Petr Szczepanik – Jaroslav Anděl
ČESKÉ MYŠLENÍ O FILMU DO ROKU 1950[1]

Struktura této antologie se neorientuje podle zavedených periodizací, známých z tradičních filmových historií (data politických událostí, střídání uměleckých směrů, zavádění technických vynálezů), ani podle rigidních kategorií odvozených z institucionalizace filmové vědy (filmová historie, teorie a kritika). Hlavním klíčem pro členění a seskupování textů byly proměny diskurzivní konstrukce filmu jako média a kulturní formy, jinak řečeno různé představy o podstatě a funkcích média, které je možné v dobových výpovědích o filmu vysledovat. Diskurzy o filmu nepopisují předem a zvnějšku jasně daný objekt, nýbrž tento objekt teprve aktivně utvářejí, hledají pro něj vhodné jméno, člení jej a vymezují vůči dalším objektům.[2]

Jednotlivé skupiny vybraných textů tedy vnitřně spojuje určitý společný jmenovatel, daný způsobem diskurzivní konstrukce filmu jako média a kulturní formy – vidí ve filmu prostředek k výchově mas a rozšíření percepce (kapitola 1), nový formální model a tematický zdroj poezie (2), ideální nástroj funkcionalistické konstrukce nebo ideologického boje (3), nové médium řeči (4), symptom a zrcadlo sociálních procesů (7), jiní autoři hledají estetickou podstatu filmu v jeho znakových systémech a časoprostorových strukturách (6) a ještě jiní se pokoušejí projektovat alternativní

---

1 Bibliografické údaje o citovaných textech jsou zde uvedeny pouze v případě, že příslušná stať nebyla zařazena do této antologie.

2 Koncepce přehledu myšlení o filmu a médiích vycházející z dějin diskurzů a z foucaultovské archeologie je použita také v antologii raných německých textů o médiích, sestavené Albertem Kümmelem a Petrou Löfflerovou, a v rozsáhlém výboru francouzského myšlení o filmu Richarda Abela – viz Albert Kümmel – Petra Löffler (eds.), *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002; Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*. Vols 1, 2. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1993. Přítomná antologie ovšem může historickou diskurzivní analýzu převzít pouze jako výchozí impulz, nikoli jako důsledně aplikovanou metodu, protože jejím posláním je představit čtenáři nejatraktivnější projevy českého myšlení o filmu s důrazem na filmovou teorii a umělecké programy, což nutně vede k částečnému upozadění řady dalších žánrů a oblastí reflexe filmového média.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

vize média, radikálně se odlišující od norem klasického narativního filmu, které se dokonce mohou blížit multimediálnímu a interaktivnímu umění současnosti (5).

Chronologické hledisko v členění knihy ale nebylo úplně opuštěno. První kapitola začíná Purkyňovými úvahami o „protokinematografických" rysech vizuálního vnímání z počátku 19. století a pokračuje texty z prvních dvou desetiletí 20. století, následují texty z dvacátých až čtyřicátých let (kapitoly 2–6), poslední kapitola (7) shrnuje sociologické studie, které svými východisky patří částečně již do poválečné doby. Časové omezení výběru se tedy neřídilo společensky přelomovými lety 1939, 1945 nebo 1948, nýbrž rokem 1950. V letech 1949–1950 (částečně až 1954) byl postupně likvidován slibně se rozvíjející Československý filmový ústav (zřízený 11. října 1945). V jeho rámci vzniklo zvláštní oddělení pro výzkum diváka (1948–1950) a Československé filmové nakladatelství, jež v letech 1946–1950 vydalo přes padesát publikací, z nichž řada se pokoušela systematizovat výsledky filmologických analýz předválečného strukturalismu. Z těchto důvodů se pro dějiny českého myšlení o filmu jeví rok 1950 jako zlomový v zásadnějším smyslu než ostatní uvedená data.[3]

Ideální podoba přehledu diskurzivních konstrukcí filmu by musela čerpat z celého spektra žánrů psaní o kinematografii. Tento ideál samozřejmě nebylo možné v rámci jedné antologie naplnit. Do konečného výběru se tudíž dostaly jen ty texty, které by mohly být atraktivní i pro neakademického čtenáře: programové texty avantgardistů, vyznání umělců, nejdůležitější filmověteoretické stati a úvahy vědců z jiných oborů. Stranou zůstaly rané texty vyjadřující obecný údiv či pohoršení nad kinematografem jako vynálezem a novou atrakcí lidové zábavy, běžná časopisecká a novinová kritika, texty přímo spjaté s průmyslem a státními institucemi, státní propaganda, ale také fikcionalizace (prozaické a básnické texty pojednávající o filmovém médiu, takzvaná filmová libreta či básně avantgardistů) a v neposlední řadě i ideologické proklamace a první projevy marxisticko-leninské estetiky z období stalinismu. Tyto žánry a způsoby vypovídání o filmu jsou z historického hlediska sice neméně zajímavé a zasloužily by si zvláštní pojednání, ale nebylo možné je všechny vměstnat do jediné knihy, určené širší čtenářské obci.

1. Kinéma: pedagogika percepce a kubistický rozklad skutečnosti

Nejstarším textem tohoto výběru je výňatek z dizertace Jana Evangelisty Purkyně (1819), mnohostranného přírodovědce a filozofa, která se věnuje vnitřním, tedy „subjektivním smyslovým jevům", jež měly doplnit dosavadní poznání takzvaného

[3] K činnosti Čs. filmového ústavu a Čs. filmového nakladatelství srov. Jan Svoboda, Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945–1950. In: Ivan Klimeš – Jiří Rak (eds.), *Filmový sborník historický 2*. Praha: ČSFÚ 1991, s. 263–270.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

objektivního vidění.[4] Purkyně postupoval metodou empirických experimentů s vlastním zrakovým ústrojím a sebepozorování; plánovitými umělými podněty (extrémním světlem, tlakem na zavřené oko, omezením přítoku krve do hlavy, elektřinou, narkotiky, intenzivním dýcháním atd.) si navozoval vnitřní vizuální počitky, kterým neodpovídala žádná vnější skutečnost. Tyto subjektivní smyslové jevy systematicky popisoval, zakresloval, klasifikoval, měřil jejich časový průběh, kvalitativně a kvantitativně je porovnával. Následně pro ně hledal analogie v oblasti jiných smyslů; abstraktní obrazce vnitřních zrakových počitků porovnával s takzvanými zvukovými obrazci, vzniklými působením zvukových vln na tekutiny a sypké látky, jak je popsal německý fyzik a předchůdce akustiky Ernst Chladni. Analogie se zvukem přivedla Purkyně k závěru, že zrak je stejně jako sluch závislý na oscilacích v prostoru, na neustálém skrytém pohybu, a že tyto oscilace je v oku možné navodit i jinak než kontaktem s vnějším světlem.

V druhé části knihy, zvláště pak v poslední kapitole „Das Nachbild. Imagination, Gedächtnis des Gesichtsinnes" (Paobraz. Imaginace, paměť očního smyslu), vybrané pro tuto antologii, se podrobněji věnuje principům, které hrály klíčovou roli ve vývoji optických médií 19. a 20. století: vztahům mezi smyslovými orgány, binokulárnímu vidění, doznívání obrazu a především takzvanému paobrazu (*Nachbild*). Princip doznívání obrazu byl sice známý již minimálně od pozdní antiky, nicméně Purkyně nabídl jeho novou interpretaci, která, jak sám později výslovně upozornil, umožnila vznik optických aparátů, jež stojí na počátku nových technologií pohyblivých obrazů (například thaumatrop či fenakistiskop):

> Zajímal jsem se totiž už po řadu let o teorii takzvaných optických kouzelných kotoučů, což ovšem byl pouze důsledek mých dávno provedených pozorování paobrazu, jenž během zamrknutí oka přetrvává před vnitřním smyslem a jenž působí, že viditelnost nazíraných skutečností není přerušena.[5]

Na rozdíl od svých předchůdců nedefinoval vidění jednoduše jako setrvačný obraz vnějšího světa, ale jako výsledek konstruktivní činnosti samotného oka, vybaveného vlastní „pamětí" a „fantazií", který je navíc ovlivňován aktuálními neurofy-

---

4 Jan Evangelista Purkyně, *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*. Praha: Fr. Vetterl 1819.

5 František X. Halas, Z neznámé korespondence Jana Evangelisty Purkyně II. *Universitas: revue Univerzity J. E. Purkyně v Brně* 20, 1987, č. 2 (duben), s. 50. Dále srov. Jaroslav Anděl, Pitture in Boemia. La nascita dell'artista e del critico moderno: arte, scienza e scoperta del tempo. In: Marco Goldin (ed.), *La nascita dell'impressionismo*. Conegliano: Linea d'ombra libri 2000, s. 332–339. Srov. také Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, s. 230–231.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

ziologickými a psychickými stavy lidského organismu. Proto je Purkyňova dizertace snad nejranějším příkladem toho, jak vědecké objevy předznamenávaly experimenty umělecké avantgardy na jedné straně a realizace mediálních aparátů na straně druhé. První ze spojitostí sám potvrdil v kapitole o „pohybech oka", když předpověděl, že vizuální abstrakce se stane uměleckým programem:

> Při pohledu na pravidelné, geometrické přímky, závitnicové, kruhové a vlnovité čáry, symetrické obrazce, ozdoby a kudrlinky, kde všude panuje zákon a nezbytnost, cítí se oko bezděčně odtahováno od obrysů předmětů, pohyby jsou snadnější, poloautomatické, takže se přenášejí na pozorované předměty, v nichž se nyní objevuje vlastní život a pohyb, což skýtá zvláštní dojem provázený slabými pocity napětí v bulvě. Stálo by za námahu zpracovat tento druh oční hudby, který nám kyne všude z přírody i uměleckého světa, jako zvláštní formu umělecké činnosti. Jistě by se tu pro tvůrčího génia razila nová cesta, kdyby provedení bylo přiměřeně zvětšeno. Až dosud se nezdá, že by pro toto umění nastala vhodná doba, musí jako otrokyně sloužit k ozdobě šatů, budov, zahrad atd. Jen v ohňostroji, tanci, jakož i v gymnastických představeních, oltářích, ozdobných zahradách, transparentních kruzích s centrálními pohyby a nejnověji v kaleidoskopu začal až dosud samostatný život, poněvadž však zčásti jde světem s kejklíři, urozený vkus ji stále ještě zneuznává a přehlíží.[6]

Druhou ze spojitostí nejzřetelněji dokládá o čtyřicet pět let mladší encyklopedické heslo „Kinesiskop", v němž Purkyně předpověděl nejen budoucí podoby filmového aparátu, ale také jeho uplatnění jako prostředku vědy, zábavy i umění:

> Tímto upravením [zavedením krokového pohybu – pozn. P. S.] otevřeno jest dosti široké pole mnohonásobným způsobům upotřebení toho, možná říci, čarovného nástroje; zvláště důležito jest, že i většímu obecenstvu prostředkem svítilny magické nejrozmanitější pohyby přírodních, historických a uměleckých představení uváděti se dají, i povstane z toho zvláštní odvětví průmyslu vědeckého, ve školách i vůbec pro poučení i zábavu užitečného. [...] Tato představení mohou se díti buď v rozměrech menších anebo prostředkem optickým v libovolném zvětšení na plochách průzračných. Nadíti se jest, že tato věc mistrností umělců stane se časem zvláštním odvětvím výtvorného [sic!] umění, kde již nepostačí vytvořit jediný moment činu se vyvíjejícího, nýbrž i celý děj a celé lidstvo.[7]

---

6 Jan Evangelista Purkyně, *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně 1969, s. 74–75.

7 J. E. Purkyně, Kinesiskop. In: František Ladislav Rieger – Jakub Malý (eds.), *Slovník naučný*. Díl IV. Praha: I. L. Kober 1864, s. 657.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Purkyně se ovšem do historie optických médií zapsal také jako vynálezce a podnikatel. Roku 1840, ještě za svého působení ve Vratislavi, navázal na experimenty vídeňského profesora geometrie Simona Stampfera a navrhl zdokonalení i nové aplikace jeho stroboskopu. Český znalec prekinematografických vynálezů Jindřich Brichta zhodnotil Purkyňův přínos v oblasti stroboskopie a takzvaných ožívajících obrázků takto: „Oddělením štěrbinového kotouče od kotouče obrázkového byla vytvořena první rotační závěrka, užívaná (ovšem ve funkci poněkud odlišné) dodneška ve všech kamerách i projektorech [...].“[8] Na rozdíl od jiných stroboskopických přístrojů využívajících stejných fyziologických jevů potřebných k vytvoření iluze pohybu – například fenakistiskopu Josepha Antoina Plateaua z roku 1832, kotouče s obrázky pohybových fází umístěných mezi radiálními štěrbinami, který se točil před zrcadlem, v němž divák těmito štěrbinami pozoroval rychle se střídající výjevy a ty se mu skládaly v cyklický pohyb – Purkyně jeden obrázkový kotouč rozdělil na kotouče dva, které se otáčely na společné hřídeli: jeden s obrázky pohybových fází, druhý se štěrbinami. Tím také odpadla potřeba sledovat točící se kotouče v zrcadle a otevřela se možnost projekce pohyblivého obrazu:

> Podařilo se mi vynalézt řadu modifikací zde zmiňovaného přístroje, jímž je urychleno vyobrazování a rovněž ulehčena popularizace aparátu. Nakonec ve mně tato myšlenka natolik oživla a zdá se mi jako obor umění a dokonce i v ohledu výnosnosti natolik významná, že jsem se rozhodl zažádat si o její patentování, na jehož udělení dosud ještě čekám.[9]

Již počátkem čtyřicátých let se Purkyně poprvé pokusil o komerční využití svého vynálezu. Uvedl jej do prodeje jako optickou hračku pod názvem „Forolyt“; po návratu z Vratislavi do Prahy pak svůj vynález – opět neúspěšně – nabízel ještě jednou jako „Kinesiskop-Pohybohled“. Obrázky prvních Purkyňových stroboskopických kotoučů byly sice kreslené (například populárněvědecká série ukazující fungování srdce a krevního oběhu), posléze ale začal používat také fotografie pohybových fází.[10] Počátkem šedesátých let experimentoval s dalším protokinematografickým principem – krokovým posunem obrázkového kotouče, který usnadnil velkoplochou projekci, a tedy i předvádění většímu počtu diváků než dřívější kukátková štěrbina. Tím dokonce předstihl známější vynálezce z devadesátých let 19. století, kdy zavedení krokového pohybu znamenalo předěl ve vývoji kinematografických přístrojů.[11]

---

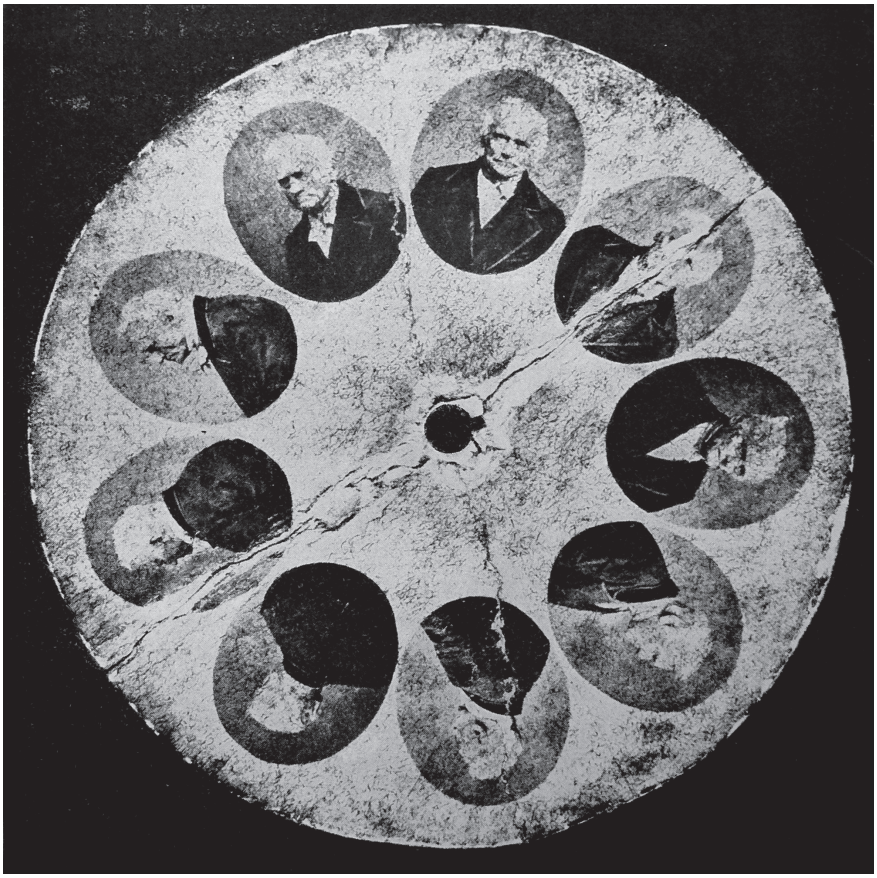
[8] Jindřich Brichta, Jan Evangelista Purkyně a film. *Film a doba* 1, 1955, č. 5–6, s. 234.

[9] František X. Halas, c. d.

[10] Zachovaná fotografická série zobrazuje poprsí samotného Purkyně v devíti pozicích, jak se postupně otáčí kolem vertikální osy. Nachází se ve sbírkách Národního technického muzea v Praze (viz obr. 1).

[11] Srov. J. Brichta, c. d., s. 235–236.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional



Obr. 1. Obrázkový kotouč kinesiskopu, ca 1860. Ožívající fotografie samotného J. E. Purkyně se pozorovala štěrbinami druhého kotouče, otáčejícího se na stejné ose. Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha: Družstevní práce 1933, s. 155.

Purkyňova práce spadá do kategorie vědeckých předpokladů a anticipací budoucího filmového média. Reflexe kinematografu jako technického vynálezu, vědecké hračky či zábavní atrakce, stejně jako první úvahy o konstituující se kinematografické instituci se pochopitelně objevují až později, na přelomu 19. a 20. století. Pomineme-li tedy ohlasy kinesiskopu, fonografu a dalších protokinematografických aparátů, lze za první rozsáhlejší soubor písemných reakcí na kinematografické projekce v českých zemích označit inzeráty a zprávy, jež se šířily v souvislosti s představeními kinematografu bratří Lumièrů od roku 1896 a o dva roky později u příležitosti projekcí filmů Jana Kříženeckého. Kinematograf ovšem neznamenal jednoduše počátek dějin

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

filmu, byl zprvu jen jedním z řady strojů na „ožívající obrázky“, měl status „protomédia“, které ještě není konstituováno jako samostatná kulturní instituce, a proto není divu, že největší zájem budil u příbuzných oborů, které si mohly nárokovat jeho začlenění do vlastní jurisdikce.[12] Nejvíce raných zpráv a úvah na toto téma publikovaly časopisy o fotografii a vědě: *Fotografický věstník*, *Fotografický obzor* a *Z říše vědy a práce*, následované obrázkovými magazíny a teprve pak denním tiskem, přičemž kulturní časopisy si v této době kinematografu nevšímaly vůbec. Kinematograf zde byl reflektován především jako vědecko-technická novinka, pro niž se teprve hledají možná využití v nejrůznějších oblastech od přírodních věd přes školství, kriminalistiku, medicínu, armádu až po zpravodajství a konečně i zábavu.

Od poloviny prvního desetiletí 20. století, v době, kdy v kinematografických programech získávají převahu fikční žánry nad žánry nonfikčními, kdy je kinematograf již „stálou atrakcí divadel zvláštností a kočuje i po venkovských městech“ a „zatlačuje tu vítězně panorámy se stereoskopickými kukátky“,[13] začínají si ho všímat i humanitně zaměření intelektuálové. Otázkou, již si kladou, ovšem zprvu není specifičnost nového média a jeho výrazové prostředky, nýbrž spíše jeho vliv na společnost, „kulturní poslání“ v kontextu zavedených institucí zábavy, poznávání a výchovy: rodiny, školy, veřejné osvěty, divadla či cestování. Podle prozaika a publicisty Karla Scheinpfluga je (veskrze negativní) estetický a vzdělávací účinek kinematografických obrazů plně určen charakterem předváděných jevů, jejichž výsledné vyznění může filmová technika a inscenační postupy nanejvýš pokazit. Scheinpflugův text „Kinematograf vychovatelem“ (1904) je ovšem pouze předzvěstí širší společenské diskuse o zhoubném vlivu kinematografu na děti a mládež, která se stala dominantním námětem psaní o filmu v desátých letech 20. století. Jejími hlavními aktéry se podobně jako

---

12 K evolučním fázím zrodu nového média a k tzv. jurisdikčnímu boji, který o vládu nad rodícím se médiem svádějí zavedenější instituce, srov. André Gaudreault – Philippe Marion, Médium se vždycky rodí dvakrát... In: P. Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 439–451; Rick Altman, What it Means to Write the History of *Cinema*. In: Jürgen E. Müller (ed.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History. Volume 1*. Münster: Nodus Publikationen 1994, s. 169–180.

13 Karel Scheinpflug, Kinematograf vychovatelem (v této antologii). Nedávné německé a americké výzkumy ukázaly, že dominantní kontext prezentace filmů před rokem 1905 netvořila ani tak cestovní kina, jak se dosud předpokládalo, ale spíše populární formy živé zábavy, především tzv. varieté, která zároveň poskytovala vzor pro filmovou formu i pro strukturu filmových představení. Je pravděpodobné, že české země se v tomto ohledu od Německa příliš nelišily, protože i zde kinematografy často hostovaly na varietních scénách, a to zvláště ve větších městech – srov. Joseph Garncarz, Od varieté ke kinematografii. Přímluva za rozšířený koncept intermediality. In: P. Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie*. s. 472–484; Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. I. Praha: ČSFÚ [interní tisk] 1988.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

v jiných evropských zemích stali pedagogové, osvětoví pracovníci, ženské spolky a církevní představitelé. Primárním smyslem jejich lamentací pochopitelně nebyla objektivní analýza nového média a hodnocení jeho možností, nýbrž burcování úřadů a veřejnosti k důslednější kontrole hygienických podmínek projekčních sálů a morálně závadných obsahů filmů. Proti těmto kritickým hlasům stál zprvu velmi slabý okruh filmových profesionálů, tedy především malých podnikatelů, kterým chyběla platforma pro hájení vlastních zájmů – filmové časopisy sice začaly vznikat již počátkem desátých let, nicméně měly převážně charakter úzce utilitárních obchodních věstníků. Ze stížností pedagogů a osvětářů se ale postupně začala rodit také alternativní vize filmu jako nástroje školské výuky a lidovýchovy. Ačkoli nikdy nepřevládla nad představou kinematografie jako masového média, až do konce třicátých let hrála důležitou roli v diskurzu kulturních elit, občanských spolků a státních institucí, které se film pokoušely začlenit do lidovýchovné koncepce kultury.[14]

Myšlení o filmu, které si klade primárně otázky o specifičnosti nového média, se začíná rozvíjet až kolem roku 1910, kdy si kinematografu konečně všímají pražští divadelní kritici, spisovatelé a moderní umělci. Jedním z prvních byl Václav Tille, liberálně orientovaný docent (od roku 1903) a později profesor (od roku 1912) srovnávacích dějin literatury na pražské Karlo-Ferdinandově (později Karlově) univerzitě. Ve vědecké práci se zaměřoval na studium a překlady moderní francouzské literatury a na dějiny českých pohádek, v publicistické činnosti se věnoval hlavně divadelní kritice, ale kromě toho napsal také přibližně čtyřicet kritik, statí a přednášek o filmu.[15] Tille svými články položil základy české filmové kritiky, propagoval výchovný potenciál filmu a ve své nejrozsáhlejší filmové studii „Kinéma“ (1908) se pokusil o komplexní definici estetické a ontologické podstaty filmu, jeho kulturně-společenského významu, stejně jako o vyznačení jeho genealogických kořenů a o kritické zhodnocení soudobé produkce. Je pravděpodobné, že ve svých teoretických ambicích a ucelenosti je „Kinéma“ nejstarším a nejvýznamnějším textem svého dru-

[14] První filmový časopis v českých zemích, *Anzeiger für die gesamte Kinematographen-Industrie* (1907–1908), řídil brněnský kinomajitel Dominik Morgenstern, česky psané časopisy začaly vycházet až o několik let později – *Český kinematograf* (1911–1912), *Kinematografické listy* (1911), *Kino* (1913–1914). K diskusím o zhoubném společenském vlivu kinematografu a o možnostech jeho výchovného využití srov. Ivan Klimeš, Děti v brlohu: Boj proti kinematografům – bojem o dítě! In: Petra Hanáková – Libuše Heczková – Eva Kalivodová (eds.), *V bludném kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Slon 2006, s. 193–236; srov. též Jiří Pokorný, *Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století*. Praha: Karolinum 2003, s. 221–232.

[15] Srov. Lubomír Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha: ČSFÚ 1968. V Linhartově knize jsou přetištěny i všechny Tilleho texty o filmu včetně nevydaných rukopisných poznámek. Stať „Kinéma“ je zde ale výrazně zkrácena o úvodní část, která se podrobně věnuje dějinám stínohry jako předchůdci kinematografie. Pro tento výběr jsme proto zvolili původní vydání z roku 1908.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

hu ve světovém měřítku – předcházel stati „Naissance d'un sixième art" Ricciotta Canuda (1911), článku Victorina Jasseta „Etude sur la mise-en-scène en cinématographie" (1911) i knize Vachela Lindsaye *The Art of the Moving Pictures* (1915).

V „Kinémě" Tille postihl kinematografii v klíčovém historickém momentu, kdy se vydělovala z područí jiných médií a kulturních forem (fotografie, varieté, přednášek s diapozitivy). Dominantní estetická forma filmu přestávala mít charakter prostého ukazování vizuálních zajímavostí a postupně se začínala měnit ve vnitřně koherentní narativ, v němž jednotlivé výrazové prostředky slouží primárně vyprávění příběhů. Řečeno terminologií badatelů z okruhu „nové filmové historie" to bylo období, kdy raný film přecházel ze stadia „monstrativních atrakcí" (1895–1908) do fáze „narativní integrace" (1908–1914).[16] V době, kdy vychází „Kinéma", se systematičtější reflexe filmu postupně začínala formovat i v jiných zemích, zvláště ve Francii a Německu, stimulována standardizací výroby a distribuce fikčních filmů a vzestupem sociálního statusu kina.[17] V českých zemích (jako součásti Rakouska) tehdy samozřejmě o standardizaci filmové produkce nebyla ani řeč, nicméně podnětem pro Tilleho texty o novém médiu se mohly stát – vedle jeho dlouhodobého zájmu o lidovou tvorbu, pohádky, divadlo a technické vynálezy – změny v distribuci (jejíž centrum bylo ve Vídni) a předvádění. V roce 1908 již byla v provozu první stálá kina[18] a v návaznosti na ně začalo docházet k částečné standardizaci distribuce jejím přechodem od maloobchodního prodeje k velkoobchodnímu půjčování, rozšířila se nabídka zahraničních fikčních filmů (francouzských a amerických melodramat, komických skečů, fantastických scén ad.) a ze zahraničí pronikal do českých zemí takzvaný umělecký film, který do kin lákal střední vrstvy a přinesl mimo jiné prodloužení metráže jednotlivých titulů. Tille své divácké zkušenosti pravděpodobně čerpal hlavně v tehdy nejluxusnějším pražském biografu Grand „Orient" Kinema v Hybernské ulici, jenž disponoval salonním smyčcovým orchestrem a byl vybaven lóžemi. Kinema zahájilo provoz v květnu 1908 a zpočátku se specializovalo právě na francouzské „umělecké filmy", které se promítaly s německými titulky a mluveným českým překladem. V říjnu zde byla uvedena ambiciózní adaptace divadelní hry Alphonse Daudeta Arelatka (L'Arlésienne, 1908) v režii Alberta Capellaniho a produkci Société

---

16 André Gaudreault – Tom Gunning, Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma? In: Jacques Aumont – André Gaudreault – Michel Marie (eds.): *L'Histoire du cinéma: nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne 1989, s. 49–63.

17 R. Abel, *French Film Theory and Criticism*. Vol. 1, s. XV; Jörg Schweinitz (ed.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam 1992, s. 9–10.

18 Dne 25. prosince 1906 zahájilo provoz pravděpodobně první stálé kino v českých zemích – brněnské „The Royal Bio Co."; v roce 1907 následovaly další biografy v Brně a Praze; roku 1908 jich bylo jen v Praze osm. Srov. Václav Novák, *Historie brněnských kinematografů, 1896–1981* (rukopis). Archiv města Brna, fond T68; Z. Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. I., s. 106.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

cinématographique des auteurs et gens de lettres, o níž Tille napsal svou první filmovou recenzi (a pravděpodobně i první českou filmovou recenzi vůbec). Zapojení francouzských divadelníků a spisovatelů do filmové tvorby vyústilo také v založení společnosti Film d'art (1907), jejíž filmy se od konce října 1908 promítaly v tomtéž pražském kině a Tille je pohotově reflektuje ve své „Kinémě" – první díl jeho studie vyšel již 6. listopadu.[19]

V „Kinémě" Tille vystihl některé základní rysy filmového média, které hrály klíčovou roli v mnoha pozdějších úvahách: napětí mezi realistickým účinkem filmového obrazu a jeho schopností konkretizovat výtvory fantazie, konflikt mezi kontinuitou a diskontinuitou filmového vyprávění, konstruktivní možnosti filmové montáže atd. Tille popisuje film v době, kdy ještě nedošlo ke standardizaci klasického narativního stylu a celovečerních hraných filmů jako hlavního produktu filmového průmyslu, ale kinematografii již ani jednoznačně neovládal princip atrakcí. Před novým médiem se stále otevírala řada možných vývojových linií: vědecké a výchovné využití, cestopisy a „zakonzervované" divadlo, realistické dokumenty a fantastické náměty. Přesto Tille považuje za nejnaléhavější otázku, zda může film být skutečným uměním.

V retrospektivním pohledu tušíme za jeho úvahami pozdější termíny filmové poetiky: montáž, záběr, velikosti záběru, rámování atd. Tille je ovšem ještě nemohl znát, a proto používal jen intuitivní popisné výrazy jako například „skládání snímků" (montáž záběrů), „oddálení aparátu" (velký celek), „vynucená pantomima" (němé herectví), „umělá pauza" (méliès ovský trikový střih). Základním pozadím k popisu filmového stylu je u Tilleho divadlo, z něhož film čerpá výrazové prostředky, ale současně se od něj zásadně odlišuje. Na rozdíl od divadelního jeviště, které v symbolických gestech a předmětech zahrnuje celistvý svět fikce, má filmový obraz charakter pouhého výseku z širšího světa, jehož pokračování divák tuší i za hranicí plátna. Film přináší také nový typ herectví založený na „věrnější realitě detailu", na souhře výrazu tváře a reálného prostředí a na odmítnutí konvenčních divadelních gest, líčení a kostýmů. Stavebním principem filmové formy je dialektický vztah mezi fragmentací a syntézou; rychlé střídání odlišných prostředí je vyvažováno konstruováním umělé kontinuity bez ohledu na změny v dekoracích a skoky v čase. Tille dokázal vystihnout některé aspekty filmového obrazu, které byly později označovány za specificky filmové, fotogenické, radikálně nedivadelní a neliterární: kompozice fantastických časoprostorů z fragmentů každodennosti; zvláštní kouzlo pohybu po ose

[19] V. Tille, Daudetova Arelatka v kinematografu [31. října 1908]. In: L. Linhart, c. d., s. 91–92. Jakožto frankofil cestující často do ciziny se Tille mohl již roku 1908 seznámit s francouzskými ohlasy na Film d'art. Srov. tamtéž, s. 182. Srov. též Z. Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. I., s. 108, 144, 147–148.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

kolmé k plátnu, který posiluje dojem plastičnosti; rychlé hemžení postav na jednom místě nebo naopak divoké honičky; rozdrobení časového kontinua do rychlého sledu okamžiků.

Tillemu se také podařilo odhalit sociologický rozměr filmu, jeho spjatost s moderní smyslovou a emocionální zkušeností, typickou pro západní velkoměsta, nové dopravní prostředky a sociální změny v době vrcholné modernity. Autor klade důraz na schopnost filmu fragmentarizovat a zrychlovat percepci času i prostoru, na jeho inklinaci k šokujícím výjevům, extrémním situacím a především k rychlému pohybu. Opakovaně se soustředí na výčty „vskutku vzrušujících" situací, jako například útěk ve skalách, běh ulicí, jízdu koňmo podél dráhy, jedoucí vlak, útok pumou, výbuch automobilu. Film působí na diváka prostřednictvím „novinářských senzací", zkratek, technických triků a groteskních akrobatických výstupů, snaží se diváka „násilně zaujmout" nejrůznějšími druhy percepčních šoků a rychlých emočních zvratů. Typickým projevem této tendence jsou podle Tilleho kriminální a detektivní filmy, „jejichž posledním cílem je senzace a stálé napětí, kořeněné spíš užíváním nejrůznějších moderních vynálezů než staromódní sentimentalitou". Percepční šoky a rychlé emoce detektivek vysvětluje samotnou technickou podstatou filmového média:

> Odpovídají též látkou svou oné zrychlené živosti kinematografického projekčního aparátu a onomu požadavku stručnosti, konciznosti a zjevnosti děje, vyvolanému jednak vynucenou pantomimou, jednak způsobem reprodukce pohybu, jenž je v řadě po sobě následujících snímků tím přirozenější a méně trhavý, čím je rychlejší a určitější.

Antropologický rozměr Tilleho úvah se projevuje v analogiích, které hledá mezi schopností filmu materializovat sny a představy na jedné straně a odvěkými snahami člověka o zviditelnění a vnější projekci „hry představ vnitřního života" (ať už ve formě pohyblivých stínů nebo laterny magiky) na straně druhé. Tille končí svou studii tvrzením, že film přinesl mechanickou kopii procesů lidského vnímání a fantazie a současně poskytl umělcům prostředek k tvorbě nových, živých fantastických světů. Tato antropologická linie Tilleho úvah vykazuje nápadné podobnosti s mnohem pozdější knihou Edgara Morina *Le Cinéma, ou l'Homme imaginaire*.[20] Historicky se ale přirovnání filmu k mentálním procesům objevilo již v Bergsonově *Évolution créatrice* (1907),[21] kde se paralely mezi mechanismem intelektuálního poznání a kinematografickou analýzou pohybu na rozdíl od Tilleho pojetí používá ke kritice lidského vědomí, které kontinuitu pohybu skutečnosti člení do diskontinuitních prostorových řezů. Podle Lubomíra Linharta lze z Tilleho rukopisných poznámek zachovaných

---

[20] Edgar Morin, *Le Cinéma, ou l'Homme imaginaire*. Paris: Éditions de minuit 1956.

[21] Český překlad: Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*. Praha: Jan Laichter 1919.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

v pozůstalosti usuzovat, že Bergsonovu knihu mohl znát již před napsáním „Kinémy“, nicméně jeho postoj k francouzskému filozofovi byl obecně odmítavý.[22] Jestliže Bergsonův model slouží k výkladu racionálních schopností lidského vědomí, pak Tilleho metafora se naopak dotýká jeho imaginativních stránek a odhaluje antropologické aspekty nové kreativity, kterou kinematograf přináší.

Přímější inspiraci Bergsonem vykazoval básník Stanislav K. Neumann, jenž ve své stati „Obrazy, obrázky, obrázečky“ (1913) charakterizoval obrázkové časopisy, fotografii a kinematografii jako prostředky komunikace, které slouží specifickým potřebám moderního života. Pozitivní hodnocení filmu a potažmo celé moderní civilizace mělo základ v Neumannově vitalismu, inspirovaném kromě Bergsona i Ostwaldovým energetismem, umělecky pak Whitmanem, Verhaerenem a futurismem. Film se pak pro Neumanna stal na konci desátých let jakýmsi symbolem života, a tím i inspiračním zdrojem umělecké tvorby, jak to dokládá i jeho báseň „Film“ (1919).

V objevování filmu však Neumanna předešla mladší generace, a proto se lze domnívat, že na něj v tomto směru také zapůsobila. Nasvědčuje tomu mimo jiné recenze prózy Josefa Čapka *Lélio* a knihy povídek Karla Čapka *Boží muka*, v níž Neumann přirovnává nové literární postupy k filmu:

> V obou knihách nalézáme často například dějovou a syntaktickou nesouvislost představ, líčení, událostí, které vnějškem nejsou spojeny, nýbrž zdánlivě nelogicky a s kinematografickou hospodárností k sobě přiřazovány v jeden proud i věcně, místně a časově někdy různé. Dociluje se touto metodou čistě poetické zhuštěnosti obsahu, spádu, který strhuje, intenzivnosti účinku a magičnosti, která jednak obnovuje v naší mysli bezděčně ztracený pocit souvislosti všeho života, jednak odhmotňuje skutečnost v obrazy, jako když je nazírají dětské oči.[23]

Těmito znaky „nového tvárného úsilí“, jež popisuje Neumann, se vyznačovala tvorba mladé generace sdružené ve Skupině výtvarných umělců, která vznikla v Praze roku 1911. Časopis Skupiny *Umělecký měsíčník* byl nejvýraznější platformou nových uměleckých programů, zejména kubismu, a její členové, k nimž kromě bratří Čapků patřil i František Langer, nejen publikovali první české avantgardně pojaté programové stati o filmu, ale současně vytvořili první vážné umělecké pokusy v oblasti filmové tvorby. Langer, který se v níže komentovaném článku věnoval úloze spisovatele ve filmu, několik měsíců po jeho vydání sám napsal předlohu k filmu

---

[22] L. Linhart, c. d., s. 15.

[23] S. K. Neumann, Dvě knihy skutečně nové. In: týž, *Stati a projevy. 5., 1918–1921*. Praha: Odeon 1971, s. 18 (původní vydání *Červen* 1, 1918, č. 1, s. 11–13; č. 2, s. 23–27).

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Noční děs (režie Jan Arnold Palouš, 1914), vyrobenému společností ASUM, jejímž zakladatelem byl Langerův kolega ze Skupiny výtvarných umělců Max Urban.[24]

Bezprostředním podnětem pro vznik Langerovy teoretizující stati „Stále kinema" (1913) ovšem nebyla filmová praxe, nýbrž dobová diskuse o vztahu mezi literární tvorbou a filmem, jež dostala konkrétní podobu spoluprací na sborníku filmových libret neboli „kinostücků", který inicioval Kurt Pinthus, berlínský spisovatel a dramaturg divadla Maxe Reinhardta. Pinthus se pokusil shromáždit původní scénáře, které by rozvíjely výrazové možnosti nového média lépe než tehdy běžné adaptace divadelních her či románů, a na jeho výzvu odpověděli i tři pražští spisovatelé: vedle Langera ještě německy píšící autoři Otto Pick a Max Brod. Výsledkem Pinthusovy aktivity se stala unikátní sbírka šestnácti textů *Das Kinobuch* (1914). Literáti se tehdy shodovali na veskrze skeptickém hodnocení filmu a jejich scenáristické pokusy měly charakter nezávazné fantazijní hry bez vyhlídky na realizaci; tato směs kritické distance a zaujetí novým médiem dostala výraz i v Langerově stati, která se na Pinthusův projekt přímo odvolává.[25]

Langerův článek zároveň prohlubuje Tilleho postřehy o rozdílech mezi divadlem a filmem o analýzu toho, co bychom dnes nazvali pragmatickými vztahy mezi filmovým textem, jeho původci a recipienty. Ve filmu na rozdíl od divadla zaujímají přední místo praktici (režisér a herci) a spolu s nimi diváci (kterým je přisouzena autonomní role), a nikoli duchovní poselství a autor námětu. Film se totiž nevyvyšuje nad diváka a nevyžaduje od něj nic než rychlou vizuální pozornost, protože smysl zobrazených událostí je plně odhalen v jejich viditelném povrchu: „...kinema jest a priori něco demokratického, lidového, přímo stvořeného pro široké publikum." Filmové události přinášejí divákovi požitek z rozpoznání jeho vlastního všedního světa, který je aparátem povýšen do vznešenější roviny a objektivizován, čímž se posiluje sebevědomí prostého vnímatele. Langer ukazuje, jak film zaznamenáním prostých věcí a každodenní práce umožňuje člověku, že „vidí nyní kus sebe, rozebírá se, objektivizuje, třebas jen tělesně, ale přece *poznává se*". Tuto schopnost filmu spojuje se svátečním aspektem fotografického zobrazení a s rituální povahou aktu fotografování,

---

[24] Společnost ASUM byla založena roku 1912 architektem a režisérem Maxem Urbanem a herečkou Annou Sedláčkovou; název je tvořen z iniciál jejich jmen. Filmy ASUMu kladly důraz spíše na výtvarnou než literární složku a uplatnily se v nich některé principy blízké kubismu: rychlé změny hledisek a velikostí záběru, dynamický pohyb prostorem, včleňování textu do obrazu a napětí mezi událostí a jejími alternativními výklady, podobně jako je kubistický obraz založen na rozlišení mezi předmětem a jeho různými podobami.

[25] Langerovo libreto se jmenuje „Der Musterkellner" (Vzorný číšník). Viz Kurt Pinthus (ed.), *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1914, s. 45–48. Český překlad in *Iluminace* 4, 1992, č. 2, s. 71–72. Pražské příspěvky do Pinthusova sborníku de facto představují počátky české scenáristické tvorby a zároveň předchůdce poetistických filmových básní z dvacátých let – srov. Ivan Klimeš, Z počátků scenáristiky v českých zemích. *Iluminace* 4, 1992, č. 2, s. 57–64.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

čímž načrtává jedno z velkých témat pozdější fotografické a filmové teorie. Jeho charakteristika fotografovaných věcí jako „slavnostně přenesených" může připomenout Duchampův objev principu *ready-made* z téhož roku a anticipuje také formalistickou kategorii ozvláštnění.

Langer se zabývá také realismem filmové režie a stylem hereckého projevu. Filmové herectví je podle něj založeno na zjednodušení a rozkladu tělesného pohybu do statických fází, které odpovídají rytmu kinematografického aparátu. Cílem režie má naproti tomu být dokonalá transparentnost, splynutí s realitou. Důrazem na diváka, pro nějž film znamená „rozmnožení jeho vědomí života", na schopnost filmu „objektivizovat" všední realitu a zároveň na rozklad pohybu do sérií statických stavů se Langerova reflexe filmu blíží kubismu a neoklasicismu, dobovým uměleckým programům, s nimiž v té době seznamoval české publikum. Například v programové studii „O novém umění" (1913), kde informoval o Picassově a Braquově tvorbě, zdůrazňoval „vystupňovaný cit pro realitu", rozpuštění subjektu ve světě objektů a jeho „účastenství se vším, v čem žije".[26]

Na kubistické teorie navazují ještě bezprostředněji filmové stati Karla a Josefa Čapkových. V prvním, společném článku o filmu „Biograf" (1910) vyjadřují okouzlení technickými prostředky kinematografie jakožto součásti populární kultury, čímž již ohlašují zájem avantgardy dvacátých let o periferní umělecké žánry a relativizování hierarchie vysokého a nízkého. Stať Karla Čapka „Styl kinematografu" (1913) je bezpochyby nejpronikavější českou teoretickou studií o filmu z desátých let. Autor v ní nabízí nejen klasifikaci žánrů, stylových tendencí a kritické hodnocení dobových pokusů o literární a divadelní reformu kinematografie, která má podle něj naopak stavět především na vizualitě, ale také rozbor filmové řeči, jež se má stát programem příštího vývoje filmu jako specifického umění. Jeho myšlenky jsou inspirovány kromě kubismu i pragmatismem, relativismem a moderními vědeckými teoriemi. Podobně jako Langer zdůrazňuje „zvláštní intenzivní realismus", který ovšem na rozdíl od něj spojuje primárně s principem diskontinuity, proměnlivých hledisek kamery vůči objektu, které vyjadřují „jisté *věcné i psychologické relace* mezi divákem a obrazem". V kinematografu je skutečnost přístupná v různých stupních viditelnosti, divák vidí věci z různých stran a vzdáleností. V této souvislosti K. Čapek uvádí snad vůbec první popis detailu v české teoretické literatuře, když mluví o „části velice zvětšené a krajně aktualizované" (výraz „zvětšení" se používal pro označení detailu ještě ve dvacátých letech). Změny úhlů a vzdáleností pohledu, zejména pak zvětšování, vedou podle Čapka k neobyčejné výraznosti a intenzitě zobrazované skutečnosti.

Tento „analytický" proces, od dvacátých let označovaný jako „montáž", je podle něj stylovou hodnotou kinematografu a současně programem budoucího filmového

[26] F. Langer, O novém umění. In: týž, *Prostor díla*. Praha: Akropolis 2001, s. 14. Langerova studie původně vyšla v pěti pokračováních v *Lidových novinách* (červen–červenec 1913).

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

umění. Úkolem kinematografu je „ukázat novou vizi skutečnosti, složitější, výraznou, zevrubnou a rozloženou, podat nám předměty intenzivního vnímání a nevyčerpatelného zájmu". Snaha vidět věci z různých stran, fasetování, juxtapozice odlišných perspektiv a rozklad prostorových forem, napětí mezi vnějškem i nitrem věcí, typické pro malířský kubismus, se projevily i v Čapkových prózách,[27] a proto lze formulace o filmu považovat současně za program literární tvorby, přičemž kinematografie zde slouží k projekci uměleckých ideálů realizovaných v jiných médiích a jako inspirační zdroj.[28] Vedle kubismu tvořil dobovou paralelu k Čapkovým reflexím pozdější Vertovův konstruktivismus, s nímž jej spojují formulace jako „organizovat skutečnost",[29] důraz na dokumentárnost filmu, spojení filmového realismu s diskontinuitou času a prostoru a také postavení herce naroveň nelidským prvkům snímané skutečnosti. Pasáže, které se věnují psychologickým charakteristikám a funkcím filmu, zase vzdáleně připomínají myšlenky S. M. Ejzenštejna, který rovněž zdůrazňoval psychologický účinek montáže na diváka. Některými formulacemi jako by Čapek anticipoval pozdější teorii montáže atrakcí a Ejzenštejnovu představu, že divákovo vědomí je materiálem, který má být násilně zpracováván sériemi šoků: „vydobýti z věcí senzace pokud možno nejsilnější", „zasahovat přímo do diváka, zpracovávat jeho zájem a vnutit mu nadobyčejně silné, pronikavé a plné vnímání". Tyto shody pravděpodobně vyplývají ze společného inspiračního zdroje, k němuž u obou autorů odkazují myšlenky o psychologických aspektech montáže, totiž k pragmatické filozofii Williama Jamese. V jednom důležitém bodě se však Čapkův výklad od ruských teorií a většiny dalších avantgardních programů dvacátých let odlišuje – neopírá se o sociální a technický utopismus, o uměleckou ideologii kolektivismu a pokroku.

Ve stati „A. W. F. Co." (1917), nazvané podle zkratky názvu americké distribuční společnosti World Film Corporation, se Čapek vyznává z lásky k americkému filmu, který byl – podobně jako jazz a varieté – inspiračním zdrojem jeho umělecké tvorby. Na obě stati Karla Čapka navazuje bratr Josef článkem „Film" (1918), v němž podává výstižné shrnutí stylů národních kinematografií, včetně vize o možném vývoji českého filmu. Josefova kniha *Nejskromnější umění*,[30] do níž byl posléze článek zařazen spolu s dalšími úvahami o fotografii, obrázkových časopisech a městském folkloru, významně zapůsobila na nastupující generaci avantgardních umělců dvacátých let,

---

27 Srov. např. povídku „Utkvění času" (1913) a pozdější sbírky povídek *Boží muka* (1917) a *Trapné povídky* (1921).

28 Srov. Jaroslav Anděl, Kubismus, film a literatura. In: *Český kubismus 1909–1925. Malířství, sochařství, umělecké řemeslo, architektura*. Stuttgart: Gerd Hatje 1991, s. 378–383.

29 Podle Vertovova výroku z roku 1923 si kinoci „kladou za cíl organizaci *skutečného života* [zvýraznil D. V.]". Dziga Vertov, Význam nehrané kinematografie. In: Antonín Navrátil, *Dziga Vertov, revolucionář dokumentárního filmu*. Praha: ČSFÚ 1974, s. 191.

30 J. Čapek, *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum 1920.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

seskupenou v Uměleckém svazu Devětsil (založeném roku 1920) a typickou svými programy a manifesty, které čerpaly inspiraci z filmu.[31]

2. Stavba a báseň: film jako poetistický stroj

Roku 1922 vychází ve speciálním devětsilském čísle sborníku *Život*[32] obsáhlá programová stať Karla Teigeho „Foto kino film", která je manifestačním vyhlášením fotografie a filmu za nejmodernější umělecké disciplíny, čímž navazuje na přístup bratří Čapků a S. K. Neumanna. Nicméně Teige prosazoval odlišnou uměleckou ideologii, akcentující pojmy technického pokroku a kolektivismu. Jeho stať naznačuje, jak důležitou úlohu sehrály ideje pokroku a kolektivismu v rozvoji filmového myšlení dvacátých let. Především zdůvodnily nové postavení filmu v hierarchii uměleckých disciplín, vymezily nový ideologický rámec, vytvářející z existujících myšlenek a teorií nový celek. Umožnily sjednotit dvě odlišné koncepce filmu – filmu jako syntetického umění a filmu jako umění demokratického a internacionálního. Tedy koncepce, které mají rodokmeny sahající hlouběji do minulosti než k počátkům filmové teorie.

Pojetí filmu jako syntetické umělecké disciplíny, spojující výrazové možnosti tradičních uměleckých druhů, filmu jako jakéhosi nadumění, jak o něm mluví Teige, se poprvé objevilo na počátku desátých let u Canuda, který navazuje na starší koncepce umělecké syntézy, například na Wagnerův Gesamtkunstwerk.[33] Chápání filmu jako demokratického umění a jako internacionální obrazové řeči, přesahující třídní a národnostní hranice, má své kořeny rovněž v 19. století; je spjato s rozvojem nových komunikačních prostředků té doby, k nimž patřila i fotografie a film. Moderní umění se však s touto koncepcí plně ztotožnilo teprve ve dvacátých letech 20. století, protože až do té doby zaujímalo k fotografii a filmu ambivalentní postoj.

Spojení obou zmíněných koncepcí filmu – syntetického umění a umění demokratického a internacionálního – podmíněné ideologií kolektivismu a pokroku, učinilo z filmu model nového umění a vzor pro ostatní umělecké obory. Teigeho mani-

---

[31] Je zajímavé, že v době, kdy členové Devětsilu propadají filmovému okouzlení, začínají se bratři Čapkové vážně zajímat o praktickou filmovou tvorbu – v roce 1921 vzniká jeden scénář Karlův a dvě filmová libreta Josefova; realizován byl ovšem jen Karlův text, a to divadelním režisérem Jaroslavem Kvapilem pod názvem Zlatý klíček (1922). Scénáře bratří Čapků jsou spolu s jejich teoretickými texty o filmu sebrány v knize: Karel a Josef Čapkové, *Filmová libreta*. Praha: Odeon 1989.

[32] Sborník vydával jednou ročně Výtvarný odbor tradičního spolku Umělecká beseda, který jedno číslo výjimečně propůjčil mladým umělcům z okruhu Devětsilu, aby v něm prezentovali své názory.

[33] Ricciotto Canudo, The Birth of a Sixth Art [Naissance d'un sixième art, 1911]. In: Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*. Vol. 1. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1993, s. 58–66.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

fest sice nepřináší zcela originální myšlenky, ale svými explicitními formulacemi a ranou dobou vzniku je reprezentativním textem evropské umělecké avantgardy. Hesla účelnosti a standardizace, která Teige razí, jsou převzata z manifestu purismu Charla-Édouarda Jeannereta (Le Corbusiera) a Amédého Ozenfanta.[34] Setkání s předními osobnostmi umělecké avantgardy v Paříži v červnu a červenci 1922 Teigemu umožnilo navázat na nejnovější trendy evropského umění. Jako jeden z prvních zahraničních kritiků informoval o experimentech Mana Raye a o objevu rayogramu, jeho studie i stati dalších autorů ze sborníku *Život* dokládají působení ruského konstruktivismu, zprostředkovaného zejména Erenburgovou knihou *A přece se točí*,[35] jejíž část byla také publikována ve sborníku *Život*.

Jiným, synteticky pojatým textem o filmu, explikujícím vůdčí myšlenky umělecké avantgardy, je studie „K sociologii filmu" (1924), jejímž autorem je Bedřich Václavek, teoretik brněnské sekce Devětsilu. Svým sociologickým přístupem sice bezprostředně navazuje spíše na marxisticky orientovanou německou literaturou, ale má blízko také k teoriím *LEFu*, zvláště Borise Arvatova,[36] který přirovnával umění k technickým dovednostem a průmyslové produkci a navrhl „formalisticko-sociologickou metodu", kombinující formalismus s marxismem. V Arvatovově zjednodušujícím pojetí se ovšem sociologie literární tvorby redukovala – podobně jako u Václavka – na tezi, že „‚materiál a forma uměleckého díla jsou podmíněny převládajícími metodami jeho výroby a spotřeby' a že tyto metody jsou zase determinovány ekonomickým systémem převládajícím v daném období".[37] Václavkův článek je příkladem ideologicky motivovaného zájmu o film, spjatého s představou sociálního a technického pokroku a jejich vzájemné jednoty. Ve dvacátých letech, zejména v první polovině, byl film pro uměleckou avantgardu reprezentantem umění budoucnosti a nové beztřídní společnosti. Václavkův text na jedné straně formuluje marxistické postuláty avantgardní estetiky, na druhé straně ale zároveň anticipuje některé závěry pozdější sociologie filmu a masové kultury.[38]

Tento sociální a technický utopismus je společným rysem většiny evropských avantgardních uměleckých hnutí dvacátých let, ale v jednotlivých zemích nabyl růz-

---

[34] Teige tento manifest přeložil a publikoval rovněž ve sborníku *Život*: Charles-Édouarda Jeanneret – Amédée Ozenfant, Purismus. *Život* 2, 1922, s. 17–27. Původně manifest vyšel in: Ch.-É. Jeanneret – A. Ozenfant, *Après le cubisme*. Paris: Ed. des Commentaires 1918.

[35] Ilja Grigorjevič Erenburg, *A vse-taki ona vertitsja*. Berlin: Gelikon 1922.

[36] *LEF* – časopis vydávaný v letech 1923–1925 ultralevicovou sovětskou skupinou avantgardních spisovatelů, kritiků a výtvarníků Levyj front iskusstv; propagoval myšlenky levicového křídla konstruktivismu a utilitární koncepci umění. Boris Arvatov (1896–1940) byl hlavním teoretikem skupiny.

[37] Victor Erlich, *Russian Formalism, History, Doctrine*. Fourth edition. Hague – Paris – New York: Mouton 1980, s. 113.

[38] K tomu podrobněji níže v kapitole o sociologii filmu.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

né podoby, projevující se různými uměleckými programy a odlišnými koncepcemi filmové poetiky. Program české umělecké avantgardy sdružené v Devětsilu vykrystalizoval v letech 1922–1924. Roku 1924 vyšel manifest „Poetismus", který dal název celému hnutí.[39] Film je v tomto manifestu uveden nejen jako klíčový inspirační zdroj (vedle rádia, gramofonu, aviatiky ad.), ale také jako žánr poetistické tvorby. Poetistické okouzlení filmem ovlivnilo tvorbu Devětsilu v několika uměleckých oborech a vedlo k pokusu o vytvoření nových uměleckých žánrů – takzvaných obrazových a filmových básní. Obrazové básně, představující obdobu dadaistických a konstruktivistických fotomontáží, a filmové básně, napodobující formu filmového libreta či scénáře, měly demonstrovat tezi poetistického programu o splynutí moderní malby a moderní poezie. Nejen filmové básně, ale často také obrazové básně byly současně chápány jako projekty filmových realizací, a proto tvoří pendant k filmověteoretické a kritické činnosti Devětsilu a spolu s ní formují poetistickou estetiku filmu.[40]

Předpoetistickou fázi Devětsilu (1922–1924) charakterizuje jakési filmové opojení, jemuž dominují hrdinové amerických dobrodružných filmů a grotesek, zejména Douglas Fairbanks a Charlie Chaplin.[41] Formování poetistického programu se odráží v utváření specifické filmové koncepce, která je naznačena v Teigeho stati „Estetika filmu a kinografie" (1924) a explicitně formulována v jeho dalším článku „Optický film" (1924). V prvním z textů Teige s odvoláním na Louise Delluca kritizuje epicko-dramatickou povahu filmové produkce a vymezuje nový námětový repertoár, který je zřetelně inspirovaný estetikou časopisu *L'esprit nouveau*. Článek „Optický film" je polemikou s estetikou abstraktního umění a pokusem o vytyčení poetistického programu, jehož cílem je „poskytnout divákovi artificielní poezii, která byla by zmocněným ekvivalentem poezie plynoucího života". Tohoto cíle se má dosáhnout zařaze-

---

39 Karel Teige, Poetismus. *Host* 3, 1924, č. 9–10 (červenec), s. 197–204.

40 Hybridní tvar poetistických scénářů – inspirovaný americkými groteskami a také librety či „filmovými dramaty" (*drames de cinéma*) Louise Delluca, Ivana Golla a Ilji Erenburga, které vyšly v českých překladech – se v některých případech mohl blížit více poezii, jindy naopak filmové povídce, nebo dokonce technickému scénáři. V polovině dvacátých let své – bez výjimky nerealizované – scénáře publikovali mj. Karel Teige, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert, Jiří Mahen, Adolf Hoffmeister, Artuš Černík, František Halas, Jiří Voskovec. Srov. Viktoria Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha: ČSFÚ 1976; Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha: ČSFÚ 1978, s. 62–75; Karel Srp, Optická slova (obrazové básně a poetismus). In: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha: Kant 1999, s. 56–62; Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Diplomová práce. Praha: FF UK 2006.

41 Fairbanks a Chaplin byli jmenováni čestnými členy Devětsilu a s jejich jmény se můžeme setkat dokonce i v dobových básních – např. Vítězslava Nezvala (*Podivuhodný kouzelník*, 1922) a Jaroslava Seiferta (úvodní báseň „Paříž" ze sbírky *Samá láska*, 1923). Podrobněji k filmové senzibilitě v tehdejší české poezii srov. Luboš Bartošek, Paprskem proboden obláček bílý... Filmové vlivy v české poezii dvacátých let. *Film a doba* 13, 1967, č. 10, s. 540–548.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

ním fragmentu či, jak říká Teige, „doteku reality“ do abstraktní kompoziční osnovy a vytvořením internacionální mluvy „optických standardů, jakými jsou již prapory a dopravní značky“.[42]

Pro program a terminologii české avantgardy dvacátých let byla charakteristická základní dichotomie utilitarismu a fantazie, konstruktivismu a poetismu, v obecné rovině vyjádřená teigovským „stavba a báseň“.[43] V Teigeho shrnující studii „K filmové avantgardě“, napsané koncem dekády, ale vydané až dlouho po jeho smrti, je tato polarita formulována pojmy „dokument“ a „poezie“,[44] v knize Bedřicha Václavka z roku 1930 *Poesie v rozpacích* zase jako opozice „věcného“ a „čistého filmu“.[45] Polarizace filmové tvorby do dvou základních, vzájemně spjatých tendencí odpovídá Teigeho požadavku návratu k elementární čistotě, jež měla být řešením krize filmového umění.

Film se zároveň stal důležitým vzorem pro materialistickou, technicistní a biologistickou argumentaci poetistů. Představoval příslib revoluční proměny měšťácké kultury moderní technikou (rychlost, přesnost, nekonečná reprodukovatelnost), příznak paradigmatického obratu umění od intelektu k bezprostřednímu kontaktu s materiální skutečností a potenciál pro očistu smyslového aparátu člověka, pro vznik nového „totálního člověka“. V rámci biologicky založené vývojové teorie kultury se film jevil jako důkaz přesunu v dosavadní hierarchii smyslů od auditivnosti k vizualitě, k „nové zrakové kultuře“.[46]

Teigeho koncepce poetistického filmu připomíná svými argumenty a pojmy Jeanneretův a Ozenfantův program puristické malby, navazuje však bezprostředně také na Dellucovu teorii fotogenie.[47] Dellucem popularizovaný pojem fotogenie našel důležité místo také v textech ostatních autorů Devětsilu, především u básníka Vítězslava Nezvala, a stal se ústředním tématem poetistické teorie filmu.[48] Ze všech specificky

---

42 K. Teige, Film I. – Optický film. *Pásmo* 1, 1924, č. 5–6, s. 10–11.

43 Srov. K. Teige, *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra. Výbor statí z let 1919–1926*. Praha: Vaněk & Votava 1927.

44 K. Teige, K filmové avantgardě. In: Artur Závodský (ed.), *Otázky divadla a filmu 3*. Brno: Universita J. E. Purkyně 1973, s. 308–327.

45 B. Václavek, *Poesie v rozpacích: Studie k sociologii umění a kultury*. Praha: Jan Fromek 1930, s. 134.

46 Srov. J. Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*, s. 49–51.

47 Srov. Louis Delluc, *Photogénie*. Paris: Brunoff 1920.

48 Fotogenie – z fr. *photogénie*, etymologicky z řec. *photogéneia* (tvoření světla). Termín byl poprvé použit ve Francii roku 1851 jako označení objektu, který odrážel dostatek světla, aby zanechal otisk na fotografické desce. Poté co byla vyvinuta citlivější fotografická emulze, měnil se technický výraz v pojem odkazující na specifickou estetickou kvalitu fotografovaného objektu, který se na snímku jeví jako jedinečný, poetický a okouzlující. Po první světové válce se pojem uplatnil i ve filmové kritice a tvorbě, a to zvláště poté, co jej ve svých článcích teoreticky rozpracovali Louis Delluc a Jean Epstein. Ti se zaměřovali na to, jak filmový obraz znázorňuje skutečnost v její jedinečnosti, ale současně ji –

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

filmových termínů zřejmě nejvíce korespondoval s lyrickým zaměřením poetismu a vyjadřoval okouzlení novými odvětvími vizuálního umění. Fotografie a film jsou v textech poetistů popisovány jako jistý druh zázraku, vystupňované podání skutečnosti, jako jakási světelná magie či optický koncentrát jednotlivých složek zobrazované reality. Podle ústřední teze studie Jiřího Voskovce „Fotogenie a suprarealita" (1925) přinesla fotografie nový realismus, neboť odhaluje „suprarealitu" – optický destilát běžné skutečnosti. Na rozdíl od radikální Teigeho koncepce čistého filmu však Voskovec i Nezval volí kompromisnější přístup: vedle „světelné lyriky" obrazu se podle nich fotogenická podstata filmu může realizovat i v dramatickém ději. Oba sice upozorňují, že nemají na mysli konvenční adaptace divadelních her a románů, nýbrž syžety budované jako optické a rytmické skladby, nicméně zvláště v Nezvalově případě je zřejmé, že tato redefinice vychází z pragmatičtější představy filmu jako formy populární kultury, která musí efektivně komunikovat s masovým publikem. Oba autoři nakonec svůj pragmatismus dostatečně prokázali následnou spoluprací na mainstreamových produkcích: Nezval jako scenárista, Voskovec jako herec.[49]

Stati z druhé poloviny dvacátých let již vykazovaly postupný obrat ve filmových preferencích avantgardistů, od amerického a francouzského filmu, který je fascinoval na počátku dvacátých let, k filmu sovětskému, přičemž Hollywood se stával synonymem kapitalistického filmového průmyslu. Jestliže avantgardu zpočátku přitahoval syntetický charakter filmu, pak od poloviny dekády se její zájem soustředil spíše na otázky specificky filmových prostředků a důraz se přesunul ze syntetických aspektů média na aspekty analytické. Nicméně tyto změny se odehrály v rámci jednoho ideologického modelu, který jsme charakterizovali jako spojení sociálního a technického utopismu.

Příslušníci české umělecké avantgardy dvacátých let se sice na rozdíl od svých německých, francouzských a ruských kolegů nedostali k vlastním filmovým realiza-

---

zvláště při použití detailu, zpomaleného pohybu a speciálních postupů svícení – smyslově a emočně umocňuje. V myšlení o filmu dvacátých let pojem odkazuje na malířskou a básnickou koncepci filmu, který je neliterární, nedivadelní a soustředí se více na líčení tváří či krajin než na dramatickou akci. Srov. Jacques Aumont – Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du ciném*. Paris: Nathan 2002, s. 156–157. Českým avantgardním básníkům a teoretikům pomáhal Dellucův pojem pojmenovat básnické kvality filmu, zvláště amerického, a současně se stal inspirací pro samotnou básnickou tvorbu. K významu Delluca pro českou avantgardní reflexi filmu srov. K. Teige, Moderní kinografie a Louis Delluc. *Host* 4, 1924–1925, s. 121–123; Vítězslav Nezval, Louis Delluc. *Rozpravy Aventina* 1, 1926, č. 5, s. 62; srov. též české překlady Dellucových statí a „filmových dramat": L. Delluc, Dav před kinematografem. *Život* 2, 1922, s. 148–152 (tento devětsilský sborník byl kromě toho proložený Dellucovými citáty); týž, *Charles Chaplin*. Praha: O. Štorch-Marien 1924; týž, *Filmová dramata*. Praha: Lad. Kuncíř 1925; týž, *Lidé z baru*. Praha: O. Štorch-Marien 1925.

[49] Ke kontextu vzniku Voskovcova ojedinělého teoretizujícího článku srov. Michal Bregant, Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 95–114. K Vítězslavu Nezvalovi srov. Vladimír Mlčoušek, *Vítězslav Nezval a film*. Rigorózní práce. Praha: ČSFÚ 1979.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

cím,[50] tím spíše se však soustředili na hledání paralel mezi filmem a ostatními druhy umění a na pokusy uvádět filmové postupy a motivy do své nefilmové tvorby. Film se tak stal téměř synonymem moderního názoru v jednotlivých uměleckých disciplínách; nemusí nás pak překvapit, že spisovatel Karel Schulz roku 1924 charakterizoval novou prózu jako „filmovou, kinoistickou, proto téměř fotogenickou".[51]

3. Film jako služba: funkcionalistická konstrukce a ideologický boj

Rozvoj zvukového filmu, hospodářská krize a nástup nové generace vnesly počátkem třicátých let do vývoje avantgardního myšlení o filmu mezník. Realita hospodářské krize narušila představu jednoty sociálního a technického pokroku. Názorová proměna je zvlášť patrná na diferenciaci pojmu účelnosti. Zatímco ve dvacátých letech v sobě požadavek účelnosti spojoval koncepty sociálního a technického pokroku, ve třicátých letech se sociální hledisko osamostatnilo a vznikl nový program, který kladl hlavní důraz na společenskou funkci umění. Umělecká tvorba se stala nástrojem politického boje, specifické umělecké otázky byly podřízeny politickým cílům – kritice kapitalismu, propagaci socialismu a komunismu. Za klíčovou událost, která vyznačila předěl mezi oběma koncepcemi, bývá označována II. mezinárodní Konference proletářských revolučních spisovatelů v Charkově (6.–16. listopadu 1930), kde se československá delegace vedená Bedřichem Václavkem (dále se zúčastnil mj. Lubomír Linhart) podrobně seznámila se sovětskými metodami instrumentalizace literatury v třídním boji, výchovy dělníků-spisovatelů a zvyšování přístupnosti literárního jazyka masám.[52]

Tento názorový posun ovšem nenastal náhle a nečekaně. Zázemí pro ideologickou kritiku filmu a pro jeho využití k politickému boji levicovou inteligencí se začínalo formovat již na přelomu desátých a dvacátých let. V sociálnědemokratickém deníku *Právo lidu* publikoval od roku 1919 své kritické glosy o české kinematografii spisovatel Emil Vachek, v marxistickém *Rudém právu* ho od roku 1921 následovali literáti Ivan Suk (vl. jm. Josef Suchánek), Jiří Weil, Jaroslav Seifert ad.[53] Roku 1921

---

50 Ke komplikovaným počátkům avantgardních filmařských pokusů na přelomu dvacátých a třicátých let srov. M. Bregant, Avantgardní tendence v českém filmu. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 137–174.

51 Karel Schulz, Próza. *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 4.

52 K vlivu charkovské konference na domácí literární dění srov. Petr Šámal, Beletrie, ženský komunistický tisk a problémy kontinuity (Na příkladu Rozsevačky). In: Michal Jareš – Pavel Janáček – Petr Šámal (ed.), *Povídka, román a periodický tisk v 19. a 20. století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2005, s. 155–157.

53 Srov. Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*, s. 10–12, 39–44.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

čerstvě založená Komunistická strana Československa zřídila podle sovětského vzoru vlastní organizaci pro šíření proletářské kultury Proletkult, jejímž sekretářem se stal klíčový představitel předválečné kulturní levice, básník S. K. Neumann.[54] Mezi okruhem Proletkultu, který vydával stejnojmenný časopis, a avantgardisty z Devětsilu se v letech 1922–1923 rozpoutala polemika o předpokladech pravého lidového umění, v níž zásadní roli sehrála otázka, jestli hollywoodské komedie a dobrodružné příběhy, které tehdy dominovaly českým kinům, lze považovat za předobraz proletářské kultury, nebo jestli je nutné film nejdříve proměnit v agitační umění. Nadšení americkým filmem, kterému propadl Karel Teige, Artuš Černík, Jindřich Honzl a další budoucí poetisté, tehdy jednoznačně převládlo nad skepsí S. K. Neumanna a proletářského básníka Jiřího Wolkra, kteří v komerční kinematografii viděli produkt maloměšťácké či buržoazní kultury, jenž pouze ohlupuje pasivní publikum. Proletkult se z diskuse brzy stáhl a omezil se na organizování osvětových filmových představení pro dělníky. Situace se ale opět začala měnit v letech 1926–1927, kdy již slábl vliv poetismu, do českých kin pronikly sovětské avantgardní filmy (hlavně široce diskutovaný a cenzurou sestřihaný Křižník Potěmkin, jenž měl premiéru nejdříve v Brně 15. října 1926) a začínala se formovat nová generace levicových filmových kritiků, kteří měli ambici pravidelně hodnotit aktuální programy kin a také českou tvorbu (okruh Devětsilu výraznější aktivitu v oblasti filmové kritiky nevyvíjel a český film většinou odbýval paušálním odsudkem nebo zcela ignoroval). Tato nová skupina se soustředila kolem komunistických publicistů Julia Fučíka a Lubomíra Linharta, kteří roku 1927 v deníku *Večerník Rudého práva* (od roku 1928 *Rudý večerník*) založili filmovou rubriku, jež se ve snaze o působení na dělnické čtenáře-diváky zaměřila na recenze premiér, a nikoli již na informace o nabídce filmových půjčoven, jak bylo v té době časté (běžné recenze mnohdy fungovaly jako skrytá forma reklamy na zakázku distributorů). Jakousi bilancí filmověestetického myšlení nové skupiny, někdy nazývané „generace sedmadvacátého roku", se stal syntetizující přehled Lubomíra Linharta *Malá abeceda filmu* (1930), který ještě kombinuje poetistické pojetí čistého filmu s požadavkem ideologického působení, jenž prozrazuje poučenost Ejzenštejnovými teoriemi.[55]

Ve stejné době vznikl první filmový spolek levicové inteligence — Klub za nový film moderních filmových pracovníků (1927), který si jako program vytkl nelítostnou kritiku provincialismu v českém filmu, pozvednutí úrovně domácí kinematografie a propagaci filmového umění: „Konfrontací našeho s cizím filmem má se zabránit malichernému provincialismu a kultu místních hvězd a postavit u nás jako konečně

---

54 Srov. Ladislav Cabada, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 2000, s. 72–80.

55 Kniha vychází z Linhartovy přednášky „Moderní filmová estetika", proslovené 21. 1. 1928 na Filozofické fakultě UK. Srov. Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

živé a aktuelní věci otázky libreta, fotografie, fotogenie, jakož i nových metod uměleckých a technických."[56] Ačkoli klub existoval necelý rok, podařilo se v něm sdružit nejvýznamnější intelektuály, kteří se v druhé půli dvacátých let zabývali filmem. K členům patřili například avantgardní divadelníci Emil František Burian, Jindřich Honzl a Jiří Frejka, spisovatelé Karel Schulz a Adolf Hoffmeister, filmový kritik Ctibor Haluza nebo teoretici Artuš Černík a Karel Teige. Jeho rychlý rozpad, způsobený mimo jiné neshodami kolem utopických plánů na organizaci filmového natáčení, mezinárodního festivalu a kongresu, svědčil o paradoxní situaci levicových intelektuálů, kteří na jedné straně opovrhovali domácím filmovým provozem, ale na druhé straně zatím postrádali jakékoli praktické zkušenosti a prostředky k vlastní tvorbě. Hlavním úspěchem tohoto okruhu z konce dvacátých let se tak stalo rozšíření žánrů, formátů a platforem pro kritické psaní o filmu, které se tehdy etablovalo jako standardní součást levicových deníků a kulturních časopisů, například *Tvorba* (1925–1938), *Index* (1930–1931), *Signál* (1929–1930) nebo *Čin* (1929–1939).[57]

Levicová kritika třicátých let se z dnešního hlediska jeví jako intelektuálně nejvlivnější, protože byla nejlépe organizovaná a nejtěsněji spjatá s teoretizujícím myšlením a s avantgardou. Nelze však opomenout další ideové proudy, v jejichž rámci se také pěstovala filmová reflexe, byť nevytvářela žádné výraznější teoretické koncepce, její autoři se paradoxně mnohdy rekrutovali z řad levicové kritiky a psaní o filmu zde často plnilo utilitární funkce. Filmové rubriky vznikaly v různě zaměřených denících, které byly často spojeny s konkrétními politickými stranami, již od první poloviny dvacátých let a počátkem následujícího desetiletí získávaly stabilnější formáty i větší pravidelnost, což se projevovalo hlavně v pátečních přehledech čtvrtečních premiér. Filmovou kritiku na relativně vysoké úrovni pěstoval například legionářský deník *Národní osvobození* (kritici Jiří Lehovec, Alexander Hackenschmied ad.), orgán Československé strany národně socialistické *České slovo* (Otto Rádl, Jan Kučera), liberální *Lidové noviny* (A. J. Urban, pak Artuš Černík), agrárnický *Venkov* (A. M. Brousil) či se státní politikou těsně spojený německý deník *Prager Presse* (Willy Haas). Rozsáhlejší studie o kinematografii začaly častěji uveřejňovat také kulturně-politické týdeníky jako například prohradní Peroutkova *Přítomnost* (Franta Kocourek) či *Rozpravy Aventina*, nakladatelský časopis Otakara Štorcha-Mariena[58] (Karel Smrž). Nezávislá kritika se rovněž ve větší míře prosadila ve specializovaných filmových časopisech, především v nové výpravné revue *Studio* (1929–1930) a *Kinu* (1931–1934).[59]

---

56 Filmové veřejnosti. *Český filmový svět* 4, 1927, č. 5 (15. 1.), s. 5.

57 Srov. Jiří Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*, s. 110–112.

58 O. Štorch-Marien byl sám plodným filmovým kritikem a také vydavatelem nejvelkorysejšího filmového časopisu meziválečné doby – *Měsíční revue pro filmové umění Studio*. Srov. Karel Tabery (ed.), *Filmová publicistika Otakara Štorcha-Mariena*. Olomouc: Univerzita Palackého 2004.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Po rozpadu Klubu za nový film se další organizací intelektuálů zabývajících se filmem stal Filmklub (1930–1934), nepolitické sdružení filmových publicistů, jehož vznik inicioval O. Štorch-Marien a které především mělo hájit nezávislost filmové kritiky vůči distributorům a výrobcům (ve vedení se vystřídali Štorch-Marien, O. Rádl, A. J. Urban, A. Černík). První organizací levicové inteligence, která zásadněji ovlivňovala mainstreamovou filmovou kulturu, se však stala až Československá filmová společnost (1936–1941), jež podobně jako Klub za nový film sdružovala filmové tvůrce, kritiky a spisovatele s cílem prosazovat umělecké hodnoty v české filmové produkci.[60] Na rozdíl od svého předchůdce měla realističtější organizační ambice (podpora výroby kulturních a školních filmů, zřízení filmové školy a archivu) a především úspěšně vyvíjela tlak na kulturní politiku státu prostřednictvím předsedy spolku Vladislava Vančury, který v roce 1937 zasedal jako jeho zástupce ve Filmovém poradním sboru při ministerstvu obchodu, nejdůležitější státní instituci, kde se rozhodovalo o regulaci dovozu a podpoře filmové výroby.[61] Ještě těsně před válkou pak filmoví publicisté založili Sdružení filmových novinářů, odbočku Syndikátu československých novinářů vedenou A. M. Brousilem (1938).[62]

Nejvýraznější projevy levicového teoretického myšlení o filmu na přelomu dvacátých a třicátých let nicméně vzešly z okruhu Levé fronty (založena 1929), organizace komunistické inteligence, jež si kladla za cíl prosazovat myšlenky sociální spravedlnosti a nového společenského řádu a do níž přešla velká část bývalých členů zaniklého Devětsilu v čele s Teigem. V rámci Levé fronty, která vydávala stejnojmenný časopis (1930–1933), vznikaly speciální sekce, jež rozpracovávaly nový umělecký program na poli jednotlivých oborů, divadla a literatury, architektury a posléze i fotografie a filmu – takzvaná Film-foto skupina Levé fronty (založena 1931). Obdobný vývoj probíhal i v jiných zemích. V oblasti fotografie a filmu se nové hnutí, nejčastěji nazývané proletářským či dělnickým, rozvinulo díky specifickým ekonomickým a politickým podmínkám nejdříve v Německu. Proto je příznačné, že první český text formulující konkrétní filmový program tohoto hnutí, „Proletarische Filmkampf in der

---

59 Faktografický přehled filmového tisku a filmových rubrik deníků srov. in: Jiří Havelka, *50 let československého filmu*. Praha: ČSF 1953, s. 15–22; k historii filmové kritiky srov. Jan Svoboda, Filmová kritika. In: Jiří Hájek, *Teorie umělecké kritiky*. Praha: SPN 1986, s. 197–210.

60 V historicky odlišných podmínkách se o rozkvět domácího filmu pokoušel zasazovat již spolek Filmová liga (založen roku 1920), který sdružoval zástupce všech oborů filmového průmyslu.

61 Srov. H., Kulturní pracovníci chtějí pečovat o čs. film. *Filmový kurýr* 10, 1936, č. 43 (23. 10.), s. 7; Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 138–141; Artur Závodský, Vladislav Vančura mezi literaturou, filmem a dramatem. In: *Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem*. Opava: Slezské muzeum – Památník Petra Bezruče 1973, s. 10–37.

62 J. Havelka, *50 let československého filmu*, s. 17.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Tschechoslowakei“ (1931) Lubomíra Linharta, vyšel německy v časopise *Arbeiterbühne und Film* ještě před vznikem Film-foto skupiny Levé fronty.[63]

Manifest skupiny „fi-fo“, jak se s oblibou fotografická a filmová sekce Levé fronty zkráceně nazývala, byl publikován v katalogu První výstavy sociální fotografie v Praze roku 1933.[64] Termín „sociální fotografie“ dal jméno celému hnutí a byl použit také jako název knižní práce teoretika Lubomíra Linharta.[65] Linhartova publikace, podobně jako zmíněný manifest, je sice věnována fotografii, ale její závěry našly uplatnění i ve filmové tvorbě. Roku 1934 se totiž ve fi-fo skupině utvořila autorská trojice Karel Kresl, Otto Vlk, Václav Zelený, která natočila několik filmových reportáží, navazujících svými náměty, motivy a postupy na myšlenky hnutí sociální fotografie. Filmová i fotografická tvorba skupiny se vyznačovala důsledně ideologickou interpretací zobrazované sociální skutečnosti, k čemuž využívala mimo jiné prostředků „obrazového kontrapunktu“ či „kontrastní montáže“, soustřeďujících se na konfrontaci protikladných sociálních jevů.[66]

Zásady nového hnutí byly ale ještě před zahájením umělecké činnosti skupiny formulovány ve filmových kritikách čerpajících z komunistické ideologie, například v Linhartově článku „Filmové žurnály nám ukazují svět“ (1932). Dalším těžištěm aktivit sekce bylo zpočátku předvádění sovětských filmů, které se jevily jako vzor společensky funkční tvorby, jež se stává „nástrojem sociálního budování“. Naproti tomu cenzurní zásahy proti sovětským filmům byly příležitostí ke kritice existujícího společenského zřízení.[67] Kritické texty o sovětských filmech a jejich cenzuře, které sledovaly takzvané „třídní“ či „společenské hledisko“, podřizovaly specifické umělecké otázky požadavku sociální účelnosti, což vedlo k přehodnocení dosavadního vývoje filmové tvorby, k odmítnutí údajně samoúčelných uměleckých experimentů a avantgardního hnutí vůbec. Jedinou avantgardou je pak tvorba, která pomáhá

---

63 Název „Film-foto“ vznikl z inspirace slavnou výstavou „Film und Foto“ ve Stuttgartu (1929). K české fotografické avantgardě a jejímu vztahu k filmu srov. Antonín Dufek (ed.), *Česká fotografie 1918–1948*. Brno: Moravská galerie 1979; Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha: Kant 1999. K činnosti brněnské pobočky Film-foto skupiny srov. Zuzana Marhoulová, *František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy*. Magisterská diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU 2004; k české reflexi výstavy Film und Foto srov. např. B. Václavek, Výstava Film a foto ve Štutgartě. *Tvorba* 4, 1929, č. 2 (24. 7.), s. 30.

64 Jedná se o úvod Lubomíra Linharta publikovaný v pražském i brněnském katalogu výstavy. Viz L. Linhart (ed.), *Výstava sociální fotografie*. Praha: Film-foto skupina Levé fronty 1933, nestr.; František Kalivoda (ed.), *Výstava sociální fotografie*. Brno: Sekce pro mechanická umění 1933, nestr.

65 Lubomír Linhart, *Sociální fotografie*. Praha: Jarmila Prokopová 1934.

66 Srov. J. Anděl, Fotografie a filmová avantgarda. In: A. Dufek (ed.), *Česká fotografie 1918–1948*, s. 104–107.

67 K dobové veřejné diskusi o filmové cenzuře a policejních zásazích proti avantgardním filmovým představením srov. např. Anketa o filmové cenzuře. *Index* 4, 1932, s. 85–95, 113–114; *Index* 5, 1933, s. 6.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

plnit úkoly proletářské revoluce, to znamená především tvorba sovětská, zatímco díla západní umělecké avantgardy se mění ve formalistické hříčky buržoazní dekadence. K těmto závěrům dospěl Ladislav Štoll, funkcionář Levé fronty, v recenzi Třetího týdne avantgardních filmů v Praze roku 1931,[68] obdobné názory však lze v této době najít i u Linharta nebo Teigeho. Ačkoli Levou frontu de facto tvořil relativně volný svazek různorodých skupin, v kolektivistické rétorice jejího vedení, nevybíravých útocích na politické protivníky a bojích proti různým ideologickým „úchylkám" uvnitř vlastního členstva se z historického odstupu ukazuje jako nástroj „bolševizace v oblasti kulturní práce KSČ".[69]

Hnutí sociálněkritické tvorby, jež pojímá film jako prostředek politického boje, se jeví jednak jako vyústění umělecké avantgardy dvacátých let sledující myšlenky kolektivistického utopismu, jednak jako anticipace oficiální estetiky socialistického realismu. Zdá se, že konstruktivistický požadavek likvidace umění, k němuž se hlásila i česká avantgarda, byl ideovým precedentem myšlenky likvidace umělecké avantgardy, myšlenky, která je již latentně přítomna v programu proletářského umění z počátku třicátých let a která se bezprostředně nato stala součástí oficiální sovětské kulturní politiky. Čím víc se totiž v kritice a teorii uplatňovala idea sociální účelnosti, tím byla kritika a teorie militantnější a ortodoxnější a tím víc se programová estetika ztotožňovala s politickou ideologií. Když se však umělecké programy podřizovaly politickým zájmům, proměňovaly se v utilitární nástroj politické strategie a taktiky, ztrácely svůj utopický náboj, a tím přicházely o přitažlivost pro své původní stoupence.

Alexander Hackenschmied, hlavní iniciátor a tvůrce českého avantgardního filmu, fotograf, kameraman a kritik, se ve svých statích z třicátých let zabýval také otázkami praktického užití filmové techniky a užitkovým filmem: tvorbou reklamního filmu, vztahem filmového obrazu a zvuku, montáží a střihem.[70] Každá z těchto otázek bezprostředně souvisí i s jeho uměleckou tvorbou. Filmová reklama, která se v té době jevila jako jedno z řešení konfliktu mezi hnutím avantgardního filmu a filmovým obchodem, zaujímala v Hackenschmiedově vlastní tvorbě důležité místo. Od poloviny třicátých let totiž pracoval pro firmu Baťa a pomáhal budovat její moderní filmový ateliér; natočil zde řadu formálně inovativních reklamních snímků, z nichž nejznámější je Silnice zpívá (režie Elmar Klos, kamera A. Hackenschmied, 1937) o Baťových pneumatikách, vyznamenaný na Světové výstavě v Paříži.[71]

---

68 Ladislav Štoll, Avantgardní filmy. *Levá fronta* 1, 1931, č. 14, s. 3.

69 L. Cabada, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900–1939*, s. 140.

70 Srov. A. Hackenschmied, O střihu. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce. Soubor přednášek scenaristického kursu Filmového studia*. Praha: Filmové studio 1935, s. 73–91; týž, Propagace filmem. *Pestrý týden* 5, 1930, č. 5 (7. 2.), s. 5; týž, Stíny, které mluví. *Pestrý týden* 4, 1929, č. 19 (11. 5.), s. 9.

71 Srov. Jiří Stejskal, *Zlínská filmová výrobna*. Dizertační práce. Brno: FF UJP 1972; Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 41–46.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

V Hackenschmiedově filmové i teoretické tvorbě, podobně jako v dílech jiných českých filmařů, lze najít ohlasy funkcionalismu, sociální kritiky a surrealismu, které představovaly tři hlavní názorové proudy třicátých let. V programových statích se nejvýrazněji uplatnily ideje funkcionalismu. Ústřední funkcionalistická teze „Forma sleduje funkci!" a požadavek účelnosti poskytly důležité podněty pro rozvoj dokumentárního filmu, přispěly k popularitě reklamy mezi avantgardisty a napomáhaly rozvoji specifických filmových prostředků, jenž byl spjat, podobně jako ve fotografii, s odmítáním pojmu umění. Zajímavým dokladem tohoto názoru je článek Jana Kučery „O lepším filmu, čili kam s uměním".[72] Mladý teoretizující kritik Kučera byl zpočátku ovlivněn devětsilskou koncepcí čistého filmu, zapojil se do Klubu za nový film, pak ale podobně jako Linhart začal klást větší důraz na sociální funkce filmu a propagovat sovětskou kinematografii. Ve zmíněném článku reaguje na formalizaci postupů avantgardy a aplikuje funkcionalistický argument nejen na pojem umění, ale také na samotný koncept umělecké avantgardy. Originalita Kučerova raného díla spočívá v tom, že si podrobně všímal užitkových nonfikčních žánrů – zpravodajského filmu a reklamy –, které podle něj mohou obrodit filmové umění tím, že do něj vnesou principy účelnosti a věcnosti neboli „čistotu formy vrcholně účelné", jak píše v článku „Reklama a umění kinematografické" (1928).[73]

Pojem funkcionalismu se nejzřetelněji rozvinul v architektuře. Je proto charakteristické, že jednu z nejvýstižnějších formulací funkcionalistických myšlenek představuje Kučerův článek „Film a stavba" (1933), který vznikl jako autorská explikace filmu Stavba, dokumentujícího nejrozsáhlejší architektonickou realizaci českého funkcionalismu, stavbu Všeobecného penzijního ústavu v Praze. Výrobní společnost Elektajournal se s Všeobecným penzijním ústavem dohodla na pořízení jakési filmové kroniky stavebních prací počínaje demolicí původní zástavby v roce 1931. Dokument, na jehož koncepci se údajně podíleli i architekti budovy Josef Havlíček a Karel Honzík, sice nebyl dokončen a nezachoval se ani hrubý materiál,[74] nicméně jeho tvůrčí záměry zachycuje Kučerův článek. Tento svého druhu umělecký manifest vyzdvihuje dynamickou povahu filmu, zejména jeho schopnost interpretovat jevy a věci v jejich procesuální podobě, a v duchu funkcionalistického požadavku účelnosti zdůrazňuje i jeho dokumentární poslání.

Souvislost s architekturou navozuje také terminologie článku Emila Františka Buriana „Hudba ve zvukovém filmu" (1933): „metry zvuku [...] dynamicky a rytmicky

---

72 Jan Kučera, O lepším filmu, čili kam s uměním. *Studio* 3, 1931–1932, č. 7, s. 269–274.

73 V druhé polovině třicátých let uplatnil Kučera své zaujetí zpravodajským filmem i prakticky jako redaktor filmového týdeníku Aktualita (1937–1943). Srov. Jan Svoboda, *Skladba a řád. Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: NFA 2007, s. 39–42.

74 Srov. Jan Svoboda, *Skladba a řád*, s. 45.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

řeší prostor filmového pásma“, „inženýr zvuku bude stavět a zakreslovat kilometry tónů [...] a film bude mít svůj tektonický prostor“. Jeho stať se hlásí k funkcionalismu zdůrazněním materiálu a struktury (metráže zvukového záznamu), funkčním hlediskem a antiuměleckým patosem, projevujícím se snahou nahradit termín „skladatel“ termíny „zvukař“ nebo „inženýr zvuku“.[75]

Z opačné perspektivy než Kučera či Burian se na vztahy filmu a architektury díval architekt Vít Obrtel, v jehož jediném textu na toto téma („Architektura a film“, 1926) se odrážejí ideová východiska neokonstruktivismu (teorie rozvíjené v letech 1926–1933), jenž mezi devětsilskými architekty představoval nejvýraznější protiváhu Teigeho racionalistického konstruktivismu. Jestliže se podle Teigeho měla nová architektura, zcela oproštěná od „měšťáckého“ umění, dát do služeb čistě účelové sériové výstavby „nejmenších bytů“ pro proletáře, Obrtel naopak zdůrazňoval, že funkčnost znamená nejen službu praktickým potřebám těla, ale i potřebám ducha, tj. zálibám, snům a temperamentu komplexně chápaného jednotlivce. Architektura má být syntézou racionálních a emocionálních, vědeckých a uměleckých prvků a vyjadřovat „harmonii člověka, stavby a přírody jakožto součástí tohoto světa“.[76] Není divu, že se film ve vrcholném němém období, kdy již byly kodifikovány principy klasické výstavby prostoru scény a kontinuitní montáže, mohl Obrtelovi jevit jako ideální médium spojující funkčnost a fantazii, realitu a irealitu, jako technicky založené umění, kde prostor je „aranžován přirozeně na lidské měřítko“, ale zároveň „forma nepřestává být funkcí materiálu“. Obrtel měl v meziválečném období velké problémy získat pro své vizionářské projekty investory, a proto jej na filmu logicky zaujala také možnost vizualizovat teoretické koncepty, nezávazně experimentovat s „fantaskním seskupováním“ prostorových forem – tj. film jako tvorba „dočasné“ architektury.[77]

Funkcionalistické principy důsledně prosazoval svou vydavatelskou a organizační činností také František Kalivoda, architekt, typograf, kritik fotografie a filmu a zakladatel Film-foto skupiny brněnské sekce Levé fronty. V letech 1934–1936 se Kalivoda pokusil v Brně vydávat dva mezinárodní časopisy věnované avantgardní vizuální kultuře, zejména fotografii a filmu – *Ekran* a *Telehor*. Oba časopisy, přestože se podařilo vydat jen první číslo, představují svým zaměřením na (řečeno dnešními slovy) multimediální umění a svým grafickým provedením ojedinělý počin v evropském měřítku. Mezinárodní charakter má zvláště *Telehor*, který je věnovaný vizuálním experimentům Moholye-Nagye a jehož texty byly otištěny ve čtyřech jazykových

---

75 Více k Burianovi viz níže.

76 Vít Obrtel, Harmonie [1927]. In: V. Obrtel, *Vlaštovka, která má geometrické hnízdo. Projekty a texty*. Praha: Odeon 1985, s. 60.

77 K Obrtelovu teoretickému dílu srov. Rostislav Švácha – Rudolf Matys, Vlaštovka, která má geometrické hnízdo? In: V. Obrtel, *Projekty a texty*, s. 307–354.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

verzích. Kalivoda nebyl ani tak umělcem nebo významným teoretikem jako spíše specifickým typem „mediátora", který spoluutvářel internacionální charakter evropské avantgardy jako decentralizované sítě médií, disciplín, umělců a společenství – osobně působil v řadě oborů současně, spolupracoval s předními osobnostmi avantgardního hnutí jako Moholy-Nagy a s mezinárodními asociacemi jako CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne), přičemž své kontakty koordinoval přímo z Brna, nikoli přes pražské centrum.[78]

4. Optofonogenie: hudebnost filmu a znakovost mluveného slova

Vzhledem k tomu, že český filmový průmysl byl na konci dvacátých let již poměrně rozvinutý, a to ve všech základních oblastech kinematografie (produkce, distribuce, uvádění),[79] mohl zde nástup synchronního zvuku proběhnout na evropské poměry velmi rychle a efektivně. Při podrobnějším studiu dobových reakcí kritiků, teoretiků, umělců, techniků a obchodníků na novou technologii filmového zvuku se přesto ukazuje, že představy o budoucím vývoji filmového umění, zábavy i média byly značně různorodé.

V rozsáhlém korpusu stovek článků, které v nejrůznějších periodikách komentovaly možnosti a důsledky zavádění zvuku, lze identifikovat dvě základní tendence. Na jedné straně autoři vyjadřovali obavy, že vlivem zvuku dojde k úpadku filmového umění, jak se konstituovalo v průběhu dvacátých let. Konkrétně to znamenalo, že film se opět přiblíží divadlu, že dojde k regresi jeho sofistikovaného vizuálního „jazyka" a že filmová tvorba se bude muset ve větší míře podřídit zákonům průmyslové výroby a masového trhu. V těchto aspektech se český diskurz příliš nelišil od tehdy již dobře známých argumentů americké a západoevropské kritiky. K nim ještě přibyla obava, že dojde k zániku národní kinematografie, protože o českojazyčné filmy

---

78 Dopis Moholye-Nagye Kalivodovi, uveřejněný poprvé v *Telehoru*, dnes patří ke klasickým textům dějin avantgardy. Viz László Moholy-Nagy, Milý Kalivodo. *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 54–60. K nevydané části korespondence Kalivody s Moholyem-Nagyem srov. Z. Marhoulová, *František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy*. K internacionálnímu a „síťovému" charakteru meziválečné středoevropské avantgardy, v jejímž rámci Praha a Brno představovaly klíčové uzlové body, srov. též Timothy O. Benson, Exchange and Transformation. The Internationalization of the Avant-garde(s) in Central Europe. In: T. O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Los Angeles: County Museum of Art; Cambridge, Mass.: MIT Press 2002, s. 34–67.

79 Disponoval nejen výkonnější výrobní infrastrukturou a od roku 1932 i modernějšími ateliéry než srovnatelně velké evropské země, ale také nejhustší sítí kin (měřeno počtem obyvatel na jedno sedadlo v kině) a hned po Německu i nejvyšším absolutním počtem kin ve střední Evropě – komparativní přehled evropských kin za rok 1930 viz in: Alexander Jason, *Handbuch der Filmwirtschaft. Band II, Film-Europa*. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik 1931, Übersicht 2 a 3.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

nebude v cizině zájem a domácí poptávka nestačí krýt zvýšené výrobní náklady. Na druhé straně ale domácí diskusi silně ovlivnili avantgardně orientovaní kritici a humanitní vědci, kteří se ke zvukovému filmu stavěli jako k nástupu nového média, jež otevírá nové vývojové možnosti. Vyjadřovali očekávání, že další vývoj kinematografie by se díky zvuku mohl zásadním způsobem odchýlit od dosavadní dominantní formy klasického narativního filmu. Zvuk by pak proměnil film například v komunikační a zpravodajský prostředek, který se podobá dnešní televizi (Karel Teige, Jiří Frejka), v záznamové médium k archivaci a lingvistickému studiu každodenní mluvy (Miloš Weingart), v médium „optofonetické" poezie (Lubomír Linhart, Jan Kučera), synestetických experimentů (Arne Hošek) či umělecké práce s tvárností znějícího slova, která by film přiblížila rozhlasové hře (Otto Rádl, Jindřich Honzl, Vladislav Vančura).

Dobové vědomí cézury, které do vývoje filmu vnesl nástup zvuku a které je typické pro každou mediální změnu, věcně a pohotově vyjadřuje článek Otty Rádla „Pro mluvený film" (1930). Hned v úvodu si všímá nejnápadnějšího diskurzivního příznaku mediální změny, a sice terminologické nejistoty, která je symptomem obecnější nejistoty kulturní. Pro rodící se formu zvukového filmu ještě neexistuje název a nabízející se alternativy zdaleka nejsou zaměnitelné a bezpříznakové – každá vyjadřuje určité představy o jeho budoucím určení a identitě. Rádl přitom vnímá jinakost zvukového filmu natolik výrazně, že se nechce spokojit s pouhým adjektivním označením a pro nové médium příznačně požaduje zcela nové substantivum – právě přechod od adjektivního k substantivnímu jménu přitom podle současných badatelů v dějinách filmové kultury vyznačuje momenty emancipace nové žánrové varianty jako samostatného žánru.[80] Druhým znakem mediální změny je to, že produkuje nejen budoucnost, ale i minulost, přesněji řečeno dějinné vědomí. Film přestal být jednoduše „filmem", stává se filmem „němým", monumentem paměti, jenž napříště bude ztělesňovat nostalgické představy o pravém filmovém umění, které nenávratně mizí a je třeba ho chránit, například budováním archivů. Rádl se ale nespokojí s oplakáváním a upozorňuje na opakující se proces, společný zavádění všech nových kulturních technik, počínaje zrodem antického divadla, které současníci považovali za degradaci starší techniky recitační. Pokrokově naladěný novinář změnu vítá a představuje si ji radikálněji, než by nás dnes napadlo. Odmítá totiž zvuk jako doplněk obrazu a budoucnost filmu vidí v osamostatnění znějícího slova, jako by mluvil o rozhlasové hře.

Katastroficko-utopická dialektika dobového diskurzu o zvukovém filmu nepochybně souvisela s významnou rolí, jakou ve filmové kritice sehráli autoři z okruhu avantgardy, kteří po celá dvacátá léta nenašli příležitost uplatnit své představy v praxi,

---

[80] Srov. Rick Altman, Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Iluminace*, 14, 2002, č. 4, s. 5–40.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

a proto je promítali do svých teoretických úvah o zvuku. Rovnocenného partnera jim tvořili jazykovědci a estetici spříznění s Pražským lingvistickým kroužkem (založen 1926), pro něž bylo důležité, že filmový záznam řeči nabízí materiál pro umělecké využití znakových vlastností mluveného jazyka, že do filmového vyprávění vnáší nové principy metonymické soumeznosti (Roman Jakobson) a sukcesivní výstavby prostoru (Jan Mukařovský).

Nejnázornější příklad průniku avantgardního a sémiologického přístupu k filmovému zvuku nabízí dvojice textů divadelníka Jindřicha Honzla a spisovatele Vladislava Vančury, kterou pod společným názvem „K diskusi o řeči ve filmu" (1935) otiskl časopis Pražského lingvistického kroužku *Slovo a slovesnost*. Honzla, ovlivněného Ejzenštejnem a dialektickým materialismem, inspirovala skutečnost, že zvuková stopa je ve filmu materiálně oddělena od obrazové, že slovo je zachyceno jako fotografie a reprodukční technika umožňuje jeho modulaci. „Fotografované slovo" tímto vzdálením se od skutečnosti, od obrazu a od původní jednoty všední smyslové zkušenosti vybízí k svobodným transformacím a k nastolování dialektických sporů s obrazem. Honzlův materialistický film nemá usilovat o naivní synchronnost a srozumitelnost řeči, nýbrž rozpojovat organické vztahy mezi smysly a otevírat vnitřní spory mezi nimi. Má být nástrojem k rozrušování organické jednoty zkušenosti a k vědeckému výzkumu samotné „spontánnosti vnímajícího". Obdobnou vizi filmu, jehož dynamika bude řízena „slovem-akcí", nastínil i spisovatel a filmař Vladislav Vančura. Mluvicí film[81] musí podle něj hledat „pravdivost své vlastní řady" nikoli v nápodobě reálných zvukových událostí nebo jevištního dialogu, nýbrž v účelných deformacích stupňujících zvukový výraz, což konkrétně znamená „zvukové prolínání, zvukovou grotesku, symfonii detonací atd." Slovo samo se ve Vančurově pojetí musí stát akcí, hlavním strukturujícím a rytmickým principem filmové formy, a nikoli brzdou filmového výrazu, jak mu bylo vyčítáno dobovými kritiky.

Jazykovědce a člena Pražského lingvistického kroužku Miloše Weingarta filmový záznam mluveného slova podněcoval k novému promýšlení moderních dějin „zvukové mluvní kultury" českého jazyka a k normativním úvahám o řečovém projevu. Zvukový film podle Weingarta poukázal na to, že „minulá kulturní perioda byla svou převahou jazyka psaného nad mluveným v jazykovém vnímání daleko více optická než akustická; tím sama nepodporovala zvukovou kulturu mluveného jazyka". Současná kulturní epocha naopak „rozvojem gramofonu, rádia a nejnověji zvukového

---

[81] Dobová terminologie více či méně důsledně rozlišovala „mluvicí" a „mluvící" film jako české ekvivalenty anglického *talkies* (méně častý „mluvicí" film najdeme například v textech Lubomíra Linharta a Vladislava Vančury). Vilém Mathesius v této souvislosti upozornil, že „pojmenování *mluvicí film* je vhodnější než označení ‚mluvící film', neboť nemá se tu vyjádřit okamžitá činnost předmětu, nýbrž jeho stálá vlastnost, která trvá, i když předmět není v činnosti". Viz V. M., Mluvicí film. *Naše řeč* 18, 1934, č. 9, s. 286. I tento zdánlivě nepodstatný detail svědčí o terminologické nejistotě dobového diskurzu o zvukovém filmu jakožto o příznaku kulturního procesu mediální změny.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

filmu posiluje smysl pro akustické vnímání jazyka i pro zvukové hodnoty řeči samé". Weingart popisuje sociální příčiny úpadku mluvené češtiny, ke kterému docházelo již od konce 19. století. S nástupem městské vrstvy a realismu se obecná řeč postupně odkláněla od romantických norem ušlechtilé výřečnosti a konverzace a začala se argotizovat; ve vzdělávacím systému pak převládl důraz na psaný jazyk. Během první světové války a bezprostředně po ní se podle něj tento trend ještě posílil vlivem „mravního znejistění" společnosti, migrace obyvatelstva a potřeby drastičtějšího jazykového výrazu jakožto reakce na zdrcující válečné zkušenosti. Do obecné češtiny i jazyka inteligence pronikaly vulgarismy, mluvnické odchylky, deformace výslovnosti a slovník společenské spodiny.

Hraný zvukový film podle Weingarta činí tyto negativní rysy viditelnějšími a kromě toho sám působí jako škůdce jazykové kultury, protože herci nekompetentně užívají argotizovanou češtinu bez ohledu na sociální status svých rolí. Pozitivní přínos zvukového filmu jazykovědec naopak vidí v jeho budoucím uplatnění jakožto záznamového média pro výzkum zvukových a gestických projevů řeči v oblasti dialektologie a charakterologie. Film by se tak stal jakousi audiovizuální extenzí fonografu,[82] protože by mohl zachycovat nejen veškeré zvukové projevy mluvícího se všemi regionálními, sociálními i individuálními zvláštnostmi intonace, dynamiky a tempa, ale také mimiku, gestikulaci a celkovou sociální situaci řečového projevu. Weingart tak na jedné straně předjímal využití filmu v takzvané vizuální antropologii, na druhé straně poukázal na to, jak nástup zvuku přivedl kinematografii do těsných vazeb s jinými médii a vědou, čímž se potenciálně oslabila dominance narativních forem. Film by podle něj bylo možno použít ke studiu mluvy a současně k rozsáhlé archivaci řečových projevů či jakýchsi zvukových autografů předních osobností české kultury.

Weingartova studie dokazuje, že v dobové recepci se před filmem otevíraly křižovatky různorodých možností vývoje, které silně připomínaly kulturní kontext raného filmu – již Edison chápal kinetoskop jako analogii a extenzi fonografu[83] a kinematografie v prvních letech skutečně navazovala na fonograf v rovině technické konstrukce, kulturního významu i způsobu ekonomické exploatace. Ze vztahu filmu k fonografu (a potažmo také fotografii) vychází i Weingartova idea filmového archivu, který měl sloužit k uchovávání audiovizuálních záznamů řečových projevů významných

---

82 K historické recepci fonografu jako nástroje pro vědecké studium fyziologie řeči a výuku správné mluvy srov. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press 1999, s. 27.

83 Viz Edisonova slavná věta z října roku 1888: „I am experimenting upon an instrument which does for the Eye what the Phonograph does for the Ear." Cit. in James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press 2000, s. 16.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

politických, vědeckých a uměleckých osobností. Jako médium, jež bude sloužit k archivaci řečových projevů velikánů pro budoucí pokolení, nebo dokonce k uchovávání lidské osobnosti po její smrti, byl poprvé vnímán fonograf.[84] Weingart čerpal jednak ze zkušeností s gramofonovým archivem České akademie věd a umění, jednak uvažoval o zvukové verzi takzvané Národní galerie filmové, soukromého archivu němých filmových portrétů významných českých literátů, výtvarníků, hudebníků, vědců, politiků a cestovatelů, které v letech 1925–1930 natočila společnost Favorit-film Antonína Vlase.[85]

Nástup zvukového filmu uvedl do vývoje filmového myšlení ještě jedno téma: filmovou hudbu. Té se nejsystematičtěji věnoval divadelník, skladatel a filmový režisér Emil František Burian, sám činný i jako tvůrce filmových partitur. Článek „Hudba ve zvukovém filmu“ (1933) shrnuje Burianovy tvůrčí principy natolik pregnantně, že má charakter uměleckého manifestu. Názvy jednotlivých kapitol – „Metr zvuku“, „Kam s teorií?“, „Struktura“, „Funkční zvuk“, „Montáž“ – naznačují hlavní zásady Burianovy koncepce: vycházet z materiálu daného metráží zvukového záznamu, respektovat strukturu filmu, „vycházet z funkce zvukovosti, nikoli z čistých hudebních pravidel“, z funkce, která je určována „vizuálností“ zvuku a montáží jako základním filmovým principem. Východiskem článku je předpoklad, že hudba ve zvukovém filmu reprezentuje pro skladatele v první řadě určitou metráž zvukového záznamu. Tento poznatek zdůrazňuje znakový charakter filmového zvuku a implikuje vnitřní souvislost Burianova přístupu se strukturalismem. Nejvýrazněji tato souvislost vystupuje v kapitolách „Funkční zvuk“ a „Montáž“, v nichž je uplatněno funkční hledisko, připomínající Mukařovského rozbory významových struktur (viz níže) a současně prozrazující ohlas funkcionalismu (viz výše).

Analýza diskurzu o filmovém zvuku odhaluje působení obecnějšího kulturního mechanismu, typického pro konstituování každého nového média čili pro způsob, jak se daná kultura vyrovnává s příchodem nové mediální formy. Zárodečná forma média se postupně mění v plně etablovanou společenskou instituci: mediální průmysl technickou novinku zkušebně uvádí do praxe, a pokud se setká s náležitou poptávkou, vytváří rozvinutou síť výroby, distribuce a prodeje. Technický vynález je

---

84 Srov. např. Tom Gunning, Doing for the Eye What the Phonograph Does for Ear. In: Richard Abel – Rick Altman (eds.), *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, s. 27.

85 Podobný projekt pod názvem Národní zvukofilmový archiv v letech 1933–1936 nepříliš úspěšně natáčela společnost AB z podnětu ČAVU. První plány byly koncipovány již roku 1931; mělo jít o přímé pokračování Vlasova projektu. Nakonec vzniklo jen 15 zvukových portrétů. Srov. Alena Míšková, Národní filmová galerie. *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 71–95. Pasáž o Honzlovi, Vančurovi a Weingartovi je převzata ze studie: P. Szczepanik, „Konservy se slovy“, nebo „Sny, které z dálky šeptají“? Raný zvukový film jako diskurzivní konstrukt v české kultuře let 1928–1935. *Kino-ikon* 7, 2003, č. 2, s. 149–171.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

nejprve náležitě otestován na trhu (krátké zvukové filmy, dočasné instalace v kinech, pak ozvučení nejbohatších premiérových biografů), následně je upraven do nejefektivnější podoby (optická zvuková stopa místo gramofonových desek, zpěv a dialogy místo pouhého nesynchronního hudebního doprovodu) a teprve pak přechází ze stadia inovace do stadia plného rozšíření a standardizace. Dobová kultura na to musí adekvátně reagovat, vypracovává tedy postupy pro kulturní adaptaci nové mediální formy čili nabízí kategorie a metafory umožňující její pojmenování a zařazení do existujících schémat recepce. V Československu jako mladé a malé zemi čelící hrozbám silnějších sousedů i vnitřním národnostním rozporům byl pochopitelně ohniskem tohoto procesu národní jazyk. Proto také není divu, že ze zvukového filmu se brzy stalo politické téma, jež budilo vášně na levici i pravici (viz pověstné demonstrace proti německým mluvicím filmům v roce 1930),[86] zaměstnávalo úřady a zároveň zvýšilo společenskou prestiž kinematografie, což se mimo jiné projevilo i tím, že premiéry „národních" filmů typu Fidlovačky (Svatopluk Innemann, 1930) začali navštěvovat významní činitelé státu včetně prezidenta Masaryka, který si ve stejné době nechal zřídit vlastní kino na svém sídle v Lánech.[87] Není také divu, že zásadní příspěvky do diskuse o kulturních a uměleckých aspektech filmového zvuku přinesli autoři přímo či nepřímo spjatí s pražským strukturalismem a činností Pražského lingvistického kroužku: Roman Jakobson, Vladislav Vančura, Jindřich Honzl, Miloš Weingart, mladý Jan Kučera.[88]

5. Tvůrčí alternativy: nezávislý film — vize nové syntézy — amatéři

Přelom dvacátých a třicátých let byl pro umělecky zaměřené filmové tvůrce krizovým obdobím, a to ve smyslu hospodářském, uměleckém i technickém (komercializace filmové výroby, dočasná regrese ve vývoji výrazových prostředků, nástup zvukového filmu). Proto je určitým paradoxem, že česká avantgardní tvorba se objevuje právě v této době. Zásluhu na tom měla nastupující mladá generace, která přistoupila od teoretických prohlášení a literárních projektů k prvním filmovým realizacím. Zajímavým dokladem formování avantgardního filmového hnutí je nepodepsaná zpráva z roku 1930 „Fotografie – česká avantgarda", informující o pokusu založit při filmovém časopise *Studio* skupinu avantgardních filmařů a fotografů.[89] Tento pokus se

---

86 Srov. Nancy M. Wingfieldová, Film jako otázka národní identity. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 5–33.

87 Srov. např. President republiky na premiéře „Fidlovačky". *Filmový kurýr* 4, 24. 12. 1930, č. 52, s. 22.

88 Podrobnější analýza českého diskurzu o raném zvukovém filmu srov. in: P. Szczepanik, „Konservy se slovy", nebo „Sny, které z dálky šeptají"?

89 Fotografie – česká avantgarda. *Studio* 2, 1930, č. 7 (září), s. 220.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

nakonec uskutečnil v poněkud odlišné podobě. Zmíněná skupina sice nevznikla, místo toho však byly v letech 1930 a 1931 uspořádány dvě kolektivní výstavy české moderní fotografie a tři přehlídky avantgardního filmu, na nichž byla předvedena také díla mladých českých autorů. Iniciátorem zmíněných akcí byl Alexander Hackenschmied, který také natočil první český programově avantgardní film Bezúčelná procházka (1930) a napsal řadu statí o problematice filmové avantgardy a nezávislého filmu.

Na rozdíl od příslušníků Devětsilu byla těžištěm Hackenschmiedovy činnosti vlastní filmová tvorba. Kritická a teoretická aktivita ve třicátých letech vyrůstala víc z konkrétních problémů filmové praxe než z obecně uměleckých otázek. Hackenschmied se v několika článcích vyrovnával s činiteli omezujícími rozvoj filmové avantgardy, s negativním vlivem filmového průmyslu a obchodu, s cenzurou a nástupem zvukového filmu.[90] Podobně jako o třicet let později Jonas Mekas razil pojem nezávislého filmu, který byl širší než koncept filmové avantgardy a který umožňoval spojit v jedno hnutí různá odvětví filmové tvorby („Nezávislý film – světové hnutí", 1930). Heslo nezávislého filmu tak pomáhalo překonávat na jedné straně hermetismus a izolaci filmové avantgardy, na straně druhé její komercializaci. Smyslem tohoto hesla tedy nebyla negace pojmu avantgardy, jako tomu bylo v hnutí proletářského umění, ale jeho uchování. Výslovně to ukazuje Hackenschmiedův článek „Avantgarda žije" a jeho poslední věta: „Avantgarda žije, to umírají jen její etapy."[91]

V menší míře než dokumentaristicky orientovaná avantgardní tvorba se rozvíjely i experimenty na poli abstraktního filmu. Roku 1937 publikoval František Kalivoda stať „Nové podněty pro optofonetickou tvorbu", v níž informoval o uměleckých pokusech v hraničních oblastech mezi malířstvím, plastikou, fotografií, filmem, hudbou a vědou, zvláště pak o abstraktním filmu, pohybových světelných hrách, barevné hudbě a optickém zvukovém záznamu (kreslený zvuk Oskara Fischingera, Rudolfa Pfenningera ad.).[92] V oblasti praktické tvorby se určitým pendantem Kalivodova textu staly dva autorské abstraktní filmy Karla a Ireny Dodalových – Fantaisie érotique (1937) a Myšlenka hledající světlo (1938).[93]

Tvůrčí alternativy stojící v opozici proti dominantnímu komerčnímu použití kinematografické techniky se ale neomezovaly na avantgardní a nezávislý film, nýbrž formovaly se i v hraničních oblastech mezi filmem, výtvarným uměním a architekturou. Svébytným příkladem je v tomto ohledu umělecká a teoretická činnost Zdeňka Pešánka, průkopníka kinetismu. Pešánek vytvořil v letech 1924–1930 tři různé po-

---

90 Výběr z Hackenschmiedových textů viz in: J. Brož, *Alexander Hackenschmied*.

91 A. Hackenschmied, Avantgarda žije. *Studio* 2, 1930, č. 9 (prosinec), s. 276.

92 František Kalivoda, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu. *Výtvarná výchova* 4, 1937, č. 2, s. 1–45.

93 K Dodalovým srov. Eva Strusková, Iréna & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–146.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

doby barevného klavíru (takzvaného spektrofonu), v dalších letech množství světelných a světelně-kinetických plastik, publikoval řadu prací věnovaných využití světla a pohybu ve výtvarném umění. Již kolem poloviny dvacátých let zpracoval projekt obsáhlé teoretické práce o kinetismu, která pro nezájem nakladatelů vyšla až v roce 1941, s předmluvou Františka Kalivody.[94] Pešánek ve svých teoretických úvahách i instalacích, jejichž nejčastějším námětem byla elektřina jako nositel energie a informace, prosazoval principy multimediality, programování a globální komunikace, což jej z dnešního hlediska staví do pozice předchůdce současného mediálního umění a interaktivity. V jeho koncepci kinetismu, která měla blízko k programu Moholye-Nagye, zaujímal významné místo film, jak dokládá kapitola o filmu obsažená v jeho jediné knize *Kinetismus* (1941), plastika „Film" (1928), filmová báseň z roku 1926, jejímž tématem je umělcův nerealizovaný „Pomník letcům",[95] a v neposlední řadě i jeho předsednictví v Klubu za nový film. Pešánkův filmový scénář, pojatý jako interpretace a doplněk autorova výtvarného projektu, je na svou dobu ojedinělým počinem, který předjímá mnohem pozdější podobné realizace (například landartové dílo „Spiral Jetty" Roberta Smithsona z roku 1970 a jeho film The Spiral Jetty) a který našel pokračování ve filmu Světlo proniká tmou (1930). Na tomto snímku, jehož námětem je Pešánkova světelně-kinetická plastika umístěná na Edisonově transformační stanici v Praze, spolupracoval Pešánek s autory filmu Františkem Pilátem a Otakarem Vávrou. Film je nejen komentářem k výtvarnému dílu, ale také prostředkem řešícím novým způsobem problémy tímto dílem tematizované; podobně jako snímek Moholye-Nagye Lichtspiel schwarz-weiss-grau, který vznikl ve stejné době (1930).

V textech Kalivody, Pešánka, Teigeho a dalších jejich současníků se v různé míře uplatňovala idea syntézy jednotlivých uměleckých druhů a synestezie jako principu překladu mezi jednotlivými smyslovými kanály. V nejexplicitnější podobě kvazivědeckého programu se ovšem synestezie objevuje u Arneho Hoška, architekta, urbanisty, akustika, autora abstraktních „muzikalistických" obrazů a badatele synestetika, který se zabýval především možnostmi propojování hudebních a výtvarných výrazových systémů a stavební akustikou jakožto oblastí, kde se uplatňují zákonitosti „melodie prostoru". Hošek přistupoval k synestezii jako k duchovní nauce a v návaznosti na teozofii ji chápal jako cestu k absolutnímu umění, nastolujícímu harmonii mezi duševním a vnějším životem. Jak ukazuje stať „Poznámky k estetice filmu" (1939), jeho zájem o zvukový film pramenil z představy, že sloučením zvuku a obrazu s pohybem bude možné docílit synestetického umění, které se stane novým nástrojem

94 Zdeněk Pešánek, *Kinetismus*. Praha: Česká grafická unie 1941.

95 Pešánek tento nerealizovaný scénář napsal pro firmu Elektajournal; rukopis se nachází v soukromé sbírce v Brně. Viz Jiří Zemánek, Ve znamení hvězd. Pomník letcům. In: J. Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek*. Praha: Národní galerie 1996, s. 108–109.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

komunikace mezi uměleckými druhy a mezi jednotlivými smysly. Ve filmu současně hledal možnosti nového vyjádření abstraktních pojmů a pocitů, jak to dokládá jeho nerealizovaný vizionářský scénář „Zdravý život“.[96]

Rozvoj filmové techniky ve třicátých letech umožnil také větší rozšíření úzkých formátů, které se kromě výroby školních a zpravodajských filmů uplatnily hlavně v amatérské tvorbě.[97] Podobně jako ve fotografii, i ve filmu se amatérská činnost částečně prolínala s avantgardním uměleckým hnutím. Například členové avantgardní umělecké skupiny Linie, která působila ve třicátých letech v Českých Budějovicích a jejíž tvorba zasahovala do širokého spektra vizuálních médií a uměleckých druhů své doby, natočili několik experimentálních snímků na úzký film a publikovali programové statě o filmu ve skupinovém časopise nazvaném rovněž *Linie*. Jedním z nejzajímavějších článků tohoto druhu je text Josefa Bartušky „Amatér a Ciné 8“ (1934), formulující poslání amatérského filmu v protikladu k filmu hranému a hlásící se k surrealistické poetice. Film skupině sloužil i jako obecnější zdroj inspirace pro literární a fotografickou tvůrčí praxi, jak dokládají především Bartuškova nerealizovaná filmová libreta a fotokoláže nebo polyptychy Karla Valtera.[98]

Surrealismus ve filmové teorii našel ve srovnání s již uvedenými názorovými proudy – funkcionalismem a sociální kritikou – zpočátku menší ohlas. Ve vlastní filmové tvorbě však jeho vliv nelze přehlédnout. Z české avantgardní filmové produkce má k surrealismu nejblíže filmová vložka pro divadelní inscenaci *Máje* Karla Hynka Máchy, provedenou experimentálním divadelním souborem „D“ (1935, 1936). E. F. Burian a Miroslav Kouřil, režisér a scénograf tohoto divadla, vypracovali systém filmové projekce na divadelní scéně, který měl za cíl vytvořit dynamické vztahy mezi živými herci a filmovými či diapozitivními obrazy – takzvaný „Theatergraph“.[99]

Theatergraph zároveň anticipoval pozdější „multimediální“ systémy padesátých až osmdesátých let 20. století: Kinoautomat Radúze Činčery, Laternu magiku Alfréda Radoka a Josefa Svobody, polyekran Emila Radoka. Podobným způsobem by bylo možné hledat vývojové linie, které spojují Pešánkův odkaz s tvorbou Woodyho Vasulky, mediálního umělce českého původu a bývalého studenta dokumentu na FAMU

---

96 Srov. E. Strusková, Arne Hošek a film. *Iluminace* 15, 2003, č. 4, s. 117–129.

97 Srov. Karel Kobrle, Úzký film. *Magazin DP* 2, 1934–1935, č. 3, s. 114–115.

98 Srov. J. Anděl, *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939*. Praha: Obecní dům 2004, s. 119–141.

99 Burian s Kouřilem používali i alternativní název „Theatregraph“. K projekcím diapozitivů a filmů v Burianových představeních srov. Vladimír Birgus, Fotografie v českém avantgardním divadle. In: V. Birgus (ed.), Česká fotografická avantgarda 1918–1948, s. 273–280; srov. též Bořivoj Srba, *Řečí světla: princip světelného divadla v inscenační tvorbě Emila Františka Buriana*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2004.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

z doby nové vlny, který se během sedmdesátých až devadesátých let dostal přes videoart a experimenty s počítačovým obrazem až ke konstrukcím interaktivních „hybridních automatů“, případně se současnými tvůrci interaktivních instalací typu Federica Díaze. V pracích Pešánka a Kouřila se takto rýsují hypotetické kořeny českého umění nových médií.[100]

6. Struktura a znak: Pražský lingvistický kroužek a jeho přístup k filmu

I v mezinárodním měřítku dnes již platí názor, že počátky sémiologie umění jsou spjaty se středoevropským milieu mezi dvěma válkami, jmenovitě s Pražským lingvistickým kroužkem, nicméně přínos konkrétních filmověteoretických konceptů pražských strukturalistů je obvykle pojednáván spíše okrajově.[101] Podobně jako v samotné lingvistice také ve filmové teorii Pražský kroužek navazoval na dvě tradice — na činnost ruských formalistů a na středoevropskou, zejména českou tradici. Tak jako Vilém Mathesius anticipoval některé prvky strukturální lingvistiky již v první polovině desátých let 20. století, tak filmové články Václava Tilleho, Františka Langera a bratří Čapků (začleněné do této antologie), spolu s divadelními studiemi Otakara Zicha, předcházely filmověteoretickým pracím Pražského kroužku.

Petr Bogatyrev, působící mezi dvěma válkami v Československu, publikoval roku 1923 dvě studie o Chaplinovi, které uváděly formalistickou metodu do teorie filmu.[102] Srovnání těchto studií s pozdějšími texty umožňuje názorně ukázat rozdíl mezi formalistickou a strukturalistickou filmovou teorií na textech samotného Bogatyreva a na první programově strukturalistické studii o filmu Jana Mukařovského „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu“ (1931), která je věnována rovněž Chaplinovi a jeho filmu Světla velkoměsta. Bogatyrev v rozboru filmů Kid a Chaplin falešným hrabětem ukazuje, že Chaplin jak ve svém hereckém projevu, tak v syžetové výstavbě užívá principy frekventované v literární a divadelní tradici, zejména v lidovém divadle: neměnný typ charakterizovaný maskou, syžetovou výstavbu založenou na paralelismech, kontrastech, retardacích atd. Pozdější text „Disneyova Sněhurka“ (1939) pracuje naproti tomu s pojmem znaku, který autorovi umožnil formulo-

---

100 Srov. *Laterna Magika. Nouvelles technologies dans l'art tchèque du XXe siècle / New Technologies in Czech Art of the 20th Century*. Praha: Kant 2002.

101 Srov. např. Robert Stam — Robert Burgyone — Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics*. London — New York: Routledge 1993, s. 14–15.

102 Petr Bogatyrev, Čaplin i „Kid“; Čaplin — mnimyj graf. In: Viktor Šklovskij (ed.), *Čaplin. Sbornik statej*. Berlin: Kino 1923; český překlad: P. Bogatyrev, Chaplin a „Kid“; Chaplin falešným hrabětem. *Souvislosti tvorby: cesty ke struktuře lidové kultury a divadla*. Praha: Odeon 1971, s. 5–19.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

vat a analyzovat otázky, které formalistickou metodou nebyly tematizovány, například recepce znaku z jedné umělecké oblasti do druhé či znakovou povahu kreslených postav.

Bogatyrev zde zároveň upozornil na všeobecnější principy, které se v Disneyho filmu odrážely: vztahy mezi ironií a banalitou, komičnem a tragičnem, avantgardním a lidovým projevem, uměním pro dospělé a pro děti. Tyto problémy byly společně s otázkou vzájemného poměru divadla a filmu, jíž je článek uveden, zkoumány také na poli umělecké tvorby, a to experimentálním divadelním souborem D, v jehož periodiku Bogatyrev „Disneyovu Sněhurku" publikoval. Soubor D se filmem nejen inspiroval, ale přímo ho zapojoval jako nový scénický prostředek do svých představení (viz výše), a tak demonstroval „tvůrčí zpracování a přejímání znaků z jedné umělecké oblasti do druhé", o němž Bogatyrev píše v úvodu svého článku. Teoretická činnost pražských strukturalistů se podobně jako v případě ruských formalistů rozvíjela paralelně s dobovými uměleckými programy a v řadě případů je inspirovala či jimi byla sama inspirována.

Pražští strukturalisté v průběhu třicátých let rozvinuli sémiologii umění – studium uměleckých děl jako významových struktur. Vůdčí postavou nové disciplíny byl Jan Mukařovský, který na 8. mezinárodním filozofickém kongresu v Praze v roce 1934 vystoupil s programovým příspěvkem „Umění jako sémiologický fakt". Jednou z prvních sémiologických analýz byl jeho „Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu" (1931), který lze označit za počátek strukturalistické teorie filmu a divadla. Mukařovský hned v úvodu této studie definoval strukturu jako „soustavu složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními" a v následující části prezentoval modelovou aplikaci strukturalistické metody. Nejprve vymezuje jednotlivé složky struktury hereckého projevu a rozděluje je do skupin – skupiny složek hlasových, expresivněpohybových (gesta) a prostorověpohybových. Dále určuje vzájemný vztah těchto skupin a ukazuje, že u Chaplina mají dominující postavení složky druhé skupiny – gesta (mimika, postoje), jimž jsou zbývající složky podřízeny. Mukařovský následně rozlišuje v linii gest dva plány: plán společenských gest-znaků a individuálních gest-expresí. Základním rysem Chaplinova hereckého projevu je podle něj interference těchto dvou různých plánů, významově odlišných druhů gest. Této interferenci dvou plánů gest jsou pak přizpůsobeny další složky Chaplinova herectví, a dokonce i rozestavení vedlejších postav a celá dramatická stavba. Vnitřní struktura hereckého zjevu se tak promítá do celkové struktury díla a účinkuje jako její dominantní jednotící složka.

Mukařovský tedy nejprve identifikuje složky uměleckého projevu, klasifikuje je do skupin a zjišťuje jejich vzájemné vztahy podřízenosti a nadřízenosti, jejich hierarchii; rozborem funkcí určuje vnitřní strukturu projevu. V další analýze pak zkoumá vztah této imanentní struktury k celkovějším strukturám. Tímto způsobem postupuje

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Mukařovský i v dalších filmověteoretických studiích, které jsou věnovány rozboru dvou základních významových složek filmu – filmovému času a prostoru.

Filmový prostor analyzuje stať „K estetice filmu" (1933), která navazuje na ruský formalismus, zejména na Jurije Tyňanova, a nepřímo na starší práce Václava Tilleho a Karla Čapka. Mukařovský určuje za podstatný rys filmového prostoru sukcesivnost, projevující se změnou záběrů, detailem a mimoobrazovou lokalizací zvuku. V této sukcesivnosti dílčích výseků filmového prostoru, které jsou nicméně doprovázeny povědomím o jednotnosti celku, v sukcesivnosti „částečných znaků", je dána významová jednota prostoru, který se tak sám stává významem. Mukařovský se pokusil formulovat inkluzivní koncepci specifiky filmu, která by umožnila vyložit všechny filmové formy a žánry, protože vychází ze strukturálních charakteristik primárních významových složek přítomných v každém filmu – filmového času a prostoru. Spojovacím článkem mezi oběma složkami je děj, tvořený sledem motivů, který má sukcesivní povahu stejně jako filmový prostor. Nicméně děj se od prostoru liší a tvoří s ním dvě různé významové řady, které probíhají filmem souběžně, a to ve vztahu podřazenosti nebo nadřazenosti. Obvykle je prostor podřízen ději, ale ve výjimečných případech tomu může být naopak – jako ve Vertovově Muži s kinoaparátem.

Ve stati „Čas ve filmu" (1933) Mukařovský nejprve rozlišuje dvě různé časové řady – čas děje a čas diváka – a poukazuje na jejich odlišný poměr v dramatu a epice. Zatímco v dramatu čas vnímajícího subjektu a čas děje probíhají souběžně, v epice jsou obě časové řady od sebe odtrženy, což umožňuje prolínání různých časových rovin, časové zkratky, návraty apod. Čas filmový je podle Mukařovského situován mezi časem dramatu a časem epickým. Na jedné straně sdílí rysy epického času (například návraty do minulosti, resumování děje), na straně druhé stejně jako v dramatu i zde čas vnímajícího subjektu probíhá souběžně s časem představení. Ve filmu se kromě toho uplatňuje ještě třetí časová řada, čas obrazu na plátně čili trvání filmového díla, „zakládající se na aktualizaci reálného času prožívaného divákem", přičemž tento třetí čas Mukařovský definuje jako „čas znakový". Trojí časová vrstva je přítomná v každém dějovém umění, ale pouze ve filmu se tři vrstvy uplatňují rovnoměrně; zatímco v epice dominuje čas dějový, v dramatu čas subjektu a v lyrice, která potlačuje čas děje a subjektu, stojí v popředí čas znakový.

Mukařovský svými texty demonstroval růst filmové estetiky jako disciplíny, která se věnuje zkoumání estetické normy ve filmovém umění a především noetice filmového materiálu a výrazových prostředků. Jeho členství ve výboru Československé filmové společnosti (1936) dokládá, že ještě v druhé polovině třicátých let se zajímal i o praktické otázky filmové tvorby, byť se ve svých teoretických pracích k filmu již podrobněji nevracel. V roce 1936 s odkazem na negativní důsledky nástupu zvuku prohlásil, že film je mimoestetickým jevem, který sice směřuje k umění, ale estetická funkce v něm není dominantní a ve své podstatě zůstává především „industrií; proto o jeho nabídce a o poptávce po něm rozhodují zřetele čistě obchodní mnohem více

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

než v kterémkoli z umění; proto také je film nucen – jako každý průmyslový výrobek – přejímat ihned a pasivně každé nově objevené zdokonalení své technické strojové základny".[103]

Dalším průkopníkem strukturalistické filmové teorie se stal Roman Jakobson, vůdčí osobnost strukturální lingvistiky a spolu s Mukařovským zakladatel sémiologie umění. V jediné teoretické studii[104] o filmu „Úpadek filmu?" (1933) Jakobson polemizuje s rozšířeným názorem označujícím zvukový film za úpadek filmového umění, protože údajně znamenal návrat k divadelním konvencím a potlačení specificky filmového principu diskontinuity vyprávění (viz výše). Jakobson upozornil, že přetržitost filmového vyprávění byla v němém filmu podmíněna použitím titulků – tudíž „prvků čistě literární kompozice". Zavedení zvuku způsobilo vymizení titulků, a tím (jak si všiml také Mukařovský) směřování k nepřetržitosti, které však nutně neznamená potlačení specifičnosti filmu. Spojení obrazu a zvuku naopak obohatilo výrazové možnosti filmu, zejména pokud jde o rozvinutí syžetové výstavby, a vymezilo postavení filmu mezi epikou a dramatem.

Hlavní Jakobsonův argument proti odpůrcům zvukového filmu však spočívá v demonstrování znakové povahy filmového zvuku. Řeč či zvuky jsou pro film akustickým materiálem, stejně jako jsou bytosti a věci materiálem optickým. Filmový zvuk stejně jako obraz není prvotně věcí, ale znakem či věcí proměněnou v znak, jak upřesňuje Jakobson. Principem proměny věci v znak je pars pro toto, její parciální vizuální zachycení nebo zvukové označení. Tyto znaky, zlomky věcí, prostoru a času, jsou ve filmu konfrontovány dvěma základními způsoby – podle soumeznosti nebo podle podobnosti a kontrastu, tudíž ve shodě se dvěma základními lingvistickými kategoriemi, metonymií a metaforou. Jakobsonova studie, uveřejněná jako příspěvek do chystaného (ale nikdy nevydaného) sborníku „Předpoklady českého filmu", ve svém závěru obsahuje programové hledisko, v němž Jakobson zdůrazňuje pozitivní úlohu absence norem a estetických kánonů v dané historické situaci a předvídá rozmach českého filmu. V tomto programu se odrážejí jeho praktické vazby s filmovou tvorbou. V roce 1933, kdy byla stať publikována, spolupracoval s Vladislavem Vančurou (jehož film Před maturitou /1932/ je ve stati citován) na scénáři filmu Na sluneční straně (1933). Kromě toho byl také zakládajícím členem Klubu za nový film.

Rozvoj sémiologie umění byl tedy podněcován a inspirován mimo jiné i avantgardní uměleckou tvorbou, která problematizovala mnoho tradičních představ o uměl-

---

[103] J. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty [1936]. In: J. Mukařovský, *Studie I*. Brno: Host 2000, s. 91–92.

[104] Dalším Jakobsonovým textem o filmu, který ovšem nemá charakter teoretické stati, je článek o etnografickém dokumentu Mizející svět (1933) Vladimíra Úlehly. Viz R. Jakobson, Die entschwindende Welt. Ein Film der sterbenden Folklore – Prof. Dr. Úlehla als Filmregisseur. *Prager Presse*, 1932, č. 288 (11. 9.), s. 5; český překlad: Mizející svět. Film umírajícího folkloru – Prof. dr. Úlehla jako filmový režisér. *Iluminace* 10, 1998, č. 2, s. 89–92.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

ní a kladla teoretikům otázky, na něž bylo pomocí standardních uměnovědných metod obtížné odpovědět. Představitele sémiologie umění, jako byli Mukařovský, Jakobson a Bogatyrev, spojovaly s avantgardními umělci nejen společné zájmy a četná osobní přátelství, ale často konkrétní spolupráce (Jakobson s Vančurou, Bogatyrev s divadelním souborem D). Myšlenky strukturalismu naopak bezprostředně ovlivňovaly uměleckou tvorbu v literatuře, hudbě, divadle i filmu a někteří tvůrci se ve svých programových statích dokonce pokusili o sloučení principů strukturalismu a avantgardy v jeden názorový celek: E. F. Burian, Vladislav Vančura, Jindřich Honzl, Jan Kučera.

Od přelomu třicátých a čtyřicátých let se objevovaly práce, které dokládají institucionalizaci umělecké avantgardy, strukturalismu a kodifikaci norem filmového vyprávění. Jindřich Honzl a Otakar Vávra publikovali osnovy výuky pro dvouletou vyšší střední filmovou školu herectví, režie a scenáristiky, v nichž počítali i s předměty „estetika filmu" a „dějiny filmu",[105] a Jan Kučera shrnul své dosavadní poznatky do syntetické a systematizující publikace *Kniha o filmu* (1941),[106] která je současně teoretickou prací, příručkou i učebnicí a explicitně se opírá o strukturalistické studie Pražského lingvistického kroužku. Kučera měl pro rozvíjení strukturalistických východisek dobré předpoklady, během studií na Karlově univerzitě na přelomu dvacátých a třicátých let totiž navštěvoval divadelní seminář Václava Tilleho a přednášky z estetiky Otakara Zicha, což mu umožnilo kontakt s nejpokročilejším filmověteoretickým a estetickým myšlením doby. V polovině třicátých let pak přispíval do časopisu *Listy pro umění a kritiku*, kde své teoretické úvahy o filmu publikovali i Mukařovský a Jakobson, z nichž prvního Kučera osobně znal již z doby Klubu za nový film, s druhým později zasedal ve výboru Československé filmové společnosti; kromě toho sledoval činnost Pražského lingvistického kroužku a docházel na jeho přednášky. *Kniha o filmu* poprvé v české odborné literatuře podává metodicky „ucelený morfologický a funkční rozbor filmového díla (přesněji artefaktu, tedy ‚toho jevu, který vidíme na plátně') i procesů jeho zrodu a působení na diváky".[107] Zvláštní pozornost Kučera věnoval roli střihové skladby, která prostřednictvím časové a prostorové organizace prvků vytváří dynamický a hierarchicky uspořádaný celek díla jako znaku. Podobně jako Mukařovský a Zich si všímá znakové povahy času a prostoru, které člení na reálné (délky záběrů a rozměry stínů na plátně) a ideální (dramatické), čili na složku označující a označovanou; k těmto dvěma typům pak obdobně jako Mukařovský přidává ještě třetí čas a prostor vnímajícího diváka. Kučerovy závěry o čase a prostoru vytvářených montáží zároveň korespondují s klasickými filmověteoretic-

[105] Jindřich Honzl – Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu filmového dorostu*. Zlín: Tisk 1939, s. 20.

[106] J. Kučera, *Kniha o filmu*. Praha: Orbis 1941.

[107] J. Svoboda, *Skladba a řád*, s. 69.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

kými koncepcemi Vsevoloda Pudovkina, Bély Balázse a Rudolfa Arnheima (poslední dva jmenované znal osobně), ale syntetizující charakter jeho knihy připomíná spíše první „gramatické" práce o filmové řeči, především *A Grammar of the Film* Raymonda J. Spottiswooda.[108] Ve stejné době Kučera píše i další knihy s užším zaměřením: o americkém filmovém průmyslu, o televizi, kresleném filmu, filmu zpravodajském a dokumentárním.[109]

Po válce v teoretických úvahách postupně přechází od avantgardně-strukturalistického pojetí k důrazu na sociální a ideologické funkce umění, začíná se odvolávat na historický materialismus a po roce 1948 přejímá premisy socialistického realismu. V šedesátých a počátkem sedmdesátých let Kučerovy práce opět získávají na originalitě, což se projevuje rovněž v sérii analýz českých filmů té doby, které publikoval v časopise *Film a doba* a kde se uplatnila jeho schopnost postihnout detaily i systematičnost filmového stylu. Nejdůležitějším teoretickým odkazem Kučerova díla jsou jeho práce o střihové skladbě (především *Střihová skladba ve filmu a v televizi*),[110] v nichž postupem času přesouval pozornost od elementárních pravidel střihu k vyšším syntaktickým principům, přičemž reflektoval i moderní postupy nových vln. Jeho pojetí střihové skladby bylo založeno na principu obousměrného dialektického působení mezi stavebními částicemi a vyššími celky a ideově vycházelo z lingvistických modelů na jedné straně a z dialektického materialismu na straně druhé.[111]

Strukturalismus měl v poválečné české teorii i další pokračovatele. Ještě ve čtyřicátých letech vydal studii sumarizující východiska strukturalistické estetiky filmu hudební estetik Antonín Sychra („K metodologii estetiky filmu", 1947), který explicitně navázal na práci o filmovém prostoru svého učitele Mukařovského. Nejprve stanovil rozdíl mezi technickými a estetickými normami a pak ukázal, jak porušování specificky filmových estetických norem může přivodit pohyb norem technických. Nicméně úkolem filmové estetiky podle něj není určit pevné normy, nýbrž být noetikou filmového estetična (podmínek daných materiálem), která hledá specifičnost filmu v jeho vztahu ke skutečnosti, jímž se liší od ostatních umění. Sychra zdůrazňuje, že film je samostatné umění, nikoli syntéza ostatních druhů, a filmová estetika má pomocí srovnávací strukturální analýzy hledat jeho odlišnosti. Sám upozorňuje například na rozdíl mezi strukturními vlastnostmi hudby a hudby ve filmu, která se stává součástí jiného znakového systému.[112]

---

108 Raymond J. Spottiswood, *A Grammar of the Film; and Analysis of Film Technique*. London: Faber and Faber 1935.

109 Srov. J. Svoboda, *Skladba a řád*.

110 J. Kučera, *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: SPN 1969.

111 Srov. Zdeněk Hudec, Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In: *Kontext(y) II. Literaria, theatralia, cinematographica. Sborník Katedry teorie a dějin dramatických umění*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 69–85.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

V letech 1945–1950 se krátce, ale dynamicky rozvíjí Československý filmový ústav, který je součástí struktury nově znárodněné kinematografie[113] a jehož úkolem byla činnost dokumentační, osvětová, výzkumná, nakladatelská a výchovná. V druhé půli čtyřicátých let vydával řadu odborných periodik a přes padesát knižních titulů filmologické literatury, například monografie o filmovém námětu, adaptaci literárního díla, hudbě či národnosti[114] a také *Malý filmový slovník*,[115] který se pokusil standardizovat českou filmovou terminologii a spojit technické poznatky s teoretickými. Po přerušení vývoje strukturalistického myšlení o filmu v padesátých letech se česká teorie filmu již nikdy nedostala do tak dynamického rozvoje a úzkého kontaktu se zahraničním děním jako v desátých až čtyřicátých letech. Přesto se od poloviny šedesátých let postupně začínají objevovat práce badatelů mladší generace, pokoušejících se navázat na dědictví Pražského lingvistického kroužku a zároveň alespoň částečně reflektovat novější zahraniční koncepce. Roku 1963 byl obnoven Čs. filmový ústav a do počátku sedmdesátých let, kdy byl opět rozpuštěn jeho badatelský kabinet, se zde slibně rozběhlo několik výzkumných projektů.

7. Seismograf společnosti: sociologie filmu a jeho diváka

Prvními českými teoretiky, kteří se pokusili o systematičtější analýzu filmu jako charakteristického projevu moderní společnosti, byli Karel Teige a Bedřich Václavek. Václavek se ovšem na rozdíl od vizionáře Teigeho považoval především za sociologa literatury a umění (ačkoli mu skutečné sociologické školení chybělo).[116] Svým pozitivistickým přístupem se vymezoval proti tehdy dominantní psychologické kritice F. X. Šaldy, zatímco důraz na sociální kontexty odlišoval jeho práce od vznikajícího Pražského lingvistického kroužku. Na rozdíl od starší sociologie literatury se nezabýval vrstvou tematickou, nýbrž hledal determinace a homologie ve vztazích mezi

---

112 Sychra se k filmu vrátil o dvacet let později, když využil Mukařovského pojem „sémantického gesta" při rozboru Godardovy Vdané ženy ve filmologickém referátu předneseném na 3. mezinárodní přehlídce nového filmu v Pesaru roku 1967, viz A. Sychra, Obsah a forma z hlediska integrujících sémantických tendencí. In: Marie Benešová – J. Svoboda (eds.), *Filmologický sborník VII. Film jako znakový systém*. Praha: ČFÚ 1971, s. 149–161.

113 Ústav navázal na válečnou činnost Českomoravského filmového ústředí a ilegálního Filmového akčního výboru.

114 A. M. Brousil, *Problematika námětu ve filmu*. Praha: ČSFN 1946; Svatopluk Ježek, *Slovo, oživlé filmem*. Praha: ČSFN 1946; A. M. Brousil, *Film a národnost*. Praha: ČSFN 1946; Vladimír Bor, *O filmové hudebnosti*. Praha: ČSFN 1946.

115 František Gürtler (ed.), *Malý filmový slovník*. Praha: ČSFN 1948.

116 Srov. Ludvík Svoboda, *Bedřich Václavek jako sociolog literatury*. Praha: Orbis 1947.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

strukturou společnosti a strukturou uměleckého díla – Ivo Možný tento jeho přístup označil pozdějším termínem Inocence Arnošta Bláhy „strukturální determinismus“.[117] Václavkův důraz na sociální determinace umění jej vede k zájmu o lidovou slovesnost a na ni navazující moderní masovou kulturu, kterou měl jako levicový teoretik avantgardy a redaktor kulturní rubriky komunistického deníku *Rovnost* tendenci hodnotit pozitivněji než starší generace kritiků.

O kinematografii se Václavek začal zajímat pravděpodobně během svého ročního pobytu v Berlíně (od září 1922 studuje divadelní vědu u Maxe Hermanna) a pak jako první předseda brněnské pobočky Devětsilu (1923–1925), v době, kdy v rámci své rozsáhlé publicistické činnosti pro deník levicového učitelstva *Československé noviny* (1922–1924) zveřejnil i několik devětsilsky založených úvah o estetice filmového obrazu, o jeho vztahu ke skutečnosti, a dokonce i o kontrapunktickém vztahu hudby a obrazu.[118] Na kinematografii jako typický masový výrobek soudobého kapitalismu se zaměřil až v klíčové stati „K sociologii filmu“ (1924). Film podle Václavka závisí na průmyslové koncentraci, internacionalizaci, vyspělé technice a úzké specializaci práce, a je proto zvláště způsobilý reflektovat život masového člověka, uspokojovat jeho sociální potřeby a zároveň je měnit. Ve struktuře filmových děl, tedy v marxistické „nadstavbě“, se odrážejí zákonitosti „základny“, především strojová výroba a diferencovaná dělba práce. Bezprostřední a konkrétní vizualitou, „jež není předem filtrována sítem pojmů a slov“,[119] dále tělesností gest a primitivním psychologickým schematismem film nejlépe ze všech kulturních forem vyjadřuje duchovní rozhled masového publika. Ve své mechaničnosti je sám alegorií výrobního procesu, ale na druhé straně naivním dobrodružstvím a humorem svých příběhů odpovídá kompenzačním potřebám publika, jež vyžaduje rychlou a snadnou rekreaci po odcizující práci, fantazijní únik před její monotónností. Hlavní hodnotu filmu ovšem Václavek viděl v jeho schopnosti spojovat izolované jedince do aktivních mas, „revolucionizovat masy cestou technickou“, čímž se potenciálně stává nástrojem v třídním boji proletariátu.

Václavkovy teze o strukturní korespondenci mezi filmem a kapitalismem a o schopnosti filmu tříbit senzibilitu moderního člověka a adaptovat jej na novou sociální skutečnost mohou připomínat pozdější analýzy frankfurtské školy, především Waltera Benjamina a Siegfrieda Kracauera. Nicméně Kracauerovy články o filmu pro *Frankfurter Zeitung*, z nichž první vznikaly ve stejné době jako text „K soci-

---

117 Ivo Možný, Bedřich Václavek jako sociolog masové kultury. *Sociologický časopis* 4, 1968, č. 3, s. 363.

118 B. Václavek, O estetiku filmu. *Československé noviny* 2, 1923, č. 228 (30. 9.), s. 3–4.; týž, Filmové glosy I. *Československé noviny* 3, 1924, č. 16 (18. 1.), s. 1–2; týž, Filmové glosy II. *Československé noviny* 3, 1924, č. 17 (19. 1.), s. 1–2; srov. též J. Cieslar, *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*, s. 26–27.

119 B. Václavek, *Poesie v rozpacích: Studie k sociologii umění a kultury*. Praha: Jan Fromek 1930, s. 134.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

ologii filmu“, Václavek s největší pravděpodobností neznal. Jeho přímým inspiračním zdrojem byla spíše německá levicová uměnověda (mj. Wilhelm Hausenstein)[120] a z filmových teoretiků pak Béla Balázs, kterého Václavek opakovaně zmiňuje v *Poesii v rozpacích*.[121] Na nejdůležitější přímý vzor Václavkových úvah o filmu ovšem poukazuje jméno citované v článku „K sociologii filmu“: Carlo Mierendorff (1897–1943), německý levicový politik a sociolog, jehož pamflet „Hätte ich das Kino!“ („Kdybych tak měl kino!“) z roku 1920 vášnivě kritizuje buržoazní požadavky na reformu kinematografie a oslavuje divokou a primitivní sílu nového média, jež tvoří jeho politický potenciál.[122] Z Mierendorffova manifestu Václavek přejímá teze o revolučním účinku filmu na masové publikum a o předpojmové bezprostřednosti filmových obrazů, stejně jako konkrétní figury typu „panoptikum masového publika“. Václavkův text tedy lze považovat za zahájení domácí sociologické reflexe kinematografie jen zčásti, protože stejně tak se jedná o dobově podmíněný manifest, který spíše než o objektivní analýzu sociálních funkcí filmu usiluje o mobilizaci jeho podvratného působení. V další fázi své tvorby si Václavek filmu všímá již jen sporadicky[123] a v druhé polovině třicátých let, kdy vznikají první sociologické výzkumy publika, se věnuje výhradně literatuře.

Ve třicátých letech, kdy filmová kritika zdůrazňuje společenské a ideologické působení filmu, se sociologizující argumenty objevují i u autorů, kteří s akademickou sociologií nemají nic společného. Jak ukazuje příklad brilantního novináře a již méně úspěšného scenáristy Otty Rádla, nejedná se zdaleka jen o komunistické intelektuály. Rádl je autorem nejvýznamnějšího českého pokusu o kulturní historii filmu – kapitoly z monumentální encyklopedické práce *Dvacáté století*. V úvodu svého přehledu formuluje několik tezí, které rozvádějí hlavní myšlenku, že „ve filmu našlo dvacáté století svůj nejdokonalejší a nejúplnější výraz“.[124] Předně je film „sociologickým pramenem“, „registrací vědecky neobyčejně důležitého materiálu sociologického“, který poskytuje „analytikovi lidské společnosti a jejích problémů možnost nahlédnout i tam, co by mu bývalo v jiném věku zůstalo zatajeno“.[125] Zachycuje totiž mnohostranná „svědectví o způsobu života ve své době“, ať už jde o vývoj techniky, efemérní módy nebo o kontrast mezi životními podmínkami majetných vrstev a chu-

---

120 Srov. I. Možný, c. d., s. 366.

121 Srov. B. Václavek, *Poesie v rozpacích*, s. 134.

122 Carlo Mierendorff, Hätte ich das Kino! *Die Weißen Blätter* 7, 1920, č. 2, s. 86–92.

123 V době svého působení v brněnské pobočce Levé fronty si všímá politických souvislostí tamních představení avantgardních filmů – srov. např. B. Václavek, Potlesk zakázán. *Index* 3, 1931, č. 11–12, s. 116–117.

124 Otto Rádl, Film ve 20. století. In: *Dvacáté století: co dalo lidstvu: výsledky práce lidstva 20. věku. Díl 8., Nové směry a proudy*. Praha: Vl. Orel 1934, s. 28.

125 Tamtéž, s. 30.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

diny. Za druhé je film vždy „obrazem myšlení doby", protože „obsahuje určitou ideologii, i když předstírá, že chce sloužit pouhé zábavě". Rádl s kritickou podezíravostí odhaluje tendenčnost „optimistických příběhů o fantastických kariérách chudých chlapců", stejně jako sovětského filmu, který „podněcoval ke vzpourám proti starým sociálním a politickým řádům, rozděloval všechnu špatnost a zvrhlost světa na stranu kapitalistů, intelektuální pracovníky ukazoval jako zrádce jim zaprodané a vší ušlechtilostí a dobrotou poděloval lidi ovládané, proletářské, vyvržené".[126] Za třetí film sám mění smyslovou podobu světa i dispozice lidského percepčního ústrojí: „[...] zbystřil neobyčejně zrakové vnímání, prohloubil jeho paměť pro zrakové jevy a vytváří z něho tvora daleko větší měrou optického."[127] Za čtvrté pak film jako globalizovaná masová zábava, „umění všech a pro všechny", zásadním způsobem demokratizoval kulturu, což má své negativní i pozitivní důsledky. Nesmí být „o nic lepší, nežli jsou jeho diváci", nesmí se příliš soustředit na filmovou formu či nitro postav, aby vyhověl i podprůměrné inteligenci, ale na druhé straně se stává „prostředkem sbližujícím lidi a nalézajícím člověka pod strakatým povrchem národnostních, rasových a společenských rozdílů".[128] Rádlův humanistický a demokratický přístup tak vytváří nejvýraznější protiváhu radikálně levicovým kritikům třicátých let a současně v domácích podmínkách představuje do té doby nejkomplexnější pojetí filmu jako sociálně-kulturního fenoménu své doby.

O začlenění kinematografie mezi standardní témata akademické sociologie se ve třicátých a čtyřicátých letech zasloužil především Václavkův šéf z redakce *Sociologické revue*,[129] o generaci starší Inocenc Arnošt Bláha, zakladatel takzvané brněnské sociologické školy, která se vyznačovala mimo jiné orientací na empirické výzkumy. Filmu se sice nevěnoval jako samostatnému fenoménu, nicméně zájem o něj logicky vyplýval z jeho pozitivistického zaměření na dílčí problémy života moderní společnosti, mimo jiné na sociologii města, rodiny, dětství a volného času.[130] V duchu sociologického funkcionalismu film analyzoval z hlediska nadindividuálních funkcí, které slouží k uspokojování specifických potřeb společnosti. Hierarchicky nejvýše stojí funkce zábavní, jejíž dominance v Bláhově pojetí řadí kinematografii mezi „zřízení zábavní" vedle sportu, tance či hry (a nikoli tedy mezi umění či naopak mezi

---

126 Tamtéž, s. 30.

127 Tamtéž, s. 32.

128 Tamtéž, s. 34.

129 Bláha byl šéfredaktorem časopisu, Václavek zde vedl rubriku „Sociologie umění". Vyšla zde také významná studie německožidovského kritika a scenáristy Willyho Haase „K sociologii a technice filmu" (*Sociologická revue* 9, 1938, č. 1–2, s. 32–47). Haas se sice roku 1933 vrátil z Berlína na šest let do rodné Prahy, kde psal mj. pro *Prager Presse*, nicméně jeho filmověkritická tvorba vyrůstala spíše z kontextu tzv. výmarského filmu.

130 K Bláhově přístupu srov. Juliána Obrdlíková, Sociologická metoda In. Arnošta Bláhy. In: J. Obrdlíková (ed.), *Brněnská sociologická škola*. Brno: Městský výbor socialistické akademie 1966, s. 22–47.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

„zřízení kulturu rozmnožující a propagující“, kam patří také rozhlas). Film sice zároveň plní funkci estetickou, čímž prozrazuje potenciál stát se svébytným uměním, ale Bláha v návaznosti na Mukařovského uznává, že v praxi je kinematografie především průmyslem. Neméně důležité jsou funkce sociálněpedagogické a kulturněpropagační, které umožňují využití filmu ve vědě a školství. Sociálněkompenzační funkce reaguje na potřebu uvolnění fantazie a oddechu od uspěchaného tempa „strojové civilizace“. Podobně jako Václavek i Bláha předpokládá, že film je nejen obrazem společnosti a doby (zrcadlí sociální strukturu národa), ale zároveň aktivně formuje jeho mentalitu a chování (funkce sociálněutvářivá). Toto působení ale Bláha na rozdíl od řady jiných dobových komentátorů nehodnotí jako jednoznačně negativní,[131] nýbrž v duchu svého veskrze pozitivního pohledu na film mu, podobně jako Rádl, přiznává schopnost posilovat mezilidskou i mezinárodní solidaritu (funkce harmonizační a humanizační).[132]

Kromě toho, že Bláha jako první z českých sociologů nabídl teoretický model pro sociologickou analýzu filmu, působil i jako klíčový zprostředkovatel zahraniční odborné literatury o filmu, mimo jiné takzvaných studií Paynova fondu.[133] Současně podporoval výzkum zábavního a výchovného působení filmu v rámci terénních šetření – kinematografii přisoudil privilegované postavení mezi tématy dotazníků komplexního projektu „Sociologického výzkumu města Brna“, realizovaného v roce 1947.[134] Neméně důležitá byla jeho pedagogická činnost na brněnské univerzitě, kde ke studiu filmu vybízel „bezprostředními radami a pomocí posluchačům sociologie“.[135]

---

131 Např. Bláhův kolega a další představitel brněnské sociologické školy Emanuel Chalupný hodnotil film jako zmechanizovanou zábavu, která vede ke zhoubné pasivitě, banalizuje vkus a může zvyšovat trestnou činnost mladistvých. Emanuel Chalupný, *Sociologie. Díl čtvrtý, Skladba (statika). 2. Nauka o výtvorech a činnostech kulturních. Svazek 3, Sociální činnosti, A (práce, hra, sport, tanec, zábava)*. Praha: v. n. – Melantrich 1941, s. 284.

132 Tento teoretický rámec pro analýzu sociálních funkcí filmu, který tvoří jakési završení předválečných sociologických úvah o filmu, Bláha sice shrnul až ve stati „Problém filmu“, vydané po jeho smrti jako část kapitoly „Zřízení zábavní“ knihy *Sociologie* (1968), nicméně jeho základ vznikal již koncem třicátých let, když zpracovával informace ze zahraniční literatury o filmu, v průběhu války a těsně po ní, když film probíral ve svém sociologickém semináři na brněnské univerzitě, což je zřejmé i z práce jeho žáka Jiřího Kolaji. Podle editorky a znalkyně Bláhova díla Juliány Obrdlíkové dokončil Bláha rukopis *Sociologie* již během druhé světové války a potom jej pouze doplňoval a upravoval až do roku 1958 (viz s. 395). Tato zjištění nás vedla k rozhodnutí zařadit výňatek z knihy do přítomného výboru.

133 Payne Fund Studies – série empirických výzkumů dopadu filmů na děti a mládež, které v letech 1929–1932 v USA realizoval široký tým sociologů, psychologů a vychovatelů za finanční podpory soukromé dobročinné nadace The Payne Fund; závěry vyšly v podobě dvanácti svazků v letech 1933–1937.

134 Srov. Dušan Janák – Olga Buchtíková, Sociologie města a filmu. Inocenc Arnošt Bláha a jeho role ve výzkumu Brna po druhé světové válce. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 161–194.

135 E. Pecka, Česká sociologie a otázky filmu po druhé světové válce (1945–1970). *Iluminace* 2, 1990, č. 2, s. 42.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

Jedním ze studentů jeho semináře byl i Jiří Kolaja, který již za války napsal prakticky zaměřenou knihu *Filmová režie*[136] a v roce 1948 obhájil a knižně publikoval svou rigorózní dizertaci pod názvem *K problematice filmu* (1948). Kolaja zde vycházel z nevydaného Bláhova rukopisu „Sociologie umění" a odvolával se na jeho pojetí společnosti jako „stále se uskutečňujícího, aktualizujícího konsenzu všech jejích částí a funkcí".[137]

Kolajovu knihu lze považovat za nejpoučenější (byť eklektickou) společenskovědní práci o filmu v Československu do poloviny šedesátých let. Autor v ní čerpá z poznatků české strukturalistické estetiky, z amerických prací o působení filmu na děti, z domácí literatury o školním filmu a především ze soudobé sociologické a psychologické teorie. V prvních třech kapitolách definuje film jako soustavu znaků, které mají primárně optický charakter a vykazují těsnou příbuznost se skutečností: „Optičnost, kontinuita akce a identita znázorňovaného předmětu jsou hlavní principy filmu, s jejichž pomocí film dovede vyjadřovat jednoduché struktury významů."[138] V následující kapitole se zamýšlí nad „psychologií filmového diváka", přičemž odlišnosti mezi vizuálním vnímáním a četbou analyzuje pomocí srovnávacího pokusu se studenty několika brněnských škol, kteří měli sumarizovat čtený a zhlédnutý obsah. Na jeho základě dospívá k závěru, že divák je mentálně spíše pasivní, oproti čtenáři má oslabené analytické a syntetické myšlení i aktivní paměť, ale filmové obrazy zato silněji působí na jeho emoce a podvědomí. Byla by ovšem chyba hledat význam Kolajovy práce v její psychologické nebo strukturalistické části, které nejsou příliš původní a systematické. Z historického odstupu se jeví jako důležitější spíše poslední dvě kapitoly knihy. První z nich je brilantní úvahou o filmu jako „charakteristickém kulturním a sociálním jevu doby", který vykazuje strukturní podobnosti s tvarem jiných kulturních struktur, institucí (například s rozhlasem), dopravních prostředků, se soudobým životem mas a moderním průmyslem: strojovost, demokratičnost a sugestivnost. V poslední kapitole pak v návaznosti na Bláhu definuje základní sociální funkce média, a to zvlášť z hlediska společnosti jako celku a z hlediska jednotlivce. Ve vztahu ke společnosti film plní jak funkce dostředivé, tj. společenskozáchovnou a informativně-výchovnou, tak odstředivé, spadající do kategorie společenskodestruktivních funkcí (například šíří vzory násilného chování). Z hlediska jednotlivce uspokojuje konkrétní duševní a tělesné potřeby – funkce estetická, duševněrekreační, tělesněrekreační, sociálněkompenzační –, ale podobně jako v předchozím přípa-

---

136 Jiří Kolaja, *Filmová režie: zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944.

137 Viz I. A. Bláha, *Sociologie sedláka a dělníka: příspěvek k sociologii společenských vrstev*. Praha: Orbis 1925, s. 93 (cit. in: J. Kolaja, *K problematice filmu*. Praha: ČSFN 1948, s. 87, pozn. 117).

138 J. Kolaja, *K problematice filmu*, s. 70.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

dě může mít i negativní účinek, když stimuluje sociálně nebezpečné chování. Sociologie by podle Kolaji měla film zkoumat jako jednu z integrálních složek společnosti, která přispívá k dynamické rovnováze a sebereprodukci celého společenského systému, ale zároveň jej může za určitých okolností ohrožovat. Jednotlivé sociální funkce filmu přitom nejsou izolované ani neměnné, mohou se křížit a přecházet jedna v druhou, například když se film dostane do nového kontextu recepce.

Jestliže Kolajova dizertace shrnuje soudobé teoretické poznatky o sociálních funkcích filmu, další jeho práce z téhož roku ukazuje, jak si představoval aplikaci sociologických metod při analýze konkrétního filmového materiálu. V českém prostředí svou metodologickou důsledností průkopnická, ale neznámá práce *Osmnáct let švédského filmu (Sociologická studie švédských dlouhých filmů z let 1930–47)* by ještě dnes mohla sloužit jako vzor jednoduché kvantitativní obsahové analýzy. Kolaja si jako vzorek velkoryse zvolil celou švédskou produkci ve zkoumané kategorii a období, tj. 543 celovečerních hraných filmů, což mu umožnil grant Československého státního filmu, finanční podpora švédské firmy Svensk Filmindustri a pomoc švédských institucí (státní cenzury, filmového archivu /Filmhistoriska samlingarna/). Jako základní výzkumnou otázku si vytyčil míru časové korelace mezi hlavními skupinami významů identifikovanými ve filmech na jedné straně a sociálně-hospodářskými situacemi, jimiž procházela švédská společnost, na straně druhé. Kvantitativně sumarizoval reprezentace vybraných jevů (dramatický čas a místo, sociální stratifikace, sociální mobilita a distance, instituce manželství a majetku, porušení sociálních norem) a s pomocí všeobecných statistik zkoumal shody a rozdíly mezi parametry filmových příběhů v jednotlivých letech a proměnami švédské společnosti. V druhé části práce si položil související otázku o míře „korelace mezi filmem jako kulturním faktem nehmotné povahy a filmem jako společensko-kulturním faktem hmotné povahy“.[139] Pro důkladné zhodnocení závislostí mezi strukturou švédského filmového průmyslu a proměnami filmových příběhů mu ale chyběl dostatek pramenů, a proto je tato část méně přesvědčivá než první.

Také v Praze se ve třicátých letech a za války realizovalo několik empirických výzkumů, které tím či oním způsobem zahrnovaly film. Závěry z terénního šetření interakce mezi městem a venkovem na čtyřech pražských předměstích (1937–1938) okrajově zmiňují sugestivní vliv filmu na mládež, která se pod dojmem diváckých zážitků oddává romantickému snění.[140] Rozsáhlejší, ale metodologicky neujasněnou podobu měla dlouholetá pozorování (kombinující metody záznamu reakcí, individuálních rozhovorů a dotazníků), která počínaje rokem 1933 prováděl reformní pedagog a rozhlasový redaktor Miloslav Disman, jenž se zabýval „výchovou uměním“

[139] J. Kolaja, *Osmnáct let švédského filmu (Sociologická studie švédských dlouhých filmů z let 1930–47)*. Praha: s. n. 1948, s. 3.

[140] Viz Čeněk Zatloukal, Periferie velkoměsta. *Sociologická revue* 10, 1939, č. 2–4, s. 172–187.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

a v této souvislosti si kladl otázky o diváckých preferencích, vkusu a estetickém vnímání dětí ve věku od 7 do 15 let. Jeho cílem nebyl základní výzkum, nýbrž shromáždění empirických dat, jež by mohla pomoci v modernizaci estetické výchovy. Ačkoli souhrnnou zprávu o svých šetřeních nazval „Několik slov o českém pokusu o výzkum stop vlivu divadla, filmu a rozhlasu na naši mládež" (1941),[141] s třicetiletým odstupem přiznává, že ve skutečnosti nešlo o sociologické zjišťování vlivu, „nýbrž spíše o průzkum zájmů, sklonů a vloh a [...] vztahu dětí k současnému [...] umění".[142] Závěry z analýz různě velkých vzorků shromážděného materiálu Disman zpětně hodnotí jako nedostatečně přesvědčivé, protože deklarované preference dětí vyjadřovaly především vlivy a očekávání dospělých, včetně samotných tazatelů. Přibližnou představu o charakteru sbíraného materiálu poskytují retrospektivně citované dětské výroky:

> V době nejhlubší hospodářské krize v roce 1933 [se] chatrně oblečené dívenky svěřovaly: „Když máme volnou hodinu, tak jdeme do útulku, vezmeme si rakety, hrajeme ‚jako' tenis a povídáme si. Já jsem Lilian Harvey a ona je Leila Hyamsová nebo Lída Baarová a jsme ‚jako' v indickém ateliéru nebo v brazilském ateliéru..., my máme úplně takový pocit, že jsme herečkami a nádherně si žijeme..."[143]

Kromě introspekcí Dismana zajímala i kvantitativní data, proto u jednotlivých věkových skupin a pohlaví zjišťoval i frekvenci návštěv kina a oblibu různých žánrů. Své dotazníkové akce opakoval v přibližně dvouletých periodách i po válce minimálně do konce šedesátých let, přičemž mezi zkoumaná média časem přibral i televizi.

Krátce po komunistickém puči byla sociologie jako univerzitní obor de facto zakázána, Bláhův výzkum Brna zůstal nedokončen a své pokračovatele nenašly ani pražské pokusy. Nové centrum sociologicky založeného bádání se ale začalo formovat v Československém filmovém ústavu, kde se v roce 1948 osamostatnilo oddělení pro výzkum diváka a v jeho rámci vznikl program analýzy zvyků a postojů diváckých skupin:

> Účelem nového výzkumu jest zjišťovat, jaké účinky má film, a to především československý film, na nejširší lidové vrstvy, získané poznatky statisticky zpracovávat, vědec-

---

141 Miloslav Disman, Několik slov o českém pokusu o výzkum stop vlivu divadla, filmu a rozhlasu na naši mládež. *Věstník pedagogický* 19, 1941, č. 5, s. 183–190.

142 M. Disman, *Cestou k odpovědnosti (Pokus o průzkum vlivu estetickovýchovného působení v DRDS při rozvíjení literárně-dramatické tvořivosti dětí ve věku od sedmi do patnácti let v období od května 1933 do května 1969)*. Praha: Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti 1969, s. 2.

143 Miloslav Disman, *Cestou k odpovědnosti*, s. 3–4. Podrobněji k sociologickým projektům třicátých let srov. D. Janák – O. Buchtíková, Sociologie města a filmu.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

> ky hodnotit a poskytovat pak ve formě nejrůznějších podnětů československé filmové tvorbě. Vůdčím hlediskem při této činnosti bude samozřejmě socializace nejlepších hodnot. Za účelem praktického výzkumu a sbírání materiálu si musí Čs. filmový ústav vybudovat síť zpravodajů po celé Československé republice, která by zachycovala pro výzkum jak kraje zemědělské, tak průmyslové, jak vnitrozemí, tak pohraničí, města i vesnice, zkrátka poskytovala organickou mozaiku rozvrstvení obyvatelstva.[144]

Z citátu je zřejmé, že zadání Čs. filmového ústavu mělo jiný smysl než předchozí akademické projekty. Podobně jako v případě empirických šetření, která si u specializovaných firem (hlavně Audience Research Institute George Gallupa) od konce třicátých let objednávaly filmové společnosti v USA, se vlastně jednalo o výzkum trhu, který měl napomoci efektivnímu nastavení výrobního programu a marketingové strategie – s tím rozdílem, že v socialistickém Československu se za úspěch považovala nejen vysoká návštěvnost, ale především indoktrinace „nejlepšími hodnotami". Potřeba měřit zvyky, preference a složení publika totiž vyplývá z povahy filmu jako produktu pro masovou spotřebu, ať už je vyráběn soukromou společností nebo zestátněnou kinematografií. Vyžaduje velké investice spojené s vysokým rizikem, ale na rozdíl od produktů jiných odvětví nepřináší jistoty běžné sériové výroby. Filmový průmysl musí zajistit plynulý přísun stále dalších jedinečných novinek, které mají velmi krátký „životní cyklus", a proto je jejich úspěch silně závislý na aktuálních výkyvech ve spotřebitelském chování.[145] Rozdíl mezi západními a domácími podmínkami tak nemusel a priori spočívat v sociologických metodách jako spíše v řízeném omezování spotřeby, která měla být předmětem výzkumu, a v tom, že totalitní stát považoval empirická data o společnosti za nebezpečný materiál.

Strategii šetření, jež mělo být teoreticky připraveno a realizováno oddělením pro výzkum diváka, lze v hrubých obrysech vyčíst z textu Přemysla Maydla a Jiřího Odehnala „Perspektivy sociologického výzkumu ve filmu" (1950). Přestože se jeho autoři v úvodu zaštiťují Leninem, Stalinem a Gottwaldem, západní výzkumy publika charakterizují jako „sluhy finančních a ideologických plánů imperialistů", a přestože za cíl vlastního projektu označují „posílení uvědomění, odvahy, energie a nálady v boji o socialismus", zůstává jejich explikace první propracovanější metodikou pro kvantitativní a kvalitativní výzkum filmového publika v domácím prostředí. Porovnáme-li záměry pražského týmu s metodologií Paula F. Lazarsfelda,[146] nejsofistikovanějším

---

144 Příprava k výzkumu mínění filmového diváka. *Filmové noviny*, 1948, č. 22 (28. 5.), s. 9.

145 K počátkům výzkumů filmového publika na Západě srov. např. Gerben Bakker, Building Knowledge about the Consumer: The Emergence of Market Research in the Motion Picture Industry. *Business History* 45, 2003, č. 1 (January), s. 101–127.

146 Paul F. Lazarsfeld, Audience Research in the Movie Field. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 1947, č. 254 (November), s. 160–168.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

modelem používaným v téže době při výzkumech publika v USA, na nejobecnější rovině najdeme řadu překvapivých podobností. V obou případech se klade důraz na propojení analýzy obsahu filmů, složení publika a dlouhodobých účinků. Důležitější roli než čistě kvantitativní ukazatele zde hrají faktory kvalitativní: kompozice publika (pohlaví, věk, vzdělání, zaměstnání atd.), návštěvnické zvyky (frekvence, způsob výběru, individuální versus kolektivní návštěvy) a motivace (duševní stav, společenské důvody). Mezi českým a americkým modelem je samozřejmě i řada rozdílů, Lazarsfeld se kupříkladu opírá o již realizované výzkumy, podrobně popisuje techniky zjišťování dat (například opakování téhož dotazu), používá propracovanější systém otázek (například důvody nechození do kina), zabývá se vlivem specifických sociálních a psychologických faktorů (sociální frustrace, takzvaní *opinion leaders*) a vzhledem ke zkušenostem z oblasti rozhlasu a tisku je pro něj přirozené zjišťovat vztahy mezi spotřebitelskými návyky spojenými s různými masovými médii; Maydl s Odehnalem naopak prezentují pouze obecné směrnice bez kritické analýzy základních pojmů, bez specifikace realizačních postupů a bez představy o možných závěrech.

Konkrétní výstupy československých a zahraničních výzkumů bohužel porovnat nemůžeme. Koncem roku 1950 bylo oddělení pro výzkum diváka spolu s celým Čs. filmovým ústavem zrušeno, čímž se zastavila i badatelská práce. Jak ukazují sporadické zprávy v oborovém tisku, jedinými konkrétními výstupy sociologického oddělení pravděpodobně zůstala – kromě přípravných prací k rozsáhlému výzkumu složení a motivací publika – jen dílčí účelová šetření, z nichž byly posílány zprávy ústřednímu ředitelství Čs. státního filmu: měření sezonních cyklů návštěvnosti, takzvané náběhové křivky srovnávající zájem o nová a starší kina, vyhodnocení divácких reakcí na nově zaváděnou reprodukci hudby z filmových pásů během přestávek v kinech, analýzy účinku několika vybraných celovečerních titulů, účastníků a obecenstva festivalu v Mariánských Lázních a návštěvnosti kina krátkých filmů. Z těchto šetření se ale pravděpodobně dochovaly jen zmíněné kratičké noticky.[147]

Chceme-li si tedy udělat podrobnější představu, jak mohla vypadat badatelská praxe této první generace akademicky školených filmologů, nabízí se nám dnes pouze dizertace Přemysla Maydla *Příspěvek k problematice průzkumu filmového diváka* (1951).[148] V první polovině práce Maydl nastiňuje metodologii experimentálněpsychologického výzkumu filmového diváka jako jednotlivce a jako součásti publika. Jeho expozé má ovšem charakter prostého programového přehledu otázek, které se

---

147 Srov. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 8–11; 4, 1950, č. 1–10, nestr.; srov. též Jan Svoboda, Poučení z činnosti Čs. filmového ústavu v letech 1945–1950. Karel Morava, který po osmi letech navazoval na práci Maydla a Odehnala, prohlásil, že po jeho předchůdcích se „žádná větší práce" nezachovala. K. Morava, K otázce sociologie ve filmu. *Film a doba*, 1963, s. 648.

148 P. Maydl, *Příspěvek k problematice průzkumu filmového diváka*. Dizertační práce. Praha: FF UK 1951.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

psychologovi naskýtají při studiu jednotlivých fází divácké zkušenosti: od návyků a motivací ovlivňujících rozhodnutí k návštěvě kina přes fáze vstupu do kinosálu a adaptace na divácké vnímání, samotné promítání, odchod ze sálu až po psychické zpracování zážitku a výsledný krátkodobý a dlouhodobý účinek. V druhé části Maydl popisuje menší empirickou sondu, kterou realizoval s jednou gymnaziální třídou. Promítl studentům sedm krátkých naučných filmů a nechal je vyplnit dotazníky, aby zjistil, které z tradičních psychometrických metod (škála, srovnávání párů, pořadí) jsou nejvhodnější k měření diváckého hodnocení a jak se hodnocení liší podle volby kritérií (afektivní, estetický a zájmový soud). Na základě statistického zpracování dat dospěl k závěru, že mezi výstupy všech metod je vysoká míra korelace a že normální, tj. afektivní hodnocení je vázáno spíše na estetický zájem než na zájem o látku filmu. Práce jako celek je z dnešního hlediska cenná spíše jako dokument dobových představ o empirickém výzkumu, žádný koherentní teoretický model ani poznatky o dobovém diváctví nepřináší. V tomto smyslu je zvláště pozoruhodná rozsáhlá bibliografie, které – pomineme-li obligátního Lenina a Ždanova – dominují angloamerické práce z oblasti *audience research* (například již zmiňovaný P. Lazarsfeld), výzkumy psychologického účinku filmů a pak především francouzské texty z okruhu *Revue internationale de filmologie*, které pravděpodobně byly hlavní Maydlovou inspirací pro zaměření na empirický výzkum účinků, kombinující sociologické a psychologické postupy.

Další empiricky orientované projekty se mohly rozvíjet až po desetileté pauze, většinou opět v rámci Čs. filmového ústavu (obnoveného v roce 1963). Na přelomu padesátých a šedesátých let začal provádět dílčí výzkumy „konzumence" sociolog Ústřední půjčovny filmů Karel Morava.[149] Badatelský kabinet ČSFÚ na Moravova šetření navázal a koncipoval komplexní program empirického výzkumu struktury, motivací a vývoje filmového publika pod názvem „Proměny filmového hlediště v ČSR", na jehož řízení se kromě Moravy podílel psycholog Ivo Pondělíček. Jejich výzkum vycházel z poměrně širokého, i když ne zcela jednotně sestaveného vzorku respondentů a pracoval s různorodými empirickými i interpretačními technikami: přímými rozhovory, dotazníky, sociologickými pozorováními, socioestetickými expertizami, psychologickými testy atd. Navzdory metodologické rozkolísanosti (propojení

[149] Při ÚPF vznikl v roce 1957 malý útvar zabývající se průzkumem a výchovou diváků; Morava zde počátkem roku 1960 realizoval průzkum diváckých názorů, preferencí, motivací a návyků na malém reprezentativním vzorku pražských diváků (150–180 osob) – viz Karel Morava, Známe filmového diváka? *Film a doba* 1960, s. 456–459; později provedl podobný, ale rozsáhlejší průzkum na vzorku 3006 domácností, sestaveném Státním úřadem statistickým – viz týž, *Filmový divák*. Praha: Ústřední správa ČSF – tiskové a propagační oddělení ÚPF 1961; pro potřeby distribuce také zkoumal faktory poklesu návštěvnosti kin, především vliv televize – viz týž, Je možné zastavit pokles návštěvnosti kin? *Film a doba*, 1962, s. 196–199.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

empirické sociologie s psychologií a fenomenologií estetického prožitku) přinášejí výsledky unikátní informace o skladbě, návycích, motivacích, preferencích i obecnějších životních postojích dobového publika – například o nechuti diváků k sovětským filmům, mnohonásobně vyšší oblibě filmu francouzského a amerického či o kritických výhradách k systému filmové výroby a distribuce. [150] Badatelský kabinet ČSFÚ paralelně realizoval ještě druhý sociologicky pojatý výzkum „Obraz člověka v české kinematografii z let 1922, 1932, 1942, 1952, 1963", který vycházel z rozsáhlého dotazníku, připraveného v rámci programu UNESCO („Research Project on the Hero and the Theme of Success in Life in Films of Different Countries", ohlášený v Moskvě roku 1958). Analyzovaný obraz vztahu člověka a společnosti měl charakterizovat ideologické základy národní kinematografie a byl zkoumán na vzorcích po deseti filmech za každé desetiletí.[151] Stejně jako v případě pokusů Přemysla Maydla a Jiřího Odehnala z konce čtyřicátých let, které vznikaly v kontextu centralizace zestátněné kinematografie, je i zde zřejmé, že sociologické výzkumy přímo reagovaly na změny ve filmové produkci a distribuci, na transformaci masové kultury jako celku i na politické události ve společnosti. Kategorie „náročného diváka", na kterou se zaměřovali Morava s Pondělíčkem, působí jako snaha najít sociologický korelát k uměleckým ambicím české nové vlny, ale také poskytnout vědecky založené argumenty pro další rozvoj filmových klubů a pro liberalizaci distribuce. Ještě důležitějším podnětem jejich výzkumu byl dlouhodobý pokles návštěvnosti kin, který začal koncem padesátých let, a souběžný prudký rozvoj televize. Poslední ze zmíněných projektů se rovněž příznačně protnul s nástupem nové vlny, jeho autoři například zjistili, že zobrazení životního úspěchu filmových hrdinů v době mezi lety 1960 a 1965 přineslo přechod od schematického pojetí dělnického hrdiny k hrdinovi „středostavovského rázu, jenž není po morální stránce koncipován schematicky, ale rozporně a většinou mnohoznačně".[152] Sociologicky zaměřené výzkumy šedesátých let dosud zůstávaly ve stínu dobové umělecké kritiky a teorie, nicméně z dnešního hlediska se zdá, že patří k tomu nejzajímavějšímu, co je možné označit za nepřímé pokračování

---

150 K. Morava, *Filmové obecenstvo dnes a zítra*. Praha: Český filmový ústav 1967; Ivo Pondělíček – K. Morava, *Proměny filmového hlediště v ČSR (1966–1968). Empirický sociologický výzkum*. Praha: Český filmový ústav 1969.

151 Provizorní výsledky výzkumu byly shrnuty do rozsáhlé cyklostylované studie: Marie Benešová – Zdeněk Štábla – Ivan Sviták, *Obraz člověka v české kinematografii 1922–1963*. Praha: Filmový ústav 1969; srov. též Ivan Sviták, Hrdinové odcizení (Obraz člověka v současné československé kinematografii mladé vlny). *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 60–67; Vratislav Effenberger, Obraz člověka v českém filmu. *Film a doba* 14, 1968, č. 7, s. 345–351.

152 M. Benešová – I. Pondělíček – I. Sviták – Z. Štábla, Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu. (Příspěvek pro VI. světový sociologický kongres v Evianu v září 1966). *Sociologický časopis* 3, 1967, č. 5, s. 564.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

v předválečné a těsně poválečné tradici myšlení o filmu. Na rozdíl od filmové sémiotiky, která v domácím prostředí už nikdy nedosáhla kvalit Mukařovského a Jakobsona, lze ve výzkumech diváka a filmu jako odrazu společnosti sledovat výrazný kvalitativní rozvoj, byť byl po deseti letech politickými zásahy opět zastaven.

***

Tato antologie představuje především ty projevy českého myšlení o filmu, které jsou přímo spjaty s vývojovými proměnami filmu jako média, kulturní formy a uměleckého druhu, zatímco texty spadající do kategorie filmové teorie v akademickém smyslu tvoří pouze menšinu a jejich význam v dobovém kontextu nelze srovnávat s dnešní podobou oboru *film studies*. Čtenář se může seznámit s různorodými žánry a styly psaní o filmu, které doprovázely formování a rozvoj této emblematické složky modernity. V prvních pěti desetiletích 20. století byl film chápán jako médium, které převrací zavedené hierarchie kulturních hodnot a je symptomem radikálních proměn časoprostorového uspořádání každodenního života i subjektivní zkušenosti jednotlivce. Hlavním cílem textů shromážděných v antologii nebylo vytvořit základy samostatné vědecké disciplíny zabývající se estetickými strukturami nebo společenskými funkcemi filmu, ale spíše definovat identitu nového média, určení jeho místa mezi ostatními uměními a médii, jeho využití jakožto nástroje pro umělecké a politické zápasy v jiných oblastech a prorokování jeho budoucího vývoje. Většina autorů vybraných textů nepůsobila jako profesionální filmoví kritici nebo historici, ale jako vědci, umělci a organizátoři v jiných disciplínách: v literatuře, výtvarném umění, architektuře, divadle, hudbě, jazykovědě nebo dokonce přírodních vědách.

I tento fakt vypovídá o hraniční, ale zároveň exponované pozici, jakou film zaujímal v české kultuře první poloviny 20. století. Nejprve se musel vydělit z širšího spektra optických médií a populární kultury 19. století jako samostatné médium, pak se v letech 1908–1915 definoval jako primárně narativní forma, později během desátých let obtížně a s mnoha výhradami získával status potenciálního umění, posléze byl počátkem dvacátých let zařazen mezi nejtypičtější projevy moderní technické civilizace a stal se symbolem interdisciplinární avantgardy, aby se koncem dvacátých let rozštěpil na komerční produkci reprezentovanou Hollywoodem a politicky progresivní proud, jehož jádro tvořil sovětský film. Počátkem třicátých let pak identita filmového média procházela vlivem nástupu zvuku a sblížení s dalšími zvukovými médii a uměleckými druhy (populární divadlo a hudba, rozhlas, gramofon) novým procesem zpochybnění a redefinování. Z „filmu“ se najednou stalo staré médium, „němý film“, který byl vytlačován médiem novým – filmem „mluvicím“. Ve stejné době se také poprvé v Československu plně rozvinulo širší spektrum tvůrčích alternativ, které v určitých oblastech společenského a kulturního života konkurovaly pro-

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional

dukci hlavního proudu: film avantgardní, nezávislý, amatérský, sociální dokument, film jako metoda výtvarného umění a divadla atd. Studie ze čtyřicátých let již hledají místo filmu ve společnosti, která vstupuje do éry centrálního řízení a státní kontroly. Shromážděné texty nezkoumají tyto zápasy a proměny z vnějšího, nezaujatého hlediska, nýbrž jsou naopak jejich nedílnou součástí, symptomem nebo dokonce nástrojem.

Created with nitroPDF professional
download the free trial online at nitropdf.com/professional