

Gajdošíková, Iva

Avantgarda jako kritika, akce a politika : politická orientace brněnské avantgardy - její projevy a důsledky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2005, vol. 2, iss. 02, pp. [95]-126

ISBN 80-210-3913-2

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114188>

Access Date: 17. 02. 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.

IVA GAJDOŠÍKOVÁ

AVANTGARDA JAKO KRITIKA, AKCE A POLITIKA

Politická orientace brněnské avantgardy – její projevy a důsledky

Filmová avantgarda meziválečného Československa se vymezovala jednak z hlediska uměleckých konvencí, jednak po stránce společenské a politické. V estetické rovině stavěla ve dvacátých letech proti běžné komerční produkci vizi čistého filmu. V politické rovině se orientuje převážně levicově, její příslušníci se stávají členy KSČ, kritizují vládnoucí systém.

Filmovou avantgardu nepředstavuje pouze více či méně uzavřený soubor uměleckých děl. Vhodný konceptuální nástroj pro komplexnější a dynamičtější popis avantgardy nabízí Malte Hagener, který navrhuje uvažovat o avantgardě jako o síti. Tato síť podle něj sestává z „aktivit v sektoru předvádění a distribuce, z publikací a událostí, cirkulujících diskursů a rozmanitých referenčních rámců“ (Hagener, 2003: 35). Tato koncepce umožňuje mnohem lépe postihnout situaci filmové avantgardy v meziválečném Československu, zvláště pak v Brně. Okruh filmů, které vznikly v rámci brněnské avantgardy a které by bylo možné označit za „avantgardní“, je velmi omezený (jednalo by se především o snímek SVĚTLO PRONIKÁ TMOU Otakara Vávry a Františka Piláta /Futurumfilm, Brno 1930/). Zvláštní skupinu pak tvoří vědecké filmy, které lze také v jistém smyslu považovat za avantgardní (formální inovace). Stěžejní činnost brněnské avantgardy však sestávala z předvádění avantgardních filmů, z přednášek a publikační činnosti, a koncept „sítě“ umožňuje také zohlednit a docenit mezinárodní kontakty a aktivity příslušníků brněnské avantgardy.

Hagener mluví o dvacátých letech jako o období sjednocování, vytváření jednotného proudu avantgardy, o třicátých letech jako o období diferenciaci. Společným motivem hnutí bylo nejprve dodat filmu status umění – zejména důrazem na to, co na něm bylo „umělé“, co ho odlišovalo od reality. Tento postoj ze strany publicistů a kritiků vysvětluje odmítání zvukového filmu, který diegetický svět reality naopak přibližoval. Vize čistého filmu dvacátých let byla poněkud utopická a příchod zvukového filmu ji pak rozbil úplně. Zvukový film vyžadoval vyšší náklady na produkci, což vedlo následně k menšímu experimentování. V oblasti předvádění měl nástup synchronního zvuku specifický dopad. Místa alternativního předvádění se většinou nacházela ve víceúčelových prostorech, kde se pro-

mítalo jen několikrát týdně, a bylo obtížné na drahé zvukové zařízení vydělat. Výsledkem bylo, že se klubové předvádění omezovalo na němé filmy.

V Brně měla ovšem diferenciaci do značné míry politické důvody. Činnost film-foto sekce levicově orientované Levé fronty byla v roce 1933 zakázána. Brno ztratilo i jednotící osobu svého kulturního života Bedřicha Václavka, který byl z politických důvodů převelen do Olomouce. Odtud sice stále redigoval časopis *Index*, ten se však filmu věnoval stále méně. Činnost Levé fronty převzal částečně Ars, klub pro moderní umění a vědu, ten se však zaměřuje spíše obecně kulturně. Čistě filmové aktivity Levé fronty (promítání avantgardních filmů, přednášky jak tuzemských, tak zahraničních hostů) převzala zejména Československá společnost pro vědeckou kinematografii. Ta se pokusila obnovit činnost po druhé světové válce. Poslední schůze společnosti se konala roku 1946 s minimální účastí a pro malý zájem členů byla její činnost přerušena až do roku 1966 (Kňáva, 2000: 46).

Důležitou otázkou pro přítomný text je, co budeme považovat za součást filmové avantgardy a také, co se za ni považovalo v dobovém kontextu. Ve dvacátých letech se filmu věnovali především literáti sdružení v brněnském Devětsilu. Zde můžeme uvažovat o filmové avantgardě spíše v souvislosti s teoretickými články, filmovými librety či utopickými projekty, ale také přednáškami, jichž se zúčastnili i příslušníci mezinárodní avantgardy (Theo van Doesburg, László Moholy-Nagy).¹ Články vycházely především na stránkách unikátního časopisu *Pásmo*, po rozpuštění brněnského Devětsilu roku 1927 pak ve „sborníku mezinárodní soudobé aktivity“ *Fronta*. V těchto člancích byla prosazována (ve shodě se soudobou teoretickou debatou) vize čistého filmu, filmu, který se měl co nejvíce odlišit od reality. S nástupem zvukového filmu toto směřování ztratilo další opěrný bod, a tak byla avantgarda někdy nazývána dokonce ariergardou (Ježek, 1930: 43).

Zatímco zpočátku bylo označení „avantgardní“ spíše ztotožňováno s abstraktním filmem a do popředí tedy vystupovalo vymezení se v rámci výrazových prostředků, ve třicátých letech se výrazněji projevovala politická funkce avantgardy. Za avantgardní byla označována téměř celá sovětská exportní produkce (Ježek, 1931: 10). Otázka, co je vlastně „avantgardní“, nebyla zřetelně zodpovězena. Přece jen však pokusy o definici avantgardnosti existovaly. Například František Kalivoda² se snažil avantgardu vymezit na základě důrazu na vizuální stránku a na odklon od narativní struktury (Kalivoda, 1931–32: 78–80).

¹ O přednášce holandského architekta Theo van Doesburga *Moderní architektura* informovala *Rovnost* 22. října 1924 (R, 22. 10. 1924: 4). Zda se přednáška opravdu konala 24. října 1924 ve Vesně na Augustinské (dnešní Jaselské ulici), jak avizuje *Rovnost*, nemůžeme doložit. Ovšem tím, že Theo van Doesburg Brno opravdu navštívil a přednášel zde, si můžeme být jisti na základě rozhovoru, který dal Artuší Černíkovi do *Rovnosti* (Černík, 1924: 3). O přítomnosti Moholy-Nagye v Brně následujícího roku svědčí leták zvoucí na jeho přednášku *Malířství, fotografie, film* (in: MZA, Policejní ředitelství Brno /B 26 spolky/, kart. 2545/sg. 1411). Že se přednáška opravdu uskutečnila, můžeme předpokládat z uveřejnění zprávy o konání přednášky v *Rovnosti* (R, 11.3. 1925: 4).

² Klíčové osobnosti avantgardy třicátých let je v tomto sborníku věnován text Zuzany Marhoulvé *František Kalivoda jako kritik, redaktor a organizátor*.

5
6

théâtre
ciné
danse
musique

la zone
die zone
the zone
la zona

divadlo
film - kino
nová hudba
moderní tance

Music-Hally.



Folies - Bergère

Žena reční proti psycho-patologickému drámatu dneška, proti bezkrvavému dramatickému expresionismu, proti nové divadlu. Žena dráždí, nepříjemnějším slyšením slova, pokud pojem "divadlo" znamená slyšení slova.

V divadle převažala slova, v Music-Hallech převaha výtvarného. Divadlo státní problémy, etické tendence, M. H. mají jedinou tendenci, chtějí jen a jen baviti. Jejich výtvarná funkce je prostor, pohyb, světlo, barva, hudba a na posledním místě řeč slova.

Moderní divadlo je jednostranné. Ty, které se rovnou za večer je prášit mlou pro nasycení oka. Psycho-logické analýzy psychologických abnormalit lidí, sentimentálně-erotické tragedie působí mluvně, hledaná důchodnost slovních paradoxů má odemčnou psychologickou funkci. Oblouk odklon obecnosty od divadla, odhodlání kráse divadla, jež není lokalitou, ale obecností rázu. V kinu snáží se B vytknout Meierhold odlišit, souvzdání divadla, biomechanika, forcéroz politických buržoazií a agitaci divákem, Einstein v Prolet-kafin hereckým akrobatickým, grammatikou. V pařížském Théâtre de la Cigale hráli Jean Cocteau ve své své scénické a kostýmní výpravě Jean-Victora Iliza Shakespearea. Řeční a žánr jako balet a pantomim v 23 obrazech, kde slovo mělo jen potat význam, pokud bylo nezbytným komentářem k rytmické gest tanci a umění pantomimy.

Mentální dneška. Ruch, zrychlené tempo života, stávková telegrafní, expresivní vlada, transmutační balet, nit a nevolání. Účel z jednotlivce, jež každodennost, Tma na neznámé, po existencii. V umění člověk časově absorbovat maximální radost, výtvarnost všechno krásy světa. Odpoví-li tímto touhám dnešního člověka divadlo?

V Music-Hallech prolíná se divadlo, kabaret, taneční, hudební, cirkus, variéte. Běže se všechno, co je schopno života. Nekonservuje se nic, co je předurčeno zámku. Z divadla převraty jevíti prostor, scénická ilustrace, světelné efekty, výtvarnost jevítiho mechanizmu, z kina rychle střídání obrazů, životnost a existenci, z kabaretu grotesknost gesta, z cirkus a variéte akrobatická slova, tance, jako nejvyššího slyšení řeči zrestem a mlukou, od solové substituce a excentricity až k pantomimě a nejvyššímu, nej-civilizovanějšímu holtismu souborů přímou pohádkovité ilustrací. Nic není nedostupného, nic nedosažitelného a vzdáleného. "Il s'assimile sans arrêt les inventions de toute sorte, et l'écrit souvent. Il est souvent mal connu, mais il tientra aussi bien la route", praví Pierre Laurent o Music-Hallu v Casopisu Mammotre.

Co jiná může zabránit, aby za jednoho večer neprovedly vás ve 40-50 obrazech, dik dokonale jevíti mechanické, taška bez zastavení kabaretní pařížským, španělským, ruským, americkým, anglickým, životem pařížské ulice za noci překrásnou iluzi pouličních světel, aby vás nepoutaly roz-tomými variacemi výkonem originálních tanečnic v Konicích třídenních, aby vám neokradly Paříž v záři Napoleonův slávy. Slavnost noci v zahrádce de Trivoli, modní předlaha v Palais-Royal, modřina cirkusů, jako stádké cukrátko pro francouzské továrny, malý rekrutský rozraz - charakteru koruna z malých žen v Napoleonově sun slávy, sentimentální Florentinův náhled, monumentální vyřezáno, orientální scé-nická klenba a mnoho jiných v revui "Cours en Folie" ve Folies-Bergère v Paříži. A "Revue olympique" v Casino de Paris? Těžko rozhodnout, která je lepší. Nová překvapení, světelné efekty, výtvarnost výrazových prostředků na hranice možnosti. Čemu více se podívavati, krásu náhledy, světelné scénické efekty, ohromnosti artistického ensembles, či bohatosti inventury, jevítiho krámu a scénickému kamkativnosti. Výběr modelů v atelieru na Montmartre, vášní nabíli scéně španělské revui, rozpuštění vání, číslo "Une petite femme pratiqué", modřina, zvláště vyřezáno tanečnic

umění prvotřídních kvalit ruského dueta Alcegra a Vromé v pantomimě "La vie est un mirage" (Život je přelud), veselí cirkusovní muskáři chováni, obrovská Remingtonka, scénický modelné písňová Loď fantomu, rozatomi nejmenší artistů "Les petits soldats de bois", vyvádějící romancování na ruský kabaret Modry písek, oslňující scéná malběry barev v Ráji brack, přehledná krásy v Le bain de Billie, v Les grains de beauté, v Le bal de 4 zarts. Z ostatních pařížských Music-Hallů Concert Mayol s revui Tonte une ceila náhod Fado obřích scén drá zkrak s předčítáním, v Palace hráji mlouhou videiskou operetu Yo l'aimé, špatně transponovanou na revui, Olympia je spíše varietním podnikem než revui.

Moderní divadlo, široký, bohatý je zdroj, ze kterého rostou. Zkrát se záhy, hlási moderní romantism po existenci je zdroj. Music-Hally jsou divarem ještě velmi mladými a imoduly ještě velmi melotovým. Některé myslit ani na praktické revue, jež jsou špatným a nepochopným odvárem pařížských. Je tu přes všechno ještě mnoho nedostatků. Především ještě přílišné připoutání a odvádění od diváckého trávení a scénického estetického dekorativismu. Nelze jim upřít ohromné možnosti vývoje. Vyrzedejší ježik zdáry smysl pro životní optimism. Radost ze života. V odstavtech morální tendencí je ježik plá.

Nahota v Music-Hallech, Patešný puritanismus bude odněmku nahotou, která otevře dokázán dvéře na jevíti. Jedná nahota byla by z estetického hlediska nepřijatelná - nahota osklivá. Dík francouzské výtřičnosti však není osklivá na jevíti vyspělosti a dík francouzské delikátnosti je nahota přiměřená jen a to-li, na kolik může působiti jen estetickým dojmem. V odvětví aranžování scény je nahota s tak delikátním vkusem vyláda v celkové kompozici, že celkový dojem celého scénického obrazu působí zcela decentní krásou. Různě rozložená nahota operet, dvojnásobnost lesklivých suzátek některých veseloh je dráždějši než prostá nahota Music-Hallů. Avšak ani zaklonení mravních ilustrát, ani drobné neopřehy a trško exortivismu neodejme chod k předtám, kde se utrátil tak velké možnosti nových obrazů.

Jaroslav B. Svěček.

Die Kulturrevolution.

Aufgeschützt. Die Seifenlauge endgültig aufgeschützt. Zu brutal für ein so zartes Gebilde. Das Publikum ver-spürt ein Frickele in der Nase. Quelques fleurs de mal.

Die Direktoren bangen Harzkranten. Der Schauspieler knirrt. Maler haben ihm Pastillen gegen klassizistische Verstopfung verabfolgt. Gemein, jetzt schneidet der Arme konstant Opium. Zusammen-ziehende Mittel. Er zieht sich auf sich selbst zurück. In sich selbst. Auf's Wort; auf die Gebürde. Er ist ich, Individualität.

Individualität — Visage X Garderobe

Dem Schauspieler - Regisseur muss man es leise sagen:

Keine Malerei auf der Bühne!

Lieber Messing von rechts noch links. Oster: nie wieder Krieg. Warum auch? Fast wäre es einfacher, klarer, ökonomischer

aus 1 ner Kulte 3 zu machen,

ihre Bestimmung abgeändert zu verwenden: Gerüst, Bespannung, Für die Umzingelung ein kostbares Gerüst zu bauen, es zu verstecken und die Bespannung zu beschmieren

Wir plaudern für die Erhöhung des Dings.

Der Mensch ist vogelfrei. Die schillernde Jungfrau unterachtet zwischen Gummi und Haut. Der Regisseur aber stirbt als Illusionist. Amen.

Fr. Kiesler.

PRO DÁMY.

Filmová básně.

PŘÍSTAV. ODJEZD LODI.

Přípravy k odjezdu. Cestující, nosiči, zavazadla.

Nesmělá žlá vlnících panika.

Vlajky ve větru.

Hlede a nahoty.

Hoch loučí se s divkou, která odjíždí.

Zavazadla ti nohou.

Divčina ruka hledající servoset

v kabloce.

Divka vstupuje na loď.

Volání a polibek z nástupního

miřlín.

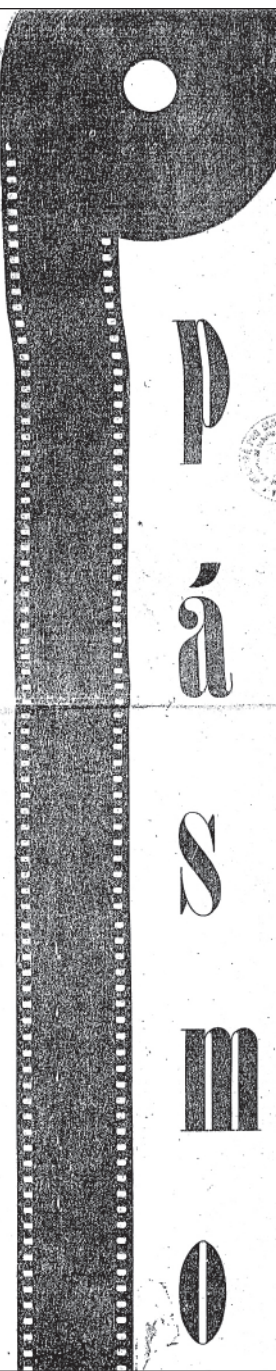
Loď odplová.

Divka mává kapesníkem

a stírá slzy.

Hoch odjezdí.

Přístavní záchodek. Plechová tabulka na sloupe:



V přítomné práci avantgardu nebudu definovat na základě vnitřních atributů uměleckých děl, ale jako určitou instituci společenského, kulturního a politického života. Brněnskou filmovou avantgardu zde budu chápat v širokém smyslu coby prostor pro střetávání nejrůznějších názorů a koncepcí, které se s pojmem avantgarda samy identifikovaly; v širším smyslu pak jako soubor všech organizačních a komunikačních aktivit vymezených prostorem města, jež byly řízeny jednotlivci a skupinami, které se k avantgardě hlásily. Hranice městského prostoru není možno chápat jako uzavřené, ale pouze jako rámuující: za součást problematiky proto považují např. i zahraniční přispěvatelé časopisů, které zde vycházely.

Organizační aktivity byly pro brněnskou avantgardu charakterističtější než vlastní umělecká produkce. Nešlo jen o pořádání přednášek, výstav a promítání filmů, ale také například o provozování kin. O provozování avantgardního kina se pokusil František Kalivoda, stěžejní osobnost, která ve třicátých letech zajišťovala propojení na nejrůznější oblasti (architektura, typografie, vědecký, školní film...). Brněnské kulturní hnutí bylo neobyčejně živé a napojené na další centra, jak v Československu (Praha, Zlín), tak v Evropě. Kontakty na zahraniční osobnosti, které Brno získávalo, se často děly bez zprostředkování hlavním národním centrem.

Politická orientace aktérů brněnské filmové avantgardy se projevovala jednak zvnějšku ve větší frekvenci úředních zakázů, stíhajících jejich veřejné aktivity, jednak výrazně ovlivňovala jejich pohled na film. Věnovali se hlavně reflexi sovětského filmu, a to především v textech, vycházejících ve dvacátých letech v *Rovnosti*. Ve třicátých letech avantgardisté dopisovali hlavně do *Indexu*. A v poválečné situaci si doznívající avantgardní hnutí našlo novou platformu v ojedinelém časopise nazvaném *Blok*.

Dvacátá léta – Brněnský Devětsil a Rovnost

Jak už jsem zmiňovala, filmová avantgarda v Brně se orientovala převážně levicově. Za první republiky existovalo několik stran pohybujících se na levé straně politického spektra, ale avantgardistům byla jednoznačně nejbližší Komunistická strana Československa, která vznikla v roce 1921. Intelektuálové brněnského Devětsilu do ní však vstupují až později, například Václavek roku 1925 (což bývá dáváno do souvislosti s postupným rozpadem brněnského Devětsilu).³

³ Roku 1925 vypracovává Václavek plán na splynutí Devětsilu s komunistickou stranou. V dopise Františku Halasovi píše: „Co pišeš o straně, je správné. Nevím, víš-li, že Černík, Svrček a Haluza (tuším i Sekera) udělali buňku komunistických umělců ‚Majakovskij‘ ... Já jsem poslední dny před odjezdem k moři také přemýšlel o poměru Devětsilu ke kom. straně. Nebude-li D. dělat měšťáckých skopičin, k nimž má někdy sklony, ale bude-li se držet na linii, jak ji nakreslila Märténová, a to by měl a mohl, musí jednou kom. strana přijmout jeho kulturní program za svůj. Dřív nebo později. ... Proto myslím, že bychom tím straně dělali program kulturní (politikové ho neudělají), a tím ji posilovali...“ (in Bílek, 1964:100). I pozdější Václavkovo vzpomínání z *Indexu* dokazuje, že Václavek vidí hlavní důvody rozpuštění brněnského Devětsilu v tom, že jeho členové vstoupili do komunistické strany: „pohřbili

Prozatím se stávají členy spolků, které byly nepolitické již ze zákona. Zatímco politicky se literární avantgarda Devětsilu orientovala pouze na východ, umělecky se orientovala také na západ, na francouzskou avantgardu a její moderní směry. Umělecky se Devětsil vztáhl k levicové politice nejprve prostřednictvím proletářského umění a poté prostřednictvím poetismu.

Na Moravě měl Devětsil jako „levá avantgarda“ již své předchůdce, a to v Literární skupině. Ta se ustavila již v roce 1921 a od tohoto roku také začala vydávat časopis *Host*, který se stal tribunou celé generace. Vycházejí zde i první zásadní statě o filmu.⁴ Na orientaci na Sovětský svaz poukazuje například pozdější rozsáhlý článek teoretika Devětsilu Karla Teigehe *Umění sovětského Ruska* (1924–25). Literární skupina se však postupně orientuje jinam, k marxismu se staví kriticky, až se nakonec s Devětsilem programově rozchází. V roce 1924 má však brněnský Devětsil již k dispozici *Pásma*,⁵ a tak publikuje tam. Zde vychází důležitý článek Bedřicha Václavka *K sociologii filmu* (1924–25). Václavek v něm chápe film jako prostředek socializace, zdůrazňuje kolektivní zájem o film i kolektivní charakter jeho výroby. Ideálním divákem filmu je dle Václavka právě proletář, kterému film vychází vstříc svou neproblematičností, nediferencovaností, primitivností. Film se autorovi stává „mocnou zbraní ideje“, prostředkem k masové propagaci myšlenek. I když však film dle něj nehlásá přímo proletářskou ideologii, „revolucionuje masy cestou technickou“, bystří jejich senzibilitu, odvrací je od románů a dramát, které podle Václavka svou měšťáckostí zrazují člověka od aktivity. Film tedy považuje Václavek za propagační prostředek nejen z hlediska tématu, ale i z hlediska formy. Zdůrazňuje zvláště citovou atmosféru filmu, jeho naprostou modernost, přičemž pojem modernosti zůstává rozostřený. Levicová politická orientace se Václavkovi stírá s progresivním pohledem obecně. Politicím protivníci, kterými byli reálně sociální demokraté a národní socialisté, se zde kryjí s pojmem měšťáctví.

Protiklad měšťáctví či pseudomorálky a pokrokovosti se objevuje dále v článkách brněnské *Rovnosti*, kam příslušníci Devětsilu dopisovali. V její redakci se vystřídali ještě před ustavením brněnského Devětsilu i během jeho existence téměř všichni významní členové. V roce 1920 vstoupil do redakce Artuš Černík, který vedl kulturní rubriku, už od roku 1919 pracoval v kulturní rubrice Jaroslav B. Svrček, který se zabýval především výstavami a divadlem, přispívali sem i čle-

jsme Devětsil vlastně mnohem dříve než onoho letního dne, kdy se nás sešlo v Lužánkách pět k likvidační ‚valné hromadě‘, totiž tím, že jsme všichni jeho členové vstoupili kolektivně do organizace daleko důležitější. To byl konec důstojný a charakterisoval ještě ex post posici Devětsilu brněnského, kterou se lišil od pražského“ (Václavek, 1937: 112).

⁴ Například Karel Teige, *Estetika filmu a kinografie* (1923–24).

⁵ Prostřednictvím *Pásma*, které bylo rozesíláno do celého světa, chtěli členové Devětsilu propagovat naše umění také do Sovětského svazu. Úryvky z Černíkovy korespondence signalizují určité sepětí s novými proudy v sovětském umění, které se dělo prostřednictvím ruské mise v Praze. V dopise z října 1924 žádá Teige Černíka o zaslání nejméně deseti výtisků každého čísla *Pásma* na propagaci, zejména pro ruskou misi, která členům Devětsilu vycházela ochotně vstříc při poskytování důležitých informací o SSSR (Bílek, 1964: 89).

nové pražského Devětsilu. Černík odchází z redakce roku 1922, čímž končí první etapa spolupráce devětsilské generace s *Rovností*. Druhá, daleko významnější etapa začíná příchodem Bedřicha Václavka do dělnického listu v roce 1925. První průkazný Václavkův příspěvek, podepsaný značkou *Reed*, pochází až z roku 1926. V té době již s *Rovností* spolupracuje další člen brněnského Devětsilu Ctibor Haluza, podepisující své glosy o filmu značkou *Ker* (Bílek, 1964: 23).

Zvláštní pozornost těchto kritiků si v kulturní rubrice získávaly filmy sovětské na jedné straně a filmy americké na straně druhé. Filmy těchto dvou produkcí byly popisovány v typických protikladech. Právě sovětským filmům byla přisuzována ona pokrokovost v protikladu k měšťáctví, kterým podle Haluzy oplývaly většinou filmy americké. Do protikladu však vstupovaly i další prvky dichotomie sovětské versus americké filmy. Například aktivita postav sovětských filmů v kontrastu k pasivitě postav americké produkce. Haluza označuje drama měšťáckých filmů jako „klopýtání několika papírových panáčků“, zatímco v sovětských filmech jde o „živé tvory, kteří jednají“ (Haluza, 1928a: 6).

Do protikladu kritikové stavějí i samotné pojetí hlavní postavy. Jako hlavního hrdinu sovětských filmů Ctibor Haluza vyzdvihuje kolektiv, zatímco u amerických filmů (či také obecně „měšťáckých“ filmů) kritizuje pojetí hlavního hrdiny jako dvojice (které teorie happy endu nařizuje, že musí vytvořit pár). Zdůrazňuje to v článku *Sovětské filmy – dobré filmy* (1928). Pojetí hlavního hrdiny jako kolektivu podle něj umožňuje zahrnout sociální aspekt, sociální rozpory. Sovětské filmy se podle Haluzy blíží dokumentům nového typu, zatímco buržoazní filmy uměle vytrhují dvojici ze sociálního prostředí. A i když je v sovětských dramatech vybráno jen několik hereckých představitelů, jsou chápáni jako zkratka, typizace širší masy. Tento postup poté ukazuje na filmu Fjodora Ocepa *ŽLUTÁ KNÍŽKA* a na filmu Jakova Protazanova *ČÍŠNÍK Z ALHAMBRY*. Sovětské filmy jako by stály svou kvalitou v protikladu ke všem ostatním filmům. V článku *Nové sovětské filmy* se setkáváme s tvrzením: „V *Rovnosti* jsme často hovořili o vlastnostech, jež povyšují sovětský film nad všechny ostatní.“ Poté jsou tyto vlastnosti v článku shrnuty do tří bodů.

[...]v sovětském filmu

1. nemůže být a není místa pro individuální pózy, pro celý ten nevkus kolektivem nekontrolované samolibosti hereckého jedince;
2. individuum, pokud se tu vyskytuje, musí být typem mnohosti;
3. lze pozorovat zesílený smysl pro charakteristický detail a fotografickou zkratku, které v náznaku shrnují kvantitu. Jinak by nebylo lze vyrovnat se s masovostí. A když ano, tedy na úkor rychlosti a hospodárnosti, což je předem vyloučeno u všeho, co má něco společného s komunismem (Haluza, 1928b: 3).

Ctiboru Haluzovi se měšťácký či buržoazní film s americkou produkcí sice částečně kryje, nezatrácuje ji však úplně. S ohledem k nadšení devětsilské generace americkou groteskou, která skvěle zapadala do koncepce poetismu, kritický pohled na americkou produkci spíše překvapí. Je známé, že Harold Lloyd, Douglas Fairbanks a Charles Chaplin se dokonce stali čestnými členy brněnské-

ho Devětsilu. Chaplinovy a Keatonovy grotesky tak zůstávají v *Rovnosti* kritického pohledu částečně ušetřeny. V článku *Mé filmy nenáleží světu snobů, nýbrž lidu* je dokonce Chaplin Haluzou označován jako proletářský umělec, který však „ještě nedošel tak daleko, aby s proletářským lidem sdílel vůli k vítězství“ (Haluz, 1928c: 6). I Chaplinovy filmy jsou však podrobeny Haluzově kritice. Upozorňuje sice, že se zcela vymykají z řady výrobků americké produkce, dále na ně ale aplikuje měřítko svého „sociálně vědomého“ filmu. Upozorňuje na „sociální inaktivitu Chaplinova pojetí ubohých štvanců“ (1928d: 4). V recenzi na Chaplinův *CIRKUS* kritizuje pasivní pojetí postavy: „Chaplin stojí, věci nebo zvířata hrají za něho a nic jej nepodníti k rozhodnému činu, nikde nelze u něho postřehnout vůli, aby překonal situaci vtípem“ (Haluz, 1928d: 4). Dále Haluz kritizuje Chaplinův nedostatek optimismu, sklon k tragickým pocitům a melancholii. O něco lépe oproti tomu Haluz hodnotí Bustera Keatona. V krátké glose o třech Keatonových komediích (*FRIGO NOVOMANŽELEM*, *FRIGO KAPITÁNEM*, *FRIGO U INDIÁNŮ*) staví do protikladu k Chaplinově melancholii Keatonovu „značnou dávku radostného skepticismu a anglické tradice“ (Haluz, 1926a: 7). Oceňuje tedy oproti pasivitě Charlota aktivitu Friga, který podle Haluzy všechny nesnáze překoná činem.

Jak už bylo řečeno, vyjma grotesky se Haluz dívá na americké filmy velmi nelichotivě. Jako pozitivní je shledávána pouze práce kamery („fotografie“), a to především práce se světlem. K popisu formálních prostředků dochází většinou odděleně od popisu fabule, která je prostředkována značně útržkovitě a s despektem. Z hlediska „příběhu“ jsou americké filmy téměř jedním dechem označovány jako měšťácké. V recenzi filmu *ŽENA, KTERÁ LHALA* (1926b) kritizuje Haluz pojetí manželství jako neporušitelné instituce, v recenzi filmu *POLOSVĚT* (1926c) se zas vysmívá moralistnímu pohledu na ztrátu panenství. V recenzi snímku *LÍBÁNKY NA ZKOUŠKU* se setkáváme s přímočarou formulací: „Ideový úpadek amerického filmu projevuje se v tom, že jeho scénária nedovedou již obeplouti úskalí přímé tendenčnosti a nezakryté propagace úzkoprsého měšťáctví“ (Haluz, 1926d: 6).

V některých kritikách jsou americké filmy se sovětskými přímo srovnávány. Z tohoto srovnání vycházejí americké filmy vždy špatně. *BITVA U FALKLANDSKÝCH OSTROVŮ* je srovnávána s Eizenštejnovým filmem *KŘIŽNÍK POTĚMKIN* (Haluz, 1928e). Haluz však shledává, že film je zbaven všech předností svého sovětského vzoru a nazývá jej *POTĚMKINEM* buržoazním.

Rovnost nepřináší jen recenze, ale i informace o životě umělců. Kritický pohled se tak nevyhne ani dvojici Douglas Fairbanks a Mary Pickfordová. V článku z roku 1926 nazvaném *Mr. Fairbanks a Miss Pickford* (Haluz, 1926e) se Haluz zmiňuje o dřívějším nadšení těmito umělci. V této době však již proti nim staví druhý pól zmiňované opozice jedinec versus kolektiv, nové hrdiny – stroje, živly a kolektivní masu. Těm se americká dvojice nemůže vyrovnat, a proto se k ní Haluz staví kriticky. *Rovnost* přináší i zprávu o návštěvě Fairbankse a Pickfordové v Moskvě a reprodukuje postoj Svazu kinoherců v Moskvě, ke kterému se souhlasně připojuje: „Ačkoliv považujeme Pickfordovou a Fairbankse za kinoherce, kteří zaujímají jedno z předních míst v kinematografii, přece poměr svazu

kinoherců k nim je záporný, ježto jsou kinoherci, kteří představují ideologii umění a kultury nepřátelské nám buržoazní třídě“ (Haluz, 1926g: 5).

Na člancích brněnské *Rovnosti* dvacátých let jsem měla možnost ukázat, jak se v kritériích posuzování filmu uplatnil požadavek angažované tvorby. Příslušníci brněnského Devětsilu (zejména Ctibor Haluz) se ve svých kritikách zaměřují především na sovětské a americké filmy, které hodnotí v typických protikladech (kolektiv x individuum, aktivita x pasivita, pokrokovost x měšťáctví). Sovětské filmy jsou předkládány jako apriorní vzor a měřítko vzhledem k filmům americkým.

Třicátá léta – Levá fronta a Index

Ve třicátých letech poukazuje na orientaci na sovětský film pořádání představení avantgardních filmů v Brně⁶ (seznam filmů viz příloha Levá fronta). Tyto aktivity zajišťovala film-foto skupina Levé fronty v čele s Františkem Kalivodou. Sovětská produkce tvořila velkou část předváděných filmů a místy byla označována kompletně za avantgardní bez ohledu na to, zda vykazovala příslušné znaky, které by ji k tomuto označení opravňovaly. Upoutávky na předvádění těchto filmů vycházely na zvláštních letáčích, jejichž grafickou podobu zajišťoval nejprve jeden z nejvýznamnějších představitelů české meziválečné typografie Zdeněk Rossmann a poté František Kalivoda. Dále byly upoutávky na sovětské filmy zveřejňovány na stránkách časopisu *Index*. V časopise se však nesetkáváme pouze s upoutávkami, ale především s rozsáhlejšími studii o sovětském filmu.

Kritici v *Indexu* stále zdůrazňují kolektivní charakter sovětského filmu, ale mnohem větší prostor je věnován popisu formálních postupů, které jsou považovány za filmové, zvláště montáži a rytmu.

V článku *Nové sovětské filmy* informuje Petr Denk (člen Levé fronty a jeden ze spoluvůrců časopisu *Telehor*) o Turinově TURKSIBU a Ejzenštejnově GENERÁLNÍ LINII. Film TURKSIB je podle Denka oslavou práce, sociální tvorby a kolektivního úsilí. Je tedy opět zdůrazňován kolektivní prvek, hrdiny jsou stroje i zvířata, příroda, kolejnice a vlak (Denk, 1930: 38). Uměleckého úspěchu dociluje pak tento film dle Denka především montáží. „Rytmičnou montáží pravdivých událostí stává se tento film mohutným zážitkem, jehož myšlenkovou hloubku cítíme ne tak na jednotlivých obrazech, ale spíše mezi obrazy, v tempu“ (Denk, 1930: 38).

Také tématem GENERÁLNÍ LINIE je podle Denka oslava kolektivu, budujícího proletariátu. I v Denkově posuzování se projevuje protiklad kolektiv x jedinec. Ejzenštejnovy filmy podle něj dříve neměly jednoho hrdinu, ale hned celou řadu. Mluvily spíše o událostech, než o lidech. GENERÁLNÍ LINIE si vybere z množství událostí jen jednu. Přesto ale ukáže Ejzenštejn lidi tak, aby nikdo z nich nevyňikal, radí je do jednoho šiku, a tím vzniká napětí. Denk však zdůrazňuje další krok na cestě proti individuálnímu. V GENERÁLNÍ LINII jde totiž podle Denka o oslavu

⁶ Promítání avantgardních filmů probíhalo i v Praze, kde je zajišťovala film-foto skupina pražské Levé fronty.

**O umělecké výchově,
zvláště o hudební výchově
na středních školách**

**K mezinárodní hygien.
výstavě v Drážďanech**

Kantorská kultura

Nová věcnost na divadle

a co s ní souvisí

Ostravské divadlo

Studenti o sobě

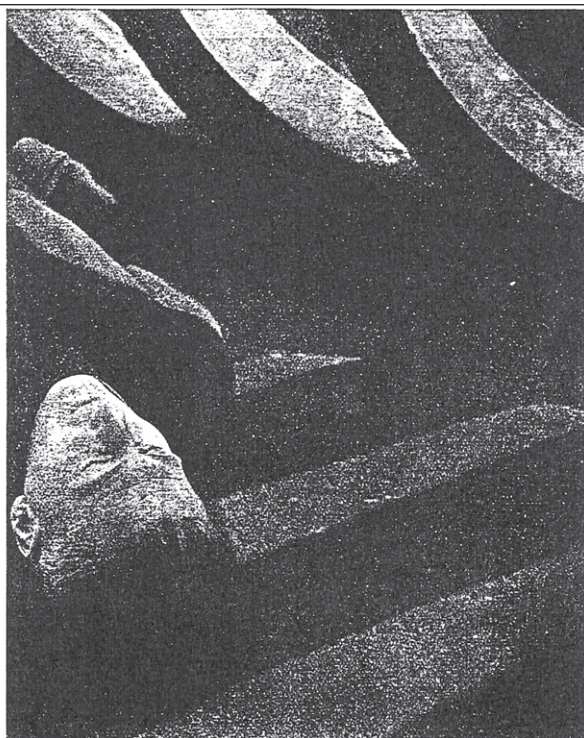
Student před soudem

Studentský časopis

O střední školu

Film a literatura

Fanatismus. Případ H. Meyera. Ze světa. Nové filmy. Čtenáři píší noviny. Brněnská činohra. Nové knihy. Z časopisů. Jak se píší kritiky. Tovární města a knihovny. Ještě znojemské ochotnictvo. Boj pro moderní kulturu na Ostravsku. Ostravské zajímavosti. Kulturní rada pro širší Ostravsko. Programové prohlášení spolku Horák. Kulturní činnost v Novém Jičíně. O jednom druhu regionalismu. Levá fronta.



J. Funke

Foto 1929

leták kulturní informace

INDEX

autoři :

Jan Racek
R. Kaltofen
V. Pekárek
Fr. Turnovec
J. Honzl
B. Václavek
Zd. Bár
Vr. Jestřábek
P. D. D.

2 ročník
8 číslo

Reprodukce obálky časopisu *Index*

kolektivitu „čočkou aparátu“. A Ejzenštejn podle něj důvěřuje čočce aparátu více než lidskému oku. Fotografuje věci vždy z jiné strany, v různých polohách, aby divák měl o nich nejdokonalejší představu. Polohou, umístěním mění se význam a smysl věcí.

Také v dalším článku *Dva nové sovětské filmy* (1930) od Vlada Clementise (člena Levé fronty) se hovoří o čočce aparátu. MUŽ S KINOAPARÁTEM dle Clementise dokazuje, že je možné tvořit filmy bez scenáristy, herců, bez kulis, že „mechanické oko“, fixující realitu a spojené s intelektem kameramana, který chápe dialektiku jevů, dávají realitu pravdivější, než jakou nám poskytuje živé oko. Clementis dále oceňuje tempo a montáž a říká, že film je postavený na kontrapunktu. Poté hovoří o Dovženkově filmu ZEMĚ. Tvrdí, že se Dovženkovi podařilo zachytit proces kolektivizace ukrajinské vesnice výrazněji než Ejzenštejnovi v GENERÁLNÍ LINII. Jako hlavního hrdinu filmu Clementis identifikuje stroj – traktor a funkcí filmu je mu propaganda a kolektivní hospodářství.

V článku Heinze Luedeckeho z roku 1931 „Symfonie Donbasu“ se objevuje protiklad, který známe již z *Rovnosti*: sovětské filmy jako filmy popisující skutečnost oproti filmům, které nabízejí iluzi. Luedecke používá pro sovětské filmy výraz „kino afektorium“. Takové kino představuje aktivní prvek, výzvu k aktivní činnosti. „Kino ilusorium“ představuje naopak prvek pasivní, skutečnost znetvořující, uspávající filmy. Luedecke se opět vztahuje k formálním postupům, zdůrazňuje, že Vertov využívá kontrapunktu obrazu a tónu, což pozvedá film nad pouhé napodobení a činí z něho aktivní část pracovního entuziasmu milionového národa.

Na těch člancích časopisu *Index*, které jsou věnovány sovětským snímkům, je opět patrný důraz na kolektivní charakter filmu, který převládá již v člancích *Rovnosti*. Mnohem větší prostor je však věnován popisu formálních postupů, zvláště montáži a rytmu.

Poválečná situace – Blok

Třetí fázi orientace na sovětský film představují články časopisu *Blok*, vydávaného akademickým malířem Františkem Kalábem v letech 1945 až 1949. Tento časopis představoval ojedinělou aktivitu, která se v nově nastolené situaci (znárodnění, aplikování měřítek socialistického realismu) snažila udržet mezinárodní rozhled a také rozhled po různých oborech umění. Jeho jednotlivá čísla byla vždy monotematicky zaměřena. Měsíčně vycházela čísla věnovaná sochařství, nábytkářství, lidovému umění, dětskému umění atd. Číslo věnované filmu vychází v ročníku 1946–47.

Podle redakce *Bloku*⁷ se časopis setkává s nezájmem (zvláště brněnského tisku) a jeho funkce zůstává nepochopena. Co se týče mezinárodního dosahu, lze podle autorů hovořit o vřelém ohlasu např. ve Francii, nikoli však o vřelé spolupráci

⁷ Parafrázuji z redakčního zamyšlení v úvodu desátého čísla prvního ročníku.

se Sovětským svazem. Autoři doufají, že tato mezera bude v příštích ročnících zaplněna, takže se lze domnívat, že nezájem přichází spíše ze strany Sovětského svazu. Přesto se již v prvním ročníku časopisu můžeme setkat s články zaměřenými právě na sovětský film. Tyto články ovšem zabírají pouze část celkového prostoru věnovaného filmu – ostatní studie jsou rozsáhlejší a věnují se metodologickým otázkám.

Na orientaci na Sovětský svaz poukazují jednak články aktuální, jednak i přetištěné starší texty.⁸ V aktuálních člancích se projevuje požadavek socialistické politické orientace, která je vyžadována jako hodnotící měřítko. Socialismus ve své nejdokonalejší podobě pak pro autory představuje politika Sovětského svazu.

Například v článku *Film sociální a socialistický* (1946–47) hodnotí filmový režisér Karel Steklý naši znárodněnou kinematografii s politováním, že u nás nedošlo ke znárodnění tak úspěšně jako v Sovětském svazu. Poměrně nejasně vymezuje rozdíl filmu sociálního a socialistického. Nejvyšším měřítkem je mu právě film socialistický, který se podle něj natáčí jen v Sovětském svazu. Sociální funkce filmu je rozebírána také v článku *Kinematografie a společnost* (1946–47) od Georgese Sadoula. Sadoul dělí filmy na ty, ve kterých se odráží skutečnost, a filmy, jež jsou skutečnosti velmi vzdáleny. Tento pohled nám evokuje dichotomii, která se projevovala v posuzování filmů u kritiků *Rovnosti* i *Indexu*. Sadoulova studie je však přece jen zástupcem článků, kvůli kterým je *Blok* označován za avantgardní časopis (dále zde byly otištěny články Moholy-Nagy, Romana Ingardena, Maxe Billa ad.). Projevuje se v nich erudovaný a originální pohled a umění není redukováno do jednoduchých hesel.

Nyní se však vraťme k článkům, které to dělají. O znárodnění hovoří podobně jako Karel Steklý i český básník a prozaik František Listopad, a to v článku *Revoluce a evoluce našeho nového filmu*. Dosavadní poválečný vývoj filmu hodnotí Listopad negativně, avšak vyzývá k revoluci, k boji proti měšťáckému filmu. Je zajímavé, jak se s tímto bojem snoubí pojem avantgardnosti. Listopad se totiž domnívá, že „znárodnění v sobě skutečně obsahuje [...] *dispozice*, aby se filmovnictví stalo svrchovaně uměleckým, esteticky i sociologicky avantgardním a tím také lidovým a mezinárodním“ (Listopad, 1946–47: 324).

V člancích následujících ročníků (1948–49) je politická orientace vyžadována ještě přímočařeji. Jaroslav Dvořáček se v textu *Perspektivy československého filmu* domnívá, že cílem našeho filmu je „dosáhnout mety, již dosáhl film sovětský, kterému jasně vymezil cestu v jeho začátcích V. I. Lenin: ‚Filmové umění musí dělníkovi sloužit! Bude mu druhem, který ho bude vychovávat, bude prostředkem, který ho bude pravdivě a správně informovat, dá mu poznat věci a světy, které by nikdy neviděl, a půjde mu mravně příkladem‘“ (Dvořáček, 1948–49: 161). Se sovětskou kinematografií jako nejvyšším měřítkem se můžeme setkat i v článku publicisty Radovana Ferebauera, shrnujícím Mezinárodní filmový festival v Mariánských Lázních. Při rozdělování cen, které připadly právě sovětským filmům, nerozhodovala dle autora jen formální dokonalost, ale především

⁸ Například Sergej Michajlovič Ejzenštejn: *Dramaturgie filmu* (1929).

vysoká ideovost. Sovětská kinematografie totiž podle autora naplňuje požadavek, „aby film přestal být jen komentátorem či realistickým vypravovatelem, aby se stal bojovým nástrojem za mír a pokrok“ (Ferebauer, 1948–49: 326). Pro články *Bloku* je tedy charakteristický apriorní požadavek kladený na film – ať už je vyžadována „pravá lidovost“, ideovost či socialistická orientace. Míra vyžadované angažovanosti se zvyšuje.

Zakázaná činnost

Členové brněnské avantgardy se zejména díky své politické orientaci museli potýkat s určitými restrikcemi. Jak už bylo naznačeno výše, příznivci komunistů se za první republiky vymezovali vůči stranám jako byla sociální demokracie či národní socialisté. Tyto strany se těšily podpoře oficiální politiky, zatímco strany „krajní“ levice (zejména Komunistická strana Československa) byly vnímány jako nebezpečné a jejich činnost byla potírána. Umělecké spolky čelily v podstatě dvěma druhům postihů. Na jedné straně to byla cenzura jejich publikační činnosti, na druhé straně kontrola jejich spolkové činnosti s hrozícím zákazem činnosti vůbec.

Ve dvacátých letech se potýkal s problémy brněnský Devětsil. Přednášky, které Devětsil pořádal, musely vždy probíhat pod policejním dohledem a nesměly mít čistě politický obsah. Když chtěl brněnský Devětsil rozšířit svou činnost na celou Moravu, dostal se do rozporu s postojem policejního ředitelství, které spolek charakterizovalo těmito slovy: „zmiňovaný spolek soustřeďuje v sobě asi třicet členů, vesměs to mladých lidí, jež jsou politicky smýšlení extrémně socialistického, většinou komunisté“.⁹ 14. května 1925 vydává tedy Zemská správa politická zákaz přednášek brněnského Devětsilu. Svoje rozhodnutí zdůvodňuje takto:

Nyní pak hodlá svoji činnost omezenou na Brno rozšířit po celé Moravě a pořádati tam přednášky, přičemž má býti vybíráno vstupné na krytí režie spojené s touto činností. Spolek ten sice nezavdal příčiny ke stížnostem, pokud se týče k nějakému opatření ze strany zdejšího úřadu – ale vzhledem k tomu, že členové jeho jsou, jak bylo ve zdejší zprávě ze dne 5. 3. 1925 čís. 288/5 uvedeno, smýšlením komunistického a většinou příslušníci této politické strany, stává obava, aby přednášková činnost tohoto spolku, jež má být v první řadě činností kulturní, nestala se předmětem, případně prostředkem politické agitace, zmíněné, jak známo výbojně politické strany.¹⁰

Zatímco kinematografie spadala od vzniku samostatného československého státu do kompetence Ministerstva průmyslu, obchodu a živností, filmová cenzura zůstala stejně jako před rokem 1918 v kompetenci ministerstva vnitra (srov. např. Zeman, 1999: 85). O tom, zda se filmy vůbec mohly promítat, rozhodovaly cenzurní sbory. Jednak užší pětičlenný sbor (zástupci ministerstva vnitra, ministerstva spravedlnosti, ministerstva školství a Masarykova lidovýchovného ústavu a „žena z kruhů vychovatelských“), jednak širší cenzurní sbor, který rozhodoval

⁹ MZA, Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2545/sg. 1411.

¹⁰ Tamtéž.

o odvoláních podaných proti sboru užšímu (zástupci ministerstva sociální péče, ministerstva národní obrany a ministerstva obchodu, několik zástupců korporací a spolků). Rozhodování těchto sborů však nebylo zveřejněno, nikdo neměl právo ani možnost činnost této instituce ovlivňovat. Nikdo se také nedozvěděl, na základě jakého systému jsou laikové do této instituce povoláváni. Ministerstvo vnitra nevydalo prezenční listiny o účasti laiků na rozhodování cenzury. Cenzurní zákazy se doručovaly bez udání důvodů a zákaz byl vydáván bez jakékoliv soudní odpovědnosti (Rádl, 1932).

A podle jakých kritérií byly filmy posuzovány? Běžnou praxí bylo posuzovat „aspekty mravní a sociologické“ a téměř si nevšímat umělecké stránky filmu. Cenzura se vztahovala na pět základních kategorií: přestupky proti náboženství, úřadům, politickému řádu, urážky národního cítění a vojenské hrdosti. Z nich právě přestupky proti politickému řádu – zvláště bolševismus – tvořily speciální kategorii.

Do roku 1931¹¹ bylo zakázáno 24 sovětských filmů, což není ve srovnání s ostatními produkcemi nijak velké číslo. Porovnáme-li však filmy zakázané s filmy povolenými, zjistíme, že zakázán byl každý pátý sovětský film. Tak vysoké procento nepřipadá na žádnou jinou produkci. Úplně byly zakázány např. tyto sovětské filmy (Hepner, 1959):

DESET DNÍ, KTERÉ OTŘÁSLY SVĚTEM – režie Sergej Ejzenštejn

KONEC PETROHRADU – režie Vsevolod Pudovkin

MATKA – režie Vsevolod Pudovkin

ARSENAL – režie Alexandr Dovženko

NOVÝ BABYLON – režie Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg

LIDSKÝ ARZENÁL – režie Avram Matvějevič Room

MODRÝ EXPRESS – režie Ilja Zacharovič Trauberg

BAHNO PETROHRADU – režie Fridrich Ermler

HRDINA ALIM – režie V. Tanin

ŘÁD BÍLÉHO ORLA – režie Jakov Protazanov

PO ZÁKONU – režie Lev Kulešov

Vedle zcela zakázaných filmů bylo vystříženo několik tisíc jednotlivých scén – například z přírodního snímku BOJE O ŽIVOT popisujícího podrobení přírody člověkem byla vystřížena i věta, že si lidé kolektivním úsilím podmaňují přírodní síly (Hepner, 1959: 106).

¹¹ Ivo Hepner (1959) uvádí 19 sovětských filmů němých a 3 zvukové za celé období trvání cenzury. Menší procento zákazu sovětských filmů ve zvukovém období vidí v tom, že půjčovny, zabývající se dovozem a půjčováním sovětských filmů, záměrně vybíraly ze sovětské produkce jen ty filmy, u nichž předpokládaly, že nenarazí na odpor cenzury. Vliv na zmenšení počtu zakázaných sovětských filmů v letech 1932–1939 mělo podle něj i zřízení Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu. Každý zahraniční film, který měl být zakoupen filmovou půjčovnou k uvádění v ČSR, musel být promítnut členům Filmového poradního sboru a schválen jimi k dovozu. Filmy schválené Filmovým poradním sborem byly pak většinou i cenzurou povoleny k promítání. Další vliv na zmenšení počtu zakázaných sovětských filmů ve zvukovém období měly ankety, boj tisku a činnost film-foto sekce Levé fronty.

V Brně můžeme cenzurní praxi sledovat na stránkách *Rovnosti*. Upozorní na ni bílá místa uprostřed jednotlivých článků. Úsměvné jsou případy, kdy se cenzura snaží „vybílit“ i samotné články směřované proti cenzuře (např. článek *Vyšetřete duševní stav brněnského censored /15. 2. 1927: 1/*). Filmovou cenzuru v *Rovnosti* kritizují články věnující se jak zahraniční cenzuře (např. *Ústavní soud rakouský zrušuje zákaz ruských filmů /2. 6. 1926: 6/, K zakazu sovětského filmu „Kňaz Potěmkin“ württemberskou vládou /10. 6. 1926: 5/*), tak články věnující se cenzuře domácí. Z nich upozorníme především na noticky z roku 1926 věnované zakazu KŘIŽNÍKU POTĚMKIN. K tomuto filmu se v *Rovnosti* vyjadřuje jak Ctibor Haluza, tak Bedřich Václavek, oba poněkud úsměvnou notou. Haluza se zamýšlí nad socialistickou tendencí, kterou filmu přisoudil list *Stráž socialismu* (Haluz, 1926f: 6). Václavek informuje o možném zakazu filmu a dále si dovoluje zavtipkovat o tom, že provozování filmu bude možné, avšak

[...] s podmínkou, že bude hrán odzadu dopředu. To sice, jak se praví ve výnosu, bude poněkud rušit diváka, ale zato bude takto hraný film míti vysokou státotvorně výchovnou cenu, neboť kdežto bolševický film ‚Potěmkin‘ nabádá ke vzpouře proti úřadům a vládě, bude opačným způsobem točený film ‚Nový Potěmkin‘ odváděti diváky od revolučních myšlenek a povede je zpět do klidných, normálních dob (Václavek, 1926: 3).

Na tomto úryvku se odráží určitá devětsilácká hravost a také fakt, že příslušníci Devětsilu nebrali svou politickou orientaci zcela dogmaticky.

Sledujeme-li odpor vůči filmové cenzuře v Brně do třicátých let, zaznamenáváme silnou vlnu, která se projevila především anketou v časopisu *Index*. V roce 1932 se zde vyjádřila proti cenzuře řada významných osobností jak domácích, tak zahraničních. Z domácích to byli manželé Linhartovi, Adolf Hoffmeister, Walter Deutsch, Otto Rádl, Artuš Černík, Alexander Hackenschmied, Jaroslav J. Paulík, R. Východský, Josef Trojan, Jaroslav Brož, Jan Kučera, Emil Synek ad. Ze zahraničních László Moholy-Nagy, Marcel L'Herbier, P. E. Hahn, Walter Seidl a další. V roce 1934 vyšlo *Resumé ankety o filmové cenzuře*, ve kterém František Kalivoda konstatuje, že cenzura je stále stejným nebezpečím. Ze shrnutí odpovědí na několik otázek v rámci více evropských států vyplynulo, že:

1. Filmová cenzura je částí rozsáhlých opatření, jimiž vládnoucí třída ve státu ovlivňuje a zpracovává myšlení člověka ve smyslu svých třídních zájmů. Neprávem, neboť každá cenzura je vědomou lží demokratické ústavy, která vystavuje tezi svobody projevu jako svůj základní prvek. Ochrana státu se pak podle autorů přeměňuje v ochranu reakčních instinktů, v ochranu zastaralé morálky.
2. Filmová cenzura je škodlivá pro umělecký a kulturní vývoj filmu.
3. Filmová cenzura a předcenzura vyřazují vědomě každý svérázný, přirozený, elementární zážitek.
4. Současný systém neposkytuje dost právních prostředků k uhájení kulturních zájmů člověka. Boj proti cenzuře vidí autoři v tomto:
 - a/ mezinárodní spojení duševních pracovníků
 - b/ veřejný bojkot cenzurovaných filmů
 - c/ utvoření samostatných obcí, kde by se vyráběly filmy pod novým úhlem
 - d/ odstranění kapitalistického řádu vůbec (Kalivoda, 1934: 135–136).

Z *Indexu* se však můžeme dozvědět i o dalších specifických zákazech. Zakázán byl například potlesk při promítání sovětských filmů v Brně. Na filmové představení NOVÉHO BABYLONU pořádané v kině Stadion se dostavil policejní komisař s řadou tajných policistů a dal operatérovi rozkaz, aby při nejmenším potlesku zastavil předvádění, zároveň pohrozil zjištěním tleskajících a okamžitým rozpuštěním představení (Václavek, 1931: 116–117). Dále brněnské policejní ředitelství zakázalo potlesk obecnstva na sovětském kulturním filmu PĚTILETKA s pohrůžkou, že nebude-li tento zákaz respektován, bude předvádění filmu přerušeno (Kalivoda, 1933: 2. strana obálky). Tyto zákazy jsou podle *Indexu* starou specialitou brněnské policie, která zakázala potlesk na avantgardních představeních vůbec. Brněnská policie se domnívala, že obecnstvo tleská záměrně z politických pohnutek. *Index* však upozorňuje, že se tleskalo spontánně (tleskalo se totiž například na představení 6. prosince, kde se promítaly zcela abstraktní Fischingerovy TANČÍCÍ LINIE, nebo 29. ledna 1933 na avantgardním představení experimentálních filmů). Pozoruhodné je také chování brněnského tisku v této věci. Po představení 1. listopadu 1931 napsal Eduard Valenta do *Lidových novin* podle Václavka „štvavý“ článek proti politickému potlesku (Valenta, 1931: 10). K němu se připojily *Tagesbote*, *Brněnská Svoboda* a další (Václavek, 1931: 117). Je otázkou, zda je Valentův článek opravdu tak „štvavý“, jak píše Václavek. Valenta v něm oceňuje, že Levá fronta dostala „avantgardní“ filmy vůbec do kin. Nelíbí se mu však celkový kontext, v jakém jsou filmy uváděny, označuje ho za tendenční. Vymezuje se kriticky k některým filmům (NOVÝ BABYLON), více mu však vadí samotná atmosféra při projekci, kterou přirovnává k fotbalovému zápasu. Podle něj se bouřlivě tleskalo, když se na plátně objevila Leninova socha nebo když na plátně vyrostl mrakodrap v Leningradě. Kritizuje také kvalitu projekce, poněvadž se během promítání omylem objevovaly pasáže z operetních filmů (Valenta, 1931: 10).

Zákazem potlesku na představeních Levé fronty byly ovšem pouze začátkem restrikcí. Zakázány byly i jednotlivé filmy či výstavy a vše vrcholí zákazem spolku samotného. Spolek sám se snažil svoji činnost utajovat, o čemž svědčí především Kalivodova korespondence s Lubomírem Linhartem, vedoucím film-foto sekce pražské pobočky Levé fronty (viz příloha Levá fronta). Utajována byla především vnitřní činnost spolku (schůze v kavárnách), vnější činnost již tak skrývána nebyla. Jako důvod konečného zákazu spolku uvádí policejní ředitelství sérii akcí (uskutečněných nebo již zakázaných), u kterých mělo být jasně prokázáno politické zaměření:

- matiné na oslavu výročí ruské revoluce, které chtěla Levá fronta uspořádat 9. listopadu 1930 v místnostech kina Orania. Konání tohoto matiné bylo Levé frontě zakázáno výměrem Policejního ředitelství v Brně ze dne 31. října 1930.
- tzv. „vzpomínkové matinee Leninovo“, které chtěla Levá fronta uspořádat 25. ledna 1931 v kině Edison.
- projevy a resoluce, které byly předneseny při veřejné přednášce, pořádané Levou frontou v kině Edison 1. února 1931.

- průběh a ráz představení filmu JARO, které Levá fronta uspořádala v kině Edison 17. května 1931.
- průběh představení filmu NOVÝ BABYLON, které Levá fronta uspořádala v kině Dopz 8. listopadu 1931.
- Výstava proletářského bydlení, kterou instalovala Levá fronta v místnostech bývalé galerie Jana Vaňka na Dominikánském náměstí. Pořádání výstavy bylo zakázáno, protože „její celkový ráz byl dle předloženého programu tendenčně agitační hledící snížit tehdejší státní zřízení a nesrovnával se s činností spolku nepolitického.“¹²
- Výstava proletářské knihy, pořádaná ve dnech 30. ledna – 20. února 1932 v místnostech paláce Morava, a zahajovací projev této výstavy.
- přednáška Egona Ervína Kische *Reportáž z Číny*, pořádaná Levou frontou 14. prosince 1932 v sále Dopzu.
- Výstava sociální fotografie pořádaná Levou frontou v Brně v místnostech YWCA¹³ v Brně ve dnech 2. – 16. června 1933.

Při zásahu proti spolku byl Levé frontě dokonce zabaven jeden výtisk ilegálního časopisu *Puma* a třináct výtisků časopisu *Levá fronta*. Po zákazu Levé fronty se v její činnosti snažil pokračovat spolek Ars, který byl z podobných důvodů také zakázán (viz příloha Ars, klub pro moderní umění a vědu).

Pokusila jsem se především skrze texty publikované v *Rovnosti*, *Indexu* a *Bloku* ukázat, jakým způsobem příslušníci brněnské avantgardy vnímali sovětský film pod vlivem své politické orientace a jakou rétoriku používali při jeho popularizaci a zprostředkovávání dobovému publiku. V jejich pohledu se projevoval především požadavek angažované tvorby, který se postupně zvyšoval. Ve dvacátých letech hodnotili kritici sovětské filmy ve specifických protikladech k filmům americkým (kolektiv x individuum, aktivita x pasivita, pokrokovost x měšťáctví). Důraz na kolektivní charakter filmu se projevoval i ve třicátých letech, jak je patrné z textů v časopise *Index*. Ve čtyřicátých letech je požadavek angažované tvorby přímočařejší.

Politická orientace se neprojevovala jen v publicistice, ale i v sektoru předvádění a ve spolkovém životě. Sovětský film tvořil velkou část tzv. avantgardních představení filmů, což bylo jednou z příčin jejich zákazu, které ovšem sahaly i do dalších oblastí. Politická orientace brněnské avantgardy nejen výrazně formovala a motivovala některé aktivity jejích příslušníků, ale také vyvolávala vnější mocenský nátlak a restrikce ze strany státní správy.

¹² MZA, Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2549/sg. 1697.

¹³ YWCA (Young Women's Christian Association) – celosvětová organizace, jejíž pobočka byla u nás založena roku 1919 z iniciativy Alice Masarykové.

výstava sociální fotografie

ausstellung der sozialen fotografie

YWCA,
dominikánské náměstí

denně od 8 do 20 hod.
täglich von 8 bis 20 uhr



cliché: „index“

zahájení:
eröffnung:

ve středu 31 května o 16 hod. odpo.
mittwoch 31 mai um 16 uhr nachm.

úvodní slovo: fr. kalivoda
einführungswort:

instalace: arch. beneš — kurial
installierung:

vstupné kč 3.—,
studenti a dělníci kč 1.50, nezaměstnaní zdarma

eintritt kč 3.—,
studenten und arbeiter kč 1.50, arbeitslose
eintritt frei.

katalog kč 1.—

sekce pro mechanická umění, filmfotokupina levé fronty v brně
sektion für mechanische künste, filmfotogruppe der linksfront in brünn

nákladem dr. r. fleischnera, brno — výtiskla novina. brno.

Leták k brněnské repríze pražské výstavy *Sociální fotografie* z roku 1933

Faktografická příloha:**Brněnský Devětsil¹⁴**

Umělecké sdružení Devětsil existovalo v Praze od roku 1920 (jeho prvním předsedou byl Vladislav Vančura, ideového vůdce a teoretika skupiny představoval Karel Teige). Brněnská odbočka Devětsilu vznikla v prosinci 1923 (úředně ovšem až v roce 1924) jako protiváha konzervativnější Literární skupině. Do prvního výboru byli zvoleni tyto členové:

Jednatel: Jaroslav Kopta

Předseda poroty: Artuš Černík

Zapisovatel: Vl. Tišnovský

Místopředseda: Stavinoha

Tento prozatímní výbor řídil práci spolku až do ustavující valné hromady. Podle tehdejšího zákona o spolcích mohl totiž spolek pracovat až po schválení Zemskou správou a po ustanovující valné hromadě, která se pokládala za oficiální ustanovení jakéhokoliv spolku. Ta byla svolána 23. března 1924. Na ní byl zvolen výbor, který se skládal z dvanácti členů. Mezi hlavní patřili:

Předseda: Bedřich Václavek

Místopředseda a první jednatel: Václav Naxera

Předseda poroty: Artuš Černík

Druhý člen poroty: Jaroslav B. Svrček

Podle přijatých stanov byl brněnský Devětsil soudružským sdružením Uměleckého svazu Devětsil, sídlem v Praze II, Černá 12a. Měl však samostatné řízení společenských záležitostí, vlastní odlišné stanovy a finanční samosprávu. Za cíl si brněnská pobočka vytkla podporovat „mladé tvořivé snahy kulturními přednáškami, publikacemi, výstavami, divadelními představeními, koncerty, schůzemi a jinými kolektivními podniky“.¹⁵ Brněnský Devětsil byl pražským ústředím usměrňován především k propagaci, autorská tvorba stála v pozadí. Vlastní řídicí činnost pražského Devětsilu se dotýkala především redakčních záležitostí *Pásma*, které se stalo orgánem pražské i brněnské odbočky Devětsilu a jehož hlavním redaktorem byl Artuš Černík.

V průběhu trvání brněnského Devětsilu byly svolány celkem čtyři řádné valné hromady a jedna mimořádná. První valná hromada svolaná 23. března 1924 byla ustanovující, schválila stanovy spolku a ustavila výbor.

Druhá řádná valná hromada, která se sešla 3. dubna 1925, měla na programu částečnou změnu výboru a stanov. Valná hromada zvolila předsedou spolku Jaroslava B. Svrčka. Ctibor Haluza se stal prvním jednatelem. Černík zůstal nadále předsedou poroty, Václavek byl zvolen za druhého člena poroty.

¹⁴ Informace obsažené v této příloze jsem čerpala převážně z MZA, fond Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2545/sg. 1411, a z práce Jaroslava Bílka *Historie brněnského Devětsilu – svazu pro propagandu a tvorbu novodobé činné kultury* (1964).

¹⁵ MZA, Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2545/sg. 1411.

Třetí valná hromada se konala 13. listopadu 1926. Opět se volil nový výbor. Předsednictví zůstalo i nadále Jaroslavu B. Svrčkovi, předsedou poroty se stal Bedřich Václavek. Tento výbor řídil práci spolku až do poslední, likvidační valné hromady, která se konala 23. dubna 1927.

K brněnskému Devětsilu náleželi v různých etapách vývoje tyto členové: Artuš Černík, Radoslav Černík, František Halas, Ctibor Haluza, Antonín Heythum, A. A. Hoch, Josef Hrdina, Josef Chochol, Máša Krejčí, Jan Krejčí, Václav Lacin, Evžen Markalous, Václav Naxera, Vincenc Nečas, Miroslav Ponc, Bedřich Pokorný, Zdeněk Rossmann, Karel Schulz, Jaroslav B. Svrček, Bedřich Václavek, Jaroslava Václavková aj.

Brněnský Devětsil nabízel čestné členství také zahraničním umělcům. Čestnými členy brněnského Devětsilu byli jmenováni Harold Lloyd, Douglas Fairbanks a Charles Chaplin.

Činnost brněnského Devětsilu se rozvíjela současně v několika rovinách. Důležitou popularizační činnost představovaly pravidelné cykly přednášek, které brněnský Devětsil zahájil po ustavení spolku. Kromě přednášek o umění to byly především přednášky zaměřené politicky.

Seznam přednášek (převzatý z diplomové práce Jaroslava Bílka *Historie Brněnského Devětsilu – svazu pro propagandu a tvorbu novodobé činné kultury* (Bílek, 1964: 130–137):

1924

22. 1. Artuš Černík: Jest moderní civilizační kultura kulturou proletářskou?

28. 1. Karel Teige: Panorama poválečného umění

9. 2. Jaromír Krejcar: Nové stavitelství a urbanistické pokusy

15. 2. Bedřich Václavek: O kolektivistickém základě příští kultury

17. 2. E. Ečer: Lenin a leninismus, čili vývoj socialismu od vědy k činu

18. 2. Th. Hartwig: Der Kosmopolitismus

21. 2. J. Zamazal: Purismus

27. 2. Artuš Černík: Wolker a Wolkerova aktovka

1. 3. J.L. Fischer: Věda a proletářská kultura

21. 3. Jindřich Honzl: Vliv ruského divadla na moderní scénu

4. 3. Jiří Mahen: Nihilismus v české poezii

10. 3. O. Štýrský: Obraz a obraz

15. 3. K. Görlich: O poměru inteligence k marxismu

16. 3. Karel Teige: Kino a americké veselohry

19. 3. Otakar Chlup: Proletářská výchova

22. 3. Jaroslav Seifert: Nová poesie

25. 3. Th. Hartwig: Klassenkampf und Wetanschaung

30. 3. A. A. Hoch: Marxismus a technika

3. 4. Karel Teige: Kubismus

6. 4. Jaroslav B. Svrček: Umění agitační a tendenční

9. 4. Vítězslav Nezval: Ch. L. Philippe

12. 4. Artuš Černík: Závěrečná přednáška o socialistické kultuře a sportu

22. 10. Karel Teige: Ruský konstruktivismus
 24. 10. Theo van Doesburg: Moderní architektura
 12. 11. J. Hrdina: Poválečné útvary mocensko-politické

1925

8. 2. Jindřich Honzl: Slova a ohňostroje
 21. 2. Vítězslav Nezval: O moderním baletu
 26. 2. Jaromír Krejcar: Mechanický dům
 5. 3. J.L.Fischer: Napoleon a Lenin
 11. 3. László Moholy-Nagy: Malířství, fotografie, film
 18. 3. F.O. Navrátil: Od člověka Dostojevského k aktivismu
 2. 4. Bedřich Václavek: Večer poesie Jaroslava Seiferta
 4. 11. Zdeněk Rossmann a Bedřich Václavek: O konstruktivismu
 11. 11. Ctibor Haluza: O volbách
 26. 11. Členský diskusní večer na téma průmyslová umění
 10. 12. František Halas: O dadaismu

1926

20. 1. Jindřich Honzl a Jiří Frejka: Osvobozené divadlo
 12. 2. Karel Teige: Život a kultura v sovětském Rusku
 18. 2. Bedřich Václavek: Tvorba bratří Čapků
 1. 5. Proletářský večer
 12. 5. Ctibor Haluza: Výrobní základ umění
 20. 5. J.L. Fischer: O imperialismu starém a novém

Přednášky mimo Brno:

Leden 1925

Jaroslav B. Svrček: Jiří Wolker

Artuš Černík: Kino a divadlo

Bedřich Václavek: Základy kolektivistické kultury

(Tyto přednášky byly uspořádány v Písku v Čechách)

11. března 1925

Artuš Černík: O zemřelém básníkovi J. Wolkerovi
 (Blansko)

Mezi další aktivity brněnského Devětsilu patřilo vydávání časopisu *Pásmo*. Jeho první číslo vyšlo v březnu 1924. Specifickou aktivitou spolku, odpovídající proklamované poetistické hravosti, byly zábavně-společenské akce – pravidelně pořádané eight o'clocky umělců v zimě 1925, karnevaly a maškarní bály.

Brněnský Devětsil chtěl svou přednáškovou činnost rozšířit z Brna na celou Moravu. Tyto snahy však narazily na odpor policejního ředitelství, které Devětsil charakterizovalo jako socialisticky a komunisticky zaměřený spolek. Z obavy před možnou propagací komunistických myšlenek za hranicemi Brna vydá-

**BRNĚNSKÝ DEVĚTSIL ZVE
NA CYKLUS PŘEDNÁŠEK:**

██

Spis. VIT. NEZVAL: O MODERNÍM BALETU
21. II. 1925 19¼ hod. Vesna Augustinská

Arch. AD. KREJCAR: MECHANICKÝ DŮM
26. II. 1925 19¼ hod. Vesna Světelné obrazy

Spis. J. L. FISCHER: NAPOLEON A LENIN
5. III. 1925 19¼ hod. Filosof. fakulta Siroťčů

**Spis. L. MOHOLY-NAGY: MALÍŘSTVÍ, FOTO-
GRAFIE, FILM**
11. III. 1925 19¼ hod. Vesna Světelné obrazy

**Spis. FR. NAVRÁTIL: OD ČLOVĚKA DOSTO-
JEVSKÉHO K AKTIVISMU**
18. III. 1925 20 hod. Filosof. fakulta Siroťčů

██

PÁSMO **DISK**

Pozvánka na cyklus přednášek brněnského Devětsilu z roku 1925

vá Zemská správa politická dne 14. května 1925 zákaz přednášek brněnského Devětsilu.

Na podzim roku 1926 prožíval brněnský Devětsil krizi, která vedla k jeho rozpuštění v roce 1927.

Levá fronta¹⁶

Pražská Levá fronta se ustavila v roce 1929, brněnská pobočka pak vznikla o rok později. První ustavující valná hromada proběhla 27. května 1930. Na ní byl zvolen první výbor spolku.

¹⁶ Informace obsažené v této příloze jsem čerpala převážně z materiálu MZA, fond Policejní ředitelství Brno (B 26 – spolky), kart. 2549/sg. 1697.

Předsedou spolku byl zvolen právník Richard Fleischner, místopředsedou Bedřich Václavek. Mezi dalšími funkcionáři spolku figurovaly například Maru Doleželová jako jednatelka spolku nebo manželka Bedřicha Václavka Jaroslava Václavková ve funkci pokladníka. Mezi členy výboru patřili dále Zdeněk Rossmann, E. F. Burian nebo Jaroslav Král, který se linii naznačenou Levou frontou snažil dále udržet ve spolku Ars.

Spolek se skládal z několika sekcí. Sekci studentskou vedl Václav Vlk (šlo o nejpočetnější sekci Levé fronty), sekci literární Bedřich Václavek, sekci film-foto¹⁷ František Kalivoda, sekci technickou Jiří Kroha a sekci německou Bedřich Beer. Sekce film-foto byla neaktivnější ze všech skupin.

Kromě sekcí měl spolek ještě zvláštní pracovní komise – organizační, finanční, pořadatelskou, agitačně-propagační, ženskou a komisi pro práci mimo Brno.

Ve svých stanovách si Levá fronta vytkla propagovat moderní kulturní snahy a podporovat snahy členů po vzdělání jak v oboru moderní kultury, tak v oboru socialismu. Dále pěstovat vzájemné styky domácí i cizí, odborné i společenské a podporovat socialistické vzdělání a moderní kulturní snahy vůbec. Také se zaměřila na spolupráci se členy ostatních československých spolků věnujících se témuž účelu.

Specifickou aktivitou film-foto sekce Levé fronty bylo pořádání tzv. avantgardních představení. Ta probíhala jednak v brněnských kinech Universum a Edison, ale zvláště v kině Dopz.¹⁸ „Bio Dopz“ (dnešní Scala) zahájilo provoz 28. prosince 1929. Zkratka DOPZ značila Družstvo obchodních a průmyslových zaměstnanců, které postavilo celou budovu včetně moderně vybaveného kina s osmi sty sedadly. V roce 1931 byl tento počet zvýšen dokonce na 1012. Na funkcionalistické podobě Dopzu se podílel architekt Jaroslav Polívka. Zde předkládáme seznam avantgardních představení převzatý z publikace *Index, vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka*:¹⁹

3. května (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Edison (první filmové matinée):

ZEMĚ – Alexandr Petrovič Dovženko

SVĚTLO PRONIKÁ TMOU – Otakar Vávra, František Pilát

¹⁷ Název film-foto skupiny upomíná na avantgardně zaměřenou výstavu Film und Foto ve Stuttgartu, která měla pro naše avantgardisty velký význam. Bohuslav Fuchs na této výstavě vystavoval fotomontáže svých architektonických projektů a Zdeněk Rossmann své fotomontážní obálky.

¹⁸ Kino nesloužilo pouze promítání filmů, konala se tady řada politických schůzí, literárních večerů a přednášek. Brno mělo v pořádání politických schůzí v prostorách kin svou tradici. Již v roce 1926 oznamuje *Rovnost* „veřejnou schůzi lidu“ v sále kina v Dělnickém domě, kde se mělo protestovat proti zdražování, úřednické vládě a fašistické reakci (*Rovnost*, 26. 3. 1926: 1).

¹⁹ Samotný sborník čerpá jednak z *Indexu* a *Střediska*, jednak odkazuje k hromadně šířeným letáčkům, které se ovšem většinou nedochovaly. V MZA je pouze letáček k velkému představení avantgardních filmů. Z tisku informovala o promítání filmů dále např. *Dělnická Rovnost* (5.12. 1931: 3).

17. května (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Edison (druhé filmové matinée):

JEN HODINY – Alberto Cavalcanti

JARO – Michail Kaufman

11. října (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (1. představení avantgardních filmů):

ARSENAL – Alexandr Petrovič Dovženko

? října (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (2. představení avantgardních filmů):

SYMFONIE DONBASU – Dziga Vertov

25. října (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (3. představení avantgardních filmů):

POSLEDNÍ CARŮV PODDANÝ – Fridrich Ermler

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA – Alexander Hackenschmied

8. listopadu (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (4. představení avantgardních filmů):

NOVÝ BABYLON – Grigorij Kozincev a Leonid Trauberg

22. listopadu (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (5. představení avantgardních filmů):

RYTMY SVĚTLA – Oswell Blakeston

SENTIMENTÁLNÍ ROMANCE (TOUHA) – Sergej Michajlovič Ejzenštejn

TURKSIB – Viktor Turin

6. prosince (neděle 10.30 hodin) 1931, kino Dopz (6. představení avantgardních filmů):

MUŽ S KINOAPARÁTEM – Dziga Vertov a Michail Kaufman

TANČÍCÍ LINIE – Oskar Fischinger

ÚTĚK DO YEDA

17. ledna (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (7. představení avantgardních filmů):

AESOPOVY BAJKY

ZLATO V PÍSKU

ARSENAL – Alexandr Petrovič Dovženko

31. ledna (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (8. představení avantgardních filmů):

AFGANISTAN

KŘIŽNÍK POTĚMKIN – Sergej Michajlovič Ejzenštejn

14. února (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (9. představení avantgardních filmů):

DOBÝVÁNÍ NAFTY V RUSKU

TANČÍCÍ DŘEVA

EL JEMEN

28. února (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (10. představení avantgardních filmů):

MELODIE SVĚTA – režie Walter Ruttmann

3. března (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (11. představení avantgardních filmů):

BOUŘE NAD ASIÍ – režie Vsevolod Pudovkin

10. dubna (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (12. představení avantgardních filmů):

ŽIVÁ MRTVOLA – režie Fjodor Ocep

24. dubna (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Dopz (13. představení avantgardních filmů):

GENERÁLNÍ LINIE – režie Sergej Michajlovič Ejzenštejn

20. září (úterý 19 hodin) 1932, kino Universum

BOJE O ŽIVOT – režie Vladimír Korolevič

PO HORÁCH A LEDOVCÍCH KAVKAZU

13. listopadu (neděle 10.30 hodin) 1932, kino Universum

DĚVČATA V UNIFORMĚ – režie Leontine Saganová a Carl Froelich

29. listopadu (úterý 19 hodin) 1932, kino Universum

PĚTILETKA – režie Avram Matvějevič Room

29. ledna (neděle 10 hodin) 1933, kino Universum (velké představení avantgardních filmů):

MARSEILLE – režie László Moholy-Nagy

NA PRAŽSKÉM HRADĚ – režie Alexander Hackenschmied

BURLESKA – režie Jan Kučera

MONTPARNASSE – režie Eugen Deslaw

SVĚTLO PRONIKÁ TMOU – režie Otakar Vávra a František Pilát

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA – režie Alexander Hackenschmied

ČERNÁ-ŠEDÁ-BÍLÁ – režie László Moholy-Nagy

PO HORÁCH, PO DOLÁCH – režie Karel Plicka

Filmová představení byla bohatě navštěvována (podle dochovaných informací dosahovala návštěvnost až osm set osob) a stala se nakonec jednou z příčin zastavení spolku. Poněvadž Levá fronta se ustavila jako spolek nepolitický, ale prováděla naopak činnost politického rázu, byla pečlivě střežena policií. Funkcionáři Levé fronty si toho byli vědomi, a proto se snažili svou činnost utajovat. O způsobu utajení svědčí korespondence Lubomíra Linharta s Františkem Kalivodou dochovaná v materiálech MZA: Linhart (úředník obchodního zastupitelství SSSR v Praze a vedoucí film-foto sekce pražské pobočky Levé fronty) dává Kalivodovi pokyny k podchycení vedení spolku Filmový klub členy Levé fronty:

Zástupce filmového klubu brněnského bude de jure Václavek, což fakticky by znamenalo, abys jím byl de facto Ty sám. Václavek de jure proto, že v očích filmového klubu pražského znamená osobu, která až dosud byla bez debat přijata a z taktických příčin by bylo prozatím nevhodno rozvíjet tuto otázku, aby nepřišli na to, že jsme chtěli a máme ve výboru většinu.²⁰

Dopis dále pojednává o založení nezávislé filmové ligy a Linhart v něm dává Kalivodovi tento pokyn:

Pokuste se o organizování ligy pro nezávislý film. Upozorňuji jen na jedno. Před úřady ji musejí zakládat zcela „neproskribovaní“ lidé. De facto ji ovšem povedeme my, respektive vy. Pracujte také v Brně o založení spolku fotografů. A zase: před úřady jsou zakladateli zcela obyčejní lidé, ovšem jen jako figurky, kteří zase nemusejí mít o věc vůbec vnitřního zájmu, ale aby to bylo lehce povoleno, musejí figurovat jako zakladatelé.²¹

V dopise ze dne 26. února 1933 hovoří Linhart o založení spolku Liga pro nezávislý film a opět zdůrazňuje:

Ligu pro nezávislý film musí zakládat de jure před policií a úřady nenápadní a význační lidé, de facto však my sami.²²

Všechny skupiny konaly pravidelné schůzky, většinou jednou týdně v kavárnách. Zde se scházeli jako běžní kavárenští hosté, přičemž navenek nikdy jako Levá fronta nevystupovali. Vždy se kryli jménem vedoucího činitele skupiny a jejich schůzky byly známy u kavárenského personálu vždy pod jménem „společnost Kalivodova“, „společnost Beerova“, „Václavkova“ apod. Při těchto schůzkách vedoucí činitel zájmové skupiny přednášel o tématu, které zapadalo do rámce vlastního poslání Levé fronty a pak proběhla diskuse. Uvedené schůzky nebyly policejnímu ředitelství oznamovány, konaly se tajně.

Vnější činnost již tak utajována nebyla, a tak mohla být důvodem ke konečnému zastavení spolku, ke kterému došlo 5. září 1933.

20 MZA, Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2549/sg. 1697.

21 Tamtéž.

22 Tamtéž.

Ars, klub pro moderní umění a vědu²³

Zřízení spolku bylo vzato na vědomí policejním ředitelstvím 4. února 1933. První ustavující valná hromada spolku se konala 19. března 1933. Na ní byl zvolen první výbor spolku. Předsedou byl zvolen akademický malíř Jaroslav Král, místopředsedou František Klika, člen zemského divadla.

Spolek Ars se snažil převzít činnost zakázané Levé fronty, přičemž se nezaměřoval pouze na film, ale spíše obecně kulturně. Na členských schůzích spolku se přednášelo o aktualitách z brněnského kulturního života – většinou šlo o novinky divadelní, literární, filmové nebo výtvarné. O divadelních novinkách informoval František Klika, o výtvarném umění přednášel Jaroslav Král nebo akademický malíř František Kaláb. Přednášelo se také o filosofii, politice a právu. Konaly se i přednášky zaměřené na film, jejichž autorem byl Gustav Riedel (jeho články o sovětském filmu byly publikovány v *Indexu*). Schůze probíhaly většinou v kavárně Loyd na Francouzské ulici nebo v Akademické kavárně na Falkensteinerově ulici. Tato kavárna byla známým dostaveníčkem komunistické inteligence, a proto také sledována policií.

Během fungování spolku došlo v jeho vedení ke změnám. 2. listopadu 1933 se ustanovil nový výbor spolku Ars, klubu pro moderní umění a vědu. Novým předsedou byl zvolen František Klika. Mezi další členy spolku patřili jednatelka Ludmila Hlaváčová a pokladník František Hrazdil.

Roku 1935 se do vedení spolku vrací opět Jaroslav Král. 4. prosince 1935 se konala řádná valná hromada v restaurační místnosti YWCA na Dominikánském náměstí. Na programu byly především volby nového výboru, dále přednáška Franka Wollmanna *Dílo L. N. Tolstého*. Zvoleni byli tito funkcionáři: předseda Jaroslav Král, místopředseda František Klika, mezi členy výboru figurují známí levicoví intelektuálové Aleš Podhorský, Antonín Balatka, František Kaláb a Gustav Riedl, jejichž činnost rozhodla o pozdějším rozpuštění spolku.

10. ledna 1936 se konala členská schůze v restaurační místnosti YWCA v Brně na Dominikánském náměstí. Na programu byly organizační zprávy, přednáška R. Buchníčkové o listopadové cestě do SSSR, dále informace o kultuře a přednáška Gustava Riedela, který přednášel „o filmové tvorbě a vzniku filmu v Holandsku“.

22. května 1936 pořádal spolek v Masarykově vyšší škole lidové členský večer, jehož součástí byl referát „o filmu ve službách přírodních věd“.

24. prosince 1936 pořádal spolek členský večer, jehož součástí byl referát *Kino a film co kulturní činitelé naší doby*.

Ze záznamů Policejního ředitelství v Brně z roku 1936 vyplývá, že příslušné orgány odhalily kontinuitu mezi činností spolku Ars a činností spolku Levá fronta. Vládní rada a policejní ředitel Kráčmar vyzývá k podání trestního oznámení

²³ Informace obsažené v této příloze jsem čerpala převážně z MZA, fond Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky), kart. 2675/čj. 72940.

96

Kino »Stadion« Kounicova
uvádí v neděli dne 26. prosince 1937

kulturní krátké filmy

Bude předvedeno 5 mistrovských, krátkých filmových prací

starší i nové produkce!

- Film PANNY OSTROVA BALI jest 5 dílný, proto začátek přesně v **10.30** dopol.

Shlédnete filmy:

- Touha ● režie Eisenstein.
- Pražské Ghetto ● režie Vávra.
- Panny ostrova Bali ● režie Dickason.
- Džigitovka ● sovětský žurnál.
- Rožmary podzimu ● režie Hackenschmied.
- Podivuhodný palác ● mistr. dílo sov. cameramanů.

**SNÍŽENÉ CENY MÍST 2.50-5 Kč • PŘEDPRODEJ U Fy BARVIČ
A NOVOTNÝ, ČESKÁ, TEL. 11.412 • Zajištěte si lístky v předprodeji!**

Fotografie a film patří ke kultuře!

Kulturní člověk fotografuje!
DARUJTE dárky od firmy: **Foto Petrůj**

Brno, Česká 31 • Telefon číslo 10.361

Tiskl O. Bejnář, Brno, Cejl 113.

96

Pozvánka na promítání filmů, které bylo pořádáno roku 1937 spolkem Ars

na činitele spolku z toho důvodu, že v prosinci roku 1935 neoznámili včas schůzi, a doporučuje spolek sledovat.

9. prosince 1937 pořádal spolek členský večer v čítárně Mensa academica v Brně (ulice Dr. B. Macků) s přednáškou Gustava Riedla „20 let sovětského filmu“.

V archivních materiálech spolku Ars se objevuje také letáček, který zve na filmové představení v kině Stadion. Podle letáčku proběhlo představení v neděli 26. prosince 1937 v 10.30. Promítнутy byly tyto filmy:

SENTIMENTÁLNÍ ROMANCE (TOUHA) – režie Grigorij Alexandrov a Sergej Michajlovič Ejzenštejn

PRAŽSKÉ GHETTO – režie Otakar Vávra

PANNY OSTROVA BALI – režie Dickason

DŽIGITOVKA – označeno jako sovětský žurnál

ROZMARY PODZIMU – režie Alexander Hackenschmied

PODIVUHODNÝ PALÁC – označeno jako mistrovské dílo sovětských kameramanů

Ve vedení spolku dále nedochází k větším změnám, předsedou spolku zůstává až do zastavení činnosti spolku Jaroslav Král. Spolek byl zastaven 28. prosince 1938 policejním ředitelstvím, které shledalo spolek opět politickým. Jako důvod k zastavení spolku uvádí policejní ředitelství především komunistické zaměření jednotlivých funkcionářů. Uvádí, že je pochopitelné, že do výboru spolku byli zvoleni lidé, o kterých je známo, že nejsou nijak politicky činní, čímž měla být kryta politická orientace spolku. Ve skutečnosti jsou však dle policejního ředitelství předseda Jaroslav Král a také členové spolku Gustav Riedel a Heinz Stránský známí jako horliví leví intelektuálové a propagátoři komunistické strany. K zastavení spolku také přispělo bývalé členství jednotlivých funkcionářů v Levé frontě – policejní ředitelství toto členství zjistilo u Františka Kliky, Aleše Podhorského, Jaroslava Krále a Františka Hrazdila. Členům Arsu také přitížilo podepsání některých protestů, např. protestu proti způsobu řešení hospodářské krize u Frývaldova (Aleš Podhorský, Jaroslav Král). Jaroslav Král podepsal i projev solidarity pracující inteligence se stávkujícími horníky při vypuknutí stávk v rosicko-oslavanském revíru v roce 1932 a také výzvu k boji proti fašismu uveřejněnou v komunistickém časopise *Slovácko* v březnu roku 1933. K zastavení spolku přispělo také jeho členství ve Spolku přátel sovětského Ruska. Při zastavení spolku měly být spolkový majetek a spolkové listiny vydány zástupcům úřadu, a tak došlo opět k domovním prohlídkám.

Mgr. Iva Gajdošíková (1979)

Absolventka českého jazyka a literatury a teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Nyní působí jako lektorka českého jazyka v bytových střediscích Ministerstva vnitra České republiky.

(chesed@post.cz)

Citovaná sekundární literatura:

- BÍLEK, Jaroslav (1964): *Historie Brněnského Devětsilu – svazu pro propagandu a tvorbu novodobé činné kultury*. Brno: FF J. E. Purkyně.
- HAGENER, Malte (2003): Sítě umění, filmová avantgarda a nástup zvuku. *Iluminace*, 15, č. 2, s. 35–47.
- HEPNER, IVO (1959): *Filmová censura*. Praha: Ediční sbor československého filmu.
- KŇÁVA, Petr (2000): *Jan Calábek*. Brno: Akademické nakladatelství Cerm s. r. o.
- ZEMAN, Pavel (1999): Stát a filmová propaganda ve třicátých letech. *Iluminace* 11, č. 1, s. 85–88.

Prameny:

- BROŽ, Jaroslav (1948–49): René Clair francouzského filmu líc a rub. *Blok* 3, s. 171–174.
- CLEMENTIS, Vlado (1930): Dva nové sovětské filmy. *Index* 2, č. 2, s. 9.
- ČERNÍK, Artuš (1924): Osvěta, literatura, umění. Interview s architektem p. van Doesburgem. *Rovnost* 40, č. 296 (28. října), s. 3.
- Dělnická rovnost* [DR] 5. prosince 1931, s. 3.
- DENK, Petr (1930): Nové sovětské filmy. *Index* 2, č. 2, s. 37–39.
- DVOŘÁČEK, Jaroslav (1948–49): Perspektivy československého filmu. *Blok* 3, s. 161.
- EJZENŠTEJN, Michajlovič Sergej (1946–47): Dramaturgie filmu. *Blok* 1, č. 9–10, s. 275–279.
- FEREBAUER, Radovan (1948–49): Mezinárodní filmový festival 1949 v Mariánských Lázních. *Blok* 3, s. 326.
- HALUZA, Ctibor (1926a): Film. Tři veselohry. *Rovnost* 42, č. 210 (1. srpna), s. 6–7.
- HALUZA, Ctibor (1926b): Film. Žena, která lhala. *Rovnost* 42, č. 213 (4. srpna), s. 4–5.
- HALUZA, Ctibor (1926c): Film. Polosvět. *Rovnost* 42, č. 221 (12. srpna), s. 7.
- HALUZA, Ctibor (1926d): Film. Libánky na zkoušku. *Rovnost* 42, č. 242 (2. září), s. 6.
- HALUZA, Ctibor (1926e): Film. Mr. Fairbanks a Miss Pickford. *Rovnost* 42, č. 207 (29. září), s. 6.
- HALUZA, Ctibor (1926f): Film. Trochu okolo Potěmkina. *Rovnost* 42, č. 291 (21. září), s. 6.
- HALUZA, Ctibor (1926g): [text bez názvu in] *Rovnost* 7. srpna 1926, s. 5.
- HALUZA, Ctibor (1928a): Film. Sovětské filmy – dobré filmy. *Rovnost* 44, č. 289 (18. října), s. 6.
- HALUZA, Ctibor (1928b): Film. Nové sovětské filmy. *Rovnost* 44, č. 128 (8. května), s. 3.
- HALUZA, Ctibor (1928c): Film. Mé filmy nenáleží světu snobů, nýbrž lidu. *Rovnost* 44, č. 102 (12. dubna), s. 6.
- HALUZA, Ctibor (1928d): Chaplinův Cirkus. *Rovnost* 44, č. 107 (17. dubna), s. 4.
- HALUZA, Ctibor (1928e): Film. Bitva u Falklandských ostrovů. *Rovnost* 44, č. 157 (7. června), s. 6.
- JEŽEK, Svatopluk (1930): Proti zvukovému filmu – pro film! Za očistu filmu. *Index* 2, č. 6, s. 43–44.
- JEŽEK, Svatopluk (1931): Avantgardní filmy v Brně. *Lidové noviny* 39, č. 79 (13. února), s. 10.
- K zákaz sovětského filmu „Kňaz Potěmkín“ württemberskou vládou. *Rovnost*, 10. června 1926, s. 5.
- KALIVODA, František (1931–32): Film. O avantgardním filmu. *Středisko* 2, č. 3, s. 78–80.
- KALIVODA, František (1933): Potlesk policejně zakázán! *Index* 5, č. 4.
- KALIVODA, František (1934): Resumé ankety o filmové censuře. *Index* 6, č. 12, s. 135–137.
- LISTOPAD, František (1946–47): Revoluce a evoluce našeho nového filmu. *Blok* 1, č. 9–10, s. 324.
- LUEDECKE, Heinz (1931): Symfonie Donbasu. *Index* 3, č. 7, s. 80–81.
- RÁDL, Otto (1932): Camera obscura. *Přítomnost* 9, č. 23, s. 363–6; č. 24, s. 380–2; č. 25, s. 390–4; č. 26, s. 411–4; č. 27, s. 428–30; č. 31, s. 488–492; č. 35, s. 556–560; č. 37, s. 588–592; č. 39, s. 621–4.
- Rovnost* [R] 22. října 1924, s. 4; 11. března 1925, s. 4; 26. března 1926, s. 1.
- SADOU, Georges (1946–47): Kinematografie a společnost. *Blok* 1, č. 9–10, s. 271–273.

- STEKLÝ, Karel (1946–47): Film sociální a socialistický. *Blok* 1, č. 9–10, s. 322.
- TEIGE, Karel (1923–24): Estetika filmu a kinografie. *Host* 3, s. 143–152.
- TEIGE, Karel (1924–25): Umění sovětského Ruska. *Host* 4, s. 34–46.
- Ústavní soud rakouský zrušuje zákaz ruských filmů. *Rovnost* 2. června 1926, s. 6.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1924–1925): K sociologii filmu. *Pásmo* 1, č. 5–6, s. 4.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1926): Denní zprávy. Nový Potěmkin. *Rovnost* 42, č. 292 (22. října), s. 3.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1931): Potlesk zakázán. *Index* 3, č. 11–12, s. 116–117.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1937): Z mládí brněnské kulturní levice. *Index* 9, č. 10, s. 110–112.
- VALENTA, Eduard (1931): Avantgardní filmy. *Lidové noviny* 39, č. 571 (14. listopadu), s. 10.
- Vyšetřete duševní stav brněnského censora. *Rovnost* 15. února 1927, s. 1.

Archivní prameny:

- Moravský zemský archiv, Fond Policejní ředitelství Brno (B 26 spolky, I. část – České spolky, 1851–1958):
- Ars, klub pro moderní umění a vědu, kart. 2675/čj. 72940
- Brněnský Devětsil, svaz pro propagaci novodobé činné kultury, se sídlem v Brně, kart. 2545/sg. 1411
- Československá společnost pro vědeckou kinematografii, odb. v Brně, se sídlem v Brně, kart. 3233/čj. 613/51
- Levá fronta, kart. 2549/sg. 1697

Filmografie:

Aesopovy bajky

Afganistan – srdce Asie (Serdce Asii; Vladimír Jerofejev, 1929)

Arsenal (Arsenal; Alexandr Petrovič Dovženko, 1929)

Bahno Petrohradu (Katka bumažnyj ranět; Fridrich Ermler, Eduard Ioganson, 1926)

Bezúčelná procházka (Alexander Hackenschmied, 1930)

Bitva u falklandských ostrovů

Boje o život (Bitvy žizni; Vladimír Korolevič, 1932)

Bouře nad Asií (Potomok Čingis-chanu; Vsevolod Pudovkin, 1928)

Burleska (Jan Kučera, 1932)

Cirkus (The Circus; Charles Chaplin, 1928)

Černá – šedá – bílá (Lichtspiel: Schwarz-Weiß-Grau; László Moholy-Nagy, 1930)

Číšník z Alhambry (Čelovek iz restorana; Jakov Protazanov, 1927)

Deset dní, které otráslý světem (Okt'abr; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1927)

Děvčata v uniformě (Mädchen in un Uniform; Leontine Saganová a Carl Froelich, 1931)

Dobývání nafty v Rusku (1930)

Džigitovka

El Jemen (El-Jemen; Vladimír Šnejdřev, 1929)

Friho novomanželem (Seven changes; Buster Keaton, 1923)

Friho kapitánem (The navigator; Buster Keaton, 1924)

Friho u Indiánů (The paleface; Buster Keaton a Eddie Cline, 1921)

Generální linie (Staroje i novoje; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1929)

- Hrdina Alim* (V. Tanin)
Jaro (Vesnoj; Michail Kaufman, 1929)
Jen hodiny (Rien que les heures; Alberto Cavalcanti, 1926)
Konec Petrohradu (Koněc Sankt – Petěrburga; Vsevolvod Pudovkin, 1927)
Křižník Potěmkin (Broněnosec Poťomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925)
Libánky na zkoušku (Wine of Youth; King Vidor, 1924)
Lidský arzenál (Prividěnije, kotoroje ně vozvraščajetsja; Avram Matvějevič Room, 1929)
Marseille (Marseille vieux port; László Moholy-Nagy, 1929)
Matka (Mať; Vsevolvod Pudovkin, 1926)
Melodie světa (Melodie der Welt; Walter Ruttmann, 1929)
Modrý express (Goluboj ekspress; Ilja Zacharovič Trauberg, 1929)
Montparnasse (Eugen Deslaw, 1929)
Muž s kinoaparátom (Čelovek s kinoaparatom; Dziga Vertov, 1929)
Na Pražském hradě (Alexander Hackenschmied, 1931)
Nový Babylon (Novyj Vavilon; Grigorij Kozincev, Leonid Trauberg, 1929)
Panny ostrova Bali (Virgins of Bali; Dean H. Dickason, 1932)
Pětiletka (Plan velikich rabot; Avram Matvějevič Room, 1930)
Po horách a ledovcích Kavkazu
Po horách, po dolách (Karel Plicka, 1929)
Po zákonu (Po zakonu; Lev Kulešov, 1926)
Podivuhodný palác
Polosvět
Poslední carův poddaný (Oblomok imperii; Fridrich Ermler, 1929)
Pražské ghetto (Otakar Vávra, další filmografické údaje neidentifikovány, půjde zřejmě o snímek *Žijeme v Praze*)
Řád bílého orla (Belyj Orjol; Jakov Protazanov, 1928)
Rozmary podzimu (Alexander Hackenschmied, další filmografické údaje neidentifikovány, půjde zřejmě o snímek *Listopad*)
Rytmy světla (Light Rhythms; Oswell Blakeston, 1931)
Sentimentální romance (La Romance sentimentale; Grigorij Alexandrov, Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1930)
Světlo proniká tmou (Otakar Vávra, František Pilát, 1930)
Symfonie Donbasu (Simfonija Donbasa; Dziga Vertov, 1930)
Tančící dřeva
Tančící linie (Studie nr. 7; Oskar Fischinger, 1930)
Turksib (Viktor Turin, 1929)
Útěk do Yeda (Džudžiro; Teinosuke Kinugasa, 1928)
Země (Zemlja; Alexandr Petrovič Dovženko, 1930)
Zlato v písku
Žena, která lhala (The Woman Who Lied; Lucius Henderson, 1915)
Živá mrtvola (Živoj Trup; Fjodor Ocep, 1929)
Žlutá knížka (Zemlja v plenu; Fjodor Ocep, 1928)

AVANT-GARDE AS A MEANS OF CRITIQUE, ACTION AND POLITICS

Manifestations and Impact of the Political Orientation of the Brno Avant-Garde

Iva Gajdošíková

The article describes the political orientation of the avant-garde and how this orientation influenced its conception of film. It pursues the avant-garde's call for politically orientated film production which becomes more uncompromising in time. The critics of the 1920s esteemed highly the Soviet films, perceived in particular contrast to the American films (group x individual, activity x passivity, progressiveness x bourgeois values). This emphasis on the collective nature of film persisted in the 1930s, as can be seen in the texts of the *Index* journal. The call for politically orientated film becomes more uncompromising in the 1940s.

The political orientation manifests itself not only through publication activities, but also in the sector of exhibition (screening the films). The Soviet film was part and parcel of the screening of avant-garde films, which contributed to their prohibition. The political orientation of the Brno avant-garde not only dramatically motivated the activities of its members, but also activated the external pressure and restriction politics on the part of the state administration.