

# DEJINY FILMU



## Hollywoodska kríza

Kríza štúdiového systému, započatá na konci štyridsiatych rokov, silniaca vplyvom televízie a pokračujúca päťdesiatimi rokmi, sa po roku 1960 iba prehľbovala. Veľké hollywoodske štúdiá v päťdesiatych rokoch zrušili bežkovú produkciu a sústredili sa predovšetkým na výrobu trhákov, ktoré mali konkurovať miliónom televíznym obrazovkám. Záujem divákov však i tak stále opadával. Ani niekoľko výnimočných tvorcov (napríklad Howard Hawks, Billy Wilder, John Ford alebo Samuel Fuller) nemožilo Hollywood z krízy vyslobodiť. Dokonca aj starnúci Alfred Hitchcock od *Vtákov* (1963) už iba hľadal stratenu silu (podarilo sa mu ju nájsť až o 11 rokov neskôr v thrilleri *Zbesilosť*).



Beztárosť jazda (1969)

Muzikály nezarábali, hviezdy aj so svojou aurou nedotknuteľnosti hasli a novými idolmi sa stávali rebelovia, ktorí nespĺňali ideály dokonalého Američana a stáli proti systému (v päťdesiatych rokoch Marlon Brando a James Dean, v šesťdesiatych Paul Newman a Steve McQueen, v sedemdesiatych Robert De Niro, Dustin Hoffman a Clint Eastwood). Historické veľkofilmové sa s ohlušujúcim krachom extrémne drahej *Kleopatry* (hoci si na seba neskôr dolár po doláre zarobila) stávali pasé, ďalšia vlna science fiction trhákov

## New Hollywood (1960-1978)

Štúdiá sa dostávali do krízy, hviezdny systém strácal na atraktivite, veľkofilmové nelákali a zástupy divákov každým rokom redli. Hollywood zachránila až nová generácia mladých tvorcov, ktorá napriek nespútanému prístupu k životu dokázala aspoň na dve dekády zmeniť tvár továrne na sny...

bola hudbou ďalej budúcnosti a Kubrickova *2001: Vesmírna odysea* bola oveľa viac umeleckým filmom než komerčným hitom. Poslednou nádejou žánrového štúdiového filmu boli koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov katastrofické filmy.

Nakrúcanie v ateliéroch prestalo byť atraktívne, a tak štúdiá menili miesta, kde vznikali najslávnejšie filmy minulosti, na obytné komplexy, prípadne ich prenajímali televíziám na nakrúcanie seriálov. Predtým nedotknuteľné komplexy štúdií sa stávali turistickou atrakciou s pravidelnými prehliadkami pre fanúšikov, na ktorých koncoch občas čakala nejaká tá menšia hviezda, aby im zamávala (napríklad predstaviteľ televízneho Batmana - Adam West). Filmy sa z finančných dôvodov nakrúcali v Európe (režisér Vincente Minnelli o tom nakrútil aj film - *Two Weeks in Another Town*, 1962), štúdiá skupovali Európania, ktorí mali o nakrúcanie filmov pramály záujem, a vyzeralo to tak, že zašlú slávu Hollywoodu už nikto nevzkriesi.

## Vlna explotačných filmov

Pravidelní filmoví diváci prestávali mať o bežné hollywoodské filmy záujem, klasicky strihané príbehy prepádali a tržby každým rokom klesali. Staré vedenie štúdií nedokázalo pochopiť myslenie ani vkus mladej generácie, ktorá sa v šesťdesiatych rokoch hlásila o slovo a každý deň vychádzala za zábavou a sexuálnym povyzaním do takmer piatich tisícov drive-in kín (autokín) po celých Spojených štátoch. Štylizované hollywoodske filmy starých majstrov nevypovedali o svete, ktorý mladí diváci sami poznali a ktorý chceli na plátnach vidieť.

Ich názor na správnu zábavu oveľa viac spĺňala vlna násilných a sexuálne dráždivých bežkových filmov, distribuovaných od polovice päťdesiatych rokov spoločnosťou AIP. Jej najvýraznejším predstaviteľom bol Roger Corman, ktorý neusiloval o umelecké kvality, ale chcel produkovať alebo režimovať filmy,

ktoré budú oslovovať mladé publikum a nejakým spôsobom reflektovať aktuálnu situáciu (keď sa v médiách rozprávalo veľa o motorkároch, nakrútil rad filmov o motorkároch). Motorkárske filmy, sexuálne otvorené filmy, krvavé horory alebo adaptácie Poeových poviedok... možnosti nemali hranice. Nakrúcalo sa rýchlo, lacno a drive-in kiná zaistovali trvalý odbyť.

V roku 1970 Roger Corman odišiel od AIP a založil si spoločnosť New World Pictures, ktorá sa stala útočiskom mnohých študentov filmových škôl, ktorí síce za svoju prácu nedostávali zaplatené, no dostali možnosť nakrútiť si vlastný film, ktorý mal aj zaistenú distribúciu. U Cormanov začínali aj tvorcovia, ktorí sa neskôr zaradili medzi najvýraznejšie osobnosti amerického filmu. Od Dennisa Hoppera, Petera Bogdanovicha a Jonathana Demmea až po Francisa Forda Coppola. Ten si neskôr sám založil distribučnú spoločnosť, v ktorej dával možnosť presadiť sa mladým tvorcovi.

## Padajúce steny cenzúry

Násilie sa od päťdesiatych rokov stalo jedným z obľúbených druhov filmárskeho vyjadrenia. Padajúce steny cenzúry sa prejavili už v posledných noir filmoch (napríklad v roku 1956 v *Zabíjaní* od Stanleyho Kubricka), vo filmoch AIP a v šesťdesiatych rokoch napríklad v eroticky provokatívnych filmoch Russa

## George Lucas režimuje THX 1138 (1971)





Meyera (*Motorpsycho*, 1965; *Faster, Pussycat, Kill, Kill*, 1966), v zombie horore George A. Romera *Noc živých mŕtvych* (1968), v extrémne násilných westernoch Sama Peckinpaha (*Divoká banda*, 1969; *Strašiaci*, 1971; *Pat Garrett a Billy the Kid*, 1973), prípadne v štylizovaných filmoch Sergia Leoneho (*Vtedy na Západe*, 1968; *Hlavu dole*, 1972). Najďalej ale v znázorňovaní fašistického policajného hrdinu, uplatňujúceho násilie ako formu zákonného riešenia problémov, zašiel Don Siegel v *Drsnom Harrym* (1971). Násilie sa stalo aj jednou zo súčastí rukopisov filmárov New Hollywood, o ktorých bude reč o chvíľu.

Popretie „ružovej“ ideológie Hollywoodu sa ale netýkalo iba otvorenej prezentácie násillia a začínajúcej sexuálnej revolúcie, ale aj nástupu psychoanalýzy, zobrazovania krízy americkej rodiny a ďalších spoločenských tabu alebo borenia amerického sna o úspechu. Vedľa zábavných postmoderných filmov newyorského individualistu Woodyho Allena a zbesilého transsexuálneho muzikálu *Rocky Horror Picture Show*

(1975) od Jima Shermana tak vznikali filmy, ako Nicholsove *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* (1966) o rozklade manželstva, Brooksove *Chladnokrvne* (1967) o dvojici mladíkov, ktorí bezdôvodne vyvraždili celú rodinu, Ashbyho *Harold a Maude* (1971) o milostnom vzťahu vekovo veľmi vzdialeného páru, alebo Schlesingerov *Polnočný kovboj* (1969) o prazvláštnom priateľstve gigola a umierajúceho tuberáka. Film si síce ako prvý vyslúžil rating X (do osemnástich neprístupný), no i tak získal dvoch Oscarov.

### Blaxploitation filmy

Uvolnenie cenzúry, nástup béčkových akčných filmov a silnejúci vplyv afroamerickej komunity v Spojených štátoch viedli k sérii asi dvoch stoviek černošských exploatačných filmov (odtiaľ anglická skratka "blaxploitation") s drsnými hrdinami i hrdinkami. Väčšinu hlavných aj vedľajších rolí hrali černošskí herci, pričom belosi sa objavovali zriedka, a to obvykle iba v rolách slabochov alebo záporákov. Zrod blaxploitation filmu má počiatky v šesťdesiatych rokoch. Populárny černošský herec Sidney Poitier si počas nich (aj na konci päťdesiatych) zahral **hlavnú rolu** ako v antirasistických posolstvách typu *Útek v reťaziach* (1958) a *Hádaj, kto príde na večeru* (1967), výchovných školských filmoch (*Pánovi učiteľovi s láskou*, 1967), tak aj v drsných kriminálkach (*V žiare noci*, 1967; *They Call Me MISTER Tibbs!*, 1970). Prvým z vlny blaxploitation filmov bol *Sweetback's Baad Asssss Song* (1971) režiséra Melvina Van Peeblesa, pričom medzi tie ďalšie najslávnejšie sa radí trilógia *Shaft* (1971-1973), *Blacula* (1972), *Black Caesar* (1973), prípadne *Foxy Brown* (1974) s herečkou Pam Grier v hlavnej roli ostrieľanej a krutej hrdinky.

### Blatný oceňovaný vplyv

Na mladých režiséroch ale skôr než exploatačné filmy z drive-in kín pôsobili v televízii reprizované klasické hollywoodske filmy a predovšetkým v umeleckých kinách uvádzané európske filmy. Snímky európskych inovátorov americkým kinofilom pripadali ako zjavenie z iného sveta. Hlavné filmy francúzskej novej vlny, v ktorej sa parta nadšených filmových kritikov, ktorá polovicu života strávila v prítmí kinosály, rozhodla nakrúcať filmy ináč a lepšie než zatuchnutá

garda tvorcov „kvalitných francúzskych diel". Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette a ďalší predstavitelia francúzskej novej vlny boli americkým divákovi o to bližší, že obdivovali americké filmy, takže vychádzali z rovnakého základu.

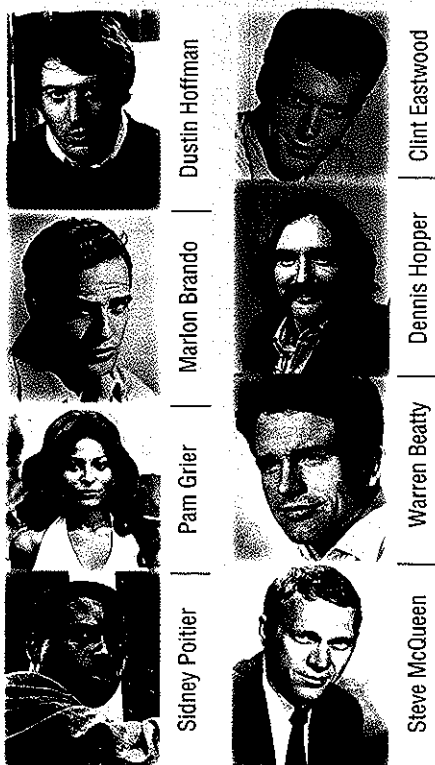
Truffautova unikátna práca s postavami, strihom a uhlami kamery fascinovala mladých amerických filmových nadšencov s režisérskymi ambíciami rovnako ako Godardove anarchistické zaobchádzanie so štruktúrou naratívu a neustále porušovanie filmárskych pravidiel. Podobne ako Bergmanove analytické štúdie psychológie postáv alebo Rosselliniho neorealistickej pohľady do života „bežných ľudí", sa aj filmy mladých francúzskych filmárov líšili od viacmenej štandardizovaných produktov továrne na sny. Tých boli americkí diváci - na rozdiel od Európanov, ktorí v nich nachádzali podklady pre svoje „autorské" teórie (milovali napríklad Hitchcocka alebo Hawksa) - prejedeni (hoci je v ich dielach cítiť silný vplyv). Najdôležitejší odrazu nebol osobný príbeh, ale osobná výpoveď a prepracované postavy...

Francúzska nová vlna presvedčila amerických tvorcov, že keď sa naozaj chce, film je možné nakrútiť kedykoľvek... Akurát sa o tom nesmie iba rozprávať. Jedným z prvých amerických nezávislých autorov bol John Cassavetes, ktorý v roku 1959 takmer na kolene nakrútil svoj prvý nezávislý film *Tiene*. Dal v ňom veľký priestor hereckej improvizácii a svoju brilantnú prácu s hercami a postavami rozvinul v nasledujúcich rokoch (*Tváre*, 1968; *Manželia*, 1970; *Žena pod vplyvom*, 1974), kedy výrazne ovplyvnil napríklad Martina Scorseseho.

### „Rozbitá" a "povinná"

Zlom v prijímaní mladých tvorcov štúdiami ale nastal až koncom šesťdesiatych rokov, kedy dvaja americkí novinári napísali scenár, ktorý sa neriadil žiadnymi hollywoodskymi pravidlami a snažil sa čo najviac priblížiť francúzskej novej vlne. Francois Truffaut im pomáhal s jeho pilovaním, no réžie sa nakoniec vzdal a scenár sa dostal do ruky hercovi Warrenovi Beattymu, ktorý si ho tak zamíloval, že sa v ňom rozhodol nielen hrať, ale sa postaviť aj do čela produkcie. Na režijnú stoličku si vydobyl Arthura Penna, s ktorým už nakrútil novou vlnou silne ovplyvnený film *Mickey One* (1965).

Starčekovi Jackovi Warnerovi sa síce film vôbec nepáčil, no nakoniec sa ho rozhodol uviesť. A to hlavne do drive-in kín, kde sa z *Bonnie a Clyde* (1967) stal hit, ktorého úspech si nikto z vedenia štúdia nedokázal vysvetliť. Film plný násillia, sexuálne vypätých vzťahov, charakterovo nevyjasnených postáv (stieralo



Absolvent (19)



(1971), ktorý sa nakrúcal v Peru a na ktorý dostal vtedy vysokú sumu milión dolárov. Väčšina z nich padla na nekonečné párty. A pretože bol v rauši de facto aj celých budúci desať rokov, nedokázal film poriadne zostríhať. A hoci väčšina mladých režisérov žila veľmi podobným životom, do stavu, v akom sa nachádzal Hopper, to dokázal dotiahnuť iba Sam Peckinpah. Nevyliečiteľný alkoholik a narkoman, ktorý väčšinu filmov nakrútil vo veľmi zlom stave a z niektorých by ho vyhodili, keby sa za neho nezaručili hereckí kolegovia. Možno aj preto nedokázali byť nikdy tak úspešní, ako sa to podarilo mladej generácii, ktorá kráčala v ich umeleckých stopách. Generácii absolventov filmových škôl.

### Generácia absolventov filmových škôl

Francis Ford Coppola sa po kladných ohlasoch svojich filmov a obrovskom úspechu svojho oscarového scenára k hollywoodskej vojnovéj dráme *Generál Patton* (1970) rozhodol založiť vlastnú produkčnú spoločnosť Zoetrope, v ktorej by podporoval ďalších mladých tvorcov v ich ceste za filmom. Hlavne svojho chránenca Georgea Lucasa, ktorý túžil nakrútiť antiutopickú science fiction *THX 1138* o futuristickom byrokratickom svete bez emócií. Lenže film komerčne prepadol a s ním aj spoločnosť Zoetrope. Francis Ford Coppola vtedy kývol na ponuku sfilmovania románového bestselleru Maria Puza. *Krstný otec* (1972) nebol nijako veľký film, no zarobil peniaze, o akých sa štúdiu ani nesnívalo. Zahraniční vlastníci štúdií odrazu začitli cestu z bezvýchodiskovej situácie a chceli viac.

Predtým, než nakrútil nemenej dobrého *Krstného otca II* (1974), Coppola opäť ponúkol peniaze Georgeovi Lucasovi, ktorý tentoraz napísal generačný príbeh zo života súčasnej mládeže, plný automobilov a prvých lások. *Americké graffiti* (1973) boli logicky uvedené predovšetkým v drive-in kinách, kde zožali obrovský úspech, mladé publikum si ich zamilovalo a bolo ochotné na ne chodiť stále dookola. Vtedy nevidaný jav... A George Lucas, ktorý mal neskôr prísť s jedným z najprelomovejších okamihov v dejinách kinematografie, sa stal prvým zo skupiny absolventov filmových škôl, ktorému sa podarilo preraziť.

Budúci hitmejkri nasledujúcich rokov sa totiž neskrývali v príliš európsky orientovanej novej vlne, ale

sa „záporné“ a „kladné“) a s náročnou strihovou štruktúrou (hlavne finálna sekvencia smrti hrdinov v daždi guľiek) podľa nich nemal šancu na úspech. Lenže úspech mal a otvoril dvere ďalším mladým tvorcom, ktorých štúdiá síce nechotne, ale predsa len museli vziať na vedomie.

### Výpoveď americkej novej vlny

Podobne ako si nedokázali vysvetliť o dva roky neskôr úspech Hopperovej *Bezstarostnej jazdy* (1969), pri ktorej sa z hippies filmu plného drog vykľula generačná výpoveď našťavaných davov mladých Američanov, zúfalo protestujúcich proti vojne vo Vietname. Film o neúspešnom hľadaní Ameriky akoby za nich povedal to, čo dovtedy nikto nechcel počúvať. Podobne ako kontroverzný hippies muzikál *Jesus Christ Superstar* (1973) od Normana Jewisona alebo *Vlasy* (1979) pôvodom českého režiséra Miloša Formana, ktorý sa do amerických ideálov naviezol hneď svojím hollywoodskym debutom *Taking Off* (1971) o vyhrotených medzigeneračných problémoch v rodinách.

Peter Bogdanovich zasa po neúspešných *Terčoch* (1968), ktorým sa postavil do cesty atentát na Kennedyho, nakrútil *Posledné predstavenie* (1971), otvorene riešiacie aktuálnu sexualitu mladistvých. Generačnými spormi a násilím mladistvých sa zaoberal Terrence Malick v *Badlands* (1973), filme tematicky nadväzujúcom na *Bonnie a Clyde*. S ostro protivojnovými satirami prišli v roku 1970 Robert Altman v podobe škodoradostne komického *M.A.S.H.* z kórejskej vojny a Mike Nichols s absurdnou *Hlavou 22* z prostredia leteckej základne. Robert Altman sa potom zamerlal na western. A hoci spolupráca s podobne tvrdohlavým Warrenom Beattyom na filme *McCabe a pani Millerová* (1971) nedopadla podľa predstáv ani jedného z nich, vo westerne *Nashville* (1975) už všetko dopadlo, ako malo. Navyše si úspech zaručil tým, že film ešte pred dokončením premietol uznávanej kritičke Pauline Kael.

Pôvodom poľský režisér Roman Polanski dal prednosť osobitým žánrovým experimentom. Po úspechu s hororovou paródiou *Ples upírov* (1967) všetkých šokoval psychologickým hororom *Rosemary má dieťaťko* (1968) a o tri roky neskôr po desivom zážitku, kedy mu skupina vrahov vo vlastnom dome zavraždila tehotnú ženu, prišiel s neonoirom *Čínska štvrť* (1971). Medzi výrazné autorské osobnosti aj šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov patrili aj John Boorman (*Vyslobodenie*, 1973) alebo Sydney Pollack (*Kone sa tiež strieľajú*, 1969).

### Sex, drogy a alkohol

Pretože nová vlna do značnej miery vychádzala z protestu mladej generácie na konci šesťdesiatych rokov a veľa z nich patrilo k hnutiu hippies, boli nekonečné párty s množstvom drog a alkoholu neodmysliteľnou súčasťou ich života. Fajčili trávu, hašiš, brali heroín, šňupali kokaín... Ako dnes sami priznávajú, boli príliš úspešní na to, aby si to uvedomovali. Práve drogy zapríčinili koniec mnohých režisérov. Dennis Hopper zahodil jednu z životných šancí s *The Last Movie*



Bonnie a Clyde (1967)

John Cassavetes pri nakrúcaní *Tieňov* (1959)

v parte mladíkov z filmových škôl, ktorí s filmami vyrástli a študovali išli hlavne preto, aby sa cez školské archívy dostali k ďalším a ďalším filmom. Aspoň spočiatku ich nezaujímali drogy a večierky, iba filmy, ktorých štúdiu venovali všetok čas. Ich študentské snímky vyhrávali festivaly a prevracali zavedené schémy. Steven Spielberg, Martin Scorsese, George Lucas, Brian De Palma, Paul Schrader... nenásytní pojedáci filmov s veľkými cieľmi, fascinovaní kinematografiami celého sveta, od filmov klasickej hollywoodskej éry, cez európske krajiny až po Japonsko. Začínali rôzne...

Steven Spielberg si vydobyl miesto ako zmluvný režisér v Universale, kde spočiatku nakrúcal televízne seriály a filmy (*Columbo*, 1971; *Duel*, 1971) a neskôr debutoval nenákladnou drámou troch ľudí *Sugarlandský expres* (1974). Martin Scorsese po Cassavetesom inšpirovanom študentskom filme *Kto to klope na moja dvere?* (1968) nakrútil u Rogera Cormana gangsterku *Berta z dobyčáku* (1972), ale vlastný rukopis našiel až v autobiograficky ladených *Spinavých uliciach* (1974). Brian De Palma dôkladne študoval Hitchcocka, čo neskôr plne využil v sérii brilantných thrillerov, no ako režisér začínal s vtedy neznámym Robertom De Nirom, ktorý hral hneď v troch jeho prvých filmoch (*Greetings*, 1968; *The Wedding Party*, 1969; *Hi, Mom!*, 1970). John Millius debutoval v roku 1972 kriminálnym filmom *Dillinger* a o tri roky neskôr nakrútil so Seanom Connerym dobrodružný film *Vietor a lev* (1975).

### „Movie brats“ naberali dych

Po nesmelých začiatkoch sa „Movie Brats“ (ako sa im v Hollywoode hovorilo) rýchlo rozkukali, štúdiám dokázali, že vedľa držať kameru aj organizovať štáb a vrhli sa naplno do vlastných projektov, ktoré sa bez výnimky stali milovanými hitmi (hoci v Scorseseho prípade iba v určitej spoločenskej vrstve). Steven Spielberg nakrútil po dlhých útrapách, no v tradícii najlepších rozprávačov hollywoodskej histórie *Čeluste* (1975) a po celom svete sťahoval rekordy návštevnosti. Martin Scorsese sa po feministickom príbehu *Alica už tu nebyva* (1974) spojil s kamarátom Paulom Schraderom, podľa ktorého scenára nakrútil temný neonitrový film o vyšinutom vietnamskom veteránovi *Taxikár* (1976), ktorý zapôsobil na divákov ako elektrický šok a vyslúžil si brilantné kritiky aj veľmi slušný finančný úspech. Brian De Palma zaznamenal obrovský ohlas s hororovou *Carrie* (1976), ktorá preslávila ako jeho, tak aj autora knižnej predlohy Stephena Kinga. Mohol tak konečne ísť svojou cestou v stopách Alfreda Hitchcocka, ktorú neopustil ani po tom, ako mu všetci vyčítali plagiátorstvo. A o filme Georgea Lucasa si povieme až nabadúce...



### New Hollywood v plnej sile

V polovici sedemdesiatych rokov to vyzeralo, že gardu starších aj mladších autorov nemôže nič zastaviť a americký film sa definitívne pretransformoval do európskejšej a umeleckejšie prístupnejšej podoby, ktorá nahradila do päťdesiatych rokov skvelo fungujúci štúdiový systém. Prišla doba vyrovnávania sa s vietnamskou traumou, a tak Michael Cimino plánoval *Lovca jeleňov*, Francis Ford Coppola *Apokalypsu* a Hal Ashby *Návrat domov*, zatiaľ čo mladá generácia konečne dostala možnosť splniť si svoje filmárske sny - či už to bol humanistický príbeh o stretnutí ľudí a mimozemšťanov (Steven Spielberg), muzikál v klasickej hollywoodskej štýle (Martin Scorsese) alebo dobrodružný vesmírny spektakel z dávnych dôb v dalekej galaxii (George Lucas). Skutočne všetko nasvedčovalo tomu, že Hollywood sa už nezmení na svet, v ktorom by nad svojimi projektami nevládli sami režiséri, ktorí presne vedú, čo chcú publiku povedať...

Radomír D. Kokeš

### Čínska štvrt (197



### Filmové osobnosti za kamerou



# BLOKBASTER

## Legenda

Audrey Hepburn

Prehľad  
júnových  
filmových  
lahôdok v TV

## Pozvánka:

Letná filmová škola  
2005

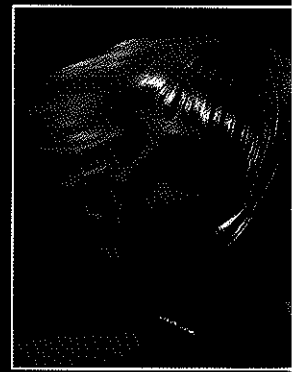
Celomesačný  
MEGAprogram  
slovenských kín

# STAR WARS

Stopárov sprievodca po veľmi,  
veľmi vzdialenej galaxii

## Johnny Depp

“Na profesionálneho  
muzikanta som  
proste nestačil”



## Natalie

## Portman

“Radšej by som  
bola múdra, než  
filmová hviezda”

www.blokbaster.sk  
JÚN 2005  
69,- Sk / 69,- Kč / 2,- EUR

