

# Dějiny světové kinematografie II

## Doplňující poznámky

Jaro 2023

Studijní opora

(rbl)

### Úvod

Jak studovat dějiny filmu?

Z historie historie filmu známe přístupy:

- Teleologický: film se vyvíjí od horšího (němý, černobílý, krátký...) k lepšímu (André Bazin).
- Tzv. „great men theory“: vývoj filmového umění je výsledkem mimořádného úsilí výjimečných jedinců.
- Autorský (v podstatě cinefilní) přístup: dějiny filmu jsou posloupnost mistrovských uměleckých děl stvořených velkými režiséry.
- Marxistický:
  - a) Společnost se vyvíjí od méně rozvinutých formací k vyspělejší (existuje pokrok).
  - b) Třídní analýza: společenské jevy, včetně umění, lze vysvětlit jako výsledek střetu zájmů (antagonistických) společenských tříd.
  - c) Leninova teorie dvou kultur: v každé národní kultuře lze rozeznat umění spjaté se zájmy vládnoucích (vykořisťovatelských) vrstev a proti tomu umění vrstev pokrokových, umění lidové, proletářské.
  - d) Teorie odrazu (V. I. Lenin): Hmota je objektivní realita, která existuje nezávisle na našem vědomí, ale je naším vědomím odrážena. Umění lze tedy studovat jako specifický odraz společenských poměrů.

Poznámka:

Takzvaná „stará“ filmová historie uplatňovala všechny zmíněné přístupy, přičemž značný vliv měl přístup marxistický, jenž se blíží stanovisku „zdravého rozumu“: kritérium pokroku, důraz na odraz čili mimetickou (napodobující) povahu umění, jenž má tradici už od Aristotela. Nikoli náhodou byli vlivní filmoví historici (Georges Sadoul, Jerzy Toeplitz, Akira Iwasaki, Tadao Sató aj.) marxisté.

Takzvaná nová filmová historie studuje, jak film lidé „užívají“, tedy nejen jako umění, ale i jako průmysl, obchod, formy výroby, distribuce a předvádění. Nová filmová historie vychází z archivních pramenů, z orální historie (nikoli z osobního vkusu kritika = historika), nesnaží se o narativní podání (nelíčí dějiny filmu jako příběh). Nová filmová historie ovšem nepřináší jen témata a postupy zcela nové, zájem o širší dimenze filmové kultury lze najít i v odkazu „staré“ filmové historie.

V našem kursu budeme držet především „staré“ filmové historie“ – tedy nebudeme se bránit vyprávět dějiny filmu jako příběh. Počínají si tak i autoři základní příručky k našemu kursu, již jsou *Dějiny filmu* Kristin Thompsonové a Davida Bordwella (AMU/NLN 2007, revid. 2011).

Thompsonová a Bordwell rozeznávají základní přístupy k výkladu minulosti:

- Biografické dějiny
- Průmyslové nebo ekonomické dějiny
- Estetické dějiny
- Technologické dějiny
- Společenské (kulturní) politické dějiny<sup>1</sup>

Poznámka:

Časová povaha filmového díla nám připomíná, že nelze dvakrát vstoupit do téže řeky, tedy že filmový historik nikdy neuvidí starší film v jeho původní podobě (pokud něco jako původní podoba existuje). S přibývajícím časem se film mění technicky i společensky.

Lze si představit ideálního filmového historika?

Byl by to ten, jenž by žil 128 let a ve své době zhlédl všechny filmy v jejich slávě, dokonale si je pamatoval a mohl je ve své mysli vzájemně srovnávat.

Nejenže by dobře znal všechny pohyblivé obrazy, veškerou vizualizovanou imaginaci tvůrců, ale byl by i vševědoucí – znal by dokonale všechny kultury, všechny společnosti a jejich dějiny. Ideální filmový historik by musel být Bůh.

Jaké možnosti má filmový historik, který Bohem není?

S filmy se může seznámit později, například v archivu. V tu chvíli ale už vidí něco jiného. Ani rekonstruovaná kopie mnoho nepomůže, srov. nedávné spory o věrohodné digitální rekonstrukce, protesty kameramanů, stížnosti na zelenou tvář Petra Čepka v rekonstruované *Adelheid* atd.

Především však filmový historik nevidí totéž už jen proto, že se médium změnilo. Formální objevy byly vstřebány, staly se součástí běžného filmového jazyka nebo se stihly proměnit v klišé.

Nezměnilo se jen médium, ale celý svět. Nabývají nápadnosti prvky, které dobový divák jako nápadné nevnímal: co bylo v době natáčení běžné civilní oblečení, vypadá nyní jako kostým ve stylu retro. Co byla běžná rekvizita, jako třeba telefonní budka, vypadá jako předpotopní spojovací technika. Staré filmy mají půvab minulého, ale zachyceného času, což je kvalita, kterou dobový divák vnímat nemohl.

<sup>1</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin, David BORDWELL. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NLN, 2007, s. 13.

Je proto prakticky nemožné představit si účinek díla ve své době.  
Jak si může filmový historik pomoci, pokud ho tato otázka zajímá?  
Jedině studiem dobových pramenů: tehdejších recenzí a ohlasů, soukromých deníků atd.

Takový bude i náš přístup: můžeme vnímat jen to, jak na nás dílo působí teď, v aktuálním představení, které navštívíme, nebo které si uděláme, ale souběžně budeme tento zážitek konfrontovat s dobovým přijetím.

## Film a národnost

Tato kapitola si bere název z knížky A. M. Brousila, vydané poprvé 1940 a podruhé 1946. AMB zde uvažuje, jak se národnost ve filmu projevuje v krajinném a společenském typu, v práci kameramana, v námětu, dialogu, zvuku, jazyku a v režii. AMB tu mj. píše, co je příznačné pro americký film:

„Obrazy se míhají před námi v rytmu, který v sobě tají vzrušené tempo amerického života. Jízda autem, expresem, letadlem, zdvižemi, stíhání zločinců, bitky gangsterů s policií, závody, dostihy, katastrofy, ruch dopravních tepen mezi obludnými mrakodrapy, chrlení deníků rotačkami, to vše určuje zvláštní osobitý a neopakovatelný rytmus americkému filmovému dílu, stejně jako prudká, chrčivá a stručná angličtina Američanova; jeho volnost v životní soutěži určují psychologický typ zcela vyhraněný, takže k typu krajinnému a společenskému přistupuje ještě psychologický, který se přirozeně i ve filmu projevuje osobitě. Pro americkou filmovou režii je tedy příznačný bohatý pohyb, prudký rytmus ve střídání obrazů i dialogů, přesná vyhraněnost typů, až schematická, a zbystrěný smysl pro věcnou realitu.“<sup>2</sup>

Francouzskou režii charakterizuje podle Brousila naopak „psychologická studie, šerm dialogů a atmosféra“,<sup>3</sup> německá „se projevila typicky zájmem o psychologii individua, libovala si v řešení tragickém, nevylehčeném [...], dále smyslem pro výstižný a lapidární symbol a pathetický detail“,<sup>4</sup> ruská režie „užívá pronikavých kontrastů v ději, v postavách i obrazech, pronikavých přirovnání a pronikavých typů.“<sup>5</sup> Brousil praví: „Ten, kdo dovede vnímat, vidět, slyšet a vycítit zvláštní charakter národní individuálnosti toho kterého díla, vidí z toho, co jsme si pověděli, že národnost se projevuje více či méně zjevně, vědomě či bezděčně, ale zpravidla vždy.“<sup>6</sup>

Své pojetí národnosti ve filmu rozvíjel AMB od roku 1946 jako nejvlivnější osobnost a předseda poroty Mezinárodního filmového festivalu, zpočátku v Mariánských Lázních, později v Karlových Varech. Koncipoval festival jako přehlídku a soutěž národních kinematografií. To byl pohled, jenž se ve filmové kritice, historii, distribučním a mezinárodním festivalovém provozu udržel zhruba do konce osmdesátých let.

<sup>2</sup> BROUSIL A. M. *Film a národnost*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946, 2. vyd., s. 41.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 45.

<sup>4</sup> Tamtéž, s. 46–47.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>6</sup> Tamtéž, s. 55.

Národní princip v pohledu na světovou kinematografii je v obecném povědomí hluboce zakořeněn a budeme jej následovat. Ve svých *Dějínách filmu* z něj vycházejí i Kristin Thompsonová a David Bordwell.

Existují ale i sféry, ve kterých národnost filmu mnoho neznamena nebo je vnímána velmi jednosměrně.

Cenu Asociace losangeleských filmových kritiků v kategorii cizojazyčných filmů získal v prosinci 2012 francouzský režisér Leos Carax za film *Holy Motors* a ironicky poděkoval nahrávkou:

"Hello, I'm Leos Carax, director of foreign-language films. I've been making foreign-language films my whole life. Foreign-language films are made all over the world, of course, except in America. In America, they only make non-foreign-language films. Foreign-language films are very hard to make, obviously, because you have to invent a foreign language instead of using the usual language. But the truth is, cinema is a foreign language, a language created for those who need to travel to the other side of life. Good night."<sup>7</sup>

„Ahoj, jsem Leos Caarax, režisér cizojazyčných filmů. Dělam cizojazyčné filmy po celý svůj život. Cizojazyčné filmy se dělají na celém světě, samozřejmě kromě Ameriky. V Americe se dělají pouze necizojazyčné filmy. Je samozřejmě velmi těžké dělat cizojazyčné filmy, protože musíte vymyslet cizí jazyk, místo abyste používali běžný jazyk. Ale je pravda, že kinematografie je cizí jazyk, jazyk vytvořený pro ty, kdo potřebují cestovat do odvrácené strany života. Dobrou noc.“<sup>8</sup>

Americká filmová akademie vyřešila mnohaletý problém s udělováním Oscarů za cizojazyčné filmy přejmenováním: od roku 2020 se v této kategorii neudělují Ceny akademie za nejlepší cizojazyčný film, ale za nejlepší mezinárodní film (best international feature film).

## Světová kinematografie

V literární historii existuje koncept světové literatury; jde o kánon knih, které jsou kulturním majetkem celého lidstva: homérské eposy, Danteho *Božská komedie*, Cervantesův *Don Quijote*, Shakespearova dramata, Dostojevského romány, Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* apod. Analogický termín „světová kinematografie“ v tomto smyslu neznáme. Příhrádku „world cinema“ najdeme v obchodech s nosiči jako analogii world music, tedy vše mimo „Západ“.

Za kritérium pro zařazení konkrétního filmu do svých *Dějin* považují Thompsonová a Bordwell vynikající kvalitu: „Některé filmy jsou z uměleckého hlediska prostě výjimečné. Jsou bohaté, dojemné, komplexní, provokující, spletité, smysluplné apod.“ Důležité jsou pro Thompsonovou a Bordwella také vliv a typičnost.

<sup>7</sup> CARAX, Leos. «Foreign-language films are made all over the world, except in America». YouTube. [Cit. 28. 2. 2021.] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=eIKGCu5bUsl>.

<sup>8</sup> Srov. FILA, Kamil. Poděkujte provokativně. *Respekt* 20. 1. 2013. [Cit. 28. 2. 2021.] Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2013/4/podekujte-provokativne>.

Dodávám: kromě znalosti vynikajících, jedinečných děl je ale třeba mít představu i o hlavních trendech, o žánrové tvorbě, jak vypadala díla středního proudu a prostředního významu, ba i díla pro „otrlého diváka“.<sup>9</sup> Světová kinematografie v našem pojetí tedy nebude protějškem pojmu světová literatura.

Nepříliš přesná v a dílčích částech místy ledabylá *The Oxford History of World Cinema* (1996), jak ji sestavil Geoffrey Nowell-Smith, z národních kinematografií vybírá jen některé.

Dějiny kinematografie člení jednoduše na:

- Němý film (1895–1930)
- Zvukový film (1930–1960)
- Moderní film (1960– ).

V rámci moderního filmu rozlišuje vedle USA vybrané „kinematografie světa“ (cinemas of the world); jsou to: Francie, Itálie, Španělsko po Frankovi, Velká Británie, nový německý film, DEFA story, proměny ve východní a střední Evropě, Rusko po tání, sovětské republiky, Turecko, arabský svět, subsaharská Afrika, Indie, Írán, Indonésie, Čína, Hongkong, Tchaj-wan, Japonsko, Austrálie, Nový Zéland, Kanada, Latinská Amerika.

Jak Thompsonová s Bordwellem, tak Nowell-Smith vycházejí z centrální pozice USA, přesněji Hollywoodu. Hollywood je v jejich pojetí sluncem, kolem kterého obíhají menší a větší planety národních kinematografií, resp. „kinematografie světa“, jež se ve svých snahách Hollywoodu podrobují, nebo se naopak jeho moci vzpírají. Po svých oběžných drahách krouží planety, komety a jiná havěť.

Jde tedy o hollywoodocentrické pojetí.

Máme je respektovat, nebo zpochybnit?

Řekněme si argumenty, proč vycházet při výkladu dějin filmu z centrální pozice USA:

- a) Technologické inovace byly nejprve zaváděny převážně v USA.
- b) Základní způsoby distribuce a uvádění byly vyvinuty v USA.
- c) Filmové žánry byly kultivovány většinou v USA (jiné kultury je napodobovaly).
- d) USA jsou schopny absorbovat etnika a kulturu celého světa.
- e) Hollywood je schopen přitahovat talenty z celého světa.
- f) Nikdo než USA nemá v globálním měřítku tak veliký podíl na programu kin a jiných audiovizuálních kanálů.
- g) Nejvíce peněz na výrobu filmů je akumulováno v USA.
- h) Hollywoodský star systém má globální dosah.
- i) Výroční ceny Akademie (Oscary) sleduje celý svět.
- j) Značná část vlivných historiků filmu působí v USA.

Možná přijdete i na jiné důvody.

<sup>9</sup> Srov. TESARŠ Antonín, David ČENĚK, Jiří FLÍGL, Jiří BLAŽEK. *Krev, slzy a sperma: Čítanka filmového braku*. Praha: Casablanca 2017.

Proč nevycházet při výkladu dějin filmu z centrální pozice USA?

- a) Protože nežijeme v USA.
- b) Na uměleckých a estetických inovacích se podílelo více kultur, nejen americká.
- c) Důležitá filmová hnutí se vyvíjela i mimo USA.

Známe alternativní kandidáty na centrální pozici?

- a) Sovětský svaz  
Argumenty pro: V letech 1945–1989 byla „vzorovou“ kinematografií pro naši část světa kinematografie sovětská. V SSSR byl spatřován náš vzor: sovětské filmy byly sledovány, komentovány, oceňovány, citovány jako příklad k následování. Vycházelo se z apriorní ideové a umělecké nadřazenosti socialistické tvorby nad produkcí kapitalistickou. Ta sice dle dominantního náhledu disponovala některými talentovanými a pokrokovými tvůrci, ale v celkové soutěži nemohla zvítězit.  
Argument proti: právě proto. Jakmile sovětské panství nad východní Evropou pominulo, sovětská, resp. postsovětská produkce ztratila své satelitní trhy a ponechala si svůj dřívější význam jen ve vzácných případech některých autorských jmen.
- b) Francie  
Argumenty pro: Francie byla v Evropě kulturním vzorem, kolébkou kinematografu (bratři Lumièrové), ve dvacátých letech hnízdem avantgardy, matkou nových vln, měla vynikající kritiku a esejistiku. Velký vliv měla i její žánrová produkce: filmy pláště a dýky, komedie, krimi, francouzské herečky a herci. Ve Francii se koná nejdůležitější festival – MFF v Cannes.  
Argumenty proti: inspirativní éra Francouzů trvala toliko necelé desetiletí (1959–1968). Dnešní francouzská tvorba je jen stínem někdejší slávy.
- c) Itálie  
Argumenty pro: Itálie prožila v desátých letech éru kolosů, z nichž se učil Hollywood. Po druhé světové válce dala světu neorealismus. Italská tvorba zářila na artové scéně od konce čtyřicátých do osmdesátých let. Z Itálie pocházejí velké autorské osobnosti: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini. Italové rozvinuli specifické národní formy komedie, kriminálního filmu, politického filmu a westernu. Italští tvůrci ovlivnili filmaře od Japonska po Latinskou Ameriku. V Itálii se koná nejstarší festival – MFF v Benátkách.  
Argument proti: Od osmdesátých let je italská umělecká tvorba i žánrová produkce jen stínem někdejší slávy.
- d) Česko a Slovensko  
Bylo by fajn, kdybychom byli pupkem světa. Ale není tomu tak. Česká tvorba se napříč dějinami těší konstantně vysokému zájmu domácího publika, dosahuje trvale asi 22 procent zdejší návštěvnosti, v postcovidých letech až 37 procent. Velká éra našeho filmu ale trvala jen šest let (1963–1969), ač i předtím jsme měli tvůrce světového věhlasu.

Návrh a závěr: Filmový vesmír nemusí fungovat jako slunce s oběžnicemi. Představme si ho jako množinu „planet“, které se potkávají, sblíží, vzájemně ovlivňují svou gravitační silou, některá je velká (Indie), jiná malá, některá blízká, jiná vzdálená, ale nemá smysl ani není fair hledat mezi nimi hierarchické vztahy dominance a podřízenosti.

Rumunský film promítaný v klubových kinech může znamenat více než hollywoodský blockbuster.

Jistě, kdybych měl přece jen jednu národní kinematografii jako nejdůležitější vybrat, byla by to italská. Spatřuji v ní páteř poválečné světové kinematografie. S přibývajícimi desetiletími ale její svěžest uvažá. Jako se nám v časové perspektivě smršťuje éra vlády KSČ (postsocialistická éra postupně překonává počet roků socialismu), zkracuje se ve vzpomínce i velká éra italského filmu.

Paradox postihuje kinematografie „třetího světa“, které kritici a festivaly fascinovaně sledovali od konce druhé světové války. Původ filmů rozvojových zemí byl hlavním zdrojem jejich zajímavosti. Tyto kultury ale nechtějí zůstat v pozici „třetího“, ale stát se příslušníky světa prvního. Dosáhnou-li úspěchu, jsou integrovány do „prvního“ světa, kam často přechází i režisér. Například Alejandro González Iñárritu.

S inspirativním návrhem na klasifikaci moderního filmu přišel maďarský badatel András Bálint Kovács v knize *A modern film irányzatai. Az európai művészi film 1950-1980*.<sup>10</sup> Budapest: Palatinus, 2005. Po dvou letech připravil její zkrácené anglické vydání: *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

ABK zde rozlišuje modernistické styly a formy:

- Minimalistické formy
- Bressonova forma
- Analytický minimalismus: Antonioniho forma
- Expresivní minimalismus (Bergman)
- Naturalistické formy
- Postneorealismus
- Cinéma vérité
- Styl nových vln
- Ornamentalistické formy (Fellini, Paradžanov, Angelopoulos, Pasolini)
- Divadelní formy

---

<sup>10</sup> Směr moderního filmu, Evropský umělecký film 1950-1980.



## Nové formáty

Pokud něco charakterizuje světovou kinematografii od poloviny padesátých let výrazně a globálně, je to rozšíření filmových formátů, a to v několikerém smyslu tohoto českého slova: rozšiřují se okénka filmového pásu, rozšiřuje se promítací plátno, rozšiřují se kina takto vybavená, rozšiřuje se výběr možných formátů a ty se rozšiřují po celém světě.

Dodejme, že slovo formát má v češtině vícero významů: označuje velikost, nejčastěji šířku filmového pásu (anglicky format), poměr stran obrazu (anglicky aspect ratio), různé typy ukládání dat (např. zvukový formát), pod vlivem televizní hantýrky i délku či typ pořadu (zpravodajský formát, celovečerní formát...), dokonce můžeme někoho pochválit, když řekneme, že je „formát“. Aby se nám to nepletlo, budeme termín formát používat jen v prvních dvou významech.

Před zmíněnou formátovou expanzí, nazývanou též formátová revoluce, mohl divák navštěvovat různá kina a sledovat v nich různé filmy, prakticky však vždy viděl obraz v poměru stran 1:1,37 (resp. 1:1,33 v případě němého filmu), většinou černobílý, vzácně barevný. Tomuto formátu se říká klasický, odborně **akademický**.

Od poloviny padesátých let počet možných variací filmového obrazu vzrůstá. Zjednodušeně česky řečeno mohl divák vidět černobílý film na akademickém formátu, barevný film na akademickém formátu, černobílý film na **rozšířeném** formátu, barevný film na rozšířeném formátu, černobílý film na **širokoúhlém** formátu (1:2,35 nebo 1:2,55), barevný film na širokoúhlém formátu, barevný film na panoramatickém (**70mm**) formátu a výjimečně černobílý film na panoramatickém (70mm) formátu.

To byly ale jen základní možnosti, film mohl být také střídavě barevný a černobílý nebo tónovaný. Některé širokoúhlé kopie mohly být vybaveny čtyřkanálovým magnetickým stereofonním zvukem. 70mm film měl šestikanálový stereofonní zvuk, ovládaný z pultu umístěného v sále. Z Japonska známe i širokoúhlé kopie na 16mm formátu, promítaly se přes anamorfickou předsádku podobně jako 35mm širokoúhlý film.

Fungovala kina s projekcí 70 mm, 35 mm a u nás i venkovská kina, sály, kulturní domy, zotavovny, závodní kluby, pionýrské domy, tábory atd. s 16mm projektorem.

Rozšířený formát (slangově tzv. švindl formát) měl dva typy: 1:1,66 a 1:1,85. Filmové okénko bylo nižší, což na plátně vypadalo jako obraz s černými pruhy nahoře a dole (systém letterbox, používaný i při televizním vysílání některých širokoúhlých filmů). Od konce šedesátých let byla neširokoúhlá kina adaptována tak, aby mohl být obraz 1:1,66 a 1:1,85 s pomocí správné okeničky promítán jako širší (bez černých pruhů nahoře a dole, ale rozšířený do stran).

K 70mm filmu bylo možné dojít několika různými způsoby. Pořizovaly se také klasické nebo formátově rozšířené verze širokoúhlých filmů, širokoúhlé verze 70mm filmů, 70mm verze širokoúhlých i „rozšířených“ filmů a také 16mm kopie od 35mm i 70mm filmů.

Formátová revoluce zároveň nepatřila k těm technickým změnám, které by světový filmový průmysl zasáhly komplexně, jako se stalo při zavedení zvuku. Nadále vedle širokoúhlých a „rozšířených“ vznikaly přinejmenším někde filmy na akademickém formátu, podobně jako se po příchodu barvy nadále natáčely i filmy černobílé.

K přiblížení, jak to se rozšířením formátů bylo, vkládám článek, který jsme sepsali s Jakubem Klímou pro katalog 2. ročníku přehlídky 70mm filmů v Krnově v březnu 2007<sup>11</sup> (text je na rozdíl od originálu revidován, graficky upraven a pro přehlednost rozčleněn do více odstavců):

<sup>11</sup> Zdroj: <https://www.krrr.cz/sites/default/files/inline-images/vKg0KGmkmngosxACSyNIXMwQxsR1R96Wn3OjphDCVtPI0C7qp.pdf>

Více dokumentů: <https://www.krrr.cz/o-festu/ke-stazeni>.



## NA VELIKOSTI OPRAVDU ZÁLEŽÍ

### 70mm film včera a dnes

Před více než padesáti lety se v domácnostech objevila kouzelná skříňka, které říkáme televize. A déle než padesát let se kinematografie snaží s touto konkurencí bojovat. Z obrazu omezeného přijímačem nezískáme iluzi skutečnosti, jen rychlou informaci bez prostorových hranic. Filmový průmysl se proto zaměřil na kvalitu rozlišení a velikost obrazu, jež měly zvýšit divákův pocit účasti na sledovaném výjevu.

Cinerama (1952) předvedla obraz snímáný speciální kamerou se třemi objektivy na tři 35mm pásy a promítaný třemi projektory na hluboce zakřivené plátno (poměr stran obrazu byl 1:2,61). Jen málo filmů bylo vytvořeno na Cineramě, mj. propagační snímek *To je Cinerama* (1952), reportáž *Sedm divů světa* (1955) a třídílná epopěj *Jak byl dobyt Divoký Západ* (1962).

Jako technicky i finančně méně náročnou variantu širokouhlého obrazu vyvinula společnost 20th Century-Fox systém CinemaScope (1953), jenž využívá anamorfotické optiky (obraz 1:2,55 resp. 1:2,35 je na pásu 35 mm fixován v komprimované podobě a při promítání se do adekvátní šíře upraví pomocí předsádky).

Anamorfotické systémy vystupující pod různými názvy (Tohoscope, Agascope, Sovscope atd.) doznaly v průběhu šedesátých let značného rozšíření a k jejich projekci je po celém světě vybavena většina kin.

K projekci původně cinemascopických filmů v kinech zařízených pouze na užší formát se vydávaly kopie, v nichž byla okénka klasického pásu 35 či 16 mm upravena maskováním na redukovaný poměr 1:1,85 nebo 1:1,66; tyto formáty později do značné míry nahradily akademický formát 1:1,37.

Firma Paramount konkurovala CinemaScopu systémem VistaVision (1954), jenž byl snímán kamerou, v níž se pás pohybuje ve vodorovném směru a ve vybraných kinech tak byl i promítán (poměr stran 1:1,66 nebo 1:1,85). Na VistaVision byly natočeny např. snímky *Bílé Vánoce* (1954), *Desatero přikázání* (1956) a také několik filmů Alfreda Hitchcocka, mj. *Vertigo* (1958) a *Na sever Severozápadní linkou* (1959). Poté, co se na trhu objevil vysoce citlivý Eastmancolor, schopný odstranit nedostatky spojené se zředěním anamorfického obrazu, se VistaVision na počátku šedesátých let přestal používat.

Všechny tyto novinky zastínil Michael Todd (1909-1958), jeden z iniciátorů Cineramy, když na trh uvedl systém Todd-AO (1955), umožňující promítat na zakřivené plátno pás široký 70 mm (šířka obrazu je 65 mm, zbytek připadá na šest zvukových stop, poměr stran byl 1:2,2, rychlost posuvu 30 obr./sec namísto standardních 24) a nechal na něm vyrobit muzikál *Oklahoma!* (1955) a *Cestu kolem světa za 80 dní* (1956). Později byly na tomto formátu natočeny např. filmy *Kleopatra* (1963), *Báječní muži na létajících strojích* (1965), *Ve službách papeže* (1965), *Hello, Dolly!* (1968) či *Baraka* (1992).

Evropskou obdobou Todd-AO byla Superpanorama 70 (*Létající Clipper*, *Old Shatterhand*, *Nebe nad Holandskem*, *Černý tulipán*), sovětská kopie téhož systému nesla jméno Sovscope 70, východoněmeckou variantou byla DEFA 70.

Konkurenční systém Super Panavision 70 využíval anamorfických objektivů (výsledný poměr je 1:2,76) a vznikly na něm například *West Side Story* (1960), *My Fair Lady* (1964), *Grand Prix* (1966), *MacKennovo zlato* (1967) a *2001: Vesmírná odysea* (1968). Taktéž anamorfickým systémem Ultra Panavision 70 byly realizovány velkofilmy *Ben Hur* (1959), *Vzpouza na lodi Bounty* (1962), *To je ale bláznivý svět* (1963) a *Bitva v Ardenách* (1966). Technirama kombinovala horizontální posuv 35 mm pásu a la

VistaVision s anamorfickými objektivy; dekomprimací obrazu do šíře 70 mm vznikla Super Technirama 70. Systém byl použit například při realizaci filmů *Spartakus* (1960), *Černý trikot* (1961) a *Cid* (1961).

Pro distribuci 70mm velkofilmů se v USA využívala strategie tzv. roadshowingu: v určitém teritoriu se film po vzoru broadwayských muzikálových scén hrál po řadu měsíců v jediném biografu vybaveném příslušnou technikou, denně se konala jen dvě až tři představení, drahé vstupenky se prodávaly dlouho dopředu, na představení se jezdilo z velké dálky. Divadlu se blížila i struktura představení: sedmdesátimilimetrové filmy byly často dvoudílné, a než se na začátku či po přestávce rozhrnula opona, diváci si v setmělém sále vyslechli dlouhou hudební přehru.

Na počátku ve Spojených státech fungovalo jen asi šedesát 70mm kin. Avšak o deset let později již filmy snímané na 70mm pás nestačily uspokojovat rostoucí poptávku; do tohoto formátu se proto začaly zvětšovat i filmy natočené původně na cinemascope, resp. v systému Panavision (*Becket* –1964, *Vetřelec* –1979, *Amadeus* –1984) či na 35mm formátu v poměru 1:1,85 (*E. T. – mimosmšťan* –1982). O tom, na jakém formátu bude film pro distribuci vydán, mohli tak producenti rozhodovat až po jeho dokončení. Ze socialistických kinematografií našla „sedmdesátka“ největší uplatnění v Sovětském svazu, kde bylo v „širokoformátové“ verzi vydáváno několik titulů ročně (válečné epeje jako *Osvobození*, adaptace literární klasiky, pohádky i filmy ze současnosti), dále v NDR (*Goya*), v Polsku (*Potopa*), ojedinele v Maďarsku (*Sny lásky*) a v Jugoslávii (*Bitva na Neretvě*, *Valtr brání Sarajevo*).

V Československu se po dvou krátkometrážních dokumentech objevil první domácí celovečerní hraný snímek na 70mm až v létě 1974 (*Vysoká modrá zed'*), šlo však jen o zvětšeninu z 35 mm, stejně jako v případě *Osvobození Prahy*.<sup>12</sup> Dalšími domácími „sedmdesátkami“ byly koprodukční epeje Jurije Ozerova *Vojáci svobody* a *Boj o Moskvu*. S formátem 70 mm se také pracovalo ve Velké Británii, Francii, SRN a Španělsku.

Soumrak „sedmdesátky“ začíná v sedmdesátých letech. Jen nemnohé filmy se v té době ještě na Západě natáčely systémem Todd-AO; většina uváděných 70mm kopií pocházela ze zvětšeného anamorfotického obrazu typu CinemaScope. Rozlišovací kapacita běžného 35mm filmu se natolik zlepšila, že při kvalitní projekci na velké plátno byl rozdíl mezi oběma formáty pro divácký vjem stále méně podstatný. Systém Dolby Stereo (1974) zbavil exkluzivity šestikanálový stereofonní zvuk, s jakým se divák do té doby mohl setkávat jen v 70mm kinech.

Mnohé velké sály byly rozděleny a přebudovány na multikina, s jejichž expanzí se změnila i distribuční strategie a divácké návyky: roadshowing (uvádění jediného titulu v jediném biografu po mnoho měsíců) byl nahrazen rychlou exploatací, premiérou filmu v celém státě (či dokonce na celém světě) v mnoha kinech a v jediný den. Více než na konkrétní dílo je dnes divák lákán k návštěvě celého zábavně-nákupního střediska, jehož je multiplex součástí.

V Československu byla pravidelná projekce 70mm zavedena od roku 1965. Jako první byl zde na „panoramatickém“ formátu uveden do distribuce sovětský film *Optimistická tragédie*. Strategie roadshowingu se uplatnila i u nás: západoněmecký cestopisný snímek *Létající Clipper – Pod bílými plachtami* se v brněnském kině Jadran hrál s menšími pauzami od května 1965 do ledna následujícího roku přerušen v listopadu na dva týdny sovětskou operetou *Dvorní zpěvačka* a v prosinci doplněný francouzským baletním snímkem *Černý trikot*. Následoval *Old Shatterhand* (od konce ledna do července 1966), *Becket* (14 týdnů), první a druhý díl Bondarčukovy *Vojny a míru* (šest

<sup>12</sup> Plus předchozí válečný velkofilm Otakara Vávry *Sokolovo*.

a čtyři týdny), v roce 1967 pak *To je ale bláznivý svět* (2 měsíce), *Černý tulipán* (čtyři týdny), poté *Kleopatra* (9 měsíců). Po třech měsících dostaly *My Fair Lady* (poprvé na jaře 1968 a znovu pak o dva roky později), *Báječní muži na létajících strojích*, *Bitva v Ardenách* a *Grand Prix*.

Od roku 1969 přibýlo na sedmdesátce více komorních, divácky náročnějších snímků a jejich obrat se zrychlil: vedle velkofilmů *Spartakus*, *Cid* či *Ve službách papeže*, uváděných vždy dva měsíce, se jiné tituly udržely v Jadranu tři až pět týdnů (*Král Artuš a jeho družina*, *Daleko od hlučícího davu*, *2001: vesmírná odysea*, *Podzim Cheyennů*). Návštěvníci širokoúhlých kin si na cinemascopickou verzi 70mm hitů museli zpravidla několik let počkat a některých se nedočkali vůbec. Celkem bylo v Česku vybaveno 70mm technikou přes padesát kin, z toho třetina letních.

Nedostatek diváckých hitů distribuovaných na tomto formátu však v 70. a 80. letech vedl k tomu, že se v nich po většinu roku hrály běžné 35mm kopie. Jako poslední film na sedmdesátce byl u nás roku 1992 uveden *Total Recall*. Asociace filmových klubů uspořádala počátkem devadesátých let v kině Panorama v Kyjově s pomocí Slovenského filmového ústavu první „nostalgický“ seminář 70mm filmů a do téhož kina se po letech na film *2001: vesmírná odysea* vypravili vláčkem z Uherského Hradiště účastníci Letní filmové školy.

Dnešní situace je dávné slávě „sedmdesátky“ vzdálena. I když ve světě stále existují biografy schopné tento formát přehrát, i když je občas některé klasické dílo na 70mm pás nákladně restaurováno (*Vertigo*, *Playtime*), a dokonce na tomto formátu čas od času vznikne nový film (*Hamlet* Kennetha Branagha), jde o raritní záležitost několika stovek nadšenců. Seminářem 70mm filmů v Krnově se k nim chceme připojit.

Jakub Klíma, Jaromír Blažejovský

Poznámka: zkušenosti prvních let přehlídky 70mm filmů v Krnově bilancují Radomír D. Kokeš a Jakub Klíma v článku „Přehlídka 70mm filmů: Ves(mír) je náš svět. 3.–5. dubna 2009, Krnov.“ *Illuminace* 2009, roč. 21, č. 3, s. 149–154. Web přehlídky: <https://www.krrr.cz/>. Jarní víkendový festival, který v kině Mír založil jeho vedoucí Pavel Tomešek (1965–2022), slouží k setkávání a vzdělávání fanoušků filmových formátů. Podílejí se na něm i studenti a pedagogové našeho ústavu. Účastní se ho kinaři, promítači, sběratelé, pamětníci, milovníci starých filmů, filmoví vědci, archiváři, zahraniční hosté a místní veřejnost. Konají se zde nejen vzorné „roadshowingové“ projekce starých 70mm filmů v původních i rekonstruovaných kopiích a vzácných nově natočených filmů na tomto formátu (v roce 2016 například *Osm hrozných* Quentina Tarantina), ale i přednášky, výstavy, exkurze do promítací kabiny atd.

Jak u nás diverzita filmových formátů v šedesátých a sedmdesátých letech prakticky fungovala, popsals jsem v létě 2020 ve studijní opoře ke kursu *Dějiny české kinematografie II*:

## Představení

Standardní filmové představení začalo příchodem diváků do kina. Divák si prohlédl plakáty a fotosky na nástěnkách, koupil si vstupenku, odložil si v šatně, v bufetu si mohl zakoupit občerstvení (limonádu, slané tyčinky, arašidy, hašlerky apod.), zašel na toaletu, před vstupem do sálu mu uvaděčka utrhla lístek a posadil se na své číslované místo. V sále při tlumeném osvětlení hrála hudba a na plátno se promítaly diapozitivy: reklamy

na různé služby a diáky = plakáty k připravovaným filmům. V minutě, kdy mělo začít představení, se v sále setmělo, roztáhla se opona a souběžně začal cca 11minutový týdeník, resp. jiný zpravodajský film. Po týdeníku se na chvíli rozsvítilo, aby se opozdili diváci mohli posadit na místa, někteří přišli schválně až po týdeníku. Následovalo několik reklamních snímků (trailerů) k příštím programu a v případě standardní délky hlavního filmu krátký (obvykle dokumentární nebo animovaný) film a bezprostředně po něm konečně film hlavní. V případě dvojprogramu – tedy dvoudílného filmu nebo dvou filmů – byla mezi dvěma částmi přestávka, v některých kinech oznámená diapozitivem. Tato skladba programu nebyla závazná pro představení 70mm filmů, k nim se obvykle nezařazoval týdeník, reklamní snímky ani krátké filmy. 70mm filmy se zejména v šedesátých a sedmdesátých letech uváděly i u nás v souladu a americkou praxí jako roadshow: jeden titul byl v kině na programu po řadu týdnů i měsíců, hrála se dvě představení denně, vstupenky byly dlouho dopředu v předprodeji, k filmům se vydávaly zvláštní letáky.

Sedmdesátkové filmy bývaly často dvoudílné. Představení začalo v poloseťmělém sále přehrou, až poté se setmělo a na roztahující se oponě se objevil úvodní světlý obraz. Po prvním díle (jenž byl obvykle delší než díl druhý) se rozsvítilo a následovala přestávka. Její ukončení signalizovalo utlumení světel v sále, tóny přestávkové hudby, diváci znovu zaujali svá místa a zhlédli druhý díl. Během dlouhých závěrečných titulků se již napůl rozsvítilo a diváci při závěrečné muzice opouštěli sál. Takovou podobu měly projekce velkofilmů jako *Létající Clipper*, *Kleopatra*, *Spartakus*, *Grand Prix*, *To je ale bláznivý svět*, *Becket*, *Bitva v Ardenách*, *My Fair Lady*, *Cid* atd.

Po několik měsíců nebo roků se daný 70mm film hrál výlučně v 70mm kinech a jeho exploatace v jednom biografu trvala dlouho (Pražané se vytouženého titulu mohli dočkat třeba až dva roky po Brňanech a naopak). Teprve pak byl příslušný film uvolněn do kin na širokoúhlém 35mm formátu, o několik měsíců později na klasickém 35mm formátu a někdy i na 16 mm.

Celkem bylo v českých zemích v provozu asi 55 kin s projekcí 70 mm, z toho 19 letních, a na Slovensku 33 takových kin, z toho 6 letních. Například v Brně fungovala tři 70mm kina: od roku 1965 Jadran v Králově Poli, od roku 1968 Letní kino Stadión a od roku 1973 Moskva (dnes Scala). Postupně se 70mm kina budovala i v menších městech. Bývalo otázkou prestiže a vzájemného soupeření mít právě ve svém městě 70mm kino.<sup>13</sup> Dohromady bylo u nás na 70mm formátu distribuováno asi 130 celovečerních filmů, většina z nich z USA a SSSR, dále z Velké Británie, NDR, Polska, ojedinele ze Západního Německa, Francie, Španělska a také několik českých: krátké dokumenty *Neděle* a *Spartakiáda*, dále *Vysoká modrá zeď*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy*. Ne všechny tyto tituly ale byly na 70mm pás natočeny, v některých, zvláště pozdějších případech šlo o „zvětšeninu“ (blow up) z formátu 35 mm.

Od roku 1964 platilo základní vstupné na projekci klasického 35mm formátu 2, 3, 4 Kčs a na širokoúhlý snímek 4, 5, 6 Kčs. 16mm kina měla sazbu nižší (1, 2, 3 Kčs). Na dětská představení se platila koruna nebo dvě. K základnímu vstupnému býval příplatek 1-2 koruny. Premiérové biografy ve velkých městech měly později vstupné cca o 2 Kčs vyšší. Vstupné na 70mm bylo stanovováno případ od případu: sovětský snímek stál nejčastěji 8, 10, 12 Kčs, americký 10, 14, 16 Kčs. Řada 70mm filmů ale byla, jak už víme, dvoudílných, takže se tím vstupné zvyšovalo nebo násobilo: 14, 18, 20 Kčs, nebo 20, 24, 28 Kč apod.

<sup>13</sup> Srov. např. RŮŽIČKOVÁ, Anna. *Technologie jako konkurenční výhoda. Případová studie kina Panorama v Kyjově*. Brno, 2018. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Miroslav Vlček.



Průměrná měsíční mzda činila v roce 1960 1 303 Kč a v roce 1970 pak 1915 Kčs. Koncem roku 2019 činila u nás průměrná mzda 36 144 Kč. Abychom pro dnešek získali odpovídající srovnání, museli bychom částky ze šedesátých let násobit přibližně dvaceti. Bývalo to tedy podobné, jako kdybychom za atraktivní americký širokoúhlý film zaplatili dnešních 160 Kč a za dvoudílný americký 70mm film dnešních 400 Kč. Chtěla-li si čtyřčlenná rodina užít například *Kleopatru* v nejlepším z možných formátů, přišlo jí to na tehdejší peníze jako investice 2 200 Kč při dnešních výdělcích.

Existovala zlevněná představení „S“ pro studenty a důchodce. V sedmdesátých letech byl zřízen tzv. Klub přátel sovětského filmu: za 20 Kčs si fanoušek mohl koupit bloček s deseti kupóny po dvou korunách a za každý kupón získal vstupenku na sovětský film (pro dvoudílný potřeboval kupóny dva). U 70mm formátu tak ušetřil až 80 % běžné částky.

Filmový fanoušek měl v šedesátých a sedmdesátých letech jiný život nežli jeho potomek dnes. Diverzita se netýkala médií, ale nabídky a intenzity zážitku, včetně jeho, řekněme, luxusu. Existovala jen dvě zařízení, kde si divák mohl svoji vášeň dopřát: kino, nebo malá černobílá televizní obrazovka s jedním programem (v blízkosti pohraničí se dalo anténou chytnout i zahraniční vysílání, na jižní Moravě jsme sledovali rakouskou televizi ORF).

Zatímco od roku 1990 dominuje zdejšímu repertoáru hollywoodská produkce, za socialismu si mohl divák vybrat z filmů mnoha zemí: běžně a nikoli jen při festivalových příležitostech se kromě českých, slovenských a amerických promítaly také filmy italské, francouzské, britské, španělské, švédské, japonské, západoněmecké, východoněmecké, sovětské, polské, maďarské, rumunské, bulharské, jugoslávské, občas i mexické, brazilské, argentinské, kubánské, indické a jiné.

Zároveň měl divák možnost výběru, co, v jaké technické kvalitě a za kolik peněz uvidí. *Kleopatru* tedy mohl zhlédnout v 70mm kině za 28 Kčs, ale když si počkal několik roků, mohl ji v širokoúhlém kině vidět za 16 Kč. Nebo na klasickém 35mm formátu za 12 Kčs. Nebo ještě později ve venkovské sokolovně ze šestnáctky za nějakých 6 Kčs. Také si mohl vybrat, zda opravdu půjde za třetinu své denní mzdy na *Kleopatru* do 70mm kina, anebo za 2 Kčs na starou českou komedii s Vlastou Burianem do první řady v předměstské sokolovně.

K tématu připojuji ještě úryvek ze vzpomínkového textu:

*Old Shatterhand* nám byl například dlouho nedostupný, protože se zpočátku hrál jen na 70 mm v brněnském Jadranu, lidově řečeno, byl to film panoramatický. My kluci v Zastávce jsme si o tomto formátu vyprávěli legendy. Někdo tvrdil, že to vypadá tak, že obraz je kolem diváků kruhem dokola. Jiný zase, že je ten film dlouhý sedmdesát kilometrů. Pak jsem se ptal své sestřenice Inky, která bydlela v Brně, jak vlastně *Old Shatterhand* vypadá. Řekla, že docela normálně, ale není prý přemluven do češtiny, má titulky. Nakonec se napjatě očekávaný *Old Shatterhand* – v širokoúhlých kopiích – objevil i v našich končinách. Rosice ho měly dřív než Zastávka a Zastávka zase měla dřív *Vinnetouova smrt – Poslední výstřel*. Nástěnky zastáveckého kina zaplavily fotosky: barevné originální, černobílé české. Strašně jsem se těšil. Byl jsem ale zrovna nemocný, tak jsem nemohl jít hned na první představení, jak jsem měl ve zvyku. Šel jsem až poslední den. Ale *Old Shatterhand* mne zklamal. Byl krutý. Hned v úvodní sekvenci zastřelili banditi malého kluka. Potom jsem si všiml, že to nenatočil dr. Harald Reinl jako ostatní díly seriálu, ale Hugo Fregonese. Změna stylu byla zřejmá. Jak jen mne vzápětí pohladila *Vinnetouova smrt*, kterou jsem oplakal upřímnými slzami!

Jaromír Blažejovský, Tenkrát býval Vesmír širokoúhlý aneb Biograf mého mládí I. *Biograph*, 1998, č. 5, s. 54–55.

Širokoúhlým systémům je věnována kniha Johna Beltona *Widescreen Cinema*, Harvard University Press 1992:

[https://is.muni.cz/auth/el/phil/podzim2017/FAVBPalt3/um/doplnujici/Belton John - Widescreen Cinema.pdf](https://is.muni.cz/auth/el/phil/podzim2017/FAVBPalt3/um/doplnujici/Belton%20John%20-%20Widescreen%20Cinema.pdf)

Zavádění širokoúhlého formátu v naší kinematografii shrnula Anna Batistová v disertaci *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953-1956)*. Brno, 2008. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jiří Voráč. Vizme [https://is.muni.cz/auth/th/uq3rm/AB\\_text\\_disertace.pdf](https://is.muni.cz/auth/th/uq3rm/AB_text_disertace.pdf).

Jak byly v českých zemích programovány 70mm filmy, prozkoumala Anna Růžicková v diplomové práci *První roky distribuce 70mm filmů v Československu*. Brno, 2021. Magisterská práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský. Vizme <https://is.muni.cz/auth/th/yga7j/diplomova-prace-anna-ruzickova.pdf>.

V *Dějinách filmu* Kristin Thompsonové a Davida Bordwella (AMU/NLN 2007) se o nástupu širokých formátů píše na s. 336–340 a 359–360. O roadshowingu zde na s. 344 čteme:

Protože některé z těchto filmů bylo možné promítat pouze se speciálním vybavením (jak zmiňujeme na s. 338–340), oživilo distributoři taktiku uvádění „na turné“ či „ve šňůře“ (*roadshowing*) [...]. Na turné se filmy hrály vždy jen v jednom kině v určité oblasti a jen ve dvou či třech představeních denně. Tento úbytek byl kompenzován vysokou cenou vstupenek na rezervovaná místa prodávaných v předprodeji.

Fenomén zvaný roadshow theatrical release vysvětlují Th & B správně. Matoucí je český překlad, protože „turné“ a „šňůra“ vyvolávají představu podobnou koncertnímu turné zpěváka či skupiny ze sálu do sálu: v sobotu v Brně, v pondělí v Břeclavi, ve středu v Trnavě.

Takže ještě jednou: road show není putovní cirkus! Velkofilm neputoval za diváky, držel se v jednom kině několik měsíců. Diváci cestovali za ním. Teprve později, nejednou po několika letech, se film dostal v „redukovaných“ kopiích do dalších kin se skromnějšími vybavením, tedy s širokoúhlým anamorfním 35mm formátem (CinemaScope nebo jiný „scope“), později do kin bez širokoúhlé projekce (měly k dispozici jen klasický, resp. rozšířený formát) a nakonec do sítě venkovských kin s 16mm projekcí.

Důležitý byl i způsob promítání: předehra, rozevření opony, první (delší) díl, přestávka, přestávková hudba, která zve diváky zpět do sálu, druhý (kratší) díl a někdy i závěrečná hudba, provázející odchod diváků ze sálu.

Solidní objasnění, oč šlo, podává heslo na *Wikipedii*:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Roadshow\\_theatrical\\_release](https://en.wikipedia.org/wiki/Roadshow_theatrical_release).

A tato praxe se neuplatňovala jen v USA, ale i v Československu, i když u nás se tomu tak neříkalo. Jeden film se v 70mm kině hrál několik měsíců, pořádaly se na něj autokarové zájezdy podobně jako do divadel.



## Program brněnského 70mm kina Jadran

### 1965

- 30. 4. – 8. 5. *Optimistická tragédie*
- 11. 5. – 21. 10. *Létající Clipper*
- 22. 10. – 18. 11. *Filmfórum*
- 19. 11. – 2. 12. *Dvorní zpěvačka*
- 3. 12. – 16. 12. *Carmen (Černý trikot)*
- 17. 12. – v 15, 18 h *Létající Clipper* + 20.30 *Černý trikot*

### 1966

- 7. 1. – 11. 1. *Létající Clipper*, 20: *Černý trikot*
- 12. 1. – 27. 1. *Létající Clipper*
- 28. 1. – 21. 7. *Old Shatterhand*
- 22. 7. – 28. 7. *To je ale bláznivý svět* (přehlídka z MFF KV)
- 29. 7. – 9. 10. *Becket*
- 11. 10. – 3. 11. *Létající Clipper* (15.30), *Becket*
- 4. 11. – 17. 11. *Filmfórum*
- 18. 11. – 5. 12. *Old Shatterhand* (15.30), *Becket* (18 a 20.30)
- 6. 12. – 22. 12. *Létající Clipper*
- 23. 12. – *Vojna a mír I*

### 1967

- 1. 1. – 2. 2. *Vojna a mír I*
- 3. 2. – 2. 3. *Vojna a mír 2*
- 3. 3. – 4. 5. *To je ale bláznivý svět*
- 5. 5. – 1. 6. *Černý tulipán*
- 2. 6. – prosinec *Kleopatra*

### 1968

- leden – březen *Kleopatra*
- duben – červen *My Fair Lady*
- červenec – září *Báječní muži na létajících strojích*
- říjen – prosinec *Bitva v Ardenách*

### 1969

- leden – březen *Grand prix*
- duben – květen *Spartakus*
- červen *Divotvorný hrnec*
- červenec *Král Artuš a jeho družina*
- červenec (1 týden) *Anna Karenina*
- dále: *Daleko od hlučícího davu*, *Podzim Cheyennů*, *Ve službách papeže*, *Vojna a mír III-IV*

**1970:** *My Fair Lady* (3 měsíce), *Bitva v Ardenách*, *Cid* atd.

Přesnější údaje o Jadranu i dalších českých 70mm kinech nalezneme ve zmíněné diplomové práci Anny Růžickové.

Cinerama představila své závratné možnosti celovečerním filmem *To je Cinerama* (This Is Cinerama, 1952).

Prvním celovečerním filmem na formátu CinemaScope byl biblický spektakl Henryho Kostera *Roucho* (The Robe).

V pořadí druhým cinemascopickým filmem společnosti 20th Century-Fox byla komedie Jeana Negulesca *Jak si vzít milionáře* (How to Marry a Millionaire) s Marilyn Monroe,

Prvním filmem na sedmdesátce (Todd-AO) byl westernový muzikál *Oklahoma!* (1955), režíroval Fred Zinnemann.

Vzpomínka (rbl):

70mm projekce znamenala pro dávné diváky ohromující zážitek. Pamětníci si jistě vzpomenou, který byl jejich první film viděný na sedmdesátce. Pro mne to byl *Spartakus* (Spartacus, Stanley Kubrick 1960), kterého jsem zhlédl spolu se svým otcem v květnu 1969 v kině Jadran v Brně-Králově Poli, nedlouho poté, co jsme v kině Vesmír v Zastávce viděli v širokoúhlé verzi *Kleopatru*. Celou noc jsem se převaloval, pronásledovaly mne tísnivé sny, že obraz bude maličký jako výhled z tanku a černobílý. Konečně nastalo vytoužené odpoledne a s tatínkem sedíme ve velikém sále, v patnácté řadě. Napůl se setmělo, před námi namodralá opona. Pojednou se ze všech stran se rozezněla monumentální úvodní hudba, trvala několik minut. Tmu rozčísly první paprsky, opona se pomalu rozevírala, na obrovské ploše se točila zeměkoule znělky Universal a začala fascinující titulková sekvence, kterou navrhl Saul Bass, s ohromující hudbou Alexe Northa. Kolos se valil vpřed, po 90 minutách jsem se začal ošívát: kdy bude přestávka? Nastala až po 123. minutě, což si dodnes neumím vysvětlit, protože ve *Spartakovi* má být přestávka asi po 104. minutě. I kdyby promítači projekci o jeden kotouč protáhli, prozradila by je přestávková hudba... O přestávce jsme navštívili toaletu a koupili si limonádu v bufetu. Ze sálu již hřměla přestávková hudba, jež zvala zpátky do napůl setmělého sálu. Vzduch se rozechvěl paprsky z promítací kabiny, jeden z promítačů už opět seděl za pultíkem, opona se rozevřela podruhé a začal druhý, kratší díl. *Spartakus* skončil ukřižován: objevil se titulek „The End“, diváci sestupovali dolů k východu a při zavírající se oponě nás provázela závěrečná hudba. Byl jsem přesvědčen, že jsem zhlédl dosud nejlepší film svého života.

## Zlatý věk kolosů

*Spartakus* byl příkladem historického kolosu, kterýžto žánr – jemuž se někdy říká „meč a sandál“ (sword-and-sandal), česky „sandálový film“, nebo italsky „peplum“ – vynalezený v Itálii počátkem dvacátého století a rozvíjený v Hollywoodu v němé i rané zvukové éře, zaznamenal po zavedení širokých formátů gigantický rozmach. Tyto filmy se často natáčely v Evropě, v římském studiu Cinecittà nebo – jako právě *Spartakus* – ve Španělsku.

Publikum na širokých nebo zakřivených plátnech sledovalo vojenská tažení s tisíci statistů, okázalé bitvy, mečové souboje, gladiátorské zápasy, turnaje, milostná vzplanutí, palácové intriky. Epický materiál poskytovaly členité dějiny antického světa.

Žánr se někdy prolínal nebo splýval s filmy biblickými a pašijovými.

Široké formáty mu poskytly silný impuls, rozvíjel se ale už před jejich zavedením. Atrakcí byl barevný systém Technicolor, srov. bezmála tříhodinový epos podle stejnojmenného románu Henryka Sienkiewicze *Quo vadis* (1951), režie: Mervyn LeRoy, který se promítal jako road show.

Už jsme zmínili, že prvním filmem uvedeným na anamorfickém formátu CinemaScope byl biblický spektakl s pašijovým motivem *Roucho* (The Robe, 1953), režie: Henry Koster.

Mistr tohoto žánru Cecil B. DeMille natočil na formát VistaVision pro Paramount 220minutové **Desatero přikázání** (The Ten Commandments, 1956) s Charltonem Hestonem v roli Mojžíše.

Kristovský motiv byl přítomen v tříapůlhodinovém eposu Williama Wylera **Ben Hur** (Ben-Hur 1959) s Charltonem Hestonem v titulní roli; film byl natočen systémem Ultra Panavision 70.

Filmy **Quo vadis**, **Roucho**, **Desatero přikázání** ani **Ben Hur** se u nás za socialismu nehrály, bezpochyby proto, že nebylo v zájmu kulturní politiky povzbuzovat náboženské cítění.

Přijatelný byl naopak **Spartakus**, významný i tím, že zde byl po letech strávených na „černé listině“ v titulcích poprvé uveden scenárista Dalton Trumbo. Spartakovo povstání jako projev třídního boje utlačovaných proti utlačovatelům bylo důležitým argumentem v marxistickém výkladu dějin. Kubrickův **Spartakus** je v posledních letech studován i jako příklad skrytého, ale snadno dešifrovatelného zobrazení homosexuality v hollywoodském filmu.

**Spartakus** byl projektem herce Kirka Douglase, údajně zklamaného, že ho William Wyler neobsadil jako Ben Hura a dal přednost Charltonu Hestonovi. **Spartaka** začal natáčet Anthony Mann a po týdnů ho vystřídal Stanley Kubrick. Přestože **Spartakus** nebyl Kubrickovým autorským projektem, nezůstává pozadu za vrcholnými díly Kubrickova génia. Na rozdíl od monumentálních, místy statických až divadelně inscenovaných historických spektaklů je **Spartakus** dynamickým, pohybově uchvatným dílem, jenž disponuje i nejskvělejším obsazením ze všech sandálových velkofilmů: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmonsová, Charles Laughton, Peter Ustinov, Tony Curtis, český rodák Herbert Lom aj. **Spartakus** byl natočen na formátu Super Technirama 70.

I když je **Spartakus** lepší, získala větší proslulost **Kleopatra** (Cleopatra, 1963), jak ji natočil Joseph L. Mankiewicz, s využitím formátu Todd-AO. K její slávě přispělo obsazení Elizabeth Taylorové, jejíž rozmary údajně přispěly ke zvýšení nákladů na tehdy rekordních 40 milionů dolarů. Partnery jí byli Rex Harrison jako Caesar a její pozdější manžel Richard Burton v roli Antonia. 70mm verze trvala asi čtyři hodiny, 35mm verze hodiny tři.

Poslední z velkých hollywoodských sandálových spektaklů éry road show byl slabší, dnes již málokdy připomínaný, déle než tříhodinový **Pád říše římské** (The Fall of the Roman Empire, 1964), který natočil Anthony Mann na formátu Ultra Panavision 70. Hrají Sophia Lorenová, Stephen Boyd, Alec Guinness, James Mason, Christopher Plummer, Omar Sharif aj. Producentem byl Samuel Bronston (synovec Lva Trockého). I tento film byl uveden v ČSSR, ale pouze v 70mm kinech (nikoli 35 mm).

V Hollywoodu také pokračovalo natáčení biblických velkofilmů (u nás se nehrály) jako:

**Král králů** (King of Kings, 1961), režie Nicholas Ray, v roli Ježíše Jeffrey Hunter, producent Samuel Bronston. Formát: Super Technirama 70. **Největší příběh všech dob** (The Greatest Story Ever Told), režie: George Stevens, v roli Ježíše Bergmanův herec Max von Sydow. Ultra Panavision 70. Promítáno i v kinech Cinerama (z jednoho pásu). **Bible** (The Bible in the Beginning..., 1966), režie: John Huston. Formát: Dimension 150.

Zásluhu na účinku historických eposů měli hudební skladatelé, kromě Alexe Northa (**Spartakus**, **Kleopatra**) to byl Miklós Rózsa, jenž mj složil hudbu k **Ben Hurovi**.

Producenti obraceli pozornost od antiky k pozdějším historickým obdobím, tak vznikly:

**Cid** (El Cid, 1961), producent Samuel Bronston, režie Anthony Man, hrají Charlton Heston, Sophia Lorenová. Cca 180 minut, formát Super Technirama 70.

*Ve službách papeže* (The Agony and the Extasy, 1965), režie Carol Reed, hrají Charlton Heston jako Michelangelo Buonaroti a Rex Harrison jako papež Julius II. 138 minut, Todd-AO. Film začínal po předešlé asi dvanáctiminutovým vzdělávacím prologem.

## Italská pepla

Antické kolosy vznikaly také v evropských produkcích, konec konců šlo o dějiny Evropy, nikoli USA. Produktivní byl tento žánr v Itálii. Z řady tamějších filmů jsme u nás v kinech viděli jediný: *Romulus a Remus* (Romolo e Remo, 1961), režie: Sergio Corbucci. Jeho hvězdami byli americký kulturista Steve Reeves a Sylva Koscina, kteří spolu hráli také v mytologickém filmu *Herkules* (Le fatiche di Ercole, 1958) a v pokračování *Herkules a královna Lydie* (Ercole e la regina di Lidia, 1959). Steve Reeves a Sylva Koscina hrají také ve filmu *Trojská válka* (La guerra di Troia, 1961), který u nás vyšel na DVD, stejně jako ještě bezvýznamnější filmy *Herkules proti babylónským tyranům* (Ercole contro i tiranni di Babilonia, 1964), režie Domenico Paolella, a *Dva gladiátoři* (I due gladiatori, 1964), režie Mario Caiano.

Do velkofilmu *Ve jménu Říma* (Nel segno di Roma, Itálie-Francie-SRN-Jugoslávie 1959) byla obsazena švédská herečka Anita Ekbergová, jejíž přítomnost v Římě poté využil Federico Fellini ve filmu *Sladký život* (1960). 72letý režisér Guido Brignone, jenž měl ve své filmografii asi 90 filmů, včetně několika němých *Macistů*, během realizace těžce onemocněl. Bitevní scény převzal Ricardo Fredda a interiérové scény režíroval podle Brignonových pokynů Michelangelo Antonioni.

## Kolosy v socialistických produkcích

Žánr nalezl pokračování v Rumunsku, kde od počátku šedesátých let vznikala tzv. národní filmová epopej (epopeea națională cinematografică). Souvisela s novou politikou „romanizace rumunské kultury“, jíž se rumunští komunisté snažili vzdálit sovětskému objetí. Rumunské historické filmy byly součástí státní propagandy. Nejvyššího stranického a státního představitele Nicolae Ceaușesca mělo publikum vnímat jako následovníka dáckých králů a slavných středověkých valašských a moldavských knížat.

V koprodukcí s Francií natočil Sergiu Nicolaescu velkofilm *Dákové* (Dacii, 1966), jehož hvězdou byl Pierre Brice, představitel Winnetoua. Sledovali jsme boje starých Dáků vedených Decebalem (Amza Pellea) proti invazi Římanů, které vede Cornelius Fuscus (Georges Marchal), zatímco římský velitel Severus (Pierre Brice) prožívá romantický vztah s dáckou princeznou Medou (Marie-José Natová). Natáčeno na CinemaScope, pro distribuci ve Francii (možná i v Rumunsku) zvětšeno na 70 mm.

Volné 133minutové pokračování *Trajánův sloup* (Columna, 1968), rovněž s mezinárodním obsazením a v koprodukcí se západoněmeckým producentem Arturem Braunerem, natočil Mircea Drăgan. Kromě mnoha bitev, střetů a romantických zápletek sledujeme mírový kompromis: římský velitel Tiberius (Richard Johnson) založí rodinu s dáckou šlechtičnou Andradou, což ilustruje etnogenezi Rumunů, kteří se v moderní době hlásí k oběma tradicím: k dácké resistenci i k vítězné římské civilizaci – proto potkáváme na náměstích rumunských měst repliky sousoší římské vlčice s batolaty Romulem a Remem (postavené v první třetině 20. století) sochy císaře Trajána i dáckých vůdců Burebisty a Decebala (jeho hlava je vytesána nad Dunajem). Trajánův sloup pak najdeme v Římě, jsou na něm zobrazeny války proti Dákům, slouží jako pramen poznatků o dácké civilizaci. Římané a Dákové nakonec v *Trajánově sloupu* bojují společně proti „severním barbarům“.

Volnou starověkou trilogii završuje 137minutový velkofilm vyrobený k oslavám 2050. výročí „sjednoceného dáckého státu“ vedeného králem Burebistou *Železem a zlatem* (Burebista, 1980), režie Gheorghe Vitanidis. Byly-li filmy *Dákové* a *Trajánův sloup* vynikajícími díly svého žánru a strhující podívanou, v *Burebistovi* sledujeme propagandistickou, místy nudnou vizi starého dáckého státu, kde „ten dělá to a ten zas ono“, podobně jako za Ceaușescova socialismu. Snad pobaví gladiátorská scéna, ve které vynikne Calopor (Ion Dichiseanu), bývalý bojovník ze Spartakovy armády, jenž miluje Lydiu (Anca Szönyiová), jež byla přinucena provdat se za římského aristokrata Gaia Antonia Hybridu (Mircea Anghelescu).

V Rumunsku se natáčel také dvoudílný *Boj o Řím* (Kampf um Rom – Bătălia pentru Roma, SRN-Itálie-Rumunsko 1969), režíroval Robert Siodmak a jako druhý režisér Sergiu Nicolaescu, s prvotřídním mezinárodním obsazením: Laurence Harvey, hvězda italských sandálových kolosů Sylva Koscina, bergmanovská herečka Harriet Anderssonová, Ion Dichiseanu, Florin Piersic a Orson Welles v roli císaře Justiniana. Formát: 35mm anamorfický Techniscope.

Polský režisér Jerzy Kawalerowicz natočil skvělou dvoudílnou adaptaci stejnojmenného románu Bolesława Pruse *Faraon* (1966). Příběh následníka egyptského trůnu a pozdějšího faraona Ramsese, který se chystal omezit moc kněží, mohl být v době uvedení (mezi 20. sjezdem KSSS 1956 a pražským jarem 1968) vnímán jako politická metafora o možnosti reformovat politický systém zevnitř. Vznikl „asketický velkofilm“, dosti velkolepá podívaná, aby plnila sály v sezóně, kdy se u nás hrály filmy *Kleopatra*, *Spartakus*, *Dákové*, ale vytvořená skrovnějšími prostředky socialistické produkce: natáčelo se v Egyptě, v Uzbekistánu a na Mazurských jezerech. Především však šlo o dílo filozofující, jež fascinovalo nejen bitvami, intrikami a milostnými zápletkami, ale i naléhavostí úvahy: jaké šance na úspěch má politický reformátor v systému ovládaném všemocnou stranou, pardon, kněžskou hierarchií, jež disponuje nejen informační sítí, ale i věděním. Širokoúhlý 35mm anamorfický formát. Výborné obsazení: Jerzy Zelnik jako Ramses XIII., Krystyna Mikołajewska jako Sára, Barbara Brylská jako fénická kněžka Kama, Emir Buczacki jako Ramsesův přítel Tutmosis, Ewa Krzyżewska jako jeho žena Hebron, Piotr Pawłowski jako velekněz Herhor, Leszek Herdegen jako kněz Pentuer aj. *Faraon* má dvě verze: 180minutová byla u nás uváděna v době premiéry, kratší 145minutová pak v televizi a při obnovené premiéře. Kratší verze byla vydána také na DVD.

V závěru socialistické epochy žánr historické superpodívané využili Bulhaři. Ljudmila Živkovová (1942–1981), dcera generálního tajemníka Bulharské komunistické strany Todora Živkova (1911–1998), iniciovala sérii velkofilmů k 1300 výročí bulharského státu.

Největším monumentem mezi nimi byl 333minutový epos *Chán Asparuch* (1981), režie: Ljudmil Stajkov. První díl: *Fanagorie*. Druhý díl: *Přesídlení*. Třetí díl: *Věčná země*. Vypráví o příchodu Protobulharů z jejich povolžské pravlasti v 7. století na Balkán, kde se spojili se Slovany, obhájili nové společné území před Byzancí, roku 681 založili bulharský stát a během následujících dvou staletí se slovanským obyvatelstvem splynuli.

Styl dávných kolosů připomněla trilogie *Pán prstenů* (2001–2003) v režii Petera Jacksona, jejíž bitevní scény mi připomínaly *Chána Asparucha*. To už jsme ale v jiné době, kdy již není třeba vrhat před kameru tisíce statistů, ale je možné zbrojnoše digitálně „naklonovat“. V digitální éře se žánr sandálových filmů do Hollywoodu vrátil: *Gladiátor* (Gladiator, 2000), režie Ridley Scott, *Alexander Veliký* (Alexander, 2004), režie Oliver Stone, *Troja* (Troy, 2004), Wolfgang Petersen. Tvůrce *Faraona* Jerzy Kawalerowicz natočil novou verzi *Quo vadis* (2001), nepřilíš úspěšnou.



## Western

S westernem se pojí paradox: jedná se o výsostně národní, americký žánr, a přesto má spoustu odrůd po celém světě.

Jak je to možné?

Western můžeme, v duchu teorie Ricka Altmana, určit sémanticky a syntakticky.

Western je definován časově a místně: odehrává se na tzv. Divokém západě, tedy v letech 1850–1910, západně od řeky Mississippi, na hranici území postupně osidlovaného přistěhovalci. Zde se nalézají typické westernové lokace (prérie, Monument Valley, pustiny, pouště, skály, městečka...), dopravní prostředky (kůň, dostavník, vlak, krytý vůz...), interiéry (saloon, vlgvam...), zbraně (puška, revolver, nůž, pěst, oštěp, laso, šíp...), oděvy (opasek, klobouk, šátek, vesta...) a postavy (kovboj, rančer, šerif, voják kavalerie, bandita, dobrodruh, desperát, stopař, zálesák, zlatokop, zpěvačka, barový pianista, prostitutka, greenhorn, Indián...).

Western je definován i příběhem: sledujeme obvykle boj jednoho nebo několika správných chlapíků (good guys) proti jednomu nebo několika špatným chlapíkům (bad guys).

Dokonce se tak jeden málo významný western jmenuje: *Dobří a špatní hoši* (The Good Guys and the Bad Guys, USA 1969), režie Burt Kennedy.

Na konkrétní motivaci k soupeření až tolik nezáleží: může to být msta, obrana cti, obrana zákona, ochrana bezbranných nebo utlačovaných, zlatá horečka, dobývání nových území, plnění úkolu (například transport peněz nebo zbraní), únosy a vysvobozování, spor o pozemky, soupeření o ženu atd.

Děj obvykle začíná expozicí, jež nás seznámí se základním rozložením sil a ukáže první událost, první konflikt nebo zločin. Na scénu přichází náš borec, prožívá různé střety a může se ocitnout v úzkých nebo na dně svých sil, když zlo dočasně vítězí. Hrdina ale dokáže vývoj situace obrátit. Příběh vrcholí závěrečným soubojem nebo jiným zúčtováním. Hrdina zpravidla neplýtvá slovy, vyjadřuje se lakonickými, odměřenými hláškami, mocnou jeho zbraní je klid.

Do jiné národní kinematografie lze přenést jak sémantické, tak syntaktické prvky westernu. Přeneseme-li kompletně obé, obdržíme pravý, „komplexní“ western, tedy příběh z Divokého západu s náležitými atributy. Ze sémantických prvků lze ale přenést také jen některé: nemusí jít o Divoký západ, ale o jinou zemi. Otevřenou krajinu, koně, vlak, pušku a třeba klobouk můžeme ponechat anebo nahradit, například automobilem nebo partyzánskou čepicí. Namísto revolveru lze použít samopal apod.

Syntaktické prvky ale zachovat musíme: nadále půjde o boj jednoho nebo několika správných chlapíků proti jednomu nebo několika špatným chlapíkům nebo nepřátelské armádě. Příběh vyvrcholí závěrečným soubojem nebo jiným zúčtováním.

Zatímco sémantické prvky odkazují k Divokému západu a můžeme z nich něco ubrat, syntaktické prvky redukovat až tolik nelze, zato je můžeme přenášet do jiných kultur a regionů. Tak vznikají národní odrůdy: italský spaghetti western, západoněmecký sauerkraut western, jugoslávský gibanica western, kosovský western, rumunský mămăligă western, sovětský eastern. Do uvedených kategorií se přitom vejdou jak „pravé“ westerny, které se odehrávají na Divokém západě, tak jejich variace, které čerpají z jiných lokálních konfliktů, například z občanské války v sovětském Rusku nebo z druhé světové války v Jugoslávii.



Western disponuje kvalitami, které z něj činí jakousi esenci filmovosti. Jeho typické dějové prvky jsou mimořádně „filmogenné“: přepadení banky nebo vlaku, pronásledování koňmo, rvačky, střelba... Western lze dobře rytmizovat, střídat v něm lehké a těžké doby, klid a pohyb, gradovat rozuzlení.

A v žádné jiné umělecké formě nevypadá western tak dobře jako ve filmu.

Jistě, máme pentalogii Jamese Fenimora Coopera o Kožené Punčoše, romány Karla Maye nebo rodokapsy. Ale i tato literatura získala nakonec nejrozšířenější svoji podobu ve filmovém zpracování.

Jistě, máme country & western music. Ale ta nezní nikde tak úchvatně jako ve westernech. A naopak: značný díl nejkrásnější filmové hudby tvoří hudba westernová. Písnička či hudba k úvodním titulům jsou ikonické znaky správného westernu. Dějiny westernu lze sledovat i jako antologii či diskotéku úvodních sekvencí.

Není tedy divu, že se do westernů chtěli pustit, nebo si z nich alespoň něco vypůjčit, i jiné národní kinematografie a jiní než američtí režiséři. Natočit western je lákavý filmařský sen.

Dějiny westernu můžeme chápat i jako dějiny jeho recepce. Zde má každý národ, každá generace a každý cinefil svoji vlastní zkušenost. Prožívání westernů v českém prostředí bylo značně odlišné od USA a tento domácí úhel pohledu nás rovněž bude zajímat.

## Hollywood: od westernu k antiwesternu

Jak se western od padesátých let vyvíjel ve své vlasti, tedy v USA? Zpočátku nadějně a vynalézavě. Široké formáty mu daly rozlet. Ambice mířily k epickým westernům.

*Velká země* (The Big Country, 1958) v režii Williama Wylera byla natočena širokoúhlým systémem Technirama, trvá 165 minut a promítala se jako dvojprogram s přestávkou. Excelentní příklad epického westernu. Neobvyklá byla členitost konfliktu: zápas o pozemky a přístup k vodě, boj „greenhorna“ námořníka s předákem ranče o blondýnu, soupeření téhož se zhýralým opilcem Buckem o učitelku. Sympatizujete s Jamesem (Gregory Peck), nebo se Stevem (Charlton Heston)? Líbí se vám Buck? Jeden z nejkrásnějších westernů všech dob.

Skromně naopak vypadá černobílý western na akademickém formátu *V pravé poledne* (High Noon, 1952), v režii Freda Zinnemanna a v produkci Stanleyho Kramera. Scenáristicky se na něm podílel Carl Foreman, jenž byl tehdy na černé listině. Postarší šerif položil šerifskou hvězdu, jelikož se právě oženil s krásnou mladou ženou. Ale rozhodne se, navzdory vlastním pochybnostem, postavit proti bandě zločinných mstitelů. Ostatní občané městečka mu nepomáhají, protože se bojí. Film byl vnímán jako metafora strachu a tísně v době mccarthismu (šíkanování komunistů v Hollywoodu). Hudba Dimitri Tiomkin.

Ve westernu *V pravé poledne* odmítl hrát John Wayne, jenž se postavil na stranu Sněmovního výboru pro neamerickou činnost (HUAC – House Un-American Activities Committee) a jako polemiku s tímto filmem inicioval western *Rio Bravo* (1959), režie: Howard Hawks. Zde má šerif v podobné situaci spolehlivé spolubojovníky, také městečko ho podporuje a chová se přátelsky. Použit byl formát 1,85 : 1, nikoli CinemaScope (což při uvedení v ČSSR v roce 1968 působilo poněkud zastarale). Film má 141 minut, promítal se u nás jako dvoudílný, s přestávkou a s předfilmem, jímž byl jeden díl animovaného seriálu *Pojďte pane, budeme si hrát*. První půli roku 1968 několik měsíců ve vybraných biografech jako road show, potom i v dalších kinech. Hudba opět Dimitri Tiomkin.

John Wayne vytvořil také roli bývalého konfедераčního vojáka a zvilého rasisty Ethana Edwardse, jenž se vydává na území Komančů, kam byla unesena jeho neteř, v mistrovském westernu, který reprezentuje pravicový, konzervativní náhled na původní obyvatelstvo USA a do československých kin nebyl zakoupen: **Stopaři** (The Searchers, 1956), režie John Ford, formát VistaVision.

Na plátna československých kin se John Wayne vrátil až s vynikající zlatokopečkou komedií **Na sever Aljašky** (North to Alaska, 1960), režie John Hathaway. Od zdejší premiéry koncem roku 1966 natolik oblíbený film (3,6 milionu diváků v ČSSR), že se dostal do *Pelíšků*. 20th Century-Fox, CinemaScope.

**El Dorado** (1966), režie Howard Hawks je variací na **Rio Bravo** a bylo stejně jako onen film natočeno ve formátu 1,85 : 1.

Nejmilovanějším westernem bylo nejen u nás, ale i v dalších socialistických zemích včetně SSSR a NDR **Sedm statečných** (The Magnificent Seven, 1960), režie John Sturges, podle japonského filmu Akiry Kurosawy *Sedm samurajů*.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se do zdejších kin dostalo ještě několik pamětihodných amerických westernů.

Asi nejméně zajímavý byl **Dostavník** (Stagecoach, 1966), režie Gordon Douglas, remake (barevný a v CinemaScopu) černobílého *Přepadení* (Stagecoach, 1939) Johna Forda.

Více se do hlavy zavrtil jiný, souběžně u nás uváděný „dostavníkový“ film **Hombre** (1967), režie: Martin Ritt, Panavision. Paul Newman v roli dobrodruha vychovaného Indiány. Jeden z prvních antiwesternů, které přinášely revizionistický pohled na historii Spojených států a na soužití s původními obyvateli. Snímek mne při prvním zhlédnutí zklamal, neboť se lišil od očekávaného (málo bitek a přestřelek, napětí graduje až v závěrečné sekvenci), byl ale jedním z nejtrvalejších westernových zážitků.

K revizionistickému pohledu dozrál v závěru své kariéry i John Ford, jenž ve svých starších filmech s Johnem Waynem rozhodně nestál na straně Apačů nebo Komančů. Nakonec natočil snad nejdepresivnější western všech dob **Podzim Cheyennů** (Cheyenne Autumn), pomalý a temný obraz zkázy indiánského kmene. Trýznivý, nikoli dokonalý film, vyznařující tragickou velikost. 154 minuty, Super Panavision 70, uváděno jako road show. Monumentální hudba Alexe Northa sblížuje tuto podívanou s historickými eposy *Spartakus* a *Kleopatra*, titulková sekvence byla na obrovském, prohnutém plátně 70mm kina neméně impozantní.

Western režiséra Edwarda Dmytryka **Pod kopyty stád** (Alvarez Kelly, 1966) sledoval válku Severu proti Jihu překvapivě z pohledu Konfederace, hráli William Holden a Richard Widmark. Promítal se u nás i raný western Sama Peckinpaha **Jízda vysočinou** (Ride the High Country, 1962), krásný a atypický tím, že jeho hrdiny jsou dobrodruzi „ve výslužbě“, pistolničtí důchodci.

Jako komorní western byl u nás ohlášen **Grošák** (The Appaloosa, 1966), režie Sidney J. Furie. Ač natočen na širokoúhlém anamorfickém formátu Techniscope, promítal se u nás jen v zúženém formátu.

Zaujaly tři filmy s krásnými ženami mezi špinavými chlapy:

**Bandolero** (Bandolero!, 1968), režie Andrew V. McLaglen. James Stewart, Dean Martin, George Kennedy a Raquel Welchová.

**Profesionálové** (The Professionals, 1966), režie Richard Brooks, prvotřídní herecké obsazení, Burt Lancaster, Claudia Cardinalová, Jack Palance.

**100 pušek** (100 Rifles, 1969), režie Tom Gries, formát 1,85 : 1, Raquel Welchová.

V panoramatických (70 mm) i později širokoúhlých (anamorfický 35mm formát) kinech mělo u nás úspěch *MacKennovo zlato* (Mackenna's Gold, 1969), režie J. Lee Thompson, formát Super Panavision 70. Nádherná úvodní písnička *Old Turkey Buzzard*. Napínavé scény ale vyznívají směšně, když triky a zadní projekce jsou, obzvláště na 70mm formátu, patrné.

Koncem šedesátých let sílily revizionistické tendence a zrodil se antiwestern, jenž zpochybňoval mýtus o dobrých běloších, šířících civilizaci proti zavilým Indiánům. Ke zpochybnění představ o americké mravní a kulturní nadřazenosti přispěla tehdy válka ve Vietnamu. Revizionistické westerny bylo možné číst i jako komentáře k oné válce.

Z antiwesternů se do dějin zapsaly především dva.

První pro nebývalou špatnost svých zločineckých hrdinů a explicitnost zabijáckých scén: *Divoká banda* (The Wild Bunch, 1969), režie Sam Peckinpah. Natočeno na Panavision, zvětšeno na 70 mm pro road show. Roli generála Mapacheho si vychutnal mexický režisér Emilio Fernández. Nepotkáme tu žádné good guys, všichni jsou bad guys, ale i takoví mají svou čest. Zlé jsou i děti týrající v úvodní titulkové sekvenci škorpióna v mraveništi. Závěrečná vyvražďovačka překonala vše, co bylo do té doby nejen ve westernu předvedeno, střelné rány byly poprvé provázeny imitovanými mikroexplozemi krve a tkání.

*Malý Velký Muž* (Little Big Man, 1970). režie Arthur Penn. Dustin Hoffman v roli 111letého Jacka Crabba, kterého vychovali Čejeni, prožil bouřlivá dobrodružství a stal se svědkem bitvy u Little Big Hornu.

Antiwesternem byl také *Willie Boy* (Tell Them Willie Boy Is Here, 1969), režie Abraham Polonsky.

Lehkost, humor a nostalgii vnesla do žánru komedie *Butch Cassidy a Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969), režie George Roy Hill. Čtyři Oscari.

S antiwesterny jako by v Hollywoodu žánr skončil. Bylo po nich těžké sdělit o Divokém západě něco nového nebo se vracet ke starým stereotypům. V sedmdesátých letech vzniklo jen několik málo westernů, jako *McCabe a paní Millerová* (1971) Roberta Altmana nebo *Pat Garrett a Billy Kid* (1973) Sama Peckinpaha.

Oživení nastalo v půli osmdesátých let: *Bledý jezdec* (Pale Rider, 1985) Clinta Eastwooda a *Silverado* (1985) Lawrence Kadsana, zvětšené do 70mm formátu.

K revizionistické linii se přihlásil tříhodinový, sedmioscarový a do formátu 70 mm zvětšený (v Československu jen 35 mm) *Tanec s vlky* (Dances with Wolves, 1990), režíroval a hrál Kevin Costner.

Úspěch jako by povzbudil další, a tak počátkem devadesátých let zažíváme přechodnou renesanci westernu: *Nesmiřitelní* (Unforgiven, 1992), Clint Eastwood, čtyři Oscari. K historické události – přestřelce u O. K. Corralu – se vrátily filmy *Tombstone* (1993), režie George P. Cosmatos, a *Wyatt Earp* (1994), režie Lawrence Kasdan. Výbušnou energií zaujal černošský western *Banda: Pomsta Jessieho Leea* (Posse, 1993), režíroval a hlavní roli hrál Mario Van Peebles.

Pro následující léta jsou typické artové westerny, jež nalézají uplatnění ve festivalovém okruhu: *Mrtvý muž* (Dead Man, 1995), Jim Jarmush, šel proti tradici návratem k černobílému obrazu.

*Osm hrozných* (The Hateful Eight, 2015), Quentin Tarantino nejenže postmoderně recykluje westernovou klasiku, ale vrací se ke královskému 70mm formátu – Ultra Panavision a k road show.

## Western mimo Hollywood

Nehollywoodské odrůdy westernu obdržely žertovné, původně lehce opovržlivé názvy podle národních pokrmů, rozlišuje se tedy italský **spaghetti western**, západoněmecký **sauerkraut western**, jugoslávský **gibanica western** (jeho lokální podmnožinou je **kosovský western**), rumunský **mămăligă western**, indický **curry western**, japonský **noodle western**, korejský **kimchi western**, španělský **paella western**, turecký **kebab western** apod.

Snaha přidělit jméno národní pochoutky každému jednotlivému případu je ovšem pochybná, když je western ojedinělým případem a netvoří početnější produkční sérii. Jako žert proto vyznívá snaha pojmenovat i polskou odrůdu jako **bigos western**, maďarskou jako **gulyás western**, francouzskou jako **camembert western** a britskou jako **brandy western**. Neujal se ani **boršč western**, neboť pro početné sovětské variace máme vžitý pojem **eastern**. Nikdo, pokud vím, nenavrhl **vepřo knedlo zelo western** (fuj, raději **švestkové knedlíky western**), neboť ani české snímky netvoří souvislou řadu. Lze litovat, že nevznikl žádný **žinčica western** nebo snad **borovička western**. Neslyšel jsem ani, že by se bulharské odrůdě říkalo **banica western**, ta by ostatně obnášela asi jen jeden snímek – *Čas chlapů*.

Westernům vyráběným v socialistických zemích se souhrnně říká **red westerns**, což je ale trochu matoucí, protože to implikuje dva významy: soustředění na indiánské hrdiny a vliv komunistické ideologie.

### Spaghetti western

Nazýváme spaghetti westernem jen filmy italské, i když existuje širší pojetí, které k nim počítá všechny evropské westerny. I tak bylo italských spaghetti westernů vyrobeno kolem pěti set. Italové mu říkají western po italsku (western all'italiana), Japonci macaroni western.

Spaghetti westerny mohou být vážné, ba brutální, ale i komediální. Od klasických hollywoodských se odlišily morální nekorektností. Ve spaghetti westernech se dějí krutosti, které by se v amerických sotva předváděly, hrdinové nejsou vzoroví „good guys“, atmosféra může být ponuřejší apod.

I když v Itálii vznikaly westerny sporadicky už dříve, nastal jejich rozmach v roce 1964, kdy jich bylo vyrobeno 27. Příčinou exploze byl úpadek sandálových kolosů, které již nepřinášely žádoucí zisk (někteří tvůrci přešli rovnou od sandálu do westernu), a ohromující úspěch první západoněmecké mayovky *Pokladu na Stříbrném jezeře*, jenž obrátil zrak italských producentů k Divokému západu.

Z tvůrců spaghetti westernů dosáhl největší proslulosti **SERGIO LEONE** (1929–1989), díky triptychu s Clintem Eastwoodem a hudbou Ennia Morriconeho: *Pro hrst dolarů* (Per un pugno di dollari, 1964), inspirováno filmem Akiry Kurosawy *Tělesná stráž* (Jódžimbó, 1961); *Pro pár dolarů navíc* (Per qualche dollaro in più, 1965); *Hodný, zlý a ošklivý* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966).

Filmy Sergia Leoneho byly stále delší a epičtější, až dospěl k vrcholu *Tenkrát na Západě* (C'era una volta il West 1968), mj. s proslulou dlouhou úvodní sekvencí čekání na nádraží.

Sergio Leone netvořil jen westerny, začínal jako režisér komedií a sandálových filmů. Jeho dílo vrcholí gangsterským eposem *Tenkrát v Americe* (C'era una volta in America, 1984), cca 220 minut, existuje i kratší americká distribuční verze a delší director's cut. V závěru kariéry připravoval Sergio Leone v SSSR válečný film o obléhání Leningradu.

Dalším úspěšným realizátorem westernů byl **SERGIO CORBUCCI** (1926–1990), též tvůrce sandálových kolosů a komedií a mimo jiné režisér kultovního westernu, který měl mnoho následovníků a napodobenin a na který navázal Quentin Tarantino: *Django* (1966), v titulní roli Franco Nero.

## Indiánky

Indiánky jsou evropský, přesněji německý fenomén, a jejich odlišení od westernu rovněž patří jen k evropskému úzu a diskurzu.

Indiánka se od westernu liší tím, že jejím hrdinou je původní obyvatel Severní Ameriky, ušlechtilý divoch v duchu filozofie Jeana Jacquese Rousseaua nebo románů Ernesta Thompsona Setona a Jamese Fenimora Coopera, nikoli bílý pistolník (byť ten by byl jakkoli Indiánům nakloněn).

Indiánky jsou poznamenány smutkem nad zánikem indiánské civilizace.

## Západoněmecké indiánky

Sérii indiánek zahájil *Poklad na Stříbrném jezeře* (Der Schatz im Silbersee, SRN-Jugoslávie-Francie, 1962), režie Dr. Harald Reinl, podle románu Karla Maye. Pierre Brice v roli náčelníka Apačů Vinnetoua, Lex Barker jako jeho bílý bratr Old Shatterhand. Banditu Cornela hrál český rodák Herbert Lom. Koprodukce západoněmecké firmy Rialto a Jadran filmu Záhřeb.

Následovaly tři díly Vinnetoua, všechny režíroval Dr. Harald Reinl:

*Vinnetou* (Winnetou I, SRN-Francie-Itálie-Jugoslávie 1963). Dále hrají Marie Versiniová jako Nšo-či a Mario Adorf v roli padoucha Santera.

*Vinnetou – Rudý gentleman* (Winnetou II, SRN-Francie-Itálie-Jugoslávie 1963). Karin Dorová jako Ribana, Terence Hill jako Robert. V roli padoucha Luky démonický Klaus Kinski.

*Vinnetou – Poslední výstřel* (Winnetou III, SRN-Jugoslávie 1965).

Mimo tuto sérii vznikl *Old Shatterhand* (Hugo Fregonese, SRN-Itálie-Francie-Jugoslávie 1964), ten do řady Rialta a Jadran filmu nepatří, přestože obsazení hlavních hrdinů zůstalo zachováno. Byl to počín producenta Artura Braunera, jenž se ve spolupráci s jiným jugoslávským studiem – Avala film Beograd – pokusil základní sérii konkurovat. Nejde o adaptaci, ani volnou, konkrétní knížky Karla Maye. Natočeno na 70mm formát Superpanorama 70 (evropská varianta TODD-AO). Film nedosahuje morálních a uměleckých kvalit série, kterou režíroval Dr. Harald Reinl.

K těmto vinnetouovkám vydávalo Pressfoto kolekce barevných i černobílých pohlednic, jež se staly vyhledávaným a dodnes ceněným sběratelským artiklem.

Následovaly další mayovky: *Mezi supy* (1964), *Petrolejový princ* (1965), *Old Surehand* (1965), *Vinnetou a mišenka Apanači* (1966), *Old Firehand* (1966), *Vinnetou a Old Shatterhand v Údolí smrti* (1968), z nichž jen film *Mezi supy* se opožděně (1979) dostal do československých kin.

Zvláštním případem byl *Poklad Inků* (Das Vermächtnis des Inka, 1965), režie Georg Marischka, uváděný u nás jako pětikoprodukce Bulharsko-Rakousko-Itálie-Španělsko-Peru. Jinde je film označen jako koprodukce SRN- Itálie-Španělsko. Bulharsko si ho ale také vykazuje jako svoji produkci.



Souběžně byl vyroben také *Poklad Aztéků* (Der Schatz der Azteken, 1965), koprodukce SRN-Francie-Itálie, režíroval zkušený veterán Robert Siodmak. Zajímavé bylo obsazení Lexe Barkera vedle hvězdy francouzských šermířských filmů Gérarda Barraye. Uvedeno u nás až 1977.

Dále se u nás v 70. letech opožděně promítaly „neindiánské“ mayovky *Pyramida boha Slunce*, *Divokým Kurdistánem*, *V říši stříbrného lva* a *Žut*.

K sauerkraut (kysanému zelí) westernu patří i dva filmy s českou účastí:

*Zlatokopové z Arkansasu* (Die Goldsucher von Arkansas, 1964), režie Paul Martin, hrají Brad Harris, Mario Adorf, Olga Schoberová, Ralf Wolter aj. Kamera Jan Stalich (Ultrascope, Eastmancolor), architektem Jan Zázvorka. Snímek se natáčel na Barrandově a v údolí Berounky. Premiéru v ČSSR měl na konci roku 1967, těšil se značnému diváckému zájmu, dodnes bývá reprízován v televizi.

*Černí orlové ze Santa Fé* (Die schwarzen Adler von Santa Fe, 1965), režie Ernst Hofbauer, hrají Brad Harris, Olga Schoberová aj. Natáčeno na Barrandově a ve Španělsku. V ČSSR v kinech neuvedeno.

K sauerkraut westernu se také počítá bezvýznamný

*Poslední Mohykán* (Der letzte Mohikaner, 1964), jak ho volně podle J. F. Coopera ve Španělsku natočil všeučel Dr. Harald Reinl. Výsledkem byla jistá winnetouizace Čingáčůka.

## Východoněmecké indiánky

Západoněmecké mayovky se promítaly v ČSSR, nikoli však v NDR. Diváci z Východního Německa jezdili na *Poklad na Stříbrném jezeře* do Prahy, kde ho ovšem mohli vidět jen v českém dabingu. Až na sklonku socialistické éry pronikly mayovky i na plátna kin v NDR.

Evropský úspěch západoněmeckých mayovek vnímali soudruzi z NDR jako ideologickou výzvu. Studio DEFA se rozhodlo posílit žánrovou produkci a vyrábět vlastní indiánskou sérii.

K prvnímu kousku byla zvolena kniha východoněmecké historičky, etnoložky a spisovatelky Liselotte Welskopf-Henrichové (1901–1979) *Synové Velké medvědice* (1951) o životě Dakotů.

DEFA si pozvala ostříleného českého žánrového rutinéra Josefa Macha a kameramana Jaroslava Tuzara a svěřila jim dva barevné a širokoúhlé projekty: cirkusové drama *Černé šelmy* (Schwarze Panther) a právě indiánku *Synové Velké medvědice* (Die Söhne der grossen Bäarin; Josef Mach, 1965). Náčelníka Dakotů Tokaita ztělesnil srbský tělocvikář Gojko Mitić, jenž se uplatnil již v sérii o Vinnetouovi. Hlavního padoucha zvaného Red Fox hraje český herec Jiří Vrst'ala, usazený v NDR. Natáčelo se v Černé Hoře a v pískovcových skalách podél Labe. Autorka předlohy Liselotte Welskopf-Henrichová na protest opustila post odborné poradkyně, protože filmaři sledovali zákonitosti dobrodružného filmu a nehleděli na etnografickou přesnost. Film měl v socialistických zemích obrovský úspěch.

Gojko Mitić (1940) zastíňoval Pierra Brice dokonalou fyzičkou. Nikoli náhodou bývá Vinnetou v západoněmecké sérii oblečený, zatímco náčelníci v podání Gojka Mitiće jednájí polonazí a ukazují perfektní svaly.



Následovaly filmy:

**Náčelník Velký Had** (Chingachgook, die Grosse Schlange, 1967), režie Richard Groschopp. Podle románu Jamese Fenimora Coopera *Lovec jelenů*. Dobrodruha Nattyho Bumppoa – Koženou Punčochu ztělesnil „proti typu“ drobný blondák Rolf Römer, dále hraje mj. maďarská herečka Andrea Drahoťová. Natáčelo se v Bulharsku a na Štrbském plese.

**Zlato v Black Hills** (Spur des Falken, 1968), režie Gottfried Kolditz. Hraje mj. Barbara Brylská. Natočeno na Kavkaze. U nás v kinech se slovenským dabingem.

**Bílí vlci** (Weisse Wölfe, 1969), režie Konrad Petzold. Volné pokračování. Koprodukce s Jugoslávií (Bosna-film Sarajevo).

**Smrtečný omyl** (Tödlicher Irrtum; 1970), režie Konrad Petzold. Natáčeno v Polsku a Bulharsku.

**Statečný Osceola** (Osceola; 1971), režie Konrad Petzold. Natočeno na Kubě a v Bulharsku.

**Tecumseh** (1972), režie Hans Kratzert. Podle historické postavy náčelníka. Natočeno na Krymu a v Rumunsku.

**Apači** (Apachen; 1973) režie Gottfried Kolditz. Podle skutečného masakru Apačů. Natočeno ve spolupráci s rumunským studiem Bufta a Mosfilmem, v Rumunsku a Uzbekistánu.

**Ulzana** (1974), režie Gottfried Kolditz. Pokračování *Apačů*. Natočeno opět v Rumunsku a Uzbekistánu.

**Pokrevní bratři** (Blutsbrüder; 1975), režie Werner W. Wallroth. Bílého bratra hraje americký levicový zpěvák usazený v NDR Dean Reed. Natočeno v Rumunsku.

**Odvážný Severino** (Severino, 1978), režie Claus Dobberke. Odehrává se v Argentině, natočeno v Rumunsku.

**Zvěd** (Der Scout; 1983), režie Konrad Petzold. Natočeno v Mongolsku, poprvé nikoli na širokoúhlý anamorfický formát, ale na 1 : 1,66.

Připomeňme ještě nezdařenou písničkovou komedii, která nemá téměř žádný děj **Zpívej, kovboji** (Sing, Cowboy, Sing, 1981) s Deanem Reedem a Václavem Neckářem.

Poučení o evropských westernech poskytuje populárně pojatá fanouškovská kniha Karla Jordána *Tenkrát na Západě. Český průvodce světovými westerny*. Praha: Mladá fronta 2011.

## Sovětský svaz

V SSSR vzniklo několik westernů „pravých“, tedy odehrávajících se na Divokém Západě, například zdařilý **Bezhlavý jezdec** (Vsadnik bez golovy, 1972), podle románu Thomase Mayne-Reida, ve spolupráci s Kubánským filmovým institutem (ICAIC), a slabý **Ozbrojen a velmi nebezpečný** (Vooružjon i očej opasen, 1977), podle Francise Breta Harta, ve spolupráci s Barrandovem a s Rumunskem. Oba natočil Vladimír Vajštok na 70mm formát (u nás uváděn na 70 mm jen ten druhý). Písničky pro druhý snímek napsal Vladimír Vysockij, v tomto filmu hraje vedle Donatase Banionise také rumunský režisér Mircea Veroiu, sám tvůrce jednoho westernu, viz níže.

Další sovětské westerny spadají do kategorie **easternů**, tedy filmů, které následují syntaktické a zčásti i sémantické znaky žánru, ale odehrávají se na území sovětského Ruska, resp. SSSR, často za občanské války. Některá tato díla tak spadala do revolučně-historického nebo revolučně-romantického žánru.

Některé takové filmy vznikly už dříve, například **Muži v sedle** (Smělyje ljudi, 1950) režiséra Konstantina Judina se odehrávají ve třicátých letech, za války a po ní.

Další rozvoj žánru nastává v šedesátých letech, když Edmond Keosajan natočil na barvu a široký formát remake Perestianiho *Rudých ďáblů* (1923) pod názvem *Nepolapitelní mstitelé* (Něulovimyje mstiteli, 1966). Následovalo pokračování *Tajný úkol* (Novyje priključenija něulovimych, 1968) a ještě jedno, u nás už nepromítané a dvoudílné pokračování *Koruna ruského impéria aneb Znovu nepolapitelní* (Korona Rossijskoj imperii, ili Snova něculovimyje, 1971)

Westernové schéma má také vynikající drama z poválečné Litvy o bratřech Lokisech (Medvědech), kteří mstí svého otce, starostu obce, zavražděného tzv. lesními bratry (antikomunistickými partyzány) *Nikdo nechtěl umírat* (Niekas nenorejo mirti, 1965), režie Vytautas Žalakevičius. Hrají Donatas Banionis, Juozas Budraitis, Regimantas Adomajtis, Bruno O'ya aj.

Nejkultovnějším ruským easternem je *Bílé slunce pouště* (Běloje solnce pustyni, 1969), režie Vladimír Motyl. O rudoarmějci, který kdesi ve Střední Asii musí střežit harém.

Vykutáleným easternem plným intertextových odkazů debutoval Nikita Michalkov: *Svůj mezi cizími* (Svoj sredi čužich, čužoj sredi svojich, 1974). K žánru se řadí i snímek Jurije Čuljukina *Popovídáme si, bráško...* (Pogovorim, brat..., 1978).

Další easterny vznikly ve středoasijských republikách SSSR.

## Jugoslávie

**Gibanica western** nebo také **partyzánský western** v bývalé Jugoslávii uplatňoval syntaktické znaky žánru na příběhy z národně osvobozenického boje proti fašistickým okupantům a domácím zrádcům: „borba protiv okupatora i domaćih izdajnika“.

Jsou to tedy vždy westerny „nepravé“, neodehrávají se na Divokém západě, ale na „divokém Balkáně“. Kterému se někdy říká „sud prachu“, a to je vlastně také westernová rekvizita.

Gibanica western rozvinuli především režiséři Živorad „Žika“ Mitrović, Hajrudin Krvavac „Šiba“ a Predrag Golubović.

V černobílém bosenském filmu *Diverzanti* (1967), režie Hajrudin Krvavac „Šiba“, dostane diverzní jednotka za úkol zničit německé letiště. Hrají Rade Marković, Velimir „Bata“ Živojinović jako Korčagin, Ljubiša Samardžić aj.

V následujícím, barevném bosenském filmu *Most* (1969), režie Hajrudin Krvavac „Šiba“, dostane diverzní jednotka za úkol zničit most přes řeku Taru. Velimir „Bata“ Živojinović jako Tygr aj. Způsob, jak si Tygr sestavuje jednotku, připomíná Chrise ze *Sedmi statečných*.

V podobném stylu, ale s větším humorem baví diváky *Muži s granáty* (Bombaši, 1973), režie Predrag Golubović. Velimir „Bata“ Živojinović a Ljubiša Samardžić hrají dva partyzánské spolubojovníky, kteří ničí německá kulometná hnízda.

Westernové prvky najdeme i ve strhujícím bosenském partyzánském dramatu *Hluchý střelný prach* (Glivi barut, 1990), režie Bato Čengić.

Podmnožinou **gibanica westernu** je **kosovský western**, specifický tím, že se odehrává na území Kosova a Metohije, kde pořádkové síly po druhé světové válce bojovaly s nepřátelskými bandami.

Tak vznikl diptych barevných a širokoúhlých filmů *Kapitán Leši* (Kapetan Leši, 1960), režie: Živorad „Žika“ Mitrović, a *Konec vzpoury* (Obračun, 1962), režie: Živorad „Žika“ Mitrović. Oba filmy o kapitánovi Ramizovi Lešim, „junakovi Metohije“, byly do kin v ČSSR uvedeny

až počátkem roku 1964. Jako svého druhu náhražky amerických westernů (*Sedm statečných* a *Velká země* byly teprve na cestě do zdejších kin) dosáhly u nás vysoké návštěvnosti: na *Kapitána Lešiho* přišlo 1 519 500 diváků, na *Konec vzpoury* 1 457 500 diváků.

Asi půl milionu pak přišlo u nás koncem dekády (kdy byly v československé distribuci příznivé podmínky pro uvádění jugoslávských a rumunských filmů, protože filmy z pěti invazních zemí kina od 21. srpna 1968 do dubna 1969 bojkotovala), na další kosovský western téhož režiséra ***Bratr doktora Homéra*** (Brat doktora Homera, 1968), režie Živorad „Žika“ Mitrović, s Batou Živojinovićem a typickými westernovými situacemi.

Ke kosovským westernům můžeme počítat i kosovské rodinné drama ***Vlk z údolí Prokletí*** (Vuk sa Prokletija / Uka i Bjeshkëve të nemura, 1968), režie Miomir Stamenković. Tragédie otce, jehož syn kolaboroval s italskými fašistickými okupanty. 450 tisíc diváků v kinech ČSSR.

## Rumunsko

Rumunská kinematografie Ceaușescovy éry byla žánrům zaslíbená, vyzkoušela snad všechny, co jich na světě je. Proto se na ní skvěle objasňuje, jak žánry fungují.

Proto nemůže Rumunsko chybět v našem výkladu dějin světové kinematografie.

Někde v Hollywoodu nebo jinde na Západě se zrodil jistý žánr, to je jeden konec či spíše začátek provazu.

V rumunském studiu Buftea nahmatáme konec druhý.

V případě westernu je to obzvlášť hezké.

Už jsme Rumunsko navštívili při zkoumání sandálových filmů.

Westernové zastavení v oné překrásné zemi proto není první a nebude ani poslední.

Rumunským westernům říkají Rumuni **mămăligă western** nebo také „western- mămăligă“, viz např. Tudor Caranfil, *Dictionar de filme românești*. București – Chișinău: Litera Internațional, 2003, s. 172. Nebo glosu Andreie Gorza k filmu Radu Judeho *Aferim!*: Andrei Gorzo, *Aferim! și westernul* (I). Dostupné z: <http://aarc.ro/articol/aferim-si-westernul>.

Mămăligă je kukuřičná kaše. Jí se jako příloha, například k zelným závitkům (sărmale), nebo se sýrem a se smetanou (mămăliga cu brânza și smântâna).

Podobně jako v jiných nehollywoodských kinematografiích můžeme v Rumunsku rozlišit westerny „pravé“ a „nepravé“.

První a „pravá“ byla série čtyř původem televizních francouzsko-západoněmecko-rumunských filmů podle pentalogie Jamese Fenimora Coopera, které se u nás hrály v kinech:

***Lovec jelenů*** (Vânătorul de cerbi, Sergiu Nicolaescu, 1968).

***Statečný Mohykán*** (Ultimul Mohican; Jean Dréville & Sergiu Nicolaescu, 1969).

***Dobrodružství v Ontariu*** (Aventuri in Ontario; Sergiu Nicolaescu, 1970).

***Prérie*** (Preria; Pierre Gaspard-Huit & Sergiu Nicolaescu, 1971).

Jak vidíme, vynechán byl čtvrtý díl pentalogie, román *Průkopníci*.

„Pravou“ westernovou sérií byly i tři filmy o třech sedmihradských bratrech, Ionovi (Ovidiu Iuliu Moldovan), Traianovi (Ilarion Ciobanu) a Romulovi (Mircea Diaconu), na Divokém západě, při jejichž realizaci se vystřídali dva mladí přátelé, nadějní režiséři „povodňové“ generace sedmdesátých let Dan Pița a Mircea Veroiu:

*Prorok, zlato a Transylvánci* (Profetul, aurul și ardelenii; Dan Pița, 1978).  
*Umělkyně, dolary a Transylvánci* (Artista, dolarii și Ardelenii; Mircea Veroiu, 1978).  
*Kojenec, nafta a Transylvánci* (Pruncul, petrolul și Ardelenii; Dan Pița, 1981).

„Nepravou“ sérií byl cyklus o dobrodruhovi jménem Mărgelatu. Jezdil na koni, louskal slunečnicová semínka, vyplivoval slupky (nadšení mladí diváci následně také louskali semínka a vyplivovali slupky) a nosil kovbojský klobouk. Hrál ho nejurostlejší hezoun rumunské kinematografie Florin Piersic. Hrál ho ve stylu Clinta Eastwooda.

Scénáře k sérii psal Eugen Barbu, dříve autor scénářů k cyklu o hajducích. Mărgelatovy příběhy můžeme brát i jako další hajduckou sérii, situovanou do časově bližšího období. Namísto sečných zbraní používají se pistole. Namísto turecké či fanariotské nadvlády jsme v době rumunského národního obrození.

Zřetelná je, jak napsal Tudor Caranfil, „silná vůně spaghetti westernů“, viz Tudor Caranfil, *Dictionar de filme românești*. București – Chișinău: Litera Internațional, 2003, s. 74. Nejenže Florin Piersic – Mărgelatu chce vypadat jako Clint Eastwood, ale i hudba Georga Grigoriu připomíná hudbu Ennia Morriconeho.

Tak žánr z Hollywoodu doputoval do Itálie, proměnil se ve spaghetti western a ze spaghetti westernu v māmāligā western.

Sérii Mărgelatu tvoří šest filmů, jejichž návštěvnost postupně klesala:

*Skalní cesta* (Drumul oaselor; Doru Nastase, 1980).

*Zlatá růže* (Trandafirul galben; Doru Năstase, 1982).

*Vzpouza podsvětí* (Misterele Bucureștilor; Doru Năstase, 1983).

*Stříbrná maska* (Masca de argint; Gheorghe Vitanidis, 1985).

*Náhrdelník* (Colierul de turcoaze; Gheorghe Vitanidis, 1985).

*Za všechno se platí* (Totul se plătește; Mircea Moldovan, 1987).

## Polsko a Maďarsko

Z polské produkce stojí za zmínku snad jediné westernově koncipované dílo:

*Právo a pěst* (Prawo i pięść, 1964), režie Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski. Příběh se odehrává po válce na západním, tzv. znovuzískaném území (Ziemie Odzyskane), odkud je odsunováno německé obyvatelstvo a přicházejí, podobně jako u nás do bývalých Sudet, různí dobrodruzi. V hlavní roli Gustaw Holoubek. Evidentní je inspirace americkým westernem *V pravé poledne*, včetně černobílého obrazu na klasickém formátu a úvodní písničky.

V Maďarsku režisér György Szomjas natočil dva zbojnické filmy jako westerny. Hudbu složil a titulní píseň k prvnímu nazpíval skvělý Ferenc Sebő: *Pod nohama jim vítr fíčí* (Talpak alatt fűtyül a szél, 1976). Brutální jako spaghetti byli pak jeho *Zlosynové* (Rosszemberek 1978).

## České snění o Divokém západě

Romantiku Divokého západu a zálesáckého života prožívali Češi silně jako žádný jiný národ na světě, kromě Američanů. Od konce první světové války ji u nás rozvíjelo trampské hnutí. Oblíbenou četbou byly od konce 19. století mayovky. V letech 1935–1944 vyšlo 407 sešitů *Rodokapsů* (Romány do kapsy), dobrodružných a kriminálních románů, z nichž se velká část

odehrávala na Divokém západě. Některé byly přeloženy, nejčastěji z němčiny nebo angličtiny, jiné psali čeští autoři pod různými pseudonymy, například Jan Hron.

V socialistické éře měla pro několik generací mladých čtenářů obrovský význam dnes již kultovní edice KOD (Knihy odvahy a dobrodružství). Založena v roce 1954, přinesla jako první svazek válečný *Příběh opravdového člověka* od Borise Polevého a druhým svazkem byla *Klapzubova jedenáctka* Eduarda Basse. Ale již jako 18. svazek zde v roce 1958 vyšel *Syn lovce medvědů*. Tak se mezi čtenáře vrátil Karel May, nově v čtivých překladech Vítězslava Kocourka, které ovšem byly spíše převyprávěním původního textu.

Koncem války natočili herci Rudolf Hrušínský a František Salzer parodii na rodokapsy *Pancho se žení* (natočeno 1944, uvedeno 1946).

Parodií byl i krátký loutkový film Jiřího Trnky *Árie prémie* (1949), který obsahuje i písničku z pozdějšího *Limonádového Joa*.

Návratem k westernu byla

*Smrt v sedle* (1959), režie Jindřich Polák. Širokoúhlý formát Totalvison, natáčeno souběžně i na klasický formát. Eastmancolor. 3 052 846 diváků v českých zemích (do 1987), na Slovensku 645 000 (do 1965), celkem tedy asi 3,7 milionu.

Následovala legendární parodie Jiřího Brdečky a Oldřicha Lipského *Limonádový Joe* (1964).

Souběžně se v kinech hrál *Poklad na Stříbrném jezeře* a *Sedm statečných*. Westernovou módu doplňovaly písničky: *Zdvořilý Woody* (1963) Karla Gotta a *Ze soboty na neděli* (1964) Václava Neckáře.

Z generace nové vlny byl jako western propagován film

*Kolonie Lanfieri* (1969), koprodukce ČSSR-SSSR, režie Jan Schmidt. Širokoúhlý, černobílý. Podle povídky Alexandra Grina.

Další pokusy o český western vycházejí od scenáristy Jiřího Křižana. Podle jeho scénářů na základě povídek Jacka Londona natočil Zdenek Sirový v gottwaldovském studiu skromný povídkový triptych *Kaňon samé zlato* (1970).

Jako „valašský western“ byly vnímány *Stíny horkého léta* (1978), režie František Vlácil.

Opět Zdenek Sirový a opět v Gottwaldově natočil dětský western *Cesta na jihozápad* (1989).

„Hanáckým westernem“ je drama *Je třeba zabít Sekala* (1998) v režii Vladimíra Michálka.

Westernem se inspiroje i seriál *Zdivočelá země* (1997–2012), jak ho podle Jiřího Stránského natočil Hynek Bočan.

Za western považuje Věra Plívová-Šimková svůj dětský snímek *Lišáci, Myšáci a Šibeničák* (1970).

Trapně skončila komedie *Westernstory* (2011), kterou napsal a v boskovickém westernovém městečku režíroval brněnský divadelník Vlastimil Peška.



## Návštěvnost filmů z Divokého západu v šedesátých letech v ČSSR

(první číslo počet platících diváků v českých kinech, druhé ve slovenských):

1963

*V pravé poledne*, 2 153 500 + 607 300

1964

*Poklad na Stříbrném jezeře*, 6 442 600 + 1 887 000

*Sedm statečných*, 6 048 000 + 1 465 600

*Velká země*, 3 649 300 + 808 000

1965

*Vinnetou*, 6 341 100 + 2 349 300

*Vinnetou – Rudý gentleman*, 6 122 100 + 2 055 100

*Old Shatterhand* 3 451 400 + 1 186 200

1966

*Na sever Aljašky* 2 780 400 + 937 400

*Synové Velké medvědice* 1,737 900 + 1 029 200, celkem nakonec 4,8 mil. v ČR,

1967

*Vinnetou – Poslední výstřel*, 3 316 400 + 1 155 000

*Zlatokopové z Arkansasu*, 2 159 200 + 701 400

*Rio Bravo*, 3 927 600 + 1 166 200

1968

*Dostavník*, 1 185 100 + 578 600

*Podzim Cheyennů*, 322 900 + 45 000

*Náčelník Velký had* 1 232 400+476 000

1969

*Hombre*, 1 430 800 + 432 300

*Pod kopyty stád*, 502 900 + 399 600

*Jízda Vysočinou*, 1 298 300 + 361 500

1970

*Bandolero*, 805 500 + 279 200

*Grošák*, 618 400 + 138 400

*Profesionálové*, 1 260 600 + 356 600

*Zlato v Black Hills* 670 200+252 900

Celkem filmy z Divokého Západu v ČSSR přesáhly v 60. letech 81 milionu diváků.

## Nejnavštěvovanější filmy jiných socialistických produkcí v ČSSR 1960–1989:

1. SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE, NDR 1965 (4,8)
2. SEXMISE, Polsko 1984 (3,7)
3. FARAÓN, Polsko 1965 (2,0)
4. MRAZÍK, SSSR 1964 (2,0)
5. APAČI, NDR 1973 (2,0)
6. DÁKOVÉ, Rumunsko 1966 (1,9)
7. NÁČELNÍK VELKÝ HAD, NDR 1967 (1,9)
8. BÍLÍ VLCI, NDR 1969 (1,5)
9. KAPITÁN LEŠI, Jugoslávie 1962 (1,5)
10. POKREVNÍ BRATŘI, NDR 1975 (1,5)

Šest z deseti nejkasovnějších socialistických titulů v českých a slovenských kinech jsou westerny, z nich pět jsou indiánky ze studia DEFA a jedno místo patří kosovskému westernu. Seznam doplňují dva starověké kolosy, jedna sci-fi komedie a jedna klasická pohádka.