

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická

Odraz sociálně-politických problémů USA 1. poloviny 20. století
v díle Charlese Chaplina a D. W. Griffitha

Bc. Jiří Švanda

Diplomová práce

2011

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Jiří ŠVANDA**
Osobní číslo: **H09659**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny**
Název tématu: **Odraz sociálně-politických problémů USA 1. poloviny 20. století v díle Charlese Chaplina a D. W. Griffitha**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Jiří Švanda za základě příslušné literatury a Griffithových a Chaplinových filmů zhodnotí sociálně - politické otázky v USA v 1. pol. 20. století, zejména imigraci, chudobu a obavy z války. Pokusí se určit, nakolik věrnými portréty doby jsou filmy zmíněných autorů, jaký význam měl rasismus a ženská otázka, nakolik se jedná o nekompromisní kritiku či "laskavou" satiru a nakolik o střet tradic s prvky moderní doby. Byl němý film zrcadlem doby, nebo fikcí s jemnými prvky reality?

Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

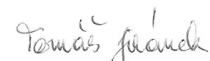
Vedoucí diplomové práce: **doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.**
Ústav historických věd

Datum zadání diplomové práce: **30. dubna 2010**
Termín odevzdání diplomové práce: **31. března 2011**



prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan

L.S.



doc. PhDr. Tomáš Jiránek, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2010

Příloha zadání diplomové práce

Seznam odborné literatury:

DOHERTY, Thomas. Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema; 1930-1934. New York: Columbia University Press, 1999. 448 s. ISBN 0-231-11095-2. Soukromý fond. EVERSON, William K. American silent film. New York : Oxford University Press, 1978. 378 s. Národní knihovna ČR. HANSEN, Miriam. Babel and Babylon : spectatorship in American silent film. Cambridge : Harvard University Press, 1991. 377 s. ISBN 0-674-05831-3. Národní knihovna ČR. CHAPLIN, Charles. Můj životopis. 1. vydání Praha : Odeon, 1967. 550 s. Soukromý fond. MACLEAN, Nancy. Pod maskou ušlechtilosti : Ku-klux-klan po první světové válce. přeložila Marie Jungmannová. Praha : BB/art, 2007. ISBN: 978-80-7381-105-1. Krajská knihovna v Pardubicích. MARCHETTI, Gina. Romance and the "Yellow Peril" : Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 978-05-2008-495-7. Soukromý fond. PACHMANOVÁ, Martina (ed.). Neviditelná žena : antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. 1 vydání Praha : One Woman Press, 2002. 413 str. ISBN 80-86356-16-7. Krajská knihovna v Pardubicích. PÚAŻEWSKI, Jerzy. Dějiny filmu. Z polštiny Pavla Bergmannová, Pavel Peč, Halina Roubalová, Karel Tabery, Antonín Vrba a Pavla Vrbová. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8. TINDALL, George Brown. Dějiny Spojených států amerických. Z angličtiny přeložili Alena Faltýsková, Irena Hauptvogelová, Alena Komárková, Markéta Macháčková, Martin Machovec, Svatava Raková, Ivo Šmoldas, Ivan Vomáčka a Eva Zajíčková. 5. vydání Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-588-3. Soukromý fond Vybrané studie: The Beginning of Film Narrative: D. W. Griffith's The Birth of a Nation. In: FABE, Marylin. Closely Watched Films . An Introduction to the Art of Narrative Film Technique. Berkeley, 2004. ISBN 0-520-23862-1. Soukromý fond. Expressionism and Realism in Film Form: F.W. Murnaus The Last Laugh and Charles Chaplin's The Adventurer. In: FABE, Marylin. Closely Watched Films . An Introduction to the Art of Narrative Film Technique. Berkeley, 2004. ISBN 0-520-23862-1. Soukromý fond.

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne

Jiří Švanda

Souhrn

Tato práce se zabývá odrazem hospodářského a sociálního vývoje Spojených států amerických ve filmech dvou předních umělců němé kinematografie – Charlese Chaplina a D. W. Griffitha. Mým cílem bylo analyzovat pohled obou filmařů na soudobé problémy – rasismus, postavení žen, chudobu, imigraci apod. V závěru předkládám stručný nástin odrazu společenských témat v dílech jiných významných režisérů němé kinematografie.

Klíčová slova

soudobé dějiny, první polovina 20. století, historie USA, němý film, Charles Chaplin, David Wark Griffith, umělecký obraz doby, ekonomické dějiny, společnost, politika

Title

The Reflection of social and economic issues of the United States of America in Charles Chaplin's and D. W. Griffith's work

Abstract

This master degree deals with reflection of economic and social development of the United States of America in movies directed by two leading artists of the silent cinematography – Charles Chaplin and D. W. Griffith. I aimed to analyse the view of both filmmakers on contemporary issues – racism, role of women, poverty, immigration etc. At the end, I'm presenting a brief summary of social themes reflection in the work of other significant silent era directors.

Keywords

contemporary history, first half of 20th century, USA history, silent movies, Charles Chaplin, David Wark Griffith, artists representation of the period, economic history, society, politics

Poděkování

V první řadě bych velice rád poděkoval za svědomité vedení méj diplomové práce doc. PhDr. Tomáši Jiránkovi, Ph.D., jehož rady byly velmi podnětné a umožnily mi vyvarovat se mnoha chyb. Děkuji též všem pečlivým knihovníkům a knihovnicím, jež pro mě vyhledávali knihy, které často mnoho let ležely ve skladu kvůli nedostačnému zájmu čtenářů. Jsem velice vděčen i Ing. Luboši Maškovi, který mi pomohl s korekturami.

V neposlední řadě bych za podporu duševní i materiální chtěl poděkovat své rodině a přítelkyni Markétě.

Obsah

ÚVOD	1
1. Chaplin a Griffith – portrétisté své doby	6
1.1. Charlie Chaplin – svět očima Tuláka.....	6
1.2. David Wark Griffith – kazatel filmového plátna.....	10
2. Rasismus a xenofobie	22
2.1. Zrození národa – historický velkofilm nebo přepisování dějin ve stylu Velkého bratra?.....	22
2.2. Lynč jako nástroj spravedlnosti.....	28
2.3. Kontroverznost Chaplinova Diktátora pro soudobé publikum. Strach z reakce nacistického Německa nebo nepochopení autorského záměru?.....	32
3. Imigrace, chudoba a obavy z války	43
3.1. Člověk na okraji společnosti v podobě Chaplinova Tuláka.....	43
3.2. Život přistěhovalce v zemi neomezených možností.....	58
3.3. Chaplinův příspěvek k americké účasti v první světové válce.....	67
4. Problémy moderní doby	73
4.1. Dáma z Paříže – žena v zajetí patriarchální společnosti.....	73
4.2. Griffithův boj s nesnášenlivostí.....	78
4.3. Chaplin ve 30. letech – zvažnění bezstarostného Tuláka a jeho derniéra..	87
5. Němý film – zrcadlo doby nebo fikce s jemnými prvky reality?	98
5.1. Trnité začátky.....	98
5.2. Evropští režiséři v Hollywoodu a zlatý věk sovětského filmu.....	101
ZÁVĚR	110
BIBLIOGRAFIE	112
RESUMÉ	120
PŘÍLOHY	121

Úvod

„*Mým jediným nepřítelem je čas.*“¹

Charles Spencer Chaplin

Tento výrok nejen definuje hrůzu filmařovu ve chvíli, kdy mu zbývá dotočit značná část filmu a producenti mu již buší na dveře, protože snímek měl být už dávno sestříhaný. I já jsem cítil tlak neúprosně se blížícího termínu odevzdání práce. V době závěrečných úprav mé studie, jsem se nemohl ubránit pocitu, že existuje ještě mnoho dalších specifik tvorby obou umělců, která by se mohla v této práci objevit, přesto by jejich zařazení pravděpodobně odvádělo pozornost od hlavního tématu mého bádání.

Ústředním bodem mého výzkumu byly vybrané snímky z bohaté Chaplinovské i Griffithovské filmografie, které jsem podrobil důkladné analýze ve snaze vyextrahovat z nich životní postoje a názory těchto mužů, zvláště s přihlédnutím k soudobým problémům. Chaplinův laskavý, z větší části jen lehce satirický (přitom však výstižný) pohled na život ve Spojených státech jsem dal do kontrastu s Griffithovým konzervativním postojem, opírajícím se o jižanské tradice a černobílé vidění světa. Tulák zastupuje tradici klaunů, kteří předstírali bláznů, aby mohli říkat své názory otevřeně a dotknout se tak skrývané pravdy. Postavy v Griffithových filmech jsou neustále pronásledovány zlem v mnoha různých podobách – závistí, osvobozenými otroky, zatrpklostí, krutostí apod.

Porozumět těmto dvěma protichůdným umělcům nebylo vždy snadné. Kromě vlastní pozorné analýzy všech v textu zmiňovaných snímků jsem se opíral o několik velmi kvalitních publikací. Styčným bodem pro mě byla dle mého názoru nejlepší publikace o kinematografii, která na našem trhu vyšla – *Dějiny filmu*² amerických filmových historiků Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Tato kniha se nejen s nebývalou podrobností věnuje němé éře, ale zároveň přináší nejnovější poznatky a výsledky bádání, tj. nově objevené snímky a informace o prvních filmových tvůrcích apod. Stěžejní zde pro mě byl především rozbor filmařských technik včetně těch, které jako vlastní vynález (mylně) proklamoval D. W. Griffith.

1 Cit. dle *IMDb* [online]. 2011 [cit. 2011-03-11]. Charles Chaplin - Biography. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm0000122/bio#quotes>>. Přeložil JŠ.

2 BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha : AMU : NLN, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), 978-80-7106-898-3 (NLN).

Druhou významnou souhrnnou publikací jsou Płażewského *Dějiny filmu 1895-2005*,³ které u nás vyšly před dvěma lety a měly přiblížit evropský pohled na vývoj kinematografie. Jelikož jde ovšem o aktualizaci již dříve vydaného díla, na kterém autor pracuje již několik desítek let, setká se čtenář často s omyly, případně i tendenčními hodnoceními poplatnými době vzniku prvního vydání. Přesto nelze popřít, že Płażewski ve svém díle zdůrazňuje prvek, který američtí filmoví historici často přehlížejí, tj. prvek sociální. Při porovnání svých poznámek ke zhlédnutým snímkům a jeho pohledu na věc jsem několikrát došel ke shodě, proto dané dílo nelze i přes jeho patrné chyby podceňovat.

Nebyly to však jediné souhrnné dějiny kinematografie, které jsem ke svému bádání využil. Legendární Smržovy *Dějiny filmu*⁴ jsou sice spíše obsáhlou historií vynálezů, optických iluzí a šarlatánských triků, které později vedly k objevení nového média, ale v jejich závěru lze najít poutavé vyprávění zachycující nejen stručné dějiny filmové tvorby jednotlivých zemí, ale i nástup zvukové éry.

Specifickou kategorií jsou pak publikace, které vyšly na našem území po druhé světové válce, a obzvláště ty z dob poúnorových. Velmi úspěšné a několikrát vydané *Dějiny světového filmu od Lumièra do současné doby*⁵ „salonního“ komunisty Georgese Sadoula jsou zářným případem tendenčního vidění kinematografie. Kromě Chaplina a Griffitha (a několika málo výjimek) neexistuje pro tohoto autora žádná hollywoodská tvorba. Obdivování sovětského „realismu“ 30. let, kterému věnuje značnou část knihy, je pak jasným dokladem značné předpojatosti. Přesto byl pro mě jeho pohled na Chaplina a Griffitha dobrým protipólem k názorům anglosaských filmových historiků.

Jediná práce pojednávající souhrnně a bez tendenčního zabarvení o kinematografii je dílo Enno Patalase a Ulricha Gregora. V jejich *Dějínách filmu*⁶ není znát vliv marxistické teorie a všechny národní kinematografie včetně hollywoodské produkce jsou zde rozebrány svědomitě a bez generalizování. V Německu je toto dílo dodnes ceněno jako první souvislé pojednání o filmové historii a je považováno za základní pramen.⁷ U nás vyšlo v době zrušení tiskové cenzury přeložené do slovenštiny pouze v nízkém nákladu. Patalas, který se mimo jiné

3 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

4 SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933. 781 s. Bez ISBN.

5 SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumièra až do současné doby*. 2. vydání Praha: Odeon, 1963. 616 s. Bez ISBN.

6 PATALAS, Enno; GREGOR, Ulrich. *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran, 1968. 477 s. Bez ISBN.

7 Srov. dle *Online-Dienst für die Region von Aalen bis zum Bodensee, von Ulm bis zum Schwarzwald - schwaebische.de* [online]. 2007-09-17 [cit. 2011-03-11]. «Ermutiger des unabhängigen Films»: Ulrich Gregor wird 75. Dostupné z WWW: <http://www.schwaebische.de/home_artikel,-Ermuetiger-des-unabhaengen-Films-Ulrich-Gregor-wird-75-_arid,2109716.html>.

podílel na restaurování několika klasických děl (*Metropolis*⁸ atd.), se spolu s režisérem Gregorem podrobně věnuje období němého i zvukového filmu. Zdůrazňují přeceňování Griffithových zásluh i jeho kontroverznost v přístupu k tématům.

Dále jsem zkoumal všechny práce, věnující se přímo osobám obou tvůrců. O Chaplinovi vyšlo u nás i v zahraničí mnoho knih. Z těch tuzemských stojí za zmínku životopisy od Sadoula,⁹ Brože,¹⁰ ale i zcela odlišně pojatá biografie od Ondřeje Suchého.¹¹ Pouze v zahraničí pak vyšel výborný rozbor Chaplinova díla od Davida Robinsona.¹²

Ohledně tvorby D. W. Griffitha nevyšla v České republice žádná ucelená monografie, čerpal jsem tedy z výše jmenovaných publikací předních filmových historiků a z několika zahraničních děl. Za všechny jmenuji alespoň *D.W. Griffith's Intolerance. Its Genesis and Its Vision*¹³ a *D. W. Griffith, An American Life*.¹⁴

Pro zasazení filmové tvorby do společenského kontextu doby jsem čerpal především z publikací věnujících se vývoji Spojených států amerických v politické, sociální a ekonomické rovině. Základní literaturou pro mě v tomto ohledu byly *Dějiny Spojených států amerických*¹⁵ amerických historiků Tindalla a Shi. Dále jsem čerpal z monumentálních *Dějin amerického národa*¹⁶ Paula Johnsona, jehož pohled na historii USA je místy neortodoxní, na druhou stranu mu nelze upřít, že se vyvaroval alibismu typického pro výše zmíněné badatele. Pro nastínění pozadí některých problémů jsem využil i několik analytických prací – pro kapitolu věnující se rasismu byly pro mě stěžejní knihy Nancy MacLeanové¹⁷ a Joëla Michela.¹⁸ Dále jsem využil studie zabývající se imigrací, chudobou apod.

Nejdůležitějším pramenem mého bádání byly ale právě filmy obou mužů (tj. Chaplina a Griffitha). Skrz ně jsem nahlížel na soudobé problémy. Byl to sice jen „odraz“ společnosti,

8 *Metropolis*. Rež. Fritz Lang. 1927. Německo.

9 SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. Praha: Orbis, 1954. 211 s. Bez ISBN.

10 BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. 2. vydání Praha: Orbis, 1964. 149 s. Bez ISBN.

11 SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. Praha: Horizont, 1989. 159 s. Bez ISBN.

12 ROBINSON, David. *Chaplin, The Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 205 s. ISBN 978-0253211606.

13 DREW, William. *D.W. Griffith's Intolerance: Its Genesis and Its Vision*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2001. ISBN 978-0786412099.

14 Schickel, Richard. *D. W. Griffith, An American Life*. New York : Simon and Schuster, 1984. ISBN 978- 0671225964.

15 TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 5. dopl. vydání Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 904 s. ISBN 978-80-7106-588-3.

16 JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. Praha: Academia, 2000. 850 s. ISBN 80-200-0799-7.

17 MACLEANOVÁ, Nancy. *Pod maskou ušlechtilosti. Ku-klux klan po první světové válce*. 1. vydání. Praha: BB/Art, 2007. 357 s. ISBN 978-80-7381-105-1.

18 MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o kruté minulosti USA*. Praha: Práh, 2009. 254 s. ISBN 978- 80- 7252- 263- 7.

nikoliv realita, ale má práce se věnuje skutečnosti jen omezeně. Nešlo mi o porovnávání každé scény a záběru z Griffithova filmu s každodenností obyčejné rodiny. Mým cílem bylo vidět v těchto snímcích názory na dění okolo, představy o životě, touhy... tedy otisky osobnosti v autorském díle. Říká se, že nejlepší režiséři točí po celý život jeden film. Fellini, Bergman, Jarmusch, ale právě i Griffith a Chaplin se pojetím svých jednotlivých filmů takřka standardizovali. Teď nemám na mysli práci podle nějaké šablony, spíše postupné utřídění představ o tom, jak mají snímky vypadat a o čem mají vypovídat.

Mladý Chaplin, když začínal v roce 1914 točit první grotesky po Keystone, chtěl diváky především bavit směsicí toho nejlepšího, co za léta pochytil v Karnově divadle a odkoukal od Sennetta. Griffith byl mužem mnoha povolání a nikdy nedosáhl toho, po čem původně toužil – stát se spisovatelem. Jako dramatik propadl, ale našel v sobě režijní talent, který znatelně převyšoval jeho herecké nadání, kvůli kterému byl původně filmovou společností Biograph najat. Tak se zrodila legenda – Griffith. Jako první filmař měl dostatek prostředků a invence k tomu využít možnosti filmového média, a to jak technické, tak narativní. „Otec filmu“ vytvářel první umělecký kánon sedmého umění, které se doopravdy zrodilo současně s okamžikem, v němž přestalo být cirkusovou senzací a stalo se novou formou vyprávění. Chaplin se ke kinematografii připojil právě ve chvíli, kdy její vývoj začal nabírat nečekané obrátky. Z přímočarého komika se postupně stával sofistikovaný satirik, který využíval humor jako zbraň proti lhostejnosti.

Vybral jsem Griffithova a Chaplinova největší díla a připojil několik krátkých snímků z dob jejich autorských začátků. Mým kritériem byla právě selekce filmů, které se dotýkají některého z ožehavých témat první poloviny 20. století. U Griffitha analyzuji i některé z jeho raných krátkometrážních snímků z období 1908 – 1913, ve větším měřítku se věnuji jeho velkofilmům *Zrození národa*¹⁹ a *Intolerance*.²⁰ V Chaplinově případě se zabývám jeho tvorbou už od prvních grotesek pro Keystone a rozboru podrobuji téměř všechny jeho celovečerní filmy. Byl jsem pochopitelně nucen z tematických důvodů vyřadit snímky, které se neváží na soudobé problémy USA (téměř všechny Griffithovy historické spektakly až do konce jeho kariéry ve 30. letech) nebo díla, která vznikla až po vymezeném období (Chaplinovy filmy v 50. a 60. letech).

Tvorba obou mužů by však svou jedinečností nevyunikla bez vlivu jiných soudobých filmařů a umělců. Proto se v závěrečné kapitole ve stručnosti zabývám vývojem filmu jako

19 *Zrození národa* (The Birth of a Nation). Rež. D. W. Griffith. 1915. USA.

20 *Intolerance*. Rež. D. W. Griffith. 1916. USA.

média zrcadlícího realitu v době tvůrčí svobody až po zavedení autocenzurních opatření.

„Adolf Hitler má milióny nepřátel, ale jedním z nejnebezpečnějších führerových odpůrců – je malý mužik, narozený v témž roce jako fašistický pohlavár. Je to Charlie Chaplin.“²¹

recenze filmu Diktátor v americkém časopise Freeday

21 Cit. dle EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vydání Praha: Orbis, 1961. Bez ISBN. s. 236.

1. Chaplin a Griffith – portrétisté své doby

1. 1. Charlie Chaplin – svět očima Tuláka

Charles Spencer Chaplin patří mezi nejznámější filmové tvůrce všech dob. Jeho význam pro rozvoj grotesky, pantomimy a němého filmu všeobecně je nepopíratelný. Stejně jako druhý muž, kterému se ve své práci věnuji (tj. D. W. Griffith), i on se na možnosti filmového média v jeho počátcích díval skepticky. Teprve s prvními úspěchy a získanou nezávislostí si kinematografii oblíbil a začal po vzoru jiných ve svém fikčním světě dávat prostor i obrazům ze skutečného života.

Jeho díla stárnou jen velmi zvolna. Velkou dávkou tolerance je potřeba mít především u prvních grotesek, na jejichž podobu neměl Charlie ještě vliv. Sennett nejprve zamítnul jeho postavu Tuláka a nutil ho vystupovat v masce přitroublého anglického džentlmena, se kterou slavil úspěch ještě u divadelní společnosti Freda Karna.²²

Chaplin však potřeboval jen pár měsíců, než se stal natolik populárním, že se mohl ujmout nejen hlavní komické role, ale prosadit si i vzhled hrdiny a zároveň s tím se mu dostalo neomezených možností při realizaci jeho nápadů. Zrodil se Tulák, nazývaný také Charlie nebo Charlot (ve Francii). Postava, která se brzy stala symbolem grotesky. Jednotlivé propriety jeho kostýmu – velké boty, bambusová hůlka, buřinka, úzký kabát a vestička, pytlovitě kalhoty, krátce přistřižený knírek, rozčepýřené vlasy a lehce zlomyslný úsměv – jsou natolik dobře vymyšlené a sladěné, že překonávají všechny ostatní komiky němého filmu.

S takovouto postavou mohl Chaplin provádět věci, které by si ani jeho velký vzor Max Linder²³ dovolit nemohl. Charlie směl vykonávat téměř jakékoliv povolání na světě a přitom se chovat neurvale, drze, flirtovat s ženami i házet cihly po protivných seladonech. Jak sám Chaplin uvádí ve svém úvodu k *The Chaplin Revue*,²⁴ neměl potřebu psát scénář, situace vznikaly z improvizací na předem připravené dekoraci. Tento zvyk si odnesl z práce se Sennettem, který mnoho svých komiků nutil využívat postavené kulisy naplno. Délka snímků v produkčních společnostech se totiž neměřila na minuty, ale na metry filmového pásu, které

22 Více o Chaplinových začátcích, divadelní společnosti Freda Karna a Macku Sennettovi v kapitole 3.

23 Max Linder. Francouzský komik známý svými groteskami, ve kterých ztvárnil hlavní úlohu šarmatního, ale lehce smolařského světáka. Srov. *Láskyplná překvapení* (Les Surprises de l'amour). Rež. Max Linder. 1909. Francie.; *Max svobodným mládencem* (Max célibataire). Rež. Max Linder. 1910. Francie.

24 *The Chaplin Revue*. Rež. Charles Chaplin. 1959. USA.

stačilo pak jen šikovně sestříhat.²⁵ Příprava grotesky zabrala maximálně týden, proto ale bylo potřeba být pohotový a točit někdy i na „první dobrou“.

Chaplin od tohoto stylu postupně upouštěl. Ze začátku jeho mladickému temperamentu vysoké tempo vyhovovalo, ale pak se začínal ve střízně čím dál více trápit nad nesourodostí materiálu. Proto lze v jeho filmografii od roku 1916 zaznamenat tendenci klesajícího počtu filmů natočených za rok. Bráno statisticky: pro Keystone v roce 1914 natočil během 11 měsíců 35 grotesek (tedy více jak tři krátkometrážní snímky za měsíc). Následující rok podepsal již mnohem výhodnější smlouvu s Essena, která mu umožňovala neomezený dohled nad dílem a jeho výslednou podobou. Pro tuto společnost natočil za dobu 14 měsíců 15 grotesek. Patrně nejlepším filmem z tohoto období je trefný a pohotový *Chaplin bankovním sluhou*²⁶ a kratší snímek plný Tulákových zlomyslností *Chaplin v parku*.²⁷ Během tohoto období se jeho grotesky rozletěly světem a jeho cena začala stoupat. Společnosti se předháněly v nabídkách, aby Chaplina dostaly pod svá křídla. Charlie se nakonec dohodl s Mutual, pro kterou natočil během 15 měsíců 12 snímků. Obecně lze říct, že zde začíná Chaplinův přerod ze zdatného improvizátora do geniálního autora. Jeho snímky už přestávají být pouze lapáliemi, které se hromadí okolo Tulákovy neschopnosti vykonávat nějaké nové povolání, začínají mít promyšlenější stavbu a kupodivu i souvislý příběh.²⁸ Patrně nejznámějším krátkometrážním snímkem, který je výkladní skříní tohoto nového přístupu, je *Chaplin strážcem veřejného pořádku*.²⁹

Od roku 1918 pracoval u společnosti First National, pro kterou natočil 7 krátkometrážních a 1 dlouhometrážní snímek (*Kid*)³⁰ v období sedmi let.³¹ V těchto snímcích

25 Později se do režisérských (či technických) scénářů začala ke každé scéně přepisovat i odhadovaná metráž. Chaplin s tímto přesným rozpisem ale nikdy nepracoval. A díky své nezávislosti na velkých studiích (které z organizačních a finančních důvodů technický scénář vyžadovaly) ho nevyužíval ani v době zvukového filmu. Velkým kritikem této „omezující“ povinnosti byl i Sergej M. Ejzenštejn. Srov. dle EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vydání Praha: Orbis, 1961. 480 s. Bez ISBN.

26 *Chaplin bankovním sluhou* (The Bank). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

27 *Chaplin v parku* (In the Park). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

28 Teoreticky mají všechny grotesky alespoň náznak příběhu. Jenže, porovnáme-li snímky Maxe Lindera, Fattyho Arbucklea, Chestera Conklina a dalších ranných komiků, dojdeme k závěru, že groteska často neopustí načrtnutou zápletku. Děj se nijak výrazně nerozvíjí, je vytvořeno jen pozadí, na kterém se odehrávají epizodické scény – pomyslné slepence kreslených anekdot z novin. Chaplin toto ve svých groteskách začal postupem času zdokonalovat, až dovedl svůj způsob vyprávění příběhu ve své celovečerní tvorbě k dokonalosti.

29 *Chaplin strážcem veřejného pořádku* (Easy Street). Rež. Charles Chaplin. 1917. USA.

30 *Kid*. Rež. Charles Chaplin. 1921. USA.

31 Realizace některých snímků se protáhla. Chaplin strávil mnoho času přetáčením a poté i ve střízně. Některé kousky se dočkaly i opožděné premiéry, navzdory tomu, že od jejich dokončení uplynula delší doba. Tyto výkyvy má na svědomí Chaplinův postupný přechod pod křídla nezávislé United Artists a osobní problémy spojené s komplikovaným rozvodem.

se už zcela zřetelně projevují mimo vynikajících gagů i sociálně laděná témata, kterým se Chaplin věnoval až do konce svého života. Zajímavý rozpor lze vidět v tom, že ve stejný rok pro First National natočil výbornou satirickou středometrážní grotesku *Dobrý voják Charlie*,³² a zároveň ve vlastní produkci uvedl krátkometrážní *Půjčka*,³³ která měla propagovat nákup válečných dluhopisů. K tomu, do jaké míry se tento protichůdný přístup projevil v jeho uvažování o světové politice, se vrátím později.

Všechny zbylé snímky (s výjimkou dvou posledních) vyráběl už pod nezávislou značkou United Artists. Navždy opustil krátkometrážní grotesky a vrhl se na výhradně celovečerní tvorbu. Mezi lety 1925 a 1967 natočil pouhých (!) 10 dlouhometrážních filmů, přesto nelze pominout, že více než polovina z nich se navždy zapsala do dějin filmu. Chaplinovi se podařilo nejen skloubit své pantomimické výstupy se sociální satirou, ale přežil také nástup zvukového filmu, což se mnoha jeho kolegům z éry němého filmu nepodařilo.³⁴

Tímto spíše statistickým přehledem Chaplinovy kariéry jsem se pokusil nastínit jeho nezpochybnitelnou úspěšnost a oblíbenost, ze které vyplývá i jeho potencionální vliv na publikum. Jeho grotesky z let 1914 – 1916 by se z větší části daly zařadit mezi oddechová dobrodružství zlomyslného Tuláka, který pracuje, kde se dá, aby se uživil. Počínaje *Chaplinem falešným hrabětem*³⁵ už může divák zpozorovat postupný náběh na sociální satiru, nejprve v podobě výsměchu škrobenosti aristokracie, v pozdějších snímcích už i pohledem na život chudiny. Toto období čerpání aktuálních témat sice zdánlivě vrcholí *Diktátorem*,³⁶ ale ve skutečnosti se s tímto přístupem (dokonce s prvky černého humoru) lze setkat i v *Panu Verdouxovi*³⁷ a *Králi v New Yorku*.³⁸ Časové vymezení mé diplomové práce mě však neumožňuje se oběma filmům věnovat stejnou měrou, jako ostatním, přesto o nich bude ještě zmínka.

Charles Chaplin se ve svých filmech věnoval oběma světovým válkám, chudobě,

32 Uvedení této grotesky bylo odkládáno. I přes zcela očividnou protiněmeckou náladu snímku, nelze pominout všeobecnou kritiku válčení a poměrů v nichž zákopoví vojáci žili. Snímek byl v amerických kinech uveden 20. 10. 1918. Do evropských kin si však cestu našel až následující rok. *Dobrý voják Charlie* (Shoulder Arms). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

33 *Půjčka* (The Bond). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

34 Mezi ty nejznámější zapomenuté (a po delší době znovu objevené) talenty němé grotesky patří bezesporu Buster Keaton, Chester Conklin, Fatty Roscoe Arbuckle, Mabel Normand, Ford Sterling, Max Linder...mohl by následovat dlouhý seznam jmen. Pád těchto velkých hvězd byl často velmi strmý, a to nejen v životě profesním, ale i osobním. Výjimkou potvrzující pravidlo byl Harold Lloyd, který si díky své lidovosti udržel oblibu ještě ve 30. letech. Srov. dle. SUCHÝ, Ondřej. *Exkurze do světa grotesky*. Praha: Práce, 1981. 119 s. Bez ISBN.

35 *Chaplin falešným hrabětem* (The Count). Rež. Charles Chaplin. 1916. USA.

36 *Diktátor* (The Great Dictator). Rež. Charles Chaplin. 1940. USA.

37 *Pan Verdoux* (Monsieur Verdoux). Rež. Charles Chaplin. 1947. USA.

38 *Král v New Yorku* (A King in New York). Rež. Charles Chaplin. 1957. Velká Británie.

rasismu, problémům moderní doby, ženské emancipaci a imigraci. Všemi jeho snímky, které jmenované společenské neduhy a proměny reflektují, se budu ve své práci zabývat. Obsáhlá chaplinovská literatura mi nejen pomohla zorientovat se v základních otázkách Chaplinova života a tvorby, zároveň ale přede mne nastolila několik zajímavých výkladů jeho díla. Při sledování snímků jsem tedy porovnával své dojmy s cizími, často tendenčně zbarvenými interpretacemi symboliky jednotlivých scén. Snažil jsem se také nepřikládat význam opakovanému škatulkování Chaplina mezi socialisty či dokonce komunisty.³⁹ Toto podstatně zjednodušující označení, které se stalo stigmatem v padesátých letech, bylo jen nálepkou a určitou snahou úřadů zdiskreditovat umělce, který díky své nezávislosti na hollywoodském studiovém systému mohl nadále tvořit a distribuovat své snímky bez ohledu na cenzuru.

Současný pohled na Chaplinovu tvorbu se od té soudobé podstatně liší. Charlie je vnímán jako symbol němé grotesky a jeho postavičku stále znají i lidé, kteří žádný z jeho snímků neviděli. Pro filmové historiky má jeho dílo význam několikerý. Jeho styl, kterým obratně převedl vaudevillovská vystoupení s dávkou lyriky na plátna kin, neutrpěl ani po téměř 100 letech (od jeho prvních snímků), ani pod tíhou obrovského vývoje filmového vyprávění. Příběhy, které vypráví, nejsou jednorozměrné. Umí pobavit i poučit, přitom k tomu nevyužíval standardizované postupy, kterými byla zlatá éra Hollywoodu (tj. do konce 40. let) přesycena.

Dalším důležitým Chaplinovým přínosem je fakt, že do záplavy jednorozměrných postaviček grotesek přivedl na svět opravdu živoucí postavu z masa a kostí. Muže, kterého diváci mohli potkat při procházce parkem nebo ve frontě u pracovního úřadu. Louis Delluc,⁴⁰ který jako jeden z prvních vydal knihu věnovanou kritickému rozboru Chaplinových děl, o Charliem, s neskryvaným nadšením pravil, „Je nejslavnějším mužem na světě. Zastiňuje dnes právě tak Johanku z Arku, jako Ludvíka XIV. a Clemenceaua...“⁴¹ Delluc také shrnul základní postupy ve stavbě grotesky, které si Charlie vypůjčil z tradice anglické frašky: „Akrobacie, parodie, ponurý smích, rozesmávající melancholie, tance, žonglérské výstupy, to

39 Není to problém jen literatury sovětské, ale i československé v období 50. a 60. let. Ovšem taktéž levicový filmový teoretik Georges Sadoul ve svém životopisu se samozřejmějím sobě vlastní označuje Chaplina za komunistu. Pro vysvětlení je však potřeba znát souvislosti – v době psaní biografie byl Chaplin neustále napadán americkým tiskem a později byl vyslýchán McCartyovci. Srov. SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. Praha: Orbis, 1954. 211 s. Bez ISBN.

40 Louis Delluc, předčasně zemřelý francouzský filmový kritik a publicista, jeden z prvních, kteří počátkem dvacátých let formulovali zákony filmové estetiky. Dellucova kniha o Chaplinovi, jedna z prvních bohaté chaplinovské literatury, vyšla na sklonku let dvacátých i česky. Cit. dle SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. s. 23.

41 Cit. dle BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. 2. vydání Praha: Orbis, 1964. Bez ISBN. s. 8 – 9.

vše spojeno prostým námětem... Směšnost těchto povídkových frašek způsobují flegmatický výraz herců, pohlavky, kopance a házení šlehačkových dortů... Anglická fraška má především neuvěřitelně prudký rytmus a uchvacuje diváka zejména svou syntetičností. Vše je odváženo, shrnuto a soustředěno. Vše dopadá s jistotou, jako rána pěstí, kterou vede boxer velkého stylu. Vše vybuchuje jako nečekaná rána z děla...“⁴²

Charlie tedy ve svých snímcích spojuje groteskní nadsázku s pohledem do života obyčejného tuláka. Skrz humor však prosvítají jednoduché, ale zato výstižné pravdy o životní realitě. Ještě před zrodem Monty Pythonova létajícího cirkusu⁴³ totiž Charlie razil heslo: „Vždy se koukej na život z té lepší stránky.“⁴⁴ Jeho postava netrpí zahořklostí i přes všechno, čím si musí projít, nechová zášť vůči bohatším nebo šťastnějším. Charlieho příběhy nenabízí černobílé vidění světa, jsou jeho obrazem viděným skrz oči hravého dítěte. Je v nich laskavost, pochopení a snaha nesoudit, ale porozumět. Vzhledem k tomuto přístupu ale není vždy snadné rozklíčovat autorovy záměry, což se odrazilo především v rozdílných reakcích na Chaplinovu celovečerní tvorbu. Divák sice i nadále dostal svou „dávku“ zábavy, ale filmy měly přidanou hodnotu, podnět k zamyšlení, o kterém Charlie doufal, že návštěvníky kina neopustí ani po odchodu z promítacího sálu. Tulák nebyl tradiční smutný klaun, uměl si s každou situací poradit až s dojímavou odvahou. Postava Charlieho byla tím, co se v USA označuje jako „role model“, tedy určitý vzor či mentor, skrze něhož se autor snažil divákům předat návod, jak přežít v době politických a ekonomických otřesů první poloviny 20. století.

1. 2. David Wark Griffith – kazatel filmového plátna

Mezi největší muže němého filmu lze Davida Warka Griffitha zařadit bez nejmenšího zaváhání. Ačkoliv je v současné době ceněn pouze filmovými historiky a fanoušky raných let kinematografie, nic to neubírá na významu, kterým jeho dílo přispělo k rozvoji filmového vyprávění. Dodnes je mu připisováno mnoho invencí, které před ním rozvinuli už jiní, přesto je jeho svébytný rukopis nezaměnitelný. Stejně jako v případě Chaplina, lze i u jeho osoby

42 Cit. dle SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. s. 23.

43 Monty Pythonův létající cirkus – šestičlenná skupina čítající 5 britských komiků (John Cleese, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin) a jednoho amerického výtvarníka (Terry Gilliam). Proslavili se především stejnojmenným sériálem skečů, ve kterém parodovali pořady BBC. Dále natočili tři celovečerní snímky a několik kompilací seriálových skečů a záznamů živých vystoupení.

44 Zde narážím na závěrečnou píseň z filmu *Život Briana* (Life of Brian, rež. Terry Jones, 1979, Velká Británie), ve které ukřižovaní sborově zpívají píseň *Always Look on The Bright Side of Life* (Vždy se koukej na život z té lepší stránky, text a hudba Eric Idle).

vysledovat značné paralely mezi jeho osobním životem a tematikou filmové tvorby. Bylo by však chybné považovat například jeho výrazně subjektivní výklad historických událostí automaticky za něco špatného – právě naopak, na rozdíl od ostatních amerických snímků první poloviny 20. století, nezasahovala do výroby jeho snímků početná skupina producentů, kteří s oblibou vizi méně šťastných režisérů mrzčili novým sestřihem, ve kterém byly vyjmuty „nudné“ či „problematické“ scény. Lze tedy považovat Griffitha nejen za otce filmového vyprávění, ale zároveň za jednoho z průkopníků autorského a společensky angažovaného filmu se všemi klady a zápory, které jsou s podobným úsilím spojeny.

David Llewelyn Wark Griffith se narodil 22. ledna 1875 v městě La Grange ve státě Kentucky. Byl vychováván v duchu jižanských konzervativních tradic a od mala s oblibou naslouchal vyprávění svého otce, veterána občanské války. Jeho rodina ale v důsledku prohry Jihu zchudla a malý David proto velmi brzo sháněl práci, aby sám sebe uživil. Pracoval mimo jiné jako žurnalista. Přispíval do „*Courier-Journalu* [, kde] vedl podřadné rubriky, jako *Sňatky a úmrtí*, *Zaběhl se pes*, *Náboženské slavnosti*, *Sportovní události* a podobné.⁴⁵ Tato práce ho ale příliš nebavila a stále ho to táhlo k aktivnějšímu rozvinutí jeho kreativních dovedností. Zatoužil po práci dramaturga v divadle, ale byl zaměstnán pouze jako herec. Po spíše neúspěšném angažmá ve dvou různých divadlech se stal členem kočovné divadelní společnosti Strolling Players a obstarával tu jen malé „šťečky“. Vystupoval pod jménem David Brayington, jelikož v souboru hrál již jeho jmenovec John Griffith.

Vyčerpan neustálým cestováním, začal se poté z důvodu hmotné nouze živit i hrubou prací – nádeničinou a zednictvím. Za ušetřené peníze odcestoval do New Yorku, kde se opět marně snažil prorazit jako spisovatel. Podařilo se mu uvést jen jednu svou sentimentálně laděnou divadelní hru – *A Fool and a Girl*, ale ta byla cenzurou natolik upravena, že nepřipomínala původní rukopis.

Po tomto debaklu se odstěhoval do Chicaga, kde jednoho večera zhlédl filmové představení, a to byl pravděpodobně ten okamžik, který rozhodl o jeho budoucím osudu. Pln nápadů, kterak využít možnosti nového média, sepsal scénář, který později ukázal zástupcům Edison Company.⁴⁶ Místo zfilmování jeho díla se však dočkal pouze nabídky, aby se objevil

45 SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933. Bez ISBN. s. 582.

46 Společnost Thomase Alvy Edisona, která v prvních letech kinematografie vlastnila monopol výroby filmů na severoamerickém území. Edison si totiž již v roce 1889 (6 let před bratry Lumièry!) nechal patentovat přístroj pro filmový záznam (kinetograf). Krátké snímky (tanec baletky, boxérský zápas...) se ale nepromítaly na velké plátno. Divák vhodil minci do tzv. kinetoskopu a pomocí kukátka sledoval snímek sám. Později Edison začal s výrobou i klasických snímků pro nickelodeony (o nich více v kapitole o chudobě). Mezi nejznámější a dodnes nejcennější snímky společnosti patří *Velká železniční loupež* (*The Great Train Robbery*, Rež. Edwin S. Porter., 1903, USA). Srov. dle BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny*

v některém z krátkých filmů jako herec. Hlavní roli ztvárnil ve snímku *Orlem ukradené dítě*,⁴⁷ ale ani slušný plat ho nepřesvědčil o tom, že by se měl dál věnovat herecké kariéře. Rozhodl se, že se stane režisérem.

V roce 1908 začal nejprve s tvorbou krátkometrážních filmů pro společnost Biograph. Tempo výroby bylo značné – a to i s přihlédnutím k faktu, že se jednalo o snímky v délce mezi čtyřmi a šestnácti minutami. Za dobu působení u Biographu (v letech 1908 - 1913) natočil Griffith něco okolo 350 krátkometrážních snímků.⁴⁸

Griffith si v této době osvojoval techniku práce s kamerou a herci. Náměty jeho krátkých snímků byly většinou velmi prosté. Podobně jako jiní tvůrci čerpal i on inspiraci v povídkách, vaudevillovských představeních a nebo dokonce i z kreslených novinových anekdot. Jednoduchou dějovou stavbu má už jeho režisérský debut *Dollina dobrodružství*.⁴⁹ Dívku unesou cikáni, strčí ji do sudu, ale ten se skutálí z vozu do řeky. Dívka v něm dopluje k rybáři, který ji z vody vytáhne. Griffith však se svým dvorním kameramanem G. W. Bitzerem (který tento snímek spolurežiroval) z čistě banální historky dokáží vykřesat dávku napětí, která dnes působí už značně komicky, ale zvláště na dětské diváky mohla mít účinek současného thrilleru. Vzhledem k nižší kvalitě tehdejšího filmového materiálu jsou v obraze přítomny fragmenty (škrábance, deformované okraje) dochází v něm k rychlým proměnám ze světlých do tmavých odstínů, což působí stísnujícím dojmem. V dnešním filmu se používá k navození atmosféry taktéž různých deformací obrazu – filtry, rozklepání, omezení barevného spektra apod., ale vše vzniká až dodatečně při postprodukcí a není důsledkem technické nedokonalosti. To, co dnešní filmaři vyvolávají uměle, bylo pro Bitzera a Griffitha přirozeným předpokladem jejich práce. Proto i v tomto raném snímku komponovali obrazy tak, aby divák ani při záběrech v polocelku neztrácel přehled o dění na plátně.⁵⁰

filmu: přehled světové kinematografie. Praha : AMU : NLN, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), 978-80-7106-898-3 (NLN). s. 25-26.

47 *Orlem ukradené dítě* (Rescued from an Eagle's Nest). Rež. J. Searle Dawley. 1908. USA.

48 Toto číslo je ale nutno brát s rezervou. Jerzy Toeplitz uvádí následující údaje: pro rok 1908 49 filmů, 1909 – 146 filmů, 1910 – 103 filmy, 1911 – 94 filmů, 1912 – 52 filmů a v roce 1913 – 26 filmů. Srov. dle TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. 1. díl, 1895-1918*. Praha: Panorama, 1989. Bez ISBN. s. 110 – 111. Československá filmová databáze uvádí ovšem ještě o téměř dvě stě filmů více (543 včetně jeho pozdějších snímků. Srov. dle ČSFD [online]. 2011 [cit. 2011-01-29]. D. W. Griffith - CSFD.cz. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/reziser/2918-d-w-griffith/>>. IMDb (Internation Movie Database) uvádí 535 filmů, které režíroval, 228 ke kterým napsal scénář a 43 v nichž se objevil jako herec. Srov. dle IMDb [online]. 2011 [cit. 2011-01-29]. D. W. Griffith - IMDb. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm0000428/>>.

49 *Dollina dobrodružství* (The Adventures of Dollie). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

50 Později když Griffith spolu s ostatními filmaři přešel k natáčení v ateliérech, mohl se světlem a tmou pracovat podle svých potřeb. Přesto se neubránil i nadále špatně nasvíceným scénám, které dnes představují pro remastery opravdu velký oříšek. Kromě tradičních problémů s exteriérovými scénami lze zaznamenat nevybalancované osvětlení i u některých ateliérových scén ve *Zlomeném květu* (Broken Blossoms, Rež. D. W. Griffith, 1919, USA).

D. W. Griffith později o svém hlavním záměru prohlásil: „Cílem jehož jsem se především snažil dosáhnout, bylo naučit vás vidět.“⁵¹ V tomto duchu přistupoval ke své režisérské práci. Scénář byl pro něj jen východiskem, ze kterého se mohl zrodit buď kvalitně dramaticky vystavený film nebo mechanická adaptace bez špetky invence. Griffith chtěl být původně básníkem a prozaikem, velký zdroj inspirace viděl ve Waltu Whitmanovi a Charlesi Dickensovi. Ve svém díle jakoby oba tyto vzory propojil – lyričnost záběrů spolu s dramatickým příběhem nevinné oběti.

Po relativním úspěchu filmu *d'art*⁵² se i Griffith pustil do zfilmování dramatické básně *Pippa jde kolem*⁵³ při zachování veršů básníka Roberta Browinga v mezititulcích. I když stále natáčel pouze krátkometrážní snímky, neváhal zadaptovat díla svých oblíbených literátů – Edgara Allena Poea, Williama Shakespeare, Charlese Dickense, Roberta Louise Stevensona, Jacka Londona, Lva Nikolajeviče Tolstojeho a mnohých dalších. Při přípravě scénáře studoval jejich způsob konstrukce příběhu a vypravěčské techniky, aby posléze přivodil vedení Biographu šok.

Pro větší emocionální působivost scény stesku ženy nad nepřítomností jejího muže ve snímku *Z lásky ke zlatu*⁵⁴ přiblížil „(...) kameru těsně před tvář herečky, jejíž výraz vyjadřoval vzrušení a za tento záběr detailu vmontoval celkový záběr opuštěné krajiny, v které muž zabloudil: obsah jejich myšlenek, který by se byl dříve znázornil v „bublině“ nad její hlavou, vsunul do sledu výjevů jako samostatný záběr. To znamená, že už nemyslel ve výjevech - podobně jako v divadelním ději -, ale v sekvencích, jejichž souvislost nevytváří jednotu místa a času, nýbrž myšlenková kontinuita.“⁵⁵

Experimentování s detailem lze vysledovat i ve snímku *The Golden Louis*,⁵⁶ kde jej Griffith použil jen pro dva (časově odlišné) záběry dívčí boty s vyžebřanými penězi. Tento revoluční krok mu později vysloužil obdiv u odborné veřejnosti, která ho (bohužel mylně) označila jako vynálezce této filmové techniky.⁵⁷

51 Cit. dle TOEPLITZ, Krzysztof Theodor. *Chaplinovo království*. Praha: Mladá Fronta, 1965. Bez ISBN. s. 32.

52 Hnutí, které se zrodilo ve Francii a kladlo si za cíl povznést film. K tomuto cíli angažovalo známé divadelní herce, slavné dramatiky i hudební skladatele. Hlavním záměrem bylo dostat do kin i diváky střední a vyšší třídy, kteří opovrhovali „vulgární“ produkci. Za nejznámější snímek z tohoto období lze označit *Zavraždění vévody de Guise* (L'Assassinat du duc de Guise, Rež. Charles Le Bergy, 1908, Francie). Filmy jsou pro dnešního diváka neokoukatelné a i tehdy se setkali s rozpuruplným přijetím – přílišná afektovanost divadelních herců hýbajících ústy, ze kterých nevychází jediný zvuk, přehnaná stopáž a velký nános patosu byly těžkým soustem už pro soudobého návštěvníka kina.

53 *Pippa jde kolem* (Pippa Passes). Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

54 *Z lásky ke zlatu* (For Love of Gold). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

55 PATALAS, Enno; GREGOR, Ulrich. *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran, 1968. Bez ISBN. s. 29. Překlad JŠ.

56 *The Golden Louis*. Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

57 Ve skutečnosti se lze setkat s detailem již u tzv. Brightonské školy. Dva fotografové-amatéři (vzájemně se

Se sebevědomím sobě vlastním použil také v jednom ze svých raných snímků dějové elipsy. Ve filmu *Po mnoha letech*⁵⁸ (jeho první adaptaci Enocha Ardena) nejprve ukázal záběr ženy čekající na svého manžela, za nímž bezprostředně následoval pohled na muže vrženého mořskými vlnami na pobřeží ostrova. Producenti protestovali :

„(...) [Producenti] Cožpak se dá syžet podávat v takových skocích? Vždyť nikdo nic nepochopí!

[Griffith] Dobrá (...). Ale cožpak tak nepíše Dickens?

[Producenti] Ovšem, ale to je – Dickens; ten píše romány, a to je docela něco jiného.

[Griffith] Rozdíl není přece jen tak veliký. Já dělám romány v obrazech...“⁵⁹

Ačkoliv sám původně divadelní herec a neúspěšný dramatik, pod vlivem svých literárních vzorů usiloval Griffith o větší strukturovanost děje. Chronologické sledy obrazů v Melièsovském divadelním stylu považoval již za přežitek. O jeho odstranění se pokusil již Porter⁶⁰ ve svých krátkých snímcích, ale teprve Griffith začal úmyslně porušovat jednotu času a místa pro potřeby dynamičnosti filmu. Ve snímku *The Lonely Villa*⁶¹ dokonce neváhal oddělit tři dějové sekvence – zloděje, dobývajícího se dovnitř domu, ženu s dětmi snažící se ubránit a muže, který pospíchá domů rodinu zachránit – mezi kterými pak volným způsobem prostřihává. Už na počátku využívá této techniky pro zdůraznění dobra a zla. Šťastná rodina se loučí s otcem, který je povolán do města (ve skutečnosti jde o lest), následuje střih na bandity pozorující celou situaci z houští. V dalším záběru otec odjíždí bryčkou do města a děti s matkou odchází dovnitř. Metaforicky řečeno - beránci zůstali bez dozoru a vlci v křoví vyčkávají, aby je mohli roztrhat. Pomocí této střihové skladby Griffith navodil u diváka daný pocit, který by nevznikl při použití chronologického řazení obrazů. V této variantě by byli bandité ukázáni až po záběru odjíždějícího otce, událost by tak působila dosti nahodile, nemluvě o nutnosti domyslet si zpětně, že falešné předvolání zaslali právě tito zloději. Griffith obohatil v této době oblíbený motiv skupiny lidí v nebezpečí o dnes již běžný thrillerový či

neznali) zde poprvé experimentovali s možnostmi filmové kamery. Významnější z nich – George Albert Smith představil detail ve snímcích *Malý lékař a nemocné kotě* (The Little Doctor and the Sick Kitten, rež. G. A. Smith, 1901, Velká Británie) a *Myš ve škole krásného umění* (The Mouse in the Art School, rež. G. A. Smith, 1901, Velká Británie). Ve druhém případě použil detailu jako narativního prvku. Dívky sedí v lavicích – detail na myš probíhající po třídě – opět střih na dívky, které vyděšené utíkají pryč. Srov. dle TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. 1. díl...* s. 41.

58 *Po mnoha letech* (After Many Years). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

59 Cit. dle EJZENŠTEJN, Sergej. *Kamerou, tužkou i perem*. 1. vydání Orbis: Praha, 1959. Bez ISBN. s. 312 – 313.

60 Edwin S. Porter – Americký režisér pracující pro Edison Company. Jako jeden z prvních využíval detailu a paralelního střihu. Ve svých snímcích pracoval i s (pseudo)dokumentárními prvky – Srov. dle *Život amerického hasiče* (Life of an American Fireman). Rež. Edwin S. Porter. 1903. USA.

61 *The Lonely Villa*. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

hororový postup naznačující zlo, které v pozadí vyčkává na svou příležitost.

Otec filmového vyprávění však neváhal ve svých snímcích reprezentovat i dobové problémy. Ve snímku *The Voice of The Violin*⁶² se hlavní hrdina po hádce s bohatým otcem své žačky dá k anarchistům. Ironií osudu je přidělen k muži, který má spáchat atentát právě na boháče, se kterým se rozešel ve zlém. Mladík spatří skrz okno svou bývalou žačku, která s radostí hraje na housle – dojme ho to a snaží se zabránit nastražení bomby, ale je svým kolegou přemožen a svázán. Sluha ho objeví, zachrání, houslista činí pokání a vše se vrací do starých kolejí. Tento tradičně sentimentální příběh s několika opravdu iracionálními momenty portrétuje anarchisty dost křečovitým způsobem. Muži mají pečlivě stříženými kníry, čepice a v hlavě utopické myšlenky o beztržní společnosti. Griffith buď záměrně nebo z neznalosti popisuje anarchisty spíše jako socialisty. Vykresluje je karikaturně – muži i ženy neustále hrozí pěstmi a opakují dokola stejná hesla. Koneckonců i mladíkův příklon k nim je na konci tradičně zbagatelizován na pouhý nešťastný omyl.

Na stranu sociálně slabších se naopak přiklonil ve svém snímku *Spekulant s obilím*.⁶³ Film je založen na povídce Franka Norrisa a začíná velmi emotivní scénou, ve které chudý rolník pečlivě prosévá zrna mezi prsty do malého vaku, který má zavěšený na zádech. Poté s ním odchází na pole, kde s ostatními muži zasévá semena do půdy. Bohatý magnát však zatím na burze díky spekulacím ovládl trh s obilovinami, na základě čehož dochází ke zvednutí cen chleba a ožebračení mnoha zemědělců. Za vydělané peníze pořádá boháč večírek pro vyšší společnost, zatímco chudí lidé stojí frontu v pekařství na draze zaplacený chléb. Mezi těmito událostmi Griffith přepíná paralelním střihem, divák tak vidí krátké epizodky z pekárny i večírků – koketující dámičky s plnými ústy a oproti tomu chudá babička s vnučkou, která nemá na zaplacení dražšího chleba. Vše vrcholí odchodem chudých, na které už se nedostalo, z pekárny. Rolník přichází domů a ukazuje ženě prázdné ruce na znamení, že dnes budou bez chleba.

Druhý den se magnát dozvídá, že se mu podařilo definitivně ovládnout obilný trh. Na oslavu vezme dámy na exkurzi do mlýna. Tam však zakopne a spadne do sýpky. Zasype ho mouka. Mužům se podaří ho vytáhnout, ale je už pozdě. Prostřih na rolníka, který se opět vydává na pole zasít, tentokrát už jde sám. Plynulým střihem se odhalí, že na poli seje až do noci.

Tento snímek lze považovat za předzvěst Dovženkových a Ejzenštejnových filmů,

62 *The Voice of The Violin*. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

63 *Spekulant s obilím* (A Corner in Wheat). Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

zabývajících se problémy v zemědělské výrobě z podobného hlediska. Na rozdíl od *Generální linie*⁶⁴ a *Země*⁶⁵ však *Spekulant s obilím* nepodléhá tendenčnímu zkreslování, podobnost však lze kromě tématu vidět i v černobílém vidění vztahů mezi bohatými a chudými. Griffith dával obecně najevo sympatie vůči chudým lidem – zvláště pokud o svůj majetek přišli nějakou katastrofou, podobně jako tomu bylo v případě jeho rodiny. Nestavil se tedy aktivně proti „kapitalistům“ jako zlé společenské třídě, ale zároveň neváhal na konkrétním případě poukázat, která hrabivost jedince může vést k neštěstí větší skupiny lidí.

Griffith během své působnosti u Biographu natáčel ale i plno zkratkovitých a přímočarých historek bez špetky filmařské invence – snímky jako *Gibson Goddess*⁶⁶ a *The Little Darling*⁶⁷ by se lépe vyjímaly jako krátké komiksy v sobotní příloze novin než na plátnech kin. Je překvapivé, že i když se jedná o první snímky „miláčka Ameriky“ Mary Pickfordové, je v nich tato pozdější velká hvězda až překvapivě nevýrazná.

Přesto už v tomto raném období Griffithovy tvorby nelze opomenout snahu vést herce k umírněnějším pohybům a gestům. Často se ale objevuje alespoň jedna osoba (zpravidla starší generace), která své divadelní pohyby nezvládá mírnit a působí jako rušivý element. Kratší stopáž snímků a omezený prostor pro jednotlivé postavy je naštěstí největší útechou pro dnešního diváka, který je zvyklý afektovanost vnímat jako známku špatného herectví.⁶⁸

Srdcovým tématem tohoto režiséra byla občanská válka. Krátkých snímků z této doby natočil mnoho. Jejich kvalita však byla většinou dost mizivá, s přihlédnutím k jednoduché zápletce a schématickému rozdělení dobra (Konfederace) a zla (Unie) je výsledek dost křečovitý.

Kupříkladu film *The House with Closed Shutters*⁶⁹ začíná odchodem muže na frontu. Hned úvodní titulek nás upozorní, že muž je zbabělec, aniž by to bylo z jeho chování patrné. Vše začne dávat smysl ve chvíli, kdy je vyslán s depeší do sousedního tábora a ve strachu ze

64 *Generální linie* (Staroje i novoje). Rež. Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexendrov. 1929. SSSR.

65 Film mapující kolektivizaci na Ukrajině byl už v době premiéry diváky odsuzován jako vylhaný. Známe případ, kdy rolníci na protest zapálili kino, ve kterém byl snímek promítán. Dovženko byl marxistickými kritiky nazýván „básníkem filmového plátna“, ale jeho filmy tomuto přívskvu neodpovídají – jsou plné laciného patosu a primitivních alegorií a metafor. *Země* (Zemlja). Rež. Alexandr Dovženko. 1930. SSSR.

66 *Gibson Goddess*. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

67 *Little Darling*. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

68 Pochopitelně záleží při hodnocení hereckého výkonu na žánru, kontextu a dalších okolnostech. Přesto všeobecně v raných snímcích němé kinematografie je zapotřebí silné divácké tolerance. Mack Sennett v *Lucky Jimovi* (rež. D. W. Griffith. 1909. USA) je svou přehnanou afektovaností a „hraním na diváka“ (tedy neustálé vysílání gest vůči kameře) opravdu nesnesitelný. Tento muž ale přispěl filmové historii hned dvakrát – nejprve tím, že opustil hereckou dráhu a posléze vybudováním základů americké grotesky spolu s objevením mnoha talentů včetně Charlieho Chaplina.

69 *The House with Closed Shutters*. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

severské hlídky uprchne zpět do rodného domu a zde zkolabuje. Jeho sestra objeví zprávu, převlékne se do jeho uniformy a rozhodne se ji doručit. Díky nedostatečnému výcviku však má potíže s jízdou na koni a navíc (zcela iracionálně) vběhne přímo do deště kulek. Těsně před smrtí ještě sebere konfедераční vlajku a mává s ní do té doby než padne k zemi. Ve chvíli, kdy se matka dozví, že její dcera zemřela kvůli zbabělému synovi, rozhodne se mladíka uvěznit navždy v domě. Dá zavřít a zatlouct všechny okenice a muže odmítá pustit ven, aby už nikdy neudělal rodině hanbu. Po skončení války nosí lidé z města kytky k domům padlých vojáků, když to skrz škvíru zahlédne i mladík, v záchvatu vzteku se mu podaří otevřít okno, ale pohled ven v kombinaci s šokem mu přivodí infarkt. Matka jej jen lhostejně předá pohřební službě.

Takřka Poeovské zakončení filmu je sice povedené, ale více zarážející jsou události, které mu předcházejí. Na tomto snímku je poznat, že se jím Griffith snažil ukázat, jak vypadá představa cti a společenských rolí na americkém Jihu. V žádném jeho snímku z občanské války nejsou vidět plačící matky, nešťastné snoubenky a smutní muži, kteří jdou do války. Vždy je zde vidět hrdost a radost všech zúčastněných, vyprovázení branců s pochodovou kapelou apod. Nechuť bránit svou zem (v tomto případě tedy Konfederaci) je považováno za zbabělost. Matka proto vidí svého syna jako zklamání a dává mu za vinu i bláhovou obět' své dcery. Porušil svou společenskou roli muže-obránce a vyslal (ačkoliv ne osobně, ale v důsledku svého chování) ženu-strážkyni rodinného krbu, aby splnila to, co on nezvládl.

Griffith se v mezititulcích ohání jízlivými komentáři ve kterých demonizuje mladíka a naopak podporuje chladné chování matky. Jeho zvláštní chápání dobra, zla a společenské morálky je patrné i ve snímku *In The Border States*.⁷⁰ Malá holčička ze Severu tu zachraňuje navzdory všem (pátrací hlídce, rodině...) konfедераčního vojáka před zajmutím. Neváhá nejen tasit revolver a vystřelit po veliteli pátrací hlídky, ale i ohrozit bezpečí své sestry a všem okolo lhát. Na konci je pak jen lehce pokáraná, jako by pouze rozbila okno. Toto nepravděpodobné chování všech zúčastněných podporuje ještě pokřivený pohled na chování unijních vojáků a členů pátrací hlídky. Zatímco unionisté útočí nečekaně ze zálohy, muži najmutí na nalezení uprchlíka jsou jako tygři nahánějící nevinnou gazelu.

Uvedené příklady jednoznačně ukazují na to, jak v počátcích kinematografie bylo možno uplatňovat své názory a postoje zcela svobodnou (a tedy i šovinistickou) cestou. Absencí studiového systému, schvalovacích komisí a státních zásahů do podoby filmů vznikla

70 *In The Border States*. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

platforma, která umožňovala v prezentaci subjektivních pohledů na život v Americe, historii a politiku zajít dál než si dovolily noviny. Pod maskou fikce a zábavného příběhu prosvítají xenofobní a rasistické stereotypy, které byly Griffithovy blízké až do konce jeho filmové kariéry, i když se mnohokrát snažil přesvědčit veřejnost o opaku.

Do sentimentálních melodramat s oblibou vkládal představy o rodinných hodnotách. Ve snímku *As It Is In Life*,⁷¹ tedy „Jak to v životě chodí“ muž potkává svou bývalou lásku, ale své štěstí (tedy opustit manželku s dítětem a obnovit vztah s dávnou láskou) obětuje ve prospěch své rodiny. Poté co dcera vyroste, najde si milého, který si jí chce vzít, ale otec je proti. Mladík dá dívce na výběr – buď on nebo otec. Dívka volí chlapce a bere si ho za muže, zatímco nešťastný tatínek propadá smutku. Jakmile se však mladé nevěstě narodí dítě, spěchá se s ním pochlubit otci a ten ji i miminko vřele bere do náručí.

Titul filmu naráží na ironii osudu postavy otce, který dá přednost rodině, zatímco jeho dcera volí opačně. Jenže z hlediska logiky (či spíše všeobecné morálky) toto srovnání nedává smysl. Otec je v situaci, kdy se rozhoduje zda opustí rodinu a zanechá ji bez jejího živitele, aby vedl lehkomyšlný život a vzkřísil dávnou lásku, zatímco dcera potkala laskavého mladíka, který naplňuje její představy o manželovi. Navíc jsou to oba muži, kteří se chovají nepatřičně – to otec jí zakazuje se stýkat s chlapcem a její snoubenec je ten, kdo dívku nutí se rozhodnout. Dcera tedy není žádná nevděčnice, jak se Griffith snaží naznačit a otec rozhodně není světec a oběť.

Patriarchální Jižanská společnost si však této věci patrně ani nepovšimla a považovala ji za obraz nevděčnosti některých dětí, které opouštějí rodinné farmy a odjíždějí do dalekých měst za jinou prací. Griffith podává idealizovaný obraz Jihu, jakýsi sen většiny jeho obyvatel, kteří toužili, aby po období rekonstrukce nastala opět doba hojnosti a návratu ke starým dobrým hodnotám, které pomohly udržet kázeň v rodinách i mezi bílým a černošským obyvatelstvem.

Jeho snímky si získávaly čím dál větší prestiž, a to i přesto, že jeho jméno nebylo zatím nikde příliš uváděno a veřejností byly tedy Griffithovy filmy vnímány jako dílo společnosti Biograph. Jemu samotnému to zpočátku vyhovovalo – stále se nevzdal svých snů o kariéře spisovatele a bral filmování spíše jako dobrý zdroj obživy. Přesto, snad z obavy, že by mu natáčení filmů pokazilo reputaci, skrýval se za pseudonymem Lawrence Griffith.

Po přechodu k Mutualu se vrátil ke svému rodnému jménu a ve zkrácené podobě (D.

71 *As It Is In Life*. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

W. Griffith) ho nyní nechal uvádět na všech plakátech. Nejambicióznějším projektem z tohoto období byla bezesporu *Princezna z Betulie*,⁷² vyprávějící příběh o dívce, která zabila vlastního manžela, aby zachránila své rodné město. Tento projekt připravoval Griffith nejprve v absolutní tajnosti a znamenal pro jeho režijní práci důležitý vývojový skok. „Tento film představuje shrnutí Griffithovy kariéry u Biographu. Je to komplexní příběh, podobný stavbou děje *Intoleranci*, rozdělený do čtyř kontrapunkčních celků využívajících téměř všechny vypravěčské techniky, které si Griffith během pěti let práce pro studio dokonale osvojil. (...) Jako spektakl předvedla *Princezna z Betulie* podívanou, která naprosto předčila všechny do té doby natočené výpravné snímky – davová scéna obléhání, obrovská bojiště a majestátní vozy – ale podobně jako v pozdějších Griffithových mistrovských kouscích je zde přítomen dramatický příběh jedince, který nikdy nezanikne v epičnosti akce.“⁷³

I přesto, že šlo pouze o středometrážní snímek, Griffith dostal dostatek prostoru pro rozvinutí komplikovanějšího děje, ubral na schématicčnosti postav a díky bohatým dekoracím, kostýmům a množství statistů připravil opravdu velkolepou podívanou. Jeden z pionýrů filmové historiografie, Lewis Jacobs, prohlásil, že „I kdyby Griffith nenatočil nic kromě *Princezny z Betulie*, stále by mohl být považován za citlivého a výjimečného filmaře.“⁷⁴

Po několika letech, kdy produkoval převážně krátkometrážní snímky jen s velmi malými intervaly, rozhodl se, že si pro svůj celovečerní debut vybere nosné téma a věnuje jeho přípravě dostatek času i filmového materiálu. Kontroverzní film *Zrození národa*⁷⁵ představoval milník v Griffithově kariéře a definitivně se díky němu zapsal taktéž do dějin filmového vyprávění. I přes výhrady k ději a historickému výkladu období občanské války a rekonstrukce⁷⁶ nelze přehlédnout, že šlo o revoluční film. Zřetelný vliv italských velkolepých podívaných, jakými byl kupříkladu *Boj o světovládu*⁷⁷ nebo *Quo Vadis?*⁷⁸ je nepopiratelný, Griffithovo pojetí mělo však větší dynamiku, dramatičtější příběh a mnoho technických i narativních postupů, které tyto snímky postrádaly.

Griffithův přínos v tomto období spočívá hlavně v promítnutí již osvojených inovací do struktury celovečerního filmu. Při tříhodinové stopáži je pro jakéhokoliv diváka zcela nemožné, aby přehlédl rozdílnost mezi Griffithem a ostatní soudobou produkcí. Rozhodně

72 *Princezna z Betulie* (Judith of Bethulia). Rež. D. W. Griffith. 1914. USA.

73 COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1996. ISBN 0-393-96819-7. s. 70 – 74. Překlad JŠ.

74 Cit. dle Tamtéž. Překlad JŠ.

75 *Zrození národa* (The Birth of a Nation). Rež. D. W. Griffith. 1915. USA.

76 O tomto více pojednávám v kapitole věnované rasismu.

77 *Boj o světovládu* (Cabiria). Rež. Giovanni Pastrone. 1914. Itálie.

78 *Quo Vadis?*. Rež. Enrico Guazzoni. 1912. Itálie.

však svou zásluhu na úspěšnosti neměly jen velkolepost, kontroverze i poměrně dobré recenze, ale především zvolené téma. Griffith na základě dvou literárních předloh rekonstruoval obraz Jihu podobný soudobým výkladům zahořklých a zchudlých Jižanů, mezi které část svého života také patřil. Možná i to byl důvod, proč toto novodobé evangelium o tom, jak byl zásluhou Ku-klux-klanu a jižanské svornosti zrozen národ, navštívilo za jeden rok více diváků než jakýkoliv snímek od počátku kinematografie do současnosti.

Griffith se stal kazatelem mas. Přesto se proti němu zvedla vlna odporu ze strany hnutí pro občanská práva, které jeho rasistický výklad pobouřil. Griffith dostal nálepku rasistického a bigotního Jižana, které se nezbavil do konce své filmařské kariéry. Nepomohla ani *Intolerance*,⁷⁹ která byla pro tehdejší publikum příliš komplikovaná. Přesto i z dnešního pohledu je patrné, že režisér stále viděl nesnášenlivost jen tam, kde jí vidět chtěl a nad více zřejmými případy přivíral shovívavě oči.

I v pozdějších snímcích je znát touha diváky nejen zaujmout technickými postupy (ostatně od dob *Intolerance* už s žádnou zásadní inovací nepřišel), ale nadále je vést správnou životní cestou a na základě příběhů stavěných jako viktoriánská melodramata je varovat před lidskou zlobou. Do této kategorie spadají především snímky *Zlomený květ*,⁸⁰ *Když bouře burácí*⁸¹ a *Děti velké revoluce*.⁸² První jmenovaný film byl nečekaným finančním úspěchem, ale to neplatilo o všech následujících. Úspěšnost a zejména hodnocení kritiků se u všech jeho snímků pohybovalo na pomyslné sinusoidě – jakmile mu jeden film vydělal a našel zalíbení i u recenzentů, další v řadě byl propadákem a odborná veřejnost ho přešla bez povšimnutí. S oblibou se vracel ke svému oblíbenému období občanské války a jiným velkým událostem v historii Spojených států amerických. Nejprve natočil snímek *Děti svobody*⁸³ portrétní roztržku mezi americkými usedlíky a Britským královstvím, které vyvrcholilo slavnou Deklarací nezávislosti, poté se pustil do životopisu *Abrahama Lincolna*,⁸⁴ který se ve své době dočkal velmi pozitivního ohlasu novinářů. Našli se ale i tací, kteří dílo označili za „nekoukatelný“ brak. Především scéna Lincolnova zavraždění působila oproti její starší variantě ze *Zrození národa* značně „podvyživeně“.

Griffith až do konce své režisérské kariéry zůstal velmi vážným mužem. Na rozdíl od svých krátkometrážních snímků už nikdy nevyužil humoru k odlehčení situace. Zůstal

79 *Intolerance*. Rež. D. W. Griffith. 1916. USA.

80 *Zlomený květ* (Broken Blossoms). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

81 *Když bouře burácí* (Way Down East). Rež. D. W. Griffith. 1920. USA.

82 *Děti velké revoluce* (Orphans of the Storm). Rež. D. W. Griffith. 1921. USA.

83 *Děti svobody* (America). Rež. D. W. Griffith. 1924. USA.

84 *Abraham Lincoln*. Rež. D. W. Griffith. 1930. USA.

patetickým kazatelem, který vždy striktně odděloval dobro od zla. Na jeho obranu je nutno podotknout, že byl prostě jen dalším konzervativním jižanským umělcem, kterých se objevil v Hollywoodu velký počet. Většina z nich však na rozdíl od Griffitha místo útoku na „zlo“ volila sentimentální a značně přihlouplé oslavy starého dobrého Jihu a „správných“ rodinných hodnot. V jejich dílech ovšem panovala odlehčenost, kterou Griffith nikdy nepřipustil, aby nedošlo k otupení vážnosti jeho sdělení. Zůstal hlasatelem víry v obrození Jihu až do konce svého profesního života. Proto jeho snímky zůstávají zajímavým materiálem pro historiky nejen z hlediska technického, ale také tématického – neskrývaný rasismus, černobílé vidění světa a účelové zjednodušování problémů jsou typickými znaky nejen umělecké tvorby Griffithovy, ale zároveň základními parametry soudobé jižanské mentality.

2. Rasismus a xenofobie

2. 1. Zrození národa - historický velkofilm nebo přepisování dějin ve stylu Velkého bratra?

“Na území Spojených států amerických a v oblastech spadajících pod jeho jurisdikci je zakázáno otroctví či nevolnictví, s výjimkou v případě výkonu trestu řádně odsouzeného zločince.”⁸⁵

Tento třináctý dodatek americké ústavy znamenal osvobození černošského obyvatelstva, které do té doby patřilo do stejné kategorie jako nábytek, zvířata či zbraně, bylo pouhým majetkem a osud černochů byl ryze v rukou jejich pánů. I když byl dodatek ratifikován už v roce 1865 (tedy po skončení občanské války), ke změně ve vztazích mezi bělochy a Afroameričany docházelo pozvolna. Svůj podíl na tom mělo mnoho faktorů, především tradicionalismus spojený s předsudky a představou o “kastovním” uspořádání společnosti, kdy každý jedinec má své místo určené už jeho původem. S tímto postojem pochopitelně nesouhlasili jak abolicionisté, kteří se o zlepšení mezirasových poměrů výrazně zasloužili, tak samotní černoši.

V druhé dekádě první poloviny 20. století docházelo v americké společnosti k dalším posunům ve vztahu k Afroameričanům. Přesto se situace v jižních státech markantně lišila od pokrokových tendencí Severu. Na Jihu existovaly v této době ještě stále zákony, které legitimizovaly nevyplácení odstupného propuštěným otrokům, jež se vztahovalo i na vězně. Navzdory státním zásahům se tato tradice udržela v omezené míře až do 60. let.⁸⁶

V roce 1909 bylo založeno Národní sdružení pro podporu barevných (NAACP), které svým působením napomáhalo rozšiřovat povědomí o nedodržování občanských práv a svobod odlišných ras. Za první světové války docházelo k rozmachu výroby a Afroameričané byli ve velké míře najímáni do továren. Plat, který zde dostávali, se přibližoval čím dál více mzdě bílých Američanů.⁸⁷ Minimálně u dělnické třídy tak vývoj směřoval k postupnému

85 Cornell University Law School [online]. 2011 [cit. 2011-03-04]. 13th Amendment | LII / Legal Information Institute. Dostupné z WWW: <<http://topics.law.cornell.edu/constitution/amendmentxiii>>. Překlad JŠ.

86 Srov. dle WILSON, Carter A. *Racism: from slavery to advanced capitalism*. Toledo: Sage Publishing, Inc., 1996. ISBN 0803973373. s. 89 – 90.

87 Výplata se mezi lety 1914 - 1919 nejprve zdvojnásobila a poté na některých pracovištích dokonce ztrojnásobila. Srov. dle MACLEANOVA, Nancy. *Pod maskou ušlechtilosti. Ku-klux klan po první světové*

zrovnoprávnění, alespoň co se týče výdělků. Ovšem i zde docházelo k segregaci, která byla od roku 1910 prosazována jako povinná. Černošští a bělošští dělníci do práce přicházeli jinými vchody, používali oddělená sociální zařízení a jídelny. Nelze se tedy divit, že za takových nedůstojných podmínek docházelo k masivní migraci Afroameričanů na liberálnější sever. Ti, co zůstali, se museli ovšem potýkat s kontrastem mezi oficiální podporou americké vlády a reálnou segregací od bílého obyvatelstva.⁸⁸ Tuto skutečnost upevnila „plantážnická politika“ jižanských zástupců Demokratické strany, kteří v tomto duchu vládli až do poloviny 60. let. Svými vyhláškami diskriminovali černošské (a taktéž chudé bílé) obyvatelstvo ve snaze zachovat pevnou vládu nad konzervativními pořádky.

Hned první den roku 1915 přišel do kin film, který onu snahu svým celkovým vyzněním bez diskuze podporoval. Snímek byl v médiích nejprve prezentován jako historická rekonstrukce občanské války, od jejíhož konce uplynulo v té době právě 50 let. Jak bývalo v rané éře kinematografie zvykem, šlo o adaptaci již úspěšného díla - v tomto případě divadelní hry *The Clansman* Thomase Dixona, Jr. a dvou jeho románů (*The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*⁸⁹ a *The Leopard's Spots*⁹⁰). V době premiéry byl film uváděn pod jménem *The Clansman*, ale v únoru byl kvůli pobouření znalců rasistické Dixonovy předlohy přejmenován na *Zrození národa*.⁹¹ Nejvíce rozčílilo bylo zcela přirozeně občanské sdružení NAACP, které se odvolávalo na skutečnost, že snímek je "... plný zloby a rasismu vůči Afroameričanům"⁹² a uspořádalo proti němu protest mohutně podpořený částí veřejnosti, která s jeho vyzněním také nesouhlasila. Bohužel i v tomto případě se ukázalo pravdivé staré známé úsloví, že "negativní reklama je také účinná reklama". Inzeráty v novinách lákaly v kontrastu s tímto „humbukem“ na "nejlepší dosud natočený film".⁹³ Nezpochybnitelným lákadlem pak bezesporu bylo to, že se filmové rekonstrukce ujal hrdý

válce. 1. vydání. Praha: BB/Art, 2007. ISBN 978-80-7381-105-1. s. 47.

88 Segregace byla opravdu radikální a týkala se především veřejně přístupných míst a společenských center. Afroameričané byli nuceni zakládat vlastní školy a kostely, zatímco u bělošských zařízení jim byl vyhrazen omezený prostor. Byli segregováni nejen v restauracích, hotelech a ubytovacích střediscích, ale měli též vyhrazeny oddělené toalety, místa na hřbitově a v New Orleans dokonce i ve veřejných domech. Srov. dle WILSON, Carter A. *Racism: from slavery...*

89 DIXON Jr., Thomas. *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*. [online]. Salt Lake City, 2008. [cit. 2010-05-24]. Dostupné z WWW: <<http://www.gutenberg.org/files/26240/26240-h/26240-h.htm>>.

90 DIXON Jr., Thomas. *The Leopard's Spots. A Romance of the White Man's Burden – 1865-1900*. [online]. Chapel Hill, 1998. [cit. 2010-05-24]. Dostupné z WWW: <<http://docsouth.unc.edu/southlit/dixonleopard/leopard.html>>.

91 *Zrození národa* (The Birth of a Nation). Rež. D. W. Griffith. 1915. USA

92 KEIL, Charlie, SINGER, BEN (ed.): *American Cinema of the 1910s - Themes and Variations*. Rutgers University Press: New Jersey, 2009. ISBN 978-0-8135-4444-1. s. 156. Přeložil JŠ.

93 Tamtéž.

obyvatel Jihu, konzervatívec a syn veterána občanské války, D. W. Griffith. Především Jižané byli s výsledkem spokojeni, protože se jim dostalo údajně věrného, ale ve skutečnosti spíše "projižanského" zpracování traumatické události amerických dějin 19. století.

Děj filmu staví především na osudech dvou spřízněných rodin - Cameronových z Jihu a Stonemanových ze Severu. Oba dva klany pak symbolizují jakýsi archetyp typického „jižanství“ a "seveřanství". Větší pozornost je pak věnována pochopitelně Cameronovým, které proměny spojené s Lincolnovým osvobozením černošských otroků a s vývojem občanské války ovlivní nejvíce. Griffith postupuje chronologicky s prostřihy mezi jednotlivými událostmi zvládá však udržovat kontinuitu, a tím pádem i divákovu orientaci v událostech, jež vedou k vyhocení konfliktu mezi Severem a Jihem. Film tak na ploše zhruba 190 minut (existuje několik různě dlouhých sestřihů) zvládá odvyprávět prudké změny, které se odehrály během několika let.

Je nezpochybnitelné, že Griffith je výborným vypravěčem, který se vyhýbá dětinským chybám svých předchůdců (postava odchází směrem doprava, a pak v dalším záběru jde směrem zprava doleva, snímání detailu dvou tváří herců ze stejného úhlu pohledu při dialogu apod.), ale zároveň využívá těchto postupů pro potřebu vylíčit události podle svých představ. Podobně jako u Sergeje M. Ejzenštejna a Leni Riefenstahlové se v publikacích věnujících se dějinám filmu objevuje často zmínka o tom, že tito kontroverzní režiséři nehleděli na obsah, ale na technické možnosti média. Tedy, že je nezajímalo téma a vyznění snímku, ale jen progresivní metody jeho prezentace. Jiné, a v tomto případě pravděpodobnější, vysvětlení je takové, že Griffith patřil k zastáncům idealizované představy o zlaté éře Jihu v době před občanskou válkou.

Tomuto postoji koneckonců napovídá i samotný přístup režiséra k podstatě konfliktu, který označuje otroky a jejich stoupence za jeho příčinu. To je ovšem jen první krok k ještě absurdnějšímu zvratu v poslední třetině snímku. Zatímco zpočátku Griffith líčí Afroameričany na základě nejhorších stereotypů (tancují na ulici, opíjí se, jsou hloupí a nemotorní), v závěru dochází k vylíčení černochoů jako "...nebezpečných, po moci hladovějících prznitelů, kteří využívají rovných politických práv k sexuálnímu obtěžování bílých žen."⁹⁴ Na obranu proti tomuto nebezpečí vzniká nechvalně proslulá puritánská organizace Ku-klux-klan, jejímž zakladatelem je ve snímku Ben Cameron. V bílých kostýmech se jim nakonec podaří ochránit počestnost dívek a žen a potlačit černošskou vzpouru. Tato interpretace a ospravedlnění

94 FABE, Marilyn. *Closely Watched Films: an introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley, 2004. ISBN 0-520-23862-1. s. 27. Přeložil JŠ.

vzniku Ku-klux-klanu pochopitelně nenechala veřejnost chladnou a vedla k rozdělení na dva nesmiřitelné názorové tábory. Došlo k posílení organizací pro boj s rasistickými předsudky a segregací, jako byla NAACP, zároveň však byla zahájena druhá vlna činnosti ilegálního spolku, který se honosil přezdívkou „ochranitel Jihu“.

K tzv. obrození Ku-klux-klanu došlo taktéž v roce 1915. V čele aktivní snahy o znovuoobnovení puritánské organizace za nastolení "starých dobrých pořádků" stál plukovník William J. Simmons. Jeho otec byl členem původního klanu, a tak již od dětství naslouchal budoucí radikál mnoha (často účelově překrouceným) historikům. V té době měl sen, který si později vyložil jako vizi toho, co je jeho úkolem: "Seděli na koni, měli na sobě bílé róby a podél zdi se blížili ke mně. Jakmile tento výjev zmizel, klekl jsem na kolena a přísahal, že založím bratrskou organizaci, která bude ctít památku Ku-Klux-Klanu."⁹⁵ K uskutečnění tohoto plánu se chystal již před uvedením snímku, ale teprve po premiéře *Zrození národa* se mu povedlo přesvědčit dva členy bývalého klanu a zástupce georgijské legislativy. Simmons vybral pro ustanovující schůzku Den díkuvzdání (tedy přibližně na konci listopadu). Členy shromáždění poté vzal na pěší túru, jejímž cílem byla hora Stone Mountain. Na jejím vrcholu pak vztyčil nahrubo sestrojený kříž, který polil petrolejem a zapálil. Tímto rituálem započal William J. Simmons novou etapu činnosti klanu.

Týden nato byla v atlantských kinech zahájena obnovená premiéra *Zrození národa*. V novinách se vedle sebe objevily dva zdánlivě odlišné inzeráty: první informoval o návratu kontroverzního snímku do kin, druhý vznik "světově největšího, společenského, bratrského a vlasteneckého přísně tajného řádu"⁹⁶ pod vedením plukovníka Simmonse.

Zpočátku klan nabíral především členy z vyšších společenských vrstev, ale poté se začal zajímat i o dělnictvo a jiné manuálně pracující spoluobčany bílé pleti. Základní myšlenkou spolku bylo udržovat privilegia bílých obyvatel Spojených států amerických. Za podřízené považovali nejen Afroameričany, ale i Židy, mulaty, imigranty a také katolíky.

Simmons vzal myšlenku původního klanu a Griffithova filmu, přidal k ní aktuální problémy přistěhovalců a chudoby na Jihu, aby lidem různého společenského postavení nabídl vyhovující ideologickou platformu. Koneckonců ani členové spolku nebyli ušetřeni

95 CHALMERS, David Mark. *Hooded Americanism: The History of the Ku Klux Klan*. Durham, 1987. 477 s. ISBN 0-8223-0772-3. s. 28. Překlad JŠ.

96 Tajných řádů vznikalo v té době vícero, žádný z nich se neobešel bez takových náležitostí, jakými bylo splnění obtížného úkolu čerstvými uchazeči, poznávací znamení, či dokonce stejnokroj apod. Ku-klux-klan nad těmito spolky vynikal širokou členskou základnou a svými nepřehlédnutelnými činy. Tamtéž. s. 30. Překlad JŠ.

pozornosti svých kolegů - pořádek měl být podle vedení na všech frontách, proto, pokud docházelo i v některé bílé rodině k "podivnému chování", bylo potřeba to vhodným způsobem usměrnit. Je jasné, že tyto známé noční přepady mívaly různou intenzitu, ale zvláště na malých městech docházelo k akcím ochraňujícím „bílou mravní čistotu“ často.

Co tedy rozumět pod tímto pojmem? Šlo především o sledování jakéhokoliv vybočení z konzervativních představ o správně fungující rodině a jejích příslušnících. V maloměstské komunitě, jako bylo kupříkladu město Athens ve státě Georgia, byli těmito problémovými jedinci především mladiství.⁹⁷ V rámci hospodářského a technického vývoje nebyla už jejich asistence na domácích farmách a v dílnách tak časově náročná, díky čemuž jim zbývalo mnoho volného času a příležitostí, jak si ho užít. Otvíraly se biografy, herny a další podniky, které se čím dál více přizpůsobovaly nové sortě zákazníků. Představitelům konzervatismu a potažmo tedy samotnému Ku-klux-klanu byla trnem v oku ovšem jiná věc - mládež přestala být závislá na rodinném dědictví (farmě, firmě...), mohla svobodně podnikat nebo pracovat v některém z mnoha rozvíjejících se hospodářských oborů. Spolu s uznáním ženského volebního práva tak přišel patriarchy o dva důležité styčné body - o absolutní respekt a nezpochybnitelnou autoritu u žen a potomků. Tento vývoj byl jedním z důvodů představy úpadku tradičního Jihu.

Ve *Zrození národa* lze oproti tomu vidět konzervativní model chování žen a dětí. Griffith klade velký důraz na prezentování klasického setkávání celé rodiny u odpolední kávy a návštěvám jsou též přítomni všichni členové rodiny. Všechny milostné romány se tak odvíjejí počestně pod dohledem rodičů a mladí milenci jsou sami, jen pokud se jdou například projít do přírody. Ženy jsou oproti tomu vždy poslušné přání hlavy rodiny. V tomto pojetí lze vidět dva záměry. I když jde pochopitelně o historicky odpovídající podobu námluv, společenského a rodinného života, nelze přehlédnout, že se tento motiv objevuje i v dalších Griffithových snímcích (*Když bouře burácí*,⁹⁸ *Zlomený květ*...),⁹⁹ a tak jde zcela prokazatelně o režisérovu vizi.

Druhým záměrem je též tradiční motiv viktoriánského dramatu, který byl pro Griffitha vždy velkou inspirací, a tím je kontrast mezi nevinností a zkažeností. V případě tohoto snímku lze toto pojetí vysledovat ve způsobu, jakým kamera zabírá Lilian Gishovou, dvorní režisérovu herečku. Její něžné pohledy a panenkovský vzhled evokují neposkvrněnost bílého

97 MACLEANOVÁ, Nancy. *Pod maskou ušlechtilosti...* s. 129

98 *Když bouře burácí* (Way Down East). Rež. D. W. Griffith. 1920. USA.

99 *Zlomený květ* (Broken Blossoms). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

Jihu, v kontrastu s tím jsou veškeré scény s Afroameričany pojmány naprosto degradujícím způsobem. Je na místě zdůraznit i režisérovo přání, aby ve společných scénách bílých žen a černošského služebnictva, vystupovali v zastoupení za černochoy nalíčení běloši. Tito herci se pak objevují v několika dramatických, silně rasistických scénách. Představitelé černošských rolí svými kreacemi pod Griffithovou taktovkou podporují předsudek o pudovém a necivilizovaném chování Afroameričanů.

Otevřený rasismus ve snímku byl pochopitelně přívrženci obhajován jako „dobově realistický“. Afroameričané neměli téměř žádná práva a jejich nevzdělanost a původ je předurčovaly k nenávisti vůči vzdělanému domácímu obyvatelstvu. I tento pohled je součástí mýtu o tradičním Jihu, jako by v něm ale chyběly daleko podstatnější příčiny agrese otroků – špatné zacházení, mizerné životní podmínky a zcela nespravedlivé odtržení od vlastního domova a kultury. Je pochopitelné, že po půl století od konce občanské války a zrušení otroctví se situace proměnila, nicméně napětí mezi bělochy a černochoy trvalo. Dostalo jen trochu jinou podobu – systém segregace. George M. Fredrickson se v úvaze nad společností přijímaným rasismem dobral k zajímavým skutečnostem, podle něj segregovaní „(...) mají natolik omezený přístup ke zdrojům a ekonomickým příležitostem, že většina příslušníků pronásledované skupiny buď žije v bídě, nebo je cíleně ožebračována. Tento obecný popis „otevřeně rasistického režimu“ se velmi dobře hodí na americký Jih v době rasové segregace (...)“.¹⁰⁰

Ve snímku *Zrození národa* jsou symbolickými hranicemi mezi světem bílých a černých Američanů bíle natřené ploty. U jednoho z nich se odehrává také vypjatá scéna plná rasistické a sexuální symboliky. Předehrou k dramatu je úmyslně nezkrácený všední obraz dívky jdoucí naplnit kbelík vodou. Lesní studánka zde podobně jako v Bergmanově snímku *Pramen panny*¹⁰¹ zosobňuje panenskou čistotu. Způsob snímání, tepající hudba v pozadí a retardace děje vyvolávají v divákovi pocit, že počestná Flora je v nebezpečí. Když činnost dokončí bez jakékoliv újmy, rozhostí se najednou pocit klidu, který však nemá dlouhého trvání. Dívka s kbelíkem usedne na dřevěnou kládu a houpajíc se pozoruje rozpustilou veverka na stromě. Se stejnou zvědavostí je však zpoza plotu sledována i ona černochem Gusem. Zde sahá Griffith k další úmyslné stylizaci – zatímco Floru zabírá spíše v polocelku, aby vynikl v paralele sentimentálně laděný obraz nevinné dívky a panenské přírody, Gus je

100 FREDRICKSON, George M. *Rasismus: stručná historie*. Praha: BB/art, 2003. ISBN 80-7341-124-5. s. 82- 83

101 *Pramen Panny* (Jungfrukällan). Rež. Ingmar Bergman. 1960. Švédsko.

snímán v detailu. Záběry s ním byly natáčeny s použitím masky, aby došlo k zvýraznění detailu jeho obličeje, ve kterém se značí ďábelský chtíč.

Aby ještě více podpořil rozdílnost mezi Gusem a Florou, přidal režisér k těmto obrazům navíc prostřihy na situaci viděnou očima hrdinů. To s sebou nese úplně jiné konotace – například Gusovo vnímání Flořina houpání na kládě má sexuální podtext, zatímco Flora jen vzhlíží k veverce s dětskou zvědavostí a veselostí. Divákovi se tedy dostává dojmu, že má před sebou násilníka a potenciální oběť jeho zvrhlé touhy. Gus tu symbolizuje tradiční strach bílých Jižanů z černošského pošpinění počestnosti bílých žen. Přitom za obávanou předčasnou sexuální vyspělost černošské mládeže mohly i z dnešního pohledu silně benevolentní zákony. Historik Joël Michel kupříkladu připomíná situaci v Mississippi, kde „mohla mít černošská dívka legální sexuální styk po dovršení desátého roku života. Jeden z pokrokových zákonodárců navrhl v roce 1904 posunout tuto hranici na čtrnáct let, konzervativní senátoři však jeho návrh zablokovali, protože se obávali, že mladé černošské dívky budou moci soudně stíhat bělochy. O deset let později byla věková hranice posunuta na osmnáct let.“¹⁰²

2. 2. Lynč jako nástroj spravedlnosti

Lidová spravedlnost má kořeny hluboko v historii. Ani s příchodem renesančního humanismu a postupného zprofesionalizování justice nezmizel v lidech jeden ze základních pudů – touha po pomstě. Vyřizování osobních účtů či často jen malicherných křivd bývá někdy usnadněno mimořádným stavem společnosti – dobou válek, nepokojů nebo chaosu. Na americkém Jihu šlo o období od poslední třetiny 19. století až do konce padesátých let 20. století. Tento opravdu dlouhý časový úsek je navíc charakteristický tím, že o něm nelze mluvit jako o období postupného uvolňování. Ve skutečnosti jsou léta před první světovou válkou teprve jakousi skromnou předehrou k tomu, co po ní následovalo ve velkém měřítku.

Slovo lynč má svůj původ v osobě soudce Lynche,¹⁰³ jenž proslul netradičním způsobem trestání viníků. V praxi šlo o „mimosoudní sankce zavedené společností

102 MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o kruté minulosti USA*. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-263-7. s. 58

103 Ve skutečnosti existovaly dvě osoby s příjmením Lynch. Charles Lynch v době války za nezávislost (1775 – 1783) zformoval obecní rady ve snaze udržet v nastálé situaci pořádek. Neváhal proto využívat lynče jako trestu pro anglické royalisty a zločince. William Lynch praktikoval lynč rovněž v této době na území státu Virginie. Nebyl ovšem tak krutý jako Charles – odsouzený při lynčování nebýval zabit. Srov. dle heslo *Lynch*. In *Ottův slovník naučný XVI*. Praha, Polička: Argo, Paseka, 1999. ISBN 80-7203-207-0 (Argo), 80-7185-237-6 (Paseka). s. 514.

v oblastech bez organizace nebo tam, kde se nejbližší úřad nacházel několik dní cesty na koni daleko, která přestala brzy představovat okrajovou záležitost a staly se alternativou soudního systému. Společnost nacházela zadostiučinění v rychlém trestu zločinců odpovídajícímu míře provinění. Lynčování nemuselo nutně končit smrtí, někdy stačila jenom koupel v dehtu a peří. Po roce 1830 se však usmrcení stalo téměř bez výjimky pravidlem.¹⁰⁴

Lynč je propagován v celkem zjemnělé formě i ve snímku *Zrození národa*. Jeho působení je zde daná zdánlivá legitimita obrany proti teroru, který na Jihu vyvolávají otroci po prohrané občanské válce.¹⁰⁵ Pochopitelně jde opět o výmysl autora předlohy Thomase Dixona, Jr., který nabízí pouze další falešnou ideologickou základnu pro obhájení rasové nadřazenosti bílých. Lynč figuruje v tomto případě jako pomsta za pokus o znásilnění bílé jižanské ženy, která následkem toho spáchala sebevraždu. Z toho, co předkládá film, může nezaujatý divák spekulovat, zda jde o dobrovolnou smrt, nehodu nebo takřka dohnání k tomuto činu, nicméně z různých dílčích náznaků se stále jeví nejpravděpodobnější první možnost. Dívka raději volí fatální řešení, než aby se dostala do rukou násilníka. Griffith pak v mezititulku (navzdory faktu, že byl silně věřící) ospravedlňuje tuto sebevraždu jako jedinou možnou alternativu. Tento tragický a pateticky vygradovaný moment je dalším nástrojem podpory předsudků vůči Afroameričanům. Černoš, jakožto násilník a prznitel bílých žen, byl největším postrachem bělošského obyvatelstva Jihu, zároveň však byl tento pohled dostatečně přijatelným argumentem pro obhajobu lynčů. Na této skutečnosti nemění nic ani fakt, že šlo podle statistik řádově pouze o čtvrtinu případů, kdy lidoví soudci trestali „negra“ za znásilnění.¹⁰⁶

Americká historička Nancy MacLeanová uvádí mnoho případů, kdy došlo k tomuto typu obvinění (většinou falešnému). Popisuje mimo jiné případ třicetiletého Rufuse Moncriefa, který byl nalezen na venkovské silnici prostřílen kulkami jako řešeto. Na jeho hrudi pak byl připíchnutý vzkaz: „Znásilnil jsi jednu bílou dívku, ale další už neznásilníš.“¹⁰⁷ Tento případ ukazuje tradiční případ výstražné akce pro černošské obyvatelstvo. Podobnou praxi lze vidět i v případě zavraždění Guse ve *Zrození národa*, kdy je jeho mrtvola hozena na zápraží domu mulata Silase. Na rozdíl od fiktivní postavy Griffithova filmu nelze s jistotou tvrdit, že Moncrief čin spáchal. O čem však pochybovat nelze, je snaha bělošských Jižanů

104 MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o...* s. 9

105 BINSKY, Jens. *Zrození národa (The Birth of The Nation)*. In: TÖTEBERG, Michael (ed.). *Lexikon světového filmu*. Praha – Litvínov: Orpheus, 2005. ISBN: 80-903310-7-6. s. 591 – 592.

106 MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o...* s. 49

107 MACLEANOVÁ, Nancy. *Pod maskou ušlechtilosti...* s. 192

upevňovat svou pozici i takovýmto způsobem.

Lynčující se však nechovali vždy jako chladnokrevné bestie, jejich důvody a metody byly různorodé. William Fitzugh Brundage sestavil celkem výstižnou typologii o čtyřech kategoriích: „'Teroristé' vykonávají místní spravedlnost při jakémkoli narušení pořádku – i když jsou pachatelé běloši – a někdy se zastaví až těsně před vraždou. 'Dav vykonávající soukromou spravedlnost' je tvořen příbuznými a často zabíjí oběti, které už jsou v rukách spravedlnosti, a spíše než přímého souhlasu komunity využívají její shovívavosti. (...) 'ozbrojená hlídka' (*posse*), která chytá kriminálního, přivlastňuje si pololegální roli, spojuje loveckou kratochvíli se ctí sloužit svým lidem a často k dosažení svých cílů používá zastrašování terorem. 'Srocení lidu' (*mass mob*) spoléhá na širokou podporu veřejnosti, zastrašuje nejrozhodnější šerify, napadá věznice, málokdy se spokojí s jednou jedinou obětí a provádí kruté rituály.“¹⁰⁸

Pokud bych se měl pokusit na základě těchto definic zařadit Griffithovy bílé rytíře Ku-klux-klanu do jedné ze skupin, potom bych je bez váhání zařadil mezi *posse*. Jejich sebevědomé metody a hrdinský status spolu se společenskou podporou jim dávají roli ochránců pořádku bez ohledu na zákonem stanovená pravidla. V závěru snímku, kdy zachrání Camerony uvězněné v chatě, kterou obklíčili černošští rebelové, se po vítězství odeberou zpět do města. Jejich průjezd hlavní třídou je sledován s jásáním nejen bělošského obyvatelstva, ale i loajálních otroků, kteří po občanské válce zůstali oddáni svým pánům. Patetický moment velkého vítězství je ještě umocněn, když se pomocí dvojexpozice objeví na plátně obraz Ježíše Krista, který s laskavostí hledí na své ovečky. Elsie Stonemanová v objetí s Benem Cameronem upírá poté svůj zrak do dále, očekávající nejasnou budoucnost. Benovým osudem je vést Ku-klux-klan a znovunastolit pořádek na Jihu a ona mu přitom hodlá být oporou, byť předtím tuto jeho činnost pod vlivem svého otce neschvalovala. Lynč a teroristická represe dostává v závěru snímku tak nejen podobu „božího plánu“, ale zároveň i velkého úkolu k ustanovení klidu a míru ve společnosti.

Úplně jiný obraz o lynči podává úspěšný autor, podnikatel a filmový tvůrce Oscar Micheaux (zvaný též otec afroamerické filmografie). Ve svém teprve druhém snímku *Within Our Gates*¹⁰⁹ nekompromisně popisuje těžký život vzdělané černošské učitelky na americkém Jihu. Film ani neskrývá své rozhořčení nad Griffithovým snímekem a druhou vlnou Ku-klux-klanu. Micheauxův příběh jako by z oka vypadl mnoha dochovaným záznamům o skutečných

108 MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o...* s. 127

109 *Within Our Gates*. Rež. Oscar Micheaux. 1920. USA.

lynčích. Zdrojem nenávisti ve skutečnosti není zločin, ale závist a potřeba zarazit jakékoliv emancipační proměny ve společnosti. V tomto snímku také divák nenajde tradiční Griffithovy snahy co nejvíce očernit záporného hrdinu a ospravedlnit skutky „ochránců Jihu“. Znásilnění a lynč jsou zobrazeny jako forma nízkého, podlého a odporného chování. Nejenže oběti jsou nevinné, ale jejich soudci už nepředstavují někoho vznešeného a respekt budícího. Odstranění mýtického nánosu kolem rytířů Ku-klux-klanu, kterými se honosí Dixonovy romány a Griffithovo *Zrození národa*, odhaluje pokrytectví těchto děl.

Within Our Gates byl však velmi tvrdě zcenzurován právě kvůli nekompromisní provokaci, kterou snímek představoval svými otevřenými scénami.¹¹⁰ Film je i v současnosti spíše raritou, protože se většina jeho kopií poztrácela a z pochopitelných důvodů neměl v době svého uvedení tak širokou distribuci a propagaci jako Griffithův snímek. I po filmařské stránce se jedná o spíše průměrnou záležitost, Micheauxovi šlo o zobrazení syrové skutečnosti, zatímco Griffith zcela očividně zkoumal možnosti filmového vyprávění, umocnění divákova prožitku a empatie s hrdiny. Koneckonců filmový historik Jerzy Płażewski Griffitha výstižně označuje jako „Homéra filmu a tvůrce filmové řeči“.¹¹¹

Toto přirovnání je výstižné nejen jako měřítko přínosů obou umělců, ale cosi napovídá i o režiséru samotném. Podobně jako slepý Homér popisuje hořící Tróju, tak i Griffith vypráví ve svém snímku se zápalem a zaslepeností, bez ohledu na skutečnost. Proto se i v jeho podání stává zrození Ku-klux-klanu a lynčování jen jakousi obdobou francouzská revoluce, tj. historicky schvalovanou radikální akcí. Jeho výklad pak směle označuje Afroameričany za viníky úpadku Jihu, který se ve skutečnosti skrýval v hospodářské i kulturní zaostalosti a morálnímu úpadku společnosti, která již byla tradičními hodnotami unavená.

Přesto se Griffithovu snímku podařilo částečně vlnu stesku „po starém dobrém Jihu“ obnovit, což bylo ještě přiživováno akcemi Ku-klux-klanu a soukromými lynči, které se někdy proměňovaly ve společenské akce spojené s pikniky. 20. dubna 1911 dokonce skupina lynčujících zorganizovala veřejnou popravu na „prknech, která znamenají svět“, což ještě prohloubilo jeho rituální podobu.¹¹² Slovo „rituál“ jsem použil záměrně, protože se postupně u této události, pohybující se na pomezí výkonu spravedlnosti a sadistické zábavy, vyvinula určitá pravidla. Jejich dodržování následně vedlo ke spokojenosti diváků i toho, kdo

110 SCHNEIDER, Steven Jay. *Within Our Gates* (1920). In: SCHNEIDER, Steven Jay (ed.). 1001 filmů, které musíte vidět, než umřete. Praha : Volvox Globator : Knižní klub, 2007. ISBN: 978-80-7207-641-3. s. 40

111 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. Praha : Academia, 2009. ISBN: 978-80-200-1689-8. s. 43

112 Více o tomto případu Srov. dle MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o...* s. 177.

lynčovaného obvinil ze zločinu, v případě jejich ignorování neváhali zklamání přihlížející prohlásit, že jde o špatný lynč. Slovo „špatný“ se nevztahovalo na spravedlnost či nespravedlnost aktu, ale na jeho provedení.

Pokusím se pro pochopení přiblížit, jaká byla ideální podoba těchto lidových soudů. Na jejich průběhu se měla podílet buď samotná oběť (okradený, napadený) nebo příbuzní (u znásilnění). Nejprve byl dopaden pachatel, většinou šlo buď o osobu označenou obětí, nebo o podezřelého (často vybraného na základě irelevantních důkazů). V případě znásilnění pak musela dívka ještě potvrdit, že jde o násilníka, který ji napadl. Po tomto aktu nenásledovala už žádná obhajoba, „zločinec“ byl odvečen davem a potrestán. Průběh samotného lynče se lišil, ale hlavní slovo v něm měla mít oběť a její příbuzní, kteří mohli zasadit první nebo poslední ránu či střelu. Rychlá smrt však znamenala pro diváky zklamání, neboť „negr“ vyvázl příliš snadno. Oblíbené byly bodné rány, střelení do končetin, uřezávání genitálií apod. Lynč často vrcholil pověšením umírajícího na strom a jeho zapálením. Následovalo skupinové focení u doutnající mrtvoly. Oblíbeným dnem konání lynčů byla sobota, akce se občas protáhly i do ranních hodin, což vedlo k tomu, že se účastníci dostavovali pozdě na nedělní mše.

Nad očividně cynickým pokrytectvím se pozastavuje i Joël Michel: „Stejná společnost, která lynčovala černošské obyvatelstvo, protestovala v roce 1916 proti německému barbarství v Belgii a bouřila se proti osudu Arménů.“¹¹³ Zarážející je i následující vývoj Griffithovy kariéry, který ve svých dalších filmech kritizuje předsudky a netoleranci, jako kdyby jim svým eposem *Zrození národa* nevztyčil pomník.

2. 3. Kontroverznost Chaplinova Diktátora pro soudobé publikum. Strach z reakce nacistického Německa nebo nepochopení autorského záměru?

Po dokončení *Moderní doby*¹¹⁴ se Chaplin zabýval myšlenkou, jakým směrem se vydá v následujících letech. Úspěch filmu mu napověděl, že publikum přijímá s radostí i satiru na současné poměry a dokáže ocenit kromě klasických fyzických gagů i inteligentní humor a určitou dávku sentimentality. *Moderní doba* byl také film, kterým se symbolicky rozloučil s postavou Tuláka, a tak mu nic nebránilo v napsání nového scénáře s odlišným pojetím ústředního charakteru.

113 Tamtéž. s. 8

114 *Moderní doba* (Modern Times). Rež. Charles Chaplin. 1936. USA.

Jedním z do té doby nerealizovaných projektů, jehož přípravami se zabýval už několik let, byl životopis slavného francouzského generála Napoleona Bonaparteho. Charlieho verze se měla ale značně lišit od podoby, jakou mu dal v němé éře velkofilm Abela Ganceho.¹¹⁵ Chaplin se prý „chtěl vysmát oficiální legendě a ukázat veřejnosti Napoleona dětinského a marnivého, prchlivého a poetického, jenž by žil uprostřed kruhu suchých a intrikářských rádců, využívající ho k uskutečnění svých málo doporučitelných cílů...“¹¹⁶

Pro postavu Napoleona měl připravený i kostým a plánoval se osobně zhostit hlavní role, k čemuž ho předurčovala mimo jiné i jeho drobná postava. Z projektu nakonec ovšem sešlo. Neúspěch jediného Chaplinova filmu bez postavy Tuláka, tj. *Dámy z Paříže*,¹¹⁷ pošramotil jeho sebevědomí natolik, že až do *Moderní doby* (to jest po dobu třinácti let) se neodvážil nabídnout publiku žádný další snímek, který by vybočoval z řady komedií založených na pantomimě. Druhým důvodem proč změnil plány, byl vývoj situace v Evropě, který ho nenechával chladným. Italský fašismus a nacistickou ideologii Německa považoval za opravdu nebezpečné. Jediný detail mu pomohl nalézt komickou stránku této politiky. Pověštil si, že Adolf Hitler nosí stejný knír jako postava Tuláka.

Hitlerovu osobu komentoval ostatně těmito slovy: „Měl oplzle komickou tvář – jako špatnou imitaci mé masky s tím absurdním knírkem, s nepořádnými prameny vlasů a s nechutně tenkými malými ústy. Nemohl jsem Hitlera brát vážně. Každá pohlednice ho ukazovala v jiné pozitúře: jedna s rukama vztaženýma jako drápy, když oslovoval zástupy, jiná s jednou paží nahoře a druhou dole jako hráče kriketu před hodem a další s pěstmi zaťatými před tělem, jako by zdvihal pomyslnou činku. Pozdrav s rukou hozenou za rameno dlaní nahoru mi vnukl přání položit mu na ní podnos se špinavým nádobím. 'Vždyť je to cvok!' myslel jsem si. Když však Einstein a Thomas Mann museli opustit Německo, Hitlerova tvář už nepůsobila komicky, nýbrž zlověstně.“¹¹⁸

Adolf Hitler donutil svým chováním Chaplina ke změně plánů. V předchozích dvou snímcích dokázal, že aktuální společenská satira mu nečiní potíže, ba naopak s konkrétními motivy dostávala jeho postava Tuláka další rozměr a přibližovala se běžnému Američanovi. Chaplin se tedy rozhodl, že jedním z hrdinů jeho dalšího film bude muž, který v sobě snoubí

115 *Napoleon*. Rež. Abel Gance. 1924. Francie. Pro více informací o tomto revolučním díle Srov. dle KRAMER, Steven Phillip; WELSH, James Michael. *Abel Gance*. Boston : Twayne Publishers, 1978. 200s. Bez ISBN.

116 BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. Praha: Orbis, 1964. Bez ISBN. s. 81 – 82.

117 *Dáma z Paříže* (*A Woman from Paris*). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

118 Cit. dle SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. Praha: Horizont, 1989. Bez ISBN. s. 50 – 51.

grotesknost vzhledu a gest s mocí nad osudem největší evropské země. Hlavním hrdinou *Diktátora*¹¹⁹ (jak výstižně Charlie svůj nový počin pojmenoval) se opět stal „člověk z davu“, židovský holič žijící v ghettu, kde neustále bojuje o vlastní život. Již v úvodní scéně divák sleduje práci úderných oddílů, které vraždí židovské obyvatelstvo, rabují a podpalují židovské domy. Ve srovnání s úvodem *Světla velkoměsta*¹²⁰ nebo *Moderní doby* se tedy jedná o podstatně naturalističtější přístup k satíře. Chaplin dává už od počátku divákovi na srozuměnou, že se lze zabývat tématem natolik dramatickým, že pro jeho zesměšnění je potřeba pochopit i druhou stranu mince, a tou je ona děsivá samolibost s kterou si nacistická ideologie pohrává s osudem Německa.

Protipólem k holiči je Adenoid Hynkel, mocný diktátor Tomanie, taktéž ztvárněný Chaplinem. Věrným spolupracovníkem je mu ministr propagandy Garbitsch, zatímco největším rivalem Napaloni, který ovládá zemi Bacteria.¹²¹ Souboj mezi těmito dvěma diktátory je vystupňován známou scénou s židlemi a podáváním jídla. Už ze samotného náčrtu děje a postav je zřejmé, koho si vzal Chaplin na „paškál“.

Do příprav filmu se pustil naplno po událostech roku 1938, které vyděsily evropské země natolik, že si začaly připouštět hrozbu další světové války.¹²² USA se ovšem nacházela v pozici izolované země, která prozatím neměla důvod se přidávat ke snahám řešit situaci v Evropě. Konec druhé fáze New Dealu znamenal návrat k stabilní ekonomické situaci a převládající optimismus, který šířil Rooseveltův kabinet, posílil národní cítění Američanů natolik, že pro ně situace v Evropě byla vzdáleným problémem. V Hollywoodské produkci došlo k velké nadvládě muzikálů a komedií většinou zasazených mezi společenskou smetánku. Velice oblíbenou alternativou k těmto „upovídáním“ a „uzpívaným“ snímkům byly horory a gangsterské filmy, které si získaly ve 30. letech pozornost svou naturalističností

119 *Diktátor* (The Great Dictator). Rež. Charles Chaplin. 1940. USA.

120 *Světla velkoměsta* (City lights). Rež. Charles Chaplin. 1931. USA.

121 Jednotlivá jména skrývají různé jnotaje a narážky. *Adenoid Hynkel* je složenina ze slov Adonis (antický krasavec) a Paranoid (paranoidní). Adenoid označuje taktéž nosní polypy, které je potřeba chirurgicky odstranit. *Garbitsch* je zkomoleninou anglického slova garbage (odpad). *Tomania* je jed, který vzniká u zkaženého jídla. Na vlajce jsou dva křížky, které označují podvod. Připomínají zkřížené prsty za zády při dětských slibech, které značí, že to „neplatí“. *Bacteria* je původcem chorob, zároveň dvě kostky na vlajce symbolizují hazardérství vůdce téhle země. *Napaloni* je pak jednoznačným odkazem na Napoleona Bonaparteho a poukazuje na Mussoliniho posedlost uniformou a též na jeho vychloubačnost. Více o významech jmen Srov. dle TÖTEBERG, M. *Lexikon světového filmu*. 1. vydání Praha - Litvínov: Orpheus, 2005. ISBN 80-903310-7-6. s. 108-110.

122 12. března 1938 bylo k Německu připojeno na základě Hitlerova nátlaku Rakousko (tzv. anchluss). 30. září 1938 podepsaly velmoci (Francie, Itálie, Velká Británie, Německo) Mnichovskou dohodu, která stvrzovala postoupení sudet nacistickému Německu. Jednalo se o další z neblahých kroků „appeacementu“, tedy politiky usmířování, která měla zabránit rozpoutání války. Srov. dle TESAR, Jan. *Mnichovský komplex*. Praha: Prostor, 2000. 255 s. ISBN 80-7260-035-4.

a odkazy na současnou situaci. Uvedení gangsterek a „monster movies“ (jak se hororům přezdívalo) do kin se neobešlo bez problémů. Studia často musela vyhovět požadavkům místních distributorů a občanských spolků na vystříhání závadných pasáží. Tento tlak byl natolik závažný (a snaha filmařů předvádět atraktivní, avšak „morálně závadné“ filmy natolik okatá), že donutil velká studia, aby stanovila určitá pravidla autocenzury, která měla zabránit zdlouhavé postprodukci a oddalování distribuce snímků do kin. Toto poučení o zásadách korektní podoby jakékoliv hollywoodské produkce vešlo do dějin jako Produkční kodex.¹²³

Chaplin si jako jeden z mála nezávislých filmařů fungujících pod značkou United Artists mohl dovolit toto ustanovení obcházet. Přesto se v případě Diktátora nedopustil žádného očividného prohřešku proti kodexu. Tím, čím si zasloužil pozornost veřejnosti, byla jeho odvaha pustit se do politické satiry přesahující hranice Spojených států a urážející muže, ke kterému měla vláda spíše neutrální postoj. Podobně ale jako v případě *Občana Kanea*¹²⁴ (který byl značně inspirován postavou novinářského magnáta Hearsta), i zde předcházelo uvedení filmu do kin plno teorií a nepodložených faktů, hledajících v novém Chaplinově snímku potenciální rozbušku, která rozdmýchá Hitlerův hněv.

Diktátor je nejodvážnější z hollywoodských snímků 40. let věnujících se kritice nacismu. Žádný jiný filmař si nedovolil zajít tak daleko nejen ve vyobrazení Hitlerova šílenství, ani se neodvážil poukázat na potlačování práv Židů a dalších „Untermenschen“.¹²⁵ Naproti tomu Chaplin udělal z Diktátora souboj židovského Davida s nacistickým Goliášem a naprosto znevážil Führerovy projevy onou slavnou záměnou na konci snímku.

Jako všude na světě se však i v demokraticky vyspělých Spojených státech amerických našli sympatizanti s nacistickou ideologií, daleko značnější však byl podíl těch, kteří nepodporovali antisemitské nálady. Mnoho společností mělo základ v kapitálu židovských

123 **Produkční kodex** (Production Code) vznikl v roce 1930 krátce pro rozmachu zvukového filmu. Prošel několika úpravami, zvláště filmy jako *Zjizvená tvář* (Scarface, rež. Howard Hawks, 1932, USA) nebo *Frankenstein* (rež. James Whale, 1931, USA) byly nejčastěji dávány za příklad „perverze“. Autocenzura studií však byla účinná, distribuce se urychlila a režisérova vize nebyla narušována dodatečnými zásahy producentů (alespoň ne vždy). Paradoxní zůstává, že se tak filmaři naučili využívat mnoha chytrých metafor a alegorií, díky kterým divák vycítil určité okolnosti, jako bylo kupříkladu kouření muže a ženy před a po střihu v ložnici, které znázorňovalo, že v mezičase spolu měli pohlavní styk. Od roku 1968 nahradil Produkční kodex systém ratingů (věková přístupnost), který se používá v USA dodnes. Přidělení ratingu je velkým „postrachem“ studií, protože určuje počet potenciálních diváků a ovlivňuje pověst filmu. Více o filmové cenзуře od počátku k dnešku kupříkladu viz SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy*. Přeložila Nad'a Randová. 1. vydání Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2005. 318 s. ISBN 80-242-1383-4.

124 *Občan Kane* (Citizen Kane). Rež. Orson Welles. 1941. USA.

125 Světlou výjimkou budiž komedie *Být či nebýt* (To Be or Not to Be, rež. Ernst Lubitsch, 1942, USA). Ta ovšem spíše kritizovala Hitlerovo chování v Polsku, nacistické kolaboranty a slepou poslušnost Führerových podřízených.

obchodníků a stejnou měrou to pochopitelně platilo i v Hollywoodu. Filmové výrobní i distribuční společnosti (kupříkladu známé Loew, Inc. nebo-li MGM, Warner Brothers atd.) zakládala první generace židovských imigrantů. V průběhu 20. let se film stal byznysem a začal být sponzorován především „magnáty z Wall Streetu“. Podobná situace, kdy ve světě obchodu dominoval židovský kapitál, panovala i v jiných státech, ale právě v USA jakožto středisku světového obchodu byl tento rozsah markantní. Velkou bouři vyvolal nechvalně proslulý plagiát *Protokoly sionských mudrců*,¹²⁶ který dal antisemitům ideologický podklad pro jejich boj s židovským národem.

Jeho šířením po území Spojených států amerických ve 20. letech proslul továrník Henry Ford, který se později přiklonil i k propagaci nacistické ideologie.¹²⁷ Sám do diskuze o tomto díle přispěl svou rozsáhlou knihou *Mezinárodní žid*.¹²⁸ V ní předpokládá nejen pravost tohoto spisu, ale přináší často dost závádějící důkazy o tom, že k naplnění plánů na židovské ovládnutí světa již dochází. Popisuje například různá obchodní odvětví, jimž vévodí židovští obchodníci: „Divadelnictví jest přirozeně, jak všeobecně známo, výhradně židovským. Herectví, obchod [se] vstupenkami, vše, co souvisí s divadlem, jest v rukou židovských. To snad vysvětluje skutečnost, že ve všech dramatických dílech za dnešní doby možno najíti účel propagační, někdy i otevřené obchodní vychvalování, nevycházející z herců, nýbrž ze spisovatelů.

Filmový průmysl, cukr, tabák. Padesát procent i více velkořeznictví. Více než 60 procent obuvnického průmyslu. Konfekce pro muže a ženy. Dodávka hudebních nástrojů. Obchod se skvosty. Obilní obchod. Bavlna. Colorádské slévárny. Zasílatelství. Zpravodajské zprostředování. Obchod s lihovými nápoji. Půjčkový obchod. (...)“¹²⁹

Ford se vyžívá obzvláště v opakování úderných argumentů pro obhajobu své víry v židovské nebezpečí. Nelze pochopitelně pominout i jeho názor na kinematografii: „Film jest zajímavým vývinem fotografie ve spojení s jevištěm – kdo nese však zodpovědnost za jeho

126 Vyšli i u nás za První republiky. Na Slovensku došlo k dalšímu vydání po vypuknutí druhé světové války. Viz BÍLIK-ZÁHORSKÝ, Jozef. *Protokoly sionských mudrcov: [Plán Židov na ovládanie sveta]*. 2. vyd. Trnava: vl. náklad, 1939. Bez ISBN.

127 V předválečném období jeho pobočka v Německu vyráběla vojenskou techniku, po vypuknutí války se Ford stáhl do pozadí, protože odmítal Rooseveltovu politiku. Pravděpodobnějším důvodem se ovšem jeví vysvětlení, že nechtěl zásobovat americkou armádu. Srov. dle *Wikipedie* [online]. 31.10.2010 [cit. 2010-11-03]. *Protokoly sionských mudrců*. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Henry_Ford>.

128 V češtině vyšla ve dvou dílech. FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl 1, Světový problém*. Praha : B. Kočí, 1924. 252 s. Bez ISBN.; FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl 2, Židé ve Spojených státech*. Praha : B. Kočí, 1924. 199 s. Bez ISBN.

129 FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl 1...* s. 41.

výstřelky, činící z něho tak vážné nebezpečí pro miliony lidí, že vyvolalo všeobecný rozruch a odsouzení? Kdo jsou ředitelé všech těch tingl-tanglů, dupáren, a všech oněch nervy otřásajících zábavních míst po celém světě? Vezměme všechny tyto vyšňořené mladé muže a dívky s j[ej]ich obyčejným zevnějškem a nedostatkem citu zodpovědnosti – a můžeme jim dáti, že vnitř i zevně, počínajíc jich oděvem s nepravými klenoty a končice chorobně vzrušenými ideami a nadějemi tutěž nálepku: „Židem udělán, sveden a vykořistěn.“ Tak tyto události osvětlují příšerným způsobem místo: „*Svedli jsme, ohloupili a znemravili mládež nežidovskou prostřednictvím výchovy v principech a teoriích, jež sami zřejmě uznáváme falešnými.*“¹³⁰

Pronikání židů do nejvyšších sfér ekonomiky a průmyslu bylo nepopiratelné. Počátky vzestupu a bohatnutí židovstva můžeme pozorovat již na přelomu 19. a 20. století, kdy mnozí z nich opouštěli malé obchůdky a budovali velké obchodní domy. Zaměstnávali také obrovské počty lidí (kupříkladu bratři Altmanové měli ve svých prodejnách 1600 zaměstnanců) a pomalu začínali pronikat i do sféry kultury a médií. Paul Johnson o tom píše toto: „V roce 1900 měl už New York nejvíce novin v jidiš na světě, ale brzy Židé ovládli i anglicky psaný tisk. Arhur Hays Sulzberger a Arthur Ochs řídili *New York Times*, Dorothy Schiffová a J. David Stern *New York Post*. Po čase se objevila významná židovská nakladatelství – Horace Liveright vytvořil Liveright & Boni, George Oppenheim a Harold Guinzburg vytvořili Viking Press, Richard Leo Simon a Lincoln Schuster vybudovali Simon & Schuster (...)“¹³¹

Postavení židů ve Spojených státech amerických bylo však pevné, nehrozilo jim tu pronásledování panující za carského režimu v Rusku, jež pokračovalo také v dobách stalinismu.¹³² Henry Ford v již zmíněné knize *Mezinárodní žid* však toto jednání ospravedlňuje a trivializuje podobu pogromů do prostého udržování pořádku. Je proto diskutabilní, zda se snažil následující pasáží apelovat na odpůrce komunismu, nebo pouze prezentoval své osobní pocity: „Co povstalo v Rusku, není tudíž ničím novým. Jest to vládní forma, vnucená nežidovskému Rusku židovskými revolucionáři, ve které je židovstvo školené od nejranějších časů svého styku s ostatním lidstvem. Sovětské Rusko nebylo by vůbec možno, kdyby 90 procent komisarů nebylo bývalo židy. Právě tak sovětské Maďarsko, nebýti Bély Khuna, tohoto velerudého, a jeho 24 komisarů, kdyby nebylo bývalo 18 židů.“¹³³ Henry

130 Tamtéž. s. 148 – 149.

131 JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. Praha : Academia, 2000. 850 s. ISBN 80- 200- 0799-7. s. 459

132 Srov. dle MEDVEDEV, Žores Aleksandrovič. *Stalin a židovský problém: nová analýza*. Brno : Stilus, 2005. 285 s. ISBN 80-903550-3-X.

133 FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl I...* s. 182.

Ford reprezentuje svou životní kariérou „Self-made mana“ představu amerického snu. Byl tudíž vzorem americké mládeže a respektovanou osobností. Jeho názory měly velkou váhu, proto nelze jeho antisemitské výpady a sympatie s nacismem bagatelizovat jako zášť jednoho muže, ale spíše je potřeba nepřehlížet vliv, jaký mohly mít jeho myšlenky na občany Spojených států amerických.

Na tomto příkladu se snažím ukázat, že snaha zastavit výrobu *Diktátora* a co nejvíce omezit jeho distribuci nebyla motivována jen zájmy vlády, ale i krajně pravicových skupin. Nelze přitom nevidět lehkou paralelu mezi honbou na židy v *Diktátorovi* s lynčováním černochů na Jihu mocným Ku-klux-klanem (případně jeho „ušlechtilou“ podobou lidové spravedlnosti zobrazenou v Griffithově *Zrození národa*). A jak už jsem hovořil v podkapitole o lynčování, pronásledovanými se mohli stát i židé.

Určité kroky ale nejprve podnikla Britská filmová cenzurní rada a německý konzul dr. George Gyssling, která kontaktovala šéfa Správy produkčního kodexu Josepha Breena. Zástupce německé strany dal jednoznačně najevo, že po natočení podobného filmu by mohlo dojít k vážným nesnázím a komplikacím. Britové se snažili Breena přesvědčit, že by snímek mohl kolidovat se snahou o vyjednání smíru s Hitlerem. V dalších dopisech, které dorazili Správě produkčního kodexu byl často označován důvod vzniku *Diktátora* jako osobní zášť Chaplina vůči Německu. Film byl nakonec zakázán v Peru, Španělsku a Japonsku, připojily se i další země. Ironií je, že největší poprask nezbudila ani úvodní ukázka pronásledování židů, či scéna s globusem, ale apelační řeč o míru v závěru snímku.¹³⁴

Druhým paradoxem je skutečnost, že půl roku před americkou premiérou *Diktátora* byl v domácích kinech uveden snímek *Přehlídka národů*.¹³⁵ Riefenstahlová se sice držela poměrně na uzdě, a tak je její snímek opravdu spíše oslavou sportovních výkonů účastníků olympiády v Berlíně, přesto i zde jsou nepřehlédnutelné ideologické motivy spjaté s nacismem. Původní plán, tedy ukázat naprostou převahu árijské rasy, nevyšel, protože Němci nezískali dostatečný počet medailí. Suverénní vítězství černošského atleta Jesse Owense navíc nabouralo představu o atletických přednostech bělochů všeobecně. Přesto ve snímku není hlavním hrdinou ani on ani hajlující němečtí a rakouští sportovci se znaky Říše na dresech. Ústřední postavu je, podobně jako ve starším snímku Riefenstahlové *Triumf vůle*,¹³⁶ velký Führer. Je snímán opět z pohledu, aby se jeho drobná postava doprovázená

134 SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy*. s. 106 – 107.

135 *Přehlídka národů* (Olympia 1. Teil - Fest der Völker). Rež. Leni Riefenstahl. 1938. Německo.

136 *Triumf vůle* (Triumph des Willens). Rež. Leni Riefenstahl. 1935. Německo.

přehnanými gesty jevila nadpozemská. Každému jeho slovu je věnován značný důraz a Riefenstahlová v případě potřeby stříhá z polodetailu na detail a zpět (v detailu zobrazí Hitlerovu odhodlanost v obličejí, případně radost z výkonu sportovců, zatímco polodetail zachytí gestikulaci i jeho vzrušený hovor s představiteli Říše). Hitler se tedy objevil jako hlavní hrdina v amerických kinech dříve než jeho dvojník Charlie. K divákům se dostal snímek v době, kdy už rok trvala válka a kdy nebylo pochyb o nebezpečnosti Hitlera a jeho bezohledném chování vůči podrobeným zemím. Přesto i nadále vzbuzoval větší poprask film, který karikoval jeho zahrávání si s osudem světa, než špatně skrývaná propaganda velikosti německého národa. Část tisku vedla dokonce proti snímku štvavou kampaň, Hearstovy deníky pro změnu nadále přesvědčovaly americkou veřejnost o nutnosti neutrality vůči nacistickému Německu.¹³⁷

Přitom ve 20. a 30. letech vzniklo mnoho významných protiválečných snímků v čele s Vidorovou *Přehlídkou smrti*¹³⁸ a Milestonovou *Na západní frontě klid*,¹³⁹ Tyto filmy ale neoznačovaly konkrétního nepřítele a nepoukazovaly na rasistické a xenofobní chování žádného z národů. Byly v podstatě neadresné a snažily se spíše ukázat, že vojáci v poli jsou oběťmi politiky, ale jinak se jedna strana od druhé liší jen svým jazykem a jiných rozdílů jakoby ani nemohlo být. *Diktátor* je adresný film s nelítostnou karikaturou všech snah nacistického a fašistického režimu stejně jako jeho antisemitské politiky.

V závěru snímku si Chaplin dovolil předat své poselství světu, který se už nacházel ve válce: „Odpusťte, ale netoužím po tom být vládcem. To není mou záležitostí. Netoužím po tom ani vládnout, ani cokoli dobývat. Chtěl bych pokud možno pomoci každému křesťanu jako židovi, černochu jako bělochu. Všichni toužíme po tom si vzájemně pomáhat. To je v povaze civilizovaných lidí. Nechceme se nenávidět a opovrhovat druh druhem. Na tomto světě je pro každého místo. Matka země je bohatá a uživí každého. Cesta života by mohla být volná a krásná, ale sešli jsme z ní. Hrabivost otrávil lidské duše, obehnila svět hradbou nenávisti a zavedla nás do bídy a prolévání krve. Zvýšili jsme tempo vývoje, ale stali jsme se jeho otroky. Mechanizace, která nám dala hojnost, neuspokojila naše tužby. Naše věda nás učinila cynickými. Naše inteligence učinila tvrdými a brutálními. Příliš mnoho myslíme a příliš málo cítíme. Potřebujeme spíše než stroje více lidskosti. Spíše než inteligenci potřebujeme laskavost a dobrotu srdce. Bez těchto vlastností se zvrhne život v násilí a vše

137 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*. s. 176 – 177.

138 *Přehlídka smrti* (The Big Parade). Rež. King Vidor. 1925. USA.

139 *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front). Rež. Lewis Milestone. 1930. USA.

bude ztraceno. (...)

Nuže, ve jménu demokracie, užíjme této moci. Sjednotme se! Bojujme za nový, lepší svět, který dá každému člověku možnost pracovat, který zajistí mladým budoucnost a zabezpečí staré. Právě slibováním těchto věcí se ctižádostivci dostali k moci. Avšak lhali! Nedodrželi své sliby! Nikdy je nedodrží! Diktátoři osvobodili sebe a zotročili lidi.¹⁴⁰

Z těchto slov vyplývá, proč se židovští obchodníci, novinářští magnátové ani filmoví producenti Chaplina nezastali, byť sami před lety bojkotovali olympiádu v Berlíně a snažili se vyhýbat obchodům s nacistickým Německem. Ve svém proslovu totiž holič/Hynkel nekritizuje jen válečné štváče a rasovou netoleranci, ale zároveň naráží na hrabivost a bezohlednou ziskuchtivost, která byla jednou z důležitých příčin Velké hospodářské krize. V době znovu expandující ekonomiky a rostoucích zisků z válečné výroby byla podobná slova tnutím do živého.

Vrátím se teď ale k filmu samotnému. Ten je již od úvodních titulků břitce ironický. Hned na počátku nás totiž ubezpečuje, že podobnost diktátora Hynkela se skutečně žijící osobou je čistě náhodná. Jde pochopitelně o parodii na tradiční noticku, která autory uměleckých děl chrání před soudním stíháním za pomluvu a jinými nepříjemnostmi. V případě Chaplina jde ovšem nejspíš i o jízlivý vzkaz odpůrcům, kteří dva roky v tisku štváli veřejnost proti jeho připravovanému snímku.

Film je zpočátku spíše pacifistický. Utahuje si sice z gigantické německé techniky (která ale spolehlivě selže, když místo kostela sestřelí kadibudku) v době první světové války, ale nestaví se ani na jednu stranu konfliktu. Dým z raket a střeliva zahalí válečné pole a malý holič se najednou dostane omylem k nepřátelům a v klidu s nimi kráčí pochodovým krokem, než si uvědomí, že se zatoulal. Opět se opakuje ironizování konfliktů z jiných válečných snímků, ukazující války jako politické boje, do kterých se obyčejný voják zapojuje nedobrovolně.

Děj se po prohrané válce přesouvá až do konce 30. let, kdy se židovský holič po dlouhé amnézii a pobytu v ústavu vrací do svého bývalého krámků, který je nyní součástí židovského ghetta. Život zde je velmi drsný a ulice působí dojmem vylidněnosti. Na obchodech jsou barvou napsány hanlivé nápisy, případně jen strohé označení „Juden“.

Hynkel mezitím hřímá k nadšenému davu a anglický překladatel podezřele stroze překládá jeho hysterické výbuchy. Chaplin úmyslně drmolí a opakuje několik slov dokola

140 Cit. dle BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. s. 85 - 86

jako kupříkladu Schnitzel (řízek) a stunk (smrdí). Za zapáchající považuje Führer především demokracii a svobodu slova. Nařizuje lidu, že je potřeba utáhnout si opasky (Herring na ukázkou symbolicky utáhne ten svůj, ale ten pukne a on se svalí... jako sud herinek). Nejvíce však nadává na židy, přistupuje od jednoho mikrofonu k druhému a ty se ohýbají pod jeho vzteklým hlasem. Tlumočnice pouze lakonicky konstatuje, že „Vůdce hovořil o židech.“ Na konci se zmiňuje o svých záměrech si postupně podmanit celý svět, ale překladatelka přetlumočí jeho výhrůžky takto: „Führer chce udržet mír se zbytkem světa.“

Velice horlivým pomocníkem Hynkela je Garbitsch, který rozjede další vlnu zátahů na židy. Dokáže navíc obhájit i to, že vše dělá pro dobro národa se vznešeným úmyslem, tj. aby „zaplnil lidem žaludky“. Se zátahy přestane jen na chvíli, kdy si Hynkel potřebuje napravit reputaci u židovského bankéře Epsteina, jenž by mohl být zdrojem velkého úvěru na válečné účely. Ten však půjčku nakonec odmítne poskytnout, a tak zátahy pokračují a holič v domovském ghettu se již poněkolkáté ukrývá před represí nacistické policie.

Paralelní děj představuje běžný den Hynkela, který je narcistou a jeho známá pracovitost je zde líčena jako neurotické běhání z místnosti do místnosti a řešení všech problémů rychle a spontánně. Pokud mu vybude při jeho pracovní vytíženosti přece jen nějaký volný čas, neváhá pózovat pro svůj portrét a bustu. Když však v kanceláři zůstane o samotě, hraje si s globusem jako lachtan s míčem a leze po závěsech. Z neurotika se stává excentrik – tedy nikoliv zodpovědný vůdce, ale šílenec na trůně.

Razance, s jakou Chaplin zesměšňuje Hitlera je vysvětlitelná jeho odporem k muži, jenž byl zosobněním zla, lži a nacistického šovinismu. Snažil se alespoň humorem bojovat s hrozbou, která se rozhodla podmanit si nejprve Evropu a poté celý svět. V době příprav svého životopisu Napoleona jistě netušil, že jednou natočí místo něho parodii, kde bude hlavní postava modelována podle jeho (podstatně krutějšího) následovníka.

Chaplin však nevěnuje celou stopáž svého (do té doby) nejdelšího filmu pouze postavě Hynkela. V židovském ghettu stoupající teror sice vyvolává strach u domácích obyvatel, ale zároveň je nutí k větší pospolitosti. Holičova dívka Hana s nebojácností nejen svého milence, ale podílí se i na dalších záškodnických činnostech, například proti hlídkovým nacistickým oddílům. I ostatní občané se k tomuto partyzánskému boji přidávají, v jejich úsilí je podtrženo téma celého Chaplinova filmu, tj. poselství míru, které je nádherně shrnuto v již zmíněném závěrečném monologu.

Film byl ve Spojených státech navzdory štvavé kampani úspěšný (i když jeho tržby

byly nižší než u předchozích dvou Chaplinových snímků), zapůsobil i na Führera, který po jeho zhlédnutí ve svém letním sídle Berchtesgaden propadl několikahodinovému záchvatu vzteku.¹⁴¹ Chaplin si tedy do své filmograafie připsal nejen další komerční úspěch, ale přispěl do dějin filmu také dalším soudobým komentářem. Navzdory tomu, že se film odehrával v Evropě, snažil se prolomit lhostejnou neutralitu Američanů, kteří si nepřipouštěli nebezpečí, jež celému světu tímto konfliktem hrozilo. Až neslavný incident v Pearl Harboru donutil Spojené státy zapojit se do války a Hollywood začal vyrábět agitační a protinacistické snímky.¹⁴² To vše 18 měsíců poté, co bylo společensky nepřijatelné, aby Chaplin kritizoval vládu teroru a válečnou zuřivost nacistického Německa. Filmařsky konzervativní, ale společensky pokrokový Charlie opět předběhl ostatní a místo toho, aby se satirou na soudobé téma vyčkával na příhodnější dobu, přišel s ní ve chvíli, kdy tomu bylo potřeba.

141 Kopie tohoto snímku se našla dokonce i v bunkru, kde se Hitler na konci války ukrýval. Srov. dle SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. s. 50

142 Mezi ty agitační patřil kupříkladu *Četař York* (Sergeant York, rež. Howard Hawks, 1941, USA).

3. Imigrace, chudoba a obavy z války

3. 1. Člověk na okraji společnosti v podobě Chaplinova Tuláka

Charles Chaplin přišel s nápadem na svou nejslavnější postavu během kočování po Velké Británii s Karnovou společností, hereckým souborem, ve kterém úspěšně zahájil svou kariéru. V té době mu bylo dvacet let a navzdory svému mládí měl už velmi bolestné zkušenosti s chudobou a neustálým zápasem o přežití. Po svém prvním příjezdu do USA v roce 1910 poznal na vlastní oči, že situace se oproti jeho domovské Británii příliš neliší. I zde neustálá modernizace průmyslu vytvářela nová pracovní místa, ale zároveň s tím mnohá z nich rušila. Systém podpory v nezaměstnanosti nefungoval a sociální programy na pomoc chudým a handicapovaným na vládní úrovni neexistovaly. Veškerá dobročinnost byla řízená samotnými občany v podobě sdružení a spolků. V jejich čele stáli často populisté, kteří mívali svérázné názory, mimo jiné i minulost. Jednou z nich byla Mary Elizabeth Leasová, která po krachu rodinné farmy zasvětila život členstvím v několika spolcích pro povznesení chudých dělníků a zemědělců. Na konci 19. století se připojila k rytířům práce a byla zastánkyní ženského volebního práva a irského nacionalismu. V době pomalého rozkladu trustů a korupčních afér ve státní správě upozorňovala politiky, že „lidé jsou v úzkých, finanční jestřábi by se měli mít na pozoru.“¹⁴³

Živořící lidé byli předobrazem hned několika Chaplinových grotesek, které začal točit pro společnost Keystone už v roce 1914. Tulák je skvělým prototypem chudého, nezaměstnaného člověka, který shání (většinou špatně placenou) práci všude, kde se jen dá. Jeden z prvních filmů natočených pro Keystone, *Chaplin si vydělává na živobytí*,¹⁴⁴ se tomuto tématu věnuje, bohužel jen okrajově. Snímek je spíše sledem gagů o vychytralém mladíkovi, který okrádá lidi o jejich práci, štěstí a úspěchy, za což je svými oběťmi pronásledován. Tento krátkometrážní film představuje Chaplina pouze jako herce, ještě ten samý rok se však ujal i pozice scénáristy a režiséra a začal vytvářet nejen kvalitnější grotesky, ale i daleko lépe využívat možnosti své postavy Tuláka. Stopáž příběhů se pohybuje od deseti do třiceti minut a děj se většinou odehrává pouze v jedné lokaci (obchodní dům, boxerský ring apod.), která

143 Cit. dle TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 5. dopl. vydání Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-588-3. s. 446-447.

144 *Chaplin si vydělává na živobytí* (Making a Living). Rež. Henry Lehrman. 1914. USA.

takřka pokaždé souvisí s Tulákovým nově nabytým povoláním. Obraz chudoby je částečně zastřen atraktivním prostředím, které je většinou známé především střední třídě – ať už jde o obchody, zábavní podniky, hotely či bary, v nichž postava Tuláka působí dojmem nečekaného „hosta“, jehož oblékání a způsoby jsou vhodné nanejvýš pro místní personál.

Krásný kontrast nabízí kupříkladu známá scéna z *Chaplina bankovním sluhou*.¹⁴⁵ Tulák přichází do banky a suverénním krokem obejde stoly bankovních úředníků a šine si to po schodech do přízemí až k trezoru. S ledabylou elegancí otevře mříž, odjistí všechny zámky, pokladnici otevře a vstoupí do ní. Za chvíli se vrátí zpět a v ruce svírá kbelík a mop. Z místa, které by mělo být přístupno jen nejvýše postaveným bankovním úředníkům, se stává kumbálek pro uklízeče.

Oblíbeným motivem Chaplinových grotesek je pak již zmíněné narušování společenských rituálů vyšších vrstev. Do sféry absurdních gagů na účet „lepší společnosti“ patří pak zajisté scéna ze *Zahalečů*,¹⁴⁶ která navíc využívá dřívější technické nedokonalosti filmového materiálu. „(...) hráč golfu jde sebrat do trávy zatoulaný míček... a zmizí v ní náhle sám. Tráva ve skutečnosti skrývala malou bažinu, splývající s ní v černobílém obrazu k nerozeznání.“¹⁴⁷ Na tento vtip připadají pochopitelně desítky běžných kopanců, šťouchanců a jiných vylomenin, které Tulák tropí uhlazeným a majetným elegantům. Úmyslně parodická je už úvodní scéna, ve které z vlaku vystupuje bohatý muž i se svým sluhou a nádražní pracovník mu hned přistavuje schůdky. Boháčův sluha táhne těžké kufry a golfové hole. Střih na spodní část vlaku. Nákladový prostor se otevře a z něj vyleze černý pasažér – Tulák, který, poté, co se vysouká ven, znovu sáhne dovnitř, aby vytáhl... také pytel s golfovou holí, neboť i on přijel do letoviska na dovolenou. Tento krásný gag stírá rázem rozdíl mezi chudým a bohatým – proč by i Charlie v otrhaných šatech nemohl hrát sport amerických businessmanů?

Celá zápletka *Zahalečů* je navíc postavena na záměně Tuláka za bohatého manžela paní Edny - oba jsou si k nerozeznání podobní. Bohatý choť je ale se na rozdíl od Charlieho dostává do nesnází především svou roztržitostí. Zajde zatelefonovat do hotelové recepcie a zapomene si obléct kalhoty. Při příchodu si nikdo ničeho nevšimne, protože kolem něj projede vozík s jídlem a pracovník hotelu odnáší závěsy, až v budce muž zaregistruje svůj

145 *Chaplin bankovním sluhou* (The Bank). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

146 *Zahaleči* (The Idles Class). Rež. Charles Chaplin. 1925. USA.

147 KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-092-0. s. 36.

omyl. Nezbyde mu nic jiného, než kačeří chůzí, zakryt novinami, se odšourat na pokoj a tam před manželkou předstírat v posteli nevolnost. Edna se odstěhuje do sousedního pokoje, ale později se chce s manželem usmířit, a tak ho pozve na maškarní ples. Pravděpodobně, aby jej nepoznali svědci jeho trapasu na recepci, oblékne si masku rytíře. Helma se mu ovšem zasekne, a tak se zdrží na pokoji. Na ples se mezitím dostává Tulák a je překvapen přítulným chováním Edny. Po sérii trapasů, bitek a dalších gagů je nakonec Charlie vyhozen otcem Edny pryč. Ten však dá na dceřino přemlouvání a zajde se Tulákovi omluvit. Charlie ale využije příležitosti k tomu, aby ho nakopl do obří zadnice a uteče pryč.

Zlomyslnost jeho postavy je vystihnuta i v kratší, ale vynikající grotesce *Chaplin v parku*.¹⁴⁸ Zde nejen usedá na lavičku vedle elegána s cylindrem, který se dvoří mladé slečně, a narušuje tak milostnou předeheru, ale později se sám zakouká do dívky tělnatého muže středních let a flirtuje s ní dvojsmyslnými pohledy a gesty. Proto, aby se zbavil konkurence, neváhá nápadníka omráčit cihlou.

Pravým obrazem chudoby je snímek *Psí život*,¹⁴⁹ ve kterém Tulák přespává spolu se svým čistokrevným oříškem Scrabsem u ohrady a každý den pro něj znamená boj o zajištění základních potřeb. Hned po probuzení se snaží ukrást trochu polévky, ale ruka zákona jej neustále sleduje. Charlie se jde postavit do fronty před úřadem práce, doslova se popere s ostatními o zaměstnání pomocné ruky v hospodě. Následuje scéna, ve které se psi v čele se Scrabsem rvou o kus masa – Charlie pejska zachrání i s masem, ale zbylí hafani ho pronásledují. Poté se snaží nenápadně krást jídlo ze stánku s rychlým občerstvením a prodavač se ho při tom marně snaží přistihnout – Tulák je pohotový a vše, co sebere, si ihned strčí do pusy pokud to ovšem stihne.¹⁵⁰ Charlie se snaží svého věrného přítele v kalhotách propašovat do zábavního podniku, takže při tancování mu z díry v nich vyčuhuje psí ohon, který tluče na buben. Majitel baru nabádá dívku, aby svůdnými gesty pobízela hosty k pití – ve chvíli, kdy s ní Tulák popíjí, dostává se do svízelné situace. Muž mu dává najevo, že je jeho společenskou povinností koupit dámě něco k pití, Charlie je však švorc, a tak dívka nabídne svou sklenici.

Tulák je z podniku kvůli pejskovi vyhozen, ale usměje se na něj štěstí. Lupiči skryli svou kořist v místě jeho odpočinku. Scrabs peníze vyhrabe a Charlie se rozhodne vrátit zpět

148 *Chaplin v parku* (In The Park). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

149 *Psí život* (A Dog's Life). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

150 Podobná scéna je k vidění v úvodu *Cirkusu*. Tam Charlie stejným způsobem nenápadně ujídá párek v rohlíku dítěti, kterého má jeho otec na ramenou. Srov. dle *Cirkus* (The Circus). Rež. Charles Chaplin. 1928. USA.

do baru. Uvnitř se ale dostane do konfliktu s lupiči, kteří chtějí svou kořist zpět. Chaplin je zlikviduje a při zběsilé honičce se mu podaří utéct i s penězi. Za ně si spolu s dívkou koupí dům a malé políčko, kde spolu šťastně hospodaří. Ze Scrabse se stane matka a narodí se jí několik krásných štěňátek.

Tento film kombinuje bezstarostnost Chaplinovských grotesek z let 1914-1915 s motivy sociálního melodramatu. Tulák je zde opět chudým, živořícím člověkem, ale tentokrát jsou jeho existenční potíže přítomny po celou dobu snímku. S výjimkou deus ex machiny v podobně nalezeného lupu jsou všechny situace podobny trápení každého nezaměstnaného muže bez domova. Psi společník svým chováním připomíná Charlieho a naopak – oba jsou tak trochu rošťáci, ale jejich chování má v sobě určitou jímavost, díky které jsou divákovi sympatičtí.

Chaplin ale vždy netěžil jen ze sentimentálních scén a jeho satira nebyla pokaždé tak laskavá jako v případě *Psiho života*. Daleko větší zálibu nacházel v kousavých provokacích dotýkajících se společenských pořádků a náboženství. Sám pocházel z chudé, věřící rodiny, což mu ovšem nezabránilo pozastavit se nad paradoxy rétoriky církve a nad pokrytectvím bohatých. I přesto, že je mnohými historiky řazen mezi židovské umělce, on sám o sobě ve svém životopise několikrát píše, že byl pod matčíným vlivem protestant vyrůstající v chudinské, převážně katolické, čtvrti.¹⁵¹

Na satirickém zpodobnění chování církevních autorit založil Chaplin snímek *Poutník*.¹⁵² Na začátku filmu se Tulák objevuje v netradičním úboru – má na sobě kněžské roucho a klobouk. I když jde pouze o převlek, okamžitě se při promenádování v něm těší respektu lidí na nádraží. Jenže pod maskou kněze se skrývá uprchlý trestanec, který se snaží utéct před zákonem. Zastaví ho mladý pár, aby jej oddal. Charlie se zdráhá, ale nakonec svolí. Bohužel tak nevědomky stvrzuje bigamii, což se dozví ve chvíli, kdy dorazí rozzuřený manžel dívky. Po honičkové scéně vklouzne do vlaku. Ironií osudu vystoupí ve městě, kde právě očekávají příjezd nového kněze. Je vítán s veškerou pompou.

Jelikož přijel v neděli, je od něj očekáváno vedení bohoslužby v kostele. Charlie se nejprve ostýchá a po dlouhém rozvažování volí místo některého ze žalmů příběh o Davidu a Goliášovi. Je symbolické, že si vybere právě ten, na jehož základě bylo vystavěno mnoho scén z jeho dřívějších grotesek (malý Tulák proti mohutnému pořízkuvi) a zároveň v příbuzné formě boje se společenskými nesnázemi (jedinec versus hospodářská krize, válka,

151 Srov. dle CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Praha: Odeon, 1967. Bez ISBN. s. 47.

152 *Poutník* (The Pilgrim). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

mechanizace apod.) zůstal této zápletky, s výjimkou posledního snímku, věrný až do konce své filmové kariéry. Charlieho bohoslužba má u věřících velký úspěch a je odměněn bouřlivým potleskem, který kvituje s povděkem – uklání se, posílá polibky a pobíhá okolo oltáře. Chaplin tu patrně poukazuje na kazatele, kteří svým charismatem a sklonem k dramatickému přednesu uchvacují farníky stejně jako filmové hvězdy nebo zpěváci populárních melodii.¹⁵³

Poté, co je Tulák ubytován u paní Brownové, stává se obětí nevychovaného synka manželského páru, který přijde na návštěvu. Ten ho všemi možnými způsoby terorizuje a jeho matka ho v tom podporuje svou lhostejností. Sama se ovšem prezentuje jako opravdová dáma žijící dle křesťanských zásad. Charlie se snaží pomoci dceři paní Brownové, do které se zakoukal. Zlomyslný klučina položí na talíř otcův klobouk a Charlie ho bezmyšlenkovitě zalije krémem. Poté co jej servíruje v jídelně, zjišťuje muž, že se mu někde ztratila jeho pokrývka hlavy a marně se po ní shání. Tulák zatím s obtížemi krájí dort, ze kterého se vyklube klobouk zalitý krémem. Zde dochází ke stejně symbolické záměně jako na začátku filmu: „(...) farář se takříkajíc neliší od trestance podstatněji, než šlehačkou pokrytá buřinka od šlehačkového dortu.“¹⁵⁴

Tento stav nejistoty ještě více prohlubuje zásadní dějový zvrat v poslední třetině snímku. Charlieho objeví jeho bývalý spoluvězeň a vnutí se do domácnosti paní Brownové. Ze zdvořilosti mu majitelka umožní v domě přenocovat, což je pro zloděje příležitost jak přijít k penězům na hypotéku, které jsou schované v zásuvce. Tulák se snaží muže uhlídat, ale nepodaří se mu to. Zloděj vběhne do baru a Charlie ho následuje. Před vstupem si ovšem ještě upraví oblečení – z kněžského taláru a klobouku se stává kovbojská výstroj a ze zástupce kléru se tak během několika málo okamžiků stává desperát. Uvnitř baru přemůže zločince a peníze vrátí paní Brownové. Šerif ovšem pozná v Charliem hledaného zločince, a tak ho navzdory jeho hrdinství musí odvést do vězení.

Následuje scéna, která se zapsala do diváckého podvědomí: „Šerif na koni vede žalostnou postavičku po zaprášené silnici.

Ale šerif jako by byl pravnukem policisty Javerta z „Bídníků“ Victora Huga.

153 Spojené státy americké jsou domovem mnoha církví, které si dodnes zachovávají věrné komunity věřících. Je nepopíratelné, že křesťanská nauka pomáhala formovat první kolonie Nového světa. Srov. dle NOSTRAND, Richard L.; ESTAVILLE, Lawrence E.(eds.) *Homelands : a geography of culture and place across America*. Baltimore London : Johns Hopkins University Press, 2001. 318 s. ISBN 0-8018-6700-2. Pro přehled o současném vlivu církví či populistických kazatelů Srov. dle *Proboha!* (Religulous). Rež. Bill Maher. 2008. USA.

154 KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka...* s. 229.

Když se Javert přesvědčí o krajní šlechetnosti bývalého trestance Jeana Valjeana, kterého pronásleduje půl svého života, po prvé v životě nesplní svou povinnost. (...)

Šerif chce nechat šlechetného trestance uprchnout. A zde se projeví genialita Chaplinova. Šerif ho vede těsně podél mexické hranice. Ale šlechetného trestance ani nenapadne udělat krůček vpravo a dostat se na svobodu tím, že by vstoupil na mexické území. Šerif prostě není s to, aby mu vnukl takovou myšlenku. Chaplin neprchá. A zde je úžasná scéna: šerif posílá trestance, ... aby mu utrhl květinu. (...) Květina je už v Mexiku. Chaplin úslužně přejde hranici. Šerif spokojeně pobídne koně do klusu. A tu... Chaplin s květinou v ruce ho dohání!

Situaci, zdá se mi, rozuzlí konečně kopanec do zadku a historku uzavírá snímek Chaplina, odcházejícího do dálky – jedna jeho noha je v USA, druhá v Mexiku. Mezi nimi – hranice. Bezvýchodná situace...¹⁵⁵

Celý snímek se dá považovat za určitou travestii či předchůdce písni Ježka, Voskovce a Wericha *Šaty dělaj člověka*. Převlek, který měl původně sloužit hrdinovi jako ochrana před dopadením, se stává jeho vstupenkou do lepší společnosti. Tulák ve starších groteskách také přičichl ke štěstí, pokud se vydával za někoho jiného (kupříkladu v *Chaplinovi falešným hrabětem*¹⁵⁶ nebo *Zahalečích*), ale štěstí bývalo krátkodobé a šlo spíše o sled vtipných situací na téma „záměna“ než o postřehy bližící se realitě. V *Poutníkovi* se odkrývá paradox Hollywoodem ještě dlouho poté popíraný – v každém člověku je dobro i zlo a jeho společenské postavení není zárukou mravní čistoty či ušlechtilějšího ducha.

Reálnému životu se Chaplin přiblížil ještě více svým prvním celovečerním snímkem *Kid*.¹⁵⁷ Výkon hrdinova povolání (pravděpodobně příležitostný sklář) je zde odsunut do pozadí, Tulák je tu totiž situován do role náhradního otce. V jednopokojovém bytě s nuzným zařízením se stará o nalezené cizí dítě s takovou péčí a láskou, jako by bylo o jeho vlastní. Divák je sice neustále „zavalen“ komickými gagy a dojemnými momenty, přesto nelze přehlédnout bezútěšnost prostředí, ve kterém Tulák s malým Kidem žije. Vyniká tu motiv neustálého boje o získání základních životních nezbytností, na něž se nedostává peněz. Tíživý pocit nedostatku finančních prostředků je ale odlehčen známou scénou, ve které Tulák pro sebe i Kida vymyslí práci. Zatímco synek rozbíjí okna, otec chodí se skleněnými tabulkami na

155 EJZENŠTEJN, Sergej M. *Bolševici se smějí, úvahy o sovětské komedii*. In: EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vydání Praha: Orbis, 1961. Bez ISBN. s. 131-132.

156 *Chaplin falešným hrabětem* (The Count). 1916. USA.

157 *Kid*. Rež. Charles Chaplin. 1921. USA

zádech a nabízí postiženým nové zasklení.

Film uvádí mezititulek, ve kterém se praví, že „Film přináší úsměv a možná také slzy.“ Snímek lze tedy označit jako tragikomický. Dnes tolik oblíbená kombinace komedie a dramatu nebyla v němém kinematografii příliš častá. Oba žánry byly striktně oddělovány a ani Buster Keaton, který svou tvář připomínal nešťastného klauna, nikdy nepřišel se snímkem postaveným na zápletku s tragickými motivy. Chaplin byl první, kdo se o to pokusil.

Sám sebe sice ve snímku vykreslil jako samaritána, ale v rámci realismu připustil i chování hrdiny neortodoxním způsobem. Kida se totiž neujme okamžitě – nejprve se jej snaží podstrčit cizí matce do kočárku a poté jej neváhá přenechat popletenému chudákovi. Až sledem dalších událostí dochází k tomu, že se z Tuláka stává adoptivní rodič. Podmínky, ve kterých s Kidem žijí, zdaleka nejsou ideální pro výchovu dítěte, přesto se Charlie snaží za pomoci omezených prostředků a neomezené fantazie vytvořit malému dítěti domov. Vybuduje pro něj závěsnou postýlku a do jedné židle vystřihne kulatou díru a postaví pod ní hrneček.

Když je chlapci pět let, připomíná svými pohyby opatrovníka. Ten ho bere jako partnera, a tak očekává jeho pomoc v domácnosti i při práci, odměnou mu však je to, že se s ním Tulák o vše poctivě dělí.

Mezitím se matka i otec Kida stanou úspěšnými umělci. Dívku trápí svědomí, a tak navštěvuje chudinské čtvrti, kde rozdává dětem hračky a jejich rodičům peníze. Ironií osudu se zde potkává s vlastním dítětem a také ho obdaruje. O hračky Kid málem přijde, když mu je ukradne starší chlapec, ale podaří se mu je vybojovat. Tato událost je symbolická – malý hrdina bojuje o jediný dárek, který od své matky dostal, přitom nemá o této skutečnosti nejmenší zdání.

Po onemocnění Kida hrozí, že bude odveden do sirotčince. Charlie je nejprve přesvědčen, že mu bude zde líp než v jejich nuzné domácnosti. Když ale vidí chlapcův boj se zřízenci, rozhodne se ho bránit. Nakonec se z obou stávají psanci. Domů se tedy vrátit nemohou a za poslední peníze přespí v noclehárně. Policie však nabízí odměnu za nalezení chlapce – ten je unesen majitelem ubytovny a odveden na stanici. Zde jej nachází matka, která mezitím zjistila, že se jedná o jejího syna. Charlie se vrací domů a usíná na zápraží.

Zdá se mu utopický sen o tom, že v jeho ulici bydlí andělé. Všichni včetně jeho samého mají křídla, jsou na sebe milí a nic jim neschází. Branou však do ulice vniknou ďáblové a ti našeptají dívce, aby svedla Tuláka. Ta poslechne, ale její přítel vše vidí a podlehne žárlivosti. Zrodí se hřích a kvůli němu dojde k násilí. Během rvačky je Tulák

zastřelen policií. Ve skutečnosti s ním však policista lomcuje, probouzí ze snu a poté odváží autem pryč. Místo ale aby s ním zajel na stanici, dopraví ho k domu matky Kida. Charlie se vítá se svým svěřencem a dívka jej zve dovnitř. Melodramatický konec nabízí naději pro chudého Tuláka.

Je těžké popsat atmosféru Chaplinova celovečerního debutu. Sám autor měl s jeho přípravou potíže. Diváci preferovali jeho krátké grotesky bez složitého psychologického pozadí. Chaplin se ale rozhodl, že už se nechce opakovat. „Je dobré po sobě házet dorty se šlehačkou (...) [,] ale spočívá-li humor pouze v tom, stane se film brzy monotónním. Základem úspěchu je znalost člověka.“¹⁵⁸ Přítel a kolega Sergej M. Ejzenštejn napsal o Kidovi, že vyobrazuje „(...) zjevy nejhroznější, nejubožejší, nejtragičtější očima rozesmátého dítěte. Umět vidět tyto zjevy bezprostředně a náhle – mimo jejich morálně ethický význam, mimo souzení a odsouzení, tak, jak se na ně dívá s výbuchem smíchu dítě – to je to, v čem se odlišuje ode všech, v čem je [Chaplin] nenapodobitelný a jedinečný.“¹⁵⁹

Proto, aby dosáhl uvěřitelnosti, obsadil do role Kida velmi talentovaného Jackieho Coogana, který, podobně jako on, už od dětských let vystupoval v zábavním podniku. Vzhled chudinské čtvrti se snažil co nejvíce připodobnit prostředí, ve kterém sám vyrůstal. Koneckonců i ve své autobiografii se Chaplin snažil hledět s podobným optimismem na nelehké životní osudy vlastní rodiny.

Soukromý život autora se promítl nejen do scénáře a výpravy jeho snímku, ale i do samotného natáčení. Na *Kidovi* „(...) Chaplin pracoval rok, od června 1919 do června 1920. Protože se bál, aby filmový materiál nezabavila jeho první žena Mildred Harrisová, která v té době zažádala o rozvod, prchl Chaplin do Salt Lake City, kde snímek za dobrodružných okolností sestříhal v hotelovém pokoji.“¹⁶⁰

V kinech snímek nejen zaplatil výrobní náklady, ale rozpočet několikrát svými výnosy převýšil. Kritici nad proměnou Chaplina v společenského komentátora jásali, někteří diváci byli ovšem rozpačití. Kromě delší stopáže a propracovanějšího příběhu se totiž dočkali i několika filmařských technik, kterým se Charlie doposud vyhýbal.

Inspirován Griffithovým filmy se snažil objevit způsoby, jak na diváky emocionálně

158 Cit. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8. s. 95-97.

159 EJZENŠTEJN, S.M. *Charlie The Kid*. In: ATAŠEVA, P. M., ACHUŠKOV, Š. (eds.). *Charles Spencer Chaplin*. Praha: Čs. filmové nakladatelství, 1946. Bez ISBN. s. 109.

160 ASPER, Helmut G. *Kid*. In: TÖTEBERG, M. *Lexikon světového filmu*. 1. vydání Praha - Litvínov: Orpheus, 2005. ISBN 80-903310-7-6. s. 198-199.

působit nejen samotným herectvím, ale i kompozicí záběrů a řemeslnou stránkou. V tomto snímku Chaplin používá masek k rámování svých hrdinů (většinou v kruhu). Obratně toho využívá zvláště ve scéně, kdy nešťastná matka s miminkem v náruči pozoruje novomanžele vycházející z kostela. Za využití polodetailu zarámoval obličej manžela s chotí do srdcového tvaru.

Chaplin zde také využívá detailu, (kterému se jinak vždy vyhýbal) ve chvíli, kdy Tulák otvírá svou krabičku s nedopalky pro ilustraci jeho chudoby. V polodetailu pak na chvíli ukáže krb, na kterém má malíř fotku své dívky. Po tomto záběru následuje událost, která má podle filmového historika Plažewského zásadní symbolický význam: „(...) milenci [náhodou] vypadne fotografie svedené dívky do planoucího krbu. První reflex vytáhnout ji odtud prudce proběhne a mine a svůdce, znuděný svým dobrodružstvím se trpně dívá, jak fotografie hoří.”¹⁶¹

Ostatní scény jsou již tradičně snímány v celku a jen výjimečně se objevuje tzv. americký plán.¹⁶² Ten však Charlie používá jen ve scénách, v nichž se na malém prostoru (např. při návštěvě doktora a zřízence ze sirotčince) schází více postav. Přesto je z oněch několika případů viditelné, jak odlišně se Chaplin snažil pojmout svůj celovečerní debut vůči své předchozí tvorbě – ať už výstavbou příběhu nebo technickými finesami použitými při natáčení. Jeho experiment s filmovou řečí pak završila *Dáma z Paříže*,¹⁶³ které se věnuji v samostatné podkapitole.

Zlaté opojení,¹⁶⁴ je s Kidem sympaticky propojeno variací na gag s rozbíjením oken a jejich následným spravováním (viz výše). V tomto snímku ale už k němu dětského partnera nepotřeboval, vystačil si sám – odhazoval sníh na pozemku jednoho zákazníka a zároveň tak vršil novou hromadu u zákazníkova souseda, který si pak řekl také o odklizení sněhu. Pochopitelně si od obou nechal za úklid zaplatit. Tyto dva snímky mají ještě jeden společný prvek, a tím je touha po štěstí – matka v Kidovi touží, aby její dítě mělo lepší život a odloží ho u bohatých lidí. Nemluvně se pak ironií osudu dostane k Tulákovi. Ve *Zlatém opojení* touží Chaplinova postava také po bezstarostném žití, ale místo nálezů zlata se stává zajatcem zimy, hladu a později chudoby, dostaví se i další zklamání.

Zlaté horečky, o které snímek vypráví, předcházelo zakoupení Aljašky od Ruska v roce

161 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. Bez ISBN. s. 226.

162 Snímání postav zhruba ke kolenům.

163 *Dáma z Paříže* (A Woman from Paris). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

164 *Zlaté opojení* (The Gold Rush). Rež. Charles Chaplin. 1925. USA.

1867 za prezidentství Andrewa Johnsona. Cena byla stanovena na 7 200 000 dolarů a veřejnost se podívovala nad zarážející nevýhodností tohoto obchodu. V letech 1897 – 1898 došlo k prvním objevům zlata a do téměř opuštěné oblasti se začalo sjíždět mnoho dobrodruhů toužících po rychlém zbohatnutí. V roce 1912 dostala Aljaška statut teritoria.¹⁶⁵ O době zlaté horečky vypráví mnoho knih (známé jsou především dobrodružné příběhy Jacka Londona) a ve většině z nich se opakují stejné motivy – osamocení, posedlost úspěchem, nevlídné počasí, duševní i fyzické chátrání.

Izolace, která je hlavním tématem *Zlatého opojení*, je v něm zpodobněna několika způsoby. Chaplin uvízne v chatce se dvěma muži – vrahem a mohutným zlatokopem, který před ostatními tají místo svého nálezu. Poté, co vrah při losu prohraje a je poslán do zimy pro pomoc, situace se v polorozpadlém domku zhoršuje. Hlad, který nastává, je rozveden do absurdní roviny: Chaplin pojídá vlastní boty – tkaničky natáčí na vidličku jako špagety a hřebíky vybírá jako kosti z krocana. Poté ho jeho tlustý společník v halucinačním záchvatu vidí jako obří slepici a začne ho pronásledovat.

Charlie je později ubytován u dobráckého muže, jenž mu dá najíst a při svém dočasném odchodu ho pověří, aby se mu staral o domácnost. Tulákovi je však smutno, a tak navštěvuje krčmu v údolí. Zde se seznámí s koketou, která ho využije jako zbraň proti svému neurvalému milenci. Podaří se v něm vyvolat žárlivost a Charlie je za hvězdu, když se mu podaří svou důmyslností pořízka omráčit. Dívka s kamarádkami hrdinovi přislíbí návštěvu o silvestrovské noci.

Tulák nemá ani vindru, a tak si své peníze musí vydělat – odklizením sněhu (viz dříve). Poté za ně nakoupí jídlo, dary a ozdoby do domečku. Vše s dojemnou pečlivostí připraví. Představuje si, jaký bude pozorný hostitel, jak pronese dojemnou řeč, v níž vyjádří radost nad tím, že není sám. Je pozdě večer, ale stále nikdo nejde. Dívky totiž zůstaly v krčmě a baví se tu s místními. Charlie ve své samotě propadá smutku, ale i nudě. Průnik těchto dvou emocí zahájí fenomenální scénku tance housek – Tulák napíchne pečivo na vidličky a díky dokonalé gestikulaci, střídání rytmu a tempa se jedná o nezapomenutelný zážitek, který i přes svou nezpochybnitelnou vtipnost podtrhuje dojem hrdinova osamění.

V závěru se Charlie díky nalezišti zlata stává boháčem. Společensky razantní, teoreticky však jemnou hranici mezi světem bohatých a chudých ironizuje poslední gag filmu. Tulák je požádán, aby zapózoval pro fotografa ve svých starých hadrech. Charlie svolí, ale při

¹⁶⁵ Srov. dle JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0799-7. s. 481

pózování spadne do podpalubí, kde se pohybují lidé s levnějšími lístky. Shodou okolností je zde i dívka, kterou poznal na Aljašce. Myslí si, že je černý pasažér, a tak ho kryje. Lodní zřízenci plánují Charlieho spoutat, ale vtom se objeví novináři a jeho mohutný přítel, který vše vysvětlí. Dívka je překvapena a posléze dojata Tulákovou ochotou jí odpustit a vzít na horní palubu, tedy na pomyslné „místo nahoře“. Jeden z mála opravdových happyendů v Chaplinově filmografii ale nadále vybízí k zamyšlení, zda nemůže bohatství, které snadno nabyt, stejně snadno pozbyt. Stejně tak i představa, že přijde o dívku-koketu není nepravděpodobná. Možná z něj opět bude chudý muž zoufale shánějící jídlo, práci i ošacení.

Po neúspěchu *Dámy z Paříže* se Chaplin tentokrát vzdal experimentů s filmovým vyprávěním. Atmosféru buduje spíše za pomoci pečlivě postavených kulis a dekorativně zdobených mezititulků. Nejvíce vynikne svou propracovaností chatrč, která se poté, co se ocitne na okraji propasti, kymácí ze strany na stranu i s hrdiny uvnitř. Horský průsmyk pak nechal Chaplin vytvořit „z trámů, drátěného pletiva, pytloviny, sádry, soli a mouky“,¹⁶⁶ pro natočení chaty byl použit jak model, tak skutečná budova, přesto „přechod od modelu k záběrům v životní velikosti nelze často vůbec rozeznat.“¹⁶⁷

Natáčení probíhalo krátce v zasněžených exteriérech Sierry Nevady, zbytek snímku pak v Chaplinových hollywoodských studiích. V nich se natáčely všechny scény z krčmy, interiéru chatrče a domku hodného starce. Pečlivá příprava ateliérových kulis však prokázala Chaplinovi velkou službu. Poničená chatka, která byla evidentně narychlo postavená nějakým zlatokopem, má ve svém inventáři pouze několik základních předmětů v podobně zbídačeném stavu. Stůl, židle, postel, nádobí – vše má na sobě nějaké kazy, které dosvědčují jak jejich opotřebovanost a stáří, tak i neurvalé chování jejich dřívějších majitelů. Přestože v *Kidovi* bydlel Tulák ve skromně zařízeném bytě s plesnivými stěnami, díky pečlivosti, s jakou se o svůj malý majetek staral, nikdy nepůsobil jeho životní prostor tak stísněným dojmem jako chatka ve *Zlatém opojení*.

Po stránce scenáristické došlo oproti *Dámě z Paříže* k určitému návratu k přímočarosti *Kida*. Ve filmu se neobjeví žádná dějová elipsa¹⁶⁸ ani symbol, který diváka nutí přemýšlet o jeho významu. Chaplin se ale přesto nepřestává pokoušet o sociální sondu. Nejen Tulák je obětí samoty, stejně tak se osaměle cítí i dívka, která marně hledá štěstí a její vztah

166 ROBINSON, David. *The Gold Rush (1925)*. In: SCHNEIDER, S. J.(ed.) 1001 filmů, které musíte vidět než umřete. Praha: Volvox Globator: Knižní klub, 2007. ISBN: 978-80-7207-641-3. s. 60.

167 Tamtéž.

168 Zde mám na mysli elipsu ve smyslu elegantní výpusťky, která pomocí scenáristické nebo režisérské techniky divákovi osvětlí ve zkratce, či spíše symbolu, události uplynulé doby.

s hromotlukem lze chápat jen jako potřebu stabilní opory a jediné východisko. Proměna hlavního hrdiny je evidentní, v jeho předchozím dobrodružství (*Kid*) byl s výjimkou závěrečných scén optimistou a nepropadal smutku. Zde je ale natolik semletý událostmi, že se u něj dostávají stavy melancholie. Pryč jsou časy jeho rošťáren nebo zlomyslného chování – už nepřemýšlí o tom, že podstrčí kojence jinému chudákovi, stal se z něj nešťastný klaun. Jak píše André Bazin, Tulák se stal „naprosto dobrým. Jeho nehody se nikdy nestanou předmětem mravního odsouzení: naopak všechny z něho činí oběť a dokonce často vyvolává něco víc než sympatii – lítost. (...) Zlaté opojení je v každém případě nejsilnější obhajobou postavy, nejzřetelněji se domáhá naší vzpoury proti Tulákovu údělu.“¹⁶⁹

Téma chudoby se objevuje i ve *Světlech velkoměsta*,¹⁷⁰ kde je hlavním hrdinou opět starý známý Tulák, který se na čas opájí luxusem díky přízni milionáře, jemuž zachránil život. Dochází zde tedy k přímé konfrontaci světa nejchudších a bohatých. Příběh postavený na Tulákově snaze pomoci slepé dívce sehnat finanční prostředky na oční operaci je založen na dvou ironických základech. Prvním je milionářova bezmezná vděčnost, která však trvá jen dokud je opilý. Jakmile vystřízliví, vyhání tuláka z domu a chová se k němu jako k póvlu. Vztah mezi milionářem a Tulákem se pohybuje tedy na pomyslné houpačce – zpravidla v noci je z Tuláka přítel a zachránce, dopoledne už jen vetřelec v boháčově domě. Druhým opěrným bodem příběhu je omyl dívky, která považuje Chaplina za milionáře, protože před jeho příchodem uslyší přijíždět limuzínu. Tulák se nesnaží jí nedorozumění vyvrátit zvláště proto, jaké naděje k němu dívka chová. Místo toho se snaží získat peníze a zpříjemňovat jí malými dary život v ošklivém bytě.

Tenká hranice mezi světem chudých a bohatých je v tomto snímku opět nosným tématem. Dívka kvůli svému handicapu nepozná, že muž, který ji navštěvuje, nosí obnošené hadry, přespává na ulici a peníze, které od něj poprvé dostala, byly jeho poslední. Její ostatní smysly nezaznamenaly nic nepatřičného. Cítila z něj pravděpodobně parfém od milionáře nebo kouř z nočních podniků, které s boháčem navštěvoval. Slyšela jeho vlídný hlas, který si spojila s hlasem bohatého gentlemana. Hmatem cítila jeho jemnou ruku, když vkládal do té její peníze a dary. Právě poslední smysl (zrak) jí pomohl na konci poznat její omyl. Zde se totiž Charlie v milionáře nepromění, jeho bohatství bylo jen přeludem.

V průběhu příběhu se setkáváme s neustálým srovnáváním zahálčivého života milionáře, který je ponořen do své sebelítosti a každodenního boje chudého člověka

169 BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979. Bez ISBN. s. 175-192.

170 *Světla velkoměsta* (City Lights). Rež. Charles Chaplin. 1931. USA.

o živobytí. Charlie mezi těmito světy osciluje a zjišťuje, že každý z nich má své pro a proti. S milionářem se dostává na snobské večírky, kde se rozhazují peníze tolik potřebné na jiné účely. Na druhou stranu od něj získává prostředky k tomu, aby se sám před dívkou za boháče mohl vydávat. Žije v chudobě a občas se mu podaří získat nestabilní zaměstnání, ve kterém si vydělá jen zlomek toho, co dostává od svého štedrého přítele.

Problémům průmyslové výroby a především těžkému životu dělníků se Chaplin věnuje v *Moderní době* (1936). Tento snímek je opět téměř němý, lidský hlas se ozývá jen z reproduktorů, radiopřijímačů a z obrazovky ve výrobních závodech. Dialogy jsou řešeny mezititulky a ozvučení spolu s hudebním doprovodem bylo dodatečně přidáno až po natočení filmu. Moderní doba nabízí satirický pohled na americkou společnost v době po velké hospodářské krizi, která dolehla na občany po roce 1929. Dělníci stávkují, průmyslníci je vykořisťují nízkými platy, špatnými pracovními podmínkami a dlouhými směnami, spolu s tím se ve společnosti rozmáhají socialistické myšlenky. Snímek se však nedá lehkomyšlně zařadit mezi filmy kritizující kapitalismus. Sice jednoznačně stojí na straně nižší třídy, ale místo patetického zdůrazňování chyb situaci převádí do podoby karikatury. Vrcholem absurdity je pak bezesporu scéna, kdy je Tulákovi servírován oběd pomocí automatu tak, aby mohl i při stravování nadále pokračovat v práci. Všechno související s činností v továrně je pojato s patřičnou nadsázkou – obrazovka s ředitelem, jenž udílí příkazy, připomíná Orwellova Velkého bratra; stroje jsou gigantické, pracují velmi rychle a mají obří součástky.

Nádherným způsobem je zde však vypočten jeden z největších paradoxů postupné automatizace výroby – na některé drobné úkony bylo stále zapotřebí lidské práce. Stroj provedl většinu výrobních postupů, ale stále existovaly činnosti, se kterými si neporadil. V případě tohoto snímku jde pochopitelně o práci samotného Tuláka – utahování matek pomocí dvou klíčů. Po páse neustále přijíždějí další a další polotovary, Charlie provádí daný úkon stále dokola.

Právě tato opakující se činnost má vliv i na Tulákův život, což je satiricky vyjádřeno ve scéně s dívkou, které se Chaplin dvoří. Francouzským klíčem jí utáhne knoflíčky na sukni, jako by byla jen dalším výrobkem továrny.¹⁷¹

Moderní doba rozhodně neměla úspěch předem jistý. Chaplin už předtím v rozhovorech potvrdil, že se po své pětileté pauze opět vrátí na plátna kin, ale opět natočí film založený na pantomimě. Moderní doba šla do kin v roce 1936, tedy devět let po prvním

171 KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka...* s. 224

celovečerním zvukovým filmu (*Jazzový zpěvák*) a 3 roky potom, co se stal zvukový film naprostým standardem (kromě SSSR). Filmovým kritikům se i přesto líbil a stejně tak divákům, byť na sebe nenechaly dlouho čekat ani negativní reakce. Jednou z často opakovaných výtek byly Chaplinovy (údajné) sympatie se socialisty a překrucování skutečností. USA jakožto největší průmyslová velmoc byla na svůj status velmi pyšná. Snímky Chaplina byly sice tématicky blízké dělníkům a chudému obyvatelstvu, cena vstupenky do kina jim však často neumožňovala snímek vidět. Doba lidových nickelodeonů byla nenávratně pryč, a tak byli diváky Chaplinových filmů nejčastěji zástupci střední a vyšší společenské třídy, kteří byli v *Moderní době* terčem satirického posměchu.

V jedné humorné scéně je vyobrazen dělnický protest, který Tulák omylem vede poté, co sebere červený praporek upadnuvší z korby nákladního auta. Za vedení demonstrace je pochopitelně zatčen policií. Gag je vystaven na ironické záměně, dezinterpretaci Tulákova záměru. Problém nepochopení byl však klíčový i v realitě dělnického odporu a boji za vlastní práva. Po skončení občanské války se ve Spojených státech mohutně rozvinul kapitalistický systém hospodaření. Obrovského rozmachu se dočkaly výrobní továrny nejen na Severu ale i na Jihu. Majitelé továren měli zpočátku snahu vytvořit takřka „rodinný“ systém, kdy byly poblíž pracovišť stavěny dělnické kolonie, v kterých existovaly obchody, kultura apod. Cílem bylo zajistit si pracovní sílu nejen mužskou, ale i ženskou a dětskou (děti byly využívány k práci až do konce dvacátých let 20. století) a dodat dělníkům prostředí, v němž by se cítili dobře. S růstem výroby a vývozu do jiných zemí se podmínky začaly zhoršovat. Mzdy se většinou blížily existenčnímu minimu a stát nijak zásadním způsobem nezasahoval do platové politiky velkopodnikatelů. Naopak umožňoval vznik trustů a monopolů a centralisticky řízeného průmyslu. Až do konce 19. století lze hovořit o určitém klientelismu kongresu, jehož členové byli snadno ovlivnitelní lobbisty velkých společností. Teprve na začátku 20. století dochází k „rozbíjení“ největších kartelů, především v období vlády Theodora Roosevelta.¹⁷²

Vláda tedy stála na straně velkých akciových společností a dlouhodobě přehlížela problémy běžného dělníka. Ve společnosti navíc již v té době existoval strach ze socialistů a jejich marxistické třídní ideologie i mezi střední třídou. Byli vnímáni jako rozvraceči demokratické společnosti a dělnické stávky tak automaticky dostávaly nálepku provokace marxistů. Vláda se bránila i všem snahám dělníků o existenci odborů, které měly být prostředníkem mezi pracujícími a zaměstnavateli. Ty byly nakonec povoleny až Wagnerovým

172 Srov. dle TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států*...s.480-481.

zákonem v roce 1935, v době kdy Chaplin natáčel *Moderní dobu*. Zákon o pracovních podmínkách z roku 1938 pak umožnil odborům vyjednávat se zaměstnavateli o výši mzdy. Minimální sazba na hodinu byla 40 centů, pracovní týden byl vymezen na 40 hodin. Začalo se řešit i úrazové pojištění dělnictva a důchody.

Velkým motorem pro tyto reformy byla hospodářská krize, z níž se doopravdy USA vzpamatovala až před druhou světovou válkou a vláda v čele s Franklinem D. Rooseveltem hledala způsob, jak vyřešit problém vysoké nezaměstnanosti, nedostatečného odbytu, nadvýroby a zhoršujících se životních podmínek amerických občanů. Z Rooseveltova hesla „New Deal“ (Nový úděl) se stala skutečnost. Spojené státy hledaly cestu, jakým způsobem zabránit zhroucení kapitalistické společnosti a snažily se neztratit pozici světové hospodářské velmoci. Na rozdíl od mnoha evropských zemí zde ve velkém nedocházelo k akcím radikálů a revolucionářů, nezakládaly se masové strany, ani nedocházelo k ozbrojeným bouřím. Chaplin svým satirickým pohledem na přerod USA paradoxně pomohl porozumět té druhé, neustále umlčované straně, která byla za své volání po svobodě trestána vězením, propuštěním i jiným druhem společenské a pracovní šikany.

Není proto divu, že se dočkal i on (byť mírnější formou) kritiky za socialistické smýšlení. Chaplin tato nařčení celý život odmítal, byť jimi byl neustále při různých příležitostech častován. U příležitosti premiéry svého pozdějšího snímku (už bez postavy Tuláka) *Král v New Yorku*¹⁷³ se Chaplin obsírně vyjádřil v rozhovoru na téma satiry politických poměrů a své vlastní politické orientace: „*Můj nový film není politicky propagační. Chce jen ukázat boj lidských bytostí se stvůrami z jejich okolí. (...) Vím, že průměrný Američan je hodný člověk. Není pravda, že bych Ameriku nenáviděl. Naopak, mám ji upřímně rád – a to dokonce i dnes. Nelíbí se mi však, jak tam se mnou zacházeli, a kromě toho nemám také rád mnohé z toho, co tam menšina vnucuje většině. Domnívám se, že Amerika je dosti silná, aby snesla satiru. Nejsem člověk politický a nejsem ani intelektuál. Nejsem ani socialista, ani komunista. Pokud mám na mysli své obchodní zájmy, spojené s výrobou a prodejem filmů, dalo by se dokonce říci, že jsem kapitalista. Ovšem s tím malým rozdílem, že největší hodnotou je pro mě lidská důstojnost. Chce-li mne někdo za každou cenu polepít nějakou vinětou, tak ať mě nazve anarchistou. Anebo ještě lépe – nekonformistou. Ve skutečnosti jsem a zůstanu nenapravitelným romantikem...*“¹⁷⁴

Takhle hodnotil tehdy již stárnoucí komik svůj postoj k zemi, ve které prožil více než

173 *Král v New Yorku* (A King in New York). Rež. Charlie Chaplin. 1957. Velká Británie.

174 Cit. dle BROŽ, Jaroslav: *Věčný tulák Charlie*. Praha: Orbis, 1964. Bez ISBN. s. 109 – 110.

půlku života, ale do které se už nikdy po svém odchodu do Evropy nevrátil.

3. 2. Život přistěhovalce v zemi neomezených možností

Do rozvoje průmyslu v USA pochopitelně zasáhli významným způsobem imigranti. Zemi se jejich příjezdem dostalo nové, levné pracovní síly. Část pracovníků bylo potřeba speciálně zaškolit, ale vydané investice se zúročily hned následující fiskální rok. Tato taktika se pochopitelně projevila nejen v hospodářských výsledcích, ale i v poměru počtu tuzemských dělníků k zaměstnancům, kteří patřili do skupiny čerstvých imigrantů. V období mezi lety 1890 a 1914 do Spojených států dorazilo 15 milionů přistěhovalců, převážně z jižní a východní Evropy.¹⁷⁵ Přitom mezi roky 1910 až 1914 byl roční počet imigrantů 1 milion.

Přistěhovalci však neměli snadný život a sehnat práci nebylo samozřejmostí. Překážky v podobě jazykové bariéry a odlišné americké mentality oproti té evropské vedly k částečné izolaci imigrantů. Naopak pozitivní stránkou byl zvyk pracovat za malou (někdy i na hranici životního minima) mzdu a žít skromný život. To bylo pro americké dělníky většinou jen těžce představitelné. Lidé na počátku 20. století začali žít naplno společenským životem. Pro dělníky a jiné příslušníky nižších společenských tříd obecně byly centrem zábavy především hospody a zábavní podniky, případně tančírny. Při časté návštěvě takových zařízení byl potřeba pochopitelně dostatek peněz na placení útraty. Nejoblíbenějším typem podniku byly pak tzv. music-hally, které nabízely zábavný program tvořený vystoupeními umělců s vícenásobným zaměřením. Vystupující kupříkladu nejen dobře zpíval a tančil, ale znal některé jednodušší cirkusové kousky, kouzelnické triky a především musel mít komediální talent. Návštěvníci seděli u stolů a povinně konzumovali alkoholické nápoje. Music-hall byl tedy spíše doménou finančně zaopatřené střední vrstvy.¹⁷⁶

S počátkem století objevila alternativa pro přistěhovalce a chudší občany. Byli to tzv. nickelodeony. Samotné slovo je složeninou slangového výrazu pro pěticent a řeckého slova „odeon“ označujícího koncertní (v tomto případě promítací) sál. Nickelodeony získávaly davy návštěvníků díky nízkému vstupnému. Filmový historik Jerzy Toeplitz o tomto fenomenu píše následující: „*Chudák, který počítal s každým centem, si nakonec mohl dovolit dát svým podvyživeným a hladovým dětem niklák na kino. Ať se pobaví, ať se alespoň v tmavém sále na*

175 Šlo především o Poláky, ruské Židy, dále Ukrajince, Slováky, Slovincce, Maďary, Rumuny a Italy. Srov. dle JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. s. 411.

176 BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. s. 13.

chvíli cítí rovnoprávními občany velké americké vlasti. Moc amerického kina, zpočátku vlastně neznatelná, podceňovaná, ale den ode dne reálnější, se opírala právě o tyto miliónové masy přistěhovalců.

Vždyť i samy nickelodeony, denní chléb emigrantů, byly svým způsobem dílem těchto lidí, kteří opustili domovy ve Starém světě. Obchodníci s konfekcí, rukavičkáři či kožešníci připluli do Ameriky z ghett všech zemí střední a východní Evropy. (...) Znali záliby přistěhovalců ze Starého světa a pochopili, jak je uspokojit. Z nickelodeonů vytvořili souvislý řetěz kin, kterým opásali kontinent od Kanady po Mexiko. ¹⁷⁷

Pro přistěhovalce skrývaly nickelodeony kromě jejich finanční dostupnosti ještě jedno kouzlo. Pro pochopení děje nebylo potřeba rozumět anglickému jazyku. První filmy neobsahovaly ještě mezititulky a v sále byl spolu s diváky komentátor, který scény doprovázel poznámkami. To byla ale úlitba i tehdejší slabší gramotnosti nižších vrstev. Němý film byl ovšem postaven hlavně na pantomimických gestech a obrazech, takže byl srozumitelný i pro negramotné a neznalé jazyka.

Součástí programu těchto kin byla filmová pásma tvořená krátkými snímky různých žánrů. Střídaly se zde dokumenty, sentimentální příběhy, dramata a divácky nejoblíbenější grotesky. Za jejich otce je považován původně herec a později režisér kanadského původu, Mack Sennett (1880 - 1960). Herecky začínal u D. W. Griffitha, ale po čase se rozhodl osamostatnit a vyrábět krátké zábavné snímky srozumitelné širokému publiku. Velkou inspirací pro něj byly music-hally, cirkusy a kabarety, ale například i krátké komiksové stripy v novinách. Jeho grotesky nabízely tedy pro každého něco, podobně jako výše zmíněné podniky. Byli zde komici stylizovaní do přímočarých postav s groteskním líčením a kostýmy, atletické výkony (včetně neuvěřitelných pádů a kaskadérských kousků) a pro potěchu oka tu byly i bathing beauties (koupající se krásky).

Velký komik Buster Keaton (1895 - 1966) rozdělil éru Sennettových grotesek do šesti údobí: „(...) první (...) nazývá Keaton **údobím výbuchů**. V těchto filmech byly vrcholnými komickými efekty výbuchy. V důsledku výbuchů se řítily domy, byty vyletovaly do povětří, v kapsách hrdinů explodovaly bomby a petardy a herci sami byli vrháni do vzduchu do neuvěřitelné výšky. V tomto údobí se vžil zvyk angažovat pro herce dvojníky. Mack Sennettovy pyrotechnické efekty totiž naprosto nebyly filmovými triky, nýbrž opravdu hrozily, že si herec zlomí vaz.

177 TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl, 1893 – 1918*. Praha : Panorama, 1989. Bez ISBN. s. 97.

Druhé (...) údobím **dortů se šlehačkou**. Mack Sennett dospěl k závěru, že ničemu se publikum tolik nenasměje jako házení dortů do tváře herců, při čemž se šlehačka rozprskne po tváři, zalepí oči, zaplácá vlasy. Zároveň se šlehačkou nastoupila filmovou dráhu mouka, tvaroh, zkrátka všechno, co mohlo člověka oblepit, polít nebo posypat.

Třetí údobí nazývá Keaton údobím **policajtů**. Začalo v jistém smyslu náhodou. Jednoho dne, (...) Sennettovi herci natáčeli (...) na ulici v Los Angeles, překročili platné pořádkové předpisy a do jejich práce zasáhla policie. Keystonovi akrobaté a komici se dali na útěk, policie za nimi a jedině kameramanovi, schovanému kdesi za rohem, se podařilo zachytit průběh celé události. A po vyvolání filmu se ukázalo, že nejměšnějším efektem v celém dobrodružství byli právě policajti. Mack Sennett správně postřehl, že se v tom skrývá všem lidem vlastní dávka zlomyslnosti a vzpoury vůči úřadům. Není nic komičtějšího než nadutý a důležitý policajt, ztělesnění moci, který najednou klopýtá, padá, zesměšňuje se tisícerm nešikovných pohybů a nezdarů, které ho zbavují celé důstojnosti. Chtěje útočit na tento lidský pud, převalkl Mack Sennett své herce za policajty, za proslulé macksennettovské „cops“ (...) se stali neodlučitelnou složkou všech jeho filmů.

Čtvrtá (...) údobí **automobilů**. (...) Období automobilů bylo v jistém smyslu pokračováním údobí výbuchů s tím rozdílem, že nyní byl zdrojem zmatků, katastrof a výbuchů automobil. Nejužívanějším výchozím trikem ve filmech z údobí automobilů byla skutečnost, že někdo, kdo nedovedl řídit auto, usedne za volant. Znajíce Sennettovu zálibu v dobrodružství, katastrofách a pádech, snadno uhodneme, co následovalo.

Páté údobí je údobím **koupajících se krásek**. Byl to Mack Sennett, kdo poprvé přišel na to, jaké kouzlo může mít pro filmové publikum hezké děvče s krásnou postavou, které se objeví na plátně v kupačkách (...) uvedl na plátno své krásky, ale o víc, to znamená o obsah kratinkých filmečků, se už nastaral. Přikázal jednoduše dívkám, aby si na pláži hrály jako pětiletá batolata, šplíchal na sebe vodu a válely na písku sudy... A tehdejšímu publiku to skutečně dokonale postačilo. A mnoho mladých děvčat v Americe se pokládalo již za filmové hvězdy, když si koupily kupačky a lístek do Los Angeles.

Šesté Sennettovo údobí nazývá Buster Keaton dosti neurčitě údobím **legrace**, to znamená údobí, kdy Mack Sennett pochopil, že rozhodující věci pro film nejsou policajti a automobily, ani cákající se krasotinky, nýbrž prostě dobré vtipy. Toto údobí výrobní Keystone je již do jisté míry spojeno také se jménem Charlieho Chaplina.¹⁷⁸

178 TOEPLITZ, Krzysztof Theodor. *Chaplinovo království*. Praha: Mladá Fronta, 1965. Bez ISBN. s. 51 – 52.

Sennettovky si získaly u širokého diváctva velkou popularitu. Ta se mohutně zvedla právě ve svém vrcholném období, které Keaton nazývá „údobím legrace“. Z anonymních komiků se začaly formovat postavy s určitými povahovými i vzhledovými parametry. Rosco “Fatty” Arbuckle (1887 - 1933) se svou tváří naivního dítěte, ale o to více zlomyslnými kousky, byl jednou z prvních hvězd amerického filmu a svého času byl i partnerem Chaplina v několika krátkých groteskách, kupříkladu v jedné odehrávající se přímo v zákulisí studia Keystone – *Chaplin herečkou*.¹⁷⁹ Utkali se spolu i v ringu, kde tak vynikl oblíbený Chaplinův motiv – boje malého a slabého s velkým a mohutným. *Zápasníci*¹⁸⁰ byli koneckonců předejrou k dalším boxerským scénám v *Chaplinovi boxerem*¹⁸¹ a především v celovečerním filmu *Světla velkoměsta*. Fatty byl ale spolu s Chesterem Conklinem a Fordem Sterlingem spíše komikem vhodným do vedlejších rolí. Na čas se sice dostal do popředí s vlastní sérií krátkých grotesek, ale úroveň jeho charismatu a gagů nebyla dostatečně silná na to, aby zůstal v povědomí až do dnešní doby.

Chaplin začal se Sennettem pracovat v roce 1914, kdy jej otec grotesky telegramem pozval do USA. Viděl Chaplina v představení *Noc v londýnském kabaretu* herecké skupiny Freda Karna při jejich zastávce ve Spojených státech. Jeho výkon Sennetta natolik nadchl, že ho osobně požádal, zda by nechtěl účinkovat v groteskách. Chaplin si tuto nabídku rozmyslel – podobně jako jiní umělci té doby se zdráhal přejít od divadla k filmu, které mělo stále ještě status nízkého umění. Poté, co nabídku přijal ale nelitoval. Nejen, že měl stálý týdenní příjem, ale svou osobitostí začal s přehledem postupně přerůstat ostatní Keystonovské komiky.

Začátky však nebyly snadné. Sennett právě pod dojmem divadelního představení v němž Chaplina objevil, požádal komika, aby ztělesňoval postavu typického Angličana z vyšší společenské vrstvy. Kostým si tedy Charlie vybral podle svého velkého vzoru, francouzského komika a první hvězdy grotesek, Maxe Lindera. Měl široký mroží knír, vysoký cylindr, dlouhý kabát, kovovou hůlku a v oku monokl. Tedy nic, co by snad jen trochu připomínalo postavu Tuláka. Zpočátku také hrával jen vedlejší role, ale poté co se skamarádil s Mabel Normand,¹⁸² začal dělat „přihrávače“ v jejich filmech a jeho sláva postupně rostla.

Důležitým bodem Chaplinovy kariéry byl však okamžik, kdy definitivně oblékl

179 *Chaplin herečkou* (The Masquerader). Rež. Charles Chaplin. 1914. USA.

180 *Zápasníci* (The Knockout). Rež. Charles Chaplin, Mack Sennett, Charles Avery. 1914. USA.

181 *Chaplin boxerem* (The Champion). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

182 Mabel Normand neboli Amabel Ethelreid Normand (1892 – 1930) byla jednou z prvních amerických filmových komiček, která se později prosadila i jako scenáristka a režisérka grotesek. S Chaplinem účinkovala například ve snímcích *Chaplin v hotelu* (Mabel's Strange Predicament, rež. Mabel Normand, 1914, USA) či *Chaplin prodavačem párků* (Mabel's Busy Day, rež. Mabel Normand, 1914, USA).

všechny propriety svého nejslavnějšího kostýmu Tuláka. On sám se k tomu vyjádřil hned v několika rozhovorech i vlastní autobiografii. Inspirací prý mu byla vzpomínka „na londýnský Whitechapel, kde viděl mnoho malých Angličanů s černým knírkem, v nepoměrně velkých botách a hadrech, které nosili s velkou důstojností.“¹⁸³ Samotnou podobu své postavy pak doladil v přítomnosti Sennetta : „Chtěl jsem (...) [,] aby ten kostým byl samý protiklad: pytlovitě kalhoty a těsný kabát, malá buřinka a ohromné boty. Nemohl jsem se rozhodnout, jestli mám vypadat mladě nebo staře, ale když jsem si uvědomil, že si mě Sennett představoval daleko staršího, přidal jsem malý knírek, který mi přidá na věku, jak jsem uvažoval, ale nebude mi bránit ve výrazu. Neměl jsem ani potuchy, jakého člověka vlastně budu představovat. Ale v okamžiku, kdy jsem se oblékl, kostým a maska mi vnučily jeho osobnost. Začal jsem se do něho vcítovat, a ve chvíli, kdy jsem vkročil před kameru, rozzíl se mi samostatným životem. Tváří v tvář Sennettovi jsem se vtělil do své postavy, vykračoval jsem si před ním, pohupoval jsem hůlkou a všelijak jsem se producíroval. Gagy a komické nápady se mi v hlavě jen rojily. Sennettovo tajemství úspěchu tkvělo v jeho nadšení. Byl to ohromný divák a smál se upřímně všemu, co považoval za směšné. Stál a chechtal se, až se celý třásl. To mě povzbudilo a začal jsem mu svou postavu vysvětlovat: 'Víte, ten chlapík má spoustu různých stránek, je to tulák, gentleman, básník, snílek, osamělý člověk, který věčně doufá v nějaké romantické dobrodružství. Rád by vás přesvědčil, že je vědec, hudebník, vévoda, hráč póla. Ale přitom se neštítí sbírat špačky na ulici nebo ukrást dítěti lízátko. A samozřejmě, když k tomu má důvod, nakopne třeba i dámu do pozadí – ale to jen v největším vzteku.' Pokračoval jsem tak deset minut nebo ještě déle a Sennett se v jednom kuse pochechtával.“¹⁸⁴

Charlie měl už od počátku se svou nově vytvořenou postavou velké ambice. Rozhodně ale nemohl předpokládat, že nejen většinu předsevzatých věcí splní, ale dokonce se jeho postava stane symbolem grotesky, potažmo němého filmu. Hlavní příčinou úspěchu Tuláka byla jeho snadná uvěřitelnost, se kterou se mohla identifikovat značná část diváků. Především pro imigranty nabízela postava lákadlo v nejasnosti původu a častém střídání zaměstnání. Právě díky tomu mnoho diváků, nehovořících anglicky a vedoucích život námezdních pracovníků, mohlo porozumět postavě Tuláka a navštěvovat s nadšením každý jeho snímek. Sláva Chaplina se šířila rychle. Ještě před skončením první světové války byl znám takřka po celém světě. Podobně, jako tomu bylo u jeho rivalů Harolda Lloyd a Bustera Keatona, ani on

183 BLEJMAN, M: *Podobizna malého člověka*. In: ATAŠEVA, P. M., ACHUŠKOV, Š. (eds.). *Charles Spencer Chaplin*. Praha: Čs. filmové nakladatelství, 1946. Bez ISBN. s. 37.

184 Cit. dle SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. Praha: Horizont, 1989. Bez ISBN. s. 20-21.

neunikl přejmenování v některých zemích.¹⁸⁵

Zpočátku zběsilé tempo natáčení grotesek se postupně zklidňovalo, což mělo pozitivní dopad na podobu filmů. Vliv na tuto proměnu měla pochopitelně jeho sláva a také postupný přechod od společnosti Keystone přes Essanay a Mutual až k First National.¹⁸⁶ U každé firmy byl vítán s nadšením a byly mu nabídnuty ty nejlepší podmínky pro natáčení, za své výkony byl také patřičně finančně ohodnocen. Zatímco zpočátku byl nucen pro Keystone odevzdávat jednu hotovou grotesku týdně, u Mutualu už si mohl dovolit podstatně delší čas na práci. Mohl tak pracovat už s předem pečlivě vypracovaným scénářem, natáčet více variant jednotlivých scén a ve střížně vše doladovat ke své konečné spokojenosti.

Pro Mutual natočil grotesku, kterou se přímo dotkl tématu, o němž v této podkapitole vyprávím, to jest téma imigrace. Ve snímku *Chaplin vystěhovalcem*¹⁸⁷ částečně vycházel z vlastních zážitků. Scény na lodi, na které se plaví skupiny lidí v napětí, co je v zemi svobody očekává, působí dostatečně sugestivním dojmem. Charlie při své první návštěvě Spojených států amerických s Karnovou hereckou společností zažil podobné podmínky při dlouhé plavbě širým oceánem.

Jeho dojmy jakožto Evropana mohly být podobné těm, které měl při první cestě do Ameriky Čech František Soukup: „Čím víc se blížíte k břehům tohoto Nového světa, tím více jste strhováni jeho velikostí a vše překonávající ohromností, a tím větší uchvacuje vás závrať. Přicházíte z Evropy – této strakaté mosaiky starých monarchií, od císařství a království až k bizarním knížectvím jižní Riviery – do největších republik, jakým není rovna v dějinách světa, kde vyrostla nová lidská společnost z toho, co sem vyvrhla Evropa, a vyrostla bez korunovaných hlav a bez erbů šlechty, bez papeže a bez kardinálů, bez boha ve spolkové ústavě a bez náboženství ve školách.“¹⁸⁸

Ve filmu *Chaplin vystěhovalcem* je v podobném duchu koncipovaná scéna, ve které imigranti s obdivem a nadějí v očích hledí na Sochu svobody. Hned po tomto záběru však následuje další, kdy jsou všichni pasažéři pečlivě prohlíženi a dochází k výběru těch, kteří budou vpuštěni na americkou půdu. Ve skutečnosti tyto selekce a prohlídky probíhaly na Ellis

185 Chaplin byl ve Francii znám jako Charlot, dále jako Tulák (Tramp) nebo Charlie. Buster Keaton se objevoval na plakátech pod přezdívkou Frigo či Velká kamenná tvář. Harolda Lloyd nazývaly po celém světě buď jen jeho křestním jménem, či „muž s brýlemi“. V Československu byl označen pouze jako „On“.

186 O angažmá v jednotlivých společnostech viz podkapitulu 1.1.

187 *Chaplin vystěhovalcem* (The Immigrant). Rež. Charles Chaplin. 1917. USA.

188 S názory Františka Soukupa jde z hlediska historických fakt pochopitelně polemizovat. Srov. dle SOUKUP, František. *Amerika: řada obrazů amerického života*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1912. Bez ISBN. s. 23.

Islandu. Kromě zdravotního stavu se zjišťovaly i rodinné poměry a osobní údaje. Ve většině případů zůstal vstup do Spojených států odepřen starším lidem, těhotným ženám, fyzicky postiženým, ale kupříkladu i matkám samoživitelkám. Problém mohl nastat i v případě udání z Evropy (např. že dotyčný je členem radikální skupiny, má nemanželské děti apod.). V těchto případech došlo k vyšetřování pravdivosti tvrzení.

Pokud se podařilo imigrantovi projít zdravotní prohlídkou a splnit požadovaná kritéria, čekala ho ještě přísná celní prohlídka. Ta probíhala v newyorském přístavu Hoboken a byla zavedena z důvodů stoupajícího počtu pašovaných drahých kovů. František Soukup popisuje jeden z takových případů: „(...) dáma velkého světa nakoupila na př. za sto tisíc marek skvostů a prodala je v Americe za sto tisíc dolarů, tedy za cenu skoro čtyřikrát tak velikou. To byl ovšem výdělek takový, že měla cestu do Evropy a několik měsíců pobyt v hotelech prvního řádu v Paříži, Berlíně, Nizze, Ostende zadarmo.“¹⁸⁹

Pro ty, kdo uvízli v síti imigračních úředníků a čekali na povolení vstoupit do „Nového světa“, nenabízel Ellis Island žádné pohodlí. Jedno z dobových svědectví odhaluje, že „jídlo páchlo, nebylo dostatečně výživné – sušené ovoce na okoralém chlebu, málokdy s nějakou obměnou... v důsledku psychického vyčerpání... spáchalo mnoho přistěhovalců sebevraždu.“

190

Chaplin tuto fázi ve svém snímku přeskočil a zjednodušil, ale přesto výsledná scéna působí dostatečně sugestivním dojmem násilně „přervané“ iluze o ráji za mořem. Samotný průběh dlouhé cesty, na které se střetají lidé z různých koutů Evropy, podává obrázek o zábavách nižších vrstev. Nechybí pochopitelně ani hazardní hry. Tulák hraje kostky s partou spolucestujících v otrhaném oblečení. Vyhraje nad robustním mužem, který prohru neunes a chce pokračovat. Aby měl co vsadit, neváhá okrást matku Edny, která usnula na palubě.

Když se Charlie dozví o tom, že byla ona dáma oloupena, okamžitě jí vsune tajně do kapsy většinu obnosu, který vyhrál. Poté si ale uvědomí, že možná dává příliš, tak si jednu bankovku vezme nazpět. V tu chvíli ho ovšem uvidí lodní zřízenec a považuje ho za kapsáře. V momentě, kdy jej hodlá hodit přes palubu naštěstí přispěchá Edna, která nedorozumění vysvětlí.

Osud Tuláka a dívky se protne ještě jednou. Po čase se Charlie potuluje ulicí a nemá ani vindru. Vyhrané peníze se rozkutálely a on hladově obchází před restaurací, když vtom

189 Tamtéž. s. 30

190 DOW, Mark. *American Gulag: Inside U.S. Immigration Prisons*. Berkeley: University of California Press, 2005. ISBN 978-0520246690. s. 6.

jeho zrak spočine na minci, která někomu upadla na chodník. Rychle jí sebere a vstoupí dovnitř. Pečlivě prostuduje lístek, jako správný gentleman a objedná si... fazole a kávu. Má takovou žízeň, že se okamžitě napije, ale pochopitelně se opaří. Fazole však jí vskutku gurmánsky – nabírá na nůž jednu po druhé a každou v puse několik vteřin přežvykuje. Když se tohoto postupu nabaží, začne si na plochu nože nabírat větší porce a olizovat je přímo z něj. K naprostému ohromení hosta u sousedního stolu si začne labužnický namáčet bagetu do kávy a rychlým tempem jí „šrotovat“.¹⁹¹

V té chvíli si jej povšimne Edna, která v restauraci nervózně posedává, jelikož nemá peníze. Stýská se jí po mamince, která krátce po příjezdu umřela. Vtom si všimne svého šlechetného zachránce, se kterým se poznala na lodi. Přisedne si k němu v naději, že se s ní podělí o jídlo. Tulák sice ví, že nemá dost peněz, přesto dívka objedná také jednu porci fazolí. Chystá se poté zaplatit, ale zjišťuje, že minci ztratil. Nervózně se šacuje. Peníze ovšem nikde. Mezitím číšníkovi vypadne z kapsičky u saka mince. Charlie se jí snaží sebrat, ale vrchní ho nervózně pozoruje. Nakonec se mu podaří minci botou přisunout k sobě a požádá o účet. Vrchní do mince kousne a ta se ohne. Je falešná. Charlie tedy ve spěchu objedná ještě kávu pro Ednu.

Vtom do podniku vejde impresárió hledající nové talenty. Když uvidí Charlieho s Ednou, nadchne se pro ně a hned s nimi začne rozebírat možnost angažmá. Ve chvíli, kdy dotěrný číšník požaduje zaplacení oběda, sahá po peněžence a hodlá zaplatit za celý stůl. Tulák se však na oko upejpá, a když umělec ani potřetí neuspěje, vyřídí jen svůj účet. Charliemu ihned dojde, že udělal chybu a přemýšlí jak z dané situace ven. Všimne si, že impresárió nechal tučné spropitné, a tak ho nenápadně vezme a použije k zaplacení. Poté souhlasí s umělcovou nabídkou, zároveň si však řekne o zálohu dopředu.

Muž velmi rád s touto podmínkou souhlasí a peníze Charliemu a Edně vyplácí. Oba si pak šťastně vykračují ulicí. Tulák si povšimne obřadní síně a po menším boji se mu podaří Ednu dovést k oltáři. Tímto šťastným koncem Chaplin pravděpodobně zamýšlel dopřát chudším divákům naději. Stejně jako on netušil, že mu druhá cesta do Ameriky nastartuje hvězdnou kariéru, nikdo z přistěhovalců - podobně jako Chaplin, který se přes těžká léta dospívání a mnoha osobních neúspěchů vypracoval až na hvězdu první velikosti – neví, jaký

191 Podobná scéna se objevuje i v *Chaplinovi vesnickým hrdinou* (Sunnyside, rež. Charles Chaplin, 1919, USA). Charlie si do kávy ráno nasype příliš mnoho cukru, a tak se mu v hrnečku vytvoří tuhá hmota. Nenechá se tím ovšem nijak vyvést z míry a suverénně si začne obsah hrnku mazat na chleba, jako by šlo o džem.

osud leží před ním samotným.

Snímek se však nevěnuje pouze samotné cestě za vysněným štěstím, ale i krutému poznání, že vysněná země neomezených možností je pro nově příchozího teritoriem cizím a záleží jen a jen na jedinci, jestli se dokáže v tom lidském mraveništi chopit šance a prosadit se.

Chaplinova groteska svým tématem ťala do stále ožehavého problému „nových Američanů“, kteří si procházeli při svém zabydlování mnoha útrapami. Ty byly spojené nejen s nesnázemi při hledání práce (neznalost jazyka, malá specializace, nedostatečná flexibilita), ale i se začleněním do občanské komunity. Xenofobie konzervativců (zvláště na Jihu) vedla k vytváření předsudků vůči evropským národům. Nelze se proto divit, že docházelo k vytváření značně uzavřených komunit a celých čtvrtí obývaných specifickými skupinami obyvatel – ať už šlo o židovský Bronx, černošský Harlem apod. Podle hesla „svůj k svému“ se izolovali přistěhovalci, dobrovolně či nedobrovolně, od kosmopolitních center a stali se sousedy občanů, se kterými je spojoval stejný jazyk, barva pleti či náboženské vyznání.

„Nový Američan“ se ovšem nemusel jen snažit společensky integrovat, vážným problémem pro něj byly i ekonomické záležitosti. Bylo potřeba zajistit si práci, pro uživení sebe i své rodiny. Náklady vznikaly i v souvislosti s bydlením, dostupnost spotřebního zboží stoupala a zájem občanů o něj přirozeně také. Rozvoj reklamy, která pomáhala vytvářet módní trendy, tomuto stavu ještě napomohl. Nejdéle ve dvacátých letech 20. století se obyvatelstvo Spojených států amerických přiklonilo ke konzumnímu a materialistickému způsobu života. Na tyto možnosti a vymoženosti si mnoho přistěhovalců teprve zvykalo, velká část z nich je mohla obdivovat jen přes skla výloh. Rodilí Američané však v tomto prostředí vyrůstali, bylo pro ně samozřejmostí. Zároveň byli zvyklí na práci v továrnách často už od dětských let, za minimální mzdu a při těžkých podmínkách. Léty se vypracovali a dosáhli specializace i mnohem přijatelnějšího platu. Masivní nábor imigrantů je však postavil před vlastní hrdost: dát výpověď nebo pracovat za nižší mzdu? Mnozí dělníci neměli na výběr vůbec. Byli okamžitě propuštěni většinou bez jakékoliv náhrady.

V meziválečných letech se do USA stěhovaly další skupiny obyvatel. Zatímco v předchozí éře šlo často o organizované výjezdy za prací, v období mezi válkami se nezřídka jednalo o odchod (někdy i vynucený) na základě politické situace v jednotlivých zemích. Mnoho imigrantů přišlo z Itálie, kde se velmi rychle začínaly rozmáhat masové a populistické strany, a z Ruska, kde po židovských pogromech z let 1903-05 stále panovaly antisemitské

nálady. V 30. letech se připojili i uprchlíci z Polska, Německa a dalších zemí. V té době už ovšem roční přistěhovalecký přírůstek klesal.

Imigrace nepřinášela problémy jen na poli pracovního trhu, ale i ve společnosti. Nejznámějším případem je fungování několika italských mafiánských gangů, jimž k moci pomohl především ukvapený zákon o prohibici. Po zrušení tohoto legislativního opatření se některé gangy přeorientovaly na obchod s drogami. Do USA se tak dostaly opiáty, které země doposud nepoznala.

Chaplin tyto skutečnosti přirozeně ve své grotesce nezobrazuje. Nelze ho však podezřívat z ignoranství nebo zaujatosti – tématem jeho příběhu byl chudý cizinec bojující o štěstí ve vysněné zemi. Podobnou lodí jako jeho Tulák (a samotný Chaplin) se plavili i bratři Warnerové, kteří později založili jedno z největších hollywoodských studií Warner Bros, jež existuje dodnes. Mnoho chudých imigrantů dostalo příležitost prosadit se ve Spojených státech za daleko lepších podmínek, než jaké měli ve svých domovských zemích. Ne všem se podařilo uspět. Stejně jako Tulák prošli mnoha povoláními, aby nakonec zažili kratší nebo delší období štěstí a úspěchu. Chaplinovy grotesky jim bez výchovných vět a Griffithovského moralizování nabídly úsměv a nadhled tolik potřebný pro hledání vlastní identity v novém prostředí.

Tulák sice představoval postavu, které se nedaří integrovat do společnosti, ale Chaplin neviděl tuto neschopnost černobíle – šlo nejen o prostředí, které mu nerozumělo, ale zároveň o jeho zlomyslnost, která byla často potrestána. Charlie v sobě spojoval dobro a zlo v poměru, který panuje v každém člověku vytrženém z jeho prostředí a nuceném si zvykat na nové podmínky. Ve chvílích neúspěchu má vztek jak na okolí za nepochopení, tak na sebe za svou neschopnost se přizpůsobit. Tulák představuje postavu, která něco podobného také vnitřně prožívá a vyrovnává se s tím impulzivním jednáním, které často končí bitkou, honičkou nebo prostě jen naschvály. Tato nadsázka plná dětinských kousků je ale ve svém jádru natolik blízká lidské mentalitě, že pro soudobého imigranta nabízela katarzi mnohem hlubší než přímočaře stavěná melodramata.

3. 3. Chaplinův příspěvek k americké účasti v první světové válce

Když v roce 1914 vypukl do té doby největší válečný konflikt v moderní historii, byl

Charlie už necelý rok ubytován ve Spojených státech amerických a vzhledem k rozjíždějící se kariéře u společnosti Keystone ani neuvažoval o návratu do své rodné vlasti. Poté, co se i USA v roce 1917 zapojilo do konfliktu, rozhodl se využít svého vlivu na veřejnost v prospěch spojeneckých vojsk.

V době, kdy dokončoval svůj snímek *Psí život*, byl požádán, aby podpořil kampaň na upisování třetí Půjčky svobody. Vydal se na turné po Spojených státech spolu se svými přáteli a zároveň velkými hvězdami němého filmu Douglasem Fairbanksem a Mary Pickfordovou. Vojenský doprovod trval na serióznosti kampaně, a proto Charlie nevystoupil v převleku za Tuláka, ale jako občan Chaplin. Jeho řeč byla jakýmsi předvojem k památné závěrečné scéně z *Diktátora*.¹⁹² Mluvil s vášnivostí kandidujícího senátora: „Němci nám stojí přede dveřmi! Musíme je zadržet! A zadržíme je, když upíšete Půjčku svobody! Pamatujte, každý úpis, který si koupíte, zachrání nějakému vojákovi život – nějaké matce syna! - a přiblíží vítězný konec války.“¹⁹³

V rámci propagace státních dluhopisů natočil pak Chaplin ještě krátký snímek s všerikajícím názvem *Půjčka*.¹⁹⁴ Přesto, že jde jen o sled tří scének, je v nich patrný experimentální přístup. Dekorace jsou minimalistické, převažuje černé pozadí a bílé rekvizity.

Charlie je nejprve žádán o půjčku od svého neodbytného kamaráda. Objeví se mezititulek s textem „Přátelská půjčka“. Charlie svolí a svému kamarádovi půjčí. Poté při procházce potkává Ednu a flirtuje s ní. Z měsíce je pozoruje amorek, který vystřelí šíp a ten najde cíl v Chaplinovi. Charlie a Edna jsou oddáni, ale ani svatba není zadarmo, a proto i kněz dostane zapláceno. Nejdůležitější je však půjčka svobody. Edna symbolizuje Sochu svobody, na kterou útočí pruský voják. Spojenečtí vojáci však přispěchají na pomoc a dívku zachrání. V další scéně je ukázán koloběh půjčky – občan dá peníze strýčku Samovi a ten je předá zbrojařovi, který za ně vyrobí pušku pro čekajícího vojáka. Na závěr se opět objevuje Charlie, který obří palicí praští německého kaisera. Poté, co ho omráčí, natočí svou zbraň směrem k divákovi – je na ní nápis „Půjčka svobody“. Charlie gestikuluje ve snaze zdůraznit, že je potřeba lidské štědrosti, aby byl poražen válečný štváč.

Podobně jako jiní se i Chaplin dostavil k odvodu. Kvůli slabé tělesné konstituci však byl od vojenské povinnosti osvobozen. Přesto mu bylo později vyčítáno, že za svoji zemi nebojoval. Charlie místo toho zvolil důmyslnější taktiku – za pomoci satirické grotesky setřel

192 *Diktátor* (The Great Dictator). Rež. Charles Chaplin. 1940. USA.

193 CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. s. 219.

194 *Půjčka* (The Bond). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

z válčení falešný nános hrdinství a služby vlasti.

Se svým snímkem *Dobry voják Charlie*¹⁹⁵ měl nejprve velkolepé plány. Chtěl jej rozdělit do tří částí – život doma, válka a závěrečný banket.¹⁹⁶ Nápadů měl pro všechny fáze dostatek, ale později si uvědomil, že spoustu z nich může uplatnit v jiných snímcích, zatímco v případě válečné satiry je lepší se držet především situace na bojišti.

Hned na začátku snímku je Tulák ve výcvikovém táboře konfrontován ze zásadním problémem. Velitel se ho snaží odnaučit jeho typické vykračování s vychýlenými špičkami, které je pro vojenský pochod nepřijatelné. Vše v táboře podléhá přísné autoritě vyšších šarží a vojáci jsou zvyklí nejen cvičit a střílet na povel, ale na povel také usínat.

Po krátké epizodě výcviku se Tulák objevuje v zákopech. Tam se nejprve u ukazatelů s nápisy Rotten Row (londýnské závodiště) a Broadway rozhoduje, kudy se dá. Absurdnost skutečné vzdálenosti obou míst ještě podporuje obrovský labyrint zákopů, který působí skličujícím dojmem. Tulák si s vynalézavostí sobě vlastní pohrává i s vojenským vybavením – používá plynovou masku při konzumaci smradlavého sýra, který pak vzápětí zahodí a strefí s ním do hlavy nepřátelského generála. Tento Charlieho čin je patrně zamýšlen jako odplata za německý útok yperitem.

V noci dojde k zatopení zákopů, což ale naruší spánek vojáků jen minimálně. Mezi další povedené gagy patří i zapalování cigarety jejím zdvižením do prostoru, ve kterém létají střely nebo „čárkování“ sestřelených na prkno. Tulák je později vybrán na nebezpečnou misi – v převleku za strom má proniknout do nepřátelského území a získat informace. Protivníci ale Charlieho odhalí a ten je nucen se schovat u mladé Francouzky. Dívka je ale zatčena a Tulák utíká.

Chaplinovi se podaří převléct za pruského důstojníka a osvobodit Francouzku i spojeneckého špiona. Společnými silami poté lstí unesou Kaisera a zavezou na spojeneckou frontu. Tam jej Charlie zlomyslně nakopne. Vojáci provolávají „Mír všem lidem dobré vůle!“. Celá scéna svou zběsilostí a stupňovaným napětím připomíná typicky Griffithovskou záchranu na poslední chvíli okořeněnou happy endem. V tomto filmu se však Tulák probudí zpátky v táboře a zjistí, že to vše byl jenom sen.

Nelze se tedy divit obrovské divácké úspěšnosti tohoto snímku, přestože byla jeho premiéra odložena až na 20. říjen 1918, zůstal aktuální satirou. Dá se jen souhlasit s českým

195 *Dobry voják Charlie* (Shoulder Arms). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

196 Na závěrečném banketu měl britský král ustříhnout Chaplinovi knoflík z uniformy, aby se jej ponechal jako memento heroického činu, který ukončil válku.

filmovým kritikem Quido E. Kujalou, který v recenzi na *Dobrého vojáka Charlieho* napsal, že „co nám zanechal knižně náš nezapomenutelný humorista Jaroslav Hašek o dobrodružstvích vojáka Švejka ve světové válce, to v amerických poměrech shrnul Charlie Chaplin ve své nejlepší veseloohře Dobrý voják Chaplin.“¹⁹⁷ André Bazin pak oceňoval především formu snímku: „Chaplin dokázal sladit dějový vývoj určitého příběhu s vývojem situací, z nichž se skládá, ale více, než na tomto užitkovém řádu sledu a vztahů nám záleží na tajemnějším řádu pojetí a rozvíjení gagu a především na oné tajuplné úspornosti, jež dává i sebekratší scéně její myšlenkovou hutnost, specifickou váhu mýtu i komiky.“¹⁹⁸

Hlavní předností Chaplina byl ale především cit pro nadsázku, díky níž nečpí žádná ze scén propagandistickým patosem. Ve svém snímku dokáže laskavě satirizovat i stesk po domově – to když Charlie nedostává žádné zprávy od svých příbuzných, a tak čte přes rameno vojáka cizí dopis. To mu ovšem nebrání v tom, aby se spolu s ním dojímal nad tím, jak se ho rodina snaží povzbudit sentimentálními slovy a řečmi o trivialitách natolik vzdálených válečným událostem.

Tento cit pochopitelně postrádaly snímky záměrně propagandistické, jejichž účelem bylo démonizovat nepřítele a vytvářet tak morální ospravedlnění boje proti němu. Patrně nejdál zašel film, uvedený jen několik měsíců před *Dobrym vojákem Chaplinem*, pojmenovaný naprosto bez skrupulí *The Kaiser, the Beast of Berlin*.¹⁹⁹ Příběh postrádal tradiční dějovou stavbu, spíše šlo o sérii epizod, které měly svým vyzněním dehonestovat německého panovníka. Kaiser byl zobrazen jako tyran, „jehož režim zabíjí děti, rozkládá civilizaci a pálí kostely.“²⁰⁰ Film taktéž končí polapením císaře, který je předán belgickému králi a uvězněn jedním z mužů, který byl obětí jeho tyranie.

V Griffithově *Hearts of the World*²⁰¹ je děj situován do prostředí Němci okupovaného francouzského venkova. Obyvatelstvo (především ženy) je systematicky vykořisťováno okupanty a musí čelit pruskému sadismu. Griffith tedy opět rozvíjí své oblíbené téma – kontrast idylického venkova a narušitele zvenčí. Děj se soustředí na mladý pár (v podání Lillian Gishové a Roberta Harrona), který chystá svatbu, ale přípravy jsou přerušeny právě příchodem vojska. Část rodiny chlapce i dívky je zavražděna. A zatímco jeho snoubenka je

197 Cit. dle SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. s. 27.

198 BAZIN, André. *Co je to film?* s. 175 – 192.

199 V překladu tedy Císař, berlínská bestie. *The Kaiser, the Beast of Berlin*. Rež. Rupert Julian. 1918. USA.

200 KEIL, Charlie; SINGER, Ben (ed.) *American Cinema of the 1910s - Themes and Variations*. Rutgers University Press: New Jersey, 2009. ISBN 978-0-8135-4444-1. s. 215. Přeložil JŠ.

201 *Hearts of the World*. Rež. D. W. Griffith. 1918. USA.

unesena německým vojákem, mladík, zraněný ve válce je ošetřován Červeným křížem. Poté, co se zotaví, zachrání v převleku za německého důstojníka svou nastávající před znásilněním. Mezitím se původní obyvatelé vesnice vzbouří a podaří se jim získat zpět vládu nad svým domovem. Podobně jako ve *Zrození národa*²⁰² či *Dětech velké revoluce*²⁰³ slouží historická událost jen jako pozadí pro Griffithovskou dějovou šablonu.

I přesto ale Griffith splnil původní zadání producenta filmu – britské vlády, která chtěla americkému publiku přiblížit útrapy občanů evropských zemí sužovaných válkou a prolomit tak neutrální postoj Spojených států k ní. Za viníka války zde bylo opět označeno Německo a skrz postavu sadistického Von Strohma bylo líčeno jako národ štvavých bestii. Přesto představitelka hlavní role Lillian Gishová ve svých vzpomínkách uvádí: „Nemyslím si, že by si pan Griffith kdy odpustil to, že natočil [']Hearts of the World.['] [']Za zlo nelze považovat několik jednotlivců,['] často říkal, [']to válka je to skutečné zlo.[']“²⁰⁴

Chaplin si tedy oproti konkurenci zachoval tvář. Jeho snímek je i pro aktuálního diváka stravitelný bez nutnosti nadhledu. Griffith sice do svého filmu zapojil lidské osudy nedobrovolných účastníků války (tj. civilistů), ale Tulák se potýká s problémy přímo na bojišti. *Dobry voják Charlie* nelíčí válku jako gentlemanský boj ani jako deformaci mladého člověka, zůstává se svou satirou někde na pomezí těchto dvou pólů. V jeho pojetí války se mísí nadsázka grotesky s drobnou dávkou britského suchého humoru – to když například v zaplavených zákopech Charlie burcuje spícího kolegu a on ho odbude slovy: „Nedělej vlny!“

Navzdory humorným scénám je atmosféra snímku prosycena nevlídností války. „(...)Zaplavené zákopy, zpusťšená země nikoho, malý příděl sucharů a bojovný duch vojáků uvíznou v divákově paměti, zatímco výjevy z dramatických snímků budou rychle zapomenuty.“²⁰⁵

Chaplinův obraz války byl sice lehce pacifistický, ale neskrýval podporu spojeneckých vojsk. V souvislosti s tím Charlie prohlásil: „To co jsem doposud vytvořil a co mám v úmyslu dále činit je důkazem mé oddanosti Demokracii (...) Budu stejně oddaně pomáhat Červenému kříži, Půjčce svobody či jakékoliv další organizaci, která umožní porazit Pruské vojsko.“²⁰⁶

202 *Zrození národa* (The Birth of a Nation). Rež. D. W. Griffith. 1915. USA.

203 *Děti velké revoluce* (Orphans of the Storm). Rež. D. W. Griffith. 1921. USA.

204 Cit. dle *Silents Are Golden* [online]. 1998 [cit. 2011-03-05]. Hearts of the World feature. Dostupné z WWW: <<http://www.silentsaregolden.com/heartsofworldfeature.html>>.

205 ROBINSON, David. *Chaplin, The Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. ISBN 978-0253211606. s. 33. Překlad JŠ.

206 Cit. dle ROBINSON, Carlyle R. *The Private Life of Charlie Chaplin*. In: Liberty. 1972, 7. s. 25. Dostupný

Snímek byl v poválečných letech uveden v Evropě, kde zaznamenal stejně bouřlivý úspěch jako ve Spojených státech. V mnoha zemích do té doby Tuláka neznali, po opožděné premiéře *Dobrého vojáka Charleho* následoval velký zájem o Chaplinovy starší grotesky, které byly v rámci pásem uváděny v evropských kinech. Tulák definitivně dobyl i Evropu a stal se celosvětově nejznámější postavou němého filmu. To kladlo na drobného umělce nemalé nároky a projevilo se ve střízlivém výběru témat i v pečlivosti s jakou připravoval své další snímky. Nebylo to však naposledy, kdy byl nucen vyjádřit se k situaci ve světě. Charlie pomalu přestával být jen autorem nenáročných odpočinkových komedií a stal se bystrým a pohotovým satirikem.

také z WWW: <<http://books.google.com/books?id=4wYAAAAAMBAJ>>. Překlad JŠ.

4. Problémy moderní doby

4. 1. Dáma z Paříže – žena v zajetí patriarchální společnosti

Charles Chaplin uvažoval po první zkušenosti s celovečerním filmem, zda může svému publiku nabídnout i dramatický snímek dotýkající se společenských tabu. Od projektu tohoto typu byl však svým okolím odrazován. Ve zlaté éře Hollywoodu (tedy až do konce 40. let) platilo téměř ortodoxní pravidlo specializace, které po režisérech vyžadovalo, aby se dali do služeb pouze jednoho jediného žánru. Stejně jako Hitchcock „mohl“ točit jen thrillery, tak se od Chaplina očekávalo, že všechny jeho snímky budou groteskami, ve kterých on sám ztvární i hlavní roli. Chaplin si, pod vlivem stoupající slávy a neustálých otázek novinářů na jeho mínění o společnosti, politice a životě všeobecně, uvědomil, že má možnost svými názory ovlivnit miliony lidí na celém světě. Sledováním tvorby soudobých literárních autorů a dramatiků, v jejichž díle se v poválečných letech začala objevovat i tabuizovaná témata, Chaplin našel vhodnou inspiraci pro svůj chystaný dramatický snímek. Ve značné oblibě měl především Jamese Joyce,²⁰⁷ jehož povídky přečetl „třikrát nebo čtyřikrát po sobě, poněvadž říkají na deseti stránkách o člověku mnohem více než deset svazků Dickense...“²⁰⁸

Dámu z Paříže,²⁰⁹ uvedenou do kin roku 1923, postavil na ostré kritice mravů nižší i vyšší společenské vrstvy. Hlavní hrdinkou je mladá Marie (Edna Purviance), která je střežena bedlivě svým despotickým otcem. Únik pro ní znamená vztah s malířem Jeanem (Carl Miller), se kterým plánují svatbu a odjezd do Paříže. Marie se tajně sejde s nápadníkem a stráví večer povídáním o společné budoucnosti. Po návratu domů je pohrdavě vykázána otcem. Jean ji vezme do bytu svých rodičů, ale narazí zde taktéž na nepochopení. Jeho otec chce Marii vyhodit, malíř se jí ale zastane a odchází společně na nádraží. Jean se ještě vrací pro věci a rozloučit se s rodiči. Otec dostane ve vzteku infarkt a mladík se snaží rychle sehnat pomoc. Marie se po něm shání, ale Jean jí stihne říci jen několik slov po telefonu, než dorazí doktor. Poté jí požádá, aby na něho počkala... Marie však netrpělivě telefon položí a rozhodne

207 James Joyce (1882 – 1941) – celým jménem James Augustine Aloysius Joyce, byl irský prozaik a básník. Jeho nejznámějším dílem je *Odysseus*, který vyšel ve Spojených státech amerických v zcenzurované podobě. Děj knihy je situován do krátkého časového období – necelý jeden den. Tématicky v sobě dílo v sobě spojuje katolickou víru, Homérův epos a každodenní život v Irsku.

208 BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. Praha: Orbis, 1964. Bez ISBN. s. 41.

209 *Dáma z Paříže* (A Woman from Paris). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA

se odjet do Paříže sama... Zde se po čase stává vydržovanou milenkou bohatého Pierra (Adolphe Menjou).

Postava Marie prochází již od počátku spirálou zklamání a neporozumění z řad mužů. Vlastní otec jí brání, aby si užívala mládí, a poté, co ho neuposlechne, se jí zřekne. Jean ublíží Marii neúmyslně, jeho zrada není taková, jak se dívka domnívá. Malíř nezůstal doma, protože by si odjezd rozmyslel, ale protože jeho otec umíral... To Marie netuší, a tak se snaží na mladíka ze všech sil zapomenout. Svět vyšší společenské smetánky a čistě materialistický vztah s bohatým Pierrem jí pomáhá odvrhnout svůj někdejší naivní sen o štěstí v náručí chudého malíře. Boháč je však prachsprostý bonvián, který dívku bere jen jako povyražení a nestydí se o ní mluvit s neskrývaným opovržením a lhostejností. V chování vůči ní si je navíc až příliš jistý svou pozicí, předpokládá její oddanost a poslušnost, jako by šlo o jeho služebnou. Ve vztahu pokračuje i po svém zasnoubení s bohatou nevěstou a ignoruje protesty své milenky, která se dovolává monogamního vztahu.

Marie není typem postavy známým z Griffithových melodramat, nereprezentuje onu panensky nevinnou krásku semletou nešťastnými událostmi. Naopak, její hrdost jí nedovolí nikdy klesnout až na dno, proto dělá ve svém životě kompromisy a nelze ji tak vidět pouze jako oběť neštěstí. Chaplin prohlásil, že podle něj se „*lidstvo (...) nedělí na hrdiny a zrádce, nýbrž prostě na muže a ženy. Jejich vášně, dobré či špatné, jim byly dány přírodou.*“²¹⁰ Tuto svou teorii podtrhuje scénou, ve které se Pierre posmívá marnivosti Marie, která prohlásí, že by dala přednost životu s chudým malířem a dětmi. Boháč jí zavede k oknu a ukáže jí na rodinu v otrhaných šatech. Matka s otcem se hádají a neposlušní potomci se za nimi trousí a provádějí lumpárny. V rozčilení z jeho posměchu vyhodí Marie z okna perlový náhrdelník, který jí daroval. Ve chvíli, kdy jej však ze země sebere chudák, schovává si jej do kapsy a upaluje s ním do nejbližšího zlatnictví, lomcuje s Pierrem, aby toho muže chytil a dostal z něj šperk nazpátek. Marie tedy vlastně sama netuší, jestli chce žít pro lásku nebo pro blahobyť.

To, jak se Marie za rok života v Paříži změnila, demonstruje i scéna, kdy se náhodou opět setkává s Jeanem, který se přestěhoval i s matkou do Paříže. Dozvídá se o událostech z noci, kdy mělo dojít k jejich plánovanému odjezdu, ale kromě překvapení nedokáže dát najevo lítost. V mezititulku se objeví, že osoby, které se dříve milovaly, se k sobě po čase odloučení chovají rezervovaně. Marie se žoviálností, které v prostředí večírků navykla, prosí

210 Cit. dle SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. 1. vydání Praha: Orbis, 1954. Bez ISBN. s. 93.

Jean o portrét. Ten jí ho slíbí, ale pouze za podmínky, že si ho prohlédne teprve, až jej dokončí. Marie mu pózuje v luxusních bílých šatech a péřovém klobouku. Ve chvíli, kdy nedočkavě podívá na plátno, zjišťuje, že jí Jean namaloval v černých šatech a kloboučku, který měla na sobě v den odjezdu. Marie je podrážděná, ale mladík jí vysvětluje, že ji teď nepoznává, a protože měl mnohem raději „starou Marii“, namaloval ji tak. Divák bude v tu chvíli s Jeanovým názorem pravděpodobně sympatizovat, protože šaty, ve kterých chtěla být dívka portrétována, jen podtrhly její snahu zapomenout na minulost.

Chaplin soustředil děj filmu především okolo hlavní postavy, ale dovolil si i několik odboček. Jednou z nich je divoký večírek, kterého se účastní muži a ženy v elegantním a drahém oblečení, ale dění v bytě připomíná spíše divoký karneval, až orgie. Ke sklonku večera přichází zlatý hřeb programu. Objeví se dívka celá zabalená jen v jakési obří stuze. Otlý muž ve středních letech s chlípným úsměvem vezme konec stužky. Kamera zabere jeho a zbytek překvapeného a jásajícího davu. Muž začne kolem sebe omotávat stuhu a kroužit dokola s hlasitým smíchem. Dav se dostává do varu s tím, jak se dívka postupně odhaluje. Žádná z dam však není pohoršena. Buď se směje, povzbuzuje nebo jen zakrývá z legrace mužům oči. Po úplném odhalení se dívka s ruměncem v tváři rychle skryje za paraván, aby unikla rozjařenému davu. Scéna názorně odkrývá, nejen pokroucenou morálku smetánky, ale poukazuje na její pokrytecký přístup k erotice. Pohrdají sice prostitutkami a „frivolním“ životem nižších vrstev, ale sami se dopouštějí bigamie a nemravných her.²¹¹

Samotná Marie se však večírku neúčastní, je na něj pouze zvána svojí horlivou kamarádkou. Pro diváka je to však vzácný okamžik, kdy může nahlédnout do zákulisí večírků, kterých se po celý svůj pobyt v Paříži účastní. Vždyť Marie nemá ke svlékající se dívce daleko - přinejmenším v symbolické rovině. Její neustálé ponižování se před milencem, který jí otevřeně pohrdá (metaforicky připomínající pomalé odtáčení stužky), či snaha zachovat důstojnost před malířem a jeho matkou i s pověstí jakou ve společnosti má („schovávání za paraván“).

Mladý Jean je také, podobně jako Marie, nerozhodný ve svém chování. Chaplin v mezititulcích zdůrazňuje především jeho komplikovaný vztah s matkou, které se nedokáže vzepřít tak, jako otcí. Marii sice nadále miluje, ale její chování jej mate. Poté, co na něj matka

211 Toto téma ostatně dokonale zpracoval především Jean Renoir ve svých *Pravidlech hry* (La Règle de Jeu, rež. Jean Renoir, 1939, Francie). Kritizoval zde chování nejvyšší francouzské aristokracie, která i v moderní Francii pokračuje ve svém dekadentním a značně odosobněném způsobu života, který se řídí různými nepsanými pravidly.

naléhá, slíbí jí, že se s touto prostopášnicí neožení. Dívka však vše slyší a na základě toho se začne chovat k Jeanovi odměřeně, aby neztratila zbytek důstojnosti, který jí ještě zbývá. Chvilé štěstí (naděje na svatbu s malířem) je pryč a ona se plna zoufalství vrací k Pierrovi do jejich společného budoáru. Ten však neváhá znovu ponížit Marii i Jeana, když mladíkovi zanechá falešný vzkaz, podepsaný Mariiným jménem. Když mladík uvidí boháče se svou milovanou, neunesse tento hloupý žert a zastřelí se u fontánky. Jeho sebevražda Marií oťrese a ta se rozhodne k razantní životní změně. Odchází na venkov, kde se stává vychovatelkou dětí. V symbolické scéně jede na voze a míjí se s ní Pierre v luxusním automobilu vracející se do Paříže.

Z děje i jednotlivých scén je patrné, že šlo o tématicky odvážný snímek. Chaplin sice děj zasadil do Paříže, ale stačí „město lásky“ (Paříž) pomyslně zaměnit za „město snů“ (Hollywood), večírky pařížské smetánky za party hollywoodských hvězd a divák je svědkem portrétu nikoliv francouzské společnosti, ale spíše uvolněných mravů smetánky hollywoodské. Zlatokopek, které přišly z rodného maloměsta budovat kariéru v Hollywoodu (ať už hereckou, či jinou), byla koneckonců dlouhá řada. Především dlouhotrvající úpadek jižanských států, chudnoucích se stejnou razancí, s jakou bohatl sever Spojených států, způsobil migraci mladé generace, která odmítala otročit na rodinných farmách a být ve všem poslušná ve všem hlavě rodiny. Francis Scott Fitzgerald poznamenal ve dvacátých letech, že „se objevila nová generace... vyrostla a zjistila, že všichni bohové jsou mrtvi, všechny války dobojovány, všechna víra v člověka oťresena.“²¹²

Hledání sama sebe a svého údělu ve společnosti se stalo ještě více aktuálním než kdy dříve. Stále existovala početná skupina konzervativců, kteří lpěli na tradičních hodnotách, ale větší část společnosti se snažila integrovat do moderní doby, která zrychlila tempo ve výrobě a změnila i další aspekty života. Chaplinův film se citlivě zabývá tápáním dívky, která se snaží dosáhnout štěstí poté, co přišla o veškeré naděje a jistoty. Nelze však pominout fakt, že pro dosažení ztracené životní úrovně musí pozbyť většinu své důstojnosti a místo lásky zvolit roli vydržované milenky, díky níž se její život scvrkl na chvílky s milencem a rozmarné užívání blahobytu. K této proměně ji však dohnalo dvojí zklamání ze strany mužů, které milovala (tedy svého otce a malíře). Dívčin despotický otec a maminkou ovládaný mladík neposkytli dívce dostatečné zázemí, naopak se kvůli jejich chování cítila zrazená a opuštěná. Proto, když malíře znovu vidí, má potřebu dát mu najevo, jak je na něm nezávislá. Není v tom

212 Cit. dle TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 5. dopl. vydání Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-588-3. s. 523.

pýcha ani arogance, kterou spíše předstírá, ale vlastní zlomená víra v trvalost a ryzost malířova citu k ní.

Chaplin zamýšlel vyjádřit dojem uplynulého času pouze náznaky v proměnách chování a oblékání obou hrdinů.²¹³ Modernímu divákovi připadá tento postup naprosto přirozený, ale ani velký Griffith, jímž se Charlie inspiroval, nepoužíval žádné velké časové skoky. Pokud se k nim již uchýlil, neváhal podrobně vysvětlit vše, co se v uplynulé době událo. Chaplinovi mnoho filmových historiků vyčítá konzervativnost při používání filmových technik. Skutečně dlouho odolával pokušení zvukového i barevného filmu,²¹⁴ ale v případě *Dámy z Paříže* se rozhodl divákům ponechat několik symbolů k rozluštění a využít k tomu několika odlišných režisérských triků. André Bazin viděl v jeho vizionářských nápadech inspiraci pro další generaci filmařů, paralelu našel i v jeho pozdějším filmu *Pan Verdoux*,²¹⁵ který se stejnou razancí prezentuje Chaplinovo pojetí satirických náznaků.²¹⁶

Dáma z Paříže připomíná hollywoodská a italská dramata z prostředí vyšší společenské smetánky s lehce selankovitým dějem. Na rozdíl od nich však neukazuje jen konkrétní příběh jedné hrdinky, ale zaměřuje se na jakousi citovou vyprahlost a morální zpustlost moderní společnosti. Chaplin tu neudílí biblická moudra, ani nehřímá ve jménu starých dobrých časů jako Griffith, pouze nastavuje zrcadlo společnosti, ve které se sám ocitl po příchodu do Hollywoodu. Netvoří ani jednoznačnou hranici mezi dobrem a zlem, která je zvláště pro ty, kteří podlehnou pravidlům hry jen těžko rozeznatelná. Film se odehrává ve 20. století, ale osud hrdinky se podobá Violettě z Dumasova románu *Dáma s kaméliemi*.²¹⁷ Jako by takřka dvě století nezanechala na společenském pořádku výraznější změny. Koneckonců některé motivy jsou v určité obměně aplikovatelné i dnes.

Chaplin coby společenský komentátor nezaznamenal takový úspěch jako se svými komediálně laděnými snímky. *Dáma z Paříže* byla propadák, který rozpačitě přijímali i kritici. Režisér se v něm odvážil z hlediska erotiky a mileneckých vztahů zajít dál, než celý Hollywood až do konce 40. let. Postava ztvárněná Ednou Purviance tu má ale podobně jako v Griffithových snímcích podobu spíše utrápené dívky - její vlastní rozhodnutí vyvstávají na

213 Deluze uvádí také příklady symbolických scén, které Chaplin ve svém díle použil (scéna s vlakem, svlékání na večírku). Viz DELUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz – pohyb*. 1. vydání Praha : Národní filmový archiv, 2000. ISBN 80-7004-098-X. s. 192-193.

214 Natočil nakonec pouze jeden barevný snímek. Teprve druhý v jeho obsáhlé filmografii, ve kterém si svěřil jen malou roličku. Jedná se o snímek *Hraběnka z Hongkongu* (A Countess from Hongkong. Rež. Charles Chaplin. 1967. USA)

215 *Pan Verdoux* (Monsieur Verdoux). Rež. Charles Chaplin. 1947. USA.

216 Srov. dle BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979. Bez ISBN. s. 175-192.

217 Srov. dle DUMAS ml., Alexandr. *Dáma s kaméliemi*. Praha: Ikar, 1998. 174 s. ISBN 80-7202-228-8.

základě omylů nebo marnivosti. Ke srovnání se nabízí film francouzské režisérky Germaine Dulac *Usměvavá paní Beudetová*.²¹⁸ Ten ženské pocity vyjadřuje surrealistickými motivy snů a tužeb po lepším životě. Hrdinka je životem v domácnosti po boku neatraktivního, nudného a stárnoucího manžela již vyčerpaná. Její podvědomí ji šálí a vytváří představu o lepším životě.

Chaplin nenabízí podobně hlubokou sondu do pocitů Marie, ale přesto lze v jeho snímku nalézt snahu dopřát divákovi sebereflexi pramenící ze základní zápletky připomínající osud mnoha žen po celém světě. Nedopouští se přitom laciných efektů a zjednodušení za účelem diváka co nejvíce emocionálně rozrušit jako k tomu dochází v Griffithových filmech. Ze snímku spíše pramení poznání o neustálém snažení mladého člověka přizpůsobit se společenským pravidlům, aby je pak ve chvíli zoufalství začal obcházet a nepřestal s tím až do konce svého života. Nikoliv zdánlivě neopětovaná láska Marie, ale společenské ponížení a citové vypětí způsobí Jeanovu sebevraždu. To boháčův krutý žert je prstem na spoušti pistole, kterou proti sobě malíř namíří. Z tragického konce snímku zůstává i po letech pachůť v ústech. Nic na tom nemění ani závěrečná scéna zachycující Marii a její nový, snad i lepší život na venkově. *Dáma z Paříže* je neprávem přehlížený klenot a důkaz, že Chaplin by se uplatnil i na poli dramatu.

4. 2. Griffithův boj s neshášenlivostí

Kolem Griffitha se po uvedení *Zrození národa* vytvořila aura největšího hollywoodského režiséra své doby. I přes kontroverzi snímku nelze popřít, že dokázal probudit zájem nejen o svoji osobu, ale i o pojetí filmu jako historické výpovědi. V jeho případě totiž nešlo jen o zfilmované stránky knížek dějepisu, ale přímo o subjektivní pohled na důležitou událost v dějinách Spojených států amerických. To je také jeden z důvodů, proč jsem výše hovořil o „přepisování historie“ - nejen, že Griffithovi jako podklad sloužily dva rasistické fiktivní romány, ale zároveň do filmu vložil vlastní představu o průběhu občanské války založené na vyprávění svého otce.

Nebylo tedy překvapením, že se při svém dalším snímku - opět pojatém jako velkořím - rozhodl znovu sáhnout po historické tématice. Film *Intolerance*,²¹⁹ tříhodinový epos, je

218 *Usměvavá paní Beudetová* (La Souriante Madame Beudet). Rež. Germaine Dulac. 1920. Francie.

219 *Intolerance*. Rež. D. W. Griffith. 1916. USA.

rozdělen do několika epizod – pád babylónské říše, povstání hugenotů v roce 1572, život Ježíše Krista a příběh z Griffithovy současnosti.²²⁰ Tyto zdánlivě nesouvisející události dle režisérova výkladu spojuje boj lásky proti nesnášenlivosti. Průvodcem je dívka houpající kolébkou (v podání režisérovy dvorní herečky Lillian Gishové), která však za celou dobu nepromluví. Její role je pouze symbolická, místo jejích slov se v mezititulcích objevují úryvky z básní Walta Whitmana a její „zjevení“ zde funguje pouze jako předěl mezi jednotlivými příběhy.

Ústřední téma filmu je vyjádřeno v jeho podtitulu, tj. „boj lásky napříč staletími“. Středobodem je epizoda ze současnosti, s níž tvoří ostatní části analogická spojení na základě Griffithových představ o relativní neměnnosti lidské povahy. Režisérovou velkou inspirací byl Charles Dickens, který ve svých viktoriánských, melodramaticky laděných románech stavěl do popředí nevinnou duši bojující proti nástrahám společnosti. U Griffitha (v jeho celovečerní tvorbě to platí absolutně) jsou těmito nevinátky dospívající dívky či mladé ženy, většinou také chudé. Na jejich snaze dojít navzdory bouřlivým okolnostem štěstí skrze lásku k muži či dítěti staví zápletku, ve které není nouze o různé „krize“ a „katastrofy“ řečeno v literárním žargonu. Katarzí je pak pro diváka především poznání o jeho vlastních předsudcích a tedy o soudobé společnosti. Z Griffitha, přezdívaného otec filmu, se od *Intolerance* (náběh na tuto éru lze ale rozpoznat již u *Zrození národa*) stává spíše filmový pastor kázající o nutnosti zabránit nesnášenlivosti, která se objevuje v mnoha různých podobách, v pokřivení lidské morálky a zničení jedince, jenž se ocitne v jejích osidlech.

Samotná dějová výstavba všech epizod je podřízena tomuto pojetí. Malý drahoušek (Mae Marshová) je pouze obyčejnou dívkou, žijící se svým otcem v jednom malém bytě ve špinavém činžovním domě. Tatínek pracuje pro místní továrnu, v níž dochází ke snižování mezd v důsledku přesunu ušetřených peněz na jiné účely. Žena továrníka začne totiž sponzorovat puritánský spolek dam, který velmi rychle získává moc nad osudy mnoha lidí, především těch nejchudších. Po zásahu spolku jsou ve městě zrušeny „hlučné“ tančírny a další „závadné“ podniky. Následkem těchto opatření a snížení mezd dělníci stávkují, proti jejich protestu zakročí četnictvo s puškami a rotačním kulometem. Nastává masový odchod z továrny, přesto před jejími branami již čeká další zástup hlásící se o práci i za menší mzdu. Tato scéna byla navíc založena na skutečné události – majitel chemické továrny Stielow dal

220 Šlo o příběh z části založený na novinové zprávě z „černé kroniky“. Srov. dle SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. 2. vydání Praha: Odeon, 1963. Bez ISBN. s. 114 – 116.

střílet do stávkujících zaměstnanců.²²¹

Tato událost nastartuje nejen stěhování dělníků za jinou práci, ale zároveň umožní Malému drahouškovi setkat se s Chlapcem, taktéž propuštěným, který se později vydá na zločineckou dráhu. Roli poskoka v gangu se však rozhodne po opětovném setkání a sblížení s dívkou opustit. Pomsta šéfa na sebe nedá dlouho čekat, a tak se Chlapec nakonec ocitá ve vězení. Jenže Malý drahoušek přišel do jiného stavu, a protože její otec už zemřel, je ponechána svému údělu napospas. Poté, co se děťátko narodí, je jí krátce nato odebráno „mravní policií“ a přeneseno do jakýchsi jeslí, kde je však péče o děti velice ledabylá.²²²

Po návratu z vězení je Chlapec neprávem obviněn z vraždy svého bývalého šéfa a tentokrát mu hrozí trest smrti. Porota ho na základě snadno zpochybnitelného důkazu odsoudí. Výrok soudce je nemilosrdný: smrt oběšením. Pro Chlapce, zůstávajícího v šoku, je to vyvrcholení noční můry, které se nedokáže bránit. Těsně před vykonáním popravu se však podaří objevit skutečnou vražedkyni, donutit ji k přiznání a tím zprostředkovat Chlapci milost. Příběh jako jediný ze všech epizod *Intolerance* končí šťastně.

Současná epizoda je také na rozdíl od zbylých založena na téměř fiktivním příběhu, vycházejícím pouze z obrazu soudobé americké společnosti a jedné krátké zprávy z novin. Hlavními tématy tohoto segmentu jsou láska, pokrytectví společnosti (jedna z podob intolerance) a závist (druhá podoba). Právě poslední jmenovaný prvek je spouštěcím mechanismem hned dvou neštěstí v životě Chlapce a Malého drahouška. To závist vůči mladé generaci způsobí, že se továrníkova žena připojí k „mravní policii“ a stejně tak je příčinou nedorozumění, které vede k vraždě bývalého Chlapcova šéfa.²²³

Zatímco ostatní příběhy se vyznačují přepychovou výpravou s monumentálními kopiemi paláců, chrámů a náměstí, epizoda ze současnosti je pojata poměrně komorně a druhá polovina filmu se téměř celá odehrává pouze v bytečku Malého drahouška.²²⁴ Ze všech epizod je zde také patrná největší snaha zapůsobit na diváka jednoznačným kontrastem mezi dobrem

221 To se alespoň domnívá polský filmový historik Jerzy Toeplitz. Jeho komentář k tomu je však značně tendenční. Srov. dle TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl, 1893 – 1918*. Praha : Panorama, 1989. Bez ISBN. s. 148 – 152

222 Zde zachází Griffith opět trochu do krajností, když ukazuje na všech chůvách absolutní apatii a lhostejnost. Dívky tancují, povídají si s chlapci a ani okem nespočinou na evidentně zanedbaných miminkách.

223 Zabije jej vlastní milenka, poté co si mylně vyloží jeho vztah s Malým drahouškem. Samotná vražda je vskutku kaskadérským kouskem – ze zídky pod oknem nepozorovaně zezadu zavraždí svého milence. Výstřel osazenstvo natolik překvapí, že to chvíli vypadá, jako by jej považovali za ránu z nebes. Tedy jakousi deus ex machinu, kterou tento scenáristický kousek svou „přestřeleností“ připomíná.

224 Náklady na výpravu tvořily pravděpodobně většinu obrovského rozpočtu, který činil 1 900 000 dolarů. Na jeho zaplacení použil Griffith to, co vydělal na *Zrození národa*, jehož rozpočet činil 100 000 dolarů. Srov. dle. TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl, 1893 – 1918*. s. 146

a zlem. Griffith se ani nepokouší skrývat své názory na vyšší společnost a její představu o dobročinnosti. Charita je podle něj doménou dam, které ztratily přitažlivost pro muže, a tak se snaží střežit alespoň mravnost ve městě. Příčinou je závist, konzervativní postoje i pocit jakési morální nadřazenosti. Tedy zatímco ve *Zrození národa* byl konzervatismus a snaha o návrat ke starým pořádkům tou správnou cestou, v *Intoleranci* je to jeden z důvodů nesnášenlivosti.

Co ovšem vedlo Griffitha k takové proměně? Nebyla to sebereflexe ani přehodnocení názorů, ale pouze reakce na články odsuzující jej za jeho rasistický velkofilm. Nejprve vydal brožuru s názvem *Vzrůst a úpadek svobody slova v Americe*, ve které popřel, že by chtěl svým filmem urážet Afroameričany, nepředložil v něm však žádné důkazy o své nezájatosti a dále jen zdůrazňoval, jak je potřeba i ve světě filmu udržet právo prezentovat své vlastní názory. Slovo tolerance se v textu objevuje několikrát, nelze tedy nepodezřívát Griffitha ze snahy o propagaci svého nového filmu.²²⁵

Tento z dnešního pohledu chabý diplomatický kousek, přesto částečně zafungoval. Pro většinu diváků *Zrození národa* měl film spíše hodnotu oslavnou, nikoliv historickou. Segregace byla v jižních státech natolik zakořeněna, že jen málokdo dokázal vysvětlit, jaký má vlastně smysl. Jenže v okamžiku, kdy Griffith namířil svůj prst nikoliv na černošskou menšinu ale na bílou většinu, dočkal se další kontroverze a také finančního neúspěchu.

Režisér se v tomto snímku transformoval do role kazatele vyprávějícího epický příběh plný ponaučení. Hrdinové všech epizod jsou stylizováni do role obětí a někdy až mučedníků, jejich potýkání se s nástrahami společnosti připomíná nelehkou životní pouť biblických hrdinů. Koneckonců je jedna z epizod věnována i samotnému Ježíši, ale ve výsledném sestřihu z ní zbylo jen pár scén Ježíšových zázraků a kritiky farizejů. Analogií k farizejům je pak „mravní policie“ v příběhu ze současnosti, Kateřina Medicejská z francouzské části a kněz Bély-Marduka v babylónském segmentu. Všechny tyto postavy jsou vykresleny jako ztělesnění nesnášenlivosti a odhodlanosti v prosazení svých zájmů za jakoukoliv cenu.

Právě v tom vězí slabina Griffithovy stylizace postav, která dnes už působí opravdu značně naivně. Pro zdůraznění povahových nešvarů postav vybral do těchto rolí ohyzdné, staropanensky vyhlížející herečky a ušlápnutě působící herce. Vrcholem je bezesporu Josephine Crowellová v roli Kateřiny Medicejské, její kypré tvary, brežněvovské obočí a zlomyslné grimasy svou karikaturností jakoby vypadly z nějaké grotesky Keystone.²²⁶

225 Tamtéž. s. 148 – 152.

226 Osobně se domnívám, že jejím protipólem z grotesek by mohl být Mack Swain, který spolupracoval

Dokonce ani německý expresionismus nezašel v tomto směru tak daleko, aby se stal parodií sama sebe. *Intolerance* se sice snaží zachytit skutečnost co nejreálněji, ale Griffith dává přednost útoku na nižší lidské pudy, než aby se zabýval přirozeností vykreslených postav.

Snaha vyvolávat v divácích sentimentální pocity skrz melodrama pochází už z dob jeho režisérských začátků, kdy v krátkých snímcích využíval většinu stopáže na patetické vyostření situací, do kterých se hrdinka (či hrdina) dostala. Angažoval pro tyto účely také jednu z nejoblíbenějších hereček němé éry, „miláčka Ameriky“ Mary Pickfordovou.²²⁷ Mae Marshová se sice nemohla pochlubit takovou popularitou jako její plavovlasá kolegyně, zato ji svým hereckým talentem předčila. Griffith v ní našel vhodný obraz mladé svobodné matky 20. století snící o lepším životě. Malý drahoušek je sice s Chlapcem sezdán, ale vzhledem k jeho nepřítomnosti v době narození dítěte, lze její osud připodobnit k ženám, které o své dítě (většinou spíše nedobrovolně) pečovaly samy.

K tomu, aby vylíčil neblahý osud dívky, používá Griffith rozdělení postav na dobré a zlé. Dokonce i Chlapec prodělá transformaci z dělníka na zlodějského floutka, který je však pod vlivem Malého drahouška zničehonic vzorným mužem. V jiném případě by jeho postava mohla sloužit jako další přítěž v životě dívky. Nabízí se několik důvodů, proč dal Griffith raději přednost komplikovanému přerodu ze zlého muže v dobrého, místo toho aby jej stylizoval do pozice manžela-tyrana, manžela-alkoholika či manžela-zločince. Dokonce zde nenajdeme ani náznak toho, že by Chlapec dívku chtěl opustit, poté co otěhotněla. I když je většinu času ve vězení, není to z důvodu, že by něco provedl a ani to neznamená, že by dívku zradil. Také on je obětí nenávisti, stejně jako dívka. Polepšený zločinec potrestaný svou bývalou bandou a soudem, který v jeho rehabilitaci mimo vězení nevěří. Poté, co je chlapec uvězněn, objeví se několik záběrů na vězeňskou budovu zakončených mezititulkem, ve kterém je věznice označena jako „dům nesnášenlivosti“.

Griffith tedy v Chlapci vidí obětí společnosti, vše zlé, co kdy v životě udělal, bylo pouze proto, že byl zásahem zvnějšku odstaven od šťastného života. Jeho zločinecká kariéra je tedy trivializovaná, pomíjeno je i to, že okrádal stejné chudáky, jako byl on sám. Zde Griffith opakuje pojetí známé již ze *Zrození národa*, kdy je divákovi servírována jen část

s Chaplinem na mnoha skvělých krátkometrážních komediích. Škoda, že se nikdy spolu v žádném filmu neobjevili, mohli se stát americkou verzí našeho prvorepublikového dua Antonie Nedošínská-Theodor Pištěk.

227 Tu také pro film objevil. V budoucnosti spolu navázali další spolupráci, když ještě s jejím manželem Douglasem Fairbanksem a Charlesem Chaplinem založili United Artists. Více viz úvod a kapitolu o chudobě.

pravdy a nepříjemné skutečnosti jsou upozaděny nebo záměrně přehlíženy.

Nelze například popřít, že alkoholismus mezi dělnickou třídou byl značný, návštěva zábavních podniků podporovala různé neřesti jako hazard, náhodné známosti a pochopitelně i násilí v podobě rvaček. Opilí dělníci prováděli při svém návratu domů výtržnosti a rušili tak nejen své sousedy v dělnických koloniích, ale i ostatní občany města, kolem jejichž domů procházeli. Doma také manželé často bili své ženy, případně si vynucovali sex a bití neušetřili často ani děti. To byl skutečný důvod, kvůli němuž vznikaly některé občanské spolky pro „potírání nemravnosti“. Byly sice často pod patronátem církve a zastřešovaly se biblickými ponaučeními, ale jejich zájmem bylo především udržení pořádku ve společnosti. Nebyly to tedy jen přestárlé dámy, o jejichž půvab už nikdo nestojí, jak se to snažil jízlivě prezentovat Griffith v *Intoleranci*, ale také ženy a muži pro které rozvoj průmyslové výroby a velké množství přistěhovalců v dělnických koloniích znamenal neustálé konflikty, ať už s odlišnou mentalitou, nebo jen s všeobecným nebezpečím vyrůstajícím z opilství. Nelze tedy tyto snahy odsuzovat se stejnou přezíravostí, jaké se dopustil režisér.

Koneckonců samotný Griffith podporoval občanské prosazování pořádku ve vlastní zemi ve svém předchozím snímku *Zrození národa*, kde k tomu docházelo mnohem radikálnější způsobem pod snůškou rasistickým předsudků a legend o zlaté době Jihu. Pochopitelně i puritánské spolky představovaly nebezpečí a jejich zásahy nebyly vždy přiměřené, zato však nekončily smrtí jako značná část aktivit Ku-klux-klanu.

Se stejným zjednodušením postupuje Griffith i v ostatních segmentech. Kateřina Medicejská určitě nebyla hlavní osobou, která chtěla vytlačit hugenoty z Francie, stejně tak farizejové nebyli jen pokrytečtí a bigotní ve své víře. Griffith usiluje vždy o to, aby se jeho postavy ocitaly ve středu dění, aby byly zmítány událostmi, případně je i ovlivňovaly svou činností. Jeho velký obdivovatel Sergej Ejzenštejn by kupříkladu scénu povstání hugenotů pravděpodobně natočil tak, že by do hlavní role nepostavil konkrétní osoby, ale přímo rozbouřený dav, který se vrhá do ulic bojovat za svá práva. Film by se obešel bez milostného románku mezi katoličkou a hugenotem, tento rozpor by bránil Ejzenštejnovi v jeho nejdůležitějším záměru – postavit proti sobě pokrok (hugenoti) a staré pořádky (katolíci). Ruský režisér totiž dle Marxovy historické teorie podporoval třídní boj a stál vždy na straně avantgardy. U Griffitha vzhledem k jeho rozdílnému přístupu u *Zrození národa* a *Intolerance* nelze něco takového jednoznačně tvrdit.

Příběh z Babylónu je jediný, který není tolik poznamenán zjednodušením, a to

z důvodu vyprávěcího stylu připomínajícího báje a pověsti. Hlavní hrdinkou je obyčejná, ale zato velmi vzpurná horalka, která se stane klíčovou osobou ve chvíli obléhání Babylónské říše. Ještě než k této události dojde, je však poctěna přízní krále, který ji dvakrát zachrání – nejprve před dražbou na trhu nevěst a poté před lynčem. Horalka je zamilovaná do rapsóda, jenž je však (bez vlastního vědomí) nástrojem kněze boha Bély-Marduka chystajícího pomstu. Právě zarážející naivnost mužského hrdiny a bystrost a pohotovost ženské hrdinky jsou tu v neustálém kontrastu. Vše vrcholí chvílí, kdy rapsód otevírá brány pro Peršany, aby mohli snáze proniknout k Babylóňanům. Dívka, která je svědkem této události, pronásleduje skupinku vzbouřenců až k perskému táboru a zjišťuje pravdu. V tu chvíli se obloukem vrací zpět a poté srdnatě s lukem v ruce brání na hradbách své rodné město.

Horalka je jednoznačně nejsilnější a nejvýraznější postavou z celé *Intolerance*. Ostatní ženy i jejich mužské protipóly jsou většinou jednorozměrnými postavkami, jejichž povahu lze vyčíst během několika vteřin. Vzhledem k dobovému růstu ženské emancipace je s podivem, že takto bojovnou ženskou postavu vidíme pouze v historickém příběhu a nikoli v epizodě ze současnosti. Zde je Malý drahoušek k nerozeznání od hrdinek pozdějších Griffithových snímků jako např. *Zlomený květ*,²²⁸ *Když bouře burácí*²²⁹ nebo *Děti velké revoluce*.²³⁰ Ve všech těchto filmech jsou ženy oběťmi, které nedokáží ze svého neštěstí utéct. Jsou v zajetí krutých otců, manželů nebo politických bouří. Horalka se však ženskému ideálu tehdejší doby přibližuje nejvíce a to i díky energickému nasazení herečky Constance Talmadgeové. Její postava měla být zvěčněna na plakátu, protože to ona byla největší bojovnicí s nesnášenlivostí, a to nejen ze strany členů sekty Bély-Marduka, ale i despotických mužů. Místo ní se však na originálním plakátu objevila Mae Marshová křečovitě svírající své dítě, kterého se odmítá vzdát. Emocionálně velmi působivý výjev, bohužel však zastiňující zajímavější hrdinku.

Zajímavé je, že tyto dvě epizody si po finančním debaklu *Intolerance* našly opět cestu na filmové plátno. Griffith ve snaze zaplatit obrovské náklady (především na výpravné kulisy) sestříhal Babylonský příběh a segment ze současnosti do dvou středometrážních filmů: *Matka a zákon*²³¹ a *Pád Babylonu*.²³² Finance se ale ani tak nevrátily. Kritika o filmu psala, že je „matoucí (...) má bezpochyby dramaturgické slabiny: čtyři epizody se nerozvíjejí

228 *Zlomený květ* (Broken Blossoms). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

229 *Když bouře burácí* (Way Down East). Rež. D. W. Griffith. 1920. USA.

230 *Děti velké revoluce* (Orphans of the Storm). Rež. D. W. Griffith. 1921. USA.

231 *Matka a zákon* (The Mother and the Law). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

232 *Pád Babylonu* (The Fall of Babylon). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

rovnoměrně, Griffithův pojem intolerance je navíc příliš neurčitý, než aby poskytl nosnou kostru struktury vyprávění.²³³ Kladně byly ohodnoceny závěry jednotlivých příběhů: ukřižování Ježíše, vyvražďování hugenotů, pád Babylónu i happyend soudobé epizody. Jednotlivá vyvrcholení byla precizně oddalovaná prostřihy a retardačními prostředky typickými pro Griffitha, které on sám považoval za svůj vlastní vynález. Pak ale došlo ke zrychlení tempa a intervaly mezi prostřihy se zkracovaly. Louis Delluc to jízlivě okomentoval těmito slovy: „Kateřina Medicejská navštíví newyorské chudáky, zatímco Kristus žehná kurtizánám krále Baltazara a Dariova armáda útočí na chicagský rychlík.“²³⁴

Neúspěch u odborné veřejnosti i slabé tržby ukázaly zcela očividně největší slabinu celého filmu – příliš velkou ambicióznost. Přitom, pokud by se například sestříhaly do samostatných snímků i epizody z Jeruzaléma a Francie, šlo by jen o krátkometrážní filmy. Jejich emocionální síla je navíc oslabena režisérskými chybami a nepromyšleným střihem. U francouzské epizody je příliš mnoho scén, které mají dokazovat dekadenci Kateřiny Medicejské a dědice trůnu. Scéna, kdy hysterický vévoda odmítá podepsat zákrok proti hugenotům, je pak už vyloženou karikaturou. Tragédie vrcholí nejen samotným útokem, ale také rozbitím katolicko-hugenotovského páru, jehož svatba měla být symbolem náboženské tolerance.

Výjevy z Ježíšova života jsou pak skutečně kratičké, často trvají pouhou minutu. Kromě vyličení bigotnosti farizejů, o níž jsem už mluvil, je zde i několik zázraků, které Ježíš vykonal (Lazar, proměna vody ve víno) a vše vrcholí Kristovým ukřižováním. Analogií k tomuto příběhu pak má být Chlapcova poprava, která je ale v poslední chvíli přerušena.

Mluvil jsem zatím o tématu, příběhu a jeho skladbě, Griffith však i v tomto snímku přichází s vypravěčskými postupy, jejichž použití je vyhrazeno pouze filmu. Je to především jeho oblíbený velký detail, který poprvé použil již v krátkometrážních snímcích, ale ve velkém jej rozvinul až ve *Zrození národa*.²³⁵ Nadále jej používá jako charakterizující prvek (světlé a tmavé tónování masek),²³⁶ ale naznačuje pomocí něho i psychologické stavy. Jerzy Toeplitz jmenuje jeden takový případ: „Prsty, svírající látku šatů, jsou symbolem vůle po životě. Je jasné, že takové gesto díky filmové technice dosáhne na plátně ještě větší účinnosti.

233 BISKY, Jens. *Intolerance*. In: TÖTEBERG, Michael (ed.). *Lexikon světového filmu*. 1. vydání Praha - Litvínov : Orpheus, 2005. ISBN 80-903310-7-6. s. 170-171.

234 Cit. dle ULRICH, Gregor, PATALAS, Enno. *Dějiny filmu*. 1. vydání Bratislava : Tatran, 1968. Bez ISBN. s. 32 – 33. Přeložil JŠ.

235 Viz kapitolu o rasismu.

236 Masky Griffith používal k vytvoření obrazového výjevu. Šlo o jakési dodatečné rámování obrazu, které vytvářelo efekt buď kladný (panenská dívka) nebo záporný (zlost v nepřítelově obličejí).

(...) ve scéně procesu (...) soustřeďuje divákovu pozornost na křečovitě sevřené prsty dívky (Mae Marshová) ve chvíli vynášení rozsudku, odsuzujícího (...) milovaného k trestu smrti.²³⁷

Někdy kombinuje detail s celkem. Například když ve scéně dělnické stávky nejprve ukazuje kombinaci vzteku a zděšení stávkujících, proti nimž se chystají zakročit těžce ozbrojení policisté, a zároveň prostřihem ukáže majitele továrny sedícího ve své poloprázdné kanceláři, který je z celé situace evidentně zmaten, ale nevykazuje známky lítosti či sympatie. Téměř všechny scény duševního vypětí (zoufalé prosby, pláč, naléhání či vztek) zabírá Griffith v detailu. Někdy prostřednictvím masky či rámování dosahuje i efektu, jako by se postava najednou ocitla uprostřed černé nicoty, což asociuje pocit opuštěnosti, samoty a nepochopení.

Griffith se takovými detaily v širším slova smyslu, tedy psychologickými i obrazovými, snaží dosáhnout plného divákova ponoření do děje a především jej přesvědčit o správnosti svého úhlu pohledu. Detail mu slouží jako podtržený text v knize nebo zvýšený hlas řečníka, který se snaží pronést zásadní myšlenku. Ukazuje prostřednictvím něho svou představu o dobrém i zlém, o tom v čem vězí nenávist a z čeho pramení láska.

Stejně silnou zbraní je mu paralelní montáž, pomocí které spojuje vícero dějových sekvencí do společné analogie či metafory.²³⁸ Ježíš Kristus je ukřižován a vzápětí divák vidí přípravu popravu Chlapce. Montáž (s použitím Griffithova oblíbeného oddalování závěru) střídá záběry manželky pospíchající s listinou o milosti v ruce s detailem rukou tří mužů, svírajících břitvy, které mají přetnout provazy držící propadlo.

Nedostatkem montáže je její sugesce, někdy i podprahová, úmyslně podsouvající divákovi určité představy a názory. Proto jsem označil Griffitha za kazatele, který také využívá citátů z bible (historie, literární fikce apod.), aby na tomto podkladu promlouval do duše lidstvu. Není divu, že v době rozkvětu grotesky, která paralelní montáž využívala jen sporadicky, přispěchal Buster Keaton s parodií na Griffithův velkofilm, ve kterém nešetřil ani jeho oblíbené technické „trademarky“ a parodoval v něm i nabubřelost griffithovských mezititulků. Snímek *Láska kvete v každém věku*²³⁹ už svým názvem parafrázuje podtitul

237 TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. 1. díl, 1893 – 1918*. s. 230 – 231.

238 Ejzenštejn tuto metodu převrátil a přišel s montáží protikladů. Zdánlivě nesouvisející vzájemně se prolínající scény nabízely efektivní podívanou a působili silně emocionálním dojmem. Podobně jako on používá i zrychlené montáže, ale nevyužívá jí jen při závěrečném vyvrcholení, ale v každé vypjaté situaci. Viz scéna s kočárkem v *Křižníku Potěmkinovi* (Bronenosec Potomkin, Rež. Sergej Ejzenštejn, 1925, SSSR) nebo bortící se sochy v *Deset dní, které otřásl světem* (Oktyabr, Rež. Sergej Ejzenštejn, 1927, SSSR.). Srov. dle DELUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz – pohyb*. s. 50 – 51.

239 *Láska kvete v každém věku* (The Three Ages). Rež. Buster Keaton, Edward F. Cline. 1923. USA.

Intolerance (tj. Boj lásky v průběhu věků).

Právě za použití paralelní montáže koncipuje Buster Keaton honičky jako v podstatě nekonečné tratě. Gilles Deleuze uvádí následující příklad: „(...) hrdina jakožto Říman uniká ze žaláře, popadne štít, vybíhá po schodišti, vytáhne oštěp, skočí na koně a vzpřímen proskakuje vysokým oknem, posune dva pilíře, strhne strop, zmocní se dívky, sklouzne se po oštěpu a skáče do nosítek právě v okamžiku, kdy je odnášejí. Anebo moderní hrdina vyskakuje z vysokého domu na strom, ale padá, zachytí se ochranné stříšky, spadne na rouru, která se vyvléká z háku a přenáší ho o dvě poschodí níž do požárního hydrantu, odkud sjede po poplachové tyči a naskakuje dozadu do hasičského vozu, který právě vyjíždí.“²⁴⁰ Na těchto ztřeštěných scénách vynikne především princip náhody, uplatňovaný v grotesce jako „startér“ mnoha zběsilých situací. Griffith této metody nepoužívá takřka vůbec, raději sáhne po dějovém kliše nebo dá přednost křečovitému vývoji situace. Režisér *Intolerance* je spíše fatalistou, jeho hrdinové jsou determinováni už svou podstatou. Andělsky vylíčená postava bude celý film téměř bez přestávky trpět.

Nesnášenlivost dostala tedy ve filmu podobu boje lásky s předsudky a závistí. Griffith však paradoxně svým zjednodušováním skutečných problémů nahrává vzniku ještě větší společenské intolerance. Rozděluje svět na dobré a zlé, bílé a černé, nic mezi tím pro něj neexistuje. Všechny nesnáze mají kořeny v některé špatné lidské vlastnosti. Proto je jeho výklad mravů spíše biblický a záslušnost takovýchto tezí pro 20. století je přinejmenším diskutabilní. Pod kabátek pokrokáře se totiž i nadále skrývá konzervativní Griffith snící o zlaté éře Jihu.

4. 3. Chaplin ve 30. letech – zvažnění bezstarostného Tuláka a jeho derniéra

Chaplin už třetí desetiletí bavil diváky svojí postavou Tuláka. Se stářím přichází moudrost, ale i daleko větší ambice něco dokázat. Charlie překročil čtyřicítku, ale místo aby propadl krizi středního věku, obrátil pozornost k vlastním životním zkušenostem, snažil se je odrazit ve svých snímcích a ještě více přidat na satirickém výrazu.

To se dělo již ve 20. letech – dlouhometrážní *Kid* i *Zlaté opojení*, středometrážní *Poutník*²⁴¹ či *Vejplata*²⁴² nabízejí mnoho scén s odkazy na soudobé problémy. Začínal se

240 DELUZE, Gilles. *Film. I, Obraz – pohyb*. s. 208.

241 *Poutník* (The Pilgrim). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

242 *Vejplata* (Pay Day). Rež. Charles Chaplin. 1922. USA.

dostavovat i pověstný Chaplinův perfekcionismus – doba natáčení se prodlužovala, v případě režisérový nespokojenosti docházelo k přeobsazování herců a intervaly mezi uvedením jednotlivých snímků do kin se zvětšovaly. Chaplin více dbal i na celkovou podobu svých filmů – uvědomoval si svůj věhlas a chtěl odevzdávat vždy jen svědomitě dokončenou práci.

V 30. letech natočil proto pouze tři filmy – *Světla velkoměsta*, *Moderní dobu* a *Diktátora*. V prostředním z této trojice se pak naposledy objevuje postava Tuláka. Je to ale jiný člověk než dříve, protože „svět, který ho obklopuje, se už změnil. (...) Charlie ze [']*Zlatého opojení*['] a z [']*Cirkusu*['] žil v symbolickém světě; [']*Světly velkoměsta*['] a především [']*Moderní dobou*['] vstupuje do soudobé společenské skutečnosti.“²⁴³ Se startem zvukového filmu a vypuknutí hospodářské krize se stalo kino útekem od reality, Chaplin se však rozhodl svými filmy zprostředkovat nejen pobavení, ale i poučení a trochu toho rýpnutí do společenských pořádků.

Světla velkoměsta nabízí satirický protipól k rozjásaným adaptacím broadwayských muzikálů, gangsterkám a hororům studia Universal, které v té době ovládaly žebříčky návštěvnosti. Film je až na pár zvukových efektů němý, ale jde divákovi vstříc svým pohádkovým příběhem o chudém dobrodinci a nevidomé prodavačce květin. Zápletka se rozehraje omylem – u chodníku zastaví luxusní auto a kolem něj projde Chaplin. Prodavačka květin si spojí tyto dvě události dohromady a považuje Tuláka za majitele vozu. Nabídne mu květ a Chaplin jí dá minci, kterou před chvílí sebral na chodníku – jeho jediné peníze. Dívka mu chce vrátit drobné, ale on odmítne, protože pochopí, že jej má za bohatého muže. Poodejde o kousek dál a pozoruje zasněnou květinářku, která se právě zamilovala do laskavého milionáře.

S touto scénou se ale Chaplin velmi natrápil. Zkušební diváci si nepovšimli základního omylu dívky, která považuje Tuláka za milionáře. Proto tuto scénu několikrát přetáčel a měnil detaily tak, aby byla co nejsrozumitelnější. Tento přístup je pochopitelný – z celého omylu totiž vzniká rozkošná zápletka, v níž se Tulák snaží dívce finančně pomáhat, ale především ji také stále udržovat v iluzi o svém bohatství.

Podobně jako v jiných groteskách i zde Chaplina na jeho cestě provází náhoda, která směřuje jeho další činy. Tulák zachrání opilého milionáře, který se chce z nešťastné lásky utopit. Po divokém zápase, při kterém sám Charlie málem zahyne, ho bohatý muž pozve k sobě na skleničku. Nakonec spolu prohýří celou noc a za úsvitu od něj dostane kromě peněz

243 ULRICH, Gregor, PATALAS, Enno. *Dějiny filmu*. s. 171. Překlad JŠ.

i luxusní automobil.

Milionářova štedrost je však jen symptomem opilecké nálady, a tak když během dne vystřízliví, nechce se k Tulákovi znát. Tento jeho stav přátelství a nepřátelství vůči Chaplinovi se mění v pravidelném cyklu. Charlie se tomu velmi rychle přizpůsobí a v zájmu dívky se nebrání milionářovým milodarům ani jeho neurvalému chování. Když však boháč odcestuje do Evropy, je Tulák nucen najít si práci – nejprve dělá metaře a poté, co je kvůli pozdním příchodům vyhozen, boxera. O pár dní později se milionář vrací a v rozverné náladě opět hostí Chaplina, ten jej požádá o půjčku, kterou mu opilý podnikatel poskytne. Tulák je však nešťastnou souhrou náhod zapleten do přepadení a oloupení boháče. Podaří se mu ještě předat peníze chudé prodavačce květin, ale pak je zatčen a uvězněn.

Uplyne nějaký čas a on se vrací na svobodu. Šaty má ještě více rozervané než kdysi. Zastaví se kousek od nově otevřeného květinářství – patří dívce a její babičce. Dívka díky operaci už nyní vidí, a tak skrz výklad pozoruje Tuláka, který se pere s malými floutky. Celá scéna jí okamžitě rozesměje, ale zároveň i dojme, když vidí jak se Charlie sklání pro květ, který pochází z jejího obchodu. Jediný kvítek, jenž vypadl z nějaké velké kytice, vykouzlí na Tulákově obličejí radostný úsměv. Dívka je dojata a posunky naznačuje Charliemu, že mu dá jinou květinou... a minci k tomu. Tulák se stydí a odmítá tuto laskavost. Dívka však za ním vyběhne na ulici, vtiskne mu květinu do ruky... a díky tomuto dotyku si uvědomí, kdo je onen chudý muž. Tulák je v rozpacích, stydí se. Na dívčině tváři je vidět překvapení. Tímto se příběh uzavírá a ponechává diváka v nejistotě o dalším osudu hrdinů.

Z nastínění zápletky je patrné, že Chaplinův Tulák je i ve *Světlech velkoměsta* podobný Tulákovi ze *Zlatého opojení* spíše, než Charliemu z dob krátkometrážních grotesek. Stále se ještě potlouká světem a hledá svou životní cestu, ale jeho zájmy přestaly být čistě egocentrické. I k ženám už se chová jinak – zatímco v 10. a 20. letech (*Cirkus* a *Zlaté opojení* budiž výjimkou) s dívkami divoce flirtoval, dělal na ně nemravné posunky či do nich strkal, ve *Světlech velkoměsta* se z něj stává pravý gentleman. Celá zápletka totiž stojí a padá na jeho laskavé povaze, pryč je jeho zlomyslnost z dob dřívějších a frivolní chování.

Tato proměna není náhodná, je podmíněna nejenom stárnutím herce, autora a zároveň i postavy Tuláka, jde také o vývoj společenský. Film se natáčel v době, kdy v USA naplno propukla hospodářská krize. Administrativa prezidenta Hoovera se příliš nesnažila podnikat radikální kroky pro záchranu ekonomiky a situaci spíše bagatelizovala. Přitom situace na trhu práce byla alarmující: „V období let 1929 až 1932 poklesly osobní příjmy Američanů o více

než polovinu, z dvaosmdesáti milionů na čtyřicet milionů dolarů. Nezaměstnanost nadále rostla geometrickou řadou – od roku 1929 do roku 1933 se zvýšila z 1,6 na 12,8 milionů, ze tří na pětadvacet procent práceschopného obyvatelstva. Zemědělci, jejichž situace byla již tak dost těžká, stáli tváří v tvář katastrofě, neboť ceny zemědělských výrobků poklesly o polovinu. V tomto období zaniklo devět tisíc bank, zavíraly se továrny a doly, vylidnila se celá města a byly prodány tisíce zadlužených farem.²⁴⁴

Chaplin se snažil prostřednictvím svého filmu vyjádřit poselství všem lidem: musíme si pomáhat. Bohatí chudým, ale i chudí mezi sebou. Tulák je v podstatě moderním Robinem Hoodem, využívá milionáře, aby mohl pomoci chudým. Jeho pomoc je nezištná – ví, že vztah s dívkou nemá naději na existenci, ale přesto všechno, co vydělá či dostane, věnuje jí. Ukazuje, že bohatství nevězí v objemu bankovního konta, ale v ochotě peníze využít na prospěšnou činnost.²⁴⁵ Vzhledem k problematické distribuci snímku a jeho menší popularitě ve srovnání s jinými Chaplinovými filmy byl vliv na americkou veřejnost omezený. Neposloužil ani jako vzor pro ostatní filmaře, kteří nadále ve svých zápletkách existenci krize buď zcela ignorovali nebo se jí věnovali jen okrajově.

Situace se zhoršila, „nezaměstnanost během drsné zimy 1932-1933 dále vzrostla a bankovní systém zachvátila panika. Deponenti pro jistotu vybírali své vklady a schovávali si hotové peníze. Když odešla z úřadu Hooverova administrativa, byly čtyři pětiny amerických bank zavřené a země byla na pokraji naprostého hospodářského ochromení.“²⁴⁶

Chaplin ve *Světlech velkoměsta* nehledá příčiny hospodářské krize, ani se nesnaží někoho kritizovat. Spíše ukazuje na určité paradoxy doby. Hned v úvodní scéně využil příležitosti a provedl karikaturu dvou věcí zároveň – odkrývání prázdných symbolů a zvukového filmu. Sousoší Mír a prosperita zobrazuje postavy, které se vznešenými gesty naznačují hojnost a vzdělanost amerického národa. Po odkrytí plachty se však ukáže, že Tulák spí na jedné ze soch a v okamžiku, kdy se z ní snaží slézt stihne ještě několika gesty (sednutí na obličej, opření nohy o kamennou ruku při zavazování tkaniček) znesvětit tento ctihodný kus umělecké tvořivosti a symbol tolika kladných hodnot.

244 TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. s. 557

245 Ještě absurdněji se staví k bohatství Caprův film *Úžasná událost* (Mr. Deeds Goes to Town, Rež. Frank Capra, 1936, USA) v němž hlavní hrdina nejásá nad obrovským dědictvím, a tak je okolím (mylně) považován za blázna a později i podezírán ze zločinu. On však peníze opravdu k ničemu nepotřebuje, protože jeho styl života mu naprosto vyhovuje a je připraven se peněz vzdát pro dobro jiných, ale jeho opatrnost při výběru toho, koho bude sponzorovat je důvodem pro vznik pověsti nepřístupného, lakomého a arogantního člověka.

246 TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. s. 564

Je to ale pouze dovětek toho, co se odehraje ještě před odhalením sousoší. Starostova řeč je jen shlukem nesrozumitelných basových tónů, mecenáš a jeho manželka kvákají jako žáby a i potlesk zní jako kakofonie zvuků. Jde o dvojsmyslnou parodii – jednak se Chaplin vysmívá schématickým a neupřímným projevům a pochopitelně i soudobým „talkies“ (zvukovým filmům), které byly až nezdravě upovídáné a statické.²⁴⁷

Chaplin vyhlásil válku zvuku. Nehodlal se vzdát pantomimy ani svého pojetí humoru a skladby filmu. V průběhu příprav *Světla velkoměsta* však přece jenom trochu pookřál a připustil možnost využít synchronní zvuk pro hudební doprovod. V jednom rozhovoru s vtípem sobě vlastním podotkl: „(...)Víš přece dobře, co se děje v malých kinech, kde snaživý pianista tříská při promítání filmu do piana své oblíbené kousky, které jen málokdy odpovídají ději. Nyní budeme moci spojit neoddělitelně promítaný film s určitou partiturou. I obecně v nejskromnějších předměstských kin se napříště dostane toho, co návštěvníkům nejluxusnějších amerických kin. Složím sám pro film [']Světla velkoměsta['] původní partituru. Již při natáčení si činím poznámky a provádím orchestraci každé scény. Tím bude napříště každý výraz na plátně provázen svým hudebním thematem... V celém mém filmu se stane hudba se svými vedoucími motivy základem každé akce a bude mít stejnou důležitost jako dramatická akce sama.“²⁴⁸

Co slíbil, to také dodržel. Kromě režie, scénáře, produkce a hlavní role se tedy chopil i role hudebního skladatele. Hudební složka filmu sice není tak silná jako u jiných jeho snímků (především *Světla ramp*²⁴⁹ mají nezapomenutelný soundtrack), ale Chaplin byl i tak o krok vpřed oproti jiným filmařům, kteří se s hudebním doprovodem učili teprve pracovat. Na tomto snímku je tedy opět vidět, že i přes konzervativní postoje k filmovým technikám dovedl i Charlie prosazovat nové trendy, které se později staly standardem.

Mluvenému slovu se ovšem šalomounsky vyhnul. Zaznělo jen v úvodu a to v podobě, jakou už jsem naznačil výše. Jeho zatvrzelé lpění na nonverbálním vyjadřování lze dát i do souvislosti se základní zápletkou příběhu. Se stejnou vervou s jakou Chaplin brojí proti upovídánosti zvukových filmů, bojuje Tulák za vyléčení své milované dívky žijící na okraji

247 Příčinu je ale potřeba hledat nikoliv v neuváženosti tvůrců, ale v technických problémech nástupu zvukového filmu. První snímače zvuku totiž musely být spolu s kamerou i kameramanem v jakémsi boxu a tradiční techniky jako jízda, rychlé střídání záběru-protizáběru, polocelku-detailu a velká výprava byly tak prakticky nemožné. Filmaři proto především těžili z adaptací divadelních her a broadwayských muzikálů, které byly opravdu hodně „štěbetavé“. Naštěstí se díky existenci hororů a gangsterek podařilo soudobé hollywoodské produkci vyhnout stereotypičnosti.

248 Cit. dle SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. s. 102

249 *Světla ramp* (Limelight). Rež. Charles Chaplin. 1952. USA.

společnosti. Charlie jde vlastně proti společenskému i kulturnímu proudu – snaží se zachovat techniku, která se od dob *Jazzového zpěváka*²⁵⁰ čím dál více stahuje do pozadí, zatímco jeho filmové alterego se místo starosti o vlastní materiální zabezpečení stará o handicapovanou dívku.

Vrací se tedy starý známý motiv z krátkometrážních grotesek – boje slabšího se silnějším, Davida s Goliášem. Tulákův boj se stal ovšem urputnějším, jakoby ho láska nutila se s ještě větším odhodláním bit za spravedlnost. Z Charlieho se stává symbolická postava připomínající románové hrdiny klasické literatury a dramatu. „Nepohlížím na postavu, kterou hrají na plátně, jako na charakter. Pro mne je něčím více – symbolem. Vždycky se mi zdá spíše něčím shakesperovským nežli dickensovským. Zosobňuje postavu člověka, který je věčně bit.

Postavy Shakespearovy nejsou ani tak postavami jako symboly, procházejícími stupnicí emocí. Jsou v horní stupnici. Vezměte si na příklad Hamleta – to je citlivý a ostře vnímající mladý student. Lear je prostě přestárlý Hamlet. Falstaff je ztloustlý Hamlet ve veselé náladě.

... Postava, kterou hrají, se změnila. Stala se tragičtější a smutnější – stala se organisovanější. Ztratila buffonádu, stala se poněkud racionelnější. Kdosi jednou řekl: stala se méně maskou a více živou bytostí.²⁵¹

Od výše uvedených postav se ale Tulák liší svou přeměnou z egocentrika na samaritána. V posledních dvou filmech, ve kterých se objevuje, jako by vkládal veškerou svou energii do pomoci druhým. Jistě, lze připomenout *Kida* i *Zlaté opojení*, kde také nezištně pomáhal lidem, ale teprve ve *Světlech velkoměsta* a *Moderní době* se stal z tohoto samaritánství středobod příběhu.

Koneckonců i Tulákovo uličnictví už není tak bezohledné a samozřejmé jako dříve. Své cíle si tentokrát vybírá přísnými morálními kritérii. Je konec kopancům za zády, chůze po ležících osobách či házení cihel. Nestal se z něj svatoušek – mladé fracky i milionáře dokáže pořádně potrápít, ale zároveň představuje svou milou stránku, kterou až doposud ukazoval jen ze zjištěných důvodů.

Tulák je odrazem solidarity v době, kdy jí bylo zapotřebí. Zatímco desátá a dvacátá léta byla obdobím růstu, který znamenal pro mnoho občanů měst nadstandardní příjmy ve

250 *Jazzový zpěvák* (Jazz Singer). Rež. Alan Crosland. 1927. USA.

251 Cit. dle JUTKEVIČ, S. *Sir John Falstaff a Mr. Charles Chaplin*. In: ATAŠEVA, P. M., ACHUŠKOV, Š. (eds.). *Charles Spencer Chaplin*. Praha: Čs. filmové nakladatelství, 1946. Bez ISBN. s. 100.

srovnání s Evropou, s příchodem krize se tato situace začala obracet. Řečeno náboženskou terminologií – lidé museli činit pokání za svůj dosud bezstarostný život a více spoléhat na vzájemnou pomoc. Stejně tak Tulák se „polepšil“ a stal se zodpovědnějším – od adoptivního otce přes chudého dobrodince až po hlasatele míru.

V roce 1936 přišel Chaplin s úplně posledním filmem, ve kterém se objevuje postava Tuláka. *Moderní doba* byla komičtější než její předchůdce, ale přesto se v ní objevilo mnoho narážek na soudobé problémy a satira byla místy neúprosná. Filmu jsem se věnoval již v předchozí kapitole, v níž jsem dával za příklad scény, které se dotýkají problému chudoby a strachu z rudé hrozby. V této kapitole bych se však rád zabýval i aspekty souvisejícími s proměnou společnosti ve 20. století.

S tím, jak poslední (a doposud největší vlna) imigrace proměnila národnostní skladbu amerického obyvatelstva, začínaly se čím dál více šířit vzrušující historicky o lidech, kteří se dokázali z pozice obyčejného (kupříkladu irského) řemeslníka vypracovat až na ředitele americké továrny nebo majitele sítě prodejen. Osudy těchto lidí se objevovaly v senzačních novinových článcích i vzrušujících životopisech. Víra v tyto příběhy byla utužována i ve filmu, který se stal srozumitelným pro masu.

A právě o těchto masách snímek *Moderní doba* vypráví. Na rozdíl od Ejzenštejnových filmů zde ovšem vystupuje hrdina jediný, nikoliv kolektivní. Jenže jeho chování je (často nechtěným) rebelantstvím vůči pracovní morálce dělnické třídy, ke které přísluší. Už když pracuje na pásu spolu s dalšími kolegy, jsou jeho pohyby odlišné – se zrychlujícím se tempem a zvětšující se únavou přestává svou úlohu zvládat. Panikaří stejně jako člověk ztracený v koloběhu moderní doby, který se zastavil na ulici a není schopen přizpůsobit se rychlosti okolo sebe.

Chaplin sice nikdy tuto inspiraci nepřiznal, ale je velmi pravděpodobné, že byl ovlivněn filmem René Claira *At' žije svoboda*.²⁵² V ní se dva vězni pokusí o útěk, ale uprchnout se podaří pouze jednomu z nich. Ve chvíli, kdy je druhý muž propuštěn, začne pracovat pro továrnu na gramofony jako řadový dělník u pásu. Později zjišťuje, že jeho bývalý spoluvězeň je ředitelem podniku, pro který pracuje a nebojí se po setkání s ním přijímat nabízené benefity. Film obsahuje muzikálové vložky, které satirickým způsobem zobrazují práci v továrně. Jde však - podobně jako u Chaplina - o laskavou satiru, která s francouzským smyslem pro provokaci popichuje diváky. Scény automatizace v *Moderní*

252 *At' žije svoboda* (À nous la liberté). Rež. René Clair. 1931. Francie.

době pak silně připomínají ty ze snímku René Claira.

Paralel se ovšem mezi oběma filmy dá najít více. To také vedlo k soudnímu sporu, který proti Chaplinovi vedla německá firma Tobis, v jejichž francouzských ateliérech se film *Ať žije svoboda* natáčel. Za touto žalobou stál ministr propagandy Goebbels, jenž se snažil zdiskreditovat jednoho z největších komiků. Pověstný vítr z plachet mu však vzal samotný René Clair, který při své svědecké výpovědi uvedl, že analogií si při zhlédnutí Chaplinova snímku povšiml, ale nepovažoval je za nijak plagiátorské. Na závěr pak ještě dodal, že je „hrdý na to, kdyby byl svým filmem třeba jen v nepatrné míře prospěl svému velkému učiteli.“²⁵³

Zdánlivý pokus o zničení Chaplinovy pověsti originálního a svěžího komika se tak obrátil spíše ve výbornou propagaci *Moderní doby*. Česká filmová kritika například v roce premiéry o snímku napsala, že „celý film je nabit nápady, které rozpoutávají s bezpečnou jistotou výbuchy smíchu. Chaplin je mistr drobné situace, je mistr detailu. Po stránce výstavby celého filmu a jeho ideového vyřešení zůstává pozadu. Film se rozpadá na množství geniálních epizod, netvoří však celek. Mohl by pokračovati ještě libovolně dlouho, přestává však v situaci, kdy oba hrdinové filmu, Charlie Chaplin a Pauletta Goddardová, odcházejí po rovné betonové silnici od města do dálky k horám. Chaplin není ideolog, a proto se nedovedl s problémem strojové civilizace vypořádati jinak než útekem z ní do volné tulácké anarchie nespoutaného života. Je zajímavé, že i po této stránce stojí pod vlivem svého geniálního žáka René Claira, jehož závěr filmu „Ať žije svoboda“ tu přejímá.“²⁵⁴

Není to však jen odchod dvojice vstříc novému dobrodružství, které dělá z *Moderní doby* spřízněnce Clairova filmu. Je to i celková uvolněná atmosféra proložená hudebními čísly. Právě hudba má v obou snímcích klíčovou úlohu – ať už jde o původní doprovod komponovaný pro *Moderní dobu* samotným Chaplinem, nápaditý skeč v závěru či písňě rytmičující se zvuky strojů v *Ať žije svoboda*.

30. léta byla érou jazzu a melodie z Broadwaye pronikaly do rozhlasového éteru. S hudbou se americký občan setkal na mnoha místech – v obchodu s gramofonovými deskami, divadlech, zábavních podnikách, ale i kavárnách a restauracích. Díky rozhlasovým přijímačům, které se pomalu stávaly standardním vybavením domácnosti, se přítomnost reprodukováné hudby a slova stala samozřejmostí pro většinu lidí. Není divu, že i film začal mluvit – nešlo ani tak o přirozený technologický vývoj, jako spíš o nutnost, aby „pohyblivé

253 Cit. dle BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. s. 76.

254 Cit. dle SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. Praha: Horizont, 1989. Bez ISBN. s. 36-37.

obrázky“ neporazilo jiné médium. Navzájem oddělený obraz a zvuk nabízely velký prostor pro divákovu (posluchačovu) fantazii. Také ošklivý moderátor skryl svou tělesnou neatraktivnost a koktavý herec mohl bez nejmenších problémů hrát milovníky. Spojení zvuku a obrazu pak nabídlo bohaté možnosti nejen pro režiséra a scenáristu, ale i další zdroj zábavy pro diváky.

Chaplin byl vůči zvukovému filmu skeptický, přesto (navzdory tomu, že *Moderní doba* i nadále obsahuje v dialogových částech mezititulky) nelze pominout jeho hudební doprovod a ruchovou složku. Pravda, množství zvukových efektů je omezené a Chaplin cíleně vybírá jen ty, které nabízejí buď satirický podtext nebo určitou dávku komiky. Kupříkladu ve scéně, kdy se jako vězeň ocitne v jedné místnosti s ženou kněze a jeho žaludeční pochody jsou příliš hlasité, což ruší především drobného psíka patřícího dámě. Jindy se ozývají zvuky strojů, ale ty jsou značně předimenzované a tím pádem komické. Nezkreslený hlas vychází pouze z továrníkova monitoru a rozhlasových přijímačů.

Ozvučený (pravděpodobně ale až postsynchronem) je i orchestr, který doprovází Paulettu Goddardovou při tanci a později Chaplina při zpěvu. Charlie si ovšem i s první promluvou svého Tuláka na plátně poradil opravdu šalomounsky – vzhledem k tomu, že si není schopen slova písně zapamatovat, napíše mu je jeho dívka na rukáv. Při divokém úvodním tanci Charliemu však nasazovací rukávy vyletí a on tak přijde o jakoukoliv nápovědu. Kapela rozpačitě hraje předeheru se zdůrazněným závěrečným taktem, po kterém má Tulák začít zpívat. Ten si však nemůže vzpomenout, a tak se kapela ocitá v nepříjemné situaci, kdy jako kolovrátek opakuje stále stejný motiv a vyčkává. Charlie se konečně odhodlá zpívat ve směsi pseudofrancouzštiny a pseudoitalštiny a za pomoci prisprostlých gest se snaží diváky přesvědčit o tom, že ve skutečnosti je jeho píseň o nějakém bonviánovi s bohatým milostným životem. Diváci jsou nadšeni a s výbuchy smíchu tleskají. Místo aby vnímali ušima absolutní nonsens, dávají přednost posunkům. Symbolické Chaplinovo vítězství obrazu nad zvukem je podtrženo navíc tím, že se celý vtip dá vztáhnout i na všechny zpěváky, kteří mechanicky zpívají text bez toho, aniž by mu porozuměli.

Závěrečné hudební číslo je také jakýmsi mementem první poloviny 30. let, kdy se zvukový film ocitl v zajetí muzikálů a operet. Některé snímky (např. režiséra Ernsta Lubitsche, nebo i pár filmových adaptací broadwayských kusů) se dostaly do zlatého fondu světové kinematografie, jiné pouze kopírovaly zažitá postupy a nepřinášely kromě sentimentálních melodií a několika známých tváří divadelního světa nic zvláštního.

O některých scénách se pak dá vyloženě říci, že připomínají kabaretní výstup, který byl běžně k vidění v každém nočním podniku. Proto i Chaplin v této scéně na jednu stranu vzdává hold šantánovému umění, ale zároveň se vysmívá laciné sentimentalitě a humoru některých bavičů.

Píseň, kterou zpívá, je jazzovou odrhovačkou připomínající svým repetitivním motivem mnoho jiných dobových hitů ze stříbrného plátna. Jazz tehdy zaujímal královské místo a stal se nejen symbolem hudby, ale i životního stylu jako takového, a proto byla nevyhnutelná jeho transformace do filmu. Tento žánr v provedení big bandů i komorních kvartet se stal jakousi kulisou života střední vrstvy, která se v jeho rytmu oddávala seznamování, flámování. Byl hybnou silou nastupující generace, podobně jako tomu bylo v 50. letech u rock and rollu. Zatímco ten přinesl sexuální revoluci, jazz pomohl urychlit ženskou emancipaci.

Koneckonců i postava Paulette Goddardové (která byla v té době Chaplinovou manželkou) se liší od slepé dívky ze *Světél velkoměsta* či kokety ze *Zlatého opojení*. Navzdory svému mládí je samostatnou ženou, která je zvyklá se starat nejen o sebe, ale i o své sestry a pomáhá i ostatním chudým dětem tak, že krade banány z přístavních lodí. Podobně jako u hrdinky *Intolerance* i ona přichází o otce. Kvůli její nezletilosti jí ale hrozí náhradní péče (tedy pravděpodobně sirotčinec), a tak raději uteče a začne se živit nejprve lupem a později jako pouliční tanečnice. Je to ona, kdo sežene sobě i Tulákovi nejprve bydlení a poté i práci. Zatímco Griffith stylizoval Mae Marshovou do role oběti smýkané nenávisti druhých, dívka z *Moderní doby* se ze všech sil snaží ani v největší bídě neztrácet naději a rozhodnost.

Setkání s Tulákem se tak sice odehraje za podobných okolností jako ve *Světlech velkoměsta* (opět gentlemanský kousek – vezme na sebe vinu za krádež bagety a nechá se odvést strážníkem místo dívky), ale tentokrát už není ženská hrdinka pouze pasivním příjemcem cizí dobročinnosti, naopak sama přebírá aktivní roli. Georges Sadoul o tomto vývoji Tulákova ženského protipólu napsal následující: „Dvojitý vystoupení Pauletty Goddardové v Chaplinových filmech se (...) značně lišilo od pojetí postav, které hrála v četných Chaplinových filmech Edna Purviance: byla to oddaná snoubenka, chudé děvče, které je třeba utěšovat a litovat, mladá dívka z trochu vzdáleného světa, kterou však láska zlidšťuje a – ve vzácnějších případech – žena z polosvěta, ovládaná zpola vášní, zpola vypočítavostí. Tanečnice ze [']Zlatého opojení['], krasojedkyně z [']Cirkusu['] či bezmocná slepá ze [']Světél velkoměsta['] patřily všechny spíše do 19. než do 20. století. Ženy ze

starších Chaplinových filmů odpovídaly celkem konvencím románů viktoriánské éry.²⁵⁵

Pauletta Goddardová však ve své postavě symbolizovala typickou ženu 30. let, která už nebyla onou strážkyní krbu či marnivou koketou, ale musela se v životě sama neustále snažit, aby se jí dařilo. Tuto svoji podobu dotáhla do dokonalosti v druhém a zároveň posledním filmu, na kterém se svým tehdejším manželem spolupracovala. V *Diktátorovi* byla její role chudé dívky z ghetta opět příležitostí pro prezentaci emancipace a osobní statečnosti. Ve scénách, kdy přichází německé jednoty terorizovat obyvatele židovské čtvrti, nečeká v koutě a sama neváhá přiložit ruku k dílu. Vynalézavým způsobem dokonce zachrání holiče (Chaplina) před zatčením.

Role v *Moderní době* i *Diktátorovi* spojuje osamělost dívky, která je bez rodiny a přátel. Podobně tomu bylo i v reálu, Chaplin ve svém životopise o Paulettě píše, že je „(...) k sobě poutala osamělost. Přijela právě z New Yorku a nikoho neznala. Oběma nám bylo, jako když Robinson Crusoe najde Pátka.“²⁵⁶ Možná z tohoto dojmu vycházel také při psaní scénáře k oběma filmům. Dvě relativně náhodná setkání dvou blízkých osob, které spolu bojují proti nepřizni, aniž by si tito lidé nedokázali poradit samostatně. S dívkou z *Moderní doby* kráčí Charlie na konci vstříc nejasnému osudu, Hanu z *Diktátora* osloví v závěrečném projevu a dojemnou řečí jí vyznává svou lásku. Stejně tak i jejich společné manželství se dočkalo konce, kdy počáteční porozumění dospělo v období natáčení *Diktátora* ke stavu odcizení. Přesto šlo o jediné manželství, na jehož konec vzpomíná Chaplin se smutkem a nikoliv s rozčarováním.

Po dokončení *Diktátora* skončila jedna etapa Chaplinovy tvorby. Další film natočil až po sedmi letech a opustil v něm pantomimu i groteskový styl humoru. Satirický tón ovšem zůstal a jeho filmy už neopustil. Jen Tulák už se nikdy nevrátil.

255 SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. s. 134.

256 CHAPLIN, Charlie. *Můj životopis*. 1. vydání Praha: Odeon, 1967. Bez ISBN. s. 412.

5. Němý film - zrcadlo doby nebo fikce s jemnými prvky reality?

5. 1. Trnité začátky

Vymezit, kdy a jak se zrodil film, je problematictější, než by se mohlo zdát. Přístrojů schopných záznamu a reprodukce pohybu vzniklo na konci 19. století několik. Obecně se ovšem uvádějí především jména bratří Lumièrů a Thomase Alvy Edisona. Nelze tedy jednoznačně určit vynálezce kinematografu. Samotné označení – kinematograf - nevymyslel ani jeden z těchto výše uvedených, ale muž jménem Léon Bouly, o kterém se však nic dalšího neví.²⁵⁷

Pro bratrské duo ovšem hovoří fakt, že na rozdíl od nevýrazných a monotónních Edisonových snímků, dali světu první filmy, které opravdu dokumentovaly skutečnost. Při přípravě svého prvního filmu jednoduše postavili kameru před bránu rodinné továrny a natáčeli zaměstnance vracející se domů z práce.²⁵⁸ Snímek trval pouhou minutu, ale zachytil nezinscenovanou realitu. Předchůdcem dnešních rodinných videí byl film *Repas de bébé*,²⁵⁹ ve kterém se objevila rodina Augusta Lumièra při snídani. Vyvrcholením dokumentární tvorby obou bratrů bylo natočení příjezdu vlaku na nádraží,²⁶⁰ jehož promítání dodnes provází pověst o vyděšených divácích, kteří při závěrečném přiblížení detailu lokomotivy křičeli úlekem.²⁶¹

Kinematografie si však teprve musela najít cestu k lidem. Po prvotních úspěších bratří Lumièrů se ocitly krátké filmy v pozici jednoho z programů v jarmarečních boudách a lidových divadlech. Dvě události však zvrátily tento vývoj – v Evropě to byl zrod narativního filmu zásluhou George Melièse, zatímco v USA otevření nickelodeonů – biografů pro nejširší masy diváků.

257 Srov. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu : 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8. s. 25 – 26.

258 *La Sortie des usines Lumière*. Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

259 *Repas de bébé*. Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

260 *L'Arrive d'un train à la Ciotat*. Rež. Louis Lumière, Auguste Lumière. 1895. Francie.

261 Nad tímto mýtem filmoví historici polemizují, ale takovouto reakci skutečně nelze vyloučit. Předchůdci kinematografu byly camera obscura či laterna magika, které umožňovaly schopným iluzionistům vytvářet oživé obrazy, jež svými pohyby po místnosti nezkušené diváky děsily. Pro představu o prvních vynálezech a všeobecně principech, na kterých funguje reprodukce obrazu doporučuji Srov. dle SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933. 781 s. Bez ISBN.

George Méliès byl vskutku renesančním mužem. Kromě toho, že vedl Divadlo Roberta Houdiniho, maloval zároveň kulisy a připravoval kouzelnická představení. Ve chvíli, kdy poprvé uviděl snímky bratří Lumièreů, poznal, že se zrodilo další médium, ve kterém by mohl uplatnit svůj talent. Již od počátku byl rozhodnutý zkombinovat magické triky, divadelní dekorace a fantastické příběhy a vytvořit tak první souvislé vyprávění na filmovém plátně.²⁶² Jeho příběhy odrážely dobové nadšení pro svět vědy, techniky, ale i nadpřirozena. Patrně nejznámější se stala jeho *Cesta na měsíc*²⁶³ inspirovaná knihami Julesa Verne a H. G. Wellse. V ní předvedl všechny výše popsané prvky a nesmazatelně se zapsal do dějin filmového vyprávění.

Na pomezí reality a fikce se pak nacházely jeho „rekonstruované aktuality“. Jedním z těchto snímků byl i *Výbuch křižníku Maine v rejdě havanského přístavu*,²⁶⁴ který zobrazoval událost, jež vedla k španělsko-americké válce. Méliès také na podporu neprávem obviněného francouzského důstojníka natočil krátký film *Aféra Dreyfusova*,²⁶⁵ ve kterém zobrazil nejen samotný proces, ale i epizody z hrdinova života.

„Otec hraného filmu“ nastolil určitý standard pro formální podobu natáčení, které se pak tvůrci takřka striktně drželi po další desetiletí. Tím mám na mysli nepohyblivou kameru, která supljuje oko diváka v hledišti a chronologickou stavbu děje děleného do obrazů podobně jako tomu je u divadelních her.

Tento paradox částečně porušil Edwin S. Porter, americký protipól Mélièse, který natáčel filmy pro Edison Company. Ve svém nejslavnějším snímku *Velká železniční loupež*²⁶⁶ sice používá chronologické vyprávění, ale hned od začátku volí kvůli zvýšení napětí dějové odbočky. Tuto techniku rozvedl později Griffith, který volně přecházel mezi událostmi pomocí paralelní montáže záběrů.

Porter byl ale pravděpodobně první, kdo se pokusil rozbít jednotu místa a času, jíž se ostatní režiséři drželi v zájmu srozumitelnosti pro diváka. Tím umožnil filmu rozvinout se v moderní médium, které i při svých prozatímních technických omezeních (stopáž, černobílost, němost, citlivost vůči světlu a špatné snímání určitých odstínů, technické obtíže při natáčení apod.) dokázalo vyprávět komplexní příběhy o několika hlavních postavách,

262 I bratři Lumièreové natočili několik fikčních příběhů. Jejich zápletky však svou zápletkou nepřesahovaly rozsah kreslené anekdoty. Srov. *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé). Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

263 *Cesta na měsíc* (Le Voyage dans la lune). Rež. Georges Méliès. 1902. Francie.

264 *Výbuch křižníku Maine v rejdě havanského přístavu* (L'Explosion du cuirassé Maine). Rež. Georges Méliès. 1898. Francie.

265 *Aféra Dreyfusova* (L'Affaire Dreyfus). Rež. Georges Méliès. 1899. Francie.

266 *Velká železniční loupež* (The Great Train Robbery). Rež. Edwin S. Porter. 1903. USA.

v delším časovém i geografickém horizontu.

Griffith se této možnosti chopil ve velkém, ale nebyl jediný. V 10. letech se filmová výroba soustředila především do Francie, USA a Dánska. Oblíbeným žánrem se staly literární adaptace a seriály s fantastickými prvky. Louis Feuillade v ulicích Paříže natáčel *Upíry*²⁶⁷ a *Fantomase*,²⁶⁸ (dva populární příběhy na pokračování) zatímco USA obdivovalo Griffithova melodramata a seznamovalo se s prvními groteskami Macka Sennetta. Z malého Dánska se do Evropy šířily velmi populární snímky s Astou Nielsenovou, blízké Švédsko produkovalo filmové adaptace knih Selmy Lagerlöfové v režii Victora Sjöstroma. Jejich mrazivá atmosféra je odlišovala od americké a francouzské produkce, které stavěly především na humoru, patosu a sentimentalitě. Skandinávský film však již od svého počátku razil realismus a snažil se využít všech prostředků nového média. Nejlepším příkladem je *Vozka smrti*,²⁶⁹ který se i přes fantastický motiv dá označit jako realistický film. Hlavní hrdina přivede svým alkoholismem do absolutní bídy svou rodinu a jako služebník Smrti je v podobě ducha nucen přihlížet jejich neštěstí.

Ve 20. letech se po různých poloamatérských pokusech (*Pražský student*)²⁷⁰ rodí i německá kinematografie, která se stává velmi významnou, ale také často diskutovanou. V době Výmarské republiky zažilo Německo několik vzletů i pádů, což se přirozeně odrazilo v umění. Patrně nejvýznamnější směr tehdejší doby byl expresionismus, jehož manifestem se stal film scenáristů Carla Mayera, českého rodáka Hanse Janowitze a režiséra Roberta Wieneho *Kabinet doktora Caligariho*.²⁷¹ Hororový příběh o tajemných vraždách, které ve skutečnosti páchá náměsíčník ovládaný pomocí hypnózy doktorem Caligarim, zůstal díky svému stylu děsivý dodnes. Snová atmosféra, pokřivené dekorace, deformující hra světla a stínů, expresivní výkon herců s výraznými kostýmy a make-upem, to vše dělá ze snímku nezapomenutelný zážitek. Pro některé filmové kritiky byl tento příklon k temnějšímu pojetí nepříjemným rozčarováním, Carl Sandburg z Chicago Daily News však s nadšením psal: „Hollywoodu, Culver City, Universal City a všem těm místům, kde se tvoří filmy, jenom prospěje, že snímek přichází zrovna v tuto dobu. Je jistě jenom přínosem a našim americkým producentům ukazuje nové stylové a procesní možnosti.“²⁷²

267 *Upíři* (Les Vampires). Rež. Louis Feuillade. 1916. Francie.

268 *Fantômas – À l'ombre de la guillotine*. Rež. Louis Feuillade. 1913. Francie.

269 *Vozka smrti* (Körkarlen). Rež. Victor Sjöstrom. 1921. Švédsko.

270 *Pražský student* (Der Student von Prag). Rež. Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers. 1913. Německo.

271 *Kabinet doktora Caligariho* (Der Kabinett des Doktor Caligari). Rež. Robert Wiene. 1920. Německo.

272 Cit. dle JANÍK, Marek. *ČSFD* [online]. 2011 [cit. 2011-02-06]. Kabinet doktora Caligariho / Kabinett des Doktor Caligari, Das (1920) - Režie: Robert Wiene - Hrají: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér -

Jeho přání se splnilo, protože ještě v němé éře vznikl v USA například pozoruhodný *Alonzo, muž bez rukou*,²⁷³ na něhož ve 30. letech navázaly *Zrůdy*²⁷⁴ a horory společnosti Universal (*Dracula*,²⁷⁵ *Frankenstein*,²⁷⁶ *Neviditelný muž*²⁷⁷ apod.). Hollywoodské snímky zčásti opustily vizuální estetiku expresionismu, ale některé jeho prvky byly zachovány. Tyto snímky především opět představují osoby, které svým působením ohrožují okolí (*Alonzo*, *Dracula*, *Frankenstein*) nebo dokonce celý svět (*Neviditelný muž*). Boj dobra se zlem však nebyl jedinou myšlenkou těchto filmů.

V Německu na Caligariho navázaly snímky *Faust*,²⁷⁸ *Doktor Mabuse, dobrodruh*²⁷⁹ či *Raskolnikow*,²⁸⁰ psychologické snímky s prvky fantastiky, plné halucinací, zkoumání lidského podvědomí a osudu jedince, který se nějakým způsobem provinil. Byly to náměty čerpané z literatury, ale do jejich zpracování se promítal duch nejistoty panující v době Výmarské republiky téměř u každého Němce. V amerických hororových snímcích byla cítit snaha poukázat na lidské předsudky a na nejednoznačnost v rozdělení světa na dobro a zlo. Kdo je větší zloduch - dr. Frankenstein nebo jeho monstrum? Whaleův snímek neodpovídá ani na otázku, zda lze považovat nemrtvého muže za pouze zmateného tvora nebo nebezpečného predátora, který zničí vše, co se mu postaví do cesty. Známou scénou s utopenou holčičkou se tato celková nejednoznačnost ještě prohlubuje a v závěru, kdy je monstrum upáleno vyděšenými vesničany, se soudobému divákovi mohla vkrást do mysli paralela s lynčem, jehož odkaz byl stále ještě ve společnosti živý. Oživlého muže, výplod Frankensteinova experimentu, lze tedy považovat i za oběť xenofobie.²⁸¹

5. 2. Evropští režiséři v Hollywoodu a zlatý věk Sovětského filmu

Spojené státy americké měly několik významných režisérů, kteří úspěšně rozvíjeli trendy ve filmovém vyprávění. Jejich rádius byl často ale velmi omezený a rukopis snadno

CSFD.cz . Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/9756-kabinet-doktora-caligariho/zajimavosti/>>.

273 *Alonzo, muž bez rukou* (The Unknown). Rež. Tod Browning. 1927. USA.

274 *Zrůdy* (Freaks). Rež. Tod Browning. 1932. USA.

275 *Dracula*. Rež. Tod Browning. 1931. USA.

276 *Frankenstein*. Rež. James Whale. 1931. USA.

277 *Neviditelný muž* (The Invisible Man). Rež. James Whale. 1933. USA.

278 *Faust* (Faust - Eine deutsche Volkssage). Rež. F. W. Murnau. 1926. Německo.

279 *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit). Rež. Fritz Lang. 1922. Německo.

280 *Raskolnikow*. Rež. Robert Wiene. 1923. Německo.

281 Toto téma rozšířil Whale ve vynikajícím pokračování *Frankensteinova nevěsta* (Bride of Frankenstein, 1935, USA.), které dodalo původní strohé literární předloze Mary Shelleyové nový rozměr.

rozpoznatelný. D. W. Griffith, Cecile De Mille a Thomas Ince byli vizionáři, ale jejich díla byla až příliš americká a nevhodná pro export.

Z Kanady přišel do Hollywoodu Mack Sennett, který nejprve začínal jako herec u Griffitha a později se sám věnoval natáčení krátkých filmů. V roce 1913 se mu podařilo originálním zkombinováním klaunských a vaudevillovských výstupů dát dohromady žánr, který doposud americkému filmu chyběl. Šlo o slapstick nebo-li grotesku. Volně tak navázal na honičkové filmy, které začaly být populární okolo roku 1908. Jeho snímky však byly svou ztřeštěností, improvizací a často surreálnými a absurdními motivy natolik avantgardní, že způsobily revoluci v chápání filmu. K dalšímu posunu došlo ještě poté, co Sennett angažoval Charlieho Chaplina.

Grotesky si pod pláštěnkou humoru mohly dovolit něco, co ostatní žánry musely ze strachu před církevními organizacemi obcházet – nabízely krásky v plavkách i neschopné policisty, stejně jako násilí v mnoha různých podobách. Ve chvíli, kdy tento styl přejal i animovaný film, zrodila se alternativa pro dětského diváka, která si však ale nebrala servítky o nic víc než její hraný prototyp.²⁸²

Herci v groteskách se často stylizovali do nějaké postavy za pomoci make-upu, nápadných paruk a nalepovacích knírů či prostě zběsilým gestikulováním. Jejich činy ale pouze odrážely zlomyslné nápady průměrného občana, který si sám netroufne něco takového provést. Zatímco komici s radostí ukradnou dítěti lízátko, nakopnou ředitele, pokropí boháče hadicí nebo použijí klobouk buclaté dámy jako přistávací dráhu, divák se směje jejich odvaze a drzosti.

Literatura i film koneckonců umožňují sebereprojekci obyčejného člověka do hrdiny příběhu, aniž by muselo jít o realistický námět. Již od dob němého filmu začal především Hollywood budovat určité archetypy postav podle vzhledu a hereckého projevu jednotlivých hvězd. Zpočátku byly tyto potencionální vzory značně vzdálené skutečnému životu obyčejného Američana. Jenže to právě návštěvníky do kin přitahovalo – jejich sny dostávaly filmovou podobu se scénářem, který by jejich fantazie nevymyslela.

Lidské touhy směřují především k nalezení štěstí, které může mít podobu lásky nebo velkého bohatství, či prostě jen zajímavého dobrodružství na exotickém místě. Hollywood, jemuž se dodnes přezdívá „továrna na sny“, toto velmi dobře rozpoznal a od 20. let začal

282 V jednom z prvních dobrodružství Mickeyho Mouse – *Parník Willie* (Stemboat Willie, Rež. Ub Iwerks, Walt Disney. 1928. USA.) - náš malý hrdina doslova týrá zvířata, aby tak vytvořil hudební číslo plné pištění a vrískání. To vše za asistence Minnie, která se tomu podobně jako on směje.

všechny zmíněné prvky začleňovat do svých námětů. Postavami typického „mainstreamového“ filmu tak byli lidé z vyšší společenské vrstvy, kteří žili buď z bohatého dědictví, spekulacemi na burze nebo jiné nenáročné činnosti. Volný čas, jenž se jim nabízel, využívali k pořádání salónních dýchánek, návštěvám restaurací, vaudevillů, tancem apod. V tomto ovzduší často vznikaly románky, které přes krátké peripetie (nesouhlas rodičů, osobní problémy apod.), dospěly ke šťastnému konci – svatbě.

V opozici k těmto idylickým a sentimentálním příběhům se jeví dílo Erica von Stroheima, původem Rakušana. Ten začal s neskrývaným cynismem pohlížet na lásku a manželský život. V jeho prvních třech snímcích, se s malými obměnami objevuje stejná zápletková – muž vydávající se za ruského šlechtice, usídlený v nějaké exotické lokalitě, finančně těžší ze svádění amerických turistek. Nejznámějším filmem z této série jsou *Bláhové ženy*,²⁸³ které byly spolu s Griffithovou *Intolerancí* do té doby nejdražším filmem. Po premiéře se snažil Stroheim tisk označit za šovinistu, ale toto označení bylo nezasloužené. Režisér totiž v celé volné trilogii napadá za naivitu a povrchní představy o manželství obě pohlaví, jsou to však především muži, kteří v jeho snímcích pod maskou ochránce ženské cti skrývají zbabělost a komplexy.

Film sice skončil ztrátou, ale návštěvnost byla i tak dost vysoká. Stroheim prožil krátké období popularity, které bylo ale záhy přerušeno problémy s překračováním rozpočtu, velkými tvůrčími nároky (několikadílné filmy, dlouhá stopáž – což bylo pro distributory nevhodné) a neschopností zapojit se do vznikajícího studiového systému.

Jeho tvorba ale vytvořila protipól k nenáročným, často až odlidštěným dramátům a záhy překonala i D. W. Griffitha, který ve 20. letech prodělával v rámci natáčení historických témat stylizovaných do viktoriánského melodramatu, tedy formy pro jazzovou éru zcela nepřijatelná, tvůrčí úpadek.

Dalším z evropských režisérů, který svým působením na „novém kontinentě“ obohatil stávající hollywoodské postupy byl F. W. Murnau, známý v Německu nepřiznanou adaptací *Draculy* pod názvem *Upír Nosferatu*²⁸⁴ a kammerspielovým²⁸⁵ filmem *Poslední štace*.²⁸⁶ Spolu s Carlem Mayerem (scenáristou *Caligariho* a *Poslední štace*) natočili kritiky aplaudovaný

283 *Bláhové ženy* (Foolish Wives). Rež. Eric von Stroheim. 1922. USA.

284 *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Rež. F. W. Murnau. 1922. Německo.

285 Kammerspiel – neboli komorní hra; protiklad expresionismu ve výtvarném pojetí. Dekorace jsou prosté, ale nepostrádají prvky, které je přibližují realitě (květináče na oknech apod.). Podle Louise Delluca tématicky nevyhází z úniku od reality (jako expresionistické filmy), ale naopak je dokumentem skutečnosti a náměty čerpá z novinových zpráv. Srov. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. s. 62 – 64.

286 *Poslední štace* (Der Letzte Mann). Rež. F. W. Murnau. 1924. Německo.

snímek *Východ slunce*²⁸⁷ podle námětu Hermanna Sudermanna. Hlavní hrdina v něm podléhá svodům ženy-vampa a je rozhodnut zabít svou manželku, aby mohl být se svojí milenkou. Při pokusu o vraždu si ale uvědomí hrůznost svého počínání, a poté se snaží své ženě vynahradit vše, co jí provedl, jedním krásným dnem stráveným v nedalekém městě.

Snímek založený na kontroverzním tématu – tedy usmíření „andělské“ manželky a jejího muže, nevěrníka a téměř vraha - nabízí mnoho romantických scén ohraničených dramatickým úvodem i závěrem, které se vymykaly (a do určité míry stále vymykají) pravidlům žánru. Katarze manžela v sobě nese poetiku prozření muže, který teprve poznává, o co mohl přijít, a jak moc byl jeho život prázdný, když svou manželku zanedbával.

Tento film byl výbornou ukázkou kombinace komedie a dramatu, stejně jako přiblížení se soudobým problémům – alkoholismu, domácímu násilí apod. *Východ slunce* byl přinejmenším z žánrového hlediska inspirací pro film *Ecce homo!*²⁸⁸ Kinga Vidora. Hlavního hrdinu vlastní rodina už od dětství přesvědčuje, že je předurčen pro něco velkého, protože se narodil roku 1900 na Den nezávislosti. Pracuje ovšem ve firmě na stejné pozici, jako desítky dalších zaměstnanců. Sám ničím nevyniká, následkem vysokého sebevědomí, je ale posedlý úspěchem a ve své sleposti zanedbává vlastní rodinu. V jeho životě dochází k mnoha zvratům – smrt dítěte, ztráta zaměstnání, pokus o sebevraždu i zklamání z vlastní neschopnosti prosadit se – příčinou všech těchto skutečností je sen, pro jehož realizaci nevyvíjí žádnou snahu. Snímek byl svým vyzněním natolik depresivní, že Vidor musel natočit devět různých verzí happy-endu, než bylo představenstvo studia MGM spokojeno.

Do Hollywoodu ve 20. letech zamířil i Victor Sjöström (který si změnil své jméno na Saestrom) a především odborník na sofistikované a provokativní romantické komedie, Němec Ernst Lubitsch, který vynikal schopností se postupně přizpůsobovat nejen studiovému systému, ale zároveň cenzurním zásahům producentů. S elegancí sobě vlastní dokázal obcházet i Hayesův produkční kodex.²⁸⁹ Jeho hlavní zbraní byl systém symbolů umožňující náznakem odvyprávět přirozený průběh věcí, které ale nesměly být na plátně zobrazeny – šlo především o sex, nevěru, nemorální chování hlavních hrdinů apod. Bystrý divák postřehl, že pokud se v Lubitschově filmu zavřou za mladým párem dveře a následuje scéna kupříkladu se společnou ranní snídaní, je jednoznačné, že se minulou noc pomilovali.²⁹⁰

287 *Východ slunce* (Sunrise: A Song of Two Humans). Rež. F. W. Murnau. 1927. USA.

288 *Ecce homo!* (The Crowd). Rež. King Vidor. 1928. USA.

289 Viz kapitolu o rasismu.

290 Tuto metodu Lubitsch zdokonalil na počátku zvukové éry. Ve snímku *Trouble in Paradise* (Rež. Ernst Lubitsch, 1932, USA) symbolizuje mužovo váhání mezi dvěma ženami pomocí jeho střídivého vcházení

Díla evropských režisérů pomohla prolomit zábrany, které měl dosud puritánský Hollywood z důvodu všeobecně konzervativního pohledu. Ten ale s nástupem jazzové éry pozvolna mizel. Ačkoliv by se mnou kupříkladu marxistický filmový teoretik Georges Sadoul nesouhlasil,²⁹¹ nikde se film tolik nepřiblížil masám jako ve Spojených státech amerických.

Sovětská kinematografie se vyvíjela velmi pomalu. Carský režim nenabízel vhodné podmínky pro její rozvoj a především až do Velké říjnové revoluce zde chybělo jak kvalitní technické zázemí, tak spolehlivá distribuce zahraničních snímků.

Po roce 1917 měl rozvoj filmu podporu i u samotného Lenina, který prohlásil: „Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film.“²⁹² Pro tyto potřeby nechal dovážet zahraniční filmy, které se měly stát inspirací pro nové domácí režiséry a zároveň učit masy lásce k pohyblivým obrázkům. S velkým ohlasem u vznikající filmařské obce se na přelomu let 1918 a 1919 konala opožděná premiéra Griffithovy *Intolerance*, která byla i přes svůj finanční neúspěch označována za nejlepší a největší soudobý film. Lev Kulešov, který jako jeden z prvních začal zkoumat narativní možnosti nového média, nutil své studenty opakovaně sledovat tříhodinový Griffithův epos a do detailu zkoumat každou scénu pro pochopení vyprávěcích technik velkého režiséra.

Nadšení pro Griffitha bylo v Sovětském svazu dokonce tak značné, že se traduje historka o Leninově pozvání režiséra, aby v nově zřízeném státním zřízení pomohl vybudovat kinematografii.²⁹³ Vzhledem k aktivní státní podpoře filmového umění a dovozu zahraničních snímků se zde začal utvářet prostor pro zajímavou tvorbu, která se stala zásadní pro vývoj kinematografie.

Velkým experimentátorem s možnostmi kamery a filmového vyprávění byl Dziga Vertov. Začal natáčet dokumentární snímky, za témata si vybíral prvky z každodenního života v Moskvě a kontrasty mezi světem venku a v továrnách. Lid se pro něj stal hybným mechanismem, ozubeným kolem v přístroji. Na tomto přístupu by nebylo relativně nic

do dvou protějších dveří. Jedny vedou do pokoje, který sdílí s falešnou manželkou (ve skutečnosti zlodějskou partnerkou), druhé jsou pak cestou k jeho milence.

291 Sadoul, zapálený marxista, ve své předmluvě k českému vydání jeho *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby* zdůrazňuje, že hollywoodský film slouží pouze propagaci imperialistického systému a nelze v něm hledat žádné umění. Je pochopitelné, že dílo je psáno tenděčně, ale sotva lze najít u jiného renomovaného filmového historika takové zásadní odmítnutí jedné větve kinematografie. Srov. SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. Praha: Odeon, 1963. Bez ISBN. s. 6 – 8.

292 Cit. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. s. 73

293 Jediným důvodem Griffithova odmítnutí mělo být otevření jeho nového studia Mamaroneck. Srov. dle COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1996. 0-393-96819-7. s. 136.

novátorského – s dokumentárními záběry běžného života přišli již bratři Lumièreové a symbolické propojení světa strojů a lidí lze spatřit v několika francouzských filmech, kupříkladu v Ganceho *Kole života*.²⁹⁴ Vertovův přínos spočívá v objevení dosud netušených možností filmové kamery, jejíž záběry mohou díky výsledné montáži vytvořit obraz prchavých dojmů člověka. Jedná se tedy v podstatě o impresionismus, pojatý ovšem jinou formou, než jak si jej osvojili francouzští filmaři.²⁹⁵

Vertovova montáž obrazů byla dynamická, často využíval nejen Griffithovský křížový střih, ale také proměnlivou délku záběrů a střídání detailu, polodetailu s polocelkem. Jeho záměrem bylo vytvořit naprosto přesné zachycení reálného života, kdy se kamera stávala zástupcem lidského zraku. Techniku pojmenoval kino-oko. Vzorovým manifestem jeho filmařského přístupu se stal slavný *Muž s kinoaparátom*,²⁹⁶ který svou dynamikou překonává i montážní snímky, jež v té době tvořili Ejzenštein s Pudovkinem. Scény natáčel přímo v moskevských ulicích, často tajně, aby zachytil přirozené lidské chování a prokládal je záběry samotného kameramana, dokonce i své manželky, pracující na střihu filmu, aby dosáhl efektu absolutního zapojení diváka do děje. Oko návštěvníka kina vše sleduje a „muž s kinoaparátom“ je jen jeho asistentem.

Osobnost Dziga Vertova zůstala lehce skryta ve stínu jiného výrazného představitele sovětského filmu. Sergej M. Ejzenštein byl - podobně jako Griffith (jehož dílu se věnoval i ve svých teoretických statích) - nadaný literát a všestranný umělec. Ve svém debutu *Stávka*²⁹⁷ přišel s konceptem kolektivního hrdiny. Divák už nesledoval boj jedné postavy, ale celé masy (či společenské třídy).

V tomto snímku se objevilo hned několik motivů typických pro socialistický realismus, rozvíjející se v sovětské kinematografii ve 20. a 30. letech 20. století. Jak napovídá sám název snímku, hlavním tématem je stávka dělníků v jedné z továren. V příběhu se objeví typické postavy – stávkokaz, chladnokrevný továrník i nešťastný muž, jehož chyba způsobila katastrofu v továrně. Právě na základě této události se odvíjí celý poměrně jednoduchý děj s jedinou zásadní myšlenkou, to jest odporem vykořisťovaných dělníků.

Ejzenštein zde poprvé použil techniku tzv. montáže atrakcí, v níž se „jakožto

294 *Kolo života* (La Roue). Rež. Abel Gance. 1923. Francie.

295 Francouzští režiséři využívali vícexpozíčních záběrů, střídavého barevného tónování a opakujících se motivů. Z hlediska narativního preferovali líčení osudů konkrétních hrdinů, které představovali herci. Zatímco Vertov angažoval neherce, nebo snímal nic netušící chodce.

296 *Muž s kinoaparátom* (Chelovek s kino-apparatom). Rež. Dziga Vertov. 1929. SSSR.

297 *Stávka* (Stačka). Rež. Sergej M. Ejzenštein. 1925. SSSR.

rozhodující živel vyzvedával *divák* a na základě toho byl učiněn první pokus o organizaci účinnosti a o uvedení všech druhů účinků na *diváka jakoby na společného jmenovatele* (bez ohledu na to, do jaké oblasti a k jaké dimenzi patří).²⁹⁸ Režisér vycházel z experimentů Kuleše a Vertova, volně řetězil zdánlivě nesouvisející záběry, aby vyvolal u diváka specifické emoce. V případě jeho prvotiny šlo například o záběr krávy na porážce, který se nečekaně objeví při zobrazení policejní snahy potlačit stávkou.

Ejzenštejn tuto metodu zdokonalil ve svých následujících snímcích. *Křižník Potěmkin*,²⁹⁹ byl opět postavený na davových scénách a montáži atrakcí. Víceméně totéž se dá říci i o *Deseti dnech, které otřásly světem*.³⁰⁰ Zatímco ve svých prvních dvou filmech použil sice překvapivé, ale jednoduše srozumitelné montáže, ve svém (podle vlastních slov) největším díle přišel už s komplikovanými symboly, které přestaly být srozumitelné běžnému divákovi. Z řad politických a kulturních špiček se snesla na jeho hlavu kritika, byl nařčen z formalismu, což byl ale jen dobový eufemismus pro „nebezpečnou výstřednost“ či „přílišnou intelektuálnost“. Ejzenštejn byl od té doby pod přísným dohledem. Po nevydařeném angažmá v Hollywoodu natočil až do své smrti v roce 1948 už jen několik filmů.

Kolegou i souputníkem byl Ejzenštejnovi Vselovod Pudovkin, který rovněž experimentoval s možnostmi montáže. Ve svém zpracování Gorkého *Matky*³⁰¹ i přes zápletku, nabízející možnost zpracování na bázi kolektivního hrdiny, se režisér raději přiklonil k individuálnímu průvodci příběhem. „Na plátně nelze ukázat lidskou masu [...] je zapotřebí člověka, hrdiny, kterého by divák miloval nebo nenáviděl.“³⁰² Tedy zatímco Ejzenštejn vytvářel ve svých snímcích iluzi o chování skupin lidí jako jednoduše myslících stád, Pudovkin přišel s daleko uvěřitelnější variantou. Jeho cílem bylo ukázat, jak revoluční události ovlivnily život konkrétního člověka.

Tuto myšlenku uplatnil i ve snímku *Bouře nad Asií*,³⁰³ kde se hlavním hrdinou stal mongolský partyzán využitý Angličany pro jejich imperiální zájmy. Pudovkin zde používá taktéž montáže, ale na rozdíl od Ejzenštejna volí čitelné asociativní prvky a tato technika má v

298 EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1959. Bez ISBN. s. 63.

299 *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Poťomkin). Rež. Sergej M. Ejzenštejn. 1925. SSSR.

300 Ten však prošel velmi obtížným schvalováním kvůli svému tématu (zobrazení událostí Velké říjnové revoluce). Navíc musel Ejzenštejn třetinu filmu přetočit poté, co v Sovětském svazu upadl Trockij v nemilost. *Deset dní, které otřásly světem* (Oktyabr). Rež. Sergej M. Ejzenštejn. 1927. SSSR.

301 *Matka* (Mať). Rež. Vselovod Pudovkin. 1926. SSSR.

302 Cit. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu*. s. 81.

303 *Bouře nad Asií* (Potomok Chingis-Khana). Rež. Vselovod Pudovkin. 1928. SSSR.

jeho filmech účel spíše narativní a dynamický než sugestivní.

S nástupem zvuku sice Pudovkin točil s daleko kratšími intervaly než jeho kolega, ale daleko více podléhal tlaku na tendenční zobrazování dějin carského režimu a ruské revoluce, které nadále zůstaly hlavními tématy nejenom něho, ale i dalších filmařů. Neuvěřitelný rozmach sovětského filmu, který nastal ve 20. letech byl rázem přetnutý ve stalinské éře. Došlo k úpadku, ze kterého se ruský film s čestnou výjimkou několika autorů nevzpamatoval dodnes.

Stalin v kontrastu s Leninovou slavnou větou o filmu prohlásil, že „Film [...] je nejsilnější zbraní masové agitace. Naším úkolem je využít ho.“³⁰⁴ Kinematografie tedy už nadále nebyla prostorem pro uplatnění uměleckých snah (které byly pro většinově pogramotnou ruskou populaci beztak nedocenitelné) ale dalším nástrojem upevnění moci bolševické vlády. Populárním žánrem se stala historická dramata se zbojníky nebo revolučními generály, kteří svým fyzickým zjevem nebo povahovými vlastnostmi připomínali Stalina. Džugašvili tak i přesto, že byl znám svou láskou k filmu, prakticky zlikvidoval originální (byť tématicky tendenční) sovětskou kinematografii, která spolu s německou, francouzskou a americkou představuje pro filmového historika to nejzajímavější, co se ve 20. letech minulého století urodilo.

Stejně jako v literatuře, i ve filmu lze najít svědectví o dané době. Často stylizované a přizpůsobené umělcovým záměrům, ale pokud dojde k rozšifrování této tendence, může divák či historik nalézt ve snímku dříve neodhalený obraz skutečnosti. Počátky kinematografie ovládalo ještě vynálezecké nadšení 19. století, proto většina prvních snímků byla dokumentární, nebo jen zachycovala roztomilé tanečnice v pohybu. I Meliès, který byl díky návštěvám Lumièrovských představení a brzkého začátku vlastní tvorby v podstatě u zrodu kinematografie, vystihl ve svém díle ono nadšení pro svět vynálezů, fantazie, exotických cest a netušených kulturních odlišností. Koneckonců i griffithovský svět má sice reálné základy, ale pohled na život je zkreslen režisérovou konzervativní jižanskou povahou a přesvědčením o mýtu „Zlaté doby Jihu“. Všechna jeho soudobá díla prezentují dobrotu, která vězí v každém Jižanovi. Jsou malovanou idylkou, již naruší jen nepřítel zvnějšku, nikdy nejde o souseda nebo blízkého přítele.

V tomto se velice liší německý expresionismus, který mimo jiné představoval i strach

304 Cit. dle COOK, David A. *A History of...* s. 193. Překlad JŠ.

jedince z vlastního okolí a nejistotu člověka v moderním poválečném světě. Tento Kafkovský prvek byl ještě více umocněn výtvarnou stránkou filmu, zdatnou režii a scénářem.

Sovětská montážní škola se snažila dynamizovat příběhovou strukturu technicky vybroušeným stylem střihu a kompozicí obrazů. Samotná dramaturgie tu hrála větší roli než komplikovanost děje nebo herecké výkony. Ejzenštejn vybíral herecké představitele na ulici a zásadně podle fyzického typu. Odraz reality v podání sovětského filmu byl pokřiven tendenčními nároky centrálně řízené kinematografie, výsledné produkty však pod svým schématickým a často až vyhlaným zevnějškem nabízely neotřelé filmařské postupy a hledání nových cest.

Zvukový film razantně přetnul nejzajímavější období němého filmu, který po počátečním váhání a značně amatérské tvorbě našel konečně svou řeč. Třicátá léta však neznamenal jen konec kinematografie bez mluveného slova, ale i politické a hospodářské proměny, které ovlivnily podobu a vývoj tohoto umění. Německo opustila po nástupu Hitlera k moci většina zdatných režisérů (Lang, Murnau, Lubitsch apod.) a Goebbelsovi chráněnci tvořící v duchu nacistické ideologie snímky propagující árijskou rasu, sdružení Hitlerjungen a naopak zavrhuující Židy jakožto věčné nepřátele nikdy nepředvedli nic, co by se dalo v rámci kinematografie považovat za umělecky přínosné (s výjimkou některých snímků Leni Riefenstaholové). Stalinismus v Rusku svými čistkami nejprve vymýtil problémovou inteligenci, a poté se ruští bolševici pustili do reformy všech odvětví umění, včetně filmu.

Zatímco v Sovětském svazu došlo k omezení rozkvětu filmu na základě politického tlaku, ve Spojených státech lze hovořit především o hospodářských důvodech. Studiový systém zavedl standardizaci filmové výroby, kdy výsledná podoba díla byla neustále střežena vedoucími pracovníky studia a finální sestřih často prováděl producent, nikoliv režisér. Na jedné straně pomohl tento postup rozvinout žánry, ve kterých byl Hollywood vždy silným hráčem na poli světové kinematografie, nepříjemným důsledkem byla však ztráta signifikantního autorského přístupu a naopak prohloubení určité stereotypnosti a šablonovitosti. Dějiny filmu však znají i jména těch, jimž se podařilo zachovat si svůj rukopis i v této době – Alfred Hitchcock, Frank Capra, Preston Sturges a především král komiků Charlie Chaplin.

Závěr

Charles Spencer Chaplin a David Wark Griffith – dva muži, kteří se zásadně zasloužili o vývoj kinematografie. První jmenovaný dokázal dodat hloubku grotesce a udělat z ní satiru soudobé společnosti. Druhý muž skrz film vytvářel své vlastní evangelium, v němž rozděloval podle vlastního úhlu pohledu svět na Dobro a Zlo, jejichž zápas nikdy nekončí. Vytvořil imaginární skutečnost, kde černá a bílá nebyly jen barvami filmových políček, ale i charakterových vlastností postav v této realitě žijících. Teprve výhra „světlých“ nad „tmavými“ umožní světu žít v blahobytu, který ale podle Griffitha není určen pro Afroameričany, děti neuznávající patriarchální systém a zbabělé Severany.

Chaplin byl ve svém pohledu na lidi je mnohem tolerantnější, s výjimkou nacistů a fašistů v *Diktátorovi*³⁰⁵ nenajdeme v jeho díle žádné nenapravitelné zlo. Místo neustálého hledání chyb na ostatních lidech se jeho hrdinové snaží sami čelit problémům. Griffithovi kladní hrdinové chybují jen nešťastnou shodou okolností, Chaplinův Tulák díky své povaze dokáže odhalit, že se dopustil omylu a okamžitě zahájit nápravu.

V mé práci jsem sledoval nejen chování samotných hrdinů ale také poselství, které oba režiséři ve svém díle ukrývají. Griffith tak činí především v mezititulcích, které jsou vypjatě patetické a byly v němé éře buď napodobovány, nebo naopak parodovány.³⁰⁶ Chaplinovo poselství je ukryto především v obraze, text mu slouží jen jako orientační bod, kolem něhož vrství scény, v nichž jeden pohled či gesto dokáže ve zkratce vyjádřit více než zdoluhavý slovní popis.

Tvorba obou režisérů však tématicky směřovala k soudobým problémům ve společnosti. Spojené státy americké se rychlým tempem staly největší světovou velmocí, životní tempo se změnilo, postoje mladé generace také. Uvolněná morálka jazzové éry je bližší spíše Chaplinovským rozpustilostem než staromilskému Griffithovi, ale i v jeho díle se příležitostně projeví záchvěvy pokrokových myšlenek. Oba muži se osobně znali, založili spolu dokonce slavnou společnost United Artists sdružující nezávislé režiséry a herce. Pod touto značkou pracovali v relativní tvůrčí svobodě, která nebyla sužována rodící se standardizací tzv. „studiového systému“. Oba za své názory draze zaplatili – Chaplin nuceným exilem, Griffith tím, že až do dnešních dní je považován za bigotního rasistu

305 *Diktátor* (The Great Dictator). Rež. Charles Chaplin. 1940. USA.

306 Srov. dle *Láska kvete v každém věku* (The Three Ages). Rež. Buster Keaton, Edward F. Cline. 1923. USA.

a přepisovatele dějin.

Šlo však o natolik silné osobnosti, že se ani jeden z nich nebál rizik vystávajících z častého stavění se proti proudu. Chaplin mohl klidně natáčet jednoduché, nijak nezávadné komedie ve stylu Harolda Lloyda, Griffith pro změnu tvořit velkolepé spektakly ve stylu Cecila B. DeMelliea. Oba ale vyrostli v nuzných poměrech a i přesto, že oba si určitý komfort dopřáli, značnou část svých příjmů investovali do dalších projektů, jejichž návratnost byla nejistá. Umělecký duch převážil nad duchem obchodním a oni zanechali ve svých dílech nejen otisk své osobnosti ale také obraz doby.

Ve své práci jsem Chaplinovu a Griffithovu tvorbu zanalyzoval podle kritérií vytyčených v zadání. Přestože si uvědomuji, že výzkum dalších pramenů může ukázat nové poznatky o obou umělcích a ani kritický rozbor jejich tvorby nemůže být nikdy úplný, pokusil jsem se o lehce interdisciplinární studii, která – jak doufám - dostatečně prezentuje možnosti filmového média jako pramene pro studium historie, stojícího na stejné úrovni jako jiná umělecká odvětví.

Bibliografie

Literatura

BARAN, Ludvík; BOJANOVSKÝ, Ilja. *Úvod do filmového obrazu*. 1. vydání Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1977. 177 s. Bez ISBN.

BAZIN, André. *Co je to film?* Praha : Československý filmový ústav, 1979. 240 s. Bez ISBN.

BÍLIK-ZÁHORSKÝ, Jozef. *Protokoly sionských mudrcov: [Plán Židov na ovládnutie sveta]*. 2. vyd. Trnava: vl. náklad, 1939. Bez ISBN.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha : AMU : NLN, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), 978-80-7106-898-3 (NLN).

BROŽ, Jaroslav. *Věčný tulák Charlie*. 2. vydání Praha: Orbis, 1964. 149 s. Bez ISBN.

COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1996. 1087 s. ISBN 0-393-96819-7.

DELUZE, Gilles. *Film. 1, Obraz – pohyb*. 1. vydání Praha : Národní filmový archiv, 2000. 298 s. ISBN 80-7004-098-X.

DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema; 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999. 448 s. ISBN 0-231-11095-2.

DOW, Mark. *American Gulag: Inside U.S. Immigration Prisons*. Berkeley: University of California Press, 2005. 413 s. ISBN 978-0520246690.

DUMAS ml., Alexandr. *Dáma s kaméliemi*. 5. vyd. Praha : Ikar, 1998. 174 s. ISBN 80-7202-228-8.

EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. 1. vydání Orbis: Praha, 1959. 370 s. Bez ISBN.

EJZENŠTEJN, Sergej M. *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vydání Praha: Orbis, 1961. 480 s. Bez ISBN.

FABE, Marylin. *Closely Watched Films: an introduction to the art of narrative film technique*. Berkeley, 2004. 279 s. ISBN 0-520-23862-1.

FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl 1, Světový problém*. Praha: B. Kočí, 1924. 252 s. Bez ISBN.

FORD, Henry. *Mezinárodní žid. Díl 2, Židé ve Spojených státech*. Praha : B. Kočí, 1924. 199

s. Bez ISBN.

FREDRICKSON, George M. *Rasismus: stručná historie*. Praha: BB/art, 2003. 157 s. ISBN 80-7341-124-5.

CHALMERS, David Mark. *Hooded Americanism: The History of the Ku Klux Klan*. Durham, 1987. ISBN 0-8223-0772-3.

CHAPLIN, Charles. *Můj životopis*. Praha: Odeon, 1967. 550 s. Bez ISBN.

JOHNSON, Paul. *Dějiny amerického národa*. Praha: Academia, 2000. 850 s. ISBN 80-200-0799-7.

KRÁL, Petr. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu*. Praha: Národní filmový archiv, 1998. 314 s. ISBN 80-7004-092-0.

KRAMER, Steven Phillip; WELSH, James Michael. *Abel Gance*. Boston : Twayne Publishers, 1978. 200s. Bez ISBN.

MACLEANOVÁ, Nancy. *Pod maskou ušlechtilosti. Ku-klux klan po první světové válce*. 1. vydání. Praha: BB/Art, 2007. 357 s. ISBN 978-80-7381-105-1.

MARCHETTI, Gina. *Romance and the "Yellow Peril" : Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1993. ISBN 978-05-2008-495-7.

MEDVEDEV, Žores Aleksandrovič. *Stalin a židovský problém: nová analýza*. Brno: Stilus, 2005. 285 s. ISBN 80-903550-3-X.

MICHEL, Joël. *Lynčování: zpráva o kruté minulosti USA*. 254 s. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-263-7.

Ottův slovník naučný XVI. Praha, Polička: Argo, Paseka, 1999. 1058 s. ISBN 80-7203-207-0 (Argo), 80-7185-237-6 (Paseka).

PATALAS, Enno; GREGOR, Ulrich. *Dějiny filmu*. Bratislava: Tatran, 1968. 477 s. Bez ISBN.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. 461 s. Bez ISBN.

ROBINSON, David. *Chaplin, The Mirror of Opinion*. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 205 s. ISBN 978-0253211606.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. 2. vydání Praha: Odeon, 1963. 616 s. Bez ISBN.

SADOUL, Georges. *Charlie Chaplin*. Praha: Orbis, 1954. 211 s. Bez ISBN.

- SMRŽ, Karel. *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce, 1933. 781 s. Bez ISBN.
- SOUKUP, František. *Amerika: řada obrazů amerického života*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1912. 262 s. Bez ISBN.
- SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy*. Přeložila Naďa Randová. 1. vydání Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2005. 318 s. ISBN 80-242-1383-4.
- SUCHÝ, Ondřej. *Exkurze do světa grotesky*. Praha: Práce, 1981. 119 s. Bez ISBN.
- SUCHÝ, Ondřej. *Charles Chaplin*. Praha: Horizont, 1989. 159 s. Bez ISBN.
- TESAŘ, Jan. *Mnichovský komplex*. Praha: Prostor, 2000. 255 s. ISBN 80-7260-035-4.
- TINDALL, George Brown; SHI, David E. *Dějiny Spojených států amerických*. 5. dopl. vydání Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 904 s. ISBN 978-80-7106-588-3.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. 1. díl, 1895-1918*. Praha: Panorama, 1989. 291 s. Bez ISBN.
- TOEPLITZ, Krzysztof Theodor. *Chaplinovo království*. Praha: Mladá Fronta, 1965. 348 s. Bez ISBN.
- TÖTEBERG, M. *Lexikon světového filmu*. 1. vydání Praha - Litvínov: Orpheus, 2005. 643 s. ISBN 80-903310-7-6.
- ULRICH, Gregor, PATALAS, Enno. *Dějiny filmu*. 1. vydání Bratislava: Tatran, 1968. 477 s. Bez ISBN.
- WILSON, Carter A. *Racism: from slavery to advanced capitalism*. Toledo: Sage Publishing, Inc., 1996. 271 s. ISBN 978-0-8039-7337-3.

Sborníky

- ATAŠEVA, P. M., ACHUŠKOV, Š. (eds.). *Charles Spencer Chaplin*. Praha: Čs. filmové nakladatelství, 1946. 165 s. Bez ISBN.
- HARK, Ina Rae (ed.) *American cinema of the 1930s: themes and variations*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007. ISBN 978-0-8135-4082-5.
- KEIL, Charlie, SINGER, BEN (ed.) *American Cinema of the 1910s - Themes and Variations*. Rutgers University Press: New Jersey, 2009. 278 s. ISBN 978-0-8135-4444-1.
- NOSTRAND, Richard L.; ESTAVILLE, Lawrence E.(eds.) *Homelands : a geography of culture and place across America*. Baltimore London : Johns Hopkins University Press, 2001. 318 s. ISBN 0-8018-6700-2.
- SCHNEIDER, S. J. (ed.) *1001 filmů, které musíte vidět než umřete*. Praha: Volvox Globator: Knižní klub, 2007. 960 s. ISBN: 978-80-7207-641-3.

SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.) *Stále kinema: antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha: Národní filmový archív, 2008. ISBN 978-80-7004-136-9.

Film

Abraham Lincoln. Rež. D. W. Griffith. 1930. USA.

Aféra Dreyfusova (L'Affaire Dreyfus). Rež. Georges Méliès. 1899. Francie.

Alonzo, muž bez rukou (The Unknown). Rež. Tod Browning. 1927. USA.

As It Is In Life. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

At' žije svoboda (À nous la liberté). Rež. René Clair. 1931. Francie.

Bláhové ženy (Foolish Wives). Rež. Eric von Stroheim. 1922. USA.

Boj o světovládu (Cabiria). Rež. Giovanni Pastrone. 1914. Itálie.

Být či nebýt (To Be or Not to Be). Rež. Ernst Lubitsch. 1942. USA.

Cesta na měsíc (Le Voyage dans la lune). Rež. Georges Méliès. 1902. Francie.

Cirkus (The Circus). Rež. Charles Chaplin. 1928. USA.

Četař York (Sergeant York). Rež. Howard Hawks. 1941. USA.

Dáma z Paříže (A Woman from Paris). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

Deset dní, které otřáslý světem (Oktyabr). Rež. Sergej Ejzenštejn. 1927. SSSR.

Děti svobody (America). Rež. D. W. Griffith. 1924. USA.

Děti velké revoluce (Orphans of the Storm). Rež. D. W. Griffith. 1921. USA.

Diktátor (The Great Dictator). Rež. Charles Chaplin. 1940. USA.

Dobrý voják Charlie (Shoulder Arms). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

Doktor Mabuse, dobrodruh (Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit). Rež. Fritz Lang. 1922. Německo.

Dollina dobrodružství (The Adventures of Dollie). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

Dracula. Rež. Tod Browning. 1931. USA.

Ecce homo! (The Crowd). Rež. King Vidor. 1928. USA.

Fantomas – À l'ombre de la guillotine. Rež. Louis Feuillade. 1913. Francie.

Faust (Faust - Eine deutsche Volkssage). Rež. F. W. Murnau. 1926. Německo.

Frankenstein. Rež. James Whale. 1931. USA.

Frankensteinova nevěsta (Bride of Frankenstein). 1935. USA.

Generální linie (Staroje i novoje). Rež. Sergej Ejzenštejn, Grigorij Alexendrov. 1929. SSSR.

Gibson Goddess. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Hearts of the World. Rež. D. W. Griffith. 1918. USA.

Hraběnka z Hongkongu (A Countess from Hongkong). Rež. Charles Chaplin. 1967. USA.

Chaplin bankovním sluhou (The Bank). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

Chaplin boxerem (The Champion). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

Chaplin falešným hrabětem (The Count). Rež. Charles Chaplin. 1916. USA.

Chaplin herečkou (The Masquerader). Rež. Charles Chaplin. 1914. USA.

Chaplin si vydělává na živobytí (Making a Living). Rež. Henry Lehrman. 1914. USA.

Chaplin strážcem veřejného pořádku (Easy Street). Rež. Charles Chaplin. 1917. USA.

Chaplin v parku (In the Park). Rež. Charles Chaplin. 1915. USA.

Chaplin vesnickým hrdinou (Sunnyside). Rež. Charles Chaplin. 1919. USA.

Chaplin vystěhovalcem (The Immigrant). Rež. Charles Chaplin. 1917. USA.

In The Border States. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

Intolerance. Rež. D. W. Griffith. 1916. USA.

Jazzový zpěvák (Jazz Singer). Rež. Alan Crosland. 1927. USA.

Kabinet doktora Caligariho (Der Kabinett des Doktor Caligari). Rež. Robert Wiene. 1920. Německo.

Kid. Rež. Charles Chaplin. 1921. USA.

Když bouře burácí (Way Down East). Rež. D. W. Griffith. 1920. USA.

Kolo života (La Roue). Rež. Abel Gance. 1923. Francie.

Král v New Yorku (A King in New York). Rež. Charles Chaplin. 1957. Velká Británie.

Křižník Potěmkin (Bronenosec Poťomkin). Rež. Sergej Ejzenštejn. 1925. SSSR.

L'Arrive d'un train à la Ciotat. Rež. Louis Lumière, Auguste Lumière. 1895. Francie.

La Sortie des usines Lumière. Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

Láska kvete v každém věku (The Three Ages). Rež. Buster Keaton, Edward F. Cline. 1923. USA.

Láskyplná překvapení (Les Surprises de l'amour). Rež. Max Linder. 1909. Francie.

Little Darling. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Lucky Jim. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Malý lékař a nemocné kotě (The Little Doctor and the Sick Kitten). Rež. G. A. Smith. 1901. Velká Británie.

Matka (Mat'). Rež. Vselovod Pudovkin. 1926. SSSR.

Matka a zákon (The Mother and the Law). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

Moderní doba (Modern Times). Rež. Charles Chaplin. 1936. USA.

Max svobodným mládencem (Max célibataire). Rež. Max Linder. 1910. Francie.

Muž s kinoaparátom (Chelovek s kino-apparatom). Rež. Dziga Vertov. 1929. SSSR.

Myš ve škole krásného umění (The Mouse in the Art School). Rež. G. A. Smith. 1901. VB.

Na západní frontě klid (All Quiet on the Western Front). Rež. Lewis Milestone. 1930. USA.

Napoleon. Rež. Abel Gance. 1924. Francie.

Neviditelný muž (The Invisible Man). Rež. James Whale. 1933. USA.

Občan Kane (Citizen Kane). Rež. Orson Welles. 1941. USA.

Orlem ukradené dítě (Rescued from an Eagle's Nest). Rež. J. Searle Dawley. 1908. USA.

Pan Verdoux (Monsieur Verdoux). Rež. Charles Chaplin. 1947. USA.

Parník Willie (Steamboat Willie). Rež. Ub Ibwerks, Walt Disney. 1928. USA.

Pád Babylonu (The Fall of Babylon). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

Pippa jde kolem (Pippa Passes). Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Po mnoha letech (After Many Years). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

Pokropený kropič (L' Arroseur arrosé). Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

Poslední štace (Der Letzte Mann). Rež. F. W. Murnau. 1924. Německo.

Poutník (The Pilgrim). Rež. Charles Chaplin. 1923. USA.

Pramen Panny (Jungfrukällan). Rež. Ingmar Bergman. 1960. Švédsko.

Pravidla hry (La Règle de Jeu). Rež. Jean Renoir. 1939. Francie.

Pražský student (Der Student von Prag). Rež. Stellan Rye, Hanns Heinz Ewers. 1913. Německo.

Princezna z Betulie (Judith of Bethulia). Rež. D. W. Griffith. 1914. USA.

Proboha! (Religulous). Rež. Bill Maher. 2008. USA.

Přehlídka národů (Olympia 1. Teil - Fest der Völker). Rež. Leni Riefenstahl. 1938. Německo.

Přehlídka smrti (The Big Parade). Rež. King Vidor. 1925. USA.

Psí život (A Dog's Life). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

Půjčka (The Bond). Rež. Charles Chaplin. 1918. USA.

Quo Vadis?. Rež. Enrico Guazzoni. 1912. Itálie.

Raskolnikow. Rež. Robert Wiene. 1923. Německo.

Repas de bébé. Rež. Louis Lumière. 1895. Francie.

Spekulant s obilím (A Corner in Wheat). Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Stávka (Stachka). Rež. Sergej M. Ejzenštějn. 1925. SSSR.

Světla ramp (Limelight). Rež. Charles Chaplin. 1952. USA.

Světla velkoměsta (City Lights). Rež. Charles Chaplin. 1931. USA.

The House with Closed Shutters. Rež. D. W. Griffith. 1910. USA.

The Chaplin Revue. Rež. Charles Chaplin. 1959. USA.

The Golden Louis. Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

The Kaiser, the Beast of Berlin. Rež. Rupert Julian. 1918. USA.

The Lonely Villa. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

The Voice of The Violin. Rež. D. W. Griffith. 1909. USA.

Triumf vůle (Triumph des Willens). Rež. Leni Riefenstahl. 1935. Německo.

Trouble in Paradise. Rež. Ernst Lubitsch. 1932. USA.

Upír Nosferatu (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens). Rež. F. W. Murnau. 1922. Německo.

Upíři (Les Vampires). Rež. Louis Feuillade. 1916. Francie.

Usměvavá paní Beudetová (La Souriante Madame Beudet). Rež. Germaine Dulac. 1920. Francie.

Úžasná událost (Mr. Deeds Goes to Town). Rež. Frank Capra. 1936. USA.

Vejplata (Pay Day). Rež. Charles Chaplin. 1922. USA.

Velká železniční loupež (The Great Train Robbery). Rež. Edwin S. Porter. 1903. USA.

Vozka smrti (Körkarlen). Rež. Victor Sjöström. 1921. Švédsko.

Výbuch křižníku Maine v rejde havanského přístavu (L'Explosion du cuirassé Maine). Rež. Georges Méliès. 1898. Francie.

Východ slunce (Sunrise: A Song of Two Humans). Rež. F. W. Murnau. 1927. USA.

Within Our Gates. Rež. Oscar Micheaux. 1920. USA.

Z lásky ke zlatu (For Love of Gold). Rež. D. W. Griffith. 1908. USA.

Zahaleči (The Idles Class). Rež. Charles Chaplin. 1925. USA.

Zápasníci (The Knockout). Rež. Charles Chaplin, Mack Sennett, Charles Avery. 1914. USA.

Země (Zemlja). Rež. Alexandr Dovženko. 1930. SSSR.

Zlaté opojení (The Gold Rush). Rež. Charles Chaplin. 1925. USA.

Zlomený květ (Broken Blossoms). Rež. D. W. Griffith. 1919. USA.

Zrození národa (The Birth of a Nation). Rež. D. W. Griffith. 1915. USA.

Zrůdy (Freaks). Rež. Tod Browning. 1932. USA.

Život amerického hasiče (Life of an American Fireman). Rež. Edwin S. Porter. 1903. USA.

Internetové zdroje

Cornell University Law School [online]. 2011 [cit. 2011-03-04]. 13th Amendment | LII / Legal Information Institute. Dostupné z WWW: <<http://topics.law.cornell.edu/constitution/amendmentxiii>>.

DIXON Jr., Thomas. *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*. [online]. Salt Lake City, 2008. [cit. 2010-05-24]. Dostupné z WWW: <<http://www.gutenberg.org/files/26240/26240-h/26240-h.htm>>.

DIXON Jr., Thomas. *The Leopard's Spots. A Romance of the White Man's Burden – 1865-1900*. [online]. Chapel Hill, 1998. [cit. 2010-05-24]. Dostupné z WWW: <<http://docsouth.unc.edu/southlit/dixonleopard/leopard.html>>.

ČSFD [online]. 2011 [cit. 2011-01-29]. D. W. Griffith - CSFD.cz. Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/reziser/2918-d-w-griffith/>>.

IMDb [online]. 2011 [cit. 2011-01-29]. D. W. Griffith - IMDb. Dostupné z WWW: <<http://www.imdb.com/name/nm0000428/>>.

JANÍK, Marek. ČSFD [online]. 2011 [cit. 2011-02-06]. Kabinet doktora Caligariho / Kabinett des Doktor Caligari, Das (1920) - Režie: Robert Wiene - Hrají: Werner Krauss, Conrad Veidt, Friedrich Fehér - CSFD.cz . Dostupné z WWW: <<http://www.csfd.cz/film/9756-kabinet-doktora-caligariho/zajimavosti/>>.

Silents Are Golden [online]. 1998 [cit. 2011-03-05]. Hearts of the World feature. Dostupné z WWW: <<http://www.silentsaregolden.com/heartsofworldfeature.html>>.

ROBINSON, Carlyle R. *The Private Life of Charlie Chaplin*. In: Liberty. 1972, 7, s. 25. Dostupné také z WWW: <<http://books.google.com/books?id=4wYAAAAAMBAJ>>.

Wikipedie [online]. 31.10.2010 [cit. 2010-11-03]. Protokoly sionských mudrců. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Henry_Ford>.

Resumé

The goal of my master degree was to show how the contemporary history is presented in movies of Charles Chaplin and D. W. Griffith. I built my thesis upon existing works about both directors and my personal experience with their films. I tried to compare different views of Griffith and Chaplin and find sources of their opinions. Bigot racist and conservative D. W. was nevertheless a man with a few progressive thoughts about society. Charlie, also known as Tramp or Charlot (in France), represents a great wise clown. His slapstick shorts was full of „kicking-butts“ scenes, but later he started satirize social issues, which means a lot for common poor Americans.

Movies of both directors are like mirrors – they hold images, which could be deformed, but they also hide a truth about contemporary society. Education, upbringing and place where they live – all these things formed two great artists and made them see the life in a way like they showed it in their films.

Přílohy

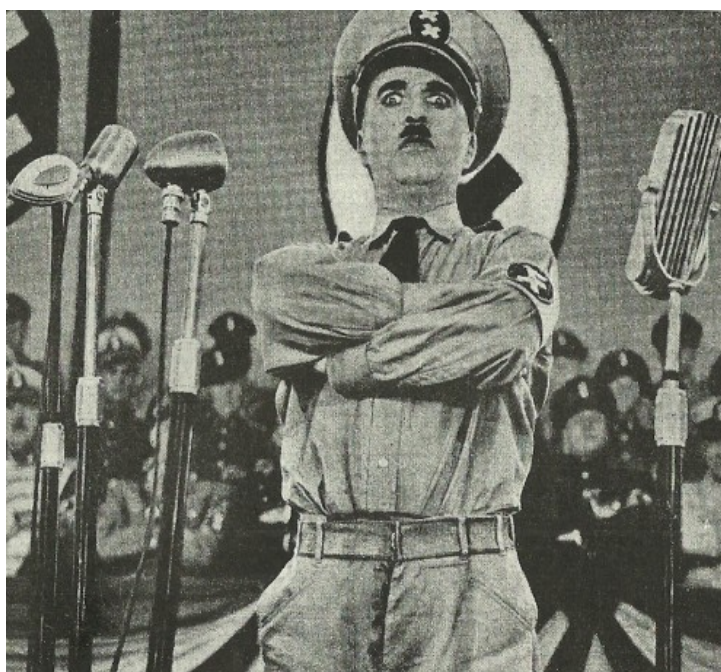
1. Boj lásky a nenávisti v Griffithově *Intoleranci* (1916) – Pád Babylónu a Moderní příběh



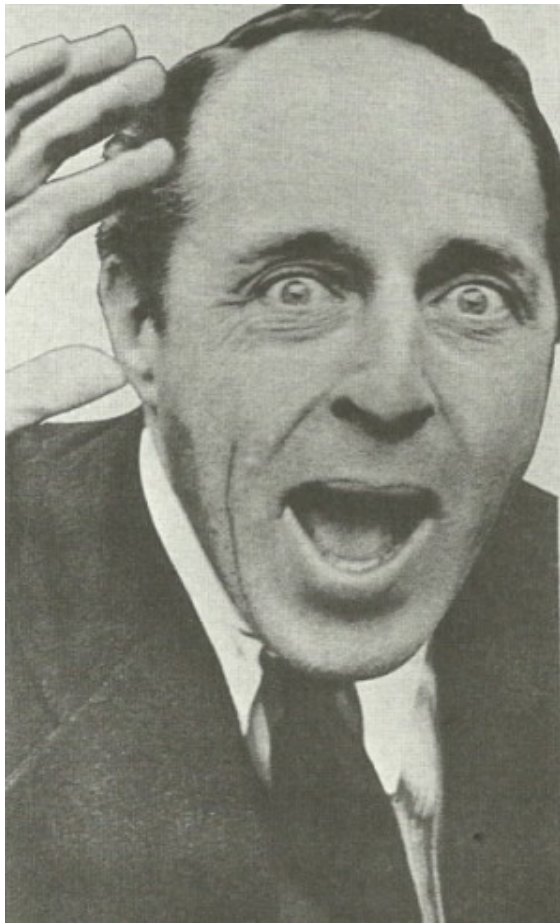
2. Obraz chudoby v Chaplinových snímcích – *Kid* (1921), *Světla velkoměsta* (1931), *Zlaté opojení* (1925) a *Moderní doba* (1936)



3. Obrazy rasismu v Griffithově *Zrození národa* (1915) a Chaplinově *Diktátorovi* (1940)



4. David Wark Griffith a Charles Spencer Chaplin



Zakládající členové United Artists: Douglas Fairbanks starší, D. W. Griffith, Mary Pickfordová, Charles Chaplin (zleva)