

Střihová skladba ve filmech české avantgardy třicátých let 20. století

Bc. Libor Nemeškal

Diplomová práce
2011



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav animace a audiovize
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Libor NEMEŠKAL**
Osobní číslo: **K09325**
Studijní program: **N 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Střih a zvuk**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Stříhová skladba ve filmech české avantgardy 30. let
20. století

2. Praktická část:
Hraný film, délka minimálně 20 min., střih

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 30 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část:

Audiovizuální výstup předložte na 3 ks DVD ve formátu DVD-video a 1 ks MiniDV (řádně popsané)

Součástí celé práce bude vyplněné a předané formuláře OSA, NFA, Prohlášení autora diplomové práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

Anděl Jaroslav, Alexander Hackenschmied, Torst 2000.

Epstein Jean: Poetika obrazů, Herrmann, 1997.

Hradská Viktoria: Česká avantgarda a film, Čs. filmový ústav 1976.

Janoušek Ivo: Slovníček pojmů elektronického a multimediálního umění, NTM 1994.

Kracauer Sigfried: Teorie filmu, SPN 1968.

Král Petr: Karel Teige a film, Filmový ústav 1966.

Navrátil Antonín: Cesty k pravdě či lži, AMU 2002.

Pešánek Zdeněk: Kinetismus, Česká grafická unie A.S., 1941.

Sborník textů: Experimentální film, 26. ? 29. LFŠ, Uherské Hradiště

Ulver Stanislav: Západní filmová avantgarda, Čs. Filmový ústav 1991.

Hradská Viktoria, Česká avantgarda a film. ČSFÚ 1976.

Josef Valušiak, Základy stříhové skladby. FAMU.

Vedoucí diplomové práce:

doc. Mgr. Ludovít Labík, ArtD.

Ústav animace a audiovize

Datum zadání diplomové práce:

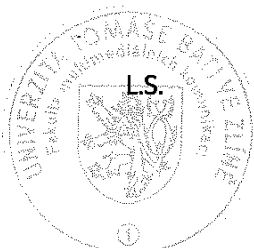
31. ledna 2011

Termín odevzdání diplomové práce:

12. května 2011

Ve Zlíně dne 31. ledna 2011

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



Ing. Eva Šviráková, Ph.D.
ředitelka ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ...3.2.2011.....

Libor Nemeškal
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělků jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělků dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Diplomová práce se zabývá analýzou stříhové skladby v dílech české filmové avantgardy třicátých let 20. století. Do této skupiny bývají řazeny především krátkometrážní počiny Alexandra Hackenschmieda, Otakara Vávry, Jana Kučery, Čeňka Zahradníčka, Karla a Ireny Dodalových, Jiřího Lehovce a dalších, jejichž tvorba formálně odkazuje a navazuje na evropská avantgardní hnutí let dvacátých, zejména na městské symfonie, impresionismus a montážní školu. Z pohledu tématu i formy tyto filmy v první řadě reflektují vzestup moderny, čímž do jisté míry naplňují Jacquesem Aumontem definované paradigma "proměnlivého oka".¹ Formální a tematická analýza snímků je vedle informací ze sekundární odborné literatury doplněna i o poznatky z některých dobových teoretických textů či od tvůrců samotných.

Klíčová slova: film, avantgarda, stříhová skladba.

ABSTRACT

The focus of this diploma thesis is the analysis of the Editing of Czech Avant-garde Films in the 1930s. The analyzed group of works includes short films by Alexander Hackenschmied, Otakar Vávra, Jan Kučera, Čeňk Zahradníček, Karel and Irena Dodal, Jiří Lehovec and others. Their work formally references and continues the European Avant-garde movements of the 1920s, most notably the City Symphony genre, Impressionism and the Soviet Montage Theory School. Both thematically and formally, the analyzed works primarily reflect the rise of modernity, which to a certain extent conforms to Jacques Aumont's paradigm of the "Interminable Eye".² Apart from secondary sources, information from selected contemporary theoretical treatises and from the authors themselves was also used in the formal and thematic analyses of the examined films.

Keywords: film, avant-garde, film editing, montage.

¹ AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005. Srov. AUMONT, Jacques. Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Sestavil Petr Szczepanik. Praha: Hermann a synové, 2004. s. 167–189.

² AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005. Srov. AUMONT, Jacques. Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Sestavil Petr Szczepanik. Praha: Hermann a synové, 2004. s. 167–189.

Děkuji vedoucímu diplomové práce doc. Mgr. Ľudovítu Labíkovi, ArtD., za jeho osobní čas a konstruktivní připomínky. Rovněž bych chtěl poděkovat doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za konzultaci výchozích písemných pramenů, doc. Mgr. Juraji Fandlimu za poskytnutí archivních snímků vyrobených ve Zlíně, PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., a Bc. Richardu Henzlerovi za pomoc při lokalizaci některých pramenů a za oskenování písemností ze soukromých archivů, PhDr. Mgr. Adéle Holmanové za konzultaci textu, Bc. Johaně Breburdové za jazykové korekce, Bc. Kristíně Hajnikové za anglický překlad, MUDr. Evě Nemeškalové a Ing. Vladimíru Nemeškalovi za podporu a v neposlední řadě i pracovníkům oddělení filmových archiválií Národního filmového archivu, knihovny Národního filmového archivu a knihovny Katedry filmových studií UK v Praze za jejich ochotu při zapůjčování tištěných i audiovizuálních materiálů.

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a elektronická verze nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD.....	8
I TEORETICKÁ ČÁST	12
I. 1. Vymezení základních termínů.....	13
I. 2. Evropská avantgardní hnutí dvacátých let a jejich vliv na kinematografii.	16
I. 2. Úroveň českých filmů na počátku třicátých let a pokusy o její zvýšení.....	20
I. 4. Semiavantgardní filmová tvorba třicátých let.....	23
I. 5. Česká filmová avantgarda třicátých let.....	28
II ANALYTICKÁ ČÁST.....	34
II. 1. Obecné tendence české avantgardní stříhové skladby.	35
II. 2. Městské symfonie.	37
II. 2. 2. Městské symfonie – obrazová příloha.	45
II. 3. Avantgardní symbolistické filmy.	48
II. 3. 2. Avantgardní symbolistické filmy – obrazová příloha.....	57
II. 4. Optofonetické experimenty.....	60
II. 4. 2. Optofonetické experimenty – obrazová příloha.	68
II. 5. Avantgardní tendence v reklamní a propagační tvorbě.....	71
II. 5. 2. Avantgardní tendence v reklamní a propagační tvorbě – obr. příloha.....	76
ZÁVĚR.....	79
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH PRAMENŮ.....	82
SEZNAM FILMŮ.	89
JMENNÝ SEZNAM.	95
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	102
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.	103

ÚVOD.

„Moderní duch jest duchem konstrukce. Je duchem moudrosti. Ale je zdravé přimísiti zrnko bláznovství do každé moudrosti. Aby šťastné bláznovství mělo cenu a význam, jest nezbytno, aby hrálo svou komedii na pevně založené bázi životní moudrosti. Aby se nezabil japonský ekvilibrista na visuté hrazdě, je třeba, aby hrazda byla solidně upevněná a dobře konstruovaná.“³

Tato dobová charakteristika významného českého kritika a teoretika umění Karla Teigehe, pronesená v souvislosti s filmovou estetikou, odkazuje ke dvěma modernistickým tendencím dvacátých a třicátých let 20. století – konstruktivismu a poetismu. Zatímco konstruktivismus byl v tomto případě chápán jako pracovní metoda s rigorózními zákony, poetismus znamenal svobodnou a neohrazenou životní atmosféru, jež nezná předpisů ani zákazů. Na základě této dialektiky pojmů v podstatě vyrostla česká filmová avantgarda, jejíž těžiště stálo na kombinaci technických aspektů a významové výstavby a jejíž životní poezie vzklíčila na konstruktivním základě a v souhlase s ním. I s ohledem na tuto skutečnost se ve své studii neomezím pouze na v názvu exponovanou analýzu stříhové skladby (konstrukci), ale částečně „zabrousím“ i do širšího kontextu tvůrčích ambicí a uměleckých záměrů (poetiky).

Cílem této studie je pokus o vymezení děl české filmové avantgardy a jejich roztřídění do několika skupin s podobným programovým, formálním či tematickým směřováním. Tato skutečnost by dle mé hypotézy měla umožnit poukázat na některé obecné souvislosti, jež byly do této doby z větší části přehlíženy. V rámci definovaných trendů a bloků můžeme například sledovat vliv konkrétních zahraničních směrů a děl, případný programový, formální, produkční či žánrový vývoj české filmové avantgardy, vzájemné ovlivnění a interakci jednotlivých snímků apod. S využitím analýzy jednotlivých děl v kontextu stanoveného členění bych chtěl přispět ke kontinuitě reflexe a recepce českých avantgardních tendencí a poukázat na jejich možný přesah nejen na poli české hrané tvorby, ale také v zahraničním měřítku.

³ Cit. TEIGE, Karel. Estetika filmu a kinografie. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 158.

Koncepci své teoretické diplomové práce rozdělují na dvě části. V první z nich se po vymezení základní terminologie pokusím ve zkratce poukázat na stav české kinematografie ve dvacátých a třicátých letech. Mimo jiné se zde budu zabývat možnými vlivy ze strany evropských avantgardních směrů, prvními českými avantgardními pokusy ve dvacátých letech i takzvanou semiavantgardní a avantgardní filmovou tvorbou let třicátých. Ve druhé části práce pak s využitím převážně dobových teoretických textů provedu analýzu stříhové skladby vybraných avantgardních filmů, které se pokusím zařadit do vymezených bloků.

Vzhledem k povaze zkoumané látky a dostupnosti pramenů jsem pro psaní práce zvolil metodu analýzy a porovnávání archivních dokumentů, dobového tisku, životopisů, memoárů, analýzu audiovizuálních archivních děl a kompilaci sekundární odborné literatury.

Tématem avantgardních tendencí v české kinematografii se zabývá relativně hojně množství textů. Většinou však zkoumají pouze určitý aspekt či výsek daného období, a tak v zásadě můžeme hovořit o jisté diskontinuitě a nevyváženosti reflexe a recepce těchto tendencí.⁴ Relativně komplexním příspěvkem ke studiu českých avantgardních tendencí ve dvacátých letech je práce Viktorie Hradské *Česká avantgarda a film*, v jejíž druhé části jsou dokonce v reprezentativním výběru publikována jinak těžko dostupná filmová libreta.⁵ Pro studium avantgardní problematiky dvacátých a třicátých let jsem rovněž využil studii Petra Krále *Karel Teige a film*, knihu *Západní filmová avantgarda* Stanislava Ulvera, *Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977)* od Zdeňka Hudce, studii Jaroslava Anděla nazvanou *Alexandr Hackenschmied*, diplomovou práci Václava Petáka *Vztah filmu a fotografie ve 20. století* či text Petra Szczepanika a Jaroslava Anděla *České myšlení o filmu do roku 1950*.⁶ Při psaní práce mi byla rovněž velice nápo-

⁴ Srov.: BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 137.

⁵ HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. 195 s.

⁶ KRÁL, Petr; TEIGE, Karel. *Karel Teige a film*. Sestavil Petr Král. Praha: Filmový ústav, 1966. 220 s. ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. 1. vydání. Praha: Český filmový ústav, 1991. 323 s. HUDEC, Zdeněk. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In *Kontext(y) II*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 69–85. ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. 136 s. PETÁK, Václav. *Vztah filmu a fotografie ve 20. století*. Opava, 2006. 84 s. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta. SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 14–70.

mocná stať Michala Breganta nazvaná *Avantgardní tendence v českém filmu*.⁷ V ní se autor jako jeden z mála pokouší propojit české avantgardní úsilí do jednoho kontinuálního celku a nalézt tak nové souvislosti v oblastech, kde pouhé fragmentární historické práce selhávaly. V kontextu zlínské filmové tvorby 30. let jsem nejvíce využil články Petra Szczepanika *Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu*, *Film ve Zlíně* Elmara Klose či knihu Antonína Navrátila *Cesty k pravdě či lži*.⁸ Při hledání širších souvislostí v oblasti české kinematografie a při analýze jejího stavu ve dvacátých a třicátých letech jsem čerpal zejména z textů filmového historika Ivana Klimeše – *Kulturní průmysl a politika: Československé filmové hospodářství v politické krizi třicátých let a Stát a filmová kultura*⁹ – a rovněž ze svazků publikace *Data a fakta čs. kinematografie 1896–1945* Zdeňka Štábly, *Filmového hospodářství* Jiřího Havelky či z kompilační stať Terezy Dvořákové a Jiřího Horníčka nazvané *Kinematografie ve třicátých letech*.¹⁰ Procesem konstituování nového média zvukového filmu v meziválečném Československu se z „multimediální“ perspektivy zabývá velice komplexní soubor případových studií Petra Szczepanika pojmenovaný *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*.¹¹ K teoretickému zaštitění problematiky analýzy střihové skladby mi byly nejvíce nápomocny odborné studie Jana Kučery *Kniha o filmu a Skladba ve filmu a televizi*, skripta Josefa Valušia *Základy střihové skladby*, články Petra Szczepanika *Montáž-obraz-mizanscéna*, *Tušitelství jako smyčka imaginace a narace* Lucie Česálkové, *Ponorná řeka kinematografie* Martina Čiháka či Płazewského publikace *Filmová řeč*.¹² Z pohledu metodologie ve

⁷ BREGANT, Michal. *Avantgardní tendence v českém filmu*. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 137–174.

⁸ SZCZEPANIK, Petr. *Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu*. *Literární noviny*. 8. 6. 2006, č. 23. KLOS, Elmar. *Film ve Zlíně*. *Film a doba 12*, 1966, č. 9, s. 490–493. KLOS, Elmar. *Film ve Zlíně*. *Film a doba 12*, 1966, č. 12, s. 660–661. NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2002. 292 s.

⁹ KLIMEŠ, Ivan. *Stát a filmová kultura*. *Iluminace 11*, 1999, č. 2, s. 125–136. HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. Praha: NFA, 2003. s. 303–383.

¹⁰ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. 800 s. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 4. svazek (1938–1945). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. 450 s. HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1929–1945*. Praha: Čefis, Filmový kurýr, ČFN, 1935–1945. DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie ve třicátých letech*. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000. s. 33–63.

¹¹ SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. 528 s.

¹² KUČERA, Jan. *Skladba ve filmu a v televizi*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československá televize, 1971. 260 s. KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československé filmové nakladatelství,

vztahu ke zvolenému tématu bych rovněž vyzdvihl velice kvalitní, ale těžko dostupnou disertační práci Martina Čiháka nazvanou *Skladebné postupy filmových avantgard*.¹³ Při výčtu stěžejních zdrojů, kterých jsem při psaní své práce využil, nemohu opomenout ani dobové texty filmových teoretiků a kritiků či přímo samotných tvůrců, mezi jinými například Vladislava Vančury, Alexandra Hackenschmieda, Lubomíra Linharta, Emila Františka Buriana, Zdeňka Pešánka, Jana Mukařovského a dalších. Jejich významnou část jsem našel v antologii *Stále kinema*¹⁴, dobových periodikách či samostatných výtiscích. Užitečným inspiračním zdrojem pro mě rovněž bylo osobní setkání s významnými českými filmovými historiky, teoretiky a některými pamětníky, které proběhlo v rámci natáčení autorského dokumentu *Česká filmová avantgarda*¹⁵. Při jeho realizaci jsem měl možnost hovořit o vybraných tématech souvisejících s českou filmovou avantgardou například s Ivanem Klimešem (vztah avantgardní a běžné produkce), Petrem Szczepanikiem (avantgardní tendence v reklamní tvorbě), Michalem Bregantem (avantgardní tendence v české tvorbě obecně), Terezou Czesany Dvořákovou (avantgardní tvorba a protektorát), Jakubem Felcmanem (poetická libreta dvacátých let), Martinem Čihákem (východiska české filmové avantgardy), Zdeňkem Kopkou (avantgardní tendence v amatérské tvorbě), Jiřím Novotným (přesun avantgardistů do zlínského prostředí) či Jiřím Krejčíkem (vliv avantgardních snímků na filmové tvůrce). Díky možnosti digitalizace archivních audiovizuálních děl a ochotě příslušných institucí jsem měl k dispozici přibližně devadesát procent vytyčených filmových pramenů¹⁶, jejichž kompletní seznam uvádím společně s dalšími použitými zdroji a literaturou na konci této práce.

1946. 223 s. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. 143 s. SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16–17. ČESÁLKOVÁ, Lucie. Tušitelství jako smyčka imaginace a narace. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 18–21. ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

¹³ ČIHÁK, Martin. *Skladebné postupy filmových avantgard*. Praha, 2004. Disertační práce. KfV FF UK.

¹⁴ *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008.

¹⁵ *Česká filmová avantgarda* (v realizaci) – R: Libor Nemeškal, P: UTB Zlín, audiovizuální dokument.

¹⁶ Součástí diplomové práce je i DVD s ukázkami jednotlivých audiovizuálních děl.

I. TEORETICKÁ ČÁST

I. 1. Vymezení základních termínů.

Dříve než přistoupím k samotné kompilační části, v níž se budu zabývat aspekty souvisejícími s tématem české filmové avantgardy, pokusím se vymezit základní termíny i období, ve kterém se budu v rámci práce pohybovat.

Pojem „*avantgarda*“ pochází z francouzské vojenské terminologie 18. století (*l'avant-garde*) a původně znamenal vojenský předvoj, předsazenou hlídku, stráž.¹⁷ Později jím začaly být označovány také progresivní politické skupiny a s koncem 19. století rovněž skupiny umělecké. Přestože dle Heleny Polákové není definice umělecké a kulturní avantgardy jednotná, většina teoretiků se ji pokouší vymezit studii o některé konkrétní avantgardě, konfrontací s jiným uměleckým hnutím či s časově odpovídající etapou ve vývoji moderního umění.¹⁸ Alicja Kępińska k tématu uvádí, že se avantgardy často charakterizovaly ve svých manifestech samy: „*Avantgardy především samy zřetelně artikulovaly svá teoretická stanoviska: teorie byla zabudována do organismu každého hnutí jako jeho postulát, jako normativní akt, i tehdy, když hlásala zrušení nebo ústup od veškerých norem.*“¹⁹ Podle Stanislava Ulvera existují přinejmenším dvě hlavní koncepce vnímání avantgardy.²⁰ Autor první z nich Mario de Micheli chápe avantgardu jako skutečnou organizovanou revoltu vycházející z pocitu duchovního dekadentního vykořenění.²¹ Druhá koncepce oproti tomu chápe avantgardu jako etapu postimpresionistického a postsymbolistického vývoje moderního umění, usilující o rozrušení uměleckých tradic, jejíž působnost není nijak časově omezená.²² Přestože se dělení avantgard i jejich přístupů k uměleckým konceptům značně liší, můžeme v zásadě sledovat dvě obecné tendence. Avantgardu směřující k abstraktnímu

¹⁷ Srov. ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 2. HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 5.

¹⁸ POLÁKOVÁ, Helena. *Avantgardní přístup: smrt média v mediální reprezentaci*. Brno, 2009. s. 6. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

¹⁹ KEPÍNSKÁ, Alicja. Sedmdesátá léta – funkce a rozpad pojmu „avantgarda“. In ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 2. HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 263.

²⁰ ULVER, Stanislav. *Filmová avantgarda I* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.famu.cz/docs/Avantgarda_syl.doc>.

²¹ Srov. MICHELI, Mario de. *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha: SNKLU, 1964. DZIAMSKI, Gregorz. Avantgarda a intelektuální trend. In ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 271. HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976.

²² Srov. BENSMAN, Joseph; GERVER, Israel. Art and Mass Society. *Social Problems*, 1958, roč. 6, č. 6.

řádu nahrazujícímu realitu na straně jedné a umělecká hnutí stavící se proti racionalitě na straně druhé.²³

„*Avantgardní film*“ lze kromě výše zmíněných tendencí vnějškově charakterizovat specifickým vztahem k výrazovým prostředkům (např. užití makrodetailů a neobvyklých úhlů pohledu kamery – rakursů, nestandardní frekvence natáčení, optické deformace, využití negativu či zvláštních stříhových postupů), ať už se jedná o jejich zdůraznění nebo naopak jejich potlačení.²⁴ Autoři filmové avantgardy se většinou snaží popírat konvence komerční filmové tvorby a pomocí netradičního užívání filmové techniky zpodobují realitu v často až groteskním zkreslení. V rámci historického členění filmové avantgardy dle Jonase Mekase²⁵ se ve své práci budou pohybovat v období tzv. „první filmové avantgardy“. To zahrnuje evropské avantgardní snímky od samotných počátků do roku 1947, kdy Hans Richter dokončil svůj film *Sny na prodej*.

Přestože se první filmové avantgardní tendence v českém prostředí objevovaly již ve dvacátých letech 20. století, především v podobě nerealizovaných literárních scénářů a ojedinělých kinematografických pokusů, o tzv. „české filmové avantgardě“ aplikované do praxe můžeme v zásadě hovořit až od počátku let třicátých. V této době vznikla celá řada převážně krátkometrážních snímků, zcela zřetelně vykazujících znaky avantgardního směřování i odkazy na další evropská hnutí. Dle Michala Breganta je však pojem „česká filmová avantgarda“ poznamenán zavádějící přibližností.²⁶ Vzhledem ke zřejmému disparátnímu vztahu mezi českými avantgardistickými postuláty a reálnou filmovou výrobou ve dvacátých letech, skromnému počtu pokusů v avantgardní filmové tvorbě v následující dekádě a jakémusi smíření v tzv. semiavantgardní tvorbě hovoří Bregant spíše o „avantgardních tendencích v českém filmu“.²⁷ Avšak vzhledem k tomu, že mi

²³ Například Mario de Micheli avantgardu dělí na racionální (futurismus, konstruktivismus, abstrakce) a iracionální (expresionismus, dada, surrealismus). MICHELI, Mario de. *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha: SNKLÚ, 1964.

²⁴ ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. Praha: Český filmový ústav, 1991. s. 140.

²⁵ Jonas Mekas člení filmovou avantgardu na tři historická období: první filmovou avantgardu (evropské avantgardní filmy do roku 1947), druhou filmovou avantgardu (americké předundergroundové filmy do roku 1956) a třetí filmovou avantgardu (následující převážně americká filmová tvorba). ULVER, Stanislav. *Filmová avantgarda I* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.famu.cz/docs/Avantgarda_syl.doc>. KUNEŠ, Aleš. Jonas Mekas: Básník „reality dokumentu“. *Ateliér*, 1999, č. 6, s. 7.

²⁶ Srov.: BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 137.

²⁷ Srov.: BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 137–140.

terminologické pojmenování „česká filmová avantgarda“ slouží především k označení pokusu o soustavnost a programovost v české filmové krátkometrážní avantgardní tvorbě třicátých let, budu jej v tomto kontextu využívat i nadále.

V rámci vymezení základních pojmů této práce se pozastavím i nad složeným termínem „*stříhová skladba*“. Ten by měl označovat zejména tvůrčí spojování záběrů, poskytující nové významy a pocity. Zatímco americký termín „střih“ (*cut, edit*) poukazuje na proces zkracování, při němž je odstraněn nežádoucí materiál, pro sestavování záběrů v evropské kinematografii je většinou výstižnější slovo „montáž“. Dle J. Aumonta je evropská montáž „*už od německých expresionistů a Ejzenštejna ve 20. letech charakterizována procesem syntézy: film je chápán jako vybudovaný, spíše než sestříhaný.*“²⁸ V profesionálním slangu však dle Josefa Valušiaka často bývá označován termínem „montáž“ i sled různých, vzájemně nenavazujících a někdy i obsahově odlišných záběrů, jejichž sumou označíme nějaký obecný jev, pojem nebo pocit.²⁹ Z toho důvodu se i vzhledem k charakteru práce budu držet v současnosti již zavedeného termínu „stříhová skladba“.

²⁸ Cit.: AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005.

²⁹ VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. s. 9.

I. 2. Evropská avantgardní hnutí dvacátých let a jejich vliv na českou kinematografii.

Během první světové války se nadvláda nad světovými trhy ujal hollywoodský filmový průmysl. Od počátku dvacátých let pak můžeme sledovat rozmanité pokusy evropské kinematografie se s tímto výsadním americkým postavením vypořádat.³⁰ K naplnění tohoto cíle bylo v té době hojně využíváno zejména dvou prostředků: napodobování hollywoodské produkce či vytváření určité její alternativy. Zatímco první z těchto cest se ukázala být vesměs neúspěšnou, jelikož malé evropské společnosti nedokázaly vytvořit dostatečné podmínky pro natáčení vysokorozpočtových filmů, druhý způsob přinesl již na počátku desetiletí umělecké úspěchy. V průběhu dvacátých let se tak v některých evropských zemích utvořila programová hnutí, která se zajímala o film především jako o umění, ne jako o prostředek zisku. Jako hlavní filmové avantgardní směry dvacátých let bývají označovány hnutí absolutního filmu (Německo – Walter Ruttmann, Hans Richter, Oskar Fischinger) a tzv. *cinéma pur* (koncepte čistého filmu, Francie – Henri Chomette, Fernand Léger).³¹ Mezi další směry s jistými avantgardními tendencemi či odkazy můžeme počítat i například městské symfonie (Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti, Jean Vigo), expresionismus (Německo – Robert Wiene, Fritz Lang...), impresionismus (Francie – Louis Delluc, Jean Renoir, Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance...) či montážní školu (Sovětský svaz – Dziga Vertov, Lev Kulešov, Sergej Ejzenštejn, Alexander Dovženko, Vsevolod Pudovkin...).³² Tato hnutí již na film nehleděla pouze jako na prostředek zábavy či obchodu, ale začínala v něm objevovat i jeho uměleckou stránku, na níž měla mít vždy určitý podíl i kvalita řemeslného zpracování. Autoři filmové avantgardy většinou radikálně popírali tehdejší konvence komerční filmové tvorby a objevným užíváním filmovací techniky zpodobovali realitu často až v groteskním či fantaskním zkreslení.

³⁰ Srov. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 90–250. HORNÍČEK, Jiří. *Francouzská meziválečná avantgarda* [online]. 2008 [cit. 2010-12-31]. Národní filmový archiv. Dostupné z WWW: <<http://www.nfa.cz/francouzaska-mezivalecna-avantgarda.html>>.

³¹ Srov. ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13. ČIHÁK, Martin. *Skladebné postupy filmových avantgard*. Praha, 2004. Disertační práce. KfV FF UK.

³² Ruské filmy dvacátých a počátku třicátých let, stejně jako některé filmy z období němého francouzského filmu či německého expresionismu bývají některými teoretiky označovány termínem semiavantgarda (filmy vzniklé jako část oficiální produkce). Srov.: ULVER, Stanislav. *Filmová avantgarda I* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.famu.cz/docs/Avantgarda_syl.doc>.

Již od dvacátých let máme možnost sledovat pokusy českého prostředí nechat se těmito progresivními kinematografickými směry ovlivnit. Zejména někteří čeští intelektuálové se snažili na tyto vlivné směry poukázat, inspirovat se jimi a do určité míry na ně i navázat. Dle Viktorie Hradské reagovali čeští umělci především na tři druhy podnětů reprezentovaných ve schematickém zjednodušení francouzskou, německou a ruskou filmovou školou, z nichž převzali základní znaky svého nového estetického systému – fotogenii, kompozici a dokumentárnost.³³ Nejznámějším a neaktivnějším zprostředkovatelem avantgardních myšlenek pro české prostředí se stal Karel Teige.³⁴ Ten se po počáteční adoraci amerického filmu (především *slapsticku*) jako předobrazu proletářského umění budoucnosti zaměřil po setkání s teorií Louise Delluca³⁵ na film francouzský. V polovině dvacátých let pak Teige v souvislosti s cestou do Sovětského svazu objevil pro sebe i pro českou kulturu sovětskou filmovou avantgardu. Z jejích děl byly u nás již od poloviny dvacátých let promítány filmy především Sergeje Ejzenštejna či Alexandra Dovženka.³⁶ Zřejmě nejmenší vliv z významných evropských avantgardních hnutí této doby u nás dle mého názoru zanechal německý filmový expresionismus, který byl například Teigem odmítán z důvodu teatrálnosti, malířskosti, zkrátka přílišné „umělosti“.³⁷

Jedním z prvních skupinových hnutí, která se snažila o obrodu české kinematografie, byl tzv. Klub za nový film.³⁸ Tento klub vznikl ve dvacátých letech za iniciativní účasti některých členů Devětsilu, jehož byl ve své podstatě třetí odnoží (po architektonické a divadelní sekci). Na jeho práci se vedle Karla Teigeho či Vítězslava Nezvala aktivně podíleli i někteří z tehdy začínajících filmových kritiků – Jan Kučera, Karel Strass, Ctibor Haluza, Lubomír Linhart a další.

³³ HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 35.

³⁴ Srov. KRÁL, Petr; TEIGE, Karel. *Karel Teige a film*. Sestavil Petr Král. Praha: Filmový ústav, 1966.

³⁵ Dellucova kniha nazvaná *Fotogenie*, pro niž byl směrodatný stejnojmenný fenomén, na Teigeho mocně zapůsobila. Ten ji pak dále zprostředkoval české inteligenci – např. E. F. Burianovi, Vítězslavu Nezvalovi či Jiřímu Voskovci.

³⁶ Řada sovětských snímků s výrazným ideologickým nábojem však byla cenzurou zakázána, například *Matka* režiséra Vsevolody Pudovkina. Tyto cenzurní zásahy vyvolaly odpor značné části české kulturní obce, proti vystoupili např. Josef Kopta, Karel Čapek, Egon Hostovský, Jaroslav Ježek, Milena Jesenská či Zdeněk Štěpánek. BABKA, Lukáš; ROUBAL, Petr. *Encyklopedie českých dějin* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Československo-sovětské vztahy. Dostupné z WWW: <<http://www.akademickyrepozitar.cz/cz/repozitar/ceskoslovensko-sovetske-vztahy.pdf>>.

³⁷ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 141.

³⁸ Srov.: FIALA, Miloš. Tradice a východiska. *Film a doba* 15, 1969, č. 9, s. 487.

Ve zvláštním čísle časopisu *Český filmový svět* pak byl zformulován konkrétní cíl klubu „vymanit český film z jeho tehdejší nízké úrovně.“³⁹

Skupina autorů z okruhu Devětsilu tedy sice prozrazovala svůj zájem o film psaním poetistických libret, avšak ta nemohla být z mnoha důvodů realizována.⁴⁰ Česká filmová produkce dvacátých let totiž jevila takové známky provinciality a konformnosti, že zde o nějakých avantgardních tendencích nemohla být téměř ani řeč.⁴¹ Reakce oficiálních českých filmařů na avantgardu byla ve dvacátých letech veskrze záporná. Například Jan Kučera v roce 1931 uvedl: „Naše filmové kruhy pohlížely vždy na avantgardu jako na dětinské blouznění několika výstředníků.“⁴² Dokonce i někteří umělci, kteří byli nespokojeni s tehdejšími stavem kinematografie, pokládali české pokusy o psaní avantgardních filmových básní a libret za nevýznamné a diletantní.⁴³

Při dostatečném uvolnění kritérií avantgardního experimentu bychom dle Breganta v české kinematografii dvacátých let mohli najít snad jen dva tituly hodné zaznamenání pro filmovou avantgardu – snímky *Praha, město sta věží* (1928, R: Josef Hesoun) a *Praha v záři světla* (1928, R: Svatopluk Innemann). Oba tyto dokumenty, které vznikly pod hlavičkou firmy Elektajournal a pod které se kameramansky podepsal Václav Vích, je možné začlenit do vlny velkoměstských avantgardních filmů, tzv. městských symfonií. Někteří historici počítají mezi české avantgardní filmy dvacátých let ještě hraný snímek *Mlynář a jeho dítě* (1928) režisérky Zet Molas. Tato velká avantgardní nadšenkyně se inspirovala především francouzským impresionistickým filmem: „Hodnoty viděných okamžiků v pohybu, v nových polohách, které oko zachycuje jen jako momenty podvědomě a jež může film realizovati a dáti jim překvapující a rozhodující váhu filmového vyjadřování. V tom tkví přitažlivost moderních evropských filmů (avantgardních), jejichž kompozice nepočítá s obvyklými ději.“⁴⁴ Autorčino použití avantgardních motivů a formálních prvků ve snímku *Mlynář a jeho dítě* však většinou vytváří krajně neorganická

³⁹ Cit.: LINHART, Lubomír. Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 125.

⁴⁰ Více k problematice filmových libret: HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha, 1978.

⁴¹ DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 33.

⁴² Cit. KUČERA, Jan. Filmová dramaturgie. *Přítomnost* 8, 18. 2. 1931, č. 7, s. 106.

⁴³ MOLAS, Zet. Devětsil ve filmu. *Český filmový svět* 3, 1925, č. 10–11, s. 15. In HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 70.

⁴⁴ MOLAS, Zet. Vývoj soudobého evropského filmu. *Český filmový svět* 4, 15. 1. 1927, č. 5, s. 3. Cit. dle HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 33.

spojení a látka sama je navíc pojednána v podstatě tradičně, bez patřičného nadhledu.⁴⁵

I přes výše uvedené pokusy a jisté umělecky progresivní prvky v běžné hrané produkci⁴⁶ jsme nuceni konstatovat, že avantgardní tendence byly u nás ještě v druhé půli dvacátých let z hlediska praktické filmové tvorby takřka nepodstatné. Jednotlivé snahy a tendence totiž nebyly až na zmíněné výjimky propojeny s filmovou výrobou, a tak zůstávaly veskrze v rovině teoretické a literární. I přes tento fakt však dle Teigeho nebyl jejich smysl zcela zanedbatelný a svůj úkol v zásadě splnily: „*A přece tyto filmové návrhy, velmi primitivní a začátečnické, měly své oprávnění a mohly mít účinné poslání: bylo v nich anticipováno lecos z toho, co se rozvílo v čarodějné květy filmové magie v časově pozdějších filmech Man Rayových, ... René Clairových ..., Hans Richterových či Legerových a Ruttmannových.*“⁴⁷

⁴⁵ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 148.

⁴⁶ Jedná se především o filmy *Batalion* (1927, R: Přemysl Pražský), *Erotikon* (1929, R: Gustav Machatý), *Takový je život* (1929, R: Karl Junghans) či *Tonka Šibenice* (1929, R: Přemysl Pražský).

⁴⁷ Cit.: TEIGE, Karel. K estetice filmu. *Studio 1*, 1929. In *Svět stavby a básně*. Sestavila Zina Trochová. Praha: Československý spisovatel, 1966. s. 470. Cit. dle HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 70.

I. 2. Úroveň českých filmů na počátku třicátých let a pokusy o její zvýšení.

V souvislosti s českou kinematografií na počátku třicátých let 20. století se odborná literatura v zásadě shoduje na konstatování problematické úrovně většiny tehdejších českých filmů – a to nejen v rovině umělecké, ale také řemeslné. Tato skutečnost byla dle mého názoru zapříčiněna hned několika faktory. Mimo jiné například nevyhovujícími kinematografickými zákony⁴⁸, samotným ustanovením podnikání v oblasti kinematografie jako volné živnosti⁴⁹, hospodářskou krizí, masovou transformací němého filmu na film zvukový⁵⁰, zavedením kontingentního systému ke konci roku 1931⁵¹ či praktickou neexistencí vzdělávacích institucí pro filmové pracovníky.⁵²

Podle filmových historiků Jaroslava Brože a Myrtila Frídy se kvalita těch, kteří se na vytváření snímků české kinematografie dvacátých a třicátých let podíleli, ve většině případů „odměřovala jen na obchodnických vahách, kde rozhodovalo vždy i to, jak se příslušný pracovník či herec ‘osvědčil’ při realizaci svého předchozího filmu. Filmoví výrobci se jako ‘dobří obchodníci’ – a za takové se vždy hrdě prohlašovali – snažili vyjít ‘svému zákazníkovi’ všemožně vstříc a každá sebemenší připomínka o nutnosti sledovat také umělecké cíle byla v zárodku zavržena jako nebezpečné zahrávání s ohněm.“⁵³ Meziválečné generaci filmových tvůrců se navíc v jejich povolání nedostávalo praktické ani teoretické průpravy.

⁴⁸ Klíčovou filmověprávní normou meziválečného Československa totiž zůstávalo již v době vzniku provizorní rakouské nařízení ze dne 18. září 1912 č.191/1912. HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. Praha: NFA, 2003. s. 303–306.

⁴⁹ Podle československého živnostenského řádu patřilo podnikání v oblasti filmové výroby, obchodu a provozu filmových ateliérů mezi volné (svobodné) živnosti, a nebylo tedy v podstatě omezeno žádnými podmínkami. Řádnou kvalifikaci vyžadoval ve třicátých letech pouze „po živnostensku provozovaný proces fotografický (např. filmové laboratoře)“, který „spadal od roku 1926 ‘ve svém celku i v jednotlivých částech’ pod kategorii živností vázaných (řemeslných).“ Cit. dle: HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. Praha: NFA, 2003. s. 317.

⁵⁰ V rámci přechodu z němé kinematografie na film zvukový došlo až k několikanásobnému zvýšení nákladů na produkci filmů, způsobenému vedle nutnosti nákupu drahých zvukových aparatur také Pařížskou dohodou z července roku 1930. Těžiště zvukových snímků se z důrazu na obraz a montáž (typickému pro film němý) zprvu přesunulo zejména na mluvené slovo. Srov.: SZCZEPANIK, Petr. Film a nahrávací průmysl. Případ Ultraphonu. *Illuminace* 19, 2007, č. 4.

⁵¹ Srov. WOKOUN, Vladimír. Otázka programů v ČSR. *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis, 1935, s. XI. HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis, 1935, s. 3–5.

⁵² Srov.: NEMEŠKAL, Libor. *Příprava české filmové školy ve třicátých letech a za Protektorátu Čechy a Morava*. Praha, 2008. s. 7–17. Bakalářská práce. KFS FF, FHS UK v Praze.

⁵³ Cit.: BROŽ, Jaroslav; FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. Praha: Orbis, 1966.

Své poznatky tedy museli dle výpovědi režiséra Karla Plicky získávat, jak se dalo: „pozorováním, vlastně odkoukáváním u zapracovaných, studií z pramenů ne snadno dostupných, ale hlavně těžce placenými zkušenostmi.“⁵⁴

Výše zmíněné skutečnosti se negativně projeví na „beztak problematické řemeslné úrovni českých filmů, o umělecké stránce ani nemluvě.“⁵⁵ S touto relativně nepříznivou situací bylo dle narůstající domácí kritiky⁵⁶ nutné urychleně něco dělat.

Se závěrem dvacátých let opadla vlna původního devětsilského zájmu o film a organizačně skončila i činnost Klubu za český film. Pomyslnou štafetu postupně přebrala vedle nově vzniklých klubů a spolků také rozvíjející se česká filmová kritika a publicistika. Jedním z nově vzniklých spolků, které se zabývaly v první řadě teoretickou reflexí kinematografie, se stal například Filmklub. Tato organizace filmových novinářů a publicistů vznikla roku 1930 a díky podpoře nakladatele Otakara Štorcha-Mariena mohla vydávat i celkem reprezentativní filmovou revue nazvanou *Studio*.⁵⁷ Mezi první kluby, které se snažily programově spojit teoretické teze volající po zkvalitnění české produkce s praxí, můžeme počítat Film-foto skupinu, tzv. FI-FO. Tato filmová a fotografická skupina, jejímž předsedou byl bývalý signatář Klubu za nový film Lubomír Linhart, vznikla při organizaci inteligence Levá fronta v říjnu roku 1931. Mezi hlavní cíle FI-FO patřila vedle kritiky podporující úsilí o zvýšení úrovně českého filmu rovněž snaha o dosažení vyšší úrovně diváků. K tomu prý docházelo především prostřednictvím pořádání zvláštních představení společně s uváděním starších umělecky i řemeslně kvalitních snímků.⁵⁸ Kromě

⁵⁴ Cit.: PLICKA, Karel. Písemná výpověď o vzniku filmového školství a začátcích FAMU (1967). In: SKOKÁNEK, Jan. *Historie jednoho chaosu*. Praha: FAMU, 1988. Diplomová práce. FAMU. Dostupné z WWW: <<http://www.deja-vu.sk/HistorieJednohoChaosu>> [cit. 25. 12. 2010].

⁵⁵ HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. Praha: NFA, 2003. s. 317.

⁵⁶ Např. filmový kritik Jan Kučera filmové praxi 30. let nemilosrdně vytýkal: „Nedostatek intelektuálního zájmu, diletantismus po stránce technické a ubohou bezduchost po stránce umělecké.“ Cit dle: HUDEC, Zdeněk. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In *Kontext(y) II*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 71.

⁵⁷ Blíže k teoretické reflexi filmu v tomto období viz *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 133–315.

⁵⁸ Dle poválečné výpovědi Lubomíra Linharta bylo uvádění „starších dobrých filmů“ (tzv. retrospektivy) dokonce „vynálezem“ právě skupiny FI-FO. LINHART, Lubomír. Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 126.

těchto aktivit natočila společnost také několik dokumentárních filmů, ve kterých se snažila aplikovat získané teoretické poznatky do praxe.⁵⁹

O snaze zpřístupnit přední evropské avantgardní snímky české divácké obci i filmovým praktikům svědčí, kromě projekcí FI-FO skupiny Levé fronty a avantgardních týdnů v kině Kotva či v Brně, také aktivita společnosti Futurum Film. Ta v prosinci roku 1930 zakoupila třicet tři avantgardních filmů, mezi nimiž byla i díla Mana Raye, Germaine Dulac, René Claira či Jeana Renoira, díky čemuž se stala první půjčovnou avantgardních filmů u nás.⁶⁰

Dle mého názoru je však nutné připomenout, že výše uvedené snahy o zlepšení úrovně kvality české filmové produkce a širší programovou podporu avantgardně laděných snímků byly na počátku třicátých let převážně okrajovou záležitostí, odehrávaly se v rámci různých soukromých sdružení a spolků a ještě neměly přílišnou návaznost na filmovou praxi.

⁵⁹ Jednalo se např. o snímky *Napříč Prahou na jaře 1934* (1934), *Pražská neděle v létě 1935* (1935) či nedochovaný ambiciózní projekt *Český ráj*, který byl natáčen na 35mm formát. BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 161. Srov.: LINHART, Lubomír. Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 125–127.

⁶⁰ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 196.

I. 4. Semiavantgardní filmová tvorba třicátých let.

Přes popisované obtíže české kinematografie, které ještě zvýraznily neduhy našeho filmu z předcházejícího desetiletí, se během první poloviny třicátých let začala postupně vyčleňovat díla vyšší umělecké úrovně a s nimi i perspektivní filmářské osobnosti. Mezi ně patřili režiséři jako Karel Anton, Martin Frič, Gustav Machatý či Josef Rovenský, jejichž díla patří veskrze k tomu nejlepšímu, co v českém hraném filmu ve třicátých letech vzniklo. Některé pasáže těchto snímků, například lyricko-senzuálních filmů *Extase* (1932, R: Gustav Machatý) či *Řeka* (1933, R: Josef Rovenský), dokonce svým vizuálním charakterem odkazovaly k poučení z evropských avantgardních filmů. Dle Michala Breganta však ve skutečnosti nešlo o nic víc než o zručně provedenou módní záležitost.⁶¹

Alternativou vůči kvantitativně rozhodující části české filmové produkce třicátých let, určované stabilizací tzv. měšťáckého vkusu, se stala různorodá skupina filmů, která se zcela vymkla tomuto průměru. Tyto filmy měly společné určité rysy nezávislé produkce a názorovou i estetickou spjatost s avantgardním děním. A jelikož u nich požadavky „avantgardnosti“ nebyly naplněny beze zbytku, bývají nejčastěji řazeny mezi snímky tzv. semiavantgardy. Do této skupiny můžeme počítat především filmy Vladislava Vančury, snímky dvojice Voskovec-Werich a také středometrážní hraný film *Listopad* (1935) režiséra Otakara Vávry.

Vladislav Vančura patřil mezi relativně úzkou skupinu uznávaných českých spisovatelů, kteří se pokusili uplatnit své schopnosti také ve filmové tvorbě.⁶² Již ve dvacátých letech se jako předseda Devětsilu zapojil do snah experimentovat s filmovým jazykem a napsal hned několik filmových libret, z nichž k těm nejznámějším patřila například variace na americkou grotesku *Nenapravitelný Tommy* či drama z exotické Afriky *Lethargus*.⁶³ Ve třicátých letech pak Vančura dle Breganta realizoval onu cestu „od teorie k praxi“, která vedla od devětsilské utopické avantgardy a jejího vývoje až k praktickému pronikání avant-

⁶¹ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 154–155.

⁶² Srov.: BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1973. 190 s. DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 46–48. BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1973.

⁶³ Více k problematice Vančurových nerealizovaných scénářů a libreto *Nenapravitelný Tommy* viz HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 70–74, 168–187.

gardní poetiky do filmové tvorby.⁶⁴ V roce 1932 totiž Vančurovi nabídl producent Julius Schmitt k realizaci svůj vlastní námět ze středoškolského prostředí. Původně zamýšlenou veselohru, na které mimo jiné spolupracoval i osvědčený scénárista Josef Neuberg či režisér Svatopluk Innemann, obohatil Vančura o tragické motivy a vznikl snímek *Před maturitou* (1932). Rozdílnost autorských přístupů sice dle Terezy Dvořákové a Jiřího Horníčka poznamenává celé dílo, které není ani důslednou stylizací a ani běžným filmovým realismem⁶⁵, avšak Vančurovi nelze upřít snaha přinejmenším o avantgardní tendenci důrazu na formální ztvárnění. Díky naznačeným možnostem použití filmových prvků jako je zvuk, světlo či montáž záběrů na základě jejich podobnosti se stalo studentské drama *Před maturitou* ve své době celkem ojedinělým dílem.

Příznivý divácký ohlas tohoto debutu zajistil Vančurovi tentokrát již samostatnou režii filmu společnosti A-B, nazvaného *Na sluneční straně* (1933). Realizaci tohoto snímku již doprovázelo zcela zřetelné sepětí s teoretizující avantgardou dvacátých let, jelikož Vančura přizval ke spolupráci na námětu básníka Vítězslava Nezvala, Miloslava Dismana a zejména jazykovědce Romana Jakobsona. Tito lidé se snažili společně dojít k estetické svébytnosti filmového jazyka a jeho vyjadřovacími prostředky vytvořit film zcela podle svých představ.⁶⁶ Jistá literární zatíženost vyprávění⁶⁷ se však negativně podepsala na těžkopádnosti příběhu, kterou navíc umocnilo špatné vedení herců nepřilíš zkušeného Vančury a celková samoučelnost formy. Ani zřetelná sociální kritičnost filmu či avantgardní důraz na formální prostředky nezachránily film před velkou dávkou naivity, sklouzávající občas na hranici kýče.⁶⁸

Vančurova nespokojenost s natáčením pro společnost A-B vyústila v roce 1933 k ukončení této spolupráce. Poté se rozhodl pokračovat ve svých experimentech v rámci filmového výrobního družstva, které založil s kolegy Karlem Novým

⁶⁴ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 155.

⁶⁵ DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 47.

⁶⁶ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 152.

⁶⁷ Srov.: BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1973. 190 s.

⁶⁸ Srov. DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 47.

a Ivanem Olbrachtem.⁶⁹ Pod jeho hlavičkou vznikl celovečerní hraný snímek *Marijka nevěrnice* (1934), jehož dokumentární a umělecká hodnota ho staví na pomyslná přední místa produkce třicátých let.⁷⁰ Film byl natáčen na Podkarpatské Rusi a do jeho hlavních rolí obsadil Vladislav Vančura společně s Ivanem Olbrachtem především místní neherce. Svižná stříhová skladba sekvencí odkazuje na inspiraci sovětskou montážní školou a i vzhledem k nezávislým výrobním podmínkám můžeme toto dílo s jistotou zařadit do semiavantgardní filmové tvorby. Největší díl kritiky se snesl na hlavu režiséra Vladislava Vančury, který vzhledem k nevelkým zkušenostem nezvládl vedení neherců, i přestože často předváděli své skutečné životní osudy. Fedor Soldán v době vzniku díla napsal: „*Film takové umělecké čistoty a tak vkusný jako Marijka nevěrnice, byl by musel naplňovat biografy celou sezonu, kdyby se v něm neobjevil právě tento spor tradičního výběru látky i tradičního pojetí – a výlučného, málo pochopitelného smyslu pro dokumentární věcnost. ... A tak Marijka, která znamená mezník ve vývoji českého filmu jako první vkusný a originální český film, trpí příliš svou prostou neliterární fabulí a neliterární kompozicí, přes všechnu složitou literární tradici, která se pod tímto filmem jeví.*“⁷¹ Nevalný komerční úspěch snímku a finanční problémy družstva omezily Vančurovy kinematografické aktivity v následujících letech na pouhou scénářistickou a režijní spolupráci⁷², při níž mohl již jen stěží prosazovat své avantgardní směřování.

Podobně jako Vančura splňuje výše definovaná semiavantgardní kritéria i filmová tvorba Jiřího Voskovce a Jana Wericha.⁷³ Již jejich teoretické eseje ze dvacátých let dokazují, že stejně jako divadlem byli oba zaujati a okouzleni kinematografem, především pak americkou filmovou groteskou. S nástupem zvuku v české kinematografii se proto záhy pustili do samostatné tvorby a s technickým vybavením firmy Gaumont natočili komedii *Pudr a benzín* (1931). Režie tohoto snímku se zhostil divadelní režisér Jindřich Honzl, jehož nevalné

⁶⁹ DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 47.

⁷⁰ Více k problematice viz KLIMEŠ, Ivan. *Marijka nevěrnice* (1934). Pokus o nezávislý film. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. 1. vydání. Praha: NFA, 2003. s. 160–175.

⁷¹ Cit. SOLDÁN, Fedor. *Marijka nevěrnice*. *Kinorevue*, 4. 3. 1936, roč. II, č. 27, s. 20.

⁷² Pod režijním vedením Václava Kubáska se Vladislav Vančura podílel v druhé polovině třicátých let na vzniku dvou filmů, na psychologickém příběhu z prostředí automobilových závodů *Láska a lidé* (1937) a adaptaci divadelní hry *Naši furianti* (1937).

⁷³ Srov.: KRÁL, Petr. *Voskovec a Werich čili Hvězdy klobouky*. Praha: Gryf, 1993.

zkušenosti s filmovým řemeslem zanechaly svůj podíl na určité „divadelnosti“ díla. K té jistě přispělo i převzetí úspěšných jevištních výstupů či těžkopádnost zvukové aparatury Gaumont. Silná provázanost s tvorbou Osvobozeného divadla však paradoxně zajistila snímku vysokou dokumentární hodnotu, a to zejména vzhledem k faktu, že žádná z divadelních her dvojice Voskovec-Werich z té doby nebyla na film zaznamenána.⁷⁴ I přes zřetelné nedostatky z hlediska celkové stavby a rytmu díla stojí dle mého názoru za povšimnutí hned několik sekvencí, které nebyly omezeny kontaktním snímáním zvuku a které vyčnívaly z dobového průměru.

Stejný autorský kolektiv s přispěním skladatele Jaroslava Ježka stál také u vzniku další veselohry nazvané *Peníze nebo život* (1932). Přestože někteří historici přiřazují oba první snímky do podobné kvalitativní skupiny, dle mého názoru je možné sledovat zřetelný posun ve filmovém myšlení tohoto autorského uskupeení. Již v kontextu výběru tématu autoři přistoupili k látce se silnějším sociálním zaměřením, k čemuž odkazuje i samotný název filmu. Také z pohledu dramaturgie je možné sledovat jistý kvalitativní posun. Jednotlivé slovní a situační gagy spojila dle vzoru amerických a francouzských grotesek jednoduchá dějová linie bláznivé honičky. Autoři rovněž položili větší důraz na zvukovou složku díla, která měla na mnoha místech podpořit komično situací. Přes přetrvávající režijní nedostatky tak filmu nelze upřít snahu o vybočení z řady snímků české produkce ani přijatelnost a jistý půvab jejich humoru, který zůstává přitažlivý i v současnosti.

Výrazný kvalitativní posun v meziválečné kinematografii V+W zaznamenala satirická veselohra *Hej rup!* (1934), na čemž se velkou měrou podepsala autorská spolupráce režiséra Martina Friče a scénáristy Václava Wassermana. Ti svým filmovým řemeslem – zefektivněním dialogů, přesným načasováním pointy vtípu, humorem založeným na opakování situací, dynamičtějším střihem či paralelní montáží – z velké části předešli chybám dvou předchozích snímků.⁷⁵ Výjimečnost díla nespočívá pouze ve vysoké úrovni či v politicko-sociálních intencích a pokrokovosti sociálního tématu, ale také překvapuje na periferní české poměry téměř nevídaným vědomím světových filmových souvislostí. Vedle odkazů na přední díla světové kinematografie (např. na film *Generální linie* Grigorije Alexandrova a Ser-

⁷⁴ WERICH, Jan. *Potlach*. 3. vydání. Praha, Hynek, 1999. 266 s.

⁷⁵ DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 45.

geje Ejzenštejna) se ve snímku *Hej rup!* objevila rovněž reflexe samotného média a jeho dramaturgických stereotypů.

Obdobné avantgardní postupy a tendence můžeme nalézt i v posledním celovečerním filmu dvojice Voskovec-Werich, ve snímku *Svět patří nám* (1937). Ten vznikl na motivy divadelní hry *Rub a líc* a zastával v našem hraném filmu té doby pozici nejdůsledněji otevřeně protifašistického díla, které divákům dávalo k morálnímu povzbuzení nádavkem potřebnou dávku humoru.⁷⁶ Tato skutečnost nicméně zapříčinila, že se film po vpádu nacistických vojsk na naše území zachoval pouze v torzovitém stavu. I přes tento fakt je z dochovaného materiálu možné vyčíst avantgardní směřování, sociální a politickou angažovanost i opětovné odkazy na přední světová kinematografická díla (např. *Moderní doba, Ať žije svoboda!* apod.).

V neposlední řadě bývá mezi filmy české filmové semiavantgardy třicátých let řazen i středometrážní hraný snímek začínajícího režiséra Otakara Vávry *Listopad* (1935). Vedle uměleckého ztvárnění podzimu jsou ve filmu patrné i ozvěny tehdejší hospodářské krize. Tento snímek dle Breganta i dalších historiků nelze považovat za čistě avantgardní film, jelikož si autor teprve osvojoval standard filmového jazyka a směřoval spíše ke klasickému tvaru.⁷⁷ Michal Kliment jej však i přes tuto skutečnost označuje za „*nejslavnější a zřejmě nejživotashopnější krátkometrážní dílo třicátých let.*“⁷⁸

Z výše nastíněné kapitoly o české semiavantgardní tvorbě třicátých let je zřejmé, že čistě avantgardní film v české hrané produkci té doby nenalezneme. Ukázaná semiavantgardní díla navíc nejsou z valné části kompromisem mezi avantgardou a reálnou tvorbou, ale spíš ukázkou rozplývání avantgardních představ v běžné tvorbě. Při následujícím pátrání po české filmové avantgardě třicátých let se proto musíme obrátit ke krátkometrážní a dokumentární produkci.

⁷⁶ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 157. DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 62.

⁷⁷ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 156.

⁷⁸ KLIMENT, Michal. Extase československého filmu. Krátkometrážní film 30. a 40. let. *Dobrá adresa*. 2009, č. 11, s. 15.

I. 5. Česká filmová avantgarda třicátých let.

Mnohem charakterističtější proud opožděné české filmové avantgardy tedy nakonec vyrostl jinde než mezi profesionálními tvůrci hraných filmů. V české tvorbě třicátých let nalezneme hned několik krátkých snímků, které lze především vzhledem k originálnímu použití netradičních výrazových postupů považovat za avantgardní. Pro svou diplomovou práci jsem definoval okruh přibližně dvou desítek krátkometrážních filmů, jež lze do této skupiny počítat. Ještě než však přistoupím k jejich rozřídění a analýze stříhové skladby, velice stručně je v následující kapitole uvedu a rovněž poukážu na možný odkaz české filmové avantgardy v reklamní tvorbě.

Vzhledem k výše nastíněnému krizovému období přelomu dvacátých a třicátých let v české kinematografii je dle Petra Szczepanika a Jaroslava Anděla jistým paradoxem, že se česká avantgardní tvorba objevila právě v této době.⁷⁹ Je však nutné si uvědomit, že největší zásluhu na této skutečnosti měla nastupující mladá generace, která přistoupila od teoretických prohlášení a literárních projektů k prvním filmovým realizacím. Ideální prostor pro uměleckou tvorbu nabízela ve třicátých letech platforma krátkometrážního filmu, jelikož tituly s krátkou stopáží nebyly tolik závislé na divácké návštěvnosti a vybízely filmaře k rozmanitým pokusům. Dle Michala Klimenta však největší úskalí tohoto přístupu spočívalo právě v jejich produkci: „*pakliže nebyly primárně určeny ke generování zisku, proč by je měl někdo sponzorovat?*“⁸⁰ Z toho důvodu můžeme v kontextu umělecké krátkometrážní tvorby sledovat dva hlavní trendy: nezávislou produkci většinou nezkušených nadšenců na jedné straně a financování filmů podniky pro zakázkovou propagační tvorbu na straně druhé.

S koncem druhé dekády opadla vlna ortodoxních avantgard a hledání možností uměleckého vyjádření se do značné míry přesunulo na pole dokumentární tvorby. Dominantní úlohu v tomto ohledu sehrál u nás absolvent architektury, fotograf a filmový kritik Alexander Hackenschmied. V roce 1930 totiž Hackenschmied vytvořil první český programově avantgardní film s názvem *Bezúčelná procház-*

⁷⁹ SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 47.

⁸⁰ KLIMENT, Michal. Extase československého filmu. Krátkometrážní film 30. a 40. let. *Dobrá adresa*. 2009, č. 11, s. 14–15.

ka.⁸¹ Ve stejném roce také zorganizoval výstavu nové české fotografie v Aventinské mansardě a první přehlídku evropských avantgardních filmů v kině Kotva, v rámci níž byl kromě snímků francouzské avantgardní tvorby promítnut právě film *Bezúčelná procházka*.⁸² Současně vedle svých praktických prací publikoval i řadu statí o fotografii a filmu, v nichž formuloval novou estetiku obou oborů.⁸³ Také ve svém druhém filmu *Na Pražském hradě* (1932), v němž byla opět patrná autorova fotografická minulost i zájem o architekturu, pokračoval Hackenschmied v experimentování s obrazovou skladbou. Z hlediska formy byl tento snímek po *Bezúčelné procházce* neméně průkopnickým činem, i když dle Jaroslava Anděla na abstraktnost záběrů reagoval běžný divák s nepochopením.⁸⁴

Mezi první české programově avantgardní filmy řadíme i snímek na motivy světelné plastiky Zdeňka Pešánka *Světlo proniká tmou* (1930), který ještě v době svých studentských let natočil Otakar Vávra společně s Františkem Pilátem. Jednalo se o krátký film, vzniklý za spolupráce s Elektrickými závody hlavního města Prahy, v němž byla s vysokou vizuální kulturou komponována hra světla a reflexů v dynamický světelný obraz. Tento snímek cíleně reagoval na tematiku tzv. optické hudby a sloužil zároveň jako praktické vyústění Pešánkova teoretického zkoumání pojmu „kinetismus“.⁸⁵ Tehdejší diváci měli možnost snímek shlédnout mimo jiné v rámci třetího týdne avantgardního filmů, uskutečněného ve dnech 13–19. února 1931 v kině Kotva.⁸⁶ O tři roky později natočil Vávra již v samostatné režii krátkometrážní dokument *Žijeme v Praze* (1934). Ten můžeme zařadit jak k linii avantgardních filmů zpracovávajících sociální tematiku, tak k řadě městských symfonií, pojednávajících o Praze.

Po nadějných úvodních pokusech se vývoj českého nezávislého filmu v průběhu třicátých let nezastavil, naopak se začali zapojovat i další nadšenci především z řad spřízněných oborů. Jedním z nich byl i filmový teoretik a kritik Jan

⁸¹ ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 23.

⁸² Přehlídka proběhla ve dnech 21–28. listopadu roku 1930. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 186.

⁸³ Např. Hackenschmiedovy statě Film a hudba či Nezávislý film – světové hnutí. HACKENSCHMIED, Alexander. Film a hudba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 192–194. HACKENSCHMIED, Alexander. Nezávislý film – světové hnutí. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 249–253.

⁸⁴ ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 26.

⁸⁵ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: Česká grafická unie, 1941. 143 s.

⁸⁶ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 187.

Kučera. Jeho tři filmy z první poloviny třicátých let sice všechny zůstaly do určité míry torzem, i přesto se však nasmazatelně zapsal mezi tvůrce české filmové avantgardy. Nedokončený snímek *Stavba* (1932–34), který měl zachytit vznik progresivní a velice diskutované budovy Všeobecného penzijního ústavu v Praze, se bohužel ani nedochoval. Dynamickou povahu tohoto filmu, zejména jeho schopnost interpretovat jevy a věci v duchu funkcionalistického požadavku účelnosti, však zachycuje Kučerův článek *Film a stavba* (1933), který vznikl jako autorská explikace nedochovaného snímku.⁸⁷ O něco lépe v tomto směru dopadl film *Pražský barok* (1931), na jehož dochovaných záběrech pražské barokní architektury můžeme sledovat typicky avantgardní dynamickou stylizaci. Ze zmíněných tří Kučerových filmů byla rámcově dokončena pouze *Burleska* (1932), avšak bez zamýšleného ozvučení hudbou. I přes tuto skutečnost se jedná o originální experimentální snímek, který pracuje především s detaily a s významotvornou montáží, díky čemuž ji můžeme počítat mezi nejlepší filmy české filmové avantgardy.

K avantgardnímu trendu v českém filmu také náleží osobnost Čeňka Zahradníčka, původně filmového amatéra a později kameramana Aktuality. Společně s Vladimírem Šmejkalem natočili v první polovině třicátých let čtyři krátké filmy, jež svým dokumentaristickým potenciálem a vůlí k experimentu právem náleží mezi avantgardní umění. Formálně experimentální *Atom věčnosti* (1934) je němohrou popisující tragický příběh lásky, *Příběh vojáka* (1935) zase představuje protiválečné podobenství osudu muže, jenž přišel během války o zrak.⁸⁸ Stejně jako ve svých dalších snímcích – *Ruce v úterý* (1935) a *Město, jak je vidí pes* (1933) – zde Zahradníček nahrazuje funkci celků detaily a symbolicky užívá předmětů. O amatérských podmínkách vzniku těchto filmů svědčí nejen fakt, že byly natáčeny na úzký formát a žádný z nich nebyl ozvučen, ale i skutečnost, že se oba autoři podíleli na všech tvůrčích procesech výroby s výjimkou hereckého výkonu – na námětu, střihu, kameře i produkci.⁸⁹

⁸⁷ KUČERA, Jan. Film a stavba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 184.

⁸⁸ Srov. KLIMENT, Michal. Extase československého filmu. Krátkometrážní film 30. a 40. let. *Dobrá adresa*. 2009, č. 11, s. 15.

⁸⁹ Dělo se tak ale pod záštitou firemního Pathé klubu. Srov.: PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. 1. vydání. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. s. 11–39.

Samostatné odvětví českých avantgardních filmů zaujímají snímky natočené pro syntetická (skladebná) představení divadla D 34 Emila Františka Buriana.⁹⁰ Jednalo se o nově vznikající princip tzv. theatergraphu, v němž se filmové záběry nebo diapozitivy promítaly na průhlednou oponu napjatou kolmo na podlahu jeviště. Této skutečnosti Burian originálně využíval ke gradaci dramatických konfliktů a vzniku působivých scénických metafor.⁹¹ Z dochovaného materiálu jistě stojí za zmínku filmové vložky k inscenaci Máchova *Máje*, které po Jiřím Lehovcovi přepracoval v roce 1936 Čeněk Zahradníček. Kombinací a konfrontací hereckého výkonu s promítanými obrazy dosáhl Burian silného emocionálního účinku také v inscenacích Wedekindova *Procitnutí jara* (1936) či Puškinova *Evžena Oněgina* (1937).⁹² Přestože filmové vložky theatergraphu neměly působit jako ucelená filmová díla, z použitých formálních prostředků je patrné poučení avantgardními díly i pokus na ně navázat.

Úvahy o avantgardě v českém meziválečném filmu se obvykle uzavírají přibližně polovinou třicátých let, ve své práci bych však chtěl vyznačit stopy avantgardních tendencí ještě minimálně pro druhou polovinu této dekády. Tehdy se dle mého názoru přesouvá těžiště z nezávislého prostředí na zakázkovou, reklamní a vědeckou tvorbu. Přes jistý konflikt vnitřních hodnot a významů uměleckých děl, které avantgarda obvykle řeší, těmto dílům nelze upřít určité rysy avantgardistické tvorby. V rámci zadané práce se totiž někteří filmaři pokusili o jistou míru nezávislosti na myšlenkové a estetické úrovni, kterou jim zadavatelé vzhledem k modernosti zvolených postupů většinou schvalovali. Dle Petra Szczepanika je však zřejmé, že nešlo pouze o konzervaci a utilitarizaci vznešeného umění, ale že vznikaly i nové, jedinečné kvality a že v těchto dílech krystalizovaly implicitní myšlenkové kořeny avantgardy.⁹³ Tato skutečnost platila zejména o práci filmařů, kteří se uplatnili v rámci Bařova zlínského koncertu ve filmovém studiu FAB (Filmové ateliéry Bařa). Mezi jinými se jednalo také o Elmara Klose, Otakara Vávru, Jiřiho Lehovce, Františka Piláta, Ladislava Koldu, Jaroslava Novotného, Martina Friče či Alexandra Hackenschmieda. Jejich tvorba byla poměrně pestrá a obsáhlá a navíc

⁹⁰ Srov. HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008. s. 90–94, 297–298.

⁹¹ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 163.

⁹² Srov. SRBA, Bořivoj. Světelné obrazy v Burianově inscenaci *Evžena Oněgina* v divadle D 37. *Panorama*, 1978, č. 2, s. 41–45.

⁹³ SZCZEPANIK, Petr. Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. *LN*. 8. 6. 2006, č. 23, s. 4.

měla často umělecké ambice, jaké bychom v dobovém reklamním filmu čekali jen zřídka. Dle výpovědi Elmara Klose se ve Zlíně utvořila „programová umělecká skupina“, jež „v prostředí a v podmínkách dynamicky se rozvíjejícího průmyslového města doufala najít podmínky pro realizaci filmových představ, které nemohla uskutečnit v hlavním městě.“⁹⁴ I zdánlivě objektivní dokumentární snímky vnitřního provozu závodů, řešení dílen, výrobních postupů či života ve městě Zlín byly dle Szczepanika koncipovány s pečlivým zřetelem na cílového diváka, tedy laickou veřejnost.⁹⁵ K symbióze avantgardní filmové formy s novými postupy výroby a sociálních služeb docházelo převážně u filmů, které měly sloužit jako průvodci továrnami a Zlínem pro nezasvěcené diváky doma i v zahraničí. V této produkci vznikly například snímky *Moderní výroba obuvi* (1930), *Tvář Zlína* (1937), *1. máj ve Zlíně roku 1937* (1937), *Zlín* (1941) či *Řekneme to filmem* (1941), z nichž minimálně Hackenschmiedovu *Tvář Zlína* můžeme s jistotou zařadit do avantgardních městských symfonií. Mezi propagačními filmy na výrobky Baťa vykazuje zřetelné avantgardní tendence například reklama na pneumatiky *Silnice zpívá* (1937) i některé další. Snahu o avantgardní pojetí látky i formy nalezneme také v reklamní upoutávce na taneční školu nazvané *Černobílá rapsodie*, kterou v roce 1936 natočil pro svou dceru režisér Martin Frič.⁹⁶

Mezi reklamní a zakázkovou tvorbu s avantgardními přesahy můžeme počítat i některé animované filmy Karla a Ireny Dodalových. Například jejich krátký barevný snímek *Hra bublinek* (1936) je reklamou na mýdlo Saponia, avšak jeho poetický rej barevných skvrn je v podstatě avantgardním fotogenickým experimentem.⁹⁷ Rovněž jejich další animovaný film *Myšlenka hledající světlo* (1938), který je komponován na motivy Beethovenovy Deváté symfonie, lze zařadit do proudu avantgardního evropského filmu. Vedle pokusu o vyjádření humanistického poselství díla diváka zaujme i dynamická hra světelných a kresebných vazeb, jejich proměn a vzájemných vztahů.⁹⁸

⁹⁴ KLOS, Elmar. Film ve Zlíně. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 660.

⁹⁵ SZCZEPANIK, Petr. Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. *LN*. 8. 6. 2006, č. 23, s. 3.

⁹⁶ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 595.

⁹⁷ Po skladebném vystřížení reklamní části filmu byl snímek od roku 1937 prezentován pod názvem *Fantaisie érotique* (1937). Srov. MLEJNKOVÁ, Kateřina. *Brentenovo studio*. Olomouc, 2010. s. 19–20. Diplomová práce. UPO, Filozofická fakulta.

⁹⁸ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický* 3. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 162.

Z hlediska pronikání avantgardních tendencí do české kinematografie uzavírá třicátá léta osobnost a dílo kritika, fotografa a filmaře Jiřího Lehovce. Jeho filmařská kariéra se vyvíjela v rámci zmiňované FI-FO skupiny Levé fronty a kulturního oddělení společnosti A-B.⁹⁹ Jeho snímek *Divotvorné oko* (1939) je čistě vizuálně citěnou filmovou hříčkou s komponovanými velikými detaily běžných předmětů i jevů. Ve filmu *Rytmus* (1941) se zase Lehovec pokusil vysledovat možnosti vizualizace hudebního jevu a načrtnout vztahy mezi auditivními a vizuálními vjemy. Tím se mimo jiné velice přiblížil teoretickému i praktickému směřování Zdeňka Pešánka, který stál za vznikem jednoho z prvních českých programově avantgardních filmů *Světlo proniká tmou* (1930).

Touto symbolickou parabolou se uzavírá období české filmové avantgardy třicátých let. V českém umění byla vývojová kontinuita přerušena druhou světovou válkou, jelikož pro avantgardu nebylo dle Breganta v eticko-estetickém modelu protektorátní kinematografie již žádné místo.¹⁰⁰ Vratislav Effenberger k válečné situaci uvádí: „Především – a to nejen v lokálním smyslu – v nové situaci zanikla kategorie avantgardy v těch formách, v nichž se uplatňovala a rozvíjela v poimpressionistickém umění.“¹⁰¹

Jak jsem se pokusil ukázat v této části práce, není pátrání po avantgardních tendencích v české kinematografii dvacátých a třicátých let jednoduché a v mnoha případech prokazatelně jednoznačné. V zásadě musíme souhlasit s názorem, že vzhledem k celkové české produkci té doby zaujímal avantgardní tvorba příliš mizivé procento na to, abychom ji mohli srovnávat se silou evropských avantgardních hnutí let dvacátých. Na druhou stranu má nepochybně pravdu i Jan Kučera, který tvrdí, že se žádný stát srovnatelný rozlohou s Československem nemohl ve třicátých letech vykázat takovým počtem avantgardních filmů jako my.¹⁰² Řešení této otázky však nechám otevřené a v následující části se budu zabývat analýzou výše exponovaných avantgardních filmů s důrazem na rozbor jejich stříhové skladby.

⁹⁹ Srov. DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000. s. 62.

¹⁰⁰ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 166.

¹⁰¹ EFFENBERGER, Vratislav. Otazníky nad avantgardou. In *Generace avantgardy*. Katalog výstavy. Praha, Památník národního písemnictví 1970-1971, s. 10-18.

¹⁰² KUČERA, Jan. Čas odkud přichází. In BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha, Čs. filmový ústav, 1973. s. 11.

II. ANALYTICKÁ ČÁST

II. 1. Obecné tendence české avantgardní střihové skladby.

V rámci analytické části své teoretické diplomové práce se pokusím provést rozbor střihové skladby jednotlivých filmů, které vzhledem k jejich formálním či tematickým specifikacím rozdělují do čtyř bloků – na městské symfonie, symbolistické filmy, optofonetické experimenty a reklamní tvorbu s avantgardními tendencemi. Ještě než ale přistoupím k jednotlivým skupinám snímků, poukážu na některé rysy, jež mohou být pro celou českou avantgardní střihovou skladbu společné.

Střihová skladba české filmové avantgardy třicátých let vychází z velkých evropských avantgardních a modernistických koncepcí. Ty v zásadě odmítají kontinuální střihovou skladbu klasického hollywoodského filmu, v němž z hlediska stylu slouží montáž narativní kauzalitě a skrývá se za plynutím akce. V avantgardních koncepcích oproti tomu montáž většinou sama na sebe upozorňuje a vytváří skrze střety časoprostorově nenavazujících obrazů specifické expresivní efekty.¹⁰³ Jejím úkolem tedy primárně není udržovat logiku návaznosti či paralelnosti, ale v rámci své asociativní povinnosti vytvářet protikladný kontrast, symboliku, metafory či nejrůznější časové zahušťování a protahování. Základní jednotkou avantgardní střihové skladby je stejně jako u klasického filmu jeden záběr, umístěný mezi záběry jinými.¹⁰⁴ V širším pojetí je ale dle Petra Szczepanika potřeba uvažovat také o montáži jednotek menších než záběr – časové a obrazové cézury uvnitř mizanscény, grafické linie rozdělující obraz na svébytné zóny, hranice mezi okénky vnesené úmyslně do záběru atd. – i jednotek větších než záběr – montáž obrazové a zvukové stopy, montáž jednotlivých filmů jako operace makrostruktur typu autorského stylu či historického období apod.¹⁰⁵ V avantgardní filmové tvorbě nabývají díky této skutečnosti vztahy mezi montáží, obrazem a mizanscénou na mnohoznačnosti, jelikož střihová skladba může vyrůstat z členění filmového prostoru, ale také může rozbíjet jednotu samotného obrazu či znázorňovaných objektů.

U většiny českých avantgardních filmů můžeme spatřovat „montážnické“ úsilí dosáhnout dynamiky díla střihovou skladbou. Vzhledem k členění jednotlivých akcí do dvou a více záběrů je pro ně charakteristický vyšší počet záběrů než u ostat-

¹⁰³ Srov. SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16.

¹⁰⁴ Srov. VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. s. 67–139.

¹⁰⁵ SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16.

ních typů filmové tvorby té doby. Tato skutečnost dokládá většinové přesvědčení autorů, že střihová skladba sama o sobě stimuluje diváka. Za kumulací většího množství záběrů můžeme dle Bordwella rozpoznat specifitější strategie střihu včetně časových, prostorových a obrazných napětí.¹⁰⁶ Těch lze dosáhnout mimo jiné například montážními smyčkami, zhušťujícím střihem, křížovým střihem, konfliktem prostorových vztahů, nediegetickými vsuvkami, intelektuální montáží či kontrastní montáží atrakcí. Vyšší temporytmus díla pak buď po vzoru francouzských impresionistů zprostředkovává subjektivní vnímání postav, či podle sovětské montážní školy zesiluje účinek a napětí děje.

V rámci analýzy střihové skladby se budu zabývat především jejími funkcemi, funkcí syntaktickou (formální vztahy mezi montážními prvky, jež jsou zřetelné samy o sobě), sémantickou (vytváření denotativních a konotativních významů) a rytmickou. Vzhledem k výše uvedené úzké souvislosti střihové skladby s filmovou dramaturgií, zvukovými, kamerovými i dalšími formálními filmovými prostředky však často při svém rozboru „zabrousím“ i do těchto spřízněných oblastí. Například v souvislosti s analýzou kamerového záběrování má dle Martina Čiháka u avantgardních filmů stále ještě smysl mluvit o velikosti záběru tak, jak s ním pracuje klasická kinematografie.¹⁰⁷ Pro svou schopnost zpodivnění reality, o které se avantgardnímu filmu v zásadě jedná, je přitom v tomto kontextu upřednostňován především velký detail. Avantgardní střihová skladba jako technika spojování fragmentů pak úzce souvisí s kulturou modernity a navazuje nejen na malířství, divadlo či fotografii, ale také na takové jevy každodenní kultury, jako je například sociální složení velkoměstského obyvatelstva. Tento fakt je zřejmý zejména u skupiny filmů patřících do tzv. městských symfonií, s nimiž bych chtěl analyticky část této práce začít.

¹⁰⁶ THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 140–144.

¹⁰⁷ ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13, s. 3.

II. 2. Městské symfonie.

„*Obraz chápe moderní člověk bez námahy. A film jest mu poezií zraku. Fotografie odhalila mu strašnou věcnost a krásu života. ... Divák vidí před sebou letěti všecky díly světa, vidí, že lidé všech zemí jsou obšťastňováni i trýzněni týmiž věcmi.*“¹⁰⁸

Hned několik českých tvůrců experimentálních filmů první poloviny třicátých let se hlásilo či odkazovalo k dobově oblíbenému avantgardnímu žánru o životě velkoměst. Jejich inspiračním východiskem byly tzv. městské symfonie, mezi něž můžeme počítat například snímky *Jen hodiny* (1926, R: Alberto Cavalcanti), *Berlín – symfonie velkoměsta* (1927, R: Walter Ruttmann), *Mon Paris* (1927, R: Albert Guyot), *Street Corner* (1929, R: Russell Birdwell), *Hello New York!* (1928, R: Robert Florey), *The Twenty-Four-Dollar Island* (1927, R: Robert Flaherty), *Muže s kinoaparátom* (1929, R: Dziga Vertov) a mnoho dalších. V těchto filmech se přitom mísilo několik tendencí. Mezi hlavní z nich patřila impresionistická snaha zachytit atmosféru konkrétního města, modernistické tendence, především kubismus, konstruktivismus a futurismus, a v neposlední řadě i pokusy o zachycení sociálních rozdílů a problémy světových metropolí. Při snímání poetických aspektů městské krajiny se přitom velmi často mísil žánr dokumentární s experimentálním.¹⁰⁹ Ve stylu zahraničních vzorů docházelo také v českých filmech k průniku sociální linie s městskou (převážně pražskou) tematikou.¹¹⁰ Již v průběhu druhé poloviny dvacátých let u nás vznikla dvě z tohoto pohledu ojedinělá díla, filmy společnosti Elektajournal *Praha, město sta věží* (1928, R: Josef Hesoun) a *Praha v záři světél* (1928, R: Svatopluk Inneman). Autoři těchto propagačních snímků¹¹¹ sice pracovali s některými avantgardními prvky a postupy, například nočními záběry, vysokou mírou autentičnosti, vícenásobnými expozicemi, děleným obrazem, tematizací času či reflexí modernity, avšak dle Breganta

¹⁰⁸ Cit. VÁCLAVEK, Bedřich. K sociologii filmu. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 338–339, 341.

¹⁰⁹ Srov. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 189–190.

¹¹⁰ Srov. ZACHARDOVÁ, Irena. *Praha v dokumentárním filmu 1928–1939 (Typické a alternativní způsoby jejího zobrazení)*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

¹¹¹ Jednalo se o zakázkové filmy vyrobené pro Elektrické podniky hlavního města Prahy a propagující hned několik obchodních domů, firem a značek (z dnešního pohledu strategie označovaná jako „product placement“).

v zásadě postrádali „vertovovskou“ tvůrčí invenci či myšlenkový náboj v rozvíjení montážní struktury.¹¹² Na počátku třicátých let natočil Alexander Hackenschmied snímek *Bezúčelná procházka* (1930), který spadá do vyznačeného proudu městských symfonií a bývá označován za vůbec první český programově avantgardní film. Ke stejné linii můžeme dle mého názoru zařadit i snímek Otakara Vávry *Žijeme v Praze* (1934) či filmy Jana Kučery *Pražský barok* (1931), *Moderní architektura* (1933) a *Stavba* (1933), jež však zůstaly nedokončeny. Na pomezí městské architektonické symfonie a optofonetického experimentu zůstává Hackenschmiedův druhý film *Na Pražském hradě* (1932), který budu i přes jeho inklinaci k obrazové abstrakci analyzovat v této kapitole.

Z pohledu stříhové skladby nelze většině českých městských symfonií upřít vliv sovětské školy tvůrčí asociativní montáže, konkrétně pak zejména dokumentaristy Dziga Vertova. Dle jeho teorie neměl režisér při natáčení zasahovat do skutečnosti a měnit ji třeba ani svou pouhou přítomností. Velký význam pak Vertov kladl na asociační vlastnosti montáže, v jejímž procesu dle něj teprve vznikalo skutečné filmové dílo. Z tohoto pohledu nejvýznamnějším dílem se stal Vertovův film-poem *Muž s kinoaparátem* (1929). V něm autor pomocí tvůrčí asociační montáže atomizoval životní jevy, které rozložil na základní prvky a opět složil v celek, ukázaný ze všech stran pohledem umělcevo stvořitelského zájmu.¹¹³ Avantgardní akcent na filmovou formu popsal Dziga Vertov následovně: „*Jestliže v Muži s kinoaparátem dominuje nikoli účel, nýbrž prostředky, je tomu tak proto, že jedním z úkolů filmu bylo seznámit diváka s těmito prostředky, neskrývat je, jak se běžně děje v jiných filmech.*“¹¹⁴

Snímek *Bezúčelná procházka* (1930) autora Alexandra Hackenschmieda svědčí o těsném propojení avantgardního hnutí ve filmu a fotografii.¹¹⁵ V Hackenschmiedově tvorbě je patrný vklad autora fotografa-filmaře hlavně v pojetí různých úhlů pohledu – rakursů – i velikostí záběrů.¹¹⁶ Snímek *Bezúčelná*

¹¹² O kvalitě hraných pasáží ani nemluvě. Srov. BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 148.

¹¹³ Srov. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 132–133.

¹¹⁴ Cit.: VERTOV, Dziga. O Iljubovi k živomu čeloveku. *Iskusstvo kino*, Moskva, 1958, č. 6. Cit. dle PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 132.

¹¹⁵ Pro Hackenschmieda byla dle jeho vlastních slov fotografie jen cestou k filmu, který patřil k jeho tvorbě větším dílem. Srov. PETÁK, Václav. *Vztah filmu a fotografie ve 20. století*. Opava, 2006. s. 37. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

¹¹⁶ PETÁK, Václav. *Vztah filmu a fotografie ve 20. století*. Opava, 2006. s. 39. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

procházka je subjektivním zachycením běžných scén z velkoměsta, které odkazují například na Ruttmannův *Berlín – symfonie velkoměsta* či Vertovova *Muže s kinoaparátem*. Po jejich vzoru Hackenschmied zvýšil důraz na formální význam spolupráce kamery a střihu, přičemž oba tyto obory sám ovládal. Oproti zmíněným filmům však *Bezúčelná procházka* nepředvádí život zaznamenaný všudypřítomným pohledem kamery, ale soustřeďuje se na všední příběh putování bezejmenného hrdiny ze středu města na periferii. Snímek je mimořádný zejména atmosférou, kterou vytváří dobově originální kamera. Ta sice v druhé části snímá převážně statické záběry, ty však fungují v rámci jejich vnitřního uspořádání. Z pohledu střihové skladby snímku bych vyzdvihl především dobově originální prolínání obrazových rovin, využití vnitrozáběrového střihu v kontextu konfrontace popředí a pozadí či při zachycení pohybu. Například Jan Kučera k tématu střihu v *Bezúčelné procházce* uvedl: „síla Hackenschmiedových věcí není omezena jen na vnitřní skladbu záběrů. Každý záběr, který natočí, je ustrojen tak, aby se mohl vázat s ostatními záběry, předchozími i následujícími. Je řešen tak, aby jeho úplná hodnota vynikla teprve ve sloučení s jinými záběry.“¹¹⁷ Zřetelný posun se ale neprojevuje jen v charakteru jednotlivých záběrů a jejich vzájemně vazbě, ale i v netradiční narativní struktuře filmu. Příběh tvoří syntéza hned tří rovin – sledování hrdiny, pohled hrdiny a vracející se leitmotiv zrcadlení vodní hladiny. Dle Jaroslava Anděla mohou mít motivy zrcadlení i rozdvojení hrdiny velkou řádku významů a konotací.¹¹⁸ Zdánlivě všední příběh tak obsahuje celé klubko významů, jejichž výklad zůstává pro diváka většinou otevřený. Za zmínku jistě stojí i využití různých formálních prostředků pro dialektické vystavění dvou prostředí – moderního města a přírody. Zatímco motivy města a cesty z něho ven jsou znázorněny většinou pohyblivou kamerou, jízdami a rychlou montáží, která je téměř analogií k úvodní sekvenci jízdy vlakem do Berlína v Ruttmannově *Symfonii velkoměsta*, procházce v přírodě dominuje kamera statická, vnitrozáběrový střih a leitmotiv zrcadlení vodní krajiny. V průběhu filmu tedy dochází k programové změně střihového temporytmu, která má ještě zdůraznit kontrast znázorňovaných prostředí i myšlenkových poloh díla.

¹¹⁷ KUČERA, Jan. Čas odkud přichází. In BROŽ, Jaroslav. *Alexander Hackenschmied*. Praha, Čs. filmový ústav, 1973. s. 14.

¹¹⁸ ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 25.

Montážní kompozice v *Bezúčelné procházce* uvádí dle Breganta do pohybu záběry, na nichž je patrná autorova fotografická minulost a zájem o architekturu.¹¹⁹ Tyto skutečnosti jsou příznačné i pro další Hackenschmiedův film *Na Pražském hradě* (1932, původně *Hudba architektury*). Jde v zásadě o zpodobnění dojmů z další „procházky“, tentokrát na Pražský hrad. Sám autor ke svému druhému průkopnickému počínu uvedl: „Ve spolupráci se skladatelem Františkem Bartošem jsem se v experimentálním filmu o Pražském hradu ... pokusil najít vztah mezi architektonickou formou a hudbou, mezi obrazem a tónem, obrazovým pohybem a hudebním pohybem, a mezi obrazovým prostorem a tonálním prostorem.“¹²⁰ Snímek *Na Pražském hradě* tedy není běžnou procházkou, ale hraničí s abstraktním filmem, zkoumajícím vztahy mezi filmovým obrazem a zvukem. Tyto vztahy jsou dle Hackenschmieda formální či syntetické povahy a jen druhotně odvozené od daného obsahu či motivu.¹²¹ Tato skutečnost staví snímek *Na Pražském hradě* na pomezí avantgardních filmů zachycujících městské prostředí a filmů zabývajících se vztahem obrazu a zvuku, tzv. optofonetičností. Tím se přibližuje některým pasážím filmové symfonie *Na slovíčko, Nice* (1930) surrealistického tvůrce Jeana Viga, avšak oproti němu Hackenschmied pracuje se složitějším konceptem a nepoužívá lidského faktoru k jeho propojení a oživení. Jako hlavní prostředek a motiv filmu můžeme označit pohyb kamery po většinou pravouhlé síti linií. Ta představuje nejen základní strukturální prvek architektury, ale rovněž odkazuje k samotnému formálnímu obrazovému rámci. Hackenschmied si byl při realizaci svého filmu vědom skutečnosti, že pohyb filmové kamery a střih staví každý záběr do nekonečného množství významů a vytváří dynamické pojetí prostoru jako množiny možných významů. Z toho důvodu se rozhodl programově se pokud možno vyhýbat statickým záběrům a také spojit práci kameramana a střihače.¹²² Útržkovité dojmy těkajícího chodce, snímané Hackenschmiedovým nekonvenčním kameramanským viděním, hraničícím v některých případech až s abstrakcí, dosáhly dojmu relativní jednoty teprve rytmem montáže. Ta je řešena ostrými střihy a snaží

¹¹⁹ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 158.

¹²⁰ Cit. HACKENSCHMIED, Alexander. Film a hudba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 192.

¹²¹ HACKENSCHMIED, Alexander. Film a hudba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 192–194.

¹²² Pokud šlo o fluidní podání filmového prostoru, vytvářeného ruční kamerou i na montážním stole, neměl dle Jaroslava Anděla Hackenschmied ve třicátých a čtyřicátých letech pravděpodobně konkurenta. ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 29.

se z jednotlivých výseků znovu ustavit dojem celistvosti. Alexander Hackenschmied však dle mého názoru ve svém pokusu o programové svázání architektury s hudbou příliš neuspěl. Oproti *Bezúčelné procházce* totiž snímku *Na Pražském hradě* do jisté míry chybí propojení přes lidský element, jenž je zde zachycen pouze náhodně a jaksi nechtěně. Přes zdánlivé evokování prohlídky památky skrze útržkovité návštěvníkovy dojmy zde chybí zobrazení tohoto návštěvníka, se kterým by se mohl divák ztotožnit. Rovněž významy rozmanitých kruhových panoram a kamerových švenků, stejně jako opakování některých (především lineárních) motivů, neexponované přechody mezi hradem a podhradím či střihy v pohybu a do protichůdného pohybu nejsou divácky příliš čitelné. Programové propojení obrazu s hudbou navíc není natolik signifikantní, aby poskytovalo dostatečně zřetelný rámec pro pochopení Hackenschmiedovy tvůrčí invence. Tuto mou tezi dokládá mimo jiné i skutečnost, že ani dobové publikum nejspíše nepochopilo autorovy experimentální záměry a snímek při své premiéře v pražském kině Adria dokonce vypískalo.¹²³ Tato jistě nepříjemná skutečnost však v zásadě dokazuje mnohem obecnější tendenci prvních českých avantgardních filmů. Ty byly ještě hodně zatíženy filozofickou a estetickou vyhraněností. Z toho důvodu jen obtížně získávaly přízeň běžného publika a příznivého ohlasu se jim často dostávalo jen ze strany úzce vyhraněných skupin diváků.

Jako další z linie městských avantgardních filmů můžeme jmenovat druhý režijní počín Otakara Vávry nazvaný *Žijeme v Praze* (1934). V něm dochází ke kombinování reportážních prvků, hraných scén a částí převzatých z dobových aktualit a žurnálů. Všední den Prahy je v tomto filmovém fejetonu zaznamenán v mnoha drobných detailech a kontrastech, které vykreslují dobovou atmosféru Prahy a dohromady skládají tušení celku. Nejedná se však o zachycení pouhého rámce města, ale také (a možná dokonce především) lidí v něm žijících. Film tedy není pouhou dokumentární reportáží, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale uměleckou kompozicí sestavenou z reportážních prvků a cíleně operující vedle prostorových souvislostí i s časem. Vávra pro svůj film využívá celkem podobného rámce i formálních prostředků jako Svatopluk Innemann ve snímku *Praha v záři světla*, avšak oproti němu jich je schopen uplatnit funkčně a účelně. Přes jistou míru mozaikovitosti skládaných prostředí je zřetelná Vávrova inklinace k vyprávění

¹²³ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 309.

příběhů. I na malém časovém prostoru a s využitím často nesourodých záběrů je totiž prostřednictvím střihové skladby schopen odvyprávět narativní příběhy. Krátké etudy jsou vystavěny za pomoci několikazáběrových významových řad či sekvencí. Například spojení novomanželé – rakev – dítě odkazuje k pomíjivosti a ke koloběhu života, kontradikce za sebou následujících záběrů chudinské čtvrti a Pražského hradu zase k existenci sociálních rozdílů. Oproti Hackenschmiedovi tak staví Vávra svůj film méně na estetické síle obrazu, ale mnohem více na rovinně asociativním střihem vystavěné sociální reportáže. Jak jsem již naznačil výše, ve snímku proti sobě stojí dva odlišné typy filmového materiálu: nezaujaté dokumentární scény a inscenované sekvence. Obdobně jako například Alberto Cavalcanti ve filmu *Jen hodiny* (1926) však Vávra nerozvádí tyto situace do souvislého děje, ale namísto toho splétá motivy, aby vyjádřil plynutí času v metropoli. Syntézu avantgardních formálních prvků, jakými jsou například vícenásobné expozice, kamerové strhy či zrychlené záběry, podtrhuje programově řízený temporytmus, podpořený ještě funkční zvukovou složkou. Ta je složena z nekontaktních ruchů a zvuků, vykreslujících společně s hudební dramaturgií především charakter zobrazených prostředí. Emocionálním vrcholem snímku *Žijeme v Praze* je pro mě sebevražedný skok dívky do hlubin Vltavy, který graduje v rapidmontáži několika motivů a končí dvojexpozicí dívčí tváře spočívající pod třpytící se vodní hladinou.

Na linii městských filmů se sociální tematikou navázalo mimo jiné i amatérské autorské trio Karel Kresl, Otto Vlk a Václav Zelený z již zmiňované Film-foto skupiny Levé fronty. Jejich sociální reportáž *Napříč Prahou na jaře 1934* (1934) přímo odkazovala nejen na experimentální tvorbu zahraničních dokumentaristů, ale i například na český snímek *Žijeme v Praze* Otakara Vávry. *Napříč Prahou na jaře 1934* je pokusem o znázornění sociálního průřezu Prahou, při kterém byly konfrontovány dobové civilizační vymoženosti velkoměsta na straně jedné s ukázkami života v bídě na straně druhé. Vedle sebe se tak mimo jiné ocitají záběry z bohaté vilové čtvrti a rozpadající se dělnické kolonie. Některým obrazům navíc dodává střihová skladba symbolickou funkci, v jejímž rámci představuje například pouliční prodavač losů falešnou iluzi či živá reklama na plynovou masku tíživou skutečnost. Také dle diváckých ohlasů je toto dílo výjimečné nejen produkčním zázemím své-

ho vzniku, ale především uměleckou úrovní práce s kamerou a střihem.¹²⁴ Obojí slouží pečlivě promyšlenému filmařskému konceptu, který v zásadě zůstává divákovi zřejmý i v dnes dochovaném patnáctiminutovém torzu. V roce 1935 na tento film navázala stejná autorská skupina dalším dokumentárním snímkem o Praze – *Pražská neděle v travě* (1935). Tento těžko dostupný film dle Zdeňka Štábly odkrývá pod zdánlivě klidným povrchem pražského víkendu dynamiku dobových sociálních rozporů.¹²⁵

K linii avantgardních filmů zpracovávajících sociální tematiku či k řadě městských symfonií bychom po podrobnější analýze mohli zařadit nejen některá další díla filmových amatérů¹²⁶, ale také snímky ze Zlína, natočené převážně pro firmu Baťa. Ve Zlíně docházelo k symbióze avantgardní filmové formy s novými postupy výroby a sociálních služeb, a to převážně u filmů, které měly sloužit jako průvodci továrnami a městem pro nezasvěcené diváky doma i v zahraničí.¹²⁷ V této produkci vznikly například snímky *Moderní výroba obuvi* (1930), *Tvář Zlína* (1937), *1. máj ve Zlíně roku 1937* (1937), *Zlín* (1941) či *Řekneme to filmem* (1941), na nichž se podíleli i nejvýznamnější představitelé české filmové avantgardy jako Otakar Vávra, Alexander Hackenschmied, František Pilát či Jiří Lehovec. Rozebírat případné avantgardní tendence daných snímků (a mnoha dalších nejmenovaných) by však bylo již nad rámec této práce. V tomto ohledu se dle mého názoru otevírá cesta budoucího možného směřování dalšího výzkumu.

Jak jsme mohli vidět na výše uvedených analýzách, spojuje městské symfonie oproti běžné produkci netradiční řešení vzájemného postavení dvou významových řad – filmového prostoru a času. Zatímco je prostor v klasické filmové produkci obvykle podřizován ději, u těchto snímků je tomu spíše naopak. Do popředí se

¹²⁴ *Meziválečné Československo ve filmech tehdejších kinoamatérů* [online]. 2007 [cit. 2011-01-04]. ČKKP. Dostupné z WWW: <http://www.ckkp.cz/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=140>.

¹²⁵ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 426.

¹²⁶ Za analýzu by dle dobových recenzí stál (mimo jiné) amatérský pokus Vlastimila Nezkusila z Českého klubu kinoamatérů *Praha včera a dnes* (1938): „Nezkusilova Praha uchvátí každého. Hlavně tam, kde je zachycena stará Praha. Tak krásně a pietně je podána, že si marně přejeme, aby to tak dovedli i profesionální filmaři. (Ti by se zde mohli přiučiti!) I dobrý znatel staré Prahy kolikrát marně vzpomíná, kde je ještě ta krása, kterou vidí na plátně.“ Cit. dle *Meziválečné Československo ve filmech tehdejších kinoamatérů* [online]. 2007 [cit. 2011-01-04]. ČKKP. Dostupné z WWW: <http://www.ckkp.cz/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=140>. Srov. ZACHARDOVÁ, Irena. *Praha v dokumentárním filmu 1928–1939 (Typické a alternativní způsoby jejího zobrazení)*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

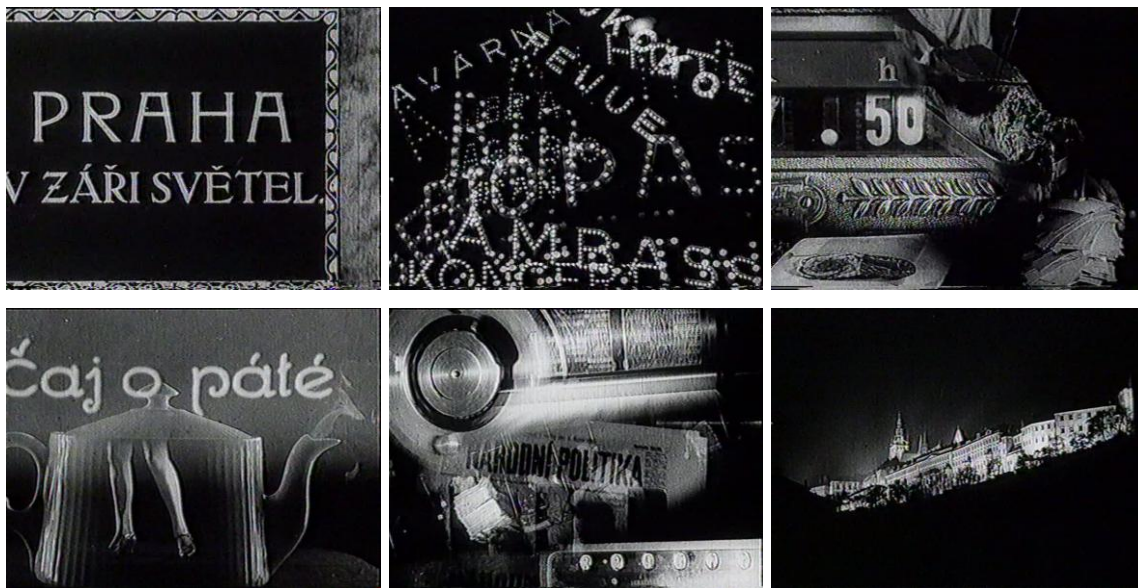
¹²⁷ Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. Literární noviny*. 8. 6. 2006, č. 23.

dostává filmový prostor, jehož podstatným rysem je Janem Mukařovským definovaná sukcesivnost, která se projevuje změnou záběrů, detailem či případně mimoobrazovou lokalizací zvuku.¹²⁸ V této sukcesivnosti dílčích výseků filmového prostoru, jež jsou však doprovázeny povědomím o jednotnosti celku, je dána významová jednota prostoru, který se stává sám významem. Klasická hierarchie je tedy záměrně převrácena a deformována podřízením děje prostoru, čímž se do jisté míry vyhrocuje specifický ráz jednotlivých filmů.

¹²⁸ MUKAŘOVSKÝ, Jan. K estetice filmu. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 291–300. Srov. SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 53.

II. 2. 2. Městské symfonie – obrazová příloha.

Obr. 1–6. *Praha v záři světél* (1928) – R: Svatopluk Innemann, K: Václav Vích, P: Elektajournal. Jeden z ojedinělých případů využití avantgardních tendencí a postupů v české kinematografii dvacátých let. Ukázka vícenásobné expozice blikajících neonů, dělených obrazů exponujících daná prostředí i na danou dobu neobvyklých širokých záběrů noční Prahy.¹²⁹



Obr. 7–15. *Bezúčelná procházka* (1930) – R: Alexander Hackenschmied. První český programově avantgardní film pojednává v tematické rovině o procházce ven za hranice moderního města. Zatímco jsou motivy města a cesty po formální stránce znázorněny pohyblivou kamerou, jízdami a rychlou montáží, procházce v přírodě dominuje kamera statická, vnitrozáběrový střih v rámci několika obrazových plánů a leitmotiv zrcadlení vodní hladiny.

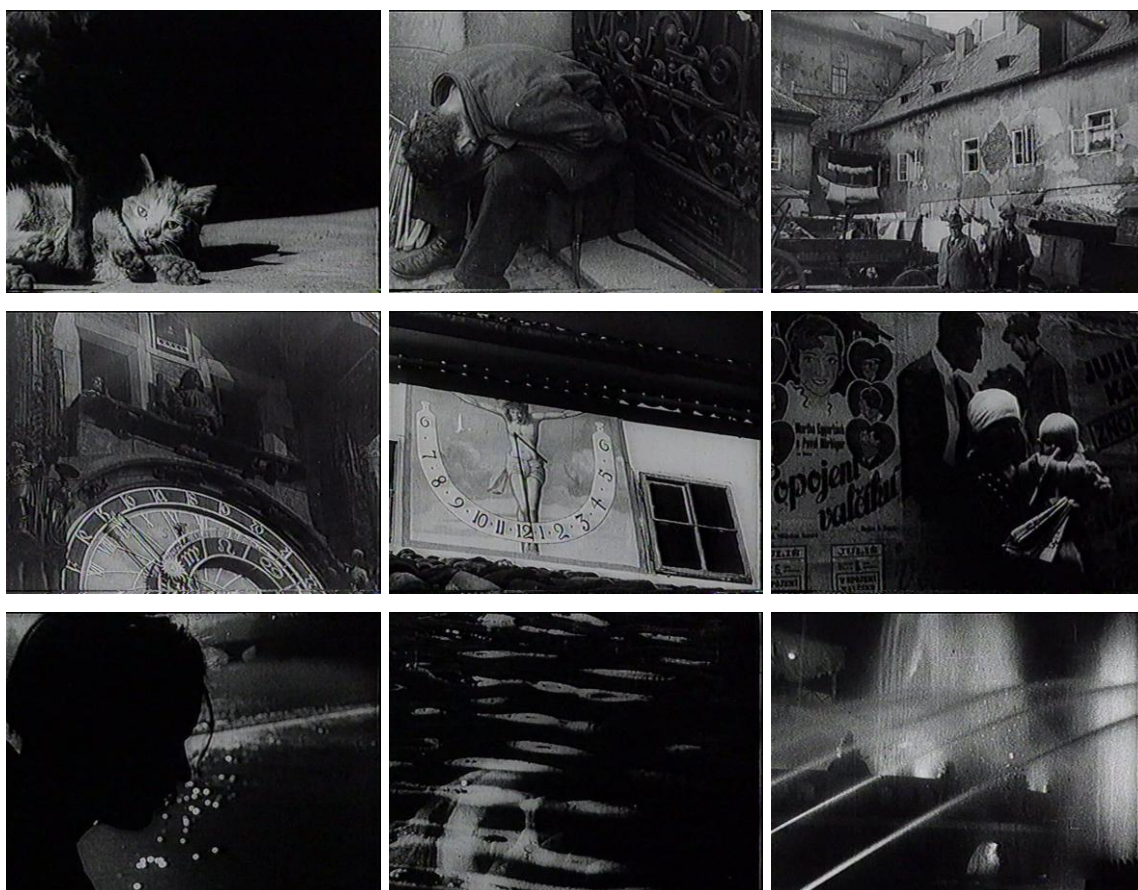


¹²⁹ Jejich podstatná část ale nejspíš byla snímána z fotografií, pořízených na dlouhou expoziční dobu.



Obr. 16–24. Žijeme v Praze (1934) – R: Otakar Vávra.

Městská symfonie se sociální tematikou, která je z hlediska stříhové skladby řešena převážně prostřednictvím asociativní montáže. Obrazy hlavního města jsou propojeny v mozaiku krátkých příběhů a významových řad, což dodává snímku potřebný rámeček i strukturu.



Obr. 25–30. Na Pražském hradě (1932) – R: Alexander Hackenschmied, Hudba: F. Bartoš. Pokus o tvůrčí řešení obrazové a zvukové složky staví snímek Na Pražském hradě na pomezí městských symfonií a optofonetických experimentů. Hackenschmied v něm využívá rozmanitých rakursů, pohybů kamery a velikostí záběrů, které v některých případech stírají rozdíl mezi reálným a abstraktním.



Obr. 31–36. Tvář Zlína (1937) – R: Alexander Hackenschmied, Elmar Klos. V propagačním filmu Baťových závodů dochází k symbióze avantgardní filmové formy s novými postupy výroby a sociálních služeb.



II. 3. Avantgardní symbolistické filmy.

„Chtěl bych, aby posečkal ten sličný, nahodilý pohyb, chtěl bych se dohleděti všech podrobností, jež mi unikají každou vteřinu, a každé vteřiny, jež zmizí, dříve než mým očím ukáže své bohatství; chtěl bych prodloužiti zveličenou blízkost této světelné tváře, neboť není dosti na blízkosti ani na lidské tváři.“¹³⁰

Přestože se v kontextu filmové historiografie slovního spojení „symbolistický film“ v podstatě neužívá, dle mého názoru celkem výstižně odráží tu část české avantgardní produkce třicátých let, v níž docházelo k osobité syntéze několika zahraničních trendů. Symbolismus jako umělecké hnutí vznikl na konci 19. století ve Francii a jeho hlavním cílem bylo zobrazovat věci, které nelze racionálně popsat (nálady, emoce, myšlenky, city...), tj. zobrazit nezobrazitelné. Do kinematografie pak postupně pronikal již od jejích počátků, avšak důležitější pozice si vydobyl až ve dvacátých letech s nástupem avantgardních hnutí. V určité míře pronikl mimo jiné do filmového expresionismu, impresionismu, dadaismu či surrealismu, odkud ve spojení s teorií montáže ovlivnil i české avantgardisty. Při uvažování o české avantgardě je dobré si uvědomit, že se rozvinula v době, kdy měla velká evropská hnutí svůj zenit již většinou za sebou či byla dokonce ukončena (např. dada). Vzhledem k možnosti pohledu z odstupu si čeští filmaři vybírali z jednotlivých trendů pro ně přínosné myšlenky a postupy, zatímco jiné opomíjeli. Z toho důvodu neuvažuji v prostředí české filmové avantgardy o konkrétních hnutích, ale pod složeným pojmem „symbolistický film“ zahrnuji právě onu syntetizující a abstrahující tendenci české avantgardní tvorby.

Mezi české avantgardní snímky pracující se silným symbolismem řadím vedle *Burlesky* (1932) Jana Kučery i filmové vložky pro představení tzv. theatergraphu či tři filmy Čeňka Zahradníčka a Vladimíra Šmejkal – *Atom věčnosti* (1934), *Ruce v úterý* (1935) a *Příběh vojáka* (1935). Autoři těchto děl využívají v obecné rovině zejména práce s velkými detaily, které většinou představují zástupné symboly mnohem větších celků. Mezi nimi pak v rámci stříhové skladby často vznikají nové vazby a významy. Východiskem k těmto stříhovým postupům přitom byla přede-

¹³⁰ Cit.: ČAPEK, Karel. A. W. F. Co. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 125.

vším teorie intelektuální montáže v kombinaci s impresionistickými či surrealistickými prvky.

Podstata tzv. intelektuální montáže, definované sovětským teoretikem a režisérem Sergejem Michailovičem Ejzenštejnem, spočívá v řazení záběrů takovým způsobem, že není závazná jakákoliv časová, prostorová ani dějová souvislost. Montáž je tedy pro Ejzenštejna srážkou dvou prvků, z níž vyplývá pokud možno zcela nový pojem, myšlenka či teze. Taková stříhová skladba dle něj v ideálním případě umožní filmu přeskočit etapu doslovnosti a umělecky spoutávající konkrétnosti. Společně s velkým důrazem na montáž počítá Ejzenštejn i se soustředěnou diváckou spoluúčastí: „*Síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují diváckovy emoce a intelekt. Divák je nucen podstoupit touž tvůrčí cestu, kterou urazil autor, vytvářeje obraz. Divák nejenže vidí zobrazitelné prvky díla, on zároveň prožívá dynamický proces vnímání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor.*“¹³¹

Vedle teorie intelektuální montáže se stala pro většinu českých symbolistických snímků částečným východiskem i tvorba francouzského filmového impresionismu. V té byl velký důraz kladen na poetické vyznění snímaných scén a na jejich intenzivní zprostředkování. K tomu jejich autoři často využívali netradičních formálních postupů jako například změkčování obrazu, subjektivně koncipovaných záběrů, netradičních úhlů pohledu kamery, optických deformací, využití negativu, dynamického stříhu či zpomalení a zastavení obrazu apod.¹³² Jako další zřetelné inspirační východisko můžeme označit filmový surrealismus, jenž často vyhledával překvapující kontrasty ve zneklidňujících příbězích, řízených nevysvětlitelnou logikou snu. Tyto trendy, které mají své kořeny v romantické a symbolické estetice, pracují s vizuálním vyjádřením subjektivních pocitů a duševních stavů. K tomu mimo jiné využívají rozmanité symboliky, kterou částečně převzala i česká filmová avantgarda.

Ve filmu *Burleska* (1932) uplatňuje Jan Kučera surrealistickou montáž trikových záběrů s archivními materiály žurnálů. Pracuje zde především s detaily a významotvornou montáží. Všimá si délky záběru i jeho výtvarného a námětového

¹³¹ Cit.: EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961. s. 254.

¹³² Srov. HORNÍČEK, Jiří. *Francouzská meziválečná avantgarda* [online]. 2008 [cit. 2010-12-31]. Národní filmový archiv. Dostupné z WWW: <<http://www.nfa.cz/francouzska-mezivalecna-avantgarda.html>>. ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 136.

obsahu a po vzoru sovětských teoretiků dvacátých let poukazuje na jeho kontextovou funkci: „Pozorujeme, že každý záběr filmu je v nějakém vztahu ke všem záběrům ostatním.“¹³³ Teprve sled záběrů se skladebnou hodnotou tvoří Kučerovi sekvenci, jejíž estetický význam vzniká podle toho, do jaké souvislosti je stříhově zapojena. Kučera tak pojímá stříh jako syntetickou fázi při kompletování výsledného filmového artefaktu. Ve svém díle Kučera klade důraz na racionálně organizovanou celistvost jako na strukturovaný, vyvíjející se a vytvářející se složitý celek objektivní reality. Ten mu však není mechanickým součtem všech jeho faktických složek a jednotlivých procesů, ale interakcí, jež dává do celkové vnitřní souvislosti jednotlivé složky filmového díla.¹³⁴ Ve snímku *Burleska* autor usiluje o vyjádření protiválečného tématu kombinací dokumentárních a hraných záběrů bojujících vojáků a trikových záběrů hracích karet a uvadajícího květu. Jednotlivé motivy – karty, květ, válka, obloha – získávají širší existencialistický význam (život, časovost, smrtelnost) až skladebným řazením a vztahem k motivům sousedním. Jako signifikantní příklad nám může posloužit triáda detailů padajícího květu, dívčí tváře a kulového esa, interpretovatelná v rámci protiválečného vyznění snímku jako nesignifikační předčasná smrt ve válce. Ve stříhové skladbě je kromě montážní školy (především teorie intelektuální montáže a montáže atrakcí¹³⁵) patrný také vliv surrealismu, i když například dle Michala Breganta „poetická síla obrazů není sama o sobě dostatečně výmluvná, čímž srozumitelnost snímku poněkud utrpěla.“¹³⁶ Této skutečnosti jistě nahrál i fakt, že nedošlo k plánovanému ozvučení hudbou Miroslava Ponce a snímek zůstal němý.

K avantgardním symbolistickým snímkům náleží také tři filmy autorské dvojice Zahradníček-Šmejkal z první poloviny třicátých let – *Atom věčnosti* (1934), *Ruce v úterý* (1935) a *Příběh vojáka* (1935). Příběhy snímků jsou sice většinou veskrze banální, avšak jejich zpracování je velmi netradiční, jelikož v nich autoři nahrazují funkci celků detaily a symbolicky užívají předmětů. Ke vzniku prvního

¹³³ HUDEC, Zdeněk. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In *Kontext(y) II*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 73.

¹³⁴ HUDEC, Zdeněk. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In *Kontext(y) II*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 72.

¹³⁵ Montáž atrakcí je pojem pocházející od Sergeje Ejzenštejna, kterého lákala především montáž protikladem. Jejím prostřednictvím Ejzenštejn usiloval o drastické srovnání, o šoky či o léčení pomocí otřesů. Srov. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 134–135. VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. s. 16–17.

¹³⁶ BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 160.

z nich, *Atomu věčnosti* z roku 1934, Čeněk Zahradníček uvedl: „*My jsme se řídili slovy pana ing. Smrže, který mnohokrát řekl, že máme morální povinnost experimentovat a tak nahradit skoro vyhynulou avantgardu. ... Název filmu vyjadřuje astronomické měřítko zfilmovaného příběhu. Tak jak je báseň vlastně hra se slovíčky, náš film je souhrnem fotograficky působivých záběrů, s nimiž jsme si skutečně pohráli.*“¹³⁷ Banální příběh rozcházejícího se mileneckého páru je ve formální rovině vyvážen netradičním zpracováním této všednosti. Ke svému experimentu zvolili autoři náznakovou formu symbolických záběrů, které mimo jiné zřetelně odkazují na inspiraci symbolismem snímku *Extase* (1932) režiséra Gustava Machatého a francouzským filmovým impresionismem. Mottem filmu *Atom věčnosti* se dokonce stává citát francouzského teoretika a filmaře Jeana Epsteina: „*Není příběhů, nejsou, než situace bez konce a bez počátku.*“ Tímto heslem se však autoři úplně neřídí, díky čemuž má jejich dílo celkem pevnou strukturu. Ta začíná expozicí hlavního tématu – přelétavé lásky – symbolizovaného hned v prvním záběru srdcem namalovaným na třepetající se vlajce, a končí rozuzlením dané situace a pokusem o její zevšeobecnění. Kromě Epsteina odkazují Zahradníček se Šmejkal ve svém filmu rovněž k pojmu fotogenie, vycházejícího opět především z francouzského prostředí a prosazovaného další významnou filmařskou osobností, Louisem Dellucem.¹³⁸ Ten pod pojmem fotogenie chápal „*zvláštní básnický aspekt věcí a lidí, který může být odhalen výhradně novou řečí*“, to znamená řečí filmu za zásadního přispění kamery.¹³⁹ Obdobně jako Jan Kučera ve svém snímku *Burleska* využívají i Šmejkal se Zahradníčkem jednotlivých motivů, které mají ve vztahu ke stříhové skladbě jistou symbolickou funkci. Oproti Kučerovi je však jejich symbolika mnohem snadněji divácky čitelná, jelikož mimo jiné využívá i vyobrazení jazykově zažitých spojení (prsa – dvojice koz, věnec – panenství) či zástupných předmětů (šála – housle – píseň lásky, buben pověšený na dívce – dítě, atd.). Zvláště vydařená v tomto ohledu je sekvence milostného aktu muže a ženy. Ta začíná detailem ruky muže, pokládajícího nahou ženskou sošku (muž jako dominantní jedinec, úsloví „vzal si ji“), a pokračuje montáží vertikálního švenku do korun stromů, detailem tváře dívky ležící v trávě, vlakem opakovaně vjíždě-

¹³⁷ Cit.: ZAHRADNÍČEK, Čeněk. Rozhovor pro Pathé revue. In PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. 1. vydání. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. s. 23–24.

¹³⁸ Srov. SKOPAL, Pavel. *Fotogenie. Cinepur*, 2006, č. 46.

¹³⁹ Cit. dle HORNÍČEK, Jiří. *Francouzská meziválečná avantgarda* [online]. 2008 [cit. 2010-12-31]. Národní filmový archiv. Dostupné z WWW: <<http://www.nfa.cz/francouzska-mezivalecna-avantgarda.html>>.

jícím do tunelu a vyjíždějícím z něj (netřeba vysvětlovat), detailem věnce rozjetého vlakem (ztráta panenství), zabodnutým nožem do karty srdcového esa (zrada, zlomené srdce) a celkem odcházejícího muže. Tato znatelně jednodušší forma symboliky v kombinaci s banálním, až archetypálním milostným příběhem však umožnila autorům odvyprávět příběh tak, aby jej pochopil a byl schopen interpretovat i běžný divák. Zejména v této skutečnosti tkví dle mého názoru největší přínos tohoto symbolistického filmu.

Další ze snímků autorské dvojice Zahradníček-Šmejkal nazvaný *Příběh vojáka* (1935) svou protiválečnou tematikou, zpracováním i některými shodnými znaky a motivy odkazuje nejvíce ke Kučerově *Burlesce*. Oproti ní však opět autoři využívají dané symboliky ve srozumitelnější formě a diváckou čitelnost ještě podporují jejím zasazením do klasicky vystavěného příběhu. V rovině narace se tak Zahradníček se Šmejkalem sice stále drží banálnosti – zamilovaný spisovatel odchází do války a vrací se z ní slepý – avšak jejich symbolika je zde oproti *Atomu věčnosti* mnohem propracovanější a umožňuje vyjádřit i složitější myšlenkové pochody a záměry. Obdobně jako u svého předchozího díla autoři využívají obrazových spojení a metafor, které mají původ v jazyce (odvod branců do války – dobytek vezený na porážku, blížící se nebezpečí – stahující se mračna, muž se zakrytými očima – muž zaslepený láskou atd.). Rovněž v rámci dílčích znaků, zastupujících větší celky či myšlenky, je snímek velice kreativní. Autoři daným pojmům dávají požadovanou symboliku až prostřednictvím tvůrčí stříhové skladby – převážně jejich řazením, vzájemným postavením a temporytmem. Sekvence průběhu války je zde například oproti *Burlesce* vyjádřena bez potřeby použití dokumentárního válečného materiálu. Neutrální záběry šachovnice, kuželek, domina, šicího stroje či ústí kanalizačních rour však vzájemným postavením v rapidmontáži vytvářejí citově zabarvený obraz i atmosféru bitevního pole, umírajících lidí padajících k zemi a střílejících kanónů. Obdobně jako u *Atomu věčnosti* je i v *Příběhu vojáka* smrt hlavního hrdiny evokována použitím abstraktních záběrů odlesků vodní hladiny, které bych společně s motivem zrcadlení a reakcí na modernu označil za výrazné pojitko většiny českých avantgardních filmů.

Oproti předchozím dvěma filmům Čeňka Zahradníčka a Vladimíra Šmejkala nevyniká jejich další film *Ruce v úterý* (1935) takovou mírou symbolismu. Příběh se soustředí na běžný úterní den hlavní postavy, odvyprávěn pouze prostřednic-

tvím lidských rukou. Autoři pracují především s detaily rukou, které v zastoupení symbolizují chování, situaci, myšlenky či prostředí, v němž se hlavní hrdina právě nachází. Snímek mimo jiné cíleně odkazuje k tradici kinetismu, propagované v českém prostředí především Zdeňkem Pešánkem. Dle něj můžeme části obrazu nahradit jinými elementy, které v případě tvůrčího uspořádání nevytvoří pouze za sebou se objevující obrazy, ale nový celistvý útvar. Film jako kinetická metoda by pak dle Pešánka měl pracovat s takovou realitou, jakou oko z přirozeného postavení nikdy nevidělo a neuvidí.¹⁴⁰ Toho se autoři snímku *Ruce v úterý* v zásadě drží, když oproti klasické kinematografii znázorňují veškerou hereckou akci i časové, prostorové a dějové posuny prostřednictvím detailů lidských paží. V kontextu stříhové skladby si na některých místech vypomáhají významotvornou vícenásobnou expozicí, například při znázornění děje knížky či programu rozhlasového vysílání, některými opakujícími či vyvíjejícími se motivy, textovou složkou nebo například rychlou montáží v závěrečné sekvenci snu. Ta nejvíce odkazuje k impresionistickým a surrealistickým kořenům, když je pro taneční kreaci prstů na černobílé šachovnici použito montáže zrcadlených záběrů, převráceného obrazu, inverzivních záběrů apod.

Jak již jsem několikrát naznačil výše, snímky dvojice Zahradníček-Šmejkal mají z pohledu dramaturgie relativně pevnou klasickou strukturu. Můžeme v nich většinou zřetelně vyznačit expoziční část, oba *turningpointy* (*plot pointy*), *midpoint*, zápletku i rozuzlení.¹⁴¹ Tato skutečnost byla v rámci české filmové avantgardy spíše výjimečnou, jelikož většina tvůrců po vzoru Ejzenštejna i dalších vlivných autorů dramaturgickou skladbu, stejně jako děj a pojem filmového času programově odmítala. V majoritní části české kinematografie třicátých let však bylo místo pouze pro divácky přístupné a pochopitelné vyjadřování, k čemuž se v rámci avantgardní tvorby nejvíce přiblížili právě Zahradníček se Šmejkalem. Tuto situaci vycítil i režisér Otakar Vávra, který po čistě experimentálním filmu *Světlo proniká tmou* natočil sociální reportáž *Žijeme v Praze* již s krátkými příběhovými etudami a jeho inklinace ke klasickému vyprávění v konfrontaci s avantgardními postupy vyústila v semiavantgardním hraném snímku *Listopad*.

¹⁴⁰ PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: Česká grafická unie, 1941. s. 15–22.

¹⁴¹ Srov. FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Sestavil M. Kouřil, přeložil Jaroslav Žert. Praha: Knihovna divadelního prostoru, 1944. 179 s. FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2007. 280 s. SEGER, Linda. *Making a Good Script Great*. 2nd edition. New York: Samuel French, 1994.

Mezi české avantgardní snímky pracující se silným symbolismem počítám rovněž dochované filmové vložky pro jevištní inscenace s použitím tzv. theatergraphu. V něm se filmové záběry nebo diapozitivy promítaly na průhlednou oponu napjatou kolmo na podlahu jeviště. Tohoto inscenačního dramatického prvku bylo užíváno především všestranným umělcem Emilem Františkem Burianem pro vrcholná představení divadla D 34. V jejich rámci se Burian pokoušel programově pracovat zejména s principy syntetičnosti a neustále hledal „styčný bod, ve kterém se setkávají umění výtvarná s múzickými.“¹⁴² V kontextu takového pojetí syntetičnosti, založeného na podvojnosti celku a partikulárnosti, se Burian snažil zahrnout do celku všechna umění, jež si však na druhou stranu musela uchovat svou osobitost. Vzájemné spojení všech jevištních složek tvořilo dle Jana Hyvnara hercem zabydlený umělý svět, jenž měl pro režii i diváky povahu poetických metaforických obrazů.¹⁴³ Divadelní obor byl z toho důvodu rozšiřován o prvky architektury, malířství, sochařství, grafiku či právě fotografie a filmu. Počínaje rokem 1934 můžeme v inscenacích divadla D 34 sledovat využití projekcí diapozitivů a od roku 1935 také filmových sekvencí jako inscenačního dramatického prvku.¹⁴⁴ Otázku divadelního prostoru a času tedy Burian v zásadě řešil filmovými metodami, když pomocí projekce střídal nejen divadelní scénérie, ale i denní doby či roční období. Dvě projekční plochy umístěné na jevišti navíc umožňovaly rozehrát vzájemně se dramaticky umocňující scény.

Z dochovaného materiálu jistě stojí za zmínku filmové vložky k inscenaci Máchova *Máje*, které původně natočil na úzký filmový formát¹⁴⁵ Jiří Lehovec a jichž bylo pro představení D 34 použito dne 16. dubna 1935 vůbec poprvé.¹⁴⁶ Po Jiřím Lehovcovi přepracoval materiál v roce 1936 pod Burianovým režijním vedením další z avantgardních filmařů, Čeněk Zahradníček. Dle Bořivoje Srby dosáhl Burian kombinací a konfrontací hereckého výkonu s promítanými obrazy silného emocionálního účinku také například v inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara*

¹⁴² Cit. dle HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008. s. 297.

¹⁴³ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008. s. 93.

¹⁴⁴ Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 419, 495.

¹⁴⁵ Jednalo se o 9,5 mm široký filmový formát firmy Pathé, používaný především pro amatérská natáčení.

¹⁴⁶ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 419.

(1936).¹⁴⁷ Filmový materiál používaný v divadelních představeních *Máj* či *Procitnutí jara* však nebyl pouhou náhražkou klasických kulis, ale byl spjat s dramatickým dějem a rozšiřoval jevištní dění. Analýzu obou vybraných filmových vložek theatergraphu nám z dnešního pohledu znesnadňuje především fakt, že nebyly původně koncipovány s cílem kontinuálního promítání a často odkazovaly na dění na jevišti. Zvuková složka společně s hudbou, mluveným slovem a ruchy byla navíc vytvářena „naživo“ přímo v rámci představení. Skutečnosti promítání materiálu na plochu osvětleného divadelního pódia byl většinou uzpůsoben již samotný charakter natáčení těchto snímků. Jejich záběry vykazují velice kontrastní tmavé a bílé plochy, když byly osvětlené postavy často snímány na černém pozadí či dokonce prostřednictvím stínohry. Netradičnímu způsobu projekce byl uzpůsoben i výrazný herecký projev aktérů, který z pohledu filmového řemesla hraničí s teatralností. Ze samostatně čitelných motivů a symbolů využívají autoři například (pro tuto skupinu filmů oblíbenou) rozvíjející se a uvadající květinu, plující oblaka či třpytící se vodní hladinu. Po většinu času však obě analyzované filmové vložky čerpají především z významů založených na herecké akci. V rámci použitých formálních prostředků bych vyzdvihl především funkční práci s velkými detaily lidského těla – rty, ruce, oči, tvář, nahé tělo – na které je často najížděno ruční kamerou, neobvyklé úhly pohledu kamery, programové použití rozostřených záběrů a rozostřovaček mezi některými záběry či vícenásobné expozice jedné i několika postav na černém pozadí. Za zmínku stojí rovněž fakt, že analyzované filmové vložky svým stylem a formou odkazují asi nejvíce z české filmové avantgardy k německému expresionistickému hnutí. Stylizované kulisy, nerealistické herectví, detailní záběry, juxtapozice tvarů uvnitř kompozice záběru, propojení scény, způsobu chování postav a osvětlení..., to všechno jsou rysy, jež dané snímky s expresionismem spojují.¹⁴⁸ Na druhou stranu si však musíme uvědomit, že těchto prvků zde bylo užito primárně kvůli speciálnímu druhu promítání a jevištní instalaci. Zůstává tedy otázkou, do jaké míry šlo o skutečnou expresionistickou inspiraci a do jaké míry o pouhou technickou nutnost.

Z dnešního pohledu je relativně těžké domyslet si účinek zkoumaných vložek theatergraphu, který byl z velké části vystavěn právě na principu syntetičnosti

¹⁴⁷ SRBA, Bořivoj. Světelné obrazy v Burianově inscenaci Evžena Oněgina v divadle D 37. *Panorama*, 1978, č. 2, s. 41–45.

¹⁴⁸ Srov. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 112–126.

a metaforičnosti Burianových inscenací. Dochované filmové pasáže jsou jen zlomkem experimentů, v nichž mohl například herce zastoupit jeho vlastní obraz či stínová silueta na projekčním plátně. Dle dobových ohlasů vznikaly střetáváním kompetence s performativností znaku ve složitých kompozicích metaforických inscenací až surrealistické skladby s neustálými proměnami i nečekanými interakcemi.¹⁴⁹ Burian sám k tomu uvedl: „Čím více elementů jest pojato do jevištní kompozice, tím větší je jevištní synthetický účinek a o to větší a komplikovanější rozbor jde, máme-li takovou skladbu posoudit.“¹⁵⁰ Přestože tedy filmové vložky theatergraphu neměly působit jako samostatně fungující ucelená filmová díla, z použitých formálních prostředků je patrné poučení avantgardními díly i pokus na ně navázat.

¹⁴⁹ Srov. HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008. s. 297.

¹⁵⁰ Cit. BURIAN, Emil František. *O nové divadlo*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946. s. 89.

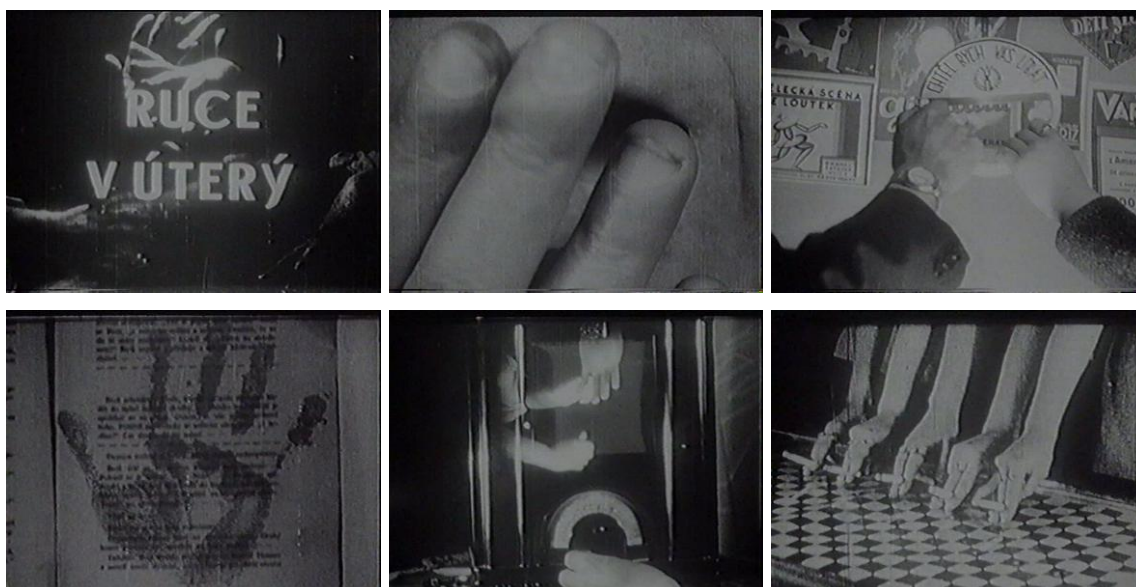
II. 3. 2. Avantgardní symbolistické filmy – obrazová příloha.

Obr. 37–42. *Burleska* (1932) – R: Jan Kučera.

Vyjádření protiválečného tématu kombinací dokumentárních a hraných záběrů bojujících vojáků a trikových záběrů hracích karet a uvadajícího květu.



Obr. 43–48. *Ruce v úterý* (1935) – N, S, K, R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. Autoři v tomto snímku pracují především s detaily rukou, které v zastoupení symbolizují chování, situaci, myšlenky či prostředí, v němž se hlavní hrdina právě nachází.



Obr. 49–57. *Atom věčnosti* (1934) – N, S, K, R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. Banální příběh milostného vzplanutí je vyprávěn skrze symboly a zástupné znaky. Za zmínku stojí mimo jiné vyobrazení jazykově zažitých spojení (prsa – dvojice koz, věnec – panenství, srdce na vlajce třepetající se ve větru – nestálost lásky) či zástupných předmětů (šála – housle – píseň lásky, buben pověšený na dívce – dítě, soška a ruka – majetnický vztah muže k ženě atd.).

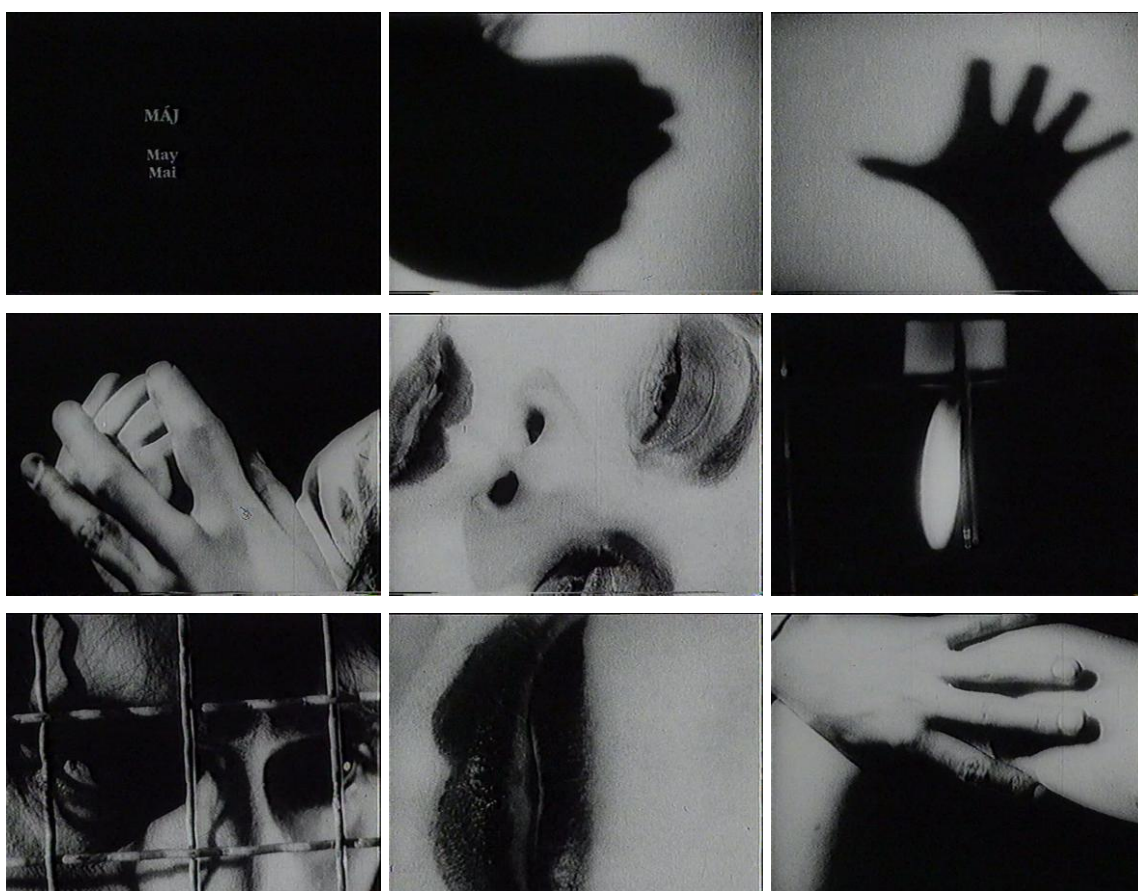


Obr. 58–66. *Příběh vojáka* (1935) – N, S, K, R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. Obdobně jako u svého předchozího díla zde autoři využívají obrazových spojení a metafor, které mají původ v jazyce. Využívají rovněž zástupných symbolů a znaků, významotvorných vícenásobných expozic, psaného textu či inverzních a abstraktních záběrů.





Obr. 67–75. *Máj* (1936) – R: E. F. Burian, Čeněk Zahradníček. K: Čeněk Zahradníček. Filmová vložka pro představení tzv. theatergraphu divadla D 34. Vzhledem k netradičnímu způsobu projekce v ní bylo využito zejména velice kontrastních záběrů či stínoher, významotvorné herecké akce a úzkých detailů.



Obr. 76–84. *Procitnutí jara* (1936) – R: E. F. Burian, H: Vladimír Šmeral, Jiřina Stránská. V druhé filmové vložce pro představení tzv. theatergraphu divadla D 34 nalezneme oproti *Máji* více zástupných symbolů a závěrečný dramaturgický pokus o uzavření a protipotrátové vyznění celého snímku.



Obr. 85–87. Představení theatergraphu v divadle D34 – *Máj* (1935), *Procitnutí jara* (1936). Theatregraph je pojmenování scénického postupu, v němž byl kombinován promítaný obraz (film, diapozitivy, světla) a jevištní (herecká) akce.



II. 4. Optofonetické experimenty.

„Film vytvoříme naprostou projekční souhrou kontrastujících umění. Film, jehož pohyb bude zhudebněn; bude formou nového chápání polydynamického zmnožení umění.“¹⁵¹

Na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století se někteří evropští filmaři zajímali o problém tzv. optické hudby. V zásadě se jednalo o pokus o výtvarné vyjádření hudby, kdy byly na hudbu animovány abstraktní linie v pohybu. Na toto téma tvořili kreslené filmy například Hans Richter, Rudolf Pfenninger či Oskar Fischinger. Sovětské vědci zase odposlouchávali a zaznamenávali různé harmonie tvarů a obrazů. Také v českém prostředí přistoupilo k pokusu o řešení vizuálně-auditivních vztahů hned několik tvůrců. Ti se většinou snažili s pomocí avantgardního využití obrazu i zvuku vyzkoumat některé obecné zákonitosti, které by případně mohly být aplikovány i do běžné tvorby. Většina umělecky orientovaných kritiků této doby odmítala popisný a pleonastický synchronní zvuk a požadovala audiovizuální kompozici založenou na kontrapunktech, systematické asynchronnosti nebo úplné nezávislosti zvuku a obrazu. Dle Karla Teigeho tak například vyvolávaly obrazce optofonetických experimentů promítané na plátně různé tóny, takže dokonalé pohyblivé kompozici geometrických předmětů měla odpovídat kompozice hudební.¹⁵² Lubomír Linhart se zase pokoušel definovat základní platformu účelné audiovizuální skladby pod vlivem Ejzenštejna a Pudovkina. Vůdčí princip své koncepce nazval optofonogenie a definoval jej jako „syntetickou linii“ spojující rovnocennou vizuální a zvukovou stopu v „nové, fonovisuelní formě“.¹⁵³ Roku 1937 pak František Kalivoda publikoval stať příznačně nazvanou *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu*, v níž informoval o uměleckých pokusech mezi hraničními uměleckými oblastmi a také o abstraktním filmu, pohybových světelných hrách, barevné hudbě a optickém zvukovém záznamu.¹⁵⁴ Na pomezí českých avantgardních filmů zabývajících se vztahem obrazu a zvuku se pohybuje

¹⁵¹ Cit.: BURIAN, Emil František. *Polydynamika*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926. s. 33.

¹⁵² TEIGE, Karel. *Optofonetika. Pásmo 2*, 1925. Č. 8, s. 3.

¹⁵³ SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009. s. 113. LINHART, Lubomír. Malá abeceda filmu: L. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 216–217.

¹⁵⁴ KALIVODA, František. *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu. Výtvarná výchova 4*, 1937, č. 2, s. 1–45.

například již rozebíraný Hackenschmiedův snímek *Na Pražském hradě*, v němž autor formoval prostorové a časové vztahy prostřednictvím kompozice jednotlivých záběrů a pokusil se tím navázat dialog s hudebním doprovodem a jeho prvky – s tóny, melodií a rytmem.¹⁵⁵ Otakar Vávra s Františkem Pilátem a Zdeňkem Pešánkem se oproti tomu ve svém filmovém debutu nazvaném *Světlo proniká tmou* (1930) snažili vyjádřit hudbu čistě opticky, tedy bez žádného hudebního podkladu. Do skupiny optofonetických experimentů jsem zařadil také dvě díla Jiřího Lehovce. Zejména jedinečná poetika jeho snímku *Rytmus* (1941) nejspíše nemá v české profesionální tvorbě do roku 1945 obdoby. Formálně nejbližší Kalivodovu teoretickému článku se však v oblasti praktické tvorby nejspíše dostaly autorské abstraktní filmy Karla a Ireny Dodalových, především jejich *Fantaisie érotique* (1937) a *Myšlenka hledající světlo* (1938).

Vzhledem ke střihové skladbě těchto snímků je zřetelný zejména vliv dvou trendů, abstraktního filmu a čistého filmu (*cinéma pur*). Tyto dva trendy odlišuje dle Martina Čiháka především jejich vztah k realitě.¹⁵⁶ Zatímco abstraktní film hledá v realitě prvky abstraktní, čistý film pátrá po hodnotách bezprostředně v realitě přítomných a to takových, které lze vytěžit pouze využitím vlastností filmového materiálu, optických prostředků či vlastním pohybem filmového pásu. Společným prvkem obou trendů je potlačení dramatických nebo dokumentárních prvků a zejména veliký důraz kladený na rytmickou stránku díla. Zatímco u abstraktního filmu je ale rytmus vytvářen vnějškově, u čistého filmu vychází z vlastností samotného obrazu. U čistého filmu není tedy rytmus vtisknutý zvnějšku řádem proměn, ale tryská z fotogenie zobrazovaného.¹⁵⁷ Vzhledem k rytmické funkci střihové skladby můžeme u české filmové avantgardy sledovat především dva druhy rytmu: výtvarný, který se zabývá kvalitou jednotlivých obrazů v rovině světla či barev (*Světlo proniká tmou*, *Fantaisie érotique*), a časový, jenž se pokouší spíše o vizuální znázornění zvukové stopy (*Rytmus*).

Snímek Otakara Vávry *Světlo proniká tmou* (1930) je první českou programovou studií kinetiky filmu, jež v rámci optofonetického experimentu převádí pomocí techniky „světlo na zvuk“.¹⁵⁸ Byl natočen na motivy světelné plastiky Zdeňka

¹⁵⁵ ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 26.

¹⁵⁶ ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13.

¹⁵⁷ Srov. ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13.

¹⁵⁸ Srov. PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: Česká grafická unie, 1941. 143 s. VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996. VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982.

a Jöny Pešánkových za spoluúčasti Elektrických podniků hlavního města Prahy, Edisonovy transformační stanice a distribuční společnosti Futurum Film. Již úvodní titulek zobrazující postupně název snímku odkazuje různě velikými písmeny a blikáním na grafické řešení filmových libret a obrazových poetistických básní dvacátých let.¹⁵⁹ Ze statické tmy se v rozdílných intervalech začínají objevovat světelné gejzíry prskavek, které záhy pohltnou obraz. Jiskry udají obrazu zřetelnou dynamiku – vzniká elektřina, jež se rychle šíří dráty do všech koutů otáčejícího se glóbu. Telegrafní sloupy se míhají v různě rychlých švencích, v rapidní montáži je opět zopakován vznik a putování elektřiny, nyní se však rozzáří celá řada světel. Scéna se přesouvá do nočního města, kde obrazem přesně stanovenými směry a intervaly procházejí rozsvícená světla a neonové nápisy. Vybrané motivy se v různě rychlé střihové skladbě i rozdílné souslednosti opakují, scéna vrcholí detailem prskavky – tedy jakýmsi opětovným detailem zrodu. Následuje sekvence záběrů hlavního motivu – plastiky. Ta je snímána z různých úhlů a Vávra při ní využívá přechody mezi normálním obrazem a jeho inverzemi, aby ještě více podtrhl ostrý kontrast světla a stínu. Rychlost střihu se v této sekvenci snížila a je zde použito několik prolínaček. Scéna se pomalu připravuje na závěrečné vzepětí. V něm je rozehrána muzika světla a stínu. Postava hraje na Pešánkův optický klavír, v němž jsou na jednotlivé klávesy zapojeny rozmanité světelné tvary. Za celou touto hrou světel tak v závěru spatřujeme člověka, který ji nejen řídí, ale i různým způsobem interpretuje.

Ve snímku *Světlo proniká tmou* se světelné skvrny pohybují v horizontálních, vertikálních, šikmých nebo kruhových elementech nejen plastiky, ale i celého zobrazovaného světa. I přes dle mého názoru slabší sekvenci celkem statické plastiky je zřejmé, že si Otakar Vávra již ve svém debutu uvědomoval vnitřní harmonickou souvislost mezi správným rytmem režie scény, střihu a „hudebním doprovodem“, který vychází ze stejného pocitu a stejné koncepce. Ačkoliv je snímek němý, vyvolává v divákovi svou dynamičností pocit zvukových vjemů. Díky působivým vizuálním emocím zde dochází k souznění smyslu auditivního s vizuálním. Film je tedy nejen komentářem k Pešánkovu výtvarnému dílu, ale také prostředkem řešícím novým způsobem problémy tímto dílem tematizované.¹⁶⁰ Použitím všedních

¹⁵⁹ Srov. HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 53.

¹⁶⁰ Podobným způsobem řeší téma i snímek Moholy-Nagy *Lichtspiel schwarz-weiss-grau* (1930), který vznikl ve stejné době jako film *Světlo proniká tmou*. SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *České myšlení*

předmětů v abstraktním filmu a rytmickým stříhem odkazuje snímek *Světlo proniká tmou* nejvíce ke koncepci *cinéma pur* neboli „čistého filmu“ (např. *Mechanický balet* (1924) Fernarda Légera či *Hra světla, černá-bílá-šedá* (1930) László Moholy-Nagye). Tato koncepce se v zásadě vyhýbá neuctivosti dadaismu a psychickým průzkumům surrealismu a pokouší se zredukovat film na jeho nejzákladnější složky, aby vznikl lyrický a čistý tvar.¹⁶¹

Přestože snímek Jiřího Lehovce *Divotvorné oko* (1939) ještě hudebně-obrazové vztahy příliš neřeší a zaměřuje se především na vizuální stránku, dle Michala Breganta je v částečné autotematizaci filmové řeči názorovým východiskem k Lehovcovu dalšímu snímku *Rytmus* (1941), kde jsou vztahy mezi auditivními a vizuálními vjemy hlavním tématem.¹⁶² Z toho důvodu jsem se i *Divotvorné oko* rozhodl zařadit do kapitoly týkající se optofonických experimentů, i když do ní z tohoto pohledu patří vlastně jen zprostředkovaně.

Divotvorné oko je čistě vizuálně cítěnou filmovou hříčkou s komponovanými makrodetaily běžných předmětů či jevů. Lehovec ve svém filmu ukazuje svět, jaký nemůže běžně zaznamenat lidské oko. Autor poukazuje na skutečnost, že s filmovým objektivem, odkazujícím na vertovovské „mechanické oko“, se rodí i nový zrak, odkrývající divákovi dosud ukrytá tajemství okolního všedního světa. Důrazem na formální specifika filmového vyjadřování získává Lehovec prostřednictvím techniky estetický efekt, jehož existence je v zásadě možná pouze a jen na základě této techniky.¹⁶³

Lehovcův další snímek s částečně instruktážním vyzněním – *Rytmus* (1941) – je pokusem o vysledování možností hudebního jevu, jenž se snaží načrtnout vztahy mezi auditivními a vizuálními vjemy. Artuš Černík v době premiéry snímku *Rytmus* uvedl: „Ze záznamu oscilografu, jenž světelnými vlnovkami vyjadřuje hudební vlnění, přechází film o poměru hudby a obrazu ... k poutavé filmové symfonii, jež je vyjádřena půvabnými harmonickými kresbami a konečně rytmem pohybu

o filmu do roku 1950. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 49.

¹⁶¹ Srov. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 187–188.

¹⁶² BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 162.

¹⁶³ Srov.: ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 4. svazek (1938–1945). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 171.

tanečnic.¹⁶⁴ Filmový historik Antonín Navrátil k tomu dodává: „*Rytmus se stal hlubokým estetickým zážitkem pro celou generaci diváků, kritiků i tvůrců. Bylo to zcela nové pojetí filmu, u nás neznámé, jako moderní básně tvarů, světél a stínů, pohybů a zvuků, technické básně triků.*“¹⁶⁵ Jiří Lehovec v tomto filmu řeší vzájemný vztah hudby, kresby a elektrofonického zápisu avantgardním způsobem. V naučné narativní lince filmu sledujeme odpověď na otázku, zda lze hudbu vidět a jak případně vypadá. Pomocí dobově moderních technických prostředků autor přenáší prostřednictvím montáže pokusy o zviditelnění hudby do asociativní audiovizuální roviny. V té se následně stýkají harmonie slyšitelného a viditelného rytmu. Obdobně jako u *Divotvorného oka* tak i ve snímku *Rytmus* slouží Lehovcovi technika k vyvolání pokud možno silného estetického efektu. Do jisté míry se tak divákovi stírá rozdíl mezi racionální podstatou původně zamýšleného naučného dokumentu a emocionálním umocněním optofonetického experimentu. Jiří Lehovec se ale v obou svých filmech nepokouší o přílišnou filozofující abstrakci a směřuje spíše k dokumentárnímu realistickému zachycení okem nezachytitelných jevů.

K českým optofonetickým experimentům řadím také autorské abstraktní filmy manželů Karla a Ireny Dodalových, především jejich *Fantaisie érotique* (1937, respektive *Hra bublinek* (1936)) a *Myšlenka hledající světlo* (1938). Po vzoru experimentů Oskara Fischingera Dodalovi vytvářeli na hudební motivy abstraktní obrazy, které po sobě bez přerušení následují v nepravidelných intervalech či v závislosti na rytmicke a dynamice hudební složky. Zajímali se tedy především o barvu, pohyb i tvar, a to zejména z toho pohledu, jak je cítili v hudbě. V srpnu roku 1934 založili Dodalovi výrobní společnost Ire-film, která se zabývala výrobou kreslených reklamních filmů.¹⁶⁶ Možnost realizovat snímky pod patronací vlastního podniku dle Štábla napomohla vytvořit předpoklady, aby se mohli manželé Dodalovi věnovat také tvorbě animovaných filmů s uměleckým zaměřením.¹⁶⁷

Filmy Ire-filmu z dalších let tak zřetelně směřují k autonomii a manifestují tvůrčí avantgardní vlivy, zejména tvorbu Oskara Fischingera, Vikinga Eggelinga či Len Lye. Prvním z nich je *Fantaisie Érotique* (1937), jenž kombinuje geometrické tvary

¹⁶⁴ ČERNÍK, Artuš. Prvé dva dny: tři celovečerní, pět krátkých snímků. *Lidové noviny*, 2. 8. 1941, č. 389, s. 4.

¹⁶⁵ Cit.: NAVRÁTIL, Antonín. *Rytmus*. In *Utopie moderny: Zlín*. Editoři podkladů: Katrin Klingan, Kerstin Gust, Patricia Maurer, Zuzana Jürgens. Zlín: Zipp, 2009, s. 59.

¹⁶⁶ Viz kapitola *Avantgardní tendence v reklamní tvorbě*.

¹⁶⁷ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 433.

v těsné kooperaci s hudbou. Snímek vznikl z reklamy týchž autorů na mýdlo Saponia s názvem *Hra bublinek* (1936) poté, co byla skladebně vystřížena reklamní část filmu.¹⁶⁸ Jde o abstraktní kreslený film, jenž byl vyroben společností Ire-Film jako experiment v barevném systému Gasparcolor.¹⁶⁹ V nejrůznějších barevných odstínech zde tudíž prostupují a překrývají se pohybující se barevné kotouče, spirály, kruhy a další útvary, docilující zajímavých efektů a nálad. Dodalovi se prostřednictvím své práce s barvou a rytmem hudby pokusili bez využití klasické narace vyjádřit vznik hudební erotické myšlenky a lásky, přičemž barva hlasu každého nástroje vyjadřuje jinou barevnou harmonii.¹⁷⁰ Tato jakási zviditelněná transkripce hudby, kterou pro film složil Bedřich Kerten, zřetelně odkazuje ke konkrétním avantgardním filmovým kořenům. Nejvíce se přitom tématem i produkčním zázemím blíží prvnímu evropskému barevnému filmu Oskara Fischingera nazvanému *Kruhy* (1933). Ten byl rovněž původně reklamou vzniklou v autorově malém produkčním studiu a obsahoval komplexní vzorce barevných kruhů rotujících a pulzujících podle hudby.¹⁷¹

Dalším snímkem manželů Dodalových je *Myšlenka hledající světlo* (1938), jehož atmosféra evokuje situaci války přicházející do Evropy. Ideový experimentální film, oslavující myšlenku sbratření národů, je postaven především na rytmickém členění tématu. Rytmičké kombinace vyplývající z výběru a řádu obrazů pak dle Léona Moussinaca mají vyvolávat vedle emoce vycházející z námětu ještě emoci další, která „nejenže může nahradit prvotní emoci, nýbrž která ji musí převýšit ve svém naprosto absolutním projevu; námět pak už nebude podstatou díla, nýbrž zámlinkou či lépe řečeno – vizuálním tématem...“¹⁷² Kromě opětovné inspirace Dodalových abstraktními animovanými experimenty Oskara Fischingera (především snímky *Studie Nr. 6* (1930) a *Liebesspiel* (1931)), Hanse Richtera (*Rhythmus 21* (1921), *Rhythmus 23* (1923), *Filmstudie* (1926)) či Waltera Ruttmanna (*Licht-*

¹⁶⁸ MLEJNKOVÁ, Kateřina. *Brentenovo studio*. Olomouc, 2010. s. 19–20. Diplomová práce. UPO, Filozofická fakulta.

¹⁶⁹ Gasparcolor byl jedním z prvních barevných systémů, který využíval substraktivní třibarevný proces na každé filmové okénko. Vyvinul jej v roce 1933 maďarský chemik dr. Bela Gaspar. Srov. MORITZ, William. *Gasparcolor: Perfect Hues for Animation* [online]. 1995-10-06 [cit. 2010-12-30]. Oskar Fischinger. Dostupné z WWW: <<http://www.oskarfischinger.org/GasparColor.htm>>.

¹⁷⁰ Srov. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 658–659.

¹⁷¹ Srov. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. s. 328–329.

¹⁷² MOUSSINAC, Léon. Filmový rytmus. In *Film jako umění*. Sestavili Jaroslav Brož, Ljubomír Oliva. Praha: Orbis, 1963. s. 31. Cit dle. HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 60.

spiel Opus 1–4 (1921–1925)) zde v některých pasážích využívajících všedních předmětů můžeme vycítit i vliv *cinéma pur*, zejména pak snímku *Hra světla, černá-bílá-šedá* (1930) László Moholy-Nagye. Rok vzniku filmu *Myšlenka hledající světlo* znamenal ukončení provozu Ire-filmu poté, co Karel Dodal předvídal vývoj politických událostí v Evropě a emigroval. Irena Dodalová však již odjet nestihla a na základě udání byla v roce 1942 zatčena, vyšetřována a nakonec poslána do Terezína, kde se podílela na snímku z ghetta, pracovně nazvaného *Theresienstadt 1942*.¹⁷³

Ke snímkům, jež se avantgardní cestou pokoušely řešit vztah filmového obrazu a zvuku, bývá někdy přiřazována i tvorba Tomáše Trnky, která vznikala pod záštitou Masarykova lidov ýchovného ústavu v rámci experimentální sekce Filmové práce. Z tohoto pohledu nejvýznamnějším pokusem se stal film *Bouře nad Tatrami* (1932), v němž se autor snaží filmově interpretovat symfonickou báseň Vítězslava Nováka *Bouře*. Trnkovi se ale i přes jeho snahu o řešení vztahu hudby a obrazu nepovedlo překročit meze popisné ilustrativnosti a výsledek pouze vnějškově dokresluje program Novákovy hudby.¹⁷⁴

Výrazným pojítkem všech výše zmíněných optofonetických experimentů je dominance tvaru, prostoru a pohybu. Základ této skutečnosti pak většinou tvoří simultánní propojení hudebních a vizuálních dojmů v jediný emoční celek. Náležitě rytmizované a instrumentované obrazové i hudební podněty tedy neměly na diváka primárně působit jednotlivými montážními spojeními, ale většími vizuálními celky, v nichž docházelo k syntéze určitých nálad či dojmů. Dle Viktorie Hradské tato filmová estetika přejala konkrétní avantgardní podněty, jejichž funkční aplikace měly vytvořením nového filmového času a prostoru umožnit filmovým básním „zmocnit se totality světa“.¹⁷⁵

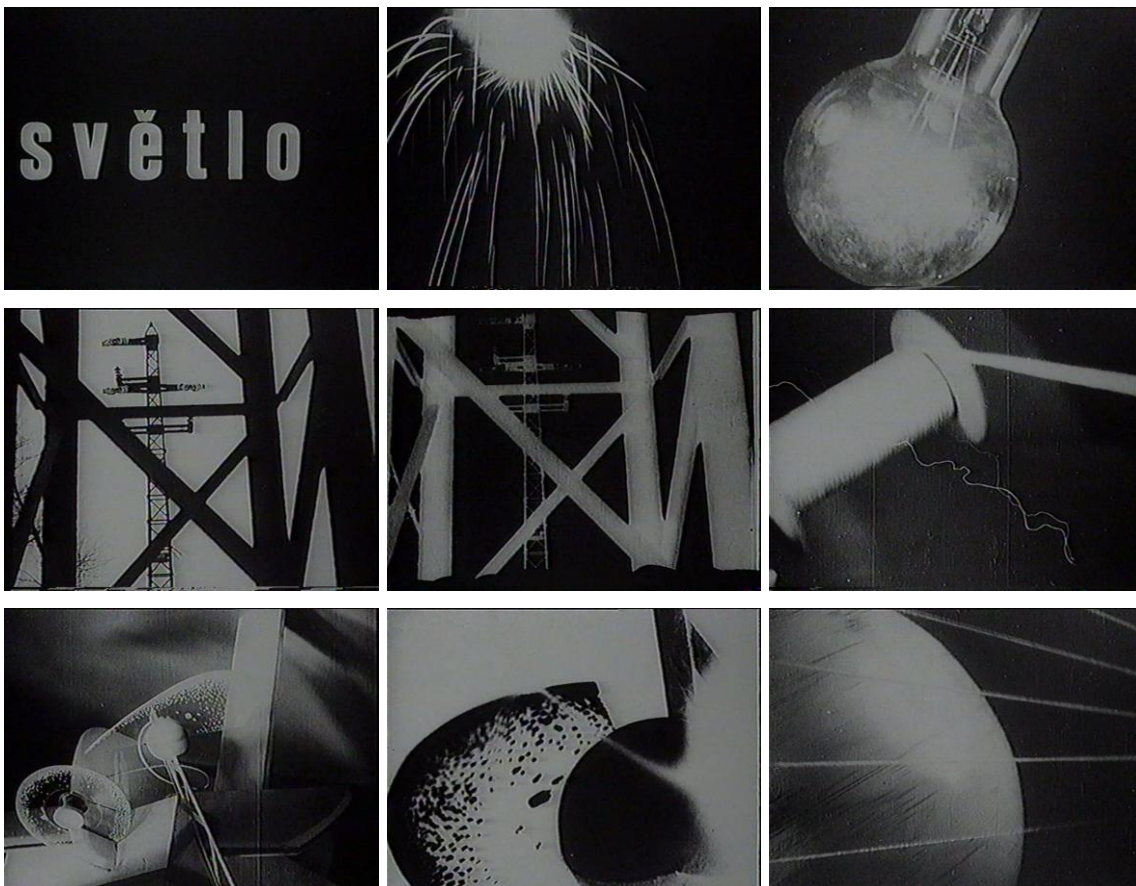
¹⁷³ Více viz STRUSKOVÁ, Eva. Film Ghetto Thresienstadt 1942. *Iluminace* 21, 2009, č. 1(73), s. 5–35.

¹⁷⁴ Srov. BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický* 3. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 164. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 301.

¹⁷⁵ HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. s. 78.

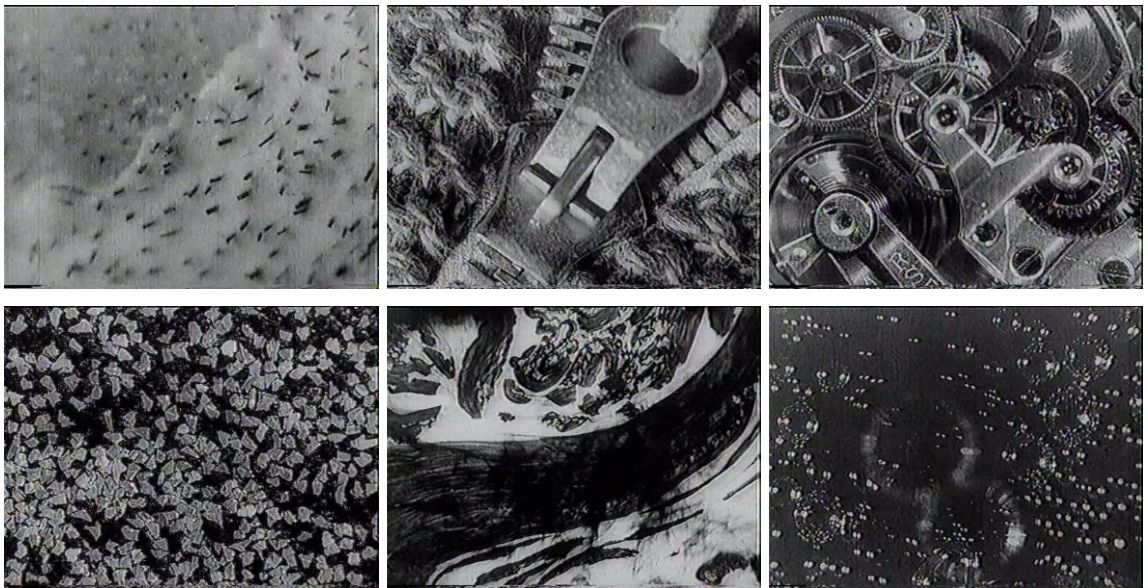
II. 4. 2. Optofonetické experimenty – obrazová příloha.

Obr. 88–96. Světlo proniká tmou (1931) – R: Otakar Vávra, K: František Pilát.
Pokus o praktické zpracování teorie kinetismu a o vizuální znázornění hudby, jehož leitmotivem je dialektický vztah světla a tmy. Snímek mimo jiné využívá rapidmontáže, asociativních střihů, zrychlených záběrů, vícenásobných expozičních a invazivních filmových záběrů.

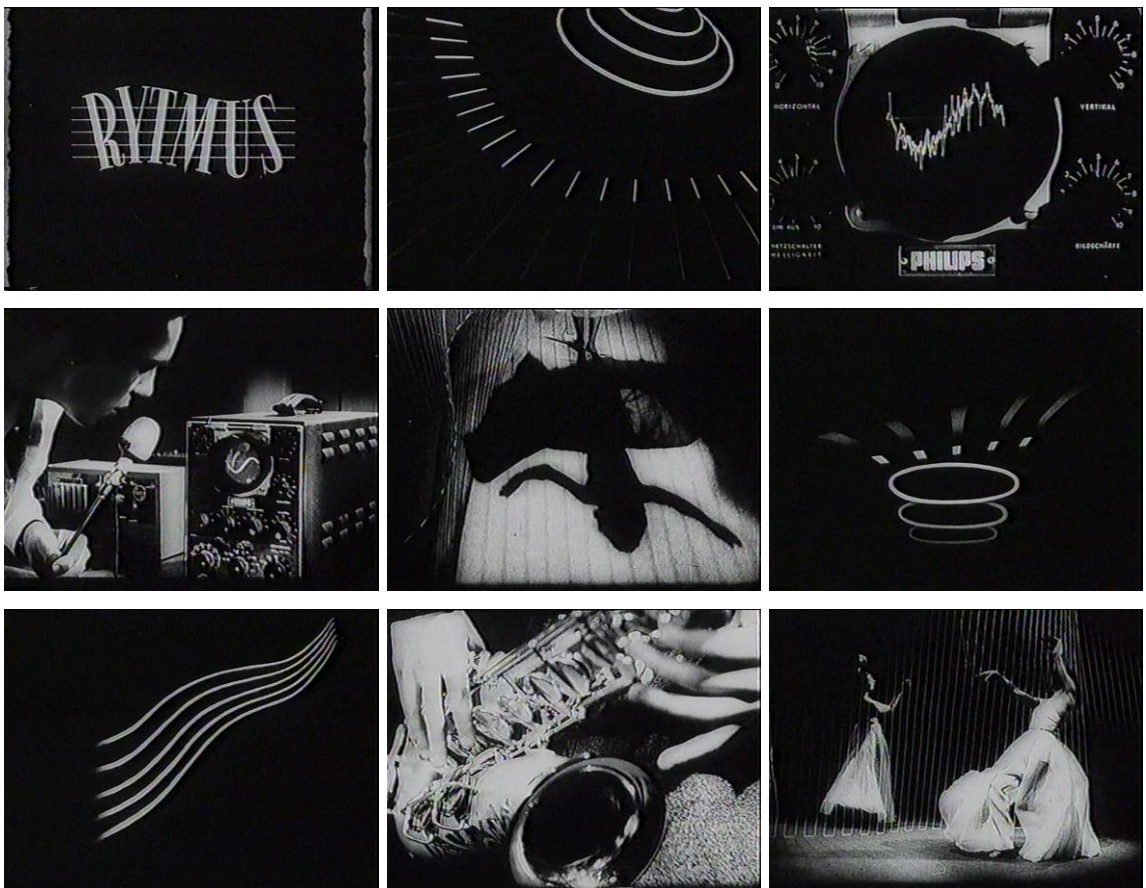


Obr. 97–105. Divotvorné oko (1939) – R: Jiří Lehovec.

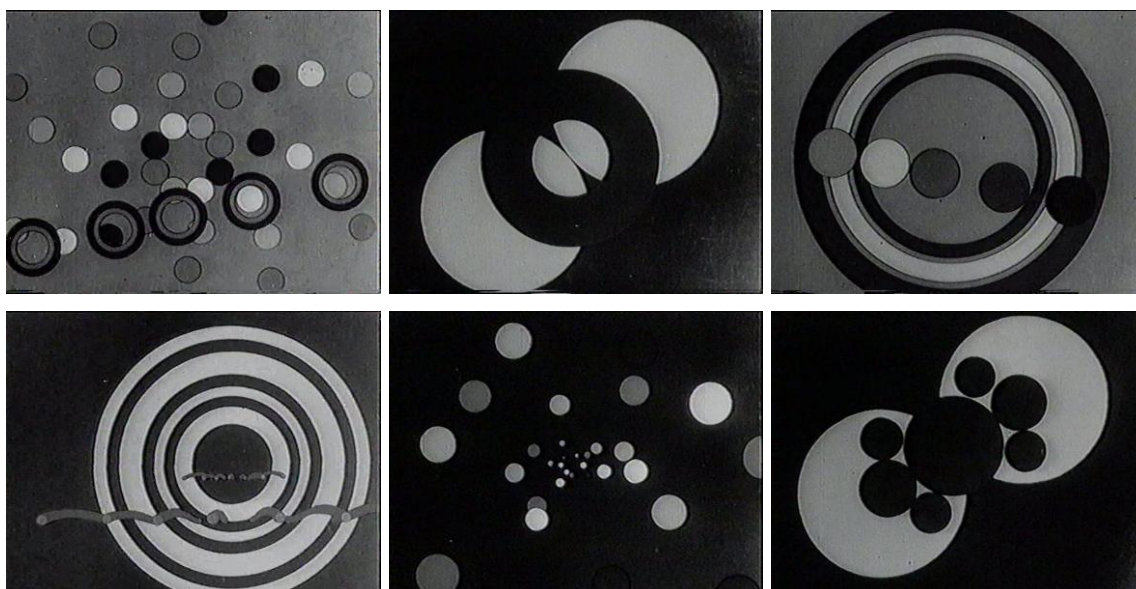




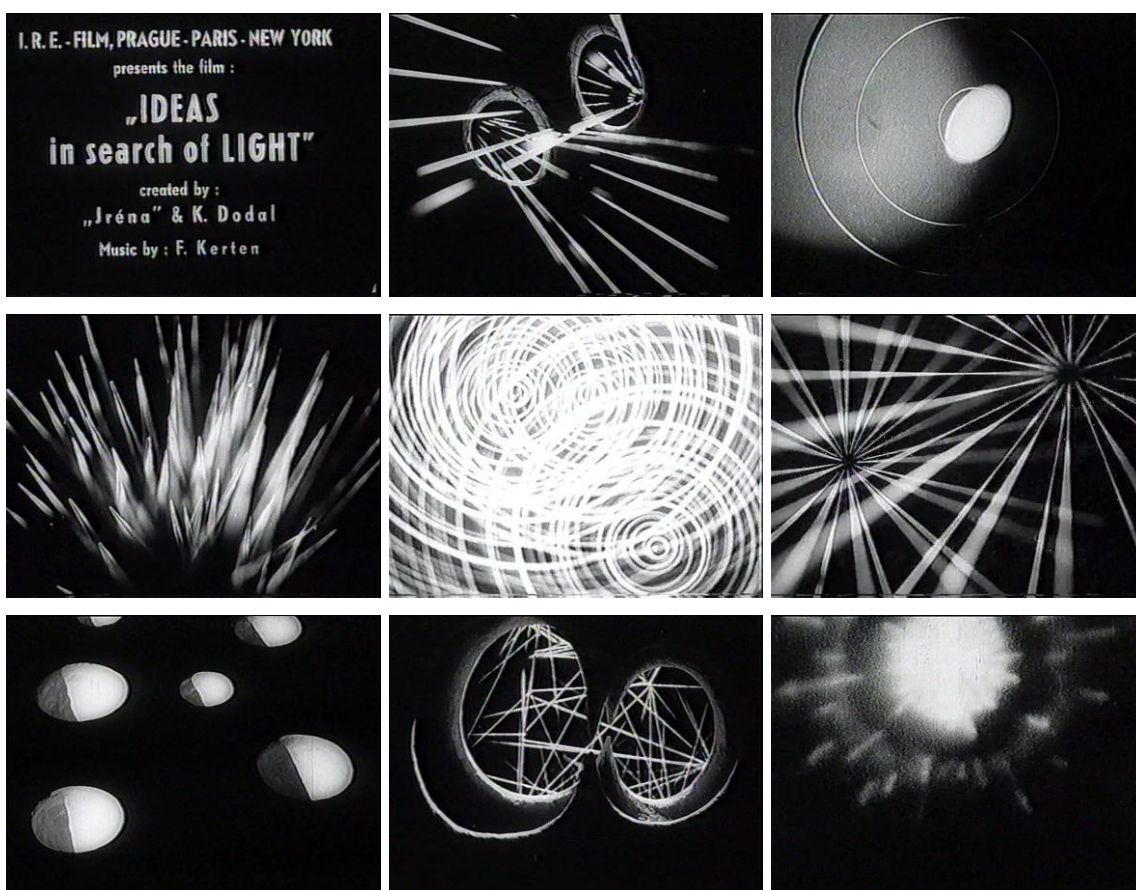
Obr. 106–114. *Rytmus* (1941) – R: Jiří Lehovec.



Obr. 115–120. *Fantaisie érotique* (1937) – R: Karel a Irena Dodalovi.



Obr. 121–129. *Myšlenka hledající světlo* (1938) – R: Karel a Irena Dodalovi.



II. 5. Avantgardní tendence v reklamní a propagační tvorbě.

„Reklama a film nesešly se spolu náhodně. Svedlo je století a sama jejich podstata. ... Film je reklamě ornicí nezměrně úrodnější všech plakátů a světelných mechanismů. Neboť reklama potřebuje pohyb a možnost průrůzných proměn.“¹⁷⁶

V období druhé poloviny třicátých let se z velké části přesouvá těžiště avantgardních tendencí v české kinematografii z nezávislého prostředí na zakázkovou, reklamní a vědeckou tvorbu. Přes jistý konflikt vnitřních hodnot a významů uměleckých děl, které avantgarda obvykle řeší, těmto dílům nelze upřít jistou míru avantgardistických rysů. V rámci zadané práce se totiž někteří filmaři pokusili o jistou míru nezávislosti na myšlenkové a estetické úrovni, kterou jim zadavatelé vzhledem k modernosti zvolených postupů většinou schvalovali.

Nejvýznamnějším útočištěm řady příslušníků české filmové avantgardy se v předválečném období staly Baťovy závody ve Zlíně. Mezi filmaři, kteří byli angažováni do filmového studia FAB, se jednalo mimo jiné o Elmara Klose, Otakara Vávru, Jiřího Lehovce, Františka Piláta, Ladislava Koldu, Jaroslava Novotného, Martina Friče či Alexandra Hackenschmieda. Dle Petra Szczepanika však z pohledu zadavatele nešlo o mecenášský čin, ale způsob, jak inovativně přistoupit k propagaci a utváření image celého podniku.¹⁷⁷ Ze strany filmařů se pak dle něj nejednalo o pouhou konzervaci a utilitarizaci vznešeného umění, ale vznikaly i nové, jedinečné kvality a v těchto dílech krystalizovaly implicitní myšlenkové kořeny avantgardy.¹⁷⁸

Například režisér Elmar Klos ke svému profesnímu působení ve Zlíně uvedl: *„Zlín byl přímo ukázkovým příkladem toho, jak může doslova přes noc, na místě, na němž ještě včera téměř nic nebylo, vzniknout moderní centrum světového průmyslového koncernu. Bylo to krásné dobrodružství. Několik mladých lidí tam začalo doslova od píky budovat film. Přišli jsme sem za možností tvorby, kterou jsme v Praze neměli, a přirozeně také za lepším výdělkem, jako všichni zdejší novou-*

¹⁷⁶ Cit.: KUČERA, Jan. Reklama a umění kinematografické. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 182.

¹⁷⁷ SZCZEPANIK, Petr. Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. *Literární noviny*. 8. 6. 2006, č. 23, s. 1.

¹⁷⁸ Srov. SZCZEPANIK, Petr. Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. *Literární noviny*. 8. 6. 2006, č. 23, s. 4. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 417–470.

*sedlíci. Ale abychom mohli skutečně tvořit a při tom ještě vydělávat, museli jsme se zároveň učit podnikat, organizovat a obchodovat. To nám však vůbec nebránilo v tom, abychom objevovali nové možnosti a formy umělecké tvorby. Zlín ovšem nebyl žádným charitativním zátiším. Byl to vroucí kotel. Tam se musel učit každý. Jinak by mu prostě ujel vlak. Dodnes jsem vděčen za všechno, co jsem se tam naučil.“*¹⁷⁹ Tato Klosova vzpomínka odkazuje mimo jiné ke skutečnosti, že se část budoucích tvůrců hraných filmů učila řemeslu v reklamním odvětví. Tuto domněnku dokládá i dobová zmínka Jana Kučery: „Režisér reklamního filmu nebál se vytvořit absolutní filmy, bezpředmětné montáže, film bez titulků. A režisér-umělec přichází se učit k reklamě. ... Tedy budoucí kinematografické umění bude zavázáno velikými díky reklamnímu a zpravodajskému filmu.“¹⁸⁰ Přestože jsou do jisté míry tato tvrzení pravdivá, nesmíme dle mého názoru zapomínat na fakt, že velká část českých tvůrců vstupujících do reklamy měla již minimálně první krátkometrážní filmy natočené. K zakázkově tvorbě pak byli tito autoři přizváni většinou až na základě úspěchu či inovativního trendu daných snímků.

Od konce dvacátých let do poloviny let čtyřicátých vyrobily či zadaly Baťovy závody přibližně 170 filmů.¹⁸¹ Ty mohou být na základě funkčnosti vzhledem k průmyslové výrobě rozděleny do čtyř obecných kategorií, na reklamy propagující konkrétní výrobky, průmyslové filmy, školní filmy a dokumentární i hrané filmy s nepřímou vazbou na průmyslovou produkci Baťových závodů. Každá z těchto kategorií plnila vzhledem k podniku určitou funkci, byla zadávána u jiných příležitostí, uváděna za jiných okolností a jinak oslovovala cílové publikum.¹⁸² Ve spolupráci s dalšími médii, jako byl rozhlas či tisk, se v těchto filmech sofistikovaně mísilo zpravodajství, propaganda a reklama. V tematické rovině často docházelo k propojování průmyslových a sociálních otázek, což z pohledu formální stránky děl ještě umocňovala velice komplexní filmová skladba. Ta byla mimo jiné založena na pravidelných repetičích a variacích, rytmické montáži, rozmanitých velikostech záběrů, komplikovaných pohybech kamery, geometrických kompozicích obrazu a souhře střihové skladby se zvukovou dramaturgií. Z tohoto pohledu

¹⁷⁹ Cit.: KLOŠ, Elmar. Režiséři po dvaceti letech. *Film a doba*, 1990, č. 5, s. 252.

¹⁸⁰ Cit.: KUČERA, Jan. Reklama a umění kinematografické. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 183.

¹⁸¹ Srov. STEJSKAL, Jiří. *Zlínská filmová výroba*. Brno, 1972. Disertační práce. UJP, FF. S. 43, 75.

¹⁸² SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 458–460.

představují některé Baťovy filmy z třicátých let příklad funkční symbiózy mezi avantgardní estetikou na straně jedné a racionalismem průmyslové produkce na straně druhé.¹⁸³

Kromě výše zmiňovaných zlínských parafrází na městské symfonie (viz kapitola *Městské symfonie*) můžeme zřetelné avantgardní tendence nalézt i u některých reklam propagujících konkrétní Baťovy výrobky. Asi nejznámějším příkladem je reklama na pneumatiky nazvaná *Silnice zpívá* (1937), na jejíž realizaci se vedle jiných podílel také Elmar Klos, František Pilát a Alexander Hackenschmied. Snímek ukazuje celou genezi pneumatiky od jejího lisování až po nasazení kola automobilu. Využívá k tomu zajímavých kamerových kompozic, rozmanitých velikostí záběrů, rytmické stříhové skladby, ruchového podpoření některých situací či komentáře pozdějšího filmového režiséra Karla Michaela Wallóaa. O dobovém úspěchu reklamního snímku *Silnice zpívá* svědčí například recenze Jana Drdy, který uvedl: „Právě ve FAB natočili film *Silnice zpívá* sotva stometrový, ale československé produkci byl mohl být vzorem. Je v něm vše, co český film postrádá: vkus, skutečné filmové zpracování, dokonalý film, lyričnost, která není banální.“¹⁸⁴ Dle Jaroslava Anděla srovnání filmu *Silnice zpívá* s Hackenschmiedovým prvním snímkem *Bezúčelná procházka* ukazuje, nakolik filmový průmysl vstřebal podněty nezávislé tvorby: „pneumatika, která se vydává do světa k zákazníkovi, je personifikována jako hrdinka, s jejíž perspektivou se divák částečně identifikuje.“¹⁸⁵ O úspěchu snímku *Silnice zpívá* i dalších Baťových reklam na mezinárodní úrovni svědčí mimo jiné pozitivní ohlas na jejich promítání v rámci světové výstavy v Paříži ve dnech 7.–12. července roku 1937.¹⁸⁶

Natáčením reklamních a propagačních snímků se však ve třicátých letech nezabývalo pouze zlínské studio FAB, ale i další subjekty a filmové společnosti (např. A-B, Elektajournal, Ire-Film, Guba-Film atd.). Mezi zakázkové snímky s jistými avantgardními rysy můžeme dle mého názoru počítat i některé průmyslové a propagační filmy o rozhlasu, gramofonu, telefonu a dalších zvukových médi-

¹⁸³ Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 467–468.

¹⁸⁴ Cit.: DRDA, Jan. *Dělat dobře. Lidové noviny*, 1937, roč. 45, č. 627, s. 3.

¹⁸⁵ Cit.: ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 30.

¹⁸⁶ Jednalo se o kolekci snímků, mezi něž patřily filmy *Tvář Zlína*, *Podzimní rozmary*, *Nová píseň* a *Silnice zpívá*. ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 651.

ích.¹⁸⁷ V nich se mimo jiné uplatňuje řada postupů vizualizace zvuku, jako například mikroskopické a animované záběry, oscilograf, záběry telefonních kabelů či radiových lamp apod., které odkazují na fascinaci avantgardních filmařů otázkou propojení obrazu a zvuku (viz kapitola *Optofonetické experimenty*). Z této sféry filmů bych zmínil především průmyslové a propagační snímky filmařů, kteří se aktivně zabývali avantgardní tvorbou. Například Jan Kučera natočil na zakázku výrobce radiopřijímačů Philips němý průmyslový film *Výroba rozhlasových přijímačů* (1935).¹⁸⁸ Jiří Lehovec zase ve zvukovém filmu *Zajatý hlas* (1939) zachycuje po úvodní sekvenci věnované historii zvukového záznamu provoz dobových českých nahrávacích studií a gramofonových továren. Ze snímku je patrná Lehovcova fascinace neviditelnými proměnami zvuku gramofonovou technikou, kterou se pokouší divákovi přiblížit prostřednictvím mikroskopických záběrů drážek desky či pomocí elektrických vln oscilografu.¹⁸⁹ Neaktivnější v dané oblasti však byli avantgardní filmaři Karel a Irena Dodalovi, kteří o tématu rádia natočili během tří let minimálně pět zvukových kreslených filmů. Mezi ně patřily snímky jako *Záhada mezníku MK 204* (1934), *Veselý koncert* (1935), *Čaroděj tónů* (1936), *Znějící vesmír* (1936) a nejspíš nejznámější zakázka Radiojournalu *Všudybylova dobrodružství* (1936).¹⁹⁰ V těchto filmech se dle Petra Szczepanika uplatňuje obsedantní úsilí vizualizovat fyzickou strukturu zvuku, jež může díky animaci zajít dále než dokumentární záběry: „Dodalovi vytvořili svět imaginární materiality vln procházejících vzduchem a dosahujících až k Měsíci, kde je přijímá pohádkový hrdina filmu *Všudybyl*. Využívají několik základních kognitivních metafor, zvláště postavu víly, „Královničky vln“, poloprůsvitné bytosti personifikující interface mezi high-tech telekomunikačním systémem a pohádkovou imaginací, což je již od 19. století typický tropus využívaný v diskurzech usilujících familiarizovat neznámá a zneklidňující

¹⁸⁷ Vzhledem k ekonomickým rizikům a katastroficko-utopické rétorice ve fázi prvního globálního boomeru high-tech médií byly totiž průmyslové systémy nuceny provádět mnohem pečlivější monitoring a dokumentaci vlastní činnosti. Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 176–178.

¹⁸⁸ Elektrokoncern Philips ostatně zadával výrobu propagačních a technologických snímků významným dokumentaristům a avantgardistům v rámci nadnárodní marketingové strategie. Filmy o rozhlasu tak pro tuto společnost natočil mimo jiné i Joris Ivens, Hans Richter nebo George Pál. Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 175. DIBBETS, Karel. High-tech Avant-garde: Philips Radio. In *Joris Ivens and the Documentary Context*. Ed. Kees Bakker. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999. s. 72–86.

¹⁸⁹ Srov. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 173–174.

¹⁹⁰ Srov. STRUSKOVÁ, Eva. Irena & Karel Dodal. Průkopníci českého animovaného filmu. *Iluminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–146.

*nová média a technologie.*¹⁹¹ Přes zjevný reklamní účel výše zmíněných populárně-vědeckých a propagačních filmů o zvukových médiích jim dle mého názoru nemůžeme odepřít snahu o vizuální ztvárnění struktury zvuku. Tu měly v zásadě společnou s avantgardním usilováním optofonetických experimentů. Některé z formálních prostředků a postupů navíc jejich autoři využili i ve své další tvorbě – Jiří Lehovec například ve filmu *Rytmus* a manželé Dodalovi ve snímcích *Fantaisie érotique* či *Myšlenka hledající světlo*.

Také v reklamě na taneční školu nazvané *Černobílá rapsodie* (1936) využil režisér Martin Frič některých avantgardních postupů jako například stříhu v obraze, prostřihů mezi pohyby jiných dívek, děleného mozaikovitého obrazu, neobvyklých rakursů či vícenásobných expozicí tančících dívek. Avantgardní tendence tohoto reklamního snímku se však ve své době nepotkaly vždy s pochopením. Například Bedřich Rádl k jeho zařazení do rámce avantgardního večera divadla D 37 v Lucerně uvedl: „*Černobílá rapsodie, kterou natočil jednoho letního odpoledne režisér Mac Frič za dvě hodiny na barrandovské louce jako reklamní leták taneční školy své dcery Marty Fričové, zabloudila ovšem do tohoto pořadu omylem.*“¹⁹² Přes dobové výtky autorovi nelze upřít snahu o estetizaci a rytmizaci obrazové složky, která fotogenicky zaznamenala pohyb bílé a černě oděných tanečnic.

Jak jsem se pokusil nastínit v této kapitole, v rámci reklamního a propagačního filmového průmyslu třicátých let můžeme nalézt celou řadu inovativních snímků. Ty nejen svou formální stavbou, ale i sociálními a modernistickými motivy a tématy ukazují na poučení avantgardní tvorbou a pokusy na její navázání. Výše zmínění autoři se i přes relativně úzce vymezený utilitární smysl přidělené zakázkové práce pokusili o nezávislost především na estetické a myšlenkové rovině, čímž se zřetelněji vymezili vůči banálnosti běžné produkce té doby.¹⁹³

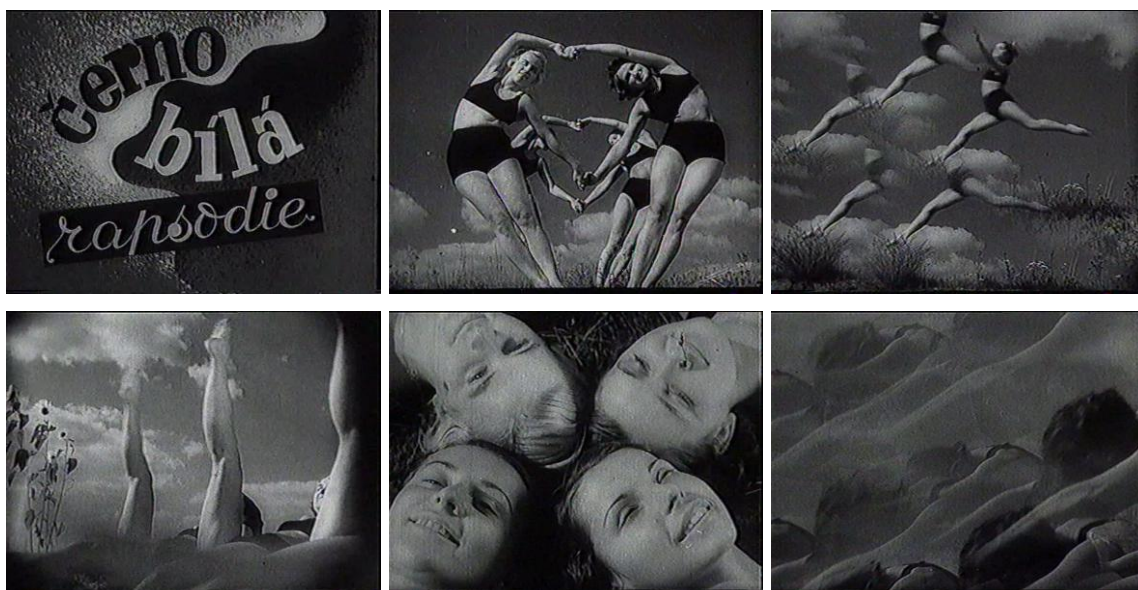
¹⁹¹ Cit. SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. s. 172.

¹⁹² Cit.: RÁDL, Bedřich. Avantgardní filmy v Lucerně. *Kinorevue* 3, 1936–1937, 2. pololetí, s. 278. Promítání se uskutečnilo dne 15. května 1937 a byly promítnuty snímky *Na Pražském hradě*, *Burleska*, *Listopad*, *Ruce v úterý*, *Atom věčnosti*, *Příběh vojáka* a právě *Černobílá rapsodie*. Srov.: ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. s. 644.

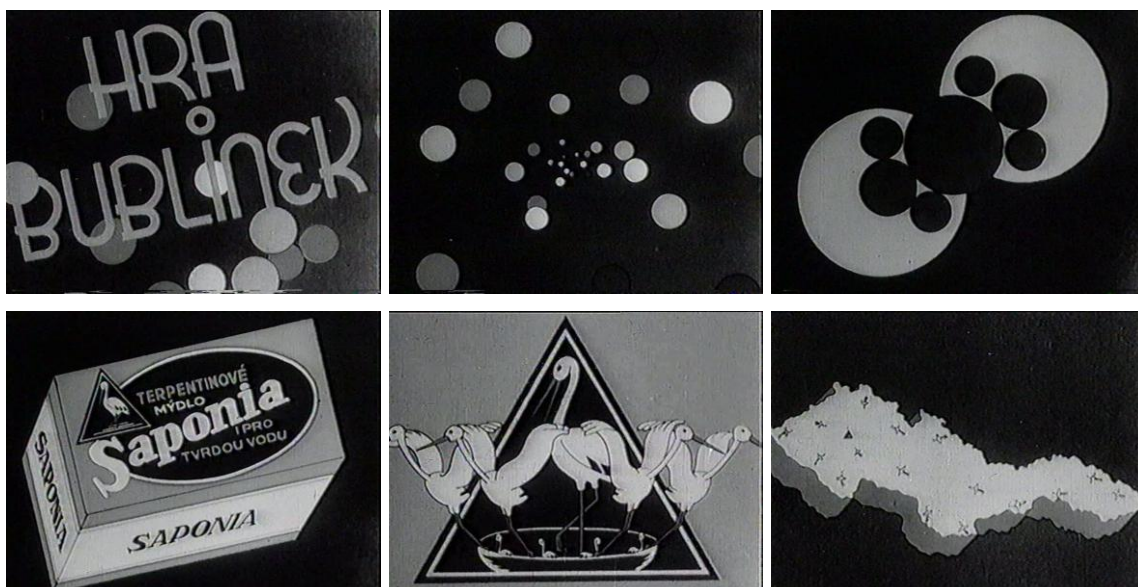
¹⁹³ Srov. BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický* 3. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 161–162.

II. 5. 2. Avantgardní tendence v reklamní a propagační tvorbě – obrazová příloha.

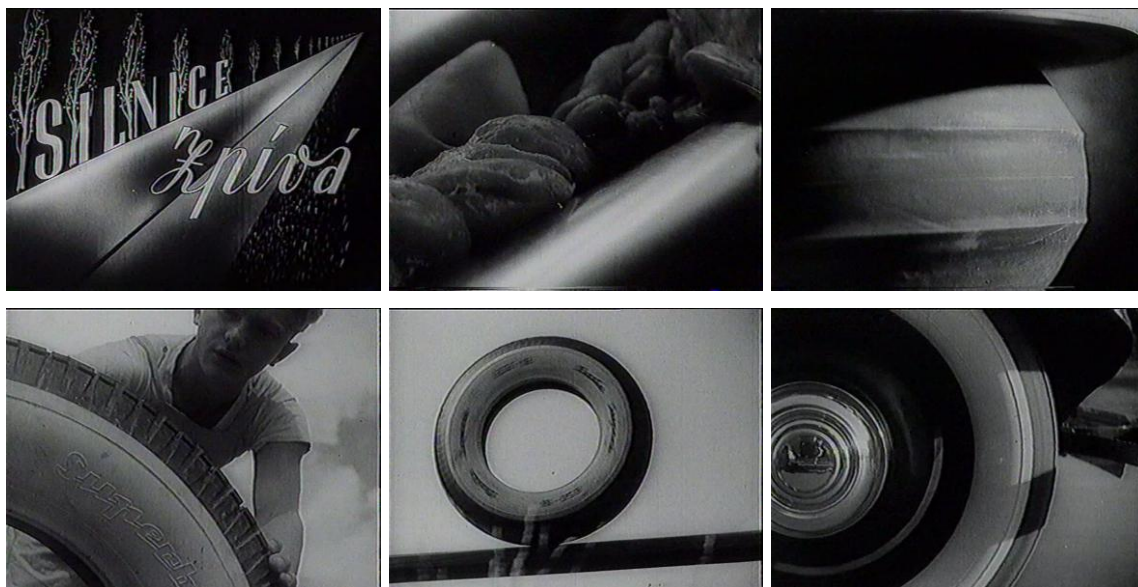
Obr. 130–135. *Černobílá rapsodie* (1936) – R: Martin Frič, K: František Pečenka. V reklamě na taneční školu využívá Martin Frič některých avantgardních postupů jako například stříhu v obraze, prostřihů mezi pohyby jiných dívek, děleného mozaikovitého obrazu, neobvyklých rakursů či vícenásobných expozicí tančících dívek.



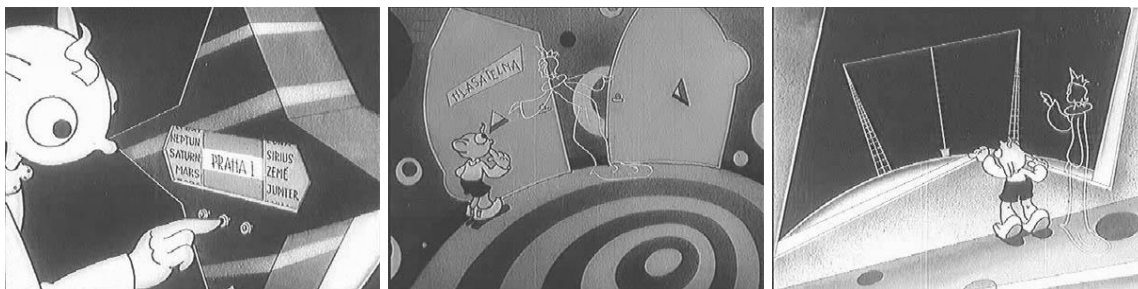
Obr. 136–141. *Hra bublinek* (1936) – R: Karel a Irena Dodalovi.



Obr. 142–147. Silnice zpívá (1937) – R: Elmar Klos, Jan Lukas, Zvuk: František Pilát, P: FAB.

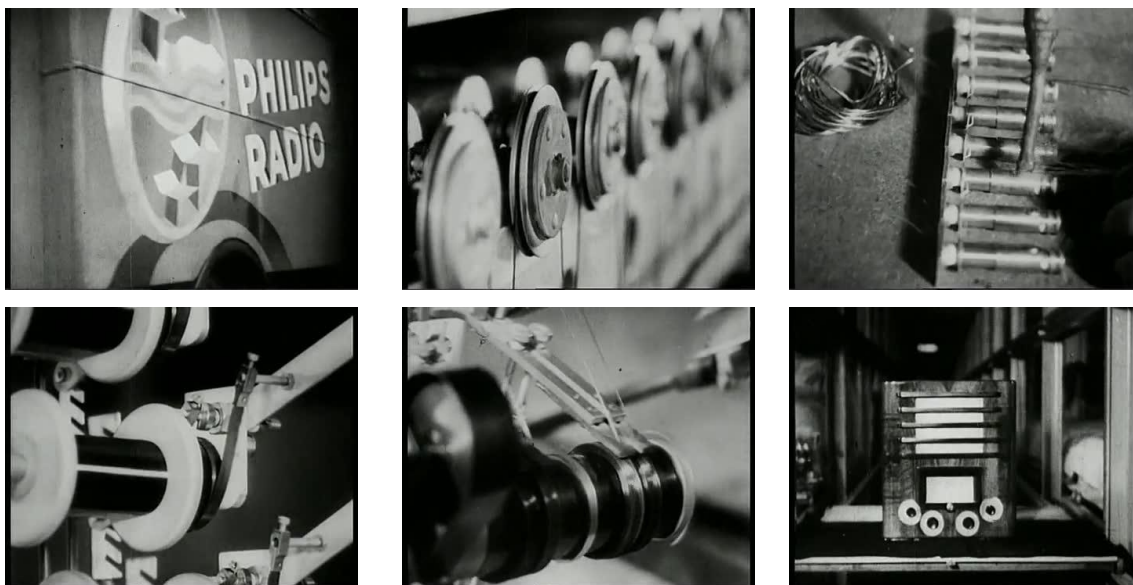


Obr. 148–150. Všudybylova dobrodružství (1936) – R: Karel a Irena Dodalovi



Obr. 151–153. Zajatý hlas (1939) – R: Jiří Lehovec



Obr. 154–156. Výroba rozhlasových přijímačů (1935) – R: Jan KučeraObr. 157–159. Dýchej zhluboka (1935) – N, R: F. Šestka, V: FAB.Obr. 160–162. Nová píseň (1937) – S, R: Elmar Klos, K: A. Hackenschmied.Obr. 163–165. Výroba rozhlasových přijímačů (1935) – A.H. Panthok, V: FAB.

ZÁVĚR.

Ve své diplomové práci jsem se pokusil o analýzu a shrnutí konkrétních tendencí předem definované skupiny českých avantgardních filmů třicátých let. Fakt, že mnohdy zdánlivě různorodé snímky bylo po provedené analýze možné rozdělit do relativně malého počtu tematicko-formálních bloků, poukazuje dle mého názoru hned na několik doposud přehlížených skutečností. Dokazuje to mimo jiné vliv několika zahraničních avantgardních proudů, který byl pro některé skupiny filmů shodný. V rámci načrtnutých trendů a bloků také můžeme sledovat jistý vývoj české filmové avantgardní tvorby i vzájemnou interakci a ovlivnění mezi jednotlivými snímky. V souvislosti se zmíněným vývojem jsem se snažil poukázat i na tendence české avantgardy směřující od teorie přes filozofující praxi až k čisté praxi. Zatímco avantgardní snímky z počátku třicátých let, jejichž autoři často přišli k filmu z teoretických kruhů, jsou ještě hodně zatíženy filozofickou a estetickou vyhraněností, postupně docházelo (i díky vstupu reklamního průmyslu) k vnitřnímu zkvalitnění tvorby, která mohla mnohem snadněji vstupovat do dialogu s divákem. Vrchol tohoto vývoje české filmové avantgardy pak spatřuji v Lehovcově snímku *Rytmus*, kde se autor i přes sklony k vizuální abstrakci nepokouší o přílišnou abstrakci filozofující a směřuje spíše k dokumentárnímu realistickému zachycení okem nezachytitelných jevů.¹⁹⁴ Při zobecňujícím pohledu na českou avantgardní tvorbu třicátých let je rovněž zřetelný i jistý žánrový posun, jenž vedl od požadavku dokumentů zachycujících skutečnost až k metaforickým filmovým výpovědím „vizuálních básní“. V neposlední řadě jsem se ve své práci pokusil vyznačit stopy avantgardních tendencí i pro druhou polovinu let třicátých, kdy se do jisté míry transformuje produkční těžiště z nezávislého prostředí na zakázkovou, reklamní a vědeckou tvorbu.

Vzhledem k charakteru i rozsahu práce jsem se nemohl vyhnout jisté míře zobecňujících fakt, která mi sice pomohla při hledání a určování vzájemných souvislostí mezi jednotlivými snímky i trendy, avšak při podrobnější analýze se mohou ukázat jako příliš plochá či tezovitá. Daná problematika by si dle mého názoru zasloužila doplnit řadou dílčích výzkumných prací, zabývajících se konkrétními díly

¹⁹⁴ Jiří Lehovec sám k tomu řekl: „Vždycky jsem chtěl, aby mým filmům lidé rozuměli, nechtěl jsem dělat filmy pro snoby a uzavřené cinékluby, ne samoučelnou avantgardu.“ Cit: LEHOVEC, Jiří. O krátkém filmu. *Kultura* 3, 1959, č. 6, s. 1–2. In BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický* 3. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 162.

a jejich potenciálními vlivy i inspiracemi. Také téma avantgardních tendencí v české amatérské tvorbě třicátých let nebylo zdaleka vyčerpáno.¹⁹⁵ Analýza tvorby spolků jako byl firemní Pathé klub, Film-foto skupina Levé fronty, Československý klub kinoamatérů, Amateur-film-klub, Moravský klub kinoamatérů a jiných¹⁹⁶ by však vydala na další samostatnou studii. Větší prostor by si rovněž zasloužila otázka avantgardních tendencí ve zlínské reklamní a zakázkové tvorbě. Nejen v kontextu městských symfonií o Zlíně se zde dle mého názoru otevírá prostor pro další možný výzkumný projekt.

Přes relativně malý rozsah a produkční zázemí české avantgardní filmové tvorby třicátých let jí dle mého názoru nemůžeme odepřít vysoký umělecký přínos a význam, kterým zasáhla nejen své vrstevníky, ale i diváky a filmové tvůrce následujících dekád. Avantgardní myšlenky a pokusy o tvorbu částečně pomohly české kinematografii třicátých let v konstituování tohoto odvětví jako potenciálně uměleckého, ne pouze komerčního. Důrazem na konstrukci díla a jeho technickou stránku byla rovněž zvýrazněna potřeba systematické výchovy našeho filmového dorostu i již činných technických pracovníků. Přestože avantgardní tvorba jako taková (zejména kvůli programovému potlačení narativity) u diváků v zásadě neuspěla, některé její formální prvky pronikly do semiavantgardní i klasické hrané produkce a etablovaly se tam. V kontextu české filmové tvorby pak svým důrazem na formální stránku a uměleckým vyzněním z dnešního pohledu zaujímá jednu z nejvyšších příček na pomyslném žebříčku údobí a trendů. V zásadě nelze než souhlasit se shrnující tezí Michala Breganta, který říká: „*Meziválečná avantgarda představuje mohutný impuls, oživení hledačského, názorově nonkonformního, antikomerčního, programově experimentálního přístupu k umění a kultuře.*“¹⁹⁷ Vzhledem k násilnému ukončení české filmové avantgardy druhou světovou válkou je jen velmi obtížné odhadnout její potenciální pokračování. Vodítkem k tomuto hypotetickému uvažování by však mohla být tvorba Alexandra Hackenschmieda po jeho emigraci do Spojených států v roce 1939. Zde se svou manželkou Eleanorou

¹⁹⁵ Například Lászlo Moholy-Nagy k tématu amatérské tvorby napsal: „*Amatér je proto zvláště důležitý, neboť přebírá úlohu těch filmařů, kteří se včera nazývali avantgardou – předvojem filmu.*“ Cit.: MOHOLY-NAGY, Lászlo. Nové filmové experimenty. Přeložil František Kalivoda. *Středisko*, 1933, roč. 3, č. 10, s. 233–239.

¹⁹⁶ Srov. PRAŽAN, Emil. Období od roku 1932 do roku 1935. Období od roku 1935 do roku 1939. *Kronika českého amatérského filmu*. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. s. 11–62.

¹⁹⁷ Cit.: BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 166.

Derenovou (Mayou) vytvořil jedinečný snímek *Meshes of the Afternoon* (1943), který se stal iniciačním počinem nové orientace americké filmové avantgardy.¹⁹⁸ Minimálně z tohoto pohledu dokázala česká filmová avantgardní tvorba třicátých let překlenout hranice našeho státu a spolupodílet se (i když jen ve velice omezeném zastoupení) na ustanovení nového směřování poválečného světového avantgardního hnutí.

Z pohledu stříhové skladby dospěli čeští filmaři (poučení možnostmi montáže) od elementárního chápání filmového pásma jako sledu podmanivých záběrů až k dynamickému pojetí filmové skladby. Tím se alespoň trochu přiblížili prorockému zvolání Emila Františka Buriana z poloviny dvacátých let, kterým svou teoretickou práci uzavírám: „*Forma filmu bude nejdokonalejším zmnožením umění, jejichž jednotícím momentem je skladba, tj. vůle tvůrčova.*“¹⁹⁹

¹⁹⁸ Dle členění Jonase Mekase se jedná o zrod druhého, tzv. „předundergroundového“ avantgardního období. ULVER, Stanislav. *Filmová avantgarda I* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.famu.cz/docs/Avantgarda_syl.doc>. Srov. ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. s. 31–33.

¹⁹⁹ Cit. BURIAN, Emil František. Film. *Český filmový svět* 3, 1925, č. 12, s. 6–7. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. Praha: NFA, 2008. s. 206.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A DALŠÍCH PRAMENŮ.

(řazeno abecedně)

ANDĚL, Jaroslav. *Alexandr Hackenschmied*. 1. vydání. Praha: Torst, 2000. 136 s. ISBN 80-7215-107-X.

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: AMU, 2005. 320 s. ISBN 80-7331-045-7.

AUMONT, Jacques. Proměnlivé oko aneb Mobilizace pohledu. In *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Sestavil Petr Szczepanik. Praha: Hermann a synové, 2004. s. 167–189.

BABKA, Lukáš; ROUBAL, Petr. *Encyklopedie českých dějin* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Československo-sovětské vztahy. Dostupné z WWW: <<http://www.akademickyrepozitar.cz/cz/repozitar/ceskoslovensko-sovetske-vztahy.pdf>>.

BARTOŠEK, Luboš. *Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930–1945*. Praha, 1982.

BARTOŠEK, Luboš. *Desátá múza Vladislava Vančury*. 1. vydání. Praha: Čs. filmový ústav, 1973. 190 s.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Edice Máj, 1985.

BREGANT, Michal. Avantgardní tendence v českém filmu. In *Filmový sborník historický 3*. Sestavil Ivan Klimeš. Praha: Český filmový ústav, 1992. s. 137–174.

BREGANT, Michal. Příběh živiů se třemi mezihrami (Extase). In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. 1. vydání. Praha: NFA, 2003. s. 17–34. ISBN 80-7004-107-2.

BROŽ, Jaroslav; FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1930–1945*. Praha: Orbis, 1966.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu*. Praha, 1996.

BURIAN, Emil František. *O nové divadlo*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946. Svazek 8., řada C. 274 s.

CIESLAR, Jiří. *Česká kulturní levice a film ve dvacátých letech*. Praha, 1978.

ČASTULÍK, Radim. *Filmy natočené ve Zlíně* [online]. 2007 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.muzeum-zlin.cz/docs/tvurci_filmoveho_studia_ve_zline.pdf>.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Tušitelství jako smyčka imaginace a narace. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 18–21.

Český hraný film II. (1930–1945). Praha: NFA, 1998.

ČIHÁK, Martin. K teorii strukturálního filmu. *Illuminace*, 1999, č. 3, s. 49–67.

ČIHÁK, Martin. Ponorná řeka kinematografie. *Cinepur*, 1999, č. 13.

ČIHÁK, Martin. *Skladebné postupy filmových avantgard*. Praha, 2004. Disertační práce. KfV FF UK.

DRDA, Jan. Dělat dobře. *Lidové noviny*, 1937, roč. 45, č. 627, s. 3.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. Kinematografie ve třicátých letech. In *Panorama českého filmu*. Sestavil Luboš Ptáček. 1. vydání. Olomouc: Rubico, 2000. s. 33–63. ISBN 80-85839-54-7.

EJZENŠTEJN, Sergej Michailovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha: Orbis, 1961.

EPSTEIN, Jean. *Poetika obrazů*. Praha: Hermann a synové, 1997. 304 s.

FIELD, Syd. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vydání. Praha: Rybka Publishers, 2007. 280 s. ISBN 978-80-87067-65-9.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Sestavil Miroslav Kouřil, přeložil Jaroslav Žert. Praha: Knihovna divadelního prostoru, 1944. 179 s.

HACKENSCHMIED, Alexander. Film a hudba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 192–194. ISBN 978-80-7004-136-9.

HACKENSCHMIED, Alexander. Nezávislý film – světové hnutí. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 249–253. ISBN 978-80-7004-136-9.

HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1929–1934*. Praha: Čefis, 1935.

HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1935*. Praha: Filmový kurýr, 1936.

HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1936*. Praha: Filmový kurýr, 1937.

- HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1937*. Praha: Filmový kurýr, 1938.
- HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1938*. Praha: Filmový kurýr, 1939.
- HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1939*. Praha: Filmový kurýr, 1940.
- HAVELKA, Jiří. *Filmové hospodářství 1939–45*. Praha: ČFN, 1945.
- HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1967.
- HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. 1. vydání. Praha: NFA, 2003. s. 303–383. ISBN 80-7004-107-2.
- Historiografie a film. *Illuminace* 16, 2004, č. 1, s. 5–116.
- HORNÍČEK, Jiří. *Francouzská meziválečná avantgarda* [online]. 2008 [cit. 2010-12-31]. Národní filmový archiv. Dostupné z WWW: <<http://www.nfa.cz/francouzska-mezivalecna-avantgarda.html>>.
- HRADSKÁ, Viktoria. *Česká avantgarda a film*. Praha: Čs. filmový ústav, 1976. 195 s.
- HUDEC, Zdeněk. Filmové myšlení v teoretickém díle Jana Kučery (1927–1977). In *Kontext(y) II*. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. s. 69–85. ISBN 80-244-0203-3.
- HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008. 400 s. ISBN 978-80-86970-63-9.
- KLIMENT, Michal. Extase československého filmu. Krátkometrážní film 30. a 40. let. *Dobrá adresa*. 2009, č. 11, s. 14–17.
- KLIMEŠ, Ivan. Marijka nevěrnice (1934). Pokus o nezávislý film. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. 1. vydání. Praha: NFA, 2003. s. 160–175. ISBN 80-7004-107-2.
- KLIMEŠ, Ivan. Stát a filmová kultura. *Illuminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–136.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...* Praha: Čs. filmový ústav, 1988.
- KLOS, Elmar. Film ve Zlíně. *Film a doba* 12, 1966, č. 9, s. 490–493.
- KLOS, Elmar. Film ve Zlíně. *Film a doba* 12, 1966, č. 12, s. 660–661.

KRÁL, Petr; TEIGE, Karel. *Karel Teige a film*. Sestavil Petr Král. Praha: Filmový ústav, 1966. 220 s.

KUČERA, Jan. Film a stavba. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 184–187. ISBN 978-80-7004-136-9.

KUČERA, Jan. *Kniha o filmu*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946. 223 s.

KUČERA, Jan. Reklama a umění kinematografické. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 182–183. ISBN 978-80-7004-136-9.

KUČERA, Jan. *Skladba ve filmu a v televizi*. 2. rozšířené vydání. Praha: Československá televize, 1971. 260 s.

KÚHROVÁ, Veronika. *Technické zázemí zlínské filmové výroby ve 30. letech 20. století*. Brno, 2008. 85 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

KUNEŠ, Aleš. Jonas Mekas: Básník „reality dokumentu“. *Ateliér*, 1999, č. 6, s. 7.

MAŇASOVÁ HRADSKÁ, Helena. *Vizualizace metafory pokroku v reklamě meziválečného Československa*. Brno, 2010. 150 s. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

MICHELI, Mario de. *Umělecké avantgardy 20. století*. Praha: SNKLU, 1964.

MLEJNKOVÁ, Kateřina. *Brentenovo studio*. Olomouc, 2010. 156 s. Diplomová práce. UPO, Filozofická fakulta.

Meziválečné Československo ve filmech tehdejších kinoamatérů [online]. 2007 [cit. 2011-01-04]. ČKKP. Dostupné z WWW: <http://www.ckkp.cz/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=140>.

MOHOLY-NAGY, László. Nové filmové experimenty. Přeložil František Kalivoda. *Středisko*, 1933, roč. 3, č. 10, s. 233–239.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vydání. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

MORITZ, William. *Gasparcolor: Perfect Hues for Animation* [online]. 1995-10-06 [cit. 2010-12-30]. Oskar Fischinger. Dostupné z WWW: <<http://www.oskarfischinger.org/GasparColor.htm>>.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. K estetice filmu. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 291–300. ISBN 978-80-7004-136-9.

NAVRÁTIL, Antonín. *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. 2. vydání. Praha: AMU, 2002. 292 s. ISBN 80-7331-909-8.

NEMEŠKAL, Libor. *Příprava české filmové školy ve třicátých letech a za Protektorátu Čechy a Morava*. Praha, 2008. 70 s. Bakalářská práce. KFS FF, FHS UK v Praze.

PEŠÁNEK, Zdeněk. *Kinetismus*. Praha: Česká grafická unie, 1941. 143 s.

PETÁK, Václav. *Vztah filmu a fotografie ve 20. století*. Opava, 2006. 84 s. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta.

PETŘÍČEK, Miroslav. Filmové dějiny. In *Film a dějiny*. Sestavil Petr Kopal. Praha: Lidové noviny, 2004, s. 13–16.

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

POLÁKOVÁ, Helena. *Avantgardní přístup: smrt média v mediální reprezentaci*. Brno, 2009. 60 s. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

PRAŽAN, Emil. *Kronika českého amatérského filmu*. 1. vydání. Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2005. 326 s. ISBN 80-7068-189-6.

RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In *Film a dějiny*. Sestavil Petr Kopal. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 17–29.

SEGER, Linda. *Making a Good Script Great*. 2nd edition. New York: Samuel French, 1994. 242 s. ISBN 0573699216.

SKOPAL, Pavel. Fotogenie. *Cinepur*, 2006, č. 46.

SOLDÁN, Fedor. Marijka nevěrnice. *Kinorevue*, 4. 3. 1936, roč. II, č. 27, s. 20.

STEJSKAL, Jiří. *Zlínská filmová výroba*. Brno, 1972. Disertační práce. UJP, FF.

SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. České myšlení o filmu do roku 1950. In *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Sestavili Petr Szczepanik, Jaroslav Anděl. 1. vydání. Praha: NFA, 2008. s. 14–70. ISBN 978-80-7004-136-9.

SZCZEPANIK, Petr. Film a nahrávací průmysl. Příklad Ultraphonu. *Illuminace* 19, 2007, č. 4.

SZCZEPANIK, Petr. Filmová avantgarda ve službách průmyslu a obchodu. *Literární noviny*. 8. 6. 2006, č. 23, s. 1–4.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. vydání. Brno: Host, 2009. 528 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

SZCZEPANIK, Petr. Montáž-obraz-mizanscéna. *Cinepur*, 2003, č. 25, s. 16–17.

SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann a synové, 2004.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 3. svazek (1929–1938). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. 800 s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*. 4. svazek (1938–1945). Praha: Čs. filmový ústav, 1990. 450 s.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám čs. kinematografie 1919–1939*. Praha: Československý filmový ústav, 1982–1984.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 872 s. ISBN 978-80-7106-898-3.

ULVER, Stanislav. *Filmová avantgarda I* [online]. 2005 [cit. 2010-12-29]. Dostupné z WWW: <http://www.famu.cz/docs/Avantgarda_syl.doc>.

ULVER, Stanislav. *Západní filmová avantgarda*. 1. vydání. Praha: Český filmový ústav, 1991. 323 s.

Utopie moderny: Zlín. Editoři podkladů: Katrin Klingan, Kerstin Gust, Patricia Maurer, Zuzana Jürgens. Zlín: Zipp, 2009. 110 s.

VALUŠIAK, Josef. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. 2. opravené vydání. Praha: AMU, 2000. 60 s. ISBN 80-85883-58-9.

VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. 3. rozšířené vydání. Praha: AMU, 2005. 143 s. ISBN 80-7331-039-2.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996.

VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982.

VORÁČ, Jiří. Řeka – jako pokus o poetickou evokaci prvotního mýtu. In *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Sestavili Gernot Heiss, Ivan Klimeš. 1. vydání. Praha: NFA, 2003. s. 88–98. ISBN 80-7004-107-2.

ZACHARDOVÁ, Irena. *Praha v dokumentárním filmu 1928–1939 (Typické a alternativní způsoby jejího zobrazení)*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

SEZNAM FILMŮ.

(řazeno abecedně)

2. *filmové žně* (1941) – K: Pavel Hrdlička, Josef Míček, P: BAPOZ.

A proč? (1935) – R: Elmar Klos.

Alles Dreht Sich, Alles Bewegt Sich (1929) – R: Hans Richter.

Anémic Cinéma (1926) – R: Marcel Duchamp.

Atlanta (1934, L'Atlante) – R: Jean Vigo.

Atom věčnosti (1934) – R: Čeněk Zahradníček.

Barevná skříňka (1935, Colour Box) – R: Len Lye.

Batalion (1927) – R: Přemysl Pražský.

Berlín, symfonie velkoměsta (1927, Berlin: die Symphonie der Grosstadt) – R: Walter Ruttmann.

Bezúčelná procházka (1930) – R: Alexander Hackenschmied.

Burleska (1932) – R: Jan Kučera.

Co jim schází? – N, S, R, animace: Hermína Týrlová, K: Bedřich Jurda.

Colour Flight (1937) – R: Len Lye.

Černobílá rapsodie (1936) – R: Martin Frič.

Člověk ani neví (1935) – N, R: F. Šestka („Filmová Šestka“ – František Pilát, J. Mičík, Alexander Hackenschmied, Ladislav Kolda, Elmar Klos, Jaroslav Novotný).

Čtyři lidé – jedna řeč (4x1=1, 1939) – N, R: Elmar Klos, K: Bohumil Košťál.

Diagonální symfonie (1924, Diagonalsymphonie) – R: Viking Eggeling.

Diktátor (1940, The Great Dictator) – R: Charlie Chaplin.

Divotvorné oko (1939) – R: Jiří Lehovec.

Dobrý vedoucí (1939) – R: Jindřich Honzl.

Dopolední strašidlo (1928, Vormittagsspuk) – R: Hans Richter.

Duhový tanec (1936, Rainbow Dance) – R: Len Lye.

Dýchej zhluboka (1935) – N, R: F. Šestka.

Džungle na prodej – N, R: Klaus Hakon.

Eldorado (1921, Eldorado) – R: Marcel L'Herbier.

Emak Bakia (1927) – R: Man Ray.

Erotikon (1929) – R: Gustav Machatý.

- Extase* (1932) – R: Gustav Machatý.
- Filmstudie* (1926) – R: Hans Richter.
- Free Radicals* (1935) – R: Len Lye.
- Hej rup!* (1934) – R: Martin Frič.
- Hledá se paní Polášková* (1935) – N, S, K, R: F. Šestka.
- Hra bublinek* (1936) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Hra světel, černá-bílá-šedá* (1930, Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau), R: László Moholy-Nagy.
- Chovej se slušně* (1938) – N, R: Jan Drda, K: Bedřich Košťál.
- Chudí lidé* (1939) – R: Elmar Klos, K: Alexander Hackenschmied.
- Inflation* (1928) – R: Hans Richter.
- Jan A. Baťa čestným doktorem technických věd* (1938) – R: Elmar Klos, V: FAB.
- Jednou v kině* (1936) – S, R: Jan Kutil.
- Jen hodiny* (1926, Rien que les heures) – R: Alberto Cavalcanti.
- Jubilejní sportovní slavnosti Baťových mladých mužů a žen ve Zlíně v roce 1934* (1934).
- Kabinet doktora Caligariho* (1920, Das Kabinett des Dr. Caligari) – R: Robert Wiene.
- Kaleidoskop* (1935, Kaleidoscope) – R: Len Lye.
- Kino – oko* (1924) – R: Dziga Vertov.
- Kino – pravda* (1922) – R: Dziga Vertov.
- Klíček a dost* (1937) – V: FAB Zlín.
- Kolem dokola* (1937) – S, R: Elmar Klos, K: Alexander Hackenschmied.
- Konec prázdnin* (1935) – N, S, K, R: F. Šestka.
- Kouzelný příběh lásky* (1941) – H: Marie Nademlejnská, V: BAPOZ Zlín.
- Krev básníka* (1930, Le Sang d'un poète) – R: Jean Cocteau.
- Křižník Potěmkin* (1925, Broněnosec Poťomkin) – R: Sergej Ejzenštejn.
- Láska a lidé* (1937) – R: Vladislav Vančura, Václav Kubásek.
- Léto doma!* (1936) – R: Ivan Skála.
- Liebespiel* (1931, Love Play) – R: Oskar Fischinger.
- Lichtspiel Opus 1* (1921) – R: Walter Ruttmann.
- Listopad* (1935) – R: Otakar Vávra.
- Lomený paprsek* (1939) – N, R: Jaroslav Novotný, K: Bedřich Košťál.

- Máj* (1936) – R: E. F. Burian, Čeněk Zahradníček, princip „theatergraphu“.
- Marijka nevěrnice* (1934) – R: Vladislav Vančura.
- Mechanický balet* (1924, Ballet mécanique) – R: Dudley Murphy, Fernard Léger.
- Město, jak je vidí pes* (1933) – R: Čeněk Zahradníček.
- Metropolis* (1927) – R: Fritz Lang.
- Mezihra* (1924, Entr'acte) – R: René Clair.
- Mládí vpřed!* (1939) – K: Alexander Hackenschmied, Bohumil Košťál, Jan Lukas.
- Mlynář a jeho dítě* (1928) – R: Zet Molas.
- Moderní doba* (1936, Modern Times) – R: Charlie Chaplin.
- Mořská hvězdice* (1927, L'Étoile de mer) – R: Man Ray.
- Moskva* (1927) – R: Mikhail Kaufman.
- Motion Painting* (1947) – R: Oskar Fischinger.
- Muž s kinoaparátom* (1929, Čelovek s kinoapparatom) – R: Dziga Vertov.
- Myšlenka hledající světlo* (1938) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Na 100%* (Na sto procent, 1938) – R: Otakar Vávra, S: Elmar Klos, K: Bedřich Košťál.
- Na Pražském hradě* (1932) – R: Alexander Hackenschmied.
- Na slovíčko, Nice* (1930, À propos de Nice) – R: Jean Vigo.
- Na sluneční straně* (1933) – R: Vladislav Vančura.
- Návrat k rozumu* (1923, Retour à la raison) – R: Man Ray.
- Neděle v trávě* (1937) – V: FAB.
- Nejvýnosnější prodej* (1942) – R: Elmar Klos, Bořivoj Zeman.
- Nelidská* (1924, L'Inhumaine) – R: Marcel L'Herbier.
- Noc kryje zločin* (1948) – R: Eman Kaněra, K: Bedřich Jurda.
- Nová píseň* (Ej uchněm, 1935) – A. H. Panthok (Filmová pětka - Alexander Hackenschmied, Ladislav Kolda, Elmar Klos, Jaroslav Pagáč, Jaroslav Novotný).
- Odinnadtsatj* (1928) – R: Dziga Vertov.
- Opus 2* (1921) – R: Walter Ruttmann.
- Opus 3* (1924) – R: Walter Ruttmann.
- Opus 4* (1925) – R: Walter Ruttmann.
- Osm kroků v taktu* (1940) – R: Elmar Klos, K: Bedřich Košťál.
- Osvobozené nohy* (1942) – R: Bořivoj Zeman.
- Peníze nebo život* (1932) – R: Jindřich Honzl.

- Pod střechami Paříže* (1930, *Sous les toits de Paris*) – R: René Clair.
- Podvod s Rubensem* (1940) – N: Jaroslav Raimund Vávra, R: Otakar Vávra, K: Bedřich Košťál.
- Podzimní rozmary* (1936) – N, K, R: Jiří Musil.
- Pohádka máje* (1926) – R: Karel Anton.
- Poslední štace* (1924, *Der letzte Mann*) – R: Fridrich W. Murnau.
- Posel míru* (1934) – S, R: Martin Frič.
- Poslední léto TGM* (1937) – R: Elmar Klos.
- Postel o 5 HP* (aneb *Probuzení na ulici*, 1948) – R: Eman Kaněra.
- Práce je jako písnička* (1937) – K: Bedřich Košťál, Josef Míček.
- Praha, město sta věží* (1928) – R: Josef Hesoun, K: Václav Vích, P: Elektajournal.
- Praha v záři světél* (1928) – R: Svatopluk Inneman, K: Václav Vích, P: Elektajournal.
- Pražské baroko* – R: Jan Kučera, nedokončen.
- Procitnutí jara* (1936) – R: E. F. Burian, H: Vladimír Šmeral, Jiřina Stránská, „theatergraph“.
- Před maturitou* (1932) – R: Vladislav Vančura.
- Příběh vojáka* (1935) – R: Čeněk Zahradníček.
- Pudr a benzín* (1931) – R: Jindřich Honzl.
- Radio Dynamics* (1942) – R: Oskar Fischinger.
- Rennsymphonie* (1928) – R: Hans Richter.
- Rhythmus 21* (1921) – R: Hans Richter.
- Rhythmus 23* (1923) – R: Hans Richter.
- Ruce v úterý* (1935) – R: Čeněk Zahradníček.
- Rytmus* (1941) – R: Jiří Lehovec.
- Řeka* (1933) – R: Josef Rovenský.
- Řekneme to filmem* (1941) – R: Bořivoj Zeman (archivní materiály), V: BAPOZ.
- Školní úkol* (1935) – S, R: Elmar Klos.
- Silnice zpívá* (1937) – P: FAB.
- Slon zachráncem* (1934) – N, R: J. Ros-Aga, K: Josef Bulánek, animace: Karel a Irena Dodalovi.
- Spirals* (1924–1926) – R: Oskar Fischinger.
- Spiritual Constructions* (1927, *Seelische Konstruktionen*) – R: Oskar Fischinger.

- Stavba* – R: Jan Kučera, nedokončen + nedochoval se.
- Střevíček* (1935) – N, R: Elmar Klos, K: Alexander Hackenschmied.
- Studie Nr. 6* (1930?) – R: Oskar Fischinger.
- Svátek práce ve Zlíně 1936* (1936) – K: Alexander Hackenschmied, Josef Míček, Jaroslav Novotný, Josef Střecha, V: FAB.
- Svět patří nám* (1937) – R: Martin Frič.
- Světla velkoměsta* (1931, *City Lights*) – R: Charlie Chaplin.
- Světlo proniká tmou* (1931) – R: Otakar Vávra.
- Swinging the Lambeth Walk* (1939) – R: Len Lye.
- Symfonie Donbasu* (1930, *Symfonija Donbassa*) – R: Dziga Vertov.
- Tajemství lucerny* (1936) – R, animace: Karel Dodal, Hermína Týrlová.
- Takový je život* (1929) – R: Karl Junghans.
- Taris* (1931) – R: Jean Vigo.
- Tonka Šibenice* (1929) – R: Přemysl Pražský.
- Trade Tattoo* (1936) – R: Len Lye.
- Tri pesni o Lenine* (1934) – R: Dziga Vertov.
- Trojka z mravů* (1933, *Zéro de conduite*) – R: Jean Vigo.
- Tři muži na silnici* (slečnu nepočítaje, 1935) – R: F. Šestka.
- Tvář Zlína* (1937) – R: Alexander Hackenschmied, Elmar Klos.
- V domě straší duch* (1937) – S, R: Elmar Klos, K: Bedřich Košťál.
- Veselá vdova* (1936).
- Vesele do nového dne* (1935) – N: Jan Elk, V: A-B.
- Vlašťovky v hotelu* (1936) – S, R: F. Šestka.
- Vynášíme morenu* (1937) – K: Karel Plicka, Jan Lukas.
- Výroba rozhlasových přijímačů* (1935) – R: Jan Kučera.
- Vzpomínka na ráj* (1939) – R: Elmar Klos, K: Alexander Hackenschmied.
- Zajatý hlas* (1939) – R: Jiří Lehovec.
- Zem spieva* (1933) – R: Karel Plicka, K, S: Alexander Hackenschmied.
- Zlatý věk* (1936) – N, R: Ivan Skála.
- Zlín v průběhu války* (*Zlín During the War*, anglicky, 6 let Zlína, 1945) – R: Draho-
slav Holub.
- Zrušené představení* (1924, *Relâche*) – R: Francis Picabia.
- Zweigroschenzauber* (1930) – R: Hans Richter.

Žijeme v Praze (1934) – R: Otakar Vávra.

Živočichopis (1942, Obyvatelé vod) – R: Jaroslav Novotný, V: FAB.

JMENNÝ SEZNAM.

(řazeno abecedně)

Alexandrov, Grigorij
Anděl, Jaroslav
Anton, Karel
Aumont, Jacques
Babka, Lukáš
Bartoš, František
Bartošek, Luboš
Baťa, Jan Antonín
Baťa, Tomáš
Bensman, Joseph
Birdwell, Russell
Bordwell, David
Breburdová, Johana
Bregant, Michal
Brož, Jaroslav
Březina, Václav
Burian, Emil František
Cavalcanti, Alberto
Cieslar, Jiří
Clair, René
Cocteau, Jean
Czesany Dvořáková, Tereza
Čapek, Karel
Častulík, Radim
Černík, Artuš
Česálková, Lucie
Čihák, Martin
Delluc, Louis
Deren, Eleanora
Dibbets, Karel

Disman, Miloslav
Dodal, Karel
Dodalová, Irena
Dovženko, Alexander
Drda, Jan
Duchamp, Marcel
Dulac, Germaine
Dvořáková, Tereza
Effenberger, Vratislav
Eggeling, Viking
Ejzenštejn, Sergej Michailovič
Elk, Jan
Epstein, Jean
Fandli, Juraj
Felcman, Jakub
Fiala, Miloš
Field, Syd
Fischinger, Oskar
Flaherty, Robert
Florey, Robert
Freytag, Gustav
Frič, Martin
Frída, Myrtil
Gance, Abel
Gerver, Israel
Guyout, Albert
Hackenschmied, Alexander
Hajniková, Kristína
Hakon, Klaus
Haluza, Ctibor
Havelka, Jiří
Heiss, Gernot
Henzler, Richard

Hesoun, Josef
Holmanová, Adéla
Holub, Drahoslav
Honzl, Jindřich
Horníček, Jiří
Hradská, Viktorie
Hudec, Zdeněk
Hyvnar, Jan
Chaplin, Charles
Innemann, Svatopluk
Ivens, Joris
Jakobson, Roman
Ježek, Jaroslav
Junghans, Karl
Kalivoda, František
Kaněra, Eman
Kaufman, Mikhail
Kępińská, Alicja
Kerten, Bedřich
Kliment, Michal
Klimeš, Ivan
Klos, Elmar
Kolda, Ladislav
Kopka, Zdeněk
Košťál, Bedřich
Král, Petr
Krejčík, Jiří
Kresl, Karel
Kubásek, Václav
Kučera, Jan
Kuehrová, Veronika
Kulešov, Lev
Kutil, Jan

L'Herbier, Marcel
Labík, Údovít
Lang, Fritz
Léger, Fernand
Lehovec, Jiří
Linhart, Lubomír
Lukas, Jan
Lye, Len
Mácha, Karel Hynek
Machatý, Gustav
Maňasová Hradská, Helena
Mekas, Jonas
Míček, Josef
Micheli, Mario de
Mlejnková, Kateřina
Moholy-Nagy, László
Molas, Zet
Monaco, James
Moritz, William
Moussinac, León
Mukařovský, Jan
Murphy, Dudley
Musil, Jiří
Nademlejnská, Marie
Navrátil, Antonín
Nemeškal, Libor
Nemeškal, Vladimír
Nemeškalová, Eva
Neuberg, Josef
Nezkusil, Vlastimil
Nezval, Vítězslav
Novák, Vítězslav
Novotný, Jaroslav

Novotný, Jiří
Nový, Karel
Olbracht, Ivan
Oliva, Ljubomír
Pagáč, Jaroslav
Pál, George
Pečenka, František
Pešánek, Zdeněk
Pešánková, Jöna
Peták, Václav
Petříček, Miroslav
Pfenninger, Rudolf
Picabia, Francis
Pilát, František
Płazewski, Jerzy
Plicka, Karel
Poláková, Helena
Pražan, Emil
Pražský, Přemysl
Ptáček, Luboš
Pudovkin, Vsevolod
Puškin, Alexandr Sergejevič
Rádl, Bedřich
Rak, Jiří
Ray, Man
Renoir, Jean
Richter, Hans
Roubal, Petr
Rovenský, Josef
Ruttmann, Walter
Seger, Linda
Schmitt, Julius
Skála, Ivan

Skokánek, Jan
Skopal, Pavel
Smrž, Karel
Soldán, Fedor
Srba, Bořivoj
Stejskal, Jiří
Stránská, Jiřina
Strass, Karel
Strusková, Eva
Svatoňová, Kateřina
Szczepanik, Petr
Šmejkal, Vladimír
Šmeral, Vladimír
Štábla, Zdeněk
Štorch-Marien, Otakar
Teige, Karel
Thompson, Kristin
Trnka, Tomáš
Týrlová, Hermína
Ulver, Stanislav
Valušiak, Josef
Vančura, Vladislav
Vávra, Otakar
Vertov, Dziga
Vigo, Jean
Vích, Václav
Vlk, Otto
Voráč, Jiří
Voskovec, Jiří
Walló, Karel Michael
Wasserman, Václav
Wedekind, Frank
Werich, Jan

Wiene, Robert

Wokoun, Vladimír

Zahradníček, Čeněk

Zachardová, Irena

Zelený, Václav

Zeman, Bořivoj

Žert, Jaroslav

SEZNAM OBRÁZKŮ.

- Obr. 1–6. *Praha v záři světél* (1928) – R: Svatopluk Innemann.
- Obr. 7–15. *Bezúčelná procházka* (1930) – R: Alexander Hackenschmied.
- Obr. 16–24. *Žijeme v Praze* (1934) – R: Otakar Vávra.
- Obr. 25–30. *Na Pražském hradě* (1932) – R: Alexander Hackenschmied.
- Obr. 31–36. *Tvář Zlína* (1937) – R: Alexander Hackenschmied, Elmar Klos.
- Obr. 37–42. *Burleska* (1932) – R: Jan Kučera.
- Obr. 43–48. *Ruce v úterý* (1935) – R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal.
- Obr. 49–57. *Atom věčnosti* (1934) – R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal.
- Obr. 58–66. *Příběh vojáka* (1935) – R: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal.
- Obr. 67–75. *Máj* (1936) – R: E. F. Burian, Čeněk Zahradníček.
- Obr. 76–84. *Procitnutí jara* (1936) – R: E. F. Burian.
- Obr. 85–87. Představení theatergraphu – *Máj* (1935), *Procitnutí jara* (1936).
- Obr. 88–96. *Světlo proniká tmou* (1931) – R: Otakar Vávra.
- Obr. 97–105. *Divotvorné oko* (1939) – R: Jiří Lehovec.
- Obr. 106–114. *Rytmus* (1941) – R: Jiří Lehovec.
- Obr. 115–120. *Fantaisie érotique* (1937) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Obr. 121–129. *Myšlenka hledající světlo* (1938) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Obr. 130–135. *Černobílá rapsodie* (1936) – R: Martin Frič.
- Obr. 136–141. *Hra bublinek* (1936) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Obr. 142–147. *Silnice zpívá* (1937) – R: Elmar Klos, Jan Lukas.
- Obr. 148–150. *Všudybylova dobrodružství* (1936) – R: Karel a Irena Dodalovi.
- Obr. 151–153. *Zajatý hlas* (1939) – R: Jiří Lehovec.
- Obr. 154–156. *Výroba rozhlasových přijímačů* (1935) – R: Jan Kučera.
- Obr. 157–159. *Dýchej zhluboka* (1935) – N, R: F. Šestka, V: FAB.
- Obr. 160–162. *Nová píseň* (1937) – S, R: Elmar Klos, K: A. Hackenschmied.
- Obr. 163–165. *Výroba rozhlasových přijímačů* (1935) – A.H. Panthok, V: FAB.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.

AMU	Akademie múzických umění.
BAPOZ	Baťovy pomocné závody.
Cit.	Citace.
Č.	Číslo.
Čs.	Československý.
ČKKP	Československý klub kinoamatérů v Praze.
Ed.	Editor.
FAB	Filmové ateliéry Baťa.
FAMU	Filmová a televizní akademie múzických umění v Praze.
FF	Filozofická fakulta.
FHS	Fakulta humanitních studií.
FI-FO	Film-foto skupina.
H	Herci.
Hu	Hudba.
ISBN	International Standard Book Number.
K	Kamera.
KFS	Katedra filmových studií.
MU	Masarykova univerzita.
N	Námět.
Např.	Například.
NFA	Národní filmový archiv.
Obr.	Obraz, obrazová.
P	Produkce.
R	Režie.

Roč.	Ročník.
S	Scénář.
S.	Strana.
Srov.	Srovnej.
St	Střih.
Tzv.	Takzvané.
UK	Univerzita Karlova.
UPO	Univerzita Palackého v Olomouci.
V	Výroba.
V+W	Jiří Voskovec a Jan Werich.
Vyd.	Vydání.