



8.3 – Expresionistická mizanscéna v L'Herbierově filmu *Don Juan a Faust*.



8.4 – Roh místnosti v sídle Usherů v Epsteinově *Zániku domu Usherů* dokládá vliv německého expresionismu.



8.5 – Víceexpozice v impresionistickém stylu popisují v *Ulici* hrdinovy představy o radostech, jež ho očekávají ve městě.



8.6 – *Plášť* obsahuje groteskní prvky odkazující německému expresionismu, jako je například tento obří kouřící čajník, který ohlašuje začátek podivné snové sekvence.



8.7 – Záběr z pohledu vyděluje ve stylu sovětské montáže hlavní postavy filmu *Cesta matky Krausenové ke štěstí* proti obloze, když pochodují při manifestaci.



8.8 – Když se hrdinka (není vidět) snímku *Podzemí* dívá na dům, víceexpozice, upomínající na francouzský impresionismus, ukáže její představu darebáka.

matografie získaly v důsledku zavedení zvuku na důležitosti. Mezi evropskými státy se obnovil konkurenční boj.

Navic začala v Evropě v roce 1929 velká hospodářská krize. Vzhledem k těžkým časům se mnoho firem a vlád chovalo spíše nacionalisticky a zájem o mezinárodní spolupráci upadal. Nástup krajně levicových a extrémně pravicových diktatur v Evropě a Asii znamenal prohloubení rozdílů a nové územní soupeření, což nakonec vedlo k další světové válce. „Film Europe“ od začátku 30. let jen skomírala, ale některé její příznaky vydržely. Jistá část filmů stále zůstávala v distribuci a produkční firmy při natáčení často spolupracovaly.

## „Mezinárodní styl“

### Míšení stylistických postupů

Mezi státy se rovněž pohybovaly stylotvorné vlivy. Francouzský impresionismus, německý expresionismus a sovětská montáž vznikly jako převážně národní směry, ale filmaři zabývající se těmito styly se vzájemně seznamovali se svými díly. Do poloviny 20. let v sobě spojil mezinárodní avantgardní styl znaky všech těchto tří hnutí.

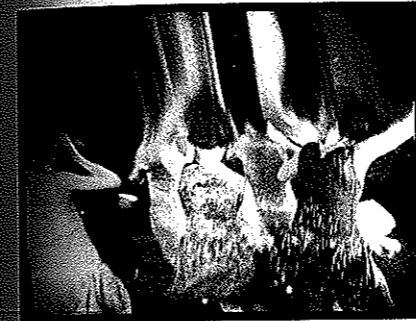
*Caligariho* úspěch ve Francii v roce 1922 přiměl francouzské režiséry, aby do svých filmů přidali něco expresionismu. Impresionistický režisér Marcel L'Herbier vyprávěl ve svém filmu z roku 1923 *Don Juan a Faust* paralelně příběh obou slavných hrdinů, přičemž Faustovy scény natočil v kulisách a v kostýmech v expresionistickém stylu (8.3). Jean Epstein zkombinoval v roce 1928 v *Zániku domu Usherů* impresionistickou kameru s expresionisticky pojatou výpravou, aby dodal snímku,

natočenému podle povídky Edgara Allana Poea, tajuplnou a zlověstnou náladu (8.4).

V německých filmech se zase objevovaly prvky subjektivních kamerových postupů typické pro francouzský impresionismus. V *Ulici* Karla Gruneho, což byl raný příklad filmu ulice (viz s. 124), najdeme mnohonásobné prolínání obrazů, vyjadřující hrdinovy vize (8.5). Snímky *Poslední štace* a *Varieté* zpomalily subjektivní kinematografické efekty, které měly původ ve Francii (viz 5.23–5.25). Okolo poloviny 20. let se stírala hranice mezi francouzským impresionismem a německým expresionismem.

Hnutí montáže vzniklo o něco později, ale importované filmy umožňovaly sovětským režisérům pochytit evropské stylové trendy. Rychlý rytmický střih, jehož průkopníky byli v roce 1923 Jean Epstein a Abel Gance, po roce 1926 dále rozvíjeli sovětské filmaři (viz s. 142). Adaptace Gogolova *Pláště*, kterou v roce 1926 natočili Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg, se vyznačuje nadsazeným herectvím i režii, čímž připomíná ty hlavní německé expresionistické filmy (8.6). A naopak, od roku 1926 ovlivňovaly zahraniční tvůrce filmy sovětské montážní školy. Levicoví filmaři v Německu uvítali sovětský styl jako prostředek k natáčení politicky angažovaných filmů. V záběru závěrečné pochodové scény z filmu *Cesta matky Krausenové ke štěstí* (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, 1929; rež. Piel Jutzi; 8.7) se opakuje vrcholná scéna demonstrace z Pudovkinovy *Matky* (viz 6.49). Sovětský vliv ještě zesílil s tím, jak levicová kinematografie reagovala ve 30. letech na vzestup fašismu.

Francouzské, německé a sovětské postupy ovlivnily filmaře v mnoha zemích. U dvou nejvýznamnějších anglických režisérů 20. let najdeme vliv francouzského impresionismu. Anthony Asquith použil ve svém druhém filmu *Podzemní dráha* (*Underground*, 1928), vyprávějícím příběh lásky a žárlivosti v obyčejném dělnickém prostředí, odpoutanou kameru a několik subjektivních



8.9 – V tomto záběru ze *Světového šampiona* použil Hitchcock deformující zrcadla, aby vyjádřil hrdinův duševní zmatek při večírku.



8.10 – Záhadná scéna z *Bláznivé stránky*, v níž se chovanec posedlý tancem objeví v bohatém kostýmu v expresionistických dekoracích, zahrnujících i vířící pruhovaný balon.



8.11 – V *Prezidentovi* a dalších raných filmech věnoval často Dreyer stejnou pozornost výpravě a rekvizitám jako hlavnímu ději (srov. s. 3.14).

víceexpozic (8.8). Mnoho subjektivních pasáží z filmu Alfreda Hitchcocka z boxerského prostředí *Světový šampion* (1927) ukazuje, do jaké míry si osvojil impresionistické postupy (8.9). Hitchcock rovněž přiznával své dluhy německému expresionismu, jeho vliv je zřejmý v *Příšerném hostovi* (*The Lodger*, 1926). Celá desetiletí čerpal z avantgardních postupů, které se naučil ve 20. letech.

Mezinárodní vliv komerční avantgardy pronikl i do vzdáleného Japonska. To ve 20. letech vstřebávalo západní modernismus v různých uměleckých oborech, především v literatuře a malířství. Přivítalo futurismus, expresionismus, dada i surrealismus. Jeden z mladých filmařů, dobře komerčně zavedený Teinosuke Kinugasa, který měl za sebou již více než třicet nízkorozpočtových filmů, udržoval kontakty s tokijskými modernistickými spisovateli a s jejich pomocí natočil v roce 1926 bizarní nezávislý film *Bláznivá stránka* (*Kurutta ippéddži*), v němž dohnal impresionistické a expresionistické postupy do nových krajností. Kinugasa, inspirovaný *Caligariem*, umístil děj do blázince a vyšinuté vize chovanců často provází deformovaná kamera a expresio-

nistické dekorace (8.10; srov. se snímky z *Caligariho* a dalších německých expresionistických filmů v kapitole 5). Děj, který motivuje tyto podivné scény, je plný flashbacků a fantazijních pasáží. Další Kinugasaův film *Křižovatka* (*Crossroads*, 1928) nebyl tak náročný, ale také odrážel vlivy evropského avantgardního filmu. Byl to první japonský film, který se dočkal uvedení v Evropě.

### Carl Theodor Dreyer: evropský režisér

Carl Theodor Dreyer byl v pozdní éře němého filmu typickým představitelem mezinárodního režiséra. Začínal v Dánsku jako novinář a od roku 1913 působil jako scenárista v Nordisku, když tato společnost ještě byla v plné síle. První film, který režíroval, *Prezident* (*Praesidenten*, 1919), obsahoval tradiční skandinávské prvky, včetně nápadité výpravy (8.11), relativně přísného stylu a dramatického osvětlení. Jeho druhý film, *Listy ze satanovy knihy* (*Blade af satans bog*, 1920), vznikl také v Nordisku – pod vlivem *Intolerance* D. W. Griffitha v něm vyprávěl několik příběhů o utrpení a víře.



8.12 vlevo – Decentrováný detail proti prázdnému pozadí v *Utrpení Panny orleánské* zneklidňuje, a zároveň nám umožňuje sledovat jímavý výkon Falconettiové v hlavní roli.

8.13 vpravo – Nestejná okna v dekoracích soudní síně v *Utrpení Panny orleánské* připomínají předchozí ovlivnění výtvarníka Hermanna Warma německými expresionistickými filmy.



8.14 vlevo – V *Upírovi* sleduje hrdina odtělesněný stín muže s dřevěnou nohou a vidí, jak se spojí se svým majitelem.

8.15 vpravo – Tento záběr ukazuje výhled „mrtvého“ protagonisty okénkem v rakvi, kterým na něj zírá stará žena, již sledoval.

V té době zemřel jeden ze zakladatelů Nordisku Lau Lauritzen a společnost se rozpadla. Carl Theodor Dreyer a Benjamin Christensen odešli natáčet pro Svenku do Švédska. Christensen natočil *Čarodějnictví v průběhu věků*, zatímco Dreyer trpkou komedii *Čtvrtý šátek paní Margarety* (*Präståkan*, 1920). Během následujících několika let se Dreyer pohyboval mezi Dánskem a Německem, kde natočil ve studiu Ufy *Michaela* (1924). V Dánsku se přidal k vznikající společnosti Palladium a natočil pro ni *Pán domu aneb Tyránův pád* (*Du skal aere din hustru*, 1925). Jde o komorní komedii o rodině, která podvede autokratického pána domu, aby mu došlo, jak tyranizuje manželku. Tento snímek zajistil Dreyerovi mezinárodní renomé, zvláště ve Francii. Po krátkém pobytu v Norsku, kde točil v norskó-švédské koprodukcii, si Dreyera najala prestižní Sociétés Générale de Films (která rovněž produkovala Ganceho *Napoleona*), aby pro ni natočil film ve Francii.

Výsledkem byl snad nejlepší film ze všech mezinárodních projektů němčiny: *Utrpení Panny orleánské* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928). Obsazení a štáb byly mezinárodní. Dánský režisér řídil výtvarníka Hermanna Warma, který se podílel na *Caligarim* a dalších německých expresionistických filmech, a maďarského kameramana Rudolfa Matého. Většina herců pocházela z Francie.

*Panna orleánská* smísila vlivy francouzských, německých a sovětských avantgardních hnutí do nového

odvážného stylu. Dreyer, který se ve filmu soustředil na Janin proces a popravu, použil mnoho detailních záběrů, často decentrováných a natočených na prázdném bílém pozadí. Prostorová spojení budící závrať sloužila k intenzivnějšímu soustředění pozornosti na tváře herců. Dreyer použil nový panchromatický filmový materiál (viz s. 156), který umožňoval, aby se herci obešli bez nalíčení. Detailní záběry odhalují každou podrobnost tváře. Renée Falconettiová podala v roli Jany úžasné přesvědčivé a vášnivý výkon (8.12). Skrovná scéna obsahovala rysy potlačeného expresionismu (8.13), dynamické pohledy a zrychlený subjektivní střih ve scéně z mučírny dokazují vliv sovětské střihové školy a francouzského impresionismu.

*Panna orleánská* byla navzdory výtkám, že na němý film až příliš spoléhá na dlouhé rozmluvy, všeobecně považována za mistrovské dílo. Producent měl ovšem po marnotratných výdajích s *Napoleonem* finanční problémy a nebyl schopen zaplatit další Dreyerův projekt. Protože výroba filmů v Dánsku klesala, rozhodl se Dreyer pro postup, který byl mezi experimentálními filmaři běžný: našel si mecenáše. Bohatý šlechtic poskytl finanční prostředky na film *Upír* (*Vampyr*, 1932) a za to mohl sehrát titulní roli.

*Upír* je, jak již název naznačuje, hororový film, ale jen málo se podobá takovým hollywoodským příkladům tohoto žánru, jako byl *Drákula* (*Dracula*, 1931), vyro-

bený studiem Universal o rok dříve. Místo přehlídky netopýrů, vlků a jasně daných pravidel upířího chování tento film vyvolává nevysvětlitelnou, stěží postřehnutelnou hrůzu a děs. Výletník, který se ubytuje ve venkovském hostinci, zaznamená při svých toulkách mlhavou okolní krajinou několik nadpřirozených událostí (8.14). Zjistí, že nemoc dcery místního statkáře patrně souvisí s jejím záhadným lékařem a zlověstnou starou ženou, která za ní občas přichází. Hrdinovo pátrání končí snem, v němž vidí sám sebe mrtvého (8.15). Řada scén v *Upírovi* budí dojem, jako by se právě mimo obraz odehrávaly děsivé události – ale kamera je příliš pomalá, aby je zachytila. V oběhu je mnoho vizuálně nekvalitních kopií *Upíra*, ale dobrá 35mm kopie ukazuje, jak Dreyer uměl využít světlo, mlhavou krajinu a pohyb kamery, aby umocnil děsivou atmosféru.

*Upír* se natolik odlišoval od ostatních filmů své doby, že se po svém uvedení setkal s nepochopením. A to byl konec Dreyerových mezinárodních toulek. Usadil se v Dánsku, a protože nesehnal finance na další projekt, vrátil se k novinářské profesi. Během druhé světové války se potom vrátil k natáčení hraných filmů.

## Filmové experimenty mimo hlavní proud

V průběhu 20. let se začaly specializované umělecké filmy odlišovat od masové filmové zábavy a objevovaly se stále radikálnější typy filmování. To byl experimentální, nebo nezávislý avantgardní film. Experimentální filmy bývaly obvykle krátké a vznikaly mimo zavedená filmová studia. Často šlo o záměrné pokusy podkopat zaběhlé konvence komerčních filmářských postupů.

K financování projektů mohli tvůrci využít vlastní peníze, anebo si mohli najít bohatého mecenáše, případně částečně spolupracovat s mainstreamovou produkcí. Navíc prostor pro experimentální filmy poskytovaly i nově vzniklé filmové kluby (*ciné-clubs*) a specializované biografy, které uváděly umělecké snímky (viz box). Stejně jako ostatní druhy alternativní filmové tvorby se i experimentální trendy objevily záhy po první světové válce izolovaně v jednotlivých zemích a mezinárodnější charakter získaly až později.

V průběhu prvních desetiletí 20. století přišli malíři a spisovatelé s širokou škálou modernistických stylů, včetně kubismu, abstraktního umění, futurismu, dadaismu a surrealismu. V mnoha případech natočili jeden nebo dva filmy umělci hlásící se k jednotlivým uměleckým směrům. Jindy se zase mladí filmaři nechali

okouzlit myšlenkou vytvořit alternativní, nekomerční film.

V 10. letech vzniklo v rámci těchto stylových hnutí několik experimentálních filmů, ale žádný z nich se, pokud víme, nedochoval. Italští umělci Bruno Corra a Arnaldo Ginna dokonce ještě před rokem 1910 údajně používali ve svých krátkých filmech ručně kolorované abstraktní tvary. Skupina ruských futuristických malířů natočila v roce 1914 parodii nazvanou *Drama v kabaretu futuristů č. 13* (*Drama v kabare futuristov no. 13*), ale o tomto zajímavém snímku se toho moc neví.

Několik futuristických filmů vzniklo v Itálii. *Futuristický život* (*Vita futurista*) natočila skupina futuristických umělců v letech 1916 až 1917. Hnutí jím chtělo oslavit nový „věk strojů“. Umělci zrušili konvenční logiku a nechali se fascinovat zachycením rychlých dějů, natáčeli dokonce následně po sobě jdoucí události, jako by se děly současně. *Futuristický život* se skládal z několika ničím nespojených absurdních segmentů, včetně scény, v níž se malíř Giacomo Balla dvoří křeslu a žení se s ním. Dochované ukázky svědčí o tom, že ve filmu bylo použito deformujících zrcadel a více-expozic; je tedy možné pokládat ho za předchůdce francouzského impresionismu a avantgardních filmů. Jeden komerční producent vyrobil dva filmy, které režíroval futuristický fotograf Anton Bragaglia: *Il perfido canto* a *Thais* (oba 1916). První, který podle Bragaglia obsahoval novátorské postupy, je ztracený. Film *Thais* se dochoval, ale je méně radikální než ostatní, s kontinuálním dějem i scénami, rozmazaným ohniskem (*blurred focus*) a kostýmy, které mu dodávají lehce futuristický vzhled.

Kvůli nedostatku dochovaných dokladů o raných experimentálních filmech musíme začít náš výklad o nezávislém avantgardním filmu až ve 20. letech. V experimentálním filmu existovalo šest hlavních trendů: abstraktní animace, filmy vycházející z dada, surrealismu, *cinéma pur*, lyrická dokumentární tvorba a experimentální hrané filmy.

### Abstraktní animace

Na přelomu 19. a 20. století se malíři stále více klonili k tvorbě v bezpředmětném (abstraktním) stylu. Někdy divák zjistil jen podle názvu, co představují tvary na obraze. Skutečným přelomem byl obraz Vasilije Kandinského z roku 1910 *Abstraktní akvarel*: na plátně byly tvary a barvy, ale nic nezobrazovaly. Ostatní malíři rychle následovali jeho příkladu a obrazová abstrakce se stala jedním z nejdůležitějších trendů moderního umění.