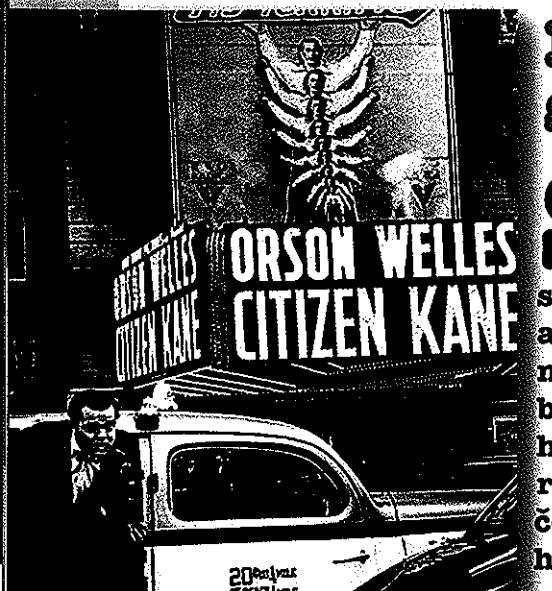


DEJINY FILMU

Hollywood v ére štúdiového systému (1920-1960)

Spočiatkom dvadsiatych rokov minulého storočia sa už americká kinematografia nepotrebovala hľadať - skôr iba zdokonaľovala to, čo už vedela. Predovšetkým spôsob rozprávania príbehov, ktoré sice boli nemé, no nikoho ani nenapadlo chcieť, aby boli so zvukom. Ony vlastne ani neboli nikdy celkom nemé. Živý hudobný sprievod bol bežným štandardom, orchestre často dopĺňali filmy okrem hudby aj zvukovými efektmi a výnimkou neboli ani živí rozprávači, ktorí menej chápavým divákom vysvetľovali, čo sa deje na plátne. Ľudia sa zamilovali do prvých hviezd a nechávali sa unášať príbehmi všetkých žánrov.



Čarodejník z krajiny Oz (1939)



Štúdiovsky systém

Filmové štúdiá sa nijako nelišili od tovární... Hierarchii kralovali majitelia štúdií, ktorí väčšinou sídlili v New Yorku a nemali radi ani tak filmy ako peniaze, ktoré v tomto biznise kolovali. Tí ale stáli mimo oči verejnosti, ktorí o ich prítomnosti často ani nevedeli. Pre ňu boli najvyššimi Šaržami šéfom štúdia, ktorí zodpovedali za ich fungovanie a za to, čo sa bude nakrúcať. Zamestnávali producentov, tľ dohliadali na režisériov, ktorí zasa vládli hercom. Štúdiá zamestnávali desiatky scenáristov (často sa ich niekoľko podielalo na jednom filme - jeden písal komické sekvencie, iný romantické scény a ďalší napríklad dialógy), stovky technikov a ďalších zamestnancov. V štúdiách boli nemocnice a pôrodnice, cez kultisy nebolo vidieť na okolitej svet, a štúdiá tak vlastne vytvárali svoj vlastný vesmír, z ktorého každý týždeň vypadol jeden film.

Päťica veľkých štúdií Paramount, Fox, MGM, Warner Brothers a RKO vlastnila rozsiahle refazole kín, ktoré mohli automaticky dotvárať vlastnými filmami, čím si zaisťovali odbyt aj návštěvnosť. Každé štúdio bolo orientované na iné prostredie, iné žánre a iných divákov, takže si vzájomne nekonkurowali a mohli do značnej miery spolupracovať a požičiavať si hviezdy alebo režisériov.

60 BLOKBASTER

Sila Paramountu spočívala v silných režisérskych osobnostiach, ktoré boli najčastejšie z Európy. Tej sa pochopiteľne nepáčilo, že jej talenty odchádzajú do zámoria. Paramount bol jediným veľkým štúdiom, ktoré dávalo v osobe šéfa štúdia - C. B. DeMilla - svojim režisériom (Preston Sturges, Josef von Sternberg, Ernst Lubitsch, Billy Wilder) veľkú voľnosť. Tí sa mu za to odmietali rozmanitým spektrom filmov, ktoré sihalo od rôznorodých komédii (napr. filmy bratov Marxovcov) až po temné filmy noir. Bohatost ponuky doplnil svojimi nákladnými spektáklami (*Desato ríkázaní*, 1956) sám C. B. DeMille, ktorý mimo vedenia štúdia aj režíroval.

S európskymi tvorcami spolupracovalo aj štúdio Fox, ktoré ako prvý nájalo Nemcov, konkrétnie expresionistického režiséra Friederika Wilhelma Murnaua, ktorý v roku 1927 nakrútil pre Fox *Východ Slnka*. Je ironiu, že jedným z najväčších trihákov a zároveň aj prepádákov štúdia bola *Kleopatra*. Tá prvá - z roku 1917 - štúdiu pomohla k uznaniu a úspechu, tá druhá - o 46 rokov mladšia - s Elizabeth Taylor ho zase skoro potopila. Na biblické veľkofilmov si ale štúdio Fox potrpelo. Napokon, práve v ňom v roku 1953 vznikol prvý širokohľavý film, *Rúcho... o rúchu Ježiša Krista* a ďalších kresťanoch. Ale okrem biblických eposov produkovalo aj viac-menej tradičné westerny a muzikály.

Warner vsadili na výrazné žáre a nebáli sa provokovať, takže u nich vznikli najdrsnnejšie gangsterky tridsiatych rokov. Napokon stáli aj na počiatku štýlizovanej sérií filmu noir, za ktorej prvú lastovičku sa počíta Hustonov film *Maltézsky sokol* (1941). V ňom sa konečne stal hviezdom Humphrey Bogart, ktorý si hned o rok neskôr zahrá aj v inej slávnej klasickej Warner Brothers, kultovej *Casablanca* (1942). Odvážni Warneri sa nebáli prísť ani s experimentálnymi muzikálmi Busbyho Berkleya alebo s depresívnu *Električkou*.

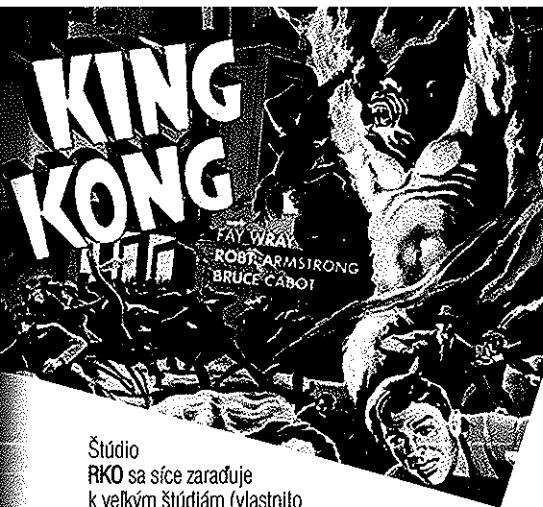
zvaná *Túžba* (1951). V nej po prvý raz výrazne zažiaril Marlon Brando, ktorého herecký štýl - založený na Stanislavského metóde (maximálne stotožnenie sa s postavou) - ovplynil celú budúcu generáciu.

MGM malo asi najväčšiu moc. Jej šéfom sa stal Louis B. Mayer, ktorý dokázal do filmov investovať horenateľné sumy peňazí. V MGM filmoch hral dlhý zástup hviezd, ktorých počet patril medzi najväčšie triumfy štúdia. MGM stála aj za filmami, ktoré sice niesli minimum režijného rukopisu (pretože v priebehu nakrúcania sa niekedy vymenilo hned niekoľko režisériov), no svojou skladbou, herectvom a feelingom prezentujú to najlepšie z vtedajšieho Hollywoodu.

Juh proti Severu (1939) a *Čarodejník z krajiny Oz* (1939) hrdo stojia vedľa *Ben Hura* (1959), muzikálov *Stretneme sa v St. Louis* (1944), *Američan v Paríži* (1951), *Spievanie v daždi* (1952) alebo Minneltovej satyri na fungovanie americkej kinematografie *Mesto iluzíi* (1952). A rovnako ako v prípade MGM, aj u ostatných hollywoodských štúdií nasledujú ďalšie stovky vynikajúcich filmov, ktoré obsadzujú všemožné rebríčkové publikácie (viď neslávne známa Kronika filmu).

Frankensteinova nevesta (1935)





Štúdio RKO sa sice zaraduje k veľkym štúdiám (vlastnou reťazce kín), no jeho produkcia bola o poznanie skromnejšia. A to napriek tomu, že do nej patrili uhladené muzikály s Fredom Astairom a Ginger Rogers, niektoré filmy Alfreda Hitchcocka alebo Jacquesa Tourneura, *King Kong* (1931) a predovšetkým niekoľko prvých rokov tvorby Orsona Wellesa na čele s *Občanom Kaneom* (1941). V roku 1948 kúpil štúdio miliardár Howard Hughes, ktorý už na tom ale bol zdravotne tak zle, že nebol schopný ho udržať „nad vodou“ a priviedol ho ku krachu.

Menšie štúdia ako United Artists, Columbia alebo Universal sice nevlastnili kiná, no to im opäť pomohlo v tridsaťtych rokoch v dobe hospodárskej krízy, pretože

ušetrili na hypotékach. V menších štúdiách navyše boli väčšie možnosti umeleckej slobody... United Artists si dokonca založili sami umelci (Chaplin, Griffith, Fairbanks, Pickford), aby sa zbavili nadvlády šéfov štúdií a otravných producentov. Taktôľ mohli nakrúcať také filmy, aké sami chceli. Columbia mala zasa vo svojich radoch výrazných tvorcov (napr. Frank Capra) a Universal prišiel na začiatku tridsaťtych rokow s odvážnou sériou hororových filmov.

V tieni vyššie menovaných filmových tvární sa ďalej kŕčili výrazné, ale malé komediálne štúdiá Hala Roacha a Maca Sennetta, ktoré samozrejme najviac prosperovali v nemej ére, kedy vizuálna reč komikov ako Harold Lloyd (*O poschodie vyššie*, 1923), Buster Keaton (*Frigo na mašine*, 1927), Harry Langdon (*Silák Langdon*, 1926) alebo Roscoe „Fatty“ Arbuckle (*The Garage*, 1919) rozosmievali divákov po celom svete. V štúdiu Walta Disneyho sa zasa začiatkom dvadsaťtych rokow začala rodit jedna z legend populárnej dvadsaťstoročia, ktorá sa naopak mohla plne rozvíniť až s nástupom zvukového filmu. Značná časť poetiky Disneyho animovaných filmov bola totiž založená práve na muzikálových číslach. Hoci *Mickey kormidelníkom* (1928), kde sa napokon tento populárny myšiak po prý raz objavil, asi ochrancov zvierat veľmi nepotešil (čo tam Mickey s Minnie vyvádzajú, nemá daleko k týraniu), bol to prý významný krok k dlhej sérii animovaných filmov (krátko, stredo i dlhometrážnych), ktorá pokračuje dodnes. Definitívnym zlomom bola celovečerná a farebná *Snehuľenka a sedem trpaslíkov* (1937), ktorá svojím úspechom zaistila prísnu peňažnú naďaleku na ďalšie animované filmy (neskôr začalo štúdio Walta Disneyho produkovať aj filmy hrané).

Hviezdy systém

Hviezdy boli po samotných filmoch najdôležitejším artiklom klasickej hollywoodskej éry. Nešlo ani tak o súkromné osoby ako skôr o výrobky štúdií, ktoré prostredníctvom nich vytvárali pre bežného diváka bytosť z iného sveta. Hviezdy sa dôkladne „vyrábali“ na základe dopytu, hviezdu nemohol byť každý. A kto na to pristúpil, prišiel de facto o svoj vlastný život. Hviezdy boli často nútene zmieniť si meno, boli im vytvárané fiktívne životopisy a dohovárané milostné schôdzky tak, aby im boli nejakso spôsob rohu pritomní bulvární novinári. Hviezda, okolo ktorej sa netočili klebety, bola k ničomu, a tak sa drby vytvárali umelo a občas sa zohrala nejaká veľká etuda pre verejnosť.

Nemecký filmový teoretik Enno Patalas rozdeľoval vo svojej knihe filmové hviezdy na panny, mužov činu, osudové ženy, komikov, mondénné dámy, cudzincov, flapperov, tvrdých chlapov, chlapcov z našej ulice, vampov, dobré kamarátky, stratencov, pin-up-girls, vzbúrencov bez cieľa a nymfy. Herci a herečky sa vo svojich filmoch aj „verejnom živote“ vtedyvali do týchto typov, napírali predstavy divákov a vypírali stránky bulvárnych časopisov. V klasickej ére nemali hviezdy žiadnu moc, ako tomu bolo v šesdesaťtych a neskorších rokoch. Mohli akurát žiadať o vyššie honoráre (ktoré sa ale bežne pohybovali vo vysokých

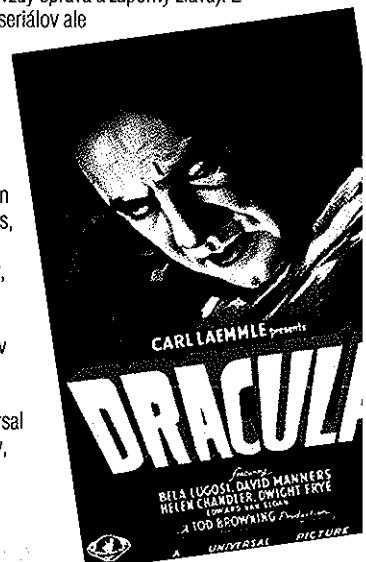
čiastkach) a žiť si na veľmi vysokej nohe. A ak sa nejakej hviezde podarilo riadiť si kariéru, diaľo sa tak väčšinou z požehnania producenta alebo režiséra, ktorý to uznal za prínosné pre film a štúdio (napr. Marlene Dietrich vždy dohliadala na vlastné nasvetenie). Herci podpisovali zmluvy so štúdiami väčšinou na sedem rokov, počas ktorých ale mohli byť za nemalé poplatky požičiavané iným štúdiám.

Štúdiá

Nikde inde na svete nemajú žánrové filmy takú dlhú tradíciu ako v americkom filme, kde tvorili ďalšiu z neoddeliteľných súčasťí hollywoodskej kinematografie. Žánre mali (a majú, hoci v súčasnej postmodernej dobe značne spochybnené) dané schémy, ktorých sa príbehy museli držať, a tak diváci s každým žánrovým dielom de facto vedeli, aký film ich v kine čaká. Problém amerického poňatia žánrového filmu je, že sa rozriešil na dlhý rad subžánrov a žánrových kombinácií, ktoré ho súčasne bližšie špecifikujú, no jednoduchosť pôvodného označenia sa tým stráca. Základnými žánrami klasického hollywoodského filmu boli westerny, americké komédie, grotesky, muzikály, thriller, detektívky, gangsterky, psychologické drámy, horory a fantastické filmy (fantasy a sci-fi).

Zatiaľ čo niektoré z nich nakrúcali všetky štúdiá (napr. muzikály - hoci každé k nemu pristupovalo ináč a výrazové prostriedky sa lišili), iné sa stali špecialitou iba jedného alebo dvoch (napr. gangsterky kvôli rýchlemu zostrovaniu pravidľ pána Haysea (vid ďalej) nemali dlhé trvanie a aj napriek snahe iných štúdií to boli predovšetkým Warneri, ktorí mal odvahu ich nakrúcať napriek hroziacim pokutám). Zrejme najamerickejším žánrom bol ale okrem gangsterky (ktorá reflektovala stav súčasnej americkej spoločnosti) western. Američania na ňu boli hrdí, pretože - hoci v značne idealizovanej podobe - zachytával celú ich krátku minulosť, kde boli Indiáni väčšinou zápornými agresormi a pištoľníci v bielej kazajkách a klobúkoch vrádzili luduchov v čiernom (v niektorých westernoch zašli tvorcovia tak daleko, že kladný hrdina vstupoval na scénu vždy sprava a záporný zľava). Z hlbín nekonečných seriálov ale vyniesli western tvorcovia, ktorí dokázali jeho žánrové prvéky využiť pre výborne nakrútené aj napisané filmy (John Ford, Howard Hawks, Fritz Lang, King Vidor, Nicholas Ray, George Stevens).

Horory sa na rozdiel od westernov veľkých rozpočtov väčšinou nedočkali. Aj pre štúdio Universal išlo o lacné projekty,





hoci sa nakrúcaniu hororov s klasickými románovými monštrami (podobou silne ovplyvnenými vojnovými veteránmi z prvej svetovej) venovalo celé tridsiatky roky a Lon Chaney, Boris Karloff alebo Bela Lugosi sa vďaka nim stali hviezdami (hoci iba dočasne - Chaney skoro zomrel, Karloff bol zabudnútý a Lugosi skončil ako herec u Eda Wooda, obľúkaného titulom najhoršieho režiséra všetkých čias). Fantasticke filmy sa nakrúcali predovšetkým v priebehu päťdesiatych rokov, kedy vedla ambicioznych projektov s nadpriemernými rozpočtami (*The Thing from Another World, Deň, kedy sa zastavila Zem, Vojna svetov, Zakázaná planéta*) vznikalo aj množstvo ľačných bôčok, v ktorých mimožemštitia útočili na svet v plastických modeloch vesmírnych lodí a šialení vedci spriadiali veľké plány.

Osobitnú kategóriu tvorili filmy s výrazným protikomunistickým vyznením, v ktorých bolo zlo z vesmíru alegóriou pre červené nebezpečenstvo. Aj tu začínali tvorcovia, ktorí v druhej polovici dvadsaťteho storočia nakrúcali

vysokorozpočtové filmy (napr. Don Siegel, ktorého bôčková klasika *Invázia zlodejov tiel* (1956) je sice milovaná dodnes, ale preslávila sa až v sedemdesiatych rokoch svojou spoluprácou s Clintom Eastwoodom).

Štýly vedeckej fantazie a jeho dospelosť

Ak by som mal s iróniou naznačiť, v čom spočívala podstata dejovej štruktúry a ich pravidel v klasickom hollywoodskom štýle, asi by som citoval scenáristu (okrem iného napísal *Citizen Kane*) Hermana Mankiewicza, ktorý svojho nového kolegu uvádzal do remesla týmito slovami: „Rád by som pripomenal, že v románe môže hrdina žiť s desiatimi dievčatami a nakočer sa oženíť s pannou. Vo filme je to nemysliteľné. Hrdina aj hrdinka si svoju nevinnosť musia zachovať. Darebák môže spať, s kým sa mu zapáči, podvádzat, kradnúť a býť služobníctvo. Ale na konci ho musíte zastreliť. A bolo by dobré, keby v poslednej scéne, kde padá postreltený guľou, ešte na seba strhol gobelin zavesený na stene a ten by sa okolo jeho tela omotať ako rubás.“ Významný americký filmový teoretik a historik David Bordwell dokonca napísal celú knihu venovanú narratívu v klasickom hollywoodskom filme, ktorý dodržoval presne danú postupnosť udalostí.

Výrazný vplyv na Mankiewiczu ironicky naznačenú ultraslušnú podobu hollywoodskych filmov mal úrad pod vedením ortodoxného katolíka Williama H. Hayse, ktorý spolu s jezuitskym kriazom zostavil tzv. Haysov kódex, v ktorom sa zakazovalo všetko, čo nie je dostatočne výchovné pre americkeho diváka a jeho morálku. Kódex vznikol už v roku 1930, no striktné dodržovanie začal Hayse vyžadovať až

v roku 1934, kedy ho rozrútili v kinách premietané gangsterské filmy (hlavne *Zjazdená tvář*, 1932). Vtedy založil Hayseov úrad, ktorého moci a značných pokútok za porušenie kódexu sa obávali všetky štúdiá. Pravdu je, že kľúčkovanie medzi zákazmi bolo pre tvorcov inšpirujúce a podnecovalo ich dôtvip. Hlavne pri tvorbe dvojzmyselných a nenapadnuteľných dialógov v crazy komédiach o vojne pohlav alebo v prípade inteligentných metafor, aké mal v obľube Alfred Hitchcock (vid posledný záber v *Na sever severozápadnou linkou* (1958), kde po objatí manželov nasleduje strih na vjazd vlaku do tunela). Hayseov úrad bol aktívny približne rovnako dlhú dobu, po akú vľadol americkej kinematografii štúdirový systém. V polovici šesdesiatych rokov už nemal takmer žiadnu moc.

Čo do technického poňatia hollywoodského štýlu musel byť rukopis tvorcov čo najmenej viditeľný. Najdôležitejší bol príbeh, v ktorom sledovaní nemal byť divák ničím rušený ani len uvedomovaný si, že sleduje film. Stríhy tak museli byť čo najplynulejšie a nijako nenárušať pozornosť. Najčastejšie prechádzali z veľkého celku na polodelok a polodelai a až potom mohli nasledovať v prípade dvoch hovoriacich prestrih cez ramená do protipohľadov, čo umožnilo prejsť voľne do detailov. K tomu samozrejme napomáhalo nenápadné nájazdy a odjazdy kamery (najčastejšie do „amerického záberu“, kedy hercoví nie sú vidieť celé nohy). Dekorácie na seba nesmeli upozorňovať a scéna musela vytvárať rovnaký dojem, ako by ste herca sledovali pred sebou.

Najst v takto štandardizovanom poňatí nakrúcania rukopis jednotlivých autorov je naozaj zložité, no väčšinou sa nájst dá - akurát nie je tak evidentný ako dnes. Neprispôsobiv tvorcovia so silným autorským cítením boli nútieni sa presadiť vo svojom boji s producentmi a dobovou cenzúrou. A tak filmy napríklad nenápadne stavali vlastným spôsobom a ich snímky spájali podobné témy, ktoré „kráčali“ napriek žánrom (napr. Howard Hawks alebo John Ford). Kládli silný dôraz na výstavbu príbehu, ktorá bola vopred tak dôkladne naplánovaná, že nikto nemohol nič zmeniť bez toho, aby tým nenabúral celé fungovanie naratívu.



Účinok proti Severu (1939)

(Alfred Hitchcock). Rozprávali hollywoodske príbehy tak, že sice dorazili k správnemu americkému smu, no ten bol predchádzajúcim dejom a vývojom situácie tak spochybnený, až vzbudzoval značné pochybnosti (Frank Capra). Niektorí filmári malí prosté šťastie, že na nich napriek ich provokatívnomu prístupu chodilo veľa ľudí (Billy Wilder), zatiaľ čo iní ho napriek svojmu režijnému majstrovstvu nemali a skončili odvrhnutí Hollywoodom aj americkej divákom. To je okrem niekoľkých výrazných európskych tvorcov (predovšetkým Ericha von Stroehma) a prípad jedného z najfенomenálnejších filmárov, Orsona Wellesa... *Citizen Kane* (1941) sice nakrútil celkom podľa svojich predstáv a aj napriek dnes už legendárnym potýckam s W. R. Hearstrom ho dosťal do kín, no skoro nikto naň neprišiel. RKO jeho ďalší film *The Magnificent Ambersons* (1942) po katastrofických predvádzacích, na ktorých diváci neboli schopní prijať jeho inovatívnu strihovú skladbu, kompozíciu záberov ani využívanie hľbky pola, radikálne prestríhalo a podobne dopadli aj tie nasledujúce... Orson Welles sice ešte nakrútil niekoľko brillantných filmov, no komerčného úspechu u divákov sa napriek neskornej mylitácii svojej osoby nikdy nedočkal.

Sýkora a bôčková

Film noir nie je žáner! Nikdy ním neboli. Ide o štýl... o žánrového parazita, ktorý pretvára iné žánre k svojmu obrazu. Výnimočnosť noirového štýlu spočíva v unikátnej práci s ostrými prechodom medzi svetlom a tieňom, pričom sa často značná časť obrazu kúpať v úplnej temnote, prípadne z mäkkým svetlom zaplavenej špinavých mestských ulíc vystupovali iba siluety hrdinov. Príbehy noirových filmov sice neboli nijako žánrovo obmedzené (najčastejšie oscilovali medzi psychologickou dráhom, detektívou, thrillerom a gangsterom), no ich spoločným motívom bola beznádejnosť, bezvýchodnosť a fatalizmus, predstavovaný často v podobe osudových hrdiniek (femme fatale). Detektív drsnnej školy z prvých filmov série odchádzali zo svojich prípadov hľboko poznamenaní, tragickej hrdinovia z noirov päťdesiatych rokov dokonca väčšinou končili ešte oveľa horšie než začínali (človek v nich nikdy nedostáva druhú šancu a niekedy ani tú prvú). Väčšina filmov z noirovej série (1941-1958) zásadne porušovala všetky nepísané pravidlá hollywoodského štýlu, počnúc akutným nedostatkom optimizmu a šťastných koncov a končiac neprádlnými uhlami kamery, strihovou skladbou aj absurdnými odcudzujúcimi momentmi (napr. mŕtvia rozpráva svoj príbeh v *Sunset Blvd.*, 1950).

Dvojprogramy a bôčková

V tridsiatych rokoch štúdiá prišli na ďalší spôsob, ako doviest krízu zdepletaných divákov späť do kín. Začali premieťať v dvojprogramoch, kde mali možnosť vedať klasického „áčkového“ filmu s vysokým rozpočtom vidieť aj kratší a čo do produkcie oveľa ľačnejší „bôčkový“ film. Výroba „bôčkových“ filmov sa stala štandardom štúdií a ich písmeňkové označenie napriek súčasnému pejoralívneemu zafarbeniu nemalo nič dočinenia s ich umeleckou úrovňou. Nakrúcali sa rýchlo, vo velkom množstve, s neznámymi hercami a neznámymi režisérmi, pričom mnohé z nich sa radili práve do série filmov noir, fantastických filmov alebo hororov. Štúdiá začali na dvojprogramoch profitovať a od kinárov si nechali podpísovať zmluvy na bloky filmov, ktoré často v dobe podpisu ešte ani nebolí nakrútené. Predkladali im iba naznačené synopsy.



Historické zmeny

Prvou výraznou zmenu prešiel film ku koncu dvadsiatych rokov, kedy štúdio Warner Brothers vypustilo do kín prvy zvukový film (*Jazzový spevák*, 1927). Ten zmenil samotnú podobu diváckeho zážitku (film tak bol oslobođený od vedľajších vplyvov v podobe orchestra a komentátorov) a zdokonalil hviezdny systém, pretože hviezdy boli naraz poznateľné aj podľa hlasu. Navyše umožnil štúdiám začať nakrúcať vo veľkom muzikály, ktoré pre divákov počas aktuálnej hospodárskej krízy predstavovali vitaný únik z nehostinnej reality vychudnitej Ameriky. Zvuk so sebou ale priniesol aj množstvo problémov: po prve finančných, pretože prebudovanie nemých kín na zvukové si vyžadovalo značné množstvo peňazí, ktoré o niekoľko rokov neskôr počas krízy štúdiám bolestne chýbali; po druhe umeleckých, pretože prepracované rozprávačské techniky a montáže nemého filmu odrazu nemohli najviď využiť. Kamera bola nepohyblivá (uzatvorená v zvukotesnej kabíne) a herci pripútaní k mikrofónom s krátkym dosahom. Film sa tak dočasne opäť vrátil k divadelnej struholosti, ktorú naštastie dokázali schopní inovátori opäť rozpohybovať.

Pre väľa nemých komikov znamenal zvukový film koniec kariéry. Sám Charles Chaplin sa bránil zvuku až do *Diktátora* (1940), po ktorom radikálne zmenil štýl, pretože vedel, že *Tuláka* by rozprávať nenaúčil.

K najväčšiemu technickému rozvoju ale prinutila film až televízia, ktorá sa začala v päťdesiatych rokoch objavovať vo väčšine amerických domácností. Ľudia tak stratili potrebu chodiť na čiernobiele pohyblivé obrázky do kín. Mali ich predsa doma. Pokles návštevnosti bol radikálny a štúdiá museli odrazu vyniesť všetky technické výdobytky, ktoré dosiaľ ležali v regáloch. Na plátnach sa tak začala presadzovať dávno vynájdená farba v podobe dvoch a neskôr trojfarebného Technicoloru (VistaVision nemalo dlhé trvanie), širokohľavý formát (Cinemascope) a rôzne experimentálne formy ozvláštnenia diváckeho zážitku (trojrozmerné filmy, filmy sprevádzané umele vytvoreným pachom alebo elektrickými šokmi pod sedadlami). Epicke diela sa snažili divákov ohromiť každým zaberom, a tí sa začali do kín pomaly vracať, no éra štúdiiového systému sa pomaly chýlila ku koncu.

Zmeny v divadle a systéme

V roku 1948 totiž Najvyšší súd rozkázal filmovým štúdiám, aby predali všetky svoje kíná a fungovali iba ako distribučné a produkčné spoločnosti. Prvý sa podriadil Paramount a po predaji až 1500 kín klesol jeho zisk za jedný rok z dvadsiatich miliónov na šesť. Štúdiá odrazu nemali komu predávať filmy... Museli začať šetriť, čo im ku všetkému sťažoval už zmienený nástup televízie. Z 90-ich miliónov divákov, ktorí v polovici štyridsiatych rokoch chodili do kín pravidelne každý týždeň, zostało ku koncu šesdesiatych rokov už iba 16 miliónov. Vláda štúdií končila, nastala reštrukturalizácia a čas pre nový Hollywood.

Novy Hollywood, ktorý sa už nemusel zaoberať Hayseovým cenzúrnym kódexom. Bol ušetrený politických procesov, ktoré zanechali čiernu šumu nielen na amerických dejinách, ale aj na samotnom Hollywoode, kde sa vela favicovo orientovaných autorov dostalo na čierne listiny. Neatrápila ich hospodárska kríza, druhá svetová vojna a nemuseli sa starať ani o vymýšľanie systému rozdávania cien Akadémie (Oscarov), ktorý fungoval už od roku 1929. Generácia absolventov filmových škôl, akou sa vtedy

nastupujúcej garde mladých režisérov hovorí, pozná predovšetkým filmy a svet okolo seba. Prísne strážené hranice medzi filmovým svetom a svetom skutočným sa začínajú stierať, mladí tvorcovia nachádzajú tvorivú inšpiráciu vo svete okolo seba. Filmovú gramatiku sa učia od ruských inovátorov nemého filmu a tvorcov francúzskej novej vlny, ktorí svoje posolstvá zdefinovali v tak dráždivej forme... Ale o tom až nabudúce.

Radomír D. Kokeš



BLOKASTER

Filmoví lízni

Kto všetko bol filmovou hviezdou a dnes je nulou?

Celomesačný
MEGAprogram
slovenských
kín

Legenda
Jean Marais

Orlando Bloom

Súkromná spoveď
udatného bojovníka
za svetový mier

Clint Eastwood

Všetko o pištolníkovi
ktorý chytil druhý dyc

Prehľad
májových filmových
lahôdok v TV

Sandra Bullock

...sexy agentka verí v manželstvo
a celoživotnú lásku

www.blokaster.sk

MÁJ 2005

69,- Sk / 69,- Kč / 2,- EUR

Barcode

9 771336 448002 05