

Teige, Karel

Závodský, Artur (editor)

## **K filmové avantgardě**

In: *Otázky divadla a filmu. III.* Závodský, Artur (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 303-328

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120988>

Access Date: 05. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KAREL TEIGE

## K FILMOVÉ AVANTGARDĚ

## Poznámka vydavatele

V pozůstalosti Karla Teiga, uložené v Literárním archívu v Praze na Strahově, zachovala se práce opatřená titulem K filmové avantgardě. Její text je z větší části totožný s Teigovým článkem K estetice filmu, otištěným poprvé v aventinském Studiu I, 1929, č. 6, 166–171, č. 7, 193–197, č. 8, 231–235, č. 9, 262–266 a č. 10, 289–294. Teige původní text zkorigoval, upravil a na několika místech doplnil. Vznikla tak nová verze studie, rozšířená asi o čtvrtinu původního rozsahu. Na okraj rukopisu vepsal Teige řadu číslic (F 1–40), které se s největší pravděpodobností vztahují k fotoskám, jimiž hodlal svoji práci doplnit. Podle péče, věnované textu a jeho obrazovému vybavení, dá se soudit, že Teige pomýšlel na samostatné knižní vydání své práce.

Teigova studie K estetice filmu byla v poslední době vydána dvakrát. Poprvé Petrem Králem, který ji pojal do souboru Karel Teige a film (publikace vyšla hektografovaně péčí Filmového ústavu, Praha 1966; zmíněná studie je zde otištěna na str. 144–171). Téhož roku vyšla ještě v prvním svazku Výboru z díla Karla Teiga, Svět stavby a básně, Studie z dvacátých let (vydal Československý spisovatel v Praze; studie je zde na str. 440–471). Toto dvojí vydání zpřístupnilo Teigovu práci odborníkům i širší kulturní veřejnosti. Mohly by tedy vzniknout pochybnosti, zda je nutné práci K filmové avantgardě vydávat znovu — pochybnosti tím oprávněnější, že tento text byl editorům studie K estetice filmu znám a dostupný (uvádí jej jak Petr Král v bibliografii Teigových filmových prací, tak Jiří Brabc a Vratislav Effenberger v Komentáři k prvnímu svazku Výboru) a že ho nakonec pro své publikace nepoužili.

Co nás tedy vede k edici textu nikterak neznámého?

Je to především mimořádný význam Teigovy studie K filmové avantgardě (K estetice filmu) v dějinách českého filmového myšlení. Tato studie má vysloveně syntetický ráz. Shrnuje Teigovy názory na film, na filmovou tvorbu, na filmové umění, na vývoj filmu i na filmovou estetiku. I když v ní Teige připomene její vnitřní souvislost s vlastní knížkou Film z roku 1925, nejde tu o názory opakované. Rozdíl mezi oběma pracemi markantně vyplyne, když si uvědomíme, že Film byl do značné míry projevem Teigovy estetické zkušenosti, vyvozené z nadšeně přijímaného amerického filmu a filmové avantgardy. V druhé polovině dvacátých let dopracovává se Teige nové zkušenosti, kterou mu poskytl sovětský revoluční film. Právě fikt, že Teige začleňuje umělecké výboje sovětského filmu do svého estetického systému, rozhoduje o tom, že Teigova nová názorová syntéza je ve srovnání s jeho knížkou stadiálně vyšší.

Knížkou Film a studií K filmové avantgardě (K estetice filmu) vytváří Teige

v našich poměrech teoretickou protiváhu k soudobým filmovým pracím Karla Smrže, založeným převážně technicky. Zapojením sovětského filmu do světové filmové a umělecké avantgardy staví Teige avantgardu do příkrého protikladu se soudobou buržoazní komerční produkcí. Tím zároveň třídně polarizuje českou filmovou kritiku a pro její pokrokové, levicové křídlo vypracovává teoretickoestetickou platformu.

Vzhledem k tomuto významu je nezbytné, abychom Teigovu studii měli v podobě co nejautentičtější. Jak jsem se zmínil, Teige text otištěný ve Studiu přehlédl a zrevidoval. Studie K filmové avantgardě, kterou Teige nevydal do konce svého života, stala se tak definitivní verzí stati K estetiky filmu, verzi „poslední ruky“.

Vydání studie K filmové avantgardě stává se tím naléhavějším, že dosavadní vydání práce K estetiky filmu trpí z odborného hlediska mnoha nedostatky. Přihlédneme k nim blíže.

Jako svou vůdčí ediční zásadu Petr Král hlásá, že „záměrně opravoval co nejméně – totiž jen ty chyby, u kterých bylo nesporné, že vznikly v tiskárně“ (respektive nesporné omyly v pravopisu cizích jmen) a které nebyly součástí příslušného Teigova rukopisu. Ale i tu bylo „pro jistotu (!) opravováno spíš méně než více“. Tak Král ponechává nesprávné Mac Sennett vedle správného Mack S., neboť má za to, že „i tato chvatná nejednotnost, včetně vyložených chyb... je součástí Teigeho osobnosti a jejího nejuplátnějšího projevu“. Krajiní toleranci chtěl Král zachovat Teigovým textům „jejich neopakovatelnou dobovou chuť a vůni“ (str. 211–212).

Králova slova i jeho vydavatelská praxe vzbuzují značné pochybnosti. V textu se např. vyskytuje psaní krize vedle krise, kristalísuje, nahražovatí, passivita, standartní, s druhé strany, ranné, konvekaní, simultannéttá, roentgenogramy aj. Zřejmé pravopisné chyby Král nejen neodstraňuje (např. kodefikovaného, renouveace, nával ke kořenům m. návrat aj.), nýbrž k původním tiskářským chybám přidává ještě další (str. 147: fotoaparátů, před jejich objektivy m. před jejichž; str. 148: v této řadě sluší uvéstí ještě m. sluší se uvéstí; str. 150: perspektivistických zkratek m. perspektivických; str. 157: představení, inaugurovaná+ Canudem – znaménko + bez náhrady vypuštěno; str. 158: co si dnes představuje m. představujeme; mylně Cook-kuristy mění na nesmyslné Cook-kureisty aj.). Pokud jde o psaní vlastních jmen, Král sice opravuje Autan, resp. Anton Lara na Autant-Lara, titul známého filmu Man Raye Ermak Bakia na Emak Bakia, jinak však ponechává podobu Dullacová m. Dulacová, Baranov-Roviné m. Rossiné, Hosperův zootrop m. Hornerův, Cristal Palace m. Crystal Palace apod. Král poskytuje Teigovi medvědí službu, neboť Teige se korektuře svých prací nevyhýbal. Vcelku se dá říci, že Král neusiluje o kritické vydání Teigova textu, nýbrž spíše o jakousi nedůslednou „fotokopii“ článku ze Studia 1929.

Královy ediční zásady i praxe jsou neudržitelné. Teigovy filmové práce byly vydány, aby sloužily ke studiu. Protože jde o práce teoretické, byť nejčastěji esejistické, je prvotným úkolem editora nikoli zachovat jejich „neopakovatelnou dobovou chuť a vůni“, spočívající v chybách a nedůslednostech, nýbrž odstranit chyby nebo je aspoň označit v poznámkách. Jestliže se Král v některých případech k opravě chyb odhodlal, není důvodů, aby je přehlížel a toleroval v případech ostatních. Král nedává jasně na srozuměnou, co opravuje a co ponechává v původní nesprávné podobě. Jen důsledně kritické vydání textu může sloužit ke studiu, aniž mate. Král nutí čtenáře, aby si celý text nejdříve verifikoval sám. Pro odborné studium je tedy jeho edice nespolehlivá.

Editoři Výboru z díla Karla Teiga takto formulují své vydavatelské zásady: „Část článků, zařazených v tomto svazku, má vedle verze časopisecké ještě verzi knižní. Vybíráme vždy verzi obšírnější a úplnější.“ „V pozůstalosti Karla Teiga... se zachovalo několik studií, začleněných do našeho svazku, s autorovými opravami rázu jazykového a významově zpřesňujícího. Tyto úpravy jsme respektovali (upozorňujeme na ně v komentáři), protože jsme se snažili volit znění co nejautentičtější...“ (str. 506). Pokud jde o jazykovou přípravu textů, řídí se Zina Trochová zásadami pro vydávání autorů 20. století. Přitom výslovně uvádí: „Psaní vlastních jmen a názvů opravujeme, pokud se podařilo zjistit originální znění.“ (Str. 507.)

Vydavatelé Teigovu práci K filmové avantgardě znají a jsou si vědomi, že je to rozšířená verze studie K estetiky filmu (srov. str. 563). I když knižně nevyšla, Teige nepochybně její knižní vydání připravil. Editoři se zpronevěřili svým zásadám, když tuto obšírnější a úplnější verzi nevydali a spokojili se s verzí ze Studia 1929. Někde však jenom o to. Ve studii K filmové avantgardě je vedle nově dopsaných pasáží množství Teigových oprav a úprav, které odstraňují zjevné chyby, text jazykově a

stylisticky vybrušují a významově zpřesňují. Už zběžné srovnání textu z Výboru s textem K filmové avantgardě vede k jednoznačnému závěru: editoři nejen ne-respektují Teigovy korektury, nýbrž vůbec k textu K filmové avantgardě nepřihlí-žejí. Je tedy pochopitelné, že ani v komentáři k tomuto článku žádné objasnění jeho eventuality úprav nenalzáme. Zde se editoři podruhé a nejcitelněji prohfesill proti vlastním zásadám, čímž vážně ohrozili to nejdůležitější: autentické znění Teigovy studie.

Doložme své tvrzení několika příklady. Ponecháme-li stranou, že Teige některá slova škrtá a jiná dopisuje, je zde řada výrazů zpřesněných. Tak Teige nahrazuje dekadenci degenerací, jednotku jednotou, zlatoňosnou invenci nespoutanou invencí, samohybné formy samobytnými formami, docilení na výraz nacilením, nejetičtější možnostmi montáže nejopičtějšími, „kulisy zašly svou teatrálností“ opravuje na příliš-havější „hřešily“, původní nejasné „funkce se vzdalují z někdejších celků“ koriguje na jednoznačné „vydělují se“ apod. Teige opravil dále některá zkomolená jména: Georgetta Leblau na Leblanc, M. Jauen na M. Jancu. Zpřesnil také datum vydání Kircherova spisu *Ars magna lucis et umbrae* na rok 1646 a dobu, kdy Muybridge prováděl své fotografické studium pohybů, vymezil nové a správnější lety 1872–1878. K pozoruhodným změnám došlo v pasáži o Dreyerově filmu *Útrpení Panny Orleánské* (Teige o něm píše jako o *Jeanne d'Arc*). Teige zde, původní formulaci „je to dokonalý historický kým“ změnil na „je to dokonalá historická freska“ a svou výpověď dopl-žuje několika závažnými vpsky.

Zina Trochová také opravuje co nejméně: na třech čtyřech místech text vhodně upravila a opravy uvedla v poznámkách (viz str. 508). Vedle toho však nahradila úkol účelem (str. 442), nečistotnost nečistotou (str. 456), vypustila adj. smyslových ve spojení „nemohoucnost svých (smyslových) orgánů“ (str. 467) a sloveso může ve spojení „Jednak (může) vytvářet řadu asociací“ (str. 469), aniž tyto zásahy do textu někdekolí zaznamenala.

Nepochopitelná je zásada, již se řídila při psaní vlastních jmen. Ze jmenného rejstříku je patrné, že správnost jmen kontrolovala. Vyplývá to především z toho, že tam, kde se v textu vyskytuje pouhé příjmení nebo pseudonym, uvádí rejstřík všechna jména, resp. i jméno vlastní (např. *Janssen Pierre Jules César*; *Robertson, vl. jm. Robert Etienne-Gaspard*). O verifikaci je dokonce zmínka *expressis verbis*: *Kirchner Anasthasius* (správně *Athanasius*). Jenže co je to platné, když se např. *Athanasius Kircher* vyskytuje v knize ve třech zněních, z nichž ani jedno není zcela bez chyby, a když se výsledky verifikace nezonesou buď přímo do textu nebo aspoň do poznámek k němu. Tak v textu se vyskytuje dvakrát nesprávná podoba *Janasenova* jména (s jedním s), kdežto *Dulacová* se píše chybně se dvěma l, a to jednou v podobě přechýlené a dvakrát v podobě nepřechýlené. U *Gaumonta* se v rejstříku uvádí správně jen jméno *Léon*, ale v textu se ponechává *M. L. Gaumont*. K této nedůslednostem přistupují ještě nové chyby. Tak *Muybridgeovo* jméno *Eadweard* se zredukovalo na *Edwarda*, z *Autant-Lary* učinil se *jednou Antal*, *podruhé Anton* s nesklonným jménem a z *Jeanne d'Arc* se stal *Jean d'Arc* (srov. str. 458 a 464)! Přitom se vůbec neverifikovala jména zřejmě zkomolená, *Georgetta Leblau*, *M. Jauen*, *M. Sezenka*, která hrdě trůní i v rejstříku. Tu se editoři pořetí zpronevě-řili vlastním zásadám. Dá se těžko pochopit, proč zůstalo tolik chyb v textu, když rejstřík často uvádí znění správné nebo když nelze předpokládat, že by se u jmen *Dulacová*, *Autant-Lara* nebo *Jeanne d'Arc* nedala zjistit jejich správná podoba.

Poněkud zvláštní problém tvoří první kapitola Teigovy studie, pojednávající o ob-jevech, které postupně vedly k vynálezu kinematografu. Je v ní mnoho chyb a nepřes-ností počínaje psaním vlastních jmen přes názvy přístrojů až po data a časové sou-vislosti. Jejich kontrola je ztížena tím, že Teige neuvádí, z jakých pramenů čerpal. Zdá se, že vychází hlavně z výstavy *Umění ve francouzském filmu* (*Exposition de l'art dans le cinéma français*), uspořádané roku 1924 v *Musée Galliera* jeho koncer-vátorem *M. Clouzotem*. Teige se o ní zmínil už v knížce *Film* (str. 78–79, poznámka pod čarou) a znovu ji připomněl v textu své studie. Je možné, že tuto výstavu zhlédl nebo že aspoň získal její katalog. Bez katalogu výstavy je ovšem těžko rozhodnout, které chyby je třeba připsat na vrub pořadatelů výstavy, resp. autorů katalogu, a které na konto Teigovy práce. Nahlédneme-li do zevrubné monografie *G. Mi-chela Cotssaca Histoire du cinématographe* (Paris 1925), která vznikla v nejtěsnější časové i místní blízkosti oné výstavy a která se na ni také několikrát odvolává, zjistíme, že je těchto omylů prosta. Je třeba podotknout, že Teige historikem filmové

techniky nebyl. Z druhé strany nepřesnosti, jichž se v této oblasti dopustil, nijak neohrožují věcnou spojitost jeho teoretických úvah. Přesto se domníváme, že bylo povinností editorů ověřit si všechny údaje, aby dali do rukou čtenáte text, který by ho nezaváděl a nemystifikoval. Nestalo se tak. O jaké omyly a nepřesnosti konkrétně běží, je patrné z našich poznámek k vydávanému textu.

Ze zjištěných nedostatků a nedůsledností dosavadních edic práce K estetiky filmu vyplývá myslím zcela jednoznačně, že je nejen naléhavě nutné vydat studii K filmové avantgardě jako verzi „poslední ruky“, nýbrž i potřeba nového, vskutku kritického vydání těch pasáží, které jsou oběma verzím společné. Vydáním studie K filmové avantgardě chceme dát do rukou především odborných zájemců autentické znění jednoho z nejdůležitějších a nejoriginálnějších děl české filmové estetiky.

Vzhledem k tomu, že dosavadní editoři hovoří jenom o studii K estetiky filmu (K filmové avantgardě), i na základě toho, že také my jsme se dosud zabývali toliko jí, mohl by vzniknout dojem, že historie textu se omezuje jenom na tyto dvě verze. To neodpovídá skutečnému stavu. První náčrt článku vznikl pod názvem Kino a poezie, lépe: filmopoezie. (Zachoval se v Teigově pozůstalosti. Je psán rukou po jedné straně papíru na čtyřech listech formátu 28,5×22 cm.) Z pozdější studie obsahuje základní teze úvodu a nárys tří vývojových stadií kinematografie. Do prvního stadia zahrnuje Teige historii vynálezu kinematografu a charakteristiku prvotního stadia filmu jako „reprodukce, ilustrace, reportáže, bez jakéhokoli náznaku estetického záměru“. Problémově tedy odpovídá tato kapitola první kapitole konečné verze. Počátky hrané kinematografie od raných grotesek po lítkové a výrazové čerpání z dívatla a literatury zahrnuje Teige původně do druhého stadia. V definitivní verzi tvoří závěr první kapitoly a celou kapitolu druhou. Třetí stádium spojuje Teige s počátky uměleckého osamostatňovací filmu, o něž se podle něho zasloužil hlavně Charles Chaplin a francouzská avantgarda; ta však v důsledku kompromisů stanula v půli cesty. Role zakladatele a teoretického průkopníka připadá Louisi Dellucovi, jehož Teige nazývá „Boileauem němého umění“. Jak vidíme, kryje se toto stádium s třetí kapitolou konečného znění.

Ze srovnání rukopisu K estetiky filmu s textem otištěným ve Studiu vyplývají další závažné poznatky. Ponecháme-li stranou drobnější opravy, shodují se oba texty až po odstavec „Prvním stadiem kinematografie je dokument, reportáž, ilustrace... Věda a žurnalismus zapisují tu své poznatky a poznámky“. Pak v archívním materiálu chybí část rukopisu, která v otištěném textu odpovídá následujícímu půldruhému odstavci od slov „Všechna umění realizovala při svém vzniku utilitární funkce“ až po větu „Světlo je pro fotografii a kinematografii vlastním konstruktivním elementem, tím, čím je malířství barva a hudbě zvuk“. Pak opět shodný text pokračuje až po začátek druhé kapitoly, kde končí větou „Teprve dnes mluvící film může učinit z kina přesnou odrůdu činohry a hudby“. Zde je rukopis přerušen. Chybí v něm zbytek druhé kapitoly a celá kapitola třetí a čtvrtá. K té se vztahuje odstavec, který se nakonec součástí vytištěného textu nestal: „Naše úvahy o čisté kinografii navazují na abstraktní filmy Eggelingova druhu, jež jsou až dosud nejčistším útvarem filmu, chápaného jako dynamický obraz bez anekdotičností a popisnosti. Takovoto abstraktní filmy byly především výbornou lekcí o pohybové, rytmické osnově filmového díla. Byly opticko-dynamickou abecedou, tak jako abstraktní obrazy Mondrianovy nebo Malevičovy byly školou barevné rovnováhy na statické obrazové ploše. Problém filmu byl tu však omezen na problém dynamického bezpředmětného obrazu, někdy, jako u Eggelinga, povahy muzikální, orfistické; tedy na problém malířství“. Dosavadní text rukopisu K estetiky filmu je psán rukou po jedné straně pěti listů formátu 29,5×20,5 cm, jednoho listu formátu 24×20,5 cm, jednoho listu 20,5×20,5 cm a jednoho listu 5,5×20,5 cm.

Nezávažnější odchylku přináší pátá kapitola, která se s textem ze Studia shoduje jen prvními dvěma větami. Pasáž o sovětském filmu, psaná jako dříve na dvou listech formátu 29,5×20,5 cm a na dvou 9×20,5 cm, zabývá se postupně Ejzenštejnovou Stávkou, Križníkem Potěmkinem a Generální líní, vztahem předních sovětských literátů a malířů k filmu a letmou charakteristikou Vsevoloda Pudovkina a Dzigu Vertova. Nejkritičtější vztah má Teige k Pudovkinovi: „Konec Petrohradu... ani Boufe nad Asii... nejsou zlomem s tradicemi filmovými útvary, nejsou moderními filmy“. Posmívá se tehdejší české bezpáteřné kritice, která sovětský film původně apriorně odmítala, ale po zahraničních úspěších sovětských filmů je opět nekriticky vynáší, aniž je s to je analyzovat. Teige, který sovětskému filmurazil v Če-

chách cestu, pokládá za své dobré právo mít k němu i kritické výhrady, které vrcholí prognózou: „... průměrné a polomoderní filmy sovětské nejsou o mnoho lepší než podobné filmy americké ... asi dnešní vlna sovětských filmů opadne záhy, tak jako ztichl americký příboj“. V rukopise chybí pak šestá kapitola. Naproti tomu se zachovala celá sedmá kapitola, mylně označená jako osmá, a závěr (na 3 listech formátu 29,5×20,5 cm; na některé listy jsou psané fragmenty textu nalepovány). Teprve po těchto dvou rukopisných rozbězích došlo k otištění článku K estetice filmu v podobě, kterou známe ze Studia 1929. Jeho doplněním a revizí vznikla nakonec verze poslední — studie K filmové avantgardě. Nejvýznačnější Teigova filmová práce vyvíjela se tedy poměrně složitým způsobem a text, který vydáváme, je její čtvrtou verzí.

Zbývá odpovědět na důležitou otázku: z které doby pochází Teigova studie K filmové avantgardě? Nedatuje ji ani autor ani Petr Král ani editoři Výboru z díla. O její dataci se tedy můžeme pokusit jen na základě údajů, obsažených v textu samém. Nejpozdějším dílem, které připsal Teige rukou na okraj textu, je Červená Karkulka Alberta Cavalcantioho, film z roku 1929. Jinak obsahuje text jenom dva časové údaje, o něž se můžeme opřít. Na jednom místě Teige píše: „Za pětáctičet let svého trvání rozvinul se kinematograf ...“ Jinde se dovolává své knížky Filmi (1925), kterou psal „před pěti šesti léty“. Podle toho, že časová označení, přejatá z původní otištěné verze studie, Teige při revizi textu nezměnil, můžeme usuzovat, že studie K filmové avantgardě vznikla bezprostředně po uveřejnění článku K estetice filmu, nejpravděpodobněji začátkem roku 1930. V této domněnce nás utvrzují mimo jiné i zkušenost, že Teige rád sledoval danou problematiku až do současnosti a že s oblibou psával o posledních novinkách (srov. např. článek Divadlo a zvukový film z roku 1930).

Text studie K filmové avantgardě je na 28 listech formátu 28,5×21 cm psán vždy jenom po jedné straně. Teige užil článku ze Studia tak, že jeho jednotlivé pasáže rozstříhal a vždy v jednom sloupci vlepil na listy. Na dvou místech užil stejným způsobem drobnějších fragmentů svých článků odjinud. Přitom prováděl rukopisné korektury jednak přímo v textu, jednak po stranách mimo text. Opravoval tiskové chyby, nepřesná slova a data, špatné znění vlastních jmen apod., nevyhýbal se však ani kratším i obsáhlejším vsuvkám a dopiskům. Techniku jeho práce dobře vystihují tři listy, jejichž fotokopie jsme zařadili mezi obrazové přílohy.

Pravopis Teigovy studie upravujeme podle dnešní normy, přičemž u dublet dáváme přednost progresivním tvarům (např. syntéza). Zkratky rozepisujeme, číselné údaje vypisujeme slovy s výjimkou letopočtů a označení století, jejichž psaní sjednocujeme. Uvozovky u titulů literárních a filmových děl a u názvů institucí rušíme. Zjevné chyby v přejatém tištěném textu i v rukopise opravujeme. Na závažnější opravy upozorňujeme v poznámce. V duchu těchto zásad v maximální míře respektujeme korektury, které v textu provedl autor.

Literárnímu archívu Památníku národního písemnictví v Praze, jmenovitě jeho vedoucímu dr. Jaromíru Loužilovi děkuji za zapůjčení rukopisu a za laskavé svolení k jeho otištění.

Artur Závodský

## K FILMOVÉ AVANTGARDE

Bilance všesvětové kinematografické produkce (do jisté míry s výjimkou filmové tvorby sovětské) je za poslední léta nadevše ubohá. Vážíme-li seřtený přínos západní, tedy americké, francouzské a německé filmové výroby, poznáváme její trapné zbahnění a těžký úpadek, jemuž propadla. Krize západního, především amerického filmu trvá zřejmě už delší dobu, asi od chvíle, kdy se vyžily romantické avanturérní seriály a kovbojské a fairbanksovské historie: od té chvíle stojí filmová výroba před otázkou radikální přeměny, avšak řeší tuto otázku napořád nesprávně a s politováníhodnou bezradností: východisko z krize hledá v nových tricích a v nových technických možnostech, avšak využívá jich falešně a neplodně, vrhá se v náruč zpívající siréně zvukového a mluvicího filmu, opomíjí však možnosti skvělých optofonetických her a degraduje film znovu na činoherní či operní divadlo.

Třicet let po vzniku kinematografie, po úžasném obchodním a průmyslovém rozmachu a netušeném technickém zdokonalení zejména amerického filmu shledáváme všeobecnou filmovou produkci ve stavu tak bédném a úzkosti budícím, v jaký dosud snad nikdy neupadla. Tato krize a degenerace, léčená toliko obchodními spekulacemi filmových podnikatelů, ženoucích se za „superfilmy“ a „nadúspěchy“, stává se chronickou: prosperita a kasovní zřetele korumpují režiséry i autory scénárií, stejně jako slavomam, megalomanie a snobismus jsou zhoubnou posedlostí div a stars. Posléze kritika, jejíž povinností bylo by rozsuzovat, upozorňovat a varovat, je větším dilem, alespoň na všech vlivných a rozhodujících místech, nekompetentní a prodejná. To vše dohromady dává jako výsledek dnešní stav filmu, evidentní stagnaci, stav sentimentální pasivity a komerční diktatury.

A přece výsledky této komerční diktatury jsou žalostné nejen z estetického, nýbrž i z obchodního stanoviska. Západní Evropa a Spojené státy severoamerické zaznamenávají pokles návštěvy kin. Je zřetelné vidět, že zde, pod hegemonií dolarové Ameriky, dožívá filmová produkce svou heroickou epochu, pokračuje zenit popularity a finanční úspěšnosti: obecnstvo, přesyceno stereotypními filmovými historkami, opouští kina, jas velkých kinohvězd rychle bledne. Dnešní perioda amerického filmu je periodou obrovité reklamy, periodou zásady blufu a „stars“, jež mají zachytit unavené, skleslé, znechucené publikum. Slavná doba amerického filmu, označená jmény Thom. Ince, Fairbanks, Mack Sennett, Griffith, dobytla kinematografické Industrii Spojených států odytiště celého světa. V dnešní epoše úpadku hvězd čtvrtého nebo také desátého řádu má barnumská reklama, obrovské investice do superfilmů a atrakční novinky barevného, reliefního, mluvicího, zvukového a hudebního filmu zastříti dezolátní stav.

Obecnstvo či alespoň kultivovanější složky obecnstva západního světa, jenž je pod tíživou vládou americké nebo poloamerické filmové industrie, opouští kina, protože filmy, které tu jsou předváděny, v převážné většině neodpovídají zájmům, přáním a duchu moderního člověka. Publikum začíná odmítat produkci, která spekulovala na jeho špatný vkus. Filmoví podnikatelé zamítali všechny pokusy o ryzí a čistý film, poukazující na to, že by je široká veřejnost nepřijala, že by tedy znamenaly finanční pohromu. Prý je třeba špatných filmů, protože publikum prý chce jen špatné filmy. Nuže, tímto publikem jsme také my, každý z nás: odpovíme, že milujeme filmové umění, kinografickou poezii, ale nikoliv ony hrozné vulgární kýchce, které nám nabízí filmový obchod; chceme proti nim bojovat, chceme proti nim protestovat. Účinné to bude ovšem jen tenkrát, bude-li tento protest organizovaný a hromadný a nebude-li tato rezistence jen a jen pasivní. Cím více bude mít dnešní bídný film odpůrců, tím krásnější vyhlídka pro brzký zítřek bude mít ryzí filmová tvorba. A tak, jak praví ve své knize *Filmgegner von heute — Filmfreunde von morgen* Hans Richter, dnešní odpůrci filmu jsou velikou nadějí zítřejšího filmu. —

Odpor kulturního obecnstva proti kýčafské banalitě „kasovní“ euroamerické produkce počíná se na Západě skutečně organizovat. Ve Francii a v Německu vznikají

kluby a ligy přátel moderního kina: již roku 1911 založil první takový klub zesnulý francouzský básník R. Canudo<sup>1</sup>, týž, jenž organizoval roku 1922 kinematografické seance v pařížském Podzimním salónu (Salon d'Automne) a vymohl tak, že filmová tvorba byla uznána za umění jaksi de iure: Canudo zval, právě tak jako Apollinaire, kinografii *uměním sedmého múzy*, a onen klub, jím založený na podporu snah o moderní film, zval se Société des Amis du septième Art. Později se k němu přidružily Club Français du Cinéma, Ciné-Club de France, Amis de Spartacus, společnost, která seznamovala své obecnstvo zejména se sovětskými, ve Francii (právě tak jako v Československu) téměř napařádné reakční cenzurou zakazovanými filmy, neměla, díky laskavosti pařížské policie, dlouhého trvání: založena v dubnu 1928, byla úředně rozpuštěna v říjnu téhož roku. Obdobná sdružení přátel moderní kinematografické tvorby a odpůrců dnešního filmového kýče vznikají i mimo Paříž: Film-Liga v Amsterdamě, Film Society v Londýně, Film Club v Bruselu, Club de Cinéma v Ostende aj.

V souvislosti se vznikem těchto klubů, organizujících odpor proti běžnému kýči a podporujících snahy moderní kinografie, jest třeba zaznamenat vznik nového typu kin: totiž *kin avantgardních a komorních* v mnohých velkoměstech západní a střední Evropy. Taková avantgardní kina sestávají dnes ještě velmi obtížně repertoár, odpovídající jejich směrnicím a úrovni. Poněvadž cenzury všech západních států zakazují nebo mrzačí více či méně soustavně filmy, které by tento repertoár potřebovaly, a mezi nimi zejména sovětské, je těžko, téměř nemožno v záplavě euroamerické filmové výroby najít dostatečný počet děl, jež by zaplnila repertoár dvaapadesátitýdenní: v dnešní filmové výrobě je poměr kvality ke kýčům asi 1 : 500!

Pařížská avantgardní kina sáhla proto k dlům velmi starého data. Chtěla dokonce soustavně předvádět vývojovou historii filmu, promítati „klasická“ díla, znamenající data a etapy vývoje, rehabilitovat filmy ve své době neuznané, propadlé, prokleté, utopené obchodem a konfrontovat s těmito filmovými díly z minulých tří desítekletí soudobou moderní produkcí. Avšak i při tom vyskytly se osudné překážky. Ukázalo se, že od filmů, které byly již vzaty z oběhu, nelze dostati než velmi oježděné a poškozené kople, že dokonce namnoze negativy těchto filmů, nešetrně pohozené ve skladištích výroben, propadají zkáze a některé z nich byly již zničeny. (Tak např. negativ jednoho Dellucova mistrovského díla byl zachráněn jen náhodou a díky pěti Amis de Spartacus, a od raných filmů Inceových s Williamem Hartem, od Dellucova Ticha a Španělské slavnosti nelze vůbec již získati kopie.) Tyto okolnosti dokazují jasně potřebu založiti nějakou filmovou bibliotéku a filmové muzeum, jež by taková díla uchránila před zkázou a zmizením a uchovala také filmové rukopisy, scénária a libreta třebaš nerealizovaná a podnikateli odmítnutá, jakož i estetické a kritické stati o filmech, před zapomenutím. Přirozeně, že filmová podnikatelé, exploatující finančně aktuální úspěchy, se nebudou o to starat: pro ně není filmové dílo estetickou básnickou hodnotou, nýbrž sezónním ziskem, módní efemeridou. Pečují o reklamu a o úspěch: nechtějí nic věděti o tom, že film je tvorba, že tedy podléhá zákonům kulturního a sociálního vývoje a neřídí se jen obchodní konjunkturou.

Přes ironickou, výsměšnou nepřízeň konzervativců a paséistů, přes hněv a bojkot obchodníků a spekulantů děje se svobodný, cílevědomý a revolucionářský pokus o obrodu filmového umění. Užitečný, nadšený, nezbytný a kriticky jasnoživý útok podniká dnes hrstka *mezinárodních avantgard* proti filmovému merkantilismu a akademismu, proti kinematografickému kýči. Upřesňuje se estetika kinografie a provádí se radikální očista: všemu, co ve filmu není filmem, dává se výhost. Vzniká experimentální film, totiž soustavné pokusy o ryzí, elementární film, o čistou kinografickou báseň: „cinéma de laboratoire“, jak říkají s posměchem agenti velkofilmů. Tyto pokusy nejsou provázeny ovšem velkým bubnem reklamy, nesetkávají se s bouřlivým potleskem: jsou to snad komorní hry pro intelektuální elitu. Nezapomínejme však, že to bývají v měšťáckém století vždy malé skupiny, chudé prostředky, skromné časopisy nevelikých nákladů, které dělají a prosazují díla a myšlenky později vítězné a mohutné a hnutí převratná. Dnes, kdy pozlacená prázdnota merkantilních velkofilmů je již nadmíru odpuzující, hlásí se pracovitá a houževnatá, byť nepočetná

(Použité zkratky: EF — K estetiky filmu, FA — K filmové avantgardě.)

<sup>1</sup> Označení Canudo jako „francouzského básníka“ není přesné. Ricciotto Canudo se narodil roku 1879 v městečku Gioia del Colle u Bari v Itálii, záhy však emigroval do Francie. V jejím kulturním životě se uplatnil jako prozaik, esejist a filmový kritik. Srov. Guido A r i s t a r c o, *Dějiny filmových teorií*, Praha 1969, str. 61 n.



avantgarda: nejen teoretikové, ale i několik realizátorů. Soudobá velkovýroba a nadvýroba konvenčních filmů jim ukázala více než dostatečně, *co film není*. Táhá se<sup>2</sup> tedy především, *co film jest*. Pokusíme se zodpovědět tuto otázku.

Dnešní konvenční film je neorganickou směsí a groteskní kombinací a kompilací, obłudný „Gesamtkunstwerk“ v nejfalešnějším možném smyslu této estetické koncepce. Všecka umění spolupracují tu na filmu, aniž by však vytvářela nějakou celistvou a syntetickou jednotu, nějakou báseň. Spisovatel dodá námět, scenárista jej zpracuje, režisér udělá rozvrh, herci si nacvičí úlohy, malíř nebo architekt (ta hrůzná sebranka divadelních a filmových architektů!) udělá kulisy, operátér to všechno natočí a hudba hraje, když se film promítá. Přínos jednotlivých uměleckých oborů je tu periferický, nikoliv elementární, organický a podstatný. Kino cizopasí na literatuře, herecky a režijně je závislé na divadle, vypůjčuje si efekty od malířství. Protože lze filmovat všechno — nebezpečná výsada neomezených technických prostředků a možností! — filmují se především romány a divadla, protože je to celkem nejpohodlnější. Nemohoucí invence a myšlenková lenivost dnešních zbohatlických filmařů je někdy ovšem konkurenčním zápasem štována ke krkolomným podnikům: film je nekonečně tvárný a trpělivý, musí se propůjčit i k činům, jež se přičítá jakékoliv ryzosti a kvalitě práce, a nedovede se ani rdít, ani vzpouzet, je-li užíván k nízkým a falešným úkolům, je-li degradován na vulgární odnož literatury krásné i častěji pramizerné, jsou-li diváctvem oceňovány jeho triky, jeho šminka, jeho faleš, nikoliv jeho jádro; musí vykonávat službu tlumočnicka, ačkoliv je schopen a připraven státi se samostatnou tvorbou.

Týž nápor svaté fantazie a nespoutané invence, který osvobodil poezii, malířství, hudbu a divadlo, osvobozuje dnes i film. Provádí se odluka filmu od literatury a od divadla, kinografie uvědomuje si sama sebe, svou kázeň a svou svobodu. Svou samostatnost. Hledá svou vlastní cestu. — Analytický pohled do historie vývoje kinematografie<sup>3</sup> může nám poskytnouti některé prospěšné poznatky, jež vytknou směrnice moderní tvorbě filmové. Ptáme-li se po definici čisté kinografie, pátráme-li, co film ve své podstatě jest, jaký má býti a jaké příští možnosti v něm klíčí, je třeba, abychom si uvědomili, jaký byl, než se stal tím, čím je dnes, z jakých podmínek a k jakému úkolu vznikl.

Za pětatřicet let svého trvání rozvinul se kinematograf z embryonálních počátků do šife a závratné technické dokonalosti. Na filmové obloze změnila se několikrát konstelace. V oblasti filmu odehrálo se několik krizí, filmová tvorba, vystonavši se ze svých dětských nemocí, stanula několikrát bezradně na vývojových rozcestích i bezcestích, prošla několika komplikovanými oklikami. Celkem možno v historii kinematografie rozlišit již několik vývojových epoch: jedno desetiletí znamená tu při rapidním vývojovém tempu leckdy více, než znamenala v minulosti, v dobách předstrojové, manufakturní civilizace, pro vývoj umění celá staletí.

I. Kinematografie se zrodila jako *vědecký vynález*, jenž měl sloužit *vědeckému bádání*: studiu a rozboru pohybu. Leonardo, zaměstnávaje se záměry aviatickými, studoval let ptáků a zaznamenával svá pozorování kresbami. Bylo však třeba přesnějšího záznamu, než jakým může býti kresbou fixovaný zrakový vjem: bylo třeba fotografie. Momentka mohla zachycovati jednotlivá stadia pohybu a gesta. Bylo však třeba zachytit kontinuitu pohybu, bylo třeba pohyblivé, oživené fotografie, která byla by významnou pomůckou astronomie, aerodynamiky, fyziologie, medicíny a jiných věd. U příležitosti jubilea třicetiletí kinematografie byla roku 1924 uspořádána v Paříži (v Musée Galliera) M. Clouzotem retrospektivní výstava vývoje filmové produkce, která byla poučnou demonstrací její geneze. Ukázala dvojí tradici kinematografie: stínové obrazy, zakládající se na myšlence promítati na plochu plátna pohyblivý obraz (ombres chinoises v 18. století přenesené do Evropy; tehdy je ve Versailles a v Palais Royal v Paříži otevřeno stínové divadlo; známí humorističtí kreslíři v osmdesátých letech minulého století Henri Rivière a Caran d'Ache promítají „francouzské stíny“ v Théâtre d'Application a pak v kabaretu Chat Noir

<sup>2</sup> *Táhá se* — v rkp. EF bylo původně dlouhé -í (3. pl.), které se při sázení zkrátilo (1. sg.). V FA Teige kvantitu neopravil, přidal však novou větu, v níž hovoří v 1. pl. (plurál majestatikus). V tomto kontextu upravili jsme „táhá se“ na původní „táhá se“.

<sup>3</sup> *do historie vývoje kinematografie* — stylisticky i významově rušivá tautologie. Čti: do historického vývoje kinematografie.

na Montmartru, delikátně kreslené a jemně artikulované siluety, vystřihávané ze zinkových plátů). A z druhé strany laterna magica, jejíž hlavní původce, německý jezuita Athanasius Kircher podal teorii svého vynálezu ve spise *Ars magna lucis et umbrae in mundo* (příznačný název: velké umění světla a slůnu ve světě!), vydaném v Římě roku 1646<sup>4</sup>. Ostatně určitý náznak principu laterny magiky najde se už ve spisech Rogera Bacona (tedy 13. století).<sup>5</sup> V *Dictionnaire des inventions et découvertes* uvedl M. Maigne, že něco podobného znali i staří Egypťané a že byl v Herculanu<sup>6</sup> nalezen malý model jakési laterny magiky, zachovaný v dobrém stavu. Vynález Athanasia Kircherera nebyl rozhodně úplnou novinkou. Italské cinquecento zná už podobné přístroje: camera lucida, jejíž vynález přičítá se Leonu Battistovi Albertinimu<sup>7</sup>, a cameru obscuru, připisovanou Leonardovi<sup>8</sup>.

Statické obrazy laterny magiky nemohou býti uvedeny v pohyb, dokud po dvou stech letech neobjeví Angličan P. M. Roget zákon „o trvání vjemu s ohledem na pohybující se předmět“.<sup>9</sup> Následovaly pokusy a objevy filosofa Johna Herschela<sup>10</sup>,

<sup>4</sup> Titul Kircherova spisu nepodává Teige zcela přesně. Literatura jej uvádí důsledně ve zkrácení *Ars magna lucis et umbrae*. Přesný název zní v úplnosti takto: *Ars magna lucis et umbrae, in X. Libras digesta, quibus admirandae lucis et umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires effectus que uti nova, ita varia novorum reconditarumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus manduntur*. Teorii laterny magiky nepodal Kircher v prvním vydání své práce, nýbrž až v druhém z roku 1671. Svůj popis doložil ilustrací, která obsahuje závažnou chybu. Jejím rozbořem Max Reinhardt (*Der Erfinder des Projektionsapparates*, Prometheus 1904, str. 314) dovozuje, že Kircher neměl ještě o laterně magicé jasnou představu, že ji pravděpodobně někde viděl, v žádném případě však „nevynalezl“. J. M. Eder (*Geschichte der Photographie*, I. Heft, Saale 1932, 4. Aufl., str. 71 n.) přesvědčivě dokazuje, že vynálezem laterny magiky je holandský fyzik Christian Huygens (1629–1695). Přesto i novější literatura dál uvádí Kircherera jako duchovního otce laterny magiky.

<sup>5</sup> Roger Bacon se uvádí spíše v souvislosti s laternou obscurou nežli s laternou magikou (srov. např. Władysław J e w s i e w i c k i, *Prehistoria filmu*, Warszawa 1953, str. 64). Kameru obscuru ovšem už před Baconem znal arabský učenc Ibn al Haitam, zvaný též Alhazen (965–1039), který poprvé popsal její princip v díle *Opticae thesaurus Alhazeni Arabis* (Basel 1572).

<sup>6</sup> V rkp EF je napsáno „Herculanu“ (bez předložky v), což bylo vysázeno jako „Herculanem“ a v této podobě přetisknuto ještě Petrem Králem. Není však pochyb, že nejde o vynálezce nebo objevitele určitého přístroje, o nějakého „Herculana“, nýbrž o světoznámou archeologickou lokalitu Herculanum. Potvrzuje to ostatně i Maignův slovník *Dictionnaire classique des origines inventions & découvertes dans les arts, les sciences et les lettres présentant une exposition sommaire des grandes conquêtes du génie de l'homme*. 3<sup>e</sup> édition, revue et augmentée d'un complément. Paris, Aug. Boyer et Cie, s. a., str. 388–389), jehož se Teige dovolává. Příslušná věta hesla o laterně magicé zní: „... dnes se má za to, že kněží a učenci starého Egypta, Řecka a Říma ji znali velmi dobře: v Herculanu byl dokonce objeven malý model tohoto přístroje ještě v dosti dobrém stavu.“ (První dvě vydání Maignova slovníku vyšla v letech 1863 a 1878; třetí vydání vyšlo nejpravděpodobněji v roce 1882.) Srov. i G. M. Coissac, *Précision sur l'histoire du cinématographe* ve sborníku *Le cinéma des origines à nos jours* (Paris 1932, str. 14); Coissac ovšem píše, že ve zříceninách Herculeana se našel „une sorte de chambre noire“, tj. přístroj připomínající kameru obscuru, nikoli laternu magiku.

<sup>7</sup> Teige napsal „Albertinimu“. Je však nepochybné, že jde o L. B. Albertiho (1404–1472), známého italského básníka, malíře, sochaře a teoretika.

<sup>8</sup> Viz pozn. 5. Někteří badatelé se domnívají, že Leonardo da Vinci navázal na Bacona a rozvinul jeho podněty v ucelenou teorii kamery obscury. Naproti tomu Friedrich P. von Zglinitzki (*Der Weg des Films, Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin 1956, str. 33 a 47) pochybuje, že Bacon kameru obscuru vynalezl, kdežto o Leonardovi praví, že kameru obscuru „nejen znal, ale pravděpodobně i objevil“. Srov. i Karel Smrč, *Dějiny filmu*, Praha 1933, str. 38–40.

<sup>9</sup> Objev persistence připisují někteří badatelé, např. Coissac v *Historie du Cinématographe*, str. 35, nikoli Peteru Marku Rogetovi (1779–1869), nýbrž abbému

Fittona<sup>11</sup>, Faradaye a Parise, jež sestrojil thaumatrop (1823). Problém „persistence of vision“ byl dále studován Plateauem a Simonem Stampferem, kteří téměř současně a na sobě navzájem nezávisle vytvořili velmi obdobné přístroje: Plateau nazval svůj přístroj fenakistiskopem<sup>12</sup>, později fantaskopem, Stampfer stroboskopem (1833). Do poloviny 19. století spadají rozmanitá zdokonalení a detailní vynálezy, tak daedaleum W. G. Hornera, zootrop Desvignésův (1860), praxinoskop Reynaudův; laterna magika, spojená s takovým fantaskopem, v němž se otáčející kolorovaná sklička, umožnila simulovat Cagliostrovi jeho záznaky a Robertsonovi ukazovati udiveným Pařížanům záhadné fantasmagorie v kapucinském klášteře:<sup>13</sup> jakmile Reynaud spojil laternu magiku s praxinoskopem, je učiněn první krok k projekčnímu filmovému aparátu. Od vynálezu Daguerrova postupuje rychlé zdokonalování fotografického aparátu, schopného zachytit v rychlém sledu řadu momentních snímků, jež fixují jednotlivé fáze pohybu. Coleman Sellers spojuje pásmo jednotlivých momentních fotografických snímků a promítá je pomocí aparátu, který roku 1861 nazval kinematoskopem. Zde poprvé je oživený obraz nikoli kresebnou kompozicí jako u praxinoskopu<sup>14</sup>, nýbrž fotografií.

Paralelně pokračují detailní objevy, přinášející nové vymoženosti v oboru fotografickém. Tyto optické vynálezy slouží především bádání fyziologickému a biologickému. Biolog E.-J. Marey pomocí Intermitující fotografie<sup>15</sup> analyzoval pohyb živočichů, fyzikové jí užívali k studiu pádu a oscilací, Faye a Janssen sestrojili pro astronomické účely roku 1849 „fotografický revolver“<sup>16</sup>, aparát na způsob bubínko-

Nolletovi (Lezioni di fisica esperimentale, Venezia 1762). Když pak roku 1765 na základě Nolleta rytíř d'Arcy prováděl pokusy s kroužícím rozžhaveným uhlíkem, vypočetl, že světelný vjem na sítnici trvá  $\frac{1}{8}$  vt. P. M. Roget formuloval svůj zákon o dozívání zrakového vjemu v roce 1824 v pojednání The persistence of vision with regard to moving objects.

<sup>11</sup> John Herschel (1792–1871) není ovšem filosof, nýbrž astronom (viz *Encyclopaedia Britannica*, vol. 11, Chicago–London–Toronto 1959, str. 521).

<sup>12</sup> William H. Fitton je v této řadě významných jmen uvážen poněkud neprávem. Jeho zásluhy se mohou vztahovat jenom k tomu, že současně s Johnem Parise sestrojil thaumatrop. C. W. Ceram však ve vši rozhodnosti prohlašuje, že priorita zde patří jednoznačně Parisovi, nikoli Fittonovi (*Archäologie des Kinos*, Hamburg 1965, str. 22, pozn. 17).

<sup>13</sup> Teige použil nepřesného znění „fenakitiskop“, o pár řádků dále pak „fenacitiskop“, ale také správného označení „fenakistiskop“. Trojí pojmenování přístroje jsmé sjednotili podle správného znění, abychom zabránili mylné domněnce, že snad jde o dva různé přístroje téhož vynálezce. Za rok vzniku Plateauova fenakistiskopu i Stampferova stroboskopu pokládá se dnes shodně rok 1832.

<sup>14</sup> Teige zde porušil časovou susednost. Jak známo, Cagliostro žil v 18. století (1743 až 1795). Koncem tohoto století promítal také Robertson (vlastním jménem Étienne-Gaspard Robert, 1763–1837) v Paříži své fantasmagorie; tak představení v opuštěném kapucinském klášteře na náměstí Vendôme uskutečnila se v roce 1795. Fantaskop, kterého Robertson užíval, není ovšem totožný s Plateauovým přístrojem, o němž se Teige zmínil v předcházející větě. Robertsonův fantaskop byl vylepšenou starou laternou magikou, posazenou na pojízdný podvozek (srov. G. M. Coissac, Précision ..., str. 20 n., kde je i vyobrazení Robertsonova fantaskopu).

<sup>15</sup> Z Teigových slov by mohlo vyplývat, že Reynaudův praxinoskop vznikl před Sellersovým kinematoskopem, a to tím spíše, že o něm byla v textu už dvakrát zmínka. Opak je pravda. Praxinoskop, jak Teige dál uvádí, sestrojil jeho vynálezce v roce 1877. Pokud jde o spojení laterny magiky s praxinoskopem, může se vztahovat jen k Reynaudovu projekčnímu praxinoskopu, který dále Teige označuje jako „optické divadlo živých projekcí“. Jeho vznik klade Teige do roku 1881, novější literatura jej klade spíše do roku následujícího.

<sup>16</sup> *intermitující fotografie* – mechanicky zčeštělá podoba francouzského „intermittent, -e“ může zde mást: sugeruje rod činný („přerušující“) místo věcně správného rodu trpného („přerušovaná“).

<sup>16</sup> Fotografický nebo také astronomický revolver zkonstruoval francouzský astrofyzik Pierre Jules César Janssen (1824–1907) samostatně, bez pomoci Faye, a to mnohem později, nežli uvádí Teige – roku 1874. Správná data podal už Karel Smr ž v knize *Film* (Praha 1924, str. 28 a 32). Pokud jde o Hervé Faye, uvádí G. M. Coissac

vého šestiranného revolveru, jenž mohl exponovat šest snímků ve vteřině. Studium pohybu fotografií zdokonalil zejména Eadweard Muybridge v San Francisku a v San Paolo<sup>17</sup> v letech 1872–1878, jenž postavil do řady baterii třiceti až padesáti fotoaparátů, před jejichž objektivy dal běhati koňům a pohybovat se lidem: k uzávěrce každého aparátu byla napjata nit; jakmile se dotkla této niti pohybující se osoba, aparát exponoval. Tímto způsobem byly získány snímky o expozici  $\frac{1}{100}$  vteřiny. Roku 1877 zhotovil Muybridge první „actuel“, tedy první kinematografickou reportáž, a ve svém studiu při universitě v Pensylvanii provedl řadu dalších snímků, jako: Leland Stanford Athletes in Action, The Movements of the Raccoon, The Movements of the Baboon, The Ostrich Farms of California, The Movements of the Sloth, How a Hog's Back Wrinkles, The Beating of a Dog's Heart. Pro tento poslední snímek, zachycující funkci psiho srdce, bylo třeba zvíře uspat i otevřít mu hrudí. Roku 1882 předváděl Muybridge své pohyblivé obrazy v Royal Society v Londýně pomocí fenakistiskopu.<sup>18</sup> V Paříži konaly se první seance – což není nezajímavé – v Ecole des Beaux Arts v ateliéru malíře Meissoniera. Podle Janssenova a Fayova astronomického „revolveru“ sestrojil v osmdesátých letech Marey „fotografickou pušku“, která se přikládala k líci a již se při exponování zacílilo jako při obyčejné ručnici; bylo tu možno exponovat dvanáct miniaturních snímků ve vteřině. (Marey o tom vykládá roku 1890 v Comptes rendus de l'Académie des Sciences<sup>19</sup>). Zároveň dějí se pokroky v technice promítací, zdokonalují se přístroje, založené na principu perzistence světelných dojmů na sítnici a realizující kontinuální syntézu pohybu: thaumatrop (1823), fenakistiskop Plateauův (1833), Hornerův zootrop (1868)<sup>20</sup> a Reynaudův praxinoskop (1877) – svého času oblíbená dětská hračka spojená s laternou magikou dává dokonale předobraz projekčního aparátu kinematografického. Reynaud zřídil (1881) jakési optické divadlo živých projekcí skutečně pohybové cellistvých a souvislých. Frédéric Dillaye (1894) ve svých Nouveautés photographiques<sup>21</sup> na základě

---

(*Histoire ...*, str. 87), že tento francouzský astronom navrhl v roce 1849 provedení série snímků pro přesnější změnění časových intervalů, v jakých procházejí hvězdy poledníkem. Coissac hovoří jenom o myšlence, nikoli však o její realizaci, o přístroji. Proto také za vlastního zakladatele chronofotografie pokládal E.-J. Marey nikoli Faye, nýbrž Janssen.

<sup>17</sup> Teige zaměnil San Paolo za správné Palo Alto, vzdálené asi 20 km od San Franciska.

<sup>18</sup> U Teiga nepřesně „fenakitiskop“ (srov. poznámku č. 12). Je třeba mít na paměti, že původní Plateauův fenakistiskop v žádném případě není přístrojem projekčním. Už v roce 1881 v Paříži u Meissoniera, kde se setkal s Mareyem, používal Muybridge Reynaudova praxinoskopu (srov. *Jewswick*, str. 142). Je ovšem také známo, že Muybridge vyvinul na základě praxinoskopu přístroj vlastní konstrukce – zootropiskop. Své práce s ním předváděl poprvé v San Francisku roku 1879. Není tedy vyloučeno, že i v Londýně použil svého zootropiskopu.

<sup>19</sup> O fotografické pušce podal Marey zprávu už v Comptes rendus de l'Académie des Science z 30. dubna 1882. O tři léta později se o ní znovu zmiňuje ve svém pojednání Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie (Paris 1885).

<sup>20</sup> „Hornerův zootrop (1868)“ je označení velmi nepřesné a matoucí. William George Horner (1786–1837) sestrojil svůj zootrop, původně nazvaný „daedaleum“, už roku 1834. Stejný název dal svému přístroji roku 1860 Peter-Hubert Desvignes a v roce 1867 Američan William E. Lincoln. Zejména úspěch Lincolnova přístroje způsobil, že všechny aparáty podobného typu se odtud označovaly jako zootropy. (Srov. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tome I, *L'invention du cinéma*, 1832–1897; uvádím podle ruského překladu *Vseobščaja istorija kino*, tom I, *Izobretenije kino 1832–1897*, *Pionery kino 1897–1907*, Moskva 1958, str. 47, pozn. 3.) Nejde tu tedy o nějaký nový model zootropu W. G. Hornera, který zemřel už třicet let předtím, nýbrž o „novou vlnu“ zootropů, vycházejících z Hornerova principu.

<sup>21</sup> Jako autora *Les Nouveautés Photographiques* (Anné 1894, 2<sup>e</sup> complément annuel à la théorie, la pratique et l'art en photographie, Paris, A la Librairie Illustrée) uvádí Teige v rkp EF zcela zřetelně Dillaye, nikoli Dellaye, jak bylo vytištěno ve Studiu a odtud přejato do obou nových edic textu. Celé autorovo jméno zní tedy

toho předvídá již možnost kina. V této řadě sluší se uvésti ještě projektor multiplex Grimoina-Sansona a jeho fototachygrafie<sup>22</sup>, dále Demenyův fotofofon<sup>23</sup> a bioskop a L. Gaumontův mutoskop<sup>24</sup> (1894). Roku 1891 sestrojil Edison fotografický i nahlédací přístroj: první nazve kinetografem<sup>25</sup> a druhý, obdobný stereoskopu, tedy určený nikoliv k promítání, nýbrž k osobnímu nahlížení, kinetoskopem. Pro tyto aparáty byly již „natačeny“ malé výjevy a drobné grotesky. Rok před vynalezením kinematografu zhotovil (1894) Francis Jenkins v Richmondu celuloidový film a zkoušel s ním první projekce<sup>26</sup>. Teprve rok 1895 přináší vynález kinematografu bratři Lumière. Jejich přístroj, exponující patnáct filmových snímků za vteřinu, mohl sloužit zároveň jako přijímací i projekční aparát. Prvá kinematografická představení byla pořádána 20. dubna 1895<sup>27</sup> v průmyslové společnosti v Paříži, pak 10. června téhož roku v továrně Lumièreově v Montplaisiru u Lyonu při kongresu francouzských fotografů.\* Zde bylo promítáno již osm obrazů: příboj moře, příjezd vlaku, odchod dělnictva z továrny, nemluvně na stole<sup>28</sup>; jeden z promítaných obrazů, představující hvězdáře Janssena, předchůdce kinematografie, byl natáčen několik hodin před představe-

správně Frédéric Dillaye. Pasáž, které se Teige dovolává, je v ročence otištěna pod názvem Théâtre optique na str. 208–213.

<sup>22</sup> O projektoru „multiplex“ Raoula Grimoina-Sansona a o jeho „fototachygrafických“ zmiňuje se Karel Teige už v knížce *Film* (str. 78). O „multiplexu“ se mi nepodařilo zjistit nic bližšího. Novější literatura se o přístroji tohoto názvu nezmiňuje. V druhém případě nejde o „fototachygrafie“, nýbrž o fototachygraf, přístroj, který si dal jeho vynálezce patentovat 27. února 1896 (srov. G. M. Coissac, *Histoire ...*, str. 276).

<sup>23</sup> „Fotofofon“ – také tento aparát jmenuje Teige ve *Filmu* na str. 79. Zřejmě má na mysli fonoskop, patentovaný Georgesem Demenyem v roce 1892 (srov. Coissac, *Histoire ...*, str. 129 n.).

<sup>24</sup> U Teiga a ve všech dosavadních podobách EF čteme M. L. Gaumont, ačkoli se dá snadno zjistit, že Gaumont používal buď jen jména Léon, nebo jmen Léon-Ernest (viz *Meyers neues Lexikon in acht Bänden*, Bd. 3., Leipzig 1962, str. 524). M v tomto případě neznamená ani Maurice ani žádné jiné jméno na M, nýbrž Monsieur, které Teige při čerpání z francouzských pramenů za jméno zřejmě pokládal. Mutoskop ovšem nesestrojil L. Gaumont. Už Karel Smrž ve *Filmu* (1924, str. 32) správně uvádí, že vynálezcem tohoto přístroje z roku 1894 je Edisonův mechanik Herman Casler.

<sup>25</sup> U Teiga nesprávně „kinematograf“. Srov. Jindřich Brichta, *Edison ukázal cestu* (Praha 1959), str. 72 n. – Počátek další věty je nepřesný, neboť s kinematografem Edison snímá, kdežto pomocí kinetoskopu nasnímané výjevy předváděl.

<sup>26</sup> Teige přičítá Jenkinsovi zásluhy, které mu nepatří. Už 2. května 1887 přihlásil Američan Hannibal Goodwin (1822–1900) k patentování svůj svítkový celuloidový film. I když pro spory s Georgem Eastmanem dosáhl patentu až 13. září 1898, jeho prvenství je nesporné. Srov. Karel Smrž, *Dějiny filmu*, str. 397 n. V knize *Film* (str. 29 a 32) píše Smrž, že Angličan Friese-Green zavedl roku 1889 negativ citlivého celuloidového pásu. Také tento údaj je správnější než Teigovo tvrzení o Jenkinsovi.

<sup>27</sup> První představení s pomocí kinematografu konalo se – v čem se vzácně shodují filmovi historikové – nikoli 20. dubna, nýbrž už 22. března 1895 pro Société d'Encouragement à l'Industrie nationale, jejíž název Teige zkrátil na „průmyslovou společnost“. Promítal se pouze jeden film: Odchod z továrny.

<sup>28</sup> Z osmi filmů jmenuje Teige jenom čtyři. Sestavu tvořily snímky: Odchod z továrny, Burzovní náměstí v Lyonu, Provozolezecká lekce, Kovář, Dětský rybář, Požár, Pokropený kropicí, Rodinná snídaně. (Srov. Coissac, *Précision ...*, str. 65; Coissac tvrdí, že projekce se uskutečnila už 1. června.) Není pochyb, že „nemluvně na stole“ a Rodinná snídaně označují jeden a týž snímek. Naproti tomu „příboj moře“ a „příjezd vlaku“ se v této sestavě nevyskytují. Avšak Pokropený kropicí, který byl podle Teiga předveden o něco později, promítal se spolu s ostatními snímky také už 10. června, resp. 1. června 1895.

\* V Praze se filmovalo poprvé roku 1898. Architekt Kříženecký a Jos. Šváb-Malostranský natočil tehdy řadu drobných obrazů: Scéna u mlýnice, Smích a pláč, Párkár a lepič plakátů, Žofínská plovárna. Všechny tyto filmy měřily asi osmdesát metrů dohromady a byly promítány na inženýrské výstavě roku 1898. (Pozn. K. T.)

ním.<sup>29</sup> Záhy nato byl také předváděn první komický film, malé mistrovské dílo filmové grotesky: L'arroseur arrosé (Pokropený kropič); tento film měřil osmnáct metrů a byl na plátně minutu! Prvé kino na světě bylo otevřeno v Paříži na bulváru des Capucins. Při prvních kinematografických seancích nikdo netušil, že je to začátek veliké a slavné budoucnosti, že je to objevy nejen významný spolupracovník vědeckých výzkumů, nýbrž i nový světadíl umění. Všeobecně se soudilo, že tyto atrakce jsou jen v přechodné oblibě a že záhy přestanou poutati zvědavost obecnstva, které bude nadále zachováno divadlům. Na budoucí možnosti kinematografie hledělo se s podobnou nedůvěrou jako kdysi na možnosti aviatiky nebo dokonce železnic: roku 1834 prohlásil kterýsi francouzský ministr ve sněmovně po svém návratu z Anglie, že železnice je nerealizovatelným utopickým snem, upotřebitelným nanejvýše v nejbližším okolí Paříže k nedělním výletům, a nějací vrstevníci němečtí lékaři soudili, že rychlost vyšší než deset kilometrů v hodině vyvolala by po delší době u cestujících nevolnost a způsobila by dokonce smrt!

Co nám říká tato prehistorie kinematografie? Především že film je eminentním produktem vědy, optiky a chemie, a že byl vytvořen k vědeckým úkolům naučné dokumentace. Byl určen, aby stenografoval vědecká objektivní fakta. Od prvopočátků je zřejmý dokumentární a zpravodajský význam filmu. Vidíme, že každý pokrok filmu zakládá se na rezultátech mnohonásobných experimentů, na pokrocích techniky, na objevech optických a fotochemických. Všechno další a pozdější podstatné obohacení filmového umění bude rovněž dáno novými technickými vynálezy spíše než vtipností uměleckého aranžmá: využijte důsledně všech možností, které dnešní technický a vědecký pokrok dává k dispozici, zpomalené a zrychlené snímky, dvacet až sto tisíc snímků za vteřinu (zpomalené filmy sportovců nebo i strojů v činnosti ukazují na jejich neekonomické pohyby a dovolují je odstranit), jež nám dají vidět klíčené semene a rozvíjí květu, využijte poznání, že akustika, optika i elektrokinetika liší se podstatně toliko kmitočtem, frekvencemi záchvěvů, a že lze tedy zvláštními přístroji měniti akustickou, světelnou a elektrokinetickou energii jednu v druhou (na kterémžto principu zakládají se rozmanité systémy zvukového filmu) k vytvoření netušených optofonických her, využijte televize a bezdrátového přenášení obrazů, budoucího radiofilmu, využijte všech možností objektivů rozmanitých soustav, všech perspektivických zkratk a zvětšení, nadhledů a podhledů, „ptačí“ či lépe: aviatické i „žabí“ perspektivy, ukažte fotografie s nadmračných výšin i z podmorských hlubin, využijte podrobnosti a objektivní přesnosti, které je schopen fotoaparát, ale již není schopno naše oko, pracujte s mikrografickými, teleskopickými a rentgenografickými filmy; Zeissovo planetárium v Jeně nabízí možnost jakéhosi opravdu simultánního polydynamického kina; na polokouli o průměru šestnácti metrů jsou promítány současně z několika (tři až padesáti) projekčních rour filmy na sobě nezávislé — zítra snad umožní technika promítat dokonale barevné filmy za denního světla — postavte tedy filmovou tvorbu plně na bázi těchto technických a vědeckých vymožeností a máte východisko z dnešní krize, dokonalejší převrat v kinematografické produkci: všechny neznámé oblasti, bílá místa na mapě poznání a tušení, budou otevřeny a odhaleny. Dokonalé ovládnutí a rafinované, vynalézavé exploatování technických vymožeností povede nás k obrodě filmového umění bezpečnější než artistní režisérské spekulace ve „vzduchoprázdnu“. Revoluce ve filmu smí všechno očekávati od techniků, vynálezců a básníků, ale musí se obávati všeho nejhoršího od dneškem zkažených filmařů.

Prvním stadiem kinematografie je dokument, reportáž, ilustrace, tedy reprodukce, služba vědecké práci a praktickému životu, bez jakéhokoliv zásahu estetického zámeru. Věda a žurnalismus zapisují tu své poznatky a poznámky.

Všecka umění realizovala při svém vzniku utilitární funkce. Dějiny „umění“ ne počínají se prvním ornamentem na nářadí, nýbrž prvním nářadím. Malířství vzniklo jako služba zpravodajská a zobrazovací. Také kinematografie v prvním období své existence je utilitární a reproduktivní, tedy mimo čistou estetickou aktivitu lidského

<sup>29</sup> Rozhovor P. J. C. Janssena, který kongresu předsedal, s jeho přítelem Lagrangem byl promítán nejméně o dva dny později a na jiném místě. 10. června se předváděly filmy na lyonské burze, kdežto 12. června u Berriera a Milleta v Lyonu, kde se pořádal závěrečný banket. Kromě záběru Janssena uvedli Lumièreové ještě druhý, stejně pohotově natočený snímek: účastníky kongresu při procházce po březích Saôny. Srov. G. M. Coissac, *Histoire . . .*, str. 183 n.

ducha. Jako taková je ještě ryzím útvarem, nezkrfženým nákazou divadla, literatury, malířství. V ryzosti stadia zrodu dává nám poznati své specifické elementy, svou podstatu: je dynamickou fotografií, záznamem pohybu, oživeným obrazem: je novou řečí, obrazovým dynamickým písmem, jež fixuje zprvu jen události a vědecké dokumenty, ale jež může, právě tak jako každé jiné písmo, fixovati i poetické emoce. Později budou v této řeči, čím dále tím přesnější a pružnější, psány zázračné básně.

„Žádný pokrok nás neudiví: po páře, elektřině, šicím stroji lze vynaléztí mechanismus, jenž maluje, a my mu zatleskáme. Neboť i tento stroj bude vždy potřebovat ducha, jenž jej řídí,“ napsal roku 1856 Laborde v L'Union des Arts et de l'Industrie.<sup>30</sup> Stroj, který maluje, fotoaparát, je dílem *optiky* (soustava čoček a temná komora) a *fotochemie* (citlivost emulze vůči světlu); jeho obrazy rodí se ze světla, jsou *fotogenické*. Fotografie je tedy fotogenický obraz, jenž využívá světla jako tvárného prvku v mnohem větší a direktnější míře než malířství. Světlo je pro fotografii a kinematografii vlastním konstitutivním elementem, tím, čím je malířství barva a hudbě zvuk. Malířství má indirektní poměr ke světlu: překládá je pigmentovou barvou. Kde se snažilo malířství o větší světelnost, než jaké je schopna hmotná a kalná pigmentová barva, použilo hlazených předmětů, světlo lámajících a reflektujících kovů, skel či leštěných a broušených kamenů (okna v gotických katedrálách a jejich prostorové barevné reflektorické záření, kovové ikony, gotické madony). U Rembrandta dostává světlo (temnosvit) samostatnou funkci, nezávislou na předmětném zobrazování: není to jen kontrast tmavých a světlých barev, nýbrž barvy tu vyjadřují světlo třeba bezbarvé; barva tu není ještě otázkou barevného paprsku, nýbrž slouží ke kontrastnímu zbarvení světlých funkcí jasna a temna. Teprve impresionisté a neoimpresionisté, poučení novodobými fyzikálními výzkumy, chápou světlo jako konstitutivní element všeho optického umění: divinistický neoimpresionismus rozloží paprsek v jeho barevné složky a objeví barvu jako samoúčelnou: zmocňuje se tedy konkrétně barvy, nikoliv světla. Teprve fotografie zmocňuje se světla, tohoto pohyblivého, prchavého, nanejvýš sugestivního materiálu nevyčerpatelné rozmanitosti. Práce se světlem, které je tu konečně konkrétně uchopeno, které se tu stává naším štětcem, je cosí uchvatnějšího než těžkopádná a neprecizní práce s pigmentem, s olejovou barvou. Fotogenie dává otevřeným očím v každém okamžiku nesmírné bohatství optických zážitků.

Rekapitulujeme: *podstatou fotografie je fotogenie. Podstatou kinematografie je fotogenie + dynamismus* (pohyblivé fotografie, *moving-picture*). Foto i kinografie zrodily se z *vědeckého vynálezu*. Prvotním jejich *posláním je dokumentární objektivnost*. Prvotně jsou to prostředky reprodukční.

*Přechodem* k dalšímu vývojovému stadiu je období, jež nadešlo velmi záhy, kdy kinematografie začíná býti užívána i k jiným než dokumentárním účelům. Toto obrazové písmo, mezinárodní řeč pohyblivých obrazů, zaznamenává a sděluje (tedy reprodukuje) velice záhy nejen reálná fakta, ale i děje a příběhy zvláště pro ně zosnované. Film stává se nástrojem epické a dramatické fantazie a invence, aniž by se ještě přiblížil divadlu. Nejvlastnějším útvarem této počínající kinografické tvorby je malá fraška a groteska. Autorem těchto malých historek je obyčejné operatér: nebývá tu dosud scenáristy, režiséra, dekoratéra, a herci nejsou profesionálními herci. Filmuje se celkem podle živé skutečnosti. Není v tom nic teatrálního. Několik prvních grotesek francouzských (L'arroseur arrosé, 1900<sup>31</sup>, Le Voyage dans la Lune, La Machine à refaire la vie, 1904<sup>32</sup>, autor Méliès) a později amerických (Mickey

<sup>30</sup> Teige má zřejmě na mysli Application des arts à l'industrie. Rapports par M. le Cte de Laborde, Paris 1856. (Uvádím podle *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale*, t. 84, Paris 1925, sloupec 587.)

<sup>31</sup> Ať už má Teige na mysli Pokropeného kroupiče Lumièrů či Kroupiče Mélièsova, oba vznikli před rokem 1900: první v roce 1895 (srov. pozn. 28), druhý v roce 1896 (srov. Georges Sadoul, *Georges Méliès*, Filmy a tvůrci sv. 7, Praha 1966, str. 123).

<sup>32</sup> Titul *La machine à refaire la vie* zní vpravdě mélièsovsky, v souvislosti s Mélièsem se však v žádné běžně dostupné filmové historické práci nevyskytuje. Nevádá jej ani Georges Sadoul ať už v textu své monografické studie Georges Méliès, nebo v připojené zevrubné „bio-filmografii“ (str. 119–167). Teiga zřejmě zmátí stejnojmenný stříhový film o počátcích kinematografie, který r. 1924 vytvořil Julien Duvivier v součinnosti s Henrim Lepage. V Čechách byl uveden pod

režiséra Macka Sennetta, zapomínaného tvůrce dosud zajímavých a ryzích malých bláznivých frašek se standardními „bathing-girls“, děvčaty v koupacích trikotech, ukázka fotogenických hodnot obnažené pleti), jakož i pozdějších veseloher, v nichž proslul zesnulý Max Linder<sup>33</sup>, přes určitou začátečnickou neumělost, jest příkladem primitivní rylosti a rudimentární čistoty. Oživené anekdoty, jež využívají specifických vlastností filmu (zpomalovač, zrychlovač), nestarají se o „umění“ a jsou při této bezstarostnosti poměrně samostatným útvarem. Zde je založena tradice, z níž roste Chaplin a Buster Keaton a v níž dnes vědomě pracuje René Clair.

II. Kinematografie podléhá záhy divadelní nákaze. Estéti bojovali proti neumělým a ryším filmovým příběhům, chtěli „umění“. Kinematografie se tedy stala horším, podružným uměním. Rané železné konstrukce odpuzovaly svou bezozdobnou čistotou konzervativní estéty, londýnský Crystal Palace byl jim „skleněnou klec“ a Eiffelka „monstrem“, před níž Verlaine zavíral oči: bylo tehdy ještě radno a nutno takové moderní konstrukce ošatit historickým a módním ornamentem. Také film, aby získal přízeň akademického měšťactva a změšťáčtělého lidového vkusu, nesměl si uchovat svou původní rylost, musil se kompromitovat konvenčním uměním a zaprodát divadlu. Filmaři se domnívají, že by mohli popularizovat filmem divadelní hry. Že film bude divadlem pro nejširší vrstvy, tedy velmi výnosným pro podnikatele. Jakmile se ukazuje pravděpodobnost značné rentability, nešetří podnikatelé již na investicích. Film se stává předmětem nejziskuchtivější spekulace. Zde vstupuje filmová výroba na scénu, které jí mnohými oklikami a zastávkami zavede, přes značné technické zdokonalení, soustavně zneužíváné, až k dnešnímu stavu, jenž je stejnou nížinou jako stav tehdejší: smutná bilance třicetiletého „postupu“ a „pokroku“. Film si vypůjčuje od akademického divadla děj, libreto, herce, osvětlení, režii i kulisy. Prozatím nemůže si od divadla vypůjčit mluvené, živé slovo, nýbrž musí je nahrazovat až hrůza obáfrnými titulků. Teprve dnes mluvící film může učinit z kina přesnou odrůdu činohry a hudební film opery, upoutat je k hloupému stoprocentnímu divadelnímu naturalismu, dokonce bez ohledu na to, že mluvícím filmem ztrácí kino své hlavní privilegium: svou internacionalitu. Až do vynálezu mluvícího filmu hráli tedy herci němě, ale nikoliv pantomimicky. Divadelně hraný děj je primárním zájmem tohoto filmu: filmaři prostě fotografovali pitomá divadelní dramata lásky, nevěry apod. tak jako Lumiérové fotografovali mořský přboj. Vyráběli náhražku za divadlo, ochuzenou o zvuk slova a barvy. Fotografie zůstávala tu elementem pomocným, prostředčím, sekundárním. Není nic vytýčeno z jejich podstatných hodnot: fotogenie, rozvrh černé a bílé, pohyb a jeho rytmus nejsou brány na zřetel. Film v tomto stadiu zůstává reprodukcí, stává se dokonce *reprodukcí reprodukce*: fotografovanou divadelní reprodukcí.

Rostoucí a finančně tloustnoucí filmové industrie, štváné konkurenčními zápasy, musí rychle střídati módy. Aby se docílilo žádoucí změny a našly se nové zdroje, přichází na místo zfilmovaného divadla do módy literatura: román a povídka. Sentimentální a erotické romány, v nichž italský film předstihuje dočasně výrobu francouzskou. Severský film exceluje v psychologických románech, německý film pěstuje těžkou hysterickou romantiku. Kino není tu už tedy výhradně divadlem dramatu, nýbrž i divadlem literatury. Lépe řečeno, té nejdopornější podliteratury à la Marlitová či d'Annunzio. Jindy, v sympatičtějších případech jsou dobrodružné a kriminální romány, kovbojské či sportovní historiky dějem filmu. V nich získal si při své značné technické dokonalosti obdiv a úspěch poválečný film americký. Strhoval často rutinnou svých libretistů, sportovních hrdinů a akrobatů. Douglas Fairbanks dobyl na tomto poli své popularity.

III. Známkou třetího stadia jest okolnost, že kinematografisté pocítují nutnost vyvážit něčím své minus proti divadlu či románu – nedostatek mluveného nebo psaného slova – tím, že se pokusí učinit slovo ve svých hrách zbytečným. Hraje se dosud

---

názvem Stroj, který probouzí život. Srov. Jaroslav Brož - Myrtil Frída, *Profily zahraničních režisérů* (Praha 1967), str. 83.

<sup>33</sup> Jak upozornil Petr Král (*Karel Teige a film*, str. 215, pozn. 20), „pozdější“ veselohery s Maxem Linderem ve skutečnosti předcházely filmy Macka Sennetta. Linder debutoval roku 1905 a dosáhl světového věhlasu už roku 1909, kdy Sennett teprve začínal jako herec u D. W. Griffitha. Až roku 1912 založil Sennett produkční společnost Keyston, v níž natáčel své proslulé „slapstick-comedies“. Sennettův dlouholetý partner Mickey je z roku 1920.



divadlo, tlumočí se dosud román, ale vyhledávají se optické elementy a možné vizuální efekty. Filmaři jsou přesvědčeni, že je povinností filmu vypravovat historiky, ale žádají, aby je alespoň vypravoval svým způsobem, s vlastním přízvukem, vlastními prostředky. Snaží se o překlad divadla a románu do řeči filmu, do řeči optické; pracují do podrobnosti scenárista a kofení je co možno nejvydatněji ryze optickými a fotografickými efekty. Film je tu „anschaulich gemachte Literatur“. Oceňují se vlastní kvality pohybu a fotogenie, ale neorganizují se dosud cílevědomě a samostatně (filmy Harolda Loyda).

Toto vývojové stadium, přechodná chvíle, kdy něco zaniká a něco se rodí, hlásí prvá tušení nové formule, nové koncepce kinematografické tvorby. Jsme tu svědky několika odvážných experimentů a iniciativ, jejichž důsledků se často zaleknou jejich vlastní původci, stanou na poloviční cestě nebo, hlavně pod vlivem naléhání a výstrah podnikatelů, couvnou zpět. Vzrůstá odpor proti bezduchým velkofilmům, favorizovaným mocnými koncerny, které znamenají tu již akademismus a retardující sílu.

*Charles Chaplin* je prvním básníkem tohoto filmu. Je, chcete-li, Rimbaudem filmu, odpovědným za to, že kinematografie může se stát svrchovanou poezií. Chaplin to byl, jenž záhy a první pochopil podstatu filmového umění, poznal jeho specifické prvky a dovedl jimi básnit a čarovat. Vytvořil básně smíchu pro smích, vyvrcholení filmové grotesky, hry nadskutečné klaunské komiky, které byly jedinou zárukou, že ve věku nadevše pitomého dolarismu film je a může být suverénní básní. Chaplin, osudový komik, je více než nejslavnějším hercem kina. Je více než prozíravým a obratným režisérem, více než tipným a dovedným scenáristou — je básníkem lehké gracie smíchu a pláče, „jenž zcela lehce pohnul spánkem světa“; je básníkem spirituálních bagatel, které vznesly nehoráznou klaunerií grotesky do zázračné sféry poezie. Chaplin jako herec pochopil podstatu filmového herectví: pochopil nutnost *pantomimy*. Jako režisér a scenárista učinil děj toliko podnětnou zamíenkou své kinoplastické básně. Cirkus prý vznikl celý bez rukopisu a vůbec bez scenáristy, a přece je to dílo tříleté práce; nic není v něm pouhou improvizací. Chaplinovy filmy nejsou interperací, nýbrž samostatnou konstrukcí.

Chaplin (a zároveň *Buster Keaton*, komik absurdity, oblíbenec dadaistů a typ filmaře budoucnosti) stal se proto symbolem avantgardy, revoltující proti čím dále tím banálnějším velkofilmům, jež chrlí americká industrie, a hledající nové cesty k čistému filmu. Vůdce této rané avantgardy *Louis Delluc*, před několika lety zesnuvší zakladatel filmové estetiky, vyzvedl nad kalnou povodeň amerických, francouzských, německých a italských sezónních filmů díla Chaplinova jako maják nových výzkumných výprav a symbol avantgardních tendencí. Dellucova monografie je ostatně malý zázrak ve filmové literatuře: byla napsána dříve, než Delluc mohl vidět Kída: v ní Delluc označil Chaplinovy filmy za „nejkrásnější balety století“, nebylo mu však dopřáno, aby se dočkal tance chleběčků na stole v silvestrovské noci<sup>34</sup> Zlatého opojení. Poutník, Výplata, Psí život; zde Dellucova monografie končí. Delluc správně vycítil, že Chaplinovy filmy jsou čisté básně, povýšené nad povšechné kritické cejchování; proto, aniž by je rozebíral a hodnotil, transportuje je do stručných glos dokonalého básnického výrazu při nejkinografičtějším charakteru: jsou to malé kinografické básně prózou.

U Chaplina a snad ještě u několika jiných amerických filmových děl, u několika starších veseloher a kovbojských avantýr pochopil Delluc podstatu filmového umění. Pochopil vlastní pravdu filmového umění v době, kdy v nejvyšší sláve a v nejvřeější oblibě byly divadelní a románové filmy, historické a buržoazní; poznal, že opravdový film a opravdové kinografické umění není tak zvaný (divadelní a estétský) „film d'art“, že film nemá být ani historický, ani pedagogický, ani romantický, ani anekdotický, ani malířsky dekorativní, nýbrž že má být jen dynamickou básní světla,

<sup>34</sup> Nejde o silvestrovskou noc, nýbrž o vánoce — svědčí o tom celá atmosféra Chaplinových příprav na uvítání milované dívky (Georgie Haleová) včetně dárků pro ni a její družky. (Srov. i Georges Sado ul, *Charles Chaplin*, Praha 1954, str. 95 a Jaroslav Brož, *Věčný tulák Chaplin*, Praha 1961, str. 61.) Teprve když Chaplin v roce 1940 Zlaté opojení ozvučil, podložil scénu společné zábavy ve zlatokopecském baru sborovým zpěvem staré skotské písně Auld Lang Syne, která se obvykle zpívá na rozloučenou se starým rokem. To však Teiga mást nemohlo, neboť psal svoji studii o deset let dříve.

rytmicky organizovanou. Objevil duši filmové tvorby, rodí se souhra světél, *photogénii*; jeho kniha „Photogénie“ je základním dílem filmové estetiky a kritiky, jež otevírá cestu budoucím očekávaným výtvorům – a zemřel dříve, než mohl viděti Konec Petrohradu, Křížník Potěmkin nebo kompozice Man Rayovy.

*Dellucovy* filmy jsou znamením úsvitu ryzi fotogenické tvorby. Po desetiletí bludných literárních a divadelních výprav je tu vytvořen typický předobraz nového filmu. Někdy v roce 1922–1923, kdy začínala filmová avantgarda svou práci a své boje, psal mi Louis Delluc: „Můj film *Horečka* bude se záhy dávat v Praze. Rekněte mi svůj dojem...“ Nuže, říkám svůj dojem, své přesvědčení: je to iniciála filmové moderny; tady je počátek filmové avantgardy. *Dellucovy* filmy, jmenovitě *Fièvre*, brutálně seškrtnané francouzskou i českou cenzurou (je to jediný *Dellucův* film, jenž byl předváděn v Praze, pod názvem *Bahno*) a *La Femme de nulle part* jsou syntetická díla, jimž příběh a děj je pouhou záminkou intenzivního optického výrazu; obrazy tu stačí samy sobě, mají svůj hluboký vnitřní život, jsou bohatě nuancované, mají vyspělý smysl pro detail; jsou to mlčenlivé nostalgie, destilace vzpomínek a díla krajní emotivnosti. Hlavním „tématem“ těchto lyrických her černé a bílé je *Eve Francisová*, lyrická hrdinka slitovného úsměvu.

Filmová avantgarda, osvícená dílem *Dellucovým*, začíná si postupně uvědomovati, že film může mít své vlastní, specifické výrazové kvality, že nemusí býti parazitem jednotlivých umění. Právili *Apollinaire*: Až po naše dny cizopasilo umění na skutečnosti, avšak báseň má býti sama sobě námětem – platí to nejen pro slovesnou, nýbrž i filmovou tvorbu.

Odvaha tehdejší avantgardy se však zastavila, jak jsme podotkli, na poloviční cestě: autoři jako *Abel Gance*, *Marcel L'Herbier*, *Germaine Dulacová*, *Jacques Catelain*, *Poirier*, *Cavalcanti*, *Renoir*, *Autant-Lara* a sám *Louis Delluc* vykonali několik revolučních činů, které však nebyly dovedeny do svých důsledků: jejich revoluce nedospěla až na konec své perspektivy. Jejich filmy zdůrazňují optickou, nikoliv anekdotickou stránku děje, snaží se komponovati filmové obrazy, pokud je jim to možno, podle souhry napětí kontrastů v časoprostorových proporcích intenzit světla a temna, podle proměn a pohybů černé a bílé. Pokud je jim to možno ... neboť nikdy film s obsahem a dějem – „*Spielfilm*“ – nemůže se stát čistým dynamickým ryzimizovaným obrazem, poněvadž jeho pohyby a světelné valéry jsou zatěžovány cizorodou logikou literárního děje, syžetu. Pokud se film neodpoutá zcela od literatury, od anekdoty, od pedagogických nebo ideologických úkolů, nemůže se státi čistou tvorbou estetickou, čímž ovšem není řečeno, že by se tu nemohl dopracovati mohutného estetického působení. Problém filmu jako rytmické světelné hry, jako časoprostorové obrazové básně, ústí nutně v problém abstraktního a lyrického filmu. Tento problém zůstal onou avantgardou nedořešen. Tato avantgarda zůstala u adaptace; jediný *Delluc* komponoval pro své filmy svá vlastní libreta: avšak i on snažil se vytěžit fotogenickou formu z literárního či dramatického námětu. Tehdy byl již film za umění *de iure* uznán (několik let po válce) pařížským Podzimním salónem, jenž zahájil svá vlastní kinematografická představení, inaugurovaná † *Canudem*, kde, snad po dávném přání *Apollinairově*, bylo prohlášeno kino za „umění desáté múzy“.

Díla tohoto avantgardního období, včetně děl *Dellucových*, jsou dvojklaná a polovícatá. *Abel Gance* tuší možnost filmu jako ryzi optické metaforické skladby, avšak zatěžuje svá díla symbolismem a rušivou alegoričností. Jeho *Desátá symfonie* přinesla několik objevů, prostých a intenzivních obrazů – krvavé stopy psa na světlém koberci, prsty bloudící po klavíru. Tu a tam určité pohybové detaily a sugestivní muzikální a poetické transpozice – ale přece, přes zjevné úsilí o syntézu a opravdovou technickou čistotu zůstal tento film jako celek divadlem, založeným na velmi prostřední literatuře; spojení s *Beethovenem* je neodpustitelně naivní. Dvouepochový film téhož autora *La Roue* znamená vynikající čin vývojový, ale toliko svým úchvatným prologem, písni kolejí a kol, což je až do té doby nejdůležitější, nejfilmovější, totiž nejfotogeničtější a opravdu nejemotivnější filmová pasáž, realizovaná ostatně podle návrhu básníka *Blaise Cendrarse*.

*L'Inhumaine* *Marcela L'Herbiera* je film právě tak váhavý, kompromisní a nedostí čistý jako *Ganceova Desátá symfonie*. Je dokonce nepřijemně hystericky expresionistický a paroxystický. Banální literární příběh nelidské lásky smrti silnější, strašná romantika a brutální scény auta, řítícího se do propasti; vedle toho však musíme tu uznati několik modernějších elementů: znamenité detaily a zrychlená montáž, rovnováha černé a bílé na obých tvarech. Je to film tak asi ze tří čtvrtin

komerční, z jedné čtvrtiny je to pokus o čistou kinografii. Herecká interpretace, již se tomuto filmu dostalo (Jacques Catelain, Georgette Leblancová aj.), byla prastará a rovněž dekorace — architektonické exteriéry Rob. Mallet-Stevens a pohyblivé kulisy interiérů od Fernanda Légera — hřešily svou teatralitou.

Vývojová zásluha těchto filmových avantgardistů není větší než jejich vina. S výjimkou básníka této avantgardy Chaplina a jemného estetika Delluca, jenž, zdá se, byl Mallarmém němého básnictví, odsuzuje se tvorba této avantgardy svou nečistotností, kompromisností, nedůsledností. Chaplin ani Delluc nedospěli ještě k tomu, co si dnes představujeme pod slovy „čistá kinematografická poezie“, avšak nikdy nekompromisovali svou koncepci kasovními ohledy, neuzavírali kompromisů s kýčem, nedopustili, aby jejich invence byla spoutána řetězy zlata. Sama Germaine Dulacová, spolupracovnice Dellucova, přiznává, že pro ni je „čistý film“ větší zítřku, větší budoucností, ale dnes že je nutno akceptovati obchodní filmy, že se nesmí zradit finanční důvěra podnikatele v rentabilitu filmu. (Toto pokorné a oportunistické přiznání lze čísti ve filmové revui Schémas.) Typickým představitelem této oportunistické filmové avantgardy vedle L'Herbiera jest *Jean Epstein*, rutinovaný strůjce kompromisů. Epstein několikrát vyjádřil svou skepsi k experimentům těch, kdož se odvážili jíti dále, přiblížit se více čistému filmu, posmíval se jim jako „laboratorním hříčkám“, které prý ignoruje a které jej vůbec nezajímají. Jeho *Le Lion des Mongoles*<sup>35</sup> je hrusná kýčářská pohádka tradičního Orientu maharadžových miláčků a *dernier cri* pařížských Cook-turistů, konfuze bez rytmu a síly, neurčitost, zdouhavost, některé momenty režirované s přesnou záměrností, jiné s urážející hostejnou ledabylostí; obrazy z montparnasského dancingu Jockey a jízda a pronásledování autem od rue de Rivoli k bois de Boulogne je strhující podívanou, má naléhavost vírného rytmu. Coeur fidèle má rapidní sled obrazů, krásné pohledy z přístavů a nábreží, shon lidové pouti; nepotřebuje mnoho titulků. Leč i tento film hřeší svým dějem: nemožné sentimentální román s moralistním závěrem, jak se na takový kýč sluší a patří. Nezáleželi-li Epsteinovi na literárním obsahu, proč se spokojuje přesto s dějem tak nepřipustně ubohým? Neurčitý úspěch novějšího filmu Epsteinova *Pád domu Usherova* podle Poeovy novely je úspěchem vyříbené režisérské virtuozity.

Dnes běžný „avantgardní“ film poznáte po jeho pestrém peří: je to vždycky směs několika fotografických a režijních inovací, nápadů a vtipů s větším kvantem konvenčních scén a pohlednicových obrazů bez tempa; celkem je to více či méně obratné a vkusně znázorněná, interpretovaná a do řeči pohyblivého obrazu transponovaná literatura, někdy obstojná, častěji špatná či scenáristou pokažená. Jsou to oportunní, kasovní kompromisy, poslušné diktátu sezónních mód a módně užívající nových technických vynálezů, např. i zvukového filmu, naturalisticky a neorganicky — např. *L'Herbierovo Zlato* (podle románu Zolova)<sup>36</sup> — jsou to tedy, tato uvedená i jiná díla (*L'Auberge rouge*, *Eldorado*, *Feu Mathias Pascal*, *Zrzek*, *Rien que les heures*, *Renoir*; *Cervená Karkulka*<sup>37</sup>, *Renoir*: *Nana* aj.) vesměs kýče, ovšem někdy velmi skvělé kýče. Z této dnes již značné záplavy pseudoavantgardních filmů je však třeba vyzdvihnouti alespoň práci *Autant-Lary Fait divers*; je to film bez artismu, prostý hereckých a malířských stylizací, jeho verismus jde přímo k životní skutečnosti a zmocňuje se jí bez umělecké interpretace v její syrovosti, bez dekorace, v její fotogenické nahotě. Přesto je tento film rozvázně komponovaný, jeho tempo je dobře rytmováno, jeho obrazy jsou v zamýšlené distanci a zorném úhlu; má interesantní detaily a momenty čistého filmu. Je sympatický svou objektivností — (tento verismus dokumentární a precizní fotografie najde své zdokonalené uplatnění v reportážních filmech sovětských) — a je to slib nezávislého filmu. Přesně a důmyslně užívá zpomalovače a

<sup>35</sup> Teige podává titul ve znění *Le Lion des Mongoles*. Zdá se, že ani v českém překladu Sadoulových *Dějin světového filmu* (1963, str. 148) není správný titul: *Mongolský lev* — *Le Lion de Mongols*. Zbigniew Gawrak, autor první knižní monografie o *Janu Epsteinovi* (Warszawa 1962), užívá důsledně názvu *Le Lion des Mongols* (str. 116—117).

<sup>36</sup> *L'Herbierovo Zlato* (podle románu Zolova) — ani Zolův román ani *L'Herbierův* film pod tímto názvem nevýšel. Jde zřejmě o *Peníze*. Ostatně tohoto správného titulu používá sám Teige v článku *Divadlo a zvukový film* (srov. *Karel Teige a film*, str. 172).

<sup>37</sup> K dříve uváděným snímkům připsal Teige tužkou na okraj dva filmy nové. Tvůrcem *Cervené Karkulky* není ovšem *Jean Renoir*, nýbrž *Alberto Cavalcanti*.

zrychlovače a aby dostal např. chvění rukou, použije přetisku<sup>38</sup> druhých rukou apod.

Nejgrandióznějším dílem francouzské moderny je Jeanne d'Arc<sup>39</sup>, podle námětu Delteilova vytvořená C. T. Dreyerem. Je to dokonalá historická freska, protiklad všeho, co jsme vždy pokládali za vlastnosti dobrého moderního filmu; místo lyrické stručnosti epická historiografická pomalost, obšírnost, podrobnost. A přece nelze ani tomuto filmu upřít řadu významných kladů, které zjevně jsou však ovlivněny soudobými filmy sovětskými: fotografie tohoto díla je přesnější, precizní, snímky nenašminkovaných tváří jsou nádhernou mikroskopii zvláštní, strohé, silné a strašné mimiky, nejmenších pohybů svalů, reakcí nervů a vibrace pleti: způsob vědeckých, přírodopisných filmů přenáší se tu na lidské děje a boj Johanky s inkvizicí je filmován jako zápas dvou živočichů: fotografie obohacuje náš zrak o pohledy a poznání, jichž by se nám jiným způsobem nedostalo. Snímky filmu jsou brány téměř soustavně pod výrazným zorným úhlem, posunujícím obvyklé vertikály do směru diagonál; film má hojně důrazných „velkých popředí“. Tato vědecká exaktnost a preciznost objektivní fotografie je jedinou čistou prací v tomto monumentálním a akademickém historickém, kronikářském obraze.

Film Jeanne d'Arc je ostatně také obětí dvou mocností, ryzí a svobodné tvorbě tak nepřátelských a nebezpečných: obchodu a cenzury. V tomto případě je hlavním viníkem obchod, který se dobrovolně a zbaběle podrobil neoficiální cenzuře. Prvotní verze filmu, jak ujišťuje francouzská kritika, byla podstatně hodnotnější, živější, zajímavější. Dílo se však nezalíbilo pařížskému arcibiskupovi a výrobna, obávajíc se, že by odmítavé stanovisko klerikálních kruhů a hierarchie mohlo film finančně poškodit, odhodlala se Jeanne d'Arc tak zkompromitovat a znetvořit, že po této úpravě, na níž nemá autor C. T. Dreyer viny, nezůstalo z pozoruhodného díla nic než nudný katolický film.<sup>40</sup>

Johanku z Arcu vytvořila Mlle Falconettiová; je to příkladný herecký výkon, ukázněný, disciplinovaně se podrobuující úmyslům režiséra, neprímadonský, téměř neherecký.

Jestliže předcházející období filmovalo výhradně dramata a romány, produkovalo literaturou, divadlem nakažené a prohnilé hry, bylo zásluhou této avantgardy — hlavně ovšem zásluhou Dellucovou a Chaplinovou — že zdůrazňovala s větší či menší energií a důsledností to, co ve filmu je skutečně filmem, a dala nám tu a tam mezi balastem literatury a kýché zahlednouti vlastní kvality filmu, ryzí hodnoty fotografické. Přesunula důraz z textu románu a romaneskního děje na dynamiku a vizuální efektivnost obrazu, nespokojovala se pouhou interpretací románů, adaptovala je a představovala za účelem větší filmové, vizuální působivosti, komponovala dokonce samostatná libreta a scénária, aby epická fabule mohla za vedení režiséra poskytnout co nejintenzivnější, opticky uchvacující momenty.

Pochopilo se, že obraz na kinoplátně, bez jakéhokoliv vztahu k fabuli může intenzivně dojmouti diváka pouze vlastními kvalitami dynamické fotografie, že často reportážní a vědecké snímky jsou uchvatnější než filmové eposy a romaneta; proto se snažili avantgardní režiséři opravdu komponovati časoprostorovou rovnováhu černobílých valérů, regulovali rytmus jejich pohybu.

IV. Další stadium vývoje cesty k čisté kinografii je označeno *pokusem o dynamický obraz*, chcete-li o *dynamickou grafiku*, o *dynamické malířství*, jenž byl podniknut několika moderními malíři, kteří ve chvíli všeobecné bezradnosti, jež ovládla po vyvrcholení vývoje od kubismu k suprematismu všecku výtvarnou produkci, nespokojení tím, co jim necivilizovaný, těžkopádný a syrový materiál olejomalby poskytoval, obrátili své tvořivé úsilí novým směrem: uznali kinoplátno za jediné „malířské plátno“ a pohyblivý obraz se stal cílem jejich snah. Abstraktní filmy tohoto druhu jsou přímou konsekvencí futurismu a kubismu. Futuristický „dynamismo

<sup>38</sup> Termínu „přetisk“ v této studii i v jiných svých pracích (srov. Karel Teige a film, str. 190) užívá Teige zřejmě ve významu „dvojexpozice“, popř. „zmožená expozice“.

<sup>39</sup> Dreyerův film je u nás znám pod názvem Utrpení Panny Orleánské.

<sup>40</sup> Z novější literatury hovoří o protestech pařížského arcibiskupa a o zásahu cenzury Jerzy Toeplitz v druhém díle *Historie sztuki filmowej 1918—1928* (Warszawa 1956, str. 300). Na základě jeho výpovědi se nezdá, že by cenzurní zásahy měly pro Dreyerovo monumentální dílo tak katastrofální důsledky. (Srov. i S. K o m a r o v, *Istorijsa zarubežnogo kino I, Nemoje kino*, Moskva 1965, str. 91—93.)

plastico“ rozkládal v obraze pohyblivý děj do jeho fází, sestavoval obraz jako syntézu několika simultánních detailních dějů. Avšak tento futuristický princip rozkladu pohybu byl v jádře tradiční metodou: právě tak vykládal Auguste Rodin ve své knize *L'Art* tradiční pojetí dynamiky ve výtvarném díle: to vše je gesto, utkvělé posuny, nikoliv pohyb; tabulový obraz je právě tak jako sochařská tvůrčí povahou nezbytně útvarem statickým: chceme-li dynamický obraz, musíme jej realizovat kaleidoskopem či filmem, právě jako by bylo možno trojrozměrnou sochařskou tvůrčí dynamikou, uvést v reálný, konkrétní pohyb jen hodinovým strojem či elektromotorem. Orfistické, bezpředmětné malířství, jež chtělo být barevnou transpozicí hudby, nemohlo se rovněž spokojit statickým obrazem, jenž mohl se spřibuznit snad nanejvýše s hudbou gregoriánskou, kde tóny postupují vázané a paralelně; mělo-li se dospět k složitému kontrastu, bylo třeba dáti barevné kompozici možnost rozvoje v čase, míru v rytmu: to bylo možno jen kinematickou projekcí. Všechny další experimenty barevné světelné hudby použily tedy logicky pohyblivé barevné projekce. Již před válkou navrhol v Apollinairových *Soirées de Paris* Alberto Savinio, aby byly realizovány filmem bezpředmětné, orfistické barevné partitury.

Moderní malíři, kteří zasvětili svou práci filmu, formulovali si svůj problém nového, čistého kinografického umění asi takto: film je světelný, popřípadě barevný světelný rytmus, živoucí obraz, časoprostorová kompozice; film jako komplex světla a linií, geometricky organizovaných v rytmický pohyb, integrální figurace. Iniciátorem této abstraktní kinografie byl před několika lety zesnulý *Viking Eggeling*, jenž již roku 1919 opustil malířství a jeho tabulové obrazy hledaje ve filmu rozřešení dynamické barevné kompozice. V jeho dílech je film vlastně nástrojem malířských intencí, stává se jakousi dynamickou grafikou nebo barevnou reflektorickou hrou, není to však film jakožto fotochemický výrobek. Jsou to abstraktní obrazy, které tu ožívají pohybem, obohacují se o novou, časovou dimenzi, je to kaleidoskop někdy rytmicko-muzikální, není to fotogram. Ani abstraktní film není tedy ještě „čistým filmem“: technika filmové projekce, postavena do služeb malířských kompozic a koncepcí, nepracuje tedy elementárně a primárně. Avšak tyto malířské, abstraktní filmy, jak byly vytvořeny Eggelingem a jeho následovníky (Hans Richter, Werner Gräff, Baranov-Rossiné, M. Jancu<sup>41</sup>, M. Szczuka<sup>42</sup> aj.), znamenají velice mnoho svým zdůrazněním optické stránky filmu: jejich dynamické kompozice jsou jakousi abecedou kinografie, experimentálně estetickou prací, zkoumající elementární zákony časoprostorového dynamického obrazu. Takovéto filmové partitury byly především důležité jako demonstrace, které měly ukázat a částečně nám ukázaly elementární filmové prvky; byly to dynamické hry<sup>43</sup> světelných poměrů a proporcí světelných intenzit, organizace obrazové harmonie a rovnováhy v pohybu, v čase. Tyto filmy jsou jediné zcela prosty anekdotičností, literárností: jsou to hry čtverců, obdélníků, spirál, hry světla a barev v prostoru a v čase, fugy temnosvitů, variace geometrických témat, jež působí jen souhrou optických a dynamických kvalit. Tyto malířské filmy se přirozeně nejvíce ze všech odpoutaly od divadla a literatury; jestliže divadlo a literatura svou cizotností filmy vždy korumpovaly, vidíme naproti tomu, že ze školy malířství

<sup>41</sup> Tato pasáž rkp EF se nezachovala. Ve Studiu se vysázela zkomolenina M. Jauen, která pak přešla do Králova vydání i do Výboru z díla. V rkp FA Teige nesprávné znění zkorigoval na M. Jancu – tak psal důsledně (srov. jeho Film, str. 117). Jméno tohoto rumunského malíře-dadaisty vyskytuje se častěji v podobě Marcel Janco (nar. 1895). Srov. Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite* (Paris 1957), str. 193.

<sup>42</sup> M. Szczuka – ve Studiu původně vytištěno „M. Sezenka“. Tuto zkomoleninu odtud přebral P. Král i editoři Výboru z díla. V rkp FA Teige toto jméno opravil nepřesně na „M. Sezcuka“. Tím dal jednoznačně najevo, že „Sezenka“ je nesmysl – a naznačil zároveň, v jakém směru je třeba hledat. Nejpravděpodobněji jde o polského avantgardistu Mieczysława Szczuka (1900–1927), jehož jméno Teige uvádí v řadě Eggelingových následovníků už ve svém Filmu (str. 117). Srov. též Andrzej Stawar, *Szkice literackie*, Warszawa 1957, str. 609–670 a Andrzej Turowski, *Doktryna artystyczna Mieczysława Szczuki*. Przegląd Humanistyczny, 1971, č. 1, str. 49–61.

<sup>43</sup> Ve Studiu zněl text takto: „bylo to f dynamické hry“. V rkp. FA Teige f škrtil, avšak tím, že neopravil koncovku slovesa podle kontextu, vytvořil anakolut: „bylo to dynamické hry“. Ten jsme v textu opravili.

má kinografie nesporný prospěch: film, poněvadž je uměním optickým a pracuje s obrazy, je svou povahou nutně bližší malířství; je to umění myslící v obrazech, v obrazech, které nic nepopisují a nelíčí, které jsou toliko samobytnými formovými skutečnostmi. Jako abstraktní malířství, tak přirozeně i abstraktní film nemohl se státi dosud populárním uměním pro ztuhlou pohodu měšťáckého publika: obracel se toliko k elitě lidí moderních nervů a zraku moderním malířstvím, fotografií a soudobou civilizací z kultivovanému. Ilustrované magazíny, podávající obrazy z celého světa a nescísně fotogenické tváře všech věcí, zejména svými aviatickými snímky obhacují nás o nové zrakové znence. Čím více bude aeroplán užíván jako dopravní prostředek, tím více zevšeobecní nová zraková kultura: plastickoperspektivní vidění při rekordní rychlosti — nuže také „abstraktní“ film. Abstraktní film, tedy pohyblivý obraz: co nad to jest, od zlého jest. První pokus opustit veškeru epičnost, tvořit kinematografické kompozice jen ze světelných a barevných poměrů, geometricky organizovaných projekcí; nic novelisticky souvislého, nýbrž samostatné děje světelné, svou nezávislostí na „ději“ a skutečností předloze analogické hudbě.

V. Zatím vtrhuje do světa vítězně *sovětský film*, jenž tvoří, právě tak jako kdysi film americký, kapitolu pro sebe v dějinách kinematografie. Dnes, v době, kdy americká a na Americe přímo či nepřímo závislá evropská filmová industrie octlá se v nejstrašnější stagnaci, musil sovětský film působiti jako zievň. Sovětská produkce dala nám v několika letech veliké množství mimořádně hodnotných filmů, které zapůsobily silným vlivem na francouzskou, německou i americkou kinematografii: dala nám především pět<sup>44</sup> nejvýznačnějších režisérů přítomnosti, jimiž jsou Kulešov, Dziga Vertov, Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin a Olexandr Dovženko.

Generálním kladem moderní sovětské filmové produkce je opětné zdokonalení a pročištění technických prostředků. Fotografie nadevše dokonalá a ryzi, bez příchuti rembrandtismu, exaktní, dokumentární; naprosto ne „umělecká“ fotografie. Režie, jež přistupuje k svému úkolu stejně bezprostředně, bez artistních úskoků, jako se fotografie zmocňuje svých objektů; vyloučení jsou většinou „herci“; pracuje se s živými, anonymními typy; vyloučení jsou dekorace, neboť se pracuje s živou realitou prostředí. Vylučují se iluze a smyšlené fabule, pracuje se s autentickými fakty a dokumenty. Nejgrandióznější sovětské filmy jsou zbraní a kronikou boje proletariátu o vybudování socialistického světa: jsou výzvou, agitací, propagandou, signálem. Mají — zejména díla Ejzenštejnova a Vertovova — onu *prvoční čistotu, jakou měl film nejránějších dob*: jsou opět *reportáží a dokumentem*. První filmy byly určeny, aby sloužily vědecké práci. Sovětský film slouží práci a zápasům socialistické revoluce, jež zahajuje novou, vědeckou epochu v dějinách lidstva. Sovětské filmy sledují své tendence, tedy utilitární funkce; tam, kde jsou nejdůležitější, obejdou se zcela bez umění. Mají-li přesto nespornou krásu a mohutnou, strhující estetickou emotivnost, je to jen důkazem, že funkční dokonalé dílo, bez ohledu, je-li to dílo „umělecké“ či nikoliv, působí člověku estetickou satisfakci.

Konvenční film, lhostejno, zda západní či sovětský, je útvarom nečistým a mnohoznačným. Je nejčastěji zfilmovaným románem starého typu, to znamená, že mísí funkce zpravodajské, vyprávěcí a popisné s funkcemi estetickými, poetickými. Průběhem vývoje každého uměleckého odvětví vydělují se z někdejších celků jejich jednotlivé funkce a osamostatňují se sahající k prostředkům pro sebe nevhodnějším. V dějinách malířství jsme svědky postupné rozluky funkcí dokumentárních a poetických. Dokumentární obraz přijímá fotografii jako pro sebe nejpůsobivější techniku; čistý, abstraktní, lyrický obraz, barevná báseň oproštuje se od jakéhokoliv vztahu ke skutečnosti a jakýchkoli utilitárních interesů a experimentálně hledá materiály a techniky vhodnější a účinnější než je renesanční olejomalba: hledá možnosti svých barevných básní v poetickém abstraktním filmu. Dlouhým vývojovým procesem nastává rovněž destrukce tradičního kodifikovaného slovesného útvaru, románu; jeho funkce zpravodajské se izolují od jeho funkcí poetických: krystalizuje na jedné straně próza reportéřská a žurnalistická, která se může nahradit filmovou kronikou, a na druhé straně čistá románová poezie. Obdobné rozpojení funkcí utilitárních od poetických nastává dnes nutně i ve filmové tvorbě: znamená to naprostou destrukci konvenčního filmu, jenž nesourodě spojoval obě tyto funkce, znečištěné a znejasněné

<sup>44</sup> K původně jmenovanému Vertovovi, Ejzenštejnovi a Pudovkinovi připsal Teige v rkp FA Kulešova a Dovženka, ale číslovku přepsal na „čtyři“. Upravili jsme číslovku podle skutečného počtu uvedených tvůrců.

nadto infekcemi rozmanitých dekorativismů a artismů, kompilacemi z divadla, literatury či z malířství.

*Moderní film* znamená pro nás tedy čistý, *maximálně funkční tvar: buď čistou, konkrétní reportáž, nebo čistou* (abstraktní, jak se označuje, ale vlastně také konkrétní) *poezii*. Nikoliv tedy více či méně avantgardní či akademické filmové romány. Samostatná a ryzí díla, bez literatury, tedy bez scénária, *reportáž nebo báseň*. Kinematografie, řekli jsme, je nově vynalezeným písmem, jímž může psátí moderní žurnalista, moderní vědec i moderní básník. Přirozeně, že řeč básníka, psaná týmž písmem jako řeč vědce či žurnalisty, bude mít jinou syntaxi a jinou zákonitost podle odlišného nacílení na výraz v prvním a na sdělení v druhém případě.

Ejzenštejn a ještě spíše Dziga Vertov jsou tvůrci čisté moderní filmové reportáže. Hledáme a očekáváme tvůrce čisté filmové poezie.

VI. Takzvané avantgardní kino dopracovalo se v několika letech od skromných, nuzných, ale úctyhodně poctivých počátků Dellucových filmů ke grandiózním velko-filmům, jakými jsou Dreyerova a Delteilova Jeanne d'Arc a Pudovkinovy Konec Petrohradu či Bouře nad Asíí; přesto však se již dále nepřiblížilo k čistému tvaru. Slibné počátky čisté kinografie, Eggelingovy kompozice, primitivní sice, ale důsledné a bez kompromisů s obchodními zájmy, byly vývojem této avantgardy opuštěny a zrazeny. Velkopělé úspěchy dnešního laciného avantgardismu vzbuzují obavy o onu filmovou revoluci, o onen „osvobozený film“, o onu čistou kinografii, k níž práce opravdové moderny by měla směřovat. A zdá se, že k onomu čistému filmu, jehož první znaky spatřovali jsme v Eggelingových dílech, dopracujeme se spíše malými kusy, řadou experimentů, než honbou za chef d'oeuvre a velkofilmu.

Povšechné úspěšné zbahnění avantgardních tendencí nutí nás, abychom znovu si položili problém filmu jako čisté obrazové básně, abychom se pokusili formulovati si představu čisté kinografie, která by byla renouveau poetické intenzity, novým zákrakem lyrismu. Je třeba dobrati se analýzou k čistým filmovým elementům, provésti přísný zlom s epičností a ilustrativností. Je tedy nutno především ruinovati onu běžnou představu avantgardního kina takových L'Herbierů a Epsteinů a uvésti do života jinou. (Přitom musím poznamenat, že představa čisté kinografie, kterou mají podati následující odstavce, je táž, jež mi tanula na mysli, když jsem v dobách debutu dnes arivovaného avantgardního kina, před pěti šesti lety psal svou knížku o filmu.)

Představa čisté kinografie je pro nás *představou absolutní básně, zrozené z lyrického snoubení světél, stínů, odrazů a tmy; tedy fotogenická a dynamická poezie, syntéza osvobozeného obrazu a osvobozené básně, živá, fantastická podívaná na rytmický balet černé a bílé, popřípadě i balet všech barev*. Přirozeně, že bez fabule scénária, bez stars a bez dekoratérů. Hra radosti a světél, hra v radosti a v světle.

Předpokladem obrody filmové tvorby, předpokladem čarodějné filmové poezie je nová filmová technika, respektive zdokonalení a logické, elementární využití technických možností. Technické zkoumání a analýza materiálu je předpokladem pro estetické úvahy a indukce.

Elementárně je film pohybovou fotografií. Fotografie je obraz, zaznamenaný, zakreslený světlem na citlivou vrstvu, obraz ze světla zrozený, fotogenický. Kinematografický aparát je náradí, jímž máme realizovat a materializovat všechny lyrické síly a vibrace filmové básně. Fotoaparát může zaznamenat skutečnosti, které naše oko nevnímá, může je zviditelnit, může býti doplňkem našeho zrakového systému. Naše oko nevidí věci samých podle jejich optické pravdy. Fotografie podává opticky autentická zkresení, zkratky: je třeba dirigovati tyto deformace, inherentní objektivům rozličných systémů. Úsměv, nahé rámě ženy mají jinou fotogenickou hodnotu podle odlišného zorného úhlu.

Film, pohybová fotografie, jest tedy *foto a pohyb*. Je tedy *pohyb vlastním významem kinematografického obrazu*. Jako pohybová báseň může míti film své specifické, vlastní, rodné emoční hodnoty: souhra pohybů, pád, běh, let, stoupání, klesání, rozvin – to může dojímati samo o sobě, jako nás dojímá souhra slov básně, souhra zvuků hudebního a souhra barev malířského díla, aniž bylo by třeba zaplétati do těchto pohybových dramát člověka, lidskou anekdotu, sentiment, vášně a zločiny. Dosavadní filmy výtěžily z možné hluboké emotivnosti pohybové kompozice sotva nepatrný zlomek. Komponovati a organizovati film pohybově, rytmizovati jej vyžaduje neobyčejně precizní práce: partitury abstraktních filmů Eggelingových jsou v tomto ohledu velmi významné: laboratorní pokus, studium pohybu ve „vzducho-

prázdnou“, základní škály nejjednodušších pohybových případů v geometrické osnově. Film je dramatem linií v pohybu: linie pohybu musí být tedy harmonizovány. Všecky linie a tvary, jež se bez účelu hromadí na plátně, musí být vyloučeny: obraz na kinoplátně nesmí být složitou a anarchickou směsí černé a bílé. Film, toť děj linií a tvarů, pohybujících se přímo či v křivkách, děj komplementárních fotogenií, proniků,<sup>45</sup> přetisků.

VII. Z dnešního stavu filmové tvorby, ze stavu dekadence a nadvýroby euroamerických kýtů i ze stavu zbahnění polovicatého a kompromisního avantgardismu není, soudíme, jiného východiska než *návrat k elementární čistotě* kinografie; tedy: oproštění a očištění filmové tvorby od falešných zkušeností a obchodních spekulací i estetických předsudků. Návrat ke kořenům, k *technické základně a k vědecké, optické a psychologické* zákonitosti. Právě v tom může být v mnohem ohledu příkladem práce sovětských autorů: Kulešov, Dziga Vertov, Ejzenštejn, Dovženko, Esfir Šubová<sup>46</sup> a Pudovkin.

Položit problém *elementární kinematografie* a pokusit se o jeho rozvedení a vyřešení znamená především vrátit se k definici kinematografie z jejího vzniku, z jejího poslání a z její techniky. Ukázali jsme v našem článku, kreslice vznik, vývoj a poslání kinematografie, že filmem lze *elementárně* produkovat i obrazový, dynamický *dokument* i obrazovou, dynamickou *poezii*. Mezi těmito dvěma póly oscilují polotvary: filmový román či drama, Spielfilm; nikoliv elementární tvorba, nýbrž adaptace, ilustrace, zkratka reprodukce.

Tvořit elementárně, to znamená: pochopit a ovládnout specifické prostředky kinematografie, *pohyb a světlo*, a pomocí všech technických vymožeností z nich vytěžit maximální efekty. Tedy využít technických prostředků, nikoliv exploatovat nebo pro film komponovat romány, dramata, literaturu. Pracovat a básnit nikoliv milostnými tragédiemi, vlasteneckými nebo náboženskými city, ale pohybem a světlem.

*Organizovat pohyb*: Záměrně využít zpomalení a zrychlení: tedy organizovat filmový čas. Filmové plátno může v několika vteřinách předvést děje, jež ve skutečnosti trvají dobu mnohem delší. Nebo naopak. Zpomalení film pohybu živočišných těl, let vážky, prasknutí mýdlové bubliny, zrychlené rozvíří růže či krystalizace nerostů mají nejen význam vědecký, nýbrž i mohutný básnický přízvuk. Před výkoností aparátů, schopných exponovat dvacet, šedesát, sto tisíc snímků v sekundě (superralentisseur Bullův) uvědomujeme si chudobu a nemohoucnost svých smyslových orgánů. „Vidíme vesmír bez odstínů a hrubě, povšechně, schematicky. Uniká nám krása života. Fasetové oči hmyzu možná vidí veškeru nádheru a bohatou symfonii pohybů: král tvorstva má však jen povrchní a klamný zrakový dojem. Náš zrak nás zrazuje. Falsuje nám smysl vesmíru“ (Emil Vuillemoz). Organizovat pohyb neznamená jen regulovat jeho tempo: film může právě tak promítnout na plátno zpětné pohyby (navíjením nazpátek) jako pohyby umělé (např. v kresleném filmu), může zesoučasnit dva rozličné pohybové děje jejich přetiskem (tím, že jsou exponovány na jeden negativ anebo že dva či více negativů je přes sebe kopírováno), nebo lze podobně zakrýtí část negativu a exponovat ji před jiným pohybovým dějem; lze prizmatem zmnohonásobit fotografované objekty, použít matných skel, filtrů, závoje, difrakční sítky a tím zmnohonásobit intenzitu.

Organizovat filmový pohyb nejen regulováním tempa pohybového děje, nýbrž uvést do pohybu přijímací aparát: panoramatický otáčivý kloub na stativu dovoluje otočit aparát o 180° nebo 360°.

Objekt v pohybu a přijímací aparát v pohybu. A pohyb, docílený montáží. *Montáž*: plánovitě a úmyslné spojování a střídání rozmanitých filmových zlomků a obrazů za účelem docílení žádoucího rytmického a vizuálního efektu. Montáž provede diváka rychle ve světě a v prostředí děje, ukazuje mu střídavě celkové pohledy a charakte-

<sup>45</sup> Termín „pronik“ zřejmě označuje „prolínáčku“.

<sup>46</sup> Píšeme Esfir Šubová. Teige psal Esther a Ester. Na rozdíl od P. Krále (*Karel Teige a film*, str. 216, pozn. 21) se nedomníváme, že Teige nemohl Šubové „přijít na jméno“ a že je to jméno exotické. Teige prostě Esfir počestoval. Filologicky tu máme co činit s náhradou za starořeckou hlásku „théta“, která se v ruštině reflektuje jako f, kdežto v češtině ji přepisujeme jako th nebo t (srov. rus. Fjodor – čes. Theodor, rus. Afiny – čes. Athény apod.). Teige se tedy nedopustil chyby, řídil se jen jiným územ, který se liší od úzu dnešního. Dnes uvádíme cizí jména v jejich originálním znění, kdežto on je „překládal“ do české podoby.



ristické detaily, celý komplex rozmanitých dějů, zesoučasňených a uvedených v souvislost. Nejen to, že artikuluje pohyb: může jej dokonce násobit a sugerovat. Ukáže-li nám film v rychlém střídavém sledu z rozličných stran a stanovisek určitý nehybný předmět, je to také dynamický děj.

Montáž sestrojuje z jednotlivých filmových úryvků, naločených na rozmanitých místech a v rozmanité době to, co zve Pudovkin „filmovým časem“ a „filmovým prostorem“, odlišným od reálného času a prostoru. Montáž nejenže může z rozmanitých zlomků rekonstruovat čas a prostor, nýbrž může vytvořit a zbasnit nový čas a prostor.

Montážní rozvrh a plán je věc kardinálního významu. Je subkonstrukcí filmového díla. Je-li scénáριο půdorysným náčrtem, je montážní rozvrh filmu tím, čím konstrukční, montážní plán je dílu stavebnímu.

Montáží zkonstruované nové děje v novém časoprostoru, ryzí hry fantazie, toť vlastní možnosti filmové básně. Montáž je vlastním prostředkem filmové básně, protože může rytmizovat její pohyb. Rytmus je přírodním zákonem filmové básně. Máme-li dnes ještě tak málo filmových básní, je to v neposlední řadě proto, že velmi málo režisérů ví něco o nutnosti rytmu, o jeho síle, o jeho neodolatelnosti. Klasickým příkladem rytmizační montáže jsou mnohé partie téměř ze všech nejvýznačnějších sovětských filmů, tak zejména konec Pudovkinovy Bouře nad Asíí (nástup vojáku a bubnování), Konec Petrohradu a všecka díla Dzigy Vertova (Kinoglaz, Muž s kinoaparátém). Principy rytmizační montáže zkoumal poprvé systematicky sovětský režisér Kulešov (autor filmu Dura lex), jenž po četných experimentech a po důkladných teoretických analýzách dospěl už roku 1919 v Moskvě k stanovení matematických vztahů montážních konstrukcí. Vertov a Esfir Šubová, montující své filmy výhradně ze starých negativů, využili důsledně výsledků experimentální Kulešovy práce.

Největší a nejeptičtější možnosti montáže spočívají jednak v tom, že může *rytmizovat pohybový děj* filmu, že může jej organizovat kontrapunkticky, totiž dáti vzrůstat a slít jednomu či několika pohybům v té míře, jak protipohyby klesají a slábnou, jednak může vytvářet řady *asociací*, optických metafor, spojit obrazové řady na základě formové, rytmické nebo pocitové spřízněnosti nebo na základě typického kontrastu v básnický souvislé pásmo. Montovat následné analogie forem, pohybů, gest, pocitů.

*Organizovat světlo*: vytěžit možnosti a efekty světla přirozeného a regulovat osvětlení umělé. Právě sovětský film ukázal, že fotografie bílého dne, snímky venku, pod širým nebem mohou býti fotograficky právě tak dokonalé jako snímky natáčené v ateliérech, kde je dirigován celý orchestr reflektorů a lamp. Filmovat tedy nejen pohyb věcí, zaznamenávaný objektivem, nýbrž i pohyb světel; Man Rayovy fotografie, zapisující rozmanitá magická záření na citlivou vrstvu bez objektivu a bez komory, daly nám už dávno, dříve než jsme spatřili jeho filmy, tušit, že tyto černobílé básně jsou předzvěstí čisté kinematografie, čisté kinografické básně. Před prvými Man Rayovými a Moholy-Nagyovými fotografami mohli jsme upozornit, že kino, jakmile se zmocní tohoto černokněžnictví, tohoto fantastického tance světél, stane na prahu nové oblasti, totiž integrální fotogenické poezie.

Organizovat pohyb, organizovat světla, a posléze, vedle toho, využít<sup>47</sup> *všech technických možností kinematografického aparátu*, rozmanitých soustav objektivů měkké (soft-focus) a tvrdé kresby, konkávních i konvexních optik, teleoptiky, mikrofotografie, rentgenografie, a také ji, fotografickými deformacemi a perspektivními zkratkami nadhledu a podhledu, diagonálním sešinutím obrazu apod. zesilovat výraz filmového dění.

Prvním pokusem o ryzí a svéprávnou, integrální filmovou poezii, mimo veškerý módní avantgardní formulky, byla libreta P. Alberta Birota „básně v prostoru“, koncipované asi před deseti roky, jež byly odsouzeny zůstatí jen na papíře. Jsou to malé „básně na sto metrů“, plně groteskné poetických efektů, využívající všech raffnements moderního básnictví i malířství. Podobné povahy byly i některé české filmové partitury z období raného poetismu, kdy ústředním zájmem byla obrazová poezie, syntéza obrazu a básně, filmem uvedená do pohybu: tyto projekty filmových lyrických čísel jsou uloženy a zapomenuty v jednotlivých sešitech Pásma a Disku,

<sup>47</sup> V rkp FA je psáno „vytěžit“, což je zřejmá záměna slov.

blahé paměti: nic z toho nebylo realizováno. A přece tyto filmové návrhy, velmi primitivní a začátečnické, měly své oprávnění a mohly mít účinné poslání: bylo v nich anticipováno leccos z toho, co se rozvíjelo v čarodějně květy filmové magie v časově pozdějších filmech Man Rayových (Emak Bakia, Etoile de mer), René Clairových (Entr'acte, podle návrhu Picabiova), Hans Richterových či Légerových a Ruttmannových.

Ryzích filmových básní — jak ostatně ukázala představení ve Stuttgartě, uspořádaná v červnu 1929 při příležitosti tamní výstavy Film und Foto — je dosud nemnoho. Několik málo jmen, několik málo děl. Jsou to komorní, intimní díla nevýslovného lyrismu. Jsou to první básně nové řeči světla a stínů, kinoplastické básně, vržené do časoprostoru, aby trvaly, aby tu žily, aby se děly: svrchovaná poezie<sup>48</sup> pohybů, světél, popřípadě i poezie zvuků, barev a vůní, poezie pro všechny smysly. Fotogenické obrazy ve sféře básně, obrazy supranaturalistické optiky, nabitě elektropoetickými energiemi. Rentgenogramy snů. Básnická astronomie. Orchestry světla: světlo, které se vlní, bílé a žhoucí, průhledná oblaka, mořské vlny, věčný pohyb skutečnosti, divy umělého osvětlení, expanze pohybujících se těles v prostoru, simultaneita a kompenetrace pohledů, variace předmětů v časoprostoru; lyrika neuvěřitelná, hluboká a šťastné jistoty života, autentická báseň poetismu, nejuspěšnější satisfakce moderní básnivě senzibility.

Čistá kinografie jako fotogenická a bioskopická poezie je vyústěním dlouhodobého vývoje moderního básnictví a malířství: od Rembrandta přes Turnera, impresionisty a futuristy k Man Rayovi, od Rimbauda, Mallarméa přes Apollinaira k poetismu. Živoucí obraz, kdysi nepředstavitelný pomysl, směšná utopie a černokněžnické kouzlo, stal se skutečností: ve století převratných objevů, ve století nových světél, ve století, kdy optika, věda světla, stala se vědou zázraků, jak ji už Descartes před třemi stoletími věštil, kino, z technického a vědeckého objevu zrozené, může se samo stát nástrojem zázraků, divotvornou poezií.

---

<sup>48</sup> Ve všech uveřejněných verzích i v rkp. FA je „svrchovaná poezie“ (pl.). Podle rkp. EF a podle smyslu upravili jsme na singulár.

## KAREL TEIGE: A PROPOS DE L'AVANT-GARDE DU CINÉMA

Dans la succession littéraire de Karel Teige se trouve une étude intitulée «A propos de l'avant-garde du cinéma» datée de 1930. C'est une version revue et augmentée d'une étude antérieure, «A propos de l'esthétique du cinéma», qui a été publiée dans le périodique *Studio* en 1929. Dans le domaine de l'esthétique du cinéma en Tchécoslovaquie, c'est une étude d'une importance primordiale. Après la publication du livre *Le Cinéma* (1925) où se sont manifestées ses expériences esthétiques acquises au contact du cinéma américain et de l'avant-garde du cinéma français, Teige a intégré dans son système esthétique les innovations artistiques du cinéma soviétique de la fin des années 1920. Teige y a mis l'avant-garde en opposition complète avec la production bourgeoise de l'époque qui était le plus souvent purement commerciale. C'est ainsi que ses études constituaient, dans l'esthétique tchèque du cinéma, une sorte de contrepoids théorique aux études de Karel Smrž qui portait son attention sur des problèmes techniques. En même temps K. Teige contribuait au processus de différenciation sociale de la critique cinématographique en Tchécoslovaquie en formulant la base esthétique de son aile gauche.

Aucun des éditeurs de l'étude «A propos de l'esthétique du cinéma» n'a jusqu'ici tenu compte de sa deuxième version et on l'a publiée sans les corrections que Teige y a ajoutées plus tard. C'est pourquoi nous avons considéré comme utile de publier l'étude «A propos de l'avant-garde du cinéma» sous sa forme définitive.

Traçant une ligne de démarcation très nette entre un cinéma d'art et un cinéma commercial sans valeur artistique, Teige divise l'évolution du cinéma en plusieurs étapes. Au début, le cinéma se constituait comme instrument de documentation scientifique. Plus tard, il a été mis sous la dépendance de la littérature et du théâtre. Au cours de la troisième étape de son évolution, le cinéma commence, grâce surtout à Chaplin et Delluc, à comprendre qu'il pourrait devenir un art complètement indépendant, mais l'avant-garde de l'époque (Gance, Dulac, L'Herbier, Cavalcanti et d'autres) s'est arrêtée à mi-chemin. Les idées de l'avant-garde ont été exploitées à l'extrême par le cinéma abstrait (p. ex. V. Eggeling). C'est grâce à la cinématographie soviétique, notamment à D. Vertov et S. Eisenstein, que le cinéma est revenu au document et au reportage dans leurs formes originales et pures. Sur le plan artistique, cette évolution a été, d'après Teige, parachevée. D'autre part, le critique tchèque espère que les cinéastes modernes mettront à profit toutes les possibilités techniques de l'appareil cinématographique, du montage et de l'éclairage, pour réaliser, à travers des films artistiques concrets, le programme de la «cinématographie pure», c'est-à-dire d'une impressionnante poésie visuelle et dynamique.