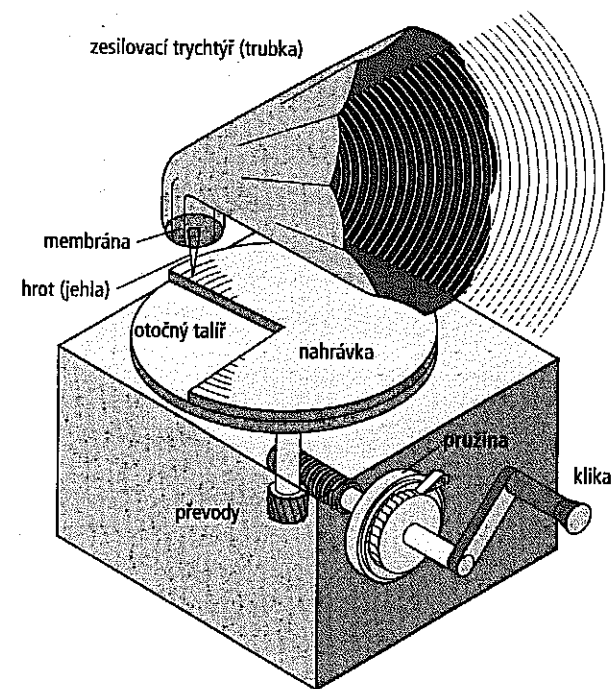
Donedávna byl také značně omezený počet kanálů. Každý zná vtíp o čerstvém předplatiteli kabelové televize, který je zklamán zjištěním, že i když má osmdesát kanálů místo osmi, „stále nic nedávají“. Nyní, jak se spojují technologie počítačů a televize, kabelový přenos konečně umožní obousměrný provoz bližší telefonní síti než klasickému vysílání. Až se stane skutečností šíření videa po internetu a diváci si budou moci objednat vysílání na přání, stane se kabel interaktivním distribučním systémem a konzument bude mít skutečnou kontrolu.

Časopisy a noviny představují zajímavý hybridní případ: nejen že kombinují prodej reklamního místa a auditoria s prodejem samotného výtisku, ale také – a to je ještě důležitější – rozšiřují svůj soubor informací a zábavy tak, že konzument má skutečnou kontrolu prožitku. Mozaikové uspořádání tištěného média umožňuje čtenáři luxus, který se v počítačové terminologii označuje „real-time access“ (přístup v reálném čase). Například čtenář novin se může rozhodnout, který článek chce číst a jak dlouho se mu bude věnovat, zatímco divák televizních zpráv je závislý na časovém schématu vysílání a přijímá informace ve stejném sledu jako všichni diváci.

Toto je nejvýraznější rozdíl mezi tištěným a elektronickým médiem. Protože tištěná informace je zakódována přesněji, je tisk stále neúčinnějším médiem pro předávání abstraktních informací. Částečně proto, že má čtenář tak dobrou kontrolu nad příjmem, může být prezentováno více informací a struktura tištěného média zajišťuje účinně jejich dostupnost; takto jednoduše prostě nemůžete prolístovat disk nebo prolétnout film.

## Technologie mechanických a elektronických médií

Ať už se médium šíří vysíláním nebo v „hmotné“ podobě, všechna mechanická a elektronická média vycházejí ze stejného základu: fyziky a technologie vlnění. Není to nic překvapujícího, jelikož oba naše dva hlavní smysly – zrak a sluch – spočívají na fyzice vlnění. Avšak až do vynálezu Edisonova fonografu nebyl objeven žádný způsob, jak tyto jevy napodobit nebo zopakovat.



Obrázek 6.6 MECHANICKÝ FONOGRAF. Klikou se dodá energie, která se „uloží“ v pružině. Ta ji pak předává prostřednictvím převodů otočnému talíři. Vrypy záznamu uchovávají signál. Hrot jej přenesne na membránu, která změní mechanickou vibraci na zvuk, jenž je zesílen trubkou.

Fonograf, jak jej Edison navrhnul, nevyžadoval žádnou pokročilou technologii: byl to jednoduchý mechanický systém, který nezahrnoval žádnou chemii nebo elektroniku a dokonce ani žádnou zvlášť složitou technologii. Základní součásti jsou trychtýř, který vede zvukové vlny, membrána, která přenáší vlnění vzduchu na mechanický pohyb, hrot, který přenáší pohyb do záznamového média, a váleček nebo disk, který přijímá a zachovává záznam zvuku. Vůdčím principem je zde, stejně jako u všech následujících elektronických médií, technika přenosu jedné vlnoplochy na jinou. V tomto případě se zvukové vlny, jejichž prostředím je vzduch, přeměnily na fyzické vlny ve voskovém válečku nebo na desce.

Edisonův fonograf, i když geniální, měl svá omezení. Mnoho kvality

záznamu se ztratilo při přechodu signálu z trychtýře na membránu, z ní na hrot a voskový váleček, a pak zase zpátky z hrotu na membránu a trychtýř. Další vylepšení přišlo až s rozvojem elektronické technologie na počátku 20. století. Zde se spojuje historie fonografu s rádiovou a telefonní technikou.

Jak rádio, tak telefonie jsou založeny na teoriích elektřiny a magnetismu, ale je mezi nimi zásadní rozdíl: telefon přenáší signál skrze omezený kanál – drát, zatímco rádio využívá volné šíření elektromagnetických vln atmosférou. Díky vlastnostem elektromagnetického pole mohou být rádiové signály přenášeny jednodušeji (rádiové signály vycházejí z jednoho bodu, ale mohou být přijímány kdekoli v široké oblasti), takže se na první pohled zdají být pokročilejším systémem než telefonie, která je úzce směřovaná (telefonní signál putuje z jednoho místa na libovolné jiné jednotlivé místo).

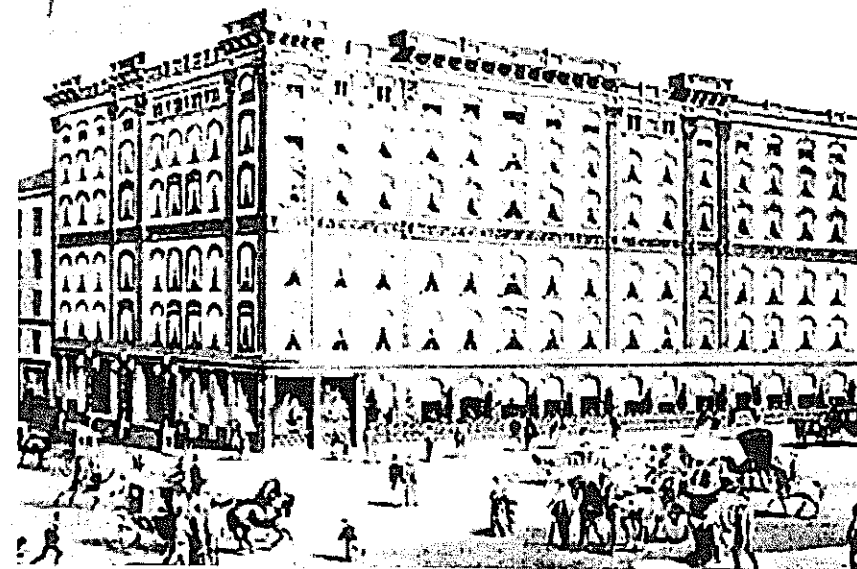
Přesto, jak uvidíme, se začaly přednosti přenosově omezeného telefonického systému oceňovat. Telefonní kabely, ačkoliv se obtížně a draze instalují ve srovnání se snadno vytvářenými elektromagnetickými vlnami, poskytují možnost obousměrné aktivní komunikace. Kabelová televize nyní směřuje rychle tímto směrem, jak koaxiální kabely s větší kapacitou, techniky komprese signálu a především optické kabely obrovsky zvyšují kapacitu oproti klasické telefonní síti.

Stejně technologie jsou dostupné telefonním společenstvem, které začaly podnikat v oblasti kabelové televize. V 90. letech jak telefonní, tak kabelové společnosti podobně rozšířily svůj rozsah, aby zahrnuly všechny formy elektronické komunikace. Je zajímavé, že přes rostoucí abstraktnost elektronických médií fyzické sítě – draze budované během posledních sta let – stále zůstávají neocenitelným majetkem.\*

Samuel Morse podal patent na telegrafní přístroj roku 1840. Bylo to jednoduché zařízení pro přenášení signálu drátem prostřednictvím elektrické energie. Využívalo ovšem jen dvě „slova“ reprezentovaná zapnutým nebo vypnutým proudem. Morseova abeceda z teček a čárek umožnila užitečnou komunikaci, ale do budoucna byl nezbytný pružnější systém.

Bellův telefon přidal k dosavadní technologii významný prvek: byl to první vynález, který přeměňoval zvukové vlny na elektrické a po přenosu zpět na zvukové. Bell začal se zesilujícím trychtýřem podobným Edisonovu, ale navrhnul převádět zvukové vlny na elektrický signál místo

\*) Komunikační sítě se objevují v mnoha podobách. Jedna z velmi šikovných strategií nových společností, které soutěžily s AT&T (American Telephone & Telegraph Company) v 80. letech zaváděním dálkových telefonních linek, byla dohoda se skomírajícími železnicemi o položení optických kabelů podél jejich cest.



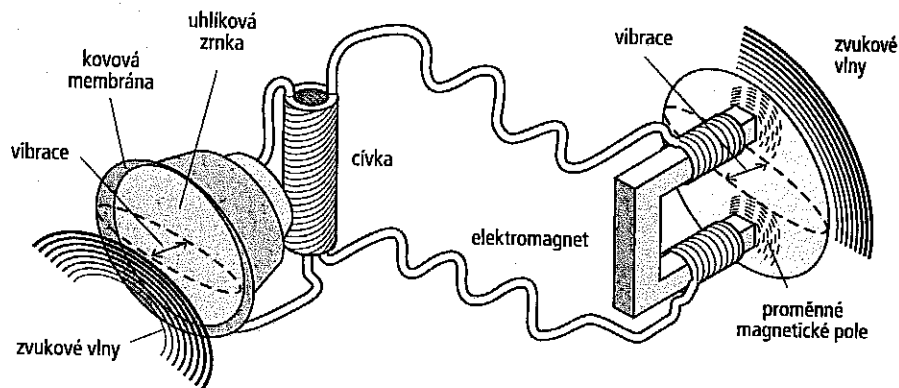
Obrázek 6.7 Alexander Graham Bell předvedl svůj první funkční telefon 11. září 1877 v hotelu St. Denis na rohu Broadwaye a 11. ulice v Greenwich Village. Dva bloky odtud měla o dvacet let později obchod společnost American Mutoscope and Biograph Co., nedaleko bylo i Edisonovo dynamo na Páté avenue. Vývoj spínačů nutných pro zdokonalení telefonu vyžadoval určitý čas. O sto let později budova, která už nebyla hotelem, poskytla prostory mnoha filmařům a publicistům a ještě později zde vznikla „Silicon Alley“ se sídly společností pro nová média. Anglické vydání této knihy *Jak číst film* bylo vyrobeno právě zde, přímo pod místem, kde Bell zahájil nový věk.

záznamu na „fyzické médium“. To umožnilo velmi rychlý přenos sdělení po telefonním kabelu.

„Mikrofon“ je tvořen trychtýřem, membránou a souborem uhlíkových částic v přímém kontaktu s membránou. Jak membrána kmitá, působením zvukových vln naráží na uhlíkové částice. Ty jsou více či méně stlačeny a jejich elektrický odpor se mění podle akustického tlaku. Fluktuační způsobují změny procházejícího elektrického proudu. Na druhé straně komunikačního vodiče pak reproduktor převádí elektrický signál na zvuk poněkud odlišným způsobem: při průchodu elektromagnetem elektrický proud mění intenzitu magnetického pole, které dále určuje kmitání membrány rekonstruuující zvukové vlny.

V 90. letech 19. století se už sice telefon široce používal, ale jeho význam by zůstal omezen, kdyby nebyl podpořen vývojem spínacích prvků a zesi-

## Média: v centru událostí



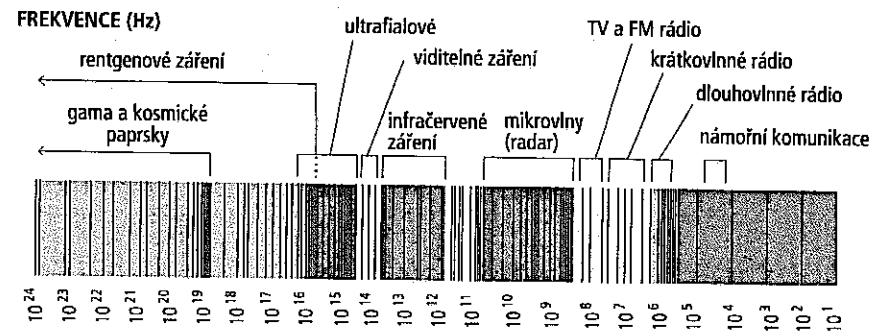
Obrázek 6.8 ELEKTRICKÝ PŘENOS ZVUKU. Telefon je nejjednodušší přístroj pro převádění energie zvuku na elektrickou energii a zase zpět. Popisovaný princip je ovšem společný pro každý přenos zvuku. Klíčové myšlenky jsou použití uhlíkových zrněk v mikrofónu pro převádění zvukových vln na elektrické, opakovací cívka – jednoduchý transformátor, který funguje jako zesilovač, a kombinace elektromagnetu s membránou v reproduktoru (nebo sluchátkách), kde se převádí elektrický signál zpět na zvukový.

lovačů. Koncepce zesilování umožnila přenášení telefonních signálů na větší vzdálenosti a vedla přímo ke vzniku elektronických prvků 20. století. Teorie odvozená z telefonního spínacího systému (který umožnil každému účastníkovi spojení s libovolným dalším přístrojem) přímo předjímá počítačovou technologii a teorii moderních sdělovacích systémů.

Mezitím Heinrich Hertz objevil při provádění experimentů k potvrzení Maxwellovy elektromagnetické teorie způsob, jak kontrolovaně vytvářet elektromagnetické vlny. Elektromagnetické záření, jehož frekvenční spektrum sahá od jednotek po  $10^{21}$  kmitů za sekundu, zahrnuje širokou paletu užitečných jevů včetně viditelného světla, tepelného záření, rentgenových paprsků, infračerveného a ultrafialového záření a rádiových vln (viz obrázek 6.9). Právě rádiový obor spektra zaujal vynálezce jako první.

Dvě skutečnosti byly při zkoumání elektromagnetického záření významné: za prvé, elektromagnetické vlny nepotřebují žádné hmotné prostředí (na rozdíl od zvukových vln) a mohou se šířit vakuem. Za druhé, vysílače a přijímače mohou být naladěny na vysílání a přijímání jen určité frekvence. Rádiový vysílač či přijímač může být naladěn na jeden z mnoha komunikačních kanálů (frekvencí), což je velká výhoda oproti telegrafickému/telefonnímu systému, jehož počet kanálů je určen počtem připojených linek a důmyslností přepínacího systému.

## Technologie mechanických a elektronických médií



Obrázek 6.9 ELEKTROMAGNETICKÉ SPEKTRUM. Rychlost šíření elektromagnetických vln je asi 300 000 km/s a většina elektromagnetických vln má velmi vysoké frekvence (kmitočty). I ty nejdelší rádiové vlny – s vlnovou délkou měřenou v kilometrech – mají frekvence řádově stovek kmitů za sekundu. Nejkratší elektromagnetické vlny – gama paprsky – mají vlnové délky v biliontinách centimetru, frekvence v sextilionech kmitů za sekundu. Nejvýznamnější oblasti elektromagnetického spektra jsou viditelné světlo a rádiové vlny, které se dále dělí na množství vysílacích frekvenčních pásem.

Mladý Ital, Guglielmo Marconi, byl prvním z mnoha experimentátorů, který vypracoval použitelný radiotelegrafický systém. V letech 1896 a 1897 předvedl svůj „bezdrátový“ telegraf v Anglii a brzy vznikly mocné korporace k prozkoumání komerční hodnoty vynálezu. Na rozdíl od telegrafních drátů se rádiové signály nedaly napadnout a zničit (ovšem přijímací a vysílací stanice ano) – vojenský význam vynálezu byl rozpoznán hned.

Ovšem Marconioho systém, stejně jako Morseův, nemohl přenášet složitější zvukové signály, rozlišoval pouze dva stavy „zapnuto-vypnuto“. Telefon převáděl zvukové vlny na elektrické, které byly přenášeny po „médiu“, tedy po drátu, ale „bezdrátový“ systém byl založen na „vlně“ jako přenosovém médiu. Jak může být jeden systém vln (signál) přenášen jiným vlnovým systémem média?

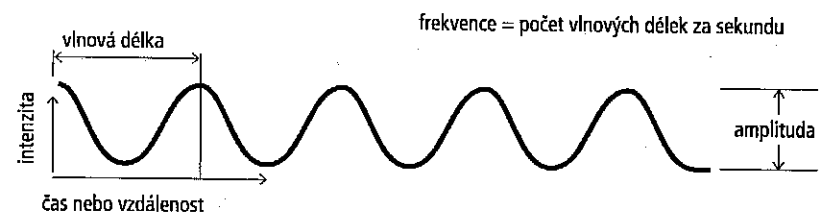
První vyřešil tento problém Kanadán Reginald Fessenden. Napadlo jej složit vlny signálu s nosnou vlnou, jinak řečeno, „modulovat“ nosnou vlnu. Toto je základní princip přenosu rádiového a televizního signálu. Vlna je charakterizována dvěma veličinami – amplitudou (nebo intenzitou) a frekvencí nebo vlnovou délkou – máme tedy dvě možnosti modulace: AM (amplitudová modulace) a FM (frekvenční modulace), právě ty jsou používány v dnešních vysílacích systémech.

Nejprve se zdála Fessendenova teorie nepraktická – dokud nedošlo k vynálezu „audionové“ trubice (vakuová trioda – pozn. překl.) Lee DeFo-

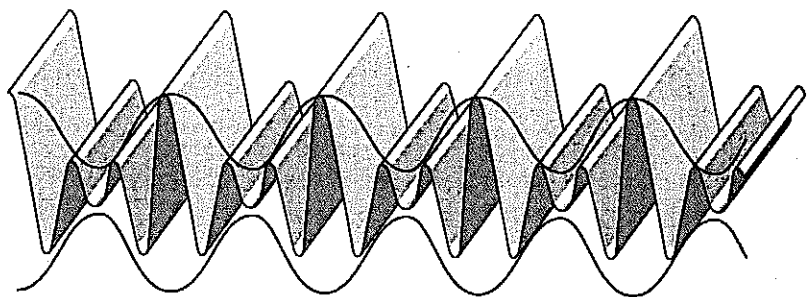


## Média: v centru událostí

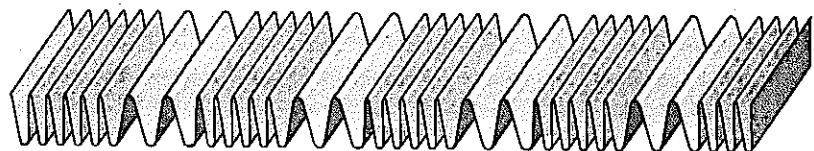
### A. Rozměry vlny



### B. Amplitudová modulace



### C. Frekvenční modulace

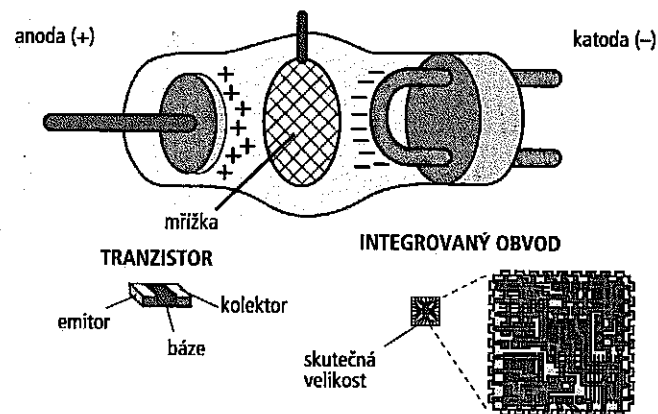


Obrázek 6.10 VLNY A MODULACE SIGNÁLU. Každá vlna, ať zvuková, světelná nebo rádiová, je popsána těmito veličinami: amplitudou, vlnovou délkou a frekvencí. Amplituda určuje intenzitu vlny. Vlnová délka a frekvence jsou navzájem svázány (jejich součin je roven rychlosti šíření vlny v daném prostředí). Frekvence udává počet kmitů (cyklů nebo vlnových délek) za sekundu a má jednotku hertz (Hz). Například zvuková vlna o délce 3,3 metru bude mít frekvenci 100 Hz (rychlost šíření zvuku ve vzduchu je asi 330 metrů za vteřinu – pozn. překl.).

„Modulovat“ signál znamená „přimíchat“ k němu další signál. Je zřejmé, že k tomu máme dvě možnosti: buď modulovat amplitudu, nebo frekvenci (což znamená totéž jako modulovat vlnovou délku). AM je ilustrována na obrázku B: výsledná vlna (nosná vlna složená se signálem) je znázorněna šedou stuhou. Modulace FM je znázorněna na obrázku C.

## Technologie mechanických a elektronických médií

### AUDIONOVÁ TRUBICE (vakuová trioda)



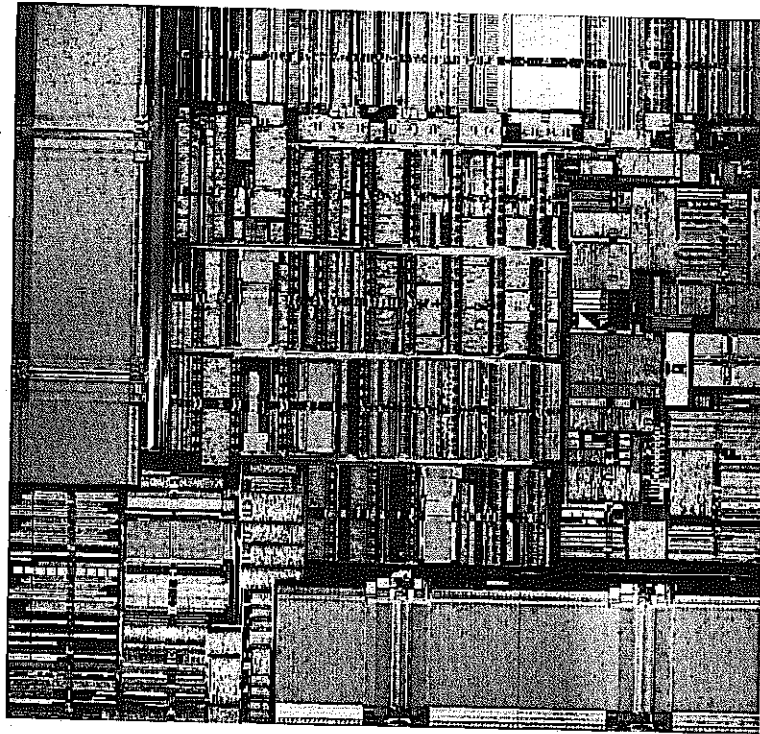
Obrázek 6.11 ELEKTRONICKÉ „VENTILY“: OD AUDIONU K INTEGROVANÉMU OBVODU. DeForestův vynález byl velmi významný, stejně jako geniální. Audionová trubice zesiluje signál pomocí mřížky, která slouží jako elektronický uzávěr. Signál přivedený na mřížku se „promítne“ do silnějšího proudu tekoucího mezi katodou a anodou. Audionová trubice byla vzorem pro všechny vakuové elektronky.

Od padesátých let začal tranzistor (znázorněný na levé straně přibližně ve skutečné velikosti) nahrazovat ve většině zařízení elektronky. Princip činnosti je v podstatě stejný, ale tranzistor je mnohem menší a spolehlivější, což je velká výhoda. Integrovaný obvod, který kombinuje mnoho tranzistorových obvodů, je ještě menší.

restem v roce 1906. Ta umožnila jednoduše modulovat nosnou frekvenci a byla také velmi vhodná pro zesilování signálu. Audionovou trubicí začala éra elektroniky. Systém byl ovšem stále velmi nedokonalý. Bylo třeba zajistit, aby nosná frekvence a modulující signál byly vygenerovány, filtrovány, zesilovány a jinak upravovány. K tomu posloužily vynálezy Edwina H. Armstronga – regenerativní a superheterodynový obvod (1912, 1918).

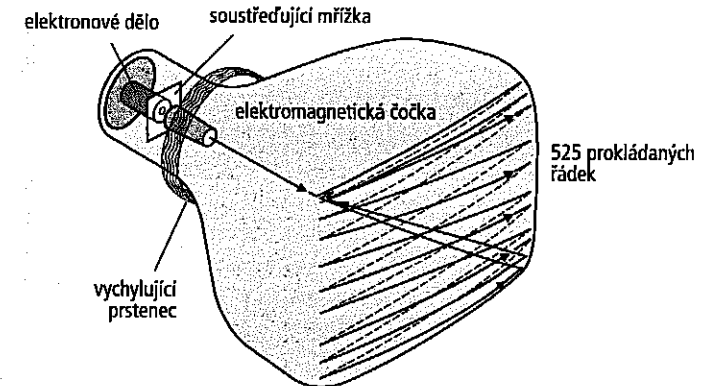
Myšlenka, že elektrický signál může být modifikován elektronickým obvodem, se stala zásadním konceptem pro 20. století. DeForestův audion byl základem elektroniky až do zavedení tranzistoru, vynalezeného Johnem Bardeenem, W. H. Brattainem a Williamem Shockleyem roku 1948. Tranzistory, mnohem menší a spolehlivější než vakuové elektronky, a také z hlediska výroby levnější, otevřely pro elektroniku mnoho nových možností.

Další technologický skok nastal po vytvoření prvního integrovaného obvodu v roce 1959. Integrovaný obvod, vytvářený spíše chemicky (lepáním a dodáváním příměsí do krystalu polovodiče – pozn. překl.) než mechanicky, nahradil celé velké obvody plné dřívějších součástek. V roce

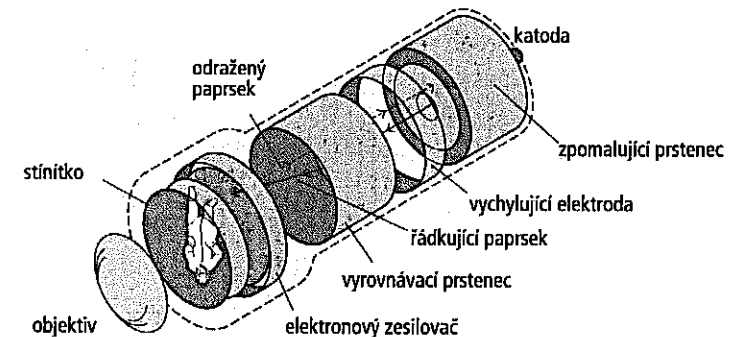


Obrázek 6.12 UMĚNÍ MIKROPROCESORU. Jelikož jsou obvody „tištěné“, třebaže mikroskopicky, odhalují mikročipy estetiku tkvící v elektronické logice, tak jako na tomto zvětšeném obrazu integrovaného obvodu Motorola z poloviny 90. let. Historie mikro počítačové revoluce, která začala kolem roku 1977, je charakterizována pokroky v konstrukci čipů a růstem počtu tranzistorů na jednom čipu z 1000 na 8 milionů. Je zajímavé, že mikročip, nejvlivnější vynález naší doby, závisí koneckonců na starých technologiích fotografie a tisku. Na obrázku je mikroprocesor PowerPC 620, vyvinutý ve spolupráci IBM a Apple, který obsahuje 7 milionů tranzistorů. Mikrosnímek ukazuje čip zvětšený – skutečná plocha je menší než 6 cm<sup>2</sup> (reprodukováno s laskavým svolením firmy Motorola).

1971 tato technologie zrodila křemíkový mikroprocesor s tisíci obvody, vyleptaných fotolitografií. Gordon Moore, jeden ze zakladatelů firmy Intel, odhadl brzy po vzniku integrovaných obvody, že počet prvků na čipu by se mohl zdvojnásobovat každých 18 měsíců. Předpověď, známá jako „Mooreův zákon“, platí podivuhodně přesně už více než třiceti let. Tento exponenciální nárůst je motorem, který pohání mikro počítačovou revoluci a znamená nástup informační éry.



Obrázek 6.13A KATODOVÁ TRUBICE. Obrazovka se skládá v zásadě z elektronového „děla“ (trysky), zařízení soustředujícího paprsek (mřížka a čočka), vychylujících elektrod a stínítka pokrytého luminoforem. Proud elektronů vysílaný z katody (elektronového děla) je soustředován do tenkého paprsku mřížkou a elektromagnetickou čočkou. Vychylující elektrody způsobují pravidelné přejíždění paprsku v řádkách. Americký televizní systém využívá 525 řádků s přibližně 400 obrazovými body na každém řádku. Třicetkrát za sekundu projede paprsek všechny řádky (a vrací se ve vypnutém stavu, jak je naznačeno čárkovanou čarou v obrázku). Z důvodu dojmu spojitosti obrazu je řádkování „proložené“, to znamená, že všechny liché řádky se projdou v první polovině snímku, pak teprve všechny sudé. Každý snímek obsahuje tato dvě „pole“ (půlsnímky).



Obrázek 6.13B SNÍMACÍ ELEKTRONKA ORTHICON (IKONOSKOP). Převedení optického obrazu na elektronický signál je obtížnější než opačná operace. V zobrazující orthiconové kameře se obraz promítá objektivem na snímač (stínítka) tvořený mozaikou fotonek, které převádí světelnou energii na elektrický náboj. Tyto náboje jsou pak „čteny“ řádkujícím elektronovým paprskem, který probíhá po snímači stejně jako paprsek v zobrazující katodové trubici. Paprsek se odráží zpět na elektronový zesilovač – důležitou součást systému, který násobí slabý signál. Sekvenční signál – nesoucí informace o jasů 210 000 obrazových bodů – je pak vyslán k příjemcům. Vidiconová trubice byla založena na stejném principu, ale měla jednodušší konstrukci.

## Média: v centru událostí

Tak jako tvůrci kinematografické techniky vždy chtěli vytvářet zvuk spolu s obrazem, také první experimentátoři s rádiovým vysíláním chtěli přenášet se zvukem i obrazy. Potíž byla v tom, že (ačkoliv jsou zvuk i světlo vlnové povahy) vnímáme zvuk souhrnně, zatímco světelné vlny diskrétně (rozděleně). Světelné vlny z jediného bodu v našem zorném poli mohou být stejně složité jako zvukové vlny z celého „zvukového pole“.

Kvůli této složitosti musí být světelné vlny analyzovány v určitém pořádku, aby mohly být přeneseny po rádiových vlnách. Řešení problému bylo podobné jako u tiskařské techniky: rozložit spojité obraz na dostatečný počet jednotlivých bodů, které se pak postupně přenesou.

Nejprve byly vyzkoušeny mechanické systémy. Vynález Paula Nipkova, „Nipkowův disk“ (1884), obsahuje soubor otvorů uspořádaných do spirály na rotujícím kotouči a vytváří tak paprsek pohybující se po řádcích. Až do počátku padesátých let využíval barevný systém CBS tuto mechanickou technologii. Pracovala docela dobře i v barevných videokamerách používaných měsíčním programem Apollo v 60. a 70. letech.

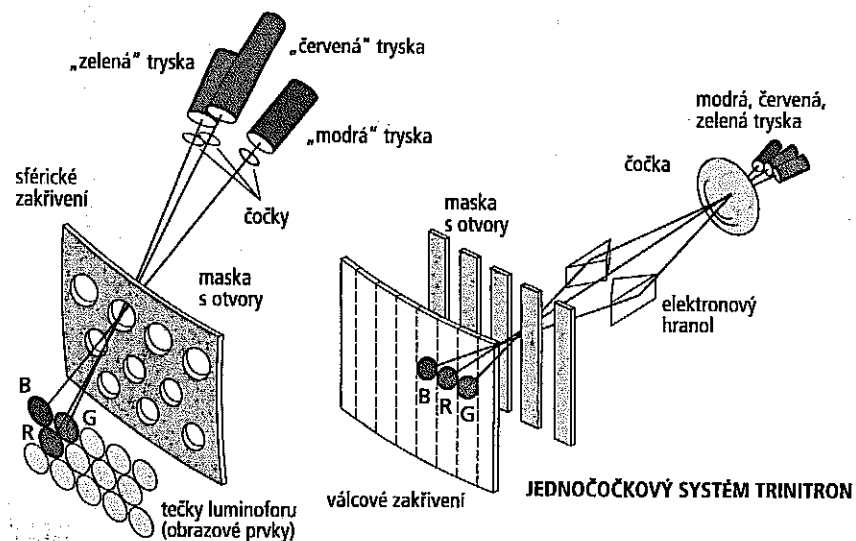
Konečné řešení však spíše než mechanické bylo elektronické. Zásadní byla práce ruského emigranta v USA, Vladimíra Zworykina\*, který vyvinul jak „ikonoskop“ – zařízení pro příjem obrazu a jeho převedení na elektrický signál, od něhož se odvozují dnešní televizní kamery – tak „kineskop“ – katodovou trubici pro převádění signálu zpět na obraz. Pro získání obrazu uspokojivé kvality je ho třeba rozložit nejméně na 100 000, raději však na 200 000 plošek. Tyto plošky se nazývají „obrazové elementy“, neboli pixely (zkratka z anglického „picture elements“). Jako body vytvářené při tisku fotografií pultónovou metodou jsou tyto obrazové prvky, byť oddělené a nespojitě – diskrétní, vnímány vcelku jako spojité obraz. V americkém a japonském televizním systému se používá standardní rozklad na 525 řádků. Evropská televize má standard 625 řádků (obraz je proto ostřejší).\*\*

Dva zásadní, vzájemně související rozdíly mezi pultónovým a televizním systémem jsou následující. Za prvé, body v pultónovém obrazu mají proměnnou velikost, kdežto pixely jsou všechny stejné. Za druhé, pultónové body jsou buď bílé, nebo černé, zatímco pixely mají určitý rozsah

\*) Nezávisle a ve stejnou dobu – možná i dříve – prováděl podobný výzkum Philo T. Farnsworth, ale neprosadil se, protože neměl za sebou takovou průmyslovou sílu, jakou představuje firma RCA, kde pracoval Zworykin.

\*\*) Ani v jednom případě však nejsou vidět všechny řádky a rozlišení obrazu ovlivňuje mnoho dalších faktorů. Poněkud pomalejší sled snímků v evropském systému znamená, že tok přenášených obrazových informací je přibližně stejný.

### STANDARDNÍ TŘÍČOČKOVÝ SYSTÉM



Obrázek 6.14 BAREVNÝ VIDEO SYSTÉM. Standardní barevný systém, znázorněný nahore, se skládá ze tří elektronových děl a čoček (zvláště pro každou barvu) a stínící masky s otvory (které umožňují např. „modrému“ paprsku dopadnout jen na modře svítící tečky luminoforu na stínítku). Dokonalé zaostření paprsku je klíčové – vliv má i gravitační síla, která poněkud odchyluje elektronové paprsky na jejich krátké cestě od trysky ke stínítku.

Systém Trinitron, vyvinutý firmou Sony, obchází tento problém tak, že vertikálně vyrovnává všechny tři paprsky. Takže i když se paprsek ohne dolu působením gravitace, přesto dopadne na bod své barvy. Navíc systém hranolu umožňuje soustředění všech tří paprsků jedinou čočkou a vychylování jedním systémem elektrod. Princip je ten, že čím větší čočka a elektroda, tím přesnější je soustředění paprsku. Jedna čočka může být mnohem větší než jednotlivé z trojice čoček.

jasů (stupně šedi). Navíc, na rozdíl od vytištěné fotografie, se televizní obraz pohybuje. Takže do hry vstupují jako u filmu jevy setrvačnosti vidění a psychické jevy. A opět je tu jistá odlišnost mezi evropským a americkým standardem, evropská televize pracuje s 25 snímky za sekundu, zatímco americká se 30.

V ikonoskopu, snímači orthicon a kameře vidicon, které všechny fungují podobně, je obraz opticky promítán na stínítko uvnitř elektronky, které je pokryto nezbytným počtem obrazových prvků uspořádaných v matici a schopných udržovat elektrický náboj (vytvářený úměrně intenzitě dopadajícího světla). Tyto náboje jsou „čteny“ elektronovým paprskem, který projde celý

obraz pětadvacetkrát (nebo třicetkrát) za sekundu. Výsledný signál pak nese informaci o jasu všech 200 000 pixelů, 25krát (nebo 30krát) za sekundu. Takže každou sekundu musí být přečteno a přeneseno nejméně šest milionů hodnot. Televizní signál je mnohem složitější než rozhlasový signál.

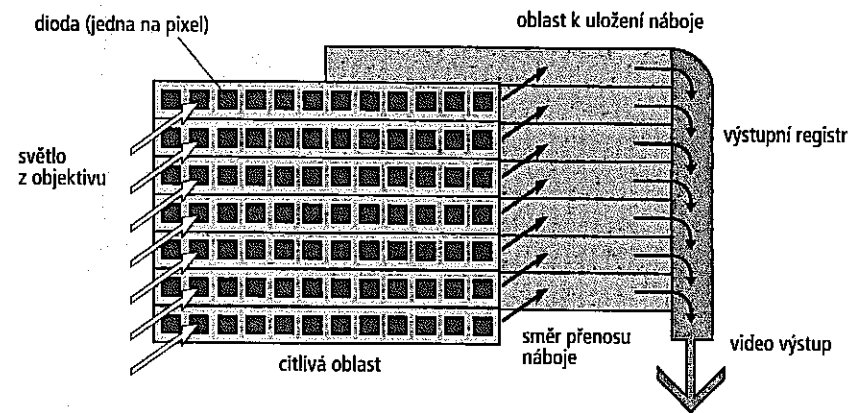
Opačný proces, převedení signálu na obraz, zajišťuje katodová trubice. Stínítko trubice je pokryto luminoforem, jehož částičky vysílají světlo, když na ně dopadne elektronový paprsek. „Dělo“ (tryska) na opačném konci trubice vysílá tento paprsek s proměnnou intenzitou podle hodnoty signálu (jasu původního zobrazovaného bodu). Paprsek je kontrolován magnetickou čočkou stejně jako paprsek ve snímací trubici a probíhá přes 525 (nebo 625) řádků 25krát (nebo 30krát) za sekundu. Ve skutečnosti je to poněkud složitější. Tak jako závěrka filmového projektoru nepřerušuje světlo jen mezi snímky, ale i uprostřed snímku (tedy každý obrázek je promítnut dvakrát), aby se snížilo mihotání obrazu, tak katodová trubice rozděluje každý snímek na dvě části (půlsnímky): první rozmítnutí probíhá po lichých řádcích, paprsek se vrátí nahoru a proběhne po sudých řádcích, takže luminofor na obrazovce vyhasíná rovnoměrněji shora dolů.\*

Princip barevné televize je podobný, musí však obsahovat 3 barvy. Jako barevný tisk využívá psychologii barevného vnímání a pultónovou technologii tím, že vytváří celé spektrum kombinací tří elementárních barev. U televize jsou to červená, zelená a modrá. Barevné kamery původně obsahovaly tři snímače orthicon, na něž dopadalo světlo rozložené pomocí zrcadel a filtrů na tři základní složky, nebo jediný snímač, jehož stínítko bylo maskováno tak, že obrazové body byly uspořádány do tří soustav. Obdobně může zobrazovací trubice obsahovat tři oddělená elektronová děla, každé řádkující jednu barvu, nebo jediné dělo, které zobrazuje barvy postupně. Obrázek 6.14 znázorňuje systém masek, který lze vidět při podrobném zkoumání každé barevné obrazovky. (Barevná televize byla zavedena v USA roku 1953 a v Evropě obecně koncem 60. let).

Moderní CCD kamery (zkratka z anglického „charge-coupled device“ – nábojově vázané prvky), znázorněné na obrázku 6.15, způsobily revoluci ve video technice, neboť značně zvýšily citlivost. Ploché LCD obrazovky (a jejich konkurenti) slibují totéž na zobrazovací straně video rovnice.

Je zajímavé, že rozvíjející se technologie obrazu (film) a zvuku (rozhlas) se protnulý roku 1928, kdy vznikl jak zvukový film, tak televize. Ovšem

\*) Počítačové monitory obecně nedělí snímky na půlsnímky, jsou „neproloužené“ – tedy procházejí každý snímek po pořádku. Také pracují s mnohem větší frekvencí než 30 snímků za sekundu. A to jsou dva technické důvody, proč jsou ostřejší a lépe čitelné než televizní monitory. Tento významný rozdíl vyvolává diskuzi o standardech digitální televize mezi oběma odvětvími.



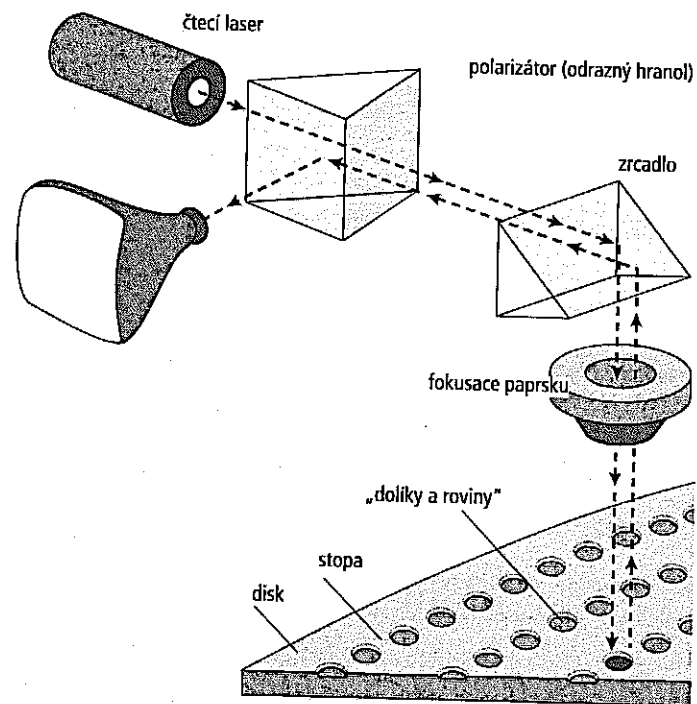
Obrázek 6.15 CCD DETEKTOR. Moderní CCD kamera je mnohokrát citlivější než její předchůdci. Toho se dosahuje jednoduchou, ale geniální stavbou. Diody jsou spojeny s polovodičovými kondenzátory, které ukládají náboj, dokud není řádka nebo celý snímek přečten. Zbaveny povinnosti předat svůj signál ihned čtecímu paprsku, mohou diody mnohem déle sbírat informaci o obraze. Navíc byl skenovací paprsek odstraněn a nábojová informace z celého detektoru je přenášena paralelně pro každý úsek, a tak se ještě víc uvolnily fotodiody pro detekování signálu. Na straně zobrazení, LCD (liquid crystal display – zobrazovací prvky s kapalnými krystaly) displeje využívají stejnou myšlenku, ale nároky jsou zde mnohem nižší.

zatímco zvukový film byl okamžitě přijat, komerční televize byla zpožděna téměř dvacet let. Částečně bylo toto zpoždění způsobeno technickými důvody; především však bylo důsledkem ekonomických rozhodnutí a pak přerušování 2. světovou válkou. Zatímco filmoví producenti a distributoři potřebovali zvuk jako odpověď na zavedení zábavného a informačního média rozhlasu a k oživení ochabujícího trhu, jejich protějšky ve vysílání byly zcela zaujaty mladým médiem rozhlasu, které ještě nevyužilo svůj ekonomický potenciál. Výsledkem bylo, že se zavedením televize nebyl důvod spěchat. Obávaje se zvýšených nákladů, William S. Paley, vlastník vysílací společnosti CBS (Columbia Broadcasting System), aktivně vystupoval proti zavedení televize.

Od roku 1925 začala technologie fonografu využívat pokrok v elektronice. Kvalitnější zesilování a dokonalejší obvody pro nahrávání i reprodukci značně zvýšily možnosti fonografu. Zavedení dlouhohrající desky (1948) a stereofonní reprodukce (1958) bylo pokrokem vycházejícím z roz-



## Média: v centru události



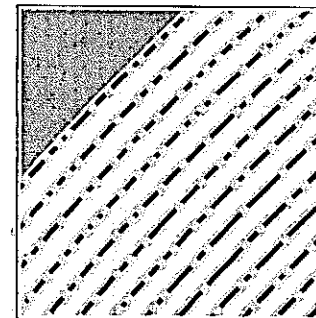
Obrázek 6.16 LASEROVÝ DISK A CD. V 70. letech soutěžilo několik technologií videodisků. Problém byl v zakódování ohromného množství informací na poměrně malou plochu. Firma RCA využívala skutečné drážky a čtecí hrot, které vypadaly podobně jako u standardní gramofonové nahrávky, ale informace byla zakódována odlišně. Hrot „nekodral“ podél stopy, ale spíše snímal různou hloubku stopy jako elektrickou kapacitu. Systém Philips-MCA, který konkurenci porazil (s pomocí JVC), používal čtecí laser. Žádný hrot se disku nedotýkal.

Základní technologie je stejná pro zvukové CD i pro DVD. Laser „čte“ důlky vytlačené v disku a elektronika rekonstruuje vlny ze zaznamenané informace. Na laserovém disku je signál stále analogový. Na CD a DVD je digitální. Ilustrační obrázek je značně zvětšený. Na CD jsou biliony důlků a vzdálenost mezi sousedními stopami je méně než 2 mikrometry (miliontiny milimetru). Tak velká hustota záznamu je možná díky soustředění laserového paprsku na malinkou plošku.

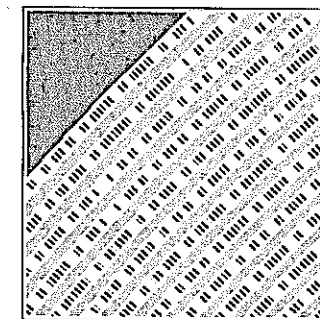
hlasové techniky, tak jako vývoj mnohem složitější techniky HiFi (high-fidelity, tedy „vysoké věrnosti“) v 60. letech. Gramofonová deska však stále měla velkou nevýhodu, nebylo možné ji upravovat.

Koncem 40. a začátkem 50. let se situace změnila zdokonalením magnetické pásky jako záznamového média. Kromě toho, že šlo o přesnější

## Technologie mechanických a elektronických médií



LASEROVÝ VIDEODISK (analogový)



ZVUKOVÝ KOMPAKTNÍ DISK (digitální)

Obrázek 6.17 ZVUKOVÉ CD VERSUS VIDEODISK. Zatímco laserový videodisk obsahuje analogový záznam, zvukové CD je stejně jako DVD čistě digitální. Důlky a plochy disku se převádějí do dvojkových (binárních) čísel, které kódují zvukové vlny ve vzorkovacích intervalech. Kdyby digitální záznam měl být dokonalý, musela by být vzorkovací frekvence nekonečná, což je nemožné. Současné standardní CD používají vzorkovací frekvenci 44 100 Hz. Hodnota, která je digitalizovaná, je jedno z 65 536 čísel (2<sup>16</sup>), protože délka „slova“ je pouze 16 bitů. Někteří staří audiofilové argumentují, že žádný z těchto údajů není dostačující ve srovnání s dobrým analogovým záznamem. DVD-video zvyšuje vzorkovací frekvenci na 96 000 Hz a délku slova na 24 bitů.

a pružnější médium (neboť převádělo elektrický zvukový signál ne na fyzické vlny, ale na magnetický záznam), poskytovalo možnost záznamu vystoupení na několik paralelních stop zároveň, což dalo zvukovým mistrům možnost více kontrolovat záznam pomocí techniky „mixování“. A konečně jelikož nahrávání pásky bylo skoro tak jednoduché jako jeho přehrávání, byla technika záznamu otevřena velkému počtu lidí, což zvýšilo dostupnost média. Ve skutečnosti zvuková páska byla (podobně jako videopáska o něco později) propagována spíše jako médium pro individuální záznamy než jako náhrada gramofonového záznamu.

Jako pouhé přehrávací médium přidaly kompaktní disky (CD, zavedené roku 1982) jen málo k technice a využívání zvuku, s výjimkou diskutabilní stálosti záznamu. Avšak jako záznamové médium představují od poloviny devadesátých let CD další skok ve vývoji audio technologie: protože signál na CD je digitální, může být upravován mnoha způsoby – snadno a levně. Na konci století si mohli užívat audiofilové disponující počítačem techniky mixování a editace, které by stály v době, kdy se CD jako médium zrodilo, tedy počátkem 80. let, miliony. Internet jim pak dal přístup ke stovkám tisíc nahrávek – stejně jako možnost levně distribuovat své vlastní výtvořky.

Protože televizní signál je mnohem složitější než jednoduchý zvukový signál, trvalo dobrých deset let, než se technika magnetického záznamu na pásku zdokonalila tak, aby bylo možné zaznamenávat obraz. Když byla v 60. letech videopáska zavedena, znamenalo to nejen změnu stylu komerční televize, která byla do té doby omezena na živé vysílání nebo reprodukci filmů, ale také otevření média televize velkému množství lidí. Výsledkem bylo sjednocené umění a výdělečný obchod s videem.

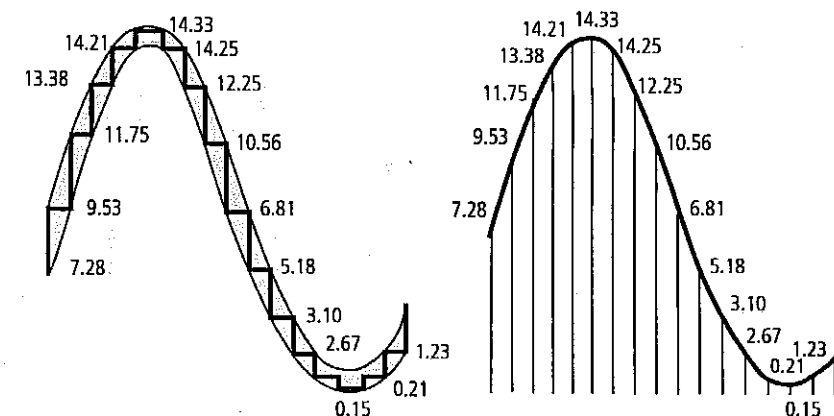
V průběhu 70. let japonští, evropští a američtí výrobci elektroniky soutěžili ve vývoji úspěšné technologie videodisku a jeho uvedení na trh. Po mnoha falešných startech přišel na trh životaschopný videodisk v roce 1978. Ovšem jeho příchod byl natolik opožděn, že konkurenční technologie videopásku od firmy Sony měla mezitím dostatek času se prosadit. Laserový videodisk na trhu nikdy nedostihl VHS kazety.

Co bylo na komerčním zavedení videodisků překvapivé, nebyla jejich dobrá kvalita, ale technické řešení. Dva ze soutěžících systémů – RCA a německý TeD systém – využívaly záznam elektrických kódů do skutečné rýhy, kterou čtecí hrot musel projíždět. Konkurenční laserový videodisk MCA/Philips, který ovládnul trh, představoval zajímavou kombinovanou (hybridní) technologii: disk nese viditelně zakódovaný elektromagnetický signál. Skutečně, zkombinoval nejlepší vlastnosti pásku a disku, analogové a digitální. Navíc, zavedením laseru se silně zvedl výkon systému, neboť světelné vlny mají mnohem větší frekvenci než rádiové vlny, a tak mohou přenést více informací za kratší dobu.

Je ironií, že technika laserového disku se stala výdělečnou až na trhu zvukových nahrávek, ačkoliv zvukové CD bylo uvedeno na trh až čtyři roky po videodisku. Přes lepší rozlišení a větší přizpůsobivost laserového videodisku byl náskok videokazety téměř nepřekonatelný. Teprve kolem roku 1991 se stal laserový videodisk životaschopným produktem – ale i pak byl trh omezen na filmové nadšence a videofily.\* Po jistou dobu nebylo dokonce v polovině 80. let možné koupit přehrávač videodisků, a to i přes fanatickou oddanost asi 500 000 zákazníků. Časem americko/evropský spolek MCA a Philips prodal technologii japonské firmě JVC (Japan Victor Corporation).

Bitva rivalů v technologii videodisku v 70. letech měla několik starších období: RCA a CBS zavedly různé verze dlouhohrajícího gramofonového záznamu (koncem 40. let). Jak 33 1/3 rpm (otáček za minutu) disk o prů-

\*) Horizontální rozlišení systému VHS VCR je méně než 250 řádků – daleko od ideálu pro vysílání televize. Laserové disky nabízí horizontální rozlišení asi 425 a DVD 480 řádek. Jsou tu i další rozdíly, které zvýhodňují laserový disk a DVD oproti VHS záznamu.



Obrázek 6.18 DIGITÁLNÍ VS. ANALGOVÝ. Princip digitalizace spočívá v tom, že všechno lze kvantifikovat. Analogový záznam zvuku nebo obrazu (vpravo) „otiskuje“ zvukové a světelné vlny do spojitého – a spojitě proměnného – fyzikálního nebo elektronického média, jako je drážka gramofonové desky nebo elektromagnetický signál. Digitální záznam je nespojitý a není plynule proměnný: je omezen počtem číslic (nebo desetinných míst, pokud chcete) použitých k identifikaci a „kvantizaci“ každé hodnoty. Digitální signál je vytvořen vzorkováním zvukové nebo video vlnoplochy mnohokrát za sekundu, převedením vzorků na čísla a jejich záznamem v číselné podobě. Ačkoliv se může zdát analogový záznam dokonalým – v jakémkoliv místě křivky můžete zjistit hodnotu, a to s libovolnou přesností – ve skutečnosti jsou analogové signály ovlivněny degradací vlastní jejich záznamovému prostředí. Na druhé straně, digitální záznam je odolný vůči degradaci, ale je omezen frekvencí a přesností vzorkování.

měru 12 palců od CBS (vyvinutý Peterem Goldmarkem), tak 45rpm sedmi-palcový disk od RCA nakonec našly použití, ačkoliv 33 1/3 disk zaznamenal na médium větší dopad. O několik let později oba giganti RCA a CBS stáli opět proti sobě, a to kvůli systému barevné televize. Elektronický systém RCA rychle porazil systém CBS, který byl částečně mechanický (také byl navržen Goldmarkem). V obou případech byla úspěšnější technologie, která přinášela pokrokovější řešení.

Když nadešel počátkem 90. let čas k boji o televizi s vysokým rozlišením (HDTV – High-Definition Television), zvolily americké a evropské firmy opatrnější postup. Firma Sony, dominantní inovační síla ve spotřební elektronice od 60. let, vyvinula HDTV a představila ve spojení s japonskou sítí NHK již koncem 70. let 1125řádkový systém se širokou obrazovkou. To bylo o 10 let dříve, než se systém v Japonsku oficiálně objevil (s pře-draženými přijímači byl mimo dosah většiny lidí a měl omezenou dobu

vysílání). Zatímco se do toho Japonci pustili, jejich evropské a americké protějšky vyčkávaly s vědomím toho, že širokouhlé televizní standardy vyžadují vládní schválení. Nástup HDTV je tedy zdlouhavý (to nebyl případ vývoje videopásků v 70. letech, které také byly zavedeny firmou Sony).

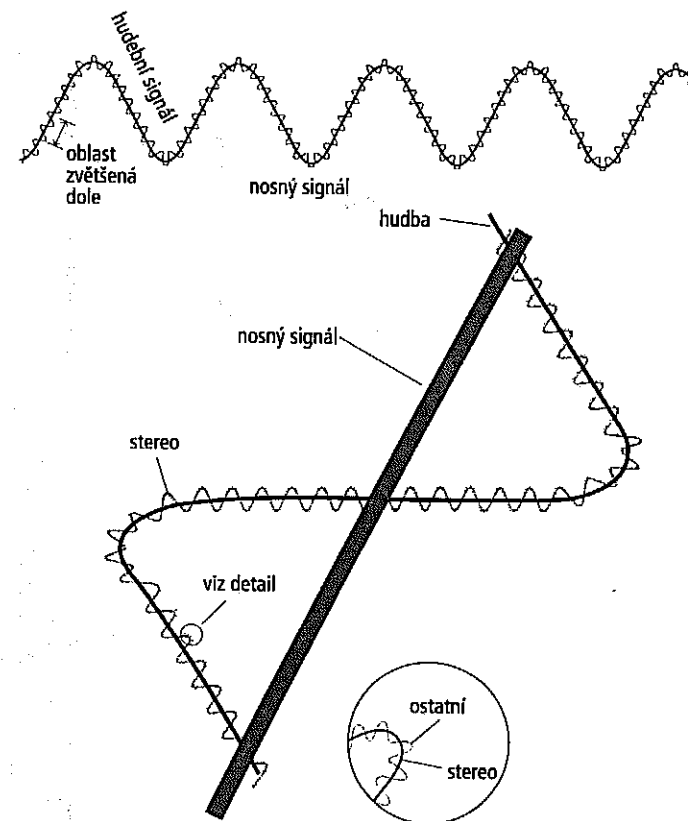
Ačkoliv japonský systém pracuje dobře, staly se standardy HDTV hlavním bitevním polem obchodní války. Američané s evropskými spojenci se nehrnou do kupování drahých japonských licencí. Americký úřad FCC rozhodl roku 1992, že HDTV standard, který přijmou, bude muset být digitální. Jelikož NHK systém je analogový (byl ze 70. let), vypadl ze hry. Pod nátlakem FCC pak čtyři vítězné společnosti (žádná z Japonska) souhlasily v květnu 1993 se spojením svých technologií a s rozdělením nákladů na licencování.

V pozadí rozhodnutí FCC o digitální HDTV může být obchodní politika, ale má to i technický smysl. Pokrok jde dál; když bude americká HDTV digitální, budou moci být televizory uzpůsobeny i k dalším interaktivním funkcím. Roku 1996, kdy po dlouhé a spletité diskusi FCC vydal pravidla pro HDTV v USA, byly už japonské firmy připraveny k soutěži na digitálním poli. HDTV vysílání v USA formálně začalo v listopadu 1998, ale v té době poskytoval soubor standardů vysílacím společnostem a výrobcům televízí takovou volnost, že se nemohli shodnout na jedné cestě vývoje. Navíc kabelové společnosti, které tehdy americké televizi dominovaly, nebyly připraveny přivádět digitální signál z kabelového tuneru do televízoru.

A nebylo to tím, že by trh nebyl ochoten přejít k digitální technice, spíše naopak. Mezi rokem 1997 a koncem století se konzumenti rychle chopili ostatních digitálních video produktů. Koncem 90. let otevřely digitální fotoaparáty nový prostor pro domácí fotografování a brzy přibývaly i digitální videokamery. DVD-videodisk navržený jako náhrada VHS kazety byl zaveden v dubnu 1997 a rychle přijat jako dokonalejší (laserový videodisk byl skvělým modelem pro DVD). Během 18 měsíců všechny video obchody v USA otevřely DVD sekce, aby konkurovaly půjčovnám kazet.\*

V historii vývoje záznamových médií můžete vystopovat jeden základní cíl: zachytit více informací, s podrobnějšími detaily a na co nejmenší plo-

\*) Toto je další zajímavý příběh války o formát. Zatímco boj o HDTV plnil titulní stránky, dvě velké aliance výrobců spotřební elektroniky se střetly o standard pro nástupce CD-ROMu. Sony a Philips byly spojenci už od prvních dnů optického disku a dělily se tak o zisk z prodeje každého CD. Skupina vedená Time Warnerem a Toshiba chtěla také podíl. Obě skupiny se nakonec dohodly na DVD standardu. Roku 1999 se soubor opakoval, když šlo o nástupce ctihodného zvukového CD. Sony-Philips se držely systému SACD, založeného na technologii DSD od Sony; Time-Warner-Toshiba podporovaly DVD-Audio.



Obrázek 6.19 MULTIPLEXOVÁNÍ. Přenášení vlnoplochy je omezené jen naší představivostí. Jako nosná vlna poskytuje základ, na nějž se moduluje signál, tak i signál sám může sloužit k přenosu dalšího signálu, jak je tomu při stereo „multiplexingu“. Dále tento signál může sloužit k přenosu dalšího signálu (čtvrté vlnoplochy). Některé směrované (narrowcast) vysílací systémy takto pracují, jejich signál nese „na zádech“ FM stereo signál. Často jsou tímto způsobem přenášena data. Multiplexování se těžko znázorňuje, ale funguje dobře.

chu. Jedna možnost je zkrátit používanou vlnovou délku (televize versus rozhlas, laserový disk versus magnetická páska), druhá je zlepšit médium (vinylová 33 $\frac{1}{3}$ rpm deska versus šelaková 78rpm, HDTV versus standardní televize). Mezitím, co se v druhé polovině 20. století zdokonalovala technologie zvukového a obrazového záznamu, další formy informační technologie se vyvíjely samostatně.

Počítačová paměť a ukládání informací nastupují ve 40. letech s pomo-

cí zranitelných vakuových elektronek převzatých od rozhlasového průmyslu. Během 30 let počítačové technici zkoušeli mnoho různých paměťových médií ve snaze získat větší účinnost a kapacitu. Protože tehdy ještě počítače nebyly běžným spotřebním zbožím, mnoho různých patentovaných technologií záznamu informací bylo navrženo, krátký čas používalo a pak opuštěno (ačkoliv nejstarší systém – děrný štítek – se stále ještě používá). Začátkem 60. let se ukázala jako vhodný standard pro výměnu informací magnetická páska, ačkoliv lineární charakter pásky se jevil jako sklíčující přístupová bariéra (nutnost převíjet pásku při hledání jednotlivých informací). Problém vyřešila firma IBM roku 1956 výrobou magnetického kotouče. Zavedení „pružného“ (floppy) disku pak znamenalo jeden ze základních kamenů mikropočítačové revoluce.

Počítačové pracovníci rychle rozpoznali možnosti nové technologie laserového záznamu. Během několika let od uvedení laserového disku byla technologie upravena k záznamu a uchování bitů a bajtů stejně jako obrázků a hudby. CD-ROM (Compact Disc – Read Only Memory), který uvedly na trh Sony a Philips roku 1985, zvěstoval blížící se spojení počítačů a médií, informační a záznamové technologie.

Na druhou stranu, lidé věnující se audiu a videu si začali uvědomovat, že filozofie počítačových „národů“ jim má co nabídnout, a to digitalizaci. (Počítačové technologové už dávno opustili myšlenku analogového modelu.) Pokrok průmyslu byl založen na digitálním přístupu k realitě. Omezením světa na nejelementárnější symboly – jedničky a nuly binárního systému – se otevřela cesta světem nekonečně manipulovat. Proč? Čím je kódovací systém jednodušší, tím jednodušší je jeho použití. Počátkem 80. let se technologové audia a videa připojili k všeobecné digitální posedlosti.

*Nor mouth had, no nor mind, expressed*

*What heart heard of, ghost guessed...*

*Ani ústa, ba ani mysl nevyjádřily*

*co srdce slyšelo, duchové tušili...*

[„Léto a zima“]

Gerald Manley Hopkins napsal tyto řádky před mnoha roky, když právě vznikalo umění filmu. Nyní si audio a video technici a umělci mohou užívat to, o čem se jejich předchůdcům ani nesnilo: úplnou kontrolu podoby reality, kterou vytvářejí. Neboť když už jsou obrázky a zvuky digitalizovány, je jejich výsledné zpodobnění na plátně a v reproduktorech omezeno pouze důmyslností počítačových programů, které je upravují. Brice Parain poznamenal:

**ZNAK NÁS NUTÍ VIDĚT OBJEKT SKRZE JEHO VÝZNAM.**

Ale když je znak kvantifikován, můžeme vyvodit logický důsledek:

*Význam znaku je omezen pouze představivostí toho, kdo popisuje.*

A pokud jsou obrazy a zvuky, jejichž historii od prvních fotografií a fonografů jsme si právě probrali, reprezentovány v jediném médiu jako slova (a čísla) v literatuře, je jejich spojení možné. A toto je tématem kapitoly 7.

## Rozhlas a nahrávky

Je zajímavé, že rozdíl ve struktuře rozhlasu a televize není velký. Estetický a formální vývoj televize v USA se od roku 1948 podobá historii rozhlasu mezi léty 1922 a 1948 (ačkoliv od nástupu kabelové televize se musel rozhlas esteticky specializovat). V jistém smyslu je vhodné používat termín „vysílání“, který zahrnuje obě média, než mezi nimi hledat rozdíly. Jak rozhlas, tak televize slouží základní socializační úloze: zprostředkovat svět kolem nás. Původně izolovaní jedinci a komunity jsou přiváděni do relativně intimního kontaktu s ústředním zdrojem (když už ne přímo mezi sebou). To způsobuje zásadní posun kulturních vzorců. Problém ovšem je, že tato média jsou jednosměrná.

Každý, kdo někdy viděl vyrůstat dítě z kojence pod vlivem televize jako náhradní matky, může dosvědčit velkou moc elektronických médií. Ve vytváření nových potřeb (panenky Barbie či značkových cereálií ke snídani na jedné straně a neustálé umělé stimulace a všudypřítomnosti lidského hlasu na straně druhé), ve vštěpování společných hodnot a při určování obecného stavu kultury nemají rozhlas a televize konkurenci. Tištěná média nemají ani desetinu moci elektronických médií, protože v nich není bezprostřední lidská přítomnost, protože sám čtenář určuje postup příjmu sdělení a musí jej aktivně rozkódovávat, číst. Stejně tak filmové představení, ačkoliv je v něm bezprostřední lidská přítomnost a v zásadě nemusí být dekodováno, působí jako oddělená zkušenost: odehrává se v kině, ne doma.

Tato elementární moc je vidět v čistší formě v dnešním rozhlase než v televizi, jelikož rozhlas může být vnímán mnohem snáze (nemusíte se na něj dívat). V tomto smyslu je rozhlas stále vzorem pro televizi, která jako médium klade větší důraz na zvukovou stránku než na obrazovou, na rozdíl od filmu.

Základním posláním rozhlasu není pouze vyprávění příběhů a přenášení informací, ale také vytváření vše prostupujícího zvukového prostředí. Vrcholným produktem této činnosti je „muzak“, spojitý proud promyšleně navržené a naprogramované hudby vytvářející určitou nála-



du: hudba spíše jako konstrukce než jako nositelka významu. Většina současných rozhlasových stanic, ať už informačních či hudebních, míří tímto směrem. Mrtvé prodlevy musí být odstraněny; důležitá je nepřetržitost proudu zvuku, jak ví každý diskžokej. Psychologicky udává rádio „pulz času“, je to umělá, ale dosti potřebná funkce. Podobně je velká část televizního vysílání navržena jako doprovod každodenních činností. Vizuální informace, ačkoliv je často důležitá, není paradoxně nezbytná. Není nezbytné dívat se přímo na debatu nebo televizní zprávy, také většina televizních dramata je pochopitelná bez zrakového vjemu. V důsledku toho není neobvyklé, že lidé zároveň „čtou“ noviny a „dívají“ se na televizi.

Již brzy v počátcích komerčních rádií bylo jasné, že je ovládné koncept osobnosti. Rozhlas, dokonce více než film, zesiluje roli celebrit, protože „varietní“ programy osvobozují hvězdy od umělých rolí a umožňují jim „hrát samy sebe“. Rozhlasové programy jsou často neoddelitelné od hvězd, které je moderují. Základní forma byla převzata z varieté, ale nyní dominují konferenciéři. Jack Benny, George Burns a Gracie Allenová, Fred Allen, Bing Crosby, Edgar Bergen a Charlie McCarthy a Easy Aces – všichni využívají osvědčenou formu, jejímž základním prvkem je nepřerušovaný sled smyšlených a skutečných prvků.

Hvězdné osobnosti jsou jednoduše identifikovatelné: Bennyho jedovatosti, Graciina podivná logika, sarkasmus Freda Allena – tyto charakteristiky tvoří kostru pořadů. V každém případě je hvězda sama sebou a zároveň hercem v ději podle scénáře. Rozhlasová show mívá často prvky zápletky, pirandellovský zvrat, který stále znalce rozhlasu přitahuje.

Častým dramatickým prvkem je zahájení, kdy hvězda prozradí, že pár minut před začátkem vysílání náhle zjistila, že chybí scénář programu na tento týden – asi je to noční můra každého autora. Půl hodiny potom už se to ale nepozná. Brilantní parodie rozhlasové komediální formy od Alberta Brokse, *The Albert Brooks Show*, využívá podobnou zápletku. Během velice slabého děje pak defilují podpurní herci, hostující hvězdy, zpěváci. Asi nejstrašnějším příkladem takového pořadu je *Allen's Alley* od Freda Allena.

Jelikož tu není žádná vizuální stránka, která by odváděla pozornost od dějové linky, má rozhlas neobvyklou schopnost příběh v čase a prostoru zhustit. Kinematografický způsob „stříhu“ je zde nepoužitelný, protože „spoje“ by nebylo možné vnímat. Vhodnější je hudební termín „segue“: zvukové segmenty jdou jednoduše za sebou bez přerušení. Přinejmenším v komediálních a varietních programech může hvězda přejít od úvodního slova přes krátkou scénku s dalším hercem k reklamě a zpátky do děje bez přerušení rytmu. Ačkoliv se mnohem snáze uskutečňuje v televizi, stala se tato technika „segue“ významným modelem pro nová média, kde jsou silné úvody zásadním nástrojem.

I když dramatické programy měly v zásadě stejné možnosti jako rozhlasové komedie, byly v užívání těchto metod mnohem obezřetnější. Předpokládalo se, že určitý pocit reality musí být zachován, aby se dosáhlo dramatické nálady. Rozhlasové programy jsou dvojího druhu: „seriózní“ hry, jaké jsou k slyšení v pořadech *Lux Radio Theatre*, *Inner Sanctum*, *Suspense* a zejména v *The Mercury Theatre* – společnosti Orsona Wellese, a „seriály“ – zdaleka nejběžnější dramatická forma v rádiích a nejvýznamnější příspěvek rozhlasu k estetice dramatiky. Seriály (které mohou být stejně dobře komediální jako dramatické) se objevily roku 1929, kdy byl uveden v premiéře seriál *Amos 'n' Andy*. Seriály soustředily pozornost na známé osobnosti a umožnily dramatickým programům narazit na stejně bohatý zdroj osobností, jaký nabízejí komediální show. Seriály jako *The Shadow*, *The Lone Ranger*, *The Whistler* a *Sherlock Holmes* představovaly zajímavé fiktivní osobnosti. V denním vysílání rádií forma „mýdlové opery“\* dále vytrýbila koncept seriálu. Na rozdíl od své večerní obdoby tato denní dramata vyprávějí nekonečné příběhy. Kupodivu rozhlasové mýdlové opery přetrvaly ještě nějakou dobu po nástupu televizní éry, nejméně do konce padesátých let – bylo to právě díky jejich návykově přitažlivým nekonečným příběhům.

Když televize přijala tyto dvě formy, jejich vyjadřovací jazyk se stal propracovanějším. Úzce chápaný televizní seriál (serial) ukazuje stejné postavy v navazujícím ději, jako tomu bylo u rozhlasových mýdlových oper, zatímco televizní série (series) představují stejné postavy v různých uzavřených příbězích, podle vzoru večerních rozhlasových seriálů.

Již počátkem třicátých let 20. století bylo spektrum rozhlasové zábavy kompletní; během následujících patnácti let se už měnilo jen málo. Komedie a hudební estrády dominovaly programům; zprávy a sportovní novinky také zabraly významný čas; soutěže a „talk show“ (rozhovory moderátora se slavnými hosty, pozn. překl.) spolu s mýdlovými operami, seriály a občasnými vážnými dramaty pak vyplnily zbytek vysílacího času.

V 50. letech 20. století se velké vysílací společnosti přeorientovaly na výnosnější médium, na televizi, a rozhlas odpověděl ústupem do obranných pozic. Již od doby, kdy v roce 1920 první stanice KDKA našla své posluchače, převládala v lokálních nezávislých rozhlasových stanicích hud-

\* Soap opera (mýdlová opera) je termín označující dlouhé seriály (dnes již téměř výhradně televizní), které křčovitým způsobem zobrazují uměle schematizovaný život, obvykle velkých (a bohatých) rodin. Přívlastek „mýdlová“ se začal používat proto, že původně byly nejčastějšími sponzory těchto seriálů výrobci mýdla a pracích prášků (pozn. překl.).

ba a mluvené slovo. A když velké vysílací společnosti ztratily zájem o rozhlas, stala se tato podoba rádia opět všeobecně rozšířenou.

Navíc po rozvinutí moderních marketingových metod, které hledají určité skupiny posluchačů pro cílenou reklamu, se rozhlasové stanice začaly místo nabízení směsi různých druhů zábavy specializovat. Takový vývoj byl podpořen relativně velkým počtem vysílacích kanálů. Libovlnně velké americké město má nyní kolem patnácti až dvaceti stanic, přičemž vždy alespoň jedno rádio se specializuje na tyto hlavní oblasti: zpravodajství, mluvené slovo s přímými telefonáty posluchačů, rap, klasický rock, dopravní vysílání, country a western, soul. Větší města mají často také stanice zaměřené na klasiku a jazz. Ačkoliv tyto stanice slouží jen malým skupinám posluchačů, jedná se většinou o lidi z vyšších vrstev, nadprůměrně vydělávající a tedy pro inzerenty zajímavé.

Zvukové nosiče jako médium mají předpoklady přinášet stejně rozmanité spektrum programů jako rádio. Ve skutečnosti ovšem nahrávací společnosti slouží především hudebnímu průmyslu. Jelikož rozhlasové komedie a dramata postupně mizí, je trh pro tato díla malý. Nicméně i po úpadku rozhlasu se občas objevují výjimečné produkce, využívající pokročilé techniky míchání a úprav, které ve zlatých dobách rozhlasu neexistovaly. Příklady takových počínů jsou alba Firesign Theatre, Mikea Nicholse a Elaine Mayové, Petera Sellerse, Alberta Brookse a Stevea Martina.

Moderní nahrávací techniky využívající rozvoj všestranných elektro-nických přístrojů zde měly zásadní vliv stejně jako v hudbě. Jak z uměleckého, tak z ekonomického hlediska je dnes hudba více uměním nahrávky než živého vystoupení. To je symbolizováno použitím nahrávek jako součásti živého vystoupení v období pozdního diska a nástupu rapu.

Nahrávky a rozhlas přinesly možnosti, jak „zabalit“ hudební kousky tak, aby byly lépe prodejné. Rychlý rozvoj nahrávací techniky po příchodu magnetické pásky a HiFi obvodů poskytl hudebníkům možnosti, o kterých se jim ani nesnilo.

Nejprve se objevily dvoustopé záznamy, typické pro většinu populární hudby 50. let. Mezníky v tomto směru představují nahrávky Lese Paula a Mary Fordové. Později přinesly vícestopé záznamy mnohem propracovanější výsledky. Zlomem se stala v roce 1967 deska *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* od Beatles. Většina skladeb zde byla natolik upravena, že nemohly být (v zaznamenané podobě) hrány živě. Od té doby byla hudba „konstruována“ stejně často jako „hrána“. Jean-Luc Godard rozebral tento fenomén ve filmu o Rolling Stones *Jedna plus jedna* z roku 1968.

Rozvoj nahrávací techniky v moderní populární hudbě souvisel s vývojem rozhlasu v šedesátých letech. FM (frekvenčně modulované) rozhlasové vysílání, které poskytuje ve srovnání s amplitudovou modulací (AM)

nesrovnatelně kvalitnější reprodukci hudby, vyvinul Edwin H. Armstrong v roce 1933. Sám Armstrong předvídal, že většina rádií přejde na tento věrnější systém, ale David Sarnoff – ředitel téměř monopolní vysílací společnosti RCA (Radio Corporation of America) – byl proti. Sarnoff totiž chtěl prosadit televizi a cítil, že FM rádio by mohlo konkurovat v boji o nutný kapitál. Proto se zasadil o zablokování nové rozhlasové techniky a na určitou dobu se mu to zdařilo.

Armstrongovi se podařilo zahájit vlastní experimentální FM vysílání v druhé polovině 30. let. Ovšem FM a televize bojovaly nejen o kapitál, ale také o vysílací frekvence. Původně byl pro FM vyhrazen kanál 1 na VHF frekvencích, ale po válce Federální komunikační úřad (FCC) přesunul FM na vyšší frekvence. To znamenalo kompletní výměnu technického vybavení a FM rádio muselo začít od píky. Po dlouhých právních sporech dospěl Armstrong až k sebevraždě.

Po mnoho let bylo FM vysílání ve stínu AM a nezávislých rádií. Téměř všechny FM programy byly prostou kopií AM vysílání. Ale v roce 1966 vydal FCC nařízení, že vlastníci FM stanic (což byli většinou i majitelé AM stanic) musí vypracovávat FM programy odlišné od AM. Tak se mohl poprvé rozvinout potenciál FM vysílání. Důmyslnější rozhlasové médium brzy našlo obsah v nové rockové hudbě a s ním se pak rychle vyvíjelo ve vzájemné symbióze. Ačkoliv mělo nejprve jen úzký okruh posluchačů, přitahovalo FM rádio především vzdělanější vrstvy, a tak se stalo přitažlivým pro reklamu.

V druhé polovině 70. let pak FM stanice překonaly AM co do množství reklamy, což byl za pouhých patnáct let pozoruhodný výkon. Od roku 1980 mají oba typy vysílání jasně rozdělené zaměření, odpovídající jejich možnostem: AM se soustředí na zprávy a rozhovory, FM na hudbu. V roce 1980 odsouhlasil FCC dlouho očekávaný systém stereofonního AM vysílání, a to neobvyklým postupem – předepsáním jednoho z několika konkurenčních systémů. Cílem bylo obnovit rovnováhu mezi AM a FM vysílání, ale nová technologie měla sotva patrný efekt. Posluchači neinvestovali do stereofonních AM přijímačů, protože to bylo jen duplikování existujícího FM sterea, které už používali.

Zajímavé je, že ačkoliv FCC vyžadoval, aby byl televizní zvuk FM, americké vysílací společnosti a výrobci televizorů reagovali na výzvu FM rádia podrážděně a vědomě ignorovali možnosti frekvenční modulace pro lepší televizní zvuk. Až do poloviny 80. let byla většina televizorů vybavena nedokonalým zvukovým systémem, který byl směšný i ve srovnání s dobrým AM rádiem. I dnes, kdy je u televizorů běžný stereo zvuk, je málokdy srovnatelný s kvalitou FM přijímačů. Skutečně kvalitní audio/video komponenty neoslovují širokou veřejnost, s výjimkou nadšenců pro domácí kino.

## Televize a video

Televize má s rozhlasem více společného než rozdílného. Stejně jako u rozhlasu je nanejvýš důležitý koncept toku; produkt obou médií je spojitý a nekončící tok, jak v rámci jednotlivého pořadu, tak v rámci většího celku celodenního nebo večerního programu. Televize je také hodně závislá na zvukové složce, protože kvalita obrazu je relativně špatná (ve srovnání s filmem v kině). Zakřivení obrazovky, nízké rozlišení, špatný kontrast, obtíže při příjmu signálu (včetně kabelového), to všechno snižuje účinek působení televizního obrazu. Hustota obrazových informací je tedy malá, což je jen částečně vyrovnáno zhuštěným programem, zrychlenými sekvencemi a neúprosně rušným zvukem: za každou cenu je třeba se vyhnout mrtvému prostoru a času; tok musí plynout.

V roce 1961 se proslavil Newton Minow, tehdy předseda FCC, když obvinil americké televize, že jsou „obrovským smetištěm“. Fráze se ujala. I dnes, o čtyři televizní generace později, je „smetiště“ oblíbenou metaforou většiny kritiků tohoto zábavního a informačního média, které je středem amerického života. Možná ale obviňujeme posla za to, že nese špatné zprávy. Pokud by nebyla vynalezena televize, musel by ji zastoupit rozhlas a plnit její roli „lepidla“, které drží naši civilizaci pohromadě. A Newton Minow by roku 1961 pravděpodobně pronesl stejnou řeč, ale o rozhlase.

Je tu ovšem jeden významný sémiotický rozdíl, který odlišuje obě média: „ilustrované rádio“, které dominuje našim životům půl století, vyžaduje jiný způsob pozornosti než jeho čistě zvukový příbuzný. Skutečnost, že má televize jak obrazovou, tak zvukovou stopu, nutí producenty vybírat materiály s obrazovou složkou a láká tak diváky k děsivému celovečernímu strnutí, které trefně vyjadřuje úsloví „pohovková brambora“. Paradoxně právě proto, že obrazová složka je tak nekvalitní, vyžaduje naši soustředěnou pozornost. Musíme se hodně snažit, abychom obrazu rozuměli. A toto se snažil vyjádřit Marshall McLuhan, když nazval televizi „chladným médiem“.

**„ZNAK NÁS NUTÍ VIDĚT OBJEKT SKRZE JEHO VÝZNAM.“**

V každé části USA existují osmdesát dvě televizní vysílací frekvence. Z různých technických důvodů je ovšem skoro polovina pro vysílání nepoužitelná, takže málokteré město má více než dvanáct televizních stanic vysílaných vzduchem. Navíc pouze dvanáct z těchto osmdesáti dvou kanálů leží ve výkonném VHF pásmu; ostatních sedmdesát (v UHF pásmu) je podstatně slabších a až na několik výjimek jsou používány jen okrajově. Jenom sedm z dvanácti VHF pásem je v jednotlivých oblastech USA skutečně využíváno (a ještě mno-

hem méně v oblastech mimo hlavní aglomerace), a to umožnilo komerčním vysílacím společnostem – NBC, CBS, ABC a nyní také FOX – ovládnout (od startu komerčních televizí v roce 1946) éter jak ekonomicky, tak esteticky. Ačkoliv se jejich síla poněkud zmenšila po nástupu kabelových televizí v 80. letech, stále tomuto médiu jednoznačně dominují.

Kabelové televize se logicky vyvinuly ve specializovaná média – sport, filmy, dětské programy, umění – takže socializační role stále spočívá především na hlavních televizních kanálech. Mezi kabelovými stanicemi pouze MTV – a snad i CNN – mají podobný vliv na kulturu jako hlavní kanály.

Dvě významná omezení určují vlastnosti televizních stanic a umožňují těm velkým dominovat: omezený počet dostupných vysílacích kanálů a omezený čas. Programový ředitel televize má k dispozici jen 168 hodin týdně a jeho programy musí navíc soutěžit s konkurenčními stanicemi. Čtenář novin si může koupit několikery noviny a postupně je přečíst všechny. Divák televize však může sledovat jen jeden kanál najednou, a když se dívá na jeden program, unikají mu pořady na těch ostatních. (Ovšem správní nadšenci nahrávají na video všechno, na co se nestačí dívat).

Kvůli zásadnímu omezení času a počtu kanálů stále ovládají velké komerční stanice vysílací vlny, jen s občasnými zásahy FCC. Vysílání těchto stanic začíná nejpozději v 7 hodin ráno a končí (s občasnými přestávkami pro lokální vysílání) nejdříve ve 2 hodiny po půlnoci.

Až do telekomunikačního zákona (Telecommunication Act) v roce 1996 nemohly velké společnosti vlastnit víc než pár lokálních stanic. Po léta FCC usiloval vydáním několika nařízení o zvýšení nezávislosti lokálních sesterských stanic na hlavních společnostech (například pravidlo Prime Time Access (přístup v hlavním vysílacím čase) z počátku 70. let, které vydělilo určité hodiny pro lokální programy), ale tato spojení velkých a lokálních stanic jsou stále lukrativní.

Počátkem 50. let stanice produkovaly většinu programů samy, často ve spojení s reklamními společnostmi (a sponzory), kterým prodávaly přímo celé programové bloky\*. Dnes již celé bloky prakticky neprodávají, neboť zjistily, že je výhodnější v programu vydělit asi 13 až 14 procent času, kte-

\* Nařízení „Fin-Syn“, omezující finanční zájmy stanic v přímém prodeji programů lokálním televizím, bylo vydáno FCC v roce 1970 s cílem uvolnit lokální stanice, aby mohly soutěžit s velkými společnostmi. Koncem roku 1976 stanice NBC souhlasila se závěrem antimonopolního řízení, které omezilo jak počet programů, jež může společnost vlastnit, tak jejich finanční zájmy v zábavních programech jiných stanic. Ostatní stanice se připojily později. Velké společnosti bojovaly proti tomuto pravidlu po mnoho let a nakonec uspěly v roce 1993. Od roku 1998 nutí své producenty do finančního „partnerství“, přičemž NBC je nejagresivnější.

rý prodávají po krátkých úsecích 10 až 120 sekund na reklamu (převládají dvaceti a třicetisekundové spoty). Cena těchto reklamních přestávek během nejpobulárnějších pořadů se vyhoupne i přes půl milionu dolarů za minutu. Takže hrubý příjem stanice v hlavním vysílacím čase se může reálně blížit 20 milionům amerických dolarů.

Cena, kterou může stanice dostat za reklamu, závisí na popularitě pořadu, jež se měří ratingem – nejvýznamnější je Nielsenův rating. Čili stanice, podobně jako moderní časopisy, neprodávají ani tak čas, jako spíš určitou diváckou skupinu. V důsledku toho se změnila programová skladba televize od vysílání pro „průměrnou Ameriku“ v 60. letech – střední třídu, střední věk, města i venkov – k programům více zaměřeným na mladé, městské a bohatší publikum, které může více utrácet. Tedy podobný posun jako u časopisů. Tato strategie umožnila stanici ABC v 70. letech srovnat krok s CBS a NBC.

O deset let později využil stejnou taktiku Barry Diller k přebudování stanice FOX na výnosný obchod. Zatímco tradiční stanice se obracely hlavně na populaci středního věku, Diller je přechytračil zaměřením na mladistvé publikum, které tak dobře znal z působení ve filmovém průmyslu. V 90. letech dokázal Warner a Paramount urvat výnosné kousky z vysílacího koláče, když jejich stanice WB a UPN zaměřily program téměř výhradně na teenagery a dětské publikum.

Noviny také určují své reklamní ceny podle ratingu (prodeje), ale prodejnost novin (bez ohledu na její demografické členění) charakterizuje noviny jako celek. Naproti tomu v televizi je každý program hodnocen zvlášť, takže zatímco vydavatelé novin si mohou dovolit přinést nepopulární materiál, televize musí hodnotit ekonomický potenciál každého programu zvlášť.

Vhodné časové přesuny mohou přinést ohromné zvýšení zisku, což dělá ze skladby televizního programu zajímavou hru, docela oddělenou od vlastního obsahu pořadů. Například už v sezoně 1974–75 prohrála NBC s CBS v celkovém ratingu (již devatenáctý rok v řadě) o necelý jeden Nielsenův bod, což pro vítěze znamenalo 17,5 milionů dolarů navíc. V roce 1976 stanice ABC, do té doby věčná nula s malým počtem místních stanic, najala Barbaru Waltersovou za tehdy rekordní roční plat milion dolarů. Za to měla splnit jediný úkol: zvýšit rating ABC News o jediný bod. Kdyby se jí podařilo zvýšit Nielsenův rating o dva body, už by to pro ABC znamenalo stoprocentní zisk.

Stanice produkují vlastní zpravodajství a programy o veřejných záležitostech v podstatě jen kvůli prestiži (ačkoliv mnohá zpravodajství přinášejí významný zisk). Zprávy fungují jako významný strategický prvek, jímž se stanice od sebe odlišují. CBS se stala významným konkurentem NBC

díky zpravodajství za 2. světové války. Růst ABC na srovnatelnou ratingovou úroveň šel ruku v ruce s růstem prestiže jejího zpravodajství. Všechny stanice také produkují vlastní výnosné sportovní programy (a pozdně večerní a časně ranní diskusní pořady), ale velkou část hlavních zábavných pořadů svěrují externím producentům.

Romantická svůdnost žurnalistu stále působí na vedení vysílacích společností a producenty. Když televize v 50. a 60. letech dospívala, stala se konkurencí pro americký filmový průmysl a vydavatele novin. Při zpětném pohledu však vidíme, že už první generace vlastníků vysílání předala značnou část kontroly nad zábavou zpět do Hollywoodu. Ovšem ve zpravodajské linii se profilovali nezávisle na novinovém průmyslu a rozvinuli radikálně odlišný, vlastní styl žurnalistu. Už od roku 1974 překonala televize noviny, nejstarší masové médium, jako hlavní zdroj zpravodajských informací pro většinu Američanů.

Vysílací společnosti, zatímco jsou vlastními producenty zpravodajství, zábavu pouze distribuují. Producenti zábavy – většinou spojení s hollywoodskými studii – přicházejí za programovým vedením stanic s nápady a návrhy pořadů. Pokud vedení usoudí, že může pořad uspět, uvolní finance na napsání scénáře a přípravu pilotního projektu. Ten je pak testován na menším publiku. Ovšem úspěch pilotního projektu ještě neznamená jeho jisté zařazení do programu. Skutečné umění vysílacích stanic spočívá v komplikované hře sestavování programu.

Na čem záleží, není ani tak celková popularita pořadu, jako podíl diváků, kteří jej sledují v daném čase, neboli „okně“. Když například ABC i CBS zařadí na středeční osmou hodinu večer komedii, může je NBC doběhnout a zvítězit „protiprogramováním“ akčního pořadu. Navíc silný pořad má schopnost pomoci uvést následující (méně často předchozí) program, který potřebuje nastartovat. Televizní diváci se totiž stále chovají podle Nielsenova zákona setrvačnosti, a to i přes všudypřítomnost moderní divácké zbraně: dálkového ovládání.

Vysílací společnosti neprodávají zábavu jako hollywoodská studia, ale diváky, jejichž počet a kvalita závisí stejně tak na talentu a štěstí programového vedení při určení vysílacího času jako na kvalitě vlastního programu. Programový pracovník chce, aby se pořad hodil do „stylu“ a „vzhledu“ stanice, který se pokouší vytvořit. Nedíváme se tak často na „pořad“, ale prostě na „televizní stanici“. Jedním z důsledků je, že části pořadu jsou důležitější než pořad jako celek. To je zdůrazněno nezvyklým rozsekáním pořadu na několik částí v důsledku běžné praxe vkládat reklamní bloky do pořadu spíše než mezi pořady (jak je zvykem v některých zemích).

Kritická pozornost se tedy soustředí na jisté programové styly, z nichž každý je charakterizován určitým rytmem, charakteristickým postojem,



specifickým podtextem a přínosem. Tyto styly mají své kořeny ve filmu a rozhlasu. Ještě ve 30. letech se filmové žánry vešly do jednoduchého systému, každý film byl samostatný (navzdory praxi dvojprogramů) – individuální a žánrově zařaditelný. Takový koncept žánrů je u televize ještě významnější.

S rozvojem kabelové televize v 80. letech byla tato pravidla spíše potvrzena než revidována. Teď Turner začal se sportovním kanálem, ale největší úspěch přineslo CNN – celodenní zpravodajský kanál, který rychle vyrostl ve významného konkurenta zpravodajství televizních stanic po celém světě. Velké množství dostupných kabelových kanálů umožnilo operátorům specializovat vysílání, ale žánry se nezměnily. Neexistuje kabelový či satelitní kanál, který by neměl základ v programu běžných televizních stanic. (Dokonce i program C-SPAN o kongresové a veřejné politice navazuje na tradice zvláštního zpravodajství z aféry Watergate v 70. letech nebo o McCarthyho a Kefauverových slyšeních v 50. letech). A je zde i pár kabelových stanic, které se snaží až do určité chvíle reklamní hry vyvarovat.

Později bychom si měli říci o jedinečném postavení televize v dnešním životě ještě více. Mezitím se pojďme podívat na historii tohoto pozoruhodného média.

## „Vysílání“ jako obchod

Je ironií osudu, že komerční možnosti vysílání byly odhaleny téměř náhodou. Jako mnoho dalších radioamatérů měl Frank Conrad – výzkumník firmy Westinghouse v Pittsburghu – ve zvyku vysílat hudbu, novinky atd., jakož i konverzovat s ostatními amatéry.

Koncem září 1920 obchodní dům Joseph Horne v Pittsburghu dal do místních novin *Sun* inzerát, který upozorňoval na Conradovo amatérské vysílání a nabízel k prodeji „amatérskou rádiovou soupravu“, která jej může přijímat. Ohlas byl okamžitý. Vedení Westinghousu, které vědělo o Conradově zálibě, ale nevěnovalo jí velkou pozornost, najednou pochopilo komerční možnosti rozhlasového vysílání. Erik Barnouw píše ve své neocenitelné historii vysílání *Tube of Plenty* (Bedna hojnosti, 1975):

*Co se zdálo být výstředním koníčkem nebo jistou formou exhibicionismu či v nejlépeším případě donkichotským podnikem sledovaným vizionáři... bylo najednou nahlíženo jako skvělá obchodní taktika, která může přinést tučné zisky z prodeje přijímačů.*

Conrad byl ihned pověřen úkolem vybudovat první komerční vysílač, který dostal 27. října 1920 volací znak KDKA. Tato stanice stále vysílá.

V počátcích, i přes okamžitý úspěch rádia, bylo vysílání chápáno pouze jako minimální služba nezbytná k podnícení prodeje přijímačů, který

byl zdrojem zisku. Společnost Radio Corporation of America (následovník původní Marconioho firmy) se spojila s AT&T, Westinghouse, General Electric a United Fruit Company (tato společnost rychle odhalila, že rádio se výborně hodí pro spojení s jejími rozsáhlými plantážemi) a vytvořily monopolní skupinu RCA.

Stejně jako vlastní médium i praxe prodávání reklamního času v rozhlasu vznikla téměř náhodně. Společnost AT&T byla pověřena péčí o sektor „radiotelefonie“. Aby se mohla účastnit komerční činnosti bez porušení monopolního ujednání, vynalezla firma AT&T v roce 1922 tzv. poplatkové rádio. Místo vysílání vlastních programů pronajímali studio každému, kdo chtěl vysílat: studio bylo něco jako telefonní budka, kde odesílatel zprávy za ni přímo platil. WEAf v New Yorku, ze které se později stal základní kámen National Broadcasting Company (NBC) byla první takovou poplatkovou stanicí. Odezva byla minimální, ale přesto se ukázalo, že lidé chtějí nejen poslouchat, ale i reagovat na reklamy, a tak byl úspěch komerčního vysílání zajištěn.

Během třicátých, čtyřicátých a padesátých let tento poplatkový systém ovládl strukturu vysílání, nejprve v rozhlasu, potom v televizi. Stanice sice samy produkovaly většinu programu, ale také prodávaly čas inzerentům. Dosti často inzerenti kupovali celé časové bloky a jejich agentury produkovaly programy – tak vznikly *Ipama Troubadours*, *The A&P Gypsies*, *The Lux Radio Theatre*, *The Colgate Comedy Hour* atd.

Postupně se ukázalo, že produkce pouze váže kapitál a mohlo by být výhodnější předat ji nezávislým společnostem. Během šedesátých let se televizní stanice začaly soustřeďovat na distribuci, samy produkovaly už jen zpravodajství a sport, které vyžadují dobrou organizaci, a přenechaly většinu zábavy v hlavním vysílacím čase „nezávislým“ producentským firmám, z nichž mnohé byly dceřiné společnosti velkých filmových studií.

Vysílací společnosti nejen že nemusely vázat velký kapitál v produkci, ale také mohly platit producentům méně, než byla cena výroby pořadu. Tato podivná věc je umožněna tím, že hodnota pořadu bývá větší než cena jednoho uvedení. Producenti doufají v zisk, který získají opakovaným prodáním pořadu nezávislým stanicím a pak exportem do zahraničí, když se pořad stane po prvním uvedení známým.

Kolem roku 1960, kdy se stal systém nezávislých producentů běžným, se změnil ekonomické vztahy. Televize sice stále prodávaly inzerentům čas, ten ale už nebyl měřen v hodinách programu, ale jen v minutách a sekundách. Zatímco v roce 1952 mohl inzerent koupit hodinu v hlavním čase na dobu devíti měsíců a uvádět jakýkoliv program přitahující diváky a vyplňující čas mezi reklamami, od šedesátých let už byl inzerent omezen na koupi třiceti vteřin v čase určitého pořadu, produkovaného

nezávislými společnostmi a kontrolovaného vlastní vysílací společností. Tento nový systém soustředil pozornost na ratingy, žebříčky popularity.

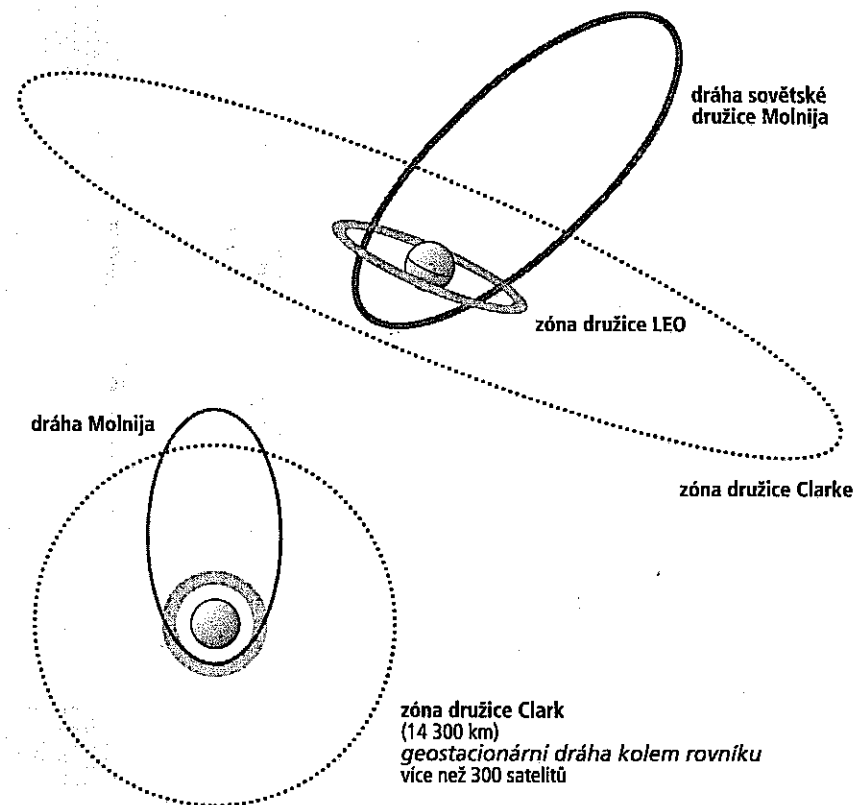
V počátcích televize mohl sponzor dobře financovat i pořad, který měl celkem malou diváckou obec. Jeho cílem nebyl vysoký rating, ale prostě prestiž a vliv. Proto tento „zlatý věk“ televize byl poznamenán relativně nepopulárními pořady *Hallmark Hall of Fame*, *The U. S. Steel Hour* a *Armstrong Circle Theater*.

Ale od chvíle, kdy vysílací společnosti samy začaly určovat program, stal se rating klíčovým. Nejen že byly jednotlivé pořady pečlivě zařazeny do rankingu (cena inzerce v nejlépe hodnocených pořadech je vyšší než v těch hůře hodnocených), ale také roční průměr každé stanice se stal indikátorem úspěchu či neúspěchu. Po většinu let od roku 1960 byl rozdíl mezi první a druhou (někdy i třetí) stanicí statisticky nevýznamný, ale psychologie ratingu byla tak uhrančivá, že bezvýznamné bodové rozdíly znamenaly desítky milionů dolarů v příjmech.

Většina pozorovatelů se shoduje v tom, že kvalita televizních stanic se znatelně nezmění, dokud nebude ratingový systém zrušen nebo nezanikne. Je nepravděpodobné, že by FCC nebo Kongres změnil systém, na který jsou stanice zvyklé. Přesto technologický vývoj činí ratingovou hru zastaralou. Pokud významná menšina diváků začne využívat svá videa k tzv. „posunu času“, tedy si bude určovat čas, kdy chtějí určitý program sledovat, stává se ratingová soutěž nejasnou. Každý pořad pak soutěží s jiným pořadem (a s nahranou páskou a diskem) a žádný rating nezaručí inzerentovi, že se na pořad někdo skutečně dívá – může si ho jen nahrávat a pak se na něj třeba někdy podívat – nebo také ne. Navíc některé videorekordéry umožňují přeskokovat reklamy, stejně jako je můžeme přeskokovat při čtení novin a časopisů. Takový postup je ještě pravděpodobnější po uvedení „osobních videorekordérů“ v roce 1999. Tyto přístroje pracují s disky a umožňují ještě mnohem jednodušší editování nahraných programů.

Konečně nevratně změnila architekturu amerického televizního průmyslu kabelová „revoluce“ v 80. letech. (Její sestra, satelitní televize, má nyní ještě větší dopad na evropskou televizi). Začátkem 80. let časopis *TV Guide* uváděl tři celonárodní stanice, koncem 80. let už více než třicet. (V dalším desetiletí se tento počet ještě zdvojnásobil). Navíc tyto kabelové stanice byly všechny nějak specializovány. Jako médium se televize stále více podobá časopisům, kde se vydavatelé snaží přilákat specializované skupiny čtenářů v naději na získání lukrativního specializovaného trhu.

Stálý růst počtu kabelových sítí spojený s nástupem satelitního systému (v USA to byl DSS systém), který poskytuje ještě více možností, znamenal značný pokles ekonomické síly velkých vysílacích společností. Ovšem kabelové a satelitní stanice jsou specializovány, takže klasické vysí-



Obrázek 6.20 ROZMÍSTĚNÍ SATELITŮ (náčrtek není ve správném měřítku). Satelit na oběžné dráze ve výšce asi 14 tisíc kilometrů je synchronizován se Zemí, takže se zdá, jako by visel na jednom místě oblohy. Díky tomu se snáze udržuje spojení s pozemskými stanicemi. Ačkoliv je obvod této dráhy nad rovníkem více než 103 000 km a VSAT (Very Small Aperture Technology) zajišťuje, že mohou být družice relativně blízko sebe, je tato dráha již přečpaná a národy zápasí o přidělení místa podobně jako o vysílací frekvenční pásma.

Družice LEO (Low Earth Orbit) jsou také využívány pro telekomunikace. Přesto, že je družice viditelná na libovolném místě zeměkoule jen po krátkou dobu, lze kombinovat více satelitů pro delší časové intervaly. Existuje několik ambiciózních plánů na vyslání velkého množství satelitů LEO, které si budou vzájemně předávat signály, tedy nebudou fungovat jako obrácená telefonní síť.

Protože většina teritoria bývalého Sovětského svazu ležela v severních oblastech, kde nejsou rovníkové geostacionární dráhy účinné, sovětsí vědci geniálně navrhli dráhu Molnija. Tyto družice obíhají po značně excentrické elipse, takže jsou relativně geostacionární po dosti dlouhý čas, když se nacházejí v apogeu. (Diagram není nakreslen ve správném měřítku).

lačí stanice stále plní úlohu obecného fóra – „lepidla“, které drží společnost pohromadě.\*

Stanice NBC byla založena roku 1926 jako odnož RCA, která sama byla stvořena jako monopolní korporace firmami General Electric, Westinghouse, AT&T a United Fruit. Původně NBC provozovala dvě stanice: NBC Red a NBC Blue, ale v roce 1941 nařízení FCC přinutilo NBC, aby se jedné stanice vzdala. Stanice NBC Blue tedy byla prodána za 8 milionů dolarů výroci bonbonů a stala se z ní stanice ABC. CBS byla založena roku 1927 nahrávací společností Columbia Phonograph Record Company, ale byla brzo prodána výroci doutníků Samu Paleymu, který ji předal svému synu Williamovi. Do roku 1950 udělal Paley ze CBS nejvýznamnější stanicí, která po mnoho let dominovala žebříčkům.

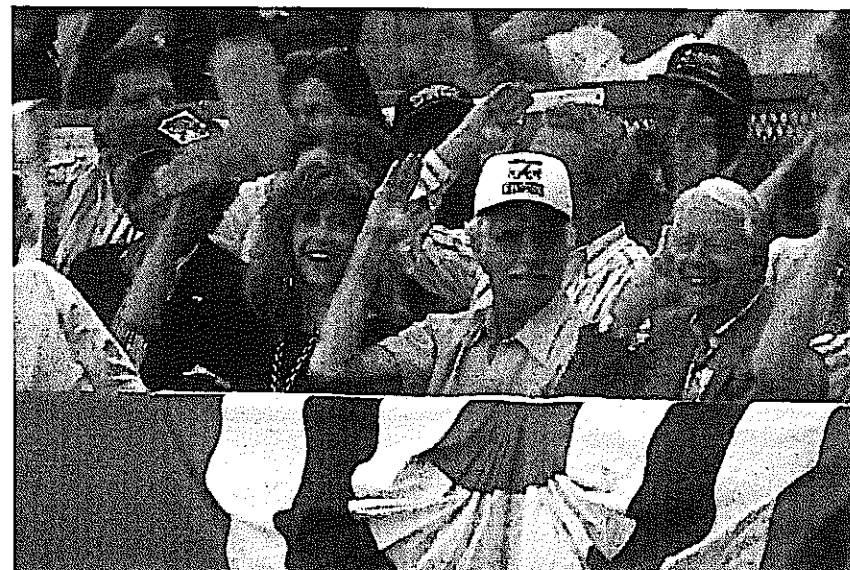
Nejvynalézavějším z dlouhé řady programových vládců byl už v počátcích televize Sylvester L. „Pat“ Weaver Jr. (otec herečky Sigourney). Weaver pochopil, že báječné médium se musí stát členem rodiny. Během krátké doby, kdy byl od roku 1953 prezidentem NBC, vymyslel kombinaci řeči, zpráv, rozhovorů a diskuzí – styl, který je stále charakteristický pro televizní médium. Jeho pořady *Today* a *Tonight* stále běží jako nejdéle fungující pořady v historii televize. (Jeho třetí výtvar, *Home*, sice nepřetrval, ale stal se vzorem pro mnohé úspěšné pořady). V první polovině 60. let Weaver bojoval za placenou televizi, tedy dlouho před tím, než přišel její čas, a pak se ukldil na bezpečné místo v reklamním průmyslu.

Počátkem 60. let prezident CBS James Aubrey v boji o rating nemilosrdně zlikvidoval síť „Tiffany“, zatímco Michael Dann, dřívější Weaverův asistent, vypracoval pravidla, která platí dodnes. Během padesátých a šedesátých let CBS v této bitvě dominovala, obvykle s NBC v závěsu.

Stále neúspěšná ABC získala své první vítězství roku 1976 pod vedením bývalého vedoucího pracovníka CBS Freda Silvermana, díky zaměření programu na rostoucí mladý trh. Silverman byl nejúspěšnějším programovým ředitelem sedmdesátých let, odpovědným například za pořady *Laverne a Shirley* a *Charlieho andílci*.

Když ho pak roku 1978 NBC z ABC přetáhla, Silvermanovo štěstí vyprchalo a během tří let jeho prezidentování tato nejstarší společnost pokračovala v propadu až na třetí místo. Záchranou se ukázal být Grant Tinker, bývalý vedoucí produkce společnosti MTM. S programy jako *The Cosby Show* a *Poldové z Hill Street* se NBC dostala na první místo, kde setrvala, dokud se v 90. letech CBS nevzchopila. Ale NBC opět rychle získala vedení díky pořadům jako *Seinfeld* a později *Přátelé* a *Pohotovost*.

\*) Je to „přetažená“ metafora, podobně jako sociální jev, který popisuje.



Obrázek 6.21 SYMBOL DEVADESÁTÝCH LET. Turner a nevěsta Jane Fondová (s přítelem) sledují svůj baseballový tým Atlanta Braves během Světové série roku 1992. Zamysleme se nad souzvukem událostí: sportovní šampion, úspěšný podnikatel 80. let, Barbarella, feministická aktivistka, Vietnam a protiválečné hnutí, lokální politika, dvánáctimetrová jachta, hrdinové Západu, satelitní televize, krása a romantika ve věku 55 let, třetí generace hollywoodské dynastie, první celosvětová televizní síť, první televizní archiv, válka v zálivu v přímém přenosu, ekologičtí aktivisté, kolorování, Hry dobré vůle, MGM, baseball a basketbal... Hollywoodský mýtus ještě není mrtev – i když Braves tuto sérii prohráli (s povolením *The Atlanta Braves*).

Finanční výhoda z prvenství v Nielsenově ratingové tabulce se násobila ještě díky tomu, že lokální stanice často přecházely k vedoucí společnosti. Třicetiletá ratingová válka měla na společnosti nepochybně zásadní ekonomický vliv a soupeření nemilosrdně a dramaticky změnilo strukturu televizního průmyslu.

Technologie koaxiálních kabelů se objevila začátkem padesátých let. Byla vynalezena pro zajištění přenosu televizního signálu v místech se špatným příjmem. Jak se postupně v 60. letech šířil kabel ve větších městech, začali operátoři hledat další zdroje programů; městští diváci vyžadovali více než pouze lepší signál. Růst byl pomalý a drahý. Kabelový průmysl byl rozdělen na více než 4000 firem a cena položení kabelu byla ohromná. Mezi léty 1960 až 1990 musel mladý kabelový průmysl vybudovat síť podobnou telefonní síti.

V roce 1975 měl jeden regionální distributor, Home Box Office, dostatek předvídatosti a začal nabízet placené služby operátorům kabelových sítí po celé zemi přes satelit. Tím byla vytvořena celostátní vysílací síť, zejména díky této „síti sítí“ umožněné satelity. Zaměřením na celovečerní filmy zapůsobilo HBO silně na filmový i televizní průmysl konce sedmdesátých let, neboť ekonomika tohoto podnikání se silně změnila.

Vzniklo mnoho dalších kabelových stanic, z nichž každá se věnovala určité specializaci. Ačkoliv museli diváci za některé programy, jako HBO, platit navíc, domnívali se, že značkové filmy z Hollywoodu za to stojí. Kabelový boom začal v osmdesátých letech, kdy se zvýšila dostupnost z méně než 30 % v roce 1981 na více než 60 % v roce 1991. (Za stejnou dobu se zvýšilo rozšíření videorekordérů z 8 na více než 70 procent.)

Založení CNN, národní zpravodajské stanice, a MTV, stanice věnované populární hudbě, znamenalo v roce 1980 další mezník v rychlém rozvoji specializovaných kabelových programů. Během deseti let se obě tyto stanice staly svým zaměřením široce mezinárodní a jsou primární silou v rozvoji nové globální kultury (ne-li přímo globálního řádu). Podobně jako televize během 60. a 70. let zhomogenizovala Ameriku, satelitní distribuce CNN, MTV a dalších kabelových programů rychle lámou národní kulturní bariéry, v dobrém i špatném smyslu.

V této době také evropská televize prodělala radikální změny, když byly státem kontrolované omezené televizní systémy otevřeny volnému trhu. Rozšíření kabelové televize bylo v některých zemích významné (například v Belgii), jinde téměř neproběhlo. Od konce 80. let se otevřela levná a rychlá alternativa rozmanitým, ale kapitálově náročným kabelovým sítím: přímý příjem satelitního vysílání (direct-to-home satellite broadcasting – DSB). Na přelomu 80. a 90. let pak Sky Television (později B-Sky-B) Ruperta Murdocha dokázala to, co v USA trvalo mnoha nezávislým kabelovým operátorům třicet let. Evropské národy, které od 2. světové války urputně bojovaly proti neodolatelné síle americké populární kultury, se najednou ocitly pod útokem satelitních stanic, proti jejichž „hvězdným válkám“ neexistuje žádný obranný deštník. Ovšem mnoho pozorovatelů připisuje globálním televizím zásluhu na urychlení konce studené války.

I když celkový podíl všech kabelových sítí na americkém televizním trhu málokdy přesahuje 20 procent, ukazuje se, že to stačí k narušení ziskovosti tradičních televizních kanálů. Během 80. a 90. let jejich podíl na trhu stále klesal. Všechny velké stanice alespoň jednou změnily majitele. ABC byla koupena na jaře 1985 společností Capital City Broadcasting, která vlastní lokální stanice; Lawrence Tisch si vybojoval kontrolu nad CBS proti stárnoucímu Williamu Paleyovi jen o pár měsíců později; koncem téhož roku společnost General Electric oznámila, že kupuje NBC a její mateřskou RCA.



Obrázek 6.22 Seriály a série ve filmu byly méně významné než v rozhlasu a televizi. Zde je Flash Gordon (hraje ho Buster Crabbe) se svým týmem v populárním filmovém seriálu společnosti Universal *Flash Gordon* z konce 30. let. Filmové seriály byly programovým základem v raných dobách televize, a tak se vryly do paměti už druhé generace. V 70. a 80. letech byly uvedeny znovu už pro třetí generaci diváků v rámci filmových vzpomínek režisérů jako George Lucas nebo Steven Spielberg.

Rupert Murdoch využil zemětřesení v těchto společnostech a roku 1986 založil Fox Broadcasting. Roku 1995 dvě z dnešních čtyř hlavních společností změnila vlastníka znovu: Capital Cities/ABC se spojily s Disneyem a Westinghouse koupil CBS.

Roku 1992 se ABC, CBS i NBC poprvé propadly do ztráty, jelikož se nedokázaly včas přizpůsobit změněným podmínkám. Přitom kabelové sítě s jedním procentem trhu dokázaly být ziskové, protože měly příjem navíc za licenční poplatky od provozovatelů kabelových systémů (které většinou činí mezi 1 a 25 centy měsíčně za jednoho předplatitele).

Provozovatelé kabelových systémů s omezeným počtem kanálů byli obleženi novými vysílacími společnostmi, z nichž si mohli vybrat, kterou vysílat. Svou silou a vlivem tak začali stále více konkurovat tradičním stanicím. Ředitel předního provozovatele kabelových sítí, společnosti TCI (Tele-Com-

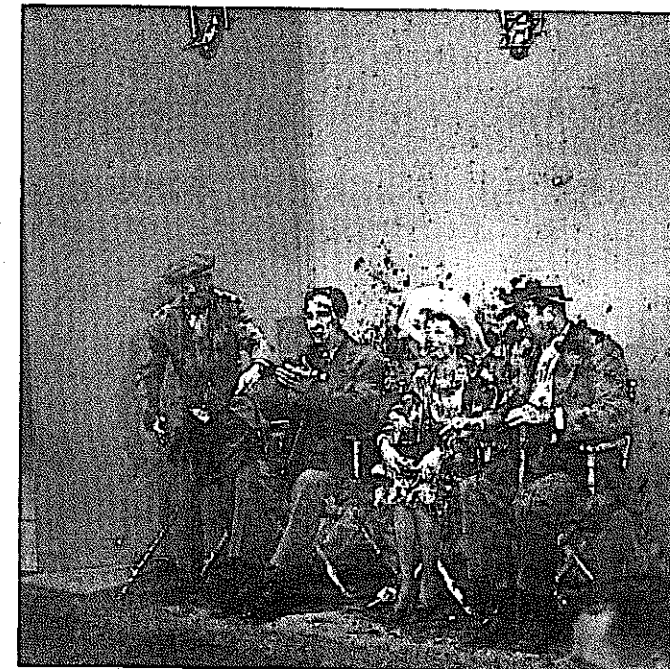


munications, Inc.), John Malone, ovládal kolem roku 1991 přístup do devíti milionů amerických domácností. Koncem roku 1992 oznámil, že chce přebudovat svou síť tak, aby mohla vysílat až pět set kanálů. Toto prohlášení spolu s odkupem obchodního kanálu QVC hollywoodským magnátem Barrym Dillerem (podporovaným Malonem) poukázalo na zvýšený zájem o „interaktivní“ televizi.\* Malone sice svůj pětisetkanálový systém nikdy nerealizoval, ale výzva pro vysílací giganty stále trvá.

Konkurencí pro Maloneovu vizi stovek kabelových stanic se stala rodící se technologie video na objednávku (video-on-demand), která se spíše podobá telefonnímu než televiznímu systému a byla podporována společnostmi Baby Bells. Video na objednávku ovšem brzy narazilo na tehdejší technologickou bariéru (závisí silně na ukládání, přenosu a přepínání digitálních signálů). Když Malone viděl toto sblížení televize s telekomunikacemi, pokusil se v roce 1993 spojit TCI s Bell Atlantic. Obchod se nezdařil, ale Malone byl úspěšný při druhém pokusu o spojení s AT&T roku 1998. Případná kombinace telefonních a televizních společností se zdála nevyhnutelnou, zejména po dlouho diskutovaném Telekomunikačním zákonu z roku 1996, který dal kabelovým i telekomunikačním firmám v podstatě volnou ruku pokračovat ve slučování a vzájemném fúzování. Ačkoliv to bylo prezentováno jako liberalizace dosavadních zákonů v zájmu zvýšení volné soutěže, vedl zákon téměř okamžitě k opačnému efektu: pět ze sedmi Baby Bells oznámilo fúzi a velké společnosti, které momentálně nebyly vázány žádnými vlastnickými povinnostmi, spolky stovky lokálních televizních a rozhlasových stanic a množství malých řetězců. Mezitím Maloneho příslib velmi širokého televizního pásma vyblednul, jelikož se pozornost kabelového průmyslu obrátila na internetové služby a telefonii.

Jak odcházeli staří zakladatelé televizních sítí a byli nahrazováni obchodníky typu Maloneho a Murdocha a obrovskými konglomeráty jako Time Warner a Disney, udržoval jen jeden nováček naživu plamínek podnikatelského ducha. Ted Turner koupil roku 1970 lokální UHF stanici v Atlantě a provozoval ji jako směs filmů a sportu (vlastnil totiž také podíly ve dvou místních klubech). Ovšem krátce po „zrození“ HBO začal Turner s celonárodním vysíláním kanálu WTBS (tehdy označovaného WTCL) přes satelit a tím vytvořil první z tzv. „superstanic“ – lokálních stanic distribuovaných celonárodně pomocí satelitu.

\*) Když v roce 1994 neuspěl proti Sumneru Redstoneovi v boji o Paramount, prodal Diller svůj podíl v QVC a koupil, opět s Maloneovou podporou, řetězec televizních stanic známý pod jménem Silver King. Ten měl sloužit jako nová základna pro jeho vizi vytvoření páté vysílací sítě. Později přidal do své mozaiky Home Shopping Network, Ticketmaster a USA Network.



Obrázek  
6.23A PŘED:  
Howard Morris,  
Sid Caesar,  
Imogene Coca  
ová a Carl  
Reiner ve skeči  
z pořadu *Your  
Show of Shows*  
(září 1953,  
NBC).

Tím získal okamžitě silnou moc. Přidal k ní ještě osobní kouzlo díky vítězství v Americkém poháru se svou jachtou *Courageous*. Nebral ohled na staré poučky a založil roku 1980 CNN, po MTV nejvýznamnější stanici osmdesátých let). Naklonoval ještě druhý zpravodajský kanál, HNN, v roce 1982, aby zapudil konkurenci. V roce 1985 už ho všichni brali vážně, když prohlásil, že by mohl získat CBS. (Paley se obrátil na Tische jako na „bílého koně“, který má odrazit Turnera a spol.)

O rok později byl Turner úspěšnější s nabídkou na získání MGM (Metro-Goldwyn-Mayer Inc.). Koupil tato ctihodná filmová studia v březnu 1986, nechal si jejich archiv a zbytek zase prodal (přitom přivedl svoji společnost skoro k bankrotu a ztratil významnou kontrolu nad kabelovými provozovateli, včetně všudypřítomného Johna Maloneho). V roce 1988 se ukázalo, o co Turnerovi šlo: TNT – jeho čtvrtá kabelová stanice – začala vysílat své úlovky z bohatého archivu MGM. Turner měl novou atrakci a seznámil novou generaci s kouzlem Technicoloru a černobílé kinematografie na 35mm filmu. Ale tím to neskončilo. Využil rozvíjející se počítačovou technologii ke „kolorování“ mnoha klasických černobílých filmů ze 30. a 40. let., pravděpodobně aby je učinil pro televizní publikum stravitelnějšími. Kolorování se



Obrázek 6.23B PO: Morris, Caesar, Cocaová a Reiner o pár měsíců později, při repríze původního skeče. Doplněno bylo jen trochu producentského umění (červen 1954, NBC).

stalo v Hollywoodu „cause célèbre“, když se filmoví tvůrci snažili své dědictví společně ochránit. Mediální magnát Ted Turner pokračoval ve svém vzestupu tím, že se v roce 1991 přičlenil mezi hollywoodskou smetánku. Nikdo v současné době nenavazuje na tradiční hollywoodský styl, podnikatelský duch a šmrnc tak jako Turner... a dokázal to v Atlantě.

V roce 1995 po dalším neúspěšném pokusu o získání CBS (který byl zmařen zejména kvůli zájmům kabelových společností, prosazovaným ve správních radě), Turner oznámil, že prodá svou společnost Time Warner za 7,5 miliard dolarů. „Už mě nebaví být stále malý,“ prohlásil s lakonickým vtipem na tiskové konferenci. „Blížím se konci své kariéry a rád bych ještě viděl své stanice alespoň na chvíli velké.“

Ačkoliv se televizní obchod stal oproti 70. letům rozmanitějším, ačkoliv skutečně existuje technologie, která by umožnila vysílat stovkám stanic a udělat je interaktivní, ačkoliv americké rodiny stráví před televizními obrazovkami skoro stejnou dobu jako v práci, není úplně jisté, že se tento nový televizní obchod ukáže životaschopným. Od roku 1996 je tradiční síla televizního obchodu terčem útoku nejen nastupujících kabelových a satelitních distributorů, ale také telefonních a počítačových společností



Obrázek 6.24 DNEŠ: ráno 14. ledna 1952 televize dospěla, jak oznamovala NBC: „Tady je zpravodajský pořad *Today* (Dnes). Tento den prožijete ve výstavních prostorách RCA na 49. ulici v srdci New Yorku. A zde je váš moderátor Dave Garroway.“ Od té chvíle se televize stala členem domácnosti.

– a dokonce i Hollywoodu. Americký zábavní průmysl se aglomeruje a bojuje o místo na trhu, který ještě neexistuje.

### „Televize“ jako umění

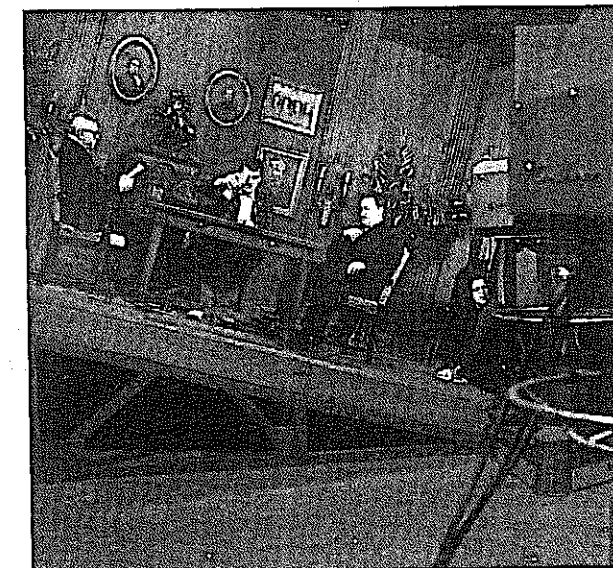
V televizní historii bychom mohli rozpoznat několik stylových období. Pro konec 40. a začátek 50. let jsou nejcharakterističtější estrádní programy. Vznikly tak, že nové médium rychle vstřebalo mnoho stárnoucích vaudevillových osobností, přebralo celé rozhlasové komedie a estrádní programy. To byla éra Eda Sullivana, Milтона Berleho, Jacka Bennyho, Burnse a Allenové, Jackieho Gleasona a Sida Caesara, který s Imogene Cocaovou a Melem Brooksem, Carlem Reinerem a Howardem Morrisem založili jeden z prvních a nejpoutavějších televizních programů *Your Show of Shows* produkovaný Maxem Liebmanem.

Druhým inovátorem vedle Caesara byl v tomto období Ernie Kovacs,



Obrázek 6.25 DNES VEČER: stejně významnou roli jako *Today* mají při vytváření jedinečných forem televize také tzv. *The Tonight Show* (Dnešní pozdně večerní show), které uvádělo postupně pouze šest moderátorů. Byli to (zleva doprava): Jerry Lester a Morey Amsterdam, komiči z Broadway Open House, kteří vedle své herecké profese zařídili rozjezd pořadu. Steve Allen, pod jehož vedením pořad v 50. letech dospěl z burlesky v satiru a proslavil se. Jack Paar přinesl během svého krátkého, ale významného působení nový osobitý tón (parťák Hugh Downs a častí hosté Dody Goodmanová a Hermione Gingoldová v pozadí snímku). Všechno tohle bylo přípravou pro 29 let působení Johnnyho Carsona. Během 80. let byla otázka nástupnictví vodou na mlýn spekulací. Možní moderátoři přicházeli a odcházeli – často do svých vlastních pořadů na jiných stanicích. Když Carson konečně roku 1992 odešel na odpočinek, zrovna seděl na nástupnickém křesle Jay Leno. Všimněte si širokého úsměvu, jakoby nás Leno přiváděl zpět na začátek k Lesterovi.

který začínal v lokálních stanicích v New Yorku a Filadelfii. Kovacs, který zemřel roku 1962, dříve než stačil plně uplatnit svůj potenciál, byl z televizních umělců 50. let technicky nejvynalézavější. Osvíceným využitím zvláštní technologie nového média jeho práce předešla budoucí vývoj v oblasti nezávislého videa.



Obrázek 6.26 Kovacsův slavný skeč z knihovny. „Eugene“ nedokáže nalít mléko do sklenice. Kamera je nakloněna tak, aby byla rovnoběžná se scénou. Všimněte si pomocné síly vytírající podlahu (leden 1957, NBC).

V polovině padesátých let se televize – podobně jako předtím film – obrátila k vážnějším úkolům, neboť chtěla získat solidnější reputaci. Toto období dospívání se vyznačovalo živými, neseseriálovými, vážnými dramaty jako *Philco Playhouse*, *Studio One*, *Kraft Television Theatre* a *Playhouse 90*. Kritická hodnocení tvrdí, že to bylo zlaté období televizního dramatu, ačkoliv můžeme argumentovat, že divadelní charakter těchto produkcí nevyužíval plně možnosti média. Během tohoto období získali televizní scénáristé a režiséři jistý respekt. Paddy Chayefsky, Reginald Rose, Tad Mosel, Robert Alan Aurthur, Rod Serling a Frank D. Gilroy a další se etablovali jako autoři, což se jim později vyplatilo, zatímco režiséři jako John Frankenheimer, Franklin Schaffner, Sidney Lumet a Arthur Penn v budoucnu dosáhli úspěchu ve filmu.

Zavedení videa počátkem 60. let a stálý posun produkce do externích agentur významně ovlivnilo vývoj televize. Během této doby americká televize rozvinula soubor standardních forem, které známe dodnes. Prestižní pořady – zpravodajství a informace o veřejných záležitostech – narostly. Výnosné sportovní přenosy se rozšířily, což umožnila technika. Opakované a zpomalené záběry, zastavení pohybu profesionální sport mimořádně ovlivnilo, takže na některých stadionech museli vybavit diváky přenosnými monitory. Nové sportovní soutěže vznikaly jako ohlas na rostoucí zájem. Fotbal se stal oblíbenou metaforou pro politiky. Talkshow se rozvinula





Obrázek 6.27 Lucy ve skeči s vrháním nožů. Pořad *Miluju Lucy* vytvořil styl situační komedie, který přetrvál čtyřicet let (CBS).

v 50. letech s osobnostmi jako Arthur Godfrey, Dave Garroway, Steve Allen a Jack Paar a stala se dominantní televizní formou s nástupem Johnnyho Carsona (1962) a jeho napodobitelů. Směs vyprávění, soutěží a „mýdlových oper“ se stala standardem denního programu televize.

Mezitím se program pro nejsledovanější večerní vysílací dobu ustálil na kombinaci krátké komedie a hodinového dílu akčního/dramatického seriálu, což dodnes chápeme jako základní schéma. Televize však tyto formy zábavy nevynalezla. Oba programy jsou potomky hlavních rozhlasových forem; dokonce můžeme jejich kořeny vystopovat až do filmových dvoudílných komedií a šedesáti až sedmdesátiminutových akčních „béčkových snímků“. Staré formy ovšem dostaly v televizi nový význam.

*Zátah* Jacka Webba a *Miluju Lucy* Lucille Ballové a Desiho Arnaze byly modelové pořady padesátých let. Webb ustanovil koncept silné identifikace s hlavním hrdinou a důležitosti natáčení v exteriérech, ve svém klíčovém a skvěle stylizovaném, „realistickém“ seriálu o práci seržanta Fridaye u losangelské policie. Ballová a Arnaz vytvořili hlavní pravidla „situační komedie“, když natáčeli před živým publikem se třemi kamerami najednou. Technika tří kamer existuje už od prvních pokusů s televizí ve třicátých letech, ale teprve Ballová si uvědomila, že „stříh“ v reálném čase (kdy režisér sleduje



Obrázek 6.28 Armádní McCarthyho slyšení v roce 1954 se stalo významným mezníkem pro televizní zpravodajské redakce. Poprvé se stal televizní pohled na svět určujícím faktorem americké politiky. V průběhu slyšení se senátor Joseph McCarthy ukázal jako posměvačný sebestředný lhář a jeho kdysi velká moc se rychle vytratila. Zde je se svým poradcem Royem Cohnem (vlevo). Jeho protivník, Joseph N. Welch, armádní poradce, získal okamžitou popularitu, když se už od prvního líčení stylizoval jako moudrý, dobře naladěný, trochu cynický soudce. (Bitva mezi McCarthyem a Welchem byla spíše soubojem obrazů než faktů). O dvacet let později se „právník z venkova“, senátor Sam Irvin, stylizoval podobně jako Welch (a byl stejně populární), když předsedal senátní komisi vyšetřující aféru Watergate (*Z Emile De Antonio: Point of Order, s poděkováním New York Films, zvětšenina ze záznamu*).

signál ze všech tří kamer a na místě se rozhoduje, kterou zapojit) může být kombinován s tradičním zpracováním po natáčení.

Stejně jako bylo mnoho nejlepších hollywoodských filmů vytvořeno v 30. letech, ještě předtím, než si tvůrci uvědomili, že našli základní formy příběhů, které mohou používat dalších šedesát let, podobně velká část nejlepších americké televizní tvorby pochází z počátku šedesátých let, kdy teprve vznikala základní schémata, která později zkostnatěla. Obecně se akční/dramatické pořady dělí podle profesí (i zde je znatelný vliv Jacka Webba). Policejní a detektivní žánr byl zaměřen akčně (stejně jako většina westernů); pořady o lékařích, právnících, učitelích a dalších profesích byly zaměřeny hlouběji. Také sociální pracovníci, ošetřovatelky a politické měly svoje pořady, i když jen krátce v polovině šedesátých let.

Nejlepší pořady o různých povoláních byly vytvořeny v New Yorku. *Obháji-*





Obrázek 6.29 NEWYORSKÉ TELEFILMY. George C. Scott a Cicely Tysonová v seriálu Davida Susskinda *East Side, West Side* (1963). Tato druhá epizoda *Hříšnice* byla režirována Jackem Smightem, za kamerou byl Jack Priestley. Scottova postava, Neil Brock, byl často netrpělivý a někdy chyboval. Dokonce mohl i selhat. Autor chtěl nechat postavu vyvíjet, ale nakonec seriál trval jen jednu sezonu (*David Susskind, zvětšenina z políčka filmu*).

ci Herberta Brodkina (s E. G. Marshalllem a Robertem Reedem jako právníky) a *East Side, West Side* Davida Susskinda (s Georgem C. Scottem a Cicely Tysonovou jako sociálními pracovníky) jsou nejlepšími příklady. Na rozdíl od většiny pořadů produkováných v Los Angeles byly newyorské pořady autentičtější a přemýšlivější. Více využívaly exteriérů; byly lépe napsané s barvitěji prokreslenými postavami a větší ironií; využívaly také velký rezervoár hereckých talentů v New Yorku, zatímco hollywoodské pořady měly málo co nabídnout – kromě filmových hvězdiček (obojího pohlaví).\*

To, že policajti a doktoři ještě stále v éteru vládnu, má zřejmě dobrý důvod. Sonny Grosso, bývalý detektiv v New York City, který se stal televizním scenáristou a producentem, upozorňuje, že jak nemocnice, tak policejní stanice jsou současnými základními dramatickými příběhy. Tím pádem se stávají jedinečným prostředím pro napínavé seriály.

\* V New Yorku vytvořená dramata z pracovního prostředí si zachovala svoji kvalitu po více než třicet let, ještě i počátkem devadesátých let: například *Právo a pořádek*.



Obrázek 6.30 Seriál *Smějte se s námi* měl málo z politického podtextu Smothersových, ale trval déle. Tato koláž drobků a kousků, hlášek, krátkých skečů, výpadků, odpozorovaných frází, her se slovy, karikatur a aktuálních vtípů definovala styl typický pro šedesátá léta. Seriál poskytl nevšední příležitost pro uplatnění ženských protagonistek včetně Ruth Buzziové, Judy Carneové, Joann Worleyové a Goldie Hawnové nebo Lily Tomlinové. Nejznámějším hostujícím hercem byl ovšem Richard M. Nixon, který se zde krátce objevil jeden večer v roce 1968, aby přednesl vážně (a prorocky) úvodní větu pořadu: „Pusťte se do mě!“ (NBC)

Jak postupovala 60. léta a filmová studia získávala větší vliv, vlastní produkce newyorské televize prakticky zmizela. Koncem šedesátých let americká televize upadla do tupého stereotypu. Čím důmyslnější byly ratingové hry, tím méně zajímavý byl program, který se stal jen návnadou na masy diváků. Během svého působení u CBS zavedl James Aubrey styl charakteristický pro tuto dobu: cílem bylo zaměřit se na nejmenšího společného jmenovatele a obtěžovat co nejmenší počet možných diváků. Pro charakteristiku televizních komedií poloviny šedesátých let stačí jmenovat nejúspěšnější pořad této doby: Aubreyovi *Burani z Beverly Hills*.

Tehdy byla všeobecně přijata technika „odvozených produktů“. Jestliže byl nějaký pořad úspěšný, bylo to spíše díky jeho složkám než pořadu jako celku. To znamená, že tyto složky mohly být opakovány v mírně pozměněné formě a opět poskládány do dalšího úspěšného pořadu. Televize začala kopírovat sama sebe. Po *Burani z Beverly Hills* (venkovani ve městě) přišly *Zelené lány* (měšťáci na venkově). Kolem poloviny devadesátých let se „odvo-



Obrázek 6.31 Bratři Smothersovi, Dick a Tom (1967). Pořad *The Smothers Comedy Brothers Hour* byl nejen politicky angažovaný a ostře satirický, ale také stylisticky vynalézávací. Trval ovšem jen krátce, než byl nervózním vedením zrušen (CBS).

zené produkty“ změnila na „přesné kopie“ – nestydaté napodobeniny úspěšných pořadů. Tento způsob byl přitažlivý zejména pro nové rádoby stanice, které rychle potřebovaly něčím zaplnit hlavní vysílací čas.

Koncem šedesátých let předjímaly renesanci televize let sedmdesátých dva hodinové pořady – *Smějte se s námi* a *The Smothers Comedy Brothers Hour* – oba přinášely špičkový humor a oba z různých důvodů rychle vyhasly. Pořad *Burani z Beverly Hills*, ačkoliv se stal líhní zajímavých komických talentů, byl příliš poplatný své době. Na druhé straně bratři Smothersovi získali reputaci jako političtí radikálové, kteří se dopouštěli takových poklesků, jako byl přednes celého Prohlášení nezávislosti ve vysílání.

Roku 1970 zahájily dva pořady formování nového stylu aktuální komedie, *The Mary Tyler Moore Show* a *Všechno v rodině* (přepřacování populárního britského pořadu *Dokud nás smrt nerozdělí*). Během pěti let přinesly tyto dva pořady dvanáct až patnáct „vedlejších produktů“ a imitací v programech různých stanic. Od padesátých let jsou podobné programy označovány jako sitkomy (situační komedie), ale tento název je zavádějící. Jejich zajímavost spočívá, stejně jako u akčních/dramatických pořadů, v souboru

ru postav, nikoliv v jejich situaci. Na rodině nižší střední třídy z Queensu (*Všechno v rodině*) nebo na svobodné ženě pracující pro televizní zprávy v Minneapolis (*Mary Tyler Moore*) není obecně nic humorného. Humorné jsou ovšem postavy, které vytvořili Carroll O'Connor, Mary Tyler Mooreová a týmová práce herců. Takže stejně jako u rozhlasu, klíčem úspěchu jsou osobnosti.\*

Větší význam postav ve srovnání se zápletkou, situací a dějem je evidentní dokonce i v akčních pořadech, které jsou zdánlivě založeny na ději. Nejúspěšnější detektivní hrdinové sedmdesátých let byli například *Columbo* (Peter Falk), *Kojak* (Telly Savalas) a *Jim Rockford* (James Garner) v *Rockfordových záznamech*. Diváky nepřitahovaly týden co týden příběhy těchto postav, ale jejich charaktery. Takové bizarní postavy by možná působily ve filmu nebo na divadle divně, ovšem v televizi splnily svoji základní úlohu. Týden co týden jsme se na ně dívali, protože jsme věděli, co od nich můžeme očekávat.

Základní jednotkou televize není pořad, ale seriál, který jí dává možnost rozvíjet postavy, což v jiných médiích není možné, snad kromě ságy. Proto také není televize médiem příběhů, ale spíš nálady a atmosféry. Nepouštíme si televizi proto, abychom se dozvěděli, co se děje (většinou je to stále totéž), ale abychom strávili čas s určitými postavami. V 90. letech byl seriál *Seinfeld* inzerován jako pořad „o ničem“, jako by šlo o něco výjimečného. V zásadě jsou všechny sitkomy „o ničem“ – o ničem kromě charakterů postav.

Televize má sice lepší předpoklady rozvíjet charaktery postav, ale zároveň horší podmínky pro úspěšné využití ostatních dramatických prvků. Je totiž méně působivá (poskytuje méně obrazových a zvukových informací), podívaná není tak strhující jako v kině. A protože je znatelně méně intimní než živé divadlo, nezvládá dramata s velkými myšlenkami a emocemi.

Jedna okolnost ovšem zabraňuje americkým seriálům využít celý potenciál: dosud musely mít všechny otevřený konec. Úspěšná série tak může pokračovat do nekonečna. Výsledkem je, že seriálové postavy (podobně jako Pirandellovy divadelní postavy) mohou ztuhnout a přestat se vyvíjet a měnit. Úspěšný pořad má prostě příliš velký finanční potenciál, než aby

\*) Seriál *Všechno v rodině* poskytl názornou lekci o sitkomových postavách. V pilotním pořadu byla Edith Bunkerová v podání Jean Stapletonové úplně odlišná od později proslavené naivní, sladké, hloupé „slepice“. Tato první podoba Edith – a producenti i autoři to jistě dobře věděli – byla inteligentnější a ironičtější, příliš sebejistá, než aby mohla vydržet dlouho pod Archieho střechou. Kdyby v této podobě pokračovala, musela by ona dostat „odvozený“ seriál, ne její příbuzná Maude.



Obrázek 6.32 Více než dvacet let poté, co Pat Weaver vynalezl svými pořady *Today* a *Tonight* zábavnou televizi, stanice NBC a producent Lorne Michaels přišli s vikendovou obdobou nazvanou *Saturday Night Live* (Sobotní noc naživo). Originální obsazení z roku 1975 zahrnovalo Johna Belushiho, Dana Aykroyda, Billa Murraye, Laraine Newmanovou (zadní řada), Gildu Radnerovou, Jane Curtinovou a Garretta Morrisa.

byl zahozen jen z estetických a dramatických důvodů, i když je každému z diváků, herců i vedení jasné, že se dávno přežil.

Dvacet pět let trvající rozhlasový a televizní seriál *Kouř zbraní* nebyl zastaven v polovině 70. let proto, že by Kitty, Doc a Matt Dillon ztratili svou přitažlivost, ale protože vedení společnosti usoudilo, že western přitahuje pouze venkovské posluchače středního věku, kteří nejsou dost zajímaví pro inzerenty. Archie Bunker pokračoval, i když nejdřív ze seriálu odešly jeho děti a pak i jeho žena. Producenti Norman Lear a Bud Yorkin zlikvidovali Edith v úvodní epizodě roku 1980, aby ji obětovali několika dalším sezonám seriálu. *Na zdraví!* skončil svůj jedenáctiletý běh (to je sitkomový rekord) roku 1993 téměř stejně populární jako o deset let dříve.

Některé úspěšné komedie se částečně vyhnuly pasti otevřeného konce generování množství „odvozených produktů“, z nichž každý obměňoval základ mateřského pořadu. Dvě vedlejší herečky z *The Mary Tyler Moore Show* (Phyllis a Rhoda) dostaly v polovině sedmdesátých let svoje vlastní pořady. Seriál *Všechno v rodině*, jenž byl sám remakem, dal základ pořadům *The Jeffersons* a *Maude*, z čehož pak vznikly *Dobré časy* (tedy čtvrtá generace odvozených produktů). Nakonec se pořad sám proměnil na *Archie Bunker's Place*. V devadesátých letech vznikl seriál *Frasier* jako odnož *Na zdraví!* (ačkoliv měly společnou jen titulní postavu).



Obrázek 6.33 Minisérie *Kořeny* (1977) vycházela z knihy Alexe Haleyho a dosáhla ratingových rekordů. Především ale obnovila zájem o etnické dědictví, které překlenuje rasové rozdělení.

Vskutku, z dvaceti komediálních seriálů roku 1975 byly všechny, až na tři, buď odnožemi a imitacemi *Mary Tyler Moore* a *Všechno v rodině*, nebo byly produkovány Mooreovou (MTM Enterprises) či Normanem Learem (Tandem Productions). V polovině sedmdesátých let získal nezávislý producent Lear takový vliv, že mohl konkurovat velkým společnostem sestavením vlastního řetězce nezávislých stanic, jimž dodával svou parodickou „mýdlovou operu“ *Mary Hartman, Mary Hartman* – to byl jeden z největších ratingových úspěchů v polovině sedmdesátých let, ačkoliv tento seriál byl původně všemi hlavními stanicemi odmítnut jako příliš novátorský. Takový úspěch premiéry v místní stanici byl v té době neslýchaný, ale stal se vzorem pro velmi výnosné prodeje lokálním televizím v osmdesátých letech a pro jednocelové sítě v devadesátých letech.

V druhé polovině 70. let se televizní situační komedie propadly téměř na úroveň poloviny let šedesátých, protože programové vedení stanic bylo fascinováno primitivními sexuálními narážkami a pubertálním humorem. Částečně to byl důsledek úspěchu seriálů *Šťastné dny* a *Vítej zpátky, Kottere*, které využívaly nostalgii po životním stylu teenagerů v padesátých letech a tím se zaměřovaly jak na mládež, která si mohla představovat tu fantastickou dobu, i na jejich rodiče, kteří si ji pamatovali. Tuto nostalgii využívala nejen televize. *Horečka sobotní noci* a *Pomáda* byly velmi úspěšné filmy

konce sedmdesátých let – v obou zářil John Travolta, herec ze seriálu *Kot-ter*. *Pomáda* se stala nejdéle hraným kusem na Broadwayi až do roku 1980.

Sitkom na sklonku 70. let částečně také čerpal z *Charlieho andělků*, lech dramatické hodinovky, jež měla především využít potenciál tří hvězdných hrdinek, které pobíhaly kolem často bez podprsenek. Proto získaly takovéto programy přezdívku „jiggly shows“ (natřásačky). Vytvořily šablonu pro mírně erotické využití sexuálních fantazií, což se ukázalo být značně lukrativní – často v televizních filmech, které měly „kladnou společenskou úlohu“, protože vycházely z reality. Seriál *Pobřežní hlídka* pokračoval v tomto stylu v 90. letech. Programy jako *Tři jsou společnost* nepochybně dokazovaly platnost Kleinovy teorie o „nejméně obtěžujícím pořadu“.

Paul Klein, který byl v druhé polovině 70. let jedním z programových šéfů v NBC, si povšimnul, že většina lidí nesleduje určitý televizní program (a tedy nehodnotí jednotlivé pořady podle jejich hodnoty), ale prostě se jen kouká na televizi. Z toho důvodu je pravděpodobně, že naladí takový pořad, který je bude nejméně obtěžovat – a takový lehký sitkom, který je připraví jen o půl hodiny, bude v něm pobíhat spousta hezkých dívek, možná se objeví i nějaký ten vtíp (všechny nemusí být skvělé) a uvidí nějaké spoře zahalené vnady, je pravděpodobně bude obtěžovat nejméně.

Zatím jsme samozřejmě hovořili o programu v hlavním vysílacím čase. Asi největší inovací v americké televizi 70. let byl pořad *Saturday Night Live* – experiment, který učinil sobotní pozdně večerní časy skoro tak výdělečné jako ty v NBC během týdne, kdy je obsazoval ctihodný Johnny Carson. Pořad *Saturday Night Live* nabízel, podobně jako jeho předchůdci *Your Show of Shows* a *Smějte se s námi*, široké působíště skupině herců, aby vytvořili pásmo skečů. Herci, kteří ještě „nedospěli pro hlavní pořady“, zde získávali zkušenosti vytvářením aktuálního humoru, podobně jako bratři Smothersové.

Po svém uvedení v roce 1975 získal pořad rychle oblibu především mezi mladými lidmi. Byl vysílán živě (s výjimkou repríz) – v té době neobvyklý jev – což přinášelo ducha nepřipravené improvizace, kterou nebylo vidět na hlavních kanálech téměř dvacet let. Pořad přinesl asi nejlepší americký humor své doby, někdy trefný, často víc než jen vtípný. Bylo to poslední útočiště pro tradici kabaretů, která poznamenala počátek 20. století. Po více než dvacet let pak *Saturday Night Live* určoval, jak talenty přicházely a odcházely, program populární kultury. Pořad uvedl na scénu takové talenty, jako byli Chevy Chase, John Belushi, Dan Aykroyd, Gilda Radnerová, Eddie Murphy a Mike Myers, kteří se proslavili u filmu.

Sedmdesátá léta poznamenaly dvě další novinky: dokumentární drama a minisérie. Pro televizi vytvořené filmy (nazývané také „movie-of-the-week“, filmy týdně, v hollywoodském nářečí MOW) nemají, překvapivě, kořeny v televizi, ale ve filmu. Velké televize, hladové po programu, se



Obrázek 6.34 Nejdéle přežívající hollywoodská ikona ze čtyřicátých let, Robert Mitchum, posloužil jako jedinečný představitel v minisériích *Vichry války* (1983) a *Válka a paměť* (1988–89) vycházejících z románů Hermana Wouka. I více než čtyřicet let poté válka stále zatěžuje společnou paměť. Všimněte si, kolik populárních minisérií se tímto obdobím zabývá.

obrátily počátkem 60. let k velké zásobě odložených hollywoodských filmů. Hrané filmy, upravené z časových a cenzurních důvodů, byly vhodným hlavním chodem televizní diety po celé desetiletí, protože už byly ověřené trhem. Jak se tenčila zásoba filmů a filmoví producenti se obraceli k tématům nevhodným pro televizi, pustily se televizní stanice samy do produkce filmů.

Problém s televizními filmy byl ten, že jejich vysílání nebylo provázeno takovou publicitou jako u skutečných filmů. Společnosti tedy přišly s geniálním řešením tohoto problému. Využily překvapivou podobnost fikce a reality charakterizující televizní prožitek a vyvinuly tak zvané „docudrama“ – televizní film, vycházející volně ze současných událostí nebo z historie využívá témata, která jsou už divákům dobře známá.

Mezi první dokumentární dramata patří *Říjnové rakety* (1974), kde se rozebírala kubánská krize roku 1962 za vlády prezidenta Johna Kennedyho. Film *Strach před soudem* (1975) zkoumal, jak v polovině 50. let spo-



## Média: v centru událostí

lečnost CBS dala na černou listinu známého komentátora Johna Henryho Faulka – tím dostal žánr sebekritickou polohu. Film *Brianova píseň* (1971) popisoval skutečný příběh fotbalového hráče bojujícího s rakovinou, a tím se dotýkal populárních témat nemoci i sportu. Otcem dokumentárních dramát byl samozřejmě Orson Welles se svou rozhlasovou hrou *Válka světů* (1938), jejíž technika byla tak dokonalá, že si stovky tisíc posluchačů myslely, že došlo skutečně k invazi Marťanů.

Druhým významným pokrokem konce 70. let byla minisérie, někdy vhodně, ale neobratně označovaná jako „televizní román“. Po několika pokusech s dvou- nebo třídílnými filmy (např. *QB VII*) se společnost ABC mohla těšit z neobvyklého ratingového úspěchu se seriálem *Kořeny* od Alexe Haleya, uváděného po osm večerů koncem ledna roku 1977. Vedení ABC mělo o tomto levně vyrobeném seriálu tak nízké mínění, že jej zařadilo na „nesledované“ období\*, kdy by mohl nejméně pokazit celkové a místní ratingy. Ovšem seriál zaznamenal nebývalý úspěch a sedm z jeho osmi epizod figurovalo v první desítce nejúspěšnějších televizních pořadů všech dob (spolu s dvěma částmi *Jihu proti Severu*, které byly vysílány poprvé o rok dříve na jaře, a s lednovým tradičním zápasem Super Bowl).

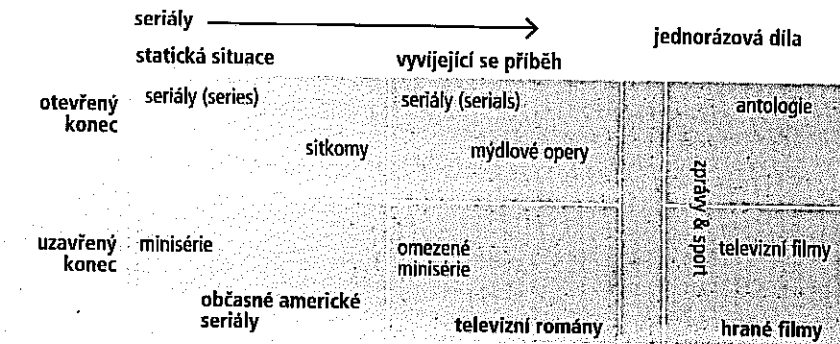
O necelý rok později si pořad NBC *Holocaust*, který se zaměřil na historickou tragédii epických rozměrů, vysloužil rozporuplné kritiky a výborný rating. Významným mezníkem bylo také televizní uvedení dvou filmů Francise Coppoly *Kmotr* s několika minutami přídavků a v chronologickém sestřihu během čtyř večerů v listopadu 1977. V osmdesátých letech už byla forma minisérie v televizi dobře ustálena a společnosti se podílely na mnoha produkcích.

Minisérie velmi dobře zapadly do mezery mezi jednotlivé jeden a půl hodinové televizní filmy a nekonečné seriály o americkém způsobu života. Televizní vlastnosti mohou být dnes vtisknuty do mnoha forem různých délek a rozčlenění. Co spojuje všechny tyto formy a odlišuje je od tradičních forem, je zejména jejich seriálový styl: příběh se vyvíjí a konec je na dohled (i když ho není vždy dosaženo).

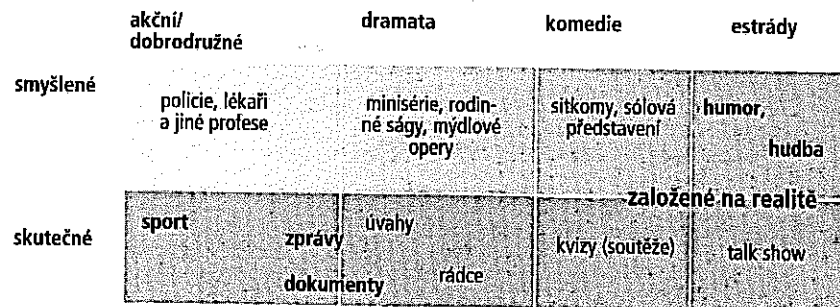
Jedním z přínosů televizních románů bylo oživení seriálového formátu v běžném televizním programu. Seriál *Mýdlo* (1977–81) využil seriálový formát v situační komedii. V roce 1979 vznikl seriál *Dallas* – večerní „mýdlová opera“, která dosáhla celosvětové popularity. Nejpopulárnější

\*) Sledované období (sweeps periods) jsou ty části roku, kdy ratingové agentury měří ratingy lokálních stanic (obvykle jsou to listopad, únor a květen), a proto do nich v rámci pomoci svým pobočkám hlavní stanice soustřeďují své nejatraktivnější programy.

## FORMÁTY



## ŽÁNRY



Obrázek 6.35 FORMÁTY A ŽÁNRY. V průběhu let se formy televizního vysílání třibily a standardizovaly. Proměnnou je zde scénář, realizace a uspořádání (formát) a fiktivní povaha, charakteristický rys a přístup (žánr). V posledních letech se klade důraz na hybridní formy a žánry: například minisérie, která leží mezi kompletním seriálem a jednotlivým filmem.

ší dramatické seriály osmdesátých a devadesátých let pokračovaly v tradici rozvíjení charakterů postav díl po dílu.

Králem mezi těmito pořady byl klíčový seriál Stevena Bochca *Poldové z Hill Street*, který debutoval roku 1980 a znamenal změnu stylu. Byl to možná nejsilnější příběh osmdesátých let ve všech médiích. Seriál *Poldové z Hill Street* propojil agresivní kontroverzní detektivní drama s absurdní komedií, to vše v kontextu příběhů jako z mýdlových oper, v nichž figurovalo velké množství postav. Smysl pro humor a rozhled Roberta Altmana byl přenesen do realistického dokumentárního zpracování důležitých politických problémů. Tato kombinace stylizované komedie se střízlivou



Obrázek 6.36 *Poldové z Hill Street* (1981–87) Stevena Bochca vytvořili nový styl televizního dramatu, jehož vliv byl patrný v devadesátých letech. V každé epizodě dostalo prostor nejméně čtrnáct hlavních postav (zde je původní obsazení).

inteligencí, vše v souvislostech nejběžnějšího žánru, ukázala novou úroveň vytříbenosti ve vyprávění příběhu. Ta dosud nebyla profesionály u hraneho filmu překonána.

Výtvor produkční společnosti MTM Granta Tinkera, *Poldové z Hill Street*, zvěstoval Tinkеровu vládu jako spasení NBC. K tomu se připojil roku 1982 další produkt MTM *St. Elsewhere*, s výkoným producentem Bruceem Paltrowem (otcem Gwyneth), který aplikoval formu *Hill Street* na nemocniční prostředí. V roce 1985 Bochco sám použil tuto nápaditou a novátorskou formu na skupinu právníků. Seriál *Právo v Los Angeles* během své dlouhé existence pokryl s vtipem a vnímavostí stovky případů. Můžeme na něj pohlížet jako na charakteristický seriál osmdesátých let, protože se zabýval stejně často obchodními i politickými problémy a toto desetiletí charakterizoval v Americe hlavně obchod.

Můžeme se podívat, co se zde dělo: televize v 80. letech, podobně jako film v 60. letech, dospěla natolik, aby si vybudovala dostatečné sebevědomí. To ovšem nestačilo na přípravu televizní show, zde bylo nutné pojmout



Obrázek 6.37 V seriálu *Právo v Los Angeles* (1986–94) využil Bochco svůj styl k vykreslení fiktivní právníkové firmy v Los Angeles a směs doplnil o pichlavé komentáře k aktuálním tématům a humorný soucit s městem osmdesátých let. Rejstřík postav byl omezen na dvanáct: právníci jsou dražší než policisté (zde je původní obsazení).



Obrázek 6.38 Dobře naaranžovaný obrázek představuje herecké obsazení seriálu *Třicátníci* (1987–91). Ačkoliv tomuto seriálu produkovanému Edem Zwickem a Marshalllem Herskovitzem chyběla Bochcova kousavost a ironie, byl to první významný příspěvek „ztracené“ generace sedmdesátých let.

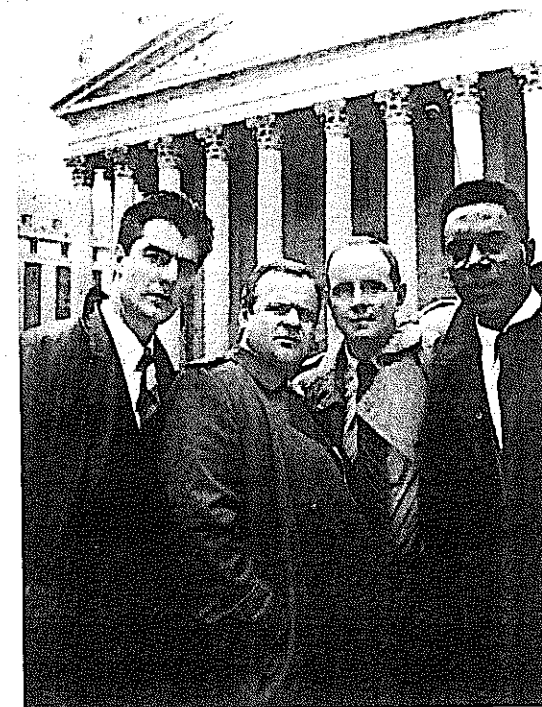


Obrázek 6.39 Seriól *Zapadákov* (1990–95) od Joshuy Branda a Johna Falseye izoloval skupinu výstředních postav v malém aljašském městě.

program v ironické a promyšlené formě. V šedesátých letech přišlo mnoho dobrých řemeslníků mezi filmové tvůrce z televize. V osmdesátých a devadesátých letech naopak mnoho filmových tvůrců našlo uspokojivější práci, esteticky i intelektuálně, v televizi. Proud se obrátil. Zatímco se stále učíme tyto dvě formy separovat, umělci je už nějakou dobu pokládají za dvě strany jedné mince.

Až do konce 70. let se předpokládalo, že televizní hvězdy nemohou nikdy hrát hlavní postavu ve filmu. Mnoho se jich o to pokusilo a neuspělo. Až když John Travolta a Henry Winkler úspěšně provedli přechod z obrazovky na filmové plátno, začala nová éra. Herci přecházeli sem a tam mezi oběma formami, jak se jim zachítelo, zatímco mnoho schopných mladých filmových režisérů 70. let (např. Claudia Weillová) našlo zajímavější a povzbudivější umělecký život v televizi. Scenáristé zjistili, že elektronické médium je více otevřeno přijímat jejich tvorbu. U klasického filmu se scénáristé stále považují za námezdní sílu, bez uměleckých ambicí, zatímco v televizi se scénárista-producent stává uměleckým hrdinou dne s reálnou mocí, což objevil Bochco a mnoho dalších.

Kolize stylů a žánrů, nejlépe reprezentovaná Bochcovou prací, poznamenala také další seriály z 80. a 90. let. *Miami Vice* Michaela Manna posadil policejní *film noir* do pastelových barev nových latinskoamerických



Obrázek 6.40 Seriól *Zákon a pořádek* (1990–) od Dicka Wolfa natolik zdůrazňoval myšlenky na úkor postav, že mohl pokračovat po mnoho let, ačkoliv se herci měnili každý rok. Ze sedmi hlavních představitelů, z nichž čtyři jsou na obrázku, jen jeden vydržel do roku 1994. Žádný jiný významný seriál nebyl schopen fungovat podobně. Zleva: Chris Noth, George Dzundza, Michael Moriarty, Richard Brooks.

kulis s vydařeným soundtrackem. Komedijní seriál Glenna Gordona Carona *Měsíční svit* (1985–89) často citoval sám sebe. Seriál Edwarda Zwicka a Marshalla Herskovitze *Třicátníci* (1987–91) sice vycházel z příběhu ve stylu mýdlové opery, ale často si hrál se stylistickými triky.

Kolem roku 1990 se kyvadlo vývoje opět zhouplo. *Zapadákov* tvůrců Joshuy Branda a Johna Falseye (který odešel z *St. Elsewhere*) recykloval soubor praštěných altmanovských postav, ale bez společenských problémů. Seriál umístěný na Aljašku, ale celý natáčený ve státě Washington, měl citový náboj stejně chladný jako prostředí, v němž se odehrával. Jako symbol éry AIDS, doby ledové v sexuálních vztazích, pro dvacetileté a starší. Krátce úspěšný seriál Davida Lynche *Městečko Twin Peaks* (1990–91) jen potvrdil tento podivný postmoderní trend.

Zajímavější byl seriál *Právo a pořádek* (1990–) Dicka Wolfa, který vzdával hold třicet let staré průkopnické práci *Zátahu* Jacka Webba. Natáčelo se v New Yorku a stylizace byla téměř na úrovni divadla kabuki. Každý díl věnoval první půl hodinu třem policajtům vyšetřujícím nějaký zločin, druhou polovinu pak třem místním prokurátorům zabývajícím se žalobou.

Těchto šest „postav“ bylo tak zdrženlivých – jakoby vůbec neměli soukromý život – že člověk toužebně čekal na občasně povrchní škádlení seržanta Joe Fridaye s jeho kolegou a podřízeným o víkendovém grilování. Tím, že se vyhnul prokreslování postav, mohl se Wolf soustředit na děj a myšlenky a vytvářet tak jednu strhující intenzivní dějovou linku za druhou.

Asi nejvíce novátorským seriálem devadesátých let byl od roku 1991 *Policajtský rock* Stevena Bochca. Podobně jako v seriálu *Právo a pořádek* zde kombinoval policajty a právníky. Ovšem na rozdíl od Wolfových lidí bez charakteru měly tyto postavy neodolatelný zvyk šestkrát až osmkrát zpívat, a to v jednom díle! Seriál byl po několika týdnech zastaven.

Zatímco se hodinové dramatické seriály pro hlavní vysílací čas v 80. letech hodně proměnily, sitcomy se držely tradice. Této době dominovaly dva komediální seriály: dlouho trvající *Na zdraví!* (1982–93) a enormně úspěšný *The Cosby Show* (1984–92). *Na zdraví!* se vyhnul jak rodinným, tak profesním postavám a umístil svůj soubor do baru, kde je nic nerušilo od vtipkování.

*The Cosby Show* ukazoval vynikající schopnosti nesmírně vlivného Billa Cosbyho jako moudré a vtipné hlavy středostavovské brooklynské rodiny. Větší význam než humor měla sociologická stránka, i když obojí bylo geniální. Bill Cosby byl první afroamerickou hvězdou v dramatických seriálech už o dvacet let dříve v *Já, špión* a díky *The Cosby Show* se mohl hrdě zařadit do Panteonu velkých postav americké kultury. Od doby „odvozeného produktu“ Normana Leara *Jeffersonovi* (1975–85) se černošské sitcomy staly v 70. a 80. letech běžnými, ale vždy v nich byl kladen důraz na rasu. Cosby, který odmítl jít cestou akcentování rasy, zdůrazňoval lidskost své postavy a rodiny. Proto se *The Cosby Show* stalo mezníkem v historii americké rasové politiky.

Jak lze očekávat, mnoho významných věcí se odehrávalo v televizi 80. let mimo hlavní stanice a mimo hlavní vysílací čas. Programové novinky zdůrazňovaly bezprostřednost televizního média, jako by to byla reakce na nadbytek fiktivních a vumělkovaných filmů nabízených expandujícími kabelovými kanály a na videokazetách. Jak během tohoto desetiletí rostlo rozšíření kabelových sítí z 30 na 60 % a vlastnictví videorekordérů explodovalo téměř od nuly na více než 75 %, byli televizní diváci vystaveni rohu hojnosti filmového průmyslu. Při uvážení dostupnosti místních videopůjčoven obsahujících kolem pěti až deseti tisíc filmů a dvou tuctů kabelových kanálů nabízejících týdně tisíce hodin čehokoliv od posledních filmových novinek po teleshopping, je zázrak, že klasické televizní žánry jako půlhodinové sitcomy a hodinová drama vůbec přežily.

Tváří v tvář konkurenci videa a kabelových programů se televizní sta-

nice obrátily na takzvané „z reality vycházející“ programy. Stejně jak působí tento termín nešikovně, podobně pokroucený je i vztah tohoto žánru ke skutečné realitě. Premiérový místní prodej, při kterém producenti programů uzavírají přímé obchody s lokálními stanicemi (nebo kabelovými systémy) se stal základem pro uplatnění reality-shows. S jejich rozkvětem rostl i premiérový místní trh.

V osmdesátých letech se objevil zástup konkurentů Johnnyho Carsona v pozdních večerních talk-show. Někteří byli úspěšní (David Letterman, Arsenio Hall), mnozí nikoliv (Joan Riversová). Ještě více nových pokusů se objevilo na poli vyparáděných denních talk-show, které zahájil v sedmdesátých letech Phil Donahue. Zatímco pozdně večerní talk-show byly výkladní skříní populárních umělců vychvalujících své nové projekty, denní rozhovory se pouštěly horečnatě do konkurence s pořady o životním stylu – často s absurdně pokroucenými sexuálními odbočkami.

Všechno ale začalo nevinně: v sedmdesátých letech získal Phil Donahue značný respekt za rozumné příspěvky k debatě o feminizmu a dalších politických otázkách. Ale v průběhu 80. let se dostaly denní talk-show do zajetí logických extrémů. Tím v podstatě jen odrážely úpadek inteligence v mnoha oblastech amerického veřejného života. Kolem poloviny devadesátých let se tento žánr propadl na úroveň vulgárního Jerryho Springera a v oplzlostech si libujícího Howarda Sterna.

Ale tyto talk-show nebyly jediné „na realitě založené“ pořady. Samotný zábavní průmysl se stal populárním tématem (což nepředvídali ani nejagresivnější z filmových učitelů). Gene Siskel a Roger Ebert, oba uznávaní filmoví kritici, založili tento nový žánr na PBS v roce 1978. Brzy je následoval pultucet párů snaživých mužů, vyjadřujících své názory a promítajících ukázkou z filmů. Pořad *Entertainment Tonight* (1981–) a jeho napodobeniny rozebíraly každý večer s profesionální důkladností celou oblast zábavy pro miliony nadšenců.

Rupert Murdoch, který zbohatl vydáváním bulvárních novin, přinesl tento styl do televize v pořadu *Aktuální události* (1986–), což byl jeden z prvních hitů jeho nové stanice Fox. Tato klasická směs krvavých stop a honby za senzacími byla rychle následována mnoha imitacemi. Ukázalo se, že se bulvární zprávy této stanice příliš neliší od lokálních zpravodajství, která se stále více soustředila na přitažlivá témata vražd, žhářství, únosů a zneužívání dětí.

Také velké stanice se připojily k módní vlně programů „vycházejících z reality“ a magazínové programy se staly jádrem hlavního vysílacího času po vzoru úctyhodného a vřelého pořadu *60 Minutes*. V druhé polovině 90. let byly magazínové pořady na mnoha stanicích každodenním prvkem a dokonce převládaly nad filmy, které byly nosným prvkem



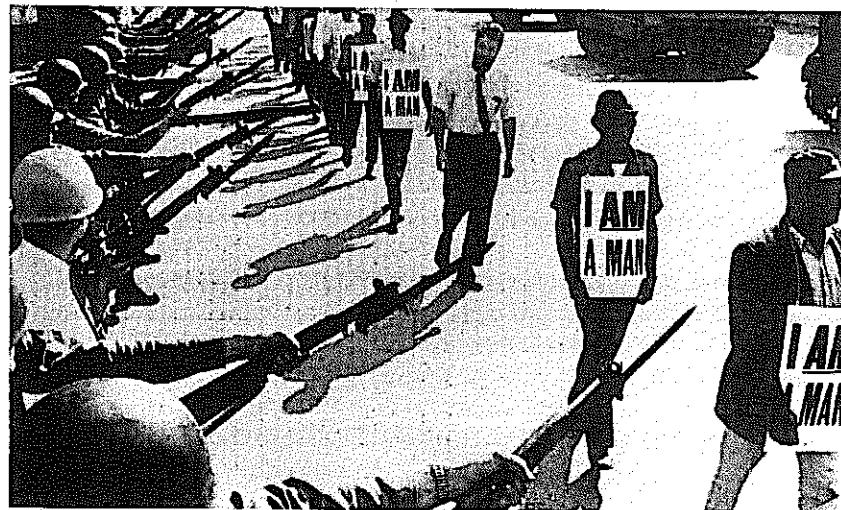


Obrázek 6.41 Carson v roce 1968, 1977 a poslední večer před svým odchodem v květnu 1992. (JM)

v 70. letech. Proč? Trend k „realitě“ byl jen jedním důvodem, podobně jako vysoké hodnocení *60 Minutes*. Tento žánr se stal všudypřítomným tak rychle, protože využíval zpravodajské redakce, které je produkovaly levně – a navíc televizní společnosti nemusely platit za produkci externím společnostem. V době, kdy musela například CBS roku 1998 zaplatit Warnerům 850 milionů dolarů za pokračování seriálu *Pohotovost* a částky za smlouvy se sportovními ligami se pohybovaly v miliardách, domácí zpravodajská produkce magazínových pořadů byla přitažlivá.

Rádi bychom věřili, že popularita magazínových pořadů vycházela z touhy po realitě, ale „realita“, kterou přinášely americké televize v 90. letech, byla absurdnější než fikce. Desetiletí zahájil korespondent CNN v Bagdádu Peter Arnett, hloupě komentující bombardování, které zachytily kamery s nočním viděním, když předčasně vypukla válka v zálivu. Při zpětném pohledu poznamenalo polovinu devadesátých let přelíčení s O. J. Simpsonem – parodie na právo a média. A desetiletí uzavřel doutník a rok Moniky (1998), který zahrnoval aktuální vysílání prezidentova výsledku před komisí – parodie, která překonala i O. J. Simpsona (byť byla vysílána s časovým posunem). Prezidentské nesnáze byly zakončeny mediálním cirkusem kolem smrti královských následníků: Diany (1997) a JFK Jr. (1999).\*

\*) Televizní stanice vysílající fikci byly v 90. letech tak bezvýznamné, že byly vykázány jen do této poznámky pod čarou. Seriály *Seinfeld*, *Pohotovost* a *Simpsonovi* dominovaly. Seriál *Právo a pořádek* se držel. Jméno Davida E. Kelleyho sice vstoupí do dějin, ale jeho pořady byly chabé kopie seriálů z 80. let. Pořady o technogerech pro pubertáky, převážně využívající obhroublý humor (*Beavis a Butt-head*) představují jediný příspěvek do obnošeného repertoáru. Dospělí v 90. letech sledovali *Food Channel* nebo internet.



Obrázek 6.42 Dramatický záběr z klíčového pořadu Henryho Hamptona *Eyes on the Prize* – jeden příklad za všechny jako doklad, jak významné historické záběry zde byly objeveny.

Trend směrem k „realitě“ nalezl silnější odezvu ve veřejnoprávním vysílání. Od počátečního růstu v sedmdesátých letech stanice PBS hodně stavěla na importovaných britských dramatech. Ale jak se v 80. letech ztenčoval rozpočet, obrátili se producenti PBS k vlastním pořadům a méně nákladným žánrům. Programy typu „Jak na to?“ se staly vítanou složkou veřejnoprávního vysílání a pořad *Francouzský šéfkuchař* Julie Childové byl následován programy v podobném duchu, které radily, jak přestavovat staré domy, opravovat stará auta, zahradničit a ovšemže kuchtit. Po úspěchu pořadu *Vesmír* Carla Sagana v roce 1980 se staly vědecko-populární pořady jako *Nova* a *Příroda* (obvykle vyrobené v mezinárodní koprodukcii) pevnou součástí programu PBS. V polovině 90. let měl každý z těchto naučných pořadů svůj vlastní kabelový kanál.

Dokumentární filmy, vypuzené z komerčních stanic, našly vítané útočiště v programech veřejnoprávních televizí. Pořad *Vprvním sledu* (od 1982) ukázal, že „na realitě založené“ pořady mohou být inteligentní, platné a dokonce moudré. Zajímavý a kousavý pořad Henryho Hamptona *Eyes on the Prize* (1987, 1990) o historii hnutí za občanská práva v USA dokázal skutečnou hodnotu televize jako historického média. Pořad *Občanská válka* (1990) Kena Burnse přilákal na PBS rekordní počet diváků, z nichž více než jeden a půl milionu si zakoupilo nabízený záznam pořadu na vi-

deokazetě. Poprvé v historii se televize ukázala jako referenční médium.

Roku 1986 Bill Moyers konečně ukončil koketování s komerční stanicí CBS a usadil se ve veřejnoprávní televizi jako hlavní autor, přecházející od prostého zpravodajství k politice, přes dokumenty až k filozofii. Byl autorem seriálů jako *Joseph Campbell a síla mýtu* (1988) a *Svět idejí* (1988). Je smutným faktem, že Moyers je možná jediný žurnalista v dějinách americké televize, který se může hrdě hlásit k odkazu Edwarda R. Murrowa. Doufejme, že se esejistická forma, kterou během let zdokonalil, stane vzorem pro budoucí generace autorů-producentů.

Tak jak televizní vysílání pomohlo unifikovat v šedesátých a sedmdesátých letech různorodé oblasti USA, je nyní díky satelitnímu vysílání a privatizovaným a rozšířeným národním televizním systémům homogenizována Evropa a většina zbytku světa. A tato homogenizovaná televizní kultura má zřetelně americkou příchutí. Populární seriály osmdesátých let jako *Dallas* a *Dynastie* získaly v Evropě nejméně tolik příznivců jako v USA. Když prošel dolní sněmovnou thatcherovský návrh deregulace vysílání, znamenalo to ohrožení minimálně čtvrtiny programů produkovaných v Británii.

Až do vlny privatizace v 80. letech byly evropské televize veřejnoprávní a byly řízeny státními správními radami. Italská stanice RAI byla známá v 70. letech jako spoluproducent množství zajímavých televizních filmů. Režiséři jako Ermanno Olmi a Roberto Rossellini byli tímto systémem podporováni. Podobně německé státní televizní kanály napomáhaly finančně renesanci německého filmu v 70. letech. (Ve Francii byla televize méně úspěšná a měla na filmový průmysl menší vliv.) Ve většině zemí na světě je dnes průmysl televizních a normálních filmů jedno a totéž.

Ve Francii zaznamenala v 80. letech velký úspěch stanice Canal Plus (založená roku 1984), placený kanál, který přinesl do Evropy americký systém filmových a sportovních kabelových kanálů a vypracoval si strategii, která z něj učinila v několika zemích hlavní televizní sílu. V Německu, největším televizním trhu Evropy, soutěží veřejné a soukromé stanice se satelitními. V Itálii, první evropské zemi, která provedla roku 1975 deregulaci, ovládá státní stanice RAI několik kanálů, stejně jako skupina Fininvest Silvia Berlusconiho. Placené kanály byly zavedeny roku 1991.

Ve Velké Británii, kde vynálezce John Logie Baird představil první funkční televizní systém roku 1920, šel televizní průmysl vždy svou vlastní cestou, odlišnou od amerických komerčních a kontinentálních státních systémů. Ačkoliv je British Broadcasting Corporation (BBC) placena z veřejných rozpočtů, vždy fungovala nezávisle na vládní kontrole. Komerční televize přibyla ke dvěma kanálům BBC (které fungovaly od roku 1936) roku 1955. Druhý nezávislý kanál Channel 4 byl uveden roku 1982 s posláním sloužit

menšinám – co se týče vkusu i politiky. Během 80. let Channel 4 prokázal přízeň britským filmovým tvůrcům: zdroje financování vzrostly o 33 %. A roku 1996 byl do mozaiky začleněn další nezávislý kanál Channel 5.

Roku 1991 thatcherovská vláda prodala v aukci 15 oblastních licencí k provozování Channel 3 a několik z nich změnilo majitele. Mezitím vedla tato neobvyklá směs privátních a veřejných televizních kanálů k vývoji nejkreativnějšího televizního průmyslu mimo USA – a také jediného dalšího, který je mezinárodně rozšířen.

Zatímco kulturní kritici ve Francii, Anglii a jinde neustále varují před americkým „kulturním imperialismem“, vedení televizních společností po celém světě zjišťují, že nákup amerických pořadů je stále nejvýhodnější. Filmový a televizní průmysl tak zůstává jedním z nejlepších amerických exportérů.

Jak rozhlas, tak televize byly v počátcích těsně svázány s armádou. Americké ministerstvo obrany dnes provozuje mnoho televizních stanic a rozhlasových vysílačů po celém světě. Ještě mnohem vlivnější jsou celosvětová sdružení sítí vybudovaná stanicemi NBC, CBS a ABC, převzatá hollywoodskými konglomeráty po rozhodnutí FCC, že sítě nemohou šířit programy, které samy nevyprodukovaly. (Toto nařízení „Fin-Syn“ bylo revidováno roku 1993).

Ve vrcholné době mohlo seriál *Bonanza* sledovat každý týden 400 milionů diváků v 90 zemích. Čtrnáctileté trvání *Bonanzy* přineslo 359 epizod. Než to celé skončilo, mohli diváci strávit 143 bilionů osobo-hodin sledováním Cartwrightovy rodiny. V dalším desetiletí byl *Dallas* rozšířen téměř stejně, podobně jako v 90. letech *Pobřežní hlídka*.

A to jsou jen čísla o jednom seriálu. Stovky podobných jsou v distribuci. UNESCO jednou odhadlo, že každý rok je nabízeno na export 100 000 až 200 000 amerických programů. Warner Bros. měl 52 zahraničních poboček, operujících v 117 zemích, a MCA 24 poboček starajících se o 115 zemí. Navíc mnoho národních televizních stanic bylo vybudováno přímo americkými společnostmi nebo od nich alespoň kupováno technické vybavení. Už v počátcích satelitního spojení v roce 1972 byly satelitní přenosy ABC z olympijských her k dispozici dvěma miliardám lidí ve stovce zemí. Jasný výsledek kulturního vlivu v nebývalém měřítku.

Jak se vyvíjela světová ekonomika, Amerika si stále udržovala dominantní postavení v zábavním průmyslu. V šedesátých a sedmdesátých letech to kulturní kritici v USA i v zahraničí připisovali vlivu nějakých zločinných imperialistických nátlaků. Pravda je však jednodušší.

Americký film a televize byly od počátku formovány trhem. Zatímco evropské producenty a ředitele často zajímají „umělecké hodnoty“, v USA je jim zřídka dovoleno překážet v činnosti. V důsledku toho se vytváří

v Hollywoodu lépe prodejné zboží než kdekoli jinde. Navíc američtí herci vypadají jako kdokoliv jiný. Pokud jste Švéd, Ital, Nigerijec nebo Thajec, pravděpodobně naleznete sobě podobné postavy spíše v amerických pořadech než řekněme ve francouzských. Možná ještě důležitější je, že americký filmový průmysl je už dlouho mezinárodní a přitahuje talenty z celého světa.

Toto vysvětlení nepomůže příliš vašemu zoufalství, pokud jste třeba australský producent a chcete udělat vlastní show. Jak zdůraznil Erik Bar-nouw v knize *Bedna hojnosti*, americké stanice účinně podkopávají národní produkce nabídkou svých produktů za mnohem nižší ceny, než si mohou dovolit domácí producenti. Stinnou stránkou této stále více homogenizované světové kultury je, že ztrácíme vitalitu, která pramení z lokální pestrosti; pozitivní stránka je, že lidé, kteří se smějí stejným vtípům, po sobě pravděpodobně nebudou střílet.

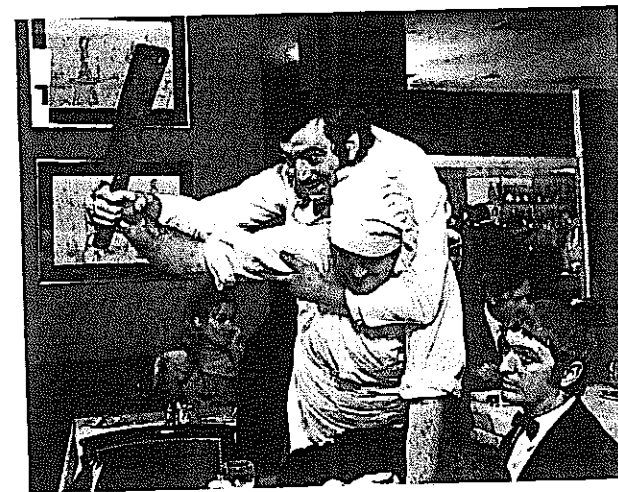
Jedna z výhod, kterou Američané ve světě filmu a televize mají, je anglický jazyk. Ten sdílí s dalšími zeměmi. Během posledních dvaceti let se vyvinuly těsné vazby americké veřejnoprávní televize s britskými veřejnoprávními i soukromými televizemi. Od počátku 60. let mají společné projekty BBC a ITV významný vliv na světový trh, dokonce mohou mít vliv na vývoj americké televize.

Částečně je to výsledek britské tradice nezávislosti, který vedl k poskytnutí značné svobody BBC bez vládní cenzury, již trpí mnohé státem vlastněné stanice. Zároveň díky financování z koncesionářských poplatků (spíše než z reklamy nebo ze státního rozpočtu) je britská veřejnoprávní televize zbavena starostí o financování, jaké mají americké televize, které jsou jinak také relativně odděleny od politických vlivů. Navíc zatímco američtí filmoví tvůrci chápou televizi jako tréninkové hřiště, v Británii mnozí filmoví režiséři v šedesátých letech, když se jim nedostávalo prostředků, našli v televizi útočiště.

Britské seriály nestaví tolik na jednotlivých hvězdách jako na celém hereckém souboru: ve většině nejlepších seriálů je cítit pospolitost, což je v americké televizi vzácné. Britské seriály jsou často plánovány na omezený počet dílů; podobný přístup vedl v 70. letech k americkým minisériím. Britové také rychle pochopili podobnost mezi televizními seriály s uzavřeným koncem a románovými ságami z 19. století a recyklovali mnohé romány v novém médiu.

Dvacet šest epizod televizního (BBC) zpracování *Ságy rodu Forsyťů* od Johna Galsworthyho z roku 1967 dosáhlo mezinárodního úspěchu a otevřelo britské televizi světové trhy. Seriálové adaptace *Vojna a mír* (1972, dvacet dílů a určitě nejlepší adaptace tohoto klasického díla v jakémkoli médiu, Sartrovy *Cesty svobody* (1970, třináct dílů) a *Zolova Nana* (1968, pět dílů)

Obrázek 6.43 Monty Pythonův *Létající cirkus* (BBC, 1969–74). Zde je skeč se špinavou vidličkou. Pythons vycházeli z tradice britského kabaretu, která byla rozvinuta v *The Goon Show* v 50. letech, a vytvořili lehce abstraktní, ale často ostře kousavý satirický styl, jenž si získal široké obecenstvo.



vynikají nad ostatní, ale i mnohé další adaptace dosáhly velkého ohlasu. Pořady Kennetha Clarka *Civilizace* (1969) a Jacoba Bronowskiho *Vzestup člověka* (1973) objevily formu televizních přednášek, která od té doby trvale prokazuje svoji prospěšnost.

Všechny britské dramatické seriály té doby byly adaptacemi osvědčených děl. BBC nechávala na produkcích britských komerčních televizí (zejména Granada a London Weekend), aby zkusily přijít s vlastními původními seriály. Seriál *Nahoře, dole* (1971–75, 68 dílů) byl kronikou zámožné rodiny a jejího služebnictva v letech 1900 až 1930 a zaznamenal mezinárodní úspěch. *Rodina ve válce* (1970–71, 52 dílů), o něco méně okouzující sága liverpoolské rodiny za 2. světové války mezi střední a dělnickou třídou, nebyla tolik populární, ale dramaticky zajímavější. Série Frederica Raphaela *Třpytivé odměny* (1975, šest epizod) sledovala osudy skupiny studentů z Cambridge od padesátých do sedmdesátých let. Všechny tyto seriály zaznamenaly mezinárodní ohlas.\*

Nejlepším britským vývozním artiklem této doby však byl *Monty Pythonův létající cirkus*. Britské dramatické seriály jsou možná jen účinnější a výmluvnější formou stylu, který je běžný i v USA, ale britská komedie je od amerického stylu radikálně odlišná. Monty Python, půlhodinový proud parodie, animace, hry se slovy, satiry a hloupostí, rozpoznal jednou

\* Britské společnosti pokračovaly v produkci exportovatelných dramát a komedií i v 80. a 90. letech, i když to už byla díla méně novátorská.

provždy, že elementární částicí televize je událost a nikoliv pořad, že komedie může být přinejmenším tak výmluvná, zhuštěná a hodnotná jako drama a že „nikdo neočekává španělskou inkvizici.“

## „Televize“ jako virtuální rodina

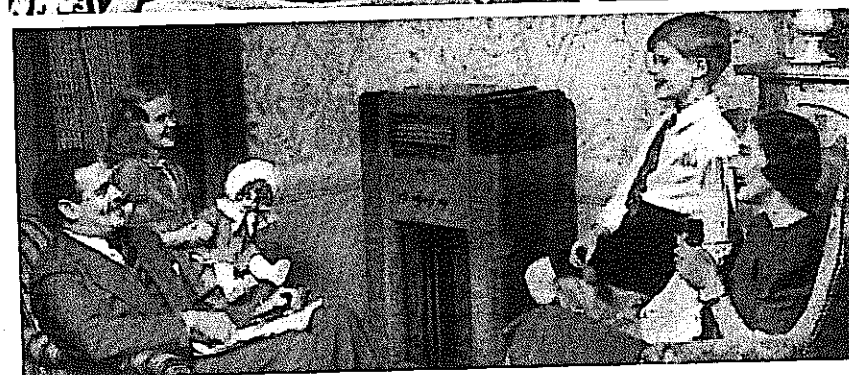
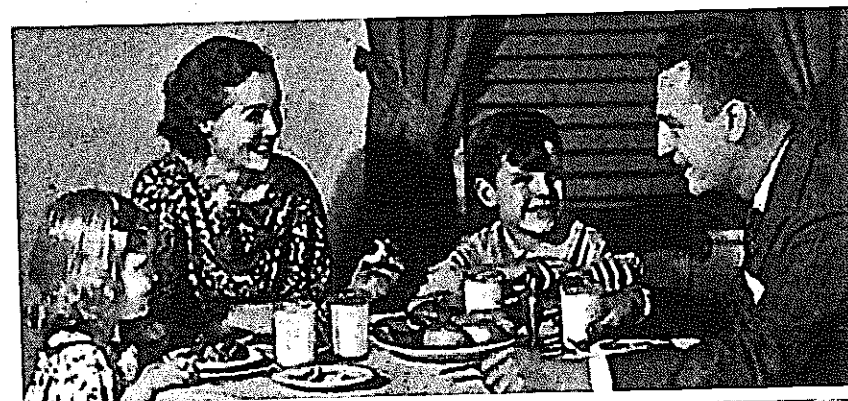
Protože působení televize je spíše spojitě než přerušované, má neobyčejnou schopnost být prostředníkem mezi divákem a realitou. Film trvá dvě nebo tři hodiny a po tu dobu žijeme v jeho světě. Televize stále pokračuje, nikdy nekončí, ať už v kontextu jednodenního programu nebo s ohledem na pokračující seriály a série, které jsou přirozenou televizní formou. Navíc se televize odehrává v našem prostoru, v našem čase. Stává se součástí naší reality. Pro průměrnou americkou rodinu, která se dívá na televizi téměř sedm hodin denně (podle každoročních Nielsenových výzkumů), je televize pozadím každodenního života – pozadím, které často potlačuje popředí. Takže je prostředníkem nejen mezi divákem a realitou, ale také mezi realitou a fikcí. Všichni jsme z toho zmateni.

Protože je to médium zábavní i informační, je někdy těžké odlišit v zásadě fiktivní povahu prvního od nefiktivní podstaty druhého. Jak jsme si ukázali, jsou „na realitě založené“ pořady často opakem tohoto označení. Mnoho se psalo o sociálním vlivu televize – účinek opakovaného sledování násilí u dětí, tendence televizního světa stát se skutečným světem pro lidi, kteří k tomu mají sklon a podobně.

Souhrnný vliv tohoto mocného média je, jak napsal Raymond Williams v knize *Television: Technology and Cultural Form* (Televize: technologie a kulturní forma), že udělalo z dramatu součást našeho života.

*Jedním z unikátních rysů pokročilé industriální společnosti je jednoznačně to, že drama jako prožitek je nyní samozřejmou součástí každodenního života a to v míře, která nemá v minulosti obdoby, což může vést k zásadním kvalitativním změnám.*

Drama, které bylo ještě v počátcích filmu oddělenou zkušeností, je nyní pevně začleněno do našich životů – a mnohým z nich dominuje. Když dojde ke střelbě na ulici, lidé se automaticky otáčejí, kde je kamera. Často tam žádná není. Události války ve Vietnamu (1963–1975) byly filmovány, upraveny a vysílány hned následující den; válka v Perském zálivu (leden 1991) byla předkládána naživo, jako by se odehrávala na obrazovkách celého světa. Skutečné příběhy jsou zpracovávány jako dokumentární dramata a „zprávy“ jsou přehrávány, protože kamera často zmešká začátek. Ale ze všeho nejdůležitější, jak poznamenává Williams, je čistý objem dramatických obrazů, kterým jsme vystaveni den za dnem, rok co rok.



Obrázek 6.44 PROMĚNY RODINY VE 20. STOLETÍ. Ideální americká rodina ve dvacátých letech: táta, máma, synek a sestřička šťastně sedí kolem stolu při večeři, povídají si a jsou ve vizuálním kontaktu. (Scéna je ovšem aranžovaná). Všimněte si čtyř velkých sklenic s mlékem. Později, ve čtyřicátých letech, zahrnuje jádro úzké rodiny ještě radiopřijímač. Možná poslouchají vysílání a méně si povídají, ale stále jsou ve vizuálním kontaktu. Od šedesátých let sen zanikal. Z rodinky se stalo publikum. Nemohou se vzájemně vidět ani slyšet. Od osmdesátých let už měl každý svůj televizor a nemuseli sedět pohromadě. (Archive Photos/Lambert)





Obrázek 6.45 LÉTA PADESÁTÁ. Existuje lepší předmět konverzace pro stálého hosta v obývacím pokoji než rodina? Televizní rodiny do značné míry nahradily naše vlastní. Tato strategie je úspěšná, protože „salonní dramata“ jsou založena spíše na dialogu než na obrazech, intimnosti a psychologii a dobře se hodí pro malou obrazovku. Americké televizní rodiny bývají jednoduché: matka, otec a pár dětí. Nelsonovic rodinka, která doslova vyrostla na obrazovce, zůstává prototypem. Ozzie, bývalý kapelník, a jeho žena Harriet, zpěvačka, zářili se svými dvěma syny, Davidem a Rickem. David dosáhl úspěšné kariéry v obchodě; Ricky se stal rockovou hvězdou a zemřel při leteckém neštěstí. V následujících čtyřiceti letech byla Nelsonova rodina často napodobována, ale nebyla nikdy překonána – pro svoji dobrosrdečnou útulnost.

Pronikavý vliv televize je výjimečně důležitou otázkou. Po mnoho let se kritici televize soustředili na otázku, jaký vliv mají různé zobrazované věci – zejména násilí – na diváky. Problém se zdá být zvláště akutní u malých dětí. Existuje skutečně mnoho důkazů, které dokládají, že násilí v každodenním životě roste. (Jak by také ne, když je střelba, probodnutí a další násilí chápáno jako něco tak „amerického jako třešňový koláč“ – citace aktivisty ze šedesátých let H. Rapa Browna – a mnohem běžnější?)

Ovšem jsou zde i přesvědčivé důkazy, že televize působí jako bezpečnostní ventil, tlumící potenciální násilníky. V druhé polovině 70. let obhájci chlapce obviněného z vraždy dávali částečnou vinu za jeho čin sledování násilí v televizi a několik dívek, obviněných v Kalifornii z únosu, uvádělo jako vzor svého jednání jeden televizní film. Tyto obhajoby sice nebyly úspěšné, ale případy byly ostře sledovány.

V 70. letech se objevil nový způsob argumentace. V knize *The Plug-in Drug* (Návyk na připojení) z roku 1977 Marie Winnová přenáší pozornost od obsahu vysílání k prožitku média. Winnová tvrdí, že problém není v tom,



Obrázek 6.46 LÉTA PADESÁTÁ. Nejbližší konkurencí Nelsonovy rodiny byla rodina Andersonova ze seriálu *Tatínek to ví nejlépe*. V hlavních rolích se představil Robert Young (později také představitel vzorového lékaře) a Jane Wyattová. Elinor Donohueová, Billy Gray a Lauren Chapinová hráli děti. Pokud jsme trávili v padesátých letech čas s Nelsonovými a Andersonovými, už jsme vlastní rodinu tolik nepotřebovali.

co se ukazuje, ale jak se to ukazuje. Přesvědčivě argumentuje, že médium vstěpuje dětem pasivitu, a naznačuje, že působení televize může mít vliv na neurologický vývoj malých dětí. Winnová probírá vliv televize na jazykové schopnosti a zkoumá jejich souvislosti se změněnými stavy vědomí. Ovšem jádro její silné argumentace spočívá v kritice rozkladu rodinného života přítomností televize.

Podle Winnové se stává „bedna“ náhražkovým rodičem, přebírajícím většinu práce s prezentací světa a rozvojem sociálních a etických hodnot, a tím získává větší autoritu než biologičtí rodiče. Název její knihy nebyl myšlen jako metafora. Rodiče, jak tvrdí Winnová, nejprve používají televizi jako drogu, když potřebují udržet dítě v klidu. Nakonec se dítě stane závislým a koukání na „bednu“ se pro něj stane nepostradatelným, celoživotním návykem.

Ovšemže mnoho dětí přežije televizní zkušenost, ale mnozí jsou jí těžce poznamenáni a my stále nevíme, do jaké míry a jak, ani jaké budou sociální a politické důsledky. Mnoho diskusí o sociálních dopadech televize se soustředí právě na tuto hlubokou otázku.

Rok po vydání knihy Winnové se její postoj projevil jako konzervativně pozitivní ve srovnání s jízlivou kritikou Jerryho Mandera (bývalého

reklamního odborníka). Název jeho knihy byl prostě *Four Arguments for the Elimination of Television* (Čtyři důvody pro zrušení televize). Mander byl kritický a našel připravené publikum. O patnáct let později vyšlo už dvacáté sedmé vydání jeho knihy. A nic se nezměnilo.\*

Manderovy čtyři důvody – medializace prožitku, kolonizace prožitku, vliv televize na lidskou bytost a přirozená podjatost televize – jsou elegantním shrnutím tuctů kritik, které se snášejí na toto mocné médium už půl století. Hrubě řečeno tvrdí: televize nás odděluje od reality; televize nás zbavuje možnosti volby prožitku; umělé světlo je pro nás nezdravé a televize deformuje realitu. Mander předkládá silnou obžalobu hlavního masového média dvacátého století. Ale jedno z jeho hledisek je zvlášť významné: mnozí z nás dnes dovolí, aby nám televize řídila život; tento lákavý a vše prostupující produkt nás připravil o důvěrný kontakt s realitou.

Roku 1985 se do boje zapojil také sociální kritik Neil Postman knihou *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business* (Ubatvit se k smrti: veřejná rozmluva ve věku šoubyznysu), která byla souběžnou kritikou zaměřenou na vliv televize a zábavního průmyslu na politiku. Postman chápavě srovnává dva klíčové žaložpěvy 20. století, román 1984 George Orwella a *Konec civilizace* (Brave New World) Aldouise Huxleyho:

*Čeho se Orwell obával, byli ti, kteří by zakázali knihy. Čeho se bál Huxley, bylo, že nebude proč zakazovat knihy, protože nebude nikdo, kdo by je chtěl číst. Orwell se obával těch, kdo by nás připravili o informace. Huxley se obával těch, kteří nám jich dají příliš, takže upadneme do pasivity a egoismu. Orwell se obával, že pravda před námi bude skryta. Huxley se bál, že by pravda mohla být utopena v moři bezvýznamnosti. Orwell se obával, že se naše kultura stane otročnou. Huxley se obával, že se kultura stane banální... V románu 1984 jsou lidé ovládnáni vyvoláváním bolesti. V Konci civilizace jsou ovládnáni vyvoláváním požitků. Zkrátka Orwell se obával, že to, co nenávidíme, nás zahubí. Huxley se obával, že nás zahubí to, co milujeme. (cit. d., strany iii–ix)*

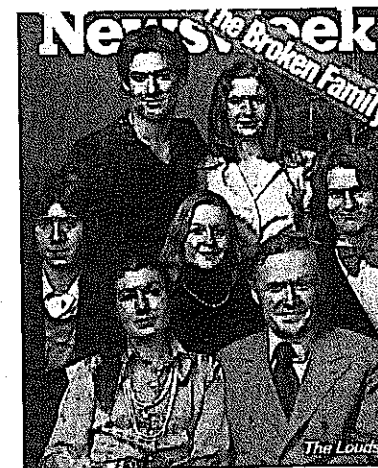
Postman to psal v roce 1985. Orwellův hrůzný mezník už minul a proctví ztrácelo platnost. Ve skutečnosti byla Orwellova vize totalitarismu nejpůsobivěji připomenuta začátkem roku 1984 během utkání Super Bowl ve slavné reklamě firmy Apple Computer, představující počítač

\*) Není to tak úplně pravda. V roce 1992 měl průměrný Američan k dispozici ze svého dálkového ovládnání už třicet a více kanálů, další stovky na cestě a videopřehrávač ve skříni, kdyby se náhodou poškodil kabel. Průměrný Evropan už měl tucet kanálů místo dvou, satelity bombardující ho stále větším počtem kanálů a také video.



Obrázek 6.47 ROMÁNOVÁ SÁGA. Šestadvacetidílný britský seriál *Sága rodu Forsytů* (BBC, 1967), vycházející z šestidílného románu viktoriánského spisovatele Johna Galsworthyho, znamenal celosvětový úspěch. Zde je na rodinném portrétu ve stylu 80. let 19. století patnáct hlavních postav. Irene (Nyree Dawn Porterová), hlavní hrdinka, je uprostřed. Po její levé straně v popředí je Soames (Eric Porter), nejprve hlavní padouch, potom hlavní hrdina. Jo (Kenneth More), druhý zleva v zadní řadě, je citlivým vypravěčem.

Obrázek 6.48 LÉTA SEDMDESÁTÁ. Po deseti letech generačních konfliktů byl ideál značně poskvrněn. Bunkerovi z newyorského Queensu a seriál *Všechno v rodině* (Norman Lear a Bud Yorkin, 1971) rozvíjeli skutečné rodinné otázky a rozebírali je s jistým pochopením. Zde jsou Gloria (Sally Struthersová), Edith (Jean Stapletonová), Archie (Carroll O'Connor), Mike (Rob Reiner) a Betty Garrettová.



Obrázek 6.49 LÉTA SEDMDESÁTÁ. Seriál Craiga Gilberta *Americká rodina* (1973) na stanici PBS vykreslil portrét rodiny Loudových ze Santa Barbary v provokativním stylu „cinéma vérité“. Za rok života s rodinou nashromáždili filmaři dostatek materiálu pro mýdlovou operu, včetně rozpadu manželství a zapojení nejstaršího syna Lance do newyorské homosexuální scény, což v té době představovalo pro televizi tabu. Loudovi se proslavili po celých Státech, když protestovali proti tomu, že se filmaři soustředili jen na negativní stránky jejich rodinného života a ignorovali pozitivita.

## Média: v centru událostí

Obrázek 6.50 LÉTA SEDMDESÁTÁ. Parodie rodiny: klan Hartmanových/Shumwayových ze seriálu *Mary Hartman, Mary Hartman* (Norman Lear, 1976). Částečně mýdlová opera, částečně satira a částečně neurotické psychodrama. Seriál satiricky představil americkou rodinu v bezvýhodné situaci.

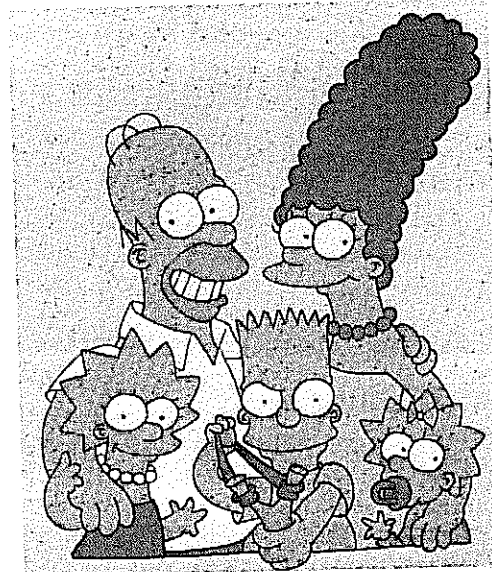


Obrázek 6.51: LÉTA OSMDESÁTÁ. Odmítaje mýtus sedmdesátých let, pokusil se klan Huxtableů (zde zobrazený v jedné ze svých podob) vdechnout v osmdesátých letech nový život ideálu rodiny a cestou ještě trochu rozmáznout rasové otázky. Od leva doprava za Billem Cosbym stojí: Sabrina LeBeaufová, Keshia Knight-Pulliamová, Lisa Bonetová, Malcolm Jamal-Warner, Phyllicia Rashadová a Tempestt Bledsoeová.

Obrázek 6.52 LÉTA DEVADESÁTÁ. Producenti seriálu *Cosby Show* Marcy Carseyová a Tom Werner bodovali ještě jednou s realistickou dělnickou rodinou v seriálu *Roseanne* (1988–1997). Roseanne a Dan (John Goodman) odvedli při výchově D. J., Darlene a Becky kus dobré práce.



Obrázek 6.53 LÉTA DEVADESÁTÁ. Jako *Cosby Show* dominovalo sedmdesátým létům, tak *Simpsonovi* ovládli léta devadesátá. Rodinné kyvadlo se přehouplo opět do polohy natvrdlého otce. Děti si užívají postmoderní odkazy a silnou parodii. Alespoň jsou Marge a Homer téměř pořád spolu.



Macintosh. V aplovské orwellovské metafoře bylo IBM totalitární silou a Macintosh nabízel spásu: „počítač pro nás ostatní“. Dokonalá trivializace! Dokonce i Orwelovy výmluvné obavy byly neutralizovány Huxleyovými prostředky.

Z perspektivy konce 90. let je převaha Huxleye ještě zřetelnější. Světový svaz, hlavní objekt Orwelových obav, zmizel. Studená válka skončila. A vliv IBM byl nesrovnatelný s vlivem Microsoftu.

Mezitím exponenciálně vzrostlo množství obrazů a zvuků, které nás bombardují; jejich producenti mají k dispozici ještě mocnější nástroje pro jejich ovládnutí; video-kultura se stává stále homogennější; obrazy i zvuky pokračují v neúprosném posunu od reality k fantazii. K fantazii někoho jiného. Problém jednoznačně nespočívá v tom, že nás sleduje Velký bratr, ale v tom, že my sledujeme Velkého bratra.

Jak píše Mander:

*Vytvářejí se tak obrazy v našem mozku.*

*Říkáme tomu zkušenost, ale nemůžeme říct, zda je to zkušenost naše nebo někoho jiného.*

*Je to v našich hlavách, ale my jsme to nevytvořili.*

*Nevíme, jestli je to skutečné nebo není.*

*Nemůžeme zastavit vysílání.*

*Akceptujeme cokoli, co přijde.*

*Každá vize je stejně dobrá jako ta následující.*



Obrázek 6.54 LÉTA DEVADESÁTÁ. To, co Simpsonovi znamenali pro dysfunkční rodinu, udělal *Seinfeld* (1991–1998) pro dysfunkční nerodinu, líbující si ve věčné pubertě, smutný dárek od „baby-boomers“ pro generaci X. Hra čtyř nezadaných prochází během sedmi let

více známostmi, než kolik snědl Homer koblih. (Když hrozila Georgeovi svatba, jediným řešením bylo budoucí nevěstu zlikvidovat.) Formálně seriál ovšem uspěl, protože elegantně využíval klasické komediální způsoby: gagy Michaela Richardse, podivnost dvojice Jerryho Seinfelda a Jasona Alexandera a mužské způsoby Julie Louis-Dreyfusové.

*Každá myšlenka je stejně dobrá jako ta následující.*

*Všechny informace splývají.*

*Všechny zkušenosti splývají.*

*Přijímáme všechno s důvěrou.*

*Každé vysvětlení je stejně dobré jako to následující.*

*Rozpory neexistují.*

*Ztratili jsme kontrolu nad svojí myslí.*

*Jsmo ztraceni v prostoru.*

*Náš svět existuje jen ve vzpomínkách.*

*Všechno je náhodné.*

(cit. d., s. 111–112. upraveno)

Je to provokativní vyjádření. Však také kritikové všech tří autorů – Winnové, Mandera a Postmana – používají dotčený osobní tón. V našich osobních životech, v našich rodinách se projevuje moc televize nejdříve, mnohem dříve, než začne deformovat veřejný život. Na jedné straně potenciálně podporující a povzbuzující společník pro osamělé, nebo utišující, možná i prospěšný lék pro nemocné (existuje snad v USA nemocniční lůžko bez televize?), na druhé straně je však bedna často neovladatelným strašákem, který rozvrací každou rodinu. Vysává konverzaci z rodiny jako nějaký vetřelec. Ničí čas. Nahrazuje rodiče (nebo děti), manžele (nebo manželky). U mnoha z nás způsobuje, že žijeme jen pro sebe.

Jediným přitažlivým rysem rodin z televizních seriálů, s nimiž trávíme

většinu času, je, že se nedívají na televizi. Kdyby to dělali, byli by tak nudní jako my a my bychom je vypnuli stejně rychle jako vypínáme sebe.

Například nejkouzelnějším rysem seriálu *Cosby Show* byl silný vztah mezi rodiči a dětmi a mezi Cliffem a Claire Huxtableovými, inteligentními lidmi se silným manželstvím. Během 22 minut jednoho dílu seriálu toho spolu (a se svými dětmi) Roseanne a Dan Connorovi napovídali více než mnozí jejich fandové za 10 050 minut mezi dvěma epizodami. Mary Tyler Mooreová nepřišla, jako většina osamělých žen, večer domů do prázdného bytu a nestrávila večer u televize. Místo toho šla na kávový dýchánek k hovorovým a vtipným sousedům. Její napodobenina, Murphy Brownová, měla jako spolubydlící malířku, nikoliv televizi. Dvacet a něco *Přátel se rozvalovalo v kavárně, ne před obrazovkou. Servírovala snad někdy Harriet Ozziemu, Daveovi a Rickymu televizní večeři? Díval by se někdo na Miluju Lucy, kdyby Lucy a Ethel trávily odpoledne sledováním mýdlových oper?*

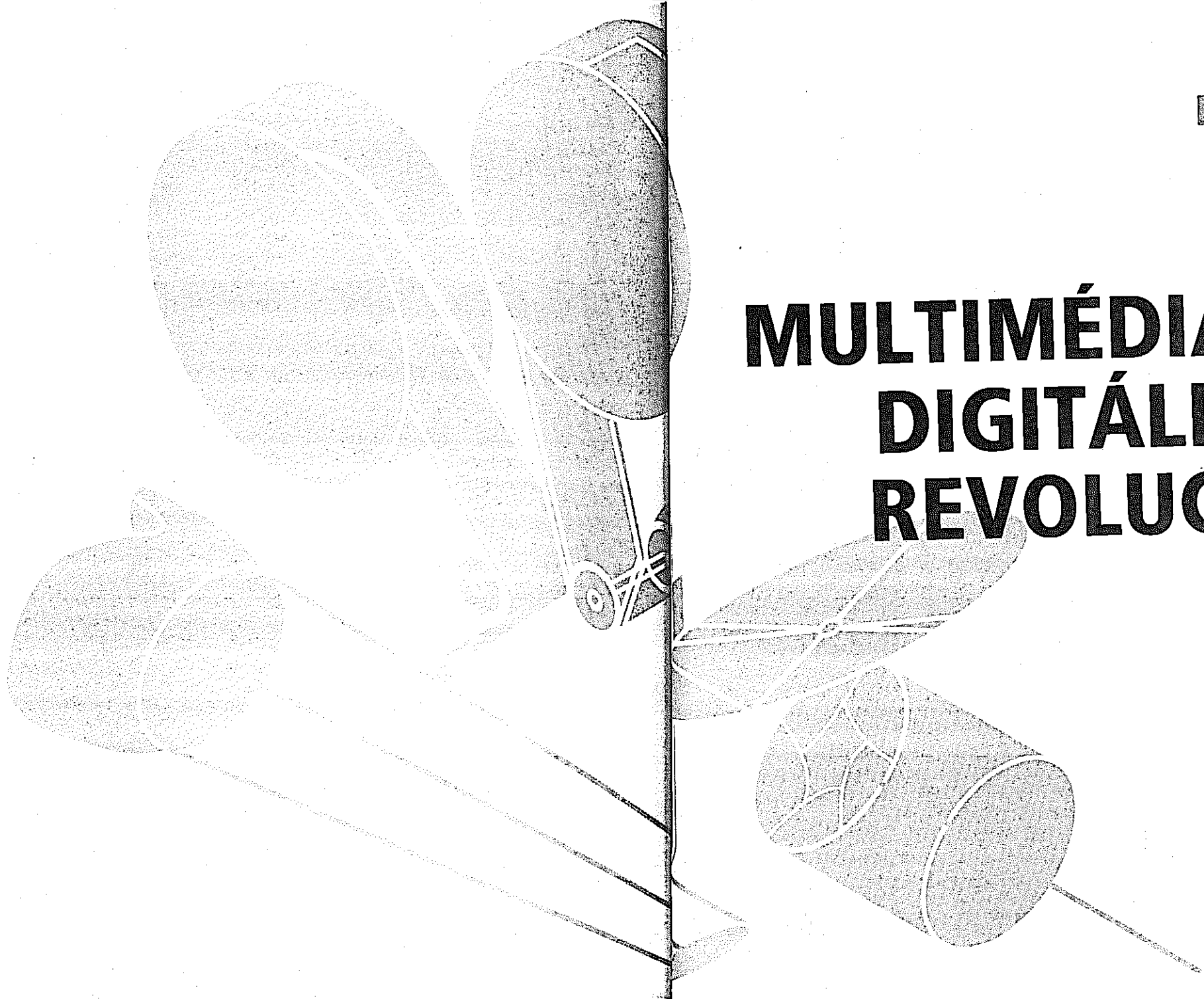
Asi bychom měli říci, že nic z toho není obžalobou vlastního média. Chyba není v televizi, ale v nás samotných, v tom, že ji nadužíváme.

V historii filmu a televize byla 70. a 80. léta obdobím přípravy na trávení, kdy jsme vstřebávali nové technologie a trochu je zdokonalovali. Producenti a distributoři vyvinuli nástroje nezbytné k maximalizaci zisku, zatímco většina konzumentů sedla ochotně na lep a přizpůsobila televizi své životy, aby mohli konzumovat co nejvíce. Když přišlo video, jeho vynálezci si mysleli, že bude sloužit k „posunu času“, aniž si uvědomili, že jen děti budou mít dost trpělivosti naučit se tu zatracenou věc naprogramovat. Takže to vedlo jen k tomu, že se díváme více. Přesto idea „posunu času“ částečně přetrvává, jenom to není ani tak posun času, jako spíše přesun úsilí. Mnoho „odpovědnosti“ za sledování televize může být přenecháno přístroji, aby zbylo více času na naše aktivnější činnosti. Když už byl pořad pěkně nahrán na kazetu, tak už v jistém smyslu není nutné se na něj dívat. Když je uložen, máme nad ním kontrolu.

Po více než půl století nám nejprve film a pak televize vštěpovaly pasivitu, která tak děsila Aldouse Huxleye a další. Ale rovnováha se nyní posouvá. Ne že bychom dbali hlasu sociálních kritiků a rozhoupali se k činu, ale spíše proto, že dnešní dokonalé obrazové a zvukové technologie nám samotným dávají možnost produkovat.

V roce 1977 bylo první vydání knihy *Jak číst film* uzavřeno „Poznámkou o médiích a demokracii“, která nastínila budoucnost interaktivní televize, osobních počítačů v každém domě, velkých informačních sítí, archivů pořadů dostupných na vyžádání a podobně. Příchod této budoucnosti si dal trochu na čas. Tak je tomu ostatně vždy, ale nyní je konečně tady, a právě to je tématem kapitoly 7.





7

**MULTIMÉDIA:  
DIGITÁLNÍ  
REVOLUCE**

## Digitální revoluce

Na počátku byl znak. Znak byl vysloven a zazpíván. Poté byl napsán, nejdříve jako obrázek, později jako slovo. Nakonec byl znak vytištěn. Geniální kódovací systém, jímž bylo písmo, umožnil zachytit a uchovat pocity, myšlenky a pozorování. Technika tisku vysvobodila psané záznamy z izolovaných knihoven, umožnila předat sdělení tisícům, milionům lidí a stát se tak pojídlem, které drží naši kulturu pohromadě.

Po nástupu vědecké revoluce v 19. století byly vynalezeny metody zachycení zvuku a obrazu. Fotografie, zvukové nahrávky a pak film zachycovaly skutečnost, aniž by vymyslely nová „slova“. Alespoň jsme si mysleli, že tomu tak je. Přijali jsme jejich zobrazení skutečnosti, jako by to skutečnost byla. A přitom šlo vlastně jen o jiné soubory kódů (znaků). Obrazy a zvuky ve filmu jsou stále jen kódovacím systémem, byť mnohem podobnějším skutečnosti než slova. Jsou to výtažky skutečnosti, někdy zkreslené, ale vždy jen přibližné. Proto je důležité naučit se film „číst“.

Filmy a příbuzné výtvořiny nám umožňují jasně charakterizovat, co je to dvacáté století.

Nyní se však nacházíme na počátku nové fáze v historii média. Jazyky, které jsme vytvořili pro popis skutečnosti, splývají. Film už není oddělen od tisku. Knihy mohou obsahovat filmy, filmy mohou obsahovat knihy. Toto spojení nazýváme „multimédia“ nebo „nová média“. Technologie dnes přináší svůdný příslib: okamžitý a univerzální přístup k souboru lidských znalostí a umění, zaznamenaných nebo vytvořených souborem všestranných mediálních nástrojů. Tento příslib s sebou však nese i jisté náročné výzvy, technické i etické.

Informační éra již v podstatě začala. Mikropočítačová revoluce od 80. let stonásobně zvýšila možnosti našeho přístupu k informacím a kontrolu nad nimi. A jak se bude tato revoluce během příští generace vyvíjet, informační výkon vzroste ještě čtyřikrát až pětkrát. Ještě během našeho života

bude většina světových znalostí přístupná mnoha lidem na světě okamžitě a za zanedbatelnou cenu. Není návratu a nejsou ani pochybnosti. Nyní víme, že chceme zpracovat všechno, co bylo kdy vytištěno, vybudovat síť pro přístup do tohoto informačního vesmíru, a to během sekund, nikoli let. (Podobný přístup ke zvukovým a video záznamům je zatím mimo technické možnosti a dosud také přesně nevíme, jak obrazy a zvuky uspořádat. K tomu ale také časem dojde.)

V Godardově filmu *Karabiniéři* (1963) je jedna charakteristická scéna. Dva vojáci se vrací po válce ke svým ženám s válečnou kořistí. Mají pohlednice všech světových památek, které si hrdě vystaví jednu po druhé: Eiffelova věž, Velká pyramida, Empire State Building, Grand Canyon... Myslí si, že tyto obrázky jsou dokladem vlastnictví. Jak se hromádka pohledů zvětšuje, smějeme se jejich naivitě. Tato scéna je však obrazem informační revoluce. My nyní máme doklady o celosvětovém intelektuálním bohatství, ale co uděláme s tím nepředstavitelným majetkem? Možná, že jsme stejně naivní jako Godardovi karabiniéři; dostali jsme klíče od virtuálního království, ale jak je to s realitou, která byla kdysi jeho předmětem?

Už jsme si všimli v první kapitole, že virtuální svět stále více utlačuje přirozený svět a veškerá současná schopnost pracovat s těmito kdysi cennými obrazy a zvuky je znehodnocuje a ničí naší víru v jejich upřímnost a náš obdiv k nim jako k umění.

Když v roce 1977 vyšlo první vydání této knihy, mohlo se zdát podivné, proč se výklad o filmu tolik zabývá tiskem a elektronickými médii. Tehdy se zdálo, že filmy a tisk mají velmi málo společného. Ano, jsou to sdělovací systémy, ale tím podobnost končí. A nyní, kdy je nové technologie a distribuční systémy reprodukovat a rozšiřují, vidíme, jak se k sobě blíží a jak se k sobě hodí.

Došlo k tomu téměř náhodou. V roce 1960 se nikdo nesnažil hledat společného technologického jmenovatele knih a filmů. Žádný Godardův fanoušek, který si všiml jeho záliby v rozporech slov a obrazů, se nerozhodl hledat mezi obojím spojení. Stejně tak žádný Truffautův obdivovatel po zhlédnutí jeho filmu *451° Fahrenheita* nebo po přečtení *Hitchcocka* nezasvětil léta objevování technických vazeb mezi oběma médii, které tento filmař/spisovatel miloval stejným dílem. Byla to šťastná náhoda, že se v 60. a 70. letech rozvinula sémiotika a poskytla jediný kritický přístup k psanému i filmovému jazyku. Ovšem sémiotika byla způsobem myšlení a ne vědou; neexistovala žádná vládou zřízená sémiotická laboratoř, která by objevila základní prvky „významu“.

Místo toho se technologie vyvíjely víceméně nezávisle a ze světských a ekonomických důvodů. Až po desetiletích překotného vývoje se jasně ukázalo, že oba typy výrazu, tisk a film, budou sdílet stejnou technologii

a že tedy bude možné dělat oboje ve stejnou dobu a na stejném místě. Společná technologie, o kterou se nyní dělí, je digitalizace.\*

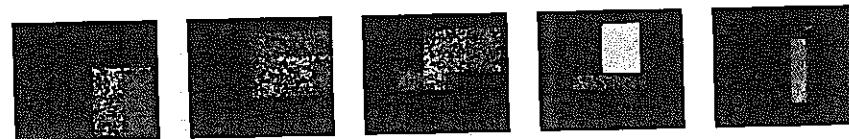
V 50. letech se na počítače pohlíželo jako na pouhé „drtičky čísel“. (Firma IBM v roce 1952 odhadovala, že k nasycení světového trhu bude stačit 18 počítačů.) Počítačí stroje byly tehdy programovány přes balíčky dřevných štítků (paměťové médium, které vzniklo už v 90. letech 19. století), jež vyžadovaly pečlivě navržené prostředí („počítačové sály“) a byly ovládány speciálně vyškolenými inženýry, kteří – jako dříve kněží – měli jako jediní přístup do sanctum sanctorum a mohli přistoupit k elektronickému svatostánku.

V 60. letech se ukázalo, že obrazovky mohou být pro komunikaci mezi strojem a lidmi, kteří jej ovládají, výhodnější než dřevné štítky nebo papír a magnetické pásky, jež se tehdy běžně používaly. Vlastně bychom mohli pokládat inženýra IBM, který dostal nápad připojit k počítači obrazovku, za otce-zakladatele multimédií. Od té doby je toto zobrazovací zařízení natrvalo hlavním vstupním a výstupním kanálem; vývoj vizuální metafory pro logický řídicí proces byl neodolatelný. Toto spojení technologií nebylo plánované a kdyby dřevné štítky a tiskárny zůstaly vstupními a výstupními zařízeními digitálních počítačů, multimédia (když ponecháme stranou použití samotného mikropočítače) by zůstala jen snem.

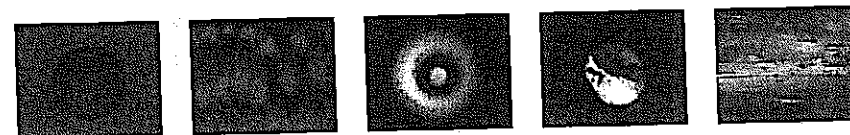
V 70. letech, kdy vývoj textových procesorů jako základního obchodního nástroje ukázal, že počítače by mohly být ovládány laiky, vzrostl zájem o vizuální kontrolu neboli o „grafické uživatelské rozhraní“ (graphical user interface), jak se to nazývá v počítačovém žargonu. V té době začali filmoví tvůrci a zvukoví technici přemýšlet o lákavých možnostech využití těchto nových nástrojů pro manipulaci s obrazy a zvuky. Filmaři jako James a John Whitneyovi používali elektronkové počítače k vytváření abstraktních obrazů pro své filmy už v roce 1961. Hudebníci a audio umělci se koncem 60. let zbláznili do nového Moogova syntetizátoru. První digitální páskový magnetofon byl nabídnut firmou Lexicon roku 1971. Koncem 70. let společnost CBS vyvinula stroj pro digitální editaci videokazet. Cena? Milion dolarů. (Není známo, zda byl nějaký prodán. Dnes můžete dosáhnout lepších výsledků se systémem za 3000 dolarů.) Stavební prvky multimédií se rozvíjely.

V prosinci 1968 Douglas Engelbart, zaměstnanec Stanfordova výzkum-

\*) Když uvážíte, že digitální technologie je založena na kvantování a binární numerice, která redukuje čísla na dvě složky (jedničky a nuly), není možná porovnání s hledáním kvarků v současné fyzice nepřiměřené.



Obrázek 7.1A John a James Whitneyovi se stali v 60. letech průkopníky počítačem vytvářených obrazů. Zde vidíte několik políček z díla *Catalog* (1961) Johna Whitneye. (John Whitney © 1984. Použito se svolením autora: Zvětšeny z políček filmu.)



Obrázek 7.1B Jordan Belson nevyužíval ve svých filmech počítačovou techniku, ale kombinaci optických a mechanických efektů s přírodními jevy a mnoha dalšími experimentálními technikami, aby vytvořil rytmickou abstraktní estetiku. Snímky jsou z filmu *Samadhi* (1967). (Jordan Belson © 1989. Použito se svolením autora: Zvětšeny z políček filmu.)

ného ústavu, demonstroval účinné grafické uživatelské rozhraní – myš – a naplnil tak sen, nastíněný fyzikem Vannevarem Bushem v jeho slavné eseji „As We May Think“ (Jak můžeme myslet) z roku 1946. Počátkem 70. let pracovníci výzkumného centra Xerox v Palo Alto zkombinovali grafiku – tehdy už nepostradatelné – obrazovky s ukazovacím zařízením, kterému už říkali „myš“. To, co se mohlo Engelbartovi zdát jako vrchol technologického vývoje, se samo stalo počátkem plodného a fascinujícího bádání – vynalézání promyšlených vizuálních a fyzických metafor pro všestrannou a obratnou interakci lidí s jejich prvními skutečně intelektuálními nástroji. Navrhování rozhraní se rychle stalo předmětem intenzivního zájmu. Nestává se často, aby se objevil nový základní a univerzální jazyk.\* Ve 20. století se to stalo dvakrát: nejprve to byl film, pak grafické rozhraní. Jelikož šlo o dva nové systémy komunikace, bylo jen otázkou času, kdy jazyk filmu a počítačů splyne a vzniknou multimédia.

Počítač Macintosh od firmy Apple, s velkou slávou představený v led-

\*) To byl nejvyšší čas pro oživení sémiotické vědy. V době, kdy se zrodil Macintosh, byli nejlepší sémiotici filmu již po smrti nebo se zabývali psaním populárních povídek. Na počátku 80. let, kdy ve společnosti Apple začali pracovat na Macu, přešlo těžiště sémiotické tvořivosti z Paříže do Cupertino (centrum firmy Apple – pozn. překl.).

nu 1984, znamenal dlouho předpokládaný zrod multimédií. Jako první mikropočítač úspěšně aplikoval grafické rozhraní vyvinuté u Xeroxu o několik let dříve. Tento počítač a jeho softwarové vybavení poskytl dostatečně propracovanou základnu pro vývoj nových médií v následujícím desetiletí.\*

Společnost Apple byla založena dvěma mladými Kalifornňany, Stevenem Jobsem a Stephenem Wozniakem roku 1977. Zatímco Wozniak byl šikovný technik, Jobs měl obchodní talent. Byl to on, kdo měl vizi Macintoshe jako spotřebiče (jako je třeba toastovač) s rozhraním tak jednoduchým, že ho bude moci ovládat každý i bez technického vzdělání. Jak se ukázalo, tato idea měla na dějiny technologií ohromný dopad.

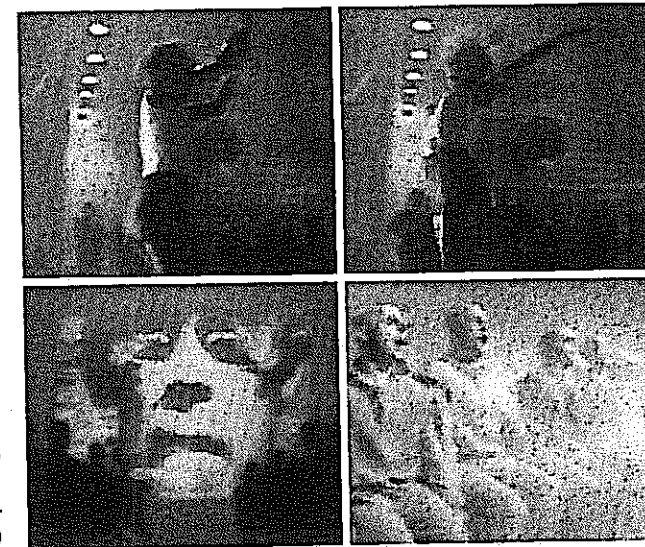
Před uvedením Macintoshe vyráběla firma Apple (stejně jako i zbytek rodícího se mikropočítačového průmyslu) počítačové stroje, které vyžadovaly značnou dávku technických dovedností. Jejich úspěch do té doby závisel na dvou faktorech: na jejich divokém a romantickém image, do kterého se stylizovali, a na šťastné náhodě, že jiní dva mladí muži, Dan Bricklin a Bob Frankston z Cambridge ve státě Massachusetts napsali program „VisiCalc“, který fungoval jen na počítačích Apple II. VisiCalc se na trhu objevil roku 1979, krátce po uvedení počítače. Tisíce mladých absolventů s velkými finančními plány si rychle běželi koupit Apple a nový tabulkový procesor (spread-sheet program) jako nástroj pro plánování obchodů.\*\*

První Macintosh byl roku 1984 dodáván už s kreslicím programem i textovým editorem. Uživatelé mohli na svých monitorech hned kreslit i psát. Grafický potenciál Macintoshe byl využit jak u obrázků, tak u textů. Pisatel si mohl zvolit fonty písma a grafický styl! To byl významný pokrok oproti tehdejší monitorům s hrubým zobrazením písma ve stylu jehličkové tiskárny (viz obrázek 6.3). Dřívější tajemná hantýrka vydavatelů a tiskařů – fonty, velikost písma, proklad, řádkování – se

\*) Xerox sám se pokoušel prodávat počítač s grafickým rozhraním o několik let dříve, ale jeho „Star“ přišel předčasně a byl předražený, stejně jako „Lisa“ uvedená Applem rok před Macintoshem.

\*\*) Zatímco Jobs a Wozniak zřejmě budou uváděni v historických knihách jako počítačové průkopníci, jejich soupeř a „přemožitel“ Bill Gates, zakladatel Microsoftu, se koncem 80. let a v 90. letech držel zlaté střední cesty. Gates napsal první verzi programovacího jazyku Basic pro nové mikropočítače v 70. letech, ale jeho výrazný obchodní úspěch byl založen na produktech, které byly vlastně napodobeninami. Microsoft získal dominantní postavení v počítačovém průmyslu nikoliv novými produkty, ale aplikací šikovných obchodních nápadů na produkty vyvinuté jinými jako Apple, Digital Research, Adobe nebo Lotus.

Obrázek 7.2 První reklama na Macintosh byla uvedena pouze jednou (22. 1. 1984), a to během přestávky Superpoháru (Super Bowl – finále soutěže v americkém fotbalu – pozn. překl.). Režie: Ridley Scott. (S laskavým svolením Apple Computer, Inc. Zvětšeny z políček filmu.)



rychle staly pro novou generaci sekretárek a manažerů obecně známé. Tato společenská a estetická změna byla naznačena už v 70. letech, kdy všudypřítomné levné fotokopírky umožnily téměř komukoliv stát se vydavatelem. Nyní si s Macintoshem mohl kdokoli navrhnout také grafickou podobu textu.

„Konzument“, oslavovaný v 50. a 60. letech, se v 80. a 90. letech změnil na „uživatele“. Konzument-spotřebitel byl pro velké průmyslové výrobce první poloviny 20. století pasivní a poslušný partner; uživatel je aktivním, nezávislým a náročným klientem poskytovatelů služeb příštího století. Ti, kdo v 60. letech kráčeli po ulicích za zpěvu „Moc lidem! (Power to the people!)“, netušili, že tato moc jim skutečně bude poskytnuta – ovšem spíše než v politice a ekonomice v oblasti umění a komunikace.

Vztah mezi protestní kulturou šedesátých let a mikropočítačovou kulturou osmdesátých let je podivuhodný, ale nezpochybnitelný. Společnost Apple to rychle pochopila a vydělala na tom. Slavná reklama při Super Bowlu v lednu 1984, která uvedla na trh Macintosh jako počítač „pro nás ostatní“, silně těžila z dědictví kontrakultury (counterculture: protestní hnutí proti dominantní kultuře, pozn. překl.).

Nehledě na kulturní mystiku, kterou si osvojily, byly mikropočítače také „revoluční“ v nejčistším významu slova, neboť jejich vývoj je charakterizován geometrickou řadou. „Mooreův zákon“ tvrdí, že se hustota součástek na čipu integrovaného obvodu zdvojnásobuje každých 18 měsíců



## Multimédia: digitální revoluce

(a s tím roste i výkon počítačů a klesá poměr cena/výkon). Gordon Moore, jeden ze zakladatelů firmy Intel (předního výrobce čipů), vyslovil toto tvrzení už v roce 1965. Historie potvrzuje platnost výroku už více než 30 let. Například počítač pořízený v březnu 1994 byl 200krát rychlejší a měl 200krát větší kapacitu paměti ve srovnání s počítačem z dubna 1981, přičemž cena byla téměř stejná. To prakticky dokonale souhlasí s Mooreovým zákonem. A když uvážíte inflaci, cena za výkon klesne až na polovinu.

To není jen počítačová honba za rekordy. V číselných hodnotách byl pokrok informační revoluce v 80. letech (za necelých deset let) tak velký jako při revoluci v dopravě, která trvala asi 100 let (do 60. let 20. století). A nebo jinak: kdyby se doprava vyvíjela takovým tempem jako informační výkon v 80. letech, musel by trvat pětihodinový let z New Yorku do Los Angeles asi minutu a půl. Tato čísla jsou tak ohromující, že se jen musíme ptát, jaký kulturní a společenský dopad to bude mít. Napadají mě verše Boba Dylana z šedesátých let:

...something is happening here  
But you don't know what it is  
Do you, Mr. Jones? \*

Vznikající mikropočítačový průmysl si našel cestu do kanceláří, zatímco spotřební průmysl využil mikročipovou revoluci v domácnostech.

V sedmdesátých letech se lidé dívali na filmy v kinech, poslouchali hudbu z desek, dívali se na jeden ze čtyř (v Čechách to byly jen dva – pozn. překl.) národních televizních kanálů (a vstávali z křesla, když je chtěli přepnout), používali telefony s dráty a když chtěli, psali si za pomocí pera, tužky, psacího stroje, papíru a poštovní služby.

V devadesátých letech stejní lidé sledovali filmy hlavně doma z videokazety, poslouchali digitální nahrávky z kompaktního disku (často při chůzi po ulici), měli na výběr ze 40 nebo více kanálů kabelové televize (a přeskakovali z kanálu na kanál bez vstávání z křesla), telefonovali z auta nebo během chůze a pokud chtěli, psali si pomocí faxu a elektronické pošty.

O pár let později už mohli, když chtěli, koupit videokameru a natočit videokazetu téměř v (technicky) profesionální kvalitě. Mohli si nainstalovat domácí kino s obrazem skoro tak velkým jako v místním kině a dokonce s lepším zvukem. Mohli sledovat videodisk, přeskakovat, projíždět, zastavovat, jako při četbě knihy; pořídit si vlastní satelitní anténu s přijímačem nebo koupit dětem na hraní počítač, který by ještě nedávno patřil k technologické špičce.

\*) „...něco se tu děje, ale vy nevíte, co to je, že, pane Jones?“ (Z Balady hubeného muže, Ballad of a Thin Man © 1965, M. Witmark & Sons. Reprodukováno se svolením.)

Stále více lidí si vybralo poslední uvedenou možnost, a to kvůli dětem. Od 90. let totiž byla počítačová gramotnost podmínkou přijetí na mnoho vyšších škol a univerzit (v USA). V roce 1994 mělo skoro 40 % amerických domácností počítač. Jevišťe dějin čekalo na multimédia, aby „propletla“ dohromady jednotlivé technologické nitky, které jsme právě vyjmenovali.

„Říkáte, že chcete revoluci...“ Digitalizace a masové rozšíření počítačů završily hluboké změny podoby kultury, které byly zahájeny v Edisonově laboratoři o sto let dříve. Když přišla informační éra a znalosti se ve společenské rovnici přidaly k práci a kapitálu, staré ideologie už nemohly přežít. Není to jen prostá náhoda, že nástup mikročipů spadá do období konce studené války. Ostatně sám Michail Gorbačov jednou na tuto spojitost poukázal.

I přes exponenciální nástup digitální revoluce v 80. letech trvalo přes dva roky, než se multimédia stala po zavedení CD-ROM roku 1985 prodejním zbožím. Důvod? Digitalizované obrázky a zvuky, o videu ani nemluvě, kladly enormní nároky na výkon procesoru, kapacitu paměti a rychlost komunikace. Text této knihy se vším formátováním představuje soubor o velikosti asi 2,5 megabytů. Černobílé obrázky a grafy však představují dalších 90 megabytů. Na DVD-ROM verzi této knihy jsou pak další barevné ilustrace, animace, programy, texty a filmy, které zaplňují téměř 4 300 megabytů. To znamená, že plně formátovaný text knihy *Jak číst film* představuje jen asi desetinu procenta velikosti multimediální verze knihy, zatímco obrázky a zvuky zabírají tisíckrát více paměti než text, který ilustrují.

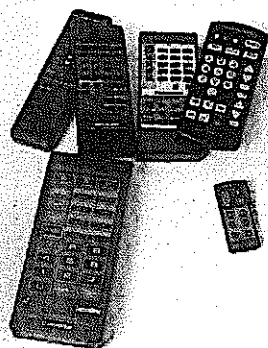
Pár dalších čísel k přemýšlení:

- Standardní rozlišení počítačového monitoru z poloviny 90. let, kdy se objevila multimédia, bylo 640 × 480 pixelů (obrazových bodů). Kdyby každý pixel byl buď bílý nebo černý, bylo by třeba k popisu takového obrázku 38 400 bytů.\* Ovšem pokud by šlo o standardní VGA barevný monitor s paletou 16 barev, je třeba údaj vynásobit čtyřmi; při paletě 256 barev by se násobilo osmi a pro kvalitu blízkou filmu by to bylo 24krát pixelů více. To znamená, že každý jednotlivý snímek monitoru představuje téměř megaby-

\*) V počítačovém jazyce znamená byte (v češtině se někdy používá fonetický přepis bajt – pozn. překl.) jednotku informace tvořenou osmi bity. Bit je nejmenší jednotka informace, která může nabývat hodnoty 0 nebo 1. Název bit je odvozen z anglického „Binary digiT“. Kdybychom chápali bit jako písmeno, pak byte je slovo. Kolem bitů, bytů, megabitů, megabytů, gigabitů, gigabytů se vyskytuje mnoho nedorozumění. Mnohé z nich plynou z používání desítkových předpon (kilo, mega, giga) pro binární systém. Například kilobit není 1000 bitů, ale 1024 bitů (2<sup>10</sup>).



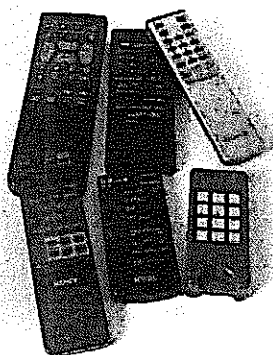
A



B



C



D

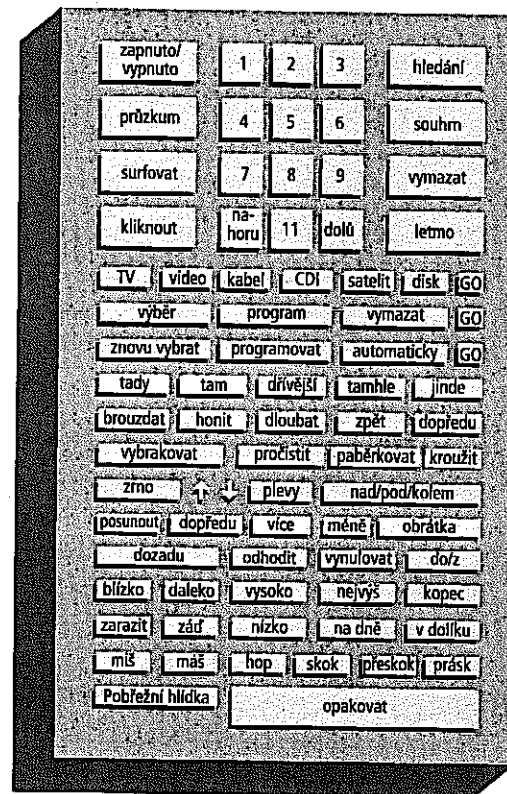
## Obrázek 7.3 DÁLKOVÉ OVLADAČE.

(A) „Klávesnice“ k systému Warner-Amex Qube III. Systém Qube III, zavedený roku 1977, byl předzvěstí interaktivní kabelové televize 21. století. Měl uživateli umožnit vybírat z velkého množství kanálů, z nichž se některé platily hodinovou sazbou, a také posílat informace do kabelové sítě. Technologie však ještě nebyla dostatečně připravena a experiment se nezdařil. Přesto od 80. let samotná „klávesnice“ dálkového ovladače značně změnila způsob televizního konzumu.

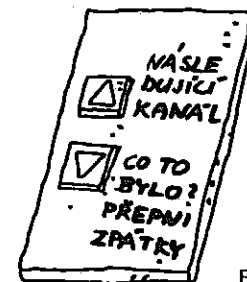
(B) V 90. letech se stal ovladač všudypřítomným. Používal se pro televizor, ale také pro rádio a další domácí elektroniku. Obrázek představuje soubor ovladačů v mojí rodině (dva dospělí a tři teenageři). První tři nahoře (přijímač kabelové televize, video a televizor) se používají společně pro ovládání přístrojů v obývacím pokoji. Největší a nejmenší ovladače přísluší laserovému disku a videokameře Hi-8. Prázdné místo uprostřed bylo určeno pro ovladač stereo hudebního systému, který však nebyl k nalezení (ovladač DVD také chybí).

(C) Toto je soubor ovladačů, které používáme pro tři televize, dva stereo zvukové systémy a jedno starší video. Pověšmňte si kablíku na ovladači videa (vyrobena 1984) – to je také jediný ovladač, který se nám nikdy neztratil.

(D) Ovladače nashromážděné rodinou Plumleeových (dva dospělí a dvouletá dcera). Pověšmňte si dětského ovladače vpravo dole.



Zjednodušený dálkový ovladač



F

E

Obrázek 7.3 DALŠÍ DÁLKOVÉ OVLADAČE.

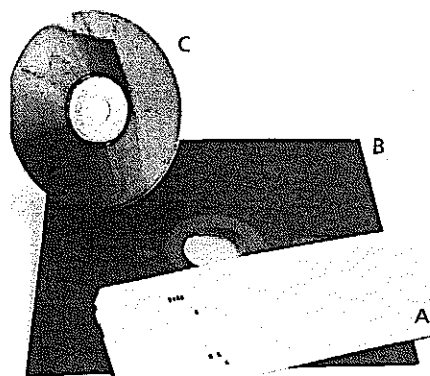
(E) Možnosti dálkového ovladače navržené Jeffem MacGregorem pro noviny The New York Times v říjnu 1994

(© New York Times Company, 1994. Přetištěno se svolením.)

(F) Ovladač „omezený“ na základní funkce.

te informace. Zde vidíte ten nepoměr: do stejné oblasti paměti můžete uložit téměř celou knihu, nebo jediný slušně vypadající barevný obrázek.

- Nyní rozpočítáme statický barevný obrázek. Ani nebudeme pomýšlet na 24 snímků za sekundu. Zkusme 12 – to bude skoro stačit. Na každou sekundu tohoto trhaného videa potřebujeme 11 megabytů. Jeden CD-ROM s kapacitou 650 megabytů pojme asi minutu takového filmu. To je také obrovské číslo. Starý dobrý analogový svět najednou vypadá tak krásný (možná, že digitalizace není vůbec dobrý nápad...).
- Konečně, i když nějak vyřešíme problém s množstvím dat, stejně budete muset při promítání zajistit tok 11 megabytů za sekundu z disku do procesoru a na monitor, ale standardní přenosová rychlost CD-ROM byla v 80. letech jen 150 000 bytů za sekundu.\*



Obrázek 7.4 TECHNOLOGIE PAMĚTÍ. (A) Děrný štítek (1929), který udělal z IBM úspěšnou firmu, mohl nést 80 znaků na ploše asi 150 cm<sup>2</sup>. (B) Osmipalcová disketa (1971) nesla 128 000 znaků na ploše kolem 320 cm<sup>2</sup>. (C) DVD (1997) nese více než 4 biliony znaků na ploše méně než 130 cm<sup>2</sup>. (D) Zpívající kroužek z filmu *Stroj času* (v roce 802 701) má kapacitu o... něco nižší, ale nevyžaduje přehrávač, kromě herců Yvette Mimieuxové a Roda Taylora.

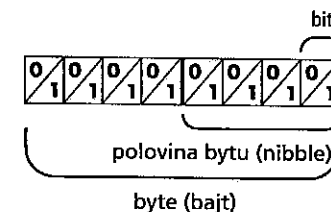


Nyní tedy máte představu o technických potížích, s nimiž se střeťávali průkopníci digitálního videa! Řešení zdánlivě nepřekonatelných obtíží, která byla objevena, jsou geniální a inspirativní. Původní řešení z větší části

\*) Výpočty:  $640 \times 480 \text{ pixelů} \times 1 \text{ bit na pixel} = 307\,200 \text{ bitů}$ .  $307\,200 \text{ bitů} / 8 \text{ bitů na byte} = 38\,400 \text{ bytů}$ . 4 bity informace o barvě znamená 16 možných barev (2<sup>4</sup>). 24 bitů barevné informace vede k 16 milionům barevných odstínů (2<sup>24</sup>). To je současný standard pro realistické digitální barvy.  $38\,400 \times 24 = 921\,600 \text{ bytů}$ .  $921\,600 \text{ bytů na snímek} \times 12 \text{ snímků za sekundu} = 11\,059\,200 \text{ bytů za sekundu}$ .

\*\*) Roku 1996, desetiletí po zavedení CD-ROMu, výrobci nabízeli za přijatelnou cenu přehrávače s rychlostí 24× (jejich přenosová rychlost byla 24krát vyšší než původní rychlost 150 000 bytů za sekundu). Takže tato zařízení mohla již poskytovat přenosovou rychlost nezbytnou pro video, ale v té době už byly dobře ustaveny postupy komprese, které jsou pro vyšší ambice DVD nezbytné.

decimální (desítkový)	binární (dvojkový)	hexadecimální (šestnáctkový)
0	0 0 0 0	0
1	0 0 0 1	1
2	0 0 1 0	2
3	0 0 1 1	3
4	0 1 0 0	4
5	0 1 0 1	5
6	0 1 1 0	6
7	0 1 1 1	7
8	1 0 0 0	8
9	1 0 0 1	9
10	1 0 1 0	A
11	1 0 1 1	B
12	1 1 0 0	C
13	1 1 0 1	D
14	1 1 1 0	E
15	1 1 1 1	F



Obrázek 7.5 DIGITÁLNÍ KÓDOVÁNÍ. Počítačové kódování je vynalézavé spojení dvojkového (binárního, základ 2) a hexadecimálního (šestnáctkového, základ 16) a desítkového (decimálního, základ 10) numerického systému. Teorie začíná dvojkovým systémem, neboť stav každého logického obvodu může nabývat hodnoty zapnuto nebo vypnuto, 1 nebo 0. Dvojkový systém je vhodný pro stroje, ale ne pro člověka. Od 80. let se ustálil standard, podle kterého se bity spojují do skupin po osmi, zvaných *byte*. Každá polovina bajtu (tzv. *nibble*) může reprezentovat čísla až do 16 (2<sup>4</sup>), takže čísla mohou být snadno reprezentována hexadecimálním zápisem (kde písmena A až F zastupují číslíce 10 až 15, které v arabském desítkovém systému neexistují). Jeden byte má 256 (2<sup>8</sup>) možných hodnot, což stačí k zakódování všech písmen latinky, jak velkých, tak malých, interpunkčních znamének, čísel, akcentů a akcentovaných písmen.

nebyla založena na hardwaru. Sestavení a výroba čipu, který by byl schopen zpracovat potřebné množství informací dost rychle a za rozumnou cenu, by stejně vyřešilo jen polovinu problému, neboť požadavky na operační paměť byly stejně astronomické jako na procesor. Zvláštní čipy Digital Signal Processor (DSP) jsou užitečné či dokonce nezbytné. Ovšem první stádium multimédií bylo umožněno softwarem, tedy čistě matematickými technikami, které jsou krásné a účinné.\*\*

Protože jsou tyto techniky velmi složité, nebudeme zabíhat do detailů a jen uvedeme, že algoritmy pro kompresi obrazu snižují velikost souboru tak, že neukládají všechny pixely, ale jen údaj o rozdílu sousedních pixelů či dvou políček videosekvence. Například statický snímek s velkou částí pozadí v jedné barvě zabere mnohem méně paměti než obrázek s mno-

## Multimédia: digitální revoluce

hobarevným proměnným pozadím. Rozhodující je počet změn, ne počet pixelů. Podobně film, který zachycuje pomalé pohyby a má málo stříhů, bude vyžadovat méně paměti, než kdyby se scény rychle střídaly. Ukládají se pouze změny mezi jednotlivými políčky, ne všechna data o snímcích. Komprese jednotlivých statických snímků se nazývá „prostorová komprese“; komprese políček v sekvenci se označuje jako „časová komprese“. Oba způsoby jsou pro vytvoření ekonomicky schůdného digitálního videa potřebné.

Tyto kompresní techniky mohou zmenšit velikost nepohyblivého obrázku na desetinu, u videa na setinu. Tím se dostaneme k hranicím schopností současného hardwaru. Hlavním standardem pro kompresi statického obrazu je JPEG (nazvaný podle skupiny, která jej navrhla – the Joint Photographic Experts Group, Spojená skupina fotografických odborníků) a podobně pro video je hlavním standardem MPEG (the Motion Picture Experts Group). DVD standard je založen na MPEG-2 a umožňuje zobrazení v plné velikosti obrazovky a plnou frekvencí. Kromě toho existuje samozřejmě mnoho dalších způsobů a standardů komprese. (Ano, ovšem, nejprimitivnější způsob snížení množství dat digitálního videa je prostě zmenšení obrazové plochy. V počátcích multimediálních CD-ROMů měla okna s videem skutečně velikost poštovní známky.)

Ačkoliv společnost Voyager představila možnosti multimédií už v roce 1989, když uvedla CD-ROM Roberta Wintera *CD průvodce Beethovenovou Devátou* (*CD Companion to Beethoven's Ninth*), nebyla multimédia prodejním produktem až do roku 1991, kdy Apple uvedl software pro přehrávání videa pod názvem *QuickTime* (Microsoft následoval příští rok s programem *Video for Windows*). QuickTime byl navržen tak, aby podporoval všechny druhy médií, časově proměnné či statické.

Jedním z cílů QuickTime bylo vytvořit nezávislou technologii (platform independent), to znamená zajistit, aby mohly být pohyblivé obrázky zobrazeny v nejlepší kvalitě, kterou příslušný hardware umožňuje. V dalších verzích program poskytoval více možností (text, interaktivita), podporoval více kompresních algoritmů a byl přizpůsoben použití na internetu (proměnné přenosové rychlosti).

S QuickTime získali tvůrci multimédií účinný nástroj pro spojení videa a zvuku s textem, ale stále byli omezeni možnostmi hardwaru – především možnostmi přenosových médií, CD-ROMu a internetu. CD-ROM byl založen na technologii z konce 70. let a přenos po internetu byl svazován pomalými modemy. DVD jako nástupce CD bylo navrženo tak, aby mělo dostatečnou kapacitu a rychlost pro digitální video, ale bylo komercializováno až v roce 1997\*. Rychlé modemy a DSL internetové spojení se rozšířilo až na konci století.



Obrázek 7.6 Jedna z prvních sekvencí pro QuickTime, povzbuzování mužstva před zápasem, byla zařazena na prvním demo disku firmy Apple. (S laskavým svolením Apple Computer, Inc.)

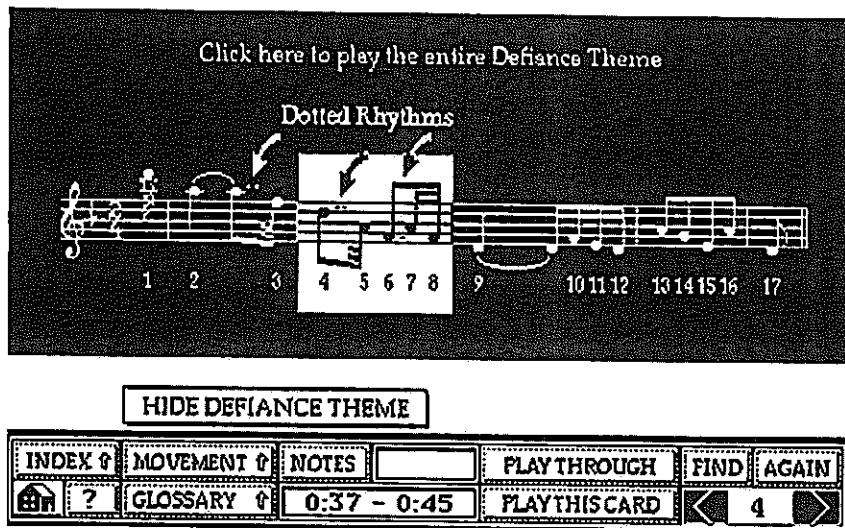
Laserový kompaktní disk byl vyvinut firmami Sony a Philips a zaveden jako zvukové médium roku 1982. Již během šesti let získal dominantní postavení na trhu zvukových nosičů (je to jeden z největších úspěchů v historii spotřební elektroniky). Úspěch CD na audio trhu přinesl rychlý pokles cen, což učinilo toto médium pro počítačový průmysl ještě přitažlivějším, a tak byl CD-ROM roku 1985 zaveden jako paměťové médium budoucnosti.

Je ironií osudu, že firma Sony (ani Philips) neměla na trhu multimédií úspěch. Během 90. let představila nejméně čtyři verze přenosného přehrávače CD-ROM, ale ani Data Discman, Bookman nebo MMCD přehrávač nenašly u veřejnosti ohlas. Úspěch by mohl přijít až v další generaci, tedy s DVD.

Zvukové CD uspělo tak rychle, protože Sony a Philips zcela ovládaly technologii, a tak existoval jediný standard, který přijali všichni výrobci. V kontrastu s tím byl až do příchodu DVD vývoj multimediálních CD zpo-

\*) Analogové laserové disky nebyly vážným kandidátem a technologie optického disku od Philipsu během 80. let umdlěla, neboť ji přijalo jen několik set filmových nadšenců, oslovených velkým rozlišením a možnostmi ovládní projekce. Když byla videokazeta za vrcholem úspěchu, podařilo se laserovému disku přeci jen dosáhnout počátkem roku 1991 milionu prodaných přístrojů (tzv. RCA pravidlo říká, že spotřební produkt neuspěje na trhu (v USA), dokud se nepodaří prodat milion přístrojů.). Ovšem právě v té době se začalo zdokonalovat softwarové vybavení videorekordérů. V polovině 90. let se objevil VCD formát (Video-CD), který poskytoval 74 minut videa (komprimovaného pomocí MPEG-1) na standardním CD. Médium bylo populární v Asii – zvláště pro pirátské nahrávky – ale jinde neuspělo.





Obrázek 7.7 Beethovenovský disk od firmy Voyager (1989) znamenal počátek trhu multimédií.

malován rozmanitostí přístupů. K už zmíněným Apple Macintosh, Microsoft MPC a pokusům firmy Sony můžeme připočítat CD-I od Philipsu (1991), CDTV od Commodoru, VIS od Tandy, Ultimedia od IBM, hrací konzole Sega, Nintendo, Sony a 3DO. S výjimkou CD-I nebyl žádný z těchto produktů originální. CD-I se připojoval k televizoru a byl ovládán pouze joystickem (zaváděcí cena byla kolem 600 dolarů). Dvě hlavní nevýhody byly špatné rozlišení, dané televizním systémem, a chybějící klávesnice, což omezovalo možnost práce s textem. CD-I tedy bylo jen o něco málo více než přehrávač statických obrázků, neboť technologie nestačila na kvalitní podporu videa. Takže ačkoliv počátkem 90. let vtrhly na trh stovky firem s výrobky na bázi CD-ROM (některé byly téměř geniální), multimédia zůstala stále více snem než skutečností. Kolem roku 1995 většina producentů multimédií z trhu zmizela. Jediné úspěšné žánry na CD-ROM byly počítačové hry a textově-orientované záležitosti jako encyklopedie a příručky. Skutečně, už roku 1994 se prodalo více encyklopedií na CD než v knižní podobě.

Původní požadavky na CD byly takové, aby se na něj vešla více než hodina digitálního zvukového záznamu bez komprese. Od DVD se požadovalo, aby se na něj vešly dvě hodiny filmu (při stejné fyzické velikosti média). Použitím laseru s kratší vlnovou délkou se na plochu disku vtěs-



Obrázek 7.8 PO VZORU KNIHY. Tvar klasických knih byl svůdným vzorem pro návrháře mikropočítačů již od počátku 70. let, kdy vizionáři z Xerox PARC nastílnili ideální „Dynabook“. Firma Sony vytvořila (1981) Type-corder (A), což byl možná první laptop počítač, který byl určen jen pro psaní, měl čtyřřádkový LCD displej a text se ukládal na mikrokazetu. Fungovalo to, ale úspěch na trhu se nedostavil v důsledku konkurence Radio Shack 100, který disponoval plným operačním systémem. Sony dále o deset let později uvedlo geniální Data Discman (B). Základem byl třípalcový kompaktní disk v plastickém obalu, který vypadal jako tlustší disketa a pojal několik set megabytů dat. Discman (a jeho nástupce Bookman) měl malou obrazovku a celý byl o něco větší než kniha. Ale ani Discman se na trhu neujal.

Po letech zpoždění na trhu přenosných počítačů dosáhla firma Apple ohromného úspěchu s modelem Powerbook (C), uvedeným v říjnu 1991. Díky špičkovému ergonomickému designu se mezi herci v Hollywoodu a jinde stal Powerbook rychle symbolem společenské úrovně. Ne tak okamžitý úspěch přinesl firmě Apple Newton (D), první osobní digitální asistent (Personal Digital Assistant – PDA) z roku 1993. Později se podobný výrobek Palm Pilot stal téměř tak rozšířený jako kapesní kalkulátory nebo mobilní telefony. Newton byl navržen jako osobní komunikátor a záznamník a tím odstartoval rozdělování některých funkcí počítače na speciální přístroje. Tento vývoj byl naznačen už o 11 let dříve počítačem IXO Telecomputer (E), drobným přístrojem s ještě menším displejem, který mohl komunikovat po telefonních linkách rychlostí 300 bitů za sekundu. Zajímavý nápad, ovšem velmi předčasný, a tak rychle zapadl.

## Multimédia: digitální revoluce

nalo téměř sedmkrát více dat než u CD, ale to ještě nestačilo pro neupravené video.\* Do hry tedy musela vstoupit komprese.

Kompresní postupy lze rozdělit na „ztrátové“ a „bezeztrátové“. Jak naznačuje název, bezeztrátová komprese poctivě reprodukuje každou digitální hodnotu originálu, zatímco ztrátová komprese nikoliv – některé hodnoty reprodukuje jen přibližně. Navíc samotný princip digitalizace znamená ztrátu některých údajů. Bez ohledu na velikost vzorkovací frekvence jsou některé hodnoty mezi jednotlivými kroky ztraceny. Stále existují audiofilové, kteří si stěžují na „chlad“ CD reprodukce a dávají i přes jejich zranitelnost přednost starým analogovým gramofonovým deskám.

DVD-Video systém je sice závislý na silné a ztrátové kompresi dat, ale většina spotřebitelů je nadšena kvalitou obrazu, neboť rozlišení i podání barev je mnohem lepší než u VHS videokazet. Uvedení DVD-Video bylo jedním z největších úspěchů spotřební elektroniky.

Ovšem tak jako zvukové CD připadá audiofilům studené a neživé, digitální obraz je pro některé videofily příliš čistý a „plochý“; ti nadále preferují analogový laserový disk. Jak poznamenal Robert Browning: „Co dospěje k dokonalosti, zhyne.“

Problém je etický, stejně jako estetický: mnoho snímků i obrazových bodů v nich, které vidíte, není fyzicky na DVD zaznamenáno. Komprese 100 : 1 prostě není zadarmo. Tvůrci filmů mohou preferovat DVD-Video záznam oproti VHS jako průzračný a zároveň jej kritizovat pro pohrdlivý postoj k věrnosti. Ale konečně, všechno jsou to jen kopie, že?

Plně digitální obraz je však problémem pro distributory. Protože se při kopírování nic neztrácí, DVD jsou snadnou kořistí pirátů. Jak je jednou film digitalizován, dá se stejně dobře kopírovat a přenášet jako digitální text. Rozdíl je jen ve velikosti.

Přesto bylo vábení digitálních sírén pro hardwarové společnosti neodolatelné. Zákaznické satelitní televize využily v polovině 90. let formát MPEG-2 pro svůj digitální produkt druhé generace – a byly úspěšné. Od roku 1998 byl trh spotřební elektroniky zaplaven digitálními kamerami – jak pro statické, tak pro pohyblivé obrázky – fotografování na klasický film se ocitlo v obležení. Sony dalo na trh digitální fotoaparát Mavica už v roce

\* Vraťme se k předchozím výpočtům: 921 600 bytů na snímek × 30 snímků za sekundu = 27,7 milionů bytů za sekundu pro nekomprimované video. 4,7 bilionů bytů (kapacita jednovrstvého DVD) / 27,7 milionů bytů = 170 sekund, tedy méně než 3 minuty nekomprimovaného videa. DVD-Video komprese běžně dosahuje poměr 100 : 1, takže se na jednu vrstvu DVD bohatě vejde celý film. (Tato čísla jsou značně zjednodušená, skutečnost je podstatně složitější.) Navíc je ovšem možné mít dvě vrstvy a oboustranné DVD disky, čili celková kapacita překračuje 18 miliard bytů.

1989. Kodak představil systém pro převádění klasických fotek do digitální podoby – Photo CD – roku 1992. Obojí bez pronikavého úspěchu. V současné době, od okamžiku, kdy bylo na trh v dubnu 1997 uvedeno DVD-Video, „je analog mrtev“ – alespoň z marketingového pohledu.

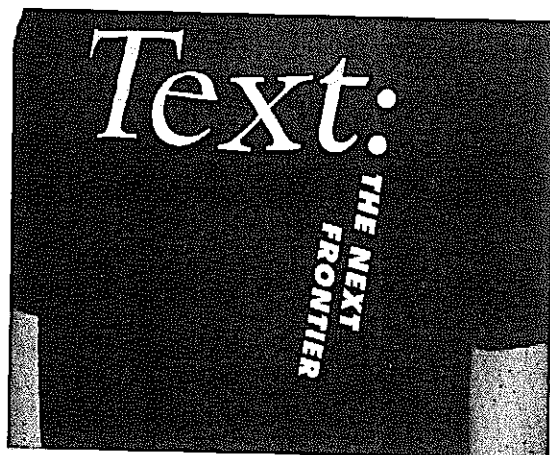
## Mýtus multimédií

Když uvážíme hrozivé technické překážky komplikující digitalizaci, zmatečný trh a závažné otázky kvality, můžeme odpustit občasným milovníkům filmu, že na multimediální nadšení 90. let reagovali cynicky. Umělci kombinovali texty, obrázky a zvuky od vynálezu filmu. Prvním multimediálním umělcem byl už Edison a film byl prvním multimédiem. Digitalizace obrazů a zvuků pak sice dala divákovi možnost opravdové kontroly, což je velká výhoda, ale laserový disk (i když analogový) přece poskytoval totéž, ne?

Z čistě kinematografického hlediska ano. Pokud je cílem prostě ovládat sledování filmu, pak počítačem plně ovládaný přehrávač laserového disku (nebo DVD) je dobrým řešením tohoto úkolu. Navíc existence multimediálního průmyslu způsob, jak jsou tvořeny filmy, výrazně nezmění. Jak poznamenal producent Joe Medjuck, umělecká síla Hollywoodu (a v širším významu i ostatních filmařů) je souvislé vyprávění, které je v přímém protikladu k interaktivitě, která je duší multimédií. Filmaři vyprávějí příběhy jednoduše: „Nejdříve se stane toto, potom tohle, následuje toto...“ Náhodné přeskoky mezi částmi filmu mohou zničit jeho rytmus, smysl jeho existence.

Zato pro vydavatele je příchod multimédií historickou událostí, srovnatelnou téměř s vynálezem tisku. Poprvé jsou jim k dispozici všechna média. Knihy vždy samozřejmě využívaly ilustrace. Jak se říká: obrázek je někdy výmluvnější než tisíc slov. Takže pohyblivé obrázky by měly mít cenu 24 000 slov za sekundu.

Roku 1970 Alan Kay z firmy Xerox, jedna z klíčových osobností mikropočítačové revoluce, vypracoval model budoucího počítače, který nazval Dynabook (uvědomte si, že to bylo mnohem dříve, než vznikl mikropočítač). Představoval si příruční počítač vzhledem připomínající běžnou knihu, takovou, jakou teď držíte v ruce. Pochopil totiž hodnotu tohoto starého informačního formátu a držel se hesla, které později lidé kolem počítačů uctívali, „dokud něco funguje, nech to být“. Multimédia jsou významným krokem naplnění vize Dynabooku. Už jen zbývá zajistit, aby byly přenosné a poddajné... a mnohem rychlejší (a pak už jen stačí čtyřikrát zvýšit rozlišení).

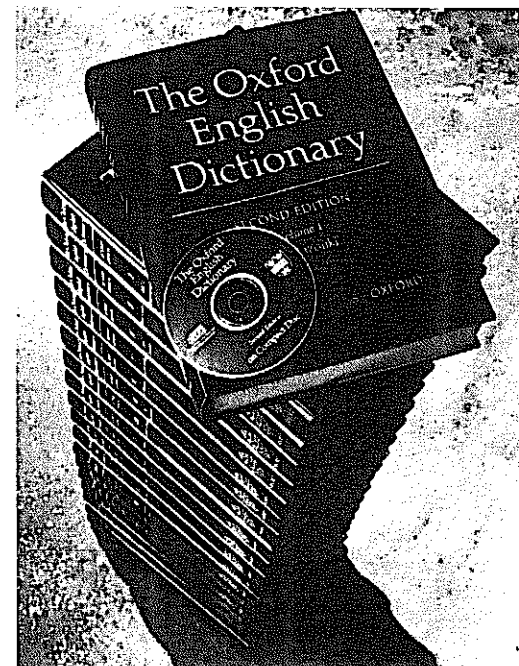


Obrázek 7.9 Na výstavě multimédií Digital World v roce 1991 nosili pracovníci firmy Voyager tato trička s rozporuplným nápisem: *Příští hranice?* (Na této výstavě také Apple představil QuickTime.) (Se svolením Colina Halgatea, Voyager.)

V jistém smyslu je název „multimédia“ chybný, neboť hlavní výhodou multimédií je spojování různých publikačních médií. Možná, že označení „unimédium“ by bylo přiléhavější. Sjednocené médium umožňuje soustředit se na hlavní úkol: vytvořit sjednocené sdělení, tedy sdělit myšlenky a pocity pomocí toho informačního formátu, který bude zrovna nejúčinnější.

Ještě významnější je skutečnost, že hodnota multimédií spočívá spíše v kombinaci médií než v kódovacím systému. Jiný vhodný název by tedy byl „digitální kniha“. Zatímco digitalizace animovaných multimédií činí jisté potíže, pro texty je digitalizace úžasné osvobozující. To přináší několik významných výhod.

Hlavní z nich je jednoduchost, s jakou může být text prohledáván. Většina klasických odborných knih má rejstříky, ale digitální text umožňuje „fulltext indexing“, vyhledávání libovolných částí textu. Pokud by byl koncept digitální knihy rozšířen na digitální knihovnu, stal by se neomezený a snadný přístup ke starým textům nádherným intelektuálním nástrojem. Průkopníky komerčního elektronického indexování byly koncem 60. let (a začátkem 70. let – dlouho před nástupem CD-ROMu a rozvojem multimédií) firmy Dialog a Lexis. Tyto on-line databáze hrají klíčovou roli i dnes, kdy se k nim přidaly „přenosné“ databáze na CD-ROMech. Ani automat s tucty CD-ROMů se nemůže přiblížit kapacitě centrálních databank, což je jeden z důvodů, proč bude on-line technologie mít opodstatnění i v době multimediálního publikování. Svět sítě World Wide Web by byl jen neproniknutelným chaosem dat, kdyby neexistovala vyhledávací zařízení.



Obrázek 7.10 Oxfordský anglický výkladový slovník (Oxford English Dictionary) – jeden z největších vydavatelských úspěchů – je znázorněn v klasické podobě dvacetí knih a v podobě CD-ROMu. Elektronická podoba se lépe aktualizuje, snadno se v ní hledá a její výroba je nesrovnatelně levnější. (Se svolením Oxford University Press)

Fulltextové vyhledávání také umožňuje vytvářet elektronickou podobu křížových odkazů – známou jako „hypertext“. V hypertextovém dokumentu uživatel ovládá tok sdělení, může rozšiřovat nebo potlačovat detaily, odbíhat od tématu, udělat si hrubý přehled o problému. Se všudypřítomnými „zkratkami“ k souvisejícím informacím a ilustracím dává hypertext takovou kontrolu nad „konzumací“ textu, která není u prostých tištěných textů možná. Hypertext naplňuje touhy autorů, kteří jsou zamilovaní do poznámek pod čarou\* (a vsuvek), a ctihodných vydavatelů výkladových textů jako třeba Shakespearova Variorum a biblických konkordancí, kteří cítili u textového sdělení potřebu třetího rozměru. Nyní ho mají k dispozici.

Digitální text také čtenáři dává novou kontrolu nad konzumací sdělení. Poskytuje vyšší stupeň vlastnictví textu a knihy. Snadno se kopíruje, přesouvá, třídí a modifikuje. To má pro čtenáře značnou výhodu, ovšem způsobuje vážné (ale zajímavé) potíže nakladatelům, které krátce prodiskutujeme.

\*) Poznámka pod čarou je stále způsobem, jak dát textu třetí rozměr.

Digitální text stále trpí nedostatečným rozlišením monitorů, a tak lidé často raději sáhnou po tištěné podobě knihy. V digitální knize si nelze tak snadno dělat poznámky na okrajích, ohýbat rohy stránek nebo označovat text. Ovšem tyto nedostatky budou vyřešeny, jak se přiblížíme ideálu Dyna-booku a digitální kniha překoná „strnulost“ klasické knihy.

Pravděpodobně největší výhodou digitálního textu je z pohledu vydavatele prostě cena. Náklady na výrobu CD nebo magnetických disket jsou ve srovnání i s tou nejjednodušší knihou zanedbatelné. Navíc disky – na rozdíl od knih – mohou být vyráběny v podstatě na objednávku. Není třeba investovat do velkých zásob. Mnoho čtenářů si neuvědomuje ekonomickou stránku vydávání knih, zato vydavatel řeší toto bolestivé dilema neustále.

Nejdražší částí tisku je předtisková příprava. Výroba tiskové formy je podstatně delší a náročnější než vlastní tisk. Proto je nevýhodné vytisknout jen několik kopií. Vydavatelé jsou nuceni vydávat v dostatečně velkém nákladu, aby se investice rozložila a výsledná cena byla přijatelná. Mnohé vydavatelské domy zkrachovaly, protože měly příliš velké zásoby a vydávaly ambiciózně příliš mnoho titulů, místo aby našly bílá místa na trhu.

Výrobní cena CD a DVD je ve srovnání s klasickou knihou zanedbatelná. Například dvacetisvazková encyklopedie musí být vytištěna alespoň v tisíci exemplářích, aby se mohla cena za soubor pohybovat kolem 150 dolarů. Stejně dílo se jako CD-ROM dá vyrobit za jeden až dva dolary a přitom se nemusí investovat 150 000 dolarů, ale jen asi 1500. Všechny typy knih, které byly ekonomicky nevýhodné, mohou být nyní vydány na CD a rozšířit tak paletu vydávaných titulů.\*

Nízká cena digitálního publikování znamená, že bohatá, velká nakladatelství nemusí nadále dominovat trhu. Autoři, kteří ovládají elektroniku, nyní disponují publikační silou, dříve vyhrazenou jen velkým vydavatelstvím. S programovým vybavením za několik set dolarů může autor vytvořit plně zformátovanou knihu, doplnit ji ilustracemi (barevnými i pohyblivými), a pokud má přístup k internetu, může „knihu“ okamžitě nabídnout milionům lidí po celém světě – a to je virtuální publikování. Co ovšem „kybernetický autor“ nedokáže lépe než velké nakladatelství, je komerční využití díla. V některých oblastech publikování – akademické, velmi specializované, privátní a podobně – to ale nevádí.

\*) Je pravda, že „předtiskové“ náklady pro multimédia na CD a DVD mohou být velmi vysoké: vývoj softwaru je mnohem dražší než tradiční sazba a návrh knihy. Ovšem tyto náklady budou rychle klesat úměrně tomu, jak se naučí vydavatel efektivně zacházet s novým médiem.

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend  
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to  
Howth Castle and Environs.

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend  
of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to  
Howth Castle and Environs.

Obrázek 7.11 V horní části obrázku je text, vytvořený z typu písma Palatino, ve standardním rozlišení počítačového monitoru – tedy 72 bodů na palec (dpi). Dole je stejný text, jak je vytištěn v knize, kde je rozlišení přibližně 2600 dpi (velikost písma 12 tisíckových bodů).

Stále však ještě není jasné, zda je všeobecný přístup k vydávání jednoznačně pozitivní. Vezměme to logicky: jestliže je všechno publikováno, pak nic není zdůrazněno. Náročný proces produkce a distribuce po tři století představoval jistý filtr; nebylo možné uveřejnit všechno. Jen si představte, že by bylo tisíckrát, stotisíckrát více textů, kterými bychom se museli zabývat. Velkou kletbou internetu je logorrhoea (překotně se valící proud nesrozumitelné řeči). Musíme nalézt nový způsob, jak oddělit zrno od plev. Zatímco publikování bude stále méně významné, role třídění, redigování poroste. Vyhledávače jsou jen začátkem, bude třeba mít i důmyslnější nástroje.

Je tu ještě jedna důležitá otázka týkající se virtuálního publikování, kterou se musíme zabývat. Jak jsme se už zmínili, čtenář má nyní velkou kontrolu nad autorovým textem a tím se nabourává klasické pojetí autorských práv. Digitální publikování je tak snadné, že autoři často přecházejí od tradičního zveřejňování vlastních textů k přejímání a adaptaci existujících textů. Učitele, kteří před dvaceti léty podlehli svodům fotokopírek a připravovali pro své vyučování kompilace cizích textů, nyní následujeme i my ostatní, když si spícháme malou multimediální pozvánku na svatbu například z několika řádek od G. M. Hopkinse, kousku hudby z Lohengrina a z pozadí třeba od Davida Hockneye.

Právní chápání autorských práv tradičně chrání nikoliv myšlenky, ale jejich vyjádření. Digitalizace převádí texty, obrázky i zvuky do jednotného prostředí a tím umožňuje nejen snadné kopírování objektů, ale také jejich upravování. Není tedy obtížné naplnit literu zákona, ne-li dokonce jeho ducha. Kdy se stává z citace díla jeho plagiát? Kdy se z plagiátu stává oslava díla, nové umělecké dílo? Tyto otázky existují už dlouho, ale v digitálním věku nabývají na naléhavosti. Na rozdíl od fyzického vlastnictví je



## Multimédia: digitální revoluce

pojem intelektuálního vlastnictví poměrně nový (vytvořený v 19. století), ale možná nepřechá 21. století.

Sampling – využití části cizí hudební nahrávky – se stalo běžným v osmdesátých letech, kdy profesionálové získali přístup k digitálnímu nahrávacímu zařízení. Koncem 90. let umožnila dostupnost levných CD „vypalovaček“ kterémukoliv teenagerovi nahrát si vlastní směs skladeb. Vývoj formátů zvukové komprese (jako MP3) znamená, že každý hardisk může být zásobárnou pirátských nahrávek. Od roku 1999 se hudební průmysl zmítá v revolučních změnách; nejen kvůli masovému pirátství, ale také proto, že hudebníci nyní mohou prodávat své nahrávky přes internet přímo posluchačům. To, co přišlo ve světě tisku postupně, se v hudebním světě rozšířilo „rychlostí internetu“. Je jen otázkou času, kdy se totéž stane v oblasti videa.

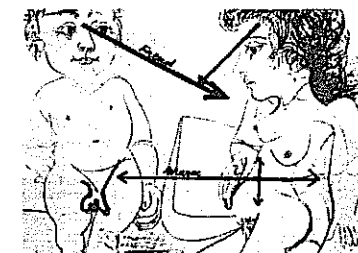
Představte si, že příští verze vašeho textového editoru bude obsahovat „překladač“, který dokáže cizí text pozměnit natolik, že nikdo nedokáže identifikovat jeho původ. Představte si, že příští verze vašeho multimediálního programu dokáže totéž s filmem. Již nyní můžete zakoupit software, který dělá podobné změny u typů písma (fontů). Fontographer od firmy Altsys během několika sekund pozmění textové fonty nebo zkombinuje dva různé fonty. Když dáte dohromady například Palatino s extravagantním písmem Old Style od Fredericka Goudyho, co budete dlužni autorům a producentům?

Pravděpodobně nic. Současný autorský zákon USA je totiž v otázce typů písma nejasný. Při přijetí autorského zákona v roce 1976 Kongres rozhodl ochranu písmostypů odložit. Jinými slovy se rozhodl nerozhodnout, zda jsou typy písma autorským dílem, které může být chráněno. Zásadní otázkou je, zda může samotný návrh (design) existovat odděleně od užitku díla. Odpověď zní: nikoliv – zákon z roku 1976 říká, že nemůže být chráněný.\* To vede k estetickému paradoxu, jenž by zmátl i architekta Louise Sullivana, který v minulém století tvrdil, že „forma následuje funkci“. Když se budete držet důsledně této argumentace, pak nemůžete oddělit návrh od vlastního předmětu, takže nemáte žádná autorská práva – podle Kongresu USA. Tím jsme dostali do návrhářského ráje – a autorského pekla.

Ve skutečnosti jste si (kombinováním dvou druhů písma) přivlastnili cizí práci a váš vlastní přínos byl minimální. Z morálního hlediska jste se prohráli, i když nejste z právního hlediska postižitelní. Nyní si představ-

\*) „Návrhem užitečného předmětu... se rozumí obrazová, grafická nebo sochařská práce pouze tehdy a v takovém rozsahu, kdy tento návrh (design) zahrnuje takové obrazové, grafické a sochařské rysy, které mohou být identifikovány odděleně a jsou schopny existovat odděleně od praktického aspektu předmětu.“ (17 U.S.C. Sec. 101)

## Mýtus multimédií



Obrázek 7.12 Spojení textů, obrázků a zvuků bylo neodolatelné. Jean-Luc Godard využíval technologii, která byla v té době dostupná. Zde jsou čtyři snímky z filmu *Radostná věda* (1969), kde se spojují kresby, fotografie, reklamy, karikatury, psaný text a symboly. (*l'Avant Scène*, obrázky z políček filmu).

te, že věnujete mnoho úsilí, talentu a času úpravě nějakého typu písma. V kterém okamžiku se stane vaším dílem? V kterém okamžiku – pokud vůbec – už to nebude plagiát?

Toto ovšem není jediná paradoxní situace. V roce 1991 ve sporu (který měl důsledky pro informační průmysl) mezi vydavatelstvím *Feist Publications* a společností *Rural Telephone Service Co., Inc.* rozhodl Nejvyšší soud, že úplná a abecedně seřazená databáze, jako telefonní seznam, nemůže být chráněna autorským zákonem. Soud předtím rozhodl, že editorská práce spojená s vytvořením takové databáze je autorským dílem pod ochranou zákona.

Obě tato soudní rozhodnutí by fungovala v „mechanické“ minulosti, kdy tvůrci fontů vydělávali na tom, že jejich slévárna prodávala drahé písmostypy, kdy hodnota každého vytištěného listu nebyla v tom, že je srozumitelný, ale že byl uspořádán do šikovní velikosti. Bohužel žádná z těchto rozhodnutí není použitelná pro digitální věk, kdy jsou fonty tvořeny z neomezeněkrát reprodukovatelných bitů a bytů, a kompletní databanky jsou cílem, nikoliv zhoubou tvůrců.

Znakové sady jsou relativně jednoduché výtvořky, stejné problémy se však pojí i s texty, obrázky a videem. Právě filmový průmysl má více zkušeností v nakládání se spleťmi autorskými právy než kdokoli jiný. Film

je kolektivním dílem (a každý právník působící v průmyslu ví, jak spleťté mohou být spory několika subjektů o to, co komu patří). Desítky spolupracovníků by mohly vznášet nároky na části složitého autorského díla, jakým je film – od autora námětu přes herce až po distributory. Nicméně nějak to funguje. Smůla je ovšem v tom, že „hollywoodské“ zákony jsou přamálo logické. A tak si bude muset multimediální průmysl sestavit rozumná pravidla hry bez pomoci předchůdců.

Když to shrneme, systém autorských práv může přežít pouze tehdy, když obětujeme obrovské množství počítačového výkonu na vyčíslování a přiřazování tantiém jednotlivcům a společnostem, které se nějak podílejí na tvorbě multimédií. Vzorem by mohly být organizace pro placení autorských poplatků v hudbě jako ASCAP a BMI, nebo program Public Lending Rights britské knihovny, které podle jistých vzorců přidělují autorům části zisku. Jediná další možnost je opustit ideu autorských práv a vrátit se k systému, který fungoval až do 19. století. Tehdy byla hodnota díla vtělena do jeho hmotného provedení, nespočívala v abstraktní formě. V novém světě virtuálního publikování, kde je každý autor i vydavatelem, to je možné. Je tu jen jeden problém: velká část intelektuálních děl v digitální době své hmotné vtělení prostě nemá.

Když se podíváme, jak namáhavě se nové médium rodilo – spojením 500 let tisku, 150 let fotografie a 100 let zvukového nahrávání a filmu – zarazí nás několik rozporů:

- ❑ Nové médium má méně společného s filmem než s tiskem – nejstarším médiem.
- ❑ Fakt, že jsou zvuky, obrazy a text digitalizovány, je důležitější než skutečnost, že jsou vzájemně kombinovány.
- ❑ Zatímco digitalizace ohromně zvyšuje naši kontrolu médií, zároveň zhoršuje (alespoň prozatím) ve srovnání s analogovými předchůdci jejich kvalitu.
- ❑ Hlavní výhoda digitalizace – okamžitý přístup k informacím a jejich přehledné indexování – je spíše výsledkem rozvoje sítí a jejich databází než důsledkem kombinace médií.
- ❑ Zatímco digitalizace značně zvyšuje možnosti a komfort konzumentů, způsobuje značné potíže z pohledu autorských práv, které jsou důležitým základem současného mediálního systému.

Přesto můžeme stále cítit správnost multimédií jako cíle, ke kterému vývoj po stovky let směřoval. Kdyby Sir Walter Scott mohl přidat ke svým novelám promítání diapositivů, udělal by to. Kdyby mohl Charles Dickens své úžasné příběhy vyprávět osobně, udělal by to (a do jisté míry tomu tak bylo během jeho lukrativního přednáškového turné). Kdyby mohl Daniel Defoe přidat ke svému dílu *Deník morového roku* databázi historických faktů, udělal

by to. Kdyby Georges Méliès mohl poskytnout divákům možnost interaktivního zasahování do děje *Cesty na Měsíc*, udělal by to. Kdyby mohl George Bernard Shaw přidat ke *Candidě a Člověku a nadčlověku* doplňkové texty, udělal by to (a skutečně tak učinil v knižní verzi svých her). Kdyby Preston Sturges mohl rozložit své filmy do televizních seriálů, udělal by to. Kdyby mohl Jean-Luc Godard napsat knihu, která bude zároveň filmem, udělal by to. Kdyby François Truffaut mohl natočit film, který by byl i knihou, také by to udělal.

Texty, obrázky a zvuky byly po mnoho staletí odděleny jen proto, že se technologie opožďovala za naši představivostí. Nyní ji dohnala. A všechna média jsou spojena a budou žít spolu, v dobrém i ve zlém, ve zdraví i v nemoci...

## Mýtus virtuální reality

Cíle umělců byly vždy ve sporu s dostupnou technikou, která je omezovala. Avšak nyní, kdy digitální revoluce začíná poskytovat jednotný kódovací systém pro všechny formy médií, napětí mezi vůlí a schopností vytváří novou kontrolní dialektiku – mezi etikou a estetikou. Tento historický intelektuální vývoj není nepodobný známé dialektice osobnostního vývoje od Erika Eriksona. Zde obracíme klasické tvrzení biologie, že „fylogeneze odráží ontogenezi“ – vývoj skupiny je ozvěnou vývoje individua.

Když už jsou jednou obrazy, zvuky a texty digitalizovány, je možné vše. Rozpor mezi tím, co bychom chtěli, aby pro nás médium udělalo, a tím, co je schopné udělat, skončil. Nebo je tento rozpor přinejmenším bezvýznamný. V analogovém světě existovala jasná omezení: s kusem dřeva nebo s houslemi můžeš dělat jen to, co jsou schopné dělat. V digitálním světě neexistují fyzická omezení: vše je jen otázkou kapacity paměti, rychlosti procesoru a propustnosti komunikační sítě.\* Digitální revoluce zavr-

\*) Ano, je v tom jistá nadsázka, ale ne tak velká. Odhadněme, že všechny světové texty představují 100 terabytů (sto milionů knih po jednom megabytu). Dnes můžete nést v kapse 18 gigabytů (to je kapacita oboustranného dvouvrstvého DVD). Během posledních dvaceti let se zvýšila hustota záznamu informace o pět řádů. 100 terabytů je 100 000 gigabytů. Takže abychom mohli nést všechny světové texty v kapse, museli bychom zvýšit hustotu záznamu o dalších pět řádů. Jsme tedy v polovině cesty. Možná budeme muset přijmout určité kompromisy, třeba budeme potřebovat dvě nebo tři kapsy nebo se pro určité informace připojit k internetu.

šuje intelektuální revoluci, která začala před tisíci lety, když někdo začal malovat na skálu. Jeskynní malby, jakož i všechno umění potom, chtěly přirozený svět zhustit, abstrahovat jej a vyjádřit nějakou myšlenku. Nyní mezi námi a našimi myšlenkami neexistuje žádná fyzická bariéra.

Tato nová schopnost je opojná, ale jako každá moc musí být kontrolována silnou etickou strukturou. Godard byl pošetilý, když citoval Leninův výrok: etika je estetikou budoucnosti. Oba měli pravdu, ale ve smyslu, který nemohli předvídat. Nyní, když neexistují žádná nepřekonatelná technická omezení, můžeme přimět naše umělecké médium, aby udělalo, co chceme, a musíme pochopit morální omezení mnohem lépe než dříve. Dá se říct, že všichni umělci byli dosud jako děti pod dohledem „rodičovských“ technologií, ale nyní musí přejmout morální odpovědnost dospělosti.

Než se pustíme do podrobného zkoumání této odpovědnosti, musíme se podívat na současné obchodní souvislosti virtuální reality. Spolu s „multimédií“ a „kyberprostorem“ je „virtuální realita“ jedním z hesel digitální revoluce. V nejužším komerčním smyslu je cílem virtuální reality využití digitální technologie ve hrách a zábavě, aby se zvýšil pocit zdánlivé skutečnosti, jak zvýšením podobnosti s realitou, tak plnou interaktivitou. Při rozhodování o dalším postupu ve hře se místo stisknutí klávesy nebo kliknutí myši prostě pootočíte doleva nebo doprava, aniž byste ve skutečnosti šli.

Techniky virtuální reality se liší jak postojem, tak ambicemi. Jak se blížil konec 20. století, inženýři a tvůrci virtuální reality prožívali stejné umělecké dilema, které provázelo vznik filmu o sto let dříve: má být technika použita k reprodukování skutečnosti, nebo k jejímu nahrazení? Má být použita k zachycení světa, nebo k vytvoření nového? Je to oživení sporu Lumiéra s Mélièsem s tím rozdílem, že digitální nahrávky neprozradí svůj původ. Mélièsovy fantazie byly jasně odlišitelné od lumièrovského zachycení reality. Digitální zobrazování dosáhlo takového stupně matematické abstrakce, že nelze odlišit skutečné od neskutečného. Je zajímavé, že tradiční realisté zřejmě získali od nových technologií více než fantastové. „Teleprezence“ (přítomnost na dálku) – reprodukce vzdálených míst využívaná technikou virtuální reality – přinese významné vědecké poznatky, kdy se stroje dostanou tam, kam se člověk nedostane.

Tyto klasické rozdíly v postoji k realitě jsou doprovázeny rozdílnými ambicemi. Jeden extrém je „plně pohlcující“ virtuální realita, která chce působit na všechny smysly člověka využitím prostorového videa a zvuku i hmatových vjemů. Na druhém konci škály ambicí je základní, ale stále elegantní aplikace, která umožňuje prostě měnit úhel pohledu na standardní obrázky.

Jeden z prvních příkladů „teleprezence“ byly populární „webcams“ –

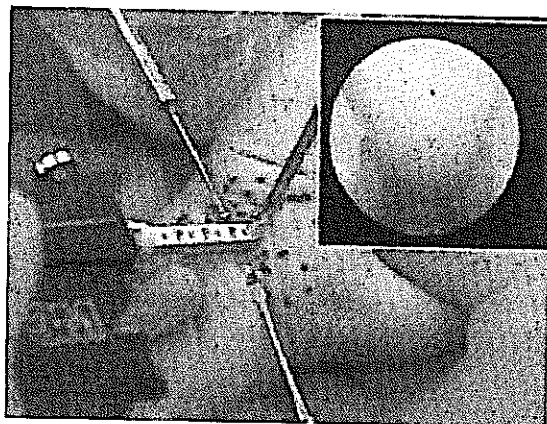
Obrázek 7.13 V širším slova smyslu existovala virtuální realita dávno před tím, než jsme ji tak začali nazývat. Bodem obratu se zřejmě stala vražda J. F. Kennedyho v listopadu 1963. Celý národ společně sledoval televizní drama. Zde na obrázku je okamžik, kdy Jack Ruby zastřelil Lee Harveyho Oswalda (který před tím zavraždil Kennedyho). (Se svolením Photofest).



automatické videokamery, přenášející na síť živé obrázky z určitého místa – ukazují, jaké je počasí nebo co se děje u někoho v ložnici. Jedním z nejnápaditějších projektů webových kamer byl projekt *Telegarden* (1995) Jihokaliifornské univerzity. Uživatelé webu, zapojení do projektu, mohli posílat příkazy robotovi, který sázel semínka, zaléval a hnojl skutečnou zahradu. Kdokoliv se mohl kdykoliv podívat, jak se zahrada rozvíjí. V následujícím roce instalovala televizní společnost NBC mnoho webových kamer na více než tuctu sportovišť během olympijských her v Atlantě. Televizní přenosy byly kráceny (a obvykle zpožděny), takže webová stránka (provozovaná ve spolupráci s IBM) byla pro sportovní fanoušky nejlepším způsobem sledování zápolení. V roce 1997 přilákalo přistání sondy Pathfinder na Marsu na stránky Jet Propulsion Laboratory (Laboratoř tryskového pohonu) 45 milionů návštěvníků, kteří chtěli vidět přímý přenos z jiné planety. Tyto rané experimenty naznačily některé možnosti techniky „teleprezence“.

Virtuální realita se jako spotřebitelský produkt snaží o hlubší vtažení diváka do děje současným působením na několik smyslů. My zde však chceme hovořit o virtuální realitě v širším smyslu jako o technologické snaze o větší „pravděpodobnost“ a interaktivitu, která je úzce spjata s multimédií.

V obou smyslech slova virtuální realita prostě rozšiřuje téma, které je součástí historie filmu od prvopočátku. Dnes mohou být filmové cestopisy virtuálním cestováním pro doma sedící latentní cestovatele. Už jsme se

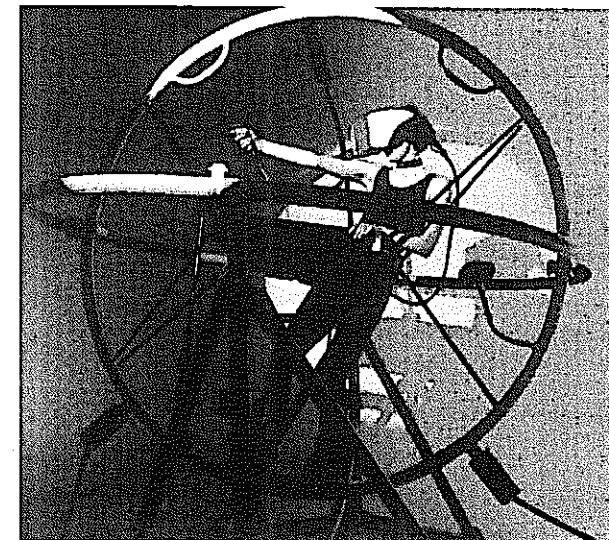


Obrázek 7.14 „Teleprezence“ je jednou z podob virtuální reality. Zde ukázka chirurgického zákroku na zápěstí ukazuje, jak technologie přispívá k méně agresivnímu léčení. Vložený obrázek ukazuje, co vidí chirurg. (S laskavým svolením 3M Health Care.)

zmínili, že filmoví tvůrci experimentovali s velkými plátny, prostorovým dojmem a stereo zvukem už od 20. let 20. století. V roce 1953 vzal film *This Is Cinerama*, který je stále modelem experimentální kinematografie, diváky na kolektivní projížďku horskou dráhou. Technika virtuální reality dnes pokračuje v této tradici zvyšování pocitu skutečnosti. Rozdíl je hlavně v interaktivitě – tedy stupni kontroly nad vnímáním díla – poskytnuté divákovi.

Zde možná technologie nepochopila situaci. Na světové výstavě v Montrealu (1967) byl v československém pavilonu předváděn *Kinoautomat*, kde diváci svoji volbou určovali další vývoj filmu, který sledovali. Koncem 60. a začátkem 70. let poskytovalo divákům podobnou možnost několik divadelních experimentů. Tato technika se však ze zřejmých důvodů neuchytila. Divadlo *National Lampoon* satirizovalo v polovině 70. let smrtící efekt divácké kontroly v parodii hry *Čekání na Godota*. Vždy nepříjemný host se zde objeví jen na prvních třicet sekund, když s Didi a Gogem diskutuje, kam jít na jídlo. (Pokud si vzpomínám, rozhodli se pro čínskou restauraci).

Využití virtuální reality je slibnější spíše v oblasti počítačových her než ve filmu. Interaktivita je základem her, takže zvýšená věrohodnost virtuální reality vylepšuje prožitek hry. Hlavní efekt her typu *Dračí doupe* (*Dungeons and dragons*) je spletitý příběh, zatímco účinných bojových her je založen na rytmu nebezpečí, který zvyšuje hladinu adrenalinu. V obou případech umocňuje virtuální realita účinek hry. Ovšem asi největší hodnotu má virtuální realita pro hry kopírující skutečnost, jako jsou letové simulátory. Skutečně, letové simulátory jsou více prototypem virtuální reality než hrou a mají velké pedagogické možnosti. Možná ještě nejsme připraveni důvěřovat tréninku chirurgů ve virtuální laboratoři, ale mnohé další doved-



Obrázek 7.15 Zcela pohlcující virtuální realita. Žena připojená na Cybertron je uprostřed velkého gyroskopu, který je kombinován s prostorovým displejem v podobě brýlí a se čtyřkanalovým zvukovým systémem. Zařízení váží přes 280 kg a vyžaduje 7,4 metrů čtverečních plochy. Nic pro slabochy! (Se svolením Straylight Corp.)

nosti a techniky mohou být cvičeny pomocí simulátorů podobných těm, jaké pilotům slouží už mnoho let. V současnosti, kdy byly simulační přístroje digitalizovány, k nim máme přístup všichni. Prvním úspěchem virtuální reality (když nepočítáme hry) byly zobrazovací programy CAD, které umožnily podívat se, jak bude – alespoň v hrubých rysech – navržený výrobek vypadat.

Oba klíčové rysy virtuální reality – věrohodnost a interaktivita – ovšem vedou k etickým otázkám.

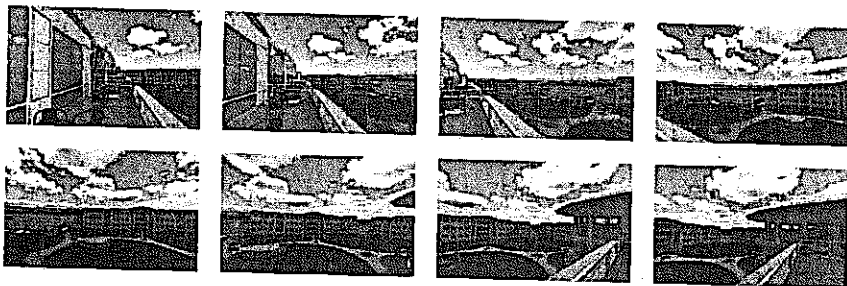
Digitální obrazy a zvuky jsou podobné skutečnosti, pouze pokud je hodnotíme mezi sebou. Rozlišení žádného dnes dostupného počítačového monitoru se nevyrovná kvalitně promítnutému 35mm filmu, o superfilmových technologiích jako Showscan nebo Imax ani nemluvě. (Podobně se žádný elektronický displej nevyrovná kvalitně vytištěné knize.) A zatímco se digitální zvuk na CD stal novým standardem, někteří audiofilové stále dávají přednost analogové technologii, jak jsme si už povšimli. Jsou to jen estetické luddité?\*

Ostrost digitálně reprodukováného zvuku či obrazu závisí na dvou matematických faktorech: na počtu vzorků a na přesnosti, neboli hloub-

\* *luddismus* – živelné dělnické hnutí, které se v druhé polovině 18. století obrátilo proti strojům. Nazváno podle britského tkalcovského dělníka N. Ludda (pozn. překl.).



## Multimédia: digitální revoluce



Obrázek 7.16 Program QuickTime VR, uvedený na trh firmou Apple v roce 1995, obrátil video naruby. Autor předkládá prostorové prostředí nebo objekt a vy si vybíráte, jak se na něj chcete dívat. Kdybychom přirovnali film k malbě, pak je QuickTime VR jako architektura či socha. Reprodukované obrázky jsou z QTVR souboru „Balkon“, který byl prvním prezentačním souborem této technologie. Zde bylo zkombinováno 33 statických záběrů do souvislého panoramatu. (Se svolením Apple Computer Inc.)

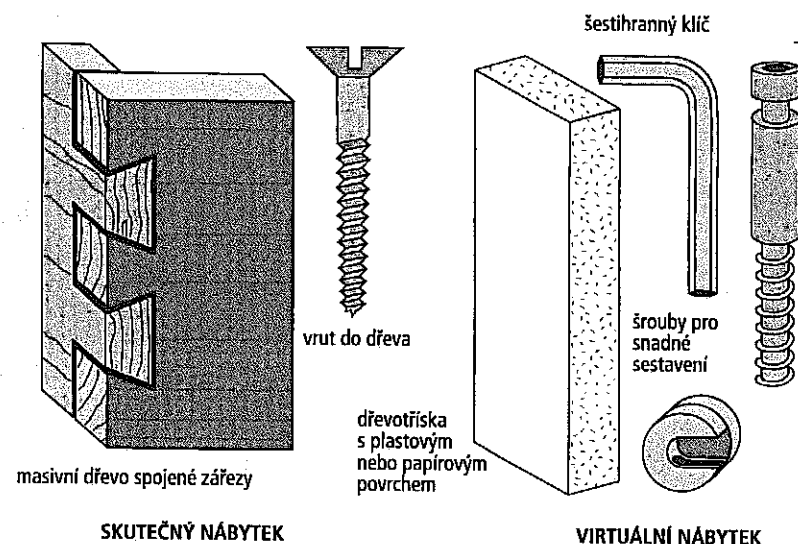
ce každého vzorku. Pro film přidejte ještě třetí faktor: snímkovou frekvenci. Teoreticky bychom k přesné reprodukci spojitého analogového signálu potřebovali nekonečně velkou vzorkovací frekvenci. Naštěstí tomu tak v praxi není. Jak jsme poznali v kapitole 2, vlastní vynález filmu je založen na omezených schopnostech lidského vnímání. Při reprodukci zvuku a obrazu tedy stačí o jistou hodnotu překonat omezené vnímání. Navíc samotné analogové techniky mají k dokonalosti daleko. Stačí tedy, aby se digitální přiblížení vyrovnalo svým analogovým předchůdcům, nebo je překonalo.

Problém je, že dosud se to digitálními technikám nepovedlo. Zatímco zvukový standard CD je skoro dostatečný a 16 milionů barev počítačového monitoru celkem vyhovuje, rozlišení obrazovky a silně ztrátová komprese pohyblivých obrazů (nezbytná pro uložení videa v paměti) stále kvalitu obrazu, i přes rychlý pokrok kompresních technik, velmi omezují.

Vypráví se, že Ingmar Bergman v 60. letech trpěl pocitem viny za přirozenou „nečestnost“ jím použitého média. Nelíbil se mu fakt, že 50 procent doby obecnost v kině sleduje prázdné plátno. Představte si jeho zoufalství, kdyby byl konfrontován s digitálním videem, které stejný trik využívá tisíckrát!

Interaktivní prvek multimédií představuje další etický problém. Když zapojíme uživatele do uměleckého rozhodovacího procesu, narušíme tím autorovu odpovědnost. Bohatost prostředí virtuální reality multimédia může být zavádějící. Jak se snažíme stále více a více napodobit skutečnost a dávat uživateli více svobody toto prostředí upravovat a ovládat,

## Mýtus virtuální reality



masivní dřevo spojené zářezy

SKUTEČNÝ NÁBYTEK

VIRTUÁLNÍ NÁBYTEK

Obrázek 7.17 VIRTUÁLNÍ NÁBYTEK. Mohli bychom předpokládat, že virtuální realita je výsledkem rozvíjející se technologie, ale v pozadí je možná ekonomická motivace: v našem přeplněném světě není dost skutečné skutečnosti pro všechny, a tak mnozí z nás používají syntetické „náhražky“. Například se podívejme, co se stalo s nábytkem za posledních 35 let. Mnoho století se nábytek vyráběl z dřevěných desek spojených mechanicky – zářezem, drážkou a čepem – a slepením. Průmyslová revoluce nahradila kuličky kovovými šrouby, ale základní princip spojů se nezměnil. Tradice byla vytlačena až v nedávné době konstrukcemi, které jsou založeny na deskách imitujících dřevo. Během montáže je přesunuto z truhláře na uživatele, který je – stejně jako v případě zábavní virtuální reality – vybaven důmyslnou technologií, s jejíž pomocí se zdá být sestavování snadné, i když není. Výsledkem je virtuální výrobek, který se zdá být vyhovující, ale má nesmírně krátkou životnost. Možná, že totéž se stane s médiem virtuální reality.

tak se zdá, že se vzdalujeme od smyslu toho všeho. Jak se přibližujeme k úplné reprodukci reality, ztrácíme dialektický vztah mezi uměním a jeho námětem. Vlastní pojem „virtuální realita“ je koneckonců oxymoron. Ve fyzice platí, že co je reálné, je reálné, co je virtuální, reálné není. Výsledkem je, že se uživatelé virtuální reality ocitají v kleci – v krásné kleci – o to více svazující, že se zdá být otevřená.

Nabízí se srovnání s drogovou zkušeností. Jak zpívali Beatles:

*Nothing is real*

*And nothing to get hung about...\**

Už jsme si všimli podobnosti mezi psycho-aktivními chemickými látkami a běžnými drogami. Zcela pohlcující *virtuální realita je elektronickou superdrogou*. „Jahodová pole napořád.“

Zatímco filozofie virtuální reality vznáší tyto etické otázky, některé technologie virtuální reality se ukazují být v praxi velmi slibné – a to ve směrech, které bychom neočekávali.

Například program QuickTime Virtual Reality od firmy Apple, představený na výstavě Digital World v červnu 1994, tři roky po uvedení původního QuickTime, a podobné konkurenční programy umožňují uživateli měnit místo a směr pohledu na určité digitalizované prostředí. Pohyb myši mění směr pohledu a kliknutí určuje bod, odkud se pozoruje. Na disku jsou uložené panoramatické fotografie získané v jednom nebo více bodech zobrazovaného prostředí. QuickTime pak vypočítává z těchto údajů příslušný pohled podle volby uživatele se správnou perspektivou. Divák může libovolně měnit šířku pohledu a otáčet se. A pokud byly zaznamenány pohledy z několika míst, může se uživatel pohybovat v prostoru z místa na místo. Jestliže neexistují 360° panoramatické záběry, může je program ze série hrubých statických snímků vypočítat. Technologie též umožňuje divákovi určitý objekt obcházet – což je opak panoramatického rozhlížení se v prostoru.

Toto vlastně není produkt virtuální reality, který by očekávali vizionáři. Zde se nikdo nesnaží smysly ošálit: uživatel ví, že nejde o realitu. Genialita QuickTime VR spočívá v jeho jednoduchosti. Vtipně využívá oproti analogové fotografii jedinečné přednosti digitální fotografie, konkrétně možnosti odhadnout nové pohledy extrapolací původních záběrů. A to jsou vlastně podobné postupy jako ty vyvinuté pro kompresi digitálního videa. QuickTime VR se tak stává dalším příkladem klasického rysu umění: omezení sdělovacího média zároveň přináší významný užitek. Hlavní nevýhoda digitálního videa se zde stala motorem nové technologie.

Ovšem tato nová technologie není film, ale „statické“ zobrazení. Vytváří se zde prostředí, ne příběh. Není zde inscenace a montáž. Rytmus je nahrazen atmosférou, postavy prostředím. Ale až se tato technika zdokonalí, bude uspokojovat podobné potřeby jako film. Tyto prostorové obrázky nás svým způsobem zavedou do prostředí jiných lidí, podobně jako film. Co tato elegantně jednoduchá technologie dělat nebude, je míchat tento umělý svět s naším vlastním.

\* „Nic není skutečné a není kde se polakovat...“ (Z písně Strawberry Fields Forever, © 1967, Northern Songs Ltd., reprodukováno se svolením.)

## Mýtus kyberprostoru

První vizionáři digitální revoluce byli nejvíce fascinováni komunikačními možnostmi nové technologie, stejně jako její schopností reprodukovat realitu a spojovat různá média. V tu dobu začaly mikropočítače decentralizovat výkon v úřadech tím, že osvobozovaly jednotlivé pracovníky od závislosti na nadutých kněžích technologie, usazených v počítačových místnostech. Nové techniky komunikace umožnily využít telefonní síť k propojení milionů strojů mezi sebou a s centrálními databankami.

*Dialog* byla v roce 1965 první velká on-line databanka otevřená pro komerční použití. Původně byla navržena pro firmu Lockheed jako nástroj pro kosmický program. *Lexis*, první komplexní profesionální databáze, zpřístupnila v roce 1973 on-line celou právníkovou knihovnu. *Arpanet*, síť sítí, která se stala zárodkem budoucího internetu, se objevila roku 1969. Britský systém *Prestel*, spuštěný roku 1976, sice dokázal, že počítačová informační síť může být užitečná pro zákazníky i profesionály, ale nepřinesl komerční úspěch. Zato podobné systémy *Ceefax* a *Oracle*, využívající televizory, se staly v 80. letech součástí britského stylu života. Technicky pracovanější byl francouzský systém *Minitel*, který začal fungovat od roku 1985 a stal se součástí francouzské kultury.

Systém *Minitel* se radikálně lišil od svých předchůdců (s výjimkou *Arpanetu*) tím, že to byl tzv. *distribuovaný systém*. To znamená, že nevyužíval spojení desítek tisíc uživatelských terminálů s jediným centrálním počítačem, ale přepojoval uživatele na tisíce menších nezávislých hostitelských počítačů. Jedna z výhod takového uspořádání spočívala v decentralizaci nákladů na vývoj a provoz. Rychle se objevily tisíce minitelových služeb, z nichž mnohé hostily diskusní skupiny (chat). V době před elektronickou poštou – e-mailem – byl takový systém posílání zpráv unikátní. On-line databáze byly užitečné, ale fakt, že je databáze on-line, má skutečné opodstatnění jen tehdy, pokud se často aktualizuje, nebo je příliš velká, než aby se vešla na místní disk.

Brzy bylo zřejmé, že komunikace je pravou duší počítačových sítí. Chat se stal zcela novým způsobem lidské interakce, kdy jedinec může udržovat najednou několik osobních rozhovorů. Je to vlastně obdoba někdejší psané korespondence, ale s okamžitým doručením a anonymitou strojopisu, navíc s možností spojit se s desítkami tisíc cizích lidí po celém světě. Koncem 80. let se *Minitel* ve Francii masově rozšířil. Tisíce výrobců uvádělo na svých výrobcích minitelová informační čísla pro přímé spojení se zákazníky. *Minitel* byl jasným vzorem pro vývoj internetu a World Wide

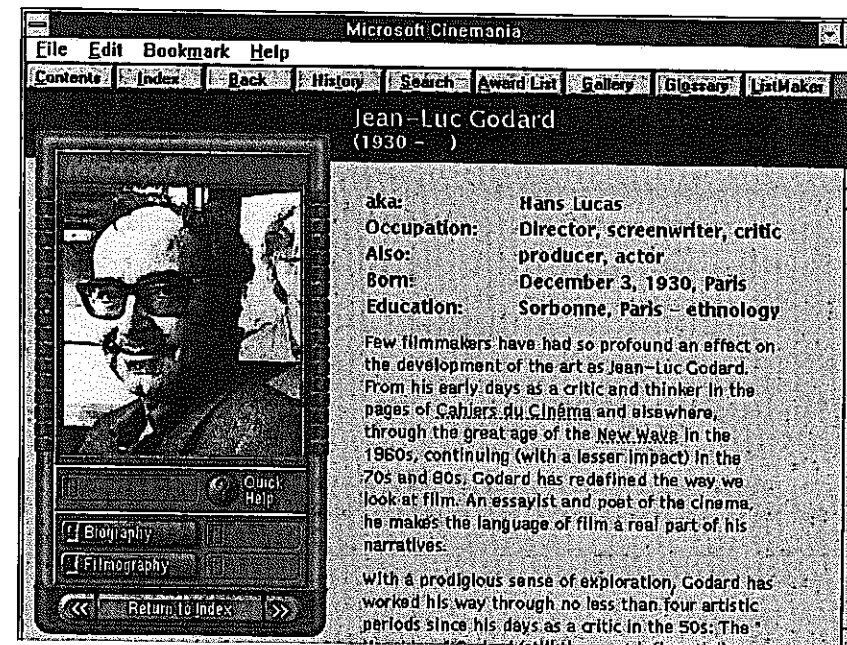


Obrázek 7.18 Toto je pozdější model francouzského Minitelu, poprvé uvedeného v roce 1981. Pro úsporu místa se klávesnice zavírala směrem nahoru. Při návrhu přístroje bylo cílem zabrat méně plochy než telefonní seznam. (JM)

Web, neboť již obsahoval všechny důležité prvky komerční komunikační sítě. Dokonce fungoval natolik dobře, že v 90. letech zpomalil zavádění internetových služeb ve Francii, jelikož uživatelé byli spokojeni s tímto starším, jednodušším a výhodnějším systémem.

Zatímco *Minitel* v 80. letech vzkvétal, mnoho podobných amerických pokusů neuspělo, především kvůli nepochopení obchodních možností takové služby. Některé společnosti, jako např. Knight-Ridder a Times-Mirror, se rozhodly využít vysílání po televizních kanálech a zavádějí název „videotext“\*. Tento systém nejen přinášel ústřední řízení, ale také trpěl nízkou kvalitou zobrazení textu na běžných televizorech. Firmy IBM a Sears také stavěly na zastaralém modelu sítě (hlavní řídicí centrum ale bylo dopl-

\*) Ačkoliv počátkem 80. let, kdy se rodil průmysl síťových služeb, vznikl velký počet různých názvů, nakonec se v Británii ustálilo pro systémy založené na telefonech (například Prestel či Minitel) označení „videotext“ a „teletext“ pro televizní (video) systémy (např. Ceefax či Oracle). Ovšem spíše by se tyto názvy měly používat opačně. Později ztratil videotext koncové „1“ a „videotex“ připomínal označení „papíru na jedno použití“ – což není zrovna šťastná analogie. Mimochodem v USA také teletext zkoušeli, a rovněž bez úspěchu. Zde byl důvod jednoduchý: zatímco v Británii, kde toto médium uspělo, byly všechny televizory vyráběny s teletextovým dekodérem, v USA nikoliv.

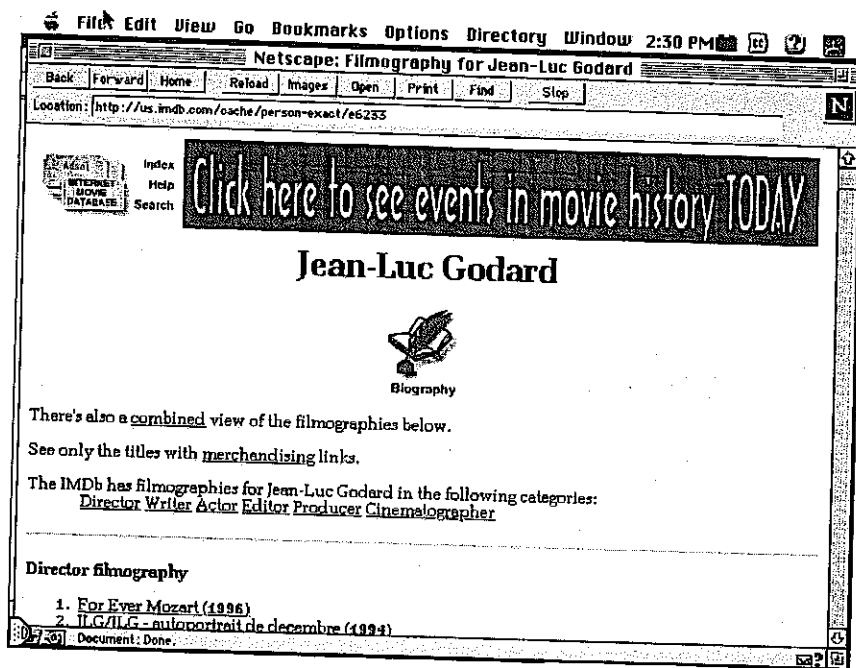


Obrázek 7.19 CD-ROM Cinemania od Microsoftu, vydaný roku 1992, byl jedním z prvních příkladů multimediální příručky. Indexování podle klíčových slov je zde stejně významné jako obrázky a zvuky.

něno pomocnými centry) i na zastaralém grafickém systému NAPLPS (North American Presentation Level Protocol Standard) byl vytvořen pro USA a Kanadu počátkem 80. let jako odpověď na britský grafický jazyk Prestel a francouzský Teletel protokol pro *Minitel*.

Krátká historie síťové grafiky je docela zajímavá. Inženýr Sam Fedida, pracující pro British Post Office, navrhl základní princip Prestelu už počátkem 70. let. Jeho cílem bylo vytvořit on-line systém pro zákazníky. Od počátku měla být jednoduchá grafika součástí služby – a to bylo v době, kdy neexistovaly mikropočítače a počítačové terminály využívaly striktně jen základní znaky. Soubor grafických znaků Prestelu – a později *Minitelu* – vtipně vyřešil otázku přenosu grafiky po telefonních linkách tím, že využíval opakování některých ASCII znaků k vytváření mozaiky. Několik základních barev a tvarů umožnilo vytvářet jednoduché obrázky (tyto systémy neusilovaly o tehdy obtížně řešitelný přenos fotografických obrázků).

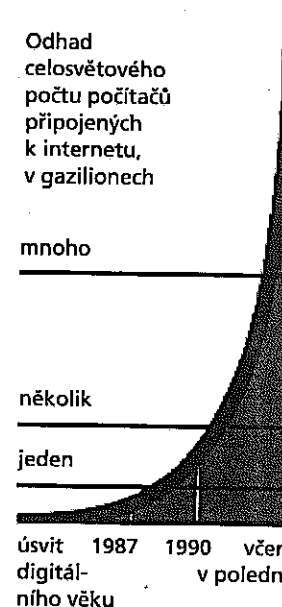
Naproti tomu protokol NAPLPS zahrnul i složitou vektorovou grafiku. Tento plán byl příliš ambiciózní, což zanedlouho dokázala bitmapová gra-



Obrázek 7.20 Odkazové (referenční) stránky na Webu, jako například Internet Movie Database (www.imdb.com) jsou pomalejší a méně nezávislé než CD-ROM, ovšem mohou být průběžně doplňovány a upravovány.

lická rozhraní, využitá například u Macintoshe. Inženýři pracující na systému Prodigy (jediný komunikační systém, který kdy využíval protokol NAPLPS) se soustředili na řešení grafických úkolů v centrálním počítači a nevěšili si revoluce, která nastala kolem. Jak se rozšiřovaly mikropočítače, zvýšil se celkový výpočetní výkon milionkrát a nikdo už nepotřeboval NAPLPS a velké počítače pro komunikaci v síti.

I když nešlo o finanční úspěch, systém Prodigy soustředil po roce 1988 během pěti let kolem dvou milionů uživatelů. Ve stejné době Comuserve – těžkopádný, ale výnosný on-line systém, přijatý počítačovým průmyslem jako jeho vlastní fórum – a America Online (AOL) získaly dohromady tři miliony uživatelů. Kolem roku 1993 se staly mikropočítače ještě snadněji ovladatelnými a Clintonova administrativa vytyčila národní strategii „informační superdálnice“. V té době „průmysl hledající byznys“ (jak se v 80. letech říkalo on-line společnostem) konečně našel, co hledal. Řešením byl internet, který začal rychle vzkvétat. Společnost AOL se úspěšně přeorientovala a v roce 1996 už měla 10 milionů členů. Expandovala



Obrázek 7.21 Se vzácným důvtipem uveřejnily New York Times tento graf jako ilustraci k serióznímu článku o růstu internetu v dobách počínajícího boomeru v květnu 1994 (© 1994, New York Times Company. Přetištěno se svolením.)

do Evropy a získala Comuserve (1997), čímž počet členů vzrostl na 12 milionů, koncem století už to bylo 20 milionů.

Od svých počátků koncem 70. let přenášel Comuserve po síti jen jednoduché základní znaky. AOL převzal vedení zahrnutím grafických prvků, které se stahovaly a ukládaly na lokálním disku počítače, vždy když se uživatel připojil na síť. On-line průkopníci na začátku 90. let stále nařikali nad množstvím času, ztraceným čekáním na stažení AOL grafiky (přibližně v té době Comuserve vyvinul formát GIF pro kompresi fotografií, který se stal později všudypřítomným). Asi od roku 1995, kdy nastal boom internetu, byly už PC a modemy dost výkonné na to, aby mohla být grafika stahována, kdykoliv je třeba, a ne předem. Průkopníci Webu opět zoufali nad časem ztraceným při načítání grafiky. Ke konci století byla tato oblast stále tak trochu divokým Západem a osadníci se potýkali s podmínkami, které by byly pro jejich civilizované bratráčky z Východu nepřijatelné. Žádné jiné médium se nikdy neustavilo tak rychle a žádné jiné médium neposkytovalo vydavatelům a producentům tak malou kontrolu. Představte si, jak by si vedla televize v 50. letech, kdyby každý televizor přijímal vysílaný signál jinak a někdy dokonce vůbec. A taková je stále ještě situace na Webu, protože zobrazení je velmi závislé na použitém prohlížeči.



## Multimédia: digitální revoluce

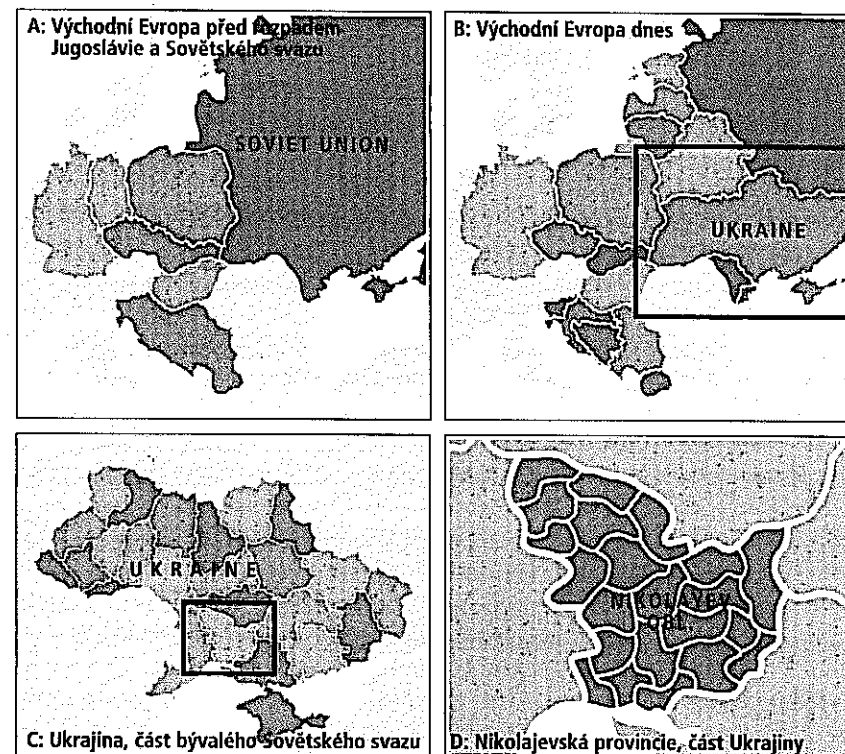
Velké centralizované komerční sítě jako AOL si vzaly za vzor televizní síť z předchozí mediální doby. Chtěly být službou široké veřejnosti, zkoušely být „vším pro všechny“, ale brzy pochopily náročnost tohoto úkolu. Zábava je něčím, co můžeme sdílet veřejně, ale předávání informace – základní služba sítě – je bytostně privátní záležitost. Každý má jiné požadavky: modelem tedy měly být časopisy, ne televize. Tak trochu náhodou francouzská vláda už v počátcích *Minitelu* rozhodla, že služby *Minitelu* budou zajišťovány vydavateli tisku. Díky tomu mnoho síťových služeb sledovalo model speciálních zájmů jako jejich tištění předchůdci a rychle našlo vděčné klienty. Zatímco v USA se k tomuto museli poskytovatelé služeb složitě dopracovat.

Odpovědí na tyto potřeby byl internet (od roku 1994 se stal hlavním tématem tisku), který se pozvolna vyvinul z projektu *Arpanet* amerického ministerstva obrany a byl už velkou sítí vzájemně propojených počítačů po celém světě. Svou strukturou se internet zdál být ideálním prostředkem pro poskytování různých speciálních služeb a dokonce byl v podstatě zdarma, neboť původní investoři – vláda a univerzity – stále na jeho chod přispívaly.\* K přerodu internetu ze sítě vládních, univerzitních a vojenských sítí na komerční mezinárodní médium pak došlo neuvěřitelně rychle. Internet představoval vlastně už dvacet let starou technologii, když zaznamenal raketový nástup (něco podobného se stalo dříve s faxem). Většina pozorovatelů spatřovala příčinu tohoto boomu v zavedení neobyčejně výkonné technologie, známé jako World Wide Web.

Tim Berners-Lee (Angličan pracující v Evropském středisku pro jaderný výzkum – CERN u Ženevy), navrhl princip World Wide Webu v roce 1989 a v roce 1990 vyvinul základy technologie hypertextu (vycházel přitom z práce, které se věnoval o 10 let dříve). Myšlenka hypertextových odkazů nebyla zcela nová, ale idea umožnit odkazování na kterýkoliv soubor na síti měla ohromný dopad. Představte si knihovnu, kde každá kniha – vlastně každá stránka – se před vámi okamžitě objeví ve chvíli, jak pomyslíte na to, že byste si ji chtěli prohlédnout. Dále si představte, že tato stránka je vždy z nejnovějšího vydání a může být ilustrována audio a video nahrávkami i statickými obrázky (tyto ilustrace nemusí sídlit na stránce, ale mohou se nalézat kdekoli). To je princip sítě World Wide Web (v češtině se občas používá překlad „světová pavučina“ – pozn. překl.).

\*) Toto je jeden z nejpozoruhodnějších aspektů historie internetu. I poté, kdy vláda přestala podporovat internet, byl přerod hladký a ekonomicky bezbolestný. Komerční možnosti se zdály být tak velké, že telekomunikační společnosti neváhaly investovat desítky milionů do vytvoření potřebné infrastruktury.

## Mýtus kyberprostoru



Obrázek 7.22 POLITICKÉ ŠTĚPENÍ. Politický rozpad bývalého východního bloku v 90. letech vykazuje rysy podobné matematickým fraktálům, které vypadají podobně (obsahují v sobě stejné struktury), ať je zvětšíme v jakémkoliv měřítku. Zde vidíme, jak se velké politické celky dělí na stále menší a menší, dokud soused nevytáhne na souseda zbraň.

Prvních několik let byl Web především evropskou záležitostí. To není překvapující, neboť v čele rozvoje sítě stály francouzské a britské projekty; Amerika se loudala vzadu. Potom však v září 1993 Národní centrum pro aplikaci superpočítačů (NCSA) na Illinoiské universitě v Urbana-Champaign představilo Mosaic – první zcela funkční prohlížeč pro Web (za hlavního autora se obvykle označuje student Marc Andreessen). Během několika měsíců nastala „exploze“ zájmu o World Wide Web, což zdesateronásobilo internetovou mánii. V lednu 1993 bylo k internetu připojeno 1,3 milionů počítačů, ale v lednu 1996 to už bylo 9,5 milionů, za dalších 18 měsíců to bylo více než dvakrát tolik – 19,5 milionů, v červenci 1999 pak už 56 milionů.\*

Do poloviny roku 1994 zprovoznilo své webové stránky jen několik set amerických společností, o rok později už to byly tisíce. Většina těchto stránek byla věnována obchodním informacím a reklamám (reklama byla ještě pár měsíců předtím vnímána „obyvateli“ internetu jako něco nepatřičného). Od poloviny roku 1995 se už nemohl objevit žádný komerční film, který by neměl webovou prezentaci. V srpnu 1995 na akciový trh vstoupila společnost Netscape – založená o 16 měsíců dříve Marcem Andreessenem a podnikatelem ze Silicon Valley, Jimem Clarkem – a byl to nejúspěšnější nástup v historii: Wall Street ocenil společnost na 2,9 miliard dolarů.\* Internetová mánie na burze začala.

Zavedená média spěchala, aby získala na Webu opěrný bod. Společnost News Corp. Ruperta Murdocha s trochou důvtipu získala investici 2 miliard dolarů od MCI. NBC se dohodla s Microsoftem. Už od roku 1996 nechybí na Webu žádné významné noviny ani televizní stanice. Co je ale důležitější, většina ze sta tisíc webových stránek (údaj z ledna 1996), které vyrostly po celém světě jako houby po dešti, není provozována mediálními giganty, ale přímo jednotlivci, malými společnostmi a veřejnými organizacemi.

Společnosti provozující vyhledávače se ukázaly být téměř stejně hodnotné jako Netscape. Když společnost Yahoo přišla na akciový trh, měla hodnotu 300 milionů dolarů. To se může zdát v měřítku „internetových dolarů“ málo, ale stačí si uvědomit, že tehdy měli jen 30 zaměstnanců! Kvůli nepřehlednému množství dat dostupných na internetu se staly vyhledávače (které indexují a třídí na internetu materiál) neoficiálním startovním bodem při návštěvě internetu. Proto také sklídily velkou část reklamních příjmů. Roku 1998 se těmto přitažlivým vstupům začalo přezdívat „portály“ a známé mediální společnosti spěchaly, aby je mohly ovládnout. Během 18 měsíců koupil Disney Infoseek, Excite byl zakoupen společností @Home (s firmou AT&T v pozadí), Lycos se stal předmětem zájmu společnosti USA Networks Barryho Dillera (ovšem bez úspěchu).

Koncem roku 1998 už bylo zřejmé, že se Web osvědčil nejen jako velký trh, ale také jako virtuální pohon ekonomiky. Například nová společ-

nost Priceline orientovaná na prodej zlevněných letenek měla vyšší tržní hodnotu než přední letecké společnosti. Ačkoliv Web výrazně ukrajoval z limitovaného koláče konzumentova času vyhrazeného zábavě, nezískal zatím příslušný podíl ze „zábavních“ dolarů. To se mělo změnit. Od roku 1998 se téměř každý student, který měl dost rychlé připojení na internet (a měli je téměř všichni, protože Web byl hlavním náborovým místem na univerzity a vyšší školy), podílel na získávání a vyměňování hudebních MP3 souborů. Tato technologie zvukové komprese ukázala cestu do světa, kde má autorské právo asi takovou cenu jako papír, na němž je sepsáno. Pirátství, problém pronásledující distributory hudby a videa od 70. let, se nyní stalo spíše normou než výjimkou, a to díky digitalizaci médií a velké komunikační propustnosti spojení po internetu.

Během pouhých pěti let měl World Wide Web velký dopad na informační průmysl, reklamu a zábavní průmysl. Ale všechny tyto vlivy byly překonány možností vytvořit na Webu elektronický obchod (e-commerce). Tento ohromný soubor digitálních obchodních domů rychle změnil komerční hodnotu duševního vlastnictví. Koncem století byl Web, díky vábení účinného obchodování a jednodušších obchodních kanálů, přichystán změnit zásadně způsoby, jimiž mezi sebou obchodujeme.

Říkali jste, že chcete revoluci?

## Co zbývá udělat?

Roku 1989, v druhém vydání knihy *Jak číst film*, jsme došli k závěru, že média jsou nedemokratická. Nové technologie sice rozšířily naše schopnosti média vytvářet, ale distribuce tisku, filmu a televize byla stále koncentrovaná do rukou několika lidí.

Pronikání médií bylo častým tématem science fiction od vize George Orwella nazvané *1984*: „Přístroj (televizní obrazovka) může být ztlumen, nelze ho však žádným způsobem vypnout.“ Ale i fakta stále potvrzují, že to, co označujeme jako „realitu“, je do značné míry předurčeno někým jiným. Důležité je nejen to, že někdo jiný vypráví naše příběhy, ale také to, jaký typ příběhů vypráví.

Také jsme předvíдали, že se distribuční kanály rozšíří, a vyjmenovali jsme mnoho nastupujících technologií od elektronické pošty po video na objednávku, od síťových datových služeb po optické kabely, od satelitních přijímačů po počítač v každé domácnosti. Mnoho těchto inovací je už součástí našeho života, některé zase vidíme na obzoru. Jedno je však jasné: digi-

\*) Údaje podle Network Wizards, Inc. Aktuální čísla najdete na [www.nw.com](http://www.nw.com). A když už tam budete, podívejte se na originální historické dokumenty World Wide Web konsorcia (nyní provozované společně MIT a INRLA) na [www.w3.org](http://www.w3.org) a také na dokumenty NCSA na stránce [www.ncsa.edu](http://www.ncsa.edu)

\*\*) Po královské bitvě s Microsoftem o ovládnutí trhu s prohlížeči koupila Netscape v listopadu 1998 společnost AOL (America Online). Oznámená cena byla 4 miliardy dolarů, tedy pro investory nepříliš velké zhodnocení. Zato o necelé čtyři měsíce později byla hodnota původních akcií Netscapu už 10 miliard dolarů.

tální revoluce změnila radikálně způsob, jak nakládáme s realitou (bez ohledu na to, kdo ji určuje).

Moje děti, které se narodily po prvním vydání této knihy, a než jsem se pustil do přípravy třetího vydání, značně povyroستly, si užívají bohatosti médií, před rokem 1980 nevídané. Jsou náruživými konzumenty televize, videa, cédéček, počítačových her, softwaru, elektronických filmů a – možná překvapivě – jim není neznámý ani svět tištěných médií. Můžu si u večere stěžovat na náš rodinný zlovyk sledovat televizi (děti dokážou televizi ztlumit, ale nikdy ji nevypnou úplně), ale někdy děti čtou právě tolik jako my v jejich věku.

Důležitější než nesmírné množství médií, které děti konzumují, ovšem je, že také hodně vyprodukuje. Mají k dispozici paletu softwarových nástrojů, která by před dvaceti lety překvapila každého profesionálního spisovatele, filmaře nebo malíře. Asi od šesti let tráví téměř tolik času aktivní tvorbou jako pasivním konzumentem.\* Nedlouho potom, co objevily HyperCard, začaly vytvářet seriál ilustrovaných příběhů. Když Apple přidal k softwaru zvuk, udělaly to také. Pro ně to nebyla multimédia, ale prostě radost.

Orwellovský rok přišel a odešel. (Už jsme zapomněli, kdo tehdy vyhrál Superpohár, ale na reklamu se stále pamatujeme.) Varování ohledně manipulace s médii se nyní jeví méně pádná než před patnácti lety. Většina z nás je již natolik opojena novou schopností produkovat a distribuovat média (média všech typů: multi, uni, ultra, hyper, vizuální, textová i tradiční), že se málo staráme o to, kdo staromódní média vlastní. A. J. Liebling, významný novinový kritik, poznamenal před čtyřiceti lety, že „svoboda tisku patří těm, kdo vlastní alespoň jednu tiskárnu“. My jsme nyní v situaci, kdy téměř každý má svoji tiskárnu – a navíc filmovou laboratoř i nahrávací studio.

Ještě významnější byl růst propustnosti informačních kanálů v 80. a 90. letech, který vyústil v politickou rovnováhu v médiích (někdo ji vítá, jiného to znechucuje). Většina názorů dnes dostane prostor, většina lidí je obeznána s tím, co se právě děje. Žádné společenské a politické problémy neuniknou televizním seriálům a diskuzím. Většina nových myšlenek si najde rychle a účinně cestu na veřejnost. Už není žádné „my proti nim“, ale „oni proti nim“. Politická a sociální dialektika zmizela pod nepřetržitým a hojným bombardováním větším počtem kanálů, technologií a médií.

\*) Pro případ, že byste to považovali za otcovské chvástání, musím připustit, že přibližná rovnováha byla možná jen díky tomu, že děti pracovaly na počítači a zároveň se dívaly na televizi.

Alain Tanner předvídal tento stav věcí před dlouhou dobou ve svém díle *Au Milieu du Monde* (Uprostřed světa) (1974).

*Jsme ve věku normalizace, kdy proměna je přípustná, ale nic se nemění.*

Demokratizace médií proběhla rychleji a důkladněji, než jsme mohli doufat. Teď tedy máme moc. Víme ale, jak ji využít?

Raymond Williams napsal v své knize *Communications* (Sdělování, 1976): *Ve společnostech, jako je britská nebo americká, většina diváků uvidí během týdne nebo víkendu tolik dramatických událostí, kolik dříve neviděli za rok či celý život. Důsledky tohoto jevu jsme se sotva začali zabývat. Jednoznačně je prožitek dramatu jako nedílná součást každodenního života zvláštním rysem rozvinutých průmyslových společností. A to v takové míře, že se to jeví jako zásadní kvalitativní společenská změna.*

Ovšem od té doby se čísla změnila. Williams zmiňuje „dvě až tři hodiny“, což se dnes jeví jako skromný údaj; k vysílaným dramátům musíme připočítat senzacechtivé zprávy, videohry, pásky, disky, multimédia a internetovou poštu, diskusní skupiny a Web.

A přinejmenším jeden důsledek je jasný: ztrácíme ukotvení v realitě. Jsme na cestě k Bowmanově strašné kleci. Někdo si všimnul, že dálnice jsou hlučné, tak kolem nich stavíme zdi, což zřejmě ukazuje, jak se vizuálně i morálně oddělujeme od svého prostředí. Objevili jsme, že azbest je karcinogenní, tak utrácíme miliardy za jeho odstranění z veřejných budov, aniž bychom se pokoušeli předem spočítat, jaká jsou rizika, když ho necháme na místě.

Přepisujeme historii tak, aby nebyla urážlivá. Prázdně tlacháme o sociálních a politických problémech, které jsou známy třicet let, ale nic se nezměnilo.

Máme vědecký jazyk, ale ne vědeckého ducha. Vedeme řeči o závazcích, ale nemáme vůli k činu. Jako společnost jsme vždy politicky korektní, aniž bychom si všimli důsledků ztráty rovnováhy – nebo ztráty humoru.

Jak naznačil Raymond Williams, odevzdali jsme sami sebe fikcím a polofikcím médií. Ale lidé, kteří vytvářejí média, nejsou chytřejší než my. Naše filmy a televize jsou technicky dokonalé, významné, demokratické – a nudné. Nové technologie by mohly být teoreticky velmi vzrušující, ovšem „říkáte, že chcete revoluci?“

Žádné revoluce se už ale nekonají. Kultura se homogenizovala a rovnováha je v každém směru stejně problematická jako nerovnováha, kterou jsme se snažili překonat.

„Co zbývá udělat?“ Příval zastavit nemůžeme, a tak současná média budou nadále přepřítovat náš život. Nové způsoby rozpravy, v nichž se čtenář stává aktivním účastníkem, nám ovšem mohou dát možnost zno-

vu najít vlastní kořeny. Ale etika je estetikou budoucnosti. Musíme se soustředit na to, jak jsou naše dovednosti a technologie použity. Už nestačí vědět, jak číst film, ale také musíme jasně pochopit, jak film *používat*.

(Vyberte si prosím konec...)

## 1

Podstatné je, abychom měli na paměti, že v pozadí za filmem, médií, multimédií stále existuje pozůstatek reality.

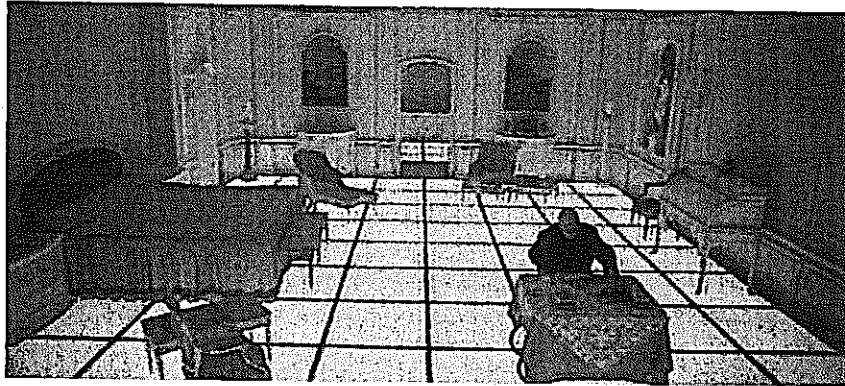
Máme zde vzor: esejista E. B. White v časopise *The New Yorker* v roce 1947 (tedy přibližně v době, kdy George Orwell načrtnul svou temnou vizi budoucnosti) odhadl budoucí svět médií, který překvapivě dobře odpovídá dnešní realitě. Článek „Pošetilá podobenství: úpadek sportu“ (*Preposterous Parables: The Decline of Sport*) humorně představuje národ v době „třetího desetiletí nadzvukového věku“ posedlý hrami, obležený hlasitými a rozmanitými médií a sešňorovaný k zalknutí šňůrami dálnic.

Kvůli posedlosti „padají rekordy jako jablka za větrného dne“, poznamenává. „Zvyky a způsoby se mění, pětidenní pracovní týden se zredukoval na čtyři dny, potom na tři, aby měl každý lepší šanci zapamatovat si skóre“. V tomto světě, stejně jako v našem, nikdo není spokojený s účastí jenom na jedné události a „díky kouzlu televize a rádia ani nemusí“. Co nevidí přímo na hřišti, sleduje na výsledkových tabulích na videu nebo poslouchá v implantovaném rádiu či sleduje na kapesní televizi. Stejně jako postsurrealistické fantazie Bruce McCalla nacházejí Whiteova podobenství příjemné pohodlí v mírné absurditě.

Jak se ukazuje, tato mediální bublina je blízko prasknutí. Ve Whiteově snu se stává zlomovým okamžikem tradiční středozápadní utkání *Dust Bowl* v roce 1975, kdy je fotbalový hráč rozladěným divákem zastřelen. Následuje řetězec katastrof na stadionech a na dálnicích. Ve Whiteově zpravodajství: „Celkem toto sportovní odpoledne stálo 20 003 životy. To je rekord.“

Od toho dne sport upadl. Během dlouhých, nesoutěžních sobot zely stadiony prázdnotou. Dokonce i dálnice přestaly být používány, neboť řidiči znovu objevili kouzlo starých, křivolakých cest, které vedly přes hlavní ulice i bývalé statky, s jejich mírnými zácpami a příjemnými pachy. Je načase, abychom se znovu těmito křivolakými cestami vydali.





Obrázek 7.23 Virtuální klec Davida Bowmana v závěru filmu 2001: Vesmírná odysea (zvětšenina z políčka filmu).

## 2

Podstatné je, abychom měli na paměti, že v pozadí za filmem, médií, multimédií stále existuje pozůstatek reality.

Máme u koho se učit: Gertrude Steinová, zakladatelka moderního hnutí a jeho neúprosná pozorovatelka, jasně říká, že „*růže je růže je růže je růže*“. (Asi by jí kapitola 3 připadala poněkud nudná). Pro Steinovou není poezie to, co se ztratí při překladu, ale „*upřímná láska k pojmenovávání čehokoliv*“. Je dobře známá díky svým Pařížským salonům a svému literárnímu umění a oprávněně i díky svému vlastnímu životu, který byl pro ni stejně důležitý jako literatura. Podobně jako u mnoha jejích kolegů a přátel oné doby, od Picassa po Hemingwaye, byl její život uměleckým kouskem.

Za renesance byla tato vlastnost v italštině pojmenována „*sprezzatura*“, což znamená jistou netrpělivost a hrubou, neotesanou existenci. A právě Steinová znala správnou rovnováhu mezi uměním a životem.

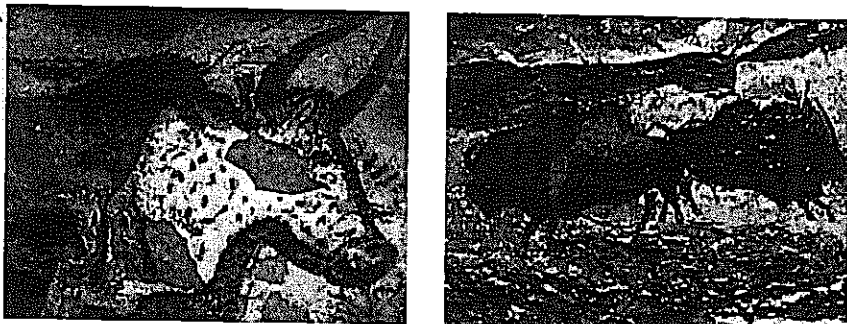
My jsme strávili sedm kapitol této knihy studiem umění. Gertrude Steinová znala odpověď na život. V jednom z významných historických okamžiků Gertrude na smrtelném lóži zvolala:

*Co je odpověď?*

*Chvilku trvalo než odpověděla:*

*Co je otázka!*

*To byla její odpověď a pak skonala.*



Obrázek 7.24 Detaily výzdoby staré asi 15 000 let v hlavní rotundě jeskyně v Lascaux, Dordogne, Francie. Velmi reálné obrázky, pozůstatky z předplatonské doby, nás přivádějí zpět k počátkům (Bettman Archives / UPI).

### 3

Podstatné je, abychom měli na paměti, že v pozadí za filmem, médií, multimédií stále existuje pozůstatek reality.

Máme další vzor: William Shakespeare zanechal psaní her, aby se vrátil do rodného města. Jeho poslední hra *Bouře* byla vědomým sdělením divákům, kteří zaplňovali divadlo Globe po více než dvacet let. Bylo to o divadle, o jeho médiu, ale nebyla to oslava, spíše útěk. Mimo divadelní scénu leží reálný svět a cílem *Bouře*, Prospera (a také Shakespeara, jak lze předpokládat) bylo nechat kouzla za sebou a vrátit se do reality. V závěru žádá Prospero o naše shovívavé požehnání:

*Teď jsem zrušil kouzla díla,  
vlastní jen mi zbyla síla  
dostí skrovná;*

\* \* \*

*Vašich úst dech přízněplný  
žeň mé plachty přes vše vlny,  
sic nedojdu svého cíle,  
jenž byl – vám se líbit mile.  
Nemám duchů víc ke službě  
ani čar po marné tužbě.  
A tak skončím, blaha zloupen,  
nejsa přímlovou vykoupen,  
jež tak dobývá milosti,  
že i z lidstva snímá zlosti.  
Jak vy těch se chcete zhostit:  
raďte shověním mne zprostit.  
Odchází*

(překlad Ladislav Čelakovský)



# FILM A MÉDIA: CHRONOLOGIE

## Do roku 1895: Prehistorie

130

Ptolemaios Alexandrijský objevuje jev setrvačnosti vidění.

1250

Leon Battista Alberti vynalézá předchůdce camery obscury.

1456

24. srpna: Heinrich Cremer dokončuje vazbu prvních Gutenbergových biblí, prvních knih, které byly vytištěny sazbu z jednotlivých liter.

18. století

Rozvoj novin a časopisů.

19. století

Masové rozšíření výuky čtení a psaní v Anglii i jinde v Evropě a v důsledku toho rozvoj masové mediální kultury knih, časopisů a novin.

1810

Königův parou poháněný tiskařský stroj.

1827

16. března: Vychází první afroamerické noviny *Freeman's Journal*.

1834

Patentován *stroboskop*, vycházející ze starého objevu.

1839

Oznámen objev fotografických technik *daguerrotypie* a *talbottypie*.

1844

Morseův telegraf.

1846

Hoeův rotační tisk.

1850

Začínají se používat magické lampy (projektory) na fotografické diapozitivy.

1867

Sholes vynalézá psací stroj, vyráběný pak Remingtonem.

1873

Muybridge experimentuje s fotografickým zachycením pohybu. Úspěchu dosáhl roku 1877.

1874

Émile Baudot, francouzský inženýr, získává patent na pětiznakový telegrafní kód – velký pokrok oproti Morseovu kódu, základ dnešní digitální techniky, objevené o sto let později.

1876

Bellův telefon.

1877

Edisonův fonograf a Reynaudův praxinoskop.

1880

Časopis *New York Graphic* tiskne první polotónové fotografie.

1884

Eastmanův stočený fotografický papír.

Mergenthalerův linotyp.

Nipkowův kotouč přináší metodu řádkování (skenování).

1886

Prvním literárním agentem se stává Alexander Pollock Watt, kterého si najal spisovatel Henry James, aby se staral o jeho záležitosti. „Bere si 10 % z toho, co pro mě získá,“ napsal James, „ale říkájí mi, že jeho příznivá činnost přinese více než tolik.“



**1889**

Vyvinuto nové fotografické médium – Eastmanův pružný film na cívce. Dickson představuje Edisonovi kinetoskop.

**1891**

Vývoj osobního prohlížeče, kinetoskopu.

**1895**

28. prosince bratři Lumièrové poprvé veřejně promítají film na kinematografu (*cinématographe*) v Grand Café, Boulevard des Capucines v Paříži.

Max Skladanowsky dokončuje projektor bioskop.

Založena společnost American Mutoscope and Biograph Company; původně známá pod názvem K.M.C.D. Syndicate (podle zakladatelů: E. B. Koopman, Henry N. Marvin, Herman Casler a W. K. L. Dickson.)

## 1896–1915: Zrození filmu

**1896**

23. dubna: Edisonovo první představení v Kosterově a Bialově kabaretu, New York.

2. září: Marconi představuje v Anglii bezdrátový telegraf.

**1897**

Edison zahajuje spory kvůli porušování patentových práv.

květen: Požár při filmovém představení v Bazar de la Charité znamená ztrátu 140 životů.

Edwin Porter přichází do Edisonovy společnosti.

**1899**

James Stuart Blackton zakládá společnost Vitagraph.

**1900**

Na Mezinárodní výstavě v Paříži jsou představeny prototypy technických systémů pro barevný a zvukový film.

Dánský telefonní inženýr Valdemar Poulsen patentuje „telegrafon“, jehož principem je magnetický záznam zvuku na ocelový drát.

**1901**

Marconi uskutečňuje první bezdrátový přenos z Anglie do Newfoundlandu.

Pohřeb královny Viktorie zaznamenán na filmu.

Fessenden začíná experimentovat s hlasovým přenosem.

**1902**

Mélièsův film *Cesta na Měsíc*.

Otevřen Tallyův Electric Theatre v Los Angeles.

Na západním okraji Londýna staví Will Barber první studio Ealing. Pathé otevírá studio ve Vincennes.

**1903**

Porterovy filmy *Život amerického hasiče* a *Velká vlaková loupež*.

Biograph Company se přesouvá do interiéru studia na východní 14. ulici v New Yorku.

**1905**

Hepworthův film *Pes zadržancem*.

**1906**

DeForest vynalézá vakuovou trubici Audion.

**1907**

Griffith začíná působit jako herec u filmu.

**1908**

Émile Cohl (ve Francii) a Winsor McKay (v USA) začínají pracovat na animaci.

Pathé je vzorem ve snaze přejít od prodeje filmů za pevnou částku k jejich prodeji za procenta z tržeb.

Ve Francii vzniká hnutí Film d'art.

Společnost American Biograph zaměstnává D. W. Griffitha.

**1909**

Je založena společnost Motion Picture Patents Company, brzy je pak následována společností General Film Company (distributoři). Začíná patentová válka.

1910

Griffith a jeho společnost se stěhují do Los Angeles. Těžisté hlavní filmové aktivity se během několika let přesouvá z New Yorku do Los Angeles.

1911

Mack Sennett zakládá společnost Keystone pro tvorbu filmových komedií.

1912

Armstrong vyvíjí regenerativní obvod.

Bratři Warnerové začínají produkovat filmy; vznikají společnosti Fox a Universal.

Vytvořena British Board of Film Censors (Britská rada filmových cenzorů).

Objevují se první lanouškovské filmové časopisy.

1913

Italské eposy *Quo vadis?* a *Cabiria* ukazují hodnoty celovečerního filmu.

1915

Griffithův film *Zrození národa* signalizuje začátek nového období ve filmových dějinách.

Vychází kniha Vachela Lindsaye *The Art of the Moving Picture* (Umění filmu).

## 1916–1930: Němý film, zrození rozhlasu a zvukového filmu

1916

Griffithův film *Intolerance*.

Vychází Münsterbergova kniha *The Photoplay: A Psychological Study* (Fotohra: psychologická studie).

1917

V Německu založena UFA (Universum-Film-Aktiengesellschaft).

V Rusku začíná působit Kulešovova dílna.

1916–1930: Němý film, zrození rozhlasu a zvukového filmu

1918

Armstrongův vynález superheterodynového obvodu výrazně rozšiřuje použitelnost a prodejnost radiopřijímačů.

1919

Založena společnost United Artists, filmovému průmyslu dominují hvězdy.

Společnost General Electric zakládá Radio Corporation of America (RCA) za účelem převzetí vysílacího monopolu od American Marconi Corporation.

Sovětský filmový průmysl je znárodněn.

V Německu je patentován Tri-Ergon, způsob záznamu zvuku na filmovém pásu.

Wiene natáčí film *Kabinet doktora Caligariho*. Začíná hnutí německého expresionismu.

1920

Spojené státy dominují filmovému průmyslu, částečně je to důsledek 1. světové války.

Začíná migrace filmových tvůrců do Hollywoodu.

V Pittsburgu začíná vysílat rozhlasová stanice KDKA.

1922

28. srpna v 17:15 je odvysílána první reklama. Odvysílal ji pan Blackwell pro Queensboro Corp. na rozhlasové stanici WEAJ, patřící společnosti AT&T, v New Yorku.

Langův film *Doktor Mabuse, dobrodruh*.

Vertovův filmový žurnál *Kinopravda*.

Flahertyho dokumentární film *Nanuk, člověk primitivní*.

BBC neoficiálně zahajuje vysílání ve Velké Británii.

1923

Stillerův film *Gösta Berling*, hraje v něm Greta Garbo.

Stroheimův film *Chamtivost*, předzvěst soudobého realismu.

Začíná vycházet *Time*, první zpravodajský časopis.

1924

Je založena společnost Columbia Pictures a konsolidována společnost MGM.

Légerův *Mechanický balet*.

## Film a média: chronologie

### 1925

Založena London Film Society (Londýnská filmová společnost); rozvíjí se filmové vzdělávání ve Francii.  
Ejzenštejnův film *Křižník Potěmkin*.

### 1926

6. srpna: Premiéra zvukového systému Vitaphone (zvuk na gramofonových deskách): film *Don Juan*.

15. listopadu od 20:00 do 0:25: Zahájeno vysílání v síti NBC, na programu je: Newyorský symfonický orchestr, New York Oratorio Society, Will Rogers, Weber & Fields a Vincent Lopez. Program je vysílán ze střechy hotelu Waldorf-Astoria v New Yorku a je šířen 25 stanicemi v 21 městech.

Vychází Pudovkinova kniha *Filmová technika*.  
Umírá Rudolph Valentino.

### 1927

Britský Cinematograph Act zavádí systém kvót.  
BBC dostává koncesi.

Americký zákon Radio Act vytváří Federal Radio Commission (později FCC, Federální komunikační úřad).

Otevřen Roxy Theatre v New Yorku.

1. ledna: Začíná vysílat síť NBC Blue.

duben: Činnost zahajuje Fox Movietone News, využívající zvukový záznam na filmu.

6. října: Film bratří Warnerů *Jazzový zpěvák* s hudbou a několika mluvenými sekvencemi se stává prvním úspěšným zvukovým filmem.

Založena společnost CBS.

Německý vynálezce Pfleumer navrhuje systém magnetické pásky.

### 1928

Firmy GE/Westinghouse/RCA zakládají RKO Radio Pictures Corporation pro využití patentů firmy RCA na zvuk ve filmu.

John Logie Baird představuje v Londýně televizi.

Masivní přechod na zvuk vede k narůstajícímu vlivu bankovních zájmů ve filmové produkci.

Objevuje se hodnocení sledovanosti (rating) Crossley Radio Survey.  
Poprvé publikováno v roce 1930.

První zcela zvukový film *Světla New Yorku*.

Dreyerův film *Utrpení Panny orleánské*.

1931–1945: Zlatá doba Hollywoodu a rozhlasu

Vertovův dokumentární film *Muž s kinoaparátem*.  
Daliho a Buñuelův film *Andaluský pes*.

### 1929

Hitchcockův film *Její zpověď*, první britský mluvený film.

Mamoulianův film *Pro potlesk davu*, jeden z prvních úspěšných muzikálů.  
První film bratří Marxů *Kokosové ořechy* ohlašuje masivní exodus talentů z Broadwaye do Hollywoodu.

*Amos 'n' Andy* je první úspěšný seriál v síti NBC.

Přechod ke zvuku znamenal téměř zdvojnásobení příjmů ze vstupného během dvou let (1927: 60 milionů, 1929: 110 milionů dolarů).  
V rozhlase je zaveden elektrický záznam.

### 1930

Přijat Production Code (Produkční zákon), není však důsledně prosazován.

Nezbytnost vytvářet cizojazyčné verze filmů vede ke druhé vlně odchodu evropských talentů do Hollywoodu.

Clairův film *Pod krovy Paříže*, první francouzský zvukový film.

Von Sternbergův film *Modrý Anděl* s Marlene Dietrichovou.

První Disneyův film *Silly Symphony*.

Antimonopolní řízení proti RCA a jeho patentovým spojencům.

Grierson, Rotha, Wright a Jennings se zapojují do britského dokumentárního hnutí.

## 1931–1945: Zlatá doba Hollywoodu a rozhlasu

### 1931

Hechtova a MacArthurova hra *Titulní strana* je zfilmována Lewisem Milestonem. Ukazuje na rostoucí význam novin jako kulturního média.

Wellmanův *Veřejný nepřítel* ohlašuje příchod gangsterského žánru.

Chaplinův film *Světla velkoměsta* je natočen jen s hudebním doprovodem.

*Dracula* a *Frankenstein* symbolizují hororový žánr.

Murnau a Flaherty spolupracují na polodokumentárním filmu *Tabu*.

1932

Hawks, Hughes a Hecht spolupracují na *Zjizvené tváři*, významném gangsterském filmu.

Zavádění postsynchronových technik značně usnadňuje natáčení zvukových filmů.

Největší kinopalác Radio City Music Hall se otevírá v sídlu RCA, komplexu Radio City v Rockefellerově centru.

Začíná Benátský filmový festival – první z významných festivalů.

Lubitschův film *Útek z ráje* potvrzuje styl sofistických komedií Paramountu pro toto desetiletí.

1933

Astaire a Rogersová ve filmu *Carioca* vytvářejí styl uhlazené vytříbenosti, který charakterizuje velkou část zábavy 30. let.

Cooperův a Schoedsackův film *King Kong* využívá živočišný strach k vytvoření populárního mýtu.

Choreografie Busbyho Berkeleyye pro film *42. ulice* definuje styl muzikálu 30. let.

Vychází Arnheimova kniha *Film as Art* (Film jako umění).

Německý filmový průmysl je pod nacistickou kontrolou.

Založen British Film Institute (Britský filmový institut).

Armstrong vyvíjí FM (frekvenčně modulované) rádio.

Prezident Roosevelt jako první využívá rozhlas pro své neformální projevy.

1934

Breen posiluje cenzuru prostřednictvím Produkčního zákona.

Caprův film *Stalo se jedné noci* jsou spolu s Hawksovým *Dvacátým stoletím* hlavními představiteli raných bláznivých komedií.

Film *Triumf vůle* Leni Riefenstahlové oslavuje nacismu.

Britská vláda podporuje natáčení dokumentárních filmů.

Flaherty dokončuje film *Muž z Aranu*.

Americký Communications Act 1934 uznává propojenost telefonu, telegrafu a rozhlasového (a televizního) vysílání, ale staví se ke starším médiím jinak než k novému rozhlasovému průmyslu. Telefon a telegraf jsou chápány jako přirozené monopoly a označeny jako „běžné nosiče“, které musí zajistit službu podle potřeby za ceny určené organizací nazvanou Federal Communications Commission (Federální komunikační úřad). Vysílání je ovšem chápáno jako soutěživá činnost. Vysílací frekvence jsou chápány jako obecný

majetek, na jehož využívání vydává časově omezené licence a jehož činnost reguluje také FCC.

1935

V praxi se objevuje Technicolor – systém natáčení barevného filmu na tři pásy.

Začíná De Rochemontova série film. týdeníků *The March of Time*.

Vynalezen Audimeter – přístroj pro měření sledovanosti rozhlasového vysílání.

1936

BBC zahajuje televizní vysílání (bylo přerušeno válkou).

Cinémathèque Française založena Henrim Langloisem, Georgesem Franjuem a Jeanem Mitrym.

Chaplinův film *Moderní doba*.

Caprův film *Úžasná událost* symbolizuje cyklus amerických populistických filmů.

Renoirův film *Zločin pana Langea*.

Začíná vycházet časopis *Life*.

1937

Renoirův film *Velká iluze*.

Zavedena lehká 35mm kamera Arriflex s reflexní závěrkou.

1938

Ejzenštejnův film *Alexandr Něvský*.

Michael Balcon přebírá produkci studií Ealing.

31. října: Vysílá se dramatizace O. Wellese *Válka světů*.

1939

Založení National Film Board of Canada (Kanadská národní filmová komise).

Hollywoodský nejlepší rok: Selznickův film *Jih proti Severu* a film MGM *Čaroděj ze země Oz* (oba filmy režirované Victorem Flemingem) se stávají klasikou zábavní tvorby.

Klasický western *Přepadení* od Johna Forda.

Renoirův film *Pravidla hry*.

30. dubna: Prezident Roosevelt se objevuje v televizním vysílání z newyorské světové výstavy, které slavnostně zahájilo pravidelné vysílání televize v USA.

19. června: Nová společnost Pocket Books, částečně vlastněná spo-



lečností Simon & Schuster, vydává deset knih kapesního formátu s měkkou vazbou po 25 centech, prodávaných v Macy's a několika manhattanských trafikách. Začíná paperbacková revoluce.

26. srpna: První přenos z ligy baseballu – dvojzápas mezi Brooklyn Dodgers a Cincinnati Reds.

#### 1940

12. ledna: První americká televizní síť vysílá na WNBT-TV, New York a WRGB-TV, Schenectady.

srpen: CBS představuje svůj barevný televizní systém vyvinutý Peterem Goldmarkem.

Hitchcock se stěhuje do Hollywoodu.

Murrowovo vysílání z Londýna v době německých útoků zvýrazňuje zpravodajskou roli rozhlasu.

#### 1941

Renoir se stěhuje do Hollywoodu

Fordův film *Hrozny hněvu* podle Steinbeckova románu.

Hustonův film *Maltézský sokol* získává renomé a ustanovuje detektivní žánr.

Wellesův *Občan Kane* – „velký americký film“.

#### 1942

Film Noëla Cowarda *Moře náš osud* ukazuje paradoxní oživení britského filmu za války.

Caprova série účinných propagandistických dokumentárních filmů *Zač jsme bojovali*.

#### 1943

Film Mayi Derenové *Odpolední osidla* charakterizuje obnovený vývoj americké avantgardy.

První přístroje pro magnetický záznam zvuku se používají v armádě.

Kvůli antimonopolnímu řízení vzniká z druhé sítě NBC stanice ABC.

Marcel L'Herbier zakládá školu Institut des Hautes Études Cinématographiques.

#### 1944

Systém Technicolor Monopack je poprvé použit pro natáčení hraných filmů.

#### 1945

Rosselliniho film *Řím, otevřené město* a De Sicův film *Děti ulice* představují neorealismus.

De Rochemont využívá polodokumentární styl v hraném filmu *Dům na 92. ulici*.

Murrow vysílá reportáž z Buchenwaldu.

Zabaveny německé páskové magnetofony.

Počítač ENIAC (Electronic Numerical Integrator Analyzer and Computer) je v listopadu dokončen na Pensylvánské univerzitě.

## 1946–1960: Nástup televize

#### 1946

14. února: Americké ministerstvo války oznamuje ukončení vývoje ENIACu. Poprvé v historii je rychlost elektroniky využita pro numerické výpočty. Přístroj zabírá plochu 1400 m<sup>2</sup> v suterénu Mooreovy školy elektronického inženýrství na Pensylvánské univerzitě.

Nejlepší rok amerického filmového průmyslu, tržby dosahují 1,7 miliardy dolarů.

Vzniká filmový festival v Cannes.

Akio Morita zakládá Sony Corporation.

Začíná antimonopolní řízení s Paramountem.

Americké televizní sítě začínají vysílat; BBC obnovuje vysílání.

Hawksův film *Hluboký spánek* předznamenává styl *film noir*.

Wylerův film *Nejlepší léta našeho života* je populární úvahou nad důsledky války.

Hitchcockův film *Pověstný muž*.

8. června: První televizní show Milтона Berleho, který bude znám jako „Mr. Television“.

19. června: Prvním televizním sponzorem se stává Gillette, vysílá se boxerský zápas Joe Louis vs. Billy Conn.

#### 1947

1. října: První rozhlasový pořad nahraný na pásku a vysílaný ze záznamu je *The Philco Radio Hour* s Bingem Crosbym.

20. října: Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti (HUAC) zahajuje sly-

šení ve věci „komunistického vlivu v Hollywoodu“; devatenáct osobností je předvoláno, aby vypovídali o svých vědomostech nebo přímo o zapojení do činnosti Komunistické strany.

24. listopadu: Na známém setkání v hotelu Waldorf-Astoria v New Yorku informují východní bankéři vedení studií, že investiční fondy budou zablokovány, pokud nebudou studia spolupracovat s HUAC. Vedení studií rychle kapitulují a informují své zaměstnance, že odmítnutí spolupráce s výborem znamená ukončení pracovního poměru.

Založeno Actor's Studio, a to Robertem Lewisem, Cheryl Crawfordovou a Eliou Kazanem. Studio, které vede od roku 1948 Lee Strasberg, je domovem „metody“, herecké techniky založené na teoriích Konstantina Stanislavského.

Založen časopis *La Revue du Cinéma* kritikem a teoretikem Andréem Bazinem, spolu s Jacquesem Doniol-Valcrozem. O čtyři roky později je přejmenován na *Cahiers du Cinéma*.

Caprův *Život je krásný* je posledním filmem podle populistické tradice. V Bellových laboratořích je vynalezen tranzistor.

#### 1948

Publikována Astrucova esej o „caméra-stylo“ (kamera-pero).

Howard Hughes kupuje RKO.

Černošské rozhlasové stanice zahajují vysílání.

*Texaco Star Theatre* Milтона Berleho vytváří televizní komediální styl. *O kom se mluví* Eda Sullivana definuje televizní estrádní styl.

21. června: Je představena LP deska, vynalezená Goldmarkem.

#### 1949

Donenův a Kellyho film *Ve městě* představuje nový styl muzikálu.

Začíná první televizní soutěžní pořad *Stop the Music*.

Počet prodaných paperbackových knih poprvé překonává knihy v pevné vazbě.

#### 1950

Americký rozhlas a televize ovládají černé listiny.

Používá se barevný materiál Eastmancolor.

Cocteau natáčí film *Orfeus*.

Ophülsův film *Rej*.

Wilderův film *Sunset Boulevard*.

Sid Caesar a Imogene Cocaová zahajují televizní sérii *Your Show of Shows*.

#### 1951

Murrow a Friendly zahajují televizní pořady *See It Now*.

Paramount podepisuje souhlas s výnosem antimonopolního řízení.

Seriál Lucille Ballové *Miluju Lucy* se stává vzorem pro televizní situační komedie; jeho úspěch ukazuje, že film může být v televizi úspěšný. Začíná seriál Jacka Webba *Zátah*, který definuje vzor pro policejní televizní seriál.

Začíná pořad *Today* (Dnes) na televizní stanici NBC, který kombinuje zprávy a hrané pořady.

Nybyho *Věc z jiného světa* je jedním z prvních paranoidních vědecko-fantastických filmů 50. let.

Kurosawův film *Rašomon* je úspěšný na Benátském festivalu.

Začíná vycházet časopis *Cahiers du Cinéma*.

První transkontinentální televizní přenos koaxiálním kabelem AT&T.

#### 1952

Objevuje se systém společných antén, předchůdce kabelových sítí.

Kellyho a Donenův film *Zpívání v dešti*.

Zinnemannův western „pro dospělé“ *V pravé poledne*.

Decca kupuje Universal.

Sony rozvíjí v Japonsku stereo vysílání.

Cinerama zahajuje své fungování.

23. září 1952: Tehdejší senátor a republikánský kandidát na viceprezidenta Richard M. Nixon přednáší projev, přenášený celostátní televizí, v němž se obhajuje proti nařčení, že vytvářel černé fondy na financování vlastní politické kampaně.

#### 1953

19. ledna: Desi Arnaz Jr. se narodil ve stejný den, kdy byla uvedena epizoda seriálu *Miluju Lucy*, v níž se narodí jeho smyšlená seriálová podoba.

RKO je zlikvidována svým vlastníkem, General Time Corp.

Jsou představeny techniky CinemaScope a 3-D.

Hitchcockův film *Okno do dvora*.

Chayefského *Marty* v *Goodyear Television Playhouse* signalizuje zlaté časy televizního dramatu.

#### 1954

1. ledna: NBC vysílá barevně přehlídku *Festival of Roses* – první barevné televizní vysílání.

1. ledna: V USA začíná barevné vysílání podle standardu NTSC.

leden: Truffautův esej „Une certaine tendance du cinéma français“ (Jistá tendence ve francouzské kinematografii) je uveřejněn v Cahiers du Cinéma. Felliniho *Silnice* zaznamenává mezinárodní úspěch. Kazanův film *V přístavu* posiluje hvězdnou pozici Marlona Branda jako symbolu 50. let. Murrowův pořad *See It Now* o senátorovi McCarthym má významný politický dopad. Televizní vysílání McCarthyho armádních slyšení vede k McCarthyho diskreditaci a předznamenává konec černých listin. Disney a Warner získávají kontrakty na produkci pořadů pro stanici ABC.

### 1955

*Žalozpěv stezky* Satjádžita Ráje představuje Západu indický film. Komerční stanice (ITV) zahajuje vysílání v Británii. Film Nicholase Raye *Rebel bez příčiny* nastavuje tón filmů pozdních 50. let. Umírá James Dean. Založen týdeník *The Village Voice*, který bude hlavní silou alternativní kultury (counterculture) v 60. letech. Americký statistický úřad (Census Bureau) uvádí, že 67 % amerických domácností vlastní televizi. Příjmy televize koncem roku překonají poprvé příjmy rozhlasu.

### 1956

Uvolnění stovek filmů natočených před rokem 1948 k vysílání v televizi signalizuje nové vztahy mezi filmovým a televizním průmyslem. Fordův film *Stopaři* je jeho nejkomplexnějším westernem. Bergmanův film *Sedmá pečeť* dosahuje mezinárodního úspěchu. IBM představuje magnetický disk jako paměťové médium pro počítače. Dominantní počítačová firma IBM se dohodla s ministerstvem spravedlnosti, které přinutilo firmu oddělit část počítačových služeb od ostatních aktivit. 30. listopadu: První použití videopásky v televizi – záznam příspěvků pro pořad *Douglas Edwards with the News*, CBS.

### 1957

Studia RKO jsou prodána společnosti Desilu pro televizní produkci. První kapesní tranzistorový přijímač.

### 1958

Na trhu se objevují stereofonní nahrávky a gramofony. Hitchcockův film *Vertigo*.

### 1959

Hitchcockův film *Na sever Severozápadní linkou*. Zrození Nové vlny: Truffautův film *Nikdo mne nemá rád* a Resnaisův *Hirošima, má láska*. Felliniho *Sladký život* spolu s dalšími filmy uvedenými v tomto roce znamená přelom ve světovém filmu. Cassavetesův film *Stíny* ukazuje možnosti osobitější americké kinematografie. Decca/Universal se spojuje s uměleckou agenturou MCA. První barevně vysílaný seriál *Bonanza* na NBC. Firmy Texas Instruments a Fairchild Semiconductor vyvinuly integrované obvody.

### 1960

Godard debutuje filmem *U konce s dechem*. Reiszův film *V sobotu večer, v neděli ráno* je prvním britským filmem z prostředí dělnické třídy. Hitchcockův film *Psycho*. V televizním vysílání se již běžně užívá videopáska. První funkční laser sestrojen T. Maimanem u firmy Hughes Aircraft Co. 1. března: Haloid Corporation dodává první fotokopírky, xeroxy. Film *Primárky* Leacocka-Pennebakera je prvním filmem direct cinema, naznačuje nový směr dokumentárního filmu. Vychází Kracauerova kniha *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Teorie filmu: obnova fyzické reality). Antonioniho film *Dobrodružství*. Rouchova *Kronika jednoho léta* je prvním filmem stylu „cinéma vérité“. Letecké společnosti zavádějí promítání filmů během letu (In-Flight Movies). Stávka cechu filmových herců v Hollywoodu za získání podílu z dodatečných práv filmů prodávaných televizi.

## 1961–1980: Mediální svět

### 1961

Buñuelův film *Viridiana* znamená jeho návrat do Evropy. Bergman zahajuje svoji trilogii filmem *Jako v zrcadle*.

Režiséři vyškolení v televizi odcházejí k filmu.

zář: NBC začíná uvádět filmy v hlavním vysílacím čase v rámci *Saturday Night at the Movies* (Sobotní filmový večer), první byl *Jak si vzít milionáře*.

## 1962

Truffautův film *Jules a Jim*.

Film *Doktor No* (Terence Young) zahajuje sérii bondovek.

V Kanadě začíná experiment s placenými televizními kanály.

Johnny Carson se ujímá moderování pozdně večerní talk-show na stanici NBC; význam takových programů bude během následujících třiceti let růst.

Ernie Kovacs, vynalézavý televizní komik, umírá ve věku 42 let.

Vypuštěna telekomunikační družice Telstar 1.

Felliniho film *8 1/2*.

V platnost vstupuje nařízení FCC „All-Channel“, které vyžaduje, aby všechny televizory prodávané v USA mohly přijímat i UHF frekvence.

Mladí němečtí filmaři vydávají na filmovém festivalu krátkých filmů v Oberhausenu manifest „Autorenkino“.

## 1963

Kubrickův film *Dr. Divnoláska*.

Založen Švédský filmový ústav.

Einem Leith a Juris Upatnieks vyvíjejí holografii na základě vynálezu Dennise Gabora z roku 1947.

Systém SABRE (meč) firmy American Airlines je prvním automatizovaným rezervačním systémem a modelem pro budoucí on-line systémy.

Film *Kleopatra* se proslavuje jako příklad finanční katastrofy.

Firma Philips zavádí magnetofonové kazety.

## 1964

Godardův film *Vdaná žena* rozvíjí film jako esej.

Vychází kniha McLuhana *Understanding Media* (Jak rozumět médiím).

Antonioniho film *Červená pustina*.

Lesterův film *Perný den* se skupinou Beatles pomáhá etablovat novou rockovou hudbu.

duben: IBM uvádí počítač 360, který znamená začátek nové generace výpočetní techniky.

## 1965

Úzký super 8mm film používají i amatéři.

6. dubna: Vypuštěna družice Intelsat 1, první komerční telekomunikační satelit a také první s geostacionární dráhou.

CBS se spojuje s NBC v první barevnou vysílací síť. ABC následuje o několik měsíců později, čímž končí přechod na barevné vysílání.

Pro veřejnost se otevírá Dialog firmy Lockheed, první on-line databáze. PDP-8 od firmy Digital Equipment Corporation je pokládán za první minipočítač.

## 1966

Godardův film *Dvě nebo tři věci, které o ní vím*.

Rossellini pokračuje v práci pro televizi v *Převzetí moci Ludvíkem XIV*.

Bergmanův film *Persona* a Antonioniho *Zvětšenina* vyvolávají nový intelektuální zájem o film.

Loachův televizní film *Cathy se vrací domů* vede ke změnám v britských zákonech.

Gulf+Western kupují Paramount.

Nařízení FCC vyžaduje oddělené sestavování programů televize a FM rozhlasových stanic. V následujících letech se FM rychle vyvíjí díky popularitě nové rockové hudby.

## 1967

Noviny *The World-Journal-Tribune*, newyorské noviny vzniklé spojením sedmi novin, zanikají po více než jednom roce.

Seven Arts kupuje Warner Bros.

Pro zavedení veřejné televizní sítě byla vytvořena Corporation for Public Broadcasting.

Transamerica Corporation kupuje United Artists.

New Line Cinema založena v Greenwich Village Robertem Shayem. Zdokonalení techniky vícestopého nahrávání zvuku.

Frederick Wiseman zahajuje svoji kariéru dokumentaristy pro National Educational Television.

Public Broadcasting Laboratory rozvíjí styl magazínu/úvahy.

Seriál *Smothers Brothers* přináší do americké televizní komedie novou výtříbenost a význam.

Seriál BBC *Sága rodu Forsyťů* zaznamenává celosvětový úspěch, který ustavuje televizní román jako významný televizní žánr.

Zavedení techniky blýskání, která výrazně rozšiřuje expoziční možnosti filmu.



Pennův film *Bonnie & Clyde* vytváří typ antihrdiny, který se značně rozšíří v 70. letech.

Lesterův film *Petulia* se zabývá zkoumáním nově tvořeného vědomí šedesátých let.

Sjömanův film *Jsem zvědavá – Žlutá* posouvá hranice ve znázornění sexuální aktivit a tím vyvolává zuřivost cenzorů.

Založen Americký filmový institut.

Nam June Paik vystavuje video-díla v Howard Wise Gallery, New York.

## 1968

Film se stává významnou arénou pro diskuze během květnových a červnových politických událostí ve Francii.

Televizní zpravodajství ze střetů s policií při Národní demokratické konvenci v Chicagu v srpnu 1968 má značný dosah. Demonstranti skandují: „Celý svět se dívá.“

Sovětská invaze zastavuje renesanci československého filmu.

Seriál *Smějte se s námi* experimentuje s novou podobou televizní komedie.

Kubrickův film *2001: Vesmírná odysea* je průkopníkem mnoha nových speciálních efektů, včetně přední projekce.

Kodak uvádí barevný film 5254.

Fellini produkuje pro televizi *Poznámkový sešit režiséra*.

Rohmer získal mezinárodní ohlas intelektuálním dílem *Moje noc s Maud*.

Publikována esej Christiana Metzeho „Essais sur la signification au cinéma“ (Studie významů ve filmu).

Rozhodnutí FCC „Carterfone“ umožňuje telefonním uživatelům připojit vlastní přístroje na linky patřící firmě Bell.

## 1969

Pokračuje rozšiřování fotokopírek a instantních tiskových systémů dostupných i jednotlivcům a malým skupinám.

Zrychluje se vývoj techniky fotosazby.

Všeobecné časopisy zaznamenávají další pokles, zatímco rychle rostou specializované časopisy.

Premiéra pořadu *Sezame, otevři se*, který používá techniky TV reklam k učení základních dovedností.

Společnost Warner Bros – Seven Arts odkoupena firmou Kinney National Services, Inc.

Kirk Kerkorian kupuje poprvé společnost MGM.

Švýcarský film zažívá renesanci, kterou zahájil Tannerův film *Salamandr*.

Publikována kniha Petera Wollena *Signs and Meaning in the Cinema* (Znaky a významy ve filmu).

Hillův film *Butch Cassidy a Sundance Kid* ukazuje pokračující úpadek ženských rolí v šedesátých letech a ohlašuje spoustu chlapských přátelství ve filmech sedmdesátých let.

Hopperův film *Bezstarostná jízda* ukazuje krátce trvající explozi žánru mladého filmu.

Penkinpahova *Divoká banda* předznamenává růst násilí ve filmu.

Film Glaubera Rochy *Antonio Das Mortes* signalizuje nový zájem o kinematografie třetího světa.

Costa-Gavrasův film *Z* vytváří nový styl politického melodramatu. ABC vysílá *Ti, kteří přežili* Harolda Robbinse, první televizní román.

listopad: Americký viceprezident Spiro Agnew útočí na televizní zpravodajství, které označuje jako „reptající naboby negativismu“.

První počítačová síť, předchůdce internetu, Arpanet, financovaná americkým ministerstvem obrany, je v provozu.

## 1970

Ekonomická recese posiluje trend snižování počtu amerických filmů produkovaných každý rok.

Americký kapitál, který až z 90 % financoval britský film, se rychle stahuje kvůli recesi. Britští filmoví tvůrci odcházejí do USA nebo k televizi.

Kluge, Fassbinder a Schlöndorff zavádějí do světových kin Das Neue Kino. Televizní koprodukce je významnou součástí rozvoje.

Seriál *The Mary Tyler Moore Show* znamená renesanci žánru situační komedie.

Ted Turner kupuje lokální TV stanici v Atlantě, z níž se později stane superstanice TBS.

Robert Altman posiluje svoji reputaci díky *M.A.S.H.* – později velmi populárnímu televiznímu seriálu.

Wadleighův *Woodstock* zakládá nový styl koncertního muzikálu.

Zrychluje se růst filmového vzdělávání v USA.

květen: Společnost MGM organizuje aukci svého dědictví – rekvizit a kostýmů, aby zvýšila hotový příjem pro Kerkoriana.

Sony uvádí do prodeje Portapak, systém půlpalcové přenosné video-pásky. Začíná šíření videa.

FCC ustanovuje pravidlo „Fin-Syn“ zakazující televizním sítím finančně kontrolovat prodeje pořadů místním stanicím.

1971

Van Peeblesův *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* znamená začátek černošského filmu.

Dílo Marcela Ophülsa *Lítost a soucit* (původně televizní pořad) vzbuzuje zájem o formu dokumentárního rozhovoru jako osobní úvahy. Pokračuje rychlý růst kabelových televizních sítí.

Seriál *Všechno v rodině*, vycházející z britského předobrazu, se stává prvním televizním úspěchem Normana Leara.

FCC zavádí pravidlo Prime Time Access (přístup k hlavnímu vysílacímu času), zdánlivě omezující vysílací společnosti na tři hodiny programu v hlavním vysílacím čase.

listopad: Firma Intel představuje první mikroprocesor 4004.

Paměťové čipy mají kapacitu až 1 kilobit (= 1024 bitů)

IBM zavádí pružný (floppy) magnetický disk pro ukládání dat.

FCC povoluje „specializovaným obecným komunikačním firmám“ soutěžit s AT&T v poskytování soukromých dálkových telefonních linek zákazníkům.

Počítače zpracovávající text začínají mít vliv na kancelářskou činnost.

1972

Systém kvadrofonního zvuku na disku je v prodeji, ale odezva je minimální.

Časopis *Life* zastavuje pravidelné vydávání.

Bertolucciho film *Poslední tango v Paříži* je považován za vyvrácené zpracování sexuálního tématu, mezník v měnících se morálních postojích.

Godard a Gorin dokončují experiment Dzigy Vertova v díle *Všechno je v pořádku*. Godard se věnuje videu.

První osmibitový mikroprocesor 8008 od firmy Intel.

Vypuštěna kanadská družice Anik 1, první národní komunikační satelit.

FCC povolila obecné satelitní služby.

Coppolův film *Kmotr* se stává nejvíce vydělávajícím filmem všech dob.

Xerox představil Alto, grafické uživatelské rozhraní.

Videohra Nolana Bushnella *Pong* je úspěšná a zařízení s videohrou *Odyssey* od firmy Magnavox dobývá domácnosti.

1973

Rozvoj občanských stanic (Citizen Band Radio) se zrychluje i v době ropné krize.

Friedkinův *Vymítač ďábla* ukazuje obnovený zájem o efekt šoku ve filmu.

Film *Západní svět* Michaela Crichtona využívá počítačem vytvořenou grafiku a tím předznamenává s dvacetiletým předstihem problém virtuální reality.

Lexis, on-line právní knihovna, zahajuje komerční provoz.

1974

Společnost MGM se poprvé rozhoduje opustit filmový byznys, prodává studio, dekorace a kostýmy.

Home Box Office (HBO), placený televizní kanál, zahajuje provoz na kabelových sítích.

Průzkum společnosti Roper ukazuje, že se televize poprvé stává hlavním zdrojem informací pro většinu lidí a překonává v tomto ohledu noviny.

Televizní přenosy ze slyšení ohledně aféry Watergate.

Eastman Kodak zavádí barevný film 5247.

Ženy přicházejí ve velkém počtu k filmu a videu.

Paměťový čip již pojme až 4 kilobity.

Bergman natáčí pro televizi šestidílné drama *Scény z manželského života*. Vypuštění americké družice Westar, prvního domácího komunikačního satelitu.

1975

leden: Altair 8800 je prvním osobním počítačem pro veřejnost.

Zavedení filmového zvukového systému Dolby.

Francouzská televize je reorganizována na tři kanály, z nichž dva mohou přijímat reklamy.

Vysílací síť souhlasí s opatřením „Family Time“, tedy s autocenzurou. HBO začíná předávat signál přes satelit do kabelových sítí a ustavuje první národní kabelový systém.

Uvedení Altmanova filmu *Nashville*.

Bergmanův film *Tváří v tvář*.

Film *Čelisti* zaznamenává kasovní rekord.

Davisův dokumentární film o Vietnamu *Srdce a myšlenky*.

FCC požaduje po výrobcích televizorů, aby přístroje měly UHF ladění srovnatelné s VHF.

První použití Steadicamu Haskellem Wexlerem ve filmu *Cesta ke slávě*.

Deregulace italské televize.

Sony uvádí systém Betamax s půlpalcovou videokazetou.

Bill Gates a Paul Allen zakládají firmu Microsoft.

## 1976

Bergman opouští Švédsko.  
 Jihoafrická republika je poslední zemí, kde je zavedena televize.  
 Koncem roku 1976 už vysílací společnosti rozprodaly reklamní časy v hlavní vysílací době na celý rok 1977.  
 Stanice ABC se poprvé objevuje na prvním místě žebříčku ratingu.  
 Systém domácího videa Betamax od Sony je v prodeji.  
 říjen: Objevuje se britský videotextový systém Prestel.  
 Bertolucciho film *Dvacáté století*.  
 Prodává se více audiokazet než osmistopých magnetofonových pásek.  
 Během 18 měsíců vysílají RCA a AT&T své satelity Satcom a Comstar, což dokládá vyzrállost satelitních komunikačních systémů.

## 1977

23. až 30. ledna: Seriál Alexe Haleya *Kořeny* je vysílán na ABC. Dosaňuje ratingových rekordů. Šest z osmi epizod patří mezi desítku nej sledovanějších televizních pořadů všech dob.  
 27. dubna: Edwin Land z Polaroid Corp. představuje Polavision, systém okamžitého filmu, který nebyl úspěšný na trhu.  
 Zprávy NBC poprvé využívají více příspěvků zaznamenaných na videu než na filmu.  
 Paměťové čipy už mají kapacitu až 16 kilobitů (16krát více než před pěti lety).  
 podzim: Aféra Davida Begelmana soustředí pozornost na pochybné praktiky hollywoodského obchodu.  
 Komerční i kritický úspěch filmu *Annie Hallová* Woodyho Allena ukazuje mírný posun filmového průmyslu z Hollywoodu do New Yorku.  
 Uvedeny *Hvězdné války* Geoge Lucase, které se rychle stávají filmovým projektem s největšími tržbami.  
 ABC nahrazuje CBS v čele ratingu a reklamních příjmů. CBS držela čelní pozici téměř bez přerušení od počátku 50. let. Významný počet místních stanic NBC a CBS přechází k ABC.  
 Vzestup disko hudby kulminuje popularitou filmu *Horečka sobotní noci*.  
 První systém interaktivní kabelové televize Qube společnosti Warner-AMEX je představen v Columbusu, Ohio. Není ovšem v provozu dlouho, neboť technika ještě není dostatečně výkonná.  
 Mikropočítač Apple II je uveden do prodeje.

## 1978

Film *Horečka sobotní noci*, i když velmi úspěšný v kinech, vydělává více prodejem desek se soundtrackem než ze vstupného.  
 leden: Pět bývalých vysokých činitelů United Artists zakládá studio Orion Pictures Corporation. Pronájemem distribuční sítě Warnerů ušetří startovní náklady 250 milionů dolarů.  
 duben: Časopis *Variety* publikuje první kritiku videokazety, jde o *Lectie Lady Disco*, což se pokládá za první show vytvořenou primárně pro trh videokazet.  
 Fred Silverman, který byl dříve programovým ředitelem v CBS i ABC, když byly tyto společnosti nejúspěšnější, se stává prezidentem NBC.  
 Uvedení filmů *Pomáda* a *Superman* posiluje psychologii založenou na senzaciích.  
 4. října: Při živém televizním přenosu tenisového utkání používá Jimmy Connors kletbu „bullshit“. Neobjevily se žádné stížnosti.  
 5. října: V epizodě seriálu *Taxi* je použito slovo „bastard“.  
 Londýnské noviny *The Times* jsou zastaveny (začnou opět vycházet až po roce).  
 prosinec: Philips-MCA začíná pokusně prodávat svůj přehrávač videodisků v Atlantě a Seattlu.  
 Aspen Project, pod vedením Nicholase Negroponteho, experimentuje se systémem libovolného přístupu k nahraným obrázkům a zvukům, a tak vytváří základy multimédií. Prototyp pro ministerstvo obrany tvoří soubor videodisků, které umožňují uživateli virtuálně projíždět městem Aspen (Colorado).  
 Gene Siskel a Roger Ebert, oblíbení novinoví kritici z Chicaga, uvádějí první review show na PBS, čímž ustavují kritický trend osmdesátých let.  
 Kongres Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF – Mezinárodní federace filmových archivů) v Brightonu zahajuje Brightonský projekt, který znamená novou vlnu historicismu ve filmových výzkumech.

## 1979

Kanada a Austrálie se stávají filmovými mocnostmi.  
 17. února: V pořadu NBC *Saturday Night Live* paroduje Gilda Radnerová zpěvačku Patty Smith. Její píseň je věnována Micku Jaggerovi a refrén zní: „Are you woman, are you man / I'm your biggest fucked-up fan.“ (Jsi žena? Jsi muž? / Jsem tvá nejvíc nasraná fanynka.) Slova jsou zkomolená, ale refrén je jasný. Podle *The New York Times*

přijala stanice NBC během pořadu a po něm 160 telefonátů. „75 z nich shledalo jazyk slečny Radnerové nechutným; ale 85, podle tvrzení stanice, soudí, že je to skvělá a talentovaná dáma.“

*Čínský syndrom* je předzvěstí událostí na Three Mile Island, a to o několik týdnů dříve, než se skutečně staly.

Úspěch „prostých“ filmů jako *Nešikové, Začít znovu, A co dál... a Kramerová versus Kramer* znamená ústup od bombastických filmů, přestože předpokládaný rozpočet pro *Star Trek* byl 40 milionů a pro film *Apokalypsa* 30 milionů dolarů.

Byla založena nezávislá filmová distribuční společnost Miramax Harveyem a Bobem Weinsteinovými.

Film Johna Saylese *Návrat Secaucuské sedmy* podněcuje obrodu amerického nezávislého filmu.

Televizní stanice v australském Melbourne nabízí první 3D službu.

Poprve po dvaceti letech příjmy nahrávacího průmyslu klesají. Několik konglomerátů se rozhoduje prodat své nahrávací společnosti.

15. srpna: Film *Apokalypsa* Francise Coppoly je konečně uveden do kin, doprovázený promyšlenou reklamní kampaní.

říjen: Bývalými vedoucími pracovníky Twentieth Century Fox je založena společnost Ladd Company. Tím pokračuje decentralizace hollywoodské moci, která začala osmnáct měsíců předtím založením Orion Pictures Corp.

Intel Corporation zavádí bublinkové magnetické paměti schopné uložit na jednom čipu milion bitů. Cena je kolem 2000 dolarů. Tato technologie se ovšem neprosadila.

Založeny kabelové společnosti C-SPAN a ESPN.

Visicalc, první tabulkový editor, se stává pro obchodníky dobrým důvodem k nákupu mikropočítače Apple II.

## 1980

Pokračující vývoj zařízení na zpracování textů přináší nové účinnější metody sazby knih, novin a časopisů.

Velké paraboly pro příjem satelitních signálů v domácnosti jsou dostupné za rozumné ceny.

Cech filmových herců organizuje stávkou v hollywoodských filmových a televizních studiích za podíl na právech z budoucího šíření filmů na páscích, discích, satelitním vysílání a podobně.

Godard se vrací k filmu dílem *Zachraň si, kdo můžeš (život)*.

Film Michaela Cimina *Nebeská brána* se stává největším finančním propadákem od dob Kleopatry a je začátkem konce společnosti United Artists.

červen: Začíná vysílání kabelové televize CNN, konkurující velkým televizním společnostem v jejich nejsilnějším bodě: zpravodajství.

Je založena American Film Marketing Association, nezávislí distributoři se tím připojují k establishmentu.

Film Martina Scorseseho *Zuřící býk* je distribuován v černobílé podobě, později bude kritiky zvolen za nejlepší film 80. let.

listopad: Ronald Reagan je prvním filmovým hercem, který byl zvolen prezidentem USA.

## 1981–současnost: Digitální svět

### 1981

Microsoft získává kontrakt na vytvoření operačního systému pro osobní počítač IBM PC. Tento dar od IBM udělal ze zakladatelů Microsoftu, Billa Gatese a Paula Allena, ve věku necelých třiceti let multimiliardáře.

Xerox uvádí na trh počítač Star, první komerčně dostupný mikropočítač s grafickým uživatelským rozhraním; ovšem s cenou 16 000 dolarů úspěchu nedosáhne.

Počítačové paměti RAM dosahují kapacity 64 kilobitů.

květen: Kirk Kerkorian kupuje United Artists od společnosti Transamerica.

Olejařský magnát Marvin Davis kupuje Twentieth Century Fox.

srpen: Počítač IBM PC ustavuje standard pro mikropočítače s operačním systémem DOS, odvozeným od CP/M.

FCC schvaluje rozhlasový AM stereo systém pro USA.

Pořad *Entertainment Tonight* produkovaný Paramountem se stává prvním národním zpravodajstvím ze světa zábavního průmyslu.

Grant Tinker přichází do čela NBC, aby dostal během deseti let společnost na první místo ve sledovanosti.

Lucasovi a Spielbergovi *Dobyvatelé ztracené archy* ožívují seriálový styl ze 40. let, a ustavují tak nový dobrodružný žánr.

1. srpna: Zahajuje vysílání MTV, která vytváří nový model televize. Později se stane jednou z hlavních kulturních sil desetiletí.

Walter Cronkite, poslední z autoritativních zpravodajů z počátků televize, odchází do důchodu.

Začíná seriál *Poldové z Hill Street*, který ožívuje styl hodinových dramát a předznamenává návrat NBC na čelo žebříčku.



Francis Coppola sponzoruje restaurování filmu *Napoleon* Abela Gance, čímž podněcuje mírnou vlnu zájmu o zachování filmů.

*Bohové musí být šílení*, malý jihoafrický film, si vydobyl značnou mezinárodní pozornost.

Ve městě Vélizy proběhly zkoušky francouzského systému Minitel.

Rozšíření kabelového připojení v USA činí asi 30 %; rozšíření videa dosahuje 8 %.

## 1982

Spielbergův *E. T. – Mimozemšťan* posouvá kasovní rekordy. Zmínka o sladkostech „Reese's Pieces“ signalizuje začátek obchodu s umístěním produktů.

Coca-Cola kupuje Columbia Pictures.

TriStar studio vzniká jako společný podnik Columbia Pictures, CBS a HBO – cílem je vytvořit alternativní distribuční síť.

Úspěch filmu *Gándhí* je symbolem příchodu Goldcrest Films na scénu.

R. W. Fassbinder umírá ve věku 37 let, čímž končí Das Neue Kino.

Prodej prázdných zvukových kazet poprvé překonává prodej nahrávek.

V Japonsku je představen zvukový CD formát.

Film *Tron* ze studií Disney ve velké míře používá počítačově vytvořenou grafiku.

FCC stanoví pravidla pro televizi s nízkou spotřebou (LPTV).

*Blade Runner* se stává kultovním filmem a prototypem science fiction film noir z budoucnosti.

Končící ročník Pekingské filmové školy vytváří tzv. pátou generaci čínských filmových tvůrců. Ti vstupovali do školy v roce 1978, kdy byly po konci kulturní revoluce obnoveny celonárodní přijímací zkoušky.

listopad: Televizní kanál Channel 4 zahajuje ve Velké Británii vysílání s cílem sloužit menšinám.

## 1983

Film Lawrence Kasdana *Velké rozčarování* přidává soundtrack od Motownu k tématům *Návratu Secaucuské sedmy* a značí příchod kinematografické „baby-boom“ generace. Film se stává jedním z klíčových amerických filmů desetiletí.

Kombinací hraných postav s historickými záběry ukazuje film Woodyho Allena *Zelig* technické možnosti, které přijdou až za deset let.

*Koyanisquaatsi*, film bez dialogu a příběhu, přinesl hudbu Philipa Glasse.

*Dragon's Lair* (Dračí doupe) je první videohra, která využívá k dosaže-

ní většího realismu videodisk. Příjem z počítačových her nyní přesahuje poplatky z filmových práv a těžiště síly amerického zábavního průmyslu se posouvá z Hollywoodu do Silicon Valley.

ABC vysílala film *Den poté* v době oživení protijaderného hnutí, čímž získala vysoký rating a podnítila kontroverzní reakce kvůli realistickejšímu znázornění následků jaderné války mezi USA a Sovětským svazem. Dílo připomíná dvacet let staré filmy jako *Selhání vyloučeno* a *Dr. Divnoláska*. *Den poté* znamená děsivé posílení filozofie remaků, které charakterizuje osmdesátá léta.

Uvedení počítače Radio Shack 100 – prvního přenosného počítače – „notebooku“, oblíbeného zejména u novinářů.

## 1984

24. ledna: Reklama firmy Apple Computer na nový počítač Macintosh, uvedená během přenosu z utkání Super Bowlu, se stává mezníkem v reklamě.

Počítačové paměti RAM nyní mají kapacitu až 256 kilobitů.

Společnost AT&T je rozdělena na osm společností: sedm lokálních „Regional Bell Operating Companies“ (RBOC) a jednu společnost pro dálkové spojení (stále s názvem AT&T).

Deregulace amerického průmyslu kabelových televizí.

Videoklip *Thriller* Michaela Jacksona (režie John Landis) je prvním klipem, který má vysokou filmařskou úroveň.

Vydání filmů *Občan Kane* a *King Kong* na laserovém disku firmou Criterion naznačuje možnosti nového média pro kinofily.

Zahájen televizní pořad Billa Cosbyho *The Cosby Show*.

Založena společnost Canal Plus, první placená televizní služba ve Francii.

François Truffaut umírá na rakovinu mozku v Neuilly.

Michael Eisner a Jeffrey Katzenberg přebírají moc u Disneye a zakládají Touchstone Pictures, čímž se Disney snaží připojit k tradičním distributorům.

Film *Krotitelé duchů* ustavuje nové vztahy mezi filmy a populární kulturou, v souvislosti s tím, jak se její ikonografie stává součástí našich hovorových výrazů.

Technologie Skycam od Garretta Browna je poprvé využita během olympiády v Los Angeles.

*Neuromancer* Williama Gibsona uchovává v paměti orwellovský rok s jeho temnými vizemi společenského kyberprostoru, které přišly o deset let později.

Uvedení filmu *Žlutá země* zahajuje novou vlnu čínsky mluvených filmů. Film *Terminátor* je počátkem role Arnolda Schwarzeneggera jako před-

ní světové hvězdy. Jeho vzestup kulminuje o sedm let později ve filmu *Terminátor 2: Den zúčtování*.

Ukázalo se, že rok 1984 se vůbec nepodobal popisu z Orwellova románu. Naopak, za rohem se chystala „perestrojka“ a „glasnost“, které vedly ke konci totalitarismu.

### 1985

Sony a Philips představují formát CD-ROM pro ukládání dat.

březen: Síť ABC je prodána Capital Cities Broadcasting za 3,5 miliardy dolarů. Krátce nato mění vlastníka i NBC a CBS.

květen: Fox získává televizní koncern Metromedia Broadcast Group. Rupert Murdoch kupuje od Marvina Davise Twentieth Century Fox a dosazuje do jeho čela Barryho Dillera.

Na trh je uveden francouzský systém Minitel.

Je představena kolorovací technika Color System Technologies.

listopad: Lawrence Tisch vlastní 24,9 % CBS.

prosinec: GE oznamuje, že koupí RCA a jeho dceřinou společností NBC (tento záměr je dokončen roku 1986).

### 1986

Změny v daňovém systému, jež eliminují úlevy, dopadají hlavně na nezávislé filmové tvůrce.

Televizory se stereofonním zvukem a dálkovým ovládáním jsou již běžně dostupné.

Nintendo dominuje trhu domácích video her.

Zahajuje pořad stanice Fox *A Current Affair*, který vytváří vzor pro bulvární televize.

březen: Ted Turner kupuje MGM/UA od Kirka Kerkoriana, prodává studio a zbytek zpět Kerkorianovi, s výjimkou filmového archívu, který si nechává a přejmenovává na Turner Entertainment Company.

1. března: Je založena konference o skupině The Grateful Dead na Well, průkopnické on-line komunitě.

Film Spikea Lee *Ona to musí mít*, úspěšný na festivalu v Cannes, přináší renesanci černošského filmu.

Filmy *Moje krásná prádelnička*, *Pokoj s vyhlídkou* a *Mona Lisa* znamenají začátek malé britské nové vlny, zatímco bouřlivé působení britského producenta Davida Puttnama v čele Columbia Pictures je příznačné pro nové vztahy mezi Hollywoodem a londýnskou Wardour Street.

Film *Četa* oživuje žánr vietnamských filmů, který přetrvává až do 90. let. září: Začíná vysílání televizní stanice Fox.

### 1987

Společnost Goldcrest Films sama zaniká.

David Puttnam opouští Columbiu.

Film *Osudová přitažlivost* způsobuje senzací a vytváří vzor pro novou sérii paranoidních fantazií; film je distribuován v různých zemích s různým zakončením, podle testovacích projekcí.

1. března: Na druhé konferenci Microsoft CD-ROM je představena technologie DVI. Ačkoliv na trhu nikdy neuspěla, je tato technologie předchůdcem digitálního videa.

Divadelní magnát Sumner Redstone kupuje Viacom za oficiální cenu 3,4 miliardy dolarů.

Pořad Henryho Hamptona *Eyes on the Prize*, vysílaný na PBS, potvrzuje hodnotu televize jako historického média.

*Smrtonosná zbraň* s Melem Gibsonem, Dannyem Gloverem a *Predátor* (Arnold Schwarzenegger) jasně ukazují, že akční filmy jsou nyní dominantním žánrem amerického filmu.

Počítačové RAM čipy mají kapacitu až 1 megabit (1024 kilobitů).

### 1988

Společnost Ruperta Murdocha *Sky TV* zavádí ve Velké Británii vysílání přes satelit přímo do domácností, bez nutnosti budovat velkou kabelovou síť.

Murdoch kupuje časopis *TV Guide* od Annenberg Communications za 3 miliardy dolarů.

leden: Sony ovládá CBS Records za oficiální částku 2 miliardy dolarů.

18. února: Před tímto dnem se lidé ptali „máte fax“, po něm už „jaké je vaše faxové číslo“.

září: Společný podnik IBM a Sears nazvaný *Prodigy*, on-line služba směřovaná k široké veřejnosti, se otevírá po proinvestování 500 milionů dolarů.

říjen: Turner zakládá kabelovou televizi TNT, věnovanou klasickým filmům z jeho archívu MGM.

### 1989

John Cassavetes, Richard Roud a Leslie Halliwell umírají všichni ve věku 59 let, což znamená konec moderního období filmové historie.

Návrh britské premiérky Thatcherové na deregulaci vysílání prochází dolní sněmovnou.

Steve Ross spojuje Warner s Time Inc., čímž vzniká největší mediální skupina na světě.

červen: Nepokoje v Číně na pekingském Náměstí nebeského klidu jsou přenášeny do celého světa.

listopad: Firma Voyager vydává CD nazvané *Companion to Beethoven 9th* (Průvodce Beethovenovou devátou symfonií) od Roberta Wintera, které znamená zlom ve vývoji multimédií.

listopad: Společnost Sony kupuje Columbia Pictures Entertainment (Columbia Pictures, TriStar Pictures a Loews Theaters) od Coca-Coly za oficiální cenu 3,4 miliardy, pak platí 200 milionů za Guber-Peters Entertainment Company, takže je schopná provozovat studio.

listopad: Pád berlínské zdi je přenášen televizí do celého světa.

Sony představuje Mavicu, první magnetickou digitální kameru, ale ještě existuje jen málo zákazníků připravených opustit filmy, a tak projekt nemá úspěch – ten přichází teprve o osm let později.

*Sex, lži a video a Roger a já* představují vrchol vzkříšeného amerického nezávislého hnutí, které začalo filmem *Návrat Secaucuské sedmy*.

Kenneth Branagh se prosazuje jako shakespearovský režisér své generace ztvárněním hry *Jindřich V*.

Tim Berners-Lee z CERN (Evropské centrum jaderného výzkumu) vytváří jazyk HTML, základ pro World Wide Web.

## 1990

Murdochova stanice Sky TV se spojuje s British Satellite Broadcasting ve společnost B-Sky-B, která je největší satelitní síť na světě.

William S. Paley umírá ve věku 90 let.

Posledním filmem United Artists je *Rocky V*.

Filmy *Chlapci ze sousedství* a *Rovnou z Brooklynu* posilují oživení černošského nezávislého filmu v USA.

Film *Tanec s vlky* reprezentuje návrat zájmu o westerny.

Pořad Kena Burnse *Občanská válka* vysílaný na stanici PBS se dobře prodává na souboru videokazet a dokládá význam televize jako historického média.

Genesis, šestnáctibitový herní systém od firmy Sega, přebírá od Nintenda část trhu videoher.

březen: Kirk Kerkorian prodává zbytek MGM společnosti Pathé, ovládané Giancarlem Paretim a založené bankou Crédit Lyonnais. Paretti je brzy mimo hru kvůli žalobě a v problémech je banka.

listopad: Matsushita získává MCA/Universal oficiálně za 6,1 miliardy dolarů. Většina hollywoodských studií je nyní vlastněna cizími společnostmi.

## 1991

16. ledna: Začíná válka v Perském zálivu, přenášena živě do celého světa. Je skoro tak dlouhá jako olympijské hry.

BBC zahajuje televizní World Service, nejprve v Evropě, pak v Asii, ve spojení se satelitním systémem Star.

Rozšíření kabelových sítí v USA je více než 60%; rozšíření videorekordérů převyšuje 70 %.

květen: Jim Henson náhle umírá na bakteriální infekci ve věku 53 let. Jednání o prodeji Henson Associates společnosti Disney, které Henson zařídil, neuspěla. Jeho potomek převzal kontrolu nad společností.

červen: Apple představuje Quicktime – digitální audio/video technologii. Ted Turner se žení s Jane Fondovou a tím spojuje hollywoodské královské rodiny.

MGM znovu získává UA.

25. listopadu: Vysílání HDTV (televize s vysokým rozlišením) je v Japonsku spuštěno po více než desetiletí pokusů.

Dražba licencí pro britské nezávislé televize mění tvář britského televizního vysílání.

Film *Terminátor 2* Jamese Camerona dosvědčuje vyspělost speciálních digitálních efektů.

Orion žádá o ochranu proti věřitelům podle zákona o bankrotu.

Toshiba a C. Itoh investují miliardu dolarů do společnosti Time Warner.

Počítačové paměti RAM mají už kapacitu až 4 megabity.

## 1992

únor: Barry Diller odstupuje ze své pozice u Foxu. Koncem roku, po kolečku po počítačovém průmyslu, se ocitá v home-shopping podnikání.

květen: Johnny Carson odchází po téměř třiceti letech z pořadu *Tonight Show*.

Kodak představuje systém Photo CD, který (na rozdíl od Sony-Mavica) umožňuje zákazníkům (a Kodaku) nadále využívat velké investice do technologie chemického filmu, ale přesto si užívat i možností digitálního záznamu.

*Hráč* je skvělým návratem Roberta Altmana, který zde účinně satirizuje filmový průmysl osmdesátých a devadesátých let, jenž jej nepouštěl na plátno.

Kabelový magnát John Malone oznámil, že jeho společnost TCI vyvíjí

kabelovou technologii s 500 kanály, která umožní „filmy na přání“.  
(Je to taktický manévr?)

Sony uvádí přehrávač minidisků používající malé CD disky a pokročilé technologie.

*Kráska a zvíře* je prvním animovaným filmem nominovaným na Oscara v kategorii nejlepší film.

Vycházejí velké kontroverzní filmové biografie významných politických osobností *JFK* a *Malcolm X*.

Film *Howards End* podle románu E. M. Forstera, který posbíral devět nominací a jednoho Oscara pro Emmu Thompsonovou, předznamenává obrodu filmů podle literární předlohy.

### 1993

Uzavřena Cinecittà.

Federico Fellini umírá.

Uzavřeno Elstree.

FCC odvolává pravidlo Fin-Syn, omezující finanční zájmy sítí ve vztahu k místním stanicím.

Multimediální CD od firmy Voyager s filmem *Perný den* je prvním digitálním CD obsahujícím celý film.

Spielbergův *Jurský park* láme kasovní rekordy, zatímco *Schindlerův seznam* získává Oscary.

srpen: Apple uvádí Newton, jeden z prvních digitálních osobních asistentů (PDA).

září: World Wide Web zaznamenává strmý růst po uvedení prohlížeče NCSA Mosaic ve verzi pro Macintosh i Windows.

Společnost Mercury zavádí v Londýně první PCS službu, One-2-One.

Murdoch získává kontrolu nad Star TV, satelitním systémem, který zasahuje většinu zemí mezi Izraelem a Tchaj-wanem (včetně Číny a Indie) a má tedy potenciální 3 miliardy příjemců.

Ted Turner získává New Line Cinema, „malého velkého“ distributora, čímž posiluje svou pozici ve filmovém průmyslu.

FCC se pokouší regulovat kabelový průmysl zavedením souboru pravidel omezujícího určité poplatky, ale provozovatelé kabelových sítí nacházejí skulinky, takže poplatky se spíše zvyšují než snižují.

Počítačové RAM paměťové čipy mohou uložit až 16 megabitů.

### 1994

CD-ROM a on-line interaktivní technologie se po mnoha letech vývoje stávají životaschopnými spotřebními produkty.

Po dlouhých bojích s QVC Barryho Dillera získává Paramount (poslední

„nezávislé“ studio vedle Disneye) Sumner Redstone, vlastník Viacomu. První kritika na multimediální CD v příloze *The New York Times Book Review*.

Společnost Fox zasazuje dvě rány CBS, za prvé přelicitováním při nákupu práv na přenosy National Football League, za druhé úspěšným přesvědčováním dvanácti větších místních stanic ke změně loajality.  
únor: Po několikaletých tvrdých jednáních vybírá HDTV Grand Alliance (ustavená FCC) digitální systém HDTV navržený firmami Zenith a AT&T jako standard pro USA. Tím Spojené státy přeskočily etapu analogové HDTV, zavedené v Japonsku, a zajistily si podmínky pro rozvoj digitalizace.

březen: Mediální magnát Silvio Berlusconi vyhrává italské parlamentní volby a stává se premiérem. Je tak prvním mediálním magnátem v čele významné země.

březen: Digital Satellite System (DSS) zahajuje v USA „direct-to-home“ vysílání.

duben: Apple představuje novou řadu počítačů Power Macintosh s procesory PowerPC (navržené firmami Apple, IBM a Motorola), prvními RISC procesory v PC počítačích.

IBM zavádí novou technologii optického záznamu, která desetkrát zvyšuje kapacitu záznamu na CD-ROM.

duben: Frank Wells, jeden z hlavních ředitelů společnosti Disney, umírá při havárii vrtulníku.

květen: Book-of-the-Month Club nabízí první CD-ROM s pořadem *Poetrie v pohybu* od Rona Manna.

květen: Godard stále ve formě. Premiéru mají jeho autobiografické pořady *JLG/JLG – prosincový autoportrét*.

srpen: Jeffrey Katzenberg odchází od Disneye kvůli sporům o převzetí vedení společnosti. Během několika dnů se dává dohromady se Stevenem Spielbergem a Davidem Geffenem a jejich společností, která chce být kompletním studiem, se později nazývá *DreamWorks SKG*.

září: *Viacom* Sumnera Redstonea završuje nákup společnosti Blockbuster Video Wayne Huizengy, největší distribuční sítě videa.

Spojení TCI a Bell Atlantic se nerealizuje, na první telekomunikační a zábavní konglomerát je třeba ještě si počkat.

V tomto roce poprvé v historii překonává prodej encyklopedií na CD-ROM prodej tištěných verzí.

22. prosince: Berlusconi ztrácí křeslo premiéra Itálie kvůli hrožící obžalobě, která přijde v květnu. (Není prvním mediálním magnátem, který je obžalován).



## 1995

leden: Sony/Philips a Toshiba/Time Warner zavádějí konkurenční technologii pro DVD – Digital Video Discs, ukládající 3,7, respektive 4,8 gigabytů.

2. února: Před tímto datem se lidé ptali: „používáte elektronickou poštu“, dnes se ptají: „jaká je vaše e-mailová adresa“.

květen: Apple představuje technologii QuickTime VR pro jednoduchou a levnou tvorbu virtuální reality.

červen: Edgar Bronfman Jr. dokončuje nákup 80 % firmy MCA/Universal od Matsushity pro Seagram. Po neúspěšném jednání s Michaelem Ovitzem zaměstnal Bronfman druhého muže agentury CAA Rona Meyera, aby řídil jeho studio.

červenec: Michael Eisner oznamuje, že Disney koupí Capital Cities/ABC za 19 miliard, více než trojnásobek obrátu. To je překvapení, neboť spojení Disneye s CBS se dlouho předpokládalo a ABC – na rozdíl od CBS a NBC – bylo mimo hru. Krátce poté Eisner oznamuje, že zaměstnal jako svého zástupce Michaela Ovitze.

srpen: Westinghouse oznamuje, že kupuje CBS za 5,4 miliardy dolarů. Ted Turner – aktivně usilující od počátku 80. let o bývalou vysílací síť Tiffany – opět prohrává kvůli kabelovým zájmům uvnitř vlastní správní rady.

9. srpna: Akcie společnosti Netscape vstupují na akciový trh, 14 měsíců po založení společnosti. Je to zatím největší úspěch a symbol internetové mánie. Koncem prvního dne obchodování činí tržní hodnota společnosti 2,9 miliardy dolarů. Ale společnost ještě nepřinesla zisk.

24. srpna: Microsoft uvádí po osmnácti měsících mediální kampaně a celosvětové publicitě Windows 95.

září: Podle hesla „když je nemůžeš porazit, spoj se s nimi“, prodává Turner svou společnost Time Warneru za 7,5 miliardy. Při tom poznamenává, asi ironicky: „Unavuje mě, být pořád malý. Blížím se konci své kariéry. Chci na chvíli vidět, jaké to je být velký.“

září: Firmy Sony/Philips v podstatě ustupují skupině Time Warner/Toshiba ve věci standardu pro DVD/High Density Compact Disc (kompaktní disk s vysokou hustotou záznamu). Tím je zajištěn jediný společný formát pro nové médium s kapacitou až 18,8 gigabytů. Kombinace navržených technologií dvou vrstev na obou stranách disku zajišťuje jak zpětnou kompatibilitu se staršími CD-ROM disky, požadovanou elektronickými firmami (Sony/Philips), tak vysokou kapacitu požadovanou zábavním průmyslem (Time Warner/Toshiba).

27. listopadu: Barry Diller se blíží hollywoodským výšinám, když kupuje Savoy Pictures Entertainment Inc. a Home Shopping Network pro svůj nový podnik Silver King Communications – řetězec televizních stanic.

29. listopadu: Malá společnost jménem Pixar Animation Studios vstupuje na akciový trh jen několik dní poté, co Disney uvedl její první film *Příběh hraček*, a hned se dostává do čela žebříčku. 80 % společnosti vlastní Steven Jobs. Kombinace vlivu tzv. technologické bubliny a lesku Hollywoodu vedla k tomu, že Jobsův podíl v Pixaru má celkovou hodnotu přes miliardu dolarů – mnohem více, než kdy činil jeho podíl v Applu. *Příběh hraček* je první zcela počítačově animovaný celovečerní film, ale tato cena se zdá být příliš vysoká za malou produkční společnost se smlouvou na tři filmy, zatíženou řadou závazků.

13. prosince: Spielberg, Katzenberg a Gelfen oznamují, že jejich společnost DreamWorks SKG převezme starou Hughesovu leteckou továrnu severně od losangelského mezinárodního letiště a vybuduje zde studio, první nové velké studio po více než padesáti letech. Na tomto místě Howard Hughes postavil své slavné letadlo a je zde i ohromný hangár, do něhož se vejde šest ateliérů.

14. prosince: NBC prodává Microsoftu 50procentní podíl v jednom svém kabelovém kanálu za účelem vytvoření zpravodajské stanice, která by byla konkurencí CNN. Tím se dále upevňuje spojení počítačového a mediálního průmyslu.

Filmy *Rozum a cit* (s Emmou Thompsonovou) a *Anna Elliotová* (s její sestrou Sophií) spolu se seriálem BBC/A&E *Pýcha a předsudek* ukazují nezvyklou popularitu děl Jane Austenové v polovině 90. let.

Na trh vstupují rozšířená CD, kombinující zvuk s multimédií.

Počítačové paměti RAM mohou ukládat až 64 megabitů.

## 1996

Telecommunications Act 1996 znamená liberalizaci omezení, která byla postupně po mnoho let uvalována na telekomunikační společnosti (již od Communications Act 1934). Nový zákon ruší omezení vlastnictví rozhlasových a televizních stanic, umožňuje kabelovým a televizním společnostem vzájemně si konkurovat ve svých oborech a uvolňuje omezení uvalená na společnosti odštěpené od AT&T (tzv. baby-Bells) po rozdělení společnosti Bell roku 1984. Téměř okamžitě oznamují čtyři z regionálních Bellových společností sloučení (SBC Communications s Pacific Telesis; NYNEX s Bell Atlantic). Tehdy se rozštěpuje zbytek AT&T na tři společnosti a ve Velké Británii se roz-

- padá spojení British Telecom s Mercury. V důsledku nepochopení dynamiky vývoje velkých telekomunikačních korporací jim americký Kongres dal volnou ruku ke kořistění, ačkoliv měl v úmyslu zvýšit konkurenci.
9. března: George Burns umírá ve věku 100 let a s ním odchází i tradiční estrádní styl počátku 20. století, který dal základ převládajícímu stylu americké masové zábavy.
25. března: Jako by to byla scéna z Felliniho filmů: těžce zraněný představitel Supermana je předveden televizním divákům po celém světě při přenosu z udělování Oscarů. Christopher Reeve se minulého léta vážně zranil při pádu z koně. O několik týdnů později byla Lois Laneová (Margot Kidderová) nalezena omámená a zraněná v Los Angeles. Symbolismus těchto událostí je ale bezvýznamný, protože série supermanovských filmů byla uvedena už o několik let dříve.
31. května: Timothy Leary, někdejší autorita šedesátých let, umírá v klidu v rodinném kruhu. Jeho plán přenášet svou smrt na webu nebyl uskutečněn.
15. července: MSNBC zahajuje vysílání, poprvé zároveň po kabelové síti i přes webovou stránku. Tím se Microsoft dostává do televize a NBC na internet.
16. července: Po mnoha měsících slabých nabídek prodává Crédit Lyonnais MGM za 1,3 miliardy dolarů skupinu, kterou nevede nikdo jiný než Kirk Kerkorian (který byl původně úplně mimo hru). Jeho skupina zahrnuje Franka Mancusa, předsedu správní rady MGM, a Seven Network Group Ltd., australskou vysílací společnost vlastněnou částečně společností News Corporation. Je to už potřetí, co Kerkorian koupil MGM.
19. července: Začínají olympijské hry v Atlantě (a na NBC), novodobé olympijské hry slaví sto let. Oficiální webová stránka, která je v péči IBM, se stává integrální součástí her. IBM se nedaří dodávat výsledky tak rychle, jak slíbila, ale podařilo se jí představit nové médium: webové kamery, které poskytují snímky aktualizované po několika sekundách téměř ze všech sportovišť. Protože NBC zorganizovalo své přenosy jako zábavu (posunem přenosu denních událostí na hlavní večerní vysílací čas), byla stránka IBM „jedinou cestou, jak vidět olympiádu naživo“, jak poznamenal komentátor Andrew Monaco. Webové kamery tím splnily slib, který vyslovilo (ale nesplnilo) NBC na předchozích hrách v Barceloně, že bude vysílat hry třikrát. Web se tím prezentoval jako nadějně médium umožňující „přítomnost na dálku“ (telepresence).
27. července: Finské oštěpařce se podaří na olympiádě v Atlantě trefit

- oštěpem nahoře zavěšenou kameru. Tato událost dokumentuje pokračující zápas mezi sportem a médií.
30. září: British Telecom a MCI se dohodnou na spojení pod jménem Concert, je to první transatlantická telekomunikační společnost s hodnotou 23 miliard dolarů. BT se před tím nezdařilo koupit svého hlavního domácího konkurenta Cable and Wireless PLC.
- říjen: Uvedení webového televizního přijímače zahajuje splývání klasického vysílání a internetu. Počítačové a televizní výrobci vyřešili své spory o standard digitální televize dohodou, že počítače budou používat progresivní řádkování, kdežto televize bude umožňovat jak prokládané, tak progresivní řádkování.
- říjen: Deutsche Telekom přesvědčuje Němce, na burze tradičně opatrné, aby si koupili při první veřejné nabídce jeho akcie.
8. říjen: John Calley, vysoce respektovaný vedoucí pracovník u Warnerů v 70. letech, se chápe vlády v trápící se společnosti Sony Pictures Entertainment. Před tím se vrátil z odpočinku do Hollywoodu zachraňovat United Artists.
31. října: Marcel Carné umírá ve věku 90 let, stále bez uznání francouzských kritiků, které si podle svého mínění zasloužil za *Děti ráje*.
- listopad: na japonském trhu se objevují DVD přehrávače.
20. prosince: Marcello Mastroianni umírá ve věku 72 let. Jeho tělo leží na Kapitolu v Římě. Tisíce lidí truchlí nad ztrátou tohoto ztělesnění italského poválečného ducha, když veřejný pohřeb končí závěrečnou pochodovou melodií z filmu *8 1/2*.
20. prosince: Carl Sagan umírá ve věku 62 let. Po více než 25 let tento profesor astronomie z Cornellovy univerzity používal sugestivně a zručně populární média – zejména televizi – aby se podělil o svou lásku k vědě. Tím vytvořil vzor populárního masového vzdělávání.
20. prosince: Apple kupuje za 400 miliónů dolarů NeXT Software Inc. a Steve Jobs se vrací do této společnosti, kterou spoluzakládal.

## 1997

12. ledna: Tisíce lidí slaví narozeniny HALa, počítačové hvězdy z filmu *2001: Vesmírná odysea*. Pokračující potíže stanice Mir však ukazují, že předpovědi Artura C. Clarka a Stanleyho Kubricka z tohoto filmu budou stejně neúspěšné jako vize George Orwella.
- březen: Zahájen prodej DVD přehrávačů v USA.
- březen: CBS uzavírá dohodu s webovou firmou SportsLine. Webová společnost získá reklamu během sportovních přenosů CBS, která za to získá 50 % zisků spojených s událostmi přenášenými CBS a ještě třímilionový balík akcií. Během následujících tří let CBS uzavírá

- podobné dohody o poskytnutí reklamního prostoru a času s mnoha internetovými společnostmi.
30. března: Channel 5 zahajuje vysílání ve Velké Británii.
29. dubna: Společnost Metromedia oznamuje prodej svého archivu 2200 filmů, spolu se zbytkem Orion Pictures a Goldwyn Entertainment nové společnosti MGM. Po dokončení obchodu MGM – před dvěma lety téměř na pokraji krachu – ovládá největší světový archiv filmů.
1. července: Robert Mitchum umírá ve věku 80 let, takže z hlavních hvězd zlaté hollywoodské éry čtyřicátých let zůstává už pouze Jimmy Stewart.
2. července: Jimmy Stewart umírá ve věku 89 let.
- červenec: Přistání sondy Pathfinder na Marsu je významnou událostí v dějinách webu, neboť je zaznamenáno rekordních 45 milionů přístupů na stránky Jet Propulsion Laboratory. Návštěvníci stránek zde mohou sledovat naživo práci vědců nebo aktuální obrázky Marsu z kamer Pathfinderu.
30. srpna: Melodramatická smrt Diany, princezny z Walesu, se rychle stává mediální událostí srovnatelnou s výbuchem supernovy. Televize, noviny, časopisy se vzájemně obviňují z parazitování na její popularitě. Výlev žalu ve Velké Británii je chápán jako mezník nového britského soucitu. Web je přecpán surfaři sbírajícími každý útržek informace a sdělujícími své pocity v diskuzních fórech.
- září: Internet pokračuje v růstu ohromným tempem. Studie ukazují meziroční nárůst počítačů připojených k internetu z 15 na 26 milionů.
20. září: Jako pokračování vlny spojování a nákupů, Westinghouse oznamuje odkoupení 98 rozhlasových stanic od American Radio Systems, čímž se zvyšuje celkový počet stanic, které kontroluje, na 175. (A to je ta „volná soutěž“, slibovaná v Telecom Act v roce 1996).
- říjen: Nastupující telekomunikační podnikatel Bernard Ebbers a jeho Worldcom předstihuje British Telecom a získává MCI. O měsíc později Worldcom pohlcuje síť Compuserve.
21. října: Barry Diller je stále ve formě. Oznamuje odkup několika kabelových kanálů a téměř celé televizní produkce od Universalu za 4,1 miliardy.
28. října: Paul Jarrico, scenárista, producent a hrdina z doby protikomunistických honů v Hollywoodu, umírá ve věku 82 let cestou domů z oslavy padesátého výročí slyšení HUAC.
30. října: Sam Fuller umírá ve věku 85 let, poslední z klasických hollywoodských autorů.

21. prosince: Do kin je uveden film *Titanic* režiséra Jamese Camerona. Tento staromódní příběh vyprodukovaný za 200 milionů dolarů znamená mezník ve vývoji digitálních filmových technik, neboť zde je tato úžasná technologie použita ne k vytváření překvapující fantazie, ale k rekonstrukci historické skutečnosti. Roberto Rossellini může ležet ve svém hrobě klidněji, protože jeho sen se po třiceti letech splnil.

## 1998

21. ledna: Začíná aféra Moniky Lewinské a bude dominovat mediální sféře třináct měsíců.
- duben: Walt Disney, minoritní vlastník firmy Starwave Corp., tvůrce nových médií, zkouší získat zbytek společnosti od zakladatele Paula Allena. (Přes své společné podniky Starwave vytváří a produkuje ABCnews.com, ESPN Sport Zone a další mediální stránky.)
14. května: Frank Sinatra umírá ve věku 85 let. Jako jedinečně úspěšný vrcholný zpěvák své éry, stejně jako plodný a úspěšný filmový herec, zůstane trvalým symbolem lidově romantického sentimentu století, které se bude muset dobelhat těch devatenáct měsíců do konce bez něj.
- červen: AT&T oznamuje, že koupí od Johna Maloneho Tele-Communications za 31,8 miliardy a tím spojí jedničku v dálkovém spojení s dvojkou v kabelových sítích. Představuje to součást rekonstrukce firmy pod vedením C. Michaela Armstronga. O několik týdnů dříve Malone koupil TV Guide od Ruperta Murdocha (2 miliardy v hotovosti a cenných papírech) pro filiálku TCI.
- červen: NBC kupuje 19 % podílu Snap, zpravodajské a zábavní webové stránky založené společností CNET. NBC také kupuje 5 % CNET. Hodnota: asi 64 milionů.
19. června: Disney se připojuje k honu na web zakoupením významného podílu v Infoseek s cílem vytvořit Disneyem kontrolovaný portál. Disney prodává Starwave Infoseeku za 475 milionů.
15. srpna: Steve Jobs, „provizorní výkonný ředitel“ Apple, pokračuje ve svém vítězném tažení uvedením i-Macu, nové verze „počítače jako nástroje“, který navrhl před patnácti lety. (Během následujících několika měsíců tento namodralý stroj vydělá podstatně více než *Život brouka*, film vyrobený jinou Jobsovou společností Pixar.)
17. srpna: V jedné epizodě ságy Lewinská svědčí prezident Clinton před velkou komisí prostřednictvím zabezpečené videosmyčky. 21. srpna sněmovní komise vysílá tento záznam národu. Během týdne je čtyřhodinová epizoda dostupná na DVD za cenu dvou centů (plus dva dolary za balné a dopravu).

1. října: Digitální televizní vysílání přes satelit je spuštěno ve Velké Británii.
2. října: Táborák uhasíná; poslední hlídka končí: Gene Autry odjíždí do závěrečného západu slunce, Roy Rogers jej předešel o tři měsíce.
19. října: Ěře Billů zvoní hrana. Proti Microsoftu začalo antimonopolní řízení. Druhý Bill bude ospravedlněný voliči, obžalovaný Sněmovnou, prozkoušený Senátem a osvobozený dlouho předtím, než utrpení v následujícím roce skončí. Stejně jako Clintonova aféra i proces s Gatesem závisí na záznamech svědectví a špatné paměti.
1. listopadu: Začíná vysílání digitální televize v USA, ale nikdo si toho nevšimá. Kvůli drobnému přehlédnutí nejsou kabelové systémy připraveny přenášet signál. HDTV přijímače stále stojí 10 000 dolarů. Prvním programem na ABC je disneyovský film *101 dalmatinů* (remake z roku 1996).
7. listopadu: Barnes & Noble, největší americká knižní síť, prohlašuje, že koupí Ingram Book Group, největší knižní velkoobchod. (Antimonopolní řízení obchod během půl roku zastaví.)
19. listopadu: Alan J. Pakula umírá ve věku 70 let při šílené autonehodě, kdy oknem jeho auta na longislandské magistrále prolétla trubka.
23. listopadu: America Online oznamuje, že koupí Netscape za přibližně 4 miliardy dolarů. Žádné neštěstí pro akcionáře Netscapu: v době uzavření obchodu činí hodnota akcií AOL 10 miliard.
- prosinec: Michael Ovitz se vrací do Hollywoodu založením Artists Management Group, což dráždí jeho bývalé společníky v CAA. Mezitím jeho broadwayská produkční společnost Livent bankrotuje – ale on říká, že je to chyba Gartha Drabinského.
- Byl to rok dvojitého vidění: dva příběhy z 2. světové války (*Zachraňte vojína Ryana*, *Tenká červená linie*); dvojí alžbětínské představení (*Zamilovaný Shakespeare*, *Královna Alžběta*); dvě vesmírné katastrofy (*Armageddon*, *Drtivý dopad*) a dva digitální animované filmy o hmyzu (*Mravenec Z*, *Život brouka*).
1. prosince: Freddie Young, poslední ze zakládajících mistrů kameramanů, umírá ve věku 96 let.
- prosinec: Asi je to významný prvek digitálního postmodernismu, že několik týdnů po premiéře *Života brouka* jsou uvedeny nepoužité scény z filmu. Nyní nahrazují série vystřižených scén originál, aby přilákaly zákazníky.

## 1999

Ve většině zemí Evropské unie je zavedeno jako nadnárodní platidlo euro.

7. ledna: MGM dokončuje nákup archivu Polygramu od Universalu. Je to pozoruhodný návrat tohoto kdysi skomírajícího studia, které nyní vlastní práva k více než polovině hollywoodského archivu.
20. ledna: Provider kabelového připojení k internetu @Home oznamuje koupi portálu/vyhledávače Excite za 6,7 miliardy. Tak malé obchody už ale nikoho nezajímají.
20. února: Gene Siskel umírá ve věku 53 let. Od počátku 80. let s kolegou Rogerem Ebertem dominovali americké filmové kritice. Vzestup ECN – Electronic Communication Networks, které poskytují virtuální tržiště pro finanční transakce.
7. března: Po skončení postprodukčních prací na filmu *Eyes Wide Shut*, svém prvním díle po dvanácti letech, umírá Stanley Kubrick klidně ve spánku ve věku 70 let doma v milovaném Hertfordshire.
21. března: Miramaxem produkováný film *Zamilovaný Shakespeare* vyhrává Oscara za nejlepší film a poráží favorita *Zachraňte vojína Ryana* od společnosti DreamWorks SKG. Zdůrazňuje se tím podivuhodný příliv Oscarů do okrajových ministudií. Někteří pozorovatelé si myslí, že malý film poráží velký, protože lépe pracuje s obrazem – což většina členů Akademie oceňuje.
9. dubna: Britská vláda blokuje Rupertu Murdochovi miliardový nákup (přes B-Sky-B) nejslavnějšího anglického fotbalového týmu Manchester United. Murdoch se může utěšit alespoň týmem The Los Angeles Dodgers.
7. května: Britská vláda oznamuje, že prodá 58 % státní zlaté rezervy: to je mezník v růstu virtuální ekonomiky.
19. května: Uvedení filmu *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*. Návrat George Lucase k sérii Hvězdných válek po šestnácti letech je poznamenán takovým očekáváním fanoušků, že některé společnosti v Silicon Valley vyhlásují kulturní volno. (Stejně by nikdo z nich nešel ten den do práce.)
21. května: Deutsche Telekom neuspěl s nabídkou koupě Telecom Italia. Vítězí mnohem menší společnost Olivetti. Svoji roli při rozhodnutí hraje nacionalismus, jelikož euro se tehdy ještě neprosadilo.
- květen: Letní filmová sezona bude věnována obhroublému humoru, jelikož na čele je *Austin Powers: Špión, který mě vojel*. Podzimní televizní sezóna v tom bude pokračovat.
18. června: Lucas a Fox testují digitální projekce *Skryté hrozby* v příměstských kinech New Yorku a Los Angeles. Předešel je však 79letý Eric Rohmer, který promítal digitálně svůj krátký snímek *Cambrure* na festivalu v Cannes.

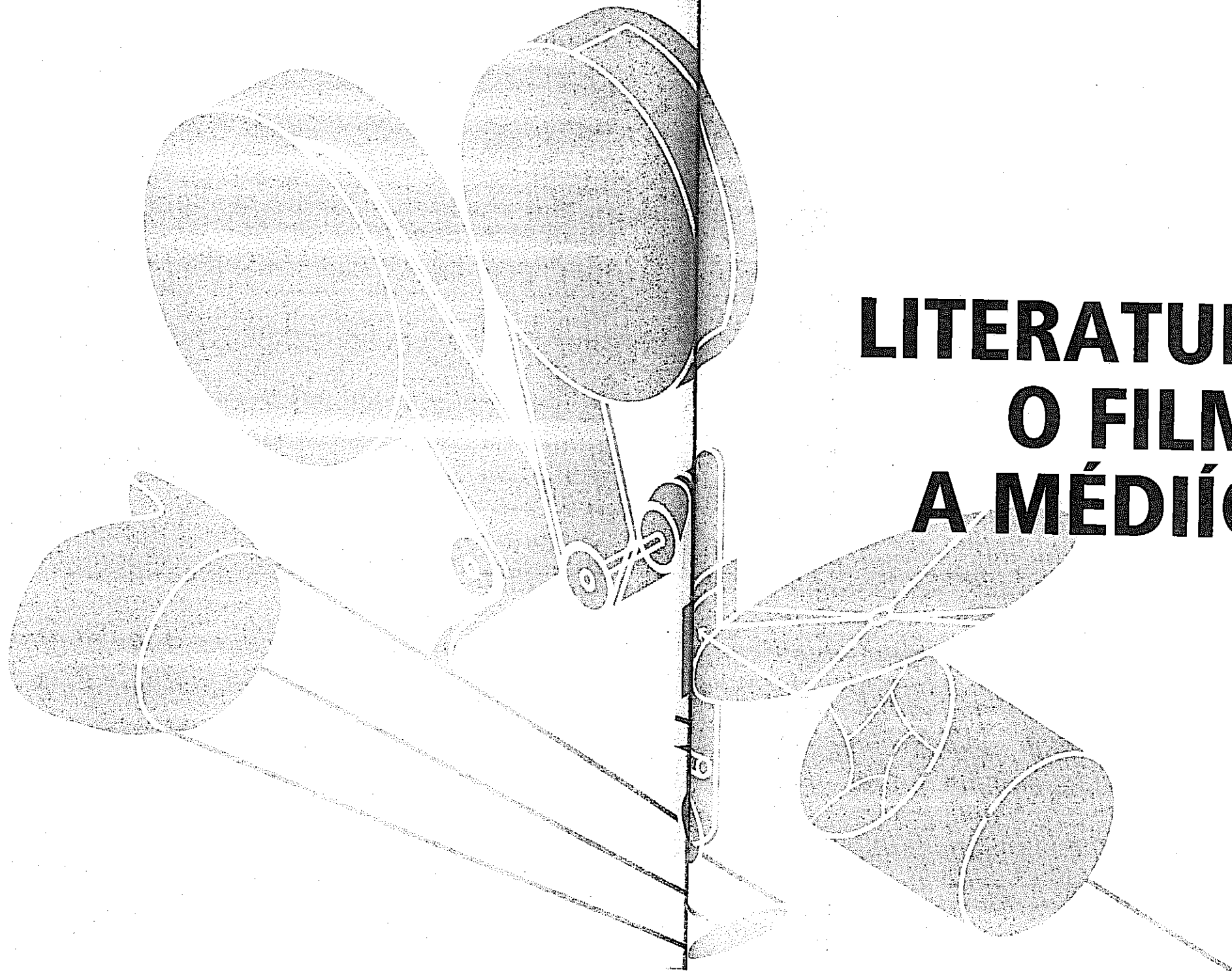
28. června: Konsorcium nahrávacích společností The Secure Digital Music Initiative, pověřené nalezením způsobu, jak chránit autorská práva proti pirátům, využívajícím MP3 a další digitální formáty, oznámilo své technické specifikace. Hudební hackery to nijak nezaujalo.
- červen: Na trhu se objevují osobní videopřehrávače s harddiskem. Bude konečně uskutečněn 25 let starý sen o posunu času? A kde je iniciativa bezpečného digitálního filmu/televize?
3. července: Mario Puzo umírá ve věku 78 let. Jeho Kmotr zůstává důležitou součástí mýtu konce 20. století.
13. července: Disney oznamuje, že spojí své internetové holdíngy s Infoseek a opustí výslednou společnost. Nejsou první, kdo zkouší takový trik. Ideou je připravit čistě internetovou hru a využít neobvyklé zisky z přehnaných cen z prodeje těchto společností k získání toho, co může skutečně realizovat tržní hodnotu!
15. července: Robert A. Daly a Terry Semel oznamují, že odstupují po téměř dvaceti letech z čela Warnerů .
17. července: Bill Gates má nyní cenu 100 miliard dolarů, protože hodnota Microsoftu překročila 500 miliard.
7. září: CBS a Viacom oznamují spojení v ceně 37 miliard. To je zatím největší obchod v mediálním světě. Výsledná společnost bude druhou největší na mediálním trhu (za Time Warner, ale před Disney/ABC). Je to umožněno uvolněním nařízení FCC o vlastnictví televizních stanic v létě tohoto roku. Pro ty, kteří si vzpomínají, že CBS bylo před čtyřmi lety prodáno Westinghousu za 5,7 miliardy, je cena šokující. Vzrostla skutečně hodnota společnosti za čtyři roky sedmkrát? Stručně řečeno: ano, svým způsobem – alespoň při posuzování měřítkem virtuální ekonomiky konce 20. století. Co se vlastně stalo: když Westinghouse koupil roku 1995 CBS, management prohlásil, že se chce zbavit staré průmyslové činnosti Westinghousu, což se do značné míry během tří let stalo. Roku 1997 Westinghouse změnil své jméno na CBS, což mělo logiku, neboť byly právě odprodány staré části Westinghousu, a to, co zbylo, byla původní činnost CBS plus několik přírůstků z mediálního průmyslu. Nejhodnotnějším přírůstkem byla společnost Infinity Broadcasting, řetězec rozhlasových stanic. S Infinity přišel i výkonný ředitel Mel Karmazin, vycházející hvězda, která rychle vyrostla a začala mluvit Sumneru Redstoneovi do jeho obchodů. V podstatě rozdíl mezi 5,4miliardovým CBS a 37miliardovým CBS představuje pár rozhlasových stanic, lepší „rozmístění“ a Karmazin. Pokud se vám to zdá podivné, tak se vám určitě bude líbit kniha Josepha Hellera *Zavíráme*, dodatek ke *Hlavě XXII*. Ačkoliv byla napsá-

na v 80. letech, perfektně popisuje závrat konce století. Náš starý známý Yossarian dumá o světě, kterému nerozumí, poslouchá jednu absurditu za druhou a dochází ke krajně rozpornému závěru:

*Lidé vydělávají miliony, aniž vytvářejí něco hmatatelnějšího než změny vlastnictví.*

„A tak to je...“





# LITERATURA O FILMU A MÉDIÍCH

Tato bibliografie má být základním přehledem literatury z oblasti filmu a médií a rovněž průvodcem po dalších zdrojích informací k tématům z této knihy. Nemůže být však v žádném případě zcela vyčerpávající. Zvláštní pozornost je věnovaná klasickým textům, z nichž je většina v současné době již obtížně dostupná.

Aby práce s touto bibliografií byla jednodušší, je rozdělena na jednotlivé oddíly. Část 1 „Základní literatura“ je rozdělena do sedmi oddílů, které odpovídají jednotlivým kapitolám v knize:

1. Film jako umění
2. Technologie: obraz a zvuk
3. Jazyk filmu: znaky a syntaxe
4. Stav dějin filmu
5. Filmová teorie: forma a funkce
6. Média: v centru událostí
7. Multimédia: digitální revoluce

Vzhledem k rozsahu kapitoly Stav dějin filmu je její bibliografie členěna na několik pododdílů:

- A. Ekonomika a politika filmu
- B. Všeobecné historické studie
- C. Hlavní období historického vývoje
- D. Žánry a jednotlivá témata
- E. Národní kinematografie
- F. Filmy a jejich tvůrci

Část 2 „Další informace“ je průvodcem studijními materiály, časopisy, encyklopediemi, rejstříky a dalším. Je členěna do šesti oddílů:

8. Katalogy a encyklopedie
9. Knižní bibliografie
10. Průvodci periodickou literaturou
11. Různí průvodci
12. Časopisy a magazíny
13. Databáze

Jednotlivé tituly jsou uvedené pouze jedenkrát, proto v případě, že nenajdete ihned požadovanou informaci, hledejte v ostatních oddílech. Interaktivní databáze je přístupná na [www.readfilm.com](http://www.readfilm.com).

K revizi této části přispěli Dan Streible z University of Texas a Curtis Church. Svě díky chci vyjádřit zejména Hans-Michael Bockovi a jeho kolegům, jelikož jejich verze bibliografie, která se objevila v německém vydání této knihy *Film verstehen*, je ucelenější, a to díky jejich odbornému přístupu a skvělé práci.

## Část 1: Základní literatura

### 1. Film jako umění

- Allen, Don, ed. *The Book of the Cinema*. London: Chris Milsome; New York: Crown, 1979. Ilustrovaný úvod, obsahuje kapitoly od Maurice Hattona, Toma Milneho, Jamese Monaca, Davida Robinsona a dalších.
- Andrew, Dudley. *Film in the Aura of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press, 1958.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. New York: Doubleday, 1957.
- Barsacq, Léon. *Caligari's Cabinet and Other Grand Illusions: A History of Film Design*. New York: New American Library, 1976.
- Bluestone, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Do angličtiny přeložil a upravil John Willett. New York: Hill and Wang, 1964.
- Fell, John L. *Film and the Narrative Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Fiske, John. *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman, 1989. Interpretace lidové kultury.
- George, Nelson. *Elevating the Game: The History & Aesthetics of Black Men in Basketball*. New York: Simon & Schuster, 1992. Pro případ, že byste si mysleli, že srovnávat Michaela Jordana a Michaila Baryšnikova je přehnané.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. 2. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1961.
- Gouldner, Alvin W. *The Dialectic of Ideology and Technology*. New York: Seabury Press, 1976.
- Hollander, Anne. *Moving Pictures*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. Film v kontextu širších uměleckých tradic.
- Horatius. *Ars Poetica*.
- Manvell, Roger. *Shakespeare and the Film*. New York: Praeger, 1971.
- Manvell, Roger. *Theatre and Film*. London: Tavistock Press, 1980.

- Mesthene, Emmanuel. *Technological Change: Its Impact on Man and Society*. New York: New American Library, 1970.
- Mumford, Lewis. *Technics and Civilization*. 1934. Dotisk. New York: Harcourt, Brace – World, 1966.
- Newhall, Beaumont. *The History of Photography*. New York: Museum of Modern Art, 1964.
- Nicoll, Allardyce. *Film and Theatre*. London, 1936. Dotisk. New York: Arno Press, 1972. Jedna z prvních základních studií.
- Pildas, Ave. *Movie Palaces*. New York: Clarkson N. Potter, 1979.
- Rohmer, Eric. *Six Moral Tales*. New York: Viking Press, 1980.
- Tynan, Kenneth. *Show People*. New York: Simon & Schuster, 1980.
- Vardac, A. Nicholas. *From Stage to Screen*. Dotisk. New York: Benjamin Bloom, 1968.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press, 1976.
2. *Technologie: obraz a zvuk*
- Alton, John. *Painting with Light*. New York: Macmillan, 1949. Klasické dílo své doby.
- Armes, Roy. *On Video*. New York: Routledge, 1988.
- Brosnan, John. *Movie Magic: The Story of Special Effects in the Cinema*. New York: New American Library, 1976.
- Campbell, Russell, ed. *Photographic Theory for the Motion Picture Cameraman*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970.
- Ceram, C. W. *Archeology of the Cinema*. New York: Harcourt, Brace & World, 1965. Prehistorie filmu.
- Coe, Brian. *The History of Movie Photography*. London: Ash & Grant, 1981.
- Dickson, W. K. L.; Dickson, Antonia. *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph*. Twickenham, Middlesex, 1895. Dotisk. New York: Arno Press, 1970. Autor je jedním z otců filmu.
- Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. New York: Routledge, 1992.
- Ellul, Jacques. *The Technological Society*. New York: Vintage, 1964.
- Fielding, Raymond, ed. *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkeley: University of California Press, 1967. Cenná sbírka dokumentů.
- Kawin, Bruce F. *How Movies Work*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- Limbacher, James. *Four Aspects of the Film*. New York: Arno Press, 1978. Neocenitelné pojednání o procesech tvorby barvy, zvuku, 3-D a širokoúhlých filmů.
- Malkiewicz, J. Kris. *Cinematography*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973.
- Maltin, Leonard, ed. *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. New York: Signet, 1971.
- Neale, Steven. *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London: British Film Institute, 1985.
- Newson, Iris, ed. *Wonderful Inventions: Motion Pictures, Broadcasting, and Recorded Sound at the Library of Congress*. Washington: Library of Congress, 1985.
- Rosenblum, Ralph; Karen, Robert. *When the Shooting Stops... the Cutting Begins:*

- A Film Editor's Story*. New York: Viking Press, 1979.
- Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2. vyd. London: Starword, 1983, 1992.
- Schaefer, Dennis, ed. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Smith, Thomas G. *Industrial Light & Magic: The Art of Special Effects*. New York: Ballantine, 1986.
- Weis, Elisabeth; Belton, John. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

3. *Jazyk filmu: znaky a syntaxe*

- Armes, Roy. *Film and Reality*. New York: Penguin, 1974. Stručný přehled.
- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press, 1954. Obecná práce o vizuálním umění, podrobněji se věnuje i filmu.
- Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books, 1972. Kniha podle Bergerova seriálu na stanici BBC o reklamě a umění. Vřele doporučujeme.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin. *Film Art: An Introduction*. 3. vyd. Reading, MA: Addison-Wesley, 1990. Dnes již klasický úvod do dané problematiky.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin; Staiger, Janet. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985. Významná práce období osmdesátých let, uznávaná studie o umění a ekonomice klasických hollywoodských filmů.
- Braudy, Leo. *The World in a Frame*. New York: Anchor, 1976.
- Eidsvik, Charles. *Cinéliteracy: Film Among the Arts*. New York: Random House, 1978. Úvod do problematiky.
- Gessner, Robert. *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy*. New York: Dutton, 1970. Jeden z kvalitnějších úvodů do umění.
- Giannetti, Louis. *Understanding Movies*. 5. vyd. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990. Praktické základní texty. Doporučujeme.
- Godard, Jean-Luc. „Montage, mon beau souci.“ In: *Godard on Godard*, upravil Tom Milne, New York: Viking Press, 1972.
- Heath, Stephen; Mellencamp, Patricia, eds. *Cinema and Language*. Frederick, MD: University Publications of America, 1983.
- Jacobs, Lewis, ed. *The Movies as Medium*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. Sestaveno z článků různých autorů.
- Kirby, Lynne. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. Unikátní pohled na kulturní struktury, které jsou společně dopravě a komunikaci. Autor je senior producentem v Court Television.
- Nilsen, Vladimir. *Cinema as Graphic Art*. New York: Hill and Wang, 1973. Základní dílo.
- Perkins, V. F. *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. New York: Penguin, 1972. Vřele doporučujeme. Odráží skvěle teorie své doby.

## Literatura o filmu a médiích

- Reisz, Karel. *The Technique of Film Editing*. 2. rozšířené vyd., New York: Amphoto/Hastings House, 1968. Manuál střihu, který ovlivnil filmovou estetiku. Doporučujeme.
- Scientific American. *Image, Object and Illusion*. Úvod Richard Held. San Francisco: W. H. Freeman, 1974.
- Sharples Jr, Win., „The Aesthetics of Film Sound.“ *Filmmakers Newsletter* 8: 5 (March 1975).
- Sobchack, Thomas, Sobchack, Vivian C. *An Introduction to Film*. 2. vyd. Boston: Little, Brown, 1987.
- Spottiswoode, Raymond R. *A Grammar of Film*. Berkeley: University of California Press, 1950. Klasické dílo.
- Spottiswoode, Raymond R. *Film and Its Techniques*. Berkeley: University of California Press, 1951. Dotisk. 1965. Poněkud zastaralé, stále však klasické dílo své doby. Kvalitní informace technického rázu.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism, and Beyond*. New York: Routledge, 1992. Mimořádně praktický výklad současné teoretické terminologie. Doporučujeme.
- Stephenson, Ralph; Debrix, J. R.. *The Cinema as Art*. New York: Penguin, 1965. Dosud užitečný úvod.
- Talbot, Daniel, ed. *Film: An Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1967. První vyd. 1959, obecná sbírka, stále aktuální klasika.
- Tufts, Edward. *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, CT: Graphics Press, 1983. Precizní, elegantně psaná a současně vtipná esej o gramatice kognitivního umění a „diváckém rozhraní“. Vydáno na vlastní náklady profesorem univerzity Yale, práce je základním textem pro vizuální teoretiky. Následně na vlastní náklady autor vydal i *Envisioning Information* (1990) a *Visual Explanations* (1997). Více také v oddílu 5, hesla Bazin, Eco, Metz a Wollen.
- 4A. *Stav dějin filmu: ekonomika a politika*
- Bach, Steven. *Final Cut: Dreams & Disasters in the Making of Heaven's Gate*. New York: NALDutton, 1986.
- Bagdikian, B. H. *Media Monopoly*. 4. vyd. Boston: Beacon, 1992.
- Balio, Tino, ed. *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Balio, Tino. *United Artists: The Company That Changed the Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Bentley, Eric. *Thirty Years of Treason*. New York: Viking, 1971. Doba černých listin.
- Bergman, Andrew. *We're in the Money*. New York: Harper & Row, 1973. Třicátá léta v Americe.
- Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattos, Mammies and Bucks*. New York: Viking, 1989. Černoši v americkém filmu.
- Brady, John Joseph. *The Craft of the Screenwriter*. New York: Simon & Schuster, 1981.
- Ceplair, Larry; Englund, Steve. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community*. New York: Doubleday, 1980.

## Část 1: Základní literatura

- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.
- Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1942*. New York: Oxford University Press, 1977. Přelomová studie.
- DeCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- Deming, Barbara. *Running Away from Myself: Dream Portrait of America Drawn from the Films of the Forties*. New York: Viking, 1969. Významná, sociologicky zaměřená studie.
- Dyer, Richard. *Stars*. London: British Film Institute, 1979.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Dyer, Richard. *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London: Routledge, 1990.
- Gabler, Neal. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown, 1988.
- Gabler, Neal. *Winchell: Gossip, Power, and the Culture of Celebrity*. New York: Knopf, 1994.
- Geduld, Harry M. *Birth of the Talkies*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Goldman, William. *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*. New York: Warner Books, 1983.
- Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Guback, Thomas H. *The International Film Industry*. Bloomington: Indiana University Press, 1969. Převratná studie o mezinárodním filmovém průmyslu.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape*. New York: Penguin, 1974. Přelomová práce o ženách a filmu. Doporučujeme.
- Haskell, Molly. *Holding My Own in No Man's Land*. New York: Oxford University Press, 1997. Po neuvěřitelných 23 letech ještě přesnější, smysluplnější a pečlivější analýza prostředí sexuální politiky.
- Huaco, George A. *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books, 1965. Klasická práce.
- Jarvie, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Jones, G. William. *Black Cinema Treasures: Lost and Found*. Denton, TX: University of North Texas Press, 1981. Stručná historie kinematografie černochů, období let třicátých až padesátých.
- Kaplan, E. Ann. *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge, 1983.
- Kerr, Paul, ed. *The Hollywood Film Industry: A Reader*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- Kindem, Gorham. *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982.
- Manvell, Roger. *Films and the Second World War*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1974.
- Mayer, Michael F. *The Film Industries*. Second ed. New York: Hastings House, 1973, 1979. Vlivná studie o filmovém průmyslu, autorem je právník.

## Literatura o filmu a médiích

- McClintick, David. *Indecent Exposure: A True Story of Hollywood & Wall Street*. New York: William Morrow, 1982. Begelmanova aféra jako ukazatel stavu soudobého Hollywoodu.
- Monaco, James. *American Film Now: The People, the Power, the Money, the Movies*. 2. vyd. New York: New York Zoetrope and New American Library, 1984. Obsahuje přílohy, bibliografie a grafy.
- Navasky, Victor. *Naming Names*. New York: Penguin, 1981. Doba černých listin.
- Paul, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Phillips, Julia. *You'll Never Eat Lunch in This Town Again*. New York: NAL-Dutton, 1992. Ve své době mediálně známé dílo, zajímavý pohled na hollywoodské mravy.
- Prindle, David. *Politics of Glamour: Ideology and Democracy in the Screen Actors Guild*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- Putnam, David; Watson, Neil. *Movies and Money*. New York: Alfred A. Knopf, 1998. Britský název je výstižnější: *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*. Pohled lorda Putnama na americký kulturní imperialismus.
- Pye, Michael. *Moguls: Inside the Business of Show Business*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.
- Russo, Vito. *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*. New York: Harper & Row, 1981.
- Schatz, Thomas. *The Genius of the System: Hollywood Film in the Studio Era*. New York: Pantheon, 1988.
- Schickel, Richard. *His Picture in the Papers: A Speculation on Celebrity in America, Based on the Life of Douglas Fairbanks, Sr.* New York: Charterhouse, 1973. Zásadní studie o fenoménu celebrit a zajímavá esej o jednom z jeho tvůrců.
- Schickel, Richard. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity*. New York: Doubleday, 1990.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. 1977. Berkeley: University of California Press, 1986. Zajímavé srovnání s dějinami médií.
- Schumach, Murray. *The Face on the Cutting Room Floor: The Story of Movie and Television Censorship*. New York: Morrow, 1964. Reprint. New York: Da Capo Press, 1974.
- Shindler, Colin. *Hollywood Goes to War*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Sklar, Robert. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York: Random House, 1975.
- Sklar, Robert; Musser, Charles, eds. *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- Talbot, David; Zheutlin, Barbara. *Creative Differences: Profiles of Hollywood Dissidents*. Boston: South End Press, 1978. Politický aktivisté, minulost a současnost. Významná studie.
- Thompson, Kristin. *Exporting Entertainment. America in the World Film Market, 1907-34*. London: British Film Institute, 1985.
- Thomson, David. *America in the Dark*. New York: William Morrow, 1977. Doporučujeme.
- Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1975. Doporučujeme.
- Wolfenstein, Martha; Leites, Nathan. *Movies: A Psychological Study*. New York: Atheneum, 1960. Dotisk 1970.
- Wood, Michael. *America in the Movies*. New York: Basic Books, 1975. Významná esej o politice a stylu amerických filmů. Doporučujeme.
- 4B. *Stav dějin filmu: všeobecné historické studie*
- Allen, Robert C.; Gomery, Douglas. *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf, 1990. Významný průvodce filmovou historiografií.
- Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*. New York: Oxford University Press, 1978.
- Bellour, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Albatross, 1979.
- Braudy, Leo; Dickstein, Morris. *Great Film Directors: A Critical Anthology*. New York: Oxford University Press, 1978.
- Clair, René. *Cinema Yesterday and Today*. New York: Dover, 1972. Osobní pohled autora.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*. 2. vyd. New York: W.W. Norton, 1990.
- Cowie, Peter, ed. *A Concise History of the Cinema*. 2 svazky. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Doporučujeme. Stručné, ale praktické.
- Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema*. New York: Oxford University Press, 1971. Doporučujeme.
- Ellis, Jack C. *A History of Film*. 3. vyd.. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990. Učebnice.
- Everson, William K. *American Silent Film*. New York: Oxford University Press, 1978. Kvalitní práce k dějinám filmu.
- Fell, John L. *A History of Films*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. Učebnice.
- Geduld, Harry M., ed. *Authors on Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1972. Různé příspěvky od Tolstého až po Jamese Baldwina, 41 ukázek.
- Geduld, Harry M., ed. *Filmmakers on Filmmaking*. Bloomington: Indiana University Press, 1967. 30 příspěvků filmových tvůrců od Lumiéra až po Angera.
- Gomery, Douglas. *Movie History: A Survey*. London: Wadsworth, 1991.
- Hampton, Benjamin. *History of the American Film Industry from Its Beginnings to 1931*. 1931. Dotisk. New York: Dover, 1970.
- Jacobs, Lewis. *Introduction to the Art of the Movies*. New York: Noonday, 1960. 36 esejí z let 1910-1960, řazeno chronologicky.
- Jacobs, Lewis, ed. *The Emergence of Film Art*. New York: Hopkinson & Blake, 1970. 42 vybraných ukázek řazených chronologicky od Méliése až po Mekase.
- Jowett, Garth. *Film: The Democratic Art*. Boston: Little, Brown, 1976.
- Mast, Gerald. *A Short History of the Movies*. 2. vyd. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1976.
- Montagu, Ivor. *Film World*. New York: Penguin, 1964. Základní práce, stále aktuální.



- Pratt, George C. *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film*. Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1973. Klasické dílo své doby.
- Rhode, Eric. *A History of Cinema*. New York: Hill and Wang, 1975.
- Robinson, David. *The History of World Cinema*. New York: Stein and Day, 1974.
- Rotha, Paul; Griffith, Richard. *The Film Till Now*. New York: Twayne, 1960. Poprvé vyd. v roce 1930, několikrát aktualizováno. Rané klasické dílo o filmové vědě.
- Sadoul, Georges. *Histoire générale du cinéma*. Paris: Denoël, 1973–75. První vyd. 1948. Klasická práce o dějinách filmu.
- Sarris, Andrew „You Ain't Heard Nothin' Yet.“ *The American Talking Film: History and Memory*. New York: Oxford University Press, 1998. Poznámky z dějin kritického myšlení.
- Sklar, Robert. *Film: An International History of the Medium*. New York: Abrams, 1993.
- Stanley, Robert H. *The Celluloid Empire: A History of the American Movie Industry*. New York: Hastings House, 1978.
- Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Film History: An Introduction*. New York: McGrawHill, 1994.
- Wright, Basil. *The Long View*. New York: Knopf, 1975. Významná, i když trochu svérázná historiografická práce.
- 4C. *Stav dějin filmu: hlavní období vývoje*
- Anbinder, Paul, ed. *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*. New York: Hudson Hills Press, 1987.
- Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. Dotisk. New York: Delta, 1975. Klasické bulvární dílo.
- Apra, Adriano; Pistagnesi, Patrizia, eds. *The Fabulous Thirties: Italian Cinema 1929–1944*. Rome: Electa International Publishing Group, 1979.
- Barnes, John. *Beginnings of the Cinema in England*. New York: Barnes & Noble, 1976.
- Barr, Charles. *Ealing Studios*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1980.
- Battcock, Gregory, ed. *The New American Cinema*. New York: Dutton, 1967.
- Biskind, Peter. *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the Fifties*. New York: Pantheon, 1983.
- Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907–1915*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribnerova řada *History of American Cinema*, svazek 2, odpovědný redaktor řady Charles Harpole.
- Brownlow, Kevin. *The Parade's Gone By*. New York: Ballantine, 1968. Doporučujeme. Počátky filmu.
- Brownlow, Kevin. *The War, the West, and the Wilderness*. London: Secker & Warburg, 1979.
- Brownlow, Kevin; Kobal, John. *Hollywood: The Pioneers*. London: Collins, 1979.
- Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*. London: Jonathan Cape, 1990.
- Brownlow, Kevin; Gill, David. *Cinema Europe: The Other Hollywood*. London: BBC, ZDF, a D. L. Taffner, 1995. Šestidílný televizní seriál (k dostání na VHS) mapující éru němého filmu v Evropě. Vzor pro dokumentaristy historie filmu. Všele doporučujeme.
- Burch, Noel. *Life to Those Shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990. Počátky filmu.
- Cameron, Ian, ed. *Second Wave*. New York: Praeger, 1970. Eseje o Makavejevském, Skolimovském, Ošimovi, Guerrovi, Rochaovi, Groulxovi, Lefèbvrovi a Straubovi.
- Chanan, Michael. *The Dream That Kicks: The Prehistory and Early Years of the Cinema in Britain*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.
- Cowie, Peter. *Fifty Major Filmmakers*. London: Tantivy, 1975.
- Cowie, Peter, ed. *Hollywood 1920–1970*. London: Tantivy, 1975.
- Doherty, Thomas. *Projections of War: Hollywood and American Culture, 1941–1945*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Dowdy, Andrew. *The Films of the Fifties*. New York: Morrow, 1973.
- Elsaesser, Thomas. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- Eyman, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926–1930*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- Fell, John L., ed. *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Gelmis, Joseph, ed. *The Film Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970. Rozhovory s tvůrci filmů šedesátých let.
- Hansen, Miriam. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Harcourt, Peter. *Six European Directors*. New York: Penguin, 1974. Eisenstein, Renoir, Buñuel, Bergman, Fellini, Godard.
- Harvey, Sylvia. *May '68 and Film Culture*. London: British Film Institute, 1978.
- Hennebelle, Guy. *15 Ans du cinéma mondial*. Paris: Éditions du Cerf, 1975.
- Houston, Penelope. *The Contemporary Cinema*. New York: Penguin, 1963. Doporučujeme. Klasické dílo své doby.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. Upravené vyd. New York: Delta Books, 1980. Coppola, Scorsese, Ritchie a generace let sedmdesátých.
- Kennedy, Joseph P. ed. *The Story of the Films, as Told by Leaders of the Industry to the Students of the Graduate School of Business Administration*. Chicago: A. W. Shaw, 1927. Hays, Zukor, Lasky, DeMille, Loew, Fox, Warner a ostatní. A vy jste si určitě mysleli, že JFK byl první spisovatel v rodině.
- Kolker, Robert Phillip. *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Koszarski, Richard. *The Astoria Studio and its Fabulous Films: A Pictorial History*. New York: Dover, 1983.
- Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribnerova řada *History of American Cinema*, svazek 3, odpovědný redaktor řady Charles Harpole.

- Kuhn, Annette. *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909–1925*. New York: Routledge, 1988.
- Leyda, Jay; Musser, Charles, eds. *Before Hollywood: Turn-of-the-Century Film from American Archives*. New York: American Federation of the Arts, 1986. Výborně ilustrováno.
- McCarthy, Todd; Flynn, Charles, eds. *Kings of the B's: Working Within the Hollywood System*. New York: Dutton, 1975. Antologie studií o režisérech „běčkových“ filmů.
- Monaco, James P. *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Mordden, Ethan. *The Hollywood Studios: House Style in the Golden Age of the Movies*. New York: Knopf, 1988.
- Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990. Scribnerova řada *History of American Cinema*, svazek 1, odpovědný redaktor řady Charles Harpole.
- Parrish, Robert. *Growing Up in Hollywood*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- Petley, Julian. *Capital and Culture: German Cinema 1933–1945*. London: British Film Institute, 1979.
- Polan, Dana. *Power and Paranoia: History, Narrative and the American Cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Powdermaker, Hortense. *Hollywood: The Dream Factory*. New York: Arno Press, 1924, 1979.
- Pye, Michael; Myles, Lynda. *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. London: Faber & Faber; New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. Poznámky ke Coppolovi, Lucasovi, DePalmovi, Miliusovi, Scorsesemu, Spielbergovi a dalším.
- Ramsaye, Terry. *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture Through 1925*. New York: Simon & Schuster, 1926. Dotisky 1964, 1986. Jedna z prvních klasických studií o dějinách filmu.
- Ray, Robert B. *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Saunders, Thomas J. *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Slide, Anthony. *Early American Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970.
- Slide, Anthony. *Early Women Directors: Their Role in the Development of the Silent Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1977.
- Taylor, John Russell. *Cinema Eye, Cinema Ear*. New York: Hill and Wang, 1964. Převratná práce díky svému pojetí filmu jako vážného umění, mapuje evropskou scénu šedesátých let.
- Taylor, John Russell. *Directors and Directions: Cinema for the Seventies*. New York: Hill and Wang, 1975. Chabrol, Pasolini, Anderson, Kubrick, Warhol/Morrissey, S. Ray, Jancsó, Makavejev.

- Thomson, David. *Overexposures: The Crisis in American Filmmaking*. New York: William Morrow, 1987.
- Torrence, Bruce. *Hollywood: The First Hundred Years*. New York: New York Zoetrope, 1982. Pozoruhodná sbírka fotografií z historických dob Los Angeles.
- Wagenknecht, Edward. *Movies in the Age of Innocence*. New York: Ballantine, 1971. Počátky filmu.
- Walker, Alexander. *The Shattered Silents: How the Talkies Came to Stay*. New York: William Morrow, 1979.
- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press, 1985.

## 4D. Stav dějin filmu: žánry a jednotlivá témata

- Aldgate, Anthony. *Cinema & History: British Newsreels and the Spanish Civil War*. London: Scolar Press, 1979.
- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Anderson, Gillian. *Music for Silent Films: 1894–1929*. Washington: Library of Congress, 1988.
- Balio, Tino. *United Artists: The Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press, 1976.
- Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. 2., upravené vyd. New York: Oxford University Press, 1993. Základní přehled dějin. Doporučujeme.
- Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in Its Golden Age*. New York: Oxford University Press, 1999. Obsáhlý přehled.
- Barrios, Richard. *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Barsam, Richard. *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. Kvalitní úvod.
- Bart, Peter. *Fade Out: The Calamitous Final Days of MGM*. New York: William Morrow, 1990. Poučný pohled zevnitř od zasloužilého producenta a novináře a precizní obraz Hollywoodu osmdesátých let.
- Brosnan, John. *Future Tense: The Cinema of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1978.
- Brosnan, John. *The Primal Screen: A History of Science Fiction Film*. London: Orbit, 1991.
- Brown, Royal S. *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Brownlow, Kevin. *Behind the Mask of Innocence: Sex, Violence, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*. New York: Knopf, 1990; Berkeley: University of California Press, 1992.
- Buscombe, Edward. *The BFI Companion to the Western*. London: British Film Institute, 1988. Vynikající historické eseje.
- Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

## Literatura o filmu a médiích

- Clarens, Carlos. *Crime Movies: From Griffith to The Godfather and Beyond*. New York: Norton, 1980.
- Colpi, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Serdoc, 1963.
- Corliss, Richard. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*. New York: Viking, 1973.
- Crafton, Donald. *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928*. Cambridge, MA: MIT Press, 1982.
- Cripps, Thomas. *Black Film as Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Diawara, Manthia, ed. *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- Doane, Mary Ann. *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Doane, Mary Ann, Mellencamp, Patricia; Williams, Linda. *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, MD: University Publications of America, 1984.
- Doherty, Thomas. *Teenagers and Teenpics: The Juvenilization of American Movies in the 1950s*. Boston: Unwin Hyman, 1988.
- Durgnat, Raymond. *The Crazy Mirror*. New York: Delta, 1969. O Hollywoodu.
- Dyer, Richard. *Gays and Film*. Upravené vyd. New York: New York Zoetrope, 1984.
- Dyer, Richard; Vincendeau, Ginette, eds. *Popular European Cinema*. London: Routledge, 1992.
- Ellis, Jack C. *The Documentary Idea: A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.
- Everson, William K. *The Bad Guys*. New York: Citadel, 1964.
- Everson, William K. *The Detective in Film*. New York: Citadel, 1972.
- Everson, William K. *Classics of the Horror Film*. New York: Citadel, 1974.
- Fenin, George N.; Everson, William K. *The Western: From Silents to the Seventies*. 2. vyd. New York: Grossman, 1973. Doporučujeme.
- Fielding, Raymond. *The American Newsreel: 1911–1967*. Norman: University of Oklahoma Press, 1972.
- Frayling, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- French, Philip. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Girgus, Sam B. *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Glaessner, Verina. *Kung-Fu: Cinema of Vengeance*. New York: Bounty, 1973.
- Grant, Barry Keith. *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. New York: Oxford University Press, 1999. Teorie žánrů a jejich působení na diváka.
- Higham, Charles. *Hollywood Cameramen*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.
- Higham, Charles. *Warner Brothers*. New York: Charles Scribner's Sons, 1975.
- Hoberman, J.; Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. New York: Harper & Row, 1983.

## Část 1: Základní literatura

- Hoberman, J. *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*. New York: Museum of Modern Art, 1991. Evropský a americký jidiš film.
- Houston, Penelope. *Keepers of the Frame: The Film Archives*. London: British Film Institute, 1994.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows: The Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. S předmluvou Elie Wiesela.
- Jacobs, Lewis, ed. *The Documentary Tradition: From Nanook to Woodstock*. New York: Hopkinson and Blake, 1971. 96 příspěvků k dokumentární tvorbě.
- Kaminsky, Stuart. *American Film Genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1985.
- Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1978. Praktická sbírka.
- Kawin, Bruce F. *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1978. Teorie narace.
- Kerr, Walter. *The Silent Clowns*. New York: Knopf, 1975. Doporučujeme.
- Kitses, Jim. *Horizons West*. Bloomington: Indiana University Press, 1970. Jedna z prvních praktických aplikací semiotických teorií.
- Kolker, Robert Phillip. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. 2. vyd. New York: Oxford University Press, 1988.
- Kuhn, Annette, ed. *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London, New York: Verso, 1990.
- Lawder, Standish D. *The Cubist Cinema*. New York: New York University Press, 1973.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films*. New York: Hill and Wang, 1965.
- Lovell, Alan; Hillier, Jim. *Studies in Documentary*. New York: Viking, 1972.
- Low, Rachel. *Documentary and Educational Films of the 1930s*. London: Allen & Unwin, 1979.
- Low, Rachel. *Films of Comment and Persuasion of the 1930s*. London: Allen & Unwin, 1979.
- Maltin, Leonard. *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*. New York: Plume, 1987.
- Mamber, Stephen. *Cinéma Vérité in America*. Cambridge, MA: MIT Press, 1974.
- Marcorelles, Louis. *Living Cinema*. New York: Praeger, 1972.
- Mast, Gerald. *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. 2. vyd. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- Meeker, David. *Jazz in the Movies*. 2. vyd. London: Talisman Books, 1981.
- Mellen, Joan. *Big Bad Wolves: Masculinity in American Films*. New York: Pantheon, 1978.
- Morin, Edgar. *Les Stars*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Klasické dílo.
- Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- O'Connor, John E.; Jackson, Martin, eds. *American History/American Film: Interpreting the Hollywood Image*. New York: Frederick Ungar, 1978.
- Patterson, Lindsay, ed. *Black Films and Filmmakers*. New York: Dodd, Mead, 1975.
- Prawer, S. S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

## Literatura o filmu a médiích

- Renan, Sheldon. *An Introduction to the American Underground Film*. New York: Dutton, 1967.
- Roddick, Nick. *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s*. London: British Film Institute, 1983.
- Rosenthal, Alan, ed. *New Challenges to Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Rotha, Paul. *Documentary Film*. London: Faber and Faber, 1939. Klasické dílo.
- Rotha, Paul. *Documentary Diary: An Informal History of the British Documentary Film 1928-1939*. New York: Hill and Wang, 1973. Doporučujeme.
- Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. New York: Viking Press, 1983. Výmluvná poklona jednoho milovníka filmů těm ostatním.
- Rubinstein, Leonard. *The Great Spy Films: A Pictorial History*. Secaucus, NJ: Citadel Press, 1979.
- Saleh, Dennis. *Science Fiction Gold: Classic Films of the Fifties*. New York: McGraw-Hill, 1979.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, Studio System*. 2. vyd. New York: Random House, 1993.
- Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Siegel, Scott; Siegel, Barbara. *American Film Comedy: From Abbott & Costello to Jerry Zucker*. New York: Prentice-Hall, 1994. Slovník.
- Silver, Alain. *The Samurai Film*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1975.
- Silver, Alain; Ward, Elizabeth, eds. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1988.
- Sitney, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*. 2. vyd. New York: Oxford University Press, 1979. Klíčová studie. Doporučujeme. (1. vyd. z roku 1974 obsahuje kapitulu o Gregorym Markopoulosovi, která ve 2. vyd. není.)
- Sitney, P. Adams, ed. *Film Culture Reader*. New York: Praeger, 1970. Z časopisu věnovaného Nové americké kinematografii.
- Smoodin, Eric. *Animating Culture: Hollywood Cartoons from the Sound Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993.
- Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. 2. vyd. New York: Ungar, 1987.
- Solomon, Stanley J. *Beyond Formula: American Film Genres*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. Zajímavý přístup.
- Staiger, Janet, ed. *The Studio System*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Sussex, Elizabeth. *The Rise and Fall of British Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Taylor, John Russell; Jackson, Arthur. *The Hollywood Musical*. New York: McGraw-Hill, 1971.

## Část 1: Základní literatura

- Telotte, J. P. *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Turan, Kenneth; Zito, Stephen F. *Sinema: American Pornographic Films and the People Who Make Them*. New York: Praeger, 1974.
- Vallance, Tom. *The American Musical*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970.
- Waller, Gregory A. *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Warren, Patricia. *Elstree: The British Hollywood*. London: Elm Tree Books, 1983.
- Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970. Klasická vize filmových forem budoucnosti.
- 4E. *Stav dějin filmu: národní kinematografie*
- Abel, Richard. *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Aguilar, Carlos; Genover, Jaume. *El cine español en sus interpretes*. Madrid: Verdoux, 1992.
- Anbinder, Paul, ed. *Before Hollywood: Turn-of-the-Century American Film*. New York: Hudson Hills Press, 1987.
- Anderson, Joseph L.; Richie, Donald. *The Japanese Film: Art and Industry*. Upravené vyd. Princeton: Princeton University Press, 1982. Základní text.
- Apra, Adriano, ed. *Le Cinéma coréen*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.
- Armes, Roy. *French Cinema Since 1946*. 2 svazky. 2. rozšířené vyd. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Praktická monografie. 2. svazek pojednává o Nové vlně.
- Armes, Roy. *Patterns of Realism: Italian Neo-Realist Cinema*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1971.
- Armes, Roy. *A Critical History of British Cinema*. London: Secker & Warburg, 1978.
- Armes, Roy. *Third World Film-Making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Barnouw, Erik; Krishnaswamy S. *Indian Film*. 2. vyd. New York: Oxford University Press, 1980.
- Barr, Charles. *Ealing Studios*. Newton Abbot: David & Charles, 1977.
- Barr, Charles, ed. *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: British Film Institute, 1986.
- Behn, Manfred; Bock, Hans-Michael, eds. *Film und Gesellschaft in der DDR: Materialsammlung zu einer Veranstaltungsreihe*. 2 svazky. Hamburg: Metropolis/Cinegraph, 1988-89.
- Betts, Ernest. *The Film Business: A History of the British Cinema 1896-1972*. New York: Pitman, 1973.
- Björkman, Stig. *Film in Sweden: The New Directors*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1976.
- Bock, Audie. *Japanese Film Directors*. New York: Kodansha International, 1978.
- Bock, Hans-Michael; Töteberg, Michael, eds. *Das UFA-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt: Zweitausendeins, 1992.

## Literatura o filmu a médiích

- Browne, Nick, a kol., eds. *New Chinese Cinema: Forms, Identities, Politics*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Burch, Noël. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Latin American Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Chanan, Michael, ed. *Chilean Cinema*. London: British Film Institute, 1976.
- Corrigan, Timothy. *New German Film: The Displaced Image*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Cowie, Peter. *Screen Series: Sweden 1*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1970. Praktický přehled.
- Cowie, Peter. *Dutch Cinema: An Illustrated History*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1979.
- Cowie, Peter. *Finnish Cinema*. London: Tavistock Press, 1975. 2. vyd. Helsinki: VAPK Publishing, 1990.
- Diawara, Manthia. *African Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Downing, John, ed. *Film, Politics, and the Third World*. New York: Praeger, 1987.
- Durgnat, Raymond. *A Mirror for England*. New York: Praeger, 1971.
- Eberts, Jake; Ilott, Terry. *My Indecision Is Final: The Rise and Fall of Goldcrest Films*. London and Boston: Faber & Faber, 1990.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Berkeley: University of California Press, 1974. Německá kinematografie.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. London: British Film Institute; New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.
- Everson, William K. *The American Movie*. New York: Atheneum, 1963.
- Franklin, James C. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.
- Hochman, Stanley, ed. *American Film Directors: A Library of Film Criticism*. New York: Ungar, 1974. Uspořádáno ve formě encyklopedie: 61 režisérů, filmografie, rejstříky filmů a kritik.
- Hull, David S. *Films in the Third Reich*. New York: Simon & Schuster, 1969.
- Jacobs, Lewis. *The Rise of the American Film*. New York: Columbia University Teachers College Press, 1939, 1967.
- Kanin, Garson. *Hollywood: Stars and Starlets, Tycoons and Flesh-Peddlers, Moviemakers and Money-makers, Frauds and Geniuses, Hopefuls and Has-Beens, Great Lovers and Sex Symbols*. New York: Viking Press, 1974. Název vystihuje obsah.
- Kenez, Peter. *Cinema & Soviet Society 1917-1953*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press, 1993. K dostání i na CD-ROM.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London and New York: Verso, 1990.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947. Klasická studie. Doporučujeme.
- Lawton, Ann. *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London: Routledge, 1992.

## Část 1: Základní literatura

- Leiser, Irwin. *Nazi Cinema*. New York: Collier, 1975.
- Lent, James A. *The Asian Film Industry*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Leprohon, Pierre. *Italian Cinema*. New York: Praeger, 1966.
- Leyda, Jay. *Dian Ying: Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China*. Boston: MIT Press, 1972. Doporučujeme.
- Leyda, Jay. *Kino: History of Russian and Soviet Film*. 3. vyd. Princeton: Princeton University Press, 1983. Doporučujeme.
- Liehm, Antonin J. *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press, 1974. Doporučujeme.
- Liehm, Antonin J.; Liehm, Mira. *The Most Important Art: Eastern European Films after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Liehm, Mira. *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Litwak, Mark. *Reel Power: The Struggle for Influence and Success in the New Hollywood*. New York: William Morrow, 1986. Zajímavý pohled zvnějšku.
- Manvell, Roger. *New Cinema in Europe*. New York: Dutton, 1966. Monografie.
- Manvell, Roger. *New Cinema in the U.S.A.* New York: Dutton, 1968. Monografie.
- Manvell, Roger. *New Cinema in Britain*. New York: Dutton, 1969. Monografie.
- Manvell, Roger; Frankel, Heinrich. *The German Cinema*. New York: Praeger, 1971.
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Mellen, Joan. *Voices from the Japanese Cinema*. New York: Liveright, 1975. Sběrka rozhovorů.
- Mellen, Joan. *The Waves at Genji's Door: Japan Through Its Cinema*. New York: Pantheon, 1976.
- Michalek, Boleslaw; Turaj, Frank, eds. *The Modern Cinema of Poland*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Mora, Carl J. *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Morris, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema 1895-1939*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1978.
- Myerson, Michael. *Memories of Underdevelopment: The Revolutionary Films of Cuba*. New York: Grossman, 1973. Filmový scénář a esej o kubánské kinematografii.
- Nolletti, Arthur, Jr; Desser, David, eds. *Reframing Japanese Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Passek, Jean-Loup, ed. *Le Cinéma indien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.
- Petrie, Graham. *History Must Answer to Man: The Contemporary Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina Kiadó, 1978; New York: New York Zoetrope, 1980.
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Radvanyi, Jean, ed. *Le Cinéma géorgien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.
- Radvanyi, Jean, ed. *Le Cinéma d'Asie centrale*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1991.
- Rajadhyaksha, Ashish; Willemen, Paul. *Encyclopedia of Indian Cinema*. London: British Film Institute, 1995.



## Literatura o filmu a médiích

- Ramirez-Berg, Charles. *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Cinema, 1967–1983*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Ratschewa, Maria; Eder, Klaus. *Der bulgarische film: Geschichte und Gegenwart einer Kinematographie*. Frankfurt: Kommunales Kino, 1977.
- Rayns, Tony. *The New Chinese Cinema: An Introduction*. (společně s *King of the Children*, od Chen Kaige a Wan Zhi). London and Boston: Faber & Faber, 1989.
- Richie, Donald. *Japanese Cinema: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1990. Nové vydání klasického díla, 1. vyd. 1971.
- Sadoul, Georges. *Le Cinéma français: 1890–1962*. Paris: Flammarion, 1962. Klasické dílo.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions: 1929–1968*. New York: Dutton, 1968. Sarrisův „Panteon“ zahrnuje velké množství režisérů a rejstříky.
- Schnitzer, Luda; Schnitzer, Jean; Martin, Marcel. *Cinema in Revolution: the Heroic Era of Soviet Film*. New York: Hill and Wang, 1973. Sovětská kinematografie.
- Škvorecký, Josef. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*. Toronto: Peter Martin Associates, 1971. V češtině vyšlo pod názvem *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991 (pozn. překl.).
- Slide, Anthony. *The Cinema and Ireland*. Jefferson: McFarland, 1988.
- Slide, Anthony. *The American Film Industry: A Historical Dictionary*. New York: Lime-light Editions, 1990. Praktická příručka.
- Tam, Kwok-Kan; Dissanayake, Wimal. *New Chinese Cinema*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Tasic, Zoran; Passek; Jean-Loup, eds. *Le Cinéma yougoslave*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.
- Tsivian, Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. London: Routledge, 1994.
- Usai, Pablo Cherchi a kol. *Silent Witnesses: Russian Films, 1908–1919*. London: British Film Institute, 1990.
- Youngblood, Denise. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.
- 4F. Stav dějin filmu: filmy a jejich tvůrci**
- ALLEN, WOODY
- Girgus, Sam B. *The Films of Woody Allen*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Jacobs, Diane. *But We Need the Eggs: The Magic of Woody Allen*. New York: St. Martin's Press, 1982.
- Lax, Eric. *On Being Funny: Woody Allen and Comedy*. New York: Charterhouse, 1975.
- Palmer, Miles. *Woody Allen*. New York: Lippincott & Crowell, 1980.
- Yacowar, Maurice. *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen*. New York: Frederick Ungar, 1979.
- ALTMAN, ROBERT
- Kass, Judith. *Robert Altman*. New York: Popular Library, 1978.

## Část 1: Základní literatura

- Keyssar, Helene. *Robert Altman's America*. New York: Oxford University Press, 1991.
- McGilligan, Patrick. *Robert Altman: Jumping Off the Cliff*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- ANTONIONI, MICHELANGELO
- Arrowsmith, William. *Antonioni: The Poet of Images*. New York: Oxford University Press, 1995. S úvodem Teda Perryho.
- Brunette, Peter. *The Films of Michelangelo Antonioni*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Cameron, Ian; Wood, Robin. *Antonioni*. New York: Praeger, 1969. Monografie.
- Chatman, Seymour. *Antonioni, or the Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Leprohon, Pierre. *Michelangelo Antonioni*. New York: Simon & Schuster, 1963.
- Rohdie, Sam. *Antonioni*. London: British Film Institute, 1990.
- BERGMAN, INGMAR
- Bergman, Ingmar. *The Magic Lantern: An Autobiography*. New York: Penguin, 1987.
- Björkman, Stig; Manns, Torsten; Sima, Jonas. *Bergman on Bergman*. Do angličtiny přeložil Paul Britten. Austin. New York: Touchstone/Simon & Schuster, 1973. Rozhovor.
- Kaminsky, Stuart; Hill, Joseph F. eds. *Ingmar Bergman: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Simon, John. *Ingmar Bergman Directs*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972. Text jdoucí spíše do hloubky než do obsáznosti.
- Wood, Robin. *Ingmar Bergman*. New York: Praeger, 1969. Doporučujeme.
- Young, Vernon. *Cinema Borealis: Ingmar Bergman and the Swedish Ethos*. New York: Avon, 1971. Jeden ze zajímavějších pohledů na Bergmana. Doporučujeme.
- BERTOLUCCI, BERNARDO
- Kolker, Robert Phillip. *Bernardo Bertolucci*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Ungari, Enzo; Ranvaud, Donald. *Bertolucci by Bertolucci*. London: Plexus, 1987.
- BOGART, HUMPHREY
- Benchley, Nathaniel. *Bogart*. Boston: Little, Brown, 1975. Klasická studie kariéry hvězdy.
- BRANDO, MARLON
- Manso, Peter. *Brando: The Biography*. New York: Hyperion, 1994.
- Schickel, Richard. *Brando: A Life in Our Times*. New York: Atheneum, 1991.
- BRESSON, ROBERT
- Cameron, Ian, ed. *The Films of Robert Bresson*. New York: Praeger, 1969.
- BUÑUEL, LUIS
- Durgnat, Raymond. *Luis Buñuel*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Mellen, Joan, ed. *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*. New York: Oxford University Press, 1978.
- CAPRA, FRANK
- Capra, Frank. *The Name above the Title*. New York: Bantam, 1971. Paměti.
- McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: Simon & Schuster, 1992.

- CARNÉ, MARCEL  
Turk, Edward Baron. *Child of Paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Cambridge MA: Harvard University Press, 1989.
- CASSAVETES, JOHN  
Carney, Ray. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- CHABROL, CLAUDE  
Wood, Robin; Walker, Michael. *Claude Chabrol*. New York: Praeger, 1970.
- CHAPLIN, CHARLES  
Chaplin, Charles. *My Autobiography*. New York: Pocket Books, 1966. Doporúčujeme.  
Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1991.  
Robinson, David. *Chaplin: The Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.  
Tyler, Parker. *Chaplin, Last of the Clowns*. New York: Horizon Press, 1972.
- CHEN, KAIGE  
Chen Kaige; Zhi, Wan. *King of the Children*. Do angličtiny přeložila Bonnie S. McDougall (s úvodem Tony Raynse: *The New Chinese Cinema: An Introduction*). London and Boston: Faber & Faber, 1989.
- COCTEAU, JEAN  
Fraigneau, André. *Cocteau on the Film*. 1954. Dotisk. New York: Dover, 1972. Zaznamenané rozhovory.  
Gilson, René. *Jean Cocteau*. New York: Crown, 1964.  
Stegmuller, Francis. *Cocteau: A Biography*. London: Constable, 1986.
- COPPOLA, FRANCIS FORD  
Cowie, Peter. *Coppola*. London: Faber and Faber, 1990.  
Goodwin, Michael; Wise, Naomi. *On the Edge: The Life & Times of Francis Coppola*. New York: William Morrow, 1989.
- CUKOR, GEORGE  
Lambert, Gavin. *On Cukor*. New York: Capricorn Books, 1973.  
McGilligan, Patrick. *George Cukor: A Double Life: A Biography of the Gentleman Director*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- DEMILLE, CECIL B.  
Usai, Paolo Cherchi; Codelli, Lorenzo, eds. *L'eredità DeMille/The DeMille Legacy*. Pordenone: Edizione Biblioteca dell'Imagine, 1991.
- DEREN, MAYA  
Clark, Vévé A. a kol. *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1984.
- DISNEY, WALT  
Eliot, Marc. *Walt Disney... A Biography*. Secaucus, NJ: Carol Publishing Group, 1993.  
Smoodin, Eric, ed. *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*. New York: Routledge, 1994.
- DOVŽENKO, ALEXANDER  
Dovzhenko, Alexander. *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*. Marco Carynnyk, ed. Boston: MIT Press, 1973.

- DREYER, CARL  
Bordwell, David. *The Films of Carl Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1981.  
Milne, Tom. *The Cinema of Carl Dreyer*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1971.  
Skoller, Donald, ed. *Dreyer in Double Reflection*. New York: Dutton, 1973. Překlad Drayerova Om Filmen.
- EJZENŠTEJN, SERGEJ  
Barna, Yon. *Eisenstein*. Boston: Little, Brown, 1973.  
Eisenstein, Sergei. *Notes of a Film Director*. Dotisk. New York: Dover, 1970.  
Eisenstein, Sergei. *The Complete Films of Eisenstein*. New York: Dutton, 1974.  
Eisenstein, Sergei; Sinclair, Upton. *The Making and Unmaking of „Que viva Mexico.“* Bloomington: Indiana University Press, 1970.  
Montagu, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. New York: International, 1967. Vzpomínky.  
Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. 1952. London: Dobson, 1978.
- FASSBINDER, RAINER WERNER  
Rayns, Tony, ed. *Fassbinder*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1976, 1980.
- FELLINI, FEDERICO  
Bondanella, Peter. *The Cinema of Federico Fellini*. Princeton: Princeton University Press, 1992.  
Fellini, Federico. *Fellini on Fellini*. Do angličtiny přeložila Isabel Quigley. New York: Delacorte, 1976.  
Rosenthal, Stuart. *Cinema of Federico Fellini*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1976.
- FLAHERTY, ROBERT  
Barsam, Richard. *The Vision of Robert Flaherty: The Artist as Myth and Filmmaker*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.  
Calder-Marshall, Arthur. *The Innocent Eye*. New York: Penguin, 1970.
- FORD, JOHN  
Anderson, Lindsay. *About John Ford...* London: Plexus, 1981.  
Bogdanovich, Peter. *John Ford*. Berkeley: University of California Press, 1978. Rozhovor a filmografie. Klasické moderní dílo o scénáristice.  
Gallagher, Tag. *John Ford: The Man and His Work*. Berkeley: University of California Press, 1985.  
McBride, Joseph; Wilmington, Michael. *John Ford*. Dotisk. New York: DaCapo, 1976.
- Sarris, Andrew. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.  
Sinclair, Andrew. *John Ford*. New York: The Dial Press, 1978.
- FRANJU, GEORGES  
Durgnat, Raymond. *Franju*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- FULLER, SAMUEL  
Garnham, Nicholas. *Samuel Fuller*. New York: Viking, 1971.
- GANCE, ABEL  
Brownlow, Kevin. *Napoléon: Abel Gance's Classic Film*. London: Jonathan Cape, 1983.

## Literatura o filmu a médiích

Část 1: Základní literatura

- GARBO, GRETA  
Broman, Sven. *Conversations with Greta Garbo*. New York: Viking, 1992. Hovoří Greta Garbo.
- GODARD, JEAN-LUC  
Bellour, Raymond; Bandy, Mary Lea, eds. *Jean-Luc Godard: Son + Image: 1974–1991*. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- Cameron, Ian, ed. *The Films of Jean-Luc Godard*. New York: Praeger, 1969. Sběrka esejí.
- Godard, Jean-Luc. *Godard On Godard*. Upravil Tom Milne. New York: Viking, 1972.
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 1975. Obsahuje několik důležitých esejí o Godardovi. Doporučujeme.
- Mussman, Toby, ed. *Jean-Luc Godard*. New York: Dutton, 1968. Sběrka esejí.
- Roud, Richard. *Jean-Luc Godard*. Bloomington: Indiana University Press, 1969. Přelomová kritika. Doporučujeme.
- Sterritt, David. *The Films of Jean-Luc Godard: Seeing the Invisible*. New York: Cambridge University Press, 1999.
- GOLDWYN, SAMUEL  
Berg, A. Scott. *Goldwyn: A Biography*. New York: Knopf, 1989.
- GREENAWAY, PETER  
Lawrence, Amy. *The Films of Peter Greenaway*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- GRIERSON, JOHN  
Hardy, Forsyth. *John Grierson: A Documentary Biography*. London: Faber and Faber, 1979.
- GRIFFITH, D. W.  
Brown, Karl. *Adventures with D. W. Griffith*. Kevin Brownlow, ed. London: Secker & Warburg, 1973.
- Geduld, Harry M., ed. *Focus on D. W. Griffith*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- Henderson, Robert M. D. *W. Griffith: His Life and Work*. New York: Oxford University Press, 1972.
- Henderson, Robert M. D. *W. Griffith: The Years at Biograph*. New York: Noonday, 1970.
- Schickel, Richard. *D. W. Griffith: An American Life*. New York: Simon & Schuster, 1984.
- Wagenknecht, Edward; Slide, Anthony. *The Films of D. W. Griffith*. New York: Crown, 1976.
- HAWKS, HOWARD  
McBride, Joseph, ed. *Focus on Howard Hawks*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.
- Wood, Robin. *Howard Hawks*. Upravené vyd. London: British Film Institute, 1968, 1981.

## HERZOG, WERNER

- Blank, Les; Bogan, James, eds. *Burden of Dreams: Screenplay, Journals, Reviews, Photographs*. Berkeley: North Atlantic Books, 1984.
- Corrigan, Timothy. *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York: Routledge, 1986.
- HITCHCOCK, ALFRED  
Durgnat, Raymond. *Strange Case of Alfred Hitchcock*. Boston: MIT Press, 1975.
- Modleski, Tania. *The Women Who Knew too Much*. New York and London: Methuen, 1988.
- Rohmer, Eric; Chabrol, Claude. *Hitchcock: The First 44 Films*. Do angličtiny přeložil Stanley Hochman. New York: Frederick Ungar, 1978.
- Spoto, Donald. *The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures*. New York: Hopkinson & Blake, 1976.
- Sterritt, David. *The Films of Alfred Hitchcock*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Taylor, John Russell. *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock*. New York: Berkeley, 1977.
- Truffaut, François; Scott, Helen. *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1966. Významný rozhovor v knižním vydání. Doporučujeme.
- Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press, 1989.
- HUSTON, JOHN  
Pratley, Gerald. *The Cinema of John Huston*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1976.
- Ross, Lillian. *Picture*. New York: Avon, 1952. Klasická novinářská práce o filmování Hustonova Rudého znamení odvahy.
- Studlar, Gaylyn; Desser, David. *Reflections in a Male Eye: John Huston and the American Experience*. Washington, DC: Smithsonian Institute Press, 1993.
- KAZAN, ELIA  
Ciment, Michel. *Kazan on Kazan*. New York: Viking, 1973. „Oral history.“ (Metoda rozhovoru, pozn. překl.)
- Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life*. New York: Knopf, 1988.
- KEATON, BUSTER  
Dardis, Tom. *Keaton: The Man Who Wouldn't Lie Down*. London: Penguin Books, 1980.
- Lebel, J. P. *Buster Keaton*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1967.
- Moews, Daniel. *Keaton: The Silent Features*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Robinson, David. *Buster Keaton*. London: Secker & Warburg, 1970.
- KORDA, ALEXANDER  
Kulik, Karol. *Alexander Korda: The Man Who Could Work Miracles*. London: Virgin, 1990.
- KUBRICK, STANLEY  
Agel, Jerome. *The Making of „2001.“* New York: Signet, 1970. Výřečný přehled ve stylu „non-book“ z šedesátých let.
- Ciment, Michel, ed. *Stanley Kubrick*. Paris: Éditions Rivages, 1987.

- Clarke, Arthur C. *Lost Worlds of „2001.“* New York: Signet, 1972. Scénáristovy zkušenosti ve formě deníku.
- Dumont, Jean-Paul; Monod, Jean. *Le Foetus astral*. Paris: Éditions Christian Bourgeois, 1970. Jedna z prvních úplných strukturalistických studií o filmu (2001).
- Kagan, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Continuum, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita: A Screenplay*. New York: McGraw-Hill, 1975. Nepojednává výlučně o filmu. Nabokovův původní scénář, podstatně se odlišuje od konečné podoby filmu. Zajímavé srovnání.
- KUROSAWA, AKIRA
- Prince, Stephen. *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Richie, Donald. *Films of Akira Kurosawa*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- LANG, FRITZ
- Eisner, Lotte H. *Fritz Lang*. David Robinson, ed. London: Secker & Warburg, 1976.
- LEE, SPIKE
- Lee, Spike. *Five for Five: The Films of Spike Lee*. New York: Stewart, Tabori, & Chang/Workman, 1991.
- Lee, Spike. *By Any Means Necessary: The Making of Malcolm X*. New York: Hyperion, 1992.
- LENI, PAUL
- Bock, Hans-Michael, ed. *Paul Leni: Grafik, Theater, Film*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, 1986.
- LINDER, MAX
- Linder, Maud. *Max Linder: Le Dieu du cinéma muet*. Paris: Éditions Atlas, 1992.
- LLOYD, HAROLD
- Lloyd, Harold. *An American Comedy*. 1928. New York: Dover, 1971.
- LOSEY, JOSEPH
- Caute, David. *Joseph Losey: A Revenge on Life*. London: Faber and Faber, 1994.
- LUBITSCH, ERNST
- Eyman, Scott. *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Weinberg, Herman. *The Lubitsch Touch*. New York: Dover, 1977.
- LUCAS, GEORGE
- Pollock, Dale. *Skywalking: The Life and Films of George Lucas*. Hollywood: French, 1990.
- MALLE, LOUIS
- French, Philip, ed. *Malle on Malle*. London: Faber and Faber, 1993.
- MAY, JOE
- Bock, Hans-Michael; Lenssen, Claudia. *Joe May: Regisseur und Produzent*. Munich: edition text + kritik, 1991.
- MINELLI, VINCENTE
- Harvey, Stephen. *Directed by Vincente Minnelli*. New York: Harper & Row, 1989.
- Naremore, James. *The Films of Vincente Minnelli*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- MIZOGUČI, KENDŽI
- Kirihara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- MURNAU, F. W.
- Eisner, Lotte. *Murnau*. Berkeley: University of California Press, 1973.
- OPHÜLS, MAX
- Willemsen, Paul, ed. *Ophüls*. London: British Film Institute, 1978.
- OZU, JASUDŽIRO
- Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Richie, Donald. *Ozu*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- PABST, G. W.
- Rentschler, Eric. *The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1990.
- PASOLINI, PIER PAOLO
- Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- PORTER, EDWIN S.
- Musser, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- POWELL, MICHAEL; PRESSBURGER, EMERIC
- Christie, Ian. *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*. London: Faber and Faber, 1994.
- Powell, Michael. *A Life in Movies: An Autobiography*. New York: Knopf, 1987.
- Powell, Michael. *Million-Dollar Movie: The Second volume of His A Life in Movies*. London: Heinemann, 1992.
- RAY, NICHOLAS
- Ray, Susan, ed. *I Was Interrupted: Nicholas Ray on Making Movies*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- RAJ, SATJÁDŽIT
- Seton, Marie. *Portrait of a Director: Satyajit Ray*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- Wood, Robin. *The Apu Trilogy*. New York: Praeger, 1971.
- RENOIR, JEAN
- Bazin, André. *Jean Renoir*. Upravil François Truffaut. New York: Da Capo, 1992. Doporučujeme.
- Braudy, Leo. *Jean Renoir*. New York: Doubleday, 1972. Doporučujeme.
- Durgnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Gilliatt, Penelope. *Jean Renoir: Essays, Conversations, Reviews*. New York: McGraw-Hill, 1975.
- Leprohon, Pierre. *Jean Renoir*. New York: Crown, 1971.
- Renoir, Jean. *My Life and My Films*. New York: Atheneum, 1974.
- Renoir, Jean. *Renoir on Renoir: Interviews, Essays, and Remarks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Sesonske, Alexander. *Jean Renoir: The French Films 1924–1939*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- RESNAIS, ALAIN
- Armes, Roy. *The Cinema of Alain Resnais*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1968.

## Literatura o filmu a médiích

- Monaco, James. *Alain Resnais: The Role of Imagination*. London: Secker & Warburg, 1978; a New York: Oxford University Press, 1979. Obsahuje kapitulu o Resnaisových tzv. „non-filmech“.
- Sweet, Freddy. *The Film Narratives of Alain Resnais*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981.
- Ward, John. *Alain Resnais or the Theme of Time*. New York: Doubleday, 1968. Doporučujeme.
- ROEG, NICOLAS
- Izod, John. *The Films of Nicolas Roeg: Myth and Mind*. Houndsmill: Macmillan, 1992.
- ROHMER, ERIC
- Bonitzer, Pascal. *Eric Rohmer*. Paris: Cahiers du cinéma, 1991.
- Crisp, C. G. *Eric Rohmer: Realist and Moralizer*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Rohmer, Eric. *The Taste for Beauty*. Jean Narboni, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ROSSELLINI, ROBERTO
- Bondanella, Peter. *The Films of Roberto Rossellini*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- Brunette, Peter. *Roberto Rossellini*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Guarner, José Luis. *Rossellini*. New York: Praeger, 1970.
- ROUCH, JEAN
- Eaton, Mick, ed. *Anthropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. London: British Film Institute, 1979.
- Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SAYLES, JOHN
- Sayles, John. *Thinking in Pictures: The Making of the Movie „Matewan.“* Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- SCHRADER, PAUL
- Schrader, Paul. *Schrader on Schrader & other Writings*. Ed. Kevin Jackson. London and Boston: Faber & Faber, 1990.
- SCORSESE, MARTIN
- Keyser, Les. *Martin Scorsese*. New York: Twayne, 1992.
- Thomson, David; Christie, Ian. *Scorsese on Scorsese*. London: Faber and Faber, 1989.
- SELZNICK, DAVID O.
- Thomson, David. *Showman: The Life of David O. Selznick*. New York: Knopf, 1992.
- SJÖSTRÖM, VICTOR
- Forslund, Bengt. *Victor Sjöström: His Life and His Work*. Trans. Peter Cowie. New York: New York Zoetrope, 1988. Doporučujeme.
- SPIELBERG, STEVEN
- Mott, Donald R.; Saunders, Cheryl McAlister. *Steven Spielberg*. Boston: Twayne, 1986.
- STRAUB, JEAN-MARIE
- Roud, Richard. *Straub*. New York: Viking, 1972.

## STURGES, PRESTON

- Jacobs, Diane. *Christmas in July: The Life and Art of Preston Sturges*. Berkeley: University of California Press, 1992. Vřele doporučujeme.
- TATI, JACQUES
- Maddock, Brent. *The Films of Jacques Tati*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1977.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS
- Allen, Don. *Truffaut*. New York: Viking, 1974.
- Crisp, C. G. *François Truffaut*. New York: Praeger, 1972.
- Insdorf, Armette. *François Truffaut*. Upravené vyd. New York: Cambridge University Press, 1995. Klasické dílo, 1. vyd. 1978.
- Truffaut, François. *Truffaut by Truffaut*. New York: Abrams, 1987.
- VERTOV, DZIGA
- Vertov, Dziga. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson, ed.; Do angličtiny přeložil Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VIDOR, KING
- Durgnat, Raymond; Scott, Simmon. *King Vidor, American*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- VIGO, JEAN
- Salles Gomes, P. E. *Jean Vigo*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Smith, John M. *Jean Vigo*. New York: Praeger, 1972.
- VISCONTI, LUCHINO
- Nowell-Smith, Geoffrey. *Luchino Visconti*. New York: Doubleday, 1968.
- VON STERNBERG, JOSEF
- Weinberg, Herman. *Josef Von Sternberg: A Critical Study*. New York: Dutton, 1967.
- VON STROHEIM, ERICH
- Curtis, Thomas Quinn. *Von Stroheim*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971.
- Kozarski, Richard. *The Man You Love To Hate: Erich von Stroheim and Hollywood*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Weinberg, Herman. *Stroheim: A Pictorial Record of His Nine Films*. New York: Dover, 1975.
- WAJDA, ANDRZEJ
- Michalek, Boleslaw. *The Cinema of Andrzej Wajda*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1973.
- WELLES, ORSON
- Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View*. New York: Harper & Row, 1978.
- Brady, Frank. *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*. New York: Charles Scribner's Sons, 1989.
- Cowie, Peter. *The Cinema of Orson Welles*. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1973.
- Higham, Charles. *The Films of Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book*. Boston: Little, Brown, 1972. Obsahuje scénář a důležitou esej o původu filmu. Doporučujeme.
- McBride, Joseph. *Orson Welles*. New York: Viking, 1972.
- Naremore, James. *The Magic World of Orson Welles*. New York: Oxford University Press, 1978.



WENDERS, WIM

Dawson, Jan. *Wim Wenders*. New York: New York Zoetrope, 1977.Kolker, Robert Phillip; Beicken, Peter. *The Films of Wim Wenders*. New York: Cambridge University Press, 1992.

WILDER, BILLY

Seidl, Claudius. *Billy Wilder: Seine Filme – sein Leben*. München: Heine, 1988.

WISEMAN, FREDERICK

Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

## Nezařazeno

Behlmer, Rudy. *America's Favorite Movies: Behind the Scenes*. New York: Frederick Ungar, 1982.Corliss, Richard, ed. *The Hollywood Screenwriters*. New York: Avon, 1972. Obsahuje filmografie.Kobal, John. *People Will Talk*. New York: Knopf, 1985. Rozhovory se známými režiséry.Kozarski, Richard, ed. *Hollywood Directors, 1914–1940*. New York: Oxford University Press, 1976.MacDonald, Scott. *A Critical Cinema 2: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press, 1992.Sarris, Andrew, ed. *Interviews with Film Directors*. New York: Avon/Bard, 1967. Sběrka důležitých rozhovorů. Doporučujeme.Schickel, Richard, ed. *The Men Who Made the Movies*. New York: Atheneum 1975. 8 rozhovorů R. Schickela, podle jeho televizního pořadu.

## 5. Filmová teorie: forma a funkce

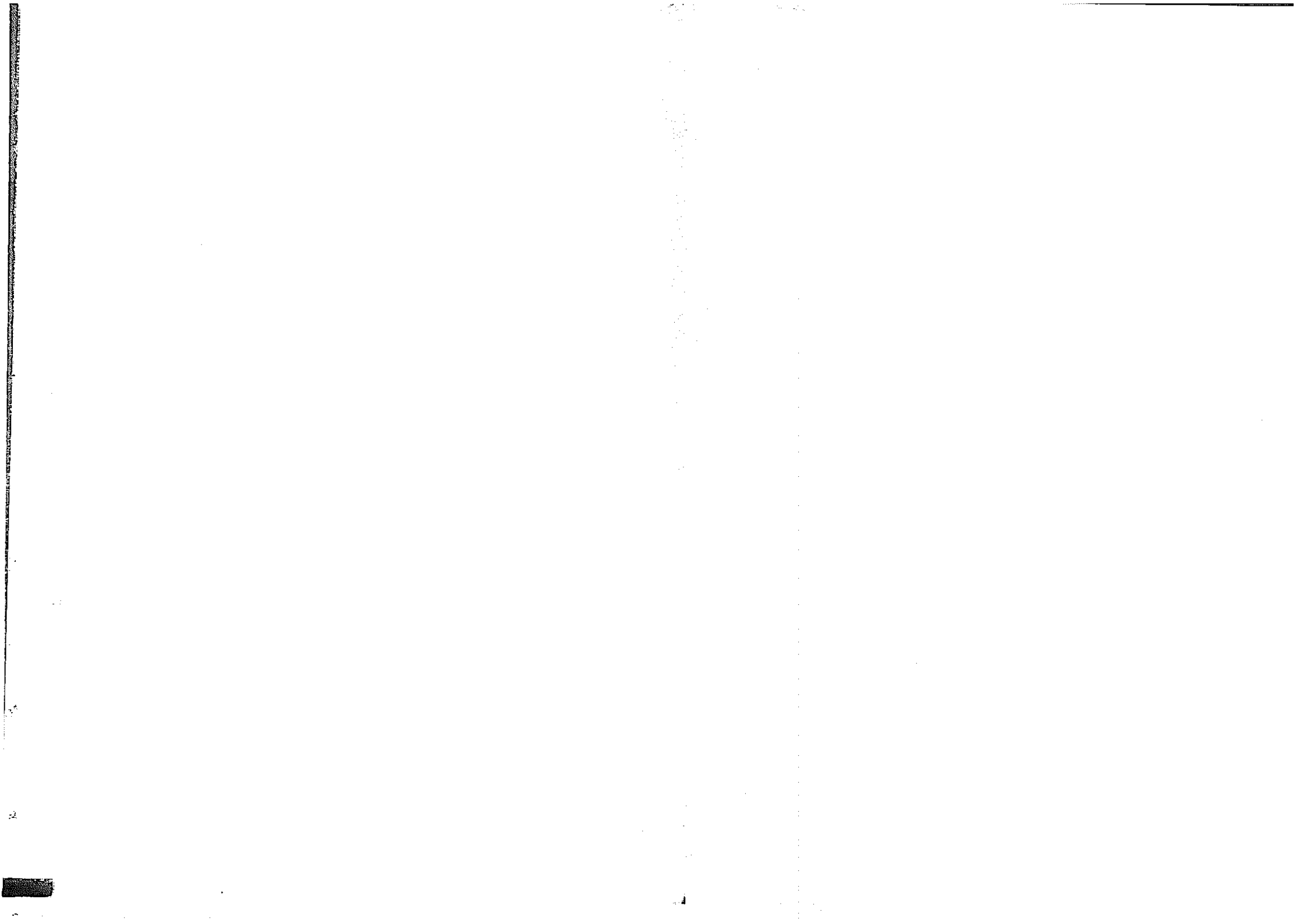
Adler, Renata. *A Year in the Dark*. New York: Random House, 1969. Autorčin deník z období, kdy pracovala v *New York Times*, nabízí zajímavý pohled na každodenní práci kritika.Agee, James. *Agee on Film*. Svazek 1: *Criticism*; Svazek 2: *Screenplays*. Dotisk. New York: Grosset, 1969. Pravděpodobně nejdůležitější americký filmový kritik z dob počátků filmu. Doporučujeme svazek 1.Allen, Richard; Smith, Murray, eds. *Film Theory and Philosophy*. New York: Oxford University Press, 1999. Sběrka ikonoklastických esejí zpochybňujících současné dogma.Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. 2. vyd. New York: Oxford University Press, 1976, 1989. Nejlépe dostupný jednosvazkový úvod do filmové teorie. Všele doporučujeme.Andrew, Dudley. *André Bazin*. New York: Oxford University Press, 1978. Důležitá, poutavá studie o André Bazinovi a jeho myšlení. Všele doporučujeme.Andrew, Dudley. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University, 1984. Pokračování knihy *The Major Film Theories*.Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. Berkeley: University of California Press, 1957, 1966. Klasický výklad teorie expresionismu. Doporučujeme.Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Do angličtiny přeložila Edith Bone. 1952. Dotisk. New York: Dover, 1970.Barsam, Richard. *Nonfiction Film Theory*. New York: Dutton, 1980.Barthes, Roland. *Elements of Semiology/Writing Degree Zero*. Do angličtiny přeložili Annette Lavers a Colin Smith. Boston: Beacon, 1968. Ve své podstatě literární kritika. Barthes je základním autorem pro každého, kdo se zajímá o sémiotiku. Doporučujeme.Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Do angličtiny přeložil Richard Miller. S předmluvou Richarda Howarda. New York: Hill and Wang, 1974.Barthes, Roland. *Mythologies*. Do angličtiny přeložila Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. 1973. Do angličtiny přeložil Richard Miller, opatřeno poznámkami Richarda Howarda. New York: Hill and Wang, 1975.Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 svazky. Vybral a do angličtiny přeložil Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967, 1971. Vybráno z vícesvazkového díla *Qu'est-ce que le cinéma?* Důležitá práce.Bazin, André. *The Cinema of Cruelty*. New York: Okpaku Communications, 1977.Bellour, Raymond; Kuntzel, Thierry; Metz, Christian, eds. *Psychoanalyse et cinéma*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Francouzská psychoanalytická sémiotika.Benjamin, Walter. *Illuminations*. Upravila Hannah Arendt. New York: Schocken, 1968. Eseje z období třicátých let od jednoho z předních dialektických kritiků. Viz zejména „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.“ Klíčová práce, doporučujeme.Bettetini, Gianfranco. *The Language and Technique of the Film*. The Hague: Mouton, 1973. Italský průkopník sémiotiky.Bondanella, Peter. *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, and Popular Culture*. New York: Cambridge University Press, 1997.Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. New York: Oxford University Press, 1989.Bordwell, David; Carroll, Noël, eds. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1986. Název vystihuje obsah.Burch, Noël. *The Theory of Film Practice*. New York: Praeger, 1973. Jeden ze dvou základních anglicky psaných pohledů na sémiotiku.Cameron, Ian, ed. *Movie Reader*. New York: Praeger, 1972. 33 článků na různá témata. Poprvé se objevily v uznávaném magazínu *Movie*, publikace obsahuje „Pantheon“ tohoto magazínu.Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. New York: Viking, 1971. Doporučujeme.Cooke, Alistair, ed. *Garbo & the Night Watchmen*. 1937. London: Secker & Warburg, 1971. Klasická antologie z třicátých let.Denby, David. *Awake in the Dark: An Anthology of American Film Criticism 1915 to the Present*. New York: Random House, 1977.

## Literatura o filmu a médiích

- Dovzhenko, Alexander. *The Poet as Filmmaker: Selected Writings*. Přeložil a upravil Marco Carynnyk. Boston: MIT Press, 1973.
- Ebert, Roger, ed. *Roger Ebert's Book of Film*. New York: Norton, 1996. Rozsáhlý výběr oblíbených esejí Rogera Eberta.
- Eco, Umberto. *The Semiotic Threshold*. The Hague: Mouton, 1973.
- Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: University of Indiana Press, 1976. Převratná studie akademika, který se proslavil jako spisovatel (*Jméno růže*, celosvětově úspěšné dílo) – jediný vědec, který skutečně našel způsob, jak popularizovat sémiotiku.
- Eisenstein, Sergei. *Film Sense*. New York: Harcourt, Brace & World, 1947. Základní významná práce.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form*. New York: Harcourt, Brace & World, 1949. Základní významná práce.
- Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture*. New York: Praeger, 1970.
- Ellis, John, ed. *Screen Reader One: Cinema/Ideology/Politics*. London: S.E.F.T., 1977. Výbor z významných časopisů sedmdesátých let.
- Farber, Manny. *Negative Space*. New York: Praeger, 1971. Pohled zvnějšku.
- Ferguson, Otis. *The Film Criticism of Otis Ferguson*. Ed. Robin Wilson. Philadelphia: Temple University Press, 1973.
- Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Gilliatt, Penelope. *Unholy Fools*. New York: Viking, 1973.
- Godard, Jean-Luc. *Godard on Godard*. Přel. Tom Milne. New York: Viking, 1972. Náročná, nicméně zásadní četba. Precizní antologie Godardových prací formou kritiky 1952–67.
- Greene, Graham. *Graham Greene on Film: Collected Film Criticism 1935–39*. London: Secker and Warburg; New York: Simon & Schuster, 1972. Dotisk. New York and Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Grierson, John. *Grierson on Documentary*. 1947. Upravil Forsyth Hardy. New York: Praeger, 1971.
- Hammond, Paul, ed. *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on Cinema*. London: British Film Institute, 1978. Významná sbírka dokumentů.
- Harvey, David. *The Condition of Post-Modernity*. Cambridge, MA.: Blackwell, 1989.
- Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: University of Indiana Press, 1981.
- Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma*. Svazek 1: *The 1950s – Neorealism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985. Vybrané články z mimořádně významného časopisu o filmu.
- Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma*. Svazek 2: *1960–1968 – New Wave, New Cinema, Reevaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986. Další vybrané články z významného časopisu o filmu.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*. 1944. Do angličtiny přeložil John Cumming. New York: Continuum, 1988.
- Jameson, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971. Nepojednává o filmu. Jde o významný úvod do dialektického kriticismu, a to i přes těžkopádnost textu. Doporučujeme.

## Část 1: Základní literatura

- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972. Praktický úvod do sémiotiky a příbuzných oblastí.
- Jameson, Fredric. *Political Unconsciousness*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
- Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990. Aplikace postmoderní materialistické teorie na interpretaci konkrétních filmů.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Jay, Martin. *The Dialectical Imagination*. Boston: Little, Brown, 1973. Přehled filozofie Frankfurtské školy.
- Kael, Pauline. *I Lost It at the Movies*. New York: Bantam, 1965. Přehled příspěvků Kaelové do periodického tisku je pečlivě upraven v antologiích, nabízí bezkonkurenčně nejobsáhlejší přehled její práce z období od šedesátých do osmdesátých let. Všechny další svazky v řadě nesou název se sexuální podtextem *Kiss Kiss Bang Bang*. New York: Bantam, 1968. *Going Steady*. New York: Bantam, 1971. *Deeper into Movies*. New York: Bantam, 1974. *Reeling*. Boston: Little, Brown, 1976. *When the Lights Go Down*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1980. *Hooked*. New York: Dutton, 1989. *Movie Love*. New York: Dutton, 1991. *For Keeps*. New York: Dutton, 1994. Viz také výměna názorů mezi Kaelovou a Andrewem Sarrisem ohledně „auteur“ teorii ve *Film Quarterly* z roku 1963, jarní, letní a podzimní vydání, (16:3, 16:4, 17:1).
- Kael, Pauline. *5001 Nights at the Movies*. Upravené vyd. New York: Henry Holt, 1982, 1991. Všeobecný průvodce, sestavený převážně z krátkých textů, poprvé vyšel v magazínu *The New Yorker*.
- Kaplan, E. Ann. *Postmodernism and Its Discontents: Theories, Practices*. London: Routledge, 1988.
- Kaplan, E. Ann. *Psychoanalysis and Cinema*. New York: Routledge, 1990.
- Kauffmann, Stanley. *Figures of Light*. New York: Harper & Row, 1971. Filmová kritika a literární vkus. Další sbírky: *Living Images*. New York: Harper & Row, 1975. *A World on Film*. New York: Harper & Row, 1966.
- Kauffmann, Stanley, a Henstell, Bruce, eds. *American Film Criticism: From the Beginnings to Citizen Kane*. New York: Liveright, 1972. Velmi praktická, rozsáhlá a pečlivě sestavená antologie.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960. Důležitý výklad teorie realismu. Doporučujeme.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. New York: Routledge, 1982.
- Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Lacan, Jacques. *Écrits: A Selection*. New York: Norton, 1977. Úvod do Lacanových anglicky psaných prací.
- Lane, Michael, ed. *Introduction to Structuralism*. New York: Basic Books, 1970. Praktický úvod, nepojednává přímo o filmu.
- Langlois, Henri. *Trois cents ans de cinéma: Écrits*. Jean Narboni, ed. Paris: Cahiers du Cinéma/ Cinémathèque Française, 1986. Sběrka textů známého archiváře.



## Literatura o filmu a médiích

- Lapsley, Robert; Westlake, Michael. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- Lindsay, Vachel. *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan, 1915. Básník prozkoumává právě se rodící umění.
- Lopate, Phillip. *Totally Tenderly Tragically: Essays and Criticism from a Lifelong Love Affair with the Movies*. New York: Doubleday, 1998. Sběrka filmových textů od zasloužilého filmového esejisty.
- Lorentz, Pare. *Lorentz on Film*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. Tvůrce filmů v roli kritika.
- MacCann, Richard D., ed. *Film: A Montage of Theories*. New York: Dutton, 1966. 40 esejí z pera tvůrců filmů a kritiků. Doporučujeme.
- Macdonald, Dwight. *On Movies*. New York: Berkley, 1971. Macdonaldův skromný útok na filmovou kritiku nabízí užitečný pohled na ve své podstatě politickou vnímavost konfrontující umění.
- Mast, Gerald; Cohen, Marshall; Braudy, Leo, eds. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 1974. 5. vyd. New York: Oxford University Press, 1998. Mimořádně přínosná sbírka teoretických textů. Všele doporučujeme.
- McConnell, Frank. *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*. New York: Oxford University Press, 1979. Zajímavá teorie narace.
- Mekas, Jonas. *Movie Journal: Rise of the New American Cinema 1959–1971*. New York: Macmillan, 1972. Kronikář undergroundu „nového amerického filmu“ a čelní představitel nenarativních filmů.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Do angličtiny přeložil Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974. Anglická verze první knihy dvousvazkových Metzových *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968, 1972. Metz je předním teoretikem filmové sémiotiky (i když se tento názor mohl od napsání knihy *Film Language* změnit.) Doporučujeme.
- Metz, Christian. *Language and Cinema*. Do angličtiny přeložila Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974. Anglická verze knihy *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Metz, Christian. *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan, 1983.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1992.
- Miller, Mark Crispin, ed. *Seeing Through Movies*. New York: Pantheon, 1990.
- Münsterberg, Hugo. *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*. New York: D. Appleton, 1916. Dotisk. New York: Dover, 1970. Jeden z prvních názorů na psychologii filmu.
- Neale, Steven. *Genre*. London: British Film Institute, 1980.
- Nichols, Bill, ed. *Movies and Methods: An Anthology*. 2. vyd., Berkeley: University of California Press, 1985. 2 svazky. Významná antologie soudobé kritiky. Doporučujeme.
- Oshima, Nagisa. *Cinema, Censorship, and the State*. Boston: MIT Press, 1992.

## Část 1: Základní literatura

- Palmer, R. Barton. *The Cinema Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. *Lutheran Letters*. 1976. Do angličtiny přeložil Stuart Hood. Manchester: Carcanet New Press and Dublin: Raven Arts Press, 1983.
- Penley, Constance, ed. *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.
- Potamkin, Harry Alan. *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. Ed. Lewis Jacobs. New York: Teachers College Press, 1978. Důležitý kritik třicátých let.
- Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. 1929, 1937. Dotisk. New York: Grove, 1970. Vedle Ejzenštejna nejdůležitější sovětský teoretik.
- Rohdie, Sam, ed. „Cinema Semiotics and the Work of Christian Metz,“ *Screen* 14: 1/2 (Spring/Summer 1973). Významná sbírka anglicky psaných esejí.
- Sarris, Andrew. *Confessions of a Cultist*. New York: Simon & Schuster, 1970. Společně s Kaelovou nejvlivnější americký kritik šedesátých a sedmdesátých let, zastánce „auteur“ teorie. Další sbírky: *The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon & Schuster, 1973. *Politics and Cinema*. New York: Columbia University Press, 1979.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Simon, John. *Movies into Films: Film Criticism 1967–70*. New York: Dial Press, 1971. Kritik jako hrdina, vynikající představitel konzervativní kritiky. Viz také *Private Screenings*. New York: Berkley, 1967.
- Solanas, Fernando; Getino, Octavio. „Towards a Third Cinema.“ *Cineaste* IV: 3, 1970.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Delta, 1966.
- Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1970. Významné eseje o Godardovi a Bergmanovi.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Thompson, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Truffaut, François. *The Films in My Life*. New York: Grove Press, 1978.
- Tudor, Andrew. *Theories of Film*. New York: Viking, 1973. Praktický přehled.
- Tyler, Parker. *Classics of the Foreign Film*. New York: Citadel, 1962. Významné ve své době.
- Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. 1962. Dotisk. New York: Atheneum, 1970. Vedle Ageeho nejdůležitější kritik období „dospívání“ kinematografie. Přínosné zejména v pojetí filmu jako lidového umění.
- Weinberg, Herman G. *Saint Cinema: Writings on the Film: 1929–1970*. New York: Dover, 1973.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. 2. vyd. New York: Viking, 1972. Zásadní sémiotická studie psaná v angličtině.
- Wollen, Peter. *Readings and Writings*. London: Verso, 1982.
- Wood, Robin. *Personal Views: Explorations in Film*. London: Gordon Frazer, 1976.

## 6. Média: v centru událostí

- Allen, Robert C. *Speaking of Soap Operas*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1985.
- Allen, Robert C., ed. *Channels of Discourse, Reassembled*. 2. vyd. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1992. Teorie a metody kritiky aplikované na konkrétních představeních.
- Altick, Richard D. *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800–1900*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.
- Ang, Ian. *Watching Dallas*. London: Methuen, 1985.
- Arlen, Michael. *Living Room War: Writings About Television*. New York: The Viking Press, 1969.
- Auletta, Ken. *Three Blind Mice: How the TV Networks Lost Their Way*. New York: Random House, 1991.
- Balio, Tino. *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- Barnouw, Erik. *A History of Broadcasting in the United States*. New York: Oxford University Press. Svazek 1: *A Tower in Babel*, 1966. Svazek 2: *The Golden Web*, 1968. Svazek 3: *The Image Empire*, 1970. Základní práce k tématu. Vše doporučíme.
- Barnouw, Erik. *The Sponsor: Notes on a Modern Potentate*. New York: Oxford University Press, 1978. Krátká a výstižná analýza.
- Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television*. New York: Oxford University Press, 2., upravené vyd. 1990. Jednosvazkové shrnutí knihy *A History of Broadcasting in the United States*. Vše doporučujeme.
- Bibb, Porter. *It Ain't as Easy as It Looks: Ted Turner's Amazing Story*. New York: Crown, 1993.
- Boddy, William. *Fifties Television: The Industry and its Critics*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- Briggs, Asa. *A History of Broadcasting in the United Kingdom*. 3 svazky. Oxford and New York: Oxford University Press, 1961–79.
- Brooks, John. *Telephone: The First Hundred Years*. New York: Harper & Row, 1976.
- Brown, Les. *Television: The Business Behind the Box*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Carey, James W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. New York: Routledge, 1989. Vynikající, srozumitelně podaná teorie.
- Chapple, Steve; Garofalo, Reebee. *Rock 'n' Roll Is Here To Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson-Hall, 1977. Vynikající úvod k tématu.
- Compaine, Benjamin M., ed. *Who Owns the Media? Concentration of Ownership in the Mass Communications Industry*. New York: Harmony, 1979, 1980. Viz zejména kapitola o filmu pro kinodistribuci od Thomase Gubacka.
- Czitrom, Daniel. *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1982.
- Dannen, Fredric. *Hit Men: Power Brokers and Fast Money Inside the Music Business*. New York: Vintage, 1991.
- Downing, John, a kol., eds. *Questioning the Media: A Critical Introduction*. Newbury Park: Sage, 1990.

- Feuer, Jane; Kerr, Paul; Vahimagi, Tise, eds. *MTM: „Quality Television.“* London: British Film Institute, 1984.
- Fiske, John. *Television Culture*. London: Methuen, 1987.
- Fiske, John; Hartley, John. *Reading Television*. London: Methuen, 1978; New York: Routledge, 1982. Klasické dílo.
- Flichy, Patrice. *Une histoire de la communication moderne: espace public et vie privée*. Paris: Éditions de la découverte, 1991.
- Fornatale, Peter; Mills, Joshua E. *Radio in the Television Age*. Woodstock, NY: Overlook Press, 1980.
- Friendly, Fred. *Due to Circumstances Beyond Our Control*. New York: Random House, 1967. Významná kniha vzpomínek, autor byl při zrodu televizního zpravodajství.
- Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon, 1981.
- Frith, Simon; Goodwin, Andrew; Grossberg, Lawrence, eds. *Sound & Vision: The Music Video Reader*. London: Routledge, 1993.
- Gans, Herbert. *Deciding What's News*. New York: Random House, 1979.
- Garnham, Nicholas. *Structures of Television*. 2. vyd. London: British Film Institute, 1978.
- Gitlin, Todd. *The Whole World Is Watching: Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Gitlin, Todd. *Inside Prime Time*. New York: Pantheon, 1983.
- Gitlin, Todd. *Watching Television*. New York: Pantheon, 1986.
- Greenfield, Jeff. *Television: The First Fifty Years*. New York: Harry N. Abrams, 1977. Obrazová publikace, i přesto jde o kvalitní přehled.
- Innis, Harold. *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press, 1951, 1973. Průlomová publikace.
- Kaplan, E. Ann. *Regarding Television: Critical Approaches—An Anthology*. Frederick, MD: University Publications of America, 1983.
- Kaplan, E. Ann. *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987. Analýza fenoménu MTV.
- Liebling, A. J. *The Press*. 1960. Upravené vyd. New York: Ballantine Books, 1975. Klasická studie od významného kritika.
- Leonard, John. *Smoke and Mirrors: Violence, Television, and Other American Cultures*. New York: New Press, 1997. Po dobu jednoho desetiletí vystupoval autor v pořadu *Sunday Morning* televize CBS jako hlavní televizní kritik. Tato kniha je přehledem jeho příspěvků.
- MacDonald, J. Fred. *One Nation Under Television: The Rise and Decline of Network Television*. New York: Pantheon, 1990. Kvalitní všeobecný přehled.
- Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York: Morrow, 1978. Provokativní absolutistický názor.
- Mankiewicz, Frank; Swerdlow, Joel. *Remote Control: Television and the Manipulation of American Life*. New York: Times Books, 1978. Doporučíme.
- Marc, David. *Demographic Vistas: Television in American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1984. Kritický pohled na sestavování televizních programů.



- Marc, David. *Comic Visions*. New York: Routledge, 1989.
- Mayer, Martin. *About Television*. New York: Harper & Row, 1974.
- McArthur, Colin. *Television and History*. London: British Film Institute, 1978.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. Kontroverzní a často nesrozumitelná, přesto však stěžejní publikace.
- McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. London: Routledge, 1994.
- Miller, Jonathan. *Marshall McLuhan*. New York: Viking Press, 1971. Komik, lékař, producent a spisovatel bere na sebe roli guru.
- Miller, Mark Crispin. *Boxed In: The Culture of TV*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- Monaco, James a kol. *Celebrity: Who Gets It, How They Use It, Why It Works*. New York: Delta Books, 1978. Obsahuje analýzu obrazu hvězdy showbyznysu v sedmdesátých letech.
- Monaco, James a kol. *Media Culture: Television, Books, Radio, Records, Magazines, Newspapers, Movies*. New York: Delta Books, 1978.
- Mueller, Claus. *The Politics of Communication*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Naremore, James; Brantlinger, Patrick, eds. *Modernity and Mass Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Newcomb, Horace. *TV: The Most Popular Art*. New York: Doubleday, 1974.
- Newcomb, Horace, ed. *Television: The Critical View* 5. vyd. New York: Oxford University Press, 1994. Důležitá základní antologie.
- Newcomb, Horace; Alley, Robert. *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Palmer, Tony. *All You Need Is Love: The Story of Popular Music*. New York: Grossman, 1976.
- Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death*. New York: Viking Penguin, 1986.
- Powers, Ron. *The Newscasters: The News Business as Show Business*. New York: St. Martin's Press, 1977.
- Schiller, Herbert I. *Mass Communications and American Empire*. Boston: Beacon Press, 1969.
- Schiller, Herbert I. *Culture, Inc.: The Corporate Takeover of Public Expression*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Schwartz, Tony. *The Responsive Chord: How Radio and TV Manipulate You*. New York: Anchor, 1973.
- Shanks, Bob. *The Cool Fire: How To Make It in Television*. New York: Norton, 1976.
- Sklar, Robert. *Prime-Time America: Life On and Behind the Television Screen*. New York: Oxford University Press, 1980.
- Smith, Anthony. *The Newspaper: An International History*. London: Thames & Hudson, 1979. Úvod do problematiky.
- Smith, Anthony. *Good-bye, Gutenberg: The Newspaper Revolution of the Eighties*. New York: Oxford University Press, 1980.
- Smith, Anthony; Paterson, Richard, eds. *Television: An International History*. 2. vyd. New York: Oxford University Press, 1998. Základní příručka.

- Smith, Sally Bedell. *In All His Glory: The Life of William S. Paley*. New York: Simon & Schuster, 1990. Pozoruhodná biografie.
- Smithsonian Institution. *History of Music Machines*. New York and London: Drake, 1975. Úvod Erika Barnouwa.
- Tebbel, John. *The Media in America*. New York: Mentor, 1974. Vývoj tištěných a elektronických médií.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken, 1975. Doporučujeme.
- Williams, Raymond. *Communications*. 3. vyd. London: Penguin, 1976.
- Winn, Marie. *The Plug-in Drug: Television, Children, and the Family*. New York: Viking and Bantam, 1977. V době svého vzniku významná publikace. „bohužel“ stále důležitá.
- Wright, John W. a kol. *Edsels, Luckies, and Frigidaires: Advertising the American Way*. New York: Delta Books, 1978. Poutavá sbírka historických reklam.
- Wright, John W. *The Commercial Connection: Advertising and the American Mass Media*. New York: Delta Books, 1979. Praktická sbírka článků s přílohami.
- Zook, Kristal Brent. *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television*. New York: Oxford University Press, 1999.

#### 7. Multimédia: digitální revoluce

- Apple Computer, Inc. *Macintosh Human Interface Guidelines*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Bible pro každého, kdo se zajímá o logiku uživatelského rozhraní.
- Augarten, Stan. *State of the Art: A Photographic History of the Integrated Circuit*. New York: Ticknor & Fields, 1983. Poněkud zastaralá, stále však poučná publikace.
- Augarten, Stan. *Bit by Bit: An Illustrated History of Computers*. New York: Ticknor & Fields, 1984. Zajímavý a užitečný přehled počátků počítačů.
- Benedikt, Michael. *Cyberspace: First Steps*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.
- Brinkley, Joel. *Defining Vision: How Broadcasters Lured the Government into Inciting a Revolution in Television*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1997. Politika a intriky kolem standardu HDTV.
- Eco, Umberto. *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. Obsahuje důležité eseje o kultuře a médiích.
- Elsaesser, Thomas; Hoffman, Kay, eds. *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1998. Mezinárodní sbírka esejí na téma digitální problematiky.
- Gabler, Neal. *Life The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. New York: Alfred A. Knopf, 1998. Gabler přijímá Huxleyho kritiku.
- Harley, Robert. *The Complete Guide to High-End Audio*. 2. vyd. Albuquerque, NM: Acapella, 1994, 1998. Stručné a jasné vysvětlení nové technologie.
- Harley, Robert. *Home Theater for Everyone*. Albuquerque, NM: Acapella, 1997. Praktický úvod do labyrintu digitálního audia a videa.
- Hiltzik, Michael. *Dealers of Lightning: Xerox PARC and the Dawn of the Computer Age*. New York: Harper Business, 1999. Pečlivě sestavené dějiny počátků mikropočítačů.

- Johnson, Steven. *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*. New York: Harper Edge, 1997. Pohled redaktora internetového magazínu *Feed* na nová média.
- Kelly, Kevin. *Out of Control: The New Biology of Machines, Social Systems, and the Economic World*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1994. Počítačové vnímání.
- Levinson, Paul. *Digital McLuhan: A Guide to the Information Millennium*. New York: Routledge, 1999. Pohled na McLuhana v průběhu následujících 30 let.
- Levy, Steven. *Insanely Great: The Life and Times of Macintosh, the Computer That Changed Everything*. New York: Viking, 1994. Kvalitní přehled dějiny značky Apple.
- Long, Mark. *The World of Satellite TV: Covering MPEG Digital TV*. 9. vyd. Summertown TN: The Book Publishing Company, 1998. Běžný průvodce problematikou.
- Lubar, Steven. *InfoCulture: The Smithsonian Book of Information Age Inventions*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1993. Průvodce stejnojmennou výstavou a důkladný přehled informačních technologií.
- Luther, Arch. *Principles of Digital Audio and Video*. Boston: Artech House, 1997. Vynikající technický úvod do problematiky.
- Luther, Arch. *Video Recording Technology*. Boston: Artech House, 1999.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf, 1995. Zamyšlení zakladatele mediální laboratoře v MIT a průkopníka multimédií nad budoucím vývojem informační společnosti.
- Nelson, Ted. *Computer Lib/Dream Machines*, 1974. Upravené vyd. Redmond, WA: Microsoft Press, 1987. Klasické dílo.
- Norman, Donald A. *The Design of Everyday Things*. New York: Doubleday, 1988, 1990. První eseje o psychosémiotice, které se staly klasickými pracemi teorie rozhraní.
- Smith, Anthony. *Books to Bytes: Knowledge and Information in the Post Modern Era*. London: British Film Institute, 1993.
- Stoll, Clifford. *The Cuckoo's Egg*. New York: Doubleday, 1989. Kniha zachycuje rok trvající špionážní aféru, do které byl v polovině osmdesátých let zapleten autor této knihy, astronom Clifford Stoll. Dokumenty PBS a mnoho vysokoškolských pedagogů umožnili tehdy vytvoření ústředního mýtu o hackerství.
- Stoll, Clifford. *Silicon Snake Oil: Second Thoughts on the Information Highway*. New York: Doubleday, 1995. Autor, internetový hrdina, poukazuje na fakt, že i přes své nepopíratelné výhody představuje internet stejné společenské a politické nebezpečí jako dříve televize.
- Taylor, Jim. *DVD Demystified: The Guidebook for DVD-video and DVD-ROM*. New York: McGrawHill, 1997. Husarský kousek na poli technických textů. Kniha vysvětluje jasně a srozumitelně základní a komplexní problematiku DVD. Nezbytná četba pro každého, kdo se zajímá o digitální média jakéhokoliv druhu.
- Tognazzini, Bruce. *Tog on Interface*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1992. Guru fenoménu rozhraní pojímá tuto specifickou problematiku osvětleným způsobem.
- Wallace, James; Erickson, Jim. *Hard Drive: Bill Gates and the Making of the Microsoft Empire*. New York: John Wiley & Sons, 1992. Kvalitní přehled prvních let vývoje Microsoftu.

## Část 2: Další informace

### 8. Katalogy a encyklopedie

Film

Filmové přehledy a katalogy přišly na světlo světa teprve ve chvíli, kdy se objevilo video. Dnes už jich najdeme na pultech knihkupectví poměrně velké množství, v šedesátých letech však bylo obtížné nějaký přehled získat. Prvními průkopníky sestavování obsáhlých filmových přehledů byli ve Francii Georges Sadoul a v Anglii Roger Manwell a Tim Cawwell. Přibližně ve stejné době začal svou filmovou ročenku *Film Guides* vydávat i Peter Cowie. Ve Spojených státech a Velké Británii zase vychází první vydání úspěšného průvodce televizními filmy od Leslie Halliwell a Leonarda Maltina.

V osmdesátých letech výrazně přispěl k filmovým přehledům svou mnoho let sestavovanou a milovanou knihou *The Film Encyclopedia* Ephraim Katz. Zemřel v roce 1994 před jejím druhým vydáním. V roce 1980 vychází kniha *Cinema: A Critical Dictionary* od Richarda Rouda, který byl jedním ze oblíbenců Jean-Luc Godarda a ředitelem newyorského filmového festivalu a který razil cestu evropským filmům na americký trh. Zemřel v roce 1989, jeho vliv je však znát dodnes. V osmdesátých letech rovněž začíná vycházet rozsáhlá řada *CineGraph* Hans-Michaela Bocka, jejíž rozsah se dnes počítá na tisíce stran, a mnohosvazkový osobitý katalog filmů *The Movie Picture Guide* (1984) od Jay Roberta Nashe a Stanleyho Ralpa Rosse. Jejich vydavatelství CineBooks získala News Corp a nakrátko také Baseline. Každoroční aktualizace byly tedy vydávány až do roku 1998, a to různými firmami, avšak stále pod redakčním vedením Jo Imesona a Jamese Pallota.

V devadesátých letech se filmové přehledy posunuly z knižní podoby do podoby elektronické. CD-ROMu *Cinemanía* firmy Microsoft s příspěvky od Leonarda Maltina, Pauline Kaelové, Baseline a dalších se prodalo na tři miliony, dokud nepřestal vycházet. CineBooks svůj *The Motion Picture Guide* vydala také na CD-ROMu a Blockbuster rovněž sponzoroval CD-ROM s přehledem filmů. Stejně jako tato publikace, vše je již vyprodáno. Pozornost se dnes přesunula k internetu, kde je nejpoužívanější Internet Movie Data Base (IMDB.com).

*The American Film Institute Catalogue of Motion Pictures Produced in the U.S. Svazek F2: Feature Films 1921–1930 (2 svazky.); Svazek F6: Feature Films 1961–1970. Svazek F1: Feature Films 1911–1920; Svazek F3: Feature Films 1931–1940. 1971, 1976,*

- 1988, 1993. Pokračující řada (je plánováno více než 20 dalších svazků o významných a krátkých filmech a filmových týdenících), údajně však již uzavřená.
- Bawden, Liz-Anne, ed. *The Oxford Companion to Film*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Bock, Hans-Michael, ed. *CineGraph Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Munich: edition text + kritik, 1984– (řada). Rozsáhlé a pečlivě sestavené bio-filmografie. Dostupné i na internetu (viz níže).
- Cawkwell, Tim; Smith, John M., eds. *The World Encyclopedia of Film*. New York: A&W Visual Library, 1972.
- Chirat, Raymond. *Catalogue des films français de long métrage*. Vícesvazkové dílo, různí vydavatelé. *Films de fiction 1919–1929*. Toulouse: Cinémathèque de Toulouse, 1984. *Films sonores de fiction 1929–1939*. Brussels: Cinémathèque Royale de Belgique, 1975. *Films sonores de fiction 1040–1950*. Luxembourg: Éditions Imprimerie Saint-Paul, 1981.
- Directory of Films By and/or About Women*. Berkeley: Women's Historical Research Center, 1972. Jedno z prvních klasických feministických děl.
- Ebert, Roger. *Roger Ebert's Movie Home Companion*. Kansas City: Andrews & McMeel, 1989–.
- Gifford, Denis. *The British Film Catalogue 1895–1985: A Reference Guide*. 2. vyd. Newton Abbot: David & Charles, 1987.
- Halliwell, Leslie. *The Filmgoer's Companion*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977. Následují opakovaná vyd.
- Halliwell, Leslie. *Halliwell's Film Guide*. London: Granada, 1977. Následují opakovaná vyd.
- Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. 2. vyd. New York: Harper-Collins, 1994. Nadlidská práce z dílny filmového vědce, od chvíle, kdy byla poprvé vydána (1980), je základním dílem filmové literatury.
- Magill, Frank N., ed. *Magill's Survey of Cinema: First Series*, 1980; *Druhá řada*, 1981; *Silent Films*, 1982; *Foreign Language Films*, 1985. Englewood Cliffs, NJ: Salem Press.
- Maltin, Leonard, ed. *Movie and Video Guide*. Ročenka. New York: New American Library, Signet 1969–. Desítky tisíc hesel s krátkým popisem.
- Maltin, Leonard, ed. *Leonard Maltin's Movie Encyclopedia*. New York: Dutton, 1994.
- Manvell, Roger; Jacobs, Lewis, eds. *International Encyclopedia of Film*. New York: Crown, 1972.
- Monaco, James, ed. *Who's Who in American Film Now*. 2. vyd. New York: New York Zoetrope, 1987. Průvodce odkazy na 12 000 herců, hereček a tvůrců filmů. Podle databáze Baseline.
- Monaco, James; Pallot James, eds., společně s editory Baseline. *The Encyclopedia of Film*. New York: Perigee Books; London: Virgin Books, 1991. Podle databáze Baseline.
- Monaco, James; Pallot, James, eds. *The Movie Guide*. New York: Perigee Books, 1992. *The Virgin International Film Guide*, 2. vyd. London: Virgin Books, 1993. Podle databáze CineBooks.

- Monaco, James. *The Dictionary of New Media*. New York: Harbor Electronic Publishing, 1999. Obsáhlý přehled nového (a starého) jazyka médií, obsahuje i úvod do digitální revoluce.
- The New York Times Directory of the Film*. New York: Arno Press, 1970, 1974. Počítačově sestavený jmenný rejstřík k filmovým recenzím *Timesů*.
- Passek, Jean-Loup, ed. *Dictionnaire du cinéma*. Paris: Larousse, 1986.
- Pratt, Douglas. *The Laser Video Disc Companion*. 3. vyd. New York: New York Zoetrope, 1995. Vynikající obsáhlý průvodce po CD-ROMech, obsahuje zajímavé komentáře k filmům.
- Pratt, Douglas. *Doug Pratt's Guide to DVD-Video*. New York: Harbor Electronic Publishing, 1999. Po šestnácti letech recenzování CD-ROMů autor ví, o čem mluví. Obsáhlé a poučné.
- Roud, Richard, ed. *Cinema: A Critical Dictionary: The Major Filmmakers*. 2 svazky. London: Secker & Warburg; New York: Viking, 1980.
- Sadoul, Georges. *Dictionary of Films, Dictionary of Filmmakers*. Přeložil a aktualizoval Peter Morris. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Scheuer, Steven H., ed. *Movies on TV*. Ročenka. New York: Bantam Books, 1958–. 20 000 hesel. Shrnutí dějových linií a stručné recenze.
- Thomas, Nicholas, ed. *International Dictionary of Film and Filmmakers*. 5 sv. Detroit: Saint James Press, 1991–94.
- Thomson, David. *A Biographical Dictionary of Film*. 2. vyd. London: Secker & Warburg; New York: Morrow, 1981. Vynikající eseje o hvězdách filmu. Doporučujeme.
- Wakeman, John. *World Film Directors*. New York: H. W. Wilson, 1987. 2 svazky. Užitečné eseje o největších světových režisérech.

## ROZHLAS A TELEVIZE

- Brooks, Tim; Marsh, Earle. *The Complete Directory to Prime Time Network TV Shows 1946–*. New York: Ballantine, 1979. Následují další vydání.
- Brown, Les, ed. *Les Brown's Encyclopedia of Television*. 3. vyd. Detroit: Visible Ink Press, 1992. Neocenitelná příručka od mistra americké televizní kritiky.
- Buxton, Frank; Owen, Bill. *The Big Broadcast 1920–1950*. New York: Avon, 1972. Průvodce rozhlasovým vysíláním.
- Dunning, John. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York: Oxford University Press, 1998. Nové vydání *Tune in Yesterday*.
- McNeil, Alex. *Total Television: A Comprehensive Guide to Programming from 1948 to the Present*. 3. vyd. New York: Penguin, 1991.
- Terrace, Vincent. *The Complete Encyclopedia of Television Programs*. 3 sv. New York: New York Zoetrope, 1985, 1986.

## 9. Bibliografie

- Basic Books in the Mass Media*. Eleanor Blum. Urbana: University of Illinois Press, 1972. Základní bibliografie.
- Bibliography of National Filmographies*. Harriet W. Harrison, ed. Brussels: FIAF, 1985.

## Literatura o filmu a médiích

- Cinema Booklist*. George Rehrauer. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1972. *Supplement One*, 1974. *Příloha 2*, 1976. Základní bibliografie filmové literatury.
- Film Criticism: An Index to Critics' Anthologies*. Richard Heinzkill. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1975.
- Literature of the Film*. Alan Dymant. London: White Lion Publishers, 1975.
- Moving Pictures: An Annotated Guide to Selected Film Literature*. Eileen Sheahan. Cranbury, NJ: A. S. Barnes, 1978.
- Film: A Reference Guide*. Robert A. Armour. Westport, CT: Greenwood Press, 1980.
- Literature of the Film*. Alan Dymant. London: White Lion, 1975.

### 10. Průvodce časopisy a periodiky

Tři ze sedmi průvodců periodickou literaturou o filmu se omezují pouze na filmové časopisy, jeden se filmovým časopisům věnuje z větší části, ale obsahuje i informace ze všeobecných neperiodických publikací. Ze zbývajících dalších tří průvodců zaměřených na filmové časopisy se dva věnují pouze těm anglicky psaným. Každý je proto svým způsobem užitečný, i když se z velké části překrývají.

*International Index to Film Periodicals*. Vydává International Federation of Film Archives (FIAF). Ročenka vydávaná od roku 1971 až do současnosti. Různí vydavatelé. Běžný rejstřík filmových periodik, zahrnuje i anglické a cizojazyčné odborné časopisy. Viz také *International Index to Television Periodicals*. FIAF, 4 svazky dle období, 1979–90.

*The Film Index: A Bibliography*. Svazek 1: *The Film as Art*. Svazek 2: *The Film as Industry*. Svazek 3: *The Film in Society*. Sestaveno v rámci spisovatelského programu Works Project Administration Staff, 1941. Dotisk. Millwood, NY: Kraus International Publications, 1985–88. Jeden z prvních klasických průvodců.

*The New Film Index*. Upravili Richard Dyer MacCann a Edward S. Perry. New York: Dutton, 1975. 540 str. Zahrnuje 38 filmových časopisů v angličtině a příležitostně vydání i ostatních časopisů z období let 1930 až 1970. Společně s každoročně vydávaným svazkem sdružení FIAF představuje základní nástroj pro vyhledávání.

*The Critical Index*. John C.; Gerlach, Lana. New York: Teachers College Press, 1974. 726 str. Počítačově vytvořená bibliografie článků o filmu v angličtině, 1946–1973. Zahrnuje 22 periodických tiskovin.

*Index to Critical Films Reviews in British and American Film Periodicals; Together with Index to Critical Reviews of Books About Film: 1930–1972*. 2 svazky. Stephen E. Bowles. New York: Burt Franklin Co., 1975. Přibližně 700 stran. Unikátní rejstřík knižních recenzí.

*A Guide to Critical Reviews, Part 4: Bibliography of Critical Reviews of Feature Length Motion Pictures Released from October 1927 through 1963*. James R. Salem. 2. svazky. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1971. 12 000 hesel.

*Retrospective Index to Film Periodicals 1930–1971*. Linda Batty. New York: R. R. Bow-

Část 2: Další informace

- ker, 1975. Průvodce každoročně vydávanými rejstříky sdružení FIAF, viz výše. Zahrnuje 20 periodických tiskovin v angličtině.
- Motion Picture Directors: A Bibliography of Magazine and Periodical Articles, 1900–1969*. Mel Schuster. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1973. 418 stran.
- Film Literature Index*. Albany: State University of New York at Albany, Film and Television Documentation Center. Ročenka vydávaná od roku 1973 až do současnosti. Rejstřík autorů a předmětový rejstřík zahrnují více než 300 filmových periodických tiskovin v různých jazycích a 125 všeobecných časopisů v angličtině.
- Film Review Index*. Svazek 1: 1882–1949, 1986; Svazek 2: 1950–1985, 1987. Phoenix, AZ: Oryx.
- Film Review Annual*. Englewood, NJ: Jerome S. Ozer. Ročenka vydávaná od roku 1981 do současnosti.
- The New York Times Film Reviews 1913–1968*. 6 svazků. New York: Arno Press, 1970. Kompletní přetisk recenzí více než 17 000 filmů společně s kumulativním rejstříkem.
- The New York Times Film Reviews 1913–1970: Jednosvazkový výběr*. Upravil George Amberg. New York: Quadrangle, 1971. 495 stran.
- The Drama Scholar's Index to Plays and Filmscripts: A Guide to Plays and Filmscripts in Selected Anthologies, Series, and Periodicals*. Gordon Samples. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974. 460 stran.

### 11. Různí průvodci

- Cowie, Peter, ed. *International Film Guide*. Vychází každoročně od roku 1964. London: Tantivy Press. Jedna z nejužitečnějších filmových příruček, obsahuje množství esejí na nejrůznější téma. Cenná díky svým ročním přehledům filmové produkce v mnoha zemích. Vychází od roku 1990, *Variety International Film Guide*. Doporučujeme.
- Enser, A. G. S., ed. *Filmed Books and Plays: 1928–1974*. New York: Academic Press, 1974. Katalog knih a her, které se staly filmovými předlohami.
- Gianakos, Larry. *Television Drama Series Programming: A Comprehensive Chronicle, 1959–1975*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1979.
- Klotman, Phyllis Rauch. *Frame by Frame: A Black Filmography*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Konigsberg, Ira. *The Complete Film Dictionary*. 2. vyd. New York: Penguin, 1997.
- Marill, Alvin H. *Movies Made for Television: The Telefeature and the Miniseries 1964–1986*. 3. vyd. New York: New York Zoetrope, 1987.
- Monaco, James. *The Connoisseur's Guide to Movies*. New York: Facts On File, 1985. Vybraný přehled – 1400 zajímavých nebo významných filmů.
- Powers, Ann. *Blacks in American Movies*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1974.
- Steinberg, Cobbett. *Film Facts*. New York: Facts On File, 1980.
- Thompson, Hilary a kol., eds. *1951–1976 British Film Institute Productions: A Catalogue of Films Made Under the Auspices of the Experimental Film Fund 1951–1966 and the Production Board 1966–1976*. London: British Film Institute, 1977.

## Literatura o filmu a médiích

- Truitt, Evelyn. *Who Was Who On Screen: 1920–1971*. New York: R. R. Bowker, 1974. 480 stran. 6000 osobností stříbrného plátna.
- Van Nooten, S. I., ed. *Vocabulaire du cinéma/Film Vocabulary/Film Woordenlijst*, 6. vyd. The Hague: Netherlands Information Service, 1974, 900 filmových termínů ve francouzštině, angličtině, holandštině, italštině, němčině, španělštině a dánštině.
- World Radio, T. V. Handbook*. New York: Billboard Publications, vydáváno ročně.

### 12. Časopisy

Do této chvíle bylo jenom anglicky vydáno na 500 různých filmových magazinů a časopisů, z nichž celých 200 stále vychází. Tento vybraný seznam obsahuje většinu těch, které se v současné době citují, a navíc několik dalších, které i přes svůj nízký náklad mají určitý význam. Předem varujeme: většina filmových časopisů nemá jistou existenci, některé z nich v tuto chvíli už nemusí existovat!

- American Cinematographer*. Hollywood. Přední technicky zaměřený časopis.
- l'Avant-Scène du Cinéma*, 6 rue Git le coeur 75006 Paris. Úctyhodný časopis, který přináší kompletní scénáře nových i klasických filmů, někdy i dvojjazyčně.
- Cahiers du Cinéma*. Paris. Nejvlivnější filmový časopis, který kdy vycházel.
- Camera Obscura*. Film Studies Program, University of California v Santa Barbaře. Feministická filmová teorie.
- Cineaste*. Řídí: Gary Crowder. New York. Doporučujeme pro eklektický a politicky citlivý přístup. Tento čtvrtletník prokázal neobvyklou životaschopnost.
- Cinema Journal*. Teoretický časopis společnosti Society for Cinema Studies. Redakční úprava University of Illinois, Urbana; vydává University of Texas Press, Austin.
- The DVD/Laser Disc Newsletter*. Douglas Pratt. Měsíčník. Vychází od roku 1984 a je dílem jednoho jediného člověka. Představuje nejlepší informace o DVD a laserových discích a také něco z nejlepších článků o filmu. New York. [www.dvdlaser.com](http://www.dvdlaser.com). Fax: 516 594 9307.
- Film Comment*. Řídí: Richard T. Jameson. Film Society of Lincoln Center, New York. Dvouměsíčník.
- Film Dope*. 5 Norman Court, Little Heath, Potters Bar, Hertfordshire EN6 1HY, England. Čtvrtletník, slovník filmu na pokračování.
- Film History: An International Journal*. Řídí: Richard Koszarski, American Museum of the Moving Image. Srozumitelné historické eseje, kvalitně ilustrované.
- Film Quarterly*. University of California Press, Berkeley. Čtvrtletník, dlouhodobě řídil Ernest Callenbach, nyní řídí Ann Martin.
- Iris*. Éditions Analeph, Paris. Teoreticky zaměřené; francouzsko-anglická vydání.
- Journal of Film and Video*. University Film and Video Association.
- Journal of Popular Film*. Bowling Green State University, Bowling Green, OH. Čtvrtletník.

## Část 2: Další informace

- Literature/Film Quarterly*. Salisbury State University, Salisbury, MD. *Premiere*. New York. Seriózní filmový časopis i pro laickou veřejnost, který si konečně získal pozornost inzerentů.
- Quarterly Review of Film & Video*. Harwood Academic Publishers, Chur, Švýcarsko.
- SCREEN*. John Logie Baird Centre of the Universities of Glasgow and Strathclyde. Čtvrtletník.
- Sight and Sound*. British Film Institute, London. Měsíčník. Dlouhodobě řídí: Penelope Houston. Vznikl v devadesátých letech z původního *Monthly Film Bulletin*, úctyhodného časopisu vydávaného BFI.
- Velvet Light Trap*. University of Texas Press. Austin, TX. Vychází půlročně.
- Wide Angle*. Ohio University School of Film. Vydává Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD.

### 13. Databáze

#### CD-ROM

- Microsoft Cinemania*. Baseline, Roger Ebert, Pauline Kael, Ephraim Katz, Leonard Maltin, James Monaco a další. CD-ROM. Redmond, WA: Microsoft Electronic Publishing. 1992–97. Vhodná kombinace informací od Maltina, Katze a z publikace *The Encyclopedia of Film* činí z tohoto jednoho CD-ROMu nejlepší zdroj informací pro milovníky filmu. Vyprodáno.
- The Motion Picture Guide*. James Pallot a Jo Imeson, eds. New York: CineBooks. 1992–97. CD-ROM vydávaný ročně. Obsáhlý přehled a reference k více než 30 000 filmům, sestaveno podle původní 20svazkové řady z poloviny osmdesátých let, kterou vytvořili Jay Robert Nash a Stanley Ralph Ross. Neobsahuje multimedia. K dostání jsou i roční aktualizace v tištěné podobě. Velké množství informací z této ročenky je přístupných také na internetu: [www.tvguide.com](http://www.tvguide.com). Vyprodáno.
- Blockbuster Entertainment Guide to Movies & Videos*, 2. vyd. Různí autoři. Portland, OR: Creative Multimedia, Inc., 1996. CD-ROM. Po CD-ROMech *Cinemania* a *Motion Picture Guide* se tato propagační publikace, distribuovaná přes videotéžce, stala pravděpodobně nejobsáhlejším CD. Obsahuje 23 000 recenzí a 10 000 biografí a filmografií z různých zdrojů. Vyprodáno.
- Lexikon des internationalen Films*. Katholischer Institut für Medieninformation a Katholische Filmkommission für Deutschland. Munich: Systema, 1995.

#### Internet

- Baseline*. Placená služba pro odbornou veřejnost. Baseline spravuje rozsáhlé množství informací o více než 70 000 filmech a televizních programech, 15 000 společnostech, 700 000 tvůrčích filmů, hercích, technických pracovnících a o 5000 filmech a televizních programech, které jsou ve výrobě, dále informace o novinách a přináší další různé informace. Službu využívají tisíce předplatitelů a je dostupná přes většinu hlavních filmových knihoven. Baseline je částečně provozována i firmou Nexis, kterou jsem založil v roce 1982 a která v roce 1992 splýnula s firmou UNET, aby se mohla zaměřit na software a poskytování slu-



## Literatura o filmu a médiích

žeb. V roce 1999 byla Baseline koupena firmou BIG Entertainment, provozovatelem několika internetových stránek souvisejících s filmem.

*CineGraph*. On-line verze velkolepého díla Hans-Michaela Bocka je dostupná na [www.cinegraph.de](http://www.cinegraph.de). Bock začal vytvářet na počátku osmdesátých let kontinuální a úplnou encyklopedii německého filmu. Od roku 1984 bylo v edici text + kritik, Mnichov vydáno přes 30 úryvků *CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film* ve formě volných listů. Posledních několik let je *CineGraph* podporován odborem kultury města Hamburku, který vydává také další příručky, organizuje konference a udržuje i jiné databáze související s kinematografií v němčině. Jde o jednu z nejrozsáhlejších databází na světě.

*Internet Movie Database*, [www.imdb.com](http://www.imdb.com). IMDB (The Internet Data Base) je jedním z nejúspěšnějších internetových projektů. Začal v roce 1990 jako souhrn přehledů, kterou vytvořil Col Needham a několik dalších nadšenců v Londýně. Skutečný rozmach zaznamenala tato databáze ale až v roce 1993, kdy byla umístěna na internetové stránky Cardiff University (Wales). Průběžně ji aktualizuje velké množství editorů a přispěvatelů z celého světa. Informace jsou překvapivě přesné, a to i přes dobrovolnický charakter celého projektu. Od roku 1996 se IMDB stává zčásti placenou službou a obchoduje s inzercí. V roce 1998 ji získává Amazon.

Další odkazy na zajímavé internetové stránky najdete na webových stránkách této knihy: [www.readfilm.com](http://www.readfilm.com).

## REJSTRÍK českých názvů

101 dalmatinů (101 Dalmatians) 618  
1941 355  
1984 518, 567  
200 motelů (200 Motels) 141  
2001: Vesmírná odysea (2001: A Space  
Odyssey) 54, 135, 204, 216, 310, 325, 572,  
596, 615  
30. září 1955 (September 30, 1955) 266  
42. ulice (42<sup>nd</sup> Street) 586  
451° Fahrenheita (Fahrenheit 451) 315, 527  
48 hodin (48 Hrs.) 362  
8 1/2, 308, 328, 594

### A

A co dál? (Breaking Away) 602  
A loď pluje (E la nave va) 328  
Absolvent (Graduate, The) 348, 349, 350  
Accattone 329  
Aléra Thomase Crowna (Thomas Crown  
Affair, The) 370  
Aléra z titulní stránky (Sbatti il mostro in  
prima pagina) 330  
Aguirre, hněv Boží (Aguirre, der Zorn Got-  
tes) 344  
Air Force One 366  
Akt sestupující ze schodů (Nu descendant  
l'escalier) 39, 46  
Aktuální události (Current Affair, A) 507  
Aleluja (Hallelujah!) 269  
Alenka ve městech (Alice in den Städten)  
344  
Alex v říši divů (Alex in Wonderland) 358  
Alexandr Něvský (Aleksandr Něvskij) 54,  
413, 587  
Alice 359  
Alice už tu nebydlí (Alice Doesn't Live Here  
Anymore) 271, 351

Alicin restaurant (Alice's Restaurant) 320,  
348  
Alphaville čili Podivné dobrodružství Lem-  
myho Cautiona (Alphaville, une étrange  
aventure de Lemmy Caution) 316, 421  
Amadeus 334  
Amarcord 328, 332  
Americká noc (Nuit américaine, La) 315  
Americká rodina (American Family, An) 519  
Americká ruleta (American Roulette) 327  
Americké graffiti (American Graffiti) 213,  
354  
Americký prezident (American President,  
The) 372  
Americký přítel (Amerikanische Freund,  
Der) 344  
Americký sen (American Dream) 375  
Američan v Paříži (American in Paris, An)  
310  
Amíci (Yanks) 324  
Amistad 356  
Anatomie vraždy (Anatomy of a Murder)  
310  
Andaluský pes (Chien andalou, Un) 169,  
336, 585  
Anděl Levine (Angel Levine, The) 347  
Anděl u mého stolu (Angel at My Table, An)  
384  
Anděl zkázy (Ángel exterminador, El) 336  
Andrej Rublev (Andrei Rublyov) 335  
Anglický pacient (English Patient, The) 253  
Ani stín podezření (Shadow of a Doubt)  
298  
Anna Elliotová (Persuasion) 383, 613  
Annie Hallová (Annie Hall) 359, 360, 600  
Antonio das Mortes (Dragão da Maldade  
contra o Santo Guerreiro, O) 336, 597

## Film jako umění

- Apokalypsa (Apocalypse Now) 36, 344, 353, 602  
 Apollo 13 372  
 Ariel 386  
 Armageddon 367, 618  
 Ars Poetica 30, 625  
 Artisté pod kopulí cirku (Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos, Die) 342  
 Arzenál (Arsenal) 295  
 Asfaltová džungle (Asphalt Jungle, The) 306  
 Atalanta (Atalante, L') 298  
 Austin Powers: Špión, který mě vojel (Austin Powers: The Spy Who Shagged Me) 276, 619  
 Autobiografie Malcoma X (Autobiography of Malcom X, The) 378  
 Avalon 371
- B**
- Babe – galantní prasátko (Babe) 384  
 Babetina hostina (Babettes gæstebud) 386  
 Bambusový dům (House of Bamboo) 307  
 Banány (Bananas) 359  
 Barbar Conan (Conan the Barbarian) 366  
 Barbaři před branami (Barbarians at the Gate) 387  
 Bariéra (Baricera) 333  
 Barravento 336  
 Barry Lyndon 29, 80, 83, 325  
 Barton Fink 375  
 Barva granátového jablka (Sayat Nova) 334  
 Barva peněz (Color of Money, The) 351  
 Barvy moci (Primary Colors) 349, 350, 383  
 Batman 254, 368  
 Batman a Robin (Batman & Robin) 367  
 Beavis a Butt-head (Beavis and Butt-head) 276, 508  
 Beetlejuice 368  
 Během léta (Durante l'estate) 331  
 Berlín, Alexandrovo náměstí (Berlin Alexanderplatz) 344  
 Berlín, symfonie velkoměsta (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt) 53  
 Bez střechy a bez zákona (Sans toit ni loi) 320  
 Bezpečné místo (Safe Place, A) 350  
 Bezstarostná jízda (Easy Rider) 350, 597  
 Big Lebowski (Big Lebowski, The) 375  
 Billy Kid (Left Handed Gun, The) 309  
 Billy lhář (Billy Liar) 324  
 Bílý žár (White Heat) 306  
 Bio Ráj (Nuovo cinema Paradiso) 369, 380  
 Bistro (Diner) 371  
 Bitva o Alžír (Battaglia di Algeri, La) 331  
 Bitva o Chile (Batalla de Chile, La) 336  
 Black Picture Show 347  
 Blade Runner 328, 329, 604  
 Bláhové ženy (Foolish Wives) 292  
 Bláznivý Petříček (Pierrot le fou) 79, 177, 316  
 Blízká setkání třetího druhu (Close Encounters of the Third Kind) 355  
 Bob a Carol a Ted a Alice (Bob & Carol & Ted & Alice) 358  
 Boccaccio '70 115, 329  
 Bohatství (Fortune, The) 350  
 Bohové musí být šílení (Gods Must Be Crazy, The) 386, 604  
 Bonanza 511, 593  
 Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde) 320, 348, 350, 596  
 Bostoňanky (Bostonians, The) 384  
 Boudu z vody vytažený (Boudu sauvé des eaux) 186, 297  
 Bouře (Tempest, The) 575  
 Bouře (Tempest) 127, 358  
 Bradyovi (Brady Bunch Movie, The) 362  
 Bratr z jiné planety (Brother from Another Planet, The) 375  
 Bratranec a sestřenice (Cousin, cousine) 177, 342  
 Bratři McMullenovi (Brothers McMullen, The) 375  
 Brazílie – zpráva o mučení (Brazil: A Report on Torture) 360  
 Brecht o divadle (Brecht on Theatre) 50, 625  
 Brianova píseň (Brian's Song) 500  
 Britské zvuky (British Sounds) 419, 421  
 Brutální Nikita (Nikita) 382, 384  
 Buena Vista Social Club 345  
 Buffalo Bill a Indiáni (Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson) 80, 357  
 Buggy Malone 328  
 Burani z Beverly Hills (Beverly Hillbillies, The) 362, 493, 494  
 Butch Cassidy a Sundance Kid (Butch Cassidy and the Sundance Kid) 271, 275, 597

- Byl chutný ten můj Francouz (Como Era Gostoso o Meu Francês) 336  
 Byli obětováni (They Were Expendable) 281  
 Byt (Apartment, The) 300

- C**
- Cabiria 234, 582  
 Cabiriiny noci (Notti di Cabiria, Le) 200, 312, 313  
 Carioca (Flying Down to Rio) 299, 586  
 Cascando 434, 436  
 Casino 352  
 Cathy se vrací domů (Cathy Come Home) 595  
 Cats 310  
 Celá parta je tady (Gang's All Here, The) 298  
 Celebrity 360  
 Céline a Julie si vyjely na lodi (Céline et Julie vont en bateau) 318  
 Cena za něžnost (Terms of Endearment) 371  
 Centrální oblast (Région centrale, La) 203, 206, 207, 337  
 Cesta (Walkabout) 328  
 Cesta ke slávě (Bound for Glory) 599  
 Cesta na Měsíc (Voyage dans la lune, Le) 286, 551, 581  
 Cestou na fórum se stala divná věc (Funny Thing Happened on the Way to the Forum, A) 40, 215, 310, 326  
 Cesty svobody (Roads to Freedom) 512  
 Císařovna Jang Kwei-fei (Yôkihi) 311  
 Civilizace (Civilization) 513  
 Cléo od pěti do sedmi (Cléo de 5 à 7) 320  
 Cliffhanger 366, 367  
 Co dál, doktore? (What's Up, Doc?) 350  
 Co je to film? (Qu'est-ce que le cinéma) 413  
 Co žere Gilberta Grapea (What's Eating Gilbert Grape) 386  
 Columbo 307, 495  
 Commitments, The 328  
 Cotton Club (Cotton Club, The) 310, 354
- Č**
- Čaroděj ze země Oz (Wizard of Oz, The) 587  
 Čekání na Godota (Waiting for Godot) 554  
 Čelisti (Jaws) 78, 212, 355, 402, 599  
 Černoška z... (Noire de..., La) 339

## REJSTŘÍK českých názvů

- Červená pustina (Deserto rosso, Il) 117, 164, 166, 185, 199, 328, 594  
 Červená řeka (Red River) 298  
 Četa (Platoon) 283, 375, 606  
 Čína je blízko (Cina è vicina, La) 330  
 Číňanka (Chinoise, La) 167, 265, 316  
 Čínská brána (China Gate) 307  
 Čínská čtvrť (Chinatown) 300  
 Čínský syndrom (China Syndrome, The) 282, 602  
 Člověk na konci (Terminal Man, The) 175, 180  
 Čtyři malé holčičky (4 Little Girls) 379
- D**
- Đábel ve slečně Jonesové (Devil in Miss Jones, The) 276  
 Đábelské ženy (Diaboliques, Les) 175, 176  
 Daguerrotypy (Daguerreotypes) 320  
 Daleko od Vietnamu (Loin du Vietnam) 418  
 Dallas 500, 510, 511  
 Dáma v jezeře (Lady in the Lake) 43, 52, 207  
 Dáma ze Šanghaje (Lady from Shanghai, The) 192  
 Danny Rose z Broadwaye (Broadway Danny Rose) 359  
 Dave 178, 337, 368  
 David a Líza (David and Lisa) 348  
 Dědicové (Herdeiros, Os) 336  
 Dědictví tety Cookie (Cookie's Fortune) 358  
 Dědičky (Örökség) 333  
 Deep End 333  
 Dělnická třída jde do ráje (Classe operaia va in paradiso, La) 331  
 Demolition Man 367  
 Den nezávislosti (Independence Day) 366, 367  
 Den poté (Day After, The) 605  
 Den, kdy se zastavila Země (Day the Earth Stood Still, The) 310  
 Deník americké manželky (Diary of a Mad Housewife) 348  
 Deník komorné (Journal d'une femme de chambre, Le) 336  
 Deník pro Timothyho (Diary for Timothy, A) 297  
 Deník schizofreničky (Diario di una schizofrenica) 331  
 Deník venkovského faráře (Journal d'un curé de campagne) 312

## Film jako umění

- Deník zloděje z Shinjuku (Shinjuku dorobonikki) 339  
 Denní světlo (Daylight) 367  
 Děrsu Uzala (Derusu Uzara) 339  
 Deset dní, které otřásl světem (Oktjabr) 295  
 Detektiv (Déetective) 317  
 Detektiv Shaft (Shaft) 347  
 Děti ráje (Enfants du paradis, Les) 298, 615  
 Děti ulice (Sciuscià) 282, 304, 589  
 Dětská hra (Child's Play) 374  
 Děvčátko (Pretty Baby) 320  
 Děvče ze sirkárny (Tulitikkutehtaan tyttö) 386  
 Devět měsíců (Kilenc hónap) 333  
 Dick Tracy 364, 368  
 Dim Sum – Trochu srdce (Dim Sum: A Little Bit of Heart) 269  
 Dítě Paříže (Enfant de Paris, L') 234  
 Diva 384  
 Divadlo a jeho dvojenec (Théâtre et son double, Le) 48  
 Divoká banda (Wild Bunch, The) 309, 597  
 Divoké dítě (Enfant sauvage, L') 315  
 Dlouhá jízda (Get on the Bus) 379  
 Dny naděje (Days of Hope) 327  
 Dny vína a růží (Days of Wine and Roses) 320  
 Dobré časy (Good Times) 496  
 Dobré ráno, Vietname (Good Morning, Vietnam) 371  
 Dobrodružství (Avventura, L') 314, 328, 593  
 Dobrý Will Hunting (Good Will Hunting) 375  
 Dobyvatelé ztracené archy (Raiders of the Lost Ark) 355, 603  
 Dodeska-den (Dodesukaden) 339  
 Dokonalý pár (Perfect Couple, A) 357  
 Doktor No (Dr. No) 362, 594  
 Doktor... (Doctor...) 312  
 Dokud nás smrt nerozdělí (Till Death Us Do Part) 494  
 Don King: Jenom v Americe (Don King: Only in America) 387  
 Don Juan 584  
 Doors (Doors, The) 375  
 Dopis Jane (Letter to Jane) 422  
 Dopolodní strašidla (Vormittagsspuk) 53  
 Dostanu tě, syčáku (I'm Gonna Git You Sucka) 377, 379  
 Dotek zenu (Hsia nu) 340  
 Dotek zla (Touch of Evil) 211  
 Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb) 325, 594, 605  
 Dr. Mabuse, dobrodruh (Dr. Mabuse, der Spieler) 294, 583  
 Dracula (Bram Stoker's Dracula) 354, 585  
 Drahoušek (Darling) 324  
 Dravci a vrabci (Uccellacci e uccellini) 329  
 Dravé ryby (Rumble Fish) 354  
 Drtivý dopad (Deep Impact) 618  
 Duch minulosti (Ghosts of Mississippi) 372  
 Dům duchů (House of the Spirits, The) 386  
 Dům na 92. ulici (House on 92nd Street, The) 281, 589  
 Durhamští Býci (Bull Durham) 374  
 Dva jeli spolu (Two Rode Together) 309  
 Dvacáté století (Novecento) 330, 331, 600  
 Dvacáté století (Twentieth Century) 298, 586  
 Dvě nebo tři věci, které o ní vím (2 ou 3 choses que je sais d'elle) 58, 316, 421, 595  
 Dvojčata (Twins) 337, 368  
 Dvouproudá asfaltka (Two-Lane Blacktop) 350  
 Dynastie (Dynasty) 510  
 Dženilmenská dohoda (Gentleman's Agreement) 310  
 Džungle před tabulí (Blackboard Jungle) 358

## E

- E. T. – Mimoszemšťan (E.T. the Extra-Terrestrial) 310, 355, 364, 604  
 Ecce homo! (Crowd, The) 293  
 Ed TV (Edtv) 372  
 Elektra a její pravda (Szerelmem, Elektra) 333  
 Elvíra Madiganová (Elvira Madigan) 332  
 Emigranti (Utvandrarna) 333  
 Emma 383  
 Empire 41  
 Entr'acte, L' (Mezihra) 53  
 Eseje o významech ve filmu (Essais sur la signification au cinéma) 423  
 Ethan Frome 384  
 Evangelium svatého Matouše (Vangelo secondo Matteo, Il) 329

## REJSTŘÍK českých názvů

- Evropané (Europeans, The) 384  
 Eyes Wide Shut 325
- F**
- Fail Safe (Selhání vyloučeno) 605  
 Falešná hra s králikem Rogerem (Who Framed Roger Rabbit) 355, 365, 368  
 Fannya Alexandr (Fanny och Alexander) 332  
 Fantastická cesta (Fantastic Voyage) 96  
 Fargo 375  
 Fata morgána (Fata Morgana) 344  
 Film 434, 435  
 Film a spol. (Cinéma et cie) 400  
 Film jako umění (Film als Kunst) 402, 403  
 Film – vývoj a povaha nového umění (Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst, Der) 412  
 Filmová technika (Film Technique) 408, 584  
 Filmové herectví (Film Acting) 408  
 Five Heartbeats (Five Heartbeats, The) 377  
 Flákač (Slacker) 375  
 Flákači (Mallrats) 375  
 Flashdance 276  
 Flintstoneovi (Flintstones, The) 362  
 Forrest Gump 368  
 Fotogenika (Photogénie) 400  
 Fotohra – psychologická studie (Photoplay: A Psychological Study, The) 399, 582  
 Francouzova milenka (French Lieutenant's Woman, The) 324  
 Francouzský šéfkuchař (French Chef, The) 509  
 Frankenstein 585  
 Fresh Prince (Fresh Prince of Bel-Air, The) 367
- G**
- Gabriel nad Bílým domem (Gabriel Over the White House) 281  
 Gándhí (Gandhi) 328, 364, 381, 382, 604  
 Gandža a Hess (Ganja & Hess) 347  
 Generál Patton (Patton) 321  
 Gepard (Gattopardo, Il) 329  
 Germinal 234  
 Gertruda (Gertrud) 295  
 Gigant (Giant) 266  
 Gigi 310  
 Gimme Shelter 321  
 Ginger a Fred (Ginger e Fred) 328

- Giulietta a duchové (Giulietta degli spiriti) 200, 328  
 Gloria 321  
 Godzilla 366  
 Goldbergovské variace (Goldberg-Variationen) 54  
 Gösta Berling (Gösta Berlings saga) 294, 583  
 Great Muppet Caper, The 370  
 Gremlins 355  
 Grey Gardens 321  
 Guinnessova kniha světových rekordů (Guinness Book of World Records) 287

## H

- Hamlet (1990) 367  
 Hamlet (1996) 382  
 Hammett 345  
 Hana a její sestry (Hannah and Her Sisters) 359  
 Hanba (Skammen) 161, 171, 332  
 Harry a Tonto (Harry and Tonto) 120, 358  
 Hazardní hráč (Hustler, The) 306, 352  
 Hebká kůže (Peau douce, La) 315  
 Hedvábné punčochy (Silk Stockings) 310  
 Helsinky Neapol po celou noc (Helsinki Naples All Day Long) 386  
 Hirošima, má láska (Hiroshima mon amour) 319, 593  
 Hitler, film z Německa (Hitler – ein Film aus Deutschland) 345  
 Hlas krve (Apur Sansar) 311  
 Hlava 22 (Catch-22) 350  
 Hlava rodiny (Householder, The) 384  
 Hlavní filmové teorie (Major Film Theories, The) 400  
 Hledám Amy (Chasing Amy) 375  
 Hliněné valy (Remparts d'argile) 342  
 Hluboké hrdlo (Deep Throat) 276  
 Hluboký spánek (Big Sleep, The) 118, 264, 296, 298, 300, 306, 589  
 Hodina vlků (Vargtimmen) 94, 163, 170, 171, 332  
 Hodina výhně – poznámky a svědectví o neokolonialismu, násilí a osvobození (Hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, La) 337  
 Hodinář od sv. Pavla (Horloger de Saint-Paul, L') 342

## Film jako umění

- Hodný, zlý a ošklivý (Buono, il brutto, il cattivo, Il) 309  
 Hollywood Shuffle 376, 377  
 Hon na ponorku (Hunt for Red October, The) 366  
 Honba za diamantem (Romancing the Stone) 368  
 Hora Kančendžangha (Kanchenjunga) 311  
 Horečka sobotní noci (Saturday Night Fever) 497  
 Hoř, má panenka 334  
 Hořící Mississippi (Mississippi Burning) 328  
 Hořké slzy Petry von Kantové (Bitteren Tränen der Petra von Kant, Die) 344  
 Hosté Večeře Páně (Nattvardsgästerna) 332  
 Hostinec u dračí brány (Long men ke zhen) 340  
 Hra (Play) 434, 435  
 Hra na pláč (Crying Game, The) 253  
 Hra se smrtí (Clockers) 379  
 Hráč (Gambler, The) 324  
 Hráč (Player, The) 215, 357, 359, 609  
 Hraje skupina Spinal Tap (This Is Spinal Tap) 372  
 Hrdina proti své vůli (Hero) 382  
 Hrozná holka (Schreckliche Mädchen, Das) 385  
 Hrozná děti (Enfants terribles, Les) 197  
 Hrozný hněvu (Grapes of Wrath, The) 588  
 Hříšný tanec (Dirty Dancing) 276  
 Hříšně snů (Field of Dreams) 374  
 Hud 321  
 Hudební komnata (Jalsaghar) 311  
 Hvězdná pěchota (Starship Troopers) 366  
 Hvězdné války/Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje (Star Wars/Star Wars IV: Episode IV – A New Hope) 212, 354, 355, 600  
 Hvězdy na čepicích (Csillagosok, katonák) 333
- Ch**
- Chamtivost (Greed) 290, 292, 583  
 Chan se ztratil (Chan Is Missing) 269  
 Chang (Chang: A Drama of the Wilderness) 105, 121  
 Chaplin 382  
 Charles mrtev či živ (Charles mort ou vif) 345  
 Charlieho andílci (Charlie's Angels) 480
- Chlapci ze sousedství (Boyz n the Hood) 376, 378, 608  
 Chlapec (Shonen) 339  
 Chléb náš vezdejší (Our Daily Bread) 293  
 Chodba šoků (Shock Corridor) 307  
 Christo v Paříži (Christo in Paris) 322  
 Chuť makrel (Sanma no aji) 311  
 Chval Marxe a podávej munici (Praise Marx and Pass the Ammunition) 327  
 Chybné kroky (Falsche Bewegung) 344
- I**
- Iluminace (Iluminacja) 333  
 Imaginární signifikant (Signifiant imaginaire – Psychoanalyse et cinéma, Le) 154, 428  
 India Song 212  
 Indiánský masakr (Indian Massacre, The) 269  
 Indické prázdniny (Aranyer Din Ratri) 311  
 Interface (Interface, The) 154, 157  
 Interiéry (Interiors) 359  
 Interview (Intervista) 328  
 Interview s prezidentem Allendem (Interview with President Allende) 360  
 Intimní osvětlení 334  
 Intolerance 289, 398, 582  
 Invaze lupičů těl (Invasion of the Body Snatchers) 282, 310  
 Isadora 324  
 Ivanovo děství (Ivanovo detstvo) 335
- J**
- J.F.K. (JFK) 283, 610  
 Já, špión (I Spy) 506  
 Jak jsem vyhrál válku (How I Won the War) 326  
 Jak si vzít milionáře (How to Marry a Millionaire) 594  
 Jak zavraždit svou manželku (How to Murder Your Wife) 320  
 Jako v zrcadle (Såsom i en spegel) 332, 593  
 James či ne (James ou pas) 346  
 Jane Austenová na Manhattanu (Jane Austen in Manhattan) 384  
 Jane Birkinová očima Agnes Vardové (Jane B. par Agnès V.) 320  
 Jarní příběh (Conte de printemps) 318  
 Jazyk a film (Langage et cinéma) 423, 426  
 Jazzový zpěvák (Jazz Singer, The) 584

- Jděte na východ po Beaconově ulici (Walk East on Beacon!) 281  
 Jeď, řekl (Drive, He Said) 350  
 Jeden chybný krok (One False Move) 387, 389  
 Jedna od srdce (One from the Heart) 354  
 Jedna plus jedna (One Plus One) 203, 470  
 Jednej správně (Do the Right Thing) 378  
 Jednoho dne (Certo giorno, Un) 331  
 Jedovatý břečťan (Poison Ivy) 374  
 Jeho dívka Pátek (His Girl Friday) 298  
 Její milionář (Easy Living) 300  
 Její zpověď (Blackmail) 585  
 Jellyho poslední jam (Jelly's Last Jam) 310  
 Jen dva mohou hrát (Only Two Can Play) 311  
 Jezero zapomnění (Limbo) 375  
 Jih proti Severu (Gone with the Wind) 244, 500, 587  
 Jindřich V. (Henry V) 382, 608  
 Jíst pít muž žena (Yin shi nan nu) 269  
 Jízda v bouři (Ride in the Whirlwind) 350  
 Jízda vysočinou (Ride the High Country) 309  
 Jízva hanby (Scar of Shame, The) 270  
 JLG/JLG – prosincový autoportrét (JLG/JLG – autoportrait de décembre) 611  
 Jménem zákona (In nome della legge) 329  
 Joeovo holičství v Bed-Stuy – řežeme hlavy (Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads) 377  
 Johannas 347  
 Johnny Guitar 310  
 Johnny Páráiko (Johnny Stecchino) 385  
 Jonáš, kterému v roce 2000 bude 25 let (Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000) 345, 346  
 Joseph Campbell a síla mýtu (Joseph Campbell and the Power of Myth) 510  
 Jsem uprchlý galejník (I Am a Fugitive from a Chain Gang) 246  
 Jsem v pořádku, Jacku (I'm All Right Jack) 311  
 Jsem zvědavá – žlutá (Jag är nyfiken – en film i gult) 332, 596  
 Ju Dou 386  
 Jules a Jim (Jules et Jim) 315, 358, 594  
 Julie (Julia) 272  
 Jurský park (Jurassic Park) 132, 212, 310, 356, 367, 610

**K**

- K smrti odsouzený uprchl (Condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, Un) 312  
 Kabinet doktora Caligariho (Kabinett des Doktor Caligari, Das) 293, 583  
 Kandidát (Candidate, The) 358  
 Kansas City – Přísně tajné (Kansas City Confidential) 307  
 Kapka medu (Taste of Honey, A) 324  
 Kapsář (Pickpocket) 312  
 Karabiniéři (Carabiniers, Les) 418, 527  
 Kašpar Hauser – Každý sám pro sebe a Bůh proti všem (Kaspar Hauser – Jeder für sich und Gott gegen alle) 344  
 Kazatelova žena (Preacher's Wife, The) 372  
 Kdo se bojí Virginie Woolfové? (Who's Afraid of Virginia Woolf?) 349  
 Kdo to klepe na moje dveře? (Who's That Knocking at My Door?) 351  
 Kdyby... (If...) 324  
 Když bouře burácí (Way Down East) 289  
 Když Harry potkal Sally (When Harry Met Sally...) 372  
 Kes 327  
 Kika 386  
 King Kong 586, 605  
 Kino Evropa – Jiný Hollywood (Cinema Europe: The Other Hollywood) 287  
 Kino-oko (Kinoglaz) 296  
 Kino-pravda 296  
 Kláňino koleno (Genou de Claire, Le) 317  
 Klavírní koncert č. 23 (Piano Concerto No. 23) 32  
 Klec bláznů (Cage aux folles, La) 342  
 Kleopatra (Cleopatra) 594  
 Klub šťastných žen (Joy Luck Club, The) 269  
 Kluk z El Flaminga (Flamingo Kid, The) 372  
 Kmotr (Godfather, The) 353, 354, 500, 598, 620  
 Kmotr III (Godfather: Part III, The) 354  
 Kočka a kanárek (Cat and the Canary, The) 294  
 Kojak 307, 495  
 Kokosové ořechy (Cocoanuts, The) 384  
 Komik (Entertainer, The) 324  
 Koncert vůlí – Vytváření Gettyho centra (Concert of Wills: Making the Getty Center) 322

## Film jako umění

- Konec civilizace (Brave New World) 518  
 Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga) 295  
 Konec rozkvětu (Prime Cut) 358  
 Konec Sheily (Last of Sheila, The) 175, 176  
 Konformista (Conformista, II) 330  
 Konkurenti (Tin Men) 371  
 Kontrolor Sanšo (Sanshō dayu) 311  
 Kopytem do hlavy (Horse's Mouth, The) 311  
 Korida lásky (Al no corrida) 340  
 Korunní svědek (Star Witness, The) 281  
 Kořeny (Roots) 497, 500, 600  
 Kouř zbraní (Gunsmoke) 496  
 Kovodělník Mimi zraněný ve své cti (Mimi metallurgico ferito nell'onore) 331  
 Koyanisquaatsi 604  
 Kráčím se vztyčenou hlavou (Walking Tall) 307  
 Král komedie (King of Comedy, The) 351  
 Král z Marvín Gardens (King of Marvin Gardens, The) 350  
 Královna Alžběta (Elizabeth) 618  
 Královská svatba (Royal Wedding) 204, 310  
 Království víl (Royaume des fées, Le) 286  
 Kramerová versus Kramer (Kramer vs. Kramer) 273, 602  
 Kráska a zvíře (Beauty and the Beast) 610  
 Kráska dne (Belle de jour) 336  
 Kráska v růžovém (Pretty in Pink) 373  
 Krásný podzimní den (Akibiyori) 311  
 Krev kondora (Yawar mallku) 336  
 Kristus se zastavil v Eboli (Cristo si è fermato a Eboli) 177, 329, 332  
 Kritik (Critic, The) 394  
 Kronika Anny Magdaleny Bachové (Chronik der Anna Magdalena Bach) 342  
 Kronika jednoho léta (Chronique d'un été) 323, 593  
 Krotitel Morant ('Breaker' Morant) 338  
 Krotitelé duchů (Ghostbusters) 337, 368, 370, 605  
 Krotitelé duchů II (Ghostbusters II) 178  
 Krvavé léto (Summer of Sam) 379  
 Krvavé svatby (Noces rouges, Les) 317  
 Krvavý trůn (Kumonosu jō) 311  
 Křestní jméno Carmen (Prénom Carmen) 317  
 Křivák (One-Eyed Jacks) 309  
 Křižník Potěmkin (Bronenosec Potomkin) 295, 584

- Kukarača (Cucaracha, La) 115  
 Kundun 352  
 Kuře na octu (Poulet au vinaigre) 317  
 Kvintet (Quintet) 357  
 Kýchání Freda Otta (Fred Ott's Sneeze) 230, 286

## L

- Lacombe Lucien 320, 341  
 Lady Eva (Lady Eve, The) 300  
 Lanč (Biches, Les) 317  
 Lásky a anarchie (Film d'amore e d'anarchia, ovvero 'stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...') 331  
 Lásky a smrti (Love and Death) 359  
 Lásky a žurnalistika (Kärlek och journalistik) 294  
 Lásky odpoledne (Amour l'après-midi, L') 317  
 Lásky přes internet (You've Got Mail) 373  
 Lásky jedné plavovlásky 334  
 Laura 310  
 Laverne a Shirley (Laverne and Shirley) 480  
 Leadbelly 347  
 Ledová bouře (Ice Storm, The) 269  
 Léč pro Lorenza (Lorenzo's Oil) 384  
 Leningradští kovbojové dobývají Ameriku (Leningrad Cowboys Go America) 386  
 Leopardí žena (Bringing Up Baby) 298  
 Lepší už to nebude (As Good as It Gets) 371  
 Lesní jahody (Smultronstället) 307, 313  
 Letní vojáci (Summer Soldiers) 339  
 Líbej mě až k smrti (Kiss Me Deadly) 307  
 Lidé deště (Rain People, The) 353  
 Likvidátor (Eraser) 367  
 Lítost a soucit (Chagrin et la pitié, Le) 341, 598  
 Loch Katrine 43  
 Lola Montès 312  
 Lolita 325  
 Loni v Marienbadu (Année dernière à Marienbad, L') 319, 321  
 Loučení s Lennoxem (Long Goodbye, The) 356  
 Lucía 336  
 Lucky Luciano 329  
 Luna (Luna, La) 330

## M

- Macbeth 311  
 Macunaíma 336  
 Madame de... 312  
 Mafiáni (Goodfellas) 78, 352  
 Magiae naturalis 68  
 Mahler 328  
 Malcolm X 378, 610, 648  
 Malé životní etudy (Five Easy Pieces) 350  
 Malíři malují (Painters Painting: The New York Art Scene 1940-1970) 360  
 Maltézský sokol (Maltese Falcon, The) 588  
 Malý Dieter chce létat (Little Dieter Needs to Fly) 344  
 Malý velký muž (Little Big Man) 348  
 Maminka a děvka (Maman et la putain, La) 340, 341  
 Mandžuský kandidát (Manchurian Candidate, The) 321  
 Manhattan 114, 198, 359, 363  
 Mansfieldské sídlo (Mansfield Park) 383  
 Manželové (Husbands) 358  
 Manželský pár (Married Couple, A) 337  
 Manželství Marie Braunové (Ehe der Maria Braun, Die) 344  
 Maratóneček (Marathon Man) 324  
 Marnie 190  
 Maroko (Morocco) 298  
 MASH (M\*A\*S\*H) 356  
 Maso (Meat) 322  
 Matewan 375, 650  
 Matka (Ma) 295  
 Matka a dcera (Mother and Daughter) 42  
 Maurice 384  
 McCabe a paní Millerová (McCabe & Mrs. Miller) 309, 356  
 Medium Cool 266, 268, 360  
 Mechanický balet (Ballet mécanique) 53, 57, 583  
 Mechanický pomeranč (Clockwork Orange, A) 95, 325  
 Melounář (Watermelon Man, The) 346  
 Měsíc nad Broadwayí (Moon Over Broadway) 322  
 Měsíční buben (Moon Drum) 133  
 Měsíční svit (Moonlighting) 505  
 Městečko Twin Peaks (Twin Peaks) 505  
 Město naděje (City of Hope) 375  
 Metropolis 294

## REJSTŘÍK českých názvů

- Mezihra (Entr'acte, L') 53  
 Miami Vice 308, 504  
 Milenci (Amants, Les) 319  
 Millerova křižovatka (Miller's Crossing) 375  
 Milostný příběh aneb Tragédie pracovnice pošta a telegrafů (Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T.) 335  
 Milovat (Att älska) 332  
 Milovníci hudby (Music Lovers, The) 328  
 Miluji tě, miluji tě (Je t'aime, je t'aime) 319, 322  
 Miluju Lucy (I Love Lucy) 490, 523, 591  
 Mimo zákon (Down by Law) 385  
 Minnie a Moskowitz (Minnie and Moskowitz) 358  
 Misérables, Les 310  
 Misery nechce zemřít (Misery) 372  
 Mission: Impossible 362  
 Místní hrdina (Local Hero) 328, 382  
 Místo (Posto, Il) 331  
 Mít a nemít (To Have and Have Not) 298  
 Mladí muži za pultem/Podvodníci z New Jersey (Clerks) 375  
 Mladý Törless (Junge Törless, Der) 343  
 Mladý Winston (Young Winston) 138  
 Mlčení (Tystnaden) 114, 332  
 Mlčení jehňátek (Silence of the Lambs, The) 374  
 Mléčná dráha (Voie lactée, La) 336  
 Mlýn (Millhouse) 360  
 Mnoho povyku pro nic (Much Ado About Nothing) 382  
 Moana 121, 292  
 Moc (Power) 321  
 Mocná Afrodíté (Mighty Aphrodite) 360  
 Moderní doba (Modern Times) 291, 587  
 Modrý anděl (Blaue Engel, Der) 298  
 Moje krásná prádelnička (My Beautiful Laundrette) 382, 606  
 Moje noc s Maud (Ma nuit chez Maud) 317, 596  
 Moje skvělá kariéra (My Brilliant Career) 338  
 Moje večeře s Andrem (My Dinner with Andre) 320  
 Moje žena a moje tchyně (My Wife and My Mother-in-law) 150  
 Mojžíš a Aron (Moses und Aron) 342  
 Mona Lisa 38, 606



## Film jako umění

- Monty Pythonův Létající cirkus (Monty Python's Flying Circus) 211, 513  
Morgan – případ zralý k léčení (Morgan: A Suitable Case for Treatment) 324  
Moře, náš osud (In Which We Serve) 282, 588  
Moskva na Hudsonu (Moscow on the Hudson) 358  
Moucha (Fly, The) 310  
Mravenec Z (Antz) 367, 618  
Můj miláček Klementina (My Darling Clementine) 298  
Můj nejoblíbenější Marfan (My Favorite Martian) 362  
Můj strýček (Mon oncle) 312  
Můj strýček Antonín (Mon oncle Antoine) 337  
Můj strýček z Ameriky (Mon oncle d'Amérique) 319  
Můj život jako pes (Mitt liv som hund) 386  
Muppet Movie, The 370  
Muppets dobývají Manhattan (Muppets Take Manhattan, The) 370  
Musí to mít (She's Gotta Have It) 376, 378  
Mustangové (Misfits, The) 309  
Mušketýři ze špinavé uličky (Musketeers of Pig Alley, The) 289  
Muzeum voskových figurín (Wachsfigurenkabinett, Das) 294  
Muž a žena (Homme et une femme, Un) 342  
Muž s kinoaparátom (Čeloveč s kinoapparátom) 293, 296, 585  
Muž se zlatou paží (Man with the Golden Arm, The) 310  
Muž v bílém obleku (Man in the White Suit, The) 311  
Muž z Laramie (Man from Laramie, The) 308  
Muž, který spadl na Zemi (Man Who Fell to Earth, The) 328  
Muži v černém (Men in Black) 367  
Muž z Aranů (Man of Aran) 586  
Mužský rod, ženský rod (Masculin, féminin) 316, 421  
Mýdlo (Soap) 500  
Mys hrůzy (Cape Fear) 352
- N**  
Na černé listině (Front, The) 321  
Na dno vášně (Carne trémula) 386  
Na dva západy (À double tour) 165  
Na Hromnice o den více (Groundhog Day) 368  
Na sever Severozápadní linkou (North by Northwest) 220, 314, 316, 428, 593  
Na shledanou, chlapi (Au revoir les enfants) 320  
Na východ od ráje (East of Eden) 266, 310  
Na zdraví! (Cheers) 496, 506  
Nahé dětství (Enfance nue, L') 341  
Náhlé bohatství chudáků z Kombachu (Plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, Der) 343  
Náhlé vzplanutí (Strohfeuer) 343  
Nahoře, dole (Upstairs/Downstairs) 513  
Nahý (Naked) 382  
Nalijme si čistého čaje (Eat a Bowl of Tea) 269  
Nana 512  
Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North) 292, 583  
Napoleon (Napoléon) 105, 106, 604  
Napsáno ve větru (Written on the Wind) 310  
Napůl drsnák (Semi-Tough) 358  
Narozen 4. července (Born on the Fourth of July) 375  
Náruživost (Passion, En) 332  
Nashville 120, 357, 599  
Našim láskám (À nos amours) 341  
Návrat (Ritorno) 331  
Návrat do Afriky (Retour d'Afrique, Le) 345  
Návrat do budoucnosti (Back to the Future) 355, 368  
Návrat Secaucuské sedmy (Return of the Secaucus 7) 375  
Návrat Sommersbyho (Sommersby) 362  
Navždy (Always) 355  
Navždy a daleko (Far and Away) 113  
Nazarin (Nazarin) 336  
Nebe a peklo (Tengoku to jigoku) 339  
Nebe nad Berlínem (Himmel über Berlin, Der) 345  
Nebeská brána (Heaven's Gate) 251, 602  
Nebeské dny (Days of Heaven) 117, 309  
Nebezpečná rychlost (Speed) 366  
Neděle, zatracená neděle (Sunday Bloody Sunday) 324

- Nehoda (Accident) 325  
Nehraj na nás laciný triky (Don't Play Us Cheap) 346  
Nejlepší film Thomase Graala (Thomas Graals bästa film) 294  
Nejlepší léta našeho života (Best Years of Our Lives, The) 589  
Někdo se dívá (Sliver) 338  
Někdo to rád horké (Some Like It Hot) 300  
Nemá zemřít přirozenou smrtí (Ain't Supposed to Die a Natural Death) 310  
Německo v roce nula (Germania anno zero) 304  
Nemocnice (Hospital) 322  
Nemocnice Britannia (Britannia Hospital) 324  
Nenápadný půvab buržoazie (Charme discret de la bourgeoisie, Le) 335  
Není až tak zlý (Pas si méchant que ça) 346  
Není to pěkný pohled (Not a Pretty Picture) 98  
Neohlíže se (Dont Look Back) 321  
Neplač s plnými ústy (Pleure pas la bouche pleine) 342  
Nepřítelé: Příběh lásky (Enemies: A Love Story) 358  
Nepřítel státu (Enemy of the State) 366, 367  
Nesmiřitelní (Unforgiven) 309  
Nestačí se modlit (Ya no basta con rezar) 336  
Nešikovové (Meatballs) 602  
Network 321  
Neuromancer 605  
Neuvěřitelně zmenšující se muž (Incredible Shrinking Man, The) 310  
Neuvěřitelný stroj (Incredible Machine, The) 96, 100  
Nevěrná žena (Femme infidèle, La) 317  
Nevěsta na útěku (Runaway Bride) 372  
Nevěsta pro Zandyho (Zandy's Bride) 333  
New York, New York 310, 351  
Nezdolný (Aparajito) 311  
Nezestárneme spolu (Nous ne vieillirons pas ensemble) 341  
Než přijde noc (Juste avant la nuit) 317  
Něžné milosti (Tender Mercies) 338  
Ničitel Conan (Conan the Destroyer) 366  
Nikdo mne nemá rád (Quatre cents coups, Les) 222, 315, 317, 593  
Nikdo nemával na rozloučenou (Nobody Waved Good-bye) 337  
Nixon 283, 376  
Noc (Notte, La) 328  
Noc a mlha (Nuit et brouillard) 319  
Noc na Zemi (Night on Earth) 385  
Noc v opeře (Night at the Opera, A) 187  
Noci s nepřítelem (Sleeping with the Enemy) 374  
Noční můra v Elm Street (Nightmare On Elm Street, A) 252  
Noční šachová partie (Night Moves) 320, 348  
Norma Rae 272, 321  
Nova 509  
Nová vlna (Nouvelle vague) 317  
Nová země (Nybyggarna) 333  
Nový začátek (Turning Point, The) 272  
Nůž ve vodě (Nóż w wodzie) 333
- O**  
O kom se mluví (Toast of the Town) 590  
Občan Cohn (Citizen Cohn) 387  
Občan Kane (Citizen Kane) 86, 118, 185, 189, 192, 221, 301, 302, 588, 605, 651, 655  
Občanská válka (Civil War, The) 509, 608  
Obhájci (Defenders, The) 491  
Obchod na rohu (Shop Around the Corner, The) 373  
Obchodní cestující (Salesman) 321  
Obchodník se zeleninou (Händler der vier Jahreszeiten, Der) 344  
Oblečen na zabíjení (Dressed to Kill) 175, 181  
Obnažené město (Naked City, The) 306  
Obřad (Gishiki) 339  
Ocelové magnolie (Steel Magnolias) 274  
Odaliska (Odalisque) 39  
Od devíti do pěti (Nine to Five) 274  
Odchod dělníků z továrny (Sortie des usines Lumière, La) 285  
Odpočítávání v Kusini (Countdown at Kusini) 339  
Odpolední osidla (Meshes of the Afternoon) 588  
Ohlídní se v hněvu (Look Back in Anger) 324  
Ohně byly zažehnuty (Fires Were Started) 297  
Ohnivě vozy (Chariots of Fire) 334, 381  
Ohrožení Britannicu (Juggernaut) 327

## Film jako umění

- OK Ameriko! (Okay, America) 281  
 Okno do dvora (Rear Window) 208, 218, 314, 591  
 Okres Harlan, USA (Harlan County, U.S.A.) 361  
 Olověná doba (Bleierne Zeit, Die) 343  
 Olověná vesta (Full Metal Jacket) 325  
 Ona to musí mít (She's Gotta Have It) 606  
 On umí hrát (He Got Game) 379  
 Ony dvě (Ök ketten) 333  
 Opatství Northanger (Northanger Abbey) 383  
 Oprašování růží (Dusting Off Roses) 157  
 Optické elementy (Kitáb-at-Manazír) 88  
 Orfeova závěť (Testament d'Orphée, Le) 312  
 Orfeus (Orphée) 312, 590  
 Osamělá hvězda (Lone Star) 375  
 Osamělost přespolního běžce (Loneliness of the Long Distance Runner, The) 324  
 Oslava (In Celebration) 324  
 Osm mužů z kola ven (Eight Men Out) 374, 375  
 Osobní putování americkými filmy s Martinem Scorsesem (Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, A) 352  
 Ostrov Dr. Moreaua (Island of Dr. Moreau, The) 267  
 Ostrov v ohni (Queimada) 331  
 Oslu sledované vlaky 334  
 Osud Lee Khana (Ying chun ge zhi Fengbo) 340  
 Osudová přitažlivost (Fatal Attraction) 374, 607  
 Osvícení (Shining, The) 325  
 Otázka pořadí (Point of Order) 360  
 Otázky a odpovědi (Q & A) 321, 371  
 Otevřená huba (Gueule ouverte, La) 341  
 Othon 342  
 Out 1 318  
 Outsideri (Outsiders, The) 354
- P**  
 Padre padrone 331  
 Paisa (Paisa) 282, 304  
 Paměť spravedlnosti (Memory of Justice, The) 341  
 Pan Arkadin (Mr. Arkadin) 191, 306  
 Pán velkoměsta (Prince of the City) 321  
 Pane na nebi! (Heavens Above!) 311  
 Paní Brownová (Mrs. Brown) 384  
 Paní Soffelová (Mrs. Soffel) 338  
 Papírový měsíc (Paper Moon) 350  
 Pár správných chlapů (Few Good Men, A) 372  
 Parchanti nebo poldové? (Mod Squad, The) 362  
 Parta (Group, The) 270, 321  
 Paříž, Texas (Paris, Texas) 345  
 Pasqualino Sedmikráska (Pasqualino Settebellezze) 331  
 Pat a Mike (Pat and Mike) 182  
 Pátek třináctého (Friday the 13th) 252  
 Pátý element (Fifth Element, The) 366  
 Paulina 1880 342  
 Pavlína na pláži (Pauline à la plage) 318  
 Pee-wee a jeho dobrodružství (Pee-wee's Big Adventure) 368  
 Peggy Sue se vdává (Peggy Sue Got Married) 352, 354  
 Pelle Dobyvatel (Pelle erobreren) 386  
 Perný den (Hard Day's Night, A) 215, 326, 594, 610  
 Persona 47, 200, 332, 595  
 Pes zachránce (Rescued by Rover) 287, 581  
 Pěsti v kapsách (Pugni in tasca, I) 330  
 Pěstní právo svobody (Faustrecht der Freiheit) 344  
 Petulie (Petulia) 326, 596  
 Piano (Piano, The) 384  
 Piknik na Hanging Rock (Picnic at Hanging Rock) 338  
 Pinky 269  
 Pirátova snoubenka (Fiancée du pirate, La) 341  
 Písečná žena (Suna no onna) 339  
 Píseň na rozloučenou (Chant du départ, Le) 342  
 Pistolník (Gunfighter, The) 309  
 Pleasantville: Městečko zázraků (Pleasantville) 114  
 Plechový bubínek (Blechtrommel, Die) 343  
 Po zavrací době (After Hours) 351  
 Pobřežní hlídka (Baywatch) 498, 511  
 Pocta čtverci – tichá hala (Homage to the Square: Silent Hall) 21  
 Pod krovky Paříže (Sous les toits de Paris) 585

## REJSTŘÍK českých názvů

- Pod ochranou nebe (Sheltering Sky, The) 330  
 Podivné vyšetřování (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto) 331  
 Podivnější než ráj (Stranger Than Paradise) 375  
 Podnikavá dívka (Working Girl) 350  
 Podzemí (Underground) 360  
 Podzim Cheyennů (Cheyenne Autumn) 269  
 Podzim rodiny Kohajagawových (Kohayagawa-ke no aki) 201, 311  
 Podzimní příběh (Conte d'automne) 318  
 Poetika 24  
 Pohotovost (ER) 480, 508  
 Pohrdání (Mépris, Le) 315  
 Pojistka smrti (Double Indemnity) 300  
 Pokladny Louvru (Guichets du Louvre, Les) 341  
 Pokoj (Bed Sitting Room, The) 326  
 Pokoj s vyhlídkou (Room with a View, A) 381, 384, 606  
 Pokračujte... (Carry On...) 312  
 Poldové z Hill Street (Hill Street Blues) 308, 480, 501, 502, 603  
 Polibek (Kiss, The) 279, 280, 286, 430  
 Policie z Beverly Hills (Beverly Hills Cop) 362  
 Policie ze školky (Kindergarten Cop) 368  
 Policijský rock (Cop Rock) 506  
 Policie – New York (NYPD Blue) 308  
 Pomáda (Grease) 497, 498, 601  
 Pomoc! (Help!) 215, 326  
 Ponorka (Boot, Das) 385  
 Posedlost (Obsessione) 282, 304  
 Posel (Go-Between, The) 325  
 Poslední akční hrdina (Last Action Hero) 367  
 Poslední císař (Last Emperor, The) 330, 331  
 Poslední pokušení Krista (Last Temptation of Christ, The) 351  
 Poslední představení (Last Picture Show, The) 350  
 Poslední štace (Letzte Mann, Der) 294  
 Poslední tango v Paříži (Ultimo tango a Parigi) 267, 330, 598  
 Poslední valčík (Last Waltz, The) 351  
 Poslední vlak z Gun Hillu (Last Train from Gun Hill) 308  
 Poslední vlna (Last Wave, The) 338  
 Poslouchejte Británii (Listen to Britain) 297  
 Poučení z dějin (Geschichtsunterricht) 342  
 Pověstný muž (Notorious) 298, 589  
 Povídky o blede luně po dešti (Ugetsu monogatari) 311  
 Povolání: reportér (Professione: reporter) 213, 216, 329  
 Pozdní jaro (Banshun) 311  
 Pozdní představení (Late Show, The) 307  
 Pozemšťanky jsou lehce k mání (Earth Girls Are Easy) 382  
 Poznámkový sešit režiséra (Block-notes di un regista) 596  
 Pozor na Harryho (Deconstructing Harry) 360  
 Pozvánka (Invitation, L') 346  
 Pramen panny (Jungfrukällan) 313  
 Praštná holka (Clueless) 383  
 Pravda 421  
 Pravdivé lži (True Lies) 367  
 Pravidla hry (Règle du jeu, La) 294, 297, 587  
 Právo a pořádek (Law & Order) 308, 492, 505, 506, 508  
 Právo v Los Angeles (L. A. Law) 502, 503  
 Prázdniny pana Hulota (Vacances de M. Hulot, Les) 312  
 Predátor (Predator) 370, 607  
 Pret-a-porter 358  
 Pretty Woman 372  
 Primárky (Primary) 321, 593  
 Primát (Primate) 322  
 Pro hrst dolarů (Per un pugno di dollari) 309  
 Pro potlesk davu (Applause) 310, 585  
 Pročchtýá pana R. amok? (Warum läuft Herr R. Amok?) 344  
 Prohnutí (Cambrure, La) 318  
 Prostě mi řekni, co chceš (Just Tell Me What You Want) 321  
 Prostřihy (Short Cuts) 358  
 Provaz (Rope) 126  
 Prozřetelnost (Providence) 319  
 Průšvihy s čarováním (Weird Science) 373  
 První liga (Major League) 374  
 První útok mačetou (Primerá carga al machete, La) 336  
 Pryč od minulosti (Out of the Past) 306  
 Přátelé (Friends) 480, 523  
 Přeber si to (Analyze This) 368  
 Před revolucí (Prima della rivoluzione) 330

## Film jako umění

- Předjaří (Soshun) 311  
 Předvolební štáb (War Room, The) 322  
 Přehlídka smrti (Big Parade, The) 293  
 Přelet nad kukaččím hnízdem (One Flew Over the Cuckoo's Nest) 334  
 Přepadení (Stagecoach) 298, 587  
 Přestřelka (Shooting, The) 350  
 Přestřelka u ohrady O. K. (Gunfight at the O. K. Corral) 308  
 Převzetí moci Ludvíkem XIV. (Prise de pouvoir par Louis XIV, La) 304, 404, 595  
 Příběh Alberta Hunterové (Alberta Hunter Story, The) 347  
 Příběh hraček (Toy Story) 613  
 Příběh pěšáka (Story of G.I. Joe, The) 281  
 Příběh Phenix City (Phenix City Story, The) 307  
 Příběh tří denního opuštění (Story of a Three-Day Pass, The) 346  
 Příběh z Tokia (Tokyo monogatari) 306, 311  
 Příležitostná práce otrokyně (Gelegenheitsarbeit einer Sklavin) 342  
 Případ Mattei (Caso Mattei, Il) 282, 329  
 Příroda (Nature) 509  
 Přirozený talent (Natural, The) 374, 381  
 Příští stanice Greenwich Village (Next Stop, Greenwich Village) 358  
 Přítelkyně (Girl Friends) 361  
 Přízračná cesta (Goin' Down the Road) 337  
 Přízračná Indie (Inde fantôme, L') 319  
 Přízrak svobody (Fantôme de la liberté, Le) 336  
 Psanci (Berg-Ejvind och hans hustru) 294  
 Psí odpoledne (Dog Day Afternoon) 321  
 Psycho 4, 172, 174, 175, 176, 180, 320, 426, 593  
 Psycho (1998 remake) 175  
 Psychopat ze San Francisca (Pacific Heights) 374  
 Ptáci (Birds, The) 320, 428  
 Pubertáci (Zozos, Les) 342  
 Půlnoční expres (Midnight Express) 328, 380  
 Půlnoční kovboj (Midnight Cowboy) 324  
 Purpurová barva (Color Purple, The) 355  
 Purpurová růže z Káhiry (Purple Rose of Cairo, The) 359  
 Pušky (Fuzis, Os) 336  
 Pýcha a předsudek (Pride and Prejudice) 383, 613
- Q**  
 QB VII 500  
 Queen Square, Londýn, 1786 (Queen Square, London, 1786) 28  
 Quo Vadis? 234
- R**  
 Radostná věda (Gai savoir, Le) 419, 421, 549  
 Ragtime 334  
 Rain Man 371  
 Rambo I (First Blood) 367  
 Raskolnikov (Raskolnikow) 291  
 Rašomon (Rashōmon) 311, 591  
 Rebel bez příčiny (Rebel Without a Cause) 266, 310, 592  
 Rej [1920] (Reigen - Ein Werdegang, Der) 292  
 Rej [1950] (Ronde, La) 205, 312, 590  
 Rhinestone Sharecropping 347  
 Richard III. (Richard III) 61, 157, 158  
 Rio Bravo 298  
 Robin a Mariana (Robin and Marian) 327  
 RoboCop 362  
 Rocco a jeho bratři (Rocco e i suoi fratelli) 304  
 Rockfordovy záznamy (Rockford Files, The) 495  
 Rocky 367, 608  
 Rodina ve válce (Family at War) 513  
 Rodinné sídlo (Howards End) 383, 384  
 Rodinný portrét (Gruppo di famiglia in un interno) 329  
 Rodinný život (Family Life) 327  
 Roger a já (Roger and Me) 608  
 Roma 328  
 Rosa Luxemburgová (Rosa Luxemburg) 343  
 Rosemary má dítě (Rosemary's Baby) 374  
 Roucho (Robe, The) 107, 108  
 Rovnou z Brooklynu (Straight Out of Brooklyn) 377, 608  
 Roxana (Roxanne) 338  
 Rozdělení ohně (Construire un feu) 105  
 Rozdvojená duše (Spellbound) 209, 298  
 Rozhovor (Conversation, The) 124, 211, 353  
 Rozloučení se včerejškem (Abschied von gestern - [Anita G.]) 342  
 Rozum a cit (Sense and Sensibility) 269, 383, 613

- Rozvedená žena (Unmarried Woman, An) 272, 358  
 Rozvod po italsku (Divorzio all'italiana) 329  
 Ruče nad městem (Mani sulla città, Le) 329  
 Rudá carevna (Scarlet Empress, The) 298  
 Rudé pole (Hong gao liang) 386  
 Rudovous (Akahige) 339  
 Ruka na kolébce (Hand That Rocks the Cradle, The) 374  
 Růžový panther (Pink Panther, The) 320
- Ř**  
 Řezník (Boucher, Le) 317  
 Řidič slečny Daisy (Driving Miss Daisy) 338  
 Říjnové rakety (Missiles of October) 499  
 Řím, otevřené město (Roma, città aperta) 282, 303, 304, 313, 404, 589  
 Říše drog (New Jack City) 376  
 Říše slunce (Empire of the Sun) 355
- S**  
 S dětmi a transparenty (With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade) 361  
 S Madonnou v posteli (Madonna: Truth or Dare) 275  
 S milostným příběhem jsme se zmýlili (On s'est trompé d'histoire d'amour) 342  
 S nasazením života (In the Line of Fire) 366  
 S.O.B. 320  
 Sabotér (Saboteur) 298  
 Sabrina 300  
 Sacco a Vanzetti (Sacco e Vanzetti) 331  
 Sága rodu Forsytů (Forsyte Saga) 512, 519, 595  
 Salamandr (Salamandre, La) 345, 596  
 Salvatore Giuliano 282, 329  
 Sám doma (Home Alone) 212, 373, 374  
 Samadhi 529  
 Samotář v Seattlu (Sleepless in Seattle) 372  
 Satyricon 276, 328  
 Sběratelka (Collectionneuse, La) 317  
 Sbohem, má konkubíno (Ba wang bie ji) 386  
 Scény z manželského života (Scener ur ett äktenskap) 332, 599  
 Sedm samurajů (Shichinin no samurai) 311  
 Sedm statečných (Magnificent Seven, The) 308  
 Sedmá pečeť (Sjunde inseglet, Det) 313, 592
- Sedmikrásky 331, 334  
 Selhání vyloučeno (Fail Safe) 605  
 Seriál (Serial) 178  
 Seržant Bilko (Sgt. Bilko) 362  
 Setkáme se v St. Louis (Meet Me in St. Louis) 196  
 Sex, lži a video (Sex, Lies, and Videotape) 375, 376, 608  
 Sezame, otevři se (Sesame Street) 596  
 Shakespeare-Wallah 384  
 Shane 308  
 Showgirls 362  
 Schindlerův seznam (Schindler's List) 114, 356, 610  
 Silkwoodová (Silkwood) 350  
 Silly Symphony 585  
 Silnice (Strada, La) 200, 312, 313, 592  
 Silný Ferdinand (Starke Ferdinand, Der) 342  
 Simpsonovi (Simpsons, The) 370, 508, 521  
 Siréna od Mississippi (Sirène du Mississippi, La) 315  
 Sjezdař (Downhill Racer) 358  
 Sklizeň obilí (Bakushē) 311  
 Skutky apoštolů (Atti degli apostoli) 304  
 Skvělí Ambersonové (Magnificent Ambersons, The) 192, 301, 302  
 Sladký život (Dolce vita, La) 200, 309, 313, 314, 593  
 Slaměný vdovec (Seven Year Itch, The) 300  
 Sláva (Fame) 328  
 Slečna Charlotta z údolí Oignes (Mlle Charlotte du val d'Oignes) 198  
 Slova a hudba (Words and Music) 434, 436  
 Složenka (Mandabi) 339  
 Sluha (Servant, The) 325  
 Smažená zelená rajčata (Fried Green Tomatoes) 274  
 Smějte se s námi (Laugh-in) 493, 494, 498, 596  
 Směr Tokio (Destination Tokyo) 281  
 Smoke 269  
 Smoking/No Smoking 319  
 Smrt v Benátkách (Morte a Venezia) 329  
 Smrtný případ (Deadly Affair, The) 120  
 Smrtonosná past (Die Hard) 362, 366, 367, 370  
 Smrtonosná past 2 (Die Hard 2) 366  
 Smrtonosná zbraň (Lethal Weapon) 362, 367, 607

## REJSTRÍK českých názvů

## Film jako umění

- Smůla na patách (Poor Cow) 327  
Snídaně u Tiffanyho (Breakfast at Tiffany's) 320, 323  
Snídaně v trávě (Déjeuner sur l'herbe, Le) 38  
Snídaňový klub (Breakfast Club, The) 373  
Sociální zabezpečení (Wellfare) 325  
Sokrates (Socrate) 304  
Soudce Dredd (Judge Dredd) 367  
Soumrak (Twilight) 277, 307  
Soumrak bohů (Caduta degli dei, La) 329  
Soumrak dne (Remains of the Day, The) 383  
Soumrak nad Manhattanem (Night Falls on Manhattan) 321  
Sounder 321  
Soupeři (Duellists, The) 328  
South Park: Peklo na Zemi (South Park: Bigger Longer & Uncut) 276  
Spáček (Sleeper) 359  
Společnost mrtvých básníků (Dead Poets Society) 338  
Spolubydlící (Single White Female) 374  
Srdce a myšlenky (Hearts and Minds) 360, 599  
Srdce temnoty (Heart of Darkness) 353  
Srdce ze skla (Herz aus Glas) 344  
Srdceční záležitost (Act of the Heart) 337  
Stalo se jedné noci (It Happened One Night) 586  
Stalo se to tady (It Happened Here) 324  
Stalo se v Turíně (Compagni, I) 331  
Star Trek 310, 362, 602  
Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba (Star Wars: Episode I – The Phantom Menace) 145, 310, 355, 619  
Stará známá písnička (On connaît la chanson) 319  
Stateční jsou osamělí (Lonely Are the Brave) 309  
Stav obležení (État de siège) 282  
Stavisky... 319  
Stávka (Stáčka) 295  
Stezky slávy (Paths of Glory) 85  
Stíny (Shadows) 314, 358, 593  
Stíny zapomenutých předků (Tini zabutykh predkiv) 334  
Století filmu (Century of Cinema, A) 352  
Stopaři (Searchers, The) 305, 309, 427, 592  
Strach a touha (Fear and Desire) 358  
Strach brankáře při penaltě (Angst des Tormanns beim Elfmeter, Die) 344  
Strach jíst duše (Angst essen Seele auf) 344  
Strach před soudem (Fear on Trial) 499  
Stroj času (Time Machine, The) 310, 536  
Strom na dřeváky (Albero degli zoccoli, L') 331, 332  
Strom poznání (Learning Tree, The) 347  
Stromboli 304  
Stroszek 344  
Strýček Buck (Uncle Buck) 373  
Střed světa (Milieu du monde, Le) 345  
Střední škola (High School) 322  
Střelec (Shootist, The) 55  
Střílejte na pianistu (Tirez sur le pianiste) 315, 318  
Sullivanovy cesty (Sullivan's Travels) 297, 300  
Sunset Boulevard (Sunset Blvd.) 300, 590  
Superman 368, 601  
Superman II 327  
Superman III 327  
Svatba (Wedding, A) 357  
Svatební hostina (Hsi yen) 269  
Svatební pochod (Wedding March, The) 292  
Svědék (Witness) 338  
Svedená a opuštěná (Sedotta e abbandonata) 329  
Svět idejí (World of Ideas, A) 510  
Světla New Yorku (Lights of N. Y.) 584  
Světla velkoměsta (City Lights) 585  
Svoboda je drahá (Freedom Comes High) 246  
Sweet Sweetback's Baadasssss Song 346, 598  
Syn Růžového pantera (Son of the Pink Panther) 385

## Š

- Šakal z Nahueltora (Chacal de Nahueltoro, El) 336  
Šanghajský expres (Shanghai Express) 298  
Šest stupňů odloučení (Six Degrees of Separation) 338, 367  
Šestnáct svíček (Sixteen Candles) 373  
Šílená láska (Amour fou, L') 318  
Šílený Max (Mad Max) 384  
Šílený Max 2 (Mad Max 2) 384  
Šimon z pouště (Simón del desierto) 336  
Šišouni v New Yorku (Concheads) 369

## REJSTŘÍK českých názvů

- Špatné zprávy pro Medvědy (Bad News Bears, The) 358  
Špinavé ulice (Mean Streets) 351  
Šťastné dny (Happy Days) 497  
Šťastný to muž (O Lucky Man!) 324  
Šťěstí (Bonheur, Le) 320  
Šťěstí Gingera Coffeyho (Luck of Ginger Coffey, The) 337  
Šťístko (Fortune Cookie, The) 301
- T**  
Tabu 292, 585  
Tajemná vražda na Manhattanu (Manhattan Murder Mystery) 360, 363  
Tajnosti a lži (Secrets & Lies) 382  
Tak co, Joe (Eh, Joe) 434, 435  
Také trpaslíci začínali malí (Auch Zwerge haben klein angefangen) 344  
Takové milování (Kind of Loving, A) 324  
Taková normální zabijáci (Natural Born Killers) 283  
Talk Radio 283  
Tam a zpátky (Back and Forth/<—>) 203, 337  
Tanec s vlky (Dances with Wolves) 309, 608  
Tatínek to ví nejlépe (Father Knows Best) 517  
Taxikář (Taxi Driver) 120, 351  
Teď se nedívej (Don't Look Now) 328  
Telegrafistka z Lonedale (Lonedale Operator, The) 289  
Tělem a duší (Body and Soul) 306  
Tělesná stráž (Yojimbo) 311  
Tělesné vztahy (Carnal Knowledge) 350  
Ten nejlepší (Best Man, The) 321  
Ten sportovní život (This Sporting Life) 324  
Tenká červená linie (Thin Red Line, The) 618  
Teorie filmu – vykoupení fyzické reality (Theory of Film: The Redemption of Physical Reality) 402  
Terče (Targets) 350  
Terminátor (Terminator, The) 366, 605  
Terminátor 2: Den zúčtování (Terminator 2: Judgment Day) 37, 137, 402, 606, 609  
Thelma a Louise (Thelma & Louise) 274, 276, 328  
THX 1138 354  
Ti, kteří přežili (Survivors, The) 597  
Tichý společník (Silent Partner, The) 337  
Titanic 369, 617  
Titicut Follies 322
- Titulní strana (Front Page, The) 585  
Today 480, 487, 488, 496, 591  
Tohle je Cinerama (This is Cinerama) 106, 107, 554  
Tom Jones 324  
Tommy 328  
Toni 297  
Tonight 480, 488, 496, 609  
Topaz 320  
Top Gun 366  
Total Recall 362  
Trainspotting 375  
Tramvaj do stanice Touha (Streetcar Named Desire, A) 267  
Tréma (Stage Fright) 207  
Trh marnosti (Becky Sharp) 115  
Tristana 336  
Triumf vůle (Triumf des Willens) 586  
Trojka z mravů (Zéro de conduite) 298  
Tron 604  
Tropy (Tropici) 331  
Truman Show (Truman Show, The) 338  
Třetí muž (Third Man, The) 306  
Tři jsou společnost (Three's Company) 498  
Tři mušketýři (Three Musketeers, The) 327  
Tři muži a nemluvně (Three Men and a Cradle) 362, 384  
Třicátníci (Thirtysomething) 361, 503, 505  
Třpytivé odměny (Glittering Prizes, The) 513  
Tucker: Člověk a jeho sen (Tucker: The Man and His Dream) 354  
Tučné peníze – Nový způsob, jak hrát na opčních trzích (Bold Money: A New Way to Play the Options Market) 346  
Tváře (Faces) 358  
Tvář v tvář (Ansikte mot ansikte) 160, 162, 175, 599  
Twister 366  
Ty, Johne Jones! (You, John Jones) 246
- U**  
U konce s dechem (À bout de souffle) 215, 264, 265, 315, 319, 593  
Učňovská léta Duddyho Kravitze (Apprenticeship of Duddy Kravitz, The) 337  
Uhranutí (Xala) 339  
Ukradené polibky (Baisers volés) 315  
Ukřižovaní milenci (Chikamatsu monogatari) 311

## Film jako umění

- Úlet holubů z paláce (Flight of Pigeons from the Palace) 53  
Ullice Madeleine č. 13 (13 Rue Madeleine) 281  
Ulička, kde není radosti (Freudlose Gasse, Die) 294  
Umberto D. 304  
Umění a vizuální vnímání – psychologie tvůrčího oka (Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye) 403  
Umění filmu (Art of the Moving Picture, The) 397, 582  
Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye (Vampyr – Der Traum des Allan Grey) 295  
Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens) 294  
Uprchlík (Fugitive, The) 362  
Úsměv (Smile) 358  
Úsměvavá tvář (Funny Face) 310  
Úsměvy letní noci (Sommernattens leende) 313  
Útěk (Escapade, L') 346  
Útěk z Alcatrazu (Escape from Alcatraz) 307  
Útěk z ráje (Trouble in Paradise) 586  
Utrpení Panny orléánské (Passion de Jeanne d'Arc, La) 194, 294, 584  
Útržky (Smithereens) 375  
Úžasná událost (Mr. Deeds Goes to Town) 587
- V**  
V běhu času (Im Lauf der Zeit) 344  
V labyrintu (Dans le labyrinthe) 42  
V pravé poledne (High Noon) 308, 591  
V prvním sledu (Frontline) 509  
V přístavu (On the Waterfront) 310, 592  
V sobotu večer, v neděli ráno (Saturday Night and Sunday Morning) 324, 593  
V živých barvách (In Living Color) 369, 377  
Válečná hra (War Game, The) 324  
Válka a paměť (War and Remembrance) 499  
Válka skončila (Guerre est finie, La) 319  
Válka světů (War of the Worlds) 500, 587  
Valparaíso, má láska (Valparaíso mi amor) 336  
Valparaíso, Valparaíso 342  
Vdaná žena (Femme mariée, Une) 187, 218, 316, 421, 594  
Ve jménu otce (Nel nome del padre) 330  
Ve městě (On the Town) 310, 590  
Věc z jiného světa (Thing From Another World, The) 310, 591  
Večers Nicholsem a Mayovou (Evening with Nichols and May, An) 349  
Večer třikrátlový (Twelfth Night) 31  
Věk nevinnosti (Age of Innocence, The) 351, 352  
Velká iluze (Grande illusion, La) 297, 587  
Velká vlaková loupež (Great Train Robbery, The) 39, 286, 581  
Velké rozčarování (Big Chill, The) 213, 365, 375, 604  
Velké vítězství (League of Their Own, A) 374, 372  
Velký (Big) 372  
Velký celek (Long Shot) 327  
Velký nůž (Big Knife, The) 307  
Velký záťah (Big Heat, The) 306  
Vem si všechno (À tout prendre) 337  
Veronika aneb Léto mých třinácti let (Véronique ou L'été de mes 13 ans) 342  
Vertigo 76, 78, 314, 592  
Veřejný nepřítel (Public Enemy, The) 280, 585  
Vesmír (Cosmos) 132, 509  
Vetřelci (Aliens) 362  
Vetřelec (Alien) 328, 362, 402  
Vetřelec' (Alien') 362  
Vetřelec: Vzkříšení (Alien: Resurrection) 362, 366  
Větší než život (Bigger Than Life) 310  
Víc než dost (Plenty) 338  
Viditelný člověk aneb filmová kultura (Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Der) 412  
Vichry války (Winds of War) 499  
Víkend (Week End) 198, 205, 316, 419, 420  
Viridiana 336, 593  
Vítej zpátky, Kottere (Welcome Back, Kotter) 497  
Vítejte v domě panenek (Welcome to the Dollhouse) 375  
Vít z východu (Veni d'est, Le) 421  
Viva Zapata! 310  
Vladimír a Rosa (Vladimir et Rosa) 420  
Vlak do Yumy (3:10 to Yuma) 308  
Vlasy (Hair) 334

- Vlnová délka (Wavelength) 203, 206, 337  
Vojáček (Petit soldat, Le) 315  
Vojna a mír (Vojna i mir) 42  
Vojna a mír (War and Peace, seriál 1972) 512  
Volný den Ferrise Buellera (Ferris Bueller's Day Off) 373  
Vozka smrti (Körkarlen) 294  
Vražda na objednávku (Dial M for Murder) 108  
Vražedná pole (Killing Fields, The) 328, 364, 381  
Vrtěti psem (Wag the Dog) 371  
Vše, co nebe dovolí (All That Heaven Allows) 310  
Všchno je v pořádku (Tout va bien) 317, 341, 420, 422  
Všchno v rodině (All in the Family) 494, 495, 496, 497, 519, 598  
Všichni říkají: Miluji tě (Everyone Says I Love You) 360  
Vůně ženy (Scent of a Woman) 362  
Vyhasínání (Fading Away) 45  
Východ slunce (Sunrise: A Song of Two Humans) 205, 292  
Výlet do přírody (Partie de campagne, Une) 200  
Vymítač ďábla (Exorcist, The) 370, 402, 599  
Vyprávění příběhů a vytváření mýtů ve filmu a literatuře (Storytelling and Myth-making in Film and Literature) 429  
Vysíláme zprávy (Broadcast News) 371  
Vysoká hra patriotů (Patriot Games) 338  
Výstřely na Broadwayi (Bullets Over Broadway) 360  
Vyvolávač deště (Rainmaker, The) 354  
Vzdálená země (Far Country, The) 308  
Vzdálené hřmění (Ashani Sanket) 311  
Vzestup člověka (Ascent of Man, The) 513  
Vzpomínky (Memorias del subdesarrollo) 336  
Vzpomínky na hvězdný prach (Stardust Memories) 359  
Vzpoua ve vězeňském bloku 11 (Riot in Cell Block 11) 307
- W**  
Walkover (Walkover) 333  
Wall Street 283, 376, 377  
Warrendale 337  
Waynův svět (Wayne's World) 369  
Wild Wild West 362, 367, 382  
Willie a Phil (Willie and Phil) 358, 376  
Winchell 358  
Winchester '73 308  
Withmail a já (Withnail & I) 382  
Wobblies (Wobblies, The) 361  
Woodstock 129, 597  
WR – Mysteria organismu (W.R. – Misterije organizma) 335
- Z**  
Z 597  
Z pekla do Texasu (From Hell to Texas) 309  
Za stěnou (Za sciana) 333  
Zabiják (Point of No Return) 383  
Zabriskie Point 91, 92, 328  
Zač jsme bojovali (Why We Fight) 281, 588  
Začít znovu (Starting Over) 602  
Záhada Blair Witch (Blair Witch Project, The) 390  
Zahraniční dopisovatel (Foreign Correspondent) 298  
Zachraň si kdo můžeš (život) (Sauve qui peut [la vie]) 317, 602  
Zachraňte vojína Ryana (Saving Private Ryan) 253, 356, 618, 619  
Zakázaná planeta (Forbidden Planet) 282, 310  
Základní instinkt (Basic Instinct) 362  
Zámek hrůzy (Haunting, The) 366  
Zamilovaný advokát (Blume in Love) 358  
Zamilovaný Shakespeare (Shakespeare in Love) 253, 384, 618, 619  
Zámotek (Cocoon) 372  
Zapadák (Northern Exposure) 504, 505  
Západní svět (Westworld) 599  
Záskok (Temp, The) 374  
Záťah (Dagnet) 307, 490, 505, 591  
Záťah na Jižní ulici (Pickup on South Street) 306  
Zatmění (Eclipse, L') 184, 328  
Zavěste červené lucerny (Da hong deng long gao gao gua) 386  
Zavraždění čínského bookmakera (Killing of a Chinese Bookie, The) 358  
Zavražděný Marat (Marat assassiné) 179



## Film jako umění

- Zazie v metru (Zazie dans le métro) 319  
Zázrak v Morganově potoce (Miracle of Morgan's Creek, The) 300  
Zbytečná krutost (Blood Simple) 375  
Zdrávas Maria (Je vous salue, Marie) 317  
Zelené lány (Green Acres) 493  
Zelený paprsek (Rayon vert, Le) 318  
Zelig 114, 359, 363, 604  
Země (Zemlja) 295  
Země mlčení a temnoty (Land des Schweigens und der Dunkelheit) 344  
Země se chvěje (Terra trema: Episodio del mare, La) 282, 304  
Země zaslíbená (Tierra prometida, La) 336  
Zeměměřiči (Arpenteurs, Les) 346  
Zimní vítr z jihu (Téli szirokkó) 333  
Zjizvená tvář (Scarface) 280, 295, 586  
Zlaté časy rádia (Radio Days) 359  
Zlaté věže (Lavender Hill Mob, The) 311  
Zlatokopové z roku 1937 (Gold Diggers of 1937) 298  
Zlatý věk (Âge d'or, L') 336  
Zločin a trest (Crime & Punishment) 308  
Zločin pana Langea (Crime de Monsieur Lange, Le) 297, 587  
Zločin v ulicích (Crime in the Streets) 307  
Zločin v ulicích (Homicide: Life on the Street) 371  
Zloději jako my (Thieves Like Us) 357  
Zloději kol (Ladri di biciclette) 282, 304  
Zloději mýdla (Ladri di saponette) 385  
Zlomený šíp (Broken Arrow) 308  
Zmatky v Arizoně (Raising Arizona) 375  
Znaky a významy ve filmu (Signs and Meaning in the Cinema) 160, 428, 597  
Znovu po smrti/Zemřít znovu (Dead Again) 382  
Zoufalství (Despair – Eine Reise ins Licht) 344  
Zpěv o Jimmiem Blacksmithovi (Chant of Jimmie Blacksmith, The) 338  
Zpívání v dešti (Singin' in the Rain) 310, 591  
Zpravodajská fronta (Newsfront) 338  
Zrození národa (Birth of a Nation, The) 105, 234, 236, 268, 269, 398, 582  
Ztracená čest Kateřiny Blumové (Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann, Die) 343  
Ztraceni ve vesmíru (Lost in Space) 362  
Ztracený svět: Jurský park (Lost World: Jurassic Park, The) 356  
Ztracený víkend (Lost Weekend, The) 300  
Zuřící býk (Raging Bull) 114, 351, 603  
Zůstaň hladový (Stay Hungry) 350  
Zvěřinec (Animal House) 337, 368  
Zvětšenina (Blowup) 190, 211, 328, 330, 595  
Zvrat štěstěny (Reversal of Fortune) 364  
Zvraty nevhodného osudu v azurovém srpnovém moři (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto) 331

## Ž

- Žalozpěv stezky (Pather Panchali) 311, 592  
Žárlivost (Jalousie, La) 42  
Žbluňka! (Splash) 372  
Železný Schwarzenegger (Pumping Iron) 366  
Žena je žena (Femme est une femme, Une) 183, 315  
Žena kopající (Woman Kicking) 49  
Žena pod vlivem (Woman under the Influence, A) 358  
Ženské záležitosti (Affaire de femmes, Une) 317  
Ženský model opřený v lehátku (Female Model Reclining on Deck Chair) 51  
Ženy na pokraji nervového zhroutení (Mujeres al borde de un ataque de nervios) 386  
Žijí v noci (They Live by Night) 306  
Žít (Ikiru) 311  
Žít svůj život (Vivre sa vie: Film en douze tableaux) 315, 418  
Život a doba Mikuláše Nicklebyho (Life and Times of Nicholas Nickleby, The) 131  
Život amerického hasiče (Life of an American Fireman) 286, 581  
Život brouka (Bug's Life, A) 617, 618  
Život je krásný (It's a Wonderful Life) 305, 590  
Život je krásný (Vita è bella, La) 385  
Život je román (Vie est un roman, La) 319  
Život je sladký (Life Is Sweet) 382  
Život milostnice O-Haru (Saikaku ichidai onna) 311  
Žlutá země (Huang tu di) 386, 605

## REJSTŘÍK původních názvů

- 101 Dalmatians (101 dalmatinů) 618  
13 Rue Madeleine (Ulice Madeleine č. 13) 281  
1941 355  
1984 518, 567  
2 ou 3 choses que je sais d'elle (Dvě nebo tři věci, které o ní vím) 58, 316, 421, 595  
200 Motels (200 motelů) 141  
2001: A Space Odyssey (2001: Vesmírná odyssea) 54, 135, 204, 216, 310, 325, 572, 596, 615  
3:10 to Yuma (Vlak do Yumy) 308  
4 Little Girls (Čtyři malé holčičky) 379  
42<sup>nd</sup> Street (42. ulice) 586  
48 Hrs. (48 hodin) 362  
8 1/2 308, 328, 594  
60 Minutes 507, 508
- A**  
A&G Gypsies, The 477  
À bout de souffle (U konce s dechem) 215, 264, 265, 315, 319, 593  
À double tour (Na dva západy) 165  
À nos amours (Našim láskám) 341  
À tout prendre (Vem si všechno) 337  
Abschied von gestern – (Anita G.) (Rozloučení se včerejškem) 342  
Accattone 329  
Accident (Nehoda) 325  
Act of the Heart (Srdeční záležitost) 337  
Affaire de femmes, Une (Ženské záležitosti) 317  
After Hours (Po zavírací době) 351  
Âge d'or, L' (Zlatý věk) 336  
Age of Innocence, The (Věk nevinnosti) 351, 352  
Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, hněv Boží) 344  
Ai no corrida (Korida lásky) 340  
Ain't Supposed to Die a Natural Death (Nemá zemřít přirozenou smrtí) 310  
Air Force One 366  
Akahige (Rudovous) 339  
Akibiyori (Krásný podzimní den) 311  
Albert Brooks Show, The 468  
Albero degli zoccoli, L' (Strom na dřeváky) 331, 332  
Alberta Hunter Story, The (Příběh Alberty Hunterové) 347  
Aleksandr Něvskij (Alexandr Něvský) 54, 413, 587  
Alex in Wonderland (Alex v říši divů) 358  
Alice 359  
Alice Doesn't Live Here Anymore (Alice už tu nebydlí) 271, 351  
Alice in den Städten (Alenka ve městech) 344  
Alice's Restaurant (Alicin restaurant) 320, 348  
Alien (Vetřelec) 328, 362, 402  
Alien: Resurrection (Vetřelec: Vzkříšení) 362, 366  
Alien<sup>2</sup> (Vetřelec<sup>2</sup>) 362  
Aliens (Vetřelci) 362  
All in the Family (Všechno v rodině) 494, 495, 496, 497, 519, 598  
All That Heaven Allows (Vše, co nebe dovolí) 310  
Allen's Alley 468  
Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (Alphaville čili Podivné dobrodružství Lemmyho Cautiona) 316, 421  
Always (Navždy) 355  
Amadeus 334

## Film jako umění

- Amants, Les (Milenci) 319  
 Amarcord 328, 332  
 American Dream (Americký sen) 375  
 American Family, An (Americká rodina) 519  
 American Graffiti (Americké graffiti) 213, 354  
 American in Paris, An (Američan v Paříži) 310  
 American President, The (Americký prezident) 372  
 American Roulette (Americká ruleta) 327  
 Amerikanische Freund, Der (Americký přítel) 344  
 Amistad 356  
 Amour fou, L' (Šílená láska) 318  
 Amour l'après-midi, L' (Láska odpoledne) 317  
 Amos'n'Andy 469, 585  
 Analyze This (Přeber si to) 368  
 Anatomy of a Murder (Anatomie vraždy) 310  
 Andrei Rublyov (Andrej Rublev) 335  
 Andy Griffith Show, The (Andy Griffith Show) 372  
 Angel at My Table, An (Anděl u mého stolu) 384  
 Ángel exterminador, El (Anděl zkázy) 336  
 Angel Levine, The (Anděl Levine) 347  
 Angst des Tormanns beim Elfmeter, Die (Strach brankáře při penaltě) 344  
 Angst essen Seele auf (Strach jíst duše) 344  
 Animal House (Zvěřinec) 337, 368  
 Année dernière à Marienbad, L' (Loni v Marienbadu) 319, 321  
 Annie Hall (Annie Hallová) 359, 360, 600  
 Ansikte mot ansikte (Tvář v tvář) 160, 162, 175, 599  
 Antz (Mravenec Z) 367, 618  
 Aparajito (Nezdolný) 311  
 Apartment, The (Byt) 300  
 Apocalypse Now (Apokalypsa) 36, 344, 353, 602  
 Apollo 13 372  
 Applause (Pro potlesk davu) 310, 585  
 Apprenticeship of Duddy Kravitz, The (Učňovská léta Duddyho Kravitze) 337  
 Apur Sansar (Hlas krve) 311  
 Aranyer Din Ratri (Indické prázdniny) 311  
 Ariel 386  
 Archie Bunker's Place 496  
 Armageddon 367, 618  
 Armstrong Circle Theatre 478  
 Arpenteurs, Les (Zeměměřiči) 346  
 Ars Poetica 30, 625  
 Arsenal (Arzenál) 295  
 Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (Umění a vizuální vnímání – psychologie tvůrčího oka) 403  
 Art of the Moving Picture, The (Umění filmu) 397, 582  
 Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos, Die (Artisté pod kopulí cirku) 342  
 As Good as It Gets (Lepší už to nebude) 371  
 Ascent of Man, The (Vzestup člověka) 513  
 Ashani Sanket (Vzdálené hřmění) 311  
 Asphalt Jungle, The (Asfaltová džungle) 306  
 Atalante, L' (Atalanta) 298  
 Att älska (Milovat) 332  
 Atti degli apostoli (Skutky apoštolů) 304  
 Au revoir les enfants (Na shledanou, chlápci) 320  
 Auch Zwerge haben klein angefangen (Také trpaslíci začínali malí) 344  
 Austin Powers: The Spy Who Shagged Me (Austin Powers: Špión, který mě vojel) 276, 619  
 Autobiography of Malcom X, The (Autobiografie Malcoma X) 378  
 Avalon 371  
 Avventura, L' (Dobrodružství) 314, 328, 593

## B

- Ba wang bie ji (Sbohem, má konkubínno) 386  
 Babe (Babe – galantní prasátko) 384  
 Babettes gæstebud (Babettina hostina) 386  
 Back and Forth/<-> (Tam a zpátky) 203, 337  
 Back to the Future (Návrat do budoucnosti) 355, 368  
 Bad News Bears, The (Špatné zprávy pro Medvědy) 358  
 Baisers volés (Ukradené polibky) 315  
 Bakushë (Sklizeň obilí) 311  
 Ballet mécanique (Mechanický balet) 53, 57, 583  
 Bananas (Banáni) 359  
 Banshun (Pozdní jaro) 311  
 Barbarians at the Gate (Barbaři před branami) 387  
 Bariera (Bariéra) 333

## REJSTŘÍK původních názvů

- Blair Witch Project, The (Záhada Blair Witch) 390  
 Blaue Engel, Der (Modrý anděl) 298, 585  
 Blechtrommel, Die (Plechový bubínek) 343  
 Bleierne Zeit, Die (Olovená doba) 343  
 Block-notes di un regista (Poznámkový sešit režiséra) 596  
 Blood Simple (Zbytečná krutost) 375  
 Blowup (Zvětšenina) 190, 211, 328, 330, 595  
 Blume in Love (Zamilovaný advokát) 358  
 Bob & Carol & Ted & Alice (Bob a Carol a Ted a Alice) 358  
 Boccaccio '70 115, 329  
 Body and Soul (Tělem a duší) 306  
 Bold Money: A New Way to Play the Options Market (Tučné peníze – Nový způsob, jak hrát na opčních trzích) 346  
 Bonanza 511, 593  
 Bonheur, Le (Štěstí) 320  
 Bonnie and Clyde (Bonnie a Clyde) 320, 348, 350, 596  
 Boot, Das (Ponorka) 385  
 Born on the Fourth of July (Narozen 4. července) 375  
 Bostonians, The (Bostoňanky) 384  
 Boudu sauvé des eaux (Boudu z vody vytažený) 186, 297  
 Boucher, Le (Řezník) 317  
 Bound for Glory (Cesta ke slávě) 599  
 Boyz n the Hood (Chlapci ze sousedství) 376, 378, 608  
 Brady Bunch Movie, The (Bradyovi) 362  
 Bram Stoker's Dracula (Dracula) 354, 585  
 Brave New World (Konec civilizace) 518  
 Brazil: A Report on Torture (Brazílie – zpráva o mučení) 360  
 'Breaker' Morant (Krotitel Morant) 338  
 Breakfast at Tiffany's (Snídaně u Tiffanyho) 320, 323  
 Breakfast Club, The (Snídaňový klub) 373  
 Breaking Away (A co dál?) 602  
 Brecht on Theatre (Brecht o divadle) 50, 625  
 Brian's Song (Brianova píseň) 500  
 Bringing Up Baby (Leopardí žena) 298  
 Britannia Hospital (Nemocnice Britannia) 324  
 British Sounds (Britské zvuky) 419, 421  
 Broadcast News (Vysíláme zprávy) 371  
 Barravento 336  
 Barry Lyndon 29, 80, 83, 325  
 Barton Fink 375  
 Basic Instinct (Základní instinkt) 362  
 Batalla de Chile, La (Bitva o Chile) 336  
 Batman 254, 368  
 Batman & Robin (Batman a Robin) 367  
 Battaglia di Algeri, La (Bitva o Alžír) 331  
 Baywatch (Pobřežní hlídka) 498, 511  
 Beauty and the Beast (Kráska a zvíře) 610  
 Beavis and Butt-head (Beavis a Butt-head) 276, 508  
 Becky Sharp (Trh marnosti) 115  
 Bed Sitting Room, The (Pokoj) 326  
 Beetlejuice 368  
 Belle de jour (Kráska dne) 336  
 Berg-Ejvind och hans hustru (Psanci) 294  
 Berlin Alexanderplatz (Berlín, Alexandrovo náměstí) 344  
 Berlin: Die Sinfonie der Großstadt (Berlín, symfonie velkoměsta) 53  
 Best Man, The (Ten nejlepší) 321  
 Best Years of Our Lives, The (Nejlepší léta našeho života) 589  
 Beverly Hillbillies, The (Burani z Beverly Hills) 362, 493, 494  
 Beverly Hills Cop (Policajt z Beverly Hills) 362  
 Big (Velký) 372  
 Big Heat, The (Velký zátah) 306  
 Big Chill, The (Velké rozčarování) 213, 365, 375, 604  
 Big Knife, The (Velký nůž) 307  
 Big Lebowski, The (Big Lebowski) 375  
 Big Parade, The (Přehlídka smrti) 293  
 Big Sleep, The (Hluboký spánek) 118, 264, 296, 298, 300, 306, 589  
 Bigger Than Life (Větší než život) 310  
 Biches, Les (Laně) 317  
 Billy Liar (Billy lhář) 324  
 Birds, The (Ptáci) 320, 428  
 Birth of a Nation, The (Zrození národa) 105, 234, 236, 268, 269, 398, 582  
 Bitteren Tränen der Petra von Kant, Die (Hořké slzy Petry von Kantové) 344  
 Black Picture Show 347  
 Blackboard Jungle (Džungle před tabulí) 358  
 Blackmail (Její zpověď) 585  
 Blade Runner 328, 329, 604

## Film jako umění

- Broadway Danny Rose (Danny Rose z Broadwaye) 359  
Broken Arrow (Zlomený šíp) 308  
Broněnosčec Poťomkin (Křižník Poťemkin) 295, 584  
Brother from Another Planet, The (Bratr z jiné planety) 375  
Brothers McMullen, The (Bratři McMullenovi) 375  
Buena Vista Social Club 345  
Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (Buffalo Bill a Indiáni) 80, 357  
Bug's Life, A (Život brouka) 617, 618  
Bugsy Malone 328  
Bull Durham (Durhamští Býci) 374  
Bullets Over Broadway (Výstřely na Broadwayi) 360  
Buono, il brutto, il cattivo, Il (Hodný, zlý a ošklivý) 309  
Butch Cassidy and the Sundance Kid (Butch Cassidy a Sundance Kid) 271, 275, 597
- C**  
Cabilia 234, 582  
Caduta degli dei, La (Soumrak bohů) 329  
Cage aux folles, La (Klec bláznů) 342  
Cahiers du Cinéma 315, 350, 362, 415, 416, 417, 429, 590, 591, 592, 650, 654, 655, 668  
Camburre, La (Prohnutí) 318  
Candidate, The (Kandidát) 358  
Cape Fear (Mys hrůzy) 352  
Carabinieri, Les (Karabiniéři) 418, 527  
Carnal Knowledge (Tělesné vztahy) 350  
Carne trémula (Na dno vášně) 386  
Carry On... (Pokračujte...) 312  
Cascando 434, 436  
Casino 352  
Caso Mattei, Il (Případ Mattei) 282, 329  
Cat and the Canary, The (Kočka a kanárek) 294  
Catch-22 (Hlava 22) 350  
Cathy Come Home (Cathy se vrací domů) 595  
Cats 310  
Celebrity 360  
Céline et Julie vont en bateau (Céline a Julie si vyjely na lodi) 318  
Century of Cinema, A (Století filmu) 352  
Certo giorno, Un (Jednoho dne) 331  
Cina è vicina, La (Čína je blízko) 330  
Cinéma et cie (Film a spol.) 400  
Cinema Europe: The Other Hollywood (Kino Evropa – Jiný Hollywood) 287  
Citizen Cohn (Občan Cohn) 387  
Citizen Kane (Občan Kane) 86, 118, 185, 189, 192, 221, 301, 302, 588, 605, 651, 655  
City Lights (Světla velkoměsta) 585  
City of Hope (Město naděje) 375  
Civil War, The (Občanská válka) 509, 608  
Civilization (Civilizace) 513  
Classe operaia va in paradiso, La (Dělnická třída jde do ráje) 331  
Cléo de 5 à 7 (Cléo od pěti do sedmi) 320  
Cleopatra (Kleopatra) 594  
Clerks (Mladí muži za pultem/Podvodníci z New Jersey) 375  
Cliffhanger 366, 367  
Clockers (Hra se smrtí) 379  
Clockwork Orange, A (Mechanický pomeranč) 95, 325  
Close Encounters of the Third Kind (Blízká setkání třetího druhu) 355  
Clueless (Praštěná holka) 383  
Cocanuts, The (Kokosové ořechy) 384  
Cocoon (Zámotek) 372  
Colgate Comedy Hour, The 477  
Collectionneuse, La (Sběratelka) 317  
Color of Money, The (Barva peněz) 351  
Color Purple, The (Purpurová barva) 355  
Columbo 307, 495  
Commitments, The 328  
Como Era Gostoso o Meu Francês (Byl chutný ten můj Francouz) 336  
Compagni, I (Stalo se v Turíně) 331  
Conan the Barbarian (Barbar Conan) 366  
Conan the Destroyer (Ničitel Conan) 366  
Concert of Wills: Making the Getty Center (Koncert vůlí – Vytváření Gettyho centra) 322  
Condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut, Un (K smrti odsouzený uprchl) 312  
Coneheads (Šišouni v New Yorku) 369  
Conformista, Il (Konformista) 330  
Construire un feu (Rozdělení ohně) 105  
Conte d'automne (Podzimní příběh) 318

## REJSTŘÍK původních názvů

- Conte de printemps (Jarní příběh) 318  
Conversation, The (Rozhovor) 124, 211, 353  
Cookie's Fortune (Dědictví tety Cookie) 358  
Cop Rock (Policajtský rock) 506  
Cosby Show, The 480, 506, 520, 521, 523, 605  
Cosmos (Vesmír) 132, 509  
Cotton Club, The (Cotton Club) 310, 354  
Countdown at Kusini (Odpočítávání v Kusini) 339  
Cousin, cousine (Bratranec a sestřenice) 177, 342  
Crime & Punishment (Zločin a trest) 308  
Crime de Monsieur Lange, Le (Zločin pana Langea) 297, 587  
Crime in the Streets (Zločin v ulicích) 307  
Cristo si è fermato a Eboli (Kristus se zastavil v Eboli) 177, 329, 332  
Critic, The (Kritik) 394  
Crowd, The (Ecce homo!) 293  
Crying Game, The (Hra na pláč) 253  
Csillagosok, katonák (Hvězdy na čepicích) 333  
Cucaracha, La (Kukarača) 115  
Current Affair, A (Aktuální události) 507, 606  
Čeloveč s kinoapparatom (Muž s kinoaparátem) 293, 296, 585
- D**  
Da hong deng long gao gao gua (Zavěste červené lucerny) 386  
Daguerreotypes (Daguerrotypy) 320  
Dallas 500, 510, 511  
Dances with Wolves (Tanec s vlky) 309, 608  
Dans le labyrinthe (V labyrintu) 42  
Darling (Drahoušek) 324  
Dave 178, 337, 368  
David and Lisa (David a Líza) 348  
Day After, The (Den poté) 605  
Day the Earth Stood Still, The (Den, kdy se zastavila Země) 310  
Daylight (Denní světlo) 367  
Days of Heaven (Nebeské dny) 117, 309  
Days of Hope (Dny naděje) 327  
Days of Wine and Roses (Dny vína a růží) 320  
Dead Again (Znovu po smrti/Zemřít znovu) 382  
Dead Poets Society (Společnost mrtvých básníků) 338  
Deadly Affair, The (Smrtelný případ) 120  
Deconstructing Harry (Pozor na Harryho) 360  
Deep End 333  
Deep Impact (Drtivý dopad) 618  
Deep Throat (Hluboké hrdlo) 276  
Defenders, The (Obhájci) 491  
Déjeuner sur l'herbe, Le (Snídaně v trávě) 38  
Demolition Man 367  
Derusu Uzara (Děrsu Uzala) 339  
Deserto rosso, Il (Červená pustina) 117, 164, 166, 185, 199, 328, 594  
Despair – Eine Reise ins Licht (Zoufalství) 344  
Destination Tokyo (Směr Tokio) 281  
Détective (Detektiv) 317  
Děti ráje (Enfants du paradis, Les) 298, 615  
Devil in Miss Jones, The (Ďábel ve slečně Jonesové) 276  
Diaboliques, Les (Ďábelské ženy) 175, 176  
Dial M for Murder (Vražda na objednávku) 108  
Diario di una schizofrenica (Deník schizofreničky) 331  
Diary for Timothy, A (Deník pro Timothyho) 297  
Diary of a Mad Housewife (Deník americké manželky) 348  
Dick Tracy 364, 368  
Die Hard (Smrtonosná past) 362, 366, 367, 370  
Die Hard 2 (Smrtonosná past 2) 366  
Dim Sum: A Little Bit of Heart (Dim Sum – Trochu srdce) 269  
Diner (Bistro) 371  
Dirty Dancing (Hříšný tanec) 276  
Diva 384  
Divorzio all'italiana (Rozvod po italsku) 329  
Do the Right Thing (Jednej správně) 378  
Doctor... (Doktor...) 312  
Dodesukaden (Dodeska-den) 339  
Dog Day Afternoon (Psí odpoledne) 321  
Dolce vita, La (Sladký život) 200, 309, 313, 314, 593  
Don King: Only in America (Don King: Jenom v Americe) 387  
Don Juan 584  
Dont Look Back (Neohlížej se) 321

## Film jako umění

- Don't Look Now (Ted se nedívej) 328  
 Don't Play Us Cheap (Nehraj na nás laciný triky) 346  
 Doors, The (Doors) 375  
 Double Indemnity (Pojistka smrti) 300  
 Down by Law (Mimo zákon) 385  
 Downhill Racer (Sjezdař) 358  
 Dr. Mabuse, der Spieler (Dr. Mabuse, dobrodruh) 294, 583  
 Dr. No (Doktor No) 362, 594  
 Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu) 325, 594, 605  
 Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, O (Antonio das Mortes) 336, 597  
 Dragnet (Záťah) 307, 490, 505, 591  
 Dressed to Kill (Oblečen na zabíjení) 175, 181  
 Drive, He Said (Jeď, řekl) 350  
 Driving Miss Daisy (Řidič slečný Daisy) 338  
 Duellists, The (Soupeři) 328  
 Durante l'estate (Během léta) 331  
 Dusting Off Roses (Oprašování růží) 157  
 Dynasty (Dynastie) 510
- E**  
 E la nave va (A loď pluje) 328  
 E.T. the Extra-Terrestrial (E. T. – Mimozemšťan) 310, 355, 364, 604  
 Earth Girls Are Easy (Pozemšťanky jsou lehce k máni) 382  
 East of Eden (Na východ od ráje) 266, 310  
 East Side, West Side 492  
 Easy Living (Její milionář) 300  
 Easy Rider (Bezstarostná jízda) 350, 597  
 Eat a Bowl of Tea (Nalijme si čistého čaje) 269  
 Eclisse, L' (Zatmění) 184, 328  
 Edtv (Ed TV) 372  
 Eh, Joe (Tak co, Joe) 434, 435  
 Ehe der Maria Braun, Die (Manželství Marie Braunové) 344  
 Eight Men Out (Osm mužů z kola ven) 374, 375  
 Elizabeth (Královna Alžběta) 618  
 Elvira Madigan (Elvíra Madiganová) 332  
 Emma 383  
 Empire 41
- Empire of the Sun (Říše slunce) 355  
 Enemies: A Love Story (Nepřítelé: Příběh lásky) 358  
 Enemy of the State (Nepřítel státu) 366, 367  
 Enfance nue, L' (Nahé dětství) 341  
 Enfant de Paris, L' (Dítě Paříže) 234  
 Enfant sauvage, L' (Divoké dítě) 315  
 Enfants du paradis, Les (Děti ráje) 298, 615  
 Enfants terribles, Les (Hrozné děti) 197  
 English Patient, The (Anglický pacient) 253  
 Entr'acte, L' (Mezihra) 53  
 Entertainer, The (Komik) 324  
 Entertainment Tonight 507  
 ER (Pohotovost) 480, 508  
 Eraser (Likvidátor) 367  
 Escapade, L' (Útěk) 346  
 Escape from Alcatraz (Útěk z Alcatrazu) 307  
 Essais sur la signification au cinéma (Eseje o významech ve filmu) 423  
 État de siège (Stav obležení) 282  
 Ethan Frome 384  
 Europeans, The (Evropané) 384  
 Evening with Nichols and May, An (Večer s Nicholsem a Mayovou) 349  
 Everyone Says I Love You (Všichni říkají: Miluji tě) 360  
 Exorcist, The (Vymítač ďábla) 370, 402, 599  
 Eyes on the Prize 509, 607  
 Eyes Wide Shut 325
- F**  
 Faces (Tváře) 358  
 Fading Away (Vylhasínání) 45  
 Fahrenheit 451 (451° Fahrenheita) 315, 527  
 Fail Safe (Selhání vyloučeno) 605  
 Falsche Bewegung (Chybné kroky) 344  
 Fame (Sláva) 328  
 Family at War (Rodina ve válce) 513  
 Family Life (Rodinný život) 327  
 Fanny och Alexander (Fanny a Alexandr) 332  
 Fantastic Voyage (Fantastická cesta) 96  
 Fantôme de la liberté, Le (Přízrak svobody) 336  
 Far and Away (Navždy a daleko) 113  
 Far Country, The (Vzdálená země) 308  
 Fargo 375  
 Fata Morgana (Fata morgána) 344

## REJSTŘÍK původních názvů

- Fatal Attraction (Osudová přitažlivost) 374, 607  
 Father Knows Best (Tatínek to ví nejlépe) 517  
 Faustrecht der Freiheit (Pěstní právo svobody) 344  
 Fear and Desire (Strach a touha) 358  
 Fear on Trial (Strach před soudem) 499  
 Female Model Reclining on Deck Chair, (Ženský model opřený v lehátku) 51  
 Femme est une femme, Une (Žena je žena) 183, 315  
 Femme infidèle, La (Nevěrná žena) 317  
 Femme mariée, Une (Vdaná žena) 187, 218, 316, 421, 594  
 Ferris Bueller's Day Off (Volný den Ferrise Buellera) 373  
 Few Good Men, A (Pár správných chlapů) 372  
 Fiancée du pirate, La (Pirátova snoubenka) 341  
 Field of Dreams (Hřiště snů) 374  
 Fifth Element, The (Pátý element) 366  
 Film 434, 435  
 Film Acting (Filmové herectví) 408  
 Film als Kunst (Film jako umění) 402, 403  
 Film d'amore e d'anarchia, ovvero 'stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...' (Láska a anarchie) 331  
 Film Technique (Filmová technika) 408, 584  
 Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst, Der (Film – vývoj a povaha nového umění) 412  
 Fires Were Started (Ohně byly zažehnuty) 297  
 First Blood (Rambo I) 367  
 Five Easy Pieces (Malé životní etudy) 350  
 Five Heartbeats, The (Five Heartbeats) 377  
 Flamingo Kid, The (Kluk z El Flaminga) 372  
 Flash Gordon 483  
 Flashdance 276  
 Flight of Pigeons from the Palace (Úlet holubů z paláce) 53  
 Flintstones, The (Flintstoneovi) 362  
 Fly, The (Moucha) 310  
 Flying Down to Rio (Carioca) 299, 586  
 Foolish Wives (Bláhové ženy) 292  
 Forbidden Planet (Zakázaná planeta) 282, 310  
 Foreign Correspondent (Zahraniční dopisovatel) 298
- Forrest Gump 368  
 Forsyte Saga (Sága rodu Forsyťů) 512, 519, 595  
 Fortune Cookie, The (Štístko) 301  
 Fortune, The (Bohatství) 350  
 Frankenstein 585  
 Frasier 496  
 Fred Ott's Sneeze (Kýchání Freda Otta) 230, 286  
 Freedom Comes High (Svoboda je drahá) 246  
 French Chef, The (Francouzský šéfkuchař) 509  
 French Lieutenant's Woman, The (Francouzova milenkyně) 324  
 Fresh Prince of Bel-Air, The (Fresh Prince) 367  
 Freudlose Gasse, Die (Ulička, kde není radosti) 294  
 Friday the 13th (Pátek třináctého) 252  
 Fried Green Tomatoes (Smažená zelená rajčata) 274  
 Friends (Přátelé) 480, 523  
 From Hell to Texas (Z pekla do Texasu) 309  
 Front, The (Na černé listině) 321  
 Front Page, The (Titulní strana) 585  
 Frontline (V prvním sledu) 509  
 Fugitive, The (Uprchlík) 362  
 Full Metal Jacket (Olovená vesta) 325  
 Funny Face (Usměvavá tvář) 310  
 Funny Thing Happened on the Way to the Forum, A (Cestou na fórum se stala divná věc) 40, 215, 310, 326  
 Fuzis, Os (Pušky) 336
- G**  
 Gabriel Over the White House (Gabriel nad Bílým domem) 281  
 Gai savoir, Le (Radostná věda) 419, 421, 549  
 Gambler, The (Hráč) 324  
 Gandhi (Gándhí) 328, 364, 381, 382, 604  
 Gang's All Here, The (Celá parta je tady) 298  
 Ganja & Hess (Gandža a Hess) 347  
 Gattopardo, Il (Gepard) 329  
 Gelegenheitsarbeit einer Sklavin (Příležitostná práce otrokyně) 342  
 Genou de Claire, Le (Klářino koleno) 317  
 Gentleman's Agreement (Dženilmenská dohoda) 310  
 Germania anno zero (Německo v roce nula) 304

## Film jako umění

- Germinal 234  
 Gertrud (Gertruda) 295  
 Geschichtsunterricht (Poučení z dějin) 342  
 Get on the Bus (Dlouhá jízda) 379  
 Ghostbusters (Krotitelé duchů) 337, 368, 370, 605  
 Ghostbusters II (Krotitelé duchů II) 178  
 Ghosts of Mississippi (Duch minulosti) 372  
 Giant (Gigant) 266  
 Gigi 310  
 Gimme Shelter 321  
 Ginger e Fred (Ginger a Fred) 328  
 Girl Friends (Přítelkyně) 361  
 Gishiki (Obřad) 339  
 Giulietta degli spiriti (Giulietta a duchové) 200, 328  
 Glittering Prizes, The (Třpytivé odměny) 513  
 Gloria 321  
 Go-Between, The (Posel) 325  
 Godfather, The (Kmotr) 353, 354, 500, 598, 620  
 Godfather: Part III, The (Kmotr III) 354  
 Gods Must Be Crazy, The (Bohové musí být šílení) 386, 604  
 Godzilla 366  
 Goin' Down the Road (Přízračná cesta) 337  
 Gold Diggers of 1937 (Zlatokopové z roku 1937) 298  
 Goldberg-Variationen (Goldbergovské variace) 54  
 Gone with the Wind (Jih proti Severu) 244, 500, 587  
 Good Morning, Vietnam (Dobré ráno, Vietnam) 371  
 Good Times (Dobré časy) 496  
 Good Will Hunting (Dobry Will Hunting) 375  
 Goodfellas (Mafiáni) 78, 352  
 Goodyear Television Playhouse 591  
 Goon Show, The 326  
 Gösta Berlings saga (Gösta Berling) 294, 583  
 Graduate, The (Absolvent) 348, 349, 350  
 Grande illusion, La (Velká iluze) 297, 587  
 Grapes of Wrath, The (Hrozny hněvu) 588  
 Grease (Pomáda) 497, 498, 601  
 Great Muppet Caper, The 370  
 Great Train Robbery, The (Velká vlaková loupež) 39, 286, 581  
 Greed (Chamtivost) 290, 292, 583  
 Green Acres (Zelené lány) 493  
 Gremlins 355  
 Grey Gardens 321  
 Groundhog Day (Na Hromnice o den více) 368  
 Group, The (Parta) 270, 321  
 Gruppo di famiglia in un interno (Rodinný portrét) 329  
 Guerre est finie, La (Válka skončila) 319  
 Gueule ouverte, La (Otevřená huba) 341  
 Guichets du Louvre, Les (Pokladny Louvru) 341  
 Guinness Book of World Records (Guinnessova kniha světových rekordů) 287  
 Gunfight at the O.K. Corral (Přestřelka u ohrady O.K.) 308  
 Gunfighter, The (Pistolník) 309  
 Gunsmoke (Kouř zbraní) 496

## H

- Hair (Vlasy) 334  
 Hallelujah! (Aleluja) 269  
 Hallmark Hall of Fame 478  
 Hamlet (1990) 367  
 Hamlet (1996) 382  
 Hammett 345  
 Hand That Rocks the Cradle, The (Ruka na kolébce) 374  
 Händler der vier Jahreszeiten, Der (Obchodník se zeleninou) 344  
 Hannah and Her Sisters (Hana a její sestry) 359  
 Happy Days (Šťastné dny) 497  
 Hard Day's Night, A (Perný den) 215, 326, 594, 610  
 Harlan County, U.S.A. (Okres Harlan, USA) 361  
 Harry and Tonto (Harry a Tonto) 120, 358  
 Haunting, The (Zámek hrůzy) 366  
 He Got Game (On umí hrát) 379  
 Heart of Darkness (Srdce temnoty) 353  
 Hearts and Minds (Srdce a myšlenky) 360, 599  
 Heavens Above! (Pane na nebi!) 311  
 Heaven's Gate (Nebeská brána) 251, 602  
 Help! (Pomoc!) 215, 326  
 Helsinki Naples All Day Long (Helsinky Neapol po celou noc) 386  
 Henry V (Jindřich V.) 382, 608

- Herdeiros, Os (Dědicové) 336  
 Hero (Hrdina proti své vůli) 382  
 Herz aus Glas (Srdce ze skla) 344  
 High Noon (V pravé poledne) 308, 591  
 High School (Šířední škola) 322  
 Hill Street Blues (Poldové z Hill Street) 308, 480, 501, 502, 603  
 Himmel über Berlin, der (Nebe nad Berlínem) 345  
 Hiroshima mon amour (Hirošima, má láska) 319, 593  
 His Girl Friday (Jeho dívka Pátek) 298  
 Hitler – ein Film aus Deutschland (Hitler, film z Německa) 345  
 Holocaust 500  
 Hollywood Shuffle 376, 377  
 Homage to the Square: Silent Hall (Pocta čtverci – tichá hala) 21  
 Home 480  
 Home Alone (Sám doma) 212, 373, 374  
 Homicide: Life on the Street (Zločin v ulicích) 371  
 Homme et une femme, Un (Muž a žena) 342  
 Hong gao liang (Rudé pole) 386  
 Hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación, La (Hodina výhně – poznámky a svědectví o neokolonialismu, násilí a osvobození) 337  
 Horloger de Saint-Paul, L' (Hodinář od sv. Pavla) 342  
 Horse's Mouth, The (Kopytem do hlavy) 311  
 Hospital (Nemocnice) 322  
 House of Bamboo (Bambusový dům) 307  
 House of the Spirits, The (Dům duchů) 386  
 House on 92nd Street, The (Dům na 92. ulici) 281, 589  
 Householder, The (Hlava rodiny) 384  
 How I Won the War (Jak jsem vyhrál válku) 326  
 How to Marry a Millionaire (Jak si vzít milionáře) 594  
 How to Murder Your Wife (Jak zavraždit svou manželku) 320  
 Howards End (Rodinné sídlo) 383, 384  
 Hsi yen (Svatební hostina) 269  
 Hsia nu (Dotek zenu) 340  
 Huang tu di (Žlutá země) 386, 605  
 Hud 321  
 Hunt for Red October, The (Hon na ponorku) 366  
 Husbands (Manželové) 358  
 Hustler, The (Hazardní hráč) 306, 352

## Ch

- Chacal de Nahueltoro, El (Šakal z Nahueltoro) 336  
 Chagrin et la pitié, Le (Lítost a soucit) 341, 598  
 Chan Is Missing (Chan se ztratil) 269  
 Chang: A Drama of the Wilderness (Chang) 105, 121  
 Chant du départ, Le (Píseň na rozloučenou) 342  
 Chant of Jimmie Blacksmith, The (Zpěv o Jimmii Blacksmithovi) 338  
 Chaplin 382  
 Chariots of Fire (Ohnivě vozy) 334, 381  
 Charles mort ou vif (Charles mrtev či živ) 345  
 Charlie's Angels (Charlieho andělci) 480  
 Charme discret de la bourgeoisie, Le (Nenápadný půvab buržoazie) 335  
 Chasing Amy (Hledám Amy) 375  
 Cheers (Na zdraví!) 496, 506  
 Cheyenne Autumn (Podzim Cheyennů) 269  
 Chien andalou, Un (Andaluský pes) 169, 336, 585  
 Chikamatsu monogatari (Ukřižování milenců) 311  
 Child's Play (Dětská hra) 374  
 China Gate (Čínská brána) 307  
 China Syndrome, The (Čínský syndrom) 282, 602  
 Chinatown (Čínská čtvrť) 300  
 Chinoise, La (Číňanka) 167, 265, 316  
 Christo in Paris (Christo v Paříži) 322  
 Chronik der Anna Magdalena Bach (Kronika Anny Magdaleny Bachové) 342  
 Chronique d'un été (Kronika jednoho léta) 323, 593

## I

- I Am a Fugitive from a Chain Gang (Jsem uprchlý galejník) 246  
 I Love Lucy (Miluju Lucy) 490, 523, 591  
 I Spy (Já, špión) 506



## Film jako umění

- Ice Storm, The (Ledová bouře) 269  
If... (Kdyby...) 324  
Ikiru (Žít) 311  
Illuminacja (Iluminace) 333  
I'm All Right Jack (Jsem v pořádku, Jacku) 311  
I'm Gonna Get You Sucka (Dostanu tě, syčáku) 377, 379  
Im Lauf der Zeit (V běhu času) 344  
In Celebration (Oslava) 324  
In Living Color (V živých barvách) 369, 377  
In nome della legge (Jménem zákona) 329  
In the Line of Fire (S nasazením života) 366  
In Which We Serve (Moře, náš osud) 282, 588  
Incredible Machine, The (Neuvěřitelný stroj) 96, 100  
Incredible Shrinking Man, The (Neuvěřitelně zmenšující se muž) 310  
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Podivné vyšetřování) 331  
Inde fantôme, L' (Přízračná Indie) 319  
Independence Day (Den nezávislosti) 366, 367  
India Song 212  
Indian Massacre, The (Indiánský masakr) 269  
Inner Sanctum 469  
Interface, The (Interface) 154, 157  
Interiors (Interiéry) 359  
Interview with President Allende (Interview s prezidentem Allendem) 360  
Intervista (Interview) 328  
Intimní osvětlení 334  
Intolerance 289, 398, 582  
Invasion of the Body Snatchers (Invaze lupičů těl) 282, 310  
Invitation, L' (Pozvánka) 346  
Ipana Troubadours 477  
Isadora 324  
Island of Dr. Moreau, The (Ostrov Dr. Moreaua) 267  
It Happened Here (Stalo se to tady) 324  
It Happened One Night (Stalo se jedné noci) 586  
It's a Wonderful Life (Život je krásný) 305, 590  
Ivanovo detstvo – (Ivanovo dětství) 335
- J**  
Jag är nyfiken – en film i gult (Jsem zvědavá – žlutá) 332, 596
- Jalousie, La (Žárlivost) 42  
Jalsaghar (Hudební komnata) 311  
James ou pas (James či ne) 346  
Jane Austen in Manhattan (Jane Austenová na Manhattanu) 384  
Jane B. par Agnès V. (Jane Birkinová očima Agnes Vardové) 320  
Jaws (Čelisti) 78, 212, 355, 402, 599  
Jazz Singer, The (Jazzový zpěvák) 584  
Je t'aime, je t'aime (Miluji tě, miluji tě) 319, 322  
Je vous salue, Marie (Zdrávas Maria) 317  
Jeffersons, The 496  
Jelly's Last Jam (Jellyho poslední jam) 310  
JFK (J.F.K.) 283, 610  
JLG/JLG – autoportrait de décembre (JLG/JLG – prosincový autoportrét) 611  
Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (Joeovo holičství v Bed-Stuy – řežeme hlavy) 377  
Johannas 347  
Johnny Guitar 310  
Johnny Stecchino (Johnny Párátko) 385  
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (Jonáš, kterému v roce 2000 bude 25 let) 345, 346  
Joseph Campbell and the Power of Myth (Joseph Campbell a síla mýtu) 510  
Journal d'un curé de campagne (Deník venkovského faráře) 312  
Journal d'une femme de chambre, Le (Deník komorné) 336  
Joy Luck Club, The (Klub šťastných žen) 269  
Ju Dou 386  
Judge Dredd (Soudce Dredd) 367  
Juggernaut (Ohrožení Britannicu) 327  
Jules et Jim (Jules a Jim) 315, 358, 594  
Julia (Julie) 272  
Junge Törless, Der (Mladý Törless) 343  
Jungfrukällan (Pramen panny) 313  
Jurassic Park (Jurský park) 132, 212, 310, 356, 367, 610  
Just Tell Me What You Want (Prostě mi řekni, co chceš) 321  
Juste avant la nuit (Než přijde noc) 317
- K**  
Kabinett des Doktor Caligari, Das (Kabinet doktora Caligariho) 293, 583  
Kanchenjunga (Hora Kančendžangha) 311

## REJSTŘÍK původních názvů

- Kansas City Confidential (Kansas City – Přisně tajné) 307  
Kärlek och journalistik (Láska a žurnalistika) 294  
Kaspar Hauser – Jeder für sich und Gott gegen alle (Kašpar Hauser – Každý sám pro sebe a Bůh proti všem) 344  
Kes 327  
Kika 386  
Kilenc hónap (Devět měsíců) 333  
Killing Fields, The (Vražedná pole) 328, 364, 381  
Killing of a Chinese Bookie, The (Zavraždění čínského bookmakera) 358  
Kind of Loving, A (Takové milování) 324  
Kindergarten Cop (Policajt ze školky) 368  
King Kong 586, 605  
King of Comedy, The (Král komedie) 351  
King of Marvin Gardens, The (Král z Marvin Gardens) 350  
Kinoglaz (Kino-oko) 296  
Kino-pravda 296  
Kiss Me Deadly (Líbej mě až k smrti) 307  
Kiss, The (Polibek) 279, 280, 286, 430  
Kitáb-at-Manazir (Optické elementy) 88  
Kohayagawa-ke no aki (Podzim rodiny Kohajagawových) 201, 311  
Kojak 307, 495  
Koněc Sankt-Petěrburga (Konec Petrohradu) 295  
Körkarlen (Vozka smrti) 294  
Koyanisqueatsi 604  
Kraft Television Theatre 489  
Kramer vs. Kramer (Kramerová versus Kramer) 273, 602  
Kumonosu jō (Krvavý trůn) 311  
Kundun 352
- L**  
L. A. Law (Právo v Los Angeles) 502, 503  
Lacombe Lucien 320, 341  
Ladri di biciclette (Zloději kol) 282, 304  
Ladri di saponette (Zloději mýdla) 385  
Lady Eve, The (Lady Eva) 300  
Lady from Shanghai, The (Dáma ze Šanghaje) 192  
Lady in the Lake (Dáma v jezeře) 43, 52, 207  
Land des Schweigens und der Dunkelheit (Země mlčení a temnoty) 344
- Langage et cinéma (Jazyk a film) 423, 426  
Last Action Hero (Poslední akční hrdina) 367  
Last Emperor, The (Poslední císař) 330, 331  
Last of Sheila, The (Konec Sheily) 175, 176  
Last Picture Show, The (Poslední představení) 350  
Last Temptation of Christ, The (Poslední pokušení Krista) 351  
Last Train from Gun Hill (Poslední vlak z Gun Hillu) 308  
Last Waltz, The (Poslední valčík) 351  
Last Wave, The (Poslední vlna) 338  
Late Show, The (Pozdní představení) 307  
Laugh-in (Smějte se s námi) 493, 494, 498, 596  
Laura 310  
Lavender Hill Mob, The (Zlaté věže) 311  
Laverne and Shirley (Laverne a Shirley) 480  
Law & Order (Právo a pořádek) 308, 492, 505, 506, 508  
Leadbelly 347  
League of Their Own, A (Velké vítězství) 374, 372  
Learning Tree, The (Strom poznání) 347  
Left Handed Gun, The (Billy Kid) 309  
Leningrad Cowboys Go America (Leninhradští kovbojové dobývají Ameriku) 386  
Lethal Weapon (Smrtonosná zbraň) 362, 367, 607  
Letter to Jane (Dopis Jane) 422  
Letzte Mann, Der (Poslední štace) 294  
Life and Times of Nicholas Nickleby, The (Život a doba Mikuláše Nicklebyho) 131  
Life Is Sweet (Život je sladký) 382  
Life of an American Fireman (Život amerického hasiče) 286, 581  
Lights of N. Y. (Světla New Yorku) 584  
Limbo (Jezero zapomnění) 375  
Listen to Britain (Poslouchejte Británii) 297  
Little Big Man (Malý velký muž) 348  
Little Dieter Needs to Fly (Malý Dieter chce létat) 344  
Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T. (Milostný příběh aneb Tragedie pracovnice pošty a telegrafů) 335  
Local Hero (Místní hrdina) 328, 382  
Loch Katrine 43  
Loin du Vietnam (Daleko od Vietnamu) 418  
Lola Montès 312

## Film jako umění

- Lolita 325  
Lone Ranger, The 469  
Lone Star (Osamělá hvězda) 375  
Lonedale Operator, The (Telegrafistka z Lonedale) 289  
Loneliness of the Long Distance Runner, The (Osamělost přespolního běžce) 324  
Lonely Are the Brave (Stateční jsou osamělí) 309  
Long Goodbye, The (Loučení s Lennoxem) 356  
Long men ke zhen (Hostinec u dračí brány) 340  
Long Shot (Velký celek) 327  
Look Back in Anger (Ohlédni se v hněvu) 324  
Lorenzo's Oil (Lék pro Lorenza) 384  
Lost in Space (Ztraceni ve vesmíru) 362  
Lost Weekend, The (Ztracený víkend) 300  
Lost World: Jurassic Park, The (Ztracený svět: Jurský park) 356  
Love and Death (Láska a smrt) 359  
Lucía 336  
Luck of Ginger Coffey, The (Štěstí Gingera Coffeyho) 337  
Lucky Luciano 329  
Luna, La (Luna) 330  
Lux Radio Theatre, The 469, 477
- M**  
M\*A\*S\*H (MASH) 356  
Ma nuit chez Maud (Moje noc s Maud) 317, 596  
Macbeth 311  
Macunaíma 336  
Mad Max (Šílený Max) 384  
Mad Max 2 (Šílený Max 2) 384  
Madame de... 312  
Madonna: Truth or Dare (S Madonnou v posteli) 275  
Magiae naturalis 68  
Magnificent Ambersons, The (Skvělí Ambersonové) 192, 301, 302  
Magnificent Seven, The (Sedm statečných) 308  
Mahler 328  
Major Film Theories, The (Hlavní filmové teorie) 400  
Major League (První liga) 374  
Malcolm X 378, 610, 648  
Mallrats (Flákači) 375  
Maltese Falcon, The (Maltézský sokol) 588  
Maman et la putain, La (Maminka a děvka) 340, 341  
Man from Laramie, The (Muž z Laramie) 308  
Man in the White Suit, The (Muž v bílém obleku) 311  
Man of Aran (Muž z Aran) 586  
Man Who Fell to Earth, The (Muž, který spadl na Zemi) 328  
Man with the Golden Arm, The (Muž se zlatou paží) 310  
Mandabi (Složenka) 339  
Manhattan 114, 198, 359, 363  
Manhattan Murder Mystery (Tajemná vražda na Manhattanu) 360, 363  
Manchurian Candidate, The (Mandžuský kandidát) 321  
Mani sulla città, Le (Ruce nad městem) 329  
Mansfield Park (Mansfieldské sídlo) 383  
Marat assassiné (Zavražděný Marat) 179  
Marathon Man (Maratónec) 324  
March of Time, The 587  
Marnie 190  
Married Couple, A (Manželský pár) 337  
Mary Hartman, Mary Hartman 497, 520  
Mary Tyler Moore Show, The 370, 494, 496, 597  
Masculin, féminin (Mužský rod, ženský rod) 316, 421  
Mať (Matka) 295  
Matewan 375, 650  
Maude 496  
Maurice 384  
McCabe & Mrs. Miller (McCabe a paní Millerová) 309, 356  
Mean Streets (Špinavé ulice) 351  
Meat (Maso) 322  
Meatballs (Nešikové) 602  
Medium Cool 266, 268, 360  
Meet Me in St. Louis (Setkáme se v St. Louis) 196  
Memorias del subdesarrollo (Vzpomínky) 336  
Memory of Justice, The (Paměť spravedlnosti) 341  
Men in Black (Muži v černém) 367  
Mépris, Le (Pohrdání) 315  
Mercury Theatre, The 469

## REJSTŘÍK původních názvů

- Metropolis 294  
Meshes of the Afternoon (Odpolední osídla) 588  
Miami Vice 308, 504  
Midnight Cowboy (Půlnoční kovboj) 324  
Midnight Express (Půlnoční expres) 328, 380  
Mighty Aphrodite (Mocná Afrodité) 360  
Milieu du monde, Le (Střed světa) 345  
Miller's Crossing (Millerova křižovatka) 375  
Millhouse (Mlýn) 360  
Mimi metallurgico ferito nell'onore (Kovodělník Mimi zraněný ve své cti) 331  
Minnie and Moskowitz (Minnie a Moskowitz) 358  
Miracle of Morgan's Creek, The (Zázrak v Morganově potoce) 300  
Misérables, Les 310  
Misery (Misery nechce zemřít) 372  
Misfits, The (Mustangové) 309  
Missiles of October (Říjnové rakety) 499  
Mission: Impossible 362  
Mississippi Burning (Hořící Mississippi) 328  
Mitt liv som hund (Můj život jako pes) 386  
Mlle Charlotte du val d'Ognes (Slečna Charlotte z údolí Ognes) 198  
Moana 121, 292  
Mod Squad, The (Parchanti nebo poldové?) 362  
Modern Times (Moderní doba) 291, 587  
Mon oncle (Můj strýček) 312  
Mon oncle Antoine (Můj strýček Antonín) 337  
Mon oncle d'Amérique (Můj strýček z Ameriky) 319  
Mona Lisa 38, 606  
Monty Python's Flying Circus (Monty Pythonův Létající cirkus) 211, 513  
Moon Drum (Měsíční buben) 133  
Moon Over Broadway (Měsíc nad Broadwayí) 322  
Moonlighting (Měsíční svit) 505  
Morgan: A Suitable Case for Treatment (Morgan – případ zralý k léčeni) 324  
Morocco (Maroko) 298  
Morte a Venezia (Smrt v Benátkách) 329  
Moscow on the Hudson (Moskva na Hudsonu) 358  
Moses und Aron (Mojžíš a Áron) 342  
Mother and Daughter (Matka a dcera) 42  
Mr. Arkadin (Pan Arkadin) 191, 306  
Mrs. Brown (Paní Brownová) 384  
Mr. Deeds Goes to Town (Úžasná událost) 587  
Mrs. Soffel (Paní Soffelová) 338  
Much Ado About Nothing (Mnoho povyku pro nic) 382  
Mujeres al borde de un ataque de nervios (Ženy na pokraji nervového zhroutení) 386  
Muppet Movie, The 370  
Muppets Take Manhattan, The (Muppets dobývají Manhattan) 370  
Music Lovers, The (Milovníci hudby) 328  
Musketees of Pig Alley, The (Mušketýři ze špinavé uličky) 289  
My Beautiful Laundrette (Moje krásná prádelnička) 382, 606  
My Brilliant Career (Moje skvělá kariéra) 338  
My Darling Clementine (Můj miláček Clementina) 298  
My Dinner with Andre (Moje večere s Andrem) 320  
My Favorite Martian (Můj nejoblíbenější Marťan) 362  
My Indecision Is Final: The Spectacular Rise and Fall of Goldcrest Films, the Independent Studio That Challenged Hollywood (Moje nerozhodnost je konečná: Spektakulární vzestup a pád Goldcrest Films, nezávislého studia, které ohrozilo Hollywood) 640  
My Wife and My Mother-in-law (Moje žena a moje tchyně) 150
- N**  
Naked (Nahý) 382  
Naked City, The (Obnažené město) 306  
Nana 512  
Nanook of the North (Nanuk, člověk primitivní) 292, 583  
Napoléon (Napoleon) 105, 106, 604  
Nashville 120, 357, 599  
Nattvardsgästerna (Hosté Večere Páně) 332  
Natural Born Killers (Taková normální zabijáci) 283  
Natural, The (Přirozený talent) 374, 381  
Nature (Příroda) 509

## Film jako umění

- Nazarin (Nazarin) 336  
Nel nome del padre (Ve jménu otce) 330  
Network 321  
Neuromancer 605  
New Jack City (Říše drog) 376  
New York, New York 310, 351  
Newsfront (Zpravodajská fronta) 338  
Next Stop, Greenwich Village (Příští stanice Greenwich Village) 358  
Night at the Opera, A (Noc v opeře) 187  
Night Falls on Manhattan (Soumrak nad Manhattanem) 321  
Night Moves (Noční šachová partie) 320, 348  
Night on Earth (Noc na Zemi) 385  
Nightmare On Elm Street, A (Noční můra v Elm Street) 252  
Nikita (Brutální Nikita) 382, 384  
Nine to Five (Od devíti do pěti) 274  
Nixon 283, 376  
Nobody Waved Good-bye (Nikdo nemával na rozloučenou) 337  
Noces rouges, Les (Krvavé svatby) 317  
Noire de..., La (Černoška z...) 339  
Norma Rae 272, 321  
North by Northwest (Na sever Severozápadní linkou) 220, 314, 316, 428, 593  
Northanger Abbey (Opatství Northanger) 383  
Northern Exposure (Zapadákov) 504, 505  
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Upír Nosferatu) 294  
Not a Pretty Picture (Není to pěkný pohled) 98  
Notorious (Pověstný muž) 298, 589  
Notte, La (Noc) 328  
Notti di Cabiria, Le (Cabiriiny noci) 200, 312, 313  
Nous ne vieillirons pas ensemble (Nezestárneme spolu) 341  
Nouvelle vague (Nová vlna) 317  
Nova 509  
Novecento (Dvacáté století) 330, 331, 600  
Nóż w wodzie (Nůž ve vodě) 333  
Nu descendant l'escalier (Akt sestupující ze schodů) 39, 46  
Nuit américaine, La (Americká noc) 315  
Nuit et brouillard (Noc a mlha) 319  
Nuovo cinema Paradiso (Bio Ráj) 369, 380  
Nybyggarna (Nová země) 333  
NYPD Blue (Policie – New York) 308

## O

- O Lucky Man! (Šťastný to muž) 324  
Odalisque (Odaliska) 39  
Ök ketten (Ony dvě) 333  
Okay, America! (OK Ameriko!) 281  
Oktjabr (Deset dní, které otřásly světem) 295  
On connaît la chanson (Stará známá písnička) 319  
On s'est trompé d'histoire d'amour (S milostným příběhem jsme se zmýlili) 342  
On the Town (Ve městě) 310, 590  
On the Waterfront (V přístavu) 310, 592  
One False Move (Jeden chybný krok) 387, 389  
One Flew Over the Cuckoo's Nest (Přelet nad kukaččím hnízdem) 334  
One from the Heart (Jedna od srdce) 354  
One Plus One (Jedna plus jedna) 203, 470  
One-Eyed Jacks (Křivák) 309  
She's Gotta Have It (Ona to musí mít) 606  
Only Two Can Play (Jen dva mohou hrát) 311  
Őrökség (Dědičky) 333  
Orphée (Orfeus) 312, 590  
Osessione (Posedlost) 282, 304  
Ostře sledované vlaky 334  
Othon 342  
Our Daily Bread (Chléb náš vezdejší) 293  
Out 1 318  
Out of the Past (Pryč od minulosti) 306  
Outsiders, The (Outsideři) 354

## P

- Pacific Heights (Psychopat ze San Francisca) 374  
Padre padrone 331  
Painters Painting: The New York Art Scene 1940–1970 (Malíři malují) 360  
Paisa (Paisa) 282, 304  
Paper Moon (Papírový měsíc) 350  
Paris, Texas (Paříž, Texas) 345  
Partie de campagne, Une (Výlet do přírody) 200  
Pas si méchant que ça (Není až tak zlý) 346  
Pasqualino Settebellezze (Pasqualino Sedmikráska) 331

## REJSTŘÍK původních názvů

- Passion de Jeanne d'Arc, La (Utrpení Panny orléánské) 194, 294, 584  
Passion, En (Náruživost) 332  
Pat and Mike (Pat a Mike) 182  
Pather Panchali (Žalozpěv stezky) 311, 592  
Paths of Glory (Stezky slávy) 85  
Patriot Games (Vysoká hra patriotů) 338  
Patton (Generál Patton) 321  
Paulina 1880 342  
Pauline à la plage (Pavína na pláži) 318  
Peau douce, La (Hebká kůže) 315  
Pee-wee's Big Adventure (Pee-wee a jeho dobrodružství) 368  
Peggy Sue Got Married (Peggy Sue se vdává) 352, 354  
Pelle erobreren (Pelle Dobyvateľ) 386  
Per un pugno di dollari (Pro hrst dolarů) 309  
Perfect Couple, A (Dokonalý pár) 357  
Persona 47, 200, 332, 595  
Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, A (Osobní putování americkými filmy s Martinem Scorsesem) 352  
Persuasion (Anna Elliotová) 383, 613  
Petit soldat, Le (Vojáček) 315  
Petulia (Petulie) 326, 596  
Phenix City Story, The (Příběh Phenix City) 307  
Philco Playhouse 489  
Photogénie (Fotogenika) 400  
Photoplay: A Psychological Study, The (Fotohra – psychologická studie) 399, 582  
Piano Concerto No. 23 (Klavírní koncert č. 23) 32  
Piano, The (Piano) 384  
Pickpocket (Kapsář) 312  
Pickup on South Street (Záťah na Jižní ulici) 306  
Picnic at Hanging Rock (Piknik na Hanging Rock) 338  
Pierrot le fou (Bláznivý Petříček) 79, 177, 316  
Pink Panther, The (Růžový panther) 320  
Pinky 269  
Platoon (Četa) 283, 375, 606  
Play (Hra) 434, 435  
Player, The (Hráč) 215, 358, 359, 609  
Playhouse 90 489  
Pleasantville (Pleasantville: Městečko zázraků) 114  
Plenty (Víc než dost) 338  
Pleure pas la bouche pleine (Neplač s plnými ústy) 342  
Plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach, Der (Náhlé bohatství chudáků z Kombachu) 343  
Poetika 24  
Point of No Return (Zabiják) 383  
Point of Order (Otázka pořadí) 360  
Poison Ivy (Jedovatý břechtan) 374  
Poor Cow (Smůla na patách) 327  
Posto, Il (Místo) 331  
Poulet au vinaigre (Kuře na octu) 317  
Power (Moc) 321  
Praise Marx and Pass the Ammunition (Chval Marxe a podávej munici) 327  
Pravda 421  
Preacher's Wife, The (Kazatelova žena) 372  
Predator (Predátor) 370, 607  
Prénom Carmen (Křestní jméno Carmen) 317  
Pret-a-porter 358  
Pretty Baby (Děvčátko) 320  
Pretty in Pink (Kráska v růžovém) 373  
Pretty Woman 372  
Pride and Prejudice (Pýcha a předsudek) 383, 613  
Prima della rivoluzione (Před revolucí) 330  
Primary (Primárky) 321, 593  
Primary Colors (Barvy moci) 349, 350, 383  
Primate (Primát) 322  
Prime Cut (Konec rozkvětu) 358  
Primera carga al machete, La (První útok mačetou) 336  
Prince of the City (Pán velkoměsta) 321  
Prise de pouvoir par Louis XIV, La (Převzetí moci Ludvíkem XIV.) 304, 404, 595  
Professione: reporter (Povolání: reportér) 213, 216, 329  
Providence (Prozřetelnost) 319  
Psycho 4, 172, 174, 175, 176, 180, 320, 426, 593  
Psycho (1998 remake) 175  
Public Enemy, The (Veřejný nepřítel) 280  
Pugni in tasca, I (Pěsti v kapsách) 330  
Pumping Iron (Železný Schwarzenegger) 366

## Film jako umění

Purple Rose of Cairo, The (Purpurová růže z Káhiry) 359

## Q

Q & A (Otázky a odpovědi) 321, 371

QB VII 500

Quatre cents coups, Les (Nikdo mne nemá rád) 222, 315, 317, 593

Queen Square, London, 1786 (Queen Square, Londýn, 1786) 28

Qu'est-ce que le cinéma (Co je to film?) 413

Queimada (Ostrov v ohni) 331

Quintet (Kvintet) 357

Quo Vadis? 234

## R

Radio Days (Zlaté časy rádia) 359

Raging Bull (Zuřící býk) 114, 351, 603

Ragtime 334

Raiders of the Lost Ark (Dobyvatelé ztracené archy) 355, 603

Rain Man 371

Rain People, The (Lidé deště) 353

Rainmaker, The (Vyvolávač deště) 354

Raising Arizona (Zmatky v Arizoně) 375

Rambo I (First Blood) 367

Rashômon (Rašomon) 311, 591

Raskolnikow (Raskolnikov) 291

Rayon vert, Le (Zelený paprsek) 318

Rear Window (Okno do dvora) 208, 218, 314, 591

Rebel Without a Cause (Rebel bez příčiny) 266, 310, 592

Red River (Červená řeka) 298

Région centrale, La (Centrální oblast) 203, 206, 207, 337

Règle du jeu, La (Pravidla hry) 294, 297, 587

Reigen – Ein Werdegang, Der [1920] (Rej) 292

Remains of the Day, The (Soumrak dne) 383

Remparts d'argile (Hliněné valy) 342

Rescued by Rover (Pes zachránce) 287, 581

Retour d'Afrique, Le (Návrat do Afriky) 345

Return of the Secaucus 7 (Návrat Secaucus-ké sedmy) 375

Reversal of Fortune (Zvrat štěstěny) 364

Rhinestone Sharecropping 347

Ride in the Whirlwind (Jízda v bouři) 350

Ride the High Country (Jízda vysočinou) 309

Richard III (Richard III.) 61, 157, 158

Rio Bravo 298

Riot in Cell Block 11 (Vzpoula ve vězeňském bloku 11) 307

Ritorno (Návrat) 331

Roads to Freedom (Cesty svobody) 512

Robe, The (Roucho) 107, 108

Robin and Marian (Robin a Mariana) 327

RoboCop 362

Rocco e i suoi fratelli (Rocco a jeho bratři) 304

Rockford Files, The (Rockfordovy záznamy) 495

Rocky 367, 608

Roger and Me (Roger a já) 608

Roma 328

Roma, città aperta (Řím, otevřené město) 282, 303, 304, 313, 404, 589

Romancing the Stone (Honba za diamantem) 368

Ronde, La [1950] (Rej) 205, 292, 312, 590

Room with a View, A (Pokoj s vyhlídkou) 381, 384, 606

Roots (Kořeny) 497, 500, 600

Rope (Provaz) 126

Rosa Luxemburg (Rosa Luxemburgová) 343

Roseanne 520

Rosemary's Baby (Rosemary má děťátko) 374

Roxanne (Roxana) 338

Royal Wedding (Královská svatba) 204, 310

Royaume des Léés, Le (Království víl) 286

Rumble Fish (Dravé ryby) 354

Runaway Bride (Nevěsta na útěku) 372

## S

S.O.B. 320

Sabrina 300

Saboteur (Sabotér) 298

Sacco e Vanzetti (Sacco a Vanzetti) 331

Safe Place, A (Bezpečné místo) 350

Saikaku ichidai onna (Život milostnice O-Haru) 311

Salamandre, La (Salamandr) 345, 596

Salesman (Obchodní cestující) 321

Salvatore Giuliano 282, 329

Samadhi 529

Sanma no aji (Chuť makrel) 311

Sans toit ni loi (Bez střechy a bez zákona) 320

Sanshô dayu (Kontrolor Sanšo) 311

Såsom i en spegel (Jako v zrcadle) 332, 593

Saturday Night and Sunday Morning (V sobotu večer, v neděli ráno) 324, 593

Saturday Night At the Movies 594

Saturday Night Live 368, 369, 377, 496, 498, 601

Saturday Night Fever (Horečka sobotní noci) 497

Satyricon 276, 328

Sauve qui peut (la vie) (Zachraň si kdo může [život]) 317, 602

Saving Private Ryan (Zachraňte vojína Ryana) 253, 356, 618, 619

Sayat Nova (Barva granátového jablka) 334

Sbatti il mostro in prima pagina (Aféra z titulní stránky) 330

Scar of Shame, The (Jizva hanby) 270

Scarface (Zjizvená tvář) 280, 295, 586

Scarlet Empress, The (Rudá carevna) 298

Scener ur ett äktenskap (Scény z manželského života) 332, 599

Scent of a Woman (Vůně ženy) 362

Sciuscià (Děti ulice) 282, 304, 589

Searchers, The (Stopaři) 305, 309, 427, 592

Secrets & Lies (Tajnosti a lži) 382

Sedmikrásky 331, 334

Sedotta e abbandonata (Svedená a opuštěná) 329

See It Now 591, 592

Semi-Tough (Napůl drsňák) 358

Sense and Sensibility (Rozum a cit) 269, 383, 613

September 30, 1955 (30. září 1955) 266

Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band 56

Serial (Seriál) 178

Servant, The (Sluha) 325

Sesame Street (Sezame, otevři se) 596

Seven Year Itch, The (Slaměný vdovec) 300

Sex, Lies, and Videotape (Sex, lži a video) 375, 376, 608

Sgt. Bilko (Seržant Bilko) 362

Shadow, The 469

Shadow of a Doubt (Ani stín podezření) 298

Shadows (Stíny) 314, 358, 593

Shaft (Detektiv Shaft) 347

Shakespeare in Love (Zamilovaný Shakespeare) 253, 384, 618, 619

## REJSTŘÍK původních názvů

Shakespeare-Wallah 384

Shane 308

Shanghai Express (Šanghajský expres) 298

Sheltering Sky, The (Pod ochranou nebe) 330

Sherlock Holmes 469

She's Gotta Have It (Musí to mít) 376, 378

Shichinin no samurai (Sedm samurajů) 311

Shining, The (Osvícení) 325

Shinjuku dorobo nikki (Deník zloděje z Shinjuku) 339

Shock Corridor (Chodba šoků) 307

Shonen (Chlapec) 339

Shooting, The (Přestřelka) 350

Shootist, The (Střelec) 55

Shop Around the Corner, The (Obchod na rohu) 373

Short Cuts (Prostřihy) 358

Showgirls 362

Schindler's List (Schindlerův seznam) 114, 356, 610

Schreckliche Mädchen, Das (Hrozná holka) 385

Signifiant imaginaire – Psychoanalyse et cinéma, Le (Imaginární signifikant) 154, 428

Signs and Meaning in the Cinema (Znaky a významy ve filmu) 160, 428, 597

Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Der (Viditelný člověk aneb filmová kultura) 412

Silence of the Lambs, The (Mlčení jehňátek) 374

Silent Partner, The (Tichý společník) 337

Silk Stockings (Hedvábné punčochy) 310

Silkwod (Silkwodová) 350

Silly Symphony 585

Simón del desierto (Šimon z pouště) 336

Simpsons, The (Simpsonovi) 370, 508, 521

Singin' in the Rain (Zpívání v dešti) 310, 591

Single White Female (Spolubydlící) 374

Sirène du Mississippi, La (Siréna od Mississippi) 315

Six Degrees of Separation (Šest stupňů odloučení) 338, 367

Sixteen Candles (Šestnáct svíček) 373

Sjunde inseglet, Det (Sedmá pečeť) 313, 592

Skammen (Hanba) 161, 171, 332

Slacker (Flákač) 375

## Film jako umění

- Sleeper (Spáček) 359  
 Sleeping with the Enemy (Noci s nepřitelem) 374  
 Sleepless in Seattle (Samotář v Seattlu) 372  
 Sliver (Někdo se dívá) 338  
 Smile (Úsměv) 358  
 Smíthereens (Útržky) 375  
 Smoke 269  
 Smoking/No Smoking 319  
 Smothers Comedy Brothers Hour 494, 595  
 Smultronstället (Lesní jahody) 307, 313  
 Soap (Mýdlo) 500  
 Socrate (Sokrates) 304  
 Some Like It Hot (Někdo to rád horké) 300  
 Sommarnattens leende (Úsměvy letní noci) 313  
 Sommersby (Návrat Sommersbyho) 362  
 Son of the Pink Panther (Syn Růžového pantera) 385  
 Sortie des usines Lumière, La (Odchod dělníků z továrny) 285  
 Soshun (Předjaří) 311  
 Sounder 321  
 Sous les toits de Paris (Pod krovy Paříže) 585  
 South Park: Bigger Longer & Uncut (South Park: Peklo na Zemi) 276  
 Speed (Nebezpečná rychlost) 366  
 Spellbound (Rozdvojená duše) 209, 298  
 Splash (Žbluňki) 372  
 St. Elsewhere 502, 505  
 Stačka (Stávka) 295  
 Stage Fright (Tréma) 207  
 Stagecoach (Přepadení) 298, 587  
 Star Trek 310, 362, 602  
 Star Wars: Episode I – The Phantom Menace (Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba) 145, 310, 355, 619  
 Star Wars/Star Wars IV: Episode IV – A New Hope (Hvězdné války/Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje) 212, 354, 355, 600  
 Star Witness, The (Korunní svědek) 281  
 Stardust Memories (Vzpomínky na hvězdný prach) 359  
 Starke Ferdinand, Der (Silný Ferdinand) 342  
 Starship Troopers (Hvězdná pěchota) 366  
 Starting Over (Začít znovu) 602  
 Stavisky... 319  
 Stay Hungry (Zůstaň hladový) 350  
 Steel Magnolias (Ocelové magnólie) 274  
 Stop the Music 590  
 Story of a Three-Day Pass, The (Příběh třídenního opuštění) 346  
 Story of G.I. Joe, The (Příběh pěšáka) 281  
 Storytelling and Mythmaking in Film and Literature (Vyprávění příběhů a vytváření mýtů ve filmu a literatuře) 429  
 Strada, La (Silnice) 200, 312, 313, 592  
 Straight Out of Brooklyn (Rovnou z Brooklynu) 377, 608  
 Stranger Than Paradise (Podivnější než ráj) 375  
 Streetcar Named Desire, A (Tramvaj do stanice Touha) 267  
 Strohfeuer (Náhlé vzplanutí) 343  
 Stromboli 304  
 Stroszek 344  
 Studio One 489  
 Sullivan's Travels (Sullivanovy cesty) 297, 300  
 Summer of Sam (Krvavé léto) 379  
 Summer Soldiers (Letní vojáci) 339  
 Suna no onna (Písečná žena) 339  
 Sunday Bloody Sunday (Neděle, zatracená neděle) 324  
 Sunrise: A Song of Two Humans (Východ slunce) 205, 292  
 Sunset Blvd. (Sunset Boulevard) 300, 590  
 Superman 368, 601  
 Superman II 327  
 Superman III 327  
 Survivors, The (Ti, kteří přežili) 597  
 Suspense 469  
 Sweet Sweetback's Baadasssss Song 346, 598  
 Szerelmem, Elektra (Elektra a její pravda) 333

## T

- Tabu 292, 585  
 Talk Radio 283  
 Targets (Terče) 350  
 Taste of Honey, A (Kapka medu) 324  
 Taxi Driver (Taxikář) 120, 351  
 Téli sírokkó (Zimní vítr z jihu) 333  
 Temp, The (Záskok) 374  
 Tempest (Bouře) 127, 358  
 Tempest, The (Bouře) 575  
 Tender Mercies (Něžné milosti) 338  
 Tengoku to jigoku (Nebe a peklo) 339  
 Terminal Man, The (Člověk na konci) 175, 180

## REJSTŘÍK původních názvů

- Terminator 2: Judgment Day (Terminátor 2: Den zúčtování) 37, 137, 402, 606, 609  
 Terminator, The (Terminátor) 366, 605  
 Terms of Endearment (Cena za něžnost) 371  
 Terra trema: Episodio del mare, La (Země se chvěje) 282, 304  
 Testament d'Orphée, Le (Orfeova závěť) 312  
 Théâtre et son double, Le (Divadlo a jeho dvojeneček) 48  
 Thelma & Louise (Thelma a Louise) 274, 276, 328  
 Theory of Film: The Redemption of Physical Reality (Teorie filmu – vykoupení fyzické reality) 402  
 They Live by Night (Žijí v noci) 306  
 They Were Expensible (Byli obětováni) 281  
 Thieves Like Us (Zloději jako my) 357  
 Thin Red Line, The (Tenká červená linie) 618  
 Thing From Another World, The (Věc z jiného světa) 310, 591  
 Third Man, The (Třetí muž) 306  
 Thirtysomething (Třicátníci) 361, 503, 505  
 This is Cinerama (Toble je Cinerama) 106, 107, 554  
 This Is Spinal Tap (Hraje skupina Spinal Tap) 372  
 This Sporting Life (Ten sportovní život) 324  
 Thomas Crown Affair, The (Aféra Thomase Crowna) 370  
 Thomas Graals bästa film (Nejlepší film Thomase Graala) 294  
 Three Men and a Baby (Tři muži a nemluvně) 362, 384  
 Three Musketeers, The (Tři mušketýři) 327  
 Three's Company (Tři jsou společnost) 498  
 THX 1138 354  
 Tierra prometida, La (Země zaslíbená) 336  
 Till Death Us Do Part (Dokud nás smrt nerozdělí) 494  
 Time Machine, The (Stroj času) 310, 536  
 Tin Men (Konkurenti) 371  
 Tini zabutykh predkiv (Stíny zapomenutých předků) 334  
 Tirez sur le pianiste (Střílejte na pianistu) 315, 318  
 Titanic 369, 617  
 Titicut Follies 322  
 To Have and Have Not (Mít a nemít) 298  
 Toast of the Town (O kom se mluví) 590  
 Today 480, 487, 488, 496, 591  
 Tokyo monogatari (Příběh z Tokia) 306, 311  
 Tom Jones 324  
 Tommy 328  
 Toni 297  
 Tonight 480, 488, 496, 609  
 Tonight Show, The 488, 609  
 Top Gun 366  
 Topaz 320  
 Total Recall 362  
 Touch of Evil (Dotek zla) 211  
 Tout va bien (Všechno je v pořádku) 317, 341, 420, 422  
 Toy Story (Příběh hraček) 613  
 Trainpotting 375  
 Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto (Zvraty nevšedního osudu v azurovém srpnovém moři) 331  
 Tristana 336  
 Triumf des Willens (Triumf vůle) 586  
 Tron 604  
 Tropici (Tropy) 331  
 Trouble in Paradise (Útěk z ráje) 586  
 True Lies (Pravdivé lži) 367  
 Truman Show, The (Truman Show) 338  
 Tucker: The Man and His Dream (Tucker: Člověk a jeho sen) 354  
 Tulitikkutehtaan tytöt (Děvče ze sirkárny) 386  
 Turning Point, The (Nový začátek) 272  
 Twelfth Night (Večer třikrátlový) 31  
 Twentieth Century (Dvacáté století) 298, 586  
 Twilight (Soumrak) 277, 307  
 Twin Peaks (Městečko Twin Peaks) 505  
 Twins (Dvojčata) 337, 368  
 Twister 366  
 Two Rode Together (Dva jeli spolu) 309  
 Two-Lane Blacktop (Dvouproutá asfaltka) 350  
 Tystnaden (Mlčení) 114, 332

## U

- Uccellacci e uccellini (Dravci a vrabci) 329  
 Ugetsu monogatari (Povídky o bledé luně po dešti) 311  
 Ultimo tango a Parigi (Poslední tango v Paříži) 267, 330, 598  
 Umberto D. 304



## Film jako umění

Uncle Buck (Strýček Buck) 373  
Underground (Podzemí) 360  
Unforgiven (Nesmířitelní) 309  
Unmarried Woman, An (Rozvedená žena) 272, 358  
Upstairs/Downstairs (Nahoře, dole) 513  
Utvandrarna (Emigranti) 333  
U. S. Steel Hour, The 478

## V

Vacances de M. Hulot, Les (Prázdniny pana Hulota) 312  
Valparaíso mi amor (Valparaíso, má láska) 336  
Valparaiso, Valparaiso 342  
Vampyr – Der Traum des Allan Grey (Upír aneb Podivné dobrodružství Davida Graye) 295  
Vangelo secondo Matteo, Il (Evangelium svatého Matouše) 329  
Vargtimmen (Hodina vlků) 94, 163, 170, 171, 332  
Vent d'est, Le (Vitr z východu) 421  
Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann, Die (Ztracená čest Kateřiny Blumové) 343  
Véronique ou L'été de mes 13 ans (Veronika aneb Léto mých třinácti let) 342  
Vertigo 76, 78, 314, 592  
Vie est un roman, La (Život je román) 319  
Viridiana 336, 593  
Vita è bella, La (Život je krásný) 385  
Viva Zapata! 310  
Vivre sa vie: Film en douze tableaux (Žít svůj život) 315, 418  
Vladimir et Rosa (Vladimír a Rosa) 420  
Voie lactée, La (Mléčná dráha) 336  
Vojna i mir (Vojna a mír) 42  
Vormittagsspuk (Dopolední strašidla) 53  
Voyage dans la lune, Le (Cesta na Měsíc) 286, 551, 581

## W

W.R. – Misterije organizma (WR – Mysteria organismu) 335  
Wag the Dog (Vrtěti psem) 371  
Wachsfigurenkabinett, Das (Muzeum voskových figurín) 294

Waiting for Godot (Čekání na Godota) 554  
Walk East on Beacon! (Jděte na východ po Beaconově ulici) 281  
Walkabout (Cesta) 328  
Walking Tall (Kráčím se vztyčenou hlavou) 307  
Walkover (Walkover) 333  
Wall Street 283, 376, 377  
War and Peace, seriál 1972 (Vojna a mír) 512  
War and Remembrance (Válka a paměť) 499  
War Game, The (Válečná hra) 324  
War of the Worlds (Válka světů) 500, 587  
War Room, The (Předvolební štáb) 322  
Warrendale 337  
Warum läuft Herr R. Amok? (Proč chytá pana R. amok?) 344  
Watermelon Man, The (Melounář) 346  
Wavelength (Vlnová délka) 203, 206, 337  
Way Down East (Když bouře burácí) 289  
Wayne's World (Waynův svět) 369  
Wedding March, The (Svatební pochod) 292  
Wedding, A (Svatba) 357  
Week End (Víkend) 198, 205, 316, 419, 420  
Weird Science (Průšvihy s čarováním) 373  
Welcome Back, Kotter (Vítej zpátky, Kottre) 497  
Welcome to the Dollhouse (Vítejte v domě panenek) 375  
Welfare (Sociální zabezpečení) 325  
Westworld (Západní svět) 599  
What's Eating Gilbert Grape (Co žere Gilberta Grapea) 386  
What's Up, Doc? (Co dál, doktore?) 350  
When Harry Met Sally... (Když Harry potkal Sally) 372  
Whistler, The 469  
White Heat (Bílý žár) 306  
Who Framed Roger Rabbit (Falešná hra s králíkem Rogerem) 355, 365, 368  
Who's Afraid of Virginia Woolf? (Kdo se bojí Virginie Woolfové?) 349  
Who's That Knocking at My Door? (Kdo to klepe na moje dveře?) 351  
Why We Fight (Zač jsme bojovali) 281, 588  
Wild Bunch, The (Divoká banda) 309, 597  
Wild Wild West 362, 367, 382

Willie and Phil (Willie a Phil) 358, 376  
Winds of War (Vichry války) 499  
Winchell 358  
Winchester '73 308  
With Babies and Banners: Story of the Women's Emergency Brigade (S dětmi a transparenty) 361  
Withnail & I (Withnail a já) 382  
Witness (Svědék) 338  
Wizard of Oz, The (Čaroděj ze země Oz) 587  
Wobblies, The (Wobblies) 361  
Woman Kicking (Žena kopající) 49  
Woman under the Influence, A (Žena pod vlivem) 358  
Woodstock 129, 597  
Working Girl (Podnikavá dívka) 350  
Words and Music (Slova a hudba) 434, 436  
World of Ideas, A (Svět idejí) 510  
Written on the Wind (Napsáno ve větru) 310

## X

Xala (Uhranutí) 339

## REJSTŘÍK původních názvů

## Y

Ya no basta con rezar (Nestačí se modlit) 336  
Yanks (Amíci) 324  
Yawar mallku (Krev kondora) 336  
Yin shi nan nu (Jíst pít muž žena) 269  
Ying chun ge zhi Fengbo (Osud Lee Khana) 340  
Yojimbo (Tělesná stráž) 311  
Yôkihi (Císařovna Jang Kwei-fei) 311  
You, John Jones (Ty, John Jones) 246  
Young Winston (Mladý Winston) 138  
Your Show of Shows 485, 487, 498, 590  
You've Got Mail (Láska přes internet) 373

## Z

Z 597  
Za sciana (Za stěnou) 333  
Zabriskie Point 91, 92, 328  
Zandy's Bride (Nevěsta pro Zandyho) 333  
Zazie dans le métro (Zazie v metru) 319  
Zelig 114, 359, 363, 604  
Zemlja (Země) 295  
Zéro de conduite (Trojka z mravů) 298  
Zozos, Les (Pubertáci) 342

# REJSTŘÍK jmenný

## A

Adorno, Theodor W. 30, 422, 654  
Affleck, Ben 375, 384  
Agee, James 428, 652, 657  
al-Hasan, Abu Ali 68, 88  
Albee, Edward 349  
Alberini, Filoteo 231, 287  
Albers, Josef 21  
Aldrich, Robert 307  
Alea, Tomás Gutiérrez 336  
Alexander, Jason 522  
Allen Jr., Herbert 253, 254  
Allen(ová), Gracie 468, 487  
Allen, Fred 211, 468  
Allen, Paul 255, 256, 599, 603, 617  
Allen, Richard 4, 10, 415, 430, 652  
Allen, Steve 488, 490  
Allen, Woody 114, 198, 359, 360, 363, 600, 604, 642  
Allende, Salvador 336  
Almodóvar, Pedro 386  
Almond, Paul 337  
Altman, Robert 80, 125, 215, 309, 356, 357, 359, 360, 369, 501, 597, 599, 609, 637, 642, 643  
Amico, Gianni 331  
Amsterdam, Morey 488  
Anderson, Lindsay 324, 634, 645  
Andersson(ová), Bibi 47, 200  
Andrew, J. Dudley 14, 400, 625, 652  
Anger, Kenneth 320, 631, 632  
Anobile, Richard J. 4, 176  
Antonioni, Michelangelo 91, 92, 117, 164, 182, 184, 185, 190, 199, 209, 213, 216, 222, 314, 328, 329, 330, 593, 594, 595, 643  
Apted, Michael 364

Arago, François 36  
Arbuckle, Roscoe „Fatty“ 279  
Archer, Frederick Scott 36  
Aristoteles 24, 28, 401  
Armat, Thomas 87, 90, 230, 232  
Armstrong(ová), Gillian 338  
Armstrong, Edwin H. 471, 582, 583, 586  
Arnaz, Desi 490, 591  
Arnett, Peter 508  
Arnheim, Rudolf 180, 400, 402, 403, 404, 405, 407, 415, 586, 627, 652  
Arnold, Jack 310  
Arnold, Matthew 283  
Artaud, Antonin 48, 50, 57, 625  
Ashby, Hal 360  
Astaire, Fred 204, 265, 299, 301, 310, 586  
Astruc, Alexandre 323, 390, 415, 416, 590  
Attenborough, Richard 382  
Aubier, Pascal 342  
Aubrey, James 480, 493  
Auden, Wystan Hugh 313  
Auer, Mischa 191  
August, Bille 386  
Aurenche, Jean 342  
Austen(ová), Jane 383, 404, 613  
Autant-Lara, Claude 105  
Axel, Gabriel 386  
Axelrod, George 320  
Ayckbourn, Alan 319  
Aykroyd, Dan 368, 370, 496, 498  
Aznavour, Charles 318

## B

Bacall(ová), Lauren 296, 299  
Bach, Johann Sebastian 54, 64  
Bach, Steven 251, 628  
Baillie, Bruce 320

## Film jako umění

Baird, John Logie 510, 584, 669  
 Balázs, Béla 406, 407, 412, 422, 653  
 Ball(ová), Lucille 490, 591  
 Bancroft(ová), Anne 348  
 Barber(ová), Virginia 374  
 Bardeen, John 453  
 Barnouw, Erik 476, 512, 635, 639, 658, 661  
 Barrymore(ová), Drew 275  
 Bart, Peter 251, 635  
 Barthelme, Donald 4, 44, 53  
 Barthes, Roland 421, 425, 428, 653  
 Baryšnikov, Michail 31, 625  
 Basinger(ová), Kim 275  
 Bassett(ová), Angela 380  
 Bataille(ová), Sylvia 200  
 Baxter(ová), Anne 301  
 Bazin, André 170, 171, 201, 315, 405, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 590, 628, 649, 651, 652, 653  
 Beatty, Warren 364, 368  
 Beckett, Samuel 21, 423, 434, 435, 436  
 Begelman, David 250, 251, 600, 630  
 Beineix, Jean-Jacques 384  
 Belasco, David 47  
 Bell, Alexander Graham 70, 71, 72, 155, 232, 448, 449, 579, 590  
 Bellocchio, Marco 330  
 Belmondo, Jean-Paul 177, 264, 265, 315, 319  
 Belson, Jordan 320, 529  
 Belushi, John 368, 496, 498  
 Benigni, Roberto 253, 385  
 Benjamin, Robert 250  
 Benjamin, Walter 30, 260, 261, 422, 631, 653  
 Benny, Jack 211, 468, 487  
 Benton, Robert 273, 307, 350  
 Berenson(ová), Marisa 83  
 Beresford, Bruce 338  
 Berg, Jeff 257  
 Bergen(ová), Candice 271  
 Bergen, Edgar 468  
 Bergman(ová), Ingrid 298  
 Bergman, Andrew 350, 628  
 Bergman, Ingmar 4, 47, 87, 94, 114, 160, 161, 162, 170, 175, 200, 222, 294, 307, 308, 312, 313, 314, 315, 332, 359, 556, 592, 593, 595, 599, 600, 633, 637, 643, 657  
 Berkeley, Busby 211, 298, 299, 301, 586, 625, 626  
 Berle, Milton 487, 589, 590  
 Berlusconi, Silvio 259, 385, 510, 611  
 Berners-Lee, Tim 564, 608  
 Bernhardt(ová), Sarah 240  
 Bernstein, William 250  
 Berto(ová), Juliet 167, 419  
 Bertolucci, Bernardo 267, 330, 331, 598, 600, 643  
 Bertucelli, Jean-Louis 342  
 Besson, Luc 366, 382, 384  
 Bettetini, Gianfranco 428, 653  
 Bird, Stewart 361  
 Birkin(ová), Jane 320  
 Björnstrand, Gunnar 200  
 Blackton, J. Stuart 231, 580  
 Bledsoe(ová), Tempest 520  
 Blechman, R. O. 131  
 Blinn, James 132  
 Blondell(ová), Joan 270  
 Bluhdorn, Charles 249, 254  
 Bogart, Humphrey 264, 265, 296, 299, 315, 319, 643  
 Bogdanovich, Peter 350, 360, 645  
 Bohlen(ová), Anne 361  
 Bohr, Niels 438  
 Bochco, Steven 308, 501, 502, 503, 504, 506  
 Böll, Heinrich 343  
 Bombyk, David 14, 169  
 Bond, Edward 50  
 Bonet(ová), Lisa 520  
 Boorman, John 327  
 Boorstin, Daniel J. 263  
 Borges, Jorge Luis 41, 44, 423  
 Bost, Pierre 342  
 Bow(ová), Clara 270, 272, 278  
 Boyle, Danny 375  
 Brackett(ová), Leigh 299  
 Brackett, Charles 300  
 Brakhage, Stan 320  
 Branagh, Kenneth 382, 608  
 Brand, Joshua 504, 505  
 Brando, Marlon 265, 267, 330, 643  
 Brandt, Joe 237  
 Braque, Georges 39  
 Braschi(ová), Nicoletta 385  
 Brattain, W. H. 453

Breen, Joseph 279, 586  
 Breer, Robert 320  
 Brecht, Bertolt 48, 50, 57, 284, 421, 625  
 Bresson, Robert 312, 638, 643  
 Brialy, Jean-Claude 183  
 Bricklin, Dan 530  
 Bridges, James 266  
 Bridges, Jeff 353  
 Broccoli, Albert R. „Cubby“ 362  
 Brock, Neil 492  
 Brodtkin, Herbert 492  
 Bronowski, Jacob 513  
 Brooks, Albert 211, 468, 470  
 Brooks, James L. 370  
 Brooks, Mel 211, 232, 360, 371, 394, 487  
 Brooks, Richard 358, 505  
 Brown, Garrett 94, 95, 605  
 Brownlow, Kevin 287, 324, 632, 635, 645, 646  
 Burns, Edward 375  
 Burns, George 211, 468, 614  
 Burton, Richard 350  
 Burton, Tim 368  
 Bush, Vannevar 529  
 Busch, Frederick 44  
 Buzzi(ová), Ruth 493  
 Buñuel, Luis 169, 293, 336, 585, 593

**C**  
 Caesar, Sid 485, 486, 487, 590  
 Cage, John 21  
 Cameron, James 37, 137, 366, 367, 369, 370, 609, 617, 633, 643, 646, 653  
 Campion(ová), Jane 384  
 Candy, John 373  
 Cantarini, Giorgio 385  
 Capetanos, Leon 127  
 Capra, Frank 281, 305, 586, 587, 588, 590, 636, 643  
 Cardinale(ová), Claudia 308  
 Carne(ová), Judy 493  
 Carné, Marcel 298, 615, 644  
 Carney, Art 307  
 Caron, Glenn Gordon 505  
 Carrey, Jim 369  
 Carroll, Lewis 41  
 Carsey(ová), Marcy 520  
 Carson, Johnny 488, 490, 498, 507, 508, 594, 609

Cassavetes, John 314, 321, 358, 360, 593, 607, 644  
 Cimino, Michael 251, 602  
 Clair, René 53, 293, 298, 585, 631  
 Clark, Kenneth 513  
 Clemens, Samuel (Twain, Mark) 264  
 Clinton(ová), Hillary 322, 350, 562, 617, 618  
 Clouzot, Henri-Georges 175, 176  
 Coca(ová), Imogene 485, 486, 487, 590  
 Cocks, Jay 350  
 Cocteau, Jean 197, 312, 590, 644  
 Coen, Ethan 375  
 Coen, Joel 375  
 Cohl, Émile 287, 581  
 Cohn, Harry 237  
 Cohn, Jack 237  
 Cole, Pat 132  
 Columbus, Chris 373  
 Comingore(ová), Dorothy 189, 192  
 Concilla, John 120  
 Conrad, Frank 476  
 Conrad, Joseph 287, 353  
 Coolidge(ová), Martha 98, 361  
 Cooper, Merian C. 105, 121, 586  
 Coppola, Francis Ford 36, 124, 211, 255, 310, 345, 352, 353, 354, 355, 360, 369, 395, 500, 598, 602, 604, 633, 634, 644  
 Corman, Roger 237, 350, 353  
 Cosby, Bill 211, 369, 506, 520, 605  
 Costa-Gavras, Constantin 282, 331, 597  
 Costello(ová), Dolores 301  
 Costner, Kevin 309  
 Cotten, Joseph 189, 301, 306  
 Coward, Noël 282, 588  
 Cowie, Peter 242; 631, 633, 640, 644, 650, 651, 663, 667  
 Cox(ová), Nell 361  
 Crabbe, Buster 483  
 Crawford(ová), Joan 270  
 Crosby, Bing 468, 589  
 Crystal, Billy 211, 368  
 Cukor, George 182, 644  
 Curtin(ová), Jane 496  
 Curtiz, Michael 243, 244

**Č**  
 Čechov, Anton Pavlovič 287

REJSTŘÍK jmenný

Film jako umění

D

da Vinci, Leonardo 64, 65, 68  
 Daguerre, Louis 36, 37, 68  
 Dalí, Salvador 169, 293, 336  
 Dann, Michael 480  
 Daran, Walter 176  
 Darc(ová), Mireille 198  
 Dassín, Jules 306  
 Daves, Delmer 281, 308  
 David, Jacques-Louis 174, 179  
 Davis(ová), Bette 270, 273  
 Davis(ová), Geena 276  
 Davis(ová), Judy 338  
 Davis, Martín S. 254, 255  
 Davis, Marvin 254, 603, 606  
 Davis, Ossie 339  
 Davis, Peter 360, 599  
 Day(ová), Doris 270, 274  
 Day-Lewis, Daniel 351  
 Dayes, Edward 28  
 de Andrade, Joaquim Pedro 336  
 de Antonio, Emile 360, 491  
 de Bont, Jan 366  
 De Niro, Robert 352  
 De Palma, Brian 175, 181, 232  
 de Rochemont, Louis 281, 587, 589  
 De Sica, Vittorio 282, 304, 589  
 Dean, James 265, 266, 592  
 Debríe, André 105  
 Defoe, Daniel 44, 550  
 DeForest, Lee 122, 451, 453, 581  
 Delaney(ová), Shelagh 324  
 della Porta, Giovanni Battista 68  
 Delluc, Louis 293, 400  
 Delon, Alain 184  
 DeMille, Cecil B. 290, 633, 644  
 Depardieu, Gérard 265  
 Dickens, Charles 25, 264, 550  
 Dickinson(ová), Angie 181  
 Dickson, William Kennedy Laurie 71, 72, 88,  
 230, 231, 232, 580, 626  
 Diégues, Carlos 336  
 Dieterle, William 243  
 Diller, Barry 254, 255, 256, 474, 484, 566,  
 606, 609, 610, 613, 616  
 Dillon, Matt 275, 496  
 DiMaggio, Joe 348  
 Disney, Walt 237, 240, 253, 254, 255, 257,  
 368, 483, 484, 566, 585, 592, 604, 605,

609, 611, 612, 613, 617, 620, 644  
 Doctorow, E. L. 334  
 Donahue, Phil 507  
 Donen, Stanley 204, 310, 590, 591  
 Doniol-Valcroze, Jacques 415, 590  
 Donner, Jörn 332  
 Donohue(ová), Elinor 517  
 dos Santos, Nelson Pereira 336  
 Douglas, Michael 368, 377  
 Dovženko, Alexandr 295, 644  
 Downs, Hugh 488  
 Dreiser, Theodore 287  
 Drew, Robert 321  
 Dreyer, Carl Theodor 194, 294, 295, 584,  
 638, 645  
 Duchamp, Marcel 39, 46, 293  
 Duke, Daryl 337, 627, 655  
 Dulac(ová), Germaine 293  
 Dunne(ová), Irene 270  
 Dupont, Ewald André 242  
 Duras(ová), Marguerite 50, 212, 318  
 Dvorak(ová), Ann 295  
 Dyer, Richard 264, 629, 636, 666  
 Dylan, Bob 321, 532  
 Dzunza, George 505

E

Eastman, George 45, 68, 69, 71, 72, 102,  
 114, 116, 233, 579, 580  
 Eastwood, Clint 309  
 Ebert, Roger 507, 601, 619, 654, 664, 669  
 Eberts, Jake 259, 640  
 Eco, Umberto 424, 425, 628, 653, 654, 661  
 Edens, Roger 310  
 Edison, Thomas Alva 55, 70, 71, 72, 73, 230,  
 231, 232, 233, 279, 280, 286, 287, 442,  
 446, 447, 448, 449, 533, 543, 579, 580,  
 649  
 Edwards, Blake 320, 323, 385  
 Eisner, Michael 240, 255, 256, 257, 605, 612,  
 640, 648, 649  
 Ejzenštejn, Sergej M. 54, 214, 217, 262, 295,  
 397, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413,  
 415, 416, 422, 584, 587, 645, 657  
 Ellington, Duke 66  
 Emmerich, Roland 366  
 Emshwiller, Ed 320  
 Engelbart, Douglas 528, 529  
 Ephron(ová), Phoebe 372

Ephron, Henry 372  
 Epstein, Jean 293  
 Eustache, Jean 340, 341

F

Fabrizi, Aldo 303, 304  
 Fairbanks, Douglas (Ulman, Douglas Elton)  
 237, 262, 263, 290, 630  
 Falk, Peter 495  
 Falsey, John 504, 505  
 Faraday, Michael 88  
 Farber, Manny 428, 654  
 Farnsworth, Philo T. 456  
 Farrow(ová), Mía 359  
 Fassbinder, Rainer Werner 344, 597, 604,  
 645  
 Fellini, Federico 130, 200, 276, 308, 312,  
 313, 314, 315, 328, 332, 404, 592, 593,  
 594, 596, 610, 614, 633, 645  
 Ferguson, Otis 428, 654  
 Fessenden, Reginald 451, 581  
 Feuillade, Louis 287  
 Field(ová), Sally 272  
 Fielding, Henry 324  
 Fielding, Raymond 10, 71, 626, 636  
 Fields, W. C. 301  
 Firestone(ová), Cinda 361  
 Flaherty, Robert J. 121, 292, 583, 585, 586,  
 645  
 Fletcher, Isaac D. 198  
 Florey, Robert 243  
 Fonda(ová), Bridget 383  
 Fonda(ová), Jane 274, 277, 422, 481, 609  
 Ford(ová), Mary 56, 470  
 Ford, Harrison 329  
 Ford, John 244, 269, 298, 300, 305, 309,  
 320, 427, 587, 588, 592, 645  
 Forman, Miloš 334  
 Forster, E. M. 383, 384, 610  
 Forsyth, Bill 382  
 Fox, William 236, 248, 633  
 Francia, Aldo 336  
 Frankenheimer, John 321, 489  
 Franklin, Carl 389  
 Frankston, Bob 530  
 Frears, Stephen 364, 382  
 Freed, Arthur 310  
 Freeland, Thornton 299  
 Freud, Sigmund 399, 428

REJSTŘÍK jmenný

Friese-Greene, William 230  
 Frost, Robert 18, 60  
 Fuller, Samuel (Sam) 306, 307, 616, 645  
 Furthman, Jules 299

G

Gable, Clark 264, 265  
 Gance, Abel 105, 106, 293, 604, 645  
 Garbo, Greta 47, 242, 294, 583, 646, 653  
 Garfield, John 306  
 Garfunkel, Art 348, 350  
 Garland(ová), Judy 196, 271  
 Garner, James 495  
 Garrett(ová), Betty 519  
 Garroway, Dave 487, 490  
 Gates, Bill 58, 530, 599, 603, 618, 620, 662  
 Gaumont, Léon 240, 287  
 Geffen, David 255, 611, 613  
 Genêt, Jean 44  
 Georges-Picot(ová), Olga 322  
 Germi, Pietro 329  
 Gershwin, George 310  
 Getino, Octavio 337, 429, 657  
 Gibson, Mel 367, 607  
 Gilbert, Craig 519  
 Gilliat(ová), Penelope 324, 649, 654  
 Gilroy, Frank D. 489  
 Gingold(ová), Hermione 488  
 Gish(ová), Lillian 47, 234, 289  
 Gleason, Jackie 487  
 Glover, Danny 367, 607  
 Godard, Jean-Luc 4, 58, 79, 81, 167, 170,  
 171, 177, 183, 187, 198, 203, 205, 209,  
 215, 218, 222, 262, 264, 265, 266, 284,  
 314, 315, 316, 317, 340, 341, 398, 406,  
 412, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421,  
 422, 423, 470, 527, 549, 551, 552, 593,  
 595, 598, 602, 611, 627, 633, 634, 637,  
 638, 646, 654, 657, 663  
 Godfrey, Arthur 490  
 Goldberg(ová), Whoopi 211  
 Goldberg, Johann Gottlieb 54  
 Goldfarb(ová), Lyn 361  
 Goldwyn, Samuel 236, 237, 354, 646  
 Gómez, Manuel Octavio 336  
 Gooding Jr., Cuba 378  
 Goodman(ová), Dody 488  
 Goodman, John 520  
 Goretta, Claude 346

## Film jako umění

Gorin, Jean-Pierre 420, 422, 598  
Gornley, Charles 327  
Gould, Dave 299  
Grade, Lew 259  
Grant, Cary 220, 265, 281, 298, 314, 316  
Grass, Günther 343  
Gray(ová), Lorraine 361  
Gray, Billy 517  
Grey, Zane 427  
Grierson, John 282, 296, 297, 402, 405, 585, 646, 654  
Griffith, David Wark 25, 38, 104, 105, 181, 215, 232, 234, 237, 240, 269, 287, 288, 289, 290, 291, 396, 401, 402, 581, 582, 632, 646  
Grisham, John 354  
Grosso, Sonny 492  
Guber, Peter 254, 608  
Guerra, Ruy 336, 633  
Guillemin(ová), Claudine 342  
Guinness, Alec 311  
Gunn, Bill 347  
Gutenberg, Johann 436

## H

Hackett(ová), Joan 176  
Haley, Alex 497, 500, 600  
Hall, Arsenio 507  
Hallström, Lasse 386  
Hammett, Dashiell 306, 345  
Handke, Peter 344  
Hanks, Tom 372, 373  
Harlin, Renny 366  
Haskell(ová), Molly 429  
Hathaway, Henry 309  
Hatton, Maurice 327, 625  
Hawks, Howard 264, 295, 296, 298, 299, 300, 306, 320, 586, 589, 646  
Hawn(ová), Goldie 274, 277, 493  
Hays, Will H. 279, 633  
Heckerling(ová), Amy 383  
Heller, Joseph 350, 620  
Hellman, Monte 350  
Hemingway, Ernest 9, 573  
Hemmings, David 330  
Henry, Buck 348  
Henson, Jim 370, 371, 373, 609  
Hepburn(ová), Audrey 323  
Hepburn(ová), Katharine 182, 270, 273

Hepworth, Cecil M. 287, 289, 581  
Herrmann, Bernard 174  
Herskovitz, Marshall 503, 505  
Hertz, Heinrich 450  
Herzog, Werner 344, 647  
Hill, W. E. 150, 597  
Hindemith, Paul 53  
Hinton(ová), S. E. 354  
Hirschfield, Alan J. 250  
Hitchcock, Alfred 4, 76, 78, 108, 125, 126, 155, 166, 172, 174, 175, 176, 189, 207, 208, 209, 220, 297, 298, 300, 312, 313, 314, 316, 317, 320, 426, 428, 527, 585, 588, 589, 591, 592, 593  
Hodges, Mike 175, 180  
Hoffman, Dustin 273, 348, 371, 661  
Holt, Tim 301, 630, 631, 634, 655  
Hopkins, Gerald Manley 466, 547  
Hopper, Dennis 350, 597  
Horatius 344  
Horkheimer, Max 422, 654  
Horner, William G. 69  
Hoskins, Bob 365  
Howard, Ron 372  
Hu, King 340  
Hudson O'Hanlon, William 148  
Hudson, Hugh 334  
Hughes, Howard 237, 248, 255, 256, 295, 586, 590, 613  
Hughes, John 213, 373  
Huillet(ová), Danièle 342  
Hunt(ová), Helen 371  
Hurd(ová), Gale Anne 366  
Huston, John 300, 306, 309, 588, 647  
Huxley, Aldous 442, 518, 521, 523, 661  
Hyman, Eliot 248

## Ch

Chabrol, Claude 165, 314, 315, 317, 340, 415, 634, 644, 647  
Chan, Jackie 386  
Chandler, Raymond 299, 300, 306  
Chapin(ová), Lauren 517  
Chaplin, Charles (Charlie) 236, 262, 263, 290, 291, 297, 382, 585, 587, 644  
Charpentier(ová), Constance-Marie 198  
Chase, Chevy 498  
Chayefsky, Paddy 489, 591  
Child(ová), Julie 509

Chopra(ová), Joyce 360, 361  
Chrétien, Henri 105  
Christie(ová), Julie 326  
Chwast, Seymour 131  
Chytilová, Věra 334

## I

Ilott, Terry 259, 640  
Ince, Thomas H. 269  
Ingres, Jean-Auguste-Dominique 61  
Ionesco, Eugène 52  
Irwin(ová), May 279, 280, 286, 430  
Išiguro Kazuo 383  
Ives, Charles 216  
Ivory, James 383, 384  
Izenour, Stephen 58

## J

Jaglom, Henry 350  
Jamal-Warner, Malcolm 520  
James, Henry 9, 384, 579  
James, William 399  
Jancsó, Miklós 126, 333, 634  
Jarmusch, Jim 375, 385  
Jennings, Humphrey 297, 585  
Jeunet, Jean-Pierre 366  
Jobs, Steven 530, 613, 615, 617  
Jocelyn, André 165  
Jones, Inigo 347, 629  
Jordan, Glenn 435  
Jordan, Michael 31, 378, 625  
Joyce, James 44, 287, 360, 423  
Jutra, Claude 337

## K

Kael(ová), Pauline 428, 429, 655, 657  
Kaige, Chen 386, 642, 644  
Kaiserling, Graf 54  
Kaplan(ová), Nelly 341  
Karina, Anna 79, 183, 418  
Karlson, Phil 307  
Kasdan, Lawrence 213, 365, 604  
Katzenberg, Jeffrey 240, 255, 256, 605, 611, 613  
Kaufman, Philip 360  
Kaurismäki, Aki 386  
Kaurismäki, Mika 386  
Kay, Alan 543, 661  
Kazan, Elia 267, 269, 310, 590, 592, 636, 647

## REJSTRÁK jmenný

Kazantzakis, Nikos 352  
Keaton(ová), Diane 198, 360  
Keaton, Buster 41, 290, 435, 647  
Keats, John 40, 41  
Kelley, David E. 508  
Kelly(ová), Grace 310, 590, 591  
Kennedy, John F. 366, 499, 553  
Kenworthy Jr., Paul 95  
Kerkorian, Kirk 249, 250, 596, 597, 603, 606, 608, 614  
Kershner, Irvin 337  
King, Allan 337  
King, Henry 309  
King, Stephen 44  
Klein, George 232  
Klein, Joe 350  
Klein, Paul 498  
Kline, Kevin 178  
Kluge, Alexander 342, 344, 597  
Knight-Pulliam(ová), Keshia 520  
Kohlhase, Charles 132  
König, Friedrich 437, 578  
Kopple(ová), Barbara 361, 375  
Korngold, Erich Wolfgang 212  
Korty, John 360  
Kotcheff, Ted 337  
Kovacs, Ernie 487, 488, 489, 594  
Kracauer, Siegfried 212, 400, 402, 404, 405, 406, 407, 414, 415, 593, 640, 655  
Krim, Arthur 250, 251  
Kubrick, Stanley 29, 54, 80, 83, 85, 95, 125, 135, 136, 203, 204, 216, 217, 310, 325, 358, 594, 596, 615, 619, 634, 637, 647, 648  
Kulešov, Lev 295, 407, 408, 582  
Kundera, Milan 44  
Kurosawa, Akira 311, 339, 591, 648

## L

Laborit, Henri 319  
Lacan, Jacques 424, 428, 655  
Ladd Jr., Alan 251  
Laemmle, Carl 233, 236, 237  
Lafont(ová), Bernadette 340  
Lake(ová), Veronica 297  
LaMotta, Jake 351  
Landau, Saul 360  
Lang, Fritz 242, 243, 293, 294, 306, 344, 583, 648



## Film jako umění

Langdon, Harry 290  
 Lasky, Jesse L. 236, 633  
 Lavalou, Jean-Marie 95  
 Law(ová), Phyllida 383  
 Lawrence(ová), Florence („Biograph Girl“) 263  
 Le Prince, Louis-Augustin 230  
 Leacock, Richard 321  
 Lear, Norman 496, 497, 506, 519, 520, 598  
 Léaud, Jean-Pierre 315, 317, 340, 419  
 LeBeauf(ová), Sabrina 520  
 Lee, Ang 269  
 Lee, Brandon 269, 367  
 Lee, Bruce 269, 367  
 Lee, Spike 268, 370, 376, 377, 378, 379, 380, 606, 648  
 Léger, Fernand 53, 57, 583  
 Lehman, Ernest 314  
 Leigh, Mike 382  
 Leisen, Mitchell 300  
 Leni, Paul 242, 294, 648  
 Leno, Jay 488  
 Leone, Sergio 309, 636  
 LeRoy, Mervyn 244, 246  
 Lester, Jerry 488  
 Lester, Richard 40, 212, 215, 216, 326, 594, 596  
 Letterman, David 507  
 Levertov(ová), Denise 4, 33  
 Lévi-Strauss, Claude 423  
 Levinson, Barry 371, 374, 381  
 Lewinsky, Monica 350, 617  
 Lewis, C. S. 222  
 Lewis, Jerry 341  
 Li, Gong 386  
 Liebman, Max 487  
 Linder, Max 287, 648  
 Lindsay, Vachel 397, 398, 399, 400, 401, 582, 656  
 Lindström, Jörgen 114  
 Linklater, Richard 375  
 Liotta, Ray 78  
 Littín, Miguel 336  
 Lloyd, Harold 290, 291, 648  
 Lo Duca, Joseph-Marie 415  
 Loach, Ken 327, 595  
 Loew, Marcus 236, 633  
 Lombard(ová), Carole 270  
 Long(ová), Nia 378  
 Longarini(ová), Renée 200  
 Losey, Joseph 324, 648  
 Louis-Dreyfus(ová), Julie 522  
 Lowe, Rob 275  
 Loy, Myrna 270  
 Lubin, Siegmund 232  
 Lubitsch, Ernst 242, 243, 344, 373, 586, 648  
 Lucas, George 125, 213, 318, 354, 355, 356, 360, 368, 370, 395, 483, 600, 603, 619, 634, 648  
 Lumet, Sidney 321  
 Lumière, Auguste 87, 169, 230, 231, 262, 285, 286, 401, 580, 631  
 Lumière, Louis 35, 87, 169, 230, 231, 262, 285, 286, 401, 552, 580  
 Lynch, David 505

## M

Macdonald, Dwight 428, 656  
 MacDowell(ová), Andie 376  
 MacLaine(ová), Shirley 274, 323  
 Madden, John 384  
 Madonna 275, 364  
 Magnani(ová), Anna 304  
 Makavejev, Dušan 335, 634  
 Malamud, Bernard 374, 381  
 Malick, Terrence 117, 309  
 Mallarmé, Stéphane 423  
 Malle, Louis 315, 319, 320, 341, 648  
 Malone, John 484, 485, 609, 617  
 Mamoulian, Rouben 310, 585  
 Mancuso, Frank 250, 614  
 Mander, Jerry 517, 518, 521, 522, 659  
 Manet, Édouard 38, 39  
 Mann, Anthony 308  
 Mann, Michael 308, 504  
 Mao Ce-tung, 167  
 Marat, Jean-Paul 174  
 Marconi, Guglielmo 442, 451, 477, 580, 581  
 Marey, Étienne-Jules 49, 69  
 March Hoe, Richard 437  
 Markopoulos, Gregory J. 320, 638  
 Marshall(ová), Penny 372, 374  
 Marshall, E. G. 492  
 Marshall, Garry 372  
 Martin, Steve 470  
 Masina, Giulietta 200, 312  
 Masseron, Alain 95

## REJSTŘÍK jmenný

Mastroianni, Marcello 200, 265, 308, 309, 313, 615  
 Mature, Victor 108  
 May(ová), Elaine 211, 349, 350, 470  
 Mayer, Carl 293  
 Mayer, Louis B. 236  
 Mayo, Archie 33  
 Maysles, Albert 321, 322  
 Maysles, David 321, 322  
 Mazursky, Paul 127, 232, 358, 360, 369, 376  
 McCarey, Leo 300  
 McCarthy, Charlie 360, 476, 491, 592  
 McCarthy, Joseph R. 468  
 McClintick, David 251, 630  
 McCorkle(ová), Susannah 67  
 McCrea, Joel 297  
 McDowell, Malcolm 95  
 McLean, Don 268  
 McLuhan, Marshall 412, 472, 594, 658, 660, 662  
 McTiernan, John 370  
 Medavoy, Mike 250, 251  
 Medjuck, Joe 4, 10, 15, 543  
 Mejerchold, Vsevolod 295  
 Mekas, Adolfo 320, 631  
 Mekas, Jonas 656  
 Méliès, Georges 40, 169, 231, 232, 262, 285, 286, 401, 551, 552, 581, 631  
 Melville, Jean-Pierre 197  
 Melvin, Murray 83  
 Menzel, Jiří 334  
 Mercer, David 319  
 Mergenthaler, Ottmar 437, 579  
 Merchant, Ismail 384  
 Ménil(ová), Macha 187  
 Mészáros(ová), Márta 333  
 Metz, Christian 4, 153, 154, 157, 160, 162, 210, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 396, 421, 423, 424, 425, 426, 428, 596, 628, 653, 656, 657  
 Meurisse, Paul 176  
 Meyer, Ron 257, 612  
 Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 213  
 Michener, James 44  
 Milestone, Lewis 300, 585  
 Milius, John 353, 634  
 Millkin, Michael 257  
 Miller, David 309  
 Miller, George 384  
 Minnelli, Vincente 196, 310, 328, 648  
 Minow, Newton 472  
 Mitchum, Robert 499, 616  
 Mitrani, Michel 341  
 Mizoguchi, Kendži 648  
 Molinaro, Edouard 342  
 Mollo, Andrew 324  
 Monaco, James 4, 264, 625, 630, 634, 650, 660, 664, 665, 667, 669  
 Monet, Claude 37  
 Monicelli, Mario 331  
 Monk, Thelonious 61  
 Monroe(ová), Marilyn 270, 273, 274, 275  
 Montaldo, Giuliano 331  
 Montand, Yves 265  
 Montgomery, Robert 43, 52, 207  
 Moore(ová), Demi 275  
 Moore(ová), Mary Tyler 495, 497, 523  
 Moore, Gordon 454, 531, 532, 589  
 Moorehead(ová), Agnes 301  
 More, Kenneth 519  
 Moreau(ová), Jeanne 265  
 Moriarty, Michael 505  
 Morin, Edgar 323, 637  
 Morris, Garret 496  
 Morris, Howard 485, 487  
 Morris, William 257  
 Morse, Samuel Finlay Breese 73, 448, 451, 579  
 Mosel, Tad 489  
 Moses(ová), Lucia Lynn 270  
 Moussinac, Léon 400  
 Moyers, Bill 510  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 32  
 Mozzuchin, Ivan Iljič 407, 408  
 Müller-Lyer, F. C. 190  
 Muni, Paul 246  
 Münsterberg, Hugo 397, 399, 400, 401, 403, 582, 656  
 Murdoch, Rupert 254, 256, 257, 482, 483, 484, 507, 566, 606, 607, 608, 610, 617, 619  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 201, 205, 215, 242, 243, 292, 294, 344, 414, 585, 649  
 Murphy, Eddie 368, 498  
 Murray, Bill 368, 496, 630, 652  
 Murrow, Edward R. 510, 588, 589, 591, 592  
 Musil, Robert 343

## Film jako umění

Muybridge, Eadweard 49, 69, 579  
Myers, Mike 369, 498

## N

Nabokov, Vladimir 44, 344, 648  
Nancarrow, Conlon 54  
Necker, Louis Albert 149, 150  
Neeson, Liam 357  
Neill, Sam 338  
Nelkin(ová), Stacey 178  
Neumann, Kurt 310  
Newhall, Beaumont 68, 626  
Newman(ová), Laraine 496  
Newman, David 350  
Newman, Paul 275, 306  
Newson, Bernie 120  
Nielsen(ová), Asta 292  
Nietzsche, Friedrich 423  
Nichetti, Maurizio 385  
Nichols, Mike 211, 348, 349, 350, 360, 470  
Nicholson, Jack 350, 366, 371  
Nipkow, Paul 456, 579  
Nixon, Richard M. 220, 283, 360, 376, 493, 591  
Nièpce, Joseph Nicéphore 68  
Norman, Marc 636, 648  
Noth, Chris 505  
Noyce, Phillip 338  
Nyby, Christian 310, 591

## O

O'Brien(ová), Margaret 196  
O'Connor, Carroll 495  
Olivier, Laurence 61, 382  
Olmi, Ermanno 331, 332, 510  
Ophüls, Marcel 341  
Ophüls, Max 201, 205, 312, 590, 649  
Ortega y Gasset, José 442  
Osborne, John 50, 324  
Ošima, Nagisa 656  
Oswald, Richard 292  
Ovitz, Michael 254, 257, 612, 618  
Owen, Don 337  
Ozu, Jasudžiro 197, 201, 306, 311

## P

Pabst, Georg Wilhelm 294, 344, 649  
Pagnol, Marcel 298

Pakula, Alan J. 360, 618  
Pal, George 310  
Paley, Sam 480  
Paley, William 459, 482, 485, 608, 661  
Pallot, James 4, 10, 374, 663, 664, 669  
Paltrow(ová), Gwyneth 384  
Paltrow, Bruce 502  
Papás(ová), Irene 177  
Paradžanov, Sergej 334, 335  
Parain, Brice 418, 421, 466  
Paretti, Giancarlo 250, 385, 608  
Parillaud(ová), Anne 382  
Parker, Alan 328, 364  
Parks Sr., Gordon 347  
Pasolini, Pier Paolo 329, 428, 634, 649, 657  
Passer, Ivan 334  
Pater, Walter 20, 25  
Pathé, Charles 231, 233, 581  
Paul, Les 56, 470  
Paul, Robert W. 231, 287  
Paxton, Bill 389  
Pearlstein, Phillip 51  
Peck, Gregory 209  
Peckinpah, Sam 309  
Peirce, Charles Sanders 160, 161, 162  
Penn, Arthur 309, 320, 348, 488, 489, 490, 596  
Penn, Sean 275  
Pennebaker, Donn Alan 322, 593  
Peregini, Frank 270  
Perkins, Anthony 175, 176  
Perry(ová), Eleanor 348  
Perry, Frank 348  
Peters, Jon 254  
Petersen, Wolfgang 366, 385  
Petri, Elio 331  
Pfeiffer(ová), Michelle 351  
Pialat, Maurice 341  
Picasso, Pablo 39, 287, 315, 573  
Pickford(ová), Mary 237, 263, 271, 290, 292  
Pinter, Harold 50, 324  
Pintoff, Ernest 394  
Pirandello, Luigi 47, 495  
Pisier(ová), Marie-France 177  
Pitts(ová), Zasu 290  
Plautus 40  
Pleskow, Eric 250  
Plumb(ová), Eve 379  
Polański, Roman 300, 333

Pollack, Sydney 360  
Pontecorvo, Gillo 331  
Ponzo, Mario 153  
Porter(ová), Nyree Dawn 519  
Porter, Edwin S. 40, 286, 287, 289, 580, 581, 649  
Porter, Eric 519  
Postman, Neil 442, 518, 522, 660  
Potamkin, Harry Alan 428, 657  
Potter, Dennis 319  
Prawer(ová) Jhabvala(ová), Ruth 384  
Preminger, Otto 310  
Prévert, Jacques 298  
Price, Richard 379  
Prokofjev, Sergej 54  
Pryor, Richard 369  
Pudovkin, Vsevolod I. 217, 295, 406, 407, 408, 409, 412, 414, 417, 422, 584, 657  
Puttnam, David 334, 380, 381, 606, 607, 630

## R

Radner(ová), Gilda 369, 496, 498, 601, 602  
Rafelson, Bob 350  
Raft, George 295  
Ráj, Satjádžit 311  
Ramis, Harold 368, 370  
Raphael, Frederic 324, 513  
Ray, Man 293  
Ray, Nicholas 266, 306, 310, 311  
Redford, Robert 275, 366, 381  
Redgrave(ová), Vanessa 330  
Redstone, Sumner 254, 255, 256, 484, 607, 611  
Reed, Carol 306  
Reed, Robert 492  
Reichert(ová), Julia 361  
Reimann, Walter 293  
Reiner, Carl 485, 486, 487  
Reiner, Rob 372, 373, 519  
Reisz, Karel 212, 324, 593, 628  
Reitman, Ivan 178, 337, 368, 370  
Rejlander, Oscar G. 38, 45  
Renoir, Auguste 37, 61  
Renoir, Jean 4, 186, 200, 262, 294, 297, 587, 588, 633, 649  
Resnais, Alain 314, 315, 318, 319, 321, 322, 593, 649, 650  
Reynaud, Émile 69, 579  
Rice, Ron 279, 280, 286, 430  
Rich, Claude 322  
Rich, Matty 268, 377  
Richards, Michael 522  
Richardson, Tony 324  
Richter, Hans 53  
Rimbaud, Arthur 423  
Risi, Nelo 320  
Ritchie, Michael 358, 360, 633  
Ritt, Martin 272, 321  
Rivers(ová), Joan 507  
Rivette, Jacques 314, 315, 318, 415, 634  
Roach, Hal 290  
Robbe-Grillet, Alain 42, 44, 50, 318  
Robbins, Tim 232, 359  
Robinson, Bruce 382  
Robinson, Henry Peach 38, 45, 644  
Robinson, Phil Alden 374  
Roeg, Nicolas 327, 328, 650  
Rogers(ová), Ginger 299, 586  
Roget, Peter Mark 88  
Rohmer, Éric 314, 315, 317, 318, 319, 362, 415, 596, 619, 626, 634, 647, 650  
Röhrig, Walter 293  
Rocha, Glauber 336, 597, 633  
Rorschach, Hermann 28  
Rose, George 435  
Rose, Reginald 489  
Rosenquist, James 157  
Rosi, Francesco 177, 282, 329, 331, 332  
Ross, Steven 249, 607  
Rossellini, Roberto 194, 262, 282, 303, 304, 404, 405, 510, 589, 595, 617, 650  
Rossen, Robert 306  
Rothapfel, Samuel „Roxy“ 243  
Rothschild(ová), Amalie 361  
Rouch, Jean 323, 593, 650  
Rudolph(ová), Joyce 359  
Russell(ová), Rosalind 273  
Russell, Ken 327  
Ruttman, Walter 53  
Ryan(ová), Meg 372, 373

## S

Sagan, Carl 132, 509, 615  
Sandberg, Dan 120  
Sanjinés, Jorge 336  
Sarandon(ová), Susan 232, 274, 276, 277  
Sarnoff, David 471

## Film jako umění

Sarris, Andrew 428, 632, 642, 645, 652, 655, 657  
 Saussure, Ferdinand de 60, 423  
 Savalas, Telly 495  
 Sayles, John 374, 375, 602, 650  
 Scorsese, Martin 78, 114, 118, 271, 310, 351, 352, 354, 360, 369, 395, 603, 633, 634, 637, 650  
 Scott Brown (ová), Denise 58  
 Scott, George C. 326, 492  
 Scott, Ridley 328, 364, 531  
 Scott, Sir Walter 44, 550  
 Scott, Tony 364, 366  
 Seale, Bobby 420  
 Seberg (ová), Jean 315, 319  
 Segal, George 180  
 Seidelman (ová), Susan 375  
 Seinfeld, Jerry 211, 522  
 Selig, William Nicholas 232  
 Sellers, Peter 311, 326, 470  
 Selznick, David O. 237, 244, 587, 650  
 Sembène, Ousmane 339  
 Sennett, Mack 288, 289, 290, 582  
 Serling, Rod 489  
 Serreau (ová), Coline 384  
 Shaffer (ová), Deborah 361  
 Shakespeare, William 31, 41, 45, 358, 367, 545, 575  
 Shaw, George Bernard 287, 551  
 Shaye, Bob 252, 253  
 Shebib, Donald 337  
 Sheinberg, Sid 256  
 Shelton, Ron 374  
 Shepard, Sam 345  
 Shew, William 42  
 Shields (ová), Brooke 320  
 Shockley, William 453  
 Sholes, C. L. 437, 579  
 Shriver (ová), Maria 366  
 Schaffner, Franklin J. 321, 489  
 Schepisi, Fred 338  
 Schickel, Richard 264, 630, 643, 646, 652  
 Schlesinger, John 324, 374  
 Schlöndorff, Volker 342, 343, 344, 597  
 Schneider (ová), Romy 115  
 Schneider, Alan 15, 435  
 Schoedsack, Ernest B. 105, 121, 586  
 Schönberg, Arnold 342  
 Schrader, Paul 350, 638, 650  
 Schroeder, Barbet 362  
 Schwarzenegger, Arnold 37, 366, 367, 368, 605, 607  
 Siegel, Don 55, 307, 310  
 Signoret (ová), Simone 205  
 Sillitoe, Alan 324  
 Silverman, Fred 480, 601  
 Simon, Michel 186  
 Simon, Paul 428, 643, 657  
 Simpson, O. J. 508  
 Sinatra (ová), Nancy 277  
 Singleton, John 268, 376, 377, 378  
 Sirk, Douglas 310, 311, 344  
 Siskel, Gene 507, 601, 619  
 Sjöman, Vilgot 332, 596  
 Sjöström, Victor 242, 294, 307, 650  
 Skladanowsky, Emil 231  
 Skladanowsky, Max 231, 580  
 Skolimowski, Jerzy 333, 633  
 Smith, Kevin 375  
 Smith, Neville 327  
 Smith, Will 367, 387  
 Snow, Michael 203, 206, 207, 337  
 Soderbergh, Steven 375, 376  
 Solanas, Fernando E. 337, 429, 657  
 Solás, Humberto 336  
 Solondz, Todd 375  
 Sondheim, Stephen 175, 310, 319, 364, 368  
 Soutter, Michel 346  
 Spielberg, Steven 78, 114, 255, 256, 257, 354, 355, 356, 357, 360, 364, 367, 368, 370, 483, 603, 604, 610, 611, 613, 634, 637, 650  
 Springer, Axel 343  
 Springer, Jerry 507  
 Stalin, Iosif Vissarjonovič 407  
 Stallone, Sylvester 367  
 Stanwyck (ová), Barbara 270  
 Stapleton (ová), Jean 495, 519  
 Steell (ová), Danielle 44  
 Steenbeck, Wilhelm 128  
 Steiner, Max 212  
 Stern, Bert 273  
 Stern, Howard 507  
 Sternberg, Josef von 243, 298, 300, 585, 651  
 Stevens, George 309  
 Stevens, Wallace 10  
 Stewart, James 208  
 Stiller, Mauritz 242, 294, 583

## REJSTŘÍK jmenný

Tracy, Spencer 182  
 Travolta, John 349, 350, 498, 504  
 Troell, Jan 332, 333  
 Trotta (ová), Margarethe von 343  
 Truffaut, François 222, 312, 314, 315, 317, 318, 340, 342, 358, 415, 416, 417, 431, 527, 551, 592, 593, 594, 605, 634, 647, 649, 651, 657  
 Turner (ová), Kathleen 352  
 Turner (ová), Tina 274, 277  
 Turner, Joseph Mallord William 37  
 Turner, Ted 249, 252, 253, 255, 387, 476, 481, 484, 485, 486, 597, 606, 607, 609, 610, 612, 658  
 Turpin, Gerry 138  
 Twain, Mark (Clemens, Samuel) 264  
 Tyson (ová), Cicely 492

## U

Ullmann (ová), Liv 47, 94, 160, 161, 162, 200, 265, 332, 333  
 Ulman, Douglas Elton (Fairbanks, Douglas) 237, 262, 263, 290, 630  
 Ulmer, Edgar G. 243  
 Uys, Jamie 386

## V

Valentino, Rudolph 242, 264, 266, 584  
 van der Beek, Stan 320  
 Van Peebles, Mario 376  
 Van Peebles, Melvin 346, 598  
 Van Sant, Gus 175  
 Varda (ová), Agnès 320  
 Veidt, Conrad 292  
 Velázquez y Diego, Rodríguez de Silva 177  
 Venturi, Robert 58  
 Verhoeven, Paul 385  
 Vertov, Ziga 293, 296, 316, 341, 405, 583, 585, 598, 651  
 Vidor, King 262, 269, 293, 651  
 Vigo, Jean 298, 405, 651  
 Visconti, Luchino 115, 282, 304, 329, 330, 651  
 Vittí (ová), Monica 164, 184, 199  
 Volonté, Gian Maria 177

## W

Walbrook, Anton 205  
 Waller, Fred 107

## T

Tacchella, Jean-Charles 177, 342  
 Talbot, William Henry Fox 36, 43, 68, 69  
 Tally, Thomas L. 231, 581  
 Tan (ová), Amy 269  
 Tanner, Alain 345, 346, 569, 596  
 Tarkovskij, Andrej 335  
 Tati, Jacques 312, 651  
 Tavernier, Bertrand 342  
 Taviani, Paolo 331  
 Taviani, Vittorio 331  
 Taylor (ová), Elizabeth 350  
 Temple, Julien 382  
 Tešigahara, Hiroši 339  
 Thomas, Pascal 342  
 Thompson (ová), Emma 349, 382, 383, 610, 613  
 Thompson (ová), Sophie 383  
 Thomson, David 264, 631, 635, 650, 665  
 Thulin (ová), Ingrid 114  
 Tinker, Grant 480, 502, 603  
 Tisch, Lawrence 255, 482, 485, 606  
 Toland, Gregg 86  
 Tomlin (ová), Lily 493  
 Tornatore, Giuseppe 380, 385  
 Totter (ová), Audrey 52  
 Tourné, Jacques 32, 306  
 Towne, Robert 300  
 Townsend, Robert 376, 377

## Film jako umění

Walsh, Raoul 306  
Walters(ová), Barbara 474  
Wang, Wayne 269  
Ward, David S. 374  
Warhol, Andy 41, 320, 634  
Warm, Hermann 293  
Warner, Albert 236, 245, 582, 584  
Warner, Harry M. 236, 245, 582, 584  
Warner, Jack L. 236, 245, 582, 584  
Warner, Sam 236, 245, 582, 584  
Warshow, Robert 428, 657  
Washington, Denzel 378, 379, 380  
Wasserman, Lew 256  
Watkins, Peter 324  
Watson, Thomas A 73  
Wayans, Damon 377  
Wayans, Keenen Ivory 369, 377, 379  
Wayans, Kim 377  
Wayans, Marlon 377  
Wayans, Shawn 377  
Wayne, John 55, 265, 305  
Weaver(ová), Sigourney 178, 362  
Weaver, Sylvester L. „Pat“ Jr. 480, 496  
Webb, Charles 348  
Webb, Jack 307, 490, 491, 505, 591  
Weill(ová), Claudia 361, 504  
Weinstein, Bob 253, 602  
Weinstein, Harvey 253, 602  
Weir, Peter 338  
Weiss, Peter 175  
Welles, Orson 86, 189, 191, 192, 204, 211, 215, 221, 301, 302, 306, 326, 469, 500, 587, 588, 651  
Wellman, William A. 300, 585  
Wells, Frank 255, 611  
Wenders, Wim 344, 345, 652  
Werner, Tom 520  
Wertmüller(ová), Lina 330  
West(ová), Mae 270, 301  
Westphal(ová), Laura 154  
Wexler, Haskell 266, 268, 360, 599  
Wharton(ová), Edith 351, 352, 384  
Whitney, James 320, 528, 529  
Whitney, John 133, 320, 528, 529  
Widerberg, Bo 332  
Wienc, Robert 291, 293, 583  
Wilcox, Fred M. 310  
Wilder, Billy 242, 300, 301, 344, 590, 652

Wilder, Gene 369  
Wilder, Thornton 298  
Wilfred, Thomas 58  
Williams III., Clarence 379  
Williams(ová), Cynda 389  
Williams, John 18, 212  
Williams, Raymond 20, 514, 569, 626, 661  
Williams, Robin 358, 369, 371  
Willingham, Calder 348  
Willis, Bruce 367, 387  
Winkler(ová), Angela 343  
Winkler, Henry 504  
Winn(ová), Marie 442, 516, 517, 522  
Wise, Robert 310  
Wiseman, Frederick 322, 325, 595, 652  
Wittgenstein, Ludwig 423  
Wolf, Dick 308, 505, 506  
Wollen, Peter 160, 161, 162, 428, 597, 628, 657  
Woo, John 386  
Wood, Michael 423, 631  
Wood, Sam 187  
Worley(ová), Joann 493  
Wozniak, Stephen 530  
Wright, Steven 211  
Wyatt(ová), Jane 517

## Y

Yanne, Jean 198  
Yarbus, Alfred L. 152  
Yates, Peter 327  
Yimou, Zhang 386  
Yorkin, Bud 496, 519  
Young, Freddie 120, 618  
Young, Robert 517

## Z

Zanussi, Krzysztof 333  
Zappa, Frank 141  
Zavattini, Cesare 304, 405  
Zecca, Ferdinand 287  
Zelda(ová), Ann 327  
Zemeckis, Robert 365, 368, 370  
Zinnemann, Fred 308, 591  
Zukor, Adolph 236, 237, 633  
Zwick, Edward 503, 505  
Zworykin, Vladimir 456

# REJSTRÍK věcný

3D 108, 602

## A

Aaton 142  
ABC 255, 473, 474, 475, 480, 482, 483, 500, 511, 588, 592, 595, 597, 600, 601, 605, 606, 612, 617, 618, 620  
abstrakce 20, 21, 22, 24, 25, 26, 34, 44, 52, 53, 141, 158, 319, 395, 402, 406, 552  
Adobe 99, 530  
ADR 129  
Afrika 600  
afroamerický film 268, 269, 376, 377, 506  
akční filmy 362, 365, 366, 367, 370, 402, 607  
Allen & Co. 242, 253  
Altair 599  
AM 451, 452, 470, 471, 603  
Amazon 670  
American Film Marketing Association 603  
American International Pictures 237  
American Mutoscope and Biograph Company 231, 580  
American Zoetrope 354  
Americký filmový institut 596  
anamorfický 106  
animace 38, 131, 132, 133, 183, 368, 369, 513, 533, 581  
AOL 562, 563, 564, 566, 618  
Apple 454, 518, 529, 530, 531, 538, 539, 540, 541, 544, 556, 558, 568, 600, 602, 605, 609, 610, 611, 612, 615, 617, 661, 662  
Argentina 337  
Arpanet 559, 564, 597  
Arriflex 93, 587  
Artists Management Group 618  
Asie 228, 303, 386, 387, 539, 609, 618  
audiokazeta 600

Audion 122, 244, 451, 453, 581  
Austrálie 250, 253, 254, 337, 601  
autorská práva 233, 258, 547, 548, 549, 550, 567, 620  
autorská teorie 300, 354, 416  
avantgarda 21, 22, 44, 47, 52, 53, 56, 226, 240, 293, 318, 320, 337, 342, 345, 390, 430, 588  
Avid 129, 130

## B

Barnes & Noble 618, 632  
barevná teplota 121, 138  
barvy 61, 91, 103, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 134, 135, 137, 138, 158, 162, 164, 180, 189, 190, 243, 302, 314, 320, 403, 457, 458, 536, 538, 626  
baseball 32, 374, 381, 481, 588  
BBC 15, 42, 324, 328, 383, 510, 512, 513, 519, 583, 584, 587, 589, 595, 609, 613, 627, 632  
BBS 350  
běčkové filmy 237, 259, 387, 490, 634  
Betamax 599, 600  
bezdrátový 442, 451, 580, 581  
binární 67, 171, 218, 284, 437, 461, 466, 528, 533, 537  
bioskop 231, 580  
bojová umění 269, 340, 346  
Bolívie 336  
Bond, James 362  
Brazílie 336, 360  
British Telecom 614, 615, 616  
Britský filmový institut 586  
Broadway 73, 232, 252, 301, 449, 488, 498, 585  
Buena Vista 240

## Film jako umění

### C

CAA 257, 612, 618  
Cahiers du Cinéma 315, 350, 362, 415, 416,  
417, 429, 590, 591, 592, 650, 654, 655, 668  
camera lucida 69  
camera obscura 68, 74, 75, 578, 668  
caméra-stylo 323, 415, 416, 590  
Canal Plus 259, 510, 605  
Cannes, festival 303, 318, 347, 375, 376, 378,  
589, 606, 619  
Carolco 251  
CB 445  
CBS 129, 254, 255, 259, 440, 456, 459, 462,  
463, 473, 474, 475, 480, 482, 483, 485,  
486, 490, 493, 494, 500, 508, 510, 511,  
528, 584, 588, 592, 595, 600, 601, 604,  
606, 607, 611, 612, 615, 620, 659  
CCD 80, 142, 458, 459  
CD 34, 52, 67, 99, 132, 460, 461, 462, 464,  
538, 539, 540, 542, 546, 548, 555, 556,  
604, 608, 610, 611, 613, 669  
CD-ROM 98, 443, 464, 466, 533, 535, 536,  
538, 539, 540, 544, 545, 546, 561, 562,  
606, 607, 610, 611, 612, 640, 663, 665,  
669  
celebrity 262, 263, 264, 265, 292, 352, 363,  
468, 630  
Ceny Akademie 356, 375, 384  
cenzura 279, 280, 281, 335, 512, 586  
CineBooks 663, 664, 669  
Cinecittà 328, 385, 610  
CineGraph 292, 639, 663, 664, 670  
cinéma du papa 312, 384  
cinéma verité 94, 323, 324, 519, 593, 637  
CinemaScope 105, 106, 107, 108, 181, 591  
Cinematographic Act 584  
Cinerama 105, 107, 108, 591  
CNN 387, 473, 476, 482, 485, 508, 603, 613  
Columbia 237, 239, 242, 249, 250, 251, 253,  
254, 255, 257, 259, 381, 440, 583, 604,  
606, 607, 608  
Compuserve 562, 563, 616  
Cyberspace 661

### Č

černošský film 268, 346, 347, 374, 377, 598,  
606, 608  
Československo 554, 596  
Čína 116, 608, 610

čočky 75, 77, 134, 455, 457, 458

### D

dadaismus 288  
daguerrotyp 36, 42, 68, 70, 97, 578  
Dánsko 294  
detektivky 299, 305, 307, 357, 491, 501, 588  
Deutsche Telekom 615, 619  
dialog 45, 47, 52, 114, 123, 129, 130, 131,  
160, 181, 208, 212, 274, 291, 299, 301,  
363, 366, 386, 430, 434, 436, 516, 544,  
595, 604  
digitalizace 141, 145, 417, 463, 466, 528,  
533, 535, 542, 543, 544, 547, 550, 567,  
611  
digitální projekce 145, 318, 619  
digitální televize 464, 458, 543, 615, 618,  
620  
digitální versus analogový 228, 462, 556  
digitální video 464, 528, 536, 538, 556, 558,  
607, 609, 661  
Direct Cinema 321, 322, 323, 324, 325, 593  
disketa 536, 541, 546  
Disney 237, 240, 253, 254, 255, 257, 368,  
483, 484, 566, 585, 592, 604, 605, 609,  
611, 612, 613, 617, 620, 644  
distribuce 7, 14, 30, 52, 58, 73, 101, 109,  
110, 113, 115, 125, 132, 138, 143, 145,  
228, 231, 232, 233, 236, 237, 240, 241,  
244, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 257,  
258, 259, 260, 261, 303, 338, 347, 381,  
387, 388, 389, 390, 434, 440, 442, 443,  
444, 446, 459, 461, 475, 477, 482, 484,  
486, 511, 523, 527, 542, 547, 550, 559,  
567, 568, 581, 601, 602, 603, 604, 605,  
607, 610, 611, 669  
dokumentární drama 22, 498, 499, 500, 514  
dolby 120, 125, 126, 144, 599  
Dreamworks 253, 255, 611, 613, 619  
DVD 247, 257, 388, 389, 390, 460, 461, 462,  
464, 534, 536, 538, 539, 540, 542, 543,  
546, 551, 612, 615, 617, 662, 665, 668

### E

e-commerce 567  
e-mail 559, 612  
Eastman Kodak 102, 115, 599  
Eastmancolor 116, 118, 590  
ECN 619

elektromagnetické spektrum 451

elektronická a tištěná média 13, 436, 446, 661  
EMI 251  
ENIAC 589  
ESPN 602, 617  
expresionismus 170, 262, 290, 293, 294,  
401, 402, 404, 406, 407, 409, 431, 583,  
652

### F

fax 532, 560, 564, 607  
FCC 15, 442, 464, 471, 472, 473, 478, 480,  
511, 584, 587, 594, 595, 596, 597, 598,  
599, 603, 604, 610, 611, 620  
f-fenomén 88, 399, 400  
film a román 35, 41, 227, 278, 318  
film noir 299, 300, 302, 305, 306, 308, 315,  
318, 328, 329, 346, 352, 357, 375, 384,  
504, 589, 637, 638  
filmový materiál 96, 97, 100, 102, 103, 104,  
111, 112, 118, 119, 120, 124, 125, 138,  
233, 304  
Finsko 366, 614  
fonograf 54, 55, 70, 71, 72, 244, 446, 447,  
448, 459, 467, 579  
forma, otevřená a zavřená 182, 187, 193  
formalismus 185, 406, 407, 409, 413  
fotorealismus 51  
Fox 155, 253, 254, 256, 259, 369, 377, 473,  
474, 507, 582, 606, 609, 611, 619, 633,  
661  
fraktál 565  
Francie 49, 50, 69, 228, 230, 231, 233, 234,  
236, 240, 282, 283, 286, 287, 293, 296,  
298, 303, 312, 314, 320, 323, 336, 340,  
346, 350, 362, 382, 384, 405, 510, 511,  
559, 560, 574, 581, 584, 596, 605, 663  
frankfurtská škola 30, 422, 430, 655  
futurismus 39, 40, 329, 367, 384

### G

gangsterky 280, 295, 302, 305, 315, 318,  
346, 352, 585, 586  
Gaumont 240, 287  
generace X 275, 373  
General Electric 477, 480, 482, 583  
Genesis 608  
grafické rozhraní 528, 529, 530, 562, 598,  
603

## REJSTŘÍK věcný

### H

HBO 358, 387, 482, 484, 599, 604  
HDTV 90, 105, 141, 463, 464, 465, 609, 611,  
618, 661  
hip-hop 52  
historický film 287, 302, 340, 351, 355, 356,  
362, 383, 384, 500, 566  
hloubka ostroží 81, 82, 83, 84, 85, 86, 184,  
188, 194, 196, 199, 201, 206, 292, 414, 415  
Holandsko 283  
Hollywood 7, 208, 212, 227, 228, 235, 239,  
240, 241, 242, 245, 246, 247, 250, 251,  
252, 253, 256, 257, 259, 260, 261, 265,  
268, 269, 273, 276, 278, 279, 281, 283,  
284, 287, 294, 296, 297, 298, 300, 302,  
303, 304, 305, 310, 312, 314, 320, 324,  
337, 346, 348, 349, 350, 354, 355, 357,  
359, 362, 364, 374, 375, 376, 379, 381,  
382, 384, 385, 386, 388, 395, 400, 402,  
417, 429, 434, 475, 482, 486, 487, 512,  
543, 583, 585, 588, 590, 593, 600, 605,  
606, 613, 615, 616, 618, 629, 630, 632,  
633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640,  
641, 645, 648, 651, 652, 654, 658, 668  
Holmes, Sherlock 362, 469  
Home Box Office 482, 599  
Hongkong 340  
honičky 289, 290, 314, 346  
horor 245, 252, 302, 368, 370, 585  
hvězdy 242, 257, 262, 263, 264, 265, 267,  
270, 273, 275, 277, 292, 294, 302, 304,  
305, 306, 315, 330, 331, 352, 354, 357,  
361, 365, 366, 367, 368, 375, 379, 385,  
387, 422, 468, 492, 504, 506, 512, 516,  
583, 606, 615, 616, 620, 643, 660, 665

### Ch

Channel 3 511  
Channel 4 381, 510, 511, 604  
Channel 5 511, 616  
Chemtone 120  
Chile 336, 640

### I

IBM 102, 454, 466, 521, 528, 536, 540, 553,  
560, 592, 594, 598, 603, 607, 611, 614  
ICM 257  
ikona 70, 161, 162, 167, 168, 169, 173, 241,  
265, 309, 315, 323, 337, 499



iluze 69, 71, 88, 139, 149, 184, 231, 285, 328, 415  
 Imax 555  
 Indie 311, 384, 610  
 Industrial Light and Magic 355, 627  
 Infoseek 566, 617, 620  
 Intel 454, 532, 598, 602  
 internet 8, 256, 260, 373, 389, 390, 443, 444, 446, 484, 508, 538, 546, 547, 548, 551, 559, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 569, 597, 612, 614, 615, 616, 619, 620, 662, 663, 664, 669, 670  
 Internet Movie Database 562, 670  
 Itálie 50, 130, 234, 236, 240, 282, 283, 287, 304, 309, 312, 314, 328, 329, 331, 385, 405, 428, 510, 611  
 ITC 259

**J**  
 Japonsko 311, 335, 339, 463, 464, 591, 604, 609, 611  
 jazýkový systém 30, 60, 66, 153, 154, 158, 168  
 JPEG 538  
 Jugoslávie 335, 565

**K**  
 K.M.C.D. Syndicate 580  
 kabel 96, 124, 228, 389, 446, 448, 449, 481, 484, 518, 567, 591, 609, 610  
 kabelová televize 228, 247, 260, 276, 387, 388, 389, 443, 445, 446, 448, 467, 473, 476, 482, 532, 534, 600, 603, 605, 607, 613  
 Kalem 232  
 kamera 68, 69, 70, 74, 76, 77, 78, 82, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 107, 134, 135, 136, 137, 142, 156, 158, 170, 182, 193, 197, 199, 201, 203, 204, 205, 206, 209, 213, 218, 230, 233, 420, 435, 459, 489, 514, 542, 587  
 Kanada 254, 337, 561, 594, 601  
 katastrofický film 346, 369  
 KDKA 469, 476, 583  
 Keystonští policajti 288  
 kinematograf 69, 70, 227, 230, 231, 580  
 Kinopolis 145  
 kinescope 141  
 kinetofon 72  
 kinetograph (kinetograf) 71, 72, 231, 626

kinoscope (kinetoskop) 71, 72, 73, 230, 231, 279, 580, 626  
 kino, biograf 8, 30, 48, 100, 112, 113, 122, 125, 142, 143, 144, 145, 148, 226, 227, 228, 230, 231, 236, 240, 241, 242, 244, 247, 248, 258, 260, 276, 307, 311, 312, 314, 327, 337, 342, 345, 355, 369, 371, 387, 388, 389, 390, 426, 434, 442, 467, 471, 472, 495, 532, 556, 597, 602, 617, 619  
 kód 23, 30, 60, 61, 66, 67, 129, 149, 150, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 198, 199, 204, 206, 208, 212, 216, 291, 369, 425, 426, 427, 431, 462, 526, 537, 579  
 Kodak 15, 97, 102, 116, 543, 596, 609  
 kolorování 118, 222, 308, 481, 485, 606  
 komedie 18, 19, 211, 253, 288, 290, 291, 294, 298, 300, 301, 302, 311, 312, 318, 319, 329, 330, 346, 350, 355, 358, 359, 360, 367, 368, 369, 371, 372, 374, 376, 384, 385, 386, 468, 469, 470, 475, 487, 490, 493, 494, 496, 497, 500, 501, 505, 506, 513, 514, 522, 582, 586, 590, 591, 595, 596, 597  
 kompaktní disk 66, 67, 461, 532, 539, 541, 612  
 kompozice 21, 45, 86, 105, 114, 133, 144, 168, 171, 180, 181, 183, 185, 186, 193, 195, 197, 199, 200, 294  
 kompozice záběru 184, 200  
 komprese 448, 536, 537, 538, 540, 542, 548, 558, 563, 567  
 komprese – bezetrátová 542  
 komprese – ziráťová 542, 556  
 kontrast 23, 34, 45, 103, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 174, 229, 241, 274, 395, 400, 408, 435, 472, 540  
 koupelna a sprcha 172, 174, 176, 178, 426  
 kritika 10, 18, 27, 30, 33, 34, 166, 220, 254, 266, 278, 300, 320, 337, 351, 353, 356, 367, 374, 378, 384, 387, 395, 396, 397, 400, 423, 428, 429, 430, 500, 518, 568, 601, 611, 640, 646, 648, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 661, 664, 670  
 Kuba 336  
 kubismus 39, 40, 47  
 kulturní imperialismus 254, 511, 630

kvóty 242, 283, 584

**L**

laserový disk 118, 460, 462, 465, 466, 534, 539, 542, 543, 605, 668  
 LCD 458, 459, 541  
 LED 441  
 Lexicon 528  
 London Film Society 584  
 Lorimar 250, 251  
 LP 590  
 LPTV 604  
 Lucasfilm Ltd. 354  
 Lycos 256, 566

**M**

macintosh 34, 138, 441, 521, 529, 530, 531, 540, 562, 605, 610, 611, 661, 662  
 Maďarsko 333, 407, 412  
 Magic Lantern 643  
 Magnascope 105  
 manifest Autorenkino 594  
 marxistická kritika 429  
 Matsushita 254, 255, 256, 440, 608, 612  
 Mavica 97, 543, 608, 609  
 MCA 248, 254, 440, 460, 462, 511, 593, 601, 608, 612  
 média tištěná a elektronická 12, 13, 260, 434, 436, 437, 439, 440, 446, 447, 448, 463, 467, 504, 527, 568, 661  
 metonymie 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 173  
 Metromedia 606, 616  
 Mexiko 336  
 MGM 155, 236, 242, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 253, 254, 310, 385, 481, 485, 583, 587, 596, 597, 599, 606, 607, 608, 609, 614, 616, 619, 635  
 Microsoft 58, 255, 521, 530, 538, 540, 561, 566, 599, 603, 607, 612, 613, 614, 618, 620, 662, 663, 669  
 mikrofon 74, 121, 124, 450  
 minidisk 610  
 minipočítač 595  
 Miramax 253, 375, 602, 619  
 mise-en-scène 169, 170, 171, 172, 175, 179, 194, 199, 201, 214, 216, 221, 292, 296, 408, 412, 414, 415, 417, 418, 419, 421, 422, 425, 426, 430

Mitchell 93, 94  
 MMCD 539  
 modulace 451, 452, 470, 471  
 mogulové 237, 241, 245, 249, 253, 255, 257, 264, 630  
 montáž 40, 58, 128, 159, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 179, 199, 201, 208, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 295, 296, 406, 407, 408, 409, 414, 415, 416, 417, 419, 421, 422, 425, 426, 427, 430, 557, 558  
 morfování 23, 137, 215, 368  
 MP3 548, 567, 620  
 MPEG 538, 539, 542, 662  
 MPPA 279  
 MTM 480, 497, 502, 659  
 MTV 34, 52, 215, 326, 387, 473, 482, 485, 603, 659  
 multimédia 9, 391, 437, 526, 528, 529, 530, 533, 537, 538, 539, 540, 543, 544, 546, 550, 552, 553, 556, 568, 569, 571, 573, 575, 601, 608, 613, 624, 661, 662, 669  
 multiplex 144, 145, 247, 258, 365, 369, 465  
 muzak 467  
 muzikál 40, 211, 213, 298, 299, 301, 310, 311, 315, 319, 322, 323, 326, 328, 334, 346, 351, 362, 585, 586, 590, 597  
 múzy 18, 19, 20  
 mýdlová opera 469, 490, 497, 500, 501, 505, 519, 520, 523

**N**

nahrávací média 124  
 nahrávací systémy 73  
 NAPLPS 561, 562  
 NBC 155, 440, 473, 474, 475, 477, 480, 482, 483, 485, 486, 487, 489, 493, 496, 498, 500, 502, 511, 553, 566, 584, 585, 588, 591, 593, 594, 595, 600, 601, 602, 603, 606, 612, 613, 614, 617  
 Německo 50, 231, 240, 241, 242, 247, 283, 291, 292, 293, 294, 312, 385, 412, 510, 582, 583, 584, 586, 640  
 neorealismus 282, 302, 304, 402, 412, 414, 415, 416, 589, 641, 654  
 Netscape 566, 612, 618  
 Neue Kino, Das 342, 344, 385, 597, 604  
 New Line Cinema 232, 252, 595, 610  
 New York 4, 8, 14, 15, 21, 42, 49, 51, 107,

150, 157, 230, 235, 241, 242, 243, 253, 289, 300, 345, 349, 358, 363, 379, 435, 477, 487, 488, 491, 492, 505, 532, 580, 581, 582, 583, 584, 588, 590, 596, 600, 619, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 664, 665, 666, 667, 668, 669

NeXT 615

nezávislý film 346, 361, 374, 375, 376, 602, 608

NHK 463, 464

nickelodeon 232, 234, 236, 243, 248, 649

Nintendo 540, 606, 608

nostalgie 221, 346, 371, 374, 380, 497

noviny 220, 436, 437, 438, 439, 443, 444, 445, 446, 468, 473, 474, 475, 476, 478, 507, 535, 566, 578, 585, 595, 599, 601, 602, 616

**O**

odcizení 344

Olivetti 619

optická vlákna 96, 100

Oracle 559, 560

Orion 251, 254, 601, 602, 609, 616

ortochromatický 120

**P**

Panavision 106, 108, 138, 181

panchromatický 120, 121

Paramount 108, 236, 239, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 310, 474, 484, 586, 589, 591, 595, 603, 610

paranoia 282, 298, 305, 308, 309, 313, 316, 374, 376, 591, 607, 634

patentová válka 581

Pathé 232, 240, 250, 287, 608

PCS 100, 507, 509, 519, 601, 607, 608, 662

Philips 440, 442, 460, 462, 464, 466, 539, 540, 594, 601, 606, 612

Photo CD 98, 102, 543, 609

pirátství 388, 539, 542, 548, 567, 620

Pixar 613, 617

pixilace 133

politická korektnost 8, 569

polotóny 579

Polsko 241, 333

Polygram 259, 440, 619

pornografie 273, 276, 346, 639

postmoderní film 228, 369, 505, 618, 654

posun času 478, 523, 620

praxinoskop 579

prohlížeč 563, 565, 566, 580, 610

projekce 69, 74, 87, 89, 91, 98, 100, 106, 110, 113, 121, 130, 134, 135, 139, 141, 144, 145, 230, 231, 241, 253, 258, 318, 539, 607, 619

protitrustové zákony 233, 248, 249

přední projekce 134, 135, 136, 596

**Q**

Qube 534, 600

QuickTime 10, 538, 539, 544, 556, 558, 609, 612

**R**

Radio City Music Hall 145, 243, 245, 586

rádio, rozhlas 12, 13, 54, 56, 59, 70, 210, 211, 230, 244, 247, 302, 436, 439, 440, 442, 443, 445, 448, 450, 451, 456, 458, 459, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 476, 477, 483, 484, 487, 490, 495, 496, 500, 511, 534, 571, 582, 583, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 592, 595, 603, 613, 616, 620, 665

RAI 510

rap 22, 52, 53, 367, 470

Rapports de production 27, 28, 422

rating 474, 475, 478, 480, 481, 493, 497, 500, 584, 600, 605

RCA 237, 259, 456, 460, 462, 463, 471, 477, 480, 482, 487, 539, 583, 584, 585, 586, 600, 606

realismus 37, 40, 45, 47, 51, 82, 169, 170, 179, 245, 262, 290, 291, 293, 296, 304, 324, 334, 342, 400, 402, 404, 405, 406, 407, 409, 413, 414, 416, 417, 421, 431, 583, 605, 639, 655

reklama 14, 94, 137, 145, 258, 316, 328, 378, 390, 419, 438, 439, 443, 446, 468, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 512, 518, 531, 549, 566, 567, 568, 583, 596, 599, 600, 602, 605, 615, 616, 627, 661

remake 175, 321, 362, 370, 373, 383, 384, 496, 605, 618

RISC 611

RKO 237, 239, 248, 299, 301, 584, 590, 591, 592

rodinný život 306, 373, 517, 519

Rozhňevaní mladí muži 282, 314

rozlišení 10, 110, 111, 112, 119, 124, 141, 201, 212, 217, 218, 221, 226, 426, 439, 441, 456, 462, 463, 472, 533, 539, 540, 542, 544, 546, 547, 555, 556, 609

Rusko 241, 394, 413, 582

růže 154, 157, 158, 159, 162, 163, 167, 168, 573

**S**

SACD 464

samplování 23, 34, 548

satelit 145, 228, 387, 388, 389, 476, 478, 479, 481, 482, 484, 486, 510, 511, 518, 532, 542, 567, 595, 598, 599, 600, 602, 607, 608, 609, 610, 618

science fiction 96, 282, 308, 309, 310, 322, 325, 328, 354, 355, 362, 365, 367, 374, 567, 635, 637, 638

Sega 540, 608

sémiotika 30, 60, 153, 154, 159, 167, 168, 397, 401, 415, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 430, 527, 653, 654, 655, 656

seriál 42, 308, 327, 332, 344, 352, 355, 361, 367, 370, 371, 377, 383, 434, 469, 483, 489, 490, 492, 493, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 510, 511, 512, 513, 514, 517, 519, 520, 522, 523, 551, 568, 585, 591, 593, 595, 596, 597, 598, 600, 601, 603, 613, 627, 632

sexualita, sex 143, 174, 218, 267, 270, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 314, 325, 330, 334, 335, 340, 350, 362, 375, 376, 394, 419, 430, 431, 497, 498, 505, 507, 596, 598, 632, 634, 635, 640, 655

sexuální politika 270, 271, 272, 273, 274, 278, 342, 383, 430, 629

Showscan 90, 110, 111, 555

skandál 279, 374

skutečný život 192, 199, 213, 261, 279, 283

soap opera 469, 658

Sony 15, 97, 125, 253, 254, 255, 257, 440, 457, 462, 463, 464, 466, 539, 540, 541,

543, 589, 591, 597, 599, 600, 606, 607, 608, 609, 610, 612, 615

soundtrack 505, 601, 604

Steadicam 94, 96, 213, 599

stereo (stereofonní) 66, 67, 113, 123, 124, 125, 144, 459, 465, 471, 534, 554, 591, 592, 603, 606

strukturalismus 423, 428

střih 40, 74, 94, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 132, 138, 140, 143, 159, 169, 170, 175, 176, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 244, 276, 286, 287, 326, 404, 408, 417, 434, 468, 490, 538, 628

Sundance, festival 375

symboly 58, 78, 90, 158, 161, 162, 167, 173, 314, 348, 369, 466, 481, 505, 541, 549, 592, 612, 617

synekdocha 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173

syntaxe 12, 168, 169, 174, 179, 180, 181, 182, 194, 221, 624, 627

**Š**

širokoúhlý film 626

Španělsko 336

Švédsko 294, 313, 332, 600

Švýcarsko 669

**T**

Talbotttyp 43, 70, 578

talkshow 489

TCI 483, 484, 609, 611, 617

Technicolor 107, 115, 116, 117, 118, 196, 485, 587, 588

Technirama 110

Techniscope 107

telefon 59, 70, 71, 72, 73, 92, 155, 178, 230, 232, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 470, 477, 479, 481, 484, 486, 532, 541, 549, 559, 560, 561, 579, 586, 596, 598, 602

telegraf 73, 230, 442, 448, 450, 451, 579, 580, 586

Teletel 561

televize 12, 13, 56, 59, 67, 70, 89, 90, 97, 98, 99, 107, 118, 137, 138, 140, 141, 145, 148, 155, 221, 227, 228, 230, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258,

## Film jako umění

259, 260, 261, 266, 268, 269, 280, 302, 303, 304, 307, 308, 314, 320, 321, 322, 327, 328, 344, 361, 365, 366, 369, 370, 371, 377, 381, 385, 386, 387, 388, 389, 419, 420, 434, 435, 436, 438, 440, 442, 443, 445, 446, 448, 451, 455, 456, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 502, 504, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 516, 518, 519, 522, 523, 532, 534, 540, 542, 553, 559, 560, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 571, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 613, 614, 615, 616, 618, 620, 659, 662, 665

televize digitální 458, 620

televize formáty a žánry 22, 42, 89, 94, 102, 105, 107, 112, 137, 138, 191, 257, 258, 328, 332, 344, 359, 361, 367, 370, 371, 372, 377, 383, 387, 390, 428, 434, 435, 446, 468, 469, 489, 490, 491, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 506, 510, 512, 513, 514, 516, 522, 551, 553, 568, 589, 590, 591, 595, 596, 597, 598, 599, 601, 632, 659, 663

televize Francie 510, 599, 605

televize Itálie 510, 599

televize Německo 510

televize programy 12, 141, 237, 248, 256, 362, 368, 387, 490, 491, 498, 500, 591, 595, 600, 605, 619, 652, 659, 669

televize Velká Británie 510, 511, 512, 513, 514, 584, 587, 604, 609, 618

televize zlatý věk 478, 489, 591

teorie primárních barev 119

thrillery 166, 298, 302, 314, 317, 333

THX zvuk 125, 144, 355

Ticketmaster 256, 484

Time Inc. 176, 249, 254, 607

Time Warner 253, 255, 257, 464, 484, 486, 609, 612, 620

TNT 485, 607

tón 42, 66, 99, 103, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 210, 269, 356, 366, 399, 435, 437, 488, 522, 592

Touchstone 240, 605

tranzistor 122, 453, 454, 590, 592

Trinitron 457

TriStar 251, 253, 254, 440, 604, 608

tropy 61, 168, 173

třetí svět 283, 314, 335, 336, 379, 398, 429, 597

## U

UFA 128, 240, 242, 293, 582

umělecký film 226, 246, 253, 320, 336, 400

umění a technologie 64

underground 656

United Artists 236, 237, 248, 249, 250, 251, 263, 583, 595, 601, 602, 603, 608, 615, 628, 635

Universal 4, 233, 236, 244, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 483, 582, 591, 593, 608, 612, 616, 619

UPN 474

## V

válka 8, 36, 107, 128, 228, 231, 236, 240, 242, 246, 247, 271, 281, 282, 297, 298, 303, 304, 312, 324, 325, 338, 340, 341, 353, 356, 360, 376, 385, 414, 459, 464, 471, 475, 481, 482, 499, 508, 513, 514, 521, 527, 533, 583, 587, 588, 589, 605, 609, 618

VCD 539

VCR 462

Velká Británie 240, 242, 247, 279, 280, 314, 324, 327, 510, 512, 560, 583, 592, 604, 607, 613, 616, 618, 663

VHS 253, 257, 388, 462, 464, 542, 632

Viacom 253, 254, 256, 387, 607, 611, 620

video 12, 60, 95, 111, 112, 133, 140, 141, 142, 145, 215, 247, 258, 259, 260, 276, 278, 317, 376, 386, 387, 388, 389, 421, 434, 440, 442, 443, 445, 446, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 471, 472, 473, 478, 482, 484, 488, 489, 506, 518, 521, 523, 527, 532, 533, 534, 535, 536, 538, 539, 540, 542, 543, 548, 549, 552, 553, 556, 558, 560, 564, 567, 568, 571, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 604, 605, 607, 609, 611, 612, 617, 620, 626, 636, 659, 661, 662, 663, 664, 665, 668, 669

videohry 37, 366, 569, 598, 604, 606, 608

videokazeta 10, 86, 101, 112, 129, 140, 228, 231, 247, 259, 260, 388, 389, 390, 443, 461, 462, 464, 506, 509, 528, 532, 539, 542, 592, 593, 597, 599, 601, 608

videopůjčovny 8, 256, 276, 365, 387, 390, 506

videotext 560, 600

virtuální publikování 546, 547, 550

virtuální realita 58, 59, 366, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 599, 612, 619

VistaVision 108, 112

Vitagraph 231, 232, 236, 240, 580

Vitaphone 243, 584

Vitarama 107

vinová délka 451, 452, 465, 542

vysílání 54, 73, 102, 228, 260, 324, 365, 388, 389, 442, 444, 445, 446, 450, 455, 456, 459, 462, 463, 464, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 482, 484, 494, 498, 499, 500, 501, 508, 509, 510, 514, 515, 516, 521, 560, 583, 584, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 595, 600, 602, 603, 604, 606, 607, 609, 611, 614, 615, 616, 618, 665

## W

Warner 239, 243, 245, 246, 248, 249, 251, 253, 254, 299, 301, 464, 474, 508, 511, 592, 595, 596, 601, 607, 615, 620, 633, 636, 638

WEAF 477, 583

westerny 55, 243, 245, 269, 298, 301, 305, 308, 309, 310, 316, 318, 346, 350, 355, 356, 384, 470, 491, 496, 587, 591, 592, 608, 625, 635, 636, 639

## REJSTŘÍK věcný

Westinghouse 255, 440, 476, 480, 483, 584, 612, 616, 620

Worldcom 616

WTBS 484

www 8, 9, 544, 560, 562, 564, 565, 566, 567, 608, 610, 625, 668, 669, 670

## X

xerox 97, 529, 530, 541, 543, 593, 598, 603, 661

## Y

Yahoo 566

## Z

zadní projekce 98, 130, 134, 135, 139

Zeiss 80

Zoetrope 69, 71, 133, 354, 630, 635, 636, 641, 650, 652, 664, 665, 667

Zoom 76, 77, 78, 81, 99, 196, 199, 202, 203, 206, 430

zvláštní efekty 37, 41, 126, 132, 133, 134, 135, 139, 221, 354, 355, 356, 363, 365, 366, 367, 370, 374, 380, 417

## Ž

žánry 227, 229, 245, 258, 259, 269, 273, 282, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 325, 332, 340, 346, 347, 350, 352, 355, 357, 365, 366, 367, 369, 374, 375, 416, 421, 427, 430, 476, 491, 500, 501, 502, 504, 506, 507, 508, 509, 540, 585, 588, 595, 597, 603, 604, 606, 607, 624, 635, 636

# OBSAH

ÚVOD .....	7
Předmluva k druhému vydání .....	12
1 FILM JAKO UMĚNÍ .....	17
Povaha umění .....	18
Způsoby pohlížení na umění .....	24
<i>Spektrum abstrakce</i>	
<i>Mody rozpravy</i>	
<i>„Rapports de production“</i>	
Film, nahrávky a ostatní umění .....	35
<i>Film, fotografie a malířství</i>	
<i>Film a román</i>	
<i>Film a divadlo</i>	
<i>Film a hudba</i>	
<i>Film a environmentální umění</i>	
Struktura umění .....	60
2 TECHNOLOGIE: OBRAZ A ZVUK .....	63
Umění a technologie .....	64
<i>Technologie obrazu</i>	
<i>Zvuková technologie</i>	
Objektiv .....	74
Kamera .....	82
Filmový materiál .....	96
<i>Negativy, kopie a generace</i>	
<i>Formát</i>	
<i>Zrno, šířka a citlivost</i>	
<i>Barva, kontrast a tón</i>	
Zvuková stopa .....	121
Postprodukce .....	125
<i>Střih</i>	

<i>Míchačky a postsynchrony</i>	
<i>Zvláštní efekty</i>	
<i>Optické efekty, laboratoře a postprodukční studia</i>	
Video a film .....	140
Projekce .....	141
<b>3 JAZYK FILMU: ZNAKY A SYNTAXE .....</b>	<b>147</b>
Znaky .....	148
<i>Fyziologie vnímání</i>	
<i>Denotativní a konotativní významy</i>	
Syntaxe .....	168
<i>Kódy</i>	
<i>Mise-en-scène</i>	
<i>Obraz okénka</i>	
<i>Diachronní záběr</i>	
<i>Zvuk</i>	
<i>Montáž</i>	
<b>4 STAV DĚJIN FILMU .....</b>	<b>225</b>
Kino/film/kinematografie .....	226
„Kino“: ekonomika .....	230
„Kino“: politika .....	260
„Film“ – estetika .....	284
<i>Vytváření umění – Lumièreové versus Méliès</i>	
<i>Němý celovečerní film – realismus versus expresionismus</i>	
<i>Hollywood – Žánr versus auteur</i>	
<i>Neorealismus a poté – Hollywood versus svět</i>	
<i>Nová vlna a třetí svět – zábava versus komunikace</i>	
<i>Postmoderní pokračování: demokracie, technologie, konec filmu</i>	
<b>5 FILMOVÁ TEORIE: FORMA A FUNKCE .....</b>	<b>393</b>
Kritik .....	394
Básník a filozof – Lindsay a Münsterberg .....	397
Expresionismus a realismus – Arnheim a Kracauer .....	400
Montáž – Pudovkin, Ejzenštejn, Balázs a formalismus .....	406
<i>Mise-en-scène – neorealismus, Bazin a Godard</i> .....	412
Film mluví a jedná – Metz a současné teorie .....	423
<b>6 MÉDIA: V CENTRU UDÁLOSTÍ .....</b>	<b>433</b>
Komunita .....	434
Tisk a elektronická média .....	436

Technologie mechanických a elektronických médií .....	446
Rozhlas a nahrávky .....	467
Televize a video .....	472
<i>„Vysílání“ jako obchod</i>	
<i>„Televize“ jako umění</i>	
<i>„Televize“ jako virtuální rodina</i>	
<b>7 MULTIMÉDIA: DIGITÁLNÍ REVOLUCE .....</b>	<b>525</b>
Digitální revoluce .....	526
Mýtus multimédií .....	543
Mýtus virtuální reality .....	551
Mýtus kyberprostoru .....	559
Co zbývá udělat? .....	567
<b>I FILM A MÉDIA: CHRONOLOGIE .....</b>	<b>577</b>
Do roku 1895: Prehistorie .....	578
1896–1915: Zrození filmu .....	580
1916–1930: Němý film, zrození rozhlasu a zvukového filmu ..	582
1931–1945: Zlatá doba Hollywoodu a rozhlasu .....	585
1946–1960: Nástup televize .....	589
1961–1980: Mediální svět .....	593
1981–současnost: Digitální svět .....	603
<b>II LITERATURA O FILMU A MÉDIÍCH .....</b>	<b>623</b>
Část 1: Základní literatura .....	625
Část 2: Další informace .....	663
<b>REJSTŘÍKY .....</b>	<b>671</b>
Rejstřík českých názvů .....	671
Rejstřík původních názvů .....	691
Rejstřík jmenný .....	713
Rejstřík věcný .....	727



James Monaco

3

# JAK ČÍST FILM

Svět filmů, médií a multimédií

Z anglického originálu *How to Read a Film*  
vydaného nakladatelstvím Oxford University Press, New York,  
přeložil Tomáš Liška (Úvod, Kapitoly 1–5,  
Rejstříky jmenný, českých názvů a původních názvů)  
a Jan Valenta (Kapitoly 6, 7, Film a Média: Chronologie)  
Verše Johna Keatse přeložila Jarmila Urbánková

Odborná revize textu Michael Málek  
Obálka Ondřej Lím

Jazyková redakce Petr Somogyi

Vydal Albatros nakladatelství, a. s., právní nástupce, Praha 2004,  
jako svou 9440. publikaci, 35. v edici Albatros Plus

Odpovědná redaktorka Ivana Mergerová

Výtvarná redaktorka Jolana Ryšavá

Technická redaktorka Milada Hrachová

Sazba TypoText, s. r. o.  
Vytiskla Centa, spol. s r. o., Videňská 113, Brno

I. vydání  
13-844-005  
09



Fakulta masmédií a filmové komunikace

Univerzita sv. Cyrila a Metoděje  
Fakultní knihovna  
VINOHRADSKÁ 125, PRAHA 3  
TEL.: 222 714 837

A handwritten signature in black ink, likely belonging to the author or a related party.