

FIG. 9. The effect of a film showing an approaching car. A Belgian cartoonist's view, 1905. Courtesy of Guido Convents.

Literatura - výběr:

- Jacques Aumont: The Image. British Film Institute 1997, Londýn. first: L'Image, Editions Nathan, Paris 1990
- J. Dudley Andrew: The Major Film Theories. An Introduction. Oxford University Press, 1976
- J. Dudley Andrew: Concepts in Film Theory. Oxford UP. 1984 (první kapitola: Stav filmové teorie - in: Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie, ČFÚ, 1991)
- Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewisová, New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond. London – Routledge, 1992.
- Richard Abel: French Film Theory and Criticism. Princeton University Press, 1993
- **John Hill, Pamela Church Gibson (eds.): Film Studies. Critical Approaches. Oxford University Press, 2000**
- **Robert Stam: Film theory. An introduction. Blackwell publishers, 2000**

Historie/teorie

- každá historie má svou teorii
 - Např. - éra se sklonem k esteticko-kulturním přístupům - nutnost ukázat umělecké mistrovství - vedlo Sadoula k dějinám mistrovských děl.
 - Esencialistický přístup - přesvědčení o vnitřní povaze média - Bazin - vedl k interpretaci každé změny jako cesty k úplné reprodukci reality
 - Kromě toho je teorie také součástí dějin - jako součást "diskurzivního motoru" pohánějícího film
-

Modernita

- Anthony Giddens: Důsledky modernity.
Praha, 1998;
 - (Ulrich Beck; Zygmunt Bauman)
-

Kinematografie a modernita

- Ben Singer: Meanings of Modernity – in: Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University Press 2001
- Ben Singer: Modernita, hyperstimuly a vzestup populární senzačnosti. In: Petr Szczepanik (ed.), Nová filmová historie. Herrmann a synové, Praha 2004
- Miriam Bratu Hansenová: Masová produkce smyslů: klasická kinematografie jako vernakulární modernismus. In: Petr Szczepanik (ed.), Nová filmová historie (The Mass Production of the Senses: Classical Cinema As Vernacular Modernism. In: *Reinventing Film Studies*. Eds. Christine Gledhill, Linda Williams. London: Arnold 2000, s. 332–350.)
- ---
-

-
- **modernita** – časový koncept – po předmoderní (tradiční) éře; před postmodernou
 - Modernita, nikoli *modernismus*
 - Jedno z možných pojetí: modernita – až s **proměnou vědecké revoluce do průmyslové revoluce na konci 18. a v 19. století**
 - období industrializace, urbanizace, migrace, rozvoje dopravy, ekonomické racionalizace, byrokratizace, vojenské mechanizace; masová komunikace, masová zábava, masový konzumerismus – v tomto kontextu došlo ke vzniku kinematografie – takže filmoví historici zdůrazňovali toto temporální pojetí modernity
-

-
- **Modernizace**
 - **Racionalita (Max Weber)**
 - **Kulturní diskontinuita**
 - **Mobilita a oběh**
 - **Smyslová komplexnost a intenzita**
-

-
- /Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Georg Simmel/
 - Dějiny a ekonomie smyslové percepce
 - Miriam Hansenová: vernakulární modernismus
 - Ben Singer: neurologické pojetí modernity
-



Fig. 1. Edison's telephonoscope, from *Punch's Almanac for 1879*. *Punch* 76 (9 December 1878): 11.
[Author's collection.]

-
- Richard Abel: French Film Theory and Criticism. Princeton University Press, 1993
 - Sabine Hake: The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany, 1907-1933 (1993)
-

Riccioto Canudo

- Poprvé píše o filmu 1907 - pojem “**sedmé umění**” – **1911** (“**Teorie sedmi umění**,” - In: *Illuminace* 1/1992). prostorová (architektura, sochařství, malířství) a časová (hudba, tanec, poezie) umění našla podle něj završení ve filmu. *Film je syntézou předchozích umění*
- spojení wagnerovského Gesamtkunstwerku s futuristickou důvěrou v dynamismus stroje
- spojení reálného a symbolického: mechanická reprodukce reality - a - stroj rychle kombinuje a střídá obrazy.
- schopnost symbolické expresivnosti: vyjádření emocionálního života postavy; - „kosmické duše umělce“; - „esence věcí“. kvazimystická vize

Václav Tille

- **docent (od roku 1903) srovnávacích**
 - **dějin literatury na pražské Karlo-Ferdinandově univerzitě**
 - **Text „Kinéma“ - 1908**
-

Francie – rané texty o filmu

- první specializované časopisy – spojené s velkými fr. filmovými společnostmi.
- Phono-Ciné-Gazette – první – 1905-09; vydával spolupracovník Pathé, Edmond Benoît-Lévy.
- řada diskurzivních modů – spojených s různými institucemi a praxemi – soupeřily o dominanci – mezi nimi byl diskurz filmu jako umění jen marginální.
- věda a průmysl
- vzdělání a morálka
- masová spektakulární zábava

-
- katolický časopis věnovaný filmu, fonografu a fotografii - la Fascinateur – 1903-14, vydáváno jako edukační průvodce velkým katolickým nakladatelstvím.
 - velmi vlivný, těžil ze zájmu katolíků o film – jako současně nový pedagogický prostředek a hrozba morálky
 - první knihy a manuály o filmu – 1906: La Théorie et la pratique des projections,...
 - první knihy o dějinách filmu, jeho povaze a funkcích –
 - Georges Demeny: Les Origines du cinématographe – 1909 (demeny – spolupracovník Etienne-Julese Mareyho
 - J. Rosen: Le Cinématographe: son passé, son avenir et ses applications – 1911
 -
 - deníky o filmu: první: leden 1908 – Comoedia
 - pak tři velké deníky – Le Petit Journal, Le Journal, Le Matin – pravidelné recenze
 - do let 1912-13 už pařížské deníky braly film vážně
-

- **věda a průmysl:**

- diskurz zaměřený na technologický výzkum – do kterého se zapojovaly např. společnosti jako Gaumont a Pathé – ve vztahu k reprodukci hloubky pole, barvy, a synchronní reprodukce zvuku a obrazu
 - Fascinace krajinami a pohybem v týdenících a dokumentárních záběrech,
 - fungovala vizuální fascinace v kinematografii před vývojem hvězd a žánrů;
 - divák byl spíš poután kinematografií jako technologickým aparátem, zaujat ideologií viditelnosti světa
 - reprodukce reality – jako prostředek vědění a identifikace – později důležité pro např. Louise Delluca, Jeana Epsteina – a později Bazina.
 - Pathé a Gaumont – předváděli a zdůrazňovali své technologické inovace a spojovali diskurz technologických inovací s diskurzem naturalistické estetiky
-

-
- **vzdělání a morálka:**
 - film jako nástroj edukace a informování.
 - Poč. 10. let – zprávy o užívání filmu na přednáškách o dějinách umění, organizování přednášek a diskuzí,...
 - koncept filmu jako historického dokumentu, který může zachránit události pro další generace
 - ústřední otázka, probíraná ve většině reakcí na film: je film nástroj morální reformy, nebo naopak nemorálního pokušení?
 - **masová spektakulární zábava:**
 - funkce filmu jako spektaklu a masové zábavy.
 - kino ve funkci moderního obchodního domu – nabízející komodity, pohledy, do kterých se lze ponořit
-

- **Film jako umění:**

- už 1907 – Edmond Benoit-Lévy – film definoval jako literární a umělecké vlastnictví
 - I tento diskurz měl původ ve filmovém průmyslu, jako strategie pro rozšíření a konsolidaci trhu.
 - Ve Francii – film chápán ve spojení s divadlem; podpora společností jako Film d'Art,
 - adaptace klasických i populárních dramát – to posilovalo spojení filmu a divadla, k potřebě hledat estetickou diferenci mezi nimi
 - např. Méliés – v osobě filmaře – auteuristická pozice
 - technické vlastnosti a možnosti filmu jako definiční znak
-

Francie – raná teorie

- 1. důvěra v subjektivní kinematografii. technické metody – pokusy o vyjádření stavu mysli.
- 2. linie – dobový modernistický zájem o redefinici povahy tématu v malířství a hudbě – směřováním pozornosti k formálním vzorcům vlastního mediálně specifického materiálu. Např. Léopold Survage – analogie mezi rytmem zvuku v hudbě a rytmem formy a barev ve sledu obrazů ve filmu.
- vize abstraktního filmu, kde by formy a barvy filmového obrazu fungovaly jako hudební noty.
- Survagův pokus o odklon od symbolistické estetiky – směrem k hudbě a k modernistické estetice čistě formální inovace.

- L. Survage: Barevné rytmy



Vachel Lindsay

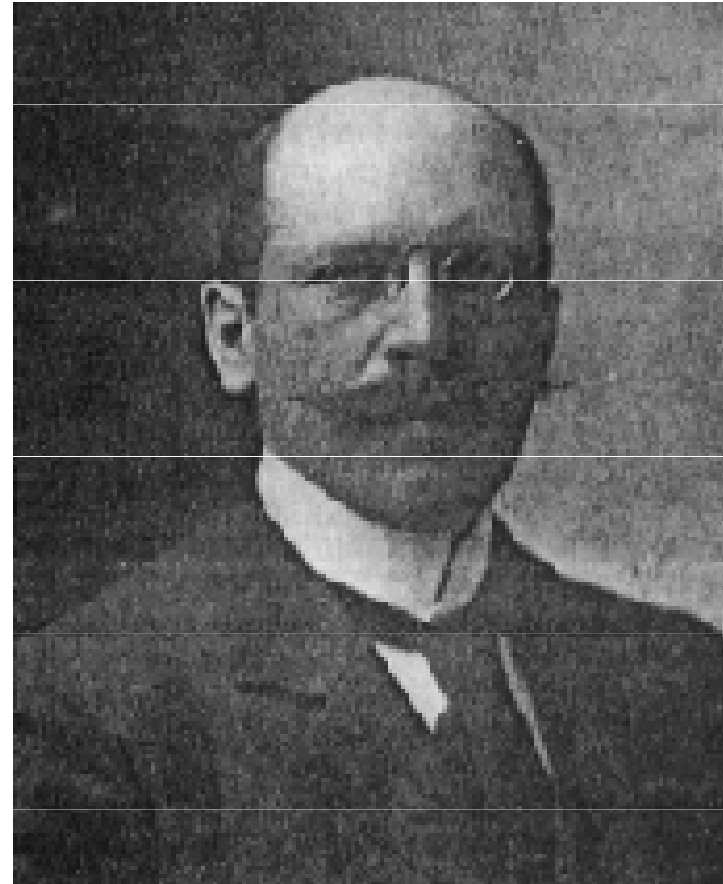
- *The Art of the Moving Image, 1915.*



Vachel Lindsay, ca. 1912

Hugo Münsterberg

- Psycholog a filozof z Harvardu. *The photoplay: a psychological study*. 1916. novokantovská filozofie
- **Film jako umění subjektivity**, napodobující způsob, jakým vědomí tvaruje fenomenální svět - osvojení času, prostoru a kauzality a přizpůsobení vnitřnímu světu – pozornosti, paměti, imaginaci, emocím
- psychotechnologie - spojení psychologie a mediální technologie



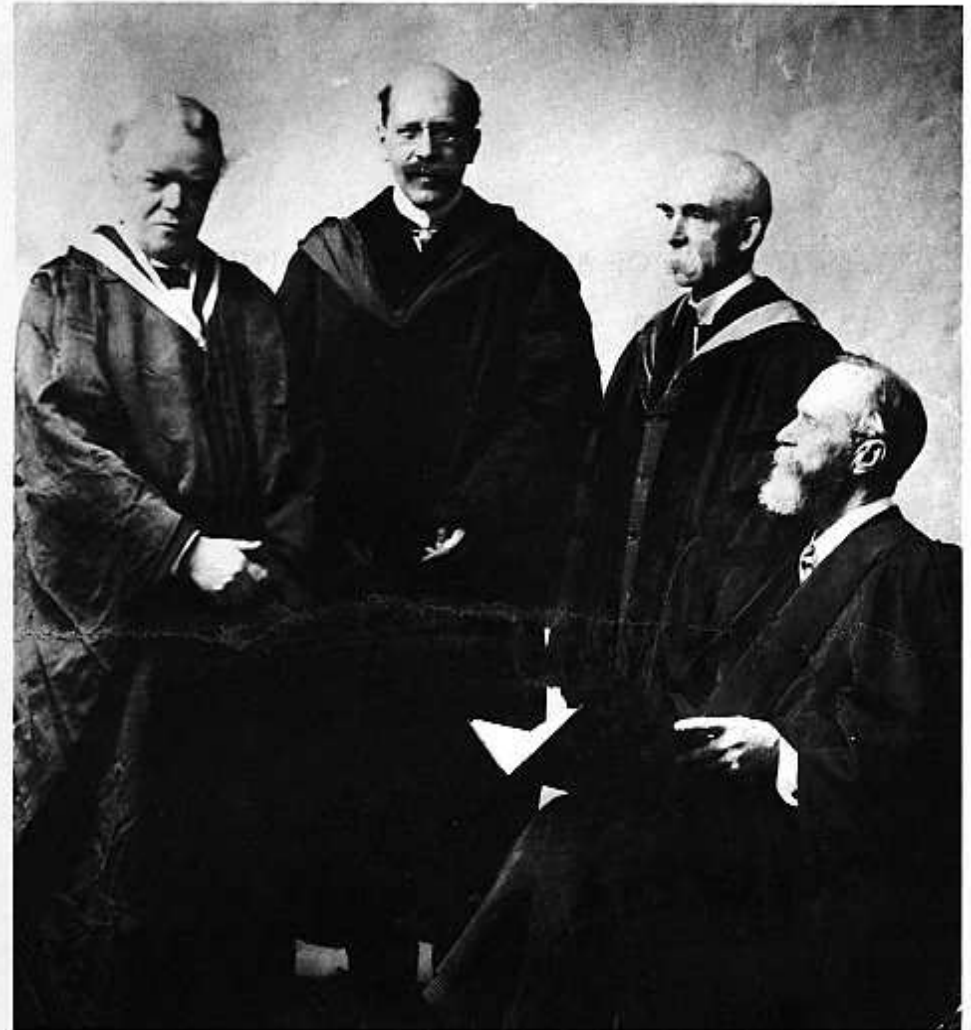
Odbočka: Gustav Meyrink - Golem - 1915

- In: Friedrich Kittler: Gramophone, Film, Typewriter. Stanford University Press, 1999
- simulace procesu asociace ve filmovém reálném čase. Jako simulace filmu předjímá Münsterbergovu teorii.

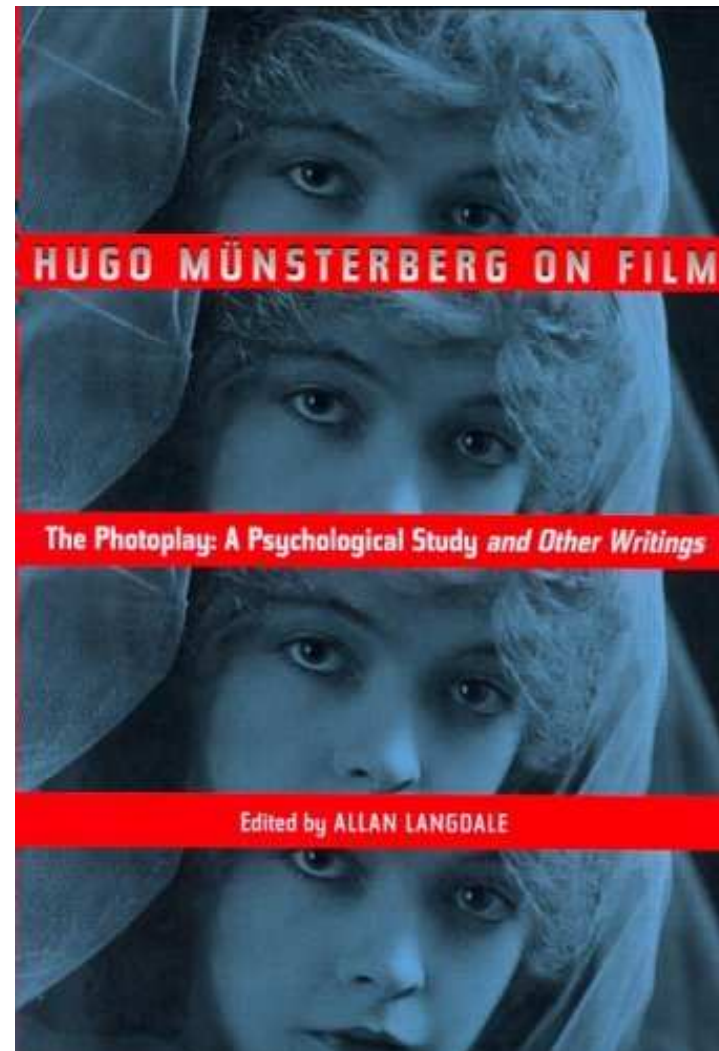
Münsterberg

- rozlišuje vnitřní a vnější vývoj filmu :
- – *vnější*: od předkinematografických prostředků k vývoji filmu.
- - hlavní zájem o *vnitřní* vývoj: estetické principy, vývoj nové umělecké formy.

- H.M. uprostřed, vpravo dole William James



- Fí-efekt, fí-fenomén
- Tvarová psychologie, Max Wertheimer
- za jistých podmínek je možné vnímat pohyb tam, kde reálně není – zdánlivý pohyb
- Falešný pohyb – souvisí s post-retinálními procesy (jde tedy o aktivitu mozku spíše než o retinální persistenci vidění (sítnice))



-
- **předjímá tvarovou (gestalt) psychologii**
 - Mysl organizuje percepční pole
-

Hierarchický model mysli

- Na primární úrovni – mysl vybavuje vnímaný svět pohybem na zákl. phi-fenoménu
- **analogie na první- nejnižší -úrovni– analogie mezi zaměřováním pozornosti mysli a mezi detailem nebo různými úhly kamery**
- Kinematografický proces je mentální proces, film je umění mysli
- **Na vyšší rovině – *mentální operace paměti a imaginace* – na straně filmu této rovině odpovídá **střih – organizuje práci kamery****
- **Nejvyšší mentální rovina – *emoce*, které Munsterberg chápe jako čistě mentální události – této rovině **odpovídá příběh (story)****

Debata o filmu ve Francii po 1. sv. válce; impresionismus, surrealismus

- **útoky** na film jako umění – z pozice, že filmu chybí rysy umění už ustavených
 - podobná pozice i v prvním textu Marcela L'Herbiera o filmu:
 - „Hermés et le silence“, duben 1918, Le Film

 - **obrana filmu** – probíhala na dvou liniích:
 - linie vysokého umění - Emile Vuillermoz
 - Louis Delluc, Philippe Soupault – Oslava filmu jako populárního umění
-

-
- linie vysokého umění - Emile Vuillermoz (hudební kritik)
 - film by se MOHL stát uměním tím, že bude vytvářet „krásné lži“, vyjadřovat myšlenky a pocity. Svoji roli viděl Vuillermoz jako roli edukátora, snažícího se odvést film od populárních formátů, nezajímal se ale o edukaci mas – nevěřil v jejich schopnost filmu porozumět. Podobně jako L'Herbier – nechť k popularizačním, demokratizačním vlivům filmu.
 - doporučoval speciální kina pro předplatitele, po vzoru elitních divadel, s pečlivě vybíraným programem pro znalce.
 -
 - Delluc – převrácení hierarchie vysoké/nízké umění; během války – obhajoval film jako mezinárodní umění, přední francouzský obhájce amerických filmů, podobně jako např. Philippe Soupault. Oslavoval film jako populární umění – nabízel přímé médium exprese a komunikace mezi lidmi.
 - Dellucovým oblíbeným kinem – nebyly elegantní měšťácká kina v západní části Paříže a na bulvárech, ale kina v dělnických čtvrtích – kam chodili „dělníci, pasáci,..“ – cenil si tyto diváky pro jejich „vkus, vnímavost, vhléd“ hlavně pokud jde o americký film.
-

- **4 hlavní koncepce filmu jako narativního umění, 4 odpovědi na to, jaké má mít film rysy:**

- **1. pozice progresivního mainstreamového filmového průmyslu:** např. vyjádření Charlese Pathého, nebo Henri Diamant-Bergera

- **2. pozice vycházející z realistické tradice francouzského umění a literatury** – obhájce: André Antoine

Cíl filmu: přesvědčit diváka o **pravděpodobnosti** prostoru a akce na plátně.

- **3. variace na realistický narativní film**

- Obhazuje původní narativy, přímo určené pro film

- **4. film jako médium pro vyjádření subjektivního života postav;** obhájce – Vuillermoz
-

-
- **pozice progresivního mainstreamového filmového průmyslu:** např. vyjádření Charlese Pathého, nebo Henri Diamant-Bergera (vydavatel filmových časopisů a knih, ale taky scenárista, režisér, pracoval i pro Pathého);
 - hlavní princip – vyprávět příběh – za to odpovídá především scenárista. Takže jako u divadla – hlavní text je scénář – ale ne jako adaptace, ale původní scénáře, zdůrazňující akci (Diamant-Berger). Režisér má být věrný záměru autora.
 - **protipozice – např. Delluc – filmař** je skutečný autor (např. Ince, Griffith, de mille, L'Herbier) – to je **zárodek koncepce politiky autorů**.
-

-
- **pozice vycházející z realistické tradice francouzského umění a literatury** – obhájce: André Antoine, divadelní, poté filmový režisér. Cíl filmu: přesvědčit diváka o **pravděpodobnosti** prostoru a akce na plátně.
 - Jmenoval principy, jak toho dosáhnout:
 - filmoví herci bez spojení s divadlem;
 - exteriéry;
 - užívání více kamer, které sledují herce v prostředí
 - - implikuje to pohyblivou kameru, dokumentární styl – předpoklad, že **realismus scény je rétorickou konstrukcí mnoha záběrů a měnící se perspektivy střihu.**
 -
-

-
- **variace na realistický narativní film** – vychází z reakce Delluca na filmy Antoina a dalších – kritizuje tyto filmy pro špatné, konzervativní herectví; a příběhy jako moc spleť a literární.
 - Obhazuje původní narativy, přímo určené pro film – např. brutální, jednoduché příběhy Thomase Inceho, nebo skandinávské filmy – Sjöstrom,...
 -
 - cíl – eliminovat mezititulky a spoléhat se výlučně na obrazy. Používat úplné neherce.
 - vznikla tak představa narativu založeného v profilmickém realismu a čitelného v samotné jeho akci
-

-
- **film jako médium pro vyjádření subjektivního života postav**; obhájce – Vuillermoz – *s jeho tréninkem v symbolistické estetice*.
 - – prolínačky, stíračky – magické prostředky přecházení mezi časovými obdobími, mezi přítomnou realitou a minulou vzpomínkou nebo fantazií.
 - – technické prostředky filmu mohly sloužit k vyjádření vnější reality, ale i vnitřní reality, - vzpomínky, sny, fantazie pronikající do narativní akce. – obrana cinégraphie.
-

Fotogenie

- **Louis Delluc – Fotogenie**, 1919, Česky in: *Film je umění*. uspořádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Orbis, Praha 1963



-
- reprezentace jako prostředku vědění, zprostředkování reality
 - Dellucův zájem o jedinečnost filmového obrazu a jeho **důraz na mediující sílu kamery** - odtud - k fotogenii - reálné jako základ reprezentace, ale transformováno kamerou/plátnem,
 - "zázrak filmu", který stylizuje, aniž by změnil pravdu
 - **Fotogenie: vidět věci tak, jak jsme je nikdy neviděli**
 - Estetická tvorba v případě filmu nezávisí na subjektivní invenci, ale na oku kamery, které odhaluje nové v již daném
-
- Louis Aragon – 1918 – zaměřuje se na to, jak může film izolovat a zvětšovat objekty skrze rámování – především v detailech – a pak je přeskupovat pomocí střihu
 - pro Delluca a Aragona:
 - Síla fotogenie - umožňuje přístup k novému světu tajemství;
 - - staví se proti klasické estetice koherence a jednoty uměleckého díla, místo toho preference diskontinuity; narušuje čas a prostor, příběh a podívanou - fotogenie má potenciál modernistické estetiky.
-

-
- fotogenie - jako výraz snahy o postižení čistého filmu, filmovosti,...
 -
 - **Louis Delluc: fotogenie**
 - pro **Delluca** – fotogenie je něco, co musí být získáno prací (i když s maximální elegancí), nevěří v “zázračnost” fotografie. Filmové umění je uměním režiséra (cinéaste).
 - **Louis Delluc - Fotogenie** - stať z roku 1919, uveřejněná ve stejnojmenném sborníku o rok později. Český in. *Film je umění*. usprádal Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Orbis, Praha 1963. s. 23
 - Důvodem ošklivosti soudobých fr. filmů je příliš strojená a pracná péče, často je prý lepší týdeník než samotný narativní film – “pochodující vojsko, stádo na louce, spuštění křižníku, dav na pláži, vzletnutí avionů, život opic nebo smrt květin”.
-

-
- Epstein: **fotogenie** – nejčistší vyjádření filmu (in: kinematografie viděná z Etny):
 - "jak jinak definovat nedefinovatelnou fotogenii, než že je pro film tím, čím je pro malířství barva ... tedy specifický prvek tohoto umění".
 - Fotogenie jako esence filmu, která odlišuje magický film od ostatních umění.
 - I pro Jeana Epsteina je fotogenie esenciální vlastnost filmu, která jej odlišuje od ostatních umění:
 - „Filmové umění bylo Louisem Dellucem nazváno fotogenií. Je to šťastně zvolený výraz, který by měl být používán. Co je taková fotogenie? Budu nazývat fotogenickým každý rys věcí, bytostí a duší, který zvyšuje její morální kvalitu skrze filmové zobrazení. A jakýkoli rys, který není zvětšen filmovým zobrazením, není fotogenický, není součástí filmového umění“ a dále dodává
 - „...pouze pohyblivé aspekty světa, věcí a duší se mohou nadít toho, že jejich morální hodnota bude posílena filmovým zobrazením.“
 -
 - Epstein tedy ztotožňuje fotogenii s „filmovým uměním“ a hodlá odpovědět na to, co je to fotogenie: namísto definice ovšem nabízí pouze – dosti neurčitou – charakteristiku vlastností toho, co je fotogenické.
 - J. E., Kinematografie viděná z Etny, s. 144, 146.
-

- **Ejchenbaum – Problémy filmové stylistiky (1927).**

- umění žije z toho, co nemá praktické využití - např. tanec se buduje z pohybů, které se nevyužijí v každodennosti; prvky každodenního života jsou využity nanejvýš jako materiál k nečekané interpretaci, k deformaci,.. (=groteska). To jsou "samoučelné" tendence umění, u filmu je to naplněno fotogenií.
 - Fotogenii pozorujeme na plátně mimo jakékoli vazby se syžetem - v postavách, v předmětech, v krajině. Vidíme věci nově a pociťujeme je jako neznámé. Fotogenický může být jakýkoli předmět, je to jen otázka metody a stylu.
 - Epstein: **fotogenie** – nejčistší vyjádření filmu (in: Kinematografie viděná z Etny) - "jak jinak definovat nedefinovatelnou fotogenii, než že je pro film tím, čím je pro malířství barva ... tedy specifický prvek tohoto umění". Fotogenie jako esence filmu, která odlišuje magický film od ostatních umění..
-

hledání specifičnosti filmu (1920-1924)

- toto období není jen období "impresionismu", jak je to často omezováno, ale více linií:
- **mainstreamový koncept narativního filmu**
- **proti** tomu dvě už dříve započaté linie – Vuillermoz x Delluc:
 - **1. elitismus**
 - **2. realistická linie** - Delluc, Moussinac
- další linie - **nenarativní, "plastická" koncepce** - Fernand Léger, Elie Faure
- Jean Epstein: **Nevědomí** má podle Epsteina vlastní "gramatiku" či logiku - nazývá ji **lyrosomie** - ta tvoří základ filmového umění.
- další linie – **surrealismus**:
 - první stopy – v esejích Louise Aragona a Philippe Soupaulta na konci 10. let
 - ale první artikuluje surr. teorii filmu - Robert Desnos - 1923.
 - surrealismus - dvě linie - první - naivnější - Desnos - film stále chápán jako reprodukce
 - druhá linie - Jean Goudal, Antonin Artaud - podobnost filmu a snu hledá Goudal spíš v jazyce, než v obsahu
 - Robert Aron

Jean Epstein

- Poetika obrazů, Herrmann a synové, Praha 1997
- sborník *Jean Epstein – cinéaste, poète, philosophe.* ed. Jacques Aumont, Paříž 1998, text Nicole Brenezové: *Ultra-moderna. Jean Epstein proti avantgardě* (vymedzovanie podľa figuratívnych hodnot) in: kinoikon 1/2000.
- Mysliaci stroj, Praha 1948



Jean Epstein:

- film – schopen vytvořit nový systém lyrosofického vědění – tím, že přináší nevědomé do vědomí, skrze extenzi jediného smyslu – vidění.
 - Předmětem filmu jsou spíše situace, než příběhy.
 - Fascinují ho situace příznačné pro pracovní podmínky industriální spol., mentální únava vyvolaná strojovou prací...
 - Film může odhalit a zkoumat nelingvistické, neracionální operace nevědomí v lidské existenci (ozvuky Freuda).
 - **Nevědomí** má podle Epsteina vlastní "gramatiku" či logiku - nazývá ji **lyrosofie** - ta tvoří základ filmového umění.
 - (kamera jakoby fungovala jako kovový mozek nezávislý na člověku, který proráží konvence lidské percepce a odhaluje "bytí samé,,)
-

Epstein

- Pro Epsteina je film **Myslící stroj** – film konstruuje, tj. myslí, obraz univerza.
- Film je pro Epsteina magický, protože má schopnost překračovat hranice reprezentace, jde “nad podobnost věcí” – transgrese, která nemá nic společného s avantgardním filmem.
- Filmy Vikinga Eggelinga, Richtera, Mana Raye jsou jen formy a rytmy, nejsou to “živé obrazy”. Vylučuje z pole kinematografie “film výtvarníků” (le cinéma de la plasticiens).
-
- **Kinematografie viděná z Etny**: objektiv kamery je oko ... obdařené nelidskými analytickými vlastnostmi. Je to oko bez předsudků, bez morálky, zbavené všech vlivů, které v lidské tváři a v lidských gestech vidí rysy, které my, zatížení sympatiemi a antipatiemi, zvyky a reflexy, už vidět neumíme. ... v této analytické schopnosti je pramen filmové budoucnosti. .. přístroj na zpovídání duší.
- Epstein – **detail** – duše obrazu – ve dvacátých letech (dosud často kritika – detaily lidského těla vyvolávaly dojem monstróznosti, nerealističnosti), detail jako specifický estetický prvek.

období 1925-29 – cinéma pur

- proti narativnímu filmu, ale nebyl to jednotný koncept - pojem pokrýval různé koncepty - absolutní film, abstraktní film, integrální film, plastická hudba, vizuální symfonie..
- Survage – barevný rytmus;
- Vulillermoz – hudební analogie
- Gromaire a Léger – plastické kompozice
- Dulacová - stavy mysli umělce emanují skrze vizuální symfonii tvořenou rytmickými obrazy.
- Henri Chomette
- - úplně se vyvaruje reprezentace - kaleidoskopický povrch rytmické harmonie
- Clair - důraz na rytmické vztahy mezi záběry a uvnitř záběrů

surrealismus

- surrealismus - dvě linie - první - naivnější - Desnos - film stále chápán jako reprodukce;
- druhá linie - Jean Goudal, Antonin Artaud - podobnost filmu a snu hledá Goudal spíš v jazyce než v obsahu. Kombinace racionálních a iracionálních prvků.
- film je schopen kombinovat racionální a iracionální prvky: geometrie linií a nelogičnosti detailu. – přemísťování, fragmentace, změna uspořádání běžných objektů a pohybů.
- rychlý sled filmových obrazů – překonává podobný halucinační stav navozený skrze např. automatické psaní – protože popření logiky může být přesvědčivěji dosaženo v čistě vizuálním médiu, osvobozeném od mluveného nebo psaného jazyka.
- Antonin Artaud: 1927: „Jestli film nevznikl proto, aby překládal sny nebo to vše, co ve vědomém životě sny připomíná, pak film neexistuje.“
- souvislost mezi pohyblivým obrazem a metaforickým procesem *écriture automatique* - - Breton - "psychický automatismus v čistém stavu, kterým je vyjádřeno skutečné fungování mysli".
- film jako vědomé halucinace, která spojuje realitu a imaginaci; film zkoumá absurdní a iracionální v každodenní existenci – představuje zpochybnění jak formalistickému přístupu čistého filmu (*cinema pur*), nebo abstraktního filmu – Léger, Richter, Eggeling, tak i estetiky impresionistického filmu.
- hlavní námítky surrealistů:
 - „čistý“ a abstraktní film věnují příliš pozornosti formálním aspektům na úkor obsahu
 - „modernistická“ technika zůstala spojena s konzervativními morálními a politickými principy
 - film má být inspirován situacemi každodenního života, které by byly v kontrastu s běžnou percepcí, s morálními a společenskými konvencemi, s náboženskou vírou. – aspirace na „revoluční“ filmový obraz



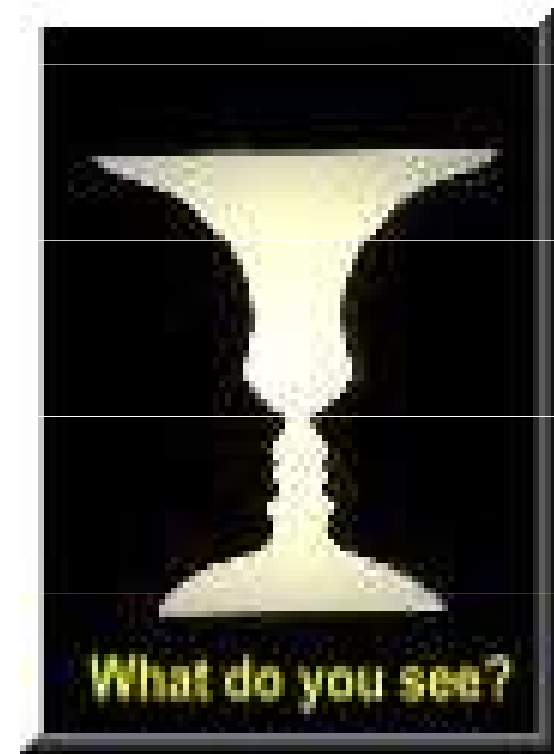
Rudolf Arnheim

- **1932 – *Film als Kunst*. "Film jako umění" - nejprve v němčině, pak v angl. přepracované verzi *Film as Art* - 57.**
- Kniha o psychologii vnímání uměleckého díla: *Art and Visual Perception* – poprvé publikována 1954.



-
- „Výmarská republika“ – od pádu monarchií v Německu 1918 po nástup nacistů 1933. ústava přijatá 1919 ve Výmaru.
 - filmová teorie psaná lidmi, kteří jsou zároveň filmoví kritici. Nevycházejí z práce v muzeích a archivech, ale z vlastní divácké zkušenosti- teorie založené na denících a poznámkách návštěvníků kina.
 - nepůsobil v akademických institucích; jeho teorie – podobně jako u jiných teoretiků tohoto období – se rozvíjela v prostředí kritických intelektuálů, médiem byl progresivní žurnalismus výmarské republiky - např. Weltbühne.
 - od 1928 kulturní redaktor tohoto levicového, liberálně orientovaného časopisu. Časopis v roce 1933 zastaven, Arnheim odchází do exilu.
 - Institut pro psychologii na univerzitě v Berlíně od 1923; zde působili zakladatelé Gestalt psychologie (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Lewin).
 - (Gestalt - konfigurace či forma, která je více než suma částí)
-

- gestaltpsychologie,
tvarová psychologie,;
angl. Gestalt psychology,
gestalt theory)



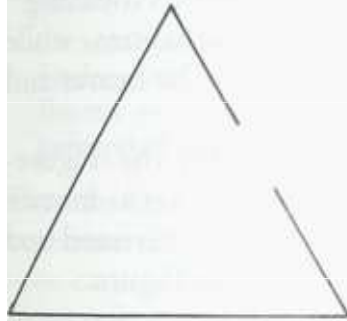
- **princip blízkosti:** bližší prvky jsou snadněji vnímány jako součást jedné formy.
 - **princip podobnosti:** prvky podobné formy nebo velikosti jsou snadněji vnímány jako náležející stejné kolektivní formě.
 - **princip kontinuity:** tendence doplňovat neúplnou formu; vidět linie nepřerušeně;
 - **princip společného cíle:** prvky, které se pohybují ve stejný okamžik – tendence vnímat je jako patřící k jedné formě.
- tyto principy – vypracovány mezi 20. a 40. léty. implikují, že existují vztahy mezi prvky figury, které jsou silnější než prvky samotné a že tyto vztahy nejsou zničeny proměnou samotných prvků. (Na tyto principy často odkazoval Ejzenštejn ve 30. a 40. letech). Ale pozdější neurologická vysvětlení tyto principy zpochybnila. Jakmile vstoupí do hry informace o hloubce, jsou tyto principy porušeny. Jsou proto dál zajímavé především pro nefigurativní obrazy, pro jednoduché a abstraktní formy – souvisí s některými teoriemi abstraktního umění, např. Kandinskij.



(a)



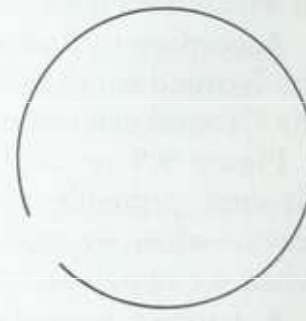
(b)



(c)



(d)



(e)



(f)



(g)



(h)



(i)



(j)

- Formalistická linie filmové teorie
- filmovým materiálem filmu jsou ty faktory, které jej činí *nedokonalým* napodobením reality.
- Arhneim: Kdyby materiálem filmu byla realita, film by nebyl uměním, protože umělec by nemohl médiem manipulovat, jen by reprodukoval, representoval realitu, a pozornost publika by se soustředila na to, co je reprezentované, ne na samotné **prostředky** representace.
- Film může být uměním jen natolik, nakolik se jako médium odchyluje od pouhého předkládání reality:
 - 1. Projekce těles na dvojdimenzionální povrch.
 - 2. Redukce hloubky a změna velikosti obrazu.
 - 3. svícení a absence barvy.
 - 4. rámování obrazu a vzdálenost od předmětu.
 - 5. absence časové a prostorové kontinuity díky stříhu.
 - 6. absence zapojení dalších smyslů.

1. Projekce těles na dvojdimenzionální povrch.

- Chaplin vystěhovalcem (The Imigrant, 1919) Arnheim - citlivost na vizuální aspekty filmu. Jeho popis scény z *Chaplin vystěhovalcem* by bylo možné charakterizovat jako přepnutí mezi gestaly:
- Scéna využívá toho, že divák ji vidí z určité neměnné pozice. Interpretace gestaltu zde závisí na Einstellung (framing) - rámování obrazu. Divák je uveden v omyl narativním kontextem.

Redukce hloubky a změna velikosti obrazu

- zdůraznění formálních vlastností obrazu; nedostatek hloubky – vnáší vítaný efekt nereálnosti; díky tomu je potlačen efekt konstantnosti velikosti formy, využitelný - viz např. Pudovkinův Konec Petrohradu

svícení a absence barvy

- - podobné jako u hloubky – nutnost spoléhat se na čb --- živý a působivý efekt bývá výsledkem
- malíř – na rozdíl od barevného filmu – nebere barvy připravené z přírody – ale tvoří je na své paletě; může se tak vhodnou volbou vzdalovat od přírody.
- Barevný film - je přinejlepším věrný přírodě – a pokud není, nelze to využít jako médium exprese

rámování obrazu a vzdálenost od předmětu

- - při běžném vnímání – neomezené pole vidění, možnost pohybu očí. Filmový obraz je omezen svými kraji.
 - možnost vést divákovu pozornost, zajistit moment překvapení.
-

absence časové a prostorové kontinuity díky střihu

- - film skáče v čase a prostoru – montáž umožňuje spojovat záběry situací z různých míst a časů.

absence zapojení dalších smyslů

- chybí pocit rovnováhy, kinestetická zkušenost. V každodenním životě víme, jestli se díváme nahoru nebo dolů, jestli se naše tělo pohybuje...
- ale divák nemůže říct, z jakého úhlu byl záběr snímán – předpokládá, aspoň pokud mu samotný motiv nenapoví jinak, že bylo snímáno přímo.
- př. – dr. Mabuse – pro demonstrování moci Mabuseho – jeho tvář se blíží, zvětšuje se, až zabírá celé plátno – ale zde se kamera pohybovala k herci, ne naopak.
-

-
- Arnheim chápe film jako **nerealistický**: - film sice reprodukuje řadu vizuálních prvků na celuloid tak, jak bychom je viděli na sítnici, ale náš dojem reality je dán řadou dalších komponentů.
 - Vidění je komplexní mentální operace, z níž retinální stimulace představuje jen část. Naše mysl kompenzuje to, co nám retinální obraz neposkytuje, ale fotografie (a film) to nedělá, protože je dvojdimenzionálním objektem. Kompozice fotografie nebo filmu je funkcí této neadekvátnosti. Fotografie není *psychologicky* realistická.
 - Film je umění založené na tom, co je *technicky* viditelné.
 - Surovým materiálem filmu jsou technická omezení schopnosti reprezentovat (Arnheim odmítá tendence usilující o co nejlepší reprezentaci světa
 - – podle Arnheima je nutné této tendenci zabránit, aby bylo možné využít film pro vyšší účely). Film není založen na estetickém využití něčeho ve světě, ale na využití procesu, používaného k reprezentaci světa.
-

Béla Balázs – (Herbert Bauer), 1884-1949

- 1924 – esej *Der sichtbare mensch – viditelný člověk*
- 1930 - Duch filmu - Der geist des films
- 1945 - Iskusstvo kino (přednášky)
- *film – Werden und Wesen einer neue kunst (1949): Film – růst a podstata nového umění (1958)*



-
- Účast na maďarské revoluci – Maďarská republika rad, 1919; musel odejít,
 - Vídeň, pak Berlín – 1926-1931
 - 1924 – esej *Der sichtbare mensch – viditelný člověk* – mj. jedna z prvních studií zabývajících se přímo otázkou filmového jazyka; část přeložena - Podstata filmu - in Film je umění. ed. Brož, Oliva, 63
 - 1930 - Duch filmu - Der geist des films;
 - 1933 příchod nacismu, odešel na 12 let do SSSR
 - 45 zpět do Maďarska,
 - 1945 – Iskusstvo kino – rusky – přednášky
 - po jeho smrti vyšla kniha *Der film – Werden und Wesen einer neue kunst: Film – růst a podstata nového umění* - vydáno ve Vídni 1949 - vyšla slovensky (1958).
 - psal recenze a eseje do Der Tag, Die Rote Fahne, Die Weltbühne, Die Filmtechnik
 - autor scénářů –
 - spolupráce na scénáři k Pabstově Žebrácké opeře, - 31
 - 32 – píše a režíruje s Leni Riefenstahlovou Modré světlo.
 - scénář k filmu Někde v Evropě, režie Géza Radványi, 47
-

Viditelný člověk

- Balázsovo uvažování o filmu ve 20. letech ho uvádí do souvislosti s utopisty, věří, že film není jen nové umění, ale i nový nástroj vědění, film nejen zaznamenává realitu, ale proniká jí.
- Paralela s Jeanem Epsteinem, s Vertovem, ale i s pozdějším textem Benjamina
- Text Viditelný člověk:
- pozornost věnována expresivním vlastnostem filmu
- Jazyk těla má sjednocující a zrovnoprávňující kvality – na rozdíl od oddělení vyvolaného jazykem, film naplňuje sen o komunikaci beze slov. Univerzální jazyk těla ukazuje cestu k ráji, k sociální utopii.
- Film se stává novým uměním mas – a pro masy.
- přesouvá zájem od herce a výrazu tváře k detailu a tváři věcí.
- Model antropomorfní poetiky.
- Detail odhaluje tvář – je uměním důrazu. Je základem a materiálem poetiky filmu.
- „.... objekty obvykle před svojí tváří nesou závoj. Je to závoj tradičního a abstraktního pohledu na věci. Umělecká exprese tento závoj strhává. ...
Film je zdrojem a snad jediným legitimním domovem expresionismu.“

-
- Stylizace znamená znovuodhalování skrytého jazyka. Ten se nejzřetelněji projevuje ve vztahu k lidskému tělu, ale také ve vztahu ke krajinám a městským krajinám. Stylizace přírody je podmínka pro to, aby se film stal uměleckým dílem.
 - Proti zdánlivému naturalismu filmového obrazu má působit jako protisíla stylistické tvarování fotografické, mechanické reprodukce.
 - Estetická dimenze filmu spočívá podle Balázse v expresi, kterou propůjčuje objektům.
 - Substance života se rozvíjí před kamerou a komunikuje skrze vizuální expresi své esence.
 - Preferovaná témata filmu se snaží tento zázrak zachytit: odtud pochází fascinace přírodou a každodenním životem, potěšení z pohybu, honiček, senzací, mimořádná působivost dětí a zvířat.
 - “Film může stroji dodat tvář a v pohybu tyto rysy získávají hrozivý výraz“.
 - Antropomorfní vizualizace objektů, neživých věcí, umožňuje transformaci světa mrtvé hmoty do animistického kosmu.
 - Estetická dimenze filmu spočívá podle Balázse v expresi, kterou propůjčuje objektům.
-

-
- revolučnost filmu – film je dítě kapitalismu a nese jeho ducha, ale nemusí tomu tak být; film nakonec kapitalismus zničí – duchovní atmosféra kapitalismu je v opozici k esenci filmu, která touží po konkrétním, smyslovém, po bezprostřední zkušenosti věcí. – romantický antikapitalismus, víra ve „viditelného člověka“.
-

■ “Duch filmu”:

- definuje estetické možnosti filmu spíš v pojmech techniky, než tématu.
- ztotožňuje filmové umění s uměním kamery. Kameraman chápán jako centrum umělecké kontroly.
- Film je umění jen tehdy, když je natáčen produktivním, ne re-produktivním způsobem; jestliže se právě skrze natáčení scén (ne skrze herectví a mizanscénu) rozvine kreativní výraz ducha, duše a emocí.
- „kamera vnáší mé oko do obrazu. Dívám se na věci přímo z prostoru filmu. Jsem obklopen postavami filmu. .. takový druh identifikace se neobjevil v žádném jiném umění”
- mikrofyziognomie: „kamera se pohybuje stále blíž, odhaluje ve tváři dílčí fyziognomie, které prozrazují něco jiného, než celkový výraz naznačuje. Marně mračí obočí a blýská očima – kamera se pohybuje ještě blíž, izoluje jeho bradu, ukazuje jeho zbabělost a slabost. Celkovému výrazu vládne úsměv – ale nos, ušní lalůček, krk – to vše má svoji vlastní tvář. A když jsou ukázány izolovaně, prozrazují krutost, marně skrývanou hloupost. V takovéto detailní analýze už „celkový dojem“ nepřevládá. ... detail kamery se zaměřuje na nekontrolované malé oblasti tváře – a je tak schopná fotografovat nevědomí.“

-
- I když lidská mysl může asociativně spojit pád cara a pád sochy, ale je to zneužití esenciálně vizuálního média.
 - důvěra v kreativní potenciál filmové techniky
 - B. je blízko Arnheimovi – pro oba je vidění formativní;
 - plátno chápou jako obrazový rám, v němž filmař organizuje svůj předmět do signifikantních vzorů.
 - Protože veškeré vidění je kulturní, ne přírodní, umělec nezrazuje realitu, když ji deformuje, proměňuje...
 - ale i když Balázs aplikuje teorii vizuálního zkreslení, je v jádru konzervativní – toto zkreslení musí být užito ve vztahu k naturalistickému kontextu pozadí.
 - Nepřirozené úhly kamery mohou být použity jen v té míře, v jaké umožňují stále ještě se orientovat v obraze a odlišit známé a neznámé.
 - odmítá extrémní metaforickou a intelektuální montáž - odmítá např. dramaticky nemotivované pojmy – např. pád cara a zřícení sochy – v Deset dní, které otřásly světem
-

Ruský formalismus

- (Roman Jakobson: Dialogy. 1993)
- - **Moskevský lingvistický kroužek** - zal. 1915 - Jakobson, Petr Bogatyrev, Grigorij Vinokur;
- - **Společnost pro studium poetického jazyka** - Viktor Šklovskij, Jakobson, Jurij Tyňanov, Boris Ejchenbaum - OPOJAZ zal. 1916.
- - Poetika Kino - 1927
- - Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Sestavil: Peter Mihálik, Bratislava 1986

-
- potlačovat reprezentační dimenzi textu ve prospěch autonomní, čistě literární dimenze
 - důraz na *konstruování* uměleckého díla-umění chápou jako systém znaků a konvencí, a ne záznam
 - potlačit obvyklý pohled na umělecké dílo jako na mimesis (tj. zobrazení skutečnosti) a na její místo dosadit dominanci formy
-

-
- Laurence Sterne - Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho
 - Puškinova - Evžen Oněgin:
 - A hle, již mrazem dech se úží,
 - květ jinovatky stříbří pláň...
 - A čtenář, zvyklý na rým: růži,
 - jej přijímá jak nutnou daň.
-

Fabule x syžet

- FABULE - Viktor Šklovskij - (story, příběh) - vztahy mezi postavami a jednáními, tak, jak se chronologicky odvíjejí. Pozdější definice: řetěz příčin a následků v čase a prostoru. Jde o syrový materiál nebo základní osnovu příběhu, předcházející umělecké organizaci.
- Tato imanentní příběhová struktura je komplikována a expandována v syžetu. Syžet - umělecká organizace, nebo deformace, kauzálně chronologického řádu událostí

-
- Pro Šklovského je koncept syžetu základní pojem ozvláštnění - základní uspořádání fabule je chápáno jako známé, události přicházejí v posloupnosti, události jsou spojeny vztahem příčiny a následku.
 - Při tvorbě syžetu jsou do popředí stavěny umělecké prostředky, které jsou příčinou ozvláštnění nebo deformování fabule
-

-
- Šklovskij - film má blíž k próze než verši - zdůrazňuje spojení syžetu a fabule. Důraz na formální řešení nebo na příběh odlišuje dva „žánry“: Chaplin – Dáma z Paříže - založena spíš na příběhu než na formální uspořádání, vzoru - takže blíž próze.
 - Vertovův film Šestina světa - formální opozice je základem; opakování, paralelismus, - blíž k poezii. Oceňováno formalisty pro osvobození od nartivního postupu, od lineárního času,... Matka - Pudovkin - začíná jako próza, ale končí opakováním obrazů, jako čistě formální poezie.
-

-
- Šklovskij - fabule jako materiál narativní aktivity;
 - **Tyňanov**: fabule je konstrukt, projekce divák a nebo čtenáře, který se při hledání příběhu spoléhá na vodítka poskytnutá sémantickým nebo stylistickým pojivem děje.
 - Pro Tyňanova se nejlepší díla obejdou bez fabule: poetický film se odvíjí na zákl. syžetového vzoru a formálních variací. Poetický film je film bez příběhu. Film je blíže verši než próze.
-

dominanta

- umělecký text - jako **dynamický systém**, kde jsou textuální prvky charakterizovány dominantou - jeden prvek, např. rytmus, postava nebo syžet - dominuje uměleckému textu. Poprvé - Tynanov,
- slavnější Jakobsonův text - **Dominanta** - prvek, který ovládá a transformuje ostatní prvky - nemusí se jednat o jednotlivé umělecké dílo, ale třeba o epochu jako celek. (např. v romantismu byla nejvyšší hodnota přiznávána hudbě).
- Jakobsonův pojem dominanty je statictější než pojem Ejchenbauma a Tyňanova: Jakobson: Dominanta: ústřední prvek uměleckého díla: ovládá, determinuje a transformuje ostatní komponenty;
- Ejchenbaum: Obvykle některý prvek konfigurace uměleckého díla zaujímá vedoucí roli, ostatní pak tuto dominantu doplňují, intenzifikují ji skrze harmonii, posilují skrze kontrast a obklopují ji hrou variací. Dominanta je totéž jako kostra v organickém těle: obsahuje téma celku, podporuje tento celek, vstupuje s ním do vztahů." Od tohoto organického pojetí se ale později Ejchenbaum vzdálil - později nechal umělecké dílo jako harmonický soulad částí - umělecké dílo je výsledkem boje mezi různými formotvornými prvky; je to vždy určitý kompromis.
- Toto pojetí formulované v roce 1922 klade důraz na dynamičnost uměleckého díla a tím také vyzývá diváka k aktivní percepci - ne ke kontemplaci sjednoceného, statického celku.

-
- Tyňanov (1923): Dynamická forma vzniká interakcí, prosazováním jedné skupiny prvků na úkor jiných. Umění žije touto interakcí a bojem. Bez tohoto vjemu podřízení a deformace ostatních faktorů jedním faktorem by nebylo umění. Jestliže tento vjem interakce prvků zmizí, dochází k automatizaci. (dominanta je tedy spojena s ozvláštněním - dílo zahrnuje pasivní, automatizované prvky, které jsou podřízené ozvlášťujícím prvkům).
 - Dominanta umožňuje explicitně určit důležitější prvky nebo struktury v díle a vnímat dynamický vztah mezi podřizujícími a podřízenými prostředky. Dominanta může podle Tyňanova být uplatněna na jednotlivé dílo, autora, umělecký druh...
-

-
- Příklady analýzy dominanty: Šklovskij - Dickensova Malá Dorritka - jako příběh s tajemstvím - ačkoli jen jedna linie příběhu to splňuje přímo; ale podle Šklovského Dickens roztáhl tento prostředek na ostatní části. Jedna syžetová linie si podřizuje ostatní a zajišťuje tak i jejich ozvláštňení.
 - Jednotliví autoři často používají podobné dominanty ve více svých dílech: můžeme se tak snažit o zachycení dominanty jejich díla; Ejchenbaum: eseje o O'Henrym - dominantou je překvapivý konec, což O'Henryho vede k ironii a parodii; nedostatek psychologické hloubky postav, které jednají čistě v souladu s mechanismem akce. Základním stylistickým prostředkem je konfrontace zdánlivě nesouvisejících a tím překvapujících slov, myšlenek, pocitů, ... Překvapení coby prostředek parodie tak slouží jako organizující princip i samotné věty. Překvapení ovládá formu.
 - Dominanta je prostředek použitelný i pro zachycení historických změn ve velkém měřítku. Šklovskij se tak snažil zachytit vývoj románu
-



Sovětská montážní škola

- **Matthew Teitelbaum, ed.: Montage and Modern Life 1919-1942. MIT Press, 1992**
- **Jurij Civjan: Lines of resistance. Dziga Vertov and the Twenties. Le Giornate del Cinema Muto, 2004**
- **Denise J. Youngblood: Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge University Press, 1992**
- **Vance Kepley, Jr.: Mr. Kuleshov in the Land of the Modernists. In: Anna Lawton (ed.), The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Society. Routledge, 1992**
- **Vance Kepley, Jr.: „Cinefication“: Soviet Film Exhibition in the 1920s. Film History 6, 1994, č. 2, s. 262-277**
- **Peter Kenez: Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin. I. B. Tauris, 2001**
- **Lynn Mally: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia. University of California Press, 1990**
- **Orlando Figes: Natašin tanec. Kulturní historie Ruska. Beta, 2004**
- **Michail Jampolskij: Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor. In: Richard Abel: Silent Film. Rutgers university press, 1996**
- **David Bordwell: The Cinema of Eisenstein. Harvard University Press, 1993**
- **Miriam Bratu Hansenová: Masová produkce smyslů: klasická kinematografie jako vernakulární modernismus. In: Petr Szczepanik, ed., Nová filmová historie.**

-
- sovětský filmový průmysl
 - I. Nová ekonomická politika od 1921
 - růst sov. kinematografie po roce 1924
 - NEP: 1921 – 1928

 - 1924 – cca 95% filmů v kinech: dovoz ze zahraničí, do 1924 převažovaly německé, od toho roku americké.
 -
 - Sovkino – dvojí strategie – dovoz zahr. hitů a produkce vysokorozpočtových zábavních filmů
 - období 1926-28 – vrchol produkce co do množství, 1928 – 148 filmů
-

Kulturní revoluce:

- první pětiletý plán – 1929
- kult. revoluce – v kinematografii – zahájení březen 1928, po stranické konferenci o kinematografii
- Sovkino zrušeno 1930 – místo něj Sojuzkino
- konec kulturní plurality, kinematografie má sloužit industrializaci
-
- I.fáze – 1928-30:
 - změna – výrobní plán Sovkina – už není zaměřený na zábavní filmy, ale na „nové socialistické vztahy“
-
- II.fáze – 1930-32:
 - pokles produkce – 147 filmů 1930, 90 filmů 1932, 35 v roce 1933
 - současně – 1932 – nulový dovoz!

Konstruktivismus

časopis Kino-Fot

- Vladimír Tatlin
- Alexandr Rodčenko



-
- zakládající manifest – 1921 – distancování se od dějin umění,
 - umělecké projevy odmítli jako individualistické a pro novou společnost nepodstatné.
 - Jako „konstuktéři“ a „technici“ – vyrábějí praktické předměty – např. Vladimír Tatlin – návrhy šatů a uniforem pro dělníky.
 - hledání sociálně užitečného umění – konstruktivismus – přirovnávání um. díla ke stroji
 - Majakovskij: „Ne již konstruktivismus umělců, kteří zprohýbají výborný a nezbytný drát a plech do zbytečných struktur. Ale konstruktivismus, který chápe umělcovo formální zpracování jenom jako inženýrství, jako práci nezbytnou k tomu, aby byl ztvárněn celý náš praktický život.“ (in: Miroslav Lamač: myšlenky moderních malířů)
 - konstruktivismus: vítal proces industrializace, umělec jako inženýr organizující surový materiál do celku;
 - praktická funkce umění, cíl: změnit vědomí lidí; připravovat populaci na věk strojů.
-

Alexandr Rodčenko: ilustrace k Majakovskému



Gustav Klucis: Rozvoj dopravy. Pětiletý plán, 1929



- Kinematografie – pro konstruktivisty fascinující díky afinitě s modernitou, podle sovětského vedení: nejvhodnější médium pro zprostředkování a šíření procesu modernizace.
- konstruktivismus – hodnota díla spočívá především v kombinaci prvků – záměrné sestavování materiálu
- **Ejzenštejn:** "my umělecké dílo netvoříme, ale konstruueme z hotových částí, jako stroj. ...";
-
- **Vertov** - podobně jako Kulešov - oslavuje schopnost stříhu vytvořit celek z detailů, ale dotahuje tuto analogii ještě dál - analyzování pohybu je také montáž, takže celý filmařský proces je montáž. Výběr objektů, natáčení, stříh - to vše je montáž v nejširším smyslu - Filmová produkce je pak jako tovární produkce - sestavování celků z částí - tato analogie mezi filmařskou a tovární formou je hlavním tématem *Muže s kinoaparátom* (1929).

Proletkult

- Proletářská kultura
 - umění může podporovat nové formy společenského života.
 - Jeden ze zakladatelů, Pavel Lebeděv-Poljanskij, 1918: „nová věda, umění, literatura a morálka připravuje novou lidskou bytost s novým systémem pocitů a názorů.“
 - proletářská kulturně osvětová organizace – zal. 1917 – s cílem „vytvořit samostatnou duchovní kulturu dělnické třídy“. Kulturu pojímala jako čistě třídní. 1932 – rozpuštěn.
-

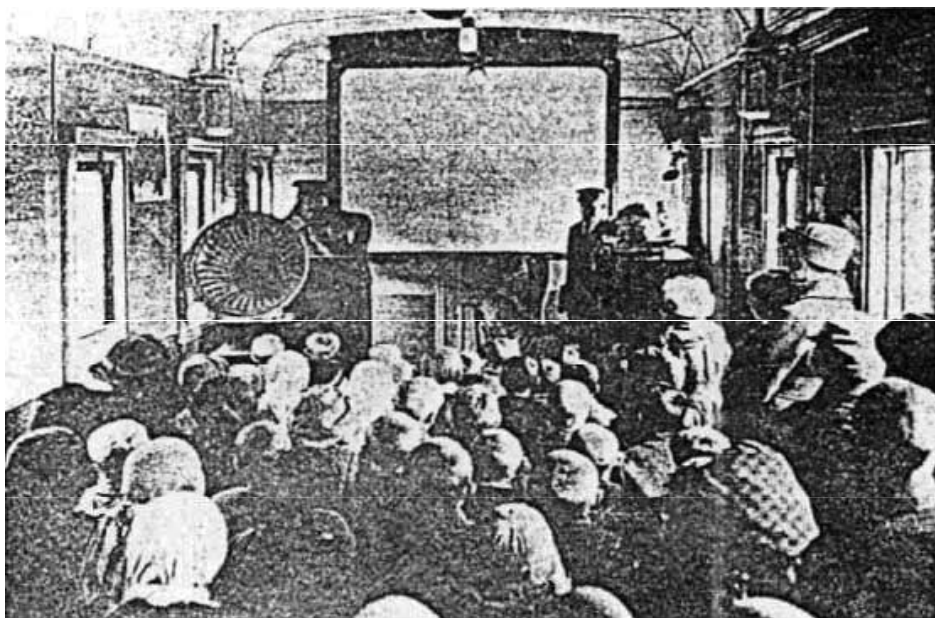
Lev Kulešov (1899-1970)

- Kreativní geografie
- 1929: Isskustvo kino
- 1935: praktika kinorežisjuri

- Michail Jampolskij:
Kulešov's experiments
and the new anthropology
of the actor. In: Richard
Abel: Silent Film. Rutgers
university press, 1996



Agitační vlak



Interior of agit-train.

-
- Vliv: divadelní teoretici: Francouz Francois A. Delsarte (1811-71)
 - Švýcar J. Dalcroze
 - V Rusku propagátor: Sergej Volkonskij
 - Koncepce antropologie herce:
 - Delsartův systém – hledání přesného záznamu gest, segmentace podobná hudební notaci, psychologický obsah každého gesta
 - Vladimir Gardin
-

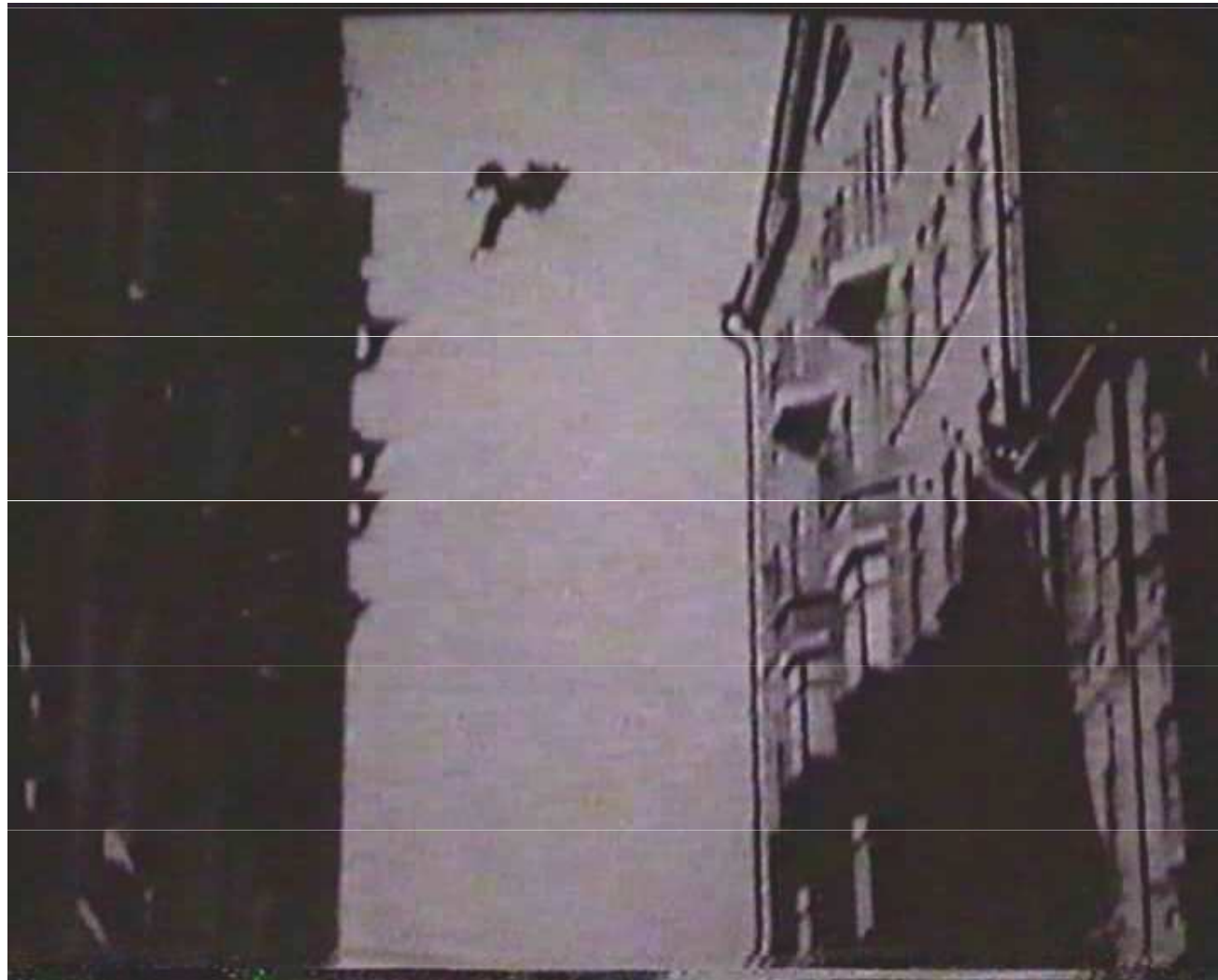
- **kulešov:** umění filmu – spočívá ve strategickém ovládnutí kognitivních a vizuálních procesů diváka skrze analytickou segmentaci.
 - co liší film od ostatních umění je schopnost montáže spojovat fragmenty do významuplných, rytmických segmentů.
 - Raná 20. léta – experimenty – střih je schopen vyvolat emoce a asociace, jdoucí za obsah individuálních záběrů.
 - Mozžuchin – záběr tváře střídáný s talířem polévky, mrtvou ženou v rakvi, dítětem hrajícím si s medvídkem..... vyvolává rozdílné emoční působení (hlad, smutek, dojetí...).
 - podle Kulešova má záběr, tedy filmový znak, dvě odlišné hodnoty:
 - 1. tu, kterou vlastní coby fotografický obraz reality,
 - 2. tu, kterou získává ve vztahu k jinému záběru. Význam není v případě filmu významem natáčené reality.
 - Jiný experiment - syntetizované tělo ženy vytvořené ze záběrů tváře, těla, rukou a nohou různých žen.
 - Záměr - ukázat, že ve filmu jsou "reálný" čas a prostor naprosto podřízeny střihu, montáži.
-
- Další experimenty: vytváření umělé krajiny, kreativní geografie - juxtapozice záběrů, natáčených na různých místech

-
- tradičně – dvě linie teoret. uvažování u Kulešova – montáž a herectví (hlavě naturšćici, herecké cvičení...)
 - – ale – tyto linie spojené – **teorie montáže vychází z koncepce antropologie herce**
 - kulešovův koncept herce – je odvozený z teorie divadla 10. a poč. 20. let 20. století.
 - Reakce proti Stanislavského moskevskému uměleckému divadlu.
 - vliv teorií francouz: Francois A. Delsarte (1811-71)
 - švýcar J. Dalcroze
 - Delsartův systém – hledání přesného záznamu gest, segmentace podobná hudební notaci, psychologický obsah každého gesta
-

-
- „ všechny druhy umění mají nějakou esenci a my ji musíme hledat v **rytmu**. Rytmus je v umění dosahován různě: v divadle skrze gesta a hlas herce, ve filmu pomocí montáže.
 - Takže umění se vzájemně liší svými specifickými metodami ovládnutí materiálu, prostředky dosažení rytmu... můžeme využít metody jiných umění, ale musíme je aplikovat filmově.“
 - spojení montáže a nové antropologie
 - montáž jako výraz nové koncepce člověka, montáž odvozená z lidského těla – coby záznam jeho pohybu, coby mechanický výraz jeho přirozeného rytmu; koncept analyticky rozčleněného těla
 - montáž navozována rytmem těla
-

-
- Kulešov rozvinul čistě geometrickou formuli pro prostor záběru: což odpovídalo konstruktivistickému étosu.
 - Filmový prostor nemusí být chápán jako přirozené kontinuum, ale jako agregát menších, konečných prostorů, které jsou definovány geometricky.
 - Režisér pak situuje postavy a objekty s přesností, kterou umožňuje pouze geometrie.
 - Kulešov popisuje filmové okénko jako síť, sestávající z vertikálních a horizontálních os. Proto je vhodnější pro režiséra volit prostředí jako jsou mosty, budovy,.. než přírodní krajina, kde formy jsou méně geometricky předvídatelné
-

Neobyčejná dobrodružství pana Westa v zemi bolševiků



Sergej Ejzenštejn (1898 – 1948)

- S.E.: Kamerou, tužkou i perem. Praha, 1961
 - S.E.: Izbrannyje proizvedenija v šesti tomach. Moskva, 1966
 - S.E.: Umenie mizanscény I, II. Divadelný ústav Bratislava
 - *Dialektický přístup k filmové formě* (1929). In: *Film je umění*. usprádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Orbis, Praha 1963
 - David Bordwell: The Cinema of Eisenstein. Harvard univ. press, Cambridge, Londýn 1993
 - J. Dudley Andrew: The Major Film Theories. An Introduction. Oxford University Press, 1976
- V.V. Ivanov: Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění. In: Tartuská škola. Praha, Národní filmový archiv 1995
- V. Šklovskij: Ejzenštejn. Bratislava, 1976; Praha 1983



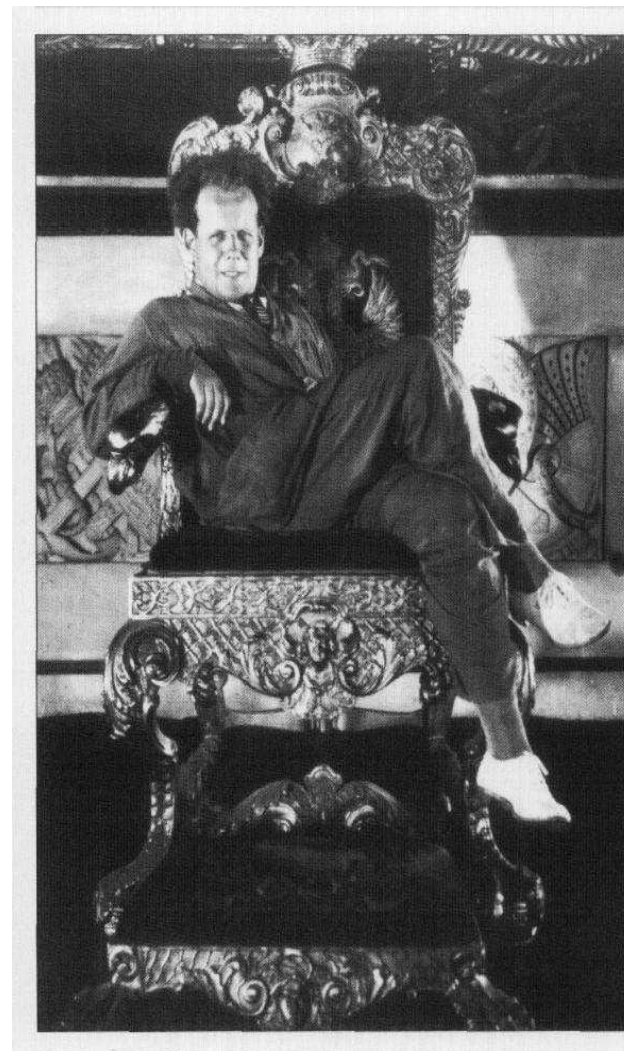
-
- 1923-25: přechod od divadla k filmu;
 - otázka, jak divadelní podívaná působí na diváka -
 - předpoklad: umění v Sovětském svazu má informovat, vzdělávat, přesvědčovat. Oslavovat vítězství dělnické třídy. Vyvolávat emoce, inspirovat masy.
 - Ej. – hledání materiálu divadla – tím je **divák**; utilitární (agitační, reklamní, zdravotně) divadlo má zpracovávat diváka podle potřeb. Úder bicích, salva pod sedadly diváků...
-

Atrakce

- „Atrakce (v divadle) – každý agresivní moment divadla, tj. kterýkoli jeho prvek, podrobující diváka smyslovému a psychologickému působení, které je experimentálně ověřené a matematicky vypočítané, aby způsobilo divákovi určitý emocionální otřes.“
- Montáž atrakcí
- „nový postup: svobodná montáž svévolně zvolených samostatných ... účinků (atrakcí), ale s přesným zacílením na konkrétní konečný tematický efekt – montáž atrakcí.“
- „pro mistra montáže je školou film, ale hlavně music hall a cirkus, protože udělat (po formální stránce) dobrou inscenaci znamená v podstatě připravit stmelený, dobře vyvážený muzikálově-cirkusový program...“
- atrakce je definována funkčně, ne substančně: je to jakýkoli agresivní moment na divadle
- cokoli, co otřese smyslovým aparátem diváka divák klade odpor, který musí být překonán násilím; „nepotřebujeme kino-oko, ale kino-pěst“
- divák reflexivně opakuje akci herce;
- **Ejzenštejn předpokládá, že emoční stav je čistě fyziologický proces**
- vlivy – např. biomechanika (V. Mejerchold); fyziologie V. M. Bechtěrejeva a I. P. Pavlova – teorie reflexů

■ **Bezsyžetový film**

- - **agitační film** – zde dominuje řetěz asociací spouštěných percepčním a emočními „šoky“ – to nahrazuje intriky a milostné vztahy tradičního filmu.
- nový typ narativního filmu. Jednání není prezentováno jako motivovaný vývoj individuálního osudu; spoléhá víc na expresivní prostředky, nerealistickou manipulaci časem, užití asociativní montáže, ...
- když takto opustí psychologicky motivovanou zápletku
- problém, jak sjednotit film. Sjednocující může být zasazení do širšího procesu změn; nebo určitý stylistický prostředek. Dynamická organizace - paralelismus - pro ukázání historických změn.



-
- nutno **dosáhnout abstrakce**, kdy např. gesto má obdobnou roli jako tón v hudbě nebo barva v malířství.
 - vytvořit systém, v němž bude vše stejně důležité: svícení, kompozice, herectví, příběh...
 - Každý prvek funguje jako **atrakce** (cirkusová), **dívat se na film je jako být vystaven sledu úderů - těmito údery jsou jednotlivé složky filmové podívané**, tedy nejen příběh.
-

Montáž; atrakce; principy montáže

- Film má být sestaven ze stimulantů - ty zahrnují vše, co skýtá možnost konfliktu. Tyto formální možnosti pak budou tvarovány reakcí, kterou vyvolají v divácích - emoce, kognitivní aktivita.
 - **Proces neutralizace: učinit z reality pouhý materiál** pro režiséra. Má probíhat dekompozice reality do jednotek, proces **neutralizace**.
 - coby hlavní nástroj filmu pro vytváření percepčního a afektivního působení se montáž může odchylovat od požadavků příběhu.
 - Ejzenštejn takto následuje konstruktivistickou tradici chápání montáže jako strategie formování materiálu v jakémkoli médiu.
 - **sestavování materiálu tak, že je vytvářeno napětí mezi částmi** – tj. montáž jako soubor obsahující jisté vnitřní napětí – to je i u Ejzenštejna: **montáž atrakcí – neosuladná juxta pozice fragmentů**.
-

Dialektika filmové formy

- koncem 20. let: nespokojil se s představou filmové formy jako záležitosti vybírání a upravování stimulantů – začal uvažovat o možnosti, že film vytváří systém znaků.
- Zkoumá podobnost filmu k jazyku
- záběry – jako grafické znaky či ideogramy: např. určitý znak denotuje „pes“, jiný – „ústa“. – oba jsou obrazové, nesou určitou podobnost k referentu. – spojení těchto dvou znaků tvoří třetí, který označuje novou ideu – štěkat. podle Ejzenštejna je to analogické filmovému střihu.

- po uvedení lingvistické analogie –
- V esejích z roku 29: zkoumá možnost, že montáž vede záběry ke srážce.
- Tvrzení zastánců dialektiky - jakýkoli materiální systém je v neustálém pohybu. Nevyhnutelné kontradikce uvnitř systému vyvolávají nejen kvantitativní změnu, ale i kvalitativní transformaci.
- Dialektické myšlení – Hegel, Marx...(teze, antiteze) - montáž podle Ejzenštejna funguje v souladu s marxistickými zákony dialektiky.
- Dialektika coby chápání lidských dějin a zkušenosti jako neustálého konfliktu, v němž se síla (teze) dostává do střetu s protisílou (antitezí) a dochází k syntéze, která není pouhým součtem teze a antiteze, ale novou kvalitou.
- Podobně má fungovat montáž - dochází ke střetu záběrů - montážních buněk - produkuje syntézu (ideu) a ta se stává tezí nového dialektického vztahu.
- základním předpokladem je, že divák vnímá záběry v montáži ne sekvenčně, ale simultánně - nereaguje tak na proces "sčítání", přidávání záběrů (NE A+B+C) ale na tvar, gestalt, celek, který je odlišný od pouhého součtu částí. Záběry A, B, C jsou totiž odděleny jen na pásu, ale při projekci se v divákově mysli spojují (př. Křižník Potěmkin - kamenný lev - spící, probouzející se a vstávající - vnímáno jako pohyb se specifickým ideologickým významem.

-
- **1929: text Dialektický přístup k filmové formě**
 - I jednotlivé umělecké dílo je dialektický celek.
 - dialektická epistemologie – intelektuální film má nový úkol: bude učit dělníky myslet dialekticky.
 - přepracování koncepce filmové formy v pojmech dialektického konfliktu. Začíná od přesvědčení konstruktivistů: že faktory tvořící jednotlivý obraz mohou být chápány jako dynamické prvky spojené v kontrastu plném napětí.
 - příklady konfliktů, které lze najít v okénku:
 - konflikty linie
 - prostorový konflikt, světelný konflikt, konflikt tempa, k. objemu...
 - konflikty mezi předmětem a rámováním
 - mezi událostí a její časovou povahou (dosahováno zpomaleným chodem kamery a přerušovaným chodem kamery)
 - ale konflikt v záběru je jen potenciální montáž – dialektická montáž se plně realizuje při interakci záběrů.
-

- 1929 - **Čtvrtá dimenze filmu:**
- Ej. si v 20. letech uvědomil, že jednotlivé atrakce nemohou vysvětlit tvorbu smyslu ve filmu, proto přistoupil k dynamičtějšímu konceptu montáže.
- Koncept **dominanty**, který je do jisté míry v rozporu s pojmem neutralizace, podle kterého jsou si všechny kódy rovné. Oproti tomu dominanta je takový kód, který kontroluje kódy ostatní. V každém záběru je řada atrakcí, každý záběr ovšem má také jednu atrakci dominantní, která si podřizuje ty ostatní.
- Ve filmové montáži dominanta není ovšem absolutní či stabilní. Např. záběr A a B mohou být spojeny podle délky záběru, ale B a C podle pohybu v rámu.
- Střih podle dominanty současně nevyčerpává možnosti střihu.
- Spojení záběrů A a B podle podobnosti délky – bude degradovat jiné faktory – např. obsah a obrazovou kompozici. Ejzenštejn označuje tyto sekundární faktory jako **aliquotní**
- (v akustice – aliquotní tóny jsou resonance produkované dominantním tónem)
- záběry, které jsou ve vztahu juxtapozice na základě dominanty – vytváří zároveň automaticky unikavé, ale bohaté vztahy mezi aliquotními prvky – násl. záběrů.
- nový soubor montážních voleb
- **Snahou Ejzenštejna bylo narušovat převládání dominant, spojených s příběhem v narativním filmu, uplatňovat jiné dominanty. Režisér tak pracuje s dominantou, ta je ale doprovázena neutralizovanými elementy, náznaky, podtexty podobně jako v hudební skladbě.**

Typy montáže:

- 1. **metrická montáž**: dominantou je absolutní délka záběru; konflikt tvořen čistě délkou záběru - tempo střihu bez ohledu na obsah záběrů (proporční vztah záběrů v rámci sekvence zůstává stejný - příklad - Griffithovy honičkové sekvence - alternující záběry se zkracují)
 - 2. **rytmická montáž**: rozpracování metrické montáže - střih je postaven nejen na metrických požadavcích, ale i na obsahu záběrů; založeno na rytmu pohybu uvnitř záběrů - rytmus může metrické tempo posílit, nebo mu naopak odporovat).
 - Př. – Křižník Potěmkin - stejnoměrný rytmus nohou vojáků sestupujících ze schodů porušuje metrické tempo střihu. Udržuje napětí sekvence
 - 3. **tonální montáž**: základem střihu - dominantní emocionální tón záběru;
 - Př.: Potěmkin - mlha na začátku třetí části - základní tonální dominantou je zde světlo – světelnost, která si podřizuje ostatní prvky. Tonální montáž se týká textury záběrů - jde o expresivní obrazovou kvalitu záběru.
- tyto tři typy – založeny na dominantě – délka záběru, obsah, primární expresivní kvality

- **4. alikvotní montáž:** syntéza metrické, rytmické a tonální; místo dominanty - zapojení všech stimulujících prvků
- (Př.: Generální linie - 1929: procesí rolníků prosících za konec sucha - sestříháno tak, aby byly zdůrazněny sekundární expresivní kvality: slavnostní pohyb ikon; vytržení prosících rolníků; spalující slunce...)
- **5. intelektuální montáž:** nejvyšší fáze montážní formy. Význam je výsledkem divákovy pohybu mezi dvěma vizuálními figurami. Záběry coby atrakce jsou jen stimulace, až v interakci záběrů je vytvářen význam. Cílem je dát montáží vzniknout abstraktnímu pojmu /ne emocionální nebo psychologické reakci, jako u ostatních typů/.
- .Př.:Deset dní, které otřásly světem - cesta Kerenského k moci - vystupuje po schodech, prostříháváno s titulky naznačujícími jeho vzestup - "ministr války", "generalissimus", kamera přejíždí na konci sekvence jeho boty a rukavice a najíždí na mechanického páva, který roztahuje pestré peří - celá sekvence se snaží sugerovat marnivost, pýchu a diktátorské ambice Kerenského a jeho vlády.

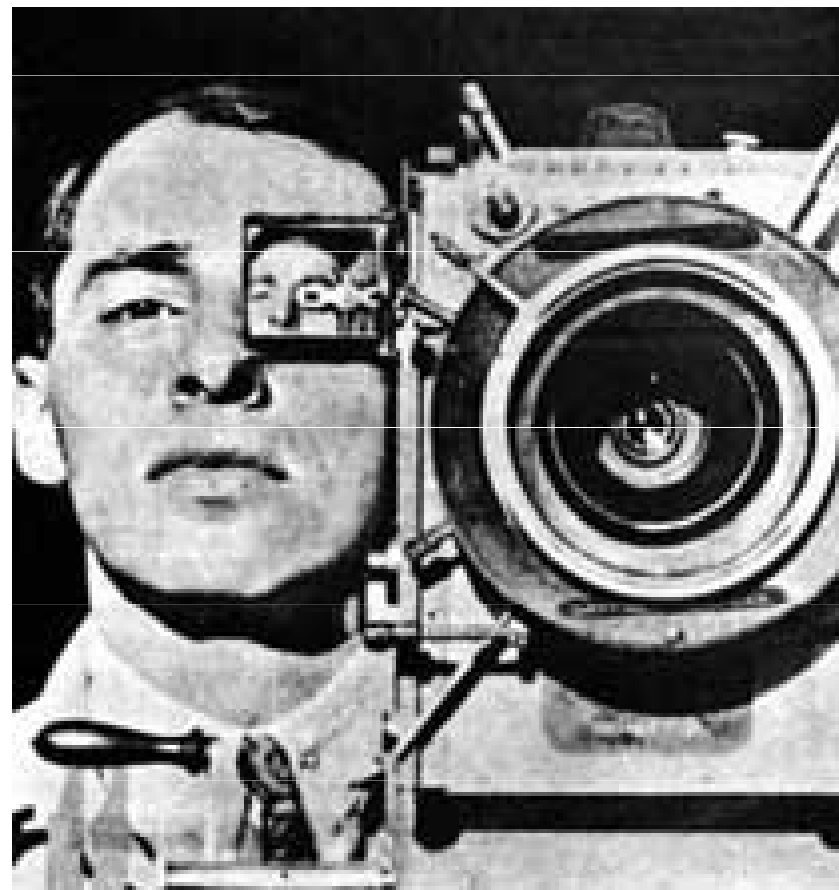
- Zvukový film: přechod od montáže němého filmu k **akustickovizuální montáži** – vychází z předpokladu, že divák je schopen uchopit vztah mezi zvukem, barvou a grafickou podobou záběru
- Vertikální montáž:
juxtapozice záběrů doprovázena „vertikální“ koordinací se zvukovou stopou
- **1. metrická** akustickovizuální montáž: Rozhodující prvky jsou: délka záběru a časové úseky filmové hudby
- **2. rytmická** akustickovizuální montáž: Koordinování rytmu zvukové stopy – především hudby – s rytmem vnitřního obsahu záběrů a jejich délky.
- každý záběr má svůj akcent, přízvuk – změna světla, pohybu postavy, gesta – cokoli, co narušuje nehybnost záběru. Podobně i hudba má své přízvuky.
- úkolem je vytvořit rytmické uspořádání na jedné stopě a proplétat je s druhou stopou. Nejlépe: silný vizuální akcent postavit proti slabému zvukovému. Současné použití silných prvků – je vyhrazeno pro okamžiky největší intenzity. Střih může být na místě silného nebo slabého akcentu – v obraze nebo ve zvuku.
- **3. melodická** vertikální montáž – vizuální podoba přenáší melodickou linii hudby.
- melodické vztahy – pohyb lze nalézt nejen v hudební melodii, frázi, motivu, ale i ve vizuální podobě záběru. Např. hra světla nebo objemu v záběru lze synchronizovat s hudbou.
- oceňuje Disneyho Silly Symphony, kde třpyt ocasu páva zachycuje proměnu melodie Offenbachovy Barcarole.
- i statický záběr obsahuje obrazový pohyb. Vizuální linie je stopou pohybu – pohybu ruky, která ji nakreslila, nebo oka, které ji sleduje. (Ej. zde vychází z předpokladu, že naše oko sleduje v záběru hlavní kontury kompozice). Filmař může synchronizovat časové sledování – skenování obrazu s melodií zvukové stopy.

Dziga Vertov (Denis Kaufman) – 1896-1954

- Antonín Navrátil: Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu. Čs. Filmový ústav, 1974
- Jurij Civjan: Lines of resistance. Dziga vertov and the twenties. 2004



- Konstruktivismus
- spojení abstraktního designu a užitkové funkce
- Tatlin, Rodčenko, Gabo, Pevsner, Lissickij



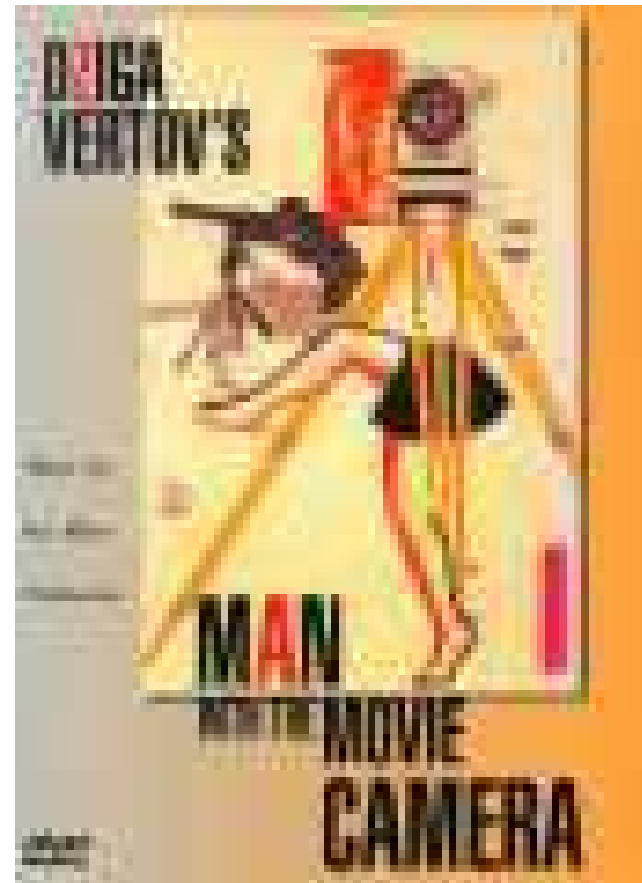
- 1918 – týdeníky Kinonedělja
- Kino-pravda – 23 dokumentů v letech 1922-25
- Kino-glaz – kino-oko, členové: kinoki
- Manifesty: My – 1922 – v časopise Kinofot
- Revoluce kinoků – v časopise Lef

- Plakát Alexandra Rodčenka



Muž s kinoaparátem (1929)

- kamera – Michail Kaufman, střih – Jelizaveta Svilovová





Realistická filmové teorie

- Ian Aitken: European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction. Indiana University Press, 2002: kap. 7 – The Redemption of Physical Reality. Theories of Realism in Grierson, Kracauer, Bazin and Lukács.
- Thomas Y. Levin: Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory. in: Angela Dalle Vacche (ed.), The visual Turn. Rutgers University Press, 2002
- Miriam Hansenová: Introduction. In: Siegfried Kracauer: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton University Press, 1997

-
- Bazin a Kracauer - učinili z realismu, který má být kameře vlastní, základ demokratické estetiky.
 - Mechanické prostředky reprodukce mají zajišťovat objektivitu filmu.
 - Bazin: "Ontologie filmového obrazu" - 1945 - důvěryhodnost fotografie vyplývající z její objektivity. Ontologické pouto mezi reprezentovaným a reprezentací. Fotochemický proces udržuje ontologické pouto mezi analogonem a referentem. Film je spojen s touhou nahradit svět jeho dvojníkem. Mumifikace.
 - Mýtus totálního filmu: mýtus, který povzbuzoval vynálezce filmu - viděli film jako totální reprezentaci reality. Rekonstrukce iluze vnějšího světa.
-

-
- Thomas Y. Levin: Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory. in: Angela Dalle Vacche (ed.), The visual Turn. Rutgers University Press, 2002
 - -----
 - Erwin Panofsky (1892 – 1968)
 - německý historik umění, emigroval do USA po nástupu fašismu
 - Erwin Panofsky:
 - 1936 – přednáška v Metropolitním muzeu
 - přednáška On Movies – 1934 na Princetonské univerzitě, 1937 v přepracované podobě jako „Style and Medium in the Moving Pictures“ v avantgardistickém časopise Transition.
 - Konečná verze textu – 1947, v časopise *Critique*, New York.
 - (Český překlad: Illuminace č. 1, 1991 – Styl a médium ve filmu
-

-
- i když pozdější než většina textů klasické filmové teorie, používá podobné rétorické nástroje, chce legitimizovat film jako umění, používá pojmy jako „jedinečné“, „specifické“, „legitimní“ estetické schopnosti.
 - Specifičnost média musí být funkcí jeho technologie.
 -
 - Zdůrazňuje prioritu (fotograficky) reprezentovaného prostoru nad mnohovýznamovým audiovizuálním konstruktem. Film – na rozdíl od ostatních reprezentačních umění – nepracuje „shora dolů“, ale „zdola nahoru“. „Idealistická“ umění jako malířství, sochařství, divadlo, literatura – vycházejí z idejí x film vychází ze světa samotného.
-

Poválečná teorie

- Po válce se předpoklad spojení filmu a reality změnilo z nahodilého uchopení na silnou hypotézu - už nevychází jen ze stylu, ale z vnitřní nutnosti, z fotografické podstaty filmu. - spojení s realitou není nahodilé a vnější, ale vnitřní, podstatné - zhodnocení "fotografické báze" filmu.
- poválečná pozice: odmítání chápání obrazu jako "krásného o sobě", jako autonomního. Místo toho návrat k tomu, co obraz uchovává - - krása světa, pravda věcí, - tj. realita. Odtud slavné metafory filmu jako okna do světa a filmu jako zrcadla života.
- došlo k převrácení víry, která ovládala meziválečnou teorii: že film nemůže být uměním do té míry, do které bude fungovat jen jako reproduktivní nástroj, dokud bude kopírovat realitu

neorealistická debata

- první výraznější hlas v debatě - Cesare Zavattini - nejen scenárista, ale i teoretik.
- bohatost reálného, důležitost událostí - to naučila válka a boj za osvobození. Prostor mezi životem a podívanou musí zmizet. Úkolem je presentovat, znovustvořit realitu jako příběh. Na plátně se tak objeví samotný život. Morálním důvodem je nutnost znát jeden druhého - toto vědění se stává prostředkem k dosažení vzájemné solidarity.
- Guido Aristarco: Nejen popisovat a pozorovat, ale vyprávět a účastnit se. Jít za povrch jevu, uchopit vnitřní mechanismus, porozumění příčin faktů. Proti čistě deskriptivnímu realismu staví realismus kritický. Realismus v jeho zachycování denního života nebyl nikdy neproblematický. Inspirován maďarským marxistickým teoretikem Georgem Lukácsem a italským marxistou Antoniem Gramscim - Aristarco požaduje "kritický realismus" odhalující dynamické příčiny sociálních proměn.
- dvě hlavní linie směřující k "znovuzískání reality" –
 - 1. Zavattini - důraz na bezprostřednost, se kterou médium reflektuje svět x
 - 2. Aristarco - důraz na mediaci - rekonstrukce.

Siegfried Kracauer

- S. Kracauer: Theory of Film: Redemption of Physical Reality – 1960
 - 1. kapitola – „Fotografie“ – přeloženo in: Karel Císař, ed.: Co je to fotografie? Herrmann a synové, 2005

 - Ian Aitken: European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction. Indiana University Press, 2002
 - kap. 7 – The Redemption of Physical Reality. Theories of Realism in Grierson, Kracauer, Bazin and Lukács.

 -
 - Miriam Hansenová: Introduction. In: Siegfried Kracauer: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. Princeton University Press, 1997
-

-
- kniha Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York, 1960.
 - kanonický text klasické filmové teorie – tradice, začínající ve 20. letech – Balázs, Epstein, Arnheim ... – otázka specifčnosti média
 - Přitom opožděnější – současně s teorií realismu Bazina a propagací stylistického hnutí neorealismu.
 - Teorie filmu - pokus definovat podstatu média. Začíná – podobně jako Bazin – od analýzy fotografie.
 - I fotografie se musí podřít základnímu principu: úspěchy dosažené v určitém médiu jsou esteticky tím uspokojivější, čím víc vycházejí ze specifických vlastností média.
 - Musí být vyvážen formalismus, snaha o expresi autora, s realismem, který plyne z podstaty média.
-

- inherentní realistické sklony typické pro fotografii:
- - sklon k neinscenované realitě. Předkládají realitu v syrové podobě, bez vnějšího zásahu.
- - důraz na náhodu, náhodné události zachycené momentkou.
- - tendence naznačovat nekonečnost - pronikání do nevyčerpatelného univerza, jehož celistvost neustále uniká
- - sklon k neurčitosti - i tradiční umělecké dílo nese mnoho významů, ale protože pochází z interpretovatelných lidských intencí, může být zjištěn inherentní význam - ale fotografie zachycuje netvarovanou přírodu, a ta je neprozkoumatelná.
- „...fotografovo osobité a skutečně formativní úsilí zobrazit signifikantní aspekty fyzické reality beze snahy ji překonat – takže surový materiál, na nějž je zaostřeno, zůstává celistvý, neporušený, ale zároveň ozřejmený.“
- („Fotografie, s. 34, 37)



-
- Film je podřízen stejným estetickým principům a sleduje stejné inherentní sklony, jako fotografie. Zaznamenává realitu a je k ní přitahován.
 - I v případě filmu platí, že vyšší estetické platnosti je dosaženo, je-li sledována fundamentální charakteristika média - tj. realismus.
 - Autoři, snažící se vyjádřit vlastní obsese nebo sny, sledují nemotivovanou cestu, zrazují charakteristiku nástroje, se kterým pracují. Jde o rovnováhu mezi tendencí realistickou a formativní - realistická musí být určující.
 - Podobně jako fotografie, i film je fascinován náhodou, nahodilostí - tento zájem se ukazuje v amerických komediích, plných náhodných událostí a katastrof. Tím, že film inkorporoval fotografii, tak také zdědil a rozvinul přání reprodukovat realitu, stát se svědkem světa.
-

- Technické vlastnosti (detail, deformující objektivy, optické efekty...) jsou jen nepřímo spojeny s obsahem. Ty slouží jen k podpoře primární funkce média: zaznamenávání a odhalování viditelného světa kolem nás. Předmětem filmu je tedy fotografovateľný, zaznamenateľný svět.
- Některé transformace podporují vhléd do světa, ale mnoho jich nechává zapomenout na samotný předmět pro prostředky, nechává nás přistupovat k filmu, a ne ke světu. Nerealistický film je jako vědecký nástroj, který byl použit jako hračka - může to být zajímavé, vzrušující, zábavné, ale vždy je to jen rozptýlení.
- Kracauer předkládá realistickou teorii fotografie - jestliže je fotografie schopna sloužit realitě, měla by to dělat, a stejně tak i její potomek, film.
- Kracauer zdůrazňuje:
 - 1. film je víc produktem fotografie, než stříhu a jiných formativních procesů.
 - 2. fotografie (proces obrazového záznamu) je více spojena s objektem, který zachycuje, než s procesem jeho transformace.
 - 3. film tedy musí sloužit objektům a událostem, které je schopen zachytit.

-
- Kracauerův realismus není radikální - uznává, že filmař přistupuje k realitě osobitým způsobem. Jde mu o realismus intencí, záměru, ne o realismus faktů. Stejná scéna může být oceněna ve filmu s realistickým cílem a odmítnuta ve formalistickém "uměleckém" filmu. Kracauer např. vychvaluje abstraktní formy ve vědeckém filmu ukazujícím mikroskopické částičky v kapce vody, ale odmítá použití takovéto abstraktní obraznosti samoučelně např. v psychologickém dramatu coby subjektivního záběru nebo snové sekvence.
 -
 - Zatímco Arnheim nebo Balázs se snaží obhájit film jako umění, pro Kracauera nesmí film jít cestou tradičních umění, ztratil by tak totiž svůj jedinečný charakter. Umění je výrazem lidského významu; imaginativně překračuje svůj materiál. Oproti tomu film by měl vyjadřovat význam světa.
-

- tři kategorie narativního filmu:
- divadelní film - původ má ve Film d'Art - jde proti filmovým principům, uzavřená forma, stylizace, příběh neslouží k rozvinutí reality, ale k její náhradě.
- adaptace - román je podle Kracauer nejbližší z tradičních umění k filmu. Adaptace má ovšem smysl jen tehdy, když je román silně zakotven v objektivní realitě, ne v mentální nebo spirituální zkušenosti. Např. realismus a naturalismus Steinbecka nebo Zola je vhodný, ale Stendhalův Červený a černý ne - protože velká část spočívá na vnitřních emočních hnutích Juliána Sorela.
- K. ukazuje jako ideální filmový žánr "nalezený příběh" - The found story. Je postaven na chaotičnosti a nepředvídatelnosti života, má otevřený konec, je nepředurčený. Např. Robert Flaherty- Nanuk, člověk primitivní, a Muž z Aranú, nebo raný italský neorealismus - Paisa, Země se chvěje,.. příběh vyvstává z místa a kultury, která je filmována. Zdrojem zápletky není jedinec, ale realita. Zcela nefilmové je naproti tomu to, co souvisí s racionální úvahou, nebo co souvisí s tragickým, tragédií. Tragické je antifilmové, protože předpokládá konečný, uspořádaný kosmos, eliminuje nahodilé...

-
- Kracauer pociťuje zklamání z vědy, které má být zaviněno její tendencí k abstrakci - místo aby nás učila žít v harmonii s věcmi ve světě, věda je využívá při hledání vyšších zákonů, které je ovládají. Věda tak obětovala důvěrnou znalost věcí, země, aby "porozuměla" jevům z větší distance. Ztratili jsme pocit "věčnosti" věcí; žijeme ve fragmentarizovaném světě.
 - Kracauer je tradiční liberální a demokratický teoretik, nedůvěřuje ideologiím, velkým historiím; Svoji "teorii filmu" spojil s nadějí, že se dosáhne solidarity skrze vzájemnou zkušenost a znalost země; války byly výsledkem střetu ideologií - můžeme tedy doufat, že společná ideologie, založená ne na schématech, ale na faktech zkušenosti, přinese harmonii. Film, bude-li vhodně použit, může přispět k realizaci tohoto snu.
-

-
- Filozofické kořeny Kracauerova pojetí realismu:
 - Immanuel Kant – *Naturschöne* – „přírodní krásno“ – potenciál přírody stimulovat významy při estetické kontemplaci objektu. Přírodní objekty – nejvhodnější pro estetickou zkušenost, protože jsou zbavené lidské intencionality: lépe tak zajišťují místo, kde se imaginace a porozumění mohou volně realizovat.
 - Kracauer: autonomní estetickou zkušenost lze získat přímým kontaktem s fyzikální realitou.
 - Koncept autonomní estetické zkušenosti – vyvolané skrze kontakt s vnější realitou – to je základ jeho pojetí spásného a utopického potenciálu filmu.
 - Tento koncept *Naturschöne* – vedl k rozvinutí teorie filmového realismu, který zdůrazňuje neurčitou povahu reality i reprezentace.
 - Film má podle Kracauera podobné aspekty jako přírodní svět – např. „neinscenovaná realita“, „náhoda“, „neurčitost“, „tok života“, „nekonečnost“.
-

-
- Další filozofický zdroj: Edmund Husserl: *Lebenswelt* – přirozený svět. Husserl: zvěčňující diskurzy vědy zakryly subjektivní významy, které jsou výsledkem zkušenosti. Člověk potřebuje obnovit kontakt s *Lebenswelt*, se světem, ve kterém intuitivně žije – obnovit ztracený kontakt s potlačenou sférou zkušenosti.
 - Důraz na zkušenost – Kracauer – teorie filmu, zaměřená na záchranu „stavu reality“.
 - Film je privilegované médium, vytvořené, aby spasilo základy života pro moderní subjekt. Tato spása je možná díky strukturní korespondenci mezi *Lebenswelt* (s jeho neurčitou, proměnlivou strukturou) a neurčitostí filmového obrazu.
 - Základní principy filmu jsou v strukturně homologickém vztahu k principům *Lebenswelt* – to je základ teorie filmového realismu u Kracauera, který není založen na naivním realismu.
-

-
- Estetické médium má stavět na svých charakteristických vlastnostech – to je u filmu schopnost „zaznamenávat“ a „odhalovat“ fyzikální realitu. Reprezentovat realitu jako „nekonečnou“, „neurčitou“, „neinscenovanou“, jako „tok života“... Lidská zkušenost není „syntetizovaná“, ale fragmentovaná, sestává z „útržků nahodilých událostí“.
 - Kracauer tedy obhájí film, charakteristický „vágní nedefinovatelností významu“ a „neinterpretovatelným symbolismem“. Obrazy na plátně by měly reflektovat „neurčitost přirozených objektů“, zajišťovat mnohovýznamovost. Záběr by měl „vymezovat bez definování“, chránit neutralitu reality.
-

György Lukács

- další realistická teorie: **György Lukács** (Maďar, 1885-1971),
 - marxistický filozof a literární kritik
 - Explicitní odkazy na film: velmi vzácné v Lukácsových textech –
 - 1913 – esej Úvahy o filmové estetice;
 - série krátkých textů, vydaných v italském levicovém časopise Cinema Nuovo v 50. letech;
 - kapitola v knize Estetika – 1963;
 - Úvod ke knize Guida Aristarca
 - série rozhovorů pro maďarský filmový časopis Filmkultura.
-

-
- - jedna kapitola z Estetiky (1963) věnovaná filmu.
 - Film jako dvojí zrcadlo reality:
 - 1. reprodukuje svět díky fotografické podstatě filmového obrazu; tento typ zrcadlení implikuje riziko - film je příliš blízko každodennímu životu a tak i singularitě a viditelnosti přítomného. Nedokáže plně nést význam věcí skrze jejich celkový obraz.
 - 2. specifitěji estetický typ zrcadlení - založený na schopnosti ukázat nejen jevovou stránku, ale i universalitu skutečnosti.
-

- Rané uvažování o filmu u L. – ovlivněno ještě postojem evropských intelektuálů 20. let k filmu, akceptoval hodnoty modernistické filmové praxe.
- Ale: od 30. let – přijal ortodoxní ždanovovskou linii a odsudek „reakčního modernismu“ a kritizoval modernistická hnutí (např. německý expresionismus).
- V pol. 50. let – podílel se na debatě o budoucnosti neorealismu – kritizoval ho za spoléhání na naturalistickou techniku.
- Zdůrazňoval v 50. letech důležitost realistických a mimetických aspektů média a ždanovovský model socialistického realismu.
- Na konci 50. let – postoj: kinematografie nemůže vytvořit velké filmové umění.
- Film jako médium není schopen dosáhnout té intelektuální úrovně, jako drama a literatura – protože film je primárně vizuální médium a „intelektuální problémy nelze vyjádřit pomocí obrazu.“
- Navíc film jako instituce – nebude vytvářet velká realistická díla, protože je více než jiná estetická média usazený v ekonomické základně kapitalismu a je tak „duchovně i technologicky“ produktem kapitálu.
- Došel tedy k závěru, že ve filmu není progresivní realismus možný.

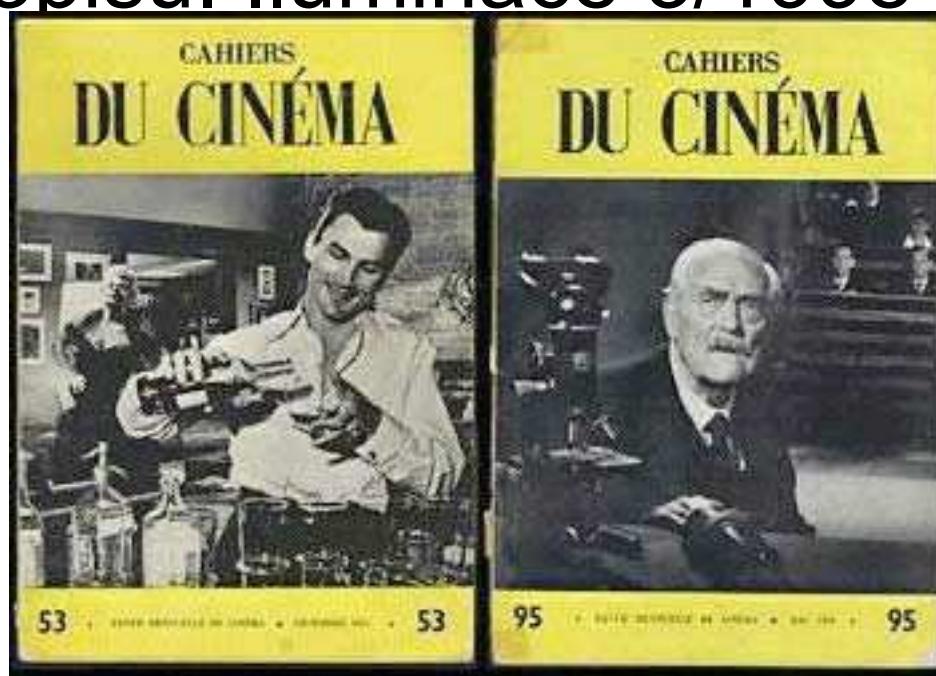


André Bazin 1918-1958

- Co je to film? Čs. Filmový ústav, 1979
- 1951 - s Jacquesem Doniol-Valcrozem založili Cahiers du Cinéma
- Ontologie fotografického obrazu - 1945
- Mýtus totálního filmu
-



- Antoine de Baecque: Les Cahiers du cinéma. Dějiny jednoho časopisu. Illuminace 3/1998



-
- Bazin – podobně jako Kracauer:
 - ovlivněn kritikou modernity, staví se na odpor proti systematizaci moderního života, proti podřízení jedince požadavkům instrumentální racionality. Oba věří, že film má schopnost spasit svět pro jednotlivce.
 - Ale – velmi odlišný kulturní kontext Bazina:
 - Kracauer byl ovlivněný německou klasickou filozofií, Kantem, Husserlem, Freudem,
 - Bazin – katolicismem, francouzskou racionalistickou tradicí, Bergsonem, Sartrem.
 - Hlavní zdroj pro Bazinovu teorii filmu – fenomenologie a Bergson.
-

-
- Výtvarné umění jako zakořeněné v komplexu mumie - reproduktivní obsese.
 - Za přáním sebevyjádření umělce leží touha nahradit svět jeho dvojníkem (esej Ontologie fotografického obrazu; s. 13,15,17)
 - Fotografie tuto touhu podporuje, umožňuje uspokojení touhy po mechanické reprodukci, bez účasti člověka. Tato objektivita dodává fotografii důvěryhodnost.
 - Film pak završuje trend v rámci dějin umění - přidává k fotografické objektivitě ještě reprodukci času.
 - Je založeno úzké spojení filmu a reality - film realitu překrývá a stává se jejím "otiskem prstu". Film je natolik blízko skutečnosti, že se jeví prodloužením světa; hluboká kontinuita filmu a světa, patří k sobě na ontologické rovině.
 - Mýtus absolutního realismu (Mýtus totálního filmu) - neustálé posilování spojení se světem, od Niépceho přes Muybridge a Lumiéra, k neorealismu...
 - Toto úzké spojení reality a obrazů umožňuje jejich vzájemné spouštění
-

-
- Realismus jako hlavní princip filmu determinuje zákazy (tabu) filmu i jeho nejsilnější momenty.
 - Zákazy jsou spojené s falzifikací reality a vytváření situací a emocí, které s ní nejsou spojené. Např. zákaz filmovat ve dvou záběrech scénu, která se musí odehrát v jednom záběru, aby to bylo smysluplné (zakázaná montáž - např. oddělit střihem ohroženého člověka a nebezpečné zvíře zbavuje situaci věrohodnosti).
 - Zákaz se také vztahuje na reprezentaci něčeho, co je tolik spojeno s realitou, že to vylučuje reprezentaci - např. zákaz reprezentovat lásku, která může být jen zakoušená, ne reprezentovaná. A především zákaz reprezentovat smrt - to je metafyzická obscénnost - nelze zemřít dvakrát.
 - nejintenzivnější jsou pak záběry, kde se realita objevuje na plátně v plné bohatosti, jeho pohled volně bloudí a odhaluje svět. To je případ záběru-
sekvence - událost je reprezentována ve své integritě, celistvosti.
-

- ideologické předpoklady Bazinova systému:
- v realitě není žádná skutečnost vybavena apriorním významem - imanentní dvojznačnost reality. Film musí při reprodukci reality v maximální míře tuto charakteristiku respektovat. Filmová reprezentace musí být vybavena stejnou mírou dvojznačnosti, jaká existuje v realitě samotné.
- (scéna musí zachovávat dvojznačnost - př. - honička - užití montáže je pouhý trik. Setkání dvou diegetických protihráčů - příklad události s nepředurčeným koncem).
- Prakticky je samozřejmě montáž možná, ale má být maximálně maskována - esenciální funkcí filmu je prezentovat reprezentované události a ne prezentovat sebe jako film.
- Iluze filmu ovšem obsahuje základní klam - realita existuje v kontinuálním prostoru, zatímco film nám ukazuje fragmenty (záběry) sestavené pomocí dekupáže. Primární v Bazinově systému je reprezentace "reálné události" v kontinuitě.
- Jsou to velká hloubka pole a záběry-sekvence, co tvoří "jádro realismu". "Dekupáž v hloubce" je více zatížena významem než dekupáž analytická. Ontologický realismus vrací objektu a prostředí existenciální hustotu, tíhu jejich přítomnosti. Dramatický realismus - odmítající oddělit herce od prostředí, popřední od pozadí; psychologický realismus - navracející diváka zpět k reálným podmínkám percepce.

-
- druhá teze realismu je psychologická - realismus filmu není založen jen na fyzikálním, ale i na psychologickém pojmu reality - díváme se na film jako na realitu ne jen proto, že tak vypadá, ale i proto, že byl zaznamenán mechanicky. Realismus v psychologickém smyslu se tak netýká jen přesnosti reprodukce, ale i důvěry v původ reprodukce.
 - Film se vyznačuje jemu vlastní touhou po dokonalé reprezentaci. Fotografie je přirovnávána k posmrtné masce - není to tedy samotný objekt, ale jeho stopa, jako otisk prstu; nebo Pátkova stopa v písku - nevypadá jako Pátek, ale byla jím způsobena.
 - Materiálem filmu pro B. není realita samotná, ale stopy zanechané realitou na celuloidu. Tyto stopy jsou geneticky spojeny s realitou; a dále jsou srozumitelné - nemusí být dešifrovány, na rozdíl od např. otisku prstů nebo rentgenových paprsků. Film je "asymptota reality" - stále se přibližuje realitě a je na ní navždy závislá.
 - (Nejlepší léta našeho života)
-

- realismus: spočívá mimo jiné v podmínkách respektujících psychologické či mentální danosti přirozeného vnímání, resp. nalézají jeho ekvivalenty. Klasická stříhová skladba implicitně odpovídá určitému duševnímu procesu, který nám umožňuje přijímat další záběry, aniž si uvědomujeme jejich záměrnou techniku. Ve skutečném životě se totiž náš zrak zaměřuje prostorově, stejně jako objektiv, na důležitý bod události, která vyvolala náš zájem. Bylo ale nutné odhalit iluzi, kterou skrývá analytická stříhová skladba pod zevnějškem psychologického realismu. Zrak sice mění místo, kam se upírá, podle podnětů pozornosti, ale toto mentální a psychologické přizpůsobování probíhá až dodatečně. Událost existuje ve své celistvosti - my sami rozhodujeme o výběru určitého aspektu. Máme volnost provádět vlastní inscenaci - a vždy je možná i nějaká jiná stříhová skladba. Jestliže stříhovou skladbu místo nás provádí režisér, zastupuje nás při rozlišování, které jinak ve skutečném životě provádíme sami. Tato technika má sklon vyřazovat imanentní nejednoznačnost reality. Subjektivizuje událost - vše je závislé na tom, jaké stanovisko zaujal režisér.
- Některé události si vyžadují být snímány v záběru-sekvenci. např. Flahertyho Nanuk, člověk primitivní. 1923. boj Nanuka s tuleněm - rozdělit scénu do fragmentů by znamenalo "změnit ji z něčeho reálného do něčeho imaginárního". Realističtí filmaři musí užívat hloubku pole pro zachování prostorové continuity - např. grotesky - Chaplin ve filmu Cirkus - v kleci se lvem - při užití konvečního stříhu by byl zničen prostor a komičnost by zmizela.

-
- Podle Bazina má nepřikrášlovaná realita vlastní estetickou hodnotu. Realistický nárok je představován snahou hledat význam objektu v objektech samotných, a ne v užití objektů pro ideu, která v nich není obsažená.
 - Filmař buď využívá empirickou realitu pro vlastní osobní účely (empirická realita je využita jako znaky pro estetickou nebo rétorickou pravdu), nebo pro účely reality samotné - přivádí nás blíže samotné filmované události hledáním významu scény v nepřikrášlovaných stopách, které zanechala na celuloиду. Film nám zprostředkovává jinak nedostupné vědění o realitě.
 - Bazin obhajoval technický vývoj, který přibližuje percepci filmového obrazu percepci přirozené. Oceňuje Tolandovo užití 17mm objektivů, - nabízí v Občanu Kaneovi vidění podobné vidění lidskému. Podobně Cinerama - redukuje sílu umělecké stylizace. Divák už není hypnotizován kaleidoskopem, který režisér kontroluje. Je osvobozen realismem velkého plátna, nepohybuje jen očima, ale je nucen otáčet i hlavou.
-

- Srovnání s divadlem - stylizace a konvence jsou esencí divadla, odlišují je od filmu. Film vznikl z jiné potřeby - potřeby reprezentace.
- Divadlo soustřeďuje naši pozornost na drama odehrávající se uvnitř něj - x ve filmu se plátno jeví jako okno. Odlišuje rám obrazu od rámu filmu - plátno jako by ukazovalo jen část reality, když postava zmizí z dosahu pohledu, existuje dál někde v místě, které je skryté našemu pohledu. Síla divadla je centripetální - divák je veden jako můra ke světlu. Síla filmu je naproti tomu centrifugální - směřuje pozornost do bezhraničného temného světa, který se kamera stále snaží osvětlit.
- Bylo by proto chybou, kdyby se film snažil napodobit divadlo (o což se snažil expresionismus). Bazin oceňuje žánry, které odmítají výtvarnou manipulaci. Např. filmy Jeana Renoira a žánr divadelních adaptací. B. obhajuje natáčení umělosti divadelní hry před snahou transformovat ji do filmové uměleckosti. Oceňuje Olivierova Jindřicha V., který začíná tím, že Olivier nám ukáže divadlo, podium, divadelní rekvizity... Shakespearovský svět se pak odráží v pro něj přirozeném centripetálním stylizovaném prostoru, místo aby se ztratil ve falešném pokusu změnit realitu v shakespearovskou scénu.
- Má-li tato filmová forma (žánr) zachovat realitu mistrovského díla, nesmí využívat žádné ze svých formativních prostředků - musí nechat originál prostupovat tak čistě, jak to jen jde.

-
- Bazin: Renoir nikdy nepoužíval např. zadní projekci v u něj častých scénách na člunu na vodě, což by jiní režiséři udělali, aby byl slyšet hovor. "to by bylo pro R. nemyslitelné, protože by to oddělovalo herce od jejich prostředí a implikovalo by to, že jejich dialog a herectví je důležitější než odraz vody na jejich tvářích, vítr v jejich vlasech, pohyb vzdálené větve... tisíce příkladů by mohlo ilustrovat tuto krásnou citlivost vůči fyzické, taktilní realitě objektu a jeho prostředí. Renoirovy filmy jsou tvořeny z povrchu fotografovaných objektů".
 - Podle Bazina má filmové umění v maximální míře (ale bez užití triků) využívat dojmů samotné empirické reality. Umělcova vize by měla být realizována pomocí výběru z reality, ne transformací reality.
 - Renoirovy filmy jsou pro B. prototypem "neutrálního stylu" - nevedou diváka k významu vytvořenému režisérem, ale k rozeznání významu v samotné přírodě. Styl nemusí realitu měnit, ale může z ní vybírat jisté aspekty.
-

-
- Důležitá je mnohoznačnost reality; jednota významu je věcí myslí, ne reality - ta je mnohovýznamová. Příklad Renoirova filmu Boudou z vody vytažený: Boudou spadne z člunu, - v jednom záběru, kamera musí sledovat měnící se situaci, ale my vidíme skutečně převrácený člun a plovoucího Boudoua. Záběr obsahuje řadu metaforických rovin (Lethé, baptismus, ...) - ale primární je pro Bazina fyzická rovina - muž plovoucí v krásné řece. Renoir volí přerámování, dělá vše pro to, aby mohl sledovat, co ho zajímá, ne to vytvářet. Technika dlouhého záběru, přerámování a velké hloubky pole nejen dodávají jednotu akci a místu, ale i mnohoznačnost.
 - V realistickém filmu má být zachráněna svoboda diváka volit vlastní interpretaci objektu nebo události. "Hloubka pole ve Wylerových filmech chce být stejně liberální a demokratická, jako je vědomí amerického diváka a hrdinů jeho filmů". Zajišťuje divákovi privilegovanou pozici. U jiných režisérů to může být ale užito jinak - Welles - není rozhodně demokratický - Vyčerpává diváka, protože ho nutí užít jeho svobody pozornosti a nutí ho dávat smysl ambivalenci reality.
-

-
- Bazin věří, že svět má smysl, který nám zprostředkovává svým mnohoznačným jazykem; musíme ale umlčet naše vlastní touhy, abychom světu nepřipisovali významy, které sami chceme. Tuto opozici mezi přidělováním významu skrze svět a mezi smyslem ve světě čerpá Bazin od Sartra. Film dokáže lépe než jiná umění zachytit smysl světa proudícího kolem nás.
-

-
- Člověk je charakterizován existenciální podmínkou pomíjivé smrtelnosti; a také utiskován podmínkami modernity.
 - Ale současně je schopen překročit tyto podmínky a omezení, je schopen transcendence. Může dosáhnout milosti, transcendovat existenciální a sociální omezení.
 - Tento euforický stav je zakoušen, když fotografický nebo filmový obraz vytrhne nějaký jev z proudu času. Divák jej spasí z bergsonovského trvání (*durée*), čímž uspokojuje dvě fundamentální lidské potřeby:
 - - zmrazí čas, který jinak směřuje ke smrti – a balzamuje a chrání to, co je jinak pomíjivé a dočasné.
 - - filmový obraz nabízí člověku jako hledající bytosti příležitost zakoušet naplnění – film mu poskytuje autonomní diváckou zkušenost. Když sleduje realistický filmový obraz, snaží se transcendovat nahodilé formy vědění a zkušenosti, které jsou spojené se smrtelností, a dosáhnout seberealizace založené ve svobodném myšlení a jednání.
-

-
- Bazin i Kracauer – předpoklad, že empirická bohatost realistického obrazu umožňuje filmu překračovat ideologickou indoktrinaci. Jejich teorie filmového realismu je reakcí na instrumentalizaci, na ztrátu individuální svobody. Intuice je preferovaná před racionalitou.
-



Kracauer, Benjamin, modernita

- Getrud Koch: Siegfried Kracauer: An Introduction. Princeton University Press, 2000
 - Miriam Bratu Hansen: America, Paris, the Alps: Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. In: Leo Charney – Vanessa E. Schwartz, Cinema and the Invention of Modern Life. University of California Press, 1995
 - Vanessa R. Schwartz: Walter Benjamin for Historians. American Historical Review, prosinec 2001, s. 1721-1743
 - Thomas Elsaesser: Cinema - The Irresponsible Signifier, or "The Gamble with History": Film Theory or Cinema Theory. New German Critique 40, 1987
-

Siegfried Kracauer (1889-1966) - pokračování

- *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.* Princeton: Princeton University Press, 1947.
- *History: The Last Things before the Last.* Completed by Paul Oskar Kristeller with a new preface. Princeton: Markus Wiener, 1995.
- ***Ornament masy. Academia, 2008***



-
- vztah modernity a kina
 - Debaty v době společného exilu a v Paříži a v Marseille: Kracauer a Benjamin
 - narozen 1889 – Frankfurt nad Mohanem.
 - 1907 první článek ve Frankfurter Zeitung; vystudoval architekturu;
 - pro liberální Frankfurter Zeitung pracoval v letech 1921-1933 – články o různých kulturních jevech: sportovní události, fotografie, detektivní romány, jazz, turismus, moderní architektura...
 - kontakty s Theodorem Adornem a Leo Löwenthalem (např. zájem o Kanta, čtení Kanta s Adornem)
 - odchod do Francie – 1933; do New Yorku – 1941; zemřel 1966 v New Yorku.
-

-
- Zájem o demokratický a antidemokratický potenciál masových médií.
 - teorie masové zábavy, film v rámci širšího sociálního pole, nový demografický a architektonický kontext, kino jako prostor městské zábavy.
 - Teoretický koncept – ornament masy - snaha vysvětlit, proč povrchové efekty (geometrický design, sériové opakování, abstraktní vzory) - vytvářejí tělesnou fascinaci a estetickou absorpci.
 - Ornament masy: soubor Kracauerových textů z let 1922-33 – vydáno v roce 1963. Zájem o to, co sám K. nazýval "efemérní fenomény"- populární kultura, film, ulice, sport, opereta, reklama, cirkus. Snaha odhalit v těchto jevech určité společenské tendence. Téma masových médií v souvislosti se subjektivitou a sociální zkušeností.
 - Co činí masový ornament příjemným, co způsobuje, že je zdrojem potěšení, je míra, ve které se opresivní pracovní rutina v něm objevuje jako transcendovaná a proměněná v aktu opakování, napodobení, reprodukce.
 - možnost nového zkoumání německé filmové teorie - ne jen jako *film theory*, ale i jako *cinema theory* - jako část teorie o objevení se nové formy kultury - kultury „bílých límečků“; a transformace subjektivity.
 - Důležitý koncept: rozptýlení (hledání progresivních prvků v tomto novém masovém médiu).
 - Vliv industrializace a městského života na estetickou produkci, transformace zkušenosti subjektivity a kontextu recepce.
-

-
- **svět nové třídy: berlínských úředníků koncem 20. let v Berlíně** - tato vrstva vznikla jako důsledek technické a administrativní racionalizace.
 - Vykořeněnost, fyzická izolace, emocionální nejistota, psychický stres: podmínky, vyžadující nový životní styl - konzumpce, volný čas. **Nové požadavky kladené na umění: estetizovat, změnit ve hru to, co zakoušeli jako realitu městského života: odosobnění, násilí, dril a rutina pracovního dne.** Moderní masová kultura jako forma kompenzace.
 - Charakteristické prostory této nové kultury: kino, kavárny, taneční sály s exotickou výzdobou;
 - **tyto prostory nefungují ani tak jako příslib lepšího života, ale spíš jako katalyzátor, příležitost pro spektakl.**
 - **to platí i pro kino a obrázkové magazíny. Obrazy nejsou ani tak oknem do světa, ale spíš blokují tento pohled.**
 - architektura, speciální efekty: vytváří distanci, **přesun v čase a prostoru.** Kultura se zalíbením v povrchu.
-

-
- v empiričtěji orientovaném přístupu k masové společnosti se Kracauer zaměřil na skupinu, která ztělesňovala proměnu subjektivity – „bílá límečky“ – Die Angestellten.
 - Na konci 20. let – tvořili sice jen pětinu pracovní síly – ale podle Kracauera byli více než ostatní skupiny podřízeni modernizaci a moderní masové kultuře. **Jejich počet rychle ve 2. pol. 20. let rostl a byli podřízeni tlaku racionalizace – mechanizace, fragmentace, hierarchizace pracovního procesu.** Hrozba nezaměstnanosti, nekvalifikovanosti... - to z nich prakticky činilo proletariát, ale sami sebe viděli spíše jako „novou střední třídu“ a distancovali se od dělníků. **Byli „duchovně bez domova“**, hledali únik z momentální situace v metropolitních „domech potěšení“ – zábavní obchodní domy, kinopaláce,..
-

Tiller Girls



Tiller Girls



Ornament masy

- v metropolitních chrámech rozptýlení může dojít k jakési sebeartikulaci mas – sebereprezentaci mas, které jsou podřízené procesu mechanizace.
- čím více lidí se vnímá jako masa, tím dříve masy rozvinou kreativní moc v duchovní oblasti, která bude hodna financování – v důsledku tzv. vzdělané vrstvy ztrácí svůj provinční status elity a kulturního monopolu. „To dává vzniknout homogennímu kosmopolitnímu publiku, kde všichni sdílí tentýž názor...“
- Liberační aspekt ornamentu masy: spočívá pro Kracauera v transformaci subjektivity – v rozkladu buržoazního pojetí osobnosti, která staví „přírodu a „ducha“ jako harmonicky integrované – to se mění v únik od organické krásy a individuálního tvaru do anonymity.
- anonymní metropolitní masa – podána jako osvobozující odcizení.
- koncept – poprvé v eseji v r. 1927 – původně: ženská revuální čísla jako Tiller Girls, nebo gymnastické formace při atletických závodech...
- **moderní masová zábava – ne jen kolektivní forma recepce, ale taky: způsob sebereprezentace a identifikace.**
- Masový ornament umožňuje potěšení z absence racionálního porozumění.
- **Prostor masového ornamentu je zbavený označovaného – kromě potvrzení přítomnosti diváka.**
- Kracauer navazuje na Maxe Webera – racionalizace, „odkouzlení světa“ skrze byrokratické ovládnutí společenského světa.

-
- Snaží se explicitně ukázat strukturní homologii mezi fenomény jako Tiller Girls a kapitalistickým modelem produkce.
 - V afirmativním, kvazi-utopickém převrácení hodnot – revue a sportovní zápasy parodují realitu taylorizovaného systému montážní linky, oslavují šťastně zvěcněné vědomí:
 - **„Nohy Tiller Girls odpovídají rukám ovládajícím stroje v továrně. Ale kromě tohoto manuálního aspektu jsou emocionální dispozice testovány také z hlediska jejich psychotechnické schopnosti. Masový ornament je estetický reflex racionality, které chce dosáhnout náš ekonomický systém.“**
 - **Masový ornament předznamenává návrat mýtu – mytické myšlení se vrací podle Kracauera coby komplement kapitalismu, jako jeho dominantní kulturní forma.**
 - **Mýtus a racionalita se vzájemně zrcadlí v kulturních formách, které jsou typické pro kapitalismus.** Masový ornament je příjemný, protože realita pracovního dne se v něm zjevuje transcendovaná v samotném aktu zrcadlení a reprodukce.
 -
-

- Kracauer rozlišil mezi masovým ornamentem jako formou „institucionalizovaného spektaklu“, který zrcadlí kapitalistickou produkci – a masovým ornamentem jako moderní kolektivně zakoušené subjektivitě.
- Má progresivní roli v nábízení odlišných forem pozornosti a percepce – to je sociálně užitečné pro ovládnutí stále komplexnějšího vizuálního prostředí.
- Spektákl se stává stále dominantnějším moderním zábavou – **povrchový tok a rozpojené smyslové stimuly jsou stále typičtější pro podmínky recepce veškerého moderního umění – ať už jde o vysoké umění nebo o masově produkované.**
- nohy Tiller Girls i ruce u montážní linky – obojí je ovládané stejnými estetickými principy serializace. **Namísto hledání skryté struktury – zkoumá Kracauer souvislosti na zjevné, povrchové rovině.**
- **Podle Kracauera – tradiční pravidla interpretace vedou k potlačení moderní situace.**
- V překládání zkušenosti modernity do kritických termínů hraje důležitou roli analogie – jen studium efemérních jevů – které se neustále proměňují – může objasnit převrácení vztahu příčiny a následku, vnitřku a vnějšku, reality a simulace. **Dosavadní přístupy k masové kultuře předpokládaly stabilní, hierarchický vztah mezi těmito kategoriemi: byly založeny na předpokladu, že povrch má za cíl skrývat a chránit vnitřní pravdu. S příchodem modernity – pojmy jako esence či substance zmizely v marginálním, umělém, vernakulárním; a dosud marginalizované jevy se ukázaly jako důležité pro nové kritické paradigma: např. film, móda, revue, sportovní události, design interiérů...**

- metafyzika modernity: Kracauer ji rozvíjí v pojednání o detektivním románu – chápe jej ne jako symptom, ale jako *alegorii* současného života. „**Tak jako detektiv odhaluje tajemství pohřbená mezi lidmi, detektivní román odhaluje – v estetickém médiu – tajemství derealizované společnosti a jejích odsubstancionalizovaných loutek.**“
- **kracauerův zájem o film se začínal odvíjet kolem roku 1924 z podobných pohnutek** – film je schopen přemísťování a ozvláštňování – je tedy vybaven k tomu, aby zachytil „svět bez substance“ – naplňuje tak diagnostickou funkci tváří v tvář modernímu životu lépe, než vysoké umění.
- **Podobně jako u Simmela – fascinace povrchovými fenomény byla doprovázena odmítáním filozofie, především tradice německé idealistické filozofie – tato tradice teoretického myšlení nebyla podle Kracauera schopna uchopit měnící se realitu – „realitu plnou tělesných věcí a lidí“.**
- **Kracauer je fascinován zábavními formami, které proměňují spojení lidí a věcí do kreativního principu. Poprvé tento princip sleduje v hudebních revue v německých vaudevillech – popisuje taylorismus paží a nohou... potěšení z přesnosti...**
- **tato estetika by mohla produkovat určité sociální a sexuální konfigurace.**
- standardizace se odvděčí smyslovou manifestací kolektivního chování, vizí rovnosti, spolupráce, solidarity

-
- Ornament masy:
 - první kapitoly – epistemologie:
 - „Místo, jež zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé. ... Povrchové projevy díky své neuvědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu obsahu stávajícího. A s jeho poznáním je pak obráceně spjat výklad epochy. Základní podstata epochy a její nepostřehnutelná hnutí se vzájemně objasňují.“
 -
 - **Psychoanalytická interpretace této pasáže:**
 - **„Bezprostřední“ přístup lze nalézt v nevědomí; to je klíč k pochopení dané historické epochy.** Povrchová rovina je snem, který společnost sní o sobě samé – a umožňuje tak interpretaci společnosti. Sny objasňují snícího. Masy přitom sní ve formě svých ornamentů. **Obsah snu tvoří sociální základ masy.**
 - produkty masové kultury – hlavní předmět zkoumání modernity – protože jejich „esence“ spočívá tak blízko na povrchu.
-

Kult rozptýlení

- design interiéru, programování kina, rituály návštěvy kina...
- studium efemérního – poutá pozornost k úpadku vysoké kultury coby dominantního modelu; místo toho: industrializovaná masová kultura založená na homogenním kosmopolitním publiku – které je od bankovního ředitele po obchodního příručího, od divy k písaře jednotné.
- **Kracauer vyzývá publikum, aby své potřeby rozptýlení bralo vážně - coby jedinou šanci, jak porozumět světu, ve kterém žijí.**
- **Také politický aspekt – využití potěšení pro politické cíle.**
- Uniformita masové společnosti je využitelná pro demokratizaci – ale narušení komodifikace je podmíněné ochotou diváka plně akceptovat produkty modernity a chápat její efekty jako součást dialektického procesu, který je poháněn touhou po lepším světě.
- S. 275-276; 277; 280
- Rozptýlení je legitimní modus estetické zkušenosti – pro moderní městské obyvatelstvo. Modus recepce a pozornosti vhodný pro modernitu: exemplární formou je kino: **kde technologie a podmínky produkce pronikají obsahem ještě před ideologickou konstrukcí narativu a obrazu.**



Od Caligariho k Hitlerovi

- 1947; studium kulturní atmosféry předcházející nacizmu.
- Výchozí teze: skrze analýzu německých filmů 1918-35 může být ukázána hluboká psychologická dispozice. Film reflektuje mentalitu národa víc než jiná umění - jednak proto, že nikdy není produktem jedince; a film je adresován anonymnímu davu - **populární film uspokojuje existující touhu masy. Na filmu tedy pracuje skupina a film má širokou konsumpci - tato kolektivní dimenze činí film perfektní sociální výpovědí.**
- Filmy reflektují psychologické dispozice - nevědomou kolektivní mentalitu;
- Opakování určitých motivů vyznačuje jejich vnitřní naléhavost.
- Tyto vracející se motivy činí z filmu svědectví, **film je schopen uchopit opakující se a nepozorované, jeho horizontem je kulturní nevědomí.**
- **Za zjevnou historií ekonomických proměn, politických machinací, probíhá tajná historie zahrnující vnitřní dispozice německého lidu.**
- **Odhalení těchto dispozic skrze médium německého filmu může podle Kracauera pomoci porozumět vzestupu Hitlera.**
- Předpoklad, že film je schopen reprezentovat emoční stavy společnosti. Raná dvacátá léta – film Kabinet doktora Caligariho vyjadřuje ústřední dilema poč. 20. let – „duše zmítající se mezi chaosem a tyranií se ocitá tváří v tvář zoufalé situaci: - jakýkoli únik z tyranie se jeví jako cesta do zmatku.“

- Kracauerovo spojení reprezentace se sociálními motivy je simplifikující a kritizované. Determinismus.
- Kracauer podává portrét "německé duše" jako maskulinní, masochistické, "uvržené mezi revoltu a poslušnost" - K. vychází ze základního předpokladu: "národní filmy odrážejí mentalitu národa... **sice ne přímo jako národní krédo, mnohem spíše jako psychologické dispozice - ony hluboké vrstvy kolektivní mentality, sahající více méně pod oblast vědomí.**"
- prováděl selektivní výběr filmů - **vynechal ty které odporovaly jeho tezi, např. komedie, operetní filmy, populární parodie,... pracoval s jen 8 procenty filmů, které byly v období 1919-33 vytvořeny.**
- **pracoval se 100 filmy z více než 1000 filmů vyrobených v Německu v letech 19-33**
- kritika Kracauera z pohledu empirismu:
- Kracauer sdílel s Frankfurtskou školou nedůvěru v empirické metody - kvantitativní analýza faktů vede podle nich jen k nepřesvědčivým interpretacím snadno měřitelné části sociální reality. Podle Kracauera umění vyjadřuje, byť skrytě, procesy ve společnosti - ty musí analytik dešifrovat. **Ale měl jen vágní kritéria pro určení, které filmy obsahují "obrazové a narativní motivy" umožňující odhalit ony procesy. Kritika neadekvátnosti předpokladu - Kracauer postupuje od následků k předpokládané příčině, od historického faktu Hitlerovy cesty k moci k ke stanovení příčin v psychologické predispozici německého národa.**

-
- Siegfried Kracauer – Paul L. Berkman, *Satellite Mentality. Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland and Czechoslovakia*. Frederick A. Praeger: New York 1956:
 - výzkum prováděný Siegfriedem Kracauerem a Paulem L. Berkmanem, kteří zpracovali rozhovory vedené v letech 1951-52 s přibližně třemi stovkami uprchlíků z Polska, Maďarska a Československa. Rozhovory analyzoval Úřad pro aplikovaný sociální výzkum na podnět Leo Löwenthala, který v té době pracoval pro Státní department.
 - **Při návštěvě kina praktikují podle tohoto výzkumu nekomunisté formu pasivního odporu, filmy z produkce Sovětského svazu a jeho satelitů navštěvují jen při povinných projekcích pro tovární dělníky (podle výpovědi maďarského studenta teologie), nebo přicházejí do kina až po skončení silně propagandistického týdeníku (respondent charakterizovaný jako český absolvent vysoké školy ze sociálně-demokratické rodiny).**
-

Walter Benjamin (1892-1940)

- U mělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (in: týž, Dílo a jeho zdroj. Odeon, 1979)



- narozen 18 92 v Berlíně, židovský původ.
- Ucházel se o místo profesora na univerzitě ve Frankfurtu, ale jeho Habilitationschrift – disertace nutná v Německu k získání pozice profesora – byla v roce 1925 odmítnuta.
- Novinář – psal pro Frankfurter Zeitung.
- **1923 – seznámení s Adornem, osobní vazby na frankfurtskou univerzitu a filozofické vazby na marxismus, související také s přátelstvím s Bertoldem Brechtem.**

- 1933 emigroval do Paříže, zde byl internován, po propuštění se pokusil o útěk do USA:
- **nejprve v převleku za námořníka na nákladní lodi;**
- **poté v září 1940 dorazil na francouzsko-španělské hranice – ale neměl tranzitní vízum, zákaz průjezdu Španělskem, hrozba deportace; spáchal sebevraždu.**
-
- **Většinu svých textů nechal ve svém pařížském bytě, kde byly zkonfiskovány gestapem, ale poznámky pro projekt – Das Passagen - Werk – předal Georgi Battaileovi – po válce poznámky poslány do New Yorku, Adorno se pokusil je zpracovat. V roce 1982 vydány pod názvem Das Passagen-Werk vydány v němčině, v roce 1999 jako The Arcades Project v angličtině.**

-
- „Kapitalismus dodal objektům prostředky k vyjádření kolektivních snů.“
 - Tato teze vedla Benjamina k zájmu o architektonické formy jako pasáže, železniční stanice, obchodní domy, muzea voskových figurín.
 - **Město a jeho nové instituce – výstavy, obchodní domy, panoramata, muzea – vytvořilo typ komodifikace, ve kterém kapitalismus klade větší důraz na předvádění, než na užitnou nebo směnnou hodnotu. Skrze tyto nové instituce „se konzumenti začali vnímat jako masa“.**
 - Předvádění komodit ustavuje dívající se publikum – to zakládá jedno z hlavních témat Benjaminových textů o městě: flanéra.
 - Projekt pasáží – naznačuje, že modernitu nelze chápat mimo kontext města - popis historicky specifických podmínek diváctví v městě orientovaném na konzum, **koncept, který zdůrazňuje mobilitu, proměnlivou subjektivitu a potěšení.**
 - Moderní forma pozornosti je vizuální, mobilní, ale taky prchavá. **Moderní pozornost – to je vidění v pohybu; setkání pohybu a vidění – film.**
 - Nejvlivnější esej – Umělecké dílo... - zkoumá proměnu zkušenosti skrze film coby nejdůležitější modus reprezentace v modernitě.
-

Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti

- Nejjasnější výraz rozdílu oproti členům frankfurtské školy, zejména Adornovi a Horkheimerovi – ti v masové kultuře neviděli nic víc, než falešné vědomí.
- Benjamin oproti tomu – bere masovou kulturu vážně – ne jen jako zdroj falešného vědomí, ale také jako zdroj kolektivní energie pro překonání tohoto falešného vědomí.
- Zaměření eseje: na vztah určité historické formy k její recepci;
- **identifikuje transformaci takové zkušenosti a percepce, kterou spojujeme s modernitou.**
- **Předpokládá, že každá epocha má specifické reprodukční techniky, které jí odpovídají.**
- Zájem eseje přitom je „éra mechanické reprodukce“ – a to počínaje litografií a konče filmem. 19. století – ustavení nové, mechanické reprodukce – linie od litografie přes fotografii k plnému výrazu ve filmu.
- **Pozadí textu: užití masové kultury fašismem.**
- Mechanická reprodukce zrušila pojmy jako je tvořivost, génius, věčná hodnota, tajemství – ale mnohost kopií také nahradila auru, kterou vytvářelo umělecké dílo.
- Aura závisí na distanci, úctě, autenticitě, originalitě.

- Současně se proměnila i praxe recepce a diváctví. Umění bylo chápáno jako pohlcující pozornost diváka – oproti tomu: technologie jako je film nabízejí nový modus recepce ve stavu rozptýlení, což lépe odpovídá tempu a velikosti publika.
- **Esej chce ukázat, jak technologie změnila kulturní praxi a produkty takovým způsobem, že se to stalo východiskem společenské transformace. Benjamin chtěl napomoci formulovat revoluční požadavky na politiku umění.**
- U umění, které je osvobozené od „účelu“ rituálu, se měřítkem společenské významnosti stává jeho vztah k masám. Masy nepreferují distanci, ale spíše naopak přibližování se k věcem.
- **Výstavy a předvádění se stávají klíčovými prvky, na kterých je patrný rozdíl umění *před* a *po* období mechanické reprodukce. Malířství je zvláště zranitelné v této nové ekonomii hodnoty – nemůže totiž, na rozdíl od architektury nebo filmu, nabízet objekt pro simultánní kolektivní zkušenost. (kritika od Adorna: Benjamin naznačuje, že veškeré umění je kontrarevoluční).**
- Ve věku vyspělého kapitalismu se umělecké formy znázornění mění jednak pomocí nových technik, jednak proměnou umění ve zboží.
- Zbožní charakter uměleckého díla – tedy vztah konkurence k jiným druhům zboží - vede k tomu, že umělecké dílo si musí zajistit své místo na trhu – ztrácí svou auru. Podléhá zákonu nabídky a poptávky, to vede k masové produkci zboží zvaného umění

-

- **Film – jeho význam spočívá v jeho schopnosti reprezentovat masy sobě samým jako kolektivní.** Populární přitažlivost filmu spočívá v tom, že mění publikum v experty – úspěch filmu závisí na veřejném názoru; a týdeníky mění dokonce kolemjdoucí ve filmové herce.
- Film – blízkost, stejnost, opakovatelnost, šok – oproti umělecké auře; film tak získává potenciál tvořit masy – a potenciál činit z mas revoluční proletariát; má tak schopnost zničit kapitalistickou společnost pomocí nástroje, který kapitalismus sám vytvořil.
- Film reprezentuje způsob, jak mechanická reprodukce vytvořila nové formy subjektivní zkušenosti – zejména ve vztahu k času a prostoru. **Film transformoval naše pojetí času a prostoru, ukázal nám život způsobem, kterého není oko samotné schopno: s optikou nevědomí, která se silou dynamitu může mít sílu probudit spící kolektivní.**
- Šok – šokový efekt filmu zrcadlí reakci na nadměrnou stimulaci městským životem.
- Podobně jako Kracauer a Simmel – i Benjamin: lidská smyslová percepce se změnila společně s celým modelem existence. Nová média jako je film, nové způsoby dopravy jako vlak nebo auto, nové životní podmínky jako městské bytové jednotky – se staly klíčem k proměně zkušenosti.

- Zatímco auratické umění udržuje kontemplativní distanci, objekt masového umění nás vábí blíž; nesnaží se absorbovat diváka na způsob religiózního umění, ale posiluje kritickou distanci souběžně s tím, jak nás vyzývá k bližšímu, pronikavějšímu pohledu; **"kameraman proniká hlouběji do reality". Podobný epistemologický postoj jako u Vertova - pronikání do reality.**
- rozptýlení - publikum není sváděno, ale spíš má potěšení z různých způsobů kritického odstupu.
- Analytická technika filmového střihu symbolizuje a je přípravou percepce odpovídající nastupující proletářské epochy.
- **film má podle Benjamina progresivní epistemologický vliv. Film obohatil pole lidské percepce.**
- **Modernost filmu odhaluje auru jako produkt iluzorní nostalgie. Hlavní je dialog mezi divákem a dílem; film šokoval publikum, vytrhl je z uspokojení a přinutil participovat aktivně a kriticky.**
- Nepřítomnost herce snižuje auru jedinečného. Na rozdíl od individuálního čtení románu tvoří diváci pospolitost a jsou potenciálně interaktivní a kritičtí. Film by proto mohl energizovat masy pro revoluční změny. **Politizovaná estetika sociálního vědomí a formálně experimentální filmy představují jednu možnou reakci na fašismus jako estetizaci politiky.**
- Benjamin učinil z opovrhovaného "rozptýlení" filmem výhodu, stává se osvobozujícím výrazem kolektivního vědomí, znakem toho, že divák nebyl fascinován, očarován v temnotě sálu.
- **Montáž způsobuje šokový efekt, konec kontemplativních podmínek konzumce buržoazního umění.**

-
- Umělecké dílo má díky původnímu zapojení do rituálních praktik a náboženských ceremonií jistý typ aury, která svědčí o jeho unikátnosti, jedinečnosti v čase a prostoru. Získalo auru spojenou s náboženstvím.
 - Podle Benjamina není nutné se dívat na proces ztráty aury jen negativně. Reprodukovatelné umělecké dílo nejen ztrácí svoji auru a autonomii, ale také se stává dostupné pro větší množství lidí. Rituální hodnota díla je nahrazena hodnotou výstavní. Film a fotografie nám nejen ukazují věci dosud neviděné, ale mění podmínky recepce.
 - Benjamin zdůrazňuje demokratický a participační, a ne autoritářský a represivní potenciál populární kultury.
 - Theodor Adorno napadl Benjamina pro technologický utopismus a fetišizaci techniky a opomíjení odcizující funkce techniky. Adorno se obával vlivu "kulturního průmyslu", alienace a komodifikace.
-

- benjamin rozebírá shody mezi 3 typy změn:
- ve výrobním způsobu,
- v povaze umění
- v percepci.
-
- V základu industriální společnosti je montážní linka a masová výroba; technologie umožňuje těmto procesům přesáhnout do sféry umění, oddělit od jejich tradiční rituální (kultovní) hodnoty hodnotu novou - tržní (výstavní). Tato změna strhává z umění jeho auru.
- novou formu percepce ve věku strojů nejsilněji dosvědčuje "střídání dějiště a změna místa záběru, což doléhá na diváka jako nárazy" - toho dosahuje film střihovou skladbou. Střih vytrhává věci z jejich původního místa, přerovnává je, to znemožňuje kontemplaci. **Střih završuje projekt dadaistů v jejich snaze strhnout auru z uměleckého díla.**
- **Střih má osvobozující schopnost posunovat umění od rituálu směrem ke sféře politického zájmu.**



Estetika šoku:

- "potřeba vystavovat se účinkům šoku je druhem lidského přizpůsobování očekávaným nebezpečím... Film odpovídá změnám, jež sahají hluboko do apercipčního ústrojí, změnám, jež v rámci soukromé existence prožívá každý chodec vtažený do velkoměstské dopravy a jež v historickém měřítku prožívá každý občan dnešního státu".
- Násilné znovuospořádání fyzického světa a jeho významů způsobuje šokové efekty, které Benjamin považuje za nutné, máme-li být na úrovni doby technické reprodukce.
- šokující zážitek jako ústřední pojem Benjaminovy estetiky.
- Kritická literatura - Baudelaire, Brecht, surrealisté - inscenuje šokující zážitky, které vyburcují čtenáře a zničí harmonickou totalitu klasického uměleckého díla. Benjamin zdůrazňuje heterogenost díla, zpochybňuje klasickou harmonii.
- Šok vysvětluje Benjamin jako zážitek "karnevalové" kolize neslučitelných hodnot, nečekaného sjednocení protikladů:
- "Květy zla jsou první knihou, která v lyrice využila slova nejen prozaického, ale i městského původu". (např. slova jako vagón, omnibus) (Benjamin: O některých motivech u Baudelaira)
- Moderní básnictví: eliminuje kontemplativní, auratickou distanci mezi uměleckým dílem a recipientem prostřednictvím šokujícího účinku a spojením protikladných kvalit.
- fotografie, surrealismus a Brechtovo epické divadlo podle Benjamina ohlašují svým přerušováním děje a zcizovacími efekty éru nového, nenaturalistického umění, které by mohlo oslovit kolektivní vědomí a působit jako katalyzátor v revolučním procesu.

