

Karel Scheinpflug

KINEMATOGRAF VYCHOVATELEM

Mnozí se jistě dosud pamatují na nadšené hymny a světlá proroctví, jimiž vítaly časopisy vynalezení kinematografu. Nový vynález geniálního Edisona¹ bude zdrojem nejen ušlechtilé zábavy, ale i hojného poučení. Zejména až se podaří spojit výkon kinematografu s výkonem fonografu v jeden celek a stvořit tak nejdokonalejší reprodukci života. Pak bude divák cestovat dalekými zeměmi, kam by noha jeho nikdy nevkrčila, kochat se dojmy jejich nejkrásnějších krajin, sledovat ruch jejich měst, život a mravy jejich obyvatel při práci i zábavě... a to vše, sedě pohodlně ve svém křesle, bez námah a nebezpečí, za poplatek několika haléřů. Atd., atd.

Dnes je kinematograf stálou atrakcí divadel zvláštností a kočuje i po venkovských městech, zatlačuje tu vítězně panorámy se stereoskopickými kukátkami. Můžeme se tedy podívat, jakým způsobem plní své kulturní poslání.

Mezi krajinami, které kinematograf předvádí, bývají mnohé, jež byly fotografovány z jedoucího vlaku nebo povozu. Krajiny ty se ustavičně mění, zanikajíce na jednom konci a odvíjejíce se na druhém. Že by obrazy toho druhu mohly sloužit platněji nějakému poučení, pochybuji při prehavosti jejich dojmu. Detaily významné i méně významné šinou se kolem se stejnou rychlostí; náhle kterýsi předmět vzbudí váš mocnější zájem — ale než naň můžete soustředit pozornost, zmizí vám na jedné straně bílé stěny. *Leč* i ty výseky krajin, které *stojí* před zrakem divákovým, lze často s těžší důkladněji pozorovat při přílišnou vtíravost jejich stafáže. Tu se před vámi

¹ Kinematograf je vlastně vynálezem bratří Lumièrů, původní aparát Edisonův k pozorování a promítání sériových fotografií se nazývá kinetoskop. Ze stanoviska technického znamená však přístroj první jen nepatrnou, byť v účinku dost důležitou změnu vůči druhému; podstata obou přístrojů je táž. (Pozn. K. S.).

Kinematograf v sobě spojoval kameru, projektor i kopírku a byl patentován roku 1895. Konstrukce Edisonovy kamery zvané „kinetograf“ byla dokončena již roku 1891, komerčním účelům sloužila od roku 1894, přičemž k předvádění snímků tehdy Edison nepoužíval projekci, nýbrž „kinetoskopy“, kukátkové automaty s věčnou smyčkou. Poté co kinematograf obchodně zvítězil nad svými konkurenty, vžil se jeho název i v češtině jako obecné označení pro film a kino.

objeví ulice jakéhosi velkého města, oživená lidmi i povozy. Nějaké směšné gigrle² přichází směrem k vám, blíží se roste, šlehá hůlčičkou o lýtka a upírá vám svůj drzý pohled do tváře; teď se blíží elegantní kočár a sličná dáma kyne z něho s úsměvem komusi na druhé straně ulice; pak se ženou středem ulice dva psíci, rvou se o kus papíru. Samé nápadné všednosti, jaké vidáte denně; dovedly však upoutati tak a tak dlouho vaši pozornost. Pojednou si povšimnete, že alej podle chodníků tvoří palmy, postřehnete zvláštní ráz domů, napadne vám mohutný palác neobyčejného vzhledu; nežli však přeletíte zrakem jeho podivné tvary, obraz zmizel a na bílé stěně zbyla jen okrouhlá světlá skvrna. K demonstrování charakteristického rázu krajin, měst apod. hodí se tedy kinematograf ještě méně za průvodce přednášek než dnes tak hojně používaný skioptikon.³

Jinak jest, jedná-li se o znázornění *pohybu* nebo *proměn* nějakého předmětu. Vpravovatel i ilustrátor mohou se sebevíce namáhati líčením válečného tance Mašukulumbů, posluchač nebo divák dovede si sotva o něm učiniti kloudnou představu; kinematograf předvede jej hravě s dojmem skutečnosti. Zlézání skal, kymáčení parníku, plavbu lodí zdymadly dovede znázorniti mnohem výstižněji než kterýkoli jiný způsob vyobrazení. A právě tak různé fyzikální úkazy přírodní: složité pohyby mořského příboje, výbuch sopky, výtrysk gejzíru, skoky a víry vodopádů, pád laviny, severní záři atd.

Ovšem, nesmí býti ani pohyb předmětu příliš rychlý, ani postup změn příliš pomalý: prvé proto, že výsek obzoru zachycený kinematografem nemůže býti z ohledu na zřetelnost obrazu příliš veliký, a dráha pohybu je tedy dosti krátká. A na změny příliš pozvolné nestačí přístroj délkou své pásky a divák svou trpělivostí. Proto lze užití kinematografu s těžší k znázornění postupu zdlouhavějších prací (například některé řemeslné nebo tovární výroby), nehledě ani k tomu, že toho nepřipouští mnohdy drobnost vyráběného předmětu, že zobrazení dělníci zamezují v důležitých okamžicích výhled svým tělem a že různé vedlejší domy odvádějí divákovu pozornost. Řada vhodných ilustrací, podávajících postup takových prací v jednotlivých význačných fázích, poslouží tu mnohem lépe – někdy dokonce lépe než bezprostřední názor na skutečnost.

² Gigrle – dobový vídeňský novotvar; švihák pitvorně a nevkusně napodobující poslední módu.

³ Skioptikon – zdokonalená verze laterny magiky; jeho původní model sestrojil Lorenzo J. Marcy ve Filadelfii roku 1869. Díky upravené soustavě čoček a novému typu světelného zdroje dosahoval vysoké ostroti, vhodné k projekci fotografií ze skleněných destiček. Ještě dlouho po rozšíření filmu se skioptikon hojně používal nejen k zábavě, ale hlavně k ilustraci přednášek diapositivu a k názornému vyučování ve školách; kromě diapositivů mohl totiž promítat i zvětšený obraz reálných objektů nebo např. fyzikálních pokusů prováděných přímo na místě. Termín skioptikon se ale ve střední Evropě vžil i jako obecné označení projekčních zařízení.

Pokud se týče dojmů estetických, buzených kinematografem, budou asi opět nejcistším a nejbohatším jejich zdrojem obrazy přírody. Nemám tu zase na mysli obrazy, o nichž jsem učinil zmínku zpočátku, obrazů, jež odvíjejíce se před zrakem divákovým působí tímž dojmem jako pohled na krajinu oknem jedoucího vlaku, dojmem téže prehavosti a unavujícího střídání; nýbrž určité výseky obzoru, které stojí před pozorovatelem jako kterýkoli jiný obraz krajiny, jenže mění ustavičně svůj vzhled pohyby svých jednotlivých částí, změnami svého osvětlení, svým vlastním životem. Bělostné závoje vodopádů, spouštějící se po temných skaliskách; lány pole, vzdouvající se táhlými vlnami přelétavých, hedvábných odlesků; hvozd, bičovaný vichřicí nebo hynoucí v orgii plamenů; mořský příboj, ženoucí pluky zpěněných vln na rozervaný břeh; řeka lávy, rozlévající majestátně svůj řeravý proud cedrovým hájem; zešerělý kraj, osvětlovaný plamennými výdechy vysokých pecí; černá lesní tůň, zrcadlicí nachýlené stromy, k níž přicházejí pítí graciézním krokem plaché laně – takové jsou předměty, jejichž zobrazením může kinematograf vzbuditi dojmy vskutku estetické.

Mnohem říději postihnete zákmit krásy v obrazech lidského konání, různých zábav a prací, pohybů mas, společenských her, honů, dostihů, slavnostních průvodů, vojenských cvičení, produkcí gymnastických a podobných. Kinematograf neidealizuje, okресluje prostě svůj předmět s pedantickou svědomitostí; nebylo-li krásy v předmětu, nemůže jí býti ani v obraze. Naše doba neumí pořádati krásných průvodů jako Itálie renaissance, naše doba nemá svých olympických her. Jednotvárné čtyřstupy sokolů neb hasičů v stejnokrojích, dělníků v blúzách nebo mužů v černých kabátech, oddělené prapory a tabulkami na žerdích, šinou se bez konce nějakou ulicí; čtyry vojáky plahočí se v polích se svými torbami, vozy a děly a zakalují ovzduší dýmem němých výstřelů; tlupa jockeyů žene se závodní drahou na koních s vodorovně nataženými nohama a krky... Tu tam lahodný pohyb ušlechtilého koně nebo sličného lidského těla; ostatek mnoho bezvýznamné všednosti. A zazpívaly-li v tom ruchu skutečnosti barvy lahodnými akordy, o tento půvab byla reprodukce ochuzena. Na kterémisi divadelním jevišti provozuje baletní sbor tance s primou balerinou v čele. Štíhlé nožky zdvihají se jedním rázem a tylové sukénky se vzdouvají pružnými pohyby; ale tomu reji schází duše, schází mu hudba, která by vyvolávala svými rytmy každý ten pohyb a mluvila za každou figuru svou melodií. Co říci konečně o krkolomných kouscích akrobatů na hrazdě, na velocipedě nebo drátěném laně? Snad jednu výhodu mají jejich reprodukce proti skutečnosti: že při každém jejich podání obecenstvu nevydává člověk život všanc...

Emoce vzbouzené obrazy druhu naznačeného v předešlém odstavci bývají jen skrovnou měrou povahy estetické; převahou je to ukájení všední zvědavosti a lačnosti senzací a pomíjivý obdiv laiků pro překvapující experiment – fotografie, které se pohybují.

Celkem soudím, že význam kinematografu jako pomůcky vyučovací jest nepatrný a jeho schopnost buditi dojmy estetické obmezená a určená estetickou hodnotou

zobrazeného předmětu. A tu ovšem musí mít fotograf zachycující sériové fotografie na pásku kinematografu alespoň tolik vkusu, aby uměl krásu ve skutečnosti hledati a aby neničil celkové nálady obrazu svými pošetilými nápady. Vidíte karavanu chystající se k dalšímu pochodu pouští. Velbloudi s nákladem nebo jezdcem na hřbetě vstávají ze země, protahující své dlouhé, křivé krky, dávají se do klusu na svých vysokých, tenkých nohách, pak uvolňují klus, zmenšující se stále, v kolébovou chůzi a mizejí jako tmavé tečky v hloubi písčité pláně. Už i poslední ten bod uhasl na obzoru a jen stopy těl a šlépěje v písku mluví vzpomínkou v mlčící poušti. Vtom... odkudsi zprava vynoří se postava nějakého velkoměstského hejska v nadživotní velikosti, s bílou plochou čepicí a ohnutými nohavicemi, přechází celou šíří popředí a cení se na vás hloupým, drzým úsměvem. Pohlavek zahloubanému divákovi... A což když si milý fotograf usmyslí odstraniti nedostatek barevnosti kinematografického obrazu, natře moře nazeleno jako kulečnickové sukno a namísto oblohy zavěsí cosi jako kus modrého sukna na uniformy železničních zřízenců! Takové projevy panorámického nevkusy zakřičí na vás z kinematografu častěji.

Ale obchodníci kinematografem se nespokojují pouhým zobrazováním skutečnosti; vždy větší a větší část jejich programu zabírají obrazy dle scén uměle aranžovaných. Jeden druh obrazů tohoto původu tvoří obrazy historické. Například cyklus obrazů MARIE ANTOINETTA,⁴ jenž se snaží vylíčiti řadou krátkých scén životní běh nešťastné královny v běžném, usedlém pojetí. První obrazy cyklu rázu výpravného, znázorňující dvorské zábavy a kratochvíle, působí dosti půvabně a přirozeně; zato z dalších dramatických scén (útok davu, scéna soudní, poprava) proniká nepříjemně divadelní macha. V případě nejpříznivějším (byl-li totiž pořadatelem umělec režisér a účinkujícími umělci herci) vyšinují se takovéto obrazy historické sotva k výši pantomimy – cena tedy dosti pochybná. Zato je zřejma jejich stinná stránka, že podrývají důvěru v původnost i těch obrazů událostí dějinných, jež by byly zachyceny opravdu dle skutečnosti.

Jiným druhem takových obrazův uměle komponovaných jsou obrazy rodinné, dojemné historie hodných dětiček, jimž křídlatí andělé přinášejí sny o vánočních dárkách, dědečků a babiček, kteří slaví zlatou svatbu v kruhu svých dětí a vnoučat, a cudných panen, jež vstupují z nešťastné lásky do kláštera. Sentimentální genry ze starých *Gartenlaubí*,⁵ jež ožily, vyrostly do životní velikosti a přišly znovu rozechvívat citlivá srdce.

Další druh tvoří obrazy komické. Obsahem jejich je komika beze slov, situační komika nejhrubšího rázu. Zedník stojí na schůdkách a bílí dům; babě, jež jde kolem,

⁴ Pravděpodobně: MARIE ANTOINETTE (Pathé Frères, 1903).

⁵ *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* (1853–1903) – obrázkový rodinný časopis, první masově úspěšné periodikum svého druhu v Německu.

přejede z bujného rozmaru štetkou obličej. Ona mu ze msty podrazí schůdky, takže sletí naznak na chodník. – Rybář chytá ryby na udici, sedě na břehu na konci dlouhého prkna. Přijde kluk, popadne druhý konec prkna, vyzdvihne jej do výše a rybář sletí do vody. – Lidé si podtrhují židle, mlátí se košťaty přes ústa a vylévají si džbery špíny za krk. Některé z těch žertů až zarážejí svou triviálností. V obraze HUBIČKA NA NEPRAVOU ADRESU dotírá jakýsi muž mlsně a drže na svou jedinou spolucestovatelku v železničním kupé. Vjezdem vlaku do tunelu se obraz zatmí a je slyšeti mlaskání hubiček. Když se zas kupé osvětlí, vidíte, že dotěrný galán líbá – obnažený zadeček malého dítěte, který mu mladá žena obratně nastavila.⁶ Jiné zabíhají do příšerné grotesknosti. Zloděj vloupe se do cizího bytu tím, že odšroubuje zámek domovních dveří. Zde se prochází jako doma, otevírá skříně a snaší si kořist na hromadu. Když je v nejlepším, pootevrou se dveře a do nich se strká opatrně hlava policistova. Zloděj ji však včas zpozoruje, přirazí dveře vši silou a uskřípne do nich policistovi krk; pak mu hlavu tiskne níž a níž, až mu vpraví krk do otvoru vzniklého odnětím zámku, načež dveře uzavře a zatarasí nábytkem. A sebere svůj lup a vyskočí oknem. Další obraz vás přenese před dům, kdež vidíte tělo ubohého strážníka, jenž se zmítá v hrozné pasti a kope kolem sebe na obrazu. A vítězný syčák stojí vedle se svým rancem a vyplácí lapeného holí, což se děje za veliké veselosti darebovy i – obecnstva.

Pak jsou tu příběhy ze života zločinců, historie loupeží, vražd, útěkův a pronásledování, orgie lsti a násilí. Lupič vnikne do cizího bytu, přepadne procitlého spáče a vrazí mu dýku do prsou; pak prohledává klidně byt a drancuje. Když se zraněný náhle pohne, vrhá se naň znovu a dobije ho. Překvapen policií vyběhne na domovní střechu, kdež se utkává se svým stihatelem v zuřivém zápase. Rvou se, bijí, rdousí, kopají, blížíce se stále okraji střechy; a najednou padá strážník střemhlav k zemi a zůstává ležeti dole bez ducha. Noví pronásledovatelé se objeví a divoká honba pokračuje; po skalních srázech, kde se za klouzající nohou hrne kamenná tříšť, přes pěňivé vlny prudké bystřiny, které se ženou mezi vyčnívajícími balvany. Konečně vskočí přechájející zločinec do jedoucího vlaku, zanechávaje na trati překvapené honce a na cestě mrtvoly svých obětí...

Je ještě třeba, abych se šířil o poslední atrakci kinematografu, o obrazech pikantních, recte oplzlých, jakými například bavit Prahu svého času takzvaný „mutoskop“,⁷ mám-li pronést svůj závěrečný soud?

⁶ LOVE IN A RAILROAD TRAIN (USA, 1903).

⁷ Mutoskop – mechanizovaná verze tzv. kapesních kinematografů (knížiček s obrázky pohybových fází), patentovaná roku 1894 Hermanem Caslerem; fotografie zobrazující krátký děj byly vykopírovány na lístky a uspořádány po obvodu otáčivého válce, divák mohl zvětšovací čočkou pozorovat pohyblivý obraz. Caslerův kukátkový přístroj, exploatovaný společností American Mutoscope and Biograph a jejími evropskými filiálkami, nejprve konkuroval kinetoskopu Thomase A. Edisona, ale udržel se na trhu i dlouho po něm jako zábavní automat instalovaný na nádražích, v hotelových halách, obchodních domech apod.

Již mezi obrazy dle skutečnosti naleznete některé, jež vyvolávají těžké námitky vychovatele i estetika. Je například pochybné, je-li prospěšné, umožňuje-li se našemu lidu (ani děti nevyjímaje) požitky surových zábav, jakými jsou španělské býčí zápasy, při jejichž reprodukci kinematografem teče arci jenom *černá krev* a není slyšeti rozčilujícího volání, supění a výkřiků bolesti, jejichž reprodukci však zase schází pestré mihání barevných rouch, jež by odvracelo pozornost od vyřeznutých střev koní, vlekoucích se arénou. Ale ony scény komické, výkřevy společenské surovosti, uličnictví a skotáctví, zvětřované důmyslně sestrojeným přístrojem a předváděné dětem za přítomnosti četného obecnstva, dospělých, rodičův, učitelů, kteří je odměňují smíchem a potleskem! Ta senzační dobrodružství zločinců, která nejsou ničím jiným než krváky nové formy, krváky beze slov, ale takové názornosti brutálních faktů, jaké nikdy nedostihne neobratné péro obskurních škrabalů, krváky vyráběné neznámými fotografy a prodávané kočovnými podnikateli denně stům nových čtenářů, dospělých i nedospělých, prostých i studovaných! A ty „Zuzany v lázni“,⁸ pohledy do harémův, intimity *chambres separées*, „Konečně sami!“ svatebních cest,⁹ hltané bledými kvintány a útlými žabkami ze sklíček diskrétnějšího kinetoskopu!

Snažil jsem se uvést objektivně na prospěch působení kinematografu vše, co se dalo. Vyvází uvedené prospěchy tyto škody?

Nedovolávám se na kinematograf úřední cenzury; mám v otázkách uměleckých, vědeckých, pedagogických i jiných kulturních naprostou nedůvěru k tomuto faktoru, jenž umlčuje veliké básníky a hluboké filozofy a dovoluje kuplířům a šarlatánům, aby vykládali své zboží na všech tržištích. Ale škola, která tak úzkostlivě (mnohdy tak příliš úzkostlivě!) kontroluje četbu svého žactva, jeho návštěvu přednášek a divadel? A noviny, jež protestují tak rozhorleně proti zavlékání morové nákazy – do Transvaalu čínskými kulií?

A těm důvěřivým duším, které vítají každý nový fyzikální objev, každý nový důmyslnější vynález jako *pokrok lidstva*, mělo by býti již jednou jasno, že přinejmenším zaměňují prostředek s účinkem. Skoro každého vynálezu, jehož lze užití ve prospěch dobra, lze užití také ve prospěch zla. Rychlolis rozšiřuje s toutéž ochotou nejpodlejší lži jako nejvznešenější pravdy, střelný prach rází lidem stejně energicky cestu do útrob země jako na onen svět, elektrický knoflík stlačuje se stejně volně rukou čistou jako špinavou, motorový vůz dopraví právě tak rychle lékaře k nemocnému jako vraha na místo zločinu. Jenomže zlo bývá rafinovanějším a čilejším než dobro a umí užití každého prostředku rychleji a vydatněji ke svým účelům.

⁸ Scheinpflug zde mohl spíše než na konkrétní filmovou smyčku odkazovat na tradiční erotický motiv, tj. na postavu dívky křivě obviněné z cizoložství ze starozákonního apokryfu, jejíž pojednání ve výtvarném umění bylo od renesance chápáno jako příležitost k zobrazení ženské nahoty.

⁹ I zde mohl mít Scheinpflug na mysli buďto konkrétní titul nebo konvenční erotický motiv.

Pod tou bílou stěnou, na níž promítá kinematograf své živé obrazy, stojí jiný, zajiště neméně důmyslný vynález geniálního Edisona, fonograf. Také jeho zrození bylo uvítáno nadšenými věštbami tisku. Fonograf umožní i nejhudším požitek mistrovských výkonů hudebních, propůjčí nesmrtelnost prchavému umění řečníků, herců, pěvců, mrtví rtové drahých zesnulých budou k nám hovořiti jeho blanou. Ach, kdož ví, co vše velikého a krásného bude ještě konati fonograf! A zatím? V přestávkách produkce kinematografické pozvedá ta lesklá hlásná trouba svůj hlas. A přednáší hloupé sólové výstupy, zpívá chraplavým hlasem vykřičeného tenoristy dvojsmyslné kuplety a hraje odrhovačky...

Květy 26, 1904, č. 6 (1. 6.), s. 839–844.

Václav Tille KINÉMA¹

Po předměstích, poutích a výstavách množí se dřevěné boudy, v nichž hrčí míhavé, skvrnitě obrázky různých bioskopů² a kinematografů; novostavby, hotely, koncertní sály velkých měst plní se stálými divadly tohoto druhu, různých kvalit, a akciové společnosti na výrobu živých obrazů rozesílají své agenty s aparátem do všech koutů zeměkoule, aranžují si v ulicích i po venkově živé scény, objednávají pantomimické hry, sehrávané v schválně upravené dekoraci, vymýšlejí zázraky a překvapení, uzavírají smlouvy na dodávání kusů s literárními a uměleckými společnostmi, zdokonalují o závod reprodukční techniku – miliony peněz se octly v horečném pohybu a statisíce lidí se těší novou zábavou, novým požitkem, vyvolaným starým prostředkem výtvarným, stínem.

Stín ani loutka nejsou uvedeny v Aristotelově *Poetice* mezi výtvarnými prostředky umění, ale je dosti pravděpodobno – ačkoliv není o tom dokladů – že již za jeho doby na východě umělci dramatičtí a výtvarní vyvolávali umělecké nálady a požitky stínem a loutkami – jediným výtvarným prostředkem, jímž lze, mimo lidské tělo, umělecky vytvořit živý pohyb v umění.

¹ Data o loutkách a stínohře jsou vzata z Magninových *Dějin loutek v Evropě* [Charles Magnin, *Histoire des marionettes en Europe*. Paris: Michel Lévy frères 1852] a z Rehmovy *Knihy loutek* [Siegfried Rehm, *Das Buch der Marionetten*. Berlin: Fernsdorff 1905]. Mimoto studoval jsem figury východní stínohry a loutky na sbírce národopisného muzea v Berlíně a o wayangu dal mi některé zprávy ústně pan Dawton z Cejlonu. Data o turecké stínohře jsou z knih Jacobových [Georg Jacob] o tomto předmětu. (Pozn. V. T.) Termín „kinéma“, odvozený z řeckého výrazu pro pohyb, byl jedním z řady dobových označení kinematografie (vedle biografu, kinematografu ad.), který čeští autoři používali ještě počátkem desátých let, většinou ovšem v podobě „kinema“ (František Langer, bratři Čapkové). V Praze pod tímto názvem vzniklo také kino (1908) a výrobně-distribuční společnost (1913).

² Termín bioskop (*bioskope*, *bioscope*, *bioscop*) byl původně používán jako název konkrétních vynálezů – roku 1895 Maxem Skladanowským v Berlíně (dvojitý projektor s frekvencí osm okének za sekundu), 1897 Charlesem Urbanem v USA (upravený kinematograf bratří Lumièrů) –, nicméně Tillemu (stejně jako např. bratrům Čapkovým) sloužil k obecnému označení projekčního zařízení, případně jako synonymum výrazů kinematograf a biograf. To odpovídalo i dobové kinematografické praxi: řada cestovních kin z počátku století měla v názvu „bioskop“.

Stín je poddajnější, poslušnější výtvarný prostředek než loutka, vyvolává jednodušší a hlubší nálady, vyhovuje lépe snům fantazie a je schopnější rozvíjet její nejbizarnější a nejgrotesknější výtvoř. Kulturní národové východu našli v něm již v dávných dobách svých úžasných kulturních period, z nichž zbylo pro nás tolik převzácných památek vytvořených uměleckými dušemi, prostředek k vytváření podivuhodných, skvělých a barevných snů, k ztělesnění nejkřehčích výtvoř své fantazie, budující neznámé, tajemné světy, zalidněné miliony podivuhodných, nepozemských bytostí. Nevíme, odkud poprvé se vyrojily ty zářivé stíny pestrých barev, jež míhají se v osluňující nádheře na napjatém plátně, zda z Indie či z Číny rozletly se do indického archipel, Siamu, Japonska, Samarkandu, Arábie, Sýrie, Palestiny, Persie, Egypta, Tunisu a Turecka – ale ještě dnes po všech těchto zemích rojí se drobné ty postavíčky z průsvitné kůže a rozechvívají svými střelhibitými pohyby vznětlivou fantazii diváků. Historických zpráv, hloub do minulosti, je malá hrstka, ale sám útvar figurek a obsah jejich her mluví zřetelně o dávných dobách, o samém prameni duševního života národů.

Indický archipelag vytvářel po staletí legie stínových postav. Sbíрка v berlínském národopisném muzeu má rozkošný výběr smělých reků, líbezných princezen, divokých loupežníků, obrů, netvorů, opic, čarodějů, zářících jako tropické rajky žhavými barvami, oděných v nádherný šat plný zbraní a šperků, s výrazným, oduševnělým obličejem a útlými, živě pohyblivými údy. Nejsou to kopie lidských postav a tváří, ale fantastické přízraky, jak po staletí vznikaly a rostly v bujných lidských snech, služebníci dobra a zla, zvláštní plémě hrdin a démonů, kteří zrodili se a žijí v kouzelných světech lidské fantazie. Šlechtné a smělé plémě reků má útlá, protáhlá hrdla, čelní a nosní čáru prodlouženou v jedné přímce, muži hrdinný a dívky líbezný výraz v podlouhlých mandlových očích a stišťených, téměř usmívavých rtech. Jsou to útlé postavy pružných boků, křehkých, něžných údů, s účesy rozpuštěnými hluboko po ramenou neb vázanými v silný nezapletený cop, jenž se vrací tenkým zakončením k hlavě. Plémě démonů a zlých má hranaté rysy, kulaté vystouplé oči, vyceněné zuby a hrubou hlavu nasazenu na krátkém krku, rostoucím ze hřmotného těla. Jejich vlasy a přílby jsou divě rozčezeny a holé lebky netvorů, překonávajících výstředními formami těla nejfantastičtější podoby Priapa, jsou pokryty řídkým chmýřím. Všechny figurky jsou s nesmírnou pečlivostí malovány na průsvitné buvolí kůži, upevněny na tenké stopce, a tenčí stopíčky pohybují volnými rukama. Jací umělci řezali a malovali tyto křehké stíny lidské fantazie, s jakou láskou, jakým zanícením vdechovali do tváří líbezných dívek úchvatnou něhu, do výrazu hrdin mužnou smělost a do masek démonů vzteklou zlobu! S jak úžasnou pílí a vkusem zpodobovali řasy jejich šatu, drobnouk ozdučky jejich šperků a zbraní, výraz očí a něžné obrysy obnaženého těla!

S králi, reky, princeznami a démony vystupují celé zástupy vojsk, opic, démonů, obrů, řezaných se zázračným uměním z celých pruhů býčí kůže, pomalovaných stohlavými zástupy podivných postav.

O výročních slavnostech, při svatbách, porodech, hostinách zámožných domů malajských na Jávě prostrou bohaté koberce na podlahu, na tenkém bambusovém rámci stojí napjatá, na pět metrů dlouhá a přes půltřetího metru vysoká stěna, před ní posedají v těsném chumáči ženy a dívky, za ní, kolem koberce, muži a na koberci, uprostřed hudebníků, skříněk, zvonků a figurek, s koflíkem kávy a opiovou dýmkou sedí „dalang“, ředitel hry. Před ním vrhají svrehu hustě olejem napojené knoty rovnoměrně rozptýlené světlo na bílou plentu, na níž po obou stranách stupňovitě srovnání tkví již rekové, démoni vojska v těsném zástupu stále menším až ku středu, kde se tyčí vrch, „gunung’an“, se symbolickým stromem. Konečně je dalang hotov s přípravami, zní hudba, vrch zprostřed plenty zmizí, nastupují figury hrdin, král se svými dvořany, a zvolným, vážným tempem eposu rozvíjí se děj. „Wayang“, stínová hra počíná.

Nejsou to jen zábavy dětí neb lehké hry vznětlivé fantazie. Hra je vážný úkon, zahajovaný obětí, dalang je osobou požívající značné úcty a příběhy, jež znázorňuje svými figurkami na plátně, jsou součástí staletých, snad tisíciletých národních tradic, z nichž nejstarší jsou zbytky dávných, podivuhodných malajských mýtů o stvoření světa, jež daly vzniknout oněm úžasným a pestrým malajským řezbám, nejpodivuhodnějším obrazům a povídkám, jež svými primitivními kosmogonickými názory, vyprávěnými v úchvatných a dojemných symbolických dějích, nemají sobě rovny. K starým mýtům druží se dlouhé příběhy z *Mahábháraty* a *Rámájany*, plné vzrušujících scén, bojů s obry a démony, a příběhy z obširných románů Pandži³ o smělém rekovi, podnikajícím nekonečná dobrodružství. Rek podniká odvážné výpravy, zápasí se zlými obry, scény hrdinné, milostné a komické se rychle střídají, šaškové provázející reka vysmívají se těžkopádným obrům, velká vojska svádějí nesčetné bitvy, stále krvavější, a když se již rozednívá, silné olejové knoty hasnou, hrdinové zvítězí, oddávají se slavným hodům a nakonec líbezná Gumbjong, nádherně vyzdobená dřevěná tanečnice, tančí přirozenými pohyby půvabný tanec, jímž wayang při hlučné hudbě končí. Po celou noc hýří na bílém plátně pestrý, zářivý rej ohnivě barevných stínů, tak vášnivých v lásce, hněvu i nenávisti, za něž jejich vládce mluví a zpívá tak dokonale stupnicí ostře odstíněných a vroucně mluvených hlasů, že dovedou uchvátiti i chladnou fantazii Evropana. Míhavé stíny nabývají tolik života, tolik vnitřního výrazu, jsou tak dokonale a tak umělecky stylizovány, že vzbuzují hluboké nálady jako dokonalé umělecké dílo. Je to čisté a krásné umění naivních duší, něžných malířů, kteří vytvářejí tyto postavy, herců, kteří s vášnivostí jim vdechují život, a oněch tvůrců kosmických mýtů, rekovských příběhů a dobrodružných románů nesmrtelných postav indické poezie.

V Siamu je nálada stínové hry ještě vážnější, barevný účinek ustupuje světelnému záření a stínu, hra „Nang“ (stín), hraná jen při smutných a vážných slavnostech, při tryznách za mrtvé, při spalování mrtvol, zná jen jediný děj, v nekonečných příbězích,

³ Javánský cyklus příběhů o princí Pandžim.

ježž vypravuje *Rámájana*. Hrdinný Ráma žije vyhnán v pralese se svojí líbeznou chotí Sítou a nevlastním bratrem Lakmanem. Sítu unese mnohohlavý Ravana, král ceylonských démonů; král opic Sugriva a jeho moudrý rádce Hanuman pomáhají Rámovi hledat choť, opice postaví most na Ceylon, Ravana je nakonec zabit, Síta dokáže ohnivou zkouškou svoji čistotu. Jaké množství divokých i něžných epizod je naseto do tohoto prostého rámce, kolik krvavých bitev, vražd, kouzel, úkladů, lstí dovede vyjádřit herec svými groteskními figurkami, jež mají typické kontury slavnostního siamského oděvu s vinutou a špičatou pokrývkou hlavy! Průsvitná kůže, na kterou jsou malovány pohyblivé postavičky, i dlouhé kůže, poseté sty bojovníků, démonů a opic, jsou probodány tisícovými dírkami, jež označují pečlivě záhyby šatu, skvosty i zbraně. Když ozáří tyto mrtvé stíny světle za oponou, rozžehne se na tmavých obrysech tisíce žhavých teček a kreslí v spleťtých liniích těla, oděvy, zbraně i celé zástupy, jimiž pomocníci hercovi pohybují se zázračnou zručností. Obřad představení je provázen hrou několika živých vážných masek, žerty veselé figury a deklamací dvou přednášečů, recitujících národní epos. Všichni diváci znají zpaměti ty vášnivé a hrdinné scény, Ráma i Síta, Lakman, Ravana jsou jejich osobní přátelé a nepřátelé, každý ví dopodrobna už předem jejich osud, ale znovu a znovu uchvacuje obecenstvo vážný rytmus básně, bez dechu naslouchají prostým i vášnivým zpěvům i zpěvné próze a sledují s rozkoší rej světlých jisker a stínů na bílém plátně, živý stín staré historie, která tradicí srostla s duší národa.

Čínská stínohra odpoutala se od literární tradice, není jen stínem starých mýtů a národních epů, nevytvořila na plátně jen živé postavy fantazie, ale obrátila se ke skutečnému životu. A vedle draků, démonů, kouzelníků a zázraků objevují se města, ulice, hemžení lidí na náměstích, interieury čajoven, opiových skryšů, bazary a přístavy s loďmi. Postavy ze života hrají humoristické, strašidelné, vážné i groteskní scény, ze zástění zaznívají steré zvuky pouličního ruchu, hvízd ptáků, komické dialogy, hrající umělci cítí a vidí život kolem sebe a přenášejí na své plátno své dojmy i city a představy současných lidí. Bývají to umělci hluboce, dokonale výtvarně citící a dovedou s neobyčejnou technickou zručností vyvolávat dekorací, hrou i deklamací vroucí nálady. Sta a staletá tradice zdokonalila toto umění. Nejstarší doklad o stínové hře, z 11. století, je čínský. A čínští umělci, kteří v Samarkandu hráli synovi Tamerlanovu stínovou hru, dovedli již zpodobiti věrně divokého koně vlekoucího starce, za vlasy přivázaného.

Rehm popisuje z moderních her tuto scénu: V magickém přítmí zrcadlí se v tiché vodě jezera pagoda. Přichází syn, jemuž zemřela matka, obětuje božstvu, kouř oběti stoupá v obláčcích k nebi a syn prosí vládce zászvěti, aby propustil stín matčin. Zazní struny čínské citery, pagoda mizí, rozvíří se v barevné kruhy a v nich zjeví se stín milované matky, vypráví tajemství onoho světa, dýchá těžce, prsy se dmou, tvář jeví vzrušení, až dozní hlas, stín se ztrácí a opět zrcadlí se pagoda v tiché vodě, zasvitne měsíc a na jezeře plují labutě.

Není to jen fantazie, ale nálada a iluze života, jenž, díky technice výtvarného prostředku, přestupuje zákony skutečného světa a realizuje i lidské sny.

Figurky, dekorace, světelné účinky, jichž je potřeba ke komickému, náladovému a grotesknímu realizování života, jsou složitější než v Siamu a malajském archipel. Ve figurkách jeví se rovněž stará domácí tradice, v kostymech i v úpravě hlavy, s groteskní, zkraslenou, ale výraznou tváří, s vysokým bohatým účesem a s členitými pohyblivými údy. Napodobí mnohem věrněji pohyby lidského těla než figury siamské a javánské, upevněné za nehybné tělo a pohyblivé ruce na tyčinkách zezdola. Trojčlenné ručky, dvojčlenné nohy visí na nitkách a vykonávají i vášnivé, složité pohyby tak měkce a věrně, že i v tom je hra mnohem realističtější než strnulý, stereotypní pohyb figur indických mýtů a epů. V Japonsku vedle bohatě rozvité stínové hry ještě víc než v Číně vzrostla záliba v nádherných loutkách.

O Arabech víme, že od pradávnych dob prováděli divy ve stínové hře drobných figur; panovníci jejich, i slavný Saladin, s vášnivou zálibou sledovali hbitou stínohru, třeba odvážlivě karikovala a satirou stíhala vážné záležitosti. Dlouho nahrazovala jim stínohra drama – i v archipel, v Siamu a v Číně loutky a živé masky jsou mladší než živé stíny – a stínohra provázela Araby i do Egypta, i do Evropy. V Escorialu je uložen rukopis tří stínových her arabského lékaře († 1311), předpisující množství rozmanitých figur a složité, rušné scény. Mají opět literární ráz a jedna z nich nápadně se shoduje s podivuhodnými živými alegoriemi evropského středověku. Počíná beraními, kohoutími a býčím zápasy, al-Mutajjam dá ze svého poraženého býka přistrojiti hostinu, nachystá množství vína a seze kohokoliv z ulice k pitce. Přicházejí podivní, příšerní hosté. Alegorie lidských neřestí v realistických postavách účastní se hodů, zpíjejí se do němoty, až zjeví se poslední host – anděl smrti. Al-Mutajjam, tento arabský předchůdce Dona Juana, ptá se s úzkostí, zbývá-li mu čas na pokání. Anděl smrti sečkává, hříšník rozplývá se v kajícím vyznání, v oslavě všemocného Boha a s modlitbou na rtech, prost hříchů, vchází do bran ráje.

Po staletí honily se v arabských zemích živé stíny na napjatém plátně, neoživovaly však jen literární fantazie a nezpodobovaly jen prosté scény ze života – byly i útočné, stíhaly satirou politické události, a v 16. století v Kairu potlačovala vláda nebezpečné stínové hry roznecující revoluční hnutí.

Satirický, posměšný, groteskní a sexuální živel, jenž v Siamu a indickém archipelagu tvoří jen podružnou součástku posvátné obřadnosti a v Číně i v Japonsku je podkladem zvláštních her vedle vážných a náladových kusů, ovládl úplně moderní stínohru tureckou, která si vytvořila svoje nové typy a situace. Zprávy o turecké stínohře v 13. věku jsou dosti pochybné, ze 17. století víme jen, že stínohra již rozkvétala za Murada IV., z 18. století pocházejí zmínky evropských cestovatelů o turecké stínohře, a teprve 19. století studuje ji soustavně v její nové, ustálené formě, hlavně pracemi Jacobovými. Omezila se, mimo výjimečná představení, na měsíc ramazanu, odstěhovala se do kaváren, do bazarů, malých hostinců, spokojuje se malým, as čtve-

reční metr velkým jevištěm, na němž černými stíny v dekoraci ulic, průplavů, bazarů a náměstí drobné kožené figurky, příčnými tyčinkami tlačené na bílé plátno, rozvádějí nekonečné dialogy. Hlavním obsahem jsou příhody prohnaného šelmy Karagöze a jeho uhlazeného přítele Hadževada. Karagöz, hloupý, prohnaný, smyslný, žravý, sprostý i vtipný hrdina nemotorných i lascivních příběhů, je jednou z figur onoho věčného groteskního typu, jenž v nejrozmanitějších podobách Dandina, Truberta, Enšpíglu, Sancha Panzy, Falstaffa, Leporella, Harlekýna, Kašpárka⁴ stále znovu a znovu se rodí v literárním světě. Karagöz je příznačný zvláště po smyslné stránce a pak nemotorným vtipem, jímž rozjařuje s podivuhodnou snadností dětské i dospělé obecenstvo. Prosté příběhy – někdy jen pouhé dialogy –, v nichž vystupují divoký arnaut,⁵ směšný „Frank“, cizinec, evropský doktor, prohnaný i šlechtitný žid, Arab, Peršan, žena Karagözova, dcera Hadževada, jankovitý osel, štekavý pes i drak – vypravují většinou jen o Karagözových nesnázích, milostných výpravách, obchodních podnicích a mají mnoho realismu, mnoho imitace skutečného života. Herci těží ovšem také z výhod, jež jim poskytuje stínová reprodukce, a Karagöz nerozpakuje se například, chce-li se skrýt, představovat nehybné přístavní kůl, na nějž se uvazují pak koně, neb utvořit ze svého těla most přes průplav, přes který pak jezdí kočáry a přechází lidé. „Chajal“, turecká stínohra, kterou hraje obratný a inteligentní „chajaldži“, je prý velmi vtipná, neobyčejně zručně a živě hraná, zabíhající ovšem častěji do odvážných erotických výjevů. Avšak populárnější formy *xajálu*, jak se hraje v tureckém i v arabském území, v Sýrii, Palestině, Egyptě, Tripolisu, kde Karagöz i jeho přítel Aiwas se předstihují v hrubostech a výstřednostech, je velmi hrubého zrna a dosahuje v Tunisu vrcholu zvrhlosti a sprostoty.

Dobré i špatné hry, mimo komické a choulostivé situace a mimo neustálé slovní hříčky, vzbuzují smích diváků chybou výřečností a dialektickými poklesky svých typických figur a se zvláštní oblibou se vysmívají evropským doktorům a cestovatelům. Obřadná vážnost a hluboká tragika i úchvatné nálady východu zmizely již nadobro v tomto naivním, groteskním a hrubém tanci třepetavých stínů na malém bílém plátně, jež se pokorně i drze lísají jen smyslnými vtipy, výsměchem cizincům a naivními hloupostmi svému nevybíravému obecenstvu. Ideový úpadek, z východu na západ a z minulosti k přítomnosti postupně pokračující, jeví se v jiných zemích, například v Persii, třebaže hercům neubývá technické zručnosti při hře a vynalézavé fantazie k vytváření groteskních scén.

⁴ Odkazy na komické postavy z divadelních her, románů a širších literárních či dramatických tradic: z Molièrovy komedie *Georges Dandin ou le mari confondu*, románu *Trubert* Douina de Lavesna, německých příběhů o Tillu Eulenspiegelovi, na Cervantesova *Dona Quijota*, Shakespearova Johna Falstaffa, na sluhu Dona Giovanniho Leporella, Arlecchina z italské commedie dell'arte a nakonec Kašpárka (neboli Kasperla) z české a německé loutkové tradice.

⁵ Postava Albánce, obvykle sloužícího v turecké armádě.

Do evropské kultury přilétly tyto východní stíny koncem 18. věku a staly se hračkou Ludvíkova dvora as čtvrtstoletí před revolucí. Mladý herec Séraphin François bavit roku 1780 svými *ombres chinoises* dámy ve Versaillu, i samého krále, v Palais Royal dopřál několik let nato této královské zábavy i Pařížanům, a francouzští autoři rádi psali jemu i jeho potomkům, kteří udrželi divadlo to až do francouzsko-německé války,⁶ fantastické i sentimentální kusy po pařížském vkusu. Literární a umělecká obec pařížská zmocnila se však s vášnivou zálibou tohoto nového výtvarného prostředku a vytvořila v slavném Chat Noir úžasné a neobyčejně půvabné zázraky z barevných i černých stínů, jichž veselohry, oratoria, mysteria, výpravné hry, pantomimy i groteskní fantazie daleko předstihly všechny své napodobitele po Evropě.

Ale „čínské stíny“ versaillského dvora byly přes svůj půvab jen bizarní hračkou dekadentní společnosti, požitky znavené, a stínohry v Chat Noir, přes svoji podivuhodnou dokonalost, jen hříčkou rafinovaného uměleckého světa; nestaly se součástí národního umění a kultury jako v Orientu. Živý stín zajímal evropské lidi již od staletí jinak než jako výtvarný prostředek lidské fantazie. Od 16. věku, od náčrtků Leonarda da Vinci k tmavé komoře, v níž možno zřít barevné pohyblivé skutečnosti, od pokusů mnohomluvného dobrodruha Della Porty s promítáním průsvitných obrázků pomocí čočky, počaly ony zpočátku tajemné úkazy vyvolávání živých stínů, ono zpodobování čertů a mrtvých v živé podobě na plátně a v pohyblivém kouři, jež inkvizici způsobilo tolik starostí, až jezovita Kircher v 17. století zjednal „kouzelnou svítlnou“ těmto příšerným zjevům oficiálního uznání, a století 18. si vymýšlelo různé přístroje, pokoušejíc se vším úsilím realizovat vidiny stínové a dosíci různými kombinacemi zvláštních účinků, často pro různé tajemné a šarlatánské seance. Ale jeden problém zůstával neřešen. Camera lucida předváděla na ploše pohyb i barvu skutečnosti v zmenšeném měřítku, ale nedovedla zachytit a ztrvalit tento měnivý obraz, odpoutat jej od skutečného objektu. Camera obscura daguerrotypem, pak vlhkými a konečně suchými deskami zachycovala sice obraz skutečnosti trvale, ale bez barev a bez pohybu. Zatím podivné mutoskopy pokoušely se řadou rychle otáčených obrázků znázornit primitivním způsobem postavy a předměty v pohybu,⁷ až konečně kombinací všech těchto tří prvků vytvořena pásma mžikových fotografií skutečnosti a nalezen prostředek, jak vyvolat na plátně živý stín, mechanicky věrně reprodukovat dle předmětů.

Stará východní stínohra byla nucena vytvářeti si pohyblivé předměty, z kterých daly se na průsvitné stěně kombinovati živé stíny, evropská laterna magika reprodukovala na plátně nepohyblivé obrazy, kinematograf pomocí fotografie učinil obraz pohyblivým, odpoutal jej od objektu, zachytil trvale pohyb skutečnosti.

⁶ Prusko-francouzská válka (1870–1871).

⁷ Viz vysvětlující poznámku k mutoskopu u článku K. Scheinpfluga v této antologii na s. 82.

Nálezu zmocnila se věda a znázornila přesně let ptáka, pohyb člověka a stroje, vzrůst rostliny. Zmocnil se ho však též podnikavý obchodník a počal tvořit novou stínohru, i kopii skutečnosti, i technické zázraky, vyvolané tímto novým prostředkem výtvarným, i výtvořily lidské fantazie. Prozatím však, jak to bývá, zůstalo toto umění v rukou obchodních podnikatelů, technických řemeslníků, lidí vyhovujících především vkusu platícího davu a řídících se i ve výběru, i v zdokonalování technickém především zálibami svého obecnstva. A tak vznikají o překot kinematografie, bioskopy, živá divadla s přeprstým programem, v němž střídají se obrazy cizích krajín s komickými, kouzelnými, senzačními a sentimentálními scénami, o jichž úpravě rozhoduje především sám výtvarný prostředek, jeho zvláštnosti – i jeho nedostatky.

Reprodukce skutečných krajín spadají v obor populární vědy. Zřízení kinematografických firem podnikají daleké výpravy od polárního kruhu až k rovníku a vybírají nejrozmanitější krajinné procházky, výjevy válečné, průmysl, dopravní prostředky ze všech dílů světa – vše to slouží za předmět jejich objektivů, jež dostihují v reprodukci denně větší dokonalosti. Obrázky jsou povětšinou věrné, jen výjimečně vypomáhá malá retouche, vložky ze zoologické zahrady vyplňují nekonečné stopování při honbě lvů, která odehrává se v neviditelné ohradě na pobřeží a je obratně umístěna do tropického pralesa. Honba na polární medvědy má pěkné obrázky ze širého moře u pobřeží severního Německa, pokud se jedná o střelení alk a tuleňů, ale lední medvědi jsou proloženi do této scenerie z jiných reprodukcí, a když dojde na medvědí honbu, nahradí bílého obra dosti krotký medvídek Hagenbeckovy ohrady.⁸ Studentský život na Boul' Mich' je sice zcela doopravdy sehrán dobrovolnými ochotníky, ale noční kankán v Bal Bullier je až příliš znatelně komponován najatými dámami v divadelní dekoraci při umělém osvětlení.⁹ V těchto případech však kompozice a imitace jen pomáhá překonávat technické obtíže při reprodukci skutečnosti, při níž může spolupůsobit umění výtvarné nanejvýš výběrem a úpravou předmětů. Ovšem, pokud je tu možno vůbec mluvit o umění, když výběr řídí se povětšinou jen vkusem cestujících zřízenců ateliéru.

Ještě méně opravdového umění je v scénách komponovaných na témata literární, ve veselohrách, sentimentálních a senzačních dramatech, jimiž má být v obecnstvu vzbuzena určitá nálada. Vynález je tu dosud cele ve službách vydělávání peněz a provádění je svěřováno lidem beze všeho vkusu a literárního svědomí.

Komponování scén je do značné míry závislé na způsobu provádění. Fotografie nejživěji a neúčinněji zachycuje buď vzrušující, rychlý výjev na jednom místě neb

⁸ Slavná hamburská zoo, založená Carlem Hagenbeckem roku 1907.

⁹ Boulevard Saint-Michel, ulice v Latinské čtvrti v Paříži, byla známá jako centrum studentského života. Také pařížská tančírna Bal Bullier byla původně hojně navštěvována studenty. Podle sdělení Jaye Leydy zde Tille pravděpodobně píše o filmu LES ÉTUDIANTS DE PARIS (Harry Ray, 1906). Viz L. Linhart, *První estetik filmu Václav Tille*. Praha: Filmový ústav 1968, s. 191.

rychlý pohyb v kolmém směru k divákovi. A tak veselé, dramatické i sentimentální kusy snaží se buď nahromadit na jednom místě množství prudkých a význačných pantomimických pohybů, k nimž netřeba slovního výkladu – nedostatek slova byl dosud jen s malým úspěchem nahrazován gramofonem – neb sestavují takový děj, v němž je základem prudký útěk a pronásledování směrem k divákovi neb od něho v scenerii volné, co možno však plastické neb protínané kolmými linkami, silnicemi, drahou, řekou, směrem k obecenstvu. Tím tyto scény se stávají dosti monotónní; připouštějí jen dosti omezenou řadu výjevů vskutku vzrušujících (útěk ve skalách, skok do vody, běh ulic, jízdu koňmo podél dráhy, jedoucí vlak, loďky v proudu) a výběr je ještě zúžen okolností, že předměty se vzdalující rychle se menší na minimum a přestávají v poměrně malé distanci být plastickými. Je tu ještě dosud neřešený problém rozdílu divadla a skutečnosti. Divadlo počítá jen s plošným obrazem, jež promítá perspektivně zadním prospektem – a divák zvykl již této neskutečnosti. Ve skutečnosti vzdalující se dramatický výjev buď nutí diváka k následování, aby udržel mezi sebou a výjevem stejnou vzdálenost, neb mizí rychle z jeho obzoru. Kinematograf pomáhá si sice úpravou výjevů v divadelním smyslu, ale v tom případě je klam příliš průzračný; neb přerušuje výjev a sleduje jej v rychlých intervalech v různém prostředí, čímž však nedovede dosud překonat obtíž, aby jednotlivé okamžiky pohotového výjevu navzájem souvisely.

Vůči divadlu je kinematograf ve výhodě tím, že může naopak scény při tvoření kusu skládati bez ohledu na jejich postupný vývoj. Výjevy, jež nutno připravovati s několikahodinovými pauzami, dají se na plátně spojití okamžikem těsně za sebou, bez ohledu na změnu dekorací, terrainu, převlékání osob atd. Milostný román, počínající ve skutečné londýnské ulici, pokračující v restaurantu, pak na lodi, plující několik týdnů do Jižní Afriky a končící na búrském bojišti, je složen ze snímků na všech těchto místech, na nichž byl doopravdy týmiž osobami sehrán. A proti divadlu má divák kinematografu stále vědomí, že komponovaný děj rozvíjí se v kopii skutečnosti, ne v sestavené dekoraci. Tím je dosažen těsnější styk umění s reálným světem, jímž stupňuje se dojem scény na diváka. Typickým příkladem skládání snímků je dosti pěkně koncipovaný výjev o zachránění malého děvčátka psem a koněm ze skaliska v přílivu. Děvčátko hraje si v parku vily se svým psem a ponyem a dostane dovolení běžet se psem k moři. Běží přes široké dýny až k vodě, svlékne punčochy a brouzdá se za odlivu do moře k nízkému skalisku, na němž si hraje se psem. Nastane příliv, jenž zaplaví celé okolí skaliska a stále stoupá. Děvče posílá psa do vln, aby běžel domů pro pomoc. Pes plove, aparát sleduje jej až na břeh, vidíme jej běžet po zaplavených dýnách až k vile, vběhnout do stáje, vyvolat koníka a oba pádí zas zpět k vodě a plovou ke skalisku, které vyčnívá již jen nepatrně z vln. Zatím však je na skalisku již jiná, dospělejší dívka, jejíž obraz je přiměřeně zmenšen oddálením aparátu, a ta podnikne dosti odvážný skok na koně, jenž by ve skutečnosti byl malému dítěti nebezpečný, a hraje velmi pravděpodobně svoji úlohu; promočená, unavená

stěží se drží na koni, až s ní doplove k mělčině. Do vily, kde zoufalí rodiče hledají svoje dítě, dojíždí na koníkovi opět ono malé děvčátko, a je to jen nedopatření regisseura, že nechá ji přijíždět v suchých šatečkách a s punčochami na nohou.¹⁰

Herci těchto výjevů musí ovšem hrát a upravovat masku zcela jinak než na divadle. Na divadle věrná kopie života, nevytvářená účelně do rámce scény a dle jejích požadavků, ruší pravděpodobnost. V kinematografu ohraničení obrazu není rámcem uměleckého díla, naopak obraz je jen výsekem skutečnosti, rámcem neomezené, a musí nechat diváka zapomenout, že dívá se do života čtyřhranným otvorem. Kdykoliv regisseur sáhne k úpravě divadelní, působí i v nejdramatičtějších scénách komicky neb navýsost nemotorně. Paruky, nalepené vousy, divadelní gesta a grimasy jsou přímo odporné. Živý stín na plátně nepřipouští divadelní konvenci a oko divákovy vyžaduje mnohem věrnější realitu detailu než na scéně, která svým rámcem a svou perspektivní úpravou i osvětlením přímo vynucuje smlouvanou úpravu. Nejlépe ještě daří se komické, groteskní scény a dramatické výjevy z lidového života. Komikové bývají výteční akrobati, kteří dovedou nemotornou jízdu na koni neb na kole, přemety do vody, rvačky, divokou honbu ve skalách prováděti s mistrnou virtuozitou a zázračnou mrštností. Přehnaná grotesknost těchto výjevů poutá do té míry pozornost, že oku uniká plátěná často dekorace neb dosti chatrná kopie živých pohybů, vyjadřujících duševní stavy. I dramatické výjevy prudkého rozmachu, přepadání, vraždy, pumové atentáty, požáry, odvracejí pozornost od násilné často kompozice, zato však přece jen nutné scény přechodné a přípravné rušivají naprosto iluzi. Je stále ještě příliš znáti, že autorem je řemeslný regisseur, jenž stará se především o pohnutý výjev, aby násilně zaujal diváka, a ne o umělecké a rovnoměrné zpracování látky. Tato snaha po náhlém, násilném účinku, po stálém udržování napětí řadou pohnutých scén, po odvracení pozornosti od vady reprodukce je základním nedostatkem režie těchto pantomim, jež myšlenkově jak v komice, tak v tragice jsou veskrz ubohé, cele ve vleku fraškového humoru, kalendářové sentimentality a novinářské neb románové senzace.

Některé operují čistě jen onou výhodou umělých, nepozorovaných pauz, jimiž mohou sestrojiti napínavý výjev bez nebezpečí pro hrající živé figurky. Otec, jemuž u nohou si hraje děťátko, nabíjí revolver, je odvolán listonošem a nechá revolver na stole. Děvčátko vezme revolver, dumlá na ústí hlavně a pokouší se vsí mocí stisknout natažený kohoutek. Matka přichází a padá do mdlob, dítě pokračuje ve své hře, otec se vrací, v smrtelných úzkostech láká dítě pamlsky a hračkami, až se mu podaří vzít mu z rukou opatrně zbraň, z níž pak vystřílí do terče všechny ostré náboje. Divák, jenž nepozoroval, že odložený nabitý revolver byl v nefotografovaných pauzách vyměňován, aby děcko si mohlo hrát nenabitou zbraní, prožívá smrtelné úzkosti a neví-

¹⁰ Dle sdělení Jaye Leydy se jedná o film DUMB SAGACITY (Cecil Hepworth, 1907). Viz L. Linhart, c. d.

má si ani, že úloha matky je herečkou dosti povrchně odbyta.¹¹ Takové výjevy, které nezamýšlejí nic víc než docílení senzačního účinku, dosahují aspoň svého cíle, nepodléhající literární a umělecké kritice. Hůře však dopadají pantomimické hry, které se pokoušejí o umělou kompozici, o realizaci nového divadla. Jejich myšlenková podstata není pravidelně nic jiného než kalendářová sentimentalita, novinářská senzace neb virtuoza napínavého románu. Je dosti podivno, že nelze postihnout ani stopy reálného cítění a myšlení v těchto kinematografických hrách, vážně dramaticky komponovaných, které přece svým způsobem provedení musí nutně být realističtější než divadlo samo. Výtvarný prostředek je patrně ještě příliš nový, příliš odvislý od těch, kteří jej dovedou technicky ovládati, než aby byl neomezeně přístupný moderním dramatickým tvůrcům. A tak dramatické němohry jeví ve své kompozici jen odpadky duševní tvorby minulých period, kolující v omšelých nakladatelských výrobcích v širších vrstvách, neb povrchní názor na nápadné události, jaký vnáší denní lokálky do myslí obecnstva, neb konečně zručnou úpravu literatury, vypočtené na dráždění fantazie – indiánské, spiklenecké, kriminální a detektivní četby.

Například VENDETTA: taneční scéna ve španělské krčmě, v dekoraci z *Carmen*, se statisty zcela mezinárodního typu, s divadelními kostýmy; souboj o milenku, zavraždění soka a útěk. Domek kdesi v Campagni, starý otec s chuchvalci vaty na obočí a kolem úst, milenka, jejíž hnědou pleť na nohou nahrazuje trikot, a vrah prchající před italskými četníky, jejichž oděv je už předem zjednodušen na další výpravu. Útěk skalami, přes potok, mořem, vinicemi – četníci v ohromných jezdeckých botách a s šavlemi po boku jsou stále v patách mrštnému uprchlíkovi, aby nezmizeli z dohledu fotografické čočky – pak návrat do chalupy, vzájemná střelba, nakonec samovraždy vraha a závěrečná scéna, v níž onen divadelní stařec kroutí očima a dřevěně divadelní pantomimou naznačuje malému hochovi, že bude musit otce pomstít. Koho dnes zajímá toto téma – nehledě k nemotorné souhře – tak oblíbené před Solferinem?¹² Jiný příklad společenské etické sentimentality: Lékařova dceruška trochu churaví, lékař opouští netrpělivě ženu i dítě, jde do veselé společnosti skvělého demimonda, zpívá se šampaňským. Děvčátko dusí se doma záškrtem, zoufalá matka posílá za otcem, sluha přivádí jej zpitého domů. Před dusícím se děvčátkem vystřízlívá nevěrný muž, osvěží se vodou, přikročí k tracheotomii, zachrání dítě a je sám vrácen rodině.¹³ Osoby nepůsobí tak maškarním dojmem jako v předešlé hře, hlavně děvčátko hraje s dokonalou virtuoziitou – děti, psi, zloději a vrazi hrají nejpřirozeněji v těchto hrách – ale jejich gesta i tváře čpí odporně beletristickými přílohami rodin-

¹¹ Podle Jaye Leydy Tille pravděpodobně popisuje film TERRIBLE ANGOISSE (Lucien Nonguet, 1906). Viz L. Linhart, c. d.

¹² Krvavá bitva u severoitalského Solferina (1859), kde francouzsko-sardinská vojska zvítězila nad rouskou armádou.

¹³ Podle L. Linharta se jedná o film VATER! DEIN KIND RUFT (Německo, 1908). Viz L. Linhart, c. d., s. 182.

ných listů, právě tak jako celý kus páchne morálkou závěrečných románových kapitol. Horlivé čtenáře novin uspokojuje například nihilistický atentát, zabarvený ideově hůř než senzační novinářská lokálka. Schůze nihilistů, losování – los, provést atentát, padne na mladou dívku. V kanceláři ruského vysokého úředníka dostanou varovný list, úředník loučí se s dětmi, odjíždí, nedbaje výstrah, v automobilu – to vše střídá se mžikem v nejrozmanitější, opravdové dekoraci. Jízda automobilu – oblíbený účinek dlouhých kolmých chaussées a náhlých záhybů – útok pumou a výbuch automobilu. Umělá, nefotografovaná pauza mezi útokem neškodnou pumou na opravdový automobil a mezi uměle přivoděným výbuchem dřevěného automobilu na témž místě dá se postřehnout jen nápadně plátěným a dřevěným vzeřením rozbitých součástek vozu. Pak útěk nihilistky, kozáci na koních – efekt dlouhého útěku, uměle perspektivně prodlužovaného – pak zas účinek na nervy, surové vlečení nihilistky, přivázané ke koňům, vysokým sněhem a konečně hanebně sentimentální konec. V plátěné dekoraci vězení navštíví nihilistku vdova zavražděného s dětmi, odpouští jí, půjčuje jí svůj plášť a klobouk, aby mohla uniknout, a sama pak oznámí strážcům, co vykonala.¹⁴

Tragické scény, útočící především na divákovu soustrast, jsou pravidelně chatrně myšleny, ale mívají někdy výjevy dosti přirozeně a pravdivě sehrané. Viděl jsem například SLEPCOVU SMRT, jejíž divadelní účinek zachraňuje pes svoji přirozenou, neviditelným regisseurem virtuózně dirigovanou hrou. Hraje si přítulně s nemocným slepcem na loži, běží s cedulkou k lékaři, rovnou cestou spletými ulicemi, na nichž je plno lidí a vozů, lékař přichází, píše recept, dává slepci peníz, pes opět běží do lékárny, domlouvá se posunky o lék, čeká na vyhotovení, vrací se k slepci, který zatím umírá. Smuten cape pes vytrvale za pohřebním vozem až na hřbitov, uléhá na hrob, nedá se vyhnat hlídačem, který několikrát jej odhání, a nedá se ani zlákat pamlsky, které mu nabízejí soucitní lidé. Dojem hry byl úplně přirozený a podařilo se vyvolat soucit s hlubokým žalem oddaného zvířete.¹⁵

Poměrně nejlépe bývají komponovány hry kriminalistické a detektivní. Herci hrají neobyčejně věrně a přirozeně – bezpochyby, že mnozí z nich nejsou skutečným takovým scénám v životě příliš vzdáleni. Vadivají jen ony dva příliš často se opakující triky s přehnanou živostí vzrušených scén klubka osob na jednom místě a dlouhých, kolmo od diváka a k divákovi prováděných útěků, jimiž je nutno zvyšovati obrazný účinek. Ideově jsou to módní dnes detektivní romány, jichž posledním cílem je senzace a stálé napětí, kořeněné spíš užíváním nejrůznějších moderních vynálezů než staromódní sentimentalitou. Odpovídají též látkou svou oné zrychlené živosti kinematografického projekčního aparátu a onomu požadavku stručnosti, konciznosti

¹⁴ Pravděpodobně se jedná o film LE NIHILISTE (Pathé Frères, 1906).

¹⁵ Pravděpodobně: THE FAITHFUL DOG (a.k.a TRUE TO THE END; Urban-Eclipse, 1907).

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. Vzpomínám na dva příklady ne bez literární obratnosti komponované. V jednom detektiv stíhá penězokazy. Do policejního bureau přinesou falešné peníze, komisař povolá prototyp Sherlocka Holmesa, jenž s nerozlučnou dýmčičkou v ústech a rukama v kapsách vydá se na lov. Sedí v americkém baru, odkud falzifikáty přišly, postihne elegantního pána v plesové toaletě, jenž platí falešným zlatem, sleduje jeho automobil až do zřícenin v lese, vnikne s policisty do tajné chodby. Dílna penězokazů je v plné práci, stráž hlásí útočníky, zločinci podloží patrony do chodby a prchají; detektiv předvídá výbuch, vyvolá jej předčasně, honí pak uprchlíky. Zastřelení policisté i zločinci padají ze značné výšky po balvanech, honba za náčelníkem prodlužuje se jen z ohledu na zajímavé efekty reprodukční, až octnou se náčelník a detektiv sami proti sobě s namířenými revolvéry na vysokém strmém útesu. V rozhodné sekundě zastrčí detektiv s úsměvem revolver, ukáže gentlemanským gestem svému elegantnímu protivníkovi na propast před sebou a řadu detektivů na strmé stezce pod sebou. Muž ve fraku pochopí navlas jako Jókaiova „černá maska“ svou situaci a střelil se sám do hlavy.¹⁶ Detektiv s policisty pak opět navlas jako gentleman Holmes vyjme svou dýmající dýmčičku ze rtů a smekne před mrtvolou svoji nezbytnou čepici. Čtenáři Jókai i Doyle pociťují blahé uspokojení.¹⁷

Američtěji je sehráno přepadení automobilu. Muž na motocyklu zastaví uprostřed silnice, položí stroj doprostřed dráhy, vytasí dva browniny a čeká na automobil, obsazený pány a dámami. Donutí je výstřely zastavit, vyházet peníze a šperky, pak vypustit všečen benzin – hra obličejů i rukou je virtuózní – vsedne na moto a ujede. Přijede druhý automobil, rozjedou se k policejní stanici a za uprchlíkem. Policisté připojí přenosný telegraf na drát telegrafních tyčí, vzbouří policejní stanice podél silnice, před uprchlíkem; lupič je přepaden v hostinci, vymkne se, donutí dokonce pistolí šoféra automobilu ujíždět s ním v šíleném letu, automobily řítí se za sebou přes koleje těsně před vlakem, mihnou se městem, vjedou do lesa a bažin a zápas končí v řece, kde opěšalý lupič je udolán.¹⁸

V takovýchto kusech je již děj kombinován značnou měrou s krajinářskými obrazy. A jiné scény, které dovedou prostý děj sloučit s podáním zvláštní scenerie, projevují sice méně snahy po účinku, ale zato více vkusu a zdrželivosti, dosahující hlubších dojmů. Jedním z nejzdařilejších takových výjevů je NEŠTĚSTÍ V HORÁCH, fotografované ve skutečné scenerii rakouských Alp. V údolním hostinci scházejí se za

¹⁶ Odkaz na román Móra Jókai *Ubozí boháči* (Szegény gazdagok, 1860).

¹⁷ J. Leyda se domníval, že Tille zde mohl odkazovat na třetí epizodu ze seriálu o detektivu Nicku Carterovi pod názvem NICK CARTER, LE ROI DES DÉTECTIVES – ÉPISODE 3: LES FAUX-MONNAYEURS (Victorin-Hippolyte Jasset, 1908). Viz L. Linhart, c. d., s. 191.

¹⁸ Praviděpodobně: BRIGANDAGE MODERNE (Pathé Frères, 1905).

časného jitra vůdcové, nosiči a členové alpského spolku. Stoupají lesy, pak firmem až do ledovců, prolézají ledovými stržemi a vystupují po sněhových hřebenech až k hluboké ledovcové puklině pod zasněženým ledovým pólem a černými vrcholy. Horský vůdce spouští se do pukliny a nalézá na dně dvě mrtvoly. Dává vytahovat jejich rance a pikle, balí jim plátnem hlavy a zavazuje zmrzlá těla do pytlů, je s nimi vytažen vzhůru a pak celý průvod s nosítky podniká těžkou cestu pláněmi a stržemi až k jezírku na ložky, jimiž odvázejí mrtvé na druhý břeh.¹⁹

Po celý dlouhý příběh nerozeznal jsem ani z tváří účastníků, ani z pohybu přenášených těl, jedná-li se o divadelně upravenou scénu, ale úprava byla tak prostá a tak účinná, že působila velmi opravdově i umělecky. Účinek na fantazii a cit bývá, není-li úprava figur neb pohybů příliš nemotorná neb teatrální, pravidelně velmi mocný – tím spíš třeba litovati, že reprodukční technika a vynucená pantomima dosud nepřipustily dokonalejší umělecké zpracování vážnějších témat.

Bude k tomu potřebí ještě dlouhého studia a mnohých pokusů, než tvořivost si přizpůsobí tento nový výtvarný prostředek a než autoři dovedou jej účelně ovládati.

Scény groteskní a komické nalézají ve stínových výrazech tváře a v pohybech, ve snadném měnění dekorace, v pohodlné přípravě scén a v technických výhodách, jimiž nemožné možno učiniti na obraze skutečným, mnohem vděčnější výtvarný prostředek než vážné dramatické výtvoř. A tento komický genre, jenž též víc odpovídá duševním schopnostem dosavadních regisseurů i herců, vytvořil, mimo hojný brak, vskutku nové, účinné kompozice ne sice valné literární ceny, ale technicky velmi dobře udělané. Účinkují přeháněním a zesilováním zdánlivě skutečných výjevů až za mez možnosti a využívají často velmi vtipně a obratně oněch technických výhod stínohry, zčásti již Orientu známých, jimiž skutečnost přenáší se do říše nemožností, snů a divokých fantasií. Některých výstředností docilují herci i režie sami svou hrou. Vybírají dokonalé akrobaty, kteří v obleku prostých občanů provádějí na ulicích a v přírodě všední úkony ze života neuvěřitelně hbitým a přehnaným způsobem. Upravují předem srážky vozů a koní s pěsci, rozbíjení celých domů jediným silákem, šplhání celé čtyř strážníků po průčelí pětipatrového domu, skok s kolem do řeky z vysokého mostu, rvačku, při níž vyletují vyhazovaní mohutným obloukem z oken druhého patra, propadání celé společnosti čtverým poschodím až do přízemku – všední nehody a výkony stávají se zázračnými výjevy.

Jiné úchytky od skutečnosti, komicky a groteskně působící, připouští sám fotografický aparát: náhlé mizení osob ze šatů, záměnu osob v loži aneb ve skrýších, výměnu scenerie kolem osob hrajících, kolísání ulic a domů kolem vrávorajícího opilce, uskutečněné sny zlatokopa, nemožné obrázky v dalekohledu, to vše jsou hry se snímky skutečného života, tak obratně technicky provedené, že v mysl divákové vyvolávají živé představy a zdání skutečnosti. I tato technická dovednost je však

¹⁹ Pravděpodobně: CATASTROPHE IN THE ALPS (Urban-Eclipse, 1907).

dosud v plenkách a vydá v budoucnosti jistě mnohem rafinovanější a účelnější komponované výtvary.

Dnes působí hlavně svou novotou a svádí ke zvláštním samostatným kompozicím, jež nechťí býti než kouzelnickou produkcí. Kouzla prováděná dají se svést na několik, nemnohých dosud, optických klamů. Pohyblivé obrázky lze fotografovati znovu s jiným, rovněž pohyblivým obrazem, v poměrně malých rozměrech vůči druhému snímku. Tím možno nechat tančit malinké dívky u přítomnosti jiných živých osob v životní velikosti na stole a v zrcadle, zasazovat živé dívčí hlavy do šperků, do spon u pasu a do drahokamů v prstenech, nechat libovolně mizet a zjevovat se živé bytosti v mlhách rybníka, ve vzduchu, vypouštět z malých oříšků celé zástupy pestře se hemžících figur, stínat živé hlavy, vyvolávat strašidla na hřbitovech, sehrát stíny děsící Richarda III. a jiné s úžasnou životností. Fantazie regisseurů, kouzlicích tyto příšerné i zázračné zjevy, je dosud velmi krotká, naivní a někdy hodně nevkusná – tak jako v ostatních genrech. Východní stínohra ovládá mnohem dokonaleji, virtuózněji i rafinovaněji svoje primitivní prostředky; kinematograf je proti ní dosud v zárodcích, ale ze zárodků těch může vyklíčit v rukou skutečných umělců nový a neobyčejně účinný umělecký genre. V nedlouhé době bude způsob reprodukce do té míry zmechanizován a lidé, aparát obsluhující, budou do té míry dokonale technicky vycvičeni, že bude možno spisovatelům a výtvarným umělcům, kteří zatím zvyknou zvláštností, obtížím i výhodám nového výtvarného prostředku, vytvářeti jím bez ohledu na překonávání technických překážek skutečná umělecká díla – a starý výtvarný prostředek dramatického umění Orientu, stín, v nové, dokonalejší podobě, odpoutaný od skutečných předmětů, které jej vytvářejí, a nezávislý na uměle vyrobených šablonách a figurkách, bude látkou, z níž evropský umělec bude moci vzbuzovati náladu a vyvolávati dojmy v divákovi uměleckými díly, jichž základem bude zobrazený skutečný pohyb a výraz tváře ve skutečném prostředí. Je to sice velmi křehká a prchává látka pro umělecké tvoření, ale její měnivost, těkavost, střelhitost, poddajnost připouští neobyčejně silné rozvíjení fantazie a způsob, kterým se dá ovládati složitá příprava, kterou připouští, nechává volné pole nejmělejší kompozici.

Dosud výroba těchto scén – jež nepřekročila stádium pokusů – omezuje se na západní Evropu a Ameriku, kde počínají první pokusy dát kinematograf k dispozici tvůrčím uměleckým duchům.

Francouzská literární obec je nejcilejší. Formigé zřídil v Paříži, v rue Chauveau, malé divadlo, kde společnost herců, literátů a umělců vytváří pro kinematograf umělecké scény.²⁰ Anatole France, jenž s vášnivou zálibou navštěvuje novou stínohru, je

²⁰ Francouzský architekt Jean-Camille Formigé (1845–1926) spoluzakládal výrobní společnost Film d'art, jejíž ambicí bylo natáčet filmové adaptace umělecky hodnotných divadelních her se slavnými herci, prominentními divadelními režiséry a původními hudebními partiturami. Formigé pro společnost navrhl studio, které bylo roku 1908 postaveno na rue Chauveau v Paříži.

horlivým rádcem nového ústavu, jehož literárním ředitelem je Henri Lavedan a regisseurem Le Bary z Comédie française. Nejdříve zkusili upravit pod názvem OTISK starou Rouffovu pantomimu *Krvavá ruka*. Pak Lavedan napsal scénář ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY GUISE, k němuž sám Saint-Saëns složil hudbu, a Jules Lemaître upravil scénicky NÁVRAT ODYSSEA, jež hudbou doprovodil Georges Huë. Sára Bernhardtová, Bartetová, Mounet, Sully, Delaunay i jiní vynikající herci pařížští sehráli hlavní úlohy, snímky těchto prvních pokusů putují již Evropou pod jménem Films d'art. Úprava scény i hra jsou ještě příliš divadelní a slovní doprovod gramofonem nevyvolává dokonalou iluzi. Jiným způsobem pokusila se o umělecké tvoření pro kinematograf společnost herců Odeonu. Sahrála Daudetovu ARELATKU ne na divadelní scéně, ale v skutečném jejím prostředí. Ve venkovském statku v okolí Arles, v tamější staré aréně, kde na sedadlech rozvíjí se milostná zápletka mezi Frédéricem a Arelatkou, zatímco dole v aréně se konají býčí zápasy, v tiché uličce města, v ovocných sadech, v hlubokém klínu lesa a v polích u studánky pod stromem, kde se nešťastnému milenci zjevuje v myšlenkách stín nestálé milenky. Toto skutečné prostředí svědčí mnohem lépe mimickým scénám, virtuózně sehraným, a dopřává hercům mnohem volnější a přirozenější pohyb i výraz tváře než v divadelních kostýmech mezi plátěnými dekoracemi.

Je pro ně dojista cosi svůdného v tomto novém výtvarném prostředku; v těch tichých, hbitě, míhavě a hravě se hemžících stínech je cosi podivuhodného, lákavého, co tak nápadně vyvolává v duši dojem vlastních snů, tajemných, nedomyšlených, bleskem ve vědomí osvětlovaných a zhasínaných obrazů, jež bez naší vůle se zažehují v mozku, nabývají groteskních podob, blednou a zabarvují se, vyvolávány nepostižitelnými podněty – všechnu tu hru představ vnitřního života, kterou intelekt a vědomí neustále se snaží zachycovati, zdržovati a která buď ve vířivém rejži neb v líně se ploužících mlhách myšlenkových zapadá zase sama pod práh vědomí. V primitivním člověku již barevný odraz ve vodě, pohyblivý stín těla i oblaků, měsíční strašidelné stíny předmětů, fata morgána i horské strašidlo²¹ vzbuzovaly úžas, rozechvívající jeho fantazii, a nutily jej k přemýšlení o nadpřirozených a božských věcech. Prosté duše kulturního prostředí promítají dosud své sny do tmavých a pohyblivých kontur nočních stínů a spřádají z nich své nebeské i pekelné vidiny. Moderní fotografický aparát zmechanizoval tvoření těchto vidin na plátně, zmechanizoval onen pochod, jímž skutečný objekt mění se na sítnici lidského oka v obraz, vnikající do vědomí, a tím dal tvůrcům uměleckých děl prostředek, jak ze snímků pohyblivé skutečnosti vytvořit na plátně pohyblivý, živý svět lidské fantazie. Dosud je tento svět oživen jen odpadky starých myšlenek a neobratnými pokusy o realizaci všedních dojmů ze sku-

²¹ Tzv. brockenský horský přízrak (název podle hory Brocken v německém pohoří Harz) – ohybový optický jev vznikající jako stín pozorovatele vržený na blízkou mlhu nebo mraky, kolem něhož se ukazují barevné kruhy čili gloriola.

tečna, šablonovitě vytvářených novinami, běžným románovým zbožím a komikou varietních clownů. Je cítit však v té prudké, nemotorné a tápavé, ale horečné činnosti, s kterou pokračuje zdokonalování moderní stínohry, klíčení nového uměleckého genu.

Novina 1, 1908, č. 21 (6. 11.), s. 647–651; č. 22 (13. 11.), s. 689–693; č. 23 (20. 11.), s. 716–720.

František Langer

STÁLE KINEMA

Zájem literátů o kinema lze z největší části přičísti tomu, že tento vynález zdá se blízky divadelnictví, a tak – možná jen zdánlivě – zasahuje do literátova metier, který si říká, že „zde by se dalo asi něco dělat“. Vzhledem k tomu, že struktura kinematu jest dějová, má jistou podobnost s dramatem. V *dramatě* jdou za sebou činitelé jej utvářející v následujícím pořadu: 1. Nejprve jest etika, světový názor, kultura či cokoliv tohoto řádu, co podmiňuje stvoření dramatu. 2. Pak jest básník, řekněme nezávazněji, literát jako tvůrce. 3. Dále režisér a herci jakožto praktičtí realizátoři dramatu. 4. Konečně divák, posluchač, pasivní, ale vysoce hodnotný činitel, kvůli němuž příčiny sub 1. uvedené přivedly do chodu básníka, v druhé řadě i divadelníky. V *kinematu* jest pořad naprosto jiný. Na prvním místě jsou obojí divadelní praktikové. Na druhém jest – vyskytuje-li se vůbec, tedy jenom náhodně – literát. Třetím, vlastně pravidelně druhým a samosprávným činitelem je divák. A je-li cokoliv vyššího, duchovějšího v kinematu, jest to náhodné, vyplývající spíše z okamžitého rozpoložení divákova než z čeho jiného.

Režisér a herci

Předem jest nutno si uvědomiti, že poezie kinematu má čistě praktický charakter. Tu a tam lze viděti jakýsi fotograficky-artistický ráz filmu, kde stíny a světla působí živými kontrasty. To jsou – vyjma prostých krajinných fotografií – jediné snímky, které v divákovi vzbudí optický dojem jako umělá fotografie vůbec, která dnes počíná nahrazovati staré malířské umění. Vidíme-li na filmu skupiny utvářené na způsob živých obrazů, zdají se nám ihned nevkusnými i sprostými jako každý fotografický snímek tohoto druhu. Tedy až na fotografii světla a stínu nic výtvarného nás nezaujme. Pak jsou dvě věci, již složitější, které budí náš zájem: Souhra, která jest věcí režiséra, a hra gest, která jest oborem hercovým. Tedy obě stránky dramatické reprodukce, které vyvěrají jediné z praktické činnosti divadelníků.

Režisér jest vůbec představitelem divadelní praxe, stejně jako literát jest představitelem divadelního idealismu. Odtud věčné spory mezi oběma. V kinematu jest režie nejpraktičtější výkonem, jaký lze mysliti. Její povinností jest jíti tak daleko, aby jí vůbec nebylo pozorovati, aby ruka režiséra splynula s výsledkem reality, aby vůbec nebyla pozorovatelná nějaká úmyslnost. Režie filmu musí splynouti se skutečností, to jest *styl kinematografické režie*.

Činnost hercova jest poněkud nuancována. Herec musí míti naproti své přirozenosti ustavičné vědomí, že hraje před aparátem, který činí tolik a tolik snímků za vteřinu. Že tento aparát bude pak reprodukovati jeho mimickou činnost. Z toho plyne, že přirozenost hercova jest *pozměněna rytmicky*, že jeho konání jest vázáno jiným rytmem, než káže přirozená povaha jeho pohybům. Na prvý pohled rozeznáte herce, který hraje pro snímek odbornicky a který diletantsky. Nejenom liší se kvantem mimiky. (Odborník má málo, ale markantních pohybů, má již vytvořenou řeč gesty, kde stejně se objevující gesta znamenají stejný obsah: neoborník má jich spoustu a nevybíraných.) Liší se na prvý ráz rytmicky. Herec specialista jako by se již vžil do tempa, jakým následují za sebou promítané obrázky, jako by dovedl každé své gesto rozložit na řadu trvalých stavů, zachycovaných ve zlomcích vteřiny aparátem. Nespecialista – například všichni domácí herci hrající ve filmech pražských podniků – zmítají sebou a házejí tělem, nohama, rukama, spěchají příliš, předbíhají tempu obrazů, takže nakonec jest celý film rozmazanou fotografií.

Dnes lze již rozlišiti kvalitativně nejčastější reprezentanty filmových příběhů. Film potřebuje nové herecké typy: krajně výrazné tváře i postavy. Mezi herci, již jsou vrcholy filmových artistů, těší se dva druhy oblíbenosti. První pro svou faktickou, hereckou podstatu, pro skutečné herecké umění: Asta Nielsenová, ošklivá, hubená, ale dokonale unavující v mimice i gestech, přitom nesmírně prostá; M. Prinz,¹ hornický herec pro mladé role, též kvality; Bumry,² tlustoch, ale nevyrovnatelný komik s plastickou mimikou, jak jen jest myslitelná; pamatují si ještě na malou blondýnku z amerických filmů, která jezdila dobře na koni a jejíž obličej hrál od čistých, dívčích a zamilovaných rysů Shakespearovy Julie až po výraz energické a duchapřítomné tváře mladé Američanky.³ Druzí oblíbenci udržují se nad proudem buď svou obětavostí,

¹ Langer pravděpodobně odkazuje na tehdy světoznámého francouzského komika Charlese Prince (1872–1933), který byl v Německu znám též pod jménem „Moritz“. Prince býval považován za hlavního rivala Maxe Lindera.

² Bumry – pravděpodobně dobové přízvisko amerického komika Roscoe „Fatty“ (Tloušťík) Arbuckla (1887–1933).

³ Pravděpodobně odkaz na Florence Turnerovou (1885–1945), hvězdu studia Vitagraph, někdy též nazývanou „Vitagraph Girl“. Julii hrála ve filmech ROMEO AND JULIET (J. Stuart Blackton, 1908) a INDIAN ROMEO AND JULIET (Laurence Trimble, 1912).

s jakou snášejí výprasky, pády a hlouposti, nebo svou elegancí, kterou kinematografickému publiku reprezentují svět hořených deseti tisíc. Tedy známky neherecké, čistě vnější. Jinak nedovedu si vysvětlit zájem o tak špatné herce, jako jsou Max Linder, Valdemar Psilander nebo H. Portenová.⁴

Úloha literátova

Úloha literátova jest vlastně jediná: naléztí podklady pro režii. To znamená, že literát propůjčuje kinematografu svůj duševní majetek, ale ještě *literárně nezpracovaný*, poněvadž nikdy nedochází ke slovnímu výrazu. Literát dodává režisérovi svou kombinaci nebo fantazii, zkrátka nápad. I tam, kde režisér zpracuje již hotová díla (takovými jsou například *Bídníci*, *Quo vadis*, *Tragédie člověka* aj.),⁵ nebere z nich to, co jest v nich literárního, ale jejich vymyšlené, vybájené substráty, tedy anekdotu. Z tohoto podkladu nemá kinema ani ráda obsahy vzniklé cestou fantazie, tedy abych tak řekl nejliterárnější. A s kombinací nebo náhodným nápadem může se setkat i u kteréhokoliv občana, takže se nemusí obracet na literáta. Tedy mezi kinematem a literátem není žádných vztahů. Literát může zde zfruktifikovati náhodný nápad, ale není jeho povinností přivlastňovati si a zmocňovati se tohoto světelného jeviště. Jakéhosi většího obsahu her dodá jen výběr režisérův z materiálu, kterého se mu dostane od lidí, jichž netřeba rozlišovati dle jejich zaměstnání. V Lipsku vydá na podzim Kurt Pinthus knihu takovýchto podkladů pro film.⁶ Že do ní psali jedině literáti, jest zcela vedlejší. Pochybuji, že film může literátovi dáti nějaké vnitřní uspokojení, nanejvýše pocit činnosti, zaměstnanosti, radost z hračky, jakou je obyčejná radost ze vtipu, který se povedl u kavárenského stolu.

Snad by někdo namítl, že jest možný styl kinematografu, že tedy jest zde v budoucnu možný obor umělecké činnosti. Snad. Pravděpodobně. Možná také, že ne, že

⁴ Filmoví historici dnes tyto tři herce pokládají za mnohem významnější než některé z dříve jmenovaných (Turnerovou, Prince): Max Linder (1883–1925), původem Francouz, byl v Evropě před první světovou válkou asi nejpopulárnějším komikem, který navíc inspiroval Macka Sennetta a Charlese Chaplina; Valdemar Psilander (1869–1917) platil za největší filmovou hvězdu dánské společnosti Nordisk, hrál sportovně založené milovníky a elegantní bonvivány; Henny Portenová (1890–1960) byla považována za první hvězdu německého filmu a prototyp obyčejné německé ženy. Langer v původním vydání uvádí některá jména chybně (Porden místo Porten, Psylander místo Psilander).

⁵ Ačkoli Langer zmiňuje tato slavná literární díla jako pouhé příklady, mohl mít na mysli také již existující adaptace románů Victora Huga (*LES MISÉRABLES* /Albert Capellani, 1912/) a Henryka Sienkiewicze (*AU TEMPS DES PREMIERS CHRÉTIENS* /André Calmettes, 1910/, resp. *QUO VADIS?* /Enrico Guazzoni, 1912/); román Imreho Madácha *Tragédie člověka* pravděpodobně tehdy zfilmován nebyl.

⁶ Kurt Pinthus (ed.), *Das Kinobuch*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag 1914; více ke spolupráci Langer s Pinthusem viz v úvodu k této antologii.

kinema zajímá tak dlouho, jak dlouho irituje svou novostí, že pro druhou generaci bude již zcela nezajímavým. A styl? Ano, ale jest věci nějakých nových pontineurů, jichž obor jest zcela jiný než literární nebo výtvarnický. Prozatím opravdu zde nemá literát co dělat, vše jest věci režiséra. Kinema jest fotografování režie. Literát k ní píše jen režiséřskou knihu. Ale ta se na vlastní jeviště přece nedostane.

Divák

Divák, čtenář, posluchač jest v umění problematickou věcí. Pro každého tvořivého ducha jest naprosto lhostejným. Ve vynálezu však, jako jest kinema, má divák důležitou roli, neboť kinema jest a priori něco demokratického, lidového, přímo stvořeného pro široké publikum. A to nejenom ze stanoviska peněžního, také ve své prapodstatě. Jaký jest zásadní rozdíl mezi divadlem (rozumějme): dobrým divadlem a kinematem (mohlo by se podobně s málo změnami též mluvit o varieté, cirkuse, sportovní podívané apod.)? Divadlo jest v poměru k divákovi nadřazeno. K tomu, aby někdo byl dobrým divadelním obecnstvem, jest třeba jistého talentu, někdy i dosti značného. Podobně jako při opeře či koncertu jest zapotřebí posluchači mít hudební talent, ať již přirozený či nadto ještě pěstěný. Dobrý divák (posluchač) jest pasivním umělcem, někdy i značně vyspělým. Avšak kinema, snímek jest v souřadném poměru s návštěvníkem. Kinema jest fotografie skutečnosti, tedy svědectví něčeho na vlastní oči – obrazně objektivem aparátu, ale mohly to býti stejně lidské oči – spatřeného. Tedy film jest *událost* a jeho diváci jsou pouliční chodci, kteří se zastavili a pohlízejí. Stejně jako by na ulici se zastavili nad zajímavější je příhodou, snad že padl kůň nebo dole na Vltavě sekají a nakládají led. Tedy jest mezi snímkem a divákem nejjednodušší myslitelný poměr. Ovšem na filmu jest viděti více, příhody i méně časté: automobilové neštěstí, hádka v domácnosti, hazardní hra, vyloupení pokladny, vražda a vše v jediné souvislosti s nejspěšnějšími jevy životními, rodinnými obědy, zasnuby milenců, jízdami, příchody, pracemi apod. A tak se diváci dívají, nic více.

Přemýšlejí také? Pravděpodobně, přinejmenším divák se domýšlí předchozích situací nebo malých překočených meziudalostí, jež však vyplývají z celkové souvislosti. Avšak v celku nedodává snímek velkého materiálu k přemýšlení; jeho měnlivost obrazů jest dosti rychlá, ale přece nejvýše asi té rychlosti jako myšlenková hbitost průměrného návštěvníka. Tak tedy obrazy postupují současně s uvědomováním stejným tempem a vyžadují jediné zrakového vnímání, pozornosti.

Cítí něco divák? – Ale to již patří do poslední kapitoly.

Duchové výsledky

Velikost každého skutku jest jedině měřitelná velikostí citů, které vzbudí. Neboť skutek, čin jest něco objektivního a teprve ve vztahu k subjektu jest měřitelný a hodnotitelný. Řekl jsem, že kinema jest zobrazení fakt, událostí. A to fakt nikoliv duševních, ale materiálních, přinejmenším reelních. O tom, jaké city kinema probouzí, možno se přesvědčiti dvoji cestou. Jednak autoinspekci, pozorováním sebe sama, jednak logickým uvažováním o duševním pochodě v mysli cizích diváků. Jsou někdy tak laskaví, že sami za vámi se hlasitě sdělí o svých citech. Vlastně jsem měl jedinkrát v životě silný pocit v kinematu: Kdesi v Římě, když jsem se několik týdnů potloukal mezi kamením architektur a soch, viděl jsem na snímku kousek Rýna, malé klidné zátoky a listnaté lesy s pažity a křovinami. A zachvátila mne nesmírná touha moci lenořit někde na břehu Sázavy, strašlivý stesk po lesích a klidné přírodě. Jindy dosti silný a dosti radostný cit se mi dostaví, když vidím opět některé místo, které znám a kde jsem rád dlel, jako při spatření milé, známé tváře.

U prostého diváka asi nejsilnějším citem, a takřka převládajícím, bývá cit soustrastí, nad neštěstím a smutkem zobrazených osob. Cit může býti silným zcela přirozeně, protože to, co divák vidí, jest fotografií, která nelže, takže divák má direktní dojem z fotografované skutečnosti.

Pak bývá dosti častým napětí, hrůza a podobné pocity, které budí situace, snad pocity, jež diváka nejvíce vábí, protože nejpříjemněji rozčilují. Řidší bývá škodolibá radost, vzniklá ze škody směšných lidí (klamaných manželů apod.). Rovněž pocit mravní povýšenosti, nejčastější u žen. Hrdost nad fyzickými i morálními schopnostmi svého bratra-spolučlověka, který je rozvinuje před divákem na bílé projekční ploše.

Pak jest ještě jedna věc, která činí kinema – a stačí již samojediná – velmi hodnotným. Například děvče vidí uprostřed běžícího děje provádění jednoduchých domácích prací, někdy zalévání květin u okna, ošetřování kanárka, jindy prostírání stolu atd. Pro prosté děvče znamená to povznesení jeho jednoduchého života do tohoto vyššího světa, jakým jest pro ně film. Znamená to dodání vyšší hodnoty jejím pracím, které dosud konala bez jakéhokoliv vědomí. Vzpomeňme si také, co znamená pro prostého člověka akt fotografování: že jest uvyklý býti fotografován jen při velmi výjimečných okamžicích: když jest na vojně, když se žení, děvče když jde k birmování, při svatbě dětí. Cítí se povznesen v těchto okamžicích, proto také na fotografii mají tak strnulou, ale nedělní tvář i postavu. A nyní vidí fotografovány, tedy slavnostně přeneseny jednoduché věci, jeho denní práce, záležitosti, které pro něho daleko nemají toho významu jako ony velké životní příležitosti. Všimá si jich tedy, vidí nyní kus sebe, rozebírá se, objektivizuje, třeba jen tělesně, ale přece *poznává se* a to jest velikým rozmnožením jeho vědomí života. Tento výsledek jest takřka nepo-

střehnutelný, a i mně byl by ušel, kdyby mi jedna mladá dívka, která chodí jenom na druhá místa v biographech, nebyla řekla: „Teď raděj peru, myju a uklízím od té doby, co vidím, jak jest to v biografu hezké.“

Lidové noviny 21, 1913, č. 234 (27. 8.), s. 1–2.

Stanislav Kostka Neumann

OBRAZY, OBRÁZKY, OBRÁZEČKY

Nedávno někdo kdesi rozhorlil se dosti ostře na přílišný rozmach obrázkových týdeníků a jiných listů naplňovaných reprodukcemi fotografických snímků více nebo méně časových.¹ Měl poněkud pravdu, ale neměl pravdy celé. S tímto zjevem je tomu jako s kinematografickými divadly a podobnými soudobými atrakcemi pro nejširší obecnost. Nutno je posuzovati jako nevyhnutelný důsledek vážných příčin, naše hledisko musí tu býti dáno kladným poměrem k modernímu životu, načež nebudeme naříkati nad tím, že existují, nýbrž otázkeme se předem, proč existují, a pak – a tu dotkneme se hlavní věci – vyšetříme, jak dané potřebě skutečně vyhovují, zdali dobře nebo špatně. To je tu jediná správná cesta k náležitému úsudku, jenž nemá býti předem marný, nýbrž účelně kritický a plodný.

Ničeho, co zdravý kořen má, nezničíme laciným anatématem, pokud nemůžeme nebo nechceme současně odstraniti kořene z jeho půdy. Dychtí-li dnešní lidé po časových obrázcích ze světa blízkého i vzdáleného, dostanou je přes všechno rozhořčení mravokárců. A oni po nich skutečně dychtí; nám všem bez rozdílu stran a inteligence staly se tyto obrázky aspoň do jisté míry potřebou.

Nepatřím k lidem, kteří horečně hltají život. K šílenému letu nepobádá mne ani touha po bohatství, ani nedočkavost úspěchu, ani dychtivost po požítcích. Nespěchám na nic a dovedu se obejít bez mnohého. Hlavně však okouším rád pomalu a důkladně. Jeden řádný dojem stačí mi nadlouho. Myslím si někdy, že život jest dobré víno, které chce býti zbožně srkáno.

Ve skutečnosti jest však život spíše veliká hostina o příliš mnoha chodech. Nutno míti k ní vycvičený žaludek, nemluvíme-li ani o napěchované tobolce. Nemáme-li ho však, co nám brání, abychom se dosyta najedli dvou tří jídel a pak syti, spokojeni,

¹ Stejnomená glosa, s níž Neumann polemizuje, vyšla bez udání autora v *Přehledu* (roč. 12, 1913–1914, s. 78); mířila zejména proti obrázkovým časopisům, které potlačují textovou část na minimum, informují jen prostřednictvím fotografie a před jejichž oblibou prý ustupují do pozadí seriózní literární časopisy stejně jako divadlo před filmem. Ediční pozn. Milady Chlábkové, in S. K. Neumann, *Rozumět umění*. Praha: Československý spisovatel 1976, s. 487.

trochu ironičtí snad i, hleděli, kterak pěkný pokrm míjí za pokrmem? Aspoň oči mají tu pak svou radost, kdyžž žaludek jest již lhostejný k tomu.

Bývám někdy takto syt, naplněn vrchovatě myšlenkou, dojmem, úsilím, starostí; v mé nitro nemohou nové vniknouti, ale zrak, sluch, čich z nevléčitelného zvyku jsou nicméně na číhané: přesto, že jsem právě velmi zaujat svou věcí, chybělo by mi něco, kdybych například ráno neobdržel svých novin. Přelétnu snad jen názvy článků a některých lokálek, snad ani celých pět minut nepodržím časopisu v rukou, ale jakmile se to stane, má teprve dušička pokoj.

A jako noviny potřebuji tu a tam, někdy více, někdy méně, i nějakých časových obrázků ze světa, potřebuji i člověka, který vypravuje věci, o nichž se veřejně nemluví. A vím, že takových zpravodajů potřebuje každý dnešní člověk, pokud není zaostalý nebo vrtošivý, nebo tak neb onak duševně nezdravý.

Chceme být informováni, chceme být aspoň zběžně informováni, i když pro svou osobu milujeme život klidnějšího tempa, chceme sledovati aspoň zpozďálí rytmus soudobého života, když již nemůžeme nebo nechceme právě prožívatí jej v samém ohnisku jeho. To je jeden z důsledků prastaré lidské touhy po poznávání, kterou moderní komunikační prostředky a snadnosti rozjitřily, zevšeobecnily, zdemokratizovaly; na něm však jest již budován celý náš život, všechno se děje dnes s předpokladem, že v nejkratší době mohou se o tom všichni dověděti, a tato tendence našeho života může se toliko šířiti a prohlubovati, nemůže poklesnouti, nemůže být zastavena, odvrácena.

Proto také neinformovaní lidé jsou prodaní lidé, nehodí se k ničemu zdravému ani za základ, ani za materiál; s neinformovanými lidmi počítá jen šejdířství, na neinformovaných lidech buduje důsledně jen extrakt všeho podvodnictví – klerikalism. Můžeme směle říci, že základem moderního života jest informovanost, že jeho organism funguje nejlépe tam, kde jest této informovanosti nejvíce, a funguje špatně, kde jest jí málo. A přirozený vývoj našeho světa žádá si informovanosti stále dokonalejší, které v cestu staví se toliko umělé překážky.

Není-li dosud informační funkce příslušných orgánů tak dokonalá a spolehlivá, jak bychom očekávali dle stavu komunikačních prostředků a vynálezů, není tím vina všeobecná tendence našeho společenského vývoje, nýbrž pravidelně zlá vůle menšiny, disharmonie v lůně společnosti, vnitřní nesnáž hospodářského systému, jež velí na jedné straně mnohé zatajovati a falšovati a na druhé nepospíchatí s prohlubováním informovanosti nejširších vrstev.

Informovanost je pro moderního člověka nevyhnutelným doplňkem vzdělanosti a osvícenosti, ba řádnému občanu odpustí moderní život spíše mezery ve vzdělanosti než nedostatečnou informovanost.

Chceme však bystře sledovati rytmus soudobého života ještě z jiného důvodu. Něco závatného, povznášejícího, posilujícího a strhujícího jest v tomto rytmu, třeba že bývá horečnější, překotnější, než snad je zdrávo. Netřeba však ani přizpůsobiti se

všem jeho horečkám a šílenstvím, abychom to jeho krásné a velebné pocítli a byli s tím vnitřně zajedno.

Nesmírnost, mohutnost, složitost moderního úsilí, jemuž podobného nic neexistovalo dosud nikdy na Západě a tím méně na Východě, dokazují, že všichni dnešní hledači boha a noví deisté jsou zaváděni na scestí zbytečnou a neplodnou spekulací. Hledají boha a nové náboženství ze zvyku, ze setrvačnosti, hledají les mezi stromy, neschopni najít si hlediska, které by jim dovolovalo obejmouti jedním pohledem moře překrásných jeho korun, velebně zpívající a lomozící, a pocítiti sílu entuziasmu, z kterého to vše se rodí a který prýští z věčného lidského pudu. A tento pud k intenzivnímu životu pozemskému potřebuje toliko volnou cestu, ale nikoli traktátů o hamižné přírodě a hmotě, nikoli profesorského vymezování cesty k nadělověku a tím méně ovšem dogmat a teologie, aby se stupňoval v ono nadšené ano k životu, z něhož rodí se mravní síla a heroism...

Vrátím se k této věci zde nebo jinde ve stati o „novém deismu“, neboť vyžaduje zvláštní kapitoly. Pročež mohu krátce jen dořici: Stržení rytmem moderního života, jeho opojivostí a hloubkou spíše ovšem než jeho rychlostí, pocítujeme se zajedno s ním a on obdařuje nás vírou a silou, před níž umlká veškero starosvětské rozumování stejně o nicotnosti všeho jako o božském tvůrci, umlká vše, co nás odpuzovalo od země a života k nadsvětí nebo k nirváně. A to jest, čeho potřebujeme pro sebe a pro každého spoluobčana, toto sjednocení se se zemí, s životem, s vesmírem, jímž čelí se všem hypochondriím, tento pocit jistoty vyšší starého panteismu i moderního monismu, stokrát krásnější všech deismů, tento pocit, kterým již přetékaají ústa nových básníků jako hrdélka skřivanů.

Záviděli bychom nejvyšší radost života svým bližním, kdybychom se stavěli proti šíření tohoto cítění, tohoto intuitivního chápání velebnosti života. A to by se dělo, kdybychom jakkoliv čelili vzrůstu informovanosti.

Vzpomínám si často na postřeh, který před časem na tomto místě uložil pan František Langer ve stati o kinematografu. Slyšel dívku, která se vyslovila, že bude konati raději domácí práce teď, když v kino viděla, jak pěkně se to vyjímá.² Myslím, že tohle dalo by se zevšeobecniti asi takto: Čím více pestrého života uvidí lidé míjeti denně mimo sebe a jako na divadle, tím více půvabů všelikých naleznou na něm, tím více strhne je k sobě a ve svůj rytmus, zaujme je, okouzlí, učiní účastnými a tím méně ponechá jim času k myšlenkám, které ochromují a odvádějí od země a světa. Čehož důsledky mohou být nesmírné. Tedy buďme rádi, že lidé v tomto směru projevují dnes velikou lačnost, a přejme jim důkladného nasycení.

Rozmach kinematografů a časopisů s reprodukcemi časových fotografií dokazuje tu, že informování slovem a literou čekalo na doplnění obrazem. To by mohl ostatně

² Viz František Langer, Stále kinema (v této antologii).

národ Komenského dobře pochopiti. Srovnáme-li však rychlost a všestrannost, s kterou se děje informování literou, zejména ovšem v novinách, s dnešním stavem informování obrazem, shledáme, že toto ve srovnání s oním nutno považovati za velmi nedostatečné, primitivní, pomalé dosud. Tudíž jsou tím méně oprávněny hlasy protestující proti „obrázkové mánii“.

Soudobá vynalézavost v příslušných oborech předpovídá zcela jiné věci. Není asi příliš daleka doba, kdy kina, u nichž, jak se mi zdá, již dnes pomalu informační a poučná stránka nabývá převahy nad vlastnostmi neřestnými, promění se v „živé žurnály“ a z obrázkových týdeníků stanou se deníky...

Zůstaňme však přitom, co máme, a dnes tedy při těch obrazech a obrázcích. Některé výtky můžeme vysloviti plným právem. Máme *Český svět*, *Světozor*, *Týden světem* (tak nějak se, myslím, jmenuje ten třetí týdeník),³ nehledíce k dvojím ilustrovaným listům⁴ úrovně velmi nízké. Tři tyto týdeníky nebyly by mnoho – a jsou přece mnoho. Nestává-li se to, mohlo by se to zcela dobře státi, že týž anebo skoro týž obrázek spatříme v pěti týdenících současně, a k tomu ještě ve *Zlaté Praze*, která je rovněž týdeník, a pak v *Rudých květech*, které jsou čtrnáctideník. Dokonce jsou i další možnosti. V našich malých poměrech bylo by jistě tedy zdravo, kdyby aspoň zmíněné tři konkurenční týdeníky, které věnovány jsou obrázkové informaci ušlechtilějšího druhu, specializovaly se nějak v hlavní části, ponechavše menší část časovým obrázkům, bez nichž nemohou se snad obejít. Zdvojnásobily by takto nejméně svůj informační význam. Mohly by jej však dokonce více než ztrojnásobiti, kdyby daly výhost všem bezvýznamným, stereotypně se opakujícím výjevům ze zábav vysokého panstva nebo ze života lhostejných spolků a podobným obrázkům, jež jsou si podobny jako vejce vejci, nepoučují a těšiti mohou jen nejzaostalejší vkus. Jakmile jde o nicotné nebo špatné záliby obecnstva, má seriózní časopis vždy uvažovati spíše, bude-li takovou špatnou věc někdo postrádati, nedostane-li jí, než že se bude líbit, ocitne-li se v listě. Kdyby naše časopisy chtěly, zmizelo by z nich velmi mnoho špatného, aniž by to někomu chybělo. Vkus obecnstva jest námi diktován více, než si obecně myslíme.

Druhou vadou těchto obrázkových listů jest textová výplň, hlavně beletristická. Hloupá rýmovačka nebo povídačka nebo pleskačka, která chce být feuilletonem, zkazí člověku často radost z obrázků docela pěkných a zajímavých jen proto, že jí tu člověk cítí, i když jí nevěnuje další pozornosti. Kdežto doprovod k ilustracím bývá velmi často zcela nedostatečný.

Karakteristický vývoj od ilustrovaného měsíčníku vzdělávacího a beletristického k čtrnáctideníku obrázkově-informačnímu prodělávají sociálnědemokratické *Rudé květy*. Jako všemu konání sociálnědemokratickému neškodilo by ani jim méně napo-

³ *Týden světem. Obrazová revue pro život kulturní*, vyd. Alois Wiesner (1913–1914).

⁴ Neumann pravděpodobně odkazoval k časopisům *České ilustrované listy* a *Nové ilustrované listy*.

dobování způsobů „měšťáckých“ a více svéráznosti. Vzpomněl jsem si na ně nedávno, když jsem se probíral posledním číslem *Stylu*, věnovaným sociálnímu umění, vlastně sociální, zejména továrenské architektuře. Jakou hymnu práce zpívaly mi tyto tovární kolosy, například překrásná obluda Behrensovy frankfurtské plynárny, a s jakou vyzývací ironií hleděla na mne přítom brutální ženská věznic z Würzburgu nebo vojenský kriminál berlínský! A tak jsem si myslel, jak by to bylo pěkné, kdyby takové *Rudé květy* chtěly nebo mohly cele, rázně, pevně a bez kompromisů věnovati se promyšlenému skládání písně práce z obrázků. Mívají ovšem často obrázky z dělnického života, z továren atd., ale je to vše nějak náhodné, nezajímavé, neredigované k sociální výmluvnosti, která by mohla dojímati i uchvacovati...

To už jest ostatně má slabá stránka, že rád blouzním o tom, co by lidé mohli, kdyby chtěli a kdyby snad bylo všude méně překážek.⁵

Tedy s těmito výhradami považuji informační obrázkové časopisy za zcela užitečné a dobré, nehledě ani k tomu, že nic na světě, a hlavně mravokárná rozhořčení nikoli, neodstraní prozatím tohoto přívalu obrazů, obrázků, obrážek, jenž poroste a poroste a přes všechny své příliš lidské nedostatky bude požehnáním, roznášeje slávu života ze všech končin do všech koutů, napomáhaje člověku k pocitu jednoty se vším, co jest a plyne.

Vytýkají také této obrázkové záplavě, která, jakž přesvědčen jsem a již jsem řekl, jest teprve v počátcích a slibuje nám přinejmenším veliké deníky obrazově informační, vytýkají jí, že odvrací lidi od „seriózního“ umění a od „seriózní“ literatury, jako kinematografům vytýkají, že odvrací od „seriózního“ divadla. To je výtkota sotva správná, dobře-li o ní přemýšlíme. Je přece naprosto nemyslitelné, že vážný milovník dobrého umění, dobré četby, dobrého divadla dá se od těchto věcí odvrátiti obrázkovými týdeníky nebo kinematografickými produkcemi. A na druhé straně nestane se přece pražádné neštěstí, odvrátí-li snad někdy průměrného občana nějaký *Český svět* nebo nějaké kino od toho, co se obecně nazývá seriózním uměním, divadlem, literaturou. Naopak, z průměrného malování, psaní a hraní, jež jest v dosahu tohoto člověka, má on mnohem menší užitek i požitek než z pestrých informací ilustrovaných časopisů a kinematografických divadel. Jest ovšem možno, že v jistých kruzích vytlačují časové týdeníky obrázkové jinou časopiseckou literaturu, například „seriózní“ týdeníky lite-

⁵ Neumann v této době již delší čas sám a od léta 1914 spolu s bratry Čapky a nakladatelem Františkem Borovým uvažoval o dobře vypravené obrázkové revui, která na jaře roku 1915 nabyla konkrétní podoby nejen co do vzhledu i obsahu prvních čísel, ale měla i své jméno – „Nové Čechy“ (srov. také Viktor Dyk – S. K. Neumann – bratři Čapkové, *Korespondence z let 1905–1918*. Praha: ČSAV 1962; Václav Štěpán, S. K. Neumann a nakladatel František Borový. *Literární archiv* 2, 1967). V uskutečnění tohoto projektu zabránil Neumannovi odchod na vojnu. Své tehdejší plány básník realizoval po válce jednak v prvních dvou ročnících *Června* (1918–1920), jednak v *Reflektoru* (1925–1926). Ediční pozn. M. Chlábkové, viz S. K. Neumann, *Rozumět umění*, s. 487.

rární, jako jest *Máj* nebo *Zvon*; ale smysl toho jest jen ten, že takto dostávají se lidem do ruky časopisy, jež jsou se zájmem a užitkem prohlíženy, místo časopisů, které se povalovaly v domácnosti nečteny, anebo byly-li někdy čteny, smrtelně nudily. I v těchto kruzích musí býti přece nějaký pokrok.

Lidové noviny 21, 1913, č. 306 (8. 11.), s. 1–2.

Karel Čapek – Josef Čapek

BIOGRAF

Modernímu obecnstvu bylo dáno nové jeviště: světelný čtyřúhelník vržený na kolmou stěnu. V tomto čtyřúhelníku je uzavřen pohyb; lidé tam chodí a jednájí, stromy se prohýbají větrem, zvířata se plíží nebo klusají a veškerá příroda živa i neživa se zde pohybuje všemi svými fyzickými úkony. Pohyby se seřazují v dramata nebo frašky; lidé se zde tragicky zmítají, přechájí před někým nebo pronásledují někoho, vrhají se do vody, ze skal a do nebezpečí, bijí se o život, překonávají nejhruzáplnější překážky, štvou se, vyhrávají nebo mrou. Milieu, to jest skutečnost; bambusové háje, města, hrady, moře a země, vše je zde fyzickou realitou se všemi nejhmotnějšími predikáty a sugestivními detaily kromě barvy. Kdo by mohl nevěřit v tuto skutečnost tak dokonalou, tak bohatou a tak pohyblivou? A kdo vůbec nebude překvapován a přesvědčován optickou a sluchovou realitou budoucích zdokonalených kinetofonů,¹ jež každý pohyb budou doprovázeti zvukem, každou ránu úderem a každé hnutí akustickým dokladem? Pak sugesce bude nepřekonatelná a iluze zcela úplná; hra stínů bude se zdát větší pravdou než hra skutečných, materiálních herečů.

Neboť zatím druhý čtyřhran, staré hieratické jeviště, vyčerpává své poslední možnosti v prknech, plátně a kaširování. Skoro čtyři celá století se vyvíjí, uplatňuje a zdokonaluje to, co je zvané divadelní technikou; po čtyři století trvá zápas o realitu v jevišti nebo o iluzi v hledišti. Nyní během asi čtyř let biograf předhonal tato čtyři století a zmocnil se vší reality, zmocnil se iluze, zmocnil se komiky i tragédie, zmocnil se forem, pohybů a dramatickosti forem i pohybů a budoucně i slov a hudby.

Není pochyby, divadlo má v kinema nového a velmi bezohledného konkurenta; svede snad již scéna rozhodující soutěžný zápas s projekčním aparátem? Sotva by mohlo dojít k tomuto příliš nerovnému zápasu; divadlo a kinema se mnohem spíše

¹ Čapkové tento výraz pravděpodobně odvodili od Edisonova „kinetofonu“, synchronizujícího obrazový projektor s fonografem, ale mohl vzniknout také jako fúze slov kinematograf a gramofon. Není vyloučeno, že Čapkové někdy v letech 1906–1908 navštívili např. pražské projekce mluvicích filmů Oskara Messtera, které byly založeny na principu spojení kinematografu s gramofonem.

rozdělí nevyslovenou úmluvou o svá existenční práva. Stíny nikdy nebudou mít věčné lidské srdce; stíny budou psát na plátno vždy jen vnější obrysy člověka a vnější ražbu tragik a osudů; nebudou cítiti, trpěti, milovati a mítí vášně; stíny lidí nebudou dynamické, budou jen kinetické. Zato divadlo *snad* se omezí ve svém optickém realismu, ve své výpravné snaze; scéna se zjednoduší, zvětčí a zpřísní, vše přespříliš viditelné ustoupí tomu, co je pouze cítitelné, a na této půdě bude vystupovati veliké vnitřní cítící nebo trpící lidství.

Zatím však biograf nastoupí cestu svých neomezených možností. Dokonalé kombinace filmů kladených přes sebe,² retuše, obratné aranžování, rychlé výměny předmětů a scén odstraní hranici mezi fyzicky možným a nemožným. Pro kinema není nic nemožného. Zde se uvolňují neživé předměty, hýbají se a jednájí; figurka nakreslená dětskou rukou oživne a běhá po světě; je stíhána osudem, žije třeba tragicky a umírá; lvové vyrazí ze své klece a pobíhají po městě; láhev může oživit, státi se člověkem nebo psem a opět zaniknouti ve světelném čtverci; anebo zde vystupují lidé a propadají nejstrašnějším nebo nejgrotesknějším osudům. Pro kinema neexistuje žádný přírodní zákon tíhy, pohybu, neprostupnosti a možnosti.

Nejpodivuhodnější však jest, že všechno, cokoliv se zde děje, vše absurdní, nemožné a nesmyslné je tuto viděti jako fyzickou a nepopíratelnou skutečnost, kontrolovanou očima a budoucně i sluchem. Nejvýstřednější dění se zde odehrává tak zevrubně a postupně, s takovým počtem věcných a určujících detailů, že žádná skepse není dosti předvídatvá, aby se nepodivila, aby nebyla otřesena, aby nepocítila nejnesmyslnější moci nad touto rafinovanou a nesmyslnou realitou.

Zásobeno těmito všemi technickými možnostmi, plno naděje pro veškeru svou volnost a neomezenost, čeká kinema na svého génia. Potom budeme viděti svrchované kruté a tragické příběhy, vysněné nejperverznější fantazií a realizované se satanskou přesností a zálibou; budeme pak zmítáni zcela novými děsy a nově silnými dojmy; veškerá krutost nejrafinovanější literatury bude předstížena nadskokem o celou realitu. Nebo se budeme dívat na nové zázraky, na novou magii překonávající všechny fyzické zákony, že žádná doba, ani ta nejdětinštější a nejpověřivější, nesnila nikdy o takových výstředních a krajních divech, jaké budeme viděti my; tak vznikne cosi, téměř moderní pohádka pro dospělé a zvrácené lidi. Budeme též viděti novou a nebývalou komiku, již bude možno posloužit si vším nemožným a nejvymyšlenějším. V budoucích kinematografech dožijeme se toho, že budou se před námi dítí téměř fyzicky bájky, jež kdysi byly jen fantasticky a nesmyslně vymyšleny. Bude možno, že bude pro nás mluvití neživý svět slova nikdy neslyšená. Tak bude moci vzniknouti

² V dnešní terminologii se tento trik nazývá dvojexpozice, tj. spojení dvou snímáných obrazů pomocí dvojího exponování téhož úseku filmového pásu.

zcela nová grotesknost: nejvýstřednější grotesknost akustická. Snad se dočkáme toho, že trhané růže budou křičeti, kameny budou zpívati, koně počnou kázati a lidé se ozývati nejkrásnějšími kornetovými hlasy. Co všechno je zde ještě možno? Neboť světelný projekční čtverec bioskopu³ má schopnost státi se nejen novou scénou, nýbrž i novým světem, neomezeným materiálními možnostmi a zákony tohoto světa.

Na prvním místě však má schopnost státi se půdou pro jistou novou fantazii neboli pro jisté nové umění, dočkámeli se toho, že se bioskop bude jednou právem nazývati uměním.

Stapa 1, 1910, č. 19 (4. 11.), s. 594–596.

³ K termínu bioskop viz vysvětlující poznámku k článku Václava Tilleho v této antologii na s. 85.

Karel Čapek

STYL KINEMATOGRAFU

Jsou již lidé, kteří považují biograf za nutnou potřebu dnešního člověka, jenž prý příznačně potřebuje krátké, rychlé a napjaté zábavy uprostřed svých dlouhých zaměstnání nebo ve své ještě trvalejší neinteresanosti, která ho stravuje. Avšak je-li už tato zábava tak naléhavě potřebná, má svůj nutně stísněný charakter: je zcela pomíjivá; týž film dvakrát opakovaný nás ubíjí nudou a vidět víckrát filmové anekdoty téže branže se stává trýzní. Odtud expanzivní povaha dnešního kinematografu. Neustále musí vypouštět do světa něco nového a nevidaného; operatéri rozlézají se po celém světě, dramaturgové filmů vymýšlejí nové senzace a hledají nové scenerie, filmové společnosti předhánějí se výpravou, počtem komparserie, překonanými obtížemi a rekordními výkony; tak výpravný náklad roste do nesmyslnosti a invence stává se den ke dni složitější a rafinovanější. Dnešní snahou filmových podniků je stále pokračovat hranice dosaženého, realizovat obrazy včera nemožné a usilovně rozšiřovat oblast svého podnikání. – Podobně před dvaceti lety divadla byla štvána horečkou výpravných her a vyčerpávala všemožné prostředky divadelní mašinerie až k naprostému omrzení; a ještě dnes operetní revue pařížské a berlínské ukazují analogní honbu za stále novým a skvělejším scénickým překvapováním. Ovšem kinema, experimentující se skutečností spíše než s divadelní iluzí, má nepoměrně širší pole a bohatší zásobu možností; ale přece jeho rapidní rozvoj může se dít jen k jistým limitům, za nimiž nutně nastává vyčerpání. I oblast optických triků, jichž se přítomně biograf chápe, je omezena hranicemi, k nimž se již nyní groteskní humor kinematografický povážlivě přibližuje.

Je zřejmo, že tento překotný vývoj pramálo přispívá ke konsolidaci kinematografu, jenž nicméně vzrůstá co do popularity a zdomácnění ve veškerém obecnstvu. Přirozeně ozývají se pak reformátoři a volají po stylu čili po umění v kinematografu; jiní zdůrazňují pedagogickou roli světelných obrazů, což není myšlenka zcela pošetilá. Dále kinema samo objevilo pro sebe správnou a trvalou oblast: je to kronika světa, obrazy z dalekých zemí, přehlídky vojska, návštěvy králů a prezidentů, slavnosti a velké veřejné úkony, život lidí v Africe nebo Americe, vše to, co interesuje dnešního člověka, jenž chce všechno vidět a poznávat. Velmi nešťastnou reformou je však

zliterárnění biografu; znova a znova stává se předmětem pokusů přenést na filmy celé romány, jako *Bídníci* nebo *Quo vadis*; byl učiněn experiment provést kinematograficky složité psychologické drama *Jiný člověk* v režii Lindauově se slavným hercem Bassermannem.¹ Brzy dočkáme se celé kinematografické literatury, velkých románů a historických kusů, Shakespeara a Ibsena na filmech. Bude to velmi stupidní podívaná; budeme viděti výborné herce, jak marně se namáhají všemi prostředky rafinované a realistické pantomimiky proraziti tíhu mlčení ležící na jejich hře, jak se vyčerpávají, aby uměle rozdrobili v pohyby a úkony to, co mluvené slovo vyjádří striktně a jednoduše. Trpělivý důvtip režisérů bude se zaměstnávat zbytečnou prací, jak vyplatat a parafrázovat literární obsahy, jak rozvést do detailů optický povrch dramatu a jak co nejlaději překonat obtíže tohoto neužitečného dělání surogátů. Tato literární nebo teatrální reforma kinematografu je velkým a zbytečným omylem; kinema nikdy se nestane literaturou, ba ani ne herectvím; neboť běžící kůň nebo fotografovaná vysoká osobnost je v kinematografu mnohdy stejně dobrým hercem jako nejlepší mim. Kinematograf má příliš zřetelný ráz skutečnosti, než aby se v něm mohlo herectví uplatnit čistě jako umění.

Avšak není pochyby, že bylo by možno vyzískati z biografu zájem do jisté míry umělecký nebo stylový. Avšak aby kinema dosáhlo toho cíle, muselo by nalézt své vlastní formální prostředky a jistou výraznou autonomii; to jest, muselo by přestat být surogátem literatury nebo polovičatým divadlem, aby se stalo čistě a ryze kinematografem; jeho pokrok k stylu je možný jen na jeho vlastní základně. Zde je široké pole nové a vskutku tvořivé invence, která nedála by se již do šířky, nýbrž do hloubky. Ježto kinema podává *obrazy*, byla by tato invence v podstatě výtvarná, nikoliv literární. A tu vidíme, že kinematograf má význačně své a zcela vlastní výhody, které nalézáme roztroušeny v dnešních filmech a jež bylo by možno čistě vypracovati. Především jeho látkou není divadelní hra, nýbrž skutečnost; a tato skutečnost je kinematografické operaci přístupna nejen v nekonečné rozmanitosti jevů, nýbrž i v *nejrůznějších stupních*; daný děj může být zobrazen bližší nebo vzdálenější, více nebo méně podrobný, malý nebo zvětšený, třeba i mikroskopicky promítnutý, tedy v různých stupních viditelnosti, naléhavosti a intenzity. Kinematograf není omezen na takzvanou *ideální distanci*, jež je zákonem dnešního divadla; naopak jeho prostřed-

¹ Adaptaci divadelní hry Paula Lindaua *JINÝ ČLOVĚK* (Der Andere, 1913) s Albertem Bassermannem v hlavní roli ve skutečnosti režíroval Max Mack, Lindau pouze napsal scénář. Z dobových adaptací románu Henryka Sienkiewicze vzbudil v Praze roku 1913 pozornost italský velkofilm *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912), který od 14. března do 3. dubna, tedy dva měsíce před zveřejněním Čapkova textu, uvádělo Lido-Bio; neméně úspěšné *Bídníky* (Les Misérables; Albert Capellani, 1912) podle Victora Huga promítal od 25. října do 14. listopadu 1912 pražský biograf Orient. Srov. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. I. Praha: Československý filmový ústav [interní tisk] 1988, s. 207, 211.

kem jsou *distance velmi reální*, vyjadřující jisté *věcné i psychologické relace* mezi divákem a obrazem. Neboť ony svrchu řečené „stupně“ skutečnosti jsou zároveň vyšším nebo nižším stupněm zájmu, součinnosti a pozorovatelské intenzity divákovy. Někjaká věc nebo nějaký děj rozevírá se před divákem biografu jako vějř: divák vidí věci z více vzdáleností, přistupuje k nim, pozoruje je v nejtěsnější blízkosti, přehlíží celek nebo upíná se k nějaké části velice zvětšené a krajně aktualizované. (Příklady z novějších filmů: při scéně krádeže objeví se náhle veliký obraz ruky, jež pomalu otvírá zásuvku a vyjímá hodinky. Jinde aparát promítne ohromně zvětšenou hlavu s výrazem bolesti a rozhodnutí ve chvíli psychologicky svrchovaně závažné. Na jiném místě je scéna odjezdu; přijede drožka, pak je provedeno nastupování s největší podrobností, pak následuje odjezd předlouhou ulicí. Takových příkladů je mnoho a jedná se jen o systemizování těchto postupů. Všude tu překvapuje *zevrubnost* lidského konání, kterou normálně přehlízíme, a rovněž neobvyčejná *výraznost* věcí i lidských pohybů, kterou si jinde tak neuvědomujeme jako zde.) Lze-li tento proces zvat analytickým, je to zvláštní analýza, jež věci nezrušuje; je to sui generis realism: nikoli běžný, nýbrž intenzivní realism, který daleko překročuje obvyklé pozorování skutečnosti. V životě díváme se na věci sumárně a zběžně; naše vjemy dějí se zpravidla ne dbale a povrchně, bez zájmu proniknout skutečnost hlouběji a zevrubněji; netočíme se kolem objektů a jdeme jen mimo ně, spokojujeme se náhodným a letným pohledem na věci dějící se nebo trvající okolo nás. A právě zde mohla by nastat úloha kinematografu: ukázat nám novou vizi skutečnosti, složitější, výraznou, zevrubnou a rozloženou, podat nám předměty intenzivního vnímání a nevyčerpatelného zájmu. Čím dál by kinematograf v tomto směru překračoval povrchní realism běžné sumární vize, tím duchovější a stylovější by se stával; neboť v každé věci tkví něco neobvyčejného, co postřehujeme, jakmile odložíme obyčejný způsob vidění; toto neobvyčejné, to je naléhavá plnost vnímané skutečnosti a zároveň intenzita a novost našeho zájmu.

Důležité je, že látkou kinematografu je skutečnost jak ve své šíři a plnosti, tak v různých stupních intenzity; v obou směrech je to látka tak ohromná, že vlastní úlohou kinematografu by pak bylo organizovat a vymezit ji ve výtvarném smyslu. Jmenovitě ona v rozsáhlých hranicích měnitelná intenzita skutečnosti poskytla by tvořivému duchu široké pole pokusů a zcela nových výsledků. To nebylo by již efektní aranžování scén okem praktikovým, nýbrž opravdová činnost myšlení a metodické vnímavosti, jež sama hledí vydobýt z věcí senzace pokud možno nejsilnější. Opravdový skladatel filmů, vycházející raději od dějů elementárních než divadelně složitých, komponoval by s velikým štěstím právě ony různé stupně skutečnosti, jež vznikají přibližováním, zvětšováním, zevrubností, otáčením a četnými jinými prostředky, aby docílil onoho intenzivního a nadobvyčejného realismu, jenž měl by hodnotu stylu a který je vynikající předností biografu. Jeho metodická práce směřovala by k tomu, dát věcem ráz nikoliv zběžný, ale nejvýraznější a nejintenzivnější. Tím byl by mrtvý realism fotografie přehodnocen v něco vyššího a duchového, co nebylo by již pouhou

reprodukcí viditelné skutečnosti. Není pochyby, že ráz obrazů takto získaných byl by čistě moderní, vnitřně příbuzný moderní prohlédavosti a chuti a zájmům dnešních lidí. Umění takového skladatele nemělo by tedy jenom scénovat nějaké děje a dát jim kontinuitu, spád a jasnost, ale zasahovat přímo do diváka, zpracovávat jeho zájem a vnútit mu nadobytě silné, pronikavé a plné vnímání. To není již role filmového praktika, spíše však psychologa, který nadto musel by v sobě mít schopnost jakési intuitivní pronikavosti.

Styl 5, 1913, č. 5 [červen], s. 146–148.

Karel Čapek A. W. F. CO.

Ten veliký, silný muž je Holbrook Blinn, americký kinoherec – či nikoliv: nakladač v přístavu, muž s doutníkem, povaleč v barech a na slunci, líný atlet a mistr boxer; tak líný a tvrdohlavý, že ani přítel v klerice ho nepřemluví k lepšímu životu; oba se pak courají po nábřeží a dívají se na krásné zámořské lodi. Doma mistr zápasník umývá matce nádobí a my, diváci, se usmíváme, že má tak dobré srdce.

V baru se uzavírají sázky na nastávající boxmatch a my s radostí vidíme mnohé americké tváře; všichni se hrnou na podívanou; my však nejsme v první řadě diváků, nýbrž jen mezi nohama předních řad vidíme tančící na zíněnce nohy boxerů; nebo rychle vystoupíme na galerii a vidíme z nadsledu jen plece zápasníků; hudba hraje k tomu unylý valčík.

Z vyhrané sázky zařídil si bar; vidíme jeho kamarády nakladače; ale jeho plán je založit velkodovoznictví a zničit v soutěži starou firmu, pro kterou dříve pracoval jako dělník; zatím jen okem dobyvatele pohlíží na ohromné lodě a přístavní sklady newyorské.

American World Film.¹

¹ Americká společnost „World Film Corporation“ vznikla roku 1914 primárně jako distributor nezávislých produkcí, ekonomicky ji řídil Lewis J. Selznick, další členové vedení William Aloysius Brady a Lee Shubert pro ni produkovali adaptace divadelních her; jejím nejnámějším režisérem byl Maurice Tourneur; zanikla po první světové válce. Na domácím trhu byla významná tím, že již koncem války obnovila přísun nových amerických filmů, jejichž dovoz pod tlakem válečných událostí a rakouských obchodních omezení nejprve stále více vázl a pak definitivně ustal roku 1915. Její výrobky, které začaly do Prahy přicházet v roce 1916 přes Švýcarsko a Vídeň, si rychle získaly oblibu pro své senzační příběhy, realismus a výrazné filmové herectví; tato popularita mohla mít u českého publika také národnostní aspekt, protože většinu distribuční nabídky tehdy tvořily rakouské a německé filmy. První film A. W. F. Co. v Praze uvádělo 22.–28. září 1916 kino Orient – SRDCE VE VYHNANSTVÍ (The Hearts in Exile; James Young, 1915); pak následovala řada dalších, kromě titulů jmenovaných K. Čapkem např. HONBA ZA DOLAREM (The Almighty Dollar; Robert Thornby, 1916), TRILBY (Maurice Tourneur, 1915) a TVÁŘ V MĚSÍČNÍM SVĚTLE (The Face in the Moonlight; Albert Capellani, 1915). Srov. Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London – New York: Routledge 2005, s. 702;

Ta spanilá dívka je Alice Brady, kinoherečka, dcera starého velkodovozníka a kouzelný květ bohatství. Není vlastně krásná, každá třetí dívka je hezčí, ale jak to říci? Žádná není spanilejší, nikdy jsme neviděli chování sličnějšího.

Mistr boxer, plebej všech plebejů, ji miluje. Síla se uchází o krásu. Král Američanů bojuje o své štěstí.

A dále, dále se rozvíjí film.²

Ale ty, jenž tu sedíš, tak jako bys byl v divadle nebo na koncertě, proč tě to vzrušuje, proč tajíš dech, když vítězný mistr strašně a klidně trpí marnou láskou? Vždyť je to jen film, němohra stínů a surogát dramatu;³ o málo více než stíny, jež dítě rukama vrhá na zeď; lžiumění, němota, klam a senzace; ani obraz, ani divadlo, ani koncert, jen film.

A. W. F. Co. uznává pořádek a spravedlnost stejně jako divák; její film neobejde se bez povahy jako řecké drama bez Osudu; pro ni je veřejné soudní řízení projevem světového řádu.

Z urozeného optimismu miluje A. W. F. Co. dobrý konec. Jen čas od času zfilmuje smutně končící romány evropské, snad aby odhalila rozervanost Starého světa. Její vlastní, domácí obor je však pln důvěry: vše dopadne dobře, tak nabádá americká filozofie.

A. W. F. Co. nevrhá stínů na život. Její životní názor je pevný a rytířský. Těší se ze schopných a čestných mužů, kteří dovedou dobře nésti své povolání i své šaty, ať je to frak či dělnické plundry; těší se z jejich fyzické zdatnosti i z jejich morální povahy. Žena však je tvor slabý a sličný.

A. W. F. Co. pohlíží na ženu s city smíšenými z úcty a z tajeného vědomí mužské převahy. Především vidí ji spanilou, nevyčerpatelně spanilou v tisícerých drobných pohybech života. Za všech okolností nalezne čas zahlédnout kradmo a se zachvěním její oči, střevíček v záhybu šatů a tajný pohled do zrcadla, ženu, jak se pudruje a strojí, jak ve společnosti žvatlá a hraje v karty. A. W. F. Co. miluje eleganci a zdobívá své ženy peřím jako indiánské náčelníky, a nejen peřím: kouzlem rozkoše a bezděčnosti.

Prohlašuji tímto, že Alice Brady je nevyrovnatelná.

Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. Sv. I. Praha: ČSFÚ [interní tisk] 1988, s. 248, 283–284; týž, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky 1906–1939*. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 11.

² Čapek zde popisuje sociální drama *Trustový král* (*The Boss*; Émile Chautard, 1915) s Holbrookem Blinnem (jako Michaelm R. Reganem) v jeho první hlavní roli a s Alice Brady (jako jeho ženou Emily Griswoldovou). Film vyrobila společnost William A. Brady Picture Plays, Inc. a distribuovala World Film Corp.

³ Film byl natočen podle divadelní hry Edwarda Sheldona *The Boss* (1911); Holbrook Blinn vystupoval v jejím jevištním zpracování, které také režíroval spolu s Williamem A. Bradym, producentem filmu.

A. W. F. Co. miluje New York, automobily, přírodu a děti, společnost, bohatství a rodinu; největším statkem je láska a manželství, nejkrásnější legenda je o lásce a síle, jediný smysl života je láska a štěstí.

A. W. F. Co. odmítá napodobiti jevištní drama se vším všudy.

Zavrhuje falešné kníry, paruky, kulisy, divadelní stroje a zdaje.

Rovněž odmítá rozdělení světa na hlavní a podružné úlohy, na aktéry a staty, na dobré herce, kteří hrají milovníky, a špatné herce, kteří hrají sluhy. Uznává jen dobré milovníky a dobré sluhy; nahodilý chodec, který se sotva mihne v pozadí filmu, musí být mistrný chodec, nenucený a podivuhodný, hýřící realistickou invencí.

A. W. F. Co. věří absolutně ve skutečnost zevního světa: Co je viděti, je skutečné, a čím lépe je věc viděti, tím skutečněji se nám zjeví. A tu učinila A. W. F. Co. nový objev: Čím skutečněji se nám věc zjeví, tím je podivuhodnější a kouzelnější.

Tím objevem je vytčen směr A. W. F. Co.: invence zjevů, fantazie skutečnosti a magické odhalení viditelného světa.

Nejnepředvídanější pohyb je pohyb přirozený, nejzáhadnější všech pohybů je bezděčnost. Ale i každá věc má svoji fyziognomii bezděčnosti; jsou okamžiky, kdy se zjeví tajuplně a působí skoro fantasticky svou holou a podivnou věčností. Bývají chvíle, kdy nás věci našeho pokoje, vlastní náš stůl či lože nebo i vlastní ruka, překvapí svým vzhledem, kdy na nás naléhavě vystoupí a vysunou se z otřelé plochy zvyku. Toto překvapující, dětské vidění je kouzelný vid skutečnosti.

A. W. F. Co. miluje skutečnost a nikdy není syta toho přesvědčovati o ní; stejně vykrojí scénu a ukáže ji celou, ukáže ji z více stran, vezme jednu dvě tváře a zvětší je do monstrosnosti, přihlédně k nim se vzrušenou a naléhavou těsností; až strašně všimne si jejich úleku či bolesti; a náhle ukáže, co je současně venku, za stěnami domu; odhalí celý New York.

Fotografuje ulici; ulici jede automobil, řítí se, zatáčí; uvnitř sedí a chvatně se pudruje sličná žena; muž potlačuje zívnutí, jiný se zamyslí; opět zjeví se celá dlouhá ulice, kde mizí automobil. (MOTÝLEK VĚTREM ZMÍTANÝ)⁴

Mladý muž vzpomíná na svou lásku; vzpomínka stane se obrazem a přelud i skutečnost, přítomná trýzeň i rozkoš vzpomínky promítají se vjedno, v *stejnou vidinu*. (DÁMA S KAMÉLIEMI)⁵

⁴ Drama z vyšší společnosti A BUTTERFLY ON THE WHEEL (Maurice Tourneur, 1915) s Holbrookem Blinnem v hlavní roli (Mr. Admaston); film vyrobila Shubert Film Corp. a distribuovala World Film Corp.

⁵ Ve filmu CAMILLE (Albert Capellani, 1915), adaptaci románu Alexandra Dumase, nevystupuje H. Blinn ani A. Brady; vyrobila jej Shubert Film Corp. a distribuovala World Film Corp.

Blanka Gordonová hájí se před soudem: nyní ukáže se celé auditorium, nyní sám tribunál; tu, těsně přiblížena, vysoká žalovaná; soudce, nadživotně zvětšen, zvoní; žalobce tluče pěstí do stolu; zvedá se advokát; přísahá korunní svědek; tuto je Blanche manžel, tam její přítelky. Blanka mluví a na plátně promítá se děj, o němž vypovídá. Blanka lomí rukama chvatným pohybem zoufalství; žalobkyně jí odkyne rukou: to na nás neplatí. — (UTRPENÍ BLANKY GORDONOVÉ)⁶

A. W. F. Co. pracuje s výpravnou šíří; zálibně prodlí u detailů a zmonumentální je jako Homér Achillův štít. Chce-li už vypovědět lásku a tíseň muže, ukáže, jak skloní se s nenadálým úsměvem lásky k cizím dětem, a věru, zřídka jsem se dočetl jímavějšího vyznání lásky. — Chápatí takto každý děj v jeho bezděčných zjevech předpokládá ohromující znalost světa.

Skutečnost je veletok a každý okamžik je nevyčerpatelný. Divadlo jej zjednoduší. Film jej rozčlení. Propátrá jej mnoha průhledy, zpěvračí jej; ale kamkoliv pronikne, nalezne opět nejednoduchost a nevyčerpatelnost: nikdy nelze se do konce dohledět lidské tváře a mimiky.

Čtností divadla je ekonomie. Film je protiva divadla, jeho silou je neekonomie, mrhání a nadbytek; teprve pak, když je nejméně divadlem, stává se novým a divným požítkem, novou a fantastickou podívanou.

Ve skutečnosti není jednoty ani ekonomie. Každý skutečný děj je shluk nespočetných událostí, náhod a skoků; příčinná souvislost i divadelní souvislost jsou výmysly stejně umělé.

A. W. F. Co. zřídá se jednotné příčinnosti, jednoty děje, jednorozměrného času a nehybného zorného bodu. Každý děj chápe jako shluk, který se děje tu a onde, na mnoha místech, skočmo, současně nebo ve více časech. Každou věc lze dokola obejít a vidět ji zblízka nebo zdáli a teprve těmito změnami je obeprána její překvapující skutečnost. Nevyčerpatelné je bohatství zjevů, jež svět podává filmu, a nelze je už stlačit v racionální jednotu. Na její místo nastupuje rychlost a plnost; neboť i skutečnost děje se rychle a bez mezer.

A. W. F. Co. nepodává světa, jak jej vidíme, nýbrž podává jej realističtěji, než jsme s to jej vidět; odtud podivný zjev světa ve filmu. Ve filmu stejně jako v literatuře obraz skutečnosti vzniká invencí a ne kopií. Ale invence je už tvoření a invence krásy je umění.

Krásné je chvějivé světlo, jež obestírá věci, i průhledná šed, v níž zjevy vystupují s holou monumentální věcností; žádné jiné filmy nedosahují světla krásnějšího. Světlem, výkrojem obrazu, velikostí předmětů, seskupením černí a bělí, volbou šatů a prostředí, sterou nepředvídanou invencí dociluje A. W. F. Co. nových neobyčejných

⁶ Alice Brady hraje postavu Blanche Gordonové v dramatu *THE RACK* (Émile Chautard, 1916), vyrobeném společností A. Brady Picture Plays, Inc., a distribuovaném World Film Corp.

motivů obrazové krásy. Jak často chtěl bych, aby prodlél prchající, měnivý stín; ale ty nejkrásnější obrazy ve filmu, tak jako v životě, mi unikly, dříve než jsem je mohl navěky zachytit.

Chtěl bych, aby posečkal ten sličný, nahodilý pohyb, chtěl bych se dohleděti všech podrobností, jež mi unikají každou vteřinou, a každé vteřiny, jež mizí, dříve než mým očím ukáže své bohatství; chtěl bych prodloužiti zveličenou blízkost této světlé tváře, neboť není dosti na blízkosti ani na lidské tváři.

Národ 1, 1917, č. 4 [24. 5.], s. 73–75.

Josef Čapek FILM¹

Ze všech filmů nejlepší jsou americké. Nebudu zde obsírně vypočítávat všechny jejich přednosti, o nichž bylo psáno jinde, i o tom, jak mnohé jeho povahové stránky se sbíhají s některými rysy moderního malířství i literatury, která snad i získala něco z techniky kinematografické.

Americké filmy, z nichž nesporně nejcennějších bylo těch několik málo, které jsme tu viděli od American World Film Company,² vyznamenávají se dokonalostí provedení i novým a velmi vytříbeným pojetím; jejich nejčastěji tendenční a moralistní děj je podáván s mocným a zároveň produševnělým realismem, naprosto vzdáleným jakékoli šmíry, jaké se připravují pro publikum evropské. Povšechně dobré bývají také výrobky francouzské, které se zálibou převádějí do filmu starší romány a pečují o vzorné herecké provedení; z románů třeba Dumasových nebo Sardouových o bohatém, plném a dojmavém ději dovedou Francouzové vytvořit dobrou filmovou hru; naproti tomu děje filmů německých jsou obvykle velmi řídké, vetché a neplastické a bez veškeré literární a dramatické hodnoty. Anglosaské pojetí staví nejvíce na dnešním světě, typem hrdiny bývá obvykle muž pracující, odvažující se a docházející úspěchu, ale dramatický konflikt tkví v citovém, v lásce dosažené, ztracené, znovudobývané, kdy srdce drcené křivdou dochází štěstí v odčinění a překonání zla. Nikdy však není děj moralistní tendencí přetížen ani sevřen; moralismus zdá se tu přirozenou složkou nazírání na život a nesmí být zanedbán ani v estetickém účinku: vítězstvím pravdy a dobra má děj končit. Taková uspokojivá finále nejsou ovšem žádnou novostí, ale americké pojetí nelibuje si v umělostech osudu a náhody; všude proniká zvláštní mužný a vitální rys, ideálem je síla směřující přes překážky a omyly k správnosti a dobru. Nesmíme však přitom zapomenouti také na křehkou citovost, nesenzuální vznět, vedle tvrdosti tak význačný pro anglosaskou rasu. Naproti tomu pojetí románské je vášnivější, smyslnější, člověk je spíše hračkou osudu a náhody,

¹ V prvním časopiseckém otisku podtitul: „(Z chystané knihy *Nejskromnější umění*)“.

² Viz poznámku o této společnosti k článku K. Čapka „A. W. F. Co.“ v této antologii na s. 121.

vládoucích často drtivě a bez odvolání, zlo jest mocnější a neodčitelné, tragická vina je absolutnějším elementem dramatu.

Nejblíže francouzským filmům jsou italské, jež pracují s pěknou, efektní scenerií a bývají dobře a napínavě hrány; Italové jsou rozenými mimy. Dánské a norské filmy jsou poněkud nudné a všední, jsou dělány s málem vkusu, hrány a stavěny bez tempa a bez pronikavosti; jsou vůbec příliš fabrické, lehce odbyté. Německé filmy, až na málo výjimek, spíše výkonů promyšlené režie než vlastní filmové koncepce, jsou fabrikovány zcela bez citu i vkusu, děj bývá nesmyslný, až hloupý, začasto přímo hrubý nebo zase nesnesitelně sentimentální; většinou vycházejí odtud výrobky, jež mohou uspokojit pouze ten nejnižší požadavek. Nejhůře ve frašce, která je sprostá a bez ducha a stavívá nejraději na úžasně nízkém a nedůstojném pojetí člověka i života, na hanebném přímo znehodnocování všech lidských citů a vlastností.

Netajím, že dosud většina filmové produkce vůbec je nízká, ba ohlupující, a že neslouží k ničemu dobrému. To však není důvodem, abychom nevěřili, že se nedá povznésti umělecky i morálně.

Protože jsem psal o fotografii,³ zajímá mne nyní nejvíce, jak se pěkný americký film jeví očím. Působí mnohem lépe než jiné především už svou jasností a názorností a povětšinou dobrým, šťastně vycitěným měřítkem figur i detailů vzhledem k ději. Děj je umístěn do obrazového formátu co nejvýrazněji, stále a znovu vstupuje do promítací plochy velce, plně a tak naléhavě, jak jen možno, a bývá dobře vyvážen a komponován do velmi malebných a plastických obrazů pro rozkoš oka i paměti. Kompozice vychází od přirozeného a snaží se o největší přirozenost, scenerie je velkorysá, s dobrým vkusem a pochopením volená.

U filmu jest dobře možno soustřediti (omeziti) divákův zájem skokem nebo postupně a co nejužje na samotný děj, na hlavní postavu, na její tvář, na jediný *práve* podstatný znak či rys. Figury mohou být veliké a mohou se zveličovati dle potřeby a důrazu až do velikosti třeba nadpřirozené, že je pak nazíráme více ještě a mocněji, než kdybychom je viděli z těsné blízkosti; jinde možno ději přispěti naopak užitím většího odstupu, vzdálenější perspektivy. Sugestivním posunováním a pohybem zorného pole stává se divák účastnějším v ději a u americké filmové techniky bývá těchto možností využito skutečně *dramaticky*; divákovo napětí i účast se touto vizuální dramatisací děje stupňují, film získává na dynamičnosti a bohatosti. — Můžeme tu beze všeho Američanům přiznati, že ve filmu dovedou pracovati velmi výrazně a malebně.

První možnost tedy je co nejučinněji zostřiti a soustřediti moment dramatického napětí. Současně je však možno opřítí je a uvéstí je do nejvyšší plnosti vícesměrným

³ Viz Čapkův článek „Fotografie našich otců“, který stejně jako tato úvaha o filmu vyšel v časopise *Cesta* (o týden dříve v čísle 17); o dva roky později se oba texty staly součástí kapitoly „Chvála fotografie“ v Čapkově knize *Nejskromnější umění* (Praha: Ot. Štorch-Marien 1920, s. 46–84).

prostorovým rozšířením, součinností více pohledů; tak lze děj nebo postavu nadati podle potřeby a chvíle maximem plastičnosti. Okamžik je tu možno rozložit a fixovati ve více dramatických momentech a pohledech, vzdálené okamžiky i místa lze podati v současných, bezprostředně spojených obrazech, je možno docela tvárně a plasticky a svobodně pracovati s prostorem a časem.

To tedy jsou docela nové tvárné elementy, jichž lze vytežit umělecky a výrazově k účinnům zcela zvláštním a vlastním, jichž nemůže docílit skutečné divadlo. Ostatně biograf naprosto nemůže soutěžit s divadlem, že by je napodoboval, a nemůže je v ničem nahradit, i musí usilovati o zcela svou vlastní formu, jež by se s uměním divadla poctivě a ostře rozcházela. Cítíme dobře, že filmu je i přílišné množství vysvětlujících průvodních textů jen na závadu, že příliš primitivně a nevhodně nahrazují mluvené slovo divadla a že také film, který pouze převádí opticky hotovou divadelní hru a zaznamenává jen její vnějšnost, je němý a prázdný. Technika divadla a technika filmu nemají mít nic společného a nelze je ztotožňovati. Ovšem, v obojím případě děj jest nesen herci a i pro biograf jest herci hrát co nejdokonaleji, ale ve filmu má tvárné předvedení děje zcela své a zvláštní zákony, neboť film je veškerou svou podstatou děním v prostoru.

Všechny jeho otevřené možnosti se přímo nabízejí umělecké tvorbě i zodpovědnému podání světa, k zcela novému a pronikavému zasáhnutí do dramatické hmoty, dosud tímto směrem nezpracované. Je to pronikavý a mnohostranný pohled na lidské drama, představované hercem, a na svět, jímž jest hmotná skutečnost, neboť film se může nejsnáze obejít bez kulís. Malebnost filmu může vzniknouti jen ze smyslu pro pravdivost a z nové básnické fantazie, *neboť tento náš svět a skutečnost se tu mají představovati jako bezprostřední dramatická realita*. To ovšem neleží ve vyhledaných pitoreskních a zajímavých detailech, nýbrž ve vzácném smyslu realismu, jenž nevidí v světě jen snůšku věcí, ale prostor a prostředí dramatického dění.

Americké filmy jsou skutečně dělány nejlépe, s největší vědou, s nejživějším, nejpodnikavějším citem a dosahují vpravdě nových, překvapujících a jakoby čerstvých účinků. Vstoupila tu do činnosti nová a svěží síla, jež se podjala svědomitě nového úkolu. Vynikají tedy vůbec dokonalejším uděláním. Fotografie má nepoměrně krásnější tón než třeba u filmů německých, obzvláštní jemnost a bohatou povlovnost přechodů a tím i subtilnější výraznost i klidnější světelnost a hloubku, vyniká též jasnějším, monumentálnějším vystrojením věcí v prostoru, velkorysou modelací od tmavé do světlé. Již proto se tu realita nejeví tak povrchně, malicherně a trýznivě prozaicky jako u horších filmů evropských.

Nechal jsem si říci od odborníka, že vyrovnanost tónů a vůbec veškerá ta vytříbenost práce dá se vysvětlit dokonalostí materiálu; tak třeba citlivá vrstva na deskách, filmech i papírech západní výroby je prý tenčí než u německých, a pracuje tedy nepoměrně jemněji, měkčeji a zároveň výrazněji.⁴ Myslím však, že ke snaze o zdokonalení materiálu je třeba také zvláštní pohnutky z vkusu, neboť pak by nebylo nutno

zdokonalovati pomůcky tímto směrem, kde neběží tak o pohodlí, o rychlost či lehkost práce jako o úsilí zhotoviti co nejkrásnější obraz.

V Čechách nebylo v tomto oboru vykonáno dosud téměř nic. Jestliže těch několik málo pokusů, které se tu staly, je počátkem práce další, nastává otázka, v čem asi by tu mohla naše domácí výroba soutěžit s cizí. Nemohou to býti nádherné nebo dobrodružné scenerie, jakých si dopřávají třeba filmy italské; nemohou to býti obrazy životního boje uprostřed velkých nakupenin lidských a průmyslových, jak tomu je u filmů amerických, a sotva by to mohly a měly býti kusy z vysoké společnosti, ze skvělého a bohatého prostředí, jimiž oplývá většina ostatní filmové produkce. Skutečně, mnoho rozhoduje i to, co a jaký ráz je tu dán již v přirozené životní scenerii. Nevěřím, že by bylo nutno omeziti se jen na historii a na nekonečné vytěžování staré Prahy. Jistě je velmi dobře myslitelné několik našich historických filmů, jež by si v dokonalém provedení mohly získati obecnějšího zájmu, vedle toho je však jiná otevřená cesta k původní hodnotné práci. Jest obrátiti se ve scénické i dějové koncepci od skvělé vnějškovosti k niternější intimitě, k vážnému prohloubení, k vřelému a účastnému citu pro věci méně oslnivé, pro cenu života, pro život se rodící a těžce usilující k volnosti; tu jsou u nás myslitelné pravdivé obrazy ve smyslu nejčistěji lidském a sociálním.

Cesta 1, 1918, č. 18 [4. 10.], s. 477–478.

⁴ V knize *Nejskromnější umění* doplněna nová část věty, oddělená středníkem – „také prý pracuji s větším světlem.“



Created with

 **nitro**^{PDF} professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

2. Stavba a báseň: film jako poetistický stroj

Created with

 **nitro**^{PDF} professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional



Created with

 **nitro**^{PDF} professional

download the free trial online at nitropdf.com/professional

Karel Teige

FOTO KINO FILM

MODERNÍ UMĚNÍ. Nové umění. Těchto adjektiv bylo nadužíváno a zneužíváno, z epiteton ornans stalo se epiteton constans, a posléze obě se připravilo o důvěru: nedůvěřuje se prostě novotám (vždyť instinkt obecnstva je konzervativní) a *moderní* bylo neprávem identifikováno s *módním*. Dokonce vyšlo z módy být moderním: mnoho soudobých novoklasicistů snaží se mermomocí být důkladně staromódními. Nic nestárne tak rychle jako právě modernost, poznalo se, a místo aby v důsledku tohoto poznání novota a modernost byla ustavičně obrozována, znovu a znovu napájena aktuálností a inervována aktivní životností, byly vzaty věčné hodnoty za útočiště. Egypťské pyramidy, východoasijské sochy, řecké chrámy, gotické katedrály, barokní paláce přetrvávají staletí a tisíciletí: moderní je Veliké kolo¹ nebo Eiffelova věž, a hle, dnes není již Velikého kola a Eiffelka má rovněž své dny již sečteny; Apollinaire by si musil pro svou báseň o světě „Zone“ vybrati jinou pastýřku, hlídající bučící stádo pařížských mostů, a Jean Cocteau, tento jemný, moderní a ironický duch, jenž rovněž se hlásí mezi „odpůrce modernosti“, byl by nucen pro svou rozkošnou hru „Snoubenci Eiffelovy věže“ najíti si jiné místo děje než prostředí tak kouzelné a poetické, jako je platforma prvního patra věže. Není naším úkolem dokazovati, že věčnost egyptských pyramid či dórských chrámů oproti efemérnosti Eiffelky a Velikého kola nespočívá koneckonců jinde než v materiálu: v kameni a železe; nikoliv v uměleckých hodnotách; rovněž nechceme tuto hájiti názoru, že není jiné pravdy než efemérní, který by se mohl státí opačnou krajností, aniž míníme dokazovati, že všechna takzvaná věčná díla byla ve své době krajně moderní, že soudobost je jednou z předpokladů toužebné věčnosti, že soudobý, aktuální, módní a moderní Seurat má tuto věčnost spíše zajištěnu i tenkrát, zčernají-li barvy jeho pláten, než Bougue-

¹ Zábavní atrakce, později známá též jako „ruské kolo“. Původní obří kolo, tzv. Ferris wheel, měřilo 80 metrů na výšku, mělo kapacitu 2160 osob a jeho konstruktér George W. G. Ferris, Jr. je představitel na Světové výstavě v Chicagu roku 1893 jako soupeře Eiffelovy věže, jež vyvolala senzaci na předchozí Světové výstavě v Paříži roku 1889.

reau, nečasový a povznesený.² Nemá významu a není místa to rozváděti a probíratí. Chceme jen pronéstí jediné tvrzení:

MODERNOST NENÍ PRÁZDNÝM SLOVEM, ALE VÝSADOU A VYMOŽENOSTÍ.

Netřeba toto tvrzení obšírně dokazovati. Každá, kterákoliv skutečnost světa je ověřuje, vše je argumentem *pro*. Red Star Line je cosi dokonalejšího než plavidla argonautů. Aeroplán Goliath cosi dokonalejšího než mytologická křídla Ikarova i než první montgolfiéry. Jezdíte rozhodně raději v Pullmanových vozech expresních vlaků než v idyllickém dostavníku. Radiotelegrafie je více než signalizování pochodněmi či poštovní holubi. Moderní medicína je cosi, o čem staré mastičkářské šarlatánství ranhojičství nemělo tušení. Ano, modernost, jsouc vymožeností a výsadou, je prostě vzestupem a pokrokem.

Ano, namítnete, umění nezná pokroku. Bylo vyloženo a mnohokrátě důrazně opakováno, že vývoj umění je nesrovnatelný s pokrokem ve světě. Vývoj, toť sled stálých změn, pokrok, toť vzestup a hromadění vymožeností. Ti pak, kdož nerozlišovali mezi pojmy „vývoj“ a „pokrok“ a obě ztotožňovali, tvrdili dokonce, že umění nemá vývoje a nelze prý se domnívati, že by Picasso či Derain byli vyšší etapou než Giotto, negerské sochařství či malířství krétské kultury.³

Vývoj ve smyslu pokroku existuje toliko ve věcech konkrétní životní potřeby a ve vědě, nikoliv ve filozofii a umění, nehledíme-li aspoň k tomu, že i zde ovšem mohou nastati dlouhá mezidobí úpadku. Umění pak není dnes věcí konkrétní životní potřeby. Tvar houslí například se vyvíjel tak dlouho, až byl nalezen tvar absolutně dokonalý, účelný, vyhovující, nadále neměnný a *standardní*; tu se vývoj zarazil: došlo se dokonalosti, standardu: nastalo místo typové produkci. Právě tak je a bude tomu v ostatních produktech lidské práce. Právě tak, jak je tomu i v technice, strojním i stavebním inženýrství a bylo by tomu tak i v architektuře, kdyby byla opravdu stavitelstvím, zatímco chce ctížádostivě být – aplikovaným uměním, dekorativismem. Jinak je tomu však v umění, kde prý nelze o pokroku, vzestupu a hromadění vymožeností paralelně s růstem letopočtu vůbec mluvit, a skutečně, abstraktně a absolutně myšleno, není Paul Cézanne ani Henri Rousseau o nic „pokročilejší“ a „zdokonalenější“ umělec než Chirlandajo či Fra Angelico. Ale přece je možno o pokročilosti a zdokonalení mluvit v relativním smyslu určité dominující tendence určitého časového úseku: impresionismus Monetův a Renoirův je pokročilejší než impresionismus

² Když Karel Teige tři roky po prvním vydání začleňoval tento text do knihy *Film* (Praha: Václav Petr 1925, s. 7–36), odstranil z druhé části tohoto souvětí zmírňující uvození „rovněž nechceme tuto hájiti názoru“ a „aniž míníme dokazovati“.

³ Tento odstavec Teige v knize *Film* vypustil.

Manetův nebo eventuelně, možno-li, Turnerův; poimpresionistický syntetismus Derainův je dokonalejší než prvotní náběhy u Cézanna. A co více: o pokroku v umění mohlo se mluvit ve všech dobách, kdy také umění bylo věcí konkrétní životní potřeby, kdy bylo součástí světa a života, jednou z jeho důležitých skutečností, podrobitelnou všem dobovým vymoženostem, rozsáhlým možnostem pokroku téměř bez hranic. Pohřích dnešní umění odloučilo se příliš od dnešního světa: svět i život je dnes moderní, intenzivní, zdokonalený a nadále zdokonalitelný, pokročilý a pokrokový: jeho ateliérové umění chce být nemoderní, nadčasové, nedotčené ve své absolutnosti, klasické a nezměnitelné, mystické.⁴

Předeslali jsme tyto poznámky

předně, protože jsme se snažili ukázat, že modernost, jež jest výsadou, vymožeností, pokrokem, zdokonalením, není efemérností, ale obsahuje vývoj směřující k víceméně absolutnímu zdokonalení, k *standardizaci*, ustavičné živoucnosti a věčnosti,

a podruhé, protože chceme zde hovořit o umění povýtee novém a moderním, které předpokládá vývoj ve smyslu ustavičného pokroku a zdokonalování, stálého postupu směrem k nadřazené vyšší dokonalosti, a ne vývoj jako pouhou občasnou periodickou proměnu charakteru, o umění, které se zrodilo nedávno z vědeckých pokroků a touhy lidského srdce, které není ateliérovou estétskou záležitostí, ale důležitou událostí světskou a životní dalekosáhlého veřejného významu: totiž o

KINU.

Vynález KINEMATOGRAFU obohatil umění o novou oblast, objevil nový svět, skutečně téměř doslova: objevil umění Ameriku. A jako byla Amerika známa už před Vespuccim a Kolumbem, jako nelze přičítat objev střelného prachu samotnému Rogeru Baconovi, knihtisku Gutenbergovi, jako hromosvod vynalezli Franklin i Prokop Diviš a radiotelegrafii Nikola Tesla i Marconi, tak ani kinematograf není výhradním dílem a objevem Edisonovým či bratří Lumièrů. Nikdy, přesně vzato, nelze veliký vynález přičítati jediné osobě: veliký objev není než vyústěním dlouhého kolektivního úsilí, rezultátem, který má vždy četné předchůdce a vzdálený prapůvod. Na veliké události, na velikém činu spolupracuje vždy kolektivum a vynálezce není než jedním dělníkem z této obce. Einsteinova teorie byla by nemyslitelna bez svých předchůdců.

Kino, zrodivší se nedávno z novodobého vynálezu, může přece nicméně vykázati se určitou tradicí a staletými předky. Jsou to jednak *čínské stínové obrazy*, které se zakládají na myšlence promítati pohyblivý obraz na plochý povrch, které jsou přeneseny v 18. století do Evropy; tehdy je ve Versaillu a v Palais Royal v Paříži otevřeno stínové divadlo; známí humorističtí kreslíři v 80. letech minulého století Henri

⁴ V knize *Film* Teige z tohoto odstavce vypustil všechny konkrétní příklady z oblasti malířství.

Rivière a Caran d'Ache promítají „*francouzské stíny*“ v Théâtre d'application a pak v kabaretu Chat Noir na Montmartru, delikátně kreslené a jemně artikulované siluety, vystřihávané ze zinkových plátů. A z druhé strany přímým předchůdcem kina je vynález Athanasia Kirchera *laterna magika*, jež spojena s fantaskopem, v němž se otáčejí kolorovaná sklíčka, umožní simulovati Cagliostrovi jeho zázraky a Robertsonovi ukazovati udiveným Pařížanům záhadné fantasmagorie v kapucínském klášteře:⁵ jakmile Reynaud spojí laternu magiku s praxinoskopem, je učiněn první krok k projekčnímu filmovému aparátu.⁶ Paralelně pokračují detailní objevy, přinášející nové vymoženosti v oboru fotografickém, Janssenovým astronomickým revolverem, Fayovou chronofotografií, vynálezem filmu, Edisonovým biografem a bioskopem – až 1895 promítá kinematografické snímky závod bratří Lumièreů a v Salle des Conférences na Boulevard des Capucines je otevřeno *první kino na světě*.⁷ Živoucí malba, kdysi směšná utopie nebo taj černokněžnického kouzla, stala se skutečností, jejíž prostá existence převyšuje všechna tušení: sám život vstoupil na promítací plátno.⁸ Nikdo tehdy netušil, že se zde stanovalo na prahu veliké budoucnosti; soudobé mínění soudilo, že tato představení jsou jen dočasně v oblibě a záhy přestanou poutati zvědavost obecnosti a že tato zdokonalená laterna magika bude sloužit jen vědecké práci. Zatím kino dobylo celého světa, je činně všade a všade holduje obecnostu to-muto bezpříkladně novému a smělému spektaklu; více než 70 000 kin je dnes na povrchu glóbu.

A tak kino, zrodivši se ve století nových objevů, nových světél, ve století, kdy optika, věda světla, stala se vědou zázraků, jak jí již před stoletími Descartes prorokoval, umění z ní zrozené stalo se uměním zázraků, zázrakem samotným. S úžasnou a zá-

⁵ Guisepp Balsamo (1743–1795) alias Alessandro di Cagliostro – italský okultista a šarlatán; Étienne-Gaspard Robert alias Robertson (1763–1837) – belgický vědec, iluzionista a vynálezce, od roku 1798 se proslavil představeními „fantasmagorií“, strašidelnými projekcemi laterny magiky; 1799 přihlásil k patentování upravenou laternu magiku pod názvem fantaskop.

⁶ Francouzský vynálezce Charles-Émile Reynaud (1844–1918) svým praxinoskopem promítal ručně malovaná okénka perforovaného filmového pásu, což z něj činí předchůdce kresleného filmu.

⁷ Teige odkazuje na francouzské astronomy Hervého Faye (1814–1902) a Pierra Jula Césara Janssena (1824–1907). Faye jako první navrhl způsob, jak zdokumentovat pohyb Venuše sériovou fotografií. Nicméně až jeho kolega Janssen roku 1874 skutečně nasnímal jednotlivé fáze Venušiny cesty mezi Sluncem a Zemí. Provedl to s pomocí vlastního vynálezu nazvaného fotografický revolver, jenž mu umožnil exponovat sérii 48 obrázků za sekundu v pravidelných intervalech. Ve své zmínce o biografu a bioskopu Teige pravděpodobně zaměnil Edisona s Georgem Demeným, který registroval oba takto pojmenované vynálezy roku 1895. Bioskope byl též název projektoru patentovaného Maxem Skladanowským roku 1895. Roku 1896 představila společnost American Mutoscope and Biograph Company, spoluzaložená Edisonovým bývalým spolupracovníkem Williamem Kennedym, projektor Biograph, jenž technicky překonal Edisonův starší Vitascope. První veřejná projekce bratří Lumièreů proběhla 28. prosince 1895 v Indickém salonu Grand Café na Boulevard des Capucines č. 14 v Paříži.

⁸ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

vratnou rychlostí se vyvíjí, jeho pokrok je znatelný den ze dne. Vymoženosti staletí, které vedly od čínských stínů a laterny magiky k aparátu bratří Lumièrů, jsou předstíženy několikaletým vývojem kina: srovnáte-li první francouzské filmy, ony malé výjevy a příběhy, jaké ještě dnes například promítá Variété-bioscop, s dnešním americkým seriálem či s dramatem D. W. Griffithem nebo Th. Incem režírovaným, uvidíte netušený kvalitativní postup a rychlé technické zdokonalení. Tak my, současníci prvních desetiletí slavného, velikého a revolučního 20. století, asistujeme zrodu nového slavného umění, pravého vskutku moderního a soudobého umění, mezi všemi nejživějšího a nejintenzivnějšího: novota jeho je důležitým kulturním faktorem a ne módní haute nouveauté, ne sezonní kuriozitou: jeho silná, živá a úchvatná krása mluví k publiku, které nechce být poučováno a vychovááno, ale žádá si především senzací, jako ten, kdo není připuštěn k hodům dnešní třídní pseudokultury (ach! panem et circenses...!).⁹ Nezměrná moc leží v popularitě, v lidovosti a naprosté internacionálnosti filmu, jenž hovoří k davům všech národů a ras naší planety: je pyšným hymnem světských krás a může být jednou účinnou zbraní lidských revolučních idejí.

Marcel Raval, mladý francouzský spisovatel, řekl vtípně, že moderní poezie se zrodila z Arthura Rimbauda a víly mechaniky. Také kino, jako téměř vše na tomto světě, je synem mechaniky (stroje) a lidského ideálu, avšak jsouc nástupcem zhybnutějšího a hynoucího, kdysi slavného a mocného umění divadelního a právě tak jako ono jsouc konsorciem jednotlivých umění, vyznačuje se původem daleko složitějším. Kino, jehož rodokmen po přeslici jsme sledovali od stínových obrazů k laterně magice, přes vynález daguerrotypie a chronofotografie až k objevu bratří Lumièrů, má vedle této tradice vědecké, technické a optické ještě tradici jinou, tradici, již z nedostatku lepšího termínu označíme „uměleckou“. Ano, kino je cosi jako „nadumění“: lyrika, epika, román, drama, satira, komedie, výtvarná krása, hudba, herectví, tanec, zkrátka všecka umění se tu sjednocují ve skvělou syntézu. Kino je výtvarným uměním, kino je uměním podívané (cosi jako divadlo), kino je poezií, kino je baletem střídavě i současně. Příští estetika kina, k níž dnes existují již cenné náběhy, hlavně spisy duchaplného a bystrého Louise Delluca (*Photogénie, Cinéma et Cie, Charlot*), chtějíc definovat onu zvláštní, novou a obecnou krásu, jež je vlastností filmu, musí především precizovat vztahy

KINA K VÝTVARNICTVÍ
KINA K LITERATUŘE
KINA K DIVADLU

⁹ Panem et circenses – chléb a hry; výrok římského satirika Iuvenala o politice římských císařů, která měla uspokojit lid a odvrátit jeho pozornost od aktuálních problémů. V knize *Film* vypuštěna poslední část souvětí počínaje slovy „jeho silná“.

FOTOGRAFIE zprostředkovává vztah a styk kina s výtvarným uměním, s malířstvím. Film jest uměním kinoplastickým, tak jako tanec je meloplastický, je živoucí světelnou malbou, oživeným obrazem.¹⁰ Jeho technický pokrok, tak rychlý a podivuhodný od počátků až po současné produkty, je především podmíněn pokračujícím zdokonalováním fotografie, neboť krása filmu není především ani literární, ani dramatická, ale FOTOGENICKÁ.

Reprezentanty moderního malířství jsou především Francouzi, nebo lépe a přesněji: Paříž, Montparnasse je vlastí moderního malířství.¹¹ Vlastí fotografie je dnes Anglie a zejména *Amerika*. Cabotovci¹² a yankeevé chopili se jí, dokud byla primitivní, embryonální daguerrotypií (která už v počátcích a zejména v 3. třetině 19. věku vyznačovala se určitou výtvarnou výrazností, velkorysostí a prostotou, dobrou vyrovnanou kresbou, modelací a ladnou kompozicí, zkrátka krásnými obrazovými hodnotami, které u ní bystře konstatuje Josef Čapek ve své zajímavé knížce *Umění nejskromnější*),¹³ a učinili z ní dnes velkolepý OBRÁZKOVÝ ŽURNALISMUS, fotografii reportérskou a dokumentární, která má silné kouzlo a zvláštní poezii; *moderní panoptikum*, toť ilustrované týdeníky, obrázkové magazíny Anglie a Ameriky. To, co bylo kdysi empirové obrázkářství francouzské a evropské, toť dnes obrázkový žurnál americký. A tato moderní fotografie, třebaš momentní, má do sebe právě tolik krásy jako dokumentární pracná empirová rytinka, které se obdivují nejen duchové moderní, ale i sběratelé antikvit.¹⁴ Krása fotografie, právě tak jako krása děl moderní techniky, je dána prostou a naprostou dokonalostí a podmíněna účelností: krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lidského mozku, a chcete-li, i lidského srdce; fyzicko-chemický proces výrobní, vývojky, lázně, expozice etc., to vše je dirigováno člověkem, jeho schopnostmi a dovednostmi: fotografie není proto méně lidským uměním, že schopnosti fotografový jsou ještě násobeny a kontrolovány mechanickým, bezvadně fungujícím mozkiem fotoaparátu, jenž nerad se dává znásilňovati proměnlivým vkusem salonním a jenž naopak chce krásu, estetiku a řád fotografie *standardizovati*. Zdokonalení fotografie násobí její krásu, stupňujíc jasnost, realističnost, dokumentárnost, vlastnosti, které jsou vlastním smyslem fotografie a které zra-

¹⁰ Teige zde pravděpodobně vycházel ze známé stati Élieho Faura „De la cinéplastique“ (1922).

¹¹ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

¹² Rodina Cabotů patří do bostonské skupiny novoanglických rodin, jejichž původ sahá až k anglickým protestantům, kteří založili město Boston. Teige tento termín pravděpodobně použil jako symbol tradiční severoamerické elity, aby zdůraznil, že i ona záhy pochopila význam fotografie; žádná historická spojitost mezi Caboty a dějinami fotografie není známa.

¹³ Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. Praha: Aventinum 1920. Část souvětí v závorce v knize *Film* vypuštěna.

¹⁴ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

zuje běžná „umělecká“ fotografie evropská, o jejíž nesmyslnosti se tu zmíníme. Ožijeli dokonalá fotografie na kinoplátně, na tomto šedém plátně našeho pozemského nebe, dle slov Ivana Golla,¹⁵ zjevující našim očím bez falše a lsti závratnou epopej života, vizuelní dramatickosti (fotogeničnosti) všech věcí světa, vidíte, že právě fotografie ze všech umění je nejspíše povolána tlumočiti co nejpregnantněji a autenticky rytmus, poezii, ustavičné drama dění na glóbu; filmové pásmo dovede obsáhnouti více krás světa než hymnická báseň – „Pásmo“ Apollinairovo:¹⁶ jeho lyrika není literární, nasáklá alizarinem či tiskařskou černí, ale bezprostřední a skutečností. Je skutečností. A skutečnost nepotřebuje býti opěvována, aby byla krásná, úchvatná a básnická. Jest; tedy jest úchvatná, nádherná a poetická. Légerovy obrazy strojů ani Marinettiho báseň „A mon Pégasse“ nedodaly strojům a limuzinám krásy, krása stroje a automobilu je krása skutečnosti a čisté formy, která nepotřebuje býti našminkována ornamentem či ověčena básní. Ano, *v realnosti a pravdivosti je morálnost fotografie*, ostatně pravdomluvnost platí vždy za ctnost a shoduje se s účelem, pro nějž byla fotografie vynalezena. Fotografie je vysvozením malířství z naturalismu, této páchnoucí plísně, jež rozežírala jeho pevné a konstruktivní výtvarné zákony: intervencí fotografie precizovalo si malířství svou estetiku napříště protinaturalistickou a uvědomí si snad své nové poslání, nové konkrétní úkoly a novou funkci v moderním životě. Tato zásluha fotografie o uzdravení malířství z impresionismu je nesmírná, ale malířství se fotografii zle odvděčilo: nakazilo ji impresionismem, učinivši z ní uměleckou fotografii, cosi jako umělecký průmysl, lžíumění... I v kinografii sluší se dáti přednost fotografické kultuře a názoru americkému proti obrazové režii latinské, francouzské a italské, která dovede si sice se vzácným vkusem zahrát se světlem, stínem, šerosvitem a vylouditi nádherné lyrické efekty (například ve filmech *MATER DOLOROSA*, *X. SYMFONIE*, *J'ACCUSE!* a jiných výrobcích firmy Pathé),¹⁷ ale která někdy

¹⁵ Ivan (Yvan) Goll (1891–1950) – německo-francouzský básník, který začínal jako expresionista v Berlíně, pak se připojil k dadaistům v Curychu a později k surrealismu v Paříži. V letech 1918–1924 se účastnil diskuse literátů o estetických možnostech filmu (tzv. *Kino-Debatte*) a roku 1920 publikoval manifest „Das Kinodram“.

¹⁶ Termín „pásmo“ u Teigeho označuje avantgardní techniku volné asociace veršů, emocí, myšlenek a dialogů v mnohotvárném toku básnických obrazů. V češtině tento výraz již roku 1919 použil Karel Čapek jako titul svého překladu Apollinairovy básně „Zone“ (publikované roku 1913 ve sbírce *Alcools*). Čapkovy překlady moderní francouzské poezie silně ovlivnily české avantgardní básníky, mj. Vítězslava Nezvala a Jaroslava Seiferta. Jako *Pásmo* byl později (roku 1924) pojmenován časopis skupiny Devětsil, kde Karel Teige, Artuš Černík, Jindřich Honzl, Bedřich Václavek a jiní publikovali články o filmu. V souvislosti s filmovými librety, využívajícími asociativní poetické postupy, která v té době psali tíž básníci (mj. Nezval a Seifert), se termínem „filmové pásmo“ označoval básnický potenciál filmové montáže, stejně jako základní formát média (tj. série obrázků na celuloidovém „pásmu“).

¹⁷ *MATER DOLOROSA* (Abel Gance, 1917), *LA DIXIÈME SYMPHONIE* (Abel Gance, 1918), *J'ACCUSE!* (Abel Gance, 1919). Ve skutečnosti byl jen poslední z těchto filmů vyroben firmou Pathé Frères.

povážlivě inklinuje ke svodům umělecké fotografie: „uměleckost“ je tu filmu nesporným nebezpečstvím a často více fotogenické i dramatické krásy má cowbojský seriál než film *d'art*.¹⁸

Jaké nádherné fotogenické skutečnosti zato poskytuje nám americký film, plný síly právě tak jako plný něhy. Viděli jsme tu dokonalé snímky temných a deštivých nocí, čirost dešťových krupějí v průzračných temnotách prostoru (TÁTA DLOUHÁN, CHLÉB etc.), údery majákového reflektoru do mlžin noci, svit obloukovek ve vlhkém přístavním večeru newyorských doků, opalizování světelné reklamy v mrakodrapových výších nad velkoměstskými třídami. Kouzlo filmového a fotografického temnosvitu není zde vypůjčeno od Rembrandta či Leonarda: je dokonce úchvatnější. Ale není to jen poezie noci, temnot a efektů umělých světel, elektrických nocí veleměst, jež je předmětem fotografie a filmu. Světlo bílého dne, jasné a slavné, azurné nebe nad pláněmi Kalifornie, v pampách či mexických horách! Neboť nezapomínejme, foto a film není lovcem umělých světelných efektů: je především dokumentární. Je dokladem a důkazem, že svět je krásný, a tak pouhá skutečnost filmu a fotografie vyvrací všechny žvasty pesimistické filozofie. Až do vynálezu kina a zdokonalení fotoaparátu mohla filozofie hlásat, že skutečnost neexistuje, že všechno je klam. Jediné číslo obrázkového týdeníku, jediný filmovaný příběh, třebaš vzlet aeroplánů či GAUMONTŮV TÝDEN,¹⁹ je nevývratným důkazem existence reality, přímým projevem mnohoznačného dramatu moderního života. Filozofie lhala. Fotografie nelže a nesmí lháti.

Fotografie lže, stává-li se „uměleckou“. Je to faleš, přetvářka, a konečně i kvalitativní úpadek ze stanoviska vlastní rodné krásy. Fotografie přece nepotřebuje galerijního temnosvitu, impresionistické mlživosti, aby byla krásná, právě tak jako ornament a dekor nikdy nepřidá krásy dnešní architektuře.²⁰ Když malířství opustilo impresionismus, zdělila fotografie toto od panstva odložené šatstvo. Expresionismus už dnes doživořil, ale fotografie i film (například nesmyslný pokus německý KABINET DOKTORA CALIGARIHO!) se oblékl do expresionistického hávu. Umělecká fotografie, totéž co umělecký průmysl, je věc nedůstojná, odpadková, kalná a nezdravá: v polovičitosti whistlerovského esteticismu²¹ se utopila její fotoplastická síla. Pustota, nuda; nemístný, falešný artismus. Oč krásnější jasná, ostrá foto, jež vidíme v angloameric-

¹⁸ Odkaz na filmové hnutí *film d'art*, pokoušející se povýšit film na umění respektované vyššími společenskými vrstvami, a současně na stejnojmennou francouzskou výrobní společnost, jež produkovala dva ze tří zde zmíněných filmů: *MATER DOLOROSA* a *LA DIXIÈME SYMPHONIE*.

¹⁹ Francouzská společnost Gaumont začala svůj týdeník uvádět v ČSR roku 1920 pod názvem *GAUMONTŮV TÝDENNÍ PŘEHLED*.

²⁰ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

²¹ James McNeill Whistler (1834–1903) – americko-britský malíř a zastánce principu „l'art pour l'art“.

kých obrázkových listech či na kinoplátně při wild-westovém filmu! V nich je pravá poezie a hymnická krása básní Whitmanových.

Domovem moderní fotografie a azylem fotogenie je Amerika, jak jsme pravili. Ale vzpomeňme, že Amerika není jen vlastní Walta Whitmana, ale i otčinou Edgara Allana Poea, chceme-li nyní zmínit se o podivné, podivuhodné a výjimečné umělecké činnosti amerického fotografa v Paříži na Montparnassu žijícího – jímž jest MAN RAY.

PŘÍPAD MAN RAYE. MAN RAY, tento americký žid, kamarád a kolega moderních francouzských malířů a básníků, byl druhořadým kubistickým malířem. Jako mnoho druhořadých kubistických umělců stal se z časové módy dadaistou. Jako dadaista přestal malovat a jal se konstruovat metamechanické obrazy *Dada mecano New York*, cosi poněkud obdobného suprematickým konstrukcím Rusů Rodčenska a Lissického, jakési utopistické mašinerie, antény, letadla, etc. – a tyto metamechanické konstrukce fotografoval, krásně a pečlivě fotografoval, s přesnou znalostí fotografického řemesla, kterým ostatně si vydělává svůj vezdejší chléb. Záhy seznal, že fotografie těchto konstrukcí je krásnější než konstrukce samy, to jest: že věrně tlumočí jejich věcnou krásu a fotoplastickou hmotnou výraznost, která však není druhu uměleckého a není ani zplna zásluhou autorovou. A tu stanul před zrodem nového odvětví výtvarného umění: fotografie, která se stává výtvarným uměním, fotografie vpravdě výtvarné, která je vpravdě uměním, přestávajíc býti téměř fotografií a stávajíc se čímisi jako malbou a grafikou; cosi odlišného od běžné fotografie ateliérově kvaziumělecké, již jsme označili za umělecký průmysl: fotografie nabývá zde samostatné řeči, svéprávné a vlastní. Fotografie nemůže nikdy, ani zde, opustiti skutečnost, ale může se státi *nadrealistickou*. Surréalisme je vlastností fotografií Mana Raye. Je vlastností moderního výtvarnictví. A tak Man Ray je bratrem Juana Grise.

Fotografie jest krásná i nejsouc uměním: právě tak jako film. Ale může se státi uměním a nepozbýti krásy, nanejvýše ji proměnit a přehodnotit. Režisér D. W. Griffith, dále Th. Ince a J. B. Mille a částečně i Antoine²² a Abel Gance to dokázali. Man Ray to dokazuje rovněž a nejkonekventněji.²³

Foto vejce ve sklenici je skvělá hra a báseň světla, bázující na svrchované dokonalosti technické. Spirála papírová, zavěšená na tyčce, která byla pro nihilistický dadaistický vkus moderní skulpturou, tedy uměním, není Manu Rayovi leč přechodnou skutečností, jejíž krásu podá svou fotografií. Teprve tato fotografie, jež se vyvíjí v temné komoře, zatímco její skutečnostní námět třeba už neexistuje, může se státi uměním. Ale pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické shledáváme v Rayových pokusech posledního data, „Champs délicieux“, v albu 12 fotografií

²² Teige pravděpodobně odkazuje na amerického režiséra Cecila B. DeMilla a francouzského režiséra Andrého Antoina.

²³ Posledních šest vět v knize *Film* vypuštěno.

18 × 24 cm vydaném s úvodem Tristana Tzary: zde poprvé důsledně je postavena fotografie po bok malířství a grafice, bez polovičitosti „umělecké fotografie“; její krása je analogická kráse výtvarných realizací poslední doby. Tyto „přímé“ fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, jsou samy o sobě předmětem, obrazovou básní. Aplikací tohoto fotografického procesu, užívaného ve vědě, docílují se akvatintových valemů,²⁴ jemných přechodů grafice téměř nedostižných. Je to někdy téměř fantasmagorické.

Picasso lepil do obrazů nejen výstřižky novin, ale v kterémsi „Zátíší“ nalepil dokonce fotografie hrušek. George Grosz a Max Ernst nejenže lepli celé fotografie do obrazů, ale ze slepených fotografií sestavovali celé obrazy. To nemá s malbou nic společného, říkalo obecnostvo, kroutíc nad jejich pokusy, právem či neprávem, povážlivě a zamítavě hlavou. Man Ray by řekl, že *to nemá co činit s fotografií*, jsa si vědom, že

foto : malířství = kino : divadlu = orchestrion : klavíru = budoucí fotoplastika : sochařství.

Jako kino osvobodilo divadlo, rušíc jeho mnohé odrůdy a obory, upřesňujíc svou rezolutní intervencí jeho estetiku, tak fotografie osvobodila malířství, zbavivši ho naturalismu.²⁵ Z nastavší dekadence v „umělecké fotografii“ osvobozuje fotografii opět objev, vynález, čin Mana Raye. Osvobozuje dosavadní „uměleckou“ fotografii (impresionistickou) prostě tím, že ji ruší. Činí z fotografie skutečné surrealistické umění, umění, které podle slov Apollinairových začíná tam, kde končí imitace. A zatímco malířství vrací se dnes opět ke skutečnosti, prosto nebezpečnosti naturalismu, od abstraktna ke konkrétům,²⁶ fotografie Mana Raye, prosta svodů whistlerovštiny, blíží se formové hře Picassově, Braquově či Grisově. Jakmile se zmocní kino vynálezu Mana Raye, tak jako si přivlastnilo dosud všechny fotografické vymoženosti, stane na prahu nové, netušené oblasti.

Z protilehlé strany dostane se ovšem obohacení filmu zdokonalením barevné fotografie.

VZTAH KINA K VÝTVARNICTVÍ je zprostředkován, jak jsme naznačili, *fotografií*. Rovněž tak zpětný vztah výtvarného umění ke kinu.²⁷ Nové malířství mnohému se naučí v kinu, mnoho si uvědomí studiem fotografie. Umění uvědomuje si vůbec v kinu nejspíše a nejlépe svůj smysl a své poslání. Vliv kina na umění je značný a nespočívá snad toliko v povrchních změnách, tematičnosti etc. Cowboyské vize nadchly

²⁴ Z fr., v dnešní terminologii valér, tj. stupeň světelné intenzity barevného tónu. Akvatinta – grafická technika tisku z hloubky, která umožňuje vytvářet souvislé plochy libovolně odstupuňovaných barevných tónů.

²⁵ Tato věta a část věty předchozí (od „že to nemá co činit s fotografií“) v knize *Film* vypuštěny.

²⁶ Tato část věty v knize *Film* vypuštěna.

²⁷ V knize *Film* upraveno na „Rovněž tak zpětný vztah výtvarného umění ke kinu fotogeničnosti.“

několik mladých malířů právě tak jako podívaná v cirku a varieté.²⁸ Vliv tento se postupem času jistě prohloubí, neutkví na povrchu. Leč šířiti se o vztazích kina k malířství – přesněji fotografie a malířství a vice versa – přesahovalo by rámec tohoto článku.

KINO A POEZIE. Kino žije jinou poezií než divadlo: nezná maeterlinckovsko-claudelovských sentimentalit a hysterií, ani ne senilní ibsenovštiny. Poezie kina není ani symbolistická, ani futuristická.²⁹ Není také ani dost málo akademická. Dumas či Victor Hugo po našem názoru málo svědčí kinu a je tu třeba text románu alespoň od základu přepracovati a znásilniti. Sentimentální a historická literatura je pro kino nevhodná. Rovněž tak literatura akademická, oficiální repertoár divadelní (DÁMA S KAMÉLIEMI) a literatura kulturního niveau, umění básnické.³⁰ Kino, jsouc podívanou lidu, žije tou poezií a literaturou, která je četbou lidu. Jules Verne, Karl May, Nick Carter, buffalobilly, *Chaloupka strýčka Toma*, *Hrdinný kapitán Korkorán*, *Cesta kolem světa za 80 dní*, *Děti kapitána Granta*, *Old Shatterhand*, bystrozrači Sherlock Holmes, Arsène Lupin, povídky Breta Harta z Far Westu a Londonovy romány ze sněžných plání, Upton Sinclair, Jensen, Mark Twain, zkrátka literatura lidová, dobrodružná, cestopisná, senzační – takzvaná literatura kolportážní a obskurní.³¹

Poskytuje moderní zábavu senzační a jejím terénem je dobrodružnost a fantazie. Není zde místa ukázati na její často velmi zdravou, nesentimentální, aktivní morálku, na její novou, moderní, čínorodou filozofii; obé však je nesporné. Je dítětem nového světa, novodobých společenských a kulturních poměrů: dýchá horkou vůní Amerik, svádí kouzlem dálek, opájí davy unuděné sentimentalitami a akademismem. Je zrozena v době, kdy vize světa stala se ostřejší a preciznější, imaginace překvapivější, a přece její citová emotivní síla nepozbyla intenzity.³² Tato literatura, a nikoliv poezie akademicko-parnasistní, tato literatura, jež je dnes jedinou literaturou lidovou, jež je však zároveň literaturou velmi moderní, lyrikou, epepejí a dramatem zároveň, tato literatura, žijící méně v pracovnách a bibliotékách, jako spíše na pozadí širého nebe, volná jako pták, či uprostřed prudkého víru života³³ – tato literatura je bázi kina. Jeho poezie je téhož rodu.

Poezie kina zmocňuje se všech skutečností: aut, letadel, parníků, měst, farem a farmboys, indiánů, astronomie, předměstských doupat, slavností, krajů na vší zeměkouli, wigwamů, mrakodrapů, préríí etc. Obsáhne všecky city a pocity. V tom je sestrou poezie WHITMANOVY a ostatních amerických básníků, jeho žáků. (Sandburg,

²⁸ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

²⁹ Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

³⁰ V knize *Film* změněno „umění básnické“ na „umění slovesné“.

³¹ V knize *Film* změněno „obskurní“ na „krvavá“.

³² Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

³³ Pasáž od „tato literatura, žijící“ v knize *Film* vypuštěna.

Lindsay, Masters, Treat, Ridgeová, Ezra Pound, Oppenheim, Kreymborg aj.)³⁴ Dovede však i malými prostředky vyvolati přesný a úplný obraz prostředí: tramvajový lístek, nádražní signál, dopis s pečeti, vizitka, zápisník, hodinky, prsten, tropická helma, tyto malé skutečnosti, nejen vlak, loď, avion či tlupa indiánů, mohou být ve filmu účinnými „herci“ a výmluvnými příhodami. Náznakovost, jež jednak se blíží technice detektivní novely a která též připomíná chuť a kouzlo poezie Jeana Cocteaua a některých jiných moderních básníků.

Lyrika kina jímá svým exotismem. Ale není to dekadentní exotismus baudelairovsko-gauguinovský, ale moderní exotismus kosmopolitický: ne exotismus, jenž je útekem z hypercivilizovaných zemí do vysněných rájů Tahiti či Orientu, ale exotismus transatlantiků, Pullmanových vozů, Canadian Express Pacific, exotismus cestopisného deníku, obrázkového časopisu, globetrotterské senzibility, jenž má stále svěží vjem světa. Na plátně kina rychle se střídají obrazy, neboť život je příliš rychlý. Chvíli co chvíli projíždí před vašima očima rychlík. Svazek světelných paprsků zavěšuje na plátno Paříž, Londýn, New York, Petrohrad. San Francisco sousedí s Melbourne. Kino dívá se na svět prizmatem kosmopolitického mezinárodního ducha.

Moderní literatura a nová poezie jsou vystaveny silnému, blahodárnému vlivu kina právě tak jako vlivu oné literatury takzvané obskurní,³⁵ z níž pochodí dějová náplň amerického filmu. Novely přijaly simultaneistickou kinematografickou techniku dějovou. Jules Romains, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Max Jacob, Ivan Goll, Apollinaire, Erenburg, P. A. Birot, Edschmid, Tzara, Epstein, P. Mac Orlan, P. Hamp, L. Delluc aj., u nás Černík, Nezval, Schulz, Seifert, Vančura³⁶ napojili svou poezii esencemi kina; někteří z nich dokonce jsou autory filmových libret, z nichž nejznámější a nejzajímavější je Gollova Chapliniada.³⁷ (Sledovati podrobněji vliv kina na moderní literaturu může být zajímavým předmětem studie literárněkritické, ale je mimo dosah našeho článku.)

KINO A DIVADLO. Prostě: kino je divadlem jako aeroplán je letícím člověkem, jak podotýká J. Honzl. Divadlo je centripetální, soustředivého dojmu, film je centrifugální. Divadlo syntetizuje až do symbolických náznaků a zkratek; film je zpravidla epicky obšírný a přímo zamilován do výrazných detailů. Divadlo má a vždy bude mít své meze, svůj omezený scénář; jevištěm filmu je svět, soudobý, do nekonečných dálek rozevřený svět a nesmírný život, neboť kino je slavným „živopisem“³⁸ dnešního umění. Je-li divadlo ve své podstatě monistické a syntetické, je film pluralistický a di-

³⁴ Jména v závorce v knize *Film* vypuštěna. Jméno „Treat“ se nepodařilo identifikovat.

³⁵ V knize *Film* změněno „obskurní“ na „senzační“.

³⁶ V knize *Film* Teige tento výčet doplnil o Paula Moranda, Henryho de Montherlanta, Valeryho Larbauda a Jiřího Voskovec, a naopak vypustil Kasimira Edschmida, Pierra Hampa a Karla Schulze.

³⁷ Ivan Goll, *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung*. Dresden: Rudolf Kaemmerer Verlag 1920.

³⁸ Pravděpodobně slovní hříčka s řeckým kořenem výrazu biograf (bíos – život, gráphein – psát).

vizionistický. Takový je asi obecně estetický rozdíl a vzájemný protikladný vztah kina a divadla. Ale vlivem aktuálních poměrů kulturních a sociálních nabývá tento poměr formy ostřejší a určitější rozluky. Zatímco kino se rozvíjí se závratnou rychlostí, divadlo klesá čím dále tím v hlubší úpadek. Zatímco sály kina shromažďují každého večera internacionální davy všech světadílů, divadelní hlediště zejí prázdnotou. Výrok „Nestavte divadla“ doplňuje přání „Postavte lidový biograf!“ Max Jacob („Cinéma et Théâtre“, *Nord-Sud*)³⁹ praví o poměru kina a divadla asi toto: Divadlo je sochou na piedestale, ne životem. Kino nás vyléčí zato ze všech divadelních epidemií a endemií. Tam jsou aplaudováni bandité a ne elegantní snobi. Konvence je bází divadla, nenáročná realita je bází kina; hájíme kino jako umění realistické, potíráme divadlo jako umění patetické a akademické. Kde divadlo žije gestem a pózou, žije kino jistotou. Divadlo je zábavou romantiků a maloměšťáků, kino duchů moderních a zdrojem osvěžení pro ty, kdož myslí na budoucnost. Je exaltací lidství a může se nelíbiti jen mizantropům a nepřátelům světa a člověka.

Divadlo už dávno není svátkem širokých vrstev lidových, jako tomu bylo v antickém Řecku. Zavřete divadla a kromě snobského premiérového obecenstva, které tam okázale manifestovalo svou kulturní úroveň, nikdo po nich nezapláče. Na jejich místo nastoupilo v moderním kulturním životě kino, lidová podívaná. Jako fotografie znemožňuje existenci naturalisticko-akademické malby, tak film znemožňuje existenci naturalisticko-akademického divadla. Obé je dnes toliko zbytečným atavismem, který ostatně záhy odumře. Divadlo padne s buržoazií. Kino žije s proletariátem, s nejširšími vrstvami lidu.

Kino, právě tak jako fotografie, nemá staromistrovské tradice, jsouc novinkou naší doby. Jako fotografie bloudila, vypůjčovala-li si efekty od Rembrandta či Whistlera, tak i kino jistý čas bludně snažilo se býti konvenčně divadelní. Jako literatura, kterou si přivlastnilo kino, není ani dost málo oficiální, uznaná a akademická, tak i divadelní tradice, o níž se kino se správným instinktem opírá, není akademicky, oficiálně divadelní. Kino, jsouc podívanou lidu, našlo svou tradici v oněch kaceřovaných divadelních odrůdách, které rovněž jsou podívanou lidu, které jsou z „radostí elektrického století“, totiž:

**V CIRKU A VARIETÉ,
V BALETU, PANTOMIMĚ, MELODRAMATU, MUSIC-HALLU,
CAFÉ-CONCERTU, KABARETU,
V LIDOVÝCH SLAVNOSTECH, PŘEDMĚSTSKÉM DANCINGU
ETC.,
VE SPORTU.**

³⁹ Jacobův příspěvek do avantgardního časopisu *Nord-Sud*, založeného roku 1917 Pierrem Reverdyem: Max Jacob, Théâtre et cinéma. *Nord-Sud*, 1918, č. 12 (únor), s. 10.

V cirku, varieté, music-hallu zrodila se svoboda moderního umění. Zde žije pravá moderní poezie, svižná, elektrická, krajně nenaturalistická. Nové formy humoru, clowneská ironie, sentimentální gaminerie,⁴⁰ svěží sketches, zázračné kousky ekvilibristů, žonglérů, krasojedkyně, zámořské tance, excentric-girls, japonská akrobati jsou zde domovem a jejich domov je poetický a romantický. Je-li romantismus věčnou silou dějiny prostupující a potřebuje-li každá, i tak absolutně realistická epocha jako naše trochu romantického koření a přísady, je tento romantismus dnes v cirku, varieté a v music-hallu, je v akrobatech, komediantech, clownech, zpěvačkách a tanečnicích i v proslulých boxerech, kteří žijí potleskem a oblibou davu. Je to romantismus nomadický, romantismus novodobých potulných pěvců, světoobčanských a globetrotterských trouverů. Nomádové byli a jsou romantičtí. A jejich produkce není prázdné umění.

Jestliže poměr kina k oficiálnímu divadlu, „umělecké“ režii a hercům a k dramatické literatuře klasické, naturalistické, psychologické je prostě napětím protikladů, možno považovati cirkus, varieté, music-hall za blíže spřízněné s kinem a v nejjednodušším ohledu za předchůdce kina.

Cirkus a théâtre variétés jsou svým charakterem, svým smyslem a svým životním posláním ze všech oněch neuznávaných odrůd divadla a spektaklů kinu poměrně nejbližší. Jsou exotické jako kino. Jsou internacionální, jejich výrazová řeč je jakýmsi uměleckým idem či esperantem, právě tak jako kino. Jsou podívanou bez literatury a mimo literaturu. Variété-stars, excentric-girls, jonglerie, sketches, brutální dialogy kratičkových výstupů clownů, cosi jako dědictví commedie dell'arte, úžasná ekvilibrista a jejich riskantní krkolomné produkce, krásná a energičtí krotitelé šelem, neobyčejné, rafinované a zámořské tance, spanilé krasojedkyně v rumělkových šatech se zelenou šerpou a tisíce třpytnými cetkami, jedna atrakce senzačnější než druhá – to vše fantastické, cizokrajné, opojné a téměř zázračné vábí moderní umělce, které unudila patetická prázdnota divadla. Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Kubišta, Archipenko, Léger vytěžili z tohoto prostředí své obrazy a poezie džunglí a dále, již dýše cirkus, inspirovala Neumannovi jednu z nejzdařilejších a nejcharakterističtějších básní.⁴¹ Ale cirkus a varieté jest zároveň podívanou lidu, poněvadž má sílu zdravé, hravé a dravé skutečnosti, grotesknosti, mocné karikatury a satiry, a tak je spřízněn s filmem.

Totéž lze říci o *music-hallu*, *pantomimě*, *café-concertu* a *kabaretu*. Jsou neakademické, ingenuózní a v jistém moderním smyslu slova primitivní: jsou nebo mají být

⁴⁰ Z fr. – skotačení.

⁴¹ Odkaz na Neumannovu báseň „Cirkus“, poprvé publikovanou roku 1914. Tato věta v knize *Film* vypuštěna.

lidové. Jsou úplnou škálou smíchu, neúnavným ventilátorem přetopeného mozku, jak pravil F. T. Marinetti. Jestliže cirkus je dnes zejména domovem ve Francii – pařížské cirky MEDRANO (Boum! Tous les soirs Boum!), NOVÝ CIRK⁴² jsou nejznámější – rodištěm a domovem překvapivého a syntetického umění music-hallu a *café-conc'* je zejména svět anglo-americký. Z britské, londýnské pantomimy, ze společnosti Fred Karno vyrostl Charlie Chaplin a rovněž i Fatty. Exotické revue, travestie, parodie, frašky, tanec, tanec a zase tanec, neakademické balety – ač i Anna Pavlova z ruského baletu odvážíla se ve Spojených státech vstoupiti na prkna music-hallového jeviště – Loïe Fullerová, Max Dearly, Mistinguette z Casino de Paris, z Eldorada a z filmu (BÍDNÍCI),⁴³ jež s gaminským vkusem obnovila na varietní půdě, v umění melodramatu, fantastní, divý a nvyý tanec uličnický, danse gavroche, a vyvedla jej na výši hieratických tanců Isadory Duncanové, Harry Pilcer a Gaby Deslysová, Mme Roberty z pařížského Concert Mayol, Mme Paulette Paxová, Pearl Whiteová, Musidora (z filmu UPIŘÍ), Vernon Castleová,⁴⁴ Max Linder, Stacia Napierkowska – toť kabaret, music-hall, varieté, moderní čilé, elektrické a poetické divadlo, umění oficiálně neuznané a zneuznané, ale přece ne starosvětsky skromné. Není pravda, že je to cosi jako inferiorní podívaná, jakési divadlo horší jakosti, protože neznalé morbidní estetiky dnešku. Naopak, moderní, vpravdě moderní divadlo, jak o ně usilují mladí básníci a některé experimentující scény Francie a revolučního Ruska, stane se bratrem kabaretu (ruské divadlo revoluční satiry Těrevsat),⁴⁵ kouzelných her, *comédie-bouffe*, baletu, vaudevillu, kdyžtě v moderní době namísto velikého divadla a velkého dramatu nastoupilo kino.

Mimochodem dlužno podotknouti: Varietní a kabaretní květena byla označena za zplodinu měšťáckého pseudokulturního prostředí. Částečně, zejména u nás, je tomu skutečně tak. Nejen zevní zařízení prvotřídních podniků, ale i jejich program je vysloveně buržoazní. Vidí se to u nás na Hašlerovi. Ale současně se vidí, že tyto podniky jsou faktorem politickým. V Paříži vedle starobohémských montmartrských

⁴² Pařížské podniky Nouveau Cirque a Cirque Medrano se proslavily díky klaunovi Géronimu Medranovi, jenž byl pověstný svým pravidelným zvoláním ke kapelníkovi: „Boum boum!“ V letech 1915–1923 v cirkusu Medrano vystupují také bratři Fratellini.

⁴³ Mistinguette bylo jevištní přízvisko francouzské varietní umělkyně Jeanne Bourgeoisové; Casino de Paris – varieté na Rue de Clichy; Eldorado – *café-concert* na Boulevard de Strasbourg (obě v Paříži); Mistinguette hrála roli Éponine Thénardierové ve filmové sérii podle Hugova románu LES MISÉRABLES (Alberto Capellani, 1913).

⁴⁴ Křestní jméno manželky Vernona Castla bylo Irene, nicméně někdy vystupovala pod pseudonymem Mrs. Vernon Castle. Ačkoli Castlovi tvořili taneční pár, ve filmu se výrazněji prosadila pouze ona.

⁴⁵ „Divadlo revoluční satiry“ bylo oficiálně podporované divadelní hnutí kombinující lidový tanec, gymnastiku a zpěv jako propagandistické nástroje k šíření komunistické ideologie v porevolučním Rusku. V knize *Film Teige* do této závorky doplnil „a Mejercholdovo Gitis“, tj. odkaz na Státní institut divadelního umění v Moskvě.

kabaretů Chauve Souris a Lapin Agil jsou luxusní revue Ba-Ta-Clan, Folies Bergère, Olympia, Alhambra, jsou zde však předměstské spektakly lidové a na Montparnassu v rue de la Gaîté je kabaret Bobino, nacionalistický, a Gaîté-Montparnasse, socialistický. Víme, že právě ruská revoluce vzkřísila kabarety, a byla-li Beaumarchaisova *Figarova svatba*, jak pravil Napoleon, již hotovou francouzskou revolucí, je lyrika, síla, hněv, smutek a vzdor aktuálního revolučního hnutí ztaven v erotických a revolučních proletářských chansonách některých dnešních kabaretů: v lyrice, jež vyrůstá v ovzduší periferie a fortifs⁴⁶ i v sociálním patosu některých filmů. Sherlock Holmes, Arsène Lupin, apači a piráti, jež jsou obdivováni proletářským obecenstvem, nejsou zrozeni z měšťácké estetiky, filozofie, morálky a lyriky. Jsou lidu tím, čím John Gabriel Borkman či Des Esseintes⁴⁷ jsou měšťáckým estétům. Šosáctví a snobismu v takovém kabaretu není. Měšťanské divadlo miluje vytříbený duchaplý dialog, osudovou psychologii, tradiční dramatickou stavbu, individualistické, ale přesto už konvenční hrdiny – divadélka lidu milují smělé apače, krásné námořníky, popěvky, světelné efekty, jiskřící reflektory, pestrost plakátů, prostě stále svěží a pestré dění a tlumočí, jsouce podívanou bez začátku a konce, v rapidním sledu programu ustavičné drama života. Jsou rovněž jako lidové dancingy osvěžující zábavu moderního světa a moderního slohu, „radosti elektrického století“. Avšak, zdůrazňujeme: bylo by omylem a hříchem hledět na život, jako se dnes často činí, jako na eden, lunapark či Magic-City: v životě nejdeme z atrakce do atrakce.

DIVADLO A FILM. Kino bloudilo, napodobujíc divadlo. Film nemohl se ve zvetšelém, degenerujícím a marně obrozovaném divadle naučiti než několika nectnostem, které záhy ze sebe setřásl, falešné ambice *film d'art*. Zato moderní divadlo může z filmu, plného vitality, čerpati cenná poučení; z cirku, varieté a kabaretu rovněž. Filmová dramata a seriály překonávají a znemožňují v každém ohledu dosavadní celovečerní dramata, jež nejsou s nimi s to soutěžit, i výpravné hry méně literární (à la *Excelsior!*),⁴⁸ poněvadž jeho možnosti převyšují víceméně nedokonalé triky divadelní – i jeviště Châteletu. Moderní produkce dramatická, jsouc zároveň svědectvím o rozkladu dosavadního divadla, vyhýbá se starým stavbám dramatickým, jež, stavše se rozpravami, psychologii a čertví čím ještě, pozbyly *raison d'être*, a vystavuje se vědomě a programově vlivu kina, repertoáru malých scén lidových, kabaretu, cirku, a právě tak jako cirkus a film je napojena exotismem. Experimenty mladých autorů

⁴⁶ Oblast kolem bývalého pařížského opevnění (známá též jako „La Zone“), která byla okupována chudinou a bezdomovci.

⁴⁷ John Gabriel Borkman – hlavní hrdina Ibsenovy stejnojmenné hry z roku 1896; Des Esseintes – protagonistu románu *Naruby* Jorise-Karla Huysmanse, slavný prototyp estéta.

⁴⁸ *Excelsior*, balet choreografa Luigiho Manzottího a skladatele Romualda Marenca z roku 1881, oslavoval vědecký a průmyslový pokrok 19. století; Jaroslav Vrchlický napsal pro balet libreto, podle kterého vzniklo představení v Národním divadle. V knize *Film* odkaz na toto dílo vypuštěn.

počítají s novými, od dosavadních divadelních norem odlišnými scénickými i režijními předpoklady. Apollinaire v předmluvě k *Prsům Tirésiovým* mluví o nutnosti dvojího jeviště, z něhož jedno bylo by uprostřed diváctva (jako v Japonsku) a druhé by obepínalo širokým pásem hlediště, Birot koncipuje své hry, plné cirkusových podivností a varietního exotismu, pro clowny, jongleury a akrobaty,⁴⁹ *Methusalem* Ivana Golla, satirický kus, je prostoupen výjevy kinematografickými. Jako futurističtí malíři kladli diváka do středu obrazu, tak ho chce mít moderní divadlo ve středu hry, ve středu podívané a dramatického dění. Vaudeville, pantomima, balet, pokusy o divadlo číre optické (Pitoëff): toť podívaná zároveň lyrická i dramatická v tom duchu a smyslu, jako *Fantomas*, *Buffalo-Bill* či *Chaplin* jsou zároveň osobnostmi dramatickými i lyrickými. Nejde zde zajisté o lyrické divadlo symbolistní, ale spíše o cosi, čeho předzvěstí byl: *Rek západu* J. M. Synge či *Jarryho Ubu Roi*. Tyto moderní pokusy jsou snad někdy silně burleskní, ale burleska potřebuje být naplněna dechem lyrismu, aby byla uměním. Tento lyrismus zračí se ve zpěvu, v tanci, smíchu, gestu i výpravě: je to lyrismus obecný a životní, ne úzce literární, lyrismus moderní, který se dovede snoubiti s nejnaléhavějším dramatismem; aby bylo jasno: například sportovní skutečnosti⁵⁰ jsou přece povýtce dramatické, a přece nechybí jim silný moderně lyrický přízvuk. Lyrismus sepnutý s dramatičností je jen potencován abolicí tradiční regule o trojjednotě děje, času a místa, namísto níž přichází element moderní: similtaneismus.

KINO A SPORT. Jako není film ničím zavázán divadlu, tak vděčí za mnohé a mnohé sportu, atletice a akrobacii. Je třeba šířiti se o této očividnosti? Film, jenž je právě tak kolektivním dílem jako fotbal, jen výjimečně našel své herce mezi divadelními tragédi, zejména ne film americký. (Francouzský film, vlivem režijní praxe Abela Gance /*MATER DOLOROSA*, *LA DIXIÈME SYMPHONIE*, *J'ACCUSE!*/, Louise Feuillada /*JUDEX*, *TIH-MINH*/, Charlese Burgueta, Pouctala /*PRÁCE*/, Antoina /*DĚLNÍCI MOŘE*, *ZEMĚ*/, je poměrně bližší divadlu a jeho herci Gabrielle Robinneová, Éve Francisoá, Marcel Lévesque, Sarah Bernhardtová, Séverin Mars jsou z divadel.)⁵¹ Velikou většinou však našel film jedinečné interprety mezi sportsmany, atlety, akrobaty a komiky cirku. Slavný boxer Carpentier, přítel Chaplinův, hraje nyní ve filmu. Jen sport vysokého stupně dokonalosti mohl poskytnouti filmu tak „smart“ automobilisty, jezdecké a cowboye, jako jsou takový Rawlinson, Fairbanks, Marie Walcampová, Helena Hol-

⁴⁹ Pierre Albert-Birot (1885–1967) – avantgardní básník, dramatik a filmař, navazující na Apollinaira; zakladatel revue *SIC* (Sons, Idées, Couleurs); tvůrce teorie „nunismu“ (*nunisme* – z řec. výrazu pro nyní, v současnosti), která se pokoušela smířiti tradici s modernitou a mj. souvisela s postulátem začleňování filmu do divadla; autor knihy *Cinéma: drames, poèmes dans l'espace composés en 1919–1920*. Paris: Sic 1920.

⁵⁰ V knize *Film „sportovní skutečnosti“* změněny na „sportovní biomechanika“.

⁵¹ V knize *Film z výčtu vynechán* režisér Henri Pouctal a doplněn herec Gabriel Signoret.

mesová, Pearl Whiteová, Maciste,⁵² Harry Carey, W. Hart, Ruth Rolandová aj. Kino, jakožto umění, je svrchovaným dílem moderní duchové kultury: je zároveň však oslavou moderní kultury fyzické: nalézá rovnováhu mezi oběma a v tom tkví jeho nemalý mravní význam.

KINO A HUDBA souvisí navzájem vztahem, jenž je ve skutečnosti právě tak komplexní jako zdánlivě prostý a vyložený. Film prostě potřebuje hudebního doprovodu: bez orchestru je dnes divadelní představení nemyslitelné a obrazy na kinoplátně staly by se příšerami a bizarními zjevy, kdyby se k nim nedružily melodie hudby. Je to psychologicky zcela přirozeno, ale jest otázka, bude-li třeba hudby nadále, až jednou budou promítány barevné dokonalé filmy za denního světla. Prozatím je hudební doprovod nutností. Sluší se, aby byl vhodný. A programový výběr hudby pro film by měl v nejednom ohledu zajímat moderní muzikanty. K orientálním filmům hrává se Mozartův „Únos ze Serailu“ či eventuálně „Kouzelná flétna“. Hraje se Offenbach i Beethoven, Dvořák, Smetana, Bizet, Schubert, a ve Francii dokonce tu a tam Debussy, k Chaplinovu ŠUMAŘI⁵³ patří Chopin. Ale pozorujte, jak přesně se kryje s charakterem kina hudba moderní: Stravinskij se svým ragpianem a pianolou, i dnešní světská hudba taneční a pochodová: Salome-foxtrot, Indianola...⁵⁴ Rytmus moderních tanců je rytmem autenticky moderním: je v něm cosi z rytmu vlakových úderů a pouličního života. Jak přiléhá filmu doprovod s jazzbandem! Filmu, jenž je mechanickým divadlem, slušela by jistě nejlépe mechanická hudba: gramofon, orchestrion, pianola;⁵⁵ neboť hudba, jež má být doprovodem, ilustrací a pozadím filmovému dramatu, neměla by ignorovat nástrojů moderních technických vymožeností. Nechtějí rve hluky dynam, Morseových přístrojů, automobilových trubek, rykotem expresu a avionu, tlukotem psacího stroje namísto tlukotu tradičního slavíka v poetické letní noci! Tyto „doteky reality“, o něž se pokoušeli futuristé svými „hřmotiči“ a Erik Satie v „La Parade“, mohou mít v hudbě asi podobný význam jako výstřížky novin, hracích karet, látek etc. v kubistických zátiších, jimiž Picasso, Braque i Juan Gris osvěžují abstraktní geometrickou skladbu díla, vnášejíce v ně něco esteticky neprodestilované životní, skutečností suroviny. Nástrojem nejhodnějším je zde jazz, jenž svou výrazností předčí Russolovy hřmotiče, které ostatně by mohly nahradit přesné záznamy fonografu, zachycující ryk a lomoz velkoměst, nádraží, promenád, přístavů, velikých davových shromáždění a bouří proletářské demonstrace.

Moderní hudba nemůže pracovat pro mrtvé divadlo. Není a nebude vpravdě nových oper, jako nebude nových dramát. Snad spíše dočkáme se operety, jež je bliž-

⁵² Pravděpodobně odkaz na herce Bartolomea Pagana, jenž hrál postavu Macista v sérii italských filmů z let 1915 až 1926.

⁵³ CHAPLIN ŠUMAŘEM (The Vagabond; Charlie Chaplin, 1916).

⁵⁴ V knize *Film* tento výčet změněn na „Violetera, Tanga, Marinarella, Indianola...“

⁵⁵ V knize *Film* nahrazena „pianola“ novějším typem mechanického klavíru – „pylelou“.

ší lidovému vkusu a chápání. Necht' začne pracovat pro film: zde nalezne obsáhlou oblast krásných, třebaže těžkých a zodpovědných úkolů. Někteří autoři románské moderny, zejména členové pařížské 6 „six“, se již o to pokusili. Darius Milhaud je autorem *Cinéma-symphonie* a partitury k Chaplinovým dílům.⁵⁶

*Umělecká hodnota filmu*⁵⁷ je, jak jsme se pokusili naznačiti, nesmírná. Váháme-li přiřknouti dnes filmu termín umění (Pařížský Salon d'Automne 1921 mu přiřkl místo desáté múzy), je to jen proto, že jeho krása, živost a hodnota převyšuje kvality dnešního umění. S filmem je sepjata celá řada jmen, jež příští historie a kritika postaví po bok slavným zjevům umění.

Charles Spencer Chaplin, Charlot, Charlie, je všudypřítomným umělcem kina. Patří proletariátu všech národů a ras a jeho díla jdou celým světem. Je největší osobou filmového umění, je největším zjevem přítomného umění. Je Molièrem a Aristofanem dnešku. Mladí básníci všech národů složili mu svůj hold. Jeho nvyvý smutek provokuje nedefinovatelnou veselost davu. Je více než hercem. Je clownem. Je básníkem. Je vynálezcem nových, krajně moderních výrazů humoru a ironie, napojené křehkou a paradoxní sentimentalitou. Je z těch velikých humoristů, již „jdou do koutku a pláčí“ (Neruda).⁵⁸ Žije „psí život“,⁵⁹ je šumařem, vystěhovalcem, číšníkem, obchodvedoucím, stěhovačem pian, falešným hrabětem, sklenářem, dobrodruhem, hasičem, vojákem, zřízencem zastavárny, policistou, opilcem: devatero řemesel a desátá bída.⁶⁰

Douglas Fairbanks, jenž by mohl říci s Whitmanem, že o všem hrdinství referuje z amerického stanoviska, ztělesnil ve svých dílech pravou moderní atletickou a sportovní poezii. Je hrdinou Arizony, mstitelem křivd Zorro, zmoklou slepicí i světákem, banditou i bláznem, majitelem sanatoria, Robinem Hoodem i d'Artagnanem Tří mušketýřů, jež modernizuje prostě a bezděky svým naturelem.⁶¹

Sessue Hayakawa, největší tragéd přítomnosti, William Hart (Rio Jim),⁶² Mary Pickfordová, Jack Pickford, Pearl Whiteová, Vernon Castleová, Fatty (Ruscoe Arbuckle), Dustin Farnum, Marie Walcampová, Mae Murrayová, Mae Marshová (INTOLERANCE), Ruth Rolandová, Norma Talmadgeová, Lincoln, Fanny Wardová, Alice Brady, M. MacLarenová; Coogan, Edna Purvianceová a Eric Campbell (partneři Chaplinovi),

⁵⁶ Milhaudův surrealistický balet *Le Boeuf sur le toit* (1919) nesl podtitul „Filmová symfonie“ a skladatel jej původně tvořil jako doprovod k Chaplinovým filmům.

⁵⁷ V knize *Film* změněno „umělecká hodnota“ na „básnická hodnota“.

⁵⁸ Citace z Nerudovy básnické knihy *Písně kosmické* (1878).

⁵⁹ Odkaz na film *Psí život* (A Dog's Life; Charles Chaplin, 1918).

⁶⁰ V knize *Film* vypuštěn celý odstavec o Ch. Chaplinovi.

⁶¹ V knize *Film* doplněno „Zklamal nás Bagdádkým zlodějem“. Teige měl na mysli film *Zloděj z Bagdadu* (The Thief of Bagdad; Raoul Walsh, 1924).

⁶² W. S. Hart byl ve Francii znám také jako „Rio Jim“.

Dorothy Phillipsová, Cl. Kimball Youngová, Harry Carey, Ol. Thomasová, Marie Doro, P. Deanová, S. Milovanoffová (sirotek Ginetta),⁶³ Mathot (PRÁCE), Biscot, Musidora, Peggy,⁶⁴ Éve Francisová, Nazimová, Gémier (MATER DOLOROSA), Sjöstrom, O'Brien aj. aj.

Režiséři: přede všemi D. W. Griffith (INTOLERANCE, ULICE SNŮ, ZLOMENÝ KVĚT, WAY DOWN EAST), Th. H. Ince, Mack Sennett, Loosová, Emerson, DeMille, Antoine, Abel Gance, Capellani aj. aj.⁶⁵

NOVÉ PROLETÁRSKÉ UMĚNÍ – ono umění, jemuž bystře Erenburg prorokuje, že přestane být uměním⁶⁶ – INTERNACIONÁLNÍ, LIDOVÉ A KOLEKTIVNÍ je úkolem a slohem budoucnosti. Ze všeho dnešního umění má film k němu nejbližší, zejména díly Chaplinovými (THE KID, CHAPLIN ŠUMÁŘEM, CHAPLIN VOJÁKEM,⁶⁷ CHAPLIN VYSTĚHOVALCEM, CHAPLIN STRÁŽNÍKEM⁶⁸) a Fairbanksovými. Cítíte zde epiku moderního života a ohromnost světa: není to jen svět v obrazech, ale sama báseň moderního světa. Film je bouřný a tvrdý, může být lapidární. Je bohatý a jeho možnosti nepoznaly hranic. Je dnes jediným uměním pro proletariát, ale není dosud ryzím uměním proletářským.⁶⁹ Jeho *sociální význam* je nezměrný: zavřete divadla, výstavy, obrazárny, čítárny a kostely a opláče je bezmocně jen malá hrstka z lidstva. Naše planeta by se točila dále, ale možná, že by se zastavila, kdyby se přestaly točit projekční přístroje v kinech všech souší. Několik kilometrů revolučního filmu dojde světa právě tak, jako série dnešních filmů dobyly již srdce proletářského publika.⁷⁰

Život. Sborník nové krásy 2. Praha: Výtvarný odbor Umělecké besedy 1922, s. 153–168.

⁶³ Ve filmu SIROTEK (L'Orpheline; Louis Feuillade, 1921).

⁶⁴ Pravděpodobně balerína a herečka Marguerite de la Motte, přezdívaná „Peggy“.

⁶⁵ V knize *Film* do výčtu doplnění herci Harold Lloyd a Séverin Mars, výtvarník (později režisér) Alberto Cavalcanti, režiséři Louis Delluc a Jean Epstein, vypuštění herečka Sandra Milovanoffová, spisovatelka a scenáristka Anita Loosová, režisér André Antoine.

⁶⁶ V knize *Film* změněno „proletářské umění“ na „revoluční umění“ a vypuštěna vsuvka mezi pomlčkami.

⁶⁷ DOBRÝ VOJÁK CHAPLIN (Shoulder Arms; Charles Chaplin, 1918).

⁶⁸ CHAPLIN STRÁŽCEM VEŘEJNÉHO POŘÁDKU (Easy Street; Charles Chaplin, 1917); v knize *Film* nahrazeno titulem POUTNÍK (The Pilgrim; Charles Chaplin, 1923).

⁶⁹ V knize *Film* vypuštěno „ale není dosud ryzím uměním proletářským“.

⁷⁰ V knize *Film* změněno „proletářského publika“ na „mezinárodního publika“ a doplněna poslední věta: „Skutečně: osmá velmoc!“

Karel Teige

ESTETIKA FILMU A KINOGRAFIE¹

(Přednáška)

Realizace soudobého umění nejsou než rezultanty soudobé nové senzibility a mentality, přímo sepnuté s novotou světa, permanentně se obrozující. Jsou odrazem zevních podmínek a satisfakcí básnických potřeb moderního člověka; nedotýkají se oblastí rezervovaných vědě, filozofii, morálce, pramálo apelují na kantovský „čistý rozum“, o jehož významu, a dokonce existenci důvodně pochybujeme. – Krajina, kterou přetneme stokilometrovou rychlostí rychlíku či auta, pozbyla pro nás svých deskriptivních a statických hodnot; naše smysly vsály do sebe úhrnný a syntetický dojem. Stojíme za okny rychlíku a rychlostí parostroje vzhledem k naší osobě, nehybně a pevně rozkročené – ruce v kapsách, dýmku v zubech a s nesmírnou hladovou touhou v srdci – pádí prostor krajiny, zdánlivě se otáčející talíř zeměkoule, rapidně napět, navíje se na klubko prudce prožité minulosti. Zakoušíme *úplně nové vize světa*. Lze patrně říci, že dnešní člověk zažije nastokrát více dojmů než člověk středověku. Jsme lidé expresní mentality, vybičované a uchvácené senzibility, jejíž elasticita umožňuje všechny vývojové možnosti. Náš svět je patentním vynálezem, s dynamickou krásou rychlosti, kovovou a ohnivou, jež má svěží barvu veliké naděje. Je prostředím elektrických centrál, amerikanismu, zpravodajství, radiotelegrafie. Rychlost dopravních prostředků právě tak jako teorie Einsteinovy poskytly nám nové a správné poznání prostoru a času. Svět není ani ráj, ani zahrada dějství, ani peklo práce. Jest to prostě

¹ Kinografie – z fr. *cinégraphie*, pojmu vymezujícího film jako modernistickou uměleckou formu, která se liší od jiných druhů umění i od konvenční kinematografie a používá vlastní „jazyk“. Termín v tomto smyslu poprvé použili filmaři a kritici Émile Vuillermoz a Marcel L'Herbier za první světové války, na počátku 20. let byl nově definován Louišem Dellucem a Léonem Moussinacem – tehdy označoval, slovy Richarda Abela, „rytmickou či strukturní organizaci fotogenie v rámci daného filmu“. Na rozdíl od fotogenie odkazuje *cinégraphie* nejen k optickým kvalitám filmovaného objektu nebo k jeho vizuálnímu znázornění, ale také ke „gramatickým“ či „rétorickým“ principům, na jejichž základě jsou filmové obrazy uspořádány. Srov. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907–1939*. Vol. 1. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1993, s. 206–213. V češtině termín používal kromě Teigeho např. Jiří Voskovec; Teige jím označoval „čistý“ film čili „fotogenicnou poezii“, Voskovec připouštěl i možnost epické kinografie.

časoprostorové kontinuum a jeho umění je – *chronospaciální báseň*. Moderní múzy jsou dcerami velkoměst, navštěvují intelektuelní centra. Náš svět je skutečně organizovaný „selon L'Esprit Nouveau“² anonymními inženýry a konstruktéry, kráslený a napájený veselými fantasty, básníky, clowny a akrobaty. Amerikanizovaná Evropa stává se jediným, chaotickým a kinematickým velkoměstem a sociální přeměna, odehrávající se v ní, učiní z ní dříve či později harmonické internacionální město. V této Evropě na bláně našich snů jako jasné filmy vyrůstají *elektrogenické básně světelných návěští*, křiklavě barevné afíše, hovoří k nám iluminace oživených tříd, semaforová světla, signalizační barvy a znaky, vlajková řeč, nervózně ťukající Morse a krajně stručný žargon depeší a anoncí. Tyto básně uprostřed světa neskanují se v alexandrinech. Kondenzovanost, rozmanitost, rozbití dosavadních forem u moderní poezie pochodí odsud. Pochodí z rychlého tempa a mohutného tlaku moderní epochy. Toto tempo dodalo vývoji ducha kvadratického urychlení a pod tímto tlakem rozpadávají se přežilé atavismy bezpečně a ihned. Rychlost budí potřebu ještě větší rychlosti, právě tak jako touhu po odpočinku a klidu pro meditaci. Pohodlná klubovka a air-expres jsou prý ilustracemi této situace. Uskutečňuje-li pohybová rychlost a rapidní sled faktů, představ, postřehů simultaneitu vnímání, lze ilustrovati dobu tímto obrazem: *pohodlná klubovka v kabině air-expresu. Zažíváme dnes simultánně nejprudší psychologické kontrasty až paradoxně zaostřené*, cítíme a chápeme současně, senzibilita a intelligence, navzájem se doplňující, jsou permanentně v činnosti. Nejsme tudíž *bud'* rozumářskými filozofy *anebo* citově vznícenými básníky, nejsme jimi ani střídavě; jsme jimi současně a vzájemně. Jsme, aby se užilo termínu Epsteinova – *lyrosofy*.³

Odpůrci lkajícího sentimentalismu, pocítili jsme nejednou jakousi nedostatečnost a neživoucnost tradičních oborů uměleckých, malířství, sochařství, literární poezie a všech jejich odrůd. V *kinu* zjevilo se nám *zcela nové umění*, odpovídající tak dokonale jako žádné jiné charakteru, potřebám a nutnostem dnešku. Pochopili jsme, že kino je kolébkou všeho opravdu nového umění, které bude živoucím radiokonzertem, v němž se sbíhají rozmanité hlasy všech měst světa, vřelé, kouzelné a melancholické písně, kde žhnou nevidané obrazy a cizí světla jako zářivé a efemérní hvězdy v závoji dýmu lokomotiv. Neomezené jsou možnosti kina, jeho zdroje jsou bohaté a nekonečné. Jeho poezie, 100% moderní poezie, je všeobšáhla, precizní, úsečná

² Fr. „podle L'Esprit Nouveau“ – tj. v duchu stejnojmenného uměleckého časopisu (1920–1925), redigovaného architektem Le Corbusierem (Charles Édouard Jeanneret) a Amédéem Ozenfantem, který propagoval purismus.

³ Z fr. *lyrosophie* – pojem vytvořený počátkem 20. let filmařem a teoretikem Jeanem Epsteinem (1897–1953), jenž s jeho pomocí dokazoval, že film je předurčen k odhalování iracionálních operací nevědomí; „logiku“ tohoto nevědomí označoval jako lyrosofii a hledal v ní epistemologický základ pro filmové umění.

a syntetická. Jest to poezie cestopisného deníku, Eiffelky, bedekra, plakátu, pohlednice, map, anekdot, grotesek, poezie nostalgických vzpomínek, neboť vzpomínky na města jsou jako vzpomínky na lásku; poezie kaváren plných světél a kouře, zpěv moderních sirén Red-Star-Line,⁴ turistická poezie dlouhých koridorů hotelů a korábů se záhadnými a očíslovanými dveřmi pokojů a kabin. Světoběžnictví i frivolita, clownerie i dobrodružství vypravené veškerým komfortem.

I neklidnější z nás vrstevníků elektrického století doznávají denně množství prudkých citových emocí a horečných poznatků. Aby se uklidnili, aby mohli nabrati dechu, potřebují nikoliv bodavé a dráždivé nicoty nirvány, ale naopak umění obratné a stručné, náhlé a efemérní senzace, lyrický, poetický náboj přímého výrazu, ostrých narážek, jako jest jazz, rádio a především *film*. Namítalo se dlouho ze strany onoho neduživého a marasmického umění, jehož državy od počátku byly filmovou expanzí ohroženy, jako by bylo kino špatné a nízké paumění, jako by potřebovalo zasažení a spolupráce divadelních i literárních veličin. Dík jim vzniklo na sta prашpatných filmů. Soudilo se, že indiánka či dobrodružný seriál nedosahuje výše akademického dramatu, a tak dnes běhají po plátně ubohá, vyplněná dramata. *Odluka filmu od divadla*, která je pro jeho zdravý rozvoj bezpodmínečně nutná, nebyla až dosud provedena dosti konsekvantně. Vždyť mezi divadlem a filmem není vztahu kromě nepřátelského napětí protikladu. Kde divadlo jest centripetální, o soustředivých dojmech, jest film centrifugální, přímo zamilovaný do výrazných maličkostí, jež mají tak důležité místo v životě. Divadlo má a vždy bude mít své meze a omezený scénář, pokud bude divadlem, jevištěm filmu jest celý svět, zpravidla současný svět do nekonečných dálek rozevřený. Divadlo, řekli bychom, jest *monistické a syntetické*, film jest *pluralistický a metodou divizionistický*. Jest uměním pozemské krásy, žhavé aktuálnosti, úchvatné fantastičnosti; *průřez dnešním světem*. Film konečně jako obrazové, básnické pásmo vyhnul se babylonskému zmatení jazyků, internacionální jak ido či esperanto, píše své strofy ve všech řečích a žargonech lidské imaginace.⁵

Baudelaire řekl, že krása spočívá v údivu. Krása filmu nespočívá jinde. Jeho estetika jest tudíž estetikou údivu, estetikou překvapení a neočekávatelnosti. Zesnulý

⁴ Americko-belgická lodní společnost, která zaoceánskými parníky přepravovala mnoho emigrantů z Evropy do Ameriky.

⁵ Když Teige přítomnou studii rok po prvním vydání zařadil do knihy *Film* (Praha: Václav Petr 1925, s. 37–48), nahradil v tomto odstavci novým zněním pasáž od „Kde divadlo jest centripetální...“ po „...metodou *divizionistický*“. Namísto kontrastu mezi dostředivým divadlem a odstředivým filmem se zaměřil na opozici literárnosti divadla a bezprostřednosti filmu: „Tím spíše, když dosavadní divadlo trvá ve svých literárních formách. Literatura není pro film podstatně ničím, literární drama a román udržuje se na plátně, že většina režisérů a filmařů je literárního původu a školení. Literát, pracující ve filmu, nedovede se omezit na černo-bílou němou, a přece výmluvnou hru, tím méně divadelník. Divadlo a všechna měšťácká umění tonou v ideologii. Film je bezprostřední podívanou.“ (s. 40.)

Canudo, zahajuje před několika lety kinematografické seance Podzimního salonu,⁶ jimiž, snad po dávném přání Apollinairově, dostalo se filmu té, ostatně dosti nebezpečné, výsady, že byl uznán oficiálně za umění, charakterizoval vhodně kino asi takto: Je to fantazmagorický svět lidských miráklů, jehož projevy jsou nekonečné, obnovují se týden co týden, jest to totální obraz života pro všechny bytosti a věci rozptýlené po světě, z nichž každá je květem a výslednicí určitého prostředí. Kino je především výborným nástrojem, často pohříchu ovládaným neobratnými hlupáky: jako by na stradivárky hrál začátečník.

Od počátku kina, od prvních grotesek a burlesek, mohlo býti jasno, že zde jde o dobré umění, které má možnost státi se lepším a dokonalejším. A poněvadž představa dokonalosti je poněkud smutná, jest vítati s radostí, že ani dodnes není dokonalé.⁷ Ovšem je pravda, že přes závratné zdokonalení technické nebyl film nikdy v tak úzkosti budícím stavu jako dnes. Je na rozcestí své vývojové cesty a jeho rozpaky jsou rozpaky bohatství; patrně prospěje zde léčba dezinfekční metodou *estetiky minima*. Non multa sed multum.⁸ Dnes dělá se příliš umělecký film, který (právě tak jako umělecký průmysl) vypůjčuje si bezohledně efekty od ostatních oborů, zejména od divadla, místo aby pracoval s vlastními a rodnými elementy filmového umění. Jako všade i zde je nanejvýš potřebná revize hodnot, *radikální očista tvárných prostředků* a prozirává jasnost ducha, jenž je si přesně vědom účelu a poslání. Je jisto, že tato krize filmu trvá už velmi dlouho. Podporována ostatně obchodními spekulacemi filmových podnikatelů, ženoucích se za „velkofilmý“ a „chef-d'oeuvre“, stává se krize chronickou a začínáme, my přívrženci kina, mluvit o úpadku filmu čím dále tím patrnějším. A přece myslíce na několik nejpoetičtějších, nejfotogeničtějších a nejmodernějších dnešních filmů, věříme, že marasmus kina nepotrvá, a živé, širé naše nádeje upínají se ustavičně k tomuto *nadskutečnému umění*. Ale kritizující film musíme znáti sudidla a měřítka. Potřebujeme nezbytně *estetiku filmu*. Potřebujeme, aby dnešní konfuze byla rozptýlena. Potřebujeme, aby některé zásady kinematografické estetiky byly zřetelně precizovány. Aby především byl upřesněn poměr kina k divadlu, literatuře, malířství, aby ustalo ono vypůjčování cizorodých hodnot, jež činí z filmu nedůstojný umělecký průmysl, „film d'art“.⁹

Film je *živoucím obrazem*. Ohromný vizuální orchestr, drama linií a hmot pohybu. Jest kinoplastickou básní¹⁰ vrženou do času, aby trvala a aby se děla. Je *časopro-*

⁶ Od roku 1921 organizoval Ricciotto Canudo (1879–1923), italský teoretik umění a průkopník filmové estetiky, speciální projekce filmových ukázek na prestižní každoroční výstavě malířství, nazvané Salon d'Automne; chtěl tak mezi pařížskými intelektuály propagovat film jako vysoké umění.

⁷ V knize *Film* Teige nahrazuje tuto větu jinou: „Povyšuje světo na samostatnou konstitutivní funkci, což se nepodařilo v malířství ani Rembrandtovi a impresionistům.“

⁸ Lat. „ne mnohé, ale mnoho“, tj. nehovořit o mnoha věcech, ale mnoho o jedné (Plinius Mladší).

⁹ *Film d'art* – viz vysvětlující poznámku k textu V. Tilleho na s. 99.

storovou básní. Básní, která „nepotřebuje slova hudby či rýmu, nic obvyklého, žádné recitace, ani nejlepší nikoliv“¹¹ – to, co bylo snem Whitmanovým. Jest výtvarnou tvorbou, která neustrnula v čase. Je, jak správně bylo podotčeno Černíkem, pro svou úsečnost spíš básní než románem, který se čte na bezčetná pokračování.

Film je živou fotografií. Fotografie je pravdivý obraz. Estetika filmu má co činiti v první řadě s estetikou fotografie, na jejíchž možnostech závisí jeho vývoj a zdokonalení. Optická stránka i zde je primární důležitosti. Znovu upozorňujeme, byť jen mimochodem, na zajímavé pokusy amerického fotografa *Mana Raye*, jenž poprvé postavil fotografii na stupeň velikého umění výtvarného, osvobodil ji od bludů umělecké fotografie tím, že tuto prostě zrušil.¹²

Knižní literaturu, ateliérové tabulové obrazy, nejrozmanitější složky zahazuje doba do starého železa a nové davy potleskem vítají podívanou němého filmového umění.

Staré romány a eposy, vyčichlé a archaické, staly se dokonce někdy přijatelné, zpracovány filmem. Ztráta slova, živého, mluveného a melodického, přinesla *novou výraznost*. Film je jakožto báseň beze slov příkladem moderní poezii, která den co den stává se výtvarnější a optičtější, aby nahradila zmenšení hodnoty a efektivnosti slova. Filmoví herci nepotřebují mluvit literaturou, jsou akrobaty, žongléry a clowny; prozódie filmu není prozodií velkovýmluvnosti, ale *prozodií těles v pohybu*.

Guillaume Apollinaire, tento geniální duch, jenž předtušil tak mnoho z příštího vývoje, hovoří v kterési povídce o malíři, že je „postaven na hranice života, do končin umění“, cítí, že jeho postavení se změní obratem o 180°: „[...] na hranice umění do končin života“. Nastává-li dnes skutečně tento obrat umělecké orientace, jest to v nemalé míře zásluhou mocné intervence filmu. Nové umění, které přestává být uměním, staví se do středu života, překročivši hranice umění.

Světelné reklamy projekce, fotografie ilustrovaných magazínů – je to ještě malířství?

Hangáry, elevátory, majáky, nádraží, továrny – je to ještě architektura?¹³ Kancelářský nábytek, uniformní oděv turistický, anglické dýmky dunhillky, plnicí pera, psací stroje – může to být uměleckým průmyslem?

Žurnály, feuilletony, cestovní prospekty, tragédie Titaniku či Lusitanie – je to ještě literatura?

¹⁰ Teige odkazuje na koncept *cinéplastique* (pohybové malířství) francouzského historika umění Élieho Faurea.

¹¹ Citace z básně „Zpěv o mně“ (sbírka *Stébla trávy*) Walta Whitmana: „not words, not music or rhyme, [...] not custom or lecture, not even the best“.

¹² V knize *Film* Teige v souvislosti s Manem Rayem zmiňuje jeho „fotografie bez objektivu“ (rayogramy) a vypouští poslední část této věty počínaje „osvobodil ji od bludů“.

¹³ V knize *Film*: „je to ještě umělecká architektura?“

Přístavy se stěží, krásná noc s elektrickými měsíci, plachetní loď na moři mizíci v dále – je to ještě knižní lyrika?

Shimmy, blues, tango, a i slavnostní aviatické foxtroty nad střechami měst – je to ještě tanec a choreografie?

Boxing-match, demonstrace, kopaná – jest to ještě divadlo? *A to vše může být hercem filmu.*

To vše je oblastí moderní, čistě *životní poezie*. *Poetismus* tvrdí, že dnes, po pohřbu umělecké tradice, není než *jedno umění o mnoha formách*, a tím je *živoucí poezie*. Estetika je estetikou poezie. Lze jí měřit film jako všechna ostatní odvětví. *Čitelnost – viditelnost – rapidita* jsou vlastnosti stejně optické, kinoistické, obrazové jako poetické: *transpozice místo deskripce; indikace fotogenických detailů, optický systém, rapidní a nečekaná technika, život představ, mechanická preciznost, atmosféra zesoučasněné skutečnosti se snem, ideografická schematizace* – tak je formulován řád a standard básně, obrazu, filmu.

Moderní duch jest duchem konstrukce. Je duchem moudrosti. Ale je zdravé přimísiti zrnko bláznovství do každé moudrosti. Aby šťastné bláznovství mělo cenu a význam, jest nezbytno, aby hrálo svou komedii na pevně založené bázi životní moudrosti. Aby se nezabil japonský ekvilibrista na visuté hrazdě, je třeba, aby hrazda byla solidně upevněná a dobře konstruována.

Dvě tendencí je výrazem dneška. *Konstruktivismus a poetismus; obé nejsou uměleckými -ismy v dosavadním uzoučkém slova smyslu.*

Konstruktivismus je pracovní metodou, poetismus je životní atmosférou. Konstruktivismus má rigorózní zákony. Poetismus, svobodný a bezhraničný, nezná předpisů ani zákazů. Je uměním života, a tak vyslovil se spíše jakýmsi lahodným harmonickým životním bontonem. Životní poezie vzklíčila na konstruktivním základě a v souhlase s ním: clowni a fantaisisté¹⁴ jsou bratry dělníků a inženýrů. Tímto základem je *stroj*, jenž sytí všechny primární a každodenní potřeby. Moderní umění musí se vypořádati se strojem. Správněji než ve futurismu vypořádává se s ním ve fotografii a ve filmu. Moderní obrazy a moderní básně spojují se a pronikají ve filmu. Obrazová, básnická emotivnost kina je bezpodmínečně odvislá od jeho perfektnosti technické, nové vynálezy¹⁵ fotografické a projekční vedou přímo bez morbidní estétské spekulace k novým výrazům básnickým. Zpomalovač (ve FAIRBANKS BLÁZNÍ) poskytuje přeludy snů. *Transparence, zaclonění a podobně*¹⁶ docilují fines a efektů,

¹⁴ Z fr. *fantaisiste* – fantasta, snílek, ale také varietní umělec.

¹⁵ Barevný film, mluvící film. (Pozn. K. T.) V knize *Film Teige* v této poznámce pod čarou doplňuje „plastický film“.

¹⁶ *Transparence* – obraz dekorací na skličku nebo celuloidu promítaný jako pozadí scény pomocí zadní projekce; *zaclonění* – v pozdější terminologii takzvaná maska, trik sloužící ke kombinování herecké akce v popředí s odděleně nasnímaným pozadím pomocí zakrytí části obrazu, kam má být do datečně včleněn obraz druhý.

kteří zůstaly i nejrafinovanější poezii odepřeny.¹⁷ Film nemá vývojových bludišť, peripetií a variací jako umění minulosti. Jedině v dnešní krizi odchytil se z vlastní správné cesty. Jeho vývojová linie koresponduje s technickým vývojem a zdokonalováním.

Řekli jsme, že v dnešní krizi nezbytně potřebuje filmová produkce upřesnit si svůj estetický řád. Nechť je její zásadou plné využití, rafinované kombinování vlastních optických elementů.¹⁸ A zavržení cizorodých elementů, přejatých z akademického umění. Nechť se vyznačuje výsostnou prostotou, bez psychologie a literatury; a bez „caligarismu“. Ano, KABINET DOKTORA CALIGARIHO je nejlepší ilustrací toho scesťí, na něž dospěl takzvaně „umělecký“ film. Tento nezdravý hysterický film není vůbec filmem, hypersenzibilita blázna není moderním uměním.

Divadelní, zdeformované dekorace nestaly se tvarem kinovým, ale zůstaly špatnou malbou. Reelní osoby vyhlížely jako strašidla v ireelním dekoru. Režisér zapomněl, že dramaticčnost a i případné deformace, jdoucí třeba až do karikatury, musí být ve filmu optické, fotografické. Bylo to osudné nedorozumění.

Proti tomuto odstrašujícímu příkladu „uměleckého“ filmu sluší se vyzvednouti dokonalé realizace *filmového umění*, zejména původu amerického. Filmy s Haroldem Lloydem uchvacují vedle intenzivní komičnosti dokonalou i překrásnou fotografií. Jsou radostí očí i ducha. Film HURIKÁN (s Dorothy Phillipsovou) má vysvětlenou svou dramaticčnost a napínavost čistou fotogeničností. O příkladnosti filmů Chaplinových není ani třeba hovořiti.

Byl to Louis Delluc, který nejlépe formuloval fotogenický základ a principy filmu. Upozornil, že film *není především uměním epickým* a že dobrodružné a detektivní romány, Sherlock Holmes, Fantomas, Buffalo Bill, nejsou ještě film. Více filmem je snímek vzletu hydroplánu. Film je totiž *především uměním optickým*. Živoucí malba je uměním podívané. Jako umění podívané je *dramatickou básní pohybu*, sestra cirku, kabaretu a music-hallu. V Medranu¹⁹ může najíti filmová múza cenné poučení. Clowni a akrobaté jsou jejichmi nástroji. Dnešní filmový režim vyznává snad příliš diktaturu kinohvězd. Chlubí se právem Hayakawou a Nazimovou, Fairbanksem a Pickfordovou, ale nejvíce se může chlubit právě tím, čím je sepat s cirkusem – svými clowny, mezi nimiž jest tolik básníků a největší Chaplin.

Film, má-li precizovati svou estetiku, musí především zvládnouti svou optickou stránku. V době radiokonzertů možno očekávati vynález *radiofilmu*.

¹⁷ V knize *Film Teige* doplňuje v závorce příklad – „německý film ULICE“. Toto drama z nočního života velkoměsta (Die StraÙe; Karl Grune, 1923) bylo oslavováno Siegfriedem Kracauerem a jinými dobovými komentátory pro moderní vizuální styl.

¹⁸ V knize *Film Teige* na tomto místě doplňuje příklad takového optického prvku – „nové čočky“. (Měny jsou filmové objektivy.)

¹⁹ Cirque Medrano – viz poznámku č. 42 k Teigeho článku „Foto kino film“ v této antologii na s. 147.

Prozatím přístroj „*pathé-baby*“ umožňuje zavedení *domácího kina*.²⁰ Filmová komorní hudba. Budete mít doma kino, jako máte knihy lyrických básní a desky gramofonů. Patrně nebudete doma promítati dobrodružné seriály, k nimž patří účast davového publika. Sluší se velmi pečlivě rozlišovati mezi uměním veřejným (plakáty, fresky, hudba na ulici atd.) a uměním soukromým, lyrickou poezií, lyrickým intimním filmem. Tento film stává se lyrickou intimní básní fotografickou a obrazovou, bez děje, kromě pohybu. Na něm nejzřetelněji a nejbezpečněji bylo by možno demonstrovati principy fotogenické estetiky. Zde nemá co činiti literatura a dramaturgie. Je to čirá *kinografie*, drama černé a bílé, pohyblivá optická báseň a nejmodernější obrazová plocha. Filmové partitury Hanse Richtera, W. Gräffa a V. Eggelinga jsou neoplastické obrazy uvedené v rytmický pohyb.²¹

K optické a fotogenické emotivnosti kina druží se v naprosto nerozlučném svazku jeho emotivnost básnická. Setkáváme se zde s moderními básníky. Básník mluví kinem k publiku, které se rekrutuje z lidí prostých, znavených robotou, kteří nechťi leč osvěžití nervy stravované vysilujícím bojem o život, k publiku, které nechce být poučováno, které kašle na akademické umění, které se chce jen *dívat* a jen *bavit*, které si naivně žádá senzací jako ten, kdo není připuštěn k hodům dnešní třídní kultury.

Básník prostřednictvím kina může nejlépe najíti spojení se všemi diváky. Básníci cítí, že je třeba psáti pro kino, ne hodit jen na papír stručný náčrt, který by režisér rozvinul, ale zaznamenati celý děj opticky, koncipovati děj přímo pro kino. Je třeba vybudovati úplnou kinematografickou dramaturgii. Taková jsou libreta Bírotova, Epsteinova, Dellucova, Gollova, L'Herbierova, Mahenova.²²

Tolik o estetice filmu.

Je třeba říci něco o jeho etice?

Poslání kina je etické jen potud, pokud etické jest poslání poezie. Odhlížeje od filmu jakožto velkolepého nástroje umění *agitačního* a *tendenčního*, nástroje pro tento účel mnohem vhodnějšího než ztendenčené veršičky, beru zde v úvahu film jako umění *poetické*, univerzální umění, jež je úplným repertoirem života na glóbu.

Jeho duch odvahy a opojná exotičnost zároveň s krásným optimismem mohou mítí nejnádhernější vliv etický.

²⁰ Pathé-Baby – 9,5mm filmový formát se středovou perforací, vyvinutý v roce 1922 firmou Pathé pro širokou veřejnost a pro amatéry, se snadno ovladatelnými kamerami a projektoři. Pathé později i v ČSR zřídil zvláštní filmotéku s 9,5mm kopiemi, zkrácenými a přepsanými z 35mm filmů, které půjčoval nebo prodával k domácímu promítání.

²¹ Hans Richter (1888–1976) a Viking Eggeling (1879–1945) byli průkopníci abstraktního filmu, Werner Gräff (1901–1978) pracoval jako kameraman a scenárista s Richterem. V knize *Film* Teige výčet doplnil o jméno Ela Lisického.

²² V knize *Film* Teige doplnil jména českých básníků, kteří psali filmová libreta v letech 1924–1925: Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert a Artuš Černík. Naopak odstranil jméno Ivana Golla.

Optimismus usmívající se dnes přes drsné etapy existence, nebezpečnosti a věčnou nejistotu zítřku, yankeeský optimismus blufu, je nejzdravější nehoráznost. Na rozcestí existence dovede se usmáti. Dovede obrátiti svět naruby, vzhůru nohama, a je-li clownem v cirku, vzbuditi hlasitý smích a bezprostřední radost, veselost.

Hlásá veselost jakožto světový názor.

Nic více.

Není to dosti?

Host 3, 1924, č. 6–7 (duben), s. 143–152.

Jiří Voskovec

FOTOGENIE A SUPRAREALITA

1. Fotografie

Fotografie je *praktickou vědou kinografického umění*. – Je třeba si uvědomit, že fotografie skýtá filmové kráse jediné esteticky platné kritérium, protože vědecky, to je *opticky oprávněné*.

Kinografie je umění, jež se v první řadě opírá o technické aplikace fyzikální optiky. Filmový režisér může tvořit filmy jediné díky *světlu* spoutanému objektem, zrytmizovanému maltézským křížem a chemicky preparovanému hydrochinonem a bromovou želatinou.

Vládnout světlem, díky dokonalému využití těchto technických možností filmové industrie, je první podmínkou dobrého filmování, na níž spočívají všechny ostatní.

Fotografie je *prostředkovou podstatou* kinografie.

Fotografie je *prvním elementem fotogenie* či filmové estetiky.

2. Co dává fotografie: SUPRAREALITU

– Takto definovaná fotografie není než prostředková, pomocná, *kvalitativní*. Co nám však odhaluje?

Opticky správná fotografie *odhaluje suprarealitu*.

– Říká se, že foto je nejuvěrnějším obrazem skutečna, že je dokonalým realismem.

To je omyl:

Foto sice zničila realism v malířství, ale ne proto, že mu odňala jeho *raison d'être* stvořením dokonalého realismu. Stalo se tak, protože přinesla realism nový, *nad-realism*.

Neboť: Realism v malbě byl přes veškeré námitky *subjektivní*. Realista maloval sice to, co „objektivně viděl“, ale jeho oko souviselo přitom prostřednictvím jeho nervstva se všemi ostatními jeho smyslovými orgány a celým organismem.

Optické vlastnosti znázorněné reality byly tudíž znečištěny všemi ostatními jejími vlastnostmi, které malíř současně vnímal.

Naproti tomu: Foto-realism je číře objektivní, protože zaznamenaný strojem, a mimo to jen optický, číře světelný.

Praktické důkazy fotografické suprareality:

Naše oko nikdy nevidí svět v podobě fotografie.

– Žádný smrtelník neviděl dosud v živé skutečnosti momentku.

Momentka zaznamenává *zlomek suprareality*, která je nepřetržitým pásmem běžícím rovnoběžně s realitou. Suprarealita je něco jako ultrafialová skutečnost, ztracená pro neozbrojené oko a zachráněná fotografií.

Fakt, že každá momentka překvapí naše oko, není následkem nehybnosti, neboť film, jenž zachycuje suprarealitu v pohybu, jenž unáší *pásmo momentek* v optickém rytmu zrakové verze života, zase nedává všední skutečnost, nýbrž nadskutečnost. Vždyť pozorující hledáčkem aparátu krajinu, vidíme ji jinou než pouhým okem, objevujeme v ní půvab, který marně hledáme, zvedneme-li od hledáčku oči, prostě proto, že ji aparátem vidíme v *koncentrovaném, opticky přesyceném vydání*, ve vydání suprealistickém.

– Film destiluje z normální reality světelný alkohol suprareality:

1. zdůrazňuje optické kvality předmětu a ignoruje všechny ostatní,
2. tvoří plasticky ohromně mohutný prostor pomocí *objektivní perspektivní deformace*, kterou následkem zvyku neozbrojené oko vnímá jen velmi oslabeně,
3. podává odvážnou bílo-černou karikaturu barevného světa,
4. nechává oněmět všechny zvuky, vůně a chuti pod oslňující kaskádou světla.

– A až bude existovat film v přirozených barvách, věc zůstane stejnou:

Realita filtrovaná bracími aparátem stává se vždy suprarealitou, *optickou recenzí skutečna*.

Suprarealita je *věcnou podstatou* kinografie.

Suprarealita je *druhým elementem* fotogenie.

3. Fotogenie

Fotogenie je *estetikou kinografie* či filmového umění.

– Spojme předcházející dva elementy, prostředkový a věcný, jinak řečeno, *fotografujeme suprarealitu* a dostaneme bázi fotogenie.

– Na vědecky zákonných vlastnostech těchto dvou elementů spočívají pak estetické zákony fotogenie.

Řekli jsme na začátku, že dokonalé využití technických možností filmové optiky je základní podmínkou dobrého filmu.

Řekli jsme rovněž, že kritérium optické dokonalosti je v kinografii jedině platným kritériem estetickým, protože je vědecky oprávněno. To neznámá, že bezvadně fotografovaný film musí být umělecky správný: Kritériem optické dokonalosti třeba rozumět měřítko, dle něhož odhalujeme film *ze stanoviska optického, jež neopouštíme ani při kritice celkového rytmu a děje filmu.*

– Forma kteréhokoliv lidského produktu je *diktována materiálem.*

Materiálem, s nímž pracuje kinografie, je světlo; světlo určuje, co je filmovatelné a co ne.

– Fotogenie je umění

1. zharmonizovat tato neměnná pravidla fotografie s uměleckým subjektem filmu, to jest:
2. nechat působit fotografii suprareality dojmy číře optickými,
3. uvést diváka do světa, kde by se nerozpouštěla optická krása v limonádě teatrálnosti,
4. nezničit evidentní a magicky primitivní mluvu světla symbolismem a romantismem, zcela trestuhodně adaptovaným z otřelých literárních šlágrů.

– Takto pochopená fotogenie dovoluje *dva druhy kinografie:*

1. *Čirá kinografie*, světelná lyrika, nevázaná hymna světla, jejímž jediným pravidlem je dokonalý rytmus pohybu optických skutečností; suprarealistická báseň, řetěz optických asociací, jehož články jsou suprarealistické elementy. (Viz články Teigovy o optickém filmu a libreta Teigova a Seifertova.)¹
2. *Dokonalá optická epika*, film s dějem, jenž však nesmí být ani adaptací literárního románu, ani přepracováním divadelního kusu, film, jehož dějové zápletky jsou stejně suprarealistické jako filmované předměty. Fotografie sama zhušťuje realitu, činíc z ní suprarealitu; fotogenie, jež dává fotografii smysl a umělecký řád, musí ji využít k *úměrně zhuštěnému optickému dramatu*: dynamický rytmus šleálně nadsutečného děje, mluva hypnotizujících detailů, synkopy rychlého střídání místa děje a z toho všeho plynoucí emoce divákovy, jež rozechvějí celou jeho senzibilitu, ale jen *přímou optickou cestou*, a nikdy ne prostřednictvím jeho literárních a teatrálních reminiscencí.

Příklady? Nemyslíme-li na Chaplina, jenž první dokonale pochopil podstatu filmu a přizpůsobil ji svému osobnímu géniu, jenž vytvořil zcela zvláštní obor kinografie, výlučně jeho – nenajdeme dosud v současné produkci ani jeden film odpovídající tomuto ideálu. Přesto existují americké filmy, jež se mu velmi blíží, a na celém světě vznikají dnes filmové projekty skýtající důležité prvky k jeho dosažení.

¹ Srov. mj. Karel Teige, Film I. – Optický film. *Pásmo* 1, 1924, č. 5–6, s. 10–11; Teige napsal společně s Jaroslavem Seifertem libreta „Pan Odysseus a různé zprávy“ (*Pásmo* 1, 1924, č. 5–6, s. 7–8) a „Přítav“ (*Disk* 2, 1925, jaro, s. 11–12).

– V závěru docházíme tedy k tomuto zásadnímu pravidlu *harmonizace dokonalé fotografie s rytmem kina*:

Sekundární optické kvality filmu (režie, rytmus, spád děje) musí být úměrné jeho *optickým kvalitám primárním* (čili fotografované suprarealitě), tj. fotografickému provedení a výběru optických sujetů.

„La photogénie, c'est l'accord de la photo avec le ciné,“ napsal Louis Delluc.²

Disk 2, 1925, jaro, s. 14–15.

² Fr. – fotogenie je soulad mezi fotografií a filmem (pohybem). V úplnosti citovaná pasáž zní: „La photogénie, au contraire, c'est l'accord du cinéma et de la photographie!“ Louis Delluc, *Photogénie* [1920]. In: L. Delluc, *Ecrits cinématographiques I. Le Cinéma et les Cinéastes*. Paris: Cinémathèque Française 1985, s. 36.

Vítězslav Nezval

FOTOGENIE

Každé umění má specificky své tvárné prvky, jimiž je skládáno a jichž musí šetřiti, nemá-li ztratit svou pravou funkci.

Každé umění po stránce své geneze i po stránce svých účinků je psychické. Má pomocí forem a prostřednictvím smyslů způsobiti v nitru člověka onen druh harmonie, jež pocítujeme při vnímání dokonalého krásna.

Podle smyslů, jimiž je to které umění vnímáno, vytváří příslušné formy, jež je vyjadřují.

Po této stránce je film nové umění ryze optické. Žádná myšlenka, jež nebyla dokonale zviditelněna, nepadá do oblastí tohoto nového umění, stvořeného stoletím technických vynálezů.

Proto estetika filmu jest především estetikou nové optiky.

Obraz, jsoucí v neustálém pohybu, vyznačuje prvky tohoto umění.

Vše viditelné a pohybující se je jeho formovým materiálem.

Platonická krásna, to jest krásna, již vnímáme a již jsme uváděni ve stav harmonie, aniž máme vůči ní jakýchkoliv užitkových vztahů, je nejvyšším ideálem estetickým.

Krásna neexistuje však jako pojem.

Mění se čas od času a je duchovým součtem ideálů té které doby. Toliko některé složky skutečnosti, jež odpovídají těm prvkům v člověku, které se během vývoje lidstva téměř nezměnily, jsou standardními formami krásna. Jinak se mění představa krásy od generace ke generaci.

Vnímání tuto platonickou krásnu je údělem několika málo jedinců svého věku, kteří se dokonale odosobnili a u nichž pocit krásna nepředpokládá jakéhokoliv nepřímého užítku, jsa sám o sobě dokonalým užítkem ducha. Tato studená, aristokratická krásna, jež vyžaduje člověka, jehož každý smysl je celou duší, není majetkem širokého obecnstva, jež je meditativní.

Co pojí praktického člověka s krásnou, je důvěrný vztah, lidský zájem. Aby se stala čistě výtvarná krásna vnímatelnou množství, jest třeba vložiti mezi ni a člověka pojiťko, jímž je převáděna a zprostředkována – a tím je děj.

Děje čistě formové neuspokojují obecného lidského zájmu, jsou samy o sobě obsahem a dějem, neboť vyžadují kultivované „smysly s mozkem“.

Tedy estetiku filmu i s touto zlidštěnou stránkou třeba hledati v poměru optických a pohybových složek v ději.

Proč se vyžaduje dramatického děje k docílení a vyjádření harmonie? Pro vysoce civilizovaného člověka jest tvar a pohyb již sám o sobě dramatem a nevyžaduje zprostředkovacího děje. Poměr přímek, křivek, pohybů, jež vytváří pohybující se realita, je pro kultivovanou senzibilitu dostatečným dramatem, jež rozvíjejíc se bez ohledu na aplikace zaplétá a rozuzluje se, skládajíc velkolepou harmonii.

Tento proces zaplétání a rozuzlování, jenž je neustálou vlastností všeho živoucího, nebo jinými slovy: tato snaha k harmonii musí býti člověku s méně vyspělou senzibilitou ilustrována a ze svých číře formových kvalit předvedena v dramatickém ději. Tedy děj je prostředníkem mezi čistou krásou a lidskými zájmy. A dramatický děj ve filmu je přepísem formového procesu ve smyslu harmonie.

Souhrn všech rodných prvků, jimiž operuje film, nazýváme fotogenií.

Fotogenie jest v důsledcích toho, co bylo řečeno, dvojího druhu.

Fotogenie v onom čistě formovém slova smyslu je neustálé drama poměrů tvarů a pohybů za světla a stínu. A fotogenie v širším slova smyslu je neustálé drama poměrů tvarů a pohybů za světla a stínu v ději.

Estetika filmu si položí tedy především zásadní otázky:

Co je výtvarnost z hlediska filmu?

Co je pohyb z hlediska filmu?

Co je děj z hlediska filmu?

A jako základní předpoklad, jež nutno zodpověděti, jest:

Co je podstatou moderního krásna?

Jest třeba především zodpověděti tuto poslední komplikovanou otázku, neboť teprve na této odpovědi jest možno řešiti předcházející.

Jsou století, jež lze charakterizovati epitety: hrdinná, racionalistická, meditativní, romantická, dekadentní, spekulativní, činorodá.

Poslední dvě epiteta náležejí nesporně 20. století.

Dvacáté století jest charakterizováno přesnou touhou po harmonii a tvorbě, jež se projevila především v technických vynálezech, revoluci a moderní kultuře. Zákon ekonomie, jenž nutí k vynálezu, pohyblivosti a pracovnímu maximu, vnutil tomuto století vkus, jenž proniká z neaktuálnějších produktů a fakt a jež můžeme nazvati klasickým v tom slova smyslu, že počítá s poměrnou jednoduchostí prostředků a s maximální dokonalostí a účinností tvaru. Dvacáté století, jsouc v plném slova smyslu tvořivé, odhazuje jakýkoliv ornament a stylizaci, neboť tam, kde hledala jiná století příkrasu, nalézá toto nejelementárnější a nejvelkolepější plnost a krásu podstaty. Tato konstruktivní klasičnost, jež byla nesporně nadiktována matematickým a ve svých účincích fantaskním zdrojem, jímž je stroj, osvojuje si poněmáhla všecka odvětví

civilizace a kultury, od normalizovaných továren přes konstruktivní architekturu domů a obleku k umění.

Klasická krása byla vždy v mohutnosti linie. Klasická krása je ta, jež vzniká z odhalení podstaty. A podstata jednotlivého jsoucna, uvedena v jasnou kompozici s veškerým jsoucnem, jest nejvyšším druhem poezie.

Tento duch poezie, jakožto nalezení a soulad podstat, je duchem tohoto století, jest jeho krásnem.

Film je nejtypičtějším produktem současné doby, neexistuje nikdy mimo ni v minulosti. Kdybychom podali jeho historii, shledali bychom se v jeho nejvyšších realizacích s tímto duchem.

Je třeba vrátiti se však k obecným otázkám.

Výtvarnost z hlediska filmu se liší podstatně od výtvarnosti dosavadních optických umění tím, že je dynamická. Tím se mění její kompoziční proporce, přestává být obrazem, stává se kinetikou.

Film jakožto jednotlivá fáze má možnost učit se mnoho od malířství. Jde hlavně o poučení kompoziční.

Film jakožto součet fází má pohyblivou kompozici. Co ji poutá po této stránce s malířskou kompozicí, je toliko určitá myšlená kompoziční kostra, jejímiž sloupy jsou neměnné, stabilní složky scény. V jejich rámci se pohybuje vše ostatní jako v křížové síťce a jest třeba neustále dbáti, aby tento čtvrtý rozměr, vznikající pohybem, byl v neustálé proporci (ovšemže pohyblivé) se základní kostrou.

Zde šlo prozatím jen o součet fází tvořících stejnorodý optický rámeček – scénu. Každá scéna však zanechává v optické paměti stopu, řekl bych, že se prodlužuje, a jest třeba, aby příští scéna šetřila její duchové perspektivy, to jest, aby nebyla násilnou pro setrvačnost zraku. Zde jest třeba, aby si opticky korespondovaly dvě scény, z nichž jedna již neexistuje mimo v paměti.

Na tuto výtvarnost již ovšem nestačí kompoziční zákony malířství či sochařství, jakožto základ jsou však jistě nutným předpokladem. Jest třeba, aby scenárista i režisér studovali po kompoziční stránce díla starého i moderního výtvarnictví („Vývoj našeho filmu“ – ol.),¹ neboť tím leckdy se vyvarují falešnému základnímu rozvrhu scény a najdou mnoho příkladů pro dokonalý soulad.

Film je schopen za určitých světelných a barevných podmínek přijímat se zdarem vše viditelné. Přesto není nikdy naturalismem v plném slova smyslu. Jednak vliv ultrafialových paprsků, jednak determinovaná citlivost emulze vůči barvám a světlům zkresluje skutečnost tak, že se nekryje přesně se skutečností jevovou. K dokonalé harmonii jest třeba často deformovati skutečnost (světly, líčidly) tak, aby byla schopna filmové realizace.

¹ Nezval odkazuje na text Zet Molas (podepsaný šifrou ol.), Vývoj našeho filmu. *Český filmový svět* 3, 1924, č. 4 (říjen), s. 6.